31.5. - 1.6.2011

Weiß



Esplorazione del bianco – Erforschung des Weiß – Salvatore Sciarrinos Werkreihe aus dem Jahr 1986 gab das Motto für die diesjährigen Tage der Neuen Gitarrenmusik. Das Weiß birgt Geheimnisse, die sich dem gewöhnlichen Blick nicht offenbaren. (Sciarrino)

Weiß – nicht gerade ein musikalischer Begriff. Was wird da erforscht? Das Weiß des leeren Notenblattes, das die Hand des komponierenden Kalligrafen zum Schreiben animiert? Das Weiß einer Wand, bei deren Kontemplation der in sich lauschende Komponist Inspiration findet? Das weiße Rauschen des in unseren Gehörgängen fließenden Blutes, das wir wahrnehmen, wenn es still ist, und gegen das der Komponist sich stemmt?

Wer das Weiß erforscht, wird es irgendwann in die Spektralfarben zerlegen. Farben – reale, etwa auf Bildern Van Goghs, synästhetisch beim Komponieren erlebte, den Spielern als "Vortragsbezeichnung" in die Noten geschriebene oder als Klangfarben ins Akustische transponierte – gehören zum Weiß, zum Licht, wie sein Gegenteil, das Schwarz, das Dunkel, die Nacht. Komponiert ein im Licht des Südens geborener Komponist anders als ein im Ost-Berlin der DDR oder den österreichischen Bergen aufgewachsener? Wenn ich das Weiße oder das Schwarze eine Weile angucke, sehe ich das Gleiