



ULI FUSSENEGGER (*1966)

1 San Teodoro 8 (2014)

for four instruments and tape
based on material by Giacinto Scelsi

comissioned by Westdeutscher Rundfunk WDR

46:16

Ernesto Molinari *contrabass clarinet*

Mike Svoboda *trombone*

Martin Siewert *electric guitar and devices*

Uli Fussenegger *composition, contrabass, playback*

TT 46:16

The composition *San Teodoro 8* was created in the context of the project "Giacinto Scelsi Revisited" and was inspired by experimental sound documents of Giacinto Scelsi. We thank the Fondazione Isabella Scelsi for the kind permission of the artistic use.

Recording venue: Haus Witten, Witten, Germany

Recording date: 9 May 2014

Sound Engineer: Stefan Heinen

Edited by: Uli Fussenegger, Martin Siewert

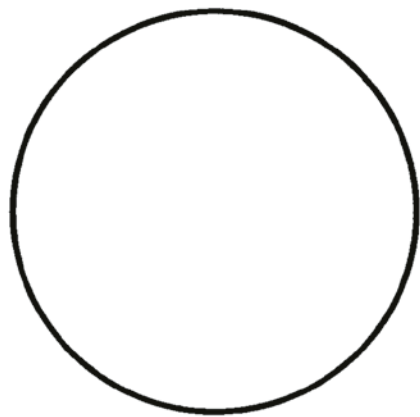
Producer: Wolfgang Ellers

Executive Producer: Harry Vogt

Graphic Design: Alexander Kremmers (paladino media),
cover based on artwork by Enrique Fuentes
(Die gestundete Zeit, 2011)

A production of the Westdeutscher Rundfunk.
Licensed by the WDR mediagroup GmbH.





Grant Leeb

San Teodoro 8 – un omaggio

Numerous myths surround the person of Conte Giacinto Francesco Maria Scelsi d'Ayala Valva, born in 1905 in La Spezia, Italy – who is better known to the world as the composer Giacinto Scelsi. With his refusal to author statements on his compositions or to allow himself to be photographed, Scelsi himself contributed heavily to this aura of the mysterious. As an alternative, he offered a self-drawn picture of a circle positioned above a horizontal line. That had to suffice. Scelsi's music is every bit as mysterious as his image – mainly because he refrained from notating his pieces on paper like other composers, instead recording music on tape behind closed doors and then having it had transcribed into conventional notation by his assistant. The ondioline, a fairly simple early electronic keyboard instrument, was the main tool used by Scelsi in his composing. Being more or less a forerunner of the home organ and the synthesiser, it allows its player to reproduce the sounds of various orchestral instruments – but is capable of producing only one note at a time. Scelsi's polyphonic ondioline recordings were made by recording a single part on tape and then playing that part back while playing the second part, in turn recording both on another tape. To add a third or fourth voice, he would repeat this procedure. Scelsi's main interest in the ondioline had to do with an incidental detail: a little knob on the side of the instrument that was actually intended to be used for tuning. Scelsi, however, used it to bend indi-

vidual pitches slightly higher or lower. The microtonal music thus created, with its enormously fine mesh of frequencies, was both highly unique and absolutely without precedent in the 1950s. And to this day, its elegant articulation and phrasing, its refined variation and modulation of vibrato, and its charismatic, metre-free temporality continue to defy all comparison.

It is with *San Teodoro 8*, a composition for tape and four instruments based on several such ondioline recordings, that contrabassist and composer Uli Fussenegger has set out to open up a new, different perspective on Giacinto Scelsi and his music. The urge and idea behind this undertaking originated in 2012, when Fussenegger – shortly after the (until then hermetically sealed) Fondazione Isabella Scelsi in Rome had made Scelsi's ondioline recordings accessible to the public – took the opportunity to listen to several of Scelsi's original tapes, in which he found a great deal of surprising and inspiring material. Fussenegger ultimately ended up listening to all of the collection's tapes that had been digitised up to that point – comprising over 600 hours of music in total – and alongside entirely unknown material, he also hit upon the taped source material for pieces that we know in their transcribed, instrumented forms as Scelsi's compositions. He also discovered tapes that revealed other variants and developmental stages of these works. While the assumption during the 1980s and '90s was that Scelsi's works were based largely on pure improvisations that were subsequently written down by assistants, these tapes clearly indicate that there was a deliberately compositional quality to Scelsi's working process – a realisation that sheds new light on the longstanding Scelsi legend.

The nimbus that surrounds the figure of Scelsi to this day has to do not only with his unorthodox composing, but also with a certain esoteric affinity that likewise played a role in his output. It was in a quite conventional manner, though, that Scelsi's composing career had begun: as a young man, he studied with a pupil of Arnold Schönberg and composed with a writing implement and paper just like everyone else. But the 1940s saw him beset by a major crisis, during which he realised that this mode of composing was making him sick. In search of a more bearable alternative, Scelsi discovered the ondioline – the microtonal potential of which helped him get closer to what actually interested him. This was not a particular tonal system, chromatic or otherwise, but in fact the inner workings of sound itself, the inner life of the individual note and the changes to the frequency spectrum that take place when one pitches a note ever so slightly upward or downward. The archived tapes tell of this meditative process, as well. "There are passages lasting several minutes during which Scelsi stretches a single quarter-tone glissando over half a minute. Nothing else happens, and it's obvious: someone's sitting there and exploring the most minute changes in pitch," says Fussenegger of his listening experience. This impression fascinates all the more when one considers how these tapes come down to us from a period during which hardly anyone had begun dealing with such phenomena – microtonality was a thing, yes, but not with the focus on the inner life of a sound or a single note. For quite some time, Scelsi was paid almost no attention by the music world, with his mysterious practices being – at best – the object of ridicule. It was only in the 1970s, following decades during which the dictate of objectivity and abstrac-

tion had held sway, that a desire for irrationality gradually arose, whereupon the centres of new music finally opened their doors to him and a veritable Scelsi hype broke out.

Uli Fussenegger's long sojourn in this unique sonic world moved him to create a new piece that concentrates fully on the electronic component of this ondioline music. To this end, he used around 70 original sound files containing either one or two parts to compose a tape piece expanded by five instrumentalists playing live. Though Fussenegger fragmented and overlaid these sound files, he left their respective sounds untouched. In his creative process, he devoted the utmost care to preserving the extraordinary aura of these ondioline sounds, with the only manipulations to which they were subjected being for the purpose of noise reduction. Preserving something as ephemeral as the aura of a music is a process that is far more concrete than one might tend to think. "Allowing a sound to retain its aura is dependent on very specific parameters," explains Fussenegger. "Density, mass, emptiness, the number of events per time unit – all of these aspects are crucial if the original aura is to be kept. And since the point of this piece is to pay homage to Scelsi, the fact that this material originated with him should always remain palpable." Incidentally, Scelsi himself stated in no uncertain terms how, to him, sound was paramount: "Music cannot exist without sound, but sound certainly does exist without music. So it would seem that sound is more important."

The first 24 minutes of *San Teodoro 8* – named for Via San Teodoro 8 in Rome, at which Scelsi long resided – consist of a pure tape composition. Much like in Scelsi's

own music, in which he played to his own recordings, four instruments join in one after the other – at first playing along with the tape according to precisely defined parameters. For Fussenegger's choice of instruments – the ensemble used for the première consisted of contrabass clarinet, trombone, electric guitar, and double bass – their respective ranges were the decisive criteria: "It was to be four instruments capable of functioning with no problem from the contra-octave up through the two-line octave, in order that they be capable of reproducing the spectrum encompassed by the tape. Over the course of the piece, the players enjoy gradually increasing improvisational freedom, though still always in reference to the original taped material. And just as, for Scelsi, movement from one note to the next was a flowing process, the transition from the purely electronic to the instrumental occurs entirely without breaks. The organisation of this seven-to-eight-minute transition is done via concrete performance directions that are accordingly exact, with the instruments fading in very slowly. The farther the piece progresses, the more sparsely strewn these directions become. By the final three minutes, they have disappeared entirely – but even so, the improvisation's gesturality, harmony, and temporality remain in correspondence with the original material. Beneath this increasing dissociation and partial individualisation lies Fussenegger's thoroughly contemporary idea of perceiving Scelsi from various differing perspectives simultaneously: "With my augmentation of the tape piece, I cast my personal light on Scelsi's material, and the four instrumentalists in turn cast their respective lights on this already-illuminated material in ways that are different yet again." *San Teodoro 8* thus stands for the attempt to enable

the composer, who passed away in 1988 and continues to present the world with riddles, to return to life and leave his mark on the musical present.

Barbara Eckle

San Teodoro 8 – un omaggio

Viele Mythen ranken sich um Conte Giacinto Francesco Maria Scelsi d'Ayala Valva – der Welt besser bekannt als der Komponist Giacinto Scelsi, der 1905 im italienischen La Spezia zur Welt kam. Mit seiner Verweigerung schriftlicher Äußerungen zu seinen Kompositionen und photographischer Ablichtungen seiner Person trug er zu seiner Aura des Mysteriösen bewusst selber bei. Als Alternative bot Scelsi ein selbstgezeichnetes Bild bestehend aus einem Kreis über einer horizontalen Linie an. Das musste genügen. So geheimnisvoll wie sein Image ist auch seine Musik – und zwar hauptsächlich deswegen, weil er nicht wie andere Komponisten Musik auf Papier notierte, sondern hinter verschlossener Tür Musik schuf, die er auf Tonband aufnahm und dann von seinen Assistenten in herkömmliche Notenschrift übertragen ließ. Die Ondiola, ein frühes, relativ simples elektronisches Tasteninstrument, war dabei sein Hauptkompositionswerkzeug. Sie ist eine Art Vorläufer von Heimorgel und Synthesizer, mit dem sich verschiedene Orchesterinstrumente klanglich wiedergeben lassen – allerdings nur einstimmig. Scelsis mehrstimmige Ondiola-Aufnahmen kamen dadurch zustande, dass er zunächst eine einzelne Stimme auf Tonband aufnahm, diese dann abspielte, dazu die zweite Stimme spielte und das Ganze zusammen auf ein weiteres Tonband aufnahm. Für eine dritte oder vierte Stimme wiederholte sich dieses Prozedere. Vor allem aber war für Scelsi ein eher nebensächliches Detail an der On-

diola interessant: ein kleiner Knopf an der Seite, der eigentlich zum Stimmen des Instruments vorgesehen ist. Scelsi aber verwendete ihn, um einzelne Tonhöhen leicht nach oben oder unten zu bewegen. Die enorm fein gerasterte mikrotonale Musik, die so entstand, war äußerst eigentümlich und in den Fünfzigerjahren absolut präzedenzlos. Und in ihrer eleganten Artikulation und Phrasierung, ihrem raffinierten Variieren und Modulieren des Vibratos und ihrer charismatischen, metrumbefreiten Zeitlichkeit entzieht sie sich bis heute jedem Vergleich.

Mit *San Teodoro 8*, einer Komposition für Tonband und vier Instrumente, die auf der Grundlage verschiedener dieser Ondiola-Aufnahmen aufgebaut ist, setzt der Kontrabassist und Komponist Uli Fussenegger dazu an, eine andere, neue Perspektive auf Giacinto Scelsi und seine Musik zu werfen. Wunsch und Idee dazu nahmen ihren Anfang, als Fussenegger 2012, kurz nachdem die Ondiola-Aufnahmen der bis dahin hermetisch abgeriegelten Fondazione Isabella Scelsi in Rom der Öffentlichkeit zugänglich gemacht wurden, die Gelegenheit ergriff, sich einige von Scelsis Originaltonbändern anzuhören, wobei er Mengen von erstaunlichem und inspirierendem Material entdeckte. Fussenegger hörte sich schließlich die gesamte bis dahin digitalisierte Sammlung von Tonbändern an – das sind über 600 Stunden Musik – und stieß, neben gänzlich unbekanntem Material, auch auf Tonbandquellen von Stücken, die wir in ihrer transkribierten, instrumentierten Form als Scelsis Kompositionen kennen. Zudem entdeckte er Tonbänder mit unterschiedlichen Varianten und Entwicklungsstadien dieser Stücke. Ging man in den Achtziger- und Neunzigerjahren noch größtenteils von reinen Impro-

visionen aus, die dann von Assistenten verschriftlicht wurden, wiesen diese Bänder eindeutig auf kompositorische Vorgänge in Scelsis Arbeitsprozess hin. Eine Tatsache, die neues Licht auf den etablierten Scelsi-Mythos wirft.

