



HANNES KERSCHBAUMER (*1981)

- | | | |
|---|---|-------|
| 1 | schraffur
for quarter-tone accordion and ensemble | 12:39 |
| 2 | pedra.debris
expanded version (2013/15) | 12:26 |
| 3 | abbozzo IV
String Quartet No. 2 (2012) | 11:55 |
| 4 | kritzung II
for prepared violin,
three musicians with wooden objects and electronics (2015/18) | 10:50 |
| 5 | geschiebe
for tenor recorder and prepared viola (new version) (2017/18) | 09:01 |
| 6 | llif
for five instruments (2018) | 09:48 |

TT 66:44

1 schraffur

Krassimir Sterev, accordion
Klangforum Wien
Bernhard Zachhuber, clarinet
Lorlelei Dowling, bassoon
Gerald Preinfalk, saxophone
Christoph Walder, horn
Anders Nyqvist, trumpet
Kevin Fairbairn, trombone
Joonas Ahonen, piano
Björn Wilker, percussion
Lukas Schiske, percussion
Gunde Jäch-Micko, violin
Annette Bik, violin
Dimitrios Polisoïdis, viola
Benedikt Leitner, cello
Uli Fussenegger, double bass
Emilio Pomàrico, conductor

2 pedra.debris

Schallfeld Ensemble
Matej Bunderla, saxophone
Maria Flavia Cerrato, piano
Lorenzo Derinni, violin
John Popham, cello
Margarethe Maierhofer-
Lischka, double bass
Leonhard Garms, conductor

3 abbozzo IV

Arditti Quartet
Irvine Arditti, violin
Ashot Sarkissjan, violin
Ralf Ehlers, viola
Lucas Fels, cello

4 kritzung II

Davide Gagliardi,
sound design and
live electronics
Leonhard Garms, conductor

5 geschiebe

two whiskas
Ivana Pristašová, viola
Caroline Mayrhofer,
tenor recorder

6 Ilif

ensemble chromoson
Philipp Lamprecht,
percussion
Carolin Ralser, bass flute
Valentina Strucej,
bass clarinet
Michele Marco Rossi, cello
Luca Lavuri, piano

On the Music of Hannes Kerschbaumer

Hannes Kerschbaumer's *kritzung* for prepared viola and three stringed instruments with wooden objects (2015) begins with a nearly inaudible noise as the bow is stroked sideways, ever so lightly but in a concentrated manner, over the wooden edge of the instrument's body. Little by little, the bow motions become larger and the pressure greater, with the strings gradually engulfed by the radius of the bow as its stimulating reach expands, at first swiping them just in passing, then eliciting soft vibration, and finally – the motions grown extravagant, the pressure massive – ripping them into violent motion, with an exchange of great physical force between the tensed bow hair and the tensed strings, the instrument beneath nearly bursting, and Kerschbaumer's piece rolls through the hall in an esca-

lating dynamism like some force of nature. The sonic structure comes to grip one's entire body as it spreads out: the unstoppable motion, though it starts out barely audible, can be seen as a steadily growing arm movement and is of an enveloping bodily presence and tangibility, as if we could indeed reach out and touch it. When Georges Didi-Huberman says that "seeing can ultimately be thought and felt only via a touching experience,"¹ then we – in reference to this experience – can say that here, the touching experience is only felt via hearing. The music gives rise to an experience that addresses not only our hearing, but also – on a much more fundamental level – the entire body. And herein lies the unmistakable paradox of Kerschbaumer's music: for when we ask ourselves how that which we call the touching experience is achieved, we have to admit that no actual "touching" takes place; there's nothing that we could literally touch or that could touch us. But it does seem as if the "authentic" touching experience were to take place precisely when we just sit still and unaffected in our chairs.

The dimension of corporeality in the music of Hannes Kerschbaumer follows from his affectionate attention to the materi-

ality of his sound sources. In many of his works, those instruments of art music that have been refined over many centuries are joined by "noise-objects" – resonant raw materials that he treats with the same attention to detail as he does the accordion or the viola: shards of ceramics and glass, Styrofoam on Styrofoam, sandpaper on sandpaper, sandpaper on wood. His wooden objects are defined precisely in terms of their dimensions and the types of wood used (pine, oak, or balsa), and they are stroked, hit, rubbed, and brushed. They serve as meaningless sound-producing bodies that involve certain types of friction and degrees of sonic density. What interests the composer are the sounds they make. "I just can't write sequences of pitches," says Kerschbaumer, referring not to any particular technical deficiency but rather expressing precisely the fact that, behind this music, there exists no system or idea that he seeks to convey to us, to have us understand, to communicate; he is concerned simply with the audible sonic surface itself. And an additional, similar paradox reveals itself to us: we are being addressed at a juncture where there is absolutely nothing to say. And doesn't the music indeed have the right of it? Don't we already know everything that it could say to

us? Besides which: the wonderful thing is precisely that the music speaks to us without saying anything.

This allows us to view the conventional romantic motif of the language of the inexpressible in a whole new light. It is not just any random feelings, present to begin with, that are stuffed into a sonorous costume in order to be unpacked again by their addressee. In our case, the language of the inexpressible would mean precisely the opposite: that it is simply about the costume, about that "purple shimmer of romanticism" (E.T.A. Hoffmann). Kerschbaumer's piece *buchstabierend* for six male voices (2016), for example, begins with the text of the Istanbul Protocol, the United Nations manual used to investigate instances of torture. Its original text lists various superficial human injuries – injuries to the skin – that are indicators of tortures having occurred. Using a special combinatorial method, Kerschbaumer uses this initially technocratic and instructional-seeming text to realise an abstract poeticism of sorts. The way in which torture is dealt with here is thereby liberated from its moral and emotional implications, and thus also from its "reality". Torture becomes a phenomenon of surfaces and figures, sounds and word-fragments,

in which the wounds appear within the structuring of its surface: they are “circu- lar” – it is about scrapes, cuts, bone sur- face, scars, soft tissue, patterns, scratches, tears, pigmentations, deformations, streaks, and outlines. All these are struc- tured surfaces, aesthetic phenomena. It is not about human beings – it is about forms, figures, and patterns. The proximity and in- timacy with which Hannes Kerschbaumer’s music affects us is not a matter of his com- ing up to us and informing us, for instance, about the horrors of torture (about which we already know), nor a matter of his con- demning it morally. On the contrary: he ter- minates all connections to ourselves and to our moral and intellectual setting, cut- ting the leashes that would tie him to the here and now, and instead looks at the shapes. The human skin is dehumanised; it becomes a canvas, as surface for the in- scription of aesthetic forms. What we are dealing with here is the paradox of music’s proximity being achieved via its distancing. And in this figure of thought, we see what Walter Benjamin called an artwork’s “aura” – not just as “the appearance or semblance of distance, no matter how close it may be”, but at the same time as the reverse: as the experience of an all-encompassing proxim- ity, as distant as it may be.

The torture that *buchstabierend* deals with is itself a centuries-old practice of this ap- parently paradoxical figure of reality. We should not forget here that torture is a means for the “discovery of truth”. And re- gardless of however tasteless this thought may be, it does tell us something about that which we call truth: the truth gained via tor- ture is an impossible truth, undermining the concept of truth itself because it is only the imagining of said truth that actually initi- ates the process (here, torture) that brings it forth. But mustn’t we say this of every truth? For it is only by establishing an im- possible, utopian image that we set in mo- tion that process that rearranges the field of the possible. So instead of dismissing such great images as figments of the imag- ination and thinking of ourselves as hav- ing arrived in “reality” following the end of their narratives, we might understand that, without these images, there would be absolutely no reality at all because reality as such is not up for grabs. Reality is a reali- ty of images.

This approach also determines Kerschbau- mer’s treatment of the instruments. He re- frains from taking them as what they are. He is much rather an excessive user of preparation methods, situating each in-

strument’s specific sonic character some- place where that instrument is not already at home. In *kritzung*, the sound of the vi- ola approaches that of the wooden ob- jects (and vice-versa), while in *picea.debris* for two prepared descant zithers and pre- pared bass zither (2014), the zither’s sound is purged from the zither, as is the human sound from the human voice in *buchstabe- rend*. The entire way in which the music re- lates to the instruments is thus reversed: the instrument is not simply a means via which the musical structure speaks, nor is it a “bearer” of “musical content”; instead, the instrument itself becomes the task at is- sue. It functions not as an extension of the composer’s brain, but rather as its counter- part. In *abozzo V* for quarter-tone accordi- on and string quartet (2016), the accordion circles around the blank space of its own sonority, which would typically suggest it- self for chordal and melodic use by virtue of its defined pitches and bellows. *abozzo V* conceives of the instrument from its extremes – from where the accordion is not an accordion. With deep, rhythmic clus- ter-cascades, expiring keyboard(!) glissan- di, and a high-pitched, circular-seeming fluttering, the instrument adopts an exalt- ed sonority that approaches a kind heard in electronic music. The resonating body of

the accordion only surfaces where the in- strument approaches the specific sound of an accordion that has exceeded its sonic abilities – and not where we’re familiar with it, where we know that that’s how an accor- dion sounds. And precisely this artificial ac- cordion sound is more intense and more touching, and in fact more real, than it could ever be in reality.

How is this possible? It’s only even imag- inable if we say that there is a level upon which artificial music is closer to the re- al than our given reality. And Kerschbau- mer’s works offer the decisive key to under- standing this. The work *kritzung* starts from a natural phenomenon: in German, *Kritzun- gen* are the scratches that glaciers inscribe into the stones beneath them over periods of centuries. This process of organic, slow but inexorable inscription is also the pro- cess of this musical work: the voices of the wooden objects inscribe themselves into the viola part, in which the entire work even- tually finds its monochromatic culmination – *kritzungen* gives rise to no images, but is rather itself the canvas, the surface, and its inscription. The visual phenomenon of these inscriptions is not present in their sonic realisation; what we hear is not an im- age thereof. It is more than that: it is, in fact,

the very process of that which it describes. Hannes Kerschbaumer refers to this approach as “bionic thinking”, a technique of mimicry that transfers natural phenomena to the realm of the technological – just as *kritzung* transfers a natural phenomenon to music – without necessarily understanding how they work, which is to say: without being able to answer the question of why something functions a certain way. Bionic thinking, in this sense, looks only at the surface, at things’ outward appearance, and goes on to copy this appearance rather than looking behind the surface and gaining an “understanding”. So it’s really about the costume.

In a similar way, the parts in *schraffur* for quarter-tone accordion and ensemble (winner of the Erste Bank Composition Award, 22 November 2017) are not structured based on processual (e.g. harmonic) relationships, which would serve to lend the piece meaning from the “inside”. *schraffur* (which means “crosshatching”) instead starts with the idea of the synonymous painting technique, in which an entire image is composed of countless individual lines that are bereft of meaning in and of themselves. The instrumental parts accordingly describe glissando lines that, as a whole,

result in a complex, shimmering structure. So the relationship between the parts exists not on the inside of the music or behind it, but rather arises only on its surface. And in their mass – i.e., only on the surface where they “coincidentally” come together – they form an overall image. So this is not an inside-out development, but rather a massive ensemble of lines that make no sense individually, in and of themselves. And their sound in the here and now comes together only in terms of the image viewed from afar, the overall picture, likewise speaking to us from a distance; so what we conceive of as reality is not a thing, but rather the product of a tension, of the energetic process between a far-off image and meaningless individual parts, just as Kant once proposed.

In *schraffur*, Kerschbaumer for the first time employs a “distortion-notation” that summarises parameters like bow, air, and lip pressure as degrees of distortion, which the musicians then implement based on to their experience in terms of performance practice. These distortions alter the instrumental sounds to the point that their “traditional sonic identity can no longer be perceived” (as the score’s performance instructions state). This is not about laying bare some “original reality” behind the

music, similar to the way in which Lachenmann’s music is occasionally misinterpreted, but rather about the “artificial” musical surface itself becoming real.

This reinforces what both Lacan and Žižek point out about the Freudian interpretation of dreams: the dream is, as we know, not reality; it is an aesthetic surface comprised of images, intensities, desires, etc. But by embodying the negation of the principle of reality, it itself becomes what is actually real. It is in our dreams that we encounter what is real about our desires, while we wake up in order to escape the real and play along with the illusion of everyday life. The images in our heads are therefore not the illusion; they are, in fact, more real than what we hold to be reality. Without them, reality is meaningless and stares back at us with empty eyes. So images are not reproductions of reality; on the contrary, they are what is real about reality, what makes it possible to structure a reality in the first place: they hence arise not from reality, but from the holes in reality.

Consequently, there is no returning to paradise. Walter Benjamin describes this loss with reference to language: following the well-known episode with the Tower of Ba-

bel, we are strewn in all directions and end up standing before the wreckage of incompatible languages, unable to put them back together and thus recreate the original, pre-Babylonian whole. We have been separated from the world and from one another. For this reason, we need translation, which always entails the claim that it is possible to put together the senseless and mutually indifferant shards to form a new whole. But this putting-together is not a return to the original state, when everything was in one piece; instead, it must – as Rousseau, Kant, and Hegel had already reluctantly been forced to decide in order to hold on to their paradisiacal utopia – go the opposite way, the way of artificialisation, of ongoing splintering. And this is precisely the direction in which Hannes Kerschbaumer goes with his approach of bionic translation.

Instead of reversing the “distribution of the sensible” (Rancière), Kerschbaumer sets up the shards of different, now separate contents of sensory experience (seeing, hearing, touching) in opposition to one another, and the result is a comprehensive aesthetic-bodily experience of boundaries’ dissolution – or, to keep with our metaphor: the Babylonian boundaries’ destruction. We can identify a further means of dealing

with these shards in Kerschbaumer's series of works featuring the word "debris" in their titles. There, we experience the opposite of processual, continually progressing forms of development, namely processes of decay – in slow motion and close-up. In contrast to the "constructive" sound structures that describe organically growing processes, such as in *kritzung*, *abbozzo IV & V*, and *schraffur*, the debris series dismantles organic units to arrive at their individual parts: an overall sound disintegrates, is shattered, level by level, ending up as a pile of debris (much like space junk, building wreckage, or similar rubble). The dialectical trick of this series is that precisely these debris pieces, in contrast to the composer's organic and constructive works, are clearly structured and adhere to a strict form: *pedra.debris* for bass saxophone, contrabass, and percussion (2013; Wien Modern: 12 Nov. 2017), for example, describes a process of decay in 47 clearly defined and systematically growing sections. The initial impulse thus unravels over 47 individual decay sequences to form a complex sonic structure of incomprehensible vastness. 47 impulses, 47 views of the moment of breakage, of the exploding object, of the pile of rubble looming up ever-higher. This process of decay is first and foremost

a process of unfolding, for from the individual impulse with which the piece begins – which can be taken as something of an opening "serve" – there unfolds a rich sonic structure of continually greater nuance. Via destruction, not construction. And it is particularly these pieces that, in contrast to the "constructive" processes of formation, adhere to a strict formal construction. Destruction is thus rendered a constructive force.

In this, the debris series likewise has a visual origin: "This whole series really arose back when I came into contact with the sculptor Aaron Demetz and made recordings while he worked, recordings I listened to repeatedly and then processed, overlaying and editing them together. It was just always this visual image of the sculptor who hits the chisel with the hammer, with the chisel chipping things out of this material – and each time, it's various particles, various parts of this material that fall onto the floor and disintegrate in the process. It's precisely this that happens in *pecea.debris*: the sculptor hits this block 10,000 times a day and no longer perceives its sonority. I, on the other hand, do the exact opposite: this sonority is what I focus on. It's about this very stoic activity, this hitting, this im-

pulse that occurs again and again and, as part of the overall process, constantly brings to light different details that may not have been present in this impulse before." (Kerschbaumer) The very fact that art still exists may be due to this utopian image: that the shards, at the very moment in which they're struck off, can be more than just meaningless shards, isolated from one another. Kerschbaumer's music transforms them into aesthetic fulfilment, thus dragging the utopia out of the distance and into the here and now, into our midst. And by voiding all of the separations entailed by the reality principle, this music is "pure suspension of the moment, in which form as such is perceived. It is the moment in which a special humanity is formed."²

Kerschbaumer's string quartet *abbozzo IV* (2016) features what he calls "wormholes": the instrumental lines wind up in a field of extreme distortion created by bow pressure that causes the notes to sink into pure noise, arriving at a zero-point in terms of pitch that allows them to suddenly surface someplace entirely different. This makes possible great leaps, the transitions between with are actually neither flowing nor "leaps" as such; these are much rather "wormholes" that prevent the process

leading from A to B from being followed. It is precisely this inscrutability, of course, that makes these wormholes so interesting. They are musical culminations that cannot be localised here or there, as they are explicitly neither A nor B. They are, in fact, the energetic process between A and B, and it is between A and B that the music happens. The concept of voltage can provide a model, here. Voltage is neither one pole nor the other, neither here nor there, nor even in between; voltage is rather the process, the motion entailed by the poles, which are meaningless on their own. The wormholes, then, are the voltage in which the impossibility of musical meaning finds its musical expression, since pitch relationships themselves no longer serve to guarantee meaning. Music, after all, doesn't happen somewhere in the great beyond, or on paper, but in the here and now, in the wormhole of the present – it's that crackling between the poles.

Jim Igor Kallenberg

- 1 Georges Didi-Huberman, Was wir sehen blickt uns an: Zur Metapsychologie des Bildes, München: Fink 1999, p. 13.
- 2 Jacques Rancère, Die Aufteilung des Sinnlichen, Berlin: b_books 2008, p. 40/41.



HANNES KERSCHBAUMER

Hannes Kerschbaumer, born in 1981 in Brixen (South-Tyrol, Italy) studied composition with Gerd Kühr, Pierluigi Billone, Beat Furrer and Georg Friedrich Haas. His music has been performed in festivals such as Internationale Ferienkurse Darmstadt, Wien Modern, musikprotokoll at the steirischer herbst, Wittener Tage neuer Kammermusik, Wien Modern, Festival Transart, Klangspuren Schwaz, Bludener Tage zeitgemäßer Musik, World Saxophone Congress 2012, the Opera Graz, Festival Traettorie, live concerts in the broadcast "Zeitton" on the OE1 a.o. Collaboration with ensembles such as the Arditti Quartet, Klangforum Wien, Vertixe Sonora Ensemble, Ensemble PHACE, Ensemble Schallfeld, TENM (Tiroler Ensemble für Neue Musik), Ensemble neoN and musicians such as Krassimir Strev, Caroline Mayrhofer a.o.