Der Nimbus, der die Figur Scelsis bis heute begleitet, macht sich nicht nur an seinem unorthodoxen Komponieren fest, sondern auch an einer gewissen esoterischen Affinität, die ebenfalls Eingang in sein Schaffen fand. Dabei hatte Scelsis Komponistenkarriere ganz gewöhnlich begonnen: Er studierte bei einem Schüler Arnold Schönbergs und komponierte in jungen Jahren mit Stift und Papier wie jeder andere auch – bis er in den Vierzigerjahren eine große Krise durchlebte, in der er erkannte, dass ihn diese Art zu komponieren krank macht. Auf der Suche nach einer für ihn erträglichen Alternative, half ihm die Ondiola mit ihrem mikrotonalen Potential dem näher zu kommen, was ihn eigentlich interessierte. Das waren nicht chromatische oder irgendwelche anderen Tonsysteme, sondern tatsächlich das Innere des Klangs, das Eigenleben des einzelnen Tons und die Veränderungen des Spektrums, wenn man ihn ganz leicht erhöht oder erniedrigt. Auch von diesem meditativen Vorgang erzählen die archivierten Tonbänder. „Es gibt minutenlange Passagen, in denen Scelsi das Glissando von einem Viertelton über eine halbe Minute ausdehnt. Es tut sich sonst nichts, und es ist offensichtlich: Da sitzt jemand und hört ganz langsam in kleinste Veränderungen hinein“, schildert Fussenegger seine Hörfahrung. Und diese Tatsache erscheint umso faszinierender, bedenkt man, dass diese Bänder aus einer Zeit stammen, in der sich noch kaum jemand mit solchen Phänomenen beschäftigt hat – mit Mikrotonali-

tät durchaus, aber nicht mit dem Fokus auf das Innenleben eines Klangs oder eines einzelnen Tons. Lange Zeit blieb Scelsi von der Musikwelt auch vollkommen unbeachtet, und seine geheimnisvollen Praktiken wurden bestenfalls belächelt. Erst in den späten Siebzigerjahren, als sich nach Jahrzehnten des Objektivitäts- und Abstraktionsdikts allmählich ein Desiderat nach Irrationalität breit machte, öffneten ihm die Zentren Neuer Musik ihre Türen – und es brach ein regelrechter Scelsi-Hype aus.

Uli Fusseneggers langer Aufenthalt in dieser einzigartigen Klangwelt bewegte ihn dazu, ein neues Stück Musik zu schaffen, das sich ganz auf die elektronische Komponente dieser Ondiola-Musik konzentriert. So komponierte er aus ungefähr 70 einstimmigen und zweistimmigen Original-Soundfiles ein Tonbandstück, das dann durch vier live spielende Instrumentalisten erweitert wird. Diese Soundfiles sind zerstückelt und übereinandergelegt, bleiben aber klanglich vollkommen unangetastet. Wichtig in diesem Prozess war vor allem, die außergewöhnliche Aura dieser Ondiola-Klänge zu erhalten. Daher wurden sie lediglich „entrauscht“ und ansonsten keinerlei Manipulationen unterzogen. Etwas so Ephemeres wie die Aura einer Musik zu erhalten, ist ein konkreteres Verfahren, als man vielleicht vermuten möchte. „Dass ein Klang seine Aura behalten kann, ist von ganz bestimmten Parametern abhängig“, erklärt Fussenegger. „Dichte, Masse, Leere, Ereignisse pro Zeiteinheit – all diese Aspekte sind entscheidend dafür, eine Aura weitertransportieren zu können. Und das dieses Stück als eine Hommage an Scelsi gedacht ist, sollte es auch immer spürbar bleiben, dass das Material von Scelsi stammt“. Dass der Klang in seiner Musik obersten Stellenwert

genoss, brachte Scelsi einst mit unmissverständlichen Worten selber zum Ausdruck: „Die Musik kann nicht ohne den Klang existieren, aber der Klang existiert sehr wohl ohne die Musik. Also scheint es, dass der Klang wichtiger sei.“

Die ersten 24 Minuten der Komposition *San Teodoro 8* – benannt nach Scelsis Adresse in der Via San Teodoro 8 in Rom – bestehen aus reiner Tonbandkomposition. Ähnlich wie bei Scelsi, der zu seinen eigenen Aufnahmen spielte, setzen nach und nach vier Instrumente ein, die anfangs nach genauen Vorgaben zum Tonband spielen. Bei der Wahl der Instrumente – in der Uraufführungsbesetzung der Wittener Tage für Neue Kammermusik 2014 sind das Kontrabassklarinette, Posaune, E-Gitarre und Kontrabass – war für Fussenegger vor allem der Ambitus das entscheidende Kriterium: „Es sollten Instrumente sein, die von der Kontraoktave bis in die zweigestrichene Oktave problemlos funktionieren, um das Spektrum, das das Tonband umfasst, auch instrumental abbilden zu können“. Im Laufe des Stücks wächst die improvisatorische Freiheit der Spieler, immer aber unter Rückbezug auf das originale Tonbandmaterial. Und wie für Scelsi die Bewegung von einem Ton zum nächsten ein fließender Prozess ist, so geschieht auch hier der Übergang von rein elektronischem zu instrumentalem Material absolut bruchlos. Entsprechend genau sind die 7–8 Minuten dieses Übergangs durch konkrete Spielanweisungen organisiert und die Instrumente blenden sich nur langsam ein. Je weiter das Stück fort schreitet, desto spärlicher sind diese Anweisungen gesät. In den letzten drei Minuten gibt es überhaupt keine mehr, dennoch bewegt sich die Improvisation innerhalb der Gestik, Harmonik und Zeitlichkeit, die

dem Original-Material entsprechen. Hinter dieser zunehmenden Distanzierung und partiellen Individualisierung steht Fusseneggers zeitgemäße Idee einer Wahrnehmung Scelsis aus unterschiedlichen Perspektiven: „Mit meiner Arbeit an dem Tonbandstück werfe ich eine persönliche Beleuchtung auf das Material von Scelsi, und die vier Instrumentalisten beleuchten dieses bereits beleuchtete Material nun noch einmal auf eine andere Art und Weise.“ So ist *San Teodoro 8* ein Versuch, den 1988 verstorbenen Komponisten, der der Welt auch posthum noch Rätsel aufgibt, in der musikalischen Gegenwart wieder aufleben und weiterwirken zu lassen.

Barbara Eckle



ULI FUSSENEGGER (*1966)

Uli Fussenegger, born in 1966 in Feldkirch, studied with Franz Dunkler in Feldkirch and with Ludwig Streicher in Vienna. After many years of concert activity in the field of early music and historically informed performance, Uli Fussenegger specialized in contemporary music and joined the ensemble Klangforum Wien in 1987. Since then he appears regularly as a soloist as well as in various chamber and ensemble formations. Many works have been written for him by composers such as Georges Aperghis, Bernhard Lang, Beat Furrer, Klaus Lang, Matthias Pintscher, Mauricio Sotelo, Alberto Posadas, Malin Bang. He further is active as a performer in the field of free improvisation and electronics, and contributed to numerous CD/DVD/TV productions as player, composer, producer and recording supervisor.

Since 1997 he also dedicates himself to composing and the development of interdisciplinary projects. Uli Fussenegger is professor at the Hochschule für Musik in Lucerne, and teaches at institutions such as the Kunstuniversität Graz, the Internationale Ferienkurse für Neue Musik Darmstadt and the "Impulse Academy" Graz. Since 1995 he is responsible for concert programming and project development for Klangforum Wien.