In 2009 he was awarded the Musikförderungspreis der Stadt Graz, 2012 the Startstipendium of the bm:ukk, 2013 the Hilde-Zach-Förderstipendium der Stadt Innsbruck, 2014 the Andrzej-Dobrowolski-Kompositionsstipendium des Landes Steiermark, 2015 the SKE Publicity Preis, 2016 the Staatsstipendium für Komposition, finalist of the 5th, 6th and 7th Johann-Joseph-Fux Competition for Opera Composition Graz. Composer in Residence 2015 at IZZM (Carinthia). In 2017 he's awarded the Erste Bank Kompositionspreis.

Winner of the 1° edition of OPER.A 20.21 Composition competition of the Haydn Foundation (2017).

He is a co-founder of the ensemble chromoson, artistic director of "hörbar! – tag der neuen musik" and member of the elektronik-trio "dark matter". Hannes Kerschbaumer lives as a freelance composer in Absam (Austria).



KLANGFORUM WIEN

24 musicians from ten different countries represent an artistic idea and a personal approach that aims to restore to their art something that seems to have been lost, gradually, almost inadvertently, during the course of the 20th century: music which has a place in the present, in the community for which it was written and that wants to hear it. Ever since its first concert, which the ensemble played under its former name, the Société de l'Art Acoustique, at the Palais Liechtenstein under the baton of its founder Beat Furrer, Klangforum Wien has made musical history. The ensemble has premiered roughly 500 new pieces by composers from three continents, giving voice to their music for the first time. If given to

introspection, Klangforum Wien could look back on a discography of over 70 CDs, a series of awards and prizes and around 2,000 appearances at renowned festivals and in the premiere concert and opera venues in Europe, the Americas and Japan, as well as various youthful and original initiatives. Like art itself, Klangforum Wien is nothing but a force, barely disguised by its métier, to improve the world. The moment they step onto the podium, the musicians know that only one thing counts: everything. Love of their art and the absoluteness of this conviction are what makes their concerts unique. The members of Klangforum Wien come from Australia, Bulgaria, Germany, Finland, France, Greece, Italy, Austria, Sweden and Switzerland. Sylvain Cambreling, Friedrich Cerha and Beat Furrer are three outstanding musicians who have been awarded an honorary membership of Klangforum Wien through an unanimous decision by the ensemble. Starting with the 2018/2019 season, Bas Wiegers takes on the role of principal guest conductor from Sylvain Cambreling, who remains associated with the ensemble as principal guest conductor emeritus.

Klangforum Wien is kindly supported by ERSTE BANK.



EMILIO POMARICO

Italian conductor and composer born in Buenos Aires, Emilio Pomarico is today considered as one of the leading advocates of contemporary music, performing at the most important international music festivals as well as prominent opera and concert institutions across Europe and beyond.

Throughout his career, he conducted countless premières of pieces by young composers of whom he is a fervent advocate. He has also built deep and lasting bonds of regular artistic collaboration with some of the greatest composers of our time, including Georges Aperghis, Luciano Berio, Friedrich Cerha, Elliott Carter, Niccolò Castiglioni, Franco Donatoni, Hugues Dufourt, Brian Ferneyhough, Gerard Grisey, Georg Friedrich Haas, Helmut Lachenmann, Luigi Nono, Emmanuel Nunes, Wolfgang Rihm, Salvatore Sciarrino, Iannis Xenakis, Hans Zender.

His performances have been recorded by various record labels, including Neos, Wergo, KAIROS and EMC. Regular engagements see him conducting SWR Sinfonieorchester, WDR Sinfonieorchester, Radio France Orchestra, Gürzenich Orchestra Köln, Collegium Novum Zürich Ensemble, Musikfabrik Ensemble, Resonanz Ensemble, Contrechamps Ensemble, Remix Ensemble, KlangforumWien, as well as new opera productions at Dijon Opera, Paris Opera Comique, Aix en Provence and Avignon International Festivals, Nancy Opera House.



KRASSIMIR STEREV

Krassimir Sterev was born in Bulgaria where he started his musical education in Plovdiv. He continued his studies at the University of Music, Graz, as well as in Denmark where he held a scholarship from the Royal Danish Academy of Music, graduating as accordion soloist. His musical development was strongly influenced by teachers like Mogens Ellegaard, James Crabb and Georg Schulz.

Krassimir Sterev performs internationally as a soloist and member of chamber music formations, ensembles and orchestras and plays at many renowned festivals. His engagements include appearances in various theatre and dance theatre productions and projects specifically developed for children. Krassimir Sterev became a member of Klangforum Wien in 2003.

He has also worked with the Vienna Philharmonic (under Pierre Boulez and Daniel Barenboim), the London Philharmonia Orchestra and the RSO Wien, with the ensembles Kontrapunkte, musikFabrik and Ensemble Phace and he is part of the Amos Trio.

Additionally, Krassimir Sterev focusses his attention on the development of a special repertoire for accordion. Many composers have written new pieces for him – amongst them Bernhard Lang, Pierluigi Billone, Bernhard Gander, Olga Neuwirth, Aureliano Cattaneo, Rebecca Saunders, Chaya Czernowin and Hannes Kerschbaumer – which he premièred.



© Wolfgang Silveri

SCHALLFELD ENSEMBLE

Schallfeld is an international ensemble for contemporary music based in Graz. The group sparks the interest of its audience by its vivid virtuosity and refined chamber music sound, paired with interpretations that pay special attention to concert format, creating events that adapt to the specific venue while aiming for a new dimension of listening.

The ensemble was founded in 2013 by alumni of Klangforum Wien and composition students of Kunstuniversität Graz. It currently consists of musicians from 8 nationalities and reflects the diversity and different interests of its members in its artistic direction. In the last few years, Schallfeld has been able to establish itself on international stages through exciting programming with a focus on young composers, innovative concert-stagings as well as through the quality of its collective improvisations and innovative use of live-electronics.

Schallfeld sees its mission in bringing music of international young composers to Austria and acting as an ambassador for new music production abroad. Besides its own concert cycle in Graz, Schallfeld is regularly guest in festivals in Austria and abroad, such as Wien Modern, Impuls Graz, Klangspuren Schwaz, Darmstädter Ferienkurse, Afekt (Estonia), Poznan Musical Spring (Poland), EMA (Spain), Daegu International Contemporary Music Festival (South Korea). In 2016 and 2017 Schallfeld has been selected by the Ministry of Foreign/Cultural Affairs as representative of NASOM (New Austrian Sound of Music), a program designed to promote young Austrian artists internationally.

The ensemble is also involved in pedagogical activities and collaborative theater projects for children and adults. Schallfeld is funded by the municipality of Graz, the federal state of Styria, the Austrian federal Government and receives generous support from the University of Music and Performing Arts Graz and the iem (Institute for Electronic Music and Acoustics) Graz. Past projects by Schallfeld have also received grants by the EU (Youth in Action), Music Austria (MICA) and KulturKontakt Austria.

schallfeldensemble.com



LEONHARD GARMS

In 2010, he started freelancing with institutions such as Ruhrtriennale Festival, Staatstheater Wiesbaden, Wiener Festwochen, Korean National Opera, Opéra de Lausanne, and Komische Oper Berlin, amongst others. 2011/12 brought Leonhard Garms to Istanbul State Opera as a conductor and assistant of the general music director. Currently he is freelancing again, both continuing to collaborate with Opera Houses and festivals as well as following his interest in contemporary music with various ensembles.

Leonhard Garms grew up in Italy. He studied conducting, piano-accompaniment and music-theory at the University of Music and Performing Arts in Graz, Austria. He attended masterclasses with Peter Eötvös, Arturo Tamayo and the Klangforum Wien. His first professional experiences during conservatory led him to Graz Opera, Styriarte festival and several other festivals and local orchestras. In 2005 he began working as a pianist and coach at Komische Oper Berlin. In 2008, he worked as a conductor and coach at the Regensburg City Opera, where he conducted numerous repertoire performances.



ARDITTI QUARTET

The Arditti Quartet enjoys a global reputation for their spirited and technically refined interpretations of contemporary and earlier 20th century music. Several hundred string quartets and other chamber works have been written for the ensemble since its foundation by violinist Irvine Arditti in 1974. These works have left a permanent mark on 20th century repertoire and have given the Arditti Quartet a firm place in music history. Composers such as Adès, Aperghis, Birtwistle, Cage, Carter, Dufourt, Dusapin, Ferneyhough, Francesconi, Fure, Gubaidulina, Harvey, Hosokawa, Kagel, Kurtág, Lachenmann, Ligeti, Nancarrow, Pagh-Paan, Rihm, Scelsi, Sciarrino, Stockhausen, Walshe and Xenakis have entrusted the world premieres of their music to them, and the quartet's repertoire comprises all of the string quartets of many of the above composers and others.