Uli Fussenegger wurde 1966 in Feldkirch geboren. Er studierte bei Franz Dunkler in Feldkirch und bei Ludwig Streicher in Wien. Nach einigen Jahren intensiver Konzerttätigkeit im Bereich alter Musik und authentischer Aufführungspraxis spezialisierte sich Uli Fussenegger auf Neue Musik und wurde 1987 Mitglied des Klangforum Wien. Er arbeitet seitdem als Solist und Ensemblesmusiker, zahlreiche Werke wurden für ihn komponiert (u.a. von Georges Aperghis, Bernhard Lang, Beat Furrer, Klaus Lang, Matthias Pintscher, Mauricio Sotelo, Alberto Posadas, Malin Bang). Zudem konzertiert er im Bereich der freien Improvisation und Elektronik, Mitwirkung bei unzähligen CD/DVD/TV Produktionen als Musiker, Komponist, Aufnahmeleiter und Produzent.

Seit 1997 widmet er sich zudem vermehrt dem Komponieren und interdisziplinären Projekten. Uli Fussenegger unterrichtet an der Hochschule für Musik in Luzern, der Kunstuniversität Graz, bei den Internationalen Ferienkursen für Neue Musik in Darmstadt und bei „Impuls“ Graz. Seit vielen Jahren ist er Dramaturg und Projektentwickler des Klangforum Wien.



ERNESTO MOLINARI (*1956)

The Swiss clarinetist, Ernesto Molinari, was born in Lugano, Switzerland in 1956. He studied clarinet in Basel and bass clarinet in Amsterdam and is an accomplished soloist on each of the instruments in the clarinet family. Numerous compositions have been composed especially for him and his fearless approach to playing has inspired a new generation of clarinet players. From 1994 to 2005 he was clarinetist in the Viennese Soloist Ensemble Klangforum Wien. He has performed as a soloist and chamber musician in renowned music festivals (Salzburg, Paris, Lucerne, Berlin, etc.) throughout Europe and around the world and is at home with classical music as well as contemporary music and jazz. Presently professor for clarinet at the HKB (College of Arts) in Bern, Switzerland, Ernesto Molinari has also been teaching at the International Music Institute in Darmstadt since 2000 as well as the Impuls Academy in Graz since 1999.

Der schweizer Klarinetist, Ernesto Molinari, wurde 1956 in Lugano geboren. Er studierte Klarinette in Basel und Bassklarinetten in Amsterdam und ist ein herausragender und vielseitiger Solist auf jedem Instrument der Klarinettenfamilie. Zahlreiche Kompositionen wurden speziell für ihn geschrieben und seine wagemutigen Interpretationen hat eine neue Generation von Klarinettenisten inspiriert. Seine rege Konzerttätigkeit als Solist und Kammermusiker führten ihn zu den wichtigsten Festivals in ganz Europa und auf der ganzen Welt. Neben der Interpretation klassischer, romantischer und zeitgenössischer Werke beschäftigt sich Ernesto Molinari mit Jazz und Improvisation. Von 1994 bis 2005 war er Klarinetist im Solisten-Ensemble des Klangforum Wien. Er ist Professor für Klarinette und Bassklarinetten, Kammermusik, zeitgenössische Musik und Improvisation an der Hochschule der Künste in Bern. Seit 2000 ist Molinari Dozent bei den Internationalen Ferienkursen für Neue Musik Darmstadt. Er unterrichtet auch bei Impuls Internationale Ensemble- und Komponistenakademie für zeitgenössische Musik in Graz, Austria.



MIKE SVOBODA (*1960)

In his triple role as trombonist, composer and educator, Mike Svoboda is among the most original musical personalities of our time. His work is always targeted towards connecting with listeners and bridging the gap between stage and audience, without betraying the music with gimmicky compromises. He is consistently expanding his instrument's repertoire and has premiered over 400 works to date. The list of composers with whom Mike Svoboda has worked over the last thirty years gives some idea of the diversity of works that he has premiered: it includes, among others, Sandeep Bagwahti, Sidney Corbett, Christian Jost, Georg Friedrich Haas, Manuel Hidalgo, Heinz Holliger, Benedict Mason, Wolfram Schürig, Martin Smolka, Mattias Spahlinger, Bernd Thewes und Frank Zappa, Wolfgang Rihm, Toshio Hosokawa, Peter Eötvös, Helmut Lachenmann.

He has been Professor for trombone and contemporary chamber music at the Hochschule für Musik Basel since 2007.