The ensemble believes that close collaboration with composers is vital to the process of interpreting modern music and therefore attempts to collaborate with every composer whose works it plays. The Arditti Quartet's extensive discography now features well over 200 CDs. Renowned for recording many composers' works in their presence, the quartet recorded the complete quartets of Luciano Berio shortly before his death.

Over the past 40 years, the ensemble has received many prizes for its work. It has won the Deutscher Schallplatten Preis several times and the Gramophone Award for the best recording of contemporary music three times. The prestigious Ernst von Siemens Music Prize was awarded to them in 1999 for lifetime achievement in music, setting the quartet on a par with other winners such as Berio, Britten, Carter, Ferneyhough, Lachenmann, Ligeti and Rihm.

ardittiquartet.com



TWO WHISKAS – THE REST IS NOISE

Ivana Pristašová, violin, viola, objects
Caroline Mayrhofer, recorders, Paetzold,
objects

Two Whiskas: a brand for cat-food of the US-american company Mars incorporated with the slogan: “eight out of ten preferred it”, after which John Cage named a piece.

The Duo Two Whiskas was found in 2015 in order to play the repertory for violin and recorders that had been composed in 2002 for the Duo Octopus (Antonio Politano, Haesung Choe). Since then Two Whiskas’s repertory is expanding by commissions to Wolfram Schurig, Hannes Kerschbaumer, Arturo Fuentes, Peter Jakober, Thomas Amann, Thomas Wally, Alexander Kaiser, Manuel Zwerger and Judith Unterpertinger.

Ivana Pristašová, born in Bratislava, busy soloist and chamber-musician throughout Europe. Ivana studied violin in Bratislava and Vienna. Since 2007 she teaches violin and contemporary chamber music at the Konservatorium Innsbruck and is head of the Ensemble Konstellation. 2002–2007 she was a member of Klangforum Wien. She co-founded the opera aperta ensemble and Trio Eis and is member of the Mondrian Ensemble Basel and Ensemble Phace.

Caroline Mayrhofer, born in Innsbruck, studied recorder at Bruckner Konservatorium Linz, Musikuniversität Wien and Conservatorium van Amsterdam and graduated with distinction. She has been teaching at the conservatorio di Bolzano. In 2012 Caroline was price-winner at the international competition for contemporary recorder-music in Darmstadt. As a soloist and in Ensembles she performs throughout Europe, America, Asia.

caroline-mayrhofer.net/neue-musik/two-whiskas



ENSEMBLE CHROMOSON

Founded in 2014 by the former scholarship holders of the International Ensemble Modern Academy in Frankfurt am Main Carolin Ralser and Philipp Lamprecht, as well as the composer Hannes Kerschbaumer, the ensemble debuted at the Transart Festival Bolzano. Performances followed in Hong Kong, Vienna, Zadar, Salzburg, Leipzig and South Tyrol. The ensemble was able to demonstrate its high quality and sensitivity for contemporary music interpretation at the following festivals and concert series with interdisciplinary performances and projects such as CHEMIN, RESPIRO, RAYON UV-A, AERIA, ABYSS, HOT and MUNDLICHT: Free Space Festival Hong Kong, Novalis Festival for Contemporary Music and Art (Croatia), Distat Terra Festival (Argentina), Transart Festival, Alpen-

classica Festival, Festival of Contemporary Music Bolzano, WGT Festival Leipzig, Concert Series of Int. Paul Hoffhaymer Society Salzburg, Mozarteum Salzburg, Gustav Mahler Music Weeks (2018, 2019) and others. The ensemble chromoson was also ensemble in residence at "hörbar! tag der neuen musik" (INAUDITO/UNERHÖRT) in Bolzano, as well as the Austrian Hong Kong Composers Connection. Lively collaboration with young international composers. Lectures and workshops, etc. at the Hong Kong University of Education emphasize the ensemble's desire to make new music accessible to a wider audience.

Musical score for page 32, featuring vocal parts and piano accompaniment. The score includes parts for Soprano (Sopran), Alto (Alto), Tenor (Tenor), Bass (Bass), and Piano (Piano). The lyrics are in German.

Lyrics:
 alle Engländer
 wenn Predigten / möglich ist auch in unheimlicher Stille
 Predigen
 alle Predigen / möglich ist auch unheimliche Stille
 alle Predigen / möglich ist auch unheimliche Stille
 alle Predigen / möglich ist auch unheimliche Stille

Musical score for page 33, featuring piano accompaniment. The score includes parts for Violin (Vln), Viola (Vla), Piano (P), and Cello/Double Bass (Cb). The score includes a section marked "Dämpfer ab" (Dampers off).

Lyrics:
 Dämpfer ab

On the Music of Hannes Kerschbaumer

Hannes Kerschbaumers Werk *kritzung* für präparierte Viola und 3 Streicher mit Holzobjekten (2015) steigt mit einem beinahe stummen Rauschen ein, der Bogen streicht schwach, aber konzentriert seitlich über den hölzernen Rand des Korpus. Langsam werden die Bogenbewegungen größer, der Bogendruck erhöht und die Saiten geraten in den Radius des um sich greifenden stimulierenden Bogens, der sie zunächst en passant streift, dann in leichte Schwingung versetzt und schließlich unter ausufernden Bewegungen und massivem Bogendruck in eine gewaltige Bewegung reißt, in der körperliche Kräfte zwischen dem gespannten Haar und den gespannten Saiten wirken, dass das Instrument darunter zu zerbersen scheint und das Werk rollt in einer es-

kalativen Dynamik gleich einer Naturgewalt durch den Saal. Das Klanggebilde, das sich hier ausbreitet, ergreift so den ganzen Leib: die unauffhaltsame Bewegung, die zu Anfang kaum hörbar ist, ist sichtbar als sich vergrößernde Armbewegung und von einer umschließenden körperlichen Gegenwärtigkeit und Haptik als könnten wir sie anfassen. Wenn Georges Didi-Huberman sagt, dass das „Sehen letztlich nur in einer Tast-Erfahrung gedacht und empfunden werden kann“¹, dann können wir in Bezug auf diese Erfahrung sagen, dass hier die Tast-Erfahrung nur durch das Hören empfunden wird. Die Musik erzeugt eine Erfahrung, die nicht nur unser Gehör anspricht, sondern auf einer viel basaleren Ebene den ganzen Leib. Hierin liegt das unverkennbare Paradox von Kerschbaumers Musik: Denn, wenn wir uns fragen, wie das, was wir Tast-Erfahrung nennen, erreicht ist, müssen wir sagen, es findet keinerlei „Berührung“ statt, da ist nichts, was wir buchstäblich anfassen können, oder was uns anfasst. Es scheint, als ob die „authentische“ Tast-Erfahrung gerade dort stattfindet, wo wir still und unversehrt im Stuhl sitzen.

Die Dimension der Leiblichkeit in der Musik Hannes Kerschbaumers folgt einer liebevollen Zuwendung zur Materialität seiner

Klangerzeuger. Zu den über Jahrhunderte verfeinerten Instrumenten der Kunstmusik treten in vielen seiner Werke „Geräuschobjekte“, resonierende Rohmaterialien, die mit derselben Detailtreue behandelt sind wie Akkordeon oder Viola: Keramik und Glasscherben, Styropor auf Styropor, Sandpapier auf Sandpapier, Sandpapier auf Holz. Die Holzobjekte sind in Maßen und Holzsorte genau definiert – Kiefer, Eiche oder Balsa –, sie werden gestrichen, geschlagen, gerieben, gebürstet. Sie dienen als bedeutungslose Klangkörper mit bestimmten Arten von Reibungen und klanglichen Dichtegraden. Es geht ihm darum, wie sie tönen. „Ich kann keine Tonhöhenabfolgen schreiben“, sagt Kerschbaumer und verweist damit nicht auf einen technischen Mangel, sondern drückt genau das aus: Es gibt hinter der Musik keine Systeme und Ideen, die er uns vermitteln, zum Verständnis bringen, kommunizieren will, sondern es geht nur um die klangliche, hörbare Oberfläche selbst. Wir stoßen also auf ein ähnliches Paradox: Wir werden dort angesprochen, wo es gar nichts zu sagen gibt. Und hat die Musik damit nicht Recht? Wissen wir nicht schon alles, was sie uns sagen könnte? Das Wunderbare ist gerade, dass die Musik uns anspricht, ohne etwas zu sagen.

Das wirft ein anderes Licht auf das gängige romantische Motiv der Sprache des Unaussprechlichen. Es werden nicht irgendwelche Gefühle, die ohnehin schon vorhanden sind, in ein klingendes Kostüm gesteckt, um dann beim Adressaten wieder ausgepackt zu werden. In unserem Fall würde die Sprache des Unaussprechlichen gerade das Gegenteil bedeuten: dass es einfach um das Kostüm geht, um den „Purpurschimmer der Romantik“ (E.T.A. Hoffmann). Kerschbaumers Stück *buchstabierend* für 6 Männerstimmen (2016) etwa geht aus von dem Text des Istanbul-Protokolls, dem UN-Handbuch zum Nachweisen von Folter. Im Ursprungstext werden verschiedene Verletzungen an der Oberfläche des Menschen – an der Haut – aufgelistet, die Indizien für Folter sind. Mit einer speziellen Kombinatorik setzt Kerschbaumer diesen zunächst technokratisch-instruierenden Text in eine abstrakte Poetik um. Die Weise, in der Folter hier verhandelt wird, ist damit von ihren moralischen und emotionalen Implikationen und damit ihrer „Realität“ befreit. Folter wird zu einem Phänomen von Oberflächen und Gestalten, Laute und Wortfetzen, in denen die Wunden in ihrer Oberflächenstruktur erscheinen: Sie sind „kreisrund“, es geht um Schürfungen, Einritzungen, Knochenoberfläche,

Narben, Weichgewebe, Muster, Kratzverletzungen, Risse, Pigmentierung, Deformierung, Streifen und Umrisse. All das sind strukturierte Oberflächen, ästhetische Phänomene. Es geht nicht um den Menschen, es geht um Formen, um Gestalten und Muster. Die Nähe und Intimität, mit der Hannes Kerschbaumers Musik uns betrifft, wird nicht erreicht, indem er auf uns zugeht und uns zum Beispiel über den Schrecken der Folter aufklärt (das wissen wir) und Folter moralisch verurteilt. Im Gegenteil, er kappt alle Verbindungen zu uns und zu unserem moralischen und intellektuellen Setting, er kappt die Leinen, die ihn an das Hier und Jetzt binden und schaut auf die Formen. Die menschliche Haut ist entmenschlicht, sie wird zur Leinwand, zur Einschreibefläche ästhetischer Gestalten. Wir haben es hier mit dem Paradox zu tun, dass die Nähe der Musik durch Distanzierung erreicht wird. In dieser Figur zeigt sich das, was Walter Benjamin als „Aura“ der Kunst bezeichnet, nicht nur als „die Erscheinung einer Ferne, so nah sie sein mag“ sondern gleichzeitig umgekehrt: als Erfahrung einer umschließenden Nähe, so fern sie sein mag.

Die in *buchstabierend* verhandelte Folter ist selbst eine jahrhundertalte Praxis dieser paradox aufgespannten Figur von Wirk-

lichkeit. Wir dürfen nicht vergessen, dass Folter ein Mittel zur „Wahrheitsfindung“ ist. Unabhängig davon, dass dieser Gedanke geschmacklos sein mag, sagt er uns etwas über das, was wir Wahrheit nennen: Die durch Folter gewonnene Wahrheit ist eine unmögliche Wahrheit, sie untergräbt den Begriff der Wahrheit selbst, weil die Vorstellung dieser Wahrheit erst den Prozess in Gang setzt (hier die Folter), der diese Wahrheit hervorbringt. Aber müssen wir das nicht von jeder Wahrheit sagen? Erst das Setzen eines unmöglichen, utopischen Bildes setzt den Prozess in Gang, der das Feld des Möglichen neu anordnet. Statt also die großen Bilder als Hirngespinnste abzutun und uns nach dem Ende der Erzählungen in der „Wirklichkeit“ angekommen zu wähnen, wäre zu begreifen, dass es ohne diese Bilder überhaupt keine Wirklichkeit gibt, weil die Wirklichkeit nicht als solche zu haben ist. Die Wirklichkeit ist eine Wirklichkeit der Bilder.

Dieser Zugang bestimmt auch Kerschbaumers Behandlung der Instrumente. Er nimmt sie nicht als das, was sie sind. Er arbeitet exzessiv mit Präparierungen, setzt die spezifischen klanglichen Charaktere jedes Instruments dort an, wo das Instrument nicht bereits zuhause ist. So nähert

sich in *kritzung* der Viola-Klang dem der Holzobjekte an (und umgekehrt), in *picea debris* für zwei präparierte Diskantzithern und präparierte Basszither (2014) wird der Klang der Zither aus der Zither getilgt, wie der Mensch aus der menschlichen Stimme in buchstabierend. Damit dreht sich das ganze Verhältnis der Musik zu den Instrumenten um: Das Instrument ist nicht einfach ein Mittel, durch das eine musikalische Struktur spricht, es ist nicht ein „Träger“ für „musikalischen Inhalt“, sondern das Instrument wird selbst zur Aufgabe. Es fungiert nicht als Verlängerung des KomponistInnengehirns, sondern als dessen Gegenüber. In *abbozzo V* für Vierteltonakkordeon und Streichquartett (2016) kreist das Akkordeon um die Leerstelle seiner eigenen Klanglichkeit, die durch die definierten Tonhöhen und den Balg für akkordisch-melodischen Einsatz anbietet. *abbozzo V* denkt das Instrument von seinen Extremen her, dort, wo das Akkordeon kein Akkordeon ist. Mit tiefen rhythmischen Clusterkaskaden, absterbenden Glissandi auf dem Tasteninstrument (!) und hohem, zirkulierenden Flirren nimmt das Instrument eine exaltierte Klanglichkeit an, die sich der elektronischen Musik annähert. Der Klangkörper des Akkordeons tritt erst dort an die Oberfläche, wo das Instrument

den spezifischen Klang eines Akkordeons außerhalb seiner Möglichkeiten anreißt – und nicht dort, wo wir es kennen und wissen, dass ein Akkordeon so klingt. Und dieser künstliche Akkordeonklang ist heftiger und berührender, ja realer, als es die Realität je sein könnte.

Wie ist das möglich? Es ist nur vorstellbar, wenn wir sagen, es gibt eine Ebene, auf der die künstliche Musik dem Realen näher ist, als die gegebene Realität. Um das zu begreifen bieten wieder Kerschbaumers Werke den entscheidenden Schlüssel. Das Werk *kritzung* geht von einem Naturphänomen aus: Kritzungen sind die Schrammen, die Gletscher im Laufe von Jahrhunderten in den darunterliegenden Stein einschreiben. Dieser Prozess von organischen, zwar langsamen, aber unaufhaltbaren Einschreibungen ist der Prozess des Werkes: Die Stimmen der Holzobjekte schreiben sich in die Violastimme ein, in der zuletzt monochrom das gesamte Werk kulminiert – *kritzung* schafft keine Abbildungen, sondern ist selbst die Leinwand, die Oberfläche und ihre Einschreibung. Das visuelle Phänomen der Kritzungen kommt in der Verklänglichung nicht vor, was wir hören ist kein Abbild. Es ist mehr als das: es ist der Prozess dessen, was es beschreibt,

selbst. Hannes Kerschbaumer nennt diese Herangehensweise „bionisches Denken“, eine Mimikrytechnik, die Naturphänomene auf Technik überträgt – wie eben kritzung ein Naturphänomen auf die Musik überträgt –, ohne aber zwingend die Funktionsweise zu begreifen, d.h. die Frage beantworten zu können, warum etwas auf eine bestimmte Weise funktioniert. Bionisches Denken schaut sich insofern nur die Oberfläche, die äußere Erscheinung der Dinge an und kopiert sie, anstatt hinter die Oberfläche zu schauen und sie zu „verstehen“. Es geht ums Kostüm.

So sind auch die Stimmen in *schraffur* für Vierteltonakkordeon und Ensemble (Erste Bank Kompositionspreis, 22.11.2017) nicht aufgrund vorgängiger, etwa harmonischer Beziehungen strukturiert, die dem Stück dann von „innen“ heraus einen Sinn verleihen. *schraffur* geht von einer Maltechnik aus, bei der sich das Bildganze aus zahllosen einzelnen, für sich bedeutungslosen Linien zusammensetzt. Die Instrumentalstimmen beschreiben dementsprechend glissandierende Linien, die im Ganzen ein komplexes, flirrendes Gebilde ergeben. Die Beziehung zwischen den Stimmen besteht also nicht im Innern der Musik, oder dahinter, sondern sie entsteht erst auf der Ober-

fläche. Sie bilden in ihrer Masse – und das heißt, nur auf der Oberfläche ihres „zufälligen“ Aufeinandertreffens – ein Gesamtbild. Es handelt sich hier nicht um eine Entwicklung von innen heraus, sondern um das massive Ensemble an sich sinnloser Linien. Der Klang im Hier und Jetzt fügt sich nur in Bezug auf das ferne Bild, das Gesamtgebilde zusammen, es spricht von einer Ferne zu uns; was wir als Wirklichkeit auffassen, ist kein Ding, sondern das Produkt einer Spannung, der energetische Prozess zwischen einem fernen Bild und sinnlosen Individuen, wie es schon Kant gedacht hat.

In *schraffur* verwendet Kerschbaumer erstmals eine „Verzerrungsnotation“, die Parameter wie Bogen-, Luft- und Lippendruck zu einem Verzerrungsgrad zusammenfasst, den die Musikerinnen anhand ihrer auführungspraktischen Erfahrung umsetzen. Die Verzerrungen bearbeiten den Instrumentalklang so weit, dass seine „tradierte klangliche Identität nicht mehr wahrnehmbar ist“ (Partitur). Dabei geht es nicht darum, eine „ursprüngliche Wirklichkeit“ hinter der Musik offenzulegen, wie zuweilen Lachenmanns Musik fehlinterpretiert wird, sondern darum, dass die „künstliche“ musikalische Oberfläche selbst zur Wirklichkeit wird.

Das bekräftigt, was Lacan und Žižek an der Freudschen Traumdeutung hervorheben: Der Traum ist, wie wir wissen, nicht die Realität, er ist eine ästhetische Oberfläche aus Bildern, Intensitäten, Begehren etc. Indem er die Ausschaltung des Realitätsprinzips ist, ist er aber gerade das eigentlich Reale. Im Traum begegnen wir dem Realen unseres Begehrens, während wir aufwachen, um dem Realen zu entgehen und die Illusion eines Alltags zu spielen. Die Bilder in unseren Köpfen sind nicht die Illusion, sondern sie sind wirklicher als das, was wir für die Wirklichkeit halten. Ohne sie ist die Wirklichkeit bedeutungslos und starrt uns mit leeren Augen an. Bilder sind also keine Abbildungen der Realität, sondern im Gegenteil, sie sind das Reale der Realität, das, was überhaupt die Strukturierung einer Realität ermöglicht, sie entspringen nicht der Realität, sondern den Löchern in der Realität.

Es gibt demnach keine Rückkehr ins Paradies. Walter Benjamin beschreibt diesen Verlust anhand der Sprache: Nach dem Turmbau zu Babel sind wir in alle Himmelsrichtungen verstreut und stehen vor dem Scherbenhaufen nicht-kompaktibler Sprachen, die wir nicht mehr zur ursprünglichen, vorbabylonischen Einheit

zusammensetzen können. Wir sind getrennt von der Welt und voneinander. Deshalb brauchen wir Übersetzung. Übersetzung trägt immer die Behauptung in sich, dass es möglich ist, die sinnlosen und gegeneinander indifferenten Scherben zu einem neuen Ganzen zusammenzusetzen. Dies Zusammensetzen ist aber keine Rückkehr zum Urzustand, als alles heil war, sondern geht – wozu sich schon Rousseau, Kant oder Hegel zähneknirschend entscheiden mussten, um an der paradiesischen Utopie festhalten zu können – den umgekehrten Weg, den Weg der Artifizialisierung, der fortschreitenden Zersplitterung. Dies ist genau der Weg, den Hannes Kerschbaumer mit seinem Zugang der bionischen Übersetzung einschlägt. Anstatt die „Aufteilung des Sinnlichen“ (Rancière) rückgängig zu machen, hält er die Scherben verschiedener, nun voneinander getrennter sinnlicher Erfahrungsgelalte (Sehen, Hören, Tasten) gegeneinander und das Ergebnis ist eine umfassende ästhetisch-leibliche Entgrenzungserfahrung – um im Bild zu bleiben: die Sprengung der babylonischen Grenzen. Ein weiteres Mittel mit den Scherben umzugehen, können wir in Kerschbauers Reihe von Werken verfolgen, die „debris“ im Titel tragen. Hier erfahren wir das Gegenteil von prozessualen,

sich fortwindenden Entwicklungsformen, nämlich Verfallsprozesse – in Slow Motion und Nahaufnahme. Im Gegensatz zu den „konstruktiven“ Klanggebilden, die etwa in *kritzung*, *abozzo IV & V*, *schraffur* organisch wachsende Prozesse beschreiben, werden in der debris-Reihe organische Einheiten in ihre Einzelteile zersetzt: Ein Gesamtklang zersplittert stufenweise, wird zerschlagen und endet als Trümmerhaufen (debris: Trümmer, Schutt, auch: Weltraumschrott). Der dialektische Trick in dieser Reihe ist, dass gerade die debris-Stücke im Gegensatz zu den organisch-konstruktiven Stücken klar strukturiert sind und einem strengen Formablauf folgen: *pedra.debris* für Bassaxophon, Kontrabass und Perkussion (2013; Wien Modern: 12.11.2017) etwa beschreibt einen Verfallsprozess in 47 klar definierten und systematisch wachsenden Sektionen. Der Ausgangsimpuls löst sich in 47 Abläufen des Verfalls zu einer komplexen unüberschaubaren Klangstruktur auf. 47 Impulse, 47 Blicke auf den Moment des Bruchs, auf das zerspringende Objekt, auf den sich auftürmenden Trümmerhaufen. Dieser Verfallsprozess ist in erster Linie ein Entfaltungsprozess, denn aus dem Einzelimpuls, mit dem das Stück beginnt, der gleichsam als „Aufschlag“ aufgefasst werden kann, entfalten sich reiche, immer aus-

differenziertere Klanggebilde. Aber nicht durch Konstruktion, sondern durch Destruktion. Und gerade diese Stücke sind es, die, im Gegensatz zu den „konstruktiven“ Formprozessen, einer strengen formalen Konstruktion folgen. Die Destruktion wird zur konstruktiven Kraft.

Die debris-Reihe hat dabei ebenfalls einen visuellen Ausgangspunkt: „Diese ganze Serie ist eigentlich entstanden, als ich damals mit dem Bildhauer Aaron Demetz Kontakt hatte und seine Arbeit aufgenommen und mir das oft angehört und dann die Aufnahmen bearbeitet, übereinandergelegt und zusammengeschnitten habe. Es war eben immer dieses visuelle Bild da vom Bildhauer, der mit dem Hammer auf den Meißel schlägt und wie der Meißel dann aus dieser Materie Dinge herausschlägt – das sind jedes Mal verschiedene Partikel, verschiedene Teile aus dieser Materie, die dann auf den Boden fallen und sich dadurch auflösen. Genau das passiert eigentlich in *pecea.debris*: Der Bildhauer schlägt am Tag 10.000 Mal auf diesen Block ein und nimmt aber die Klanglichkeit nicht wahr. Ich mache genau das Umgekehrte: Ich lege den Fokus auf diese Klanglichkeit. Es geht um dieses sehr stoische Agieren, dieses Einschlagen, diesen Impuls, der immer wieder

auftritt und der innerhalb dieses Prozesses immer andere Details zum Vorschein bringt, die man vorher in diesem Impuls vielleicht nicht wirklich vorfindet.“ (Kerschbaumer) Dass es noch Kunst gibt, mag an diesem utopischen Bild hängen: Dass die Scherben noch im Moment, in dem sie geschlagen werden, mehr sein können, als nur sinnlose, voneinander isolierte Scherben. Kerschbaumers Musik verwandelt die Scherben in ästhetische Erfüllung und reißt damit die Utopie aus der Ferne ins Hier und Jetzt, in unsere Mitte. Indem sie alle Trennungen des Realitätsprinzips aufhebt, ist sie „reine Suspendierung, ein Augenblick, in dem die Form als solche wahrgenommen wird. Es ist der Augenblick, in dem eine besondere Menschheit gebildet wird.“²

In Kerschbaumers Streichquartett *abozzo IV* (2016) kommen sogenannte „wormholes“ vor: Die instrumentalen Linien geraten in ein Feld extremer Verzerrung durch Bogendruck, in dem die Tonhöhe im reinen Geräusch versinkt und aus diesem chaotischen Tonhöhen-Nullpunkt plötzlich von ganz woanders auftauchen kann. So sind große Sprünge möglich, deren Übergang aber weder fließend, noch ein „Sprung“ ist, sondern eben ein „Wurmloch“, bei dem der Prozess von A nach B nicht nachvollzieh-

bar ist. Natürlich macht aber genau diese Unentschiedenheit den Reiz der wormholes aus. Sie sind musikalische Kulminationen, die nicht hier oder dort zu lokalisieren sind, sondern gerade weder A noch B. Sie sind der energetische Prozess zwischen A und B und zwischen A und B spielt die Musik. Hier bietet der Begriff der elektrischen Spannung ein Vorbild. Die Spannung ist weder der eine noch der andere Pol, weder hier noch dort, nicht einmal dazwischen; die Spannung ist der Prozess, die Bewegung der Pole, die je für sich bedeutungslos sind. Die wormholes sind die Spannung, in der sich die Unmöglichkeit musikalischen Sinns musikalisch ausdrückt, nachdem Tonhöhenverhältnisse nicht mehr zum Garanten für Bedeutung dienen können. Musik findet eben nicht irgendwo im Jenseits, oder auf dem Papier statt, sondern im Hier und Jetzt, im wormhole der Gegenwart – es ist ein Knistern zwischen den Polen.

Jim Igor Kallenberg

- 1 Georges Didi-Huberman, Was wir sehen blickt uns an: Zur Metapsychologie des Bildes, München: Fink 1999, S. 13.
- 2 Jacques Rancière, Die Aufteilung des Sinnlichen, Berlin: b_books 2008, S. 40/41.

HANNES KERSCHBAUMER

Hannes Kerschbaumer, geboren 1981 in Brixen, studierte Komposition bei Gerd Kühr, Pierluigi Billone und Beat Furrer an der Kunstuniversität Graz. Weiterführende Studien bei Georg Friedrich Haas an der HfM Basel.

Seine Werke wurden bei Festivals wie den Internationalen Ferienkursen Darmstadt (2010), Wien Modern, Musikprotokoll im Steirischen Herbst, Klangspuren Schwaz, Wittener Tage neuer Kammermusik, Festival Transart, World Saxophon Congress 2012, Bludenzer Tage zeitgemäßer Musik, Festival Traettorie, Oper Graz u.a. uraufgeführt. Zusammenarbeit mit Ensembles wie dem Arditti Quartet, Klangforum Wien, Vertixe Sonora Ensemble, Ensemble Schallfeld, TENM (Tiroler Ensemble für Neue Musik), PHACE, Ensemble neoN, Haydn Orchester, Orchestra del Teatro La Fenice und Musikern wie Krassimir Sterev, Caroline Mayrhofer u.v.a.

Hannes Kerschbaumer erhielt den Musikförderpreis der Stadt Graz (2009), das Startstipendium des bm:ukk (2012), das Hilde-Zach-Kompositionsförderstipendium der Stadt Innsbruck (2013), das Andrzej-Dobrowolski-Kompositionsstipendium des Landes Steiermark (2014), den SKE Publicity Preis 2015, das Staatsstipendium für Komposition (2016). Finalist des 5., 6. und 7. Johann-Joseph-Fux-Opernkompositionswettbewerbes des Landes Steiermark. 2017 erhielt er den Erste Bank Kompositionspreis.

Seiner Musik war im April 2014 ein Portraitkonzert im ORF-Radiokulturhaus Wien in der Reihe „Fast Forward“ von Jeunesse und ö1 gewidmet. Composer in Residence 2015 beim IZZM (Kärnten). Gewinner des Musiktheater-Wettbewerbes OPER.A 20.21 der Haydn Stiftung (2017). Er ist Mitbegründer des ensemble chromoson, sowie künstlerischer Leiter von „hörbar! – tag der neuen musik“. Mitglied des Elektronik-Trios „dark matter“.

Hannes Kerschbaumer lebt als freischaffender Komponist in Absam.

KLANGFORUM WIEN

24 MusikerInnen aus zehn Ländern verkörpern eine künstlerische Idee und eine persönliche Haltung, die ihrer Kunst zurückgeben, was ihr im Verlauf des 20. Jahrhunderts allmählich und fast unbemerkt verloren gegangen ist: einen Platz in ihrer eigenen Zeit, in der Gegenwart und in der Mitte der Gemeinschaft, für die sie komponiert wird und von der sie gehört werden will.

Seit seinem ersten Konzert, welches vom Ensemble noch als „Société de l'Art Acoustique“ unter der musikalischen Leitung seines Gründers Beat Furrer im Palais Liechtenstein gespielt wurde, hat das Klangforum Wien unversehens ein Kapitel Musikgeschichte geschrieben: An die fünfhundert Kompositionen von KomponistInnen aus drei Kontinenten hat das Ensemble uraufgeführt und so zum ersten Mal ihre Notenschrift in Klang übersetzt. Auf eine Diskographie von mehr als 70 CDs, auf eine Reihe von Preisen und Auszeichnungen und auf 2000 Auftritte in den ersten Konzert- und Opernhäusern Europas, Amerikas und Japans, bei den großen Festivals ebenso wie bei jungen engagierten Initiativen könnte das Klangforum Wien zurückblicken, wenn das Zurückblicken denn seine Sache wäre.

Und so wie die Kunst selbst ist auch das Klangforum Wien nichts anderes als eine durch ihr Metier nur sehr behelfsmäßig getarnte Veranstaltung zur Verbesserung der Welt. Wenn sie das Podium betreten, wissen die MusikerInnen des Ensembles, dass es nur um eines geht: Um alles. Eros und Unbedingtheit dieses Wissens machen das Besondere der Konzerte des Klangforum Wien.

Die Mitglieder des Klangforum Wien stammen aus Australien, Bulgarien, Deutschland, Finnland, Frankreich, Griechenland, Italien, Österreich, Schweden und der Schweiz.

Sylvain Cambreling, Friedrich Cerha und Beat Furrer sind die drei herausragenden Musiker, denen das Klangforum Wien im Verlauf seiner 25jährigen Geschichte durch jeweils einstimmigen Beschluss aller MusikerInnen die Ehrenmitgliedschaft des Ensembles verliehen hat. Mit Beginn der Saison 2018/2019 hat Bas Wiegers die Aufgabe des Ersten Gastdirigenten von Sylvain Cambreling übernommen, der dem Ensemble als Erster Gastdirigent emeritus verbunden bleibt. Das Klangforum Wien spielt mit freundlicher Unterstützung von ERSTE BANK.

EMILIO POMARICO

Emilio Pomarico wurde 1954 als Sohn italienischer Eltern in Buenos Aires geboren. Er studierte in Mailand und bildete sich bei Franco Ferrara und Sergiu Celibidache weiter. Er debütierte 1982 mit einer erfolgreichen Konzertserie in Italien und Südamerika. Er arbeitete mit den wichtigsten italienischen Orchestern und mit Theaterorchestern, wie dem Orchester der Mailänder Scala. Emilio Pomarico wurde bisher an zahlreiche internationale Festivals eingeladen, um nur einige zu nennen: Festival d'Automne Paris, La Biennale Musica in Venedig, Settembre Musica in Turin, Edinburgh International Festival.

Ein Schwerpunkt von Pomarico ist die zeitgenössische Musik. Zusammen mit dem Ensemble Modern in Frankfurt, dem Freiburger Ensemble Recherche, dem Ensemble Contrechamps Genf und dem Nieuw Ensemble Amsterdam erarbeitete er dementsprechende Werke. Regelmäßige Zusammenarbeit verbindet ihn auch mit dem Klangforum Wien.

Einer seiner größten Erfolge waren die Aufführungen von Nonos Prometeo in Lissabon 1995, die Schweizer Erstaufführung der 1. Sinfonie von Alfred Schnittke im Januar 1996 mit der basel sinfonietta und Luciano Berios Coro in der Genfer Victoria Hall. Im August 1997 dirigierte Pomarico das BBC Scottish Symphony Orchestra beim Edinburgh International Festival.

Pomarico ist Professor für Dirigieren an der Civica Scuola di Musica in Mailand.

KRASSIMIR STEREV

Krassimir Sterev ist sowohl als Solist, Kammermusiker als auch in Ensembles und Orchestern international tätig und weltweit auf vielen renommierten Festivals zu Gast. Nicht zuletzt wirkt er auch in zahlreichen Theater- und Tanzproduktionen sowie Projekten, die speziell für Kinder entwickelt werden, mit. Seit 2003 ist Krassimir Sterev Mitglied des Klangforum Wien. Ebenso arbeitete er aber auch mit den Wiener Philharmonikern (unter Pierre Boulez und Daniel Barenboim), dem London Philharmonia Orchestra, dem RSO Wien, dem Ensemble Kontrapunkte, der musikFabrik und dem Ensemble Phace zusammen und ist Teil des Trio Amos.

Besonderes Augenmerk legt Krassimir Sterev auf die Entwicklung des Repertoires für Akkordeon. Viele Komponisten schrieben für ihn bereits neue Werke (u.a. Bernhard Lang, Pierluigi Billone, Bernhard Gander, Olga Neuwirth, Aureliano Cattaneo, Rebecca Saunders, Chaya Czernowin und Hannes Kerschbaumer), die er zur Uraufführung brachte.

Krassimir Sterev wurde in Bulgarien geboren, wo er im Musikgymnasium von Plovdiv seine musikalische Ausbildung begann. Dann setzte er sein Studium an der Universität für Musik und darstellende Kunst in Graz fort. Sterev war Stipendiat am Königlichen Dänischen Musikonservatorium, wo er auch die Solistenklasse als Akkordeonist abschloss. Seine musikalische Entwicklung wurde maßgeblich durch Lehrer wie Mogens Ellegaard, James Crabb und Georg Schulz beeinflusst.

SCHALLFELD ENSEMBLE

Schallfeld ist ein internationales Ensemble für zeitgenössische Musik mit Sitz in Graz. Die Gruppe begeistert durch Virtuosität und Klangersensibilität mit einer besonderen Aufmerksamkeit für Konzertformate, die sich mit den jeweiligen räumlichen Gegebenheiten kreativ auseinandersetzen und eine neue Dimension des Hörens eröffnen. Schallfeld wurde 2013 von Alumni des Klangforum Wien gegründet. In der künstlerischen Programmation spiegeln sich die Diversität und Interessen seiner Mitglieder, derzeit MusikerInnen aus 8 verschiedenen Ländern, wieder. Aufmerksamkeit erregt das Ensemble sowohl durch spannende Programmgestaltung mit Fokus auf junge KomponistInnen und innovative Konzert-Inszenierungen, als auch durch seine Arbeit mit live-Elektronik und kollektiven Improvisationen.

Schallfeld sieht seine Aufgabe darin, die Musik internationaler KomponistInnen nach Österreich zu bringen, und umgekehrt als Botschafter für neue Musik im Ausland zu wirken. Neben einer eigenen Konzertreihe in Graz ist Schallfeld regelmäßiger Gast bei Festivals im In- und Ausland, u.a. bei Wien Modern, Klangspuren Schwaz, Impuls Graz, Darmstädter Ferienkursen, Afekt (Estland), Poznan Musical Spring (Polen), Daegu International Contemporary Music Festival (Südkorea). 2016/17 ist Schallfeld Teil des NASOM-Programms, einer Initiative des Außenministeriums zur Förderung junger österreichischer Musiker im Ausland.

Das Ensemble engagiert sich ebenso in pädagogischen Projekten und partizipativen Theaterprojekten für Kinder, Jugendliche und Erwachsene, mit Unterstützung durch die Stadt Graz, die EU (Programm Youth in Action), MICA und Kulturkontakt Austria. Schallfeld wird gefördert von der Stadt Graz, dem Land Steiermark und dem Bundeskanzleramt, den österreichischen Kulturforen und erhält großzügige logistische Unterstützung durch die Kunstuniversität Graz und das IEM (Institut für Elektronische Musik und Akustik).

schallfeldensemble.com

LEONHARD GARMS

Leonhard Garms wuchs in Italien auf. Er studierte Dirigieren, Korrepetition und Musiktheorie an der Kunstuniversität Graz. Meisterkurse besuchte er bei Peter Eötvös und Arturo Tamayo. Erste Arbeitserfahrungen während des Studiums führten ihn an die Oper Graz und zur styriarte.

2005 begann er als Pianist an der Komischen Oper Berlin, 2008 wechselte er als Korrepetitor und Dirigent ans Theater Regensburg, wo er zahlreiche Repertoirevorstellungen, aber auch Uraufführungen leitete. Seit 2010 arbeitet Leonhard Garms freiberuflich (u.a. Ruhrtriennale, Staatstheater Wiesbaden, Nationaloper von Korea, Opéra de Lausanne, Wiener Festwochen).

2011/2012 war er Kapellmeister an der Türkischen Staatsoper Istanbul, 2015/16 an der Oper Graz. Seinem großen Interesse an zeitgenössischer Musik geht er durch die Zusammenarbeit mit Instrumental-Ensembles und die Realisierung neuer Musiktheaterprojekte nach.

ARDITTI QUARTET

Durch seine lebendige und differenzierte Interpretation von Kompositionen der Moderne und Gegenwart hat das Arditti Quartet weltweit einen herausragenden Ruf erlangt. Seit seiner Gründung 1974 durch den Geiger Irvine Arditti sind ihm mehrere hundert Streichquartette gewidmet worden, und so bildete sich das Ensemble mit den Jahren zu einer festen Größe der jüngsten Musikgeschichte heraus. Komponisten wie Adès, Aperghis, Birtwistle, Cage, Carter, Dufourt, Dusapin, Ferneyhough, Francesconi, Fure, Gubaidulina, Harvey, Hosokawa, Kagel, Kurtág, Lachenmann, Ligeti, Nancarrow, Pagh-Paan, Rihm, Scelsi, Sciarrino, Stockhausen, Walshe und Xenakis haben ihm die Uraufführung ihrer Werke anvertraut, und das Repertoire des Quartetts umfasst bei vielen dieser und weiterer Komponisten die Gesamtheit ihrer Streichquartette.

Das Arditti Quartet ist davon überzeugt, dass für die Interpretation Neuer Musik eine enge Zusammenarbeit mit den Komponisten unerlässlich ist, und so suchte es mit ihnen stets den Dialog. Die Diskographie des Arditti Quartets umfasst über 200 CDs. Viele Werke wurden in Anwesenheit der Komponisten eingespielt, wie zum Beispiel die Quartette Luciano Berios.

Das Arditti Quartet hat im Laufe der letzten 40 Jahre zahlreiche Preise erhalten, darunter mehrfach den Deutschen Schallplatten-Preis und dreimal den Gramophone Award für die „beste Aufnahme zeitgenössischer Musik“. 1999 wurde ihm der prestigeträchtige Ernst-von-Siemens-Musikpreis für sein musikalisches Lebenswerk verliehen – eine Auszeichnung, die das Quartett in eine Reihe stellt mit Preisträgern wie Berio, Britten, Carter, Ferneyhough, Lachenmann, Ligeti und Rihm.

ardittiquartet.com

TWO WHISKAS – THE REST IS NOISE

Ivana Pristašová, Violine, Viola, Objekte
Caroline Mayrhofer, Blockflöten, Paetzold, Objekte

Two Whiskas: Marke für Katzenfutter der US-amerikanischen Firma Mars incorporated mit dem Werbeslogan: „eight out of ten preferred it“, nachdem John Cage ein Stück benannte.

Das Duo Two Whiskas wurde 2015 gegründet, um Repertoire für die Besetzung Violine und Blockflöte zu spielen, das bereits um 2002 für das Duo Octopus (Antonio Politano, Haesung Choe) entstanden war. Dieses Repertoire wird seither durch Kompositionsaufträge u.a. an Wolfram Schurig, Hannes Kerschbaumer, Arturo Fuentes, Peter Jakober, Thomas Amann, Thomas Wally, Alexander Kaiser, Manuel Zwerger und Judith Unterperntinger ergänzt.

Ivana Pristašová, geboren in Bratislava, erfragte Solistin und Kammermusikerin in ganz Europa. Violinstudium in Bratislava

und Wien. Seit 2007 Lehrauftrag für Violine und Neue Kammermusik am Konservatorium in Innsbruck, Leitung des Ensembles KonsTellation. Mitgründerin des opera aperta ensemble und Trio Eis, Konzertmeisterin der Kammersolisten Bratislava, 2002–2007 Mitglied im Klangforum Wien. Mitglied der Ensembles Phace und Mondrian Ensemble Basel. Lebt zwischen Zürich und Wien.

Caroline Mayrhofer, geboren in Innsbruck, Blockflötenstudium in Linz, Wien, Amsterdam, Master Konzertfach Blockflöte mit einstimmiger Auszeichnung. Rege Konzerttätigkeit als Solistin und in Ensembles Alter und Neuer Musik in Europa, Amerika, Asien. Mitwirkung bei CD- und Rundfunkaufnahmen (EMI digital, RecRec, RAI, ORF, RTS espace 2). 2012 Preisträgerin beim Internat. Wettbewerb für zeitgen. Blockflötenmusik in Darmstadt/D. Lebt in Wien.

caroline-mayrhofer.net/neue-musik/two-whiskas

ENSEMBLE CHROMOSON

Gegründet 2014 von den ehemaligen Stipendiaten der Internationalen Ensemble Modern Akademie in Frankfurt am Main Carolin Ralser und Philipp Lamprecht, sowie dem Komponisten Hannes Kerschbaumer, debütierte das Ensemble beim Transart Festival Bozen. Auftritte folgten in Hongkong, Wien, Zadar, Salzburg, Leipzig und Südtirol. Das Ensemble konnte seine hohe Qualität und sein Feingefühl für die Interpretation zeitgenössischer Musik bei folgenden Festivals und Konzertreihen mit interdisziplinären Performances und Projekten wie CHEMIN, RESPIRO, RAYON UV-A, AERIA, ABYSS, HOT und MUNDLICHT unter Beweis stellen: Free Space Festival Hongkong, Novalis Festival for Contemporary Music and Art (Kroatien), Distat Terra Festival (Argentinien), Transart Festival, Alpen-classica Festival, Festival Zeitgenössischer Musik Bozen, WGT Festival Leipzig, Konzertreihe der Int. Paul Hofhaymer Gesellschaft Salzburg, Mozarteum Salzburg, Gustav-Mahler-Musikwochen (2018, 2019) u.a.

Das ensemble chromson war weiters Ensemble in Residence bei „hörbar! tag der neuen musik“ (INAUDITO / UNERHÖRT) in Bozen, sowie der Austrian Hongkong Composers Connection. Rege Zusammenarbeit mit jungen internationalen KomponistInnen. Vorträge und Workshops u.a. an der Hongkong University of Education unterstreichen den Willen des Ensembles, Neue Musik einem breiten Publikum zugänglich zu machen.

Recording dates: **1** 22 November 2017

2 17 February 2015

3 28 September 2012

4 **5** November 2018

6 19 July 2018

Recording venues: **1** Mozart-Saal, Wiener Konzerthaus, Austria
(Festival Wien Modern 2017)

2 Györgi-Ligeti-Saal, Kunstuniversität Graz, Austria
(Festival Impuls 2015)

3 Silbersaal, Schwaz, Austria (Festival Klangspuren 2012)

4 Institut für Elektronische Musik und Akustik,
Graz, Austria

5 Amann Studios Wien, Austria

6 Gustav-Mahler Saal, Toblach, Italy

Mastering: Christoph Amann

Engineers: **1** Wolfgang Racher (ORF), Christian Gorz (ORF)

2 Peter Venus Ulrich Gladisch

3 Michael König (ORF), Michael Mangweth (ORF)

4 Davide Gagliardi

5 Christoph Amann

6 Simon Lanz

Booklet Text: Jim Igor Kallenberg

Cover based on artwork by Enrique Fuentes

0015060KAI

© & © 2019 paladino media gmbh, Vienna
www.kairos-music.com

 ISRC: ATTE41956001 to 06

WIEN
MODERN



ÖSTERREICH*

WIENER KONZERTHAUS

impuls academy | competition | festival



SÜDTIROLER
KÜNSTLERBUND



Vermehrt Schönes!

Wir unterstützen auch
den Erste Bank Kompositionspreis.

ERSTE 
BANK
MehrWERT Sponsoring