Als Posaunist, Komponist und Pädagoge in Personallunion gehört Mike Svoboda zu den originellsten Musikerpersönlichkeiten unserer Zeit. Sein Wirken ist stets von dem Anspruch geleitet, auf das Publikum zuzugehen und die räumliche Distanz zwischen Bühne und Auditorium zu überbrücken, ohne die Musik effekterheischenden Kompromissen preiszugeben. Konsequenter setzt er sich für die Erweiterung des Repertoires für sein Instrument ein und brachte bisher über 400 Werke zur Uraufführung. Die Liste der Komponisten, mit denen Mike Svoboda in den vergangenen dreißig Jahren zusammengearbeitet hat, lässt die Vielfalt der von ihm uraufgeführten Werke erahnen: Sandeep Bagwahti, Sidney Corbett, Christian Jost, Georg Friedrich Haas, Manuel Hidalgo, Heinz Holliger, Benedict Mason, Wolfram Schürig, Martin Smolka, Mattias Spahlinger, Bernd Thewes und Frank Zappa, Wolfgang Rihm, Toshio Hosokawa, Peter Eötvös, Helmut Lachenmann uva.

Seit 2007 ist er zudem Professor für Posaune und zeitgenössische Kammermusik an der Hochschule für Musik Basel.



MARTIN SIEWERT (*1972)

born in 1972 in Saarbrücken, Germany

living & working in Vienna; improvisation and composing activity in both acoustic and/or electronic contexts; works for theatre, film and dance as well as various remix and soundinstallation commissions.

projects/bands include (selection): RADIAN (mit Martin Brandlmayr & John Norman), TRAPIST (mit Martin Brandlmayr & Joe Williamson), FAKE THE FACTS (mit dieb13 & Mats Gustafsson, DUO SIEWERT / KLEMENT (mit Katharina Klement), THE PEELED EYE (mit Boris Hauf, Steve Heather & Christian Weber), ALSO (Duo mit Katharina Ernst)

performance/dance/film/media-artwise cooperations: Robert Steijn, Frans Poelstra, Milli Bitterli & Artificial Horizon, Annja Krautgasser (nja), Dariusz Kowalski, Nikolaus Gansterer, Simona Koch, Gustav Deutsch, Michaela Grill, Billy Roisz, Siegrun Appelt, Anat Stainberg, Yosi Wanunu & Toxic Dreams, Jan Machacek.

Geboren 1972 in Saarbrücken, BRD.

Lebt & arbeitet in Wien. Seit 1996 hauptsächlich Arbeit im Bereich sowohl notierter als auch improvisierter zeitgenössischer Musik. sowie im Spannungsfeld akustisches Instrumentarium – Elektronik einerseits und Komposition – Improvisation andererseits; spezieller Fokus auf Erforschung der Abstraktionsmöglichkeiten der elektrischen Gitarre.

Künstlerische Projekte (Auswahl): RADIAN (mit Martin Brandlmayr & John Norman), TRAPIST (mit Martin Brandlmayr & Joe Williamson), FAKE THE FACTS (mit dieb13 & Mats Gustafsson, DUO SIEWERT / KLEMENT (mit Katharina Klement), THE PEELED EYE (mit Boris Hauf, Steve Heather & Christian Weber), ALSO (Duo mit Katharina Ernst)

Zusammenarbeit in Film-, Theater-, Tanz- und Medienkunst-Kontexten u.a. mit: Robert Steijn, Frans Poelstra, Milli Bitterli & Artificial Horizon, Annja Krautgasser (nja), Dariusz Kowalski, Nikolaus Gansterer, Simona Koch, Gustav Deutsch, Michaela Grill, Billy Roisz, Siegrun Appelt, Anat Stainberg, Yosi Wanunu & Toxic Dreams, Jan Machacek.

Mein großer persönlicher Dank an:

Barbara Eckle, Sven Hartberger, Andreas Karl,
Ernesto Molinari, Michel Roth, Nicola Sani,
Martin Siewert, Mike Svoboda, Harry Vogt.



© & © 2018 paladino media gmbh, Vienna
www.kairos-music.com

0015024KAI
ISRC: ATK941751501

LC 10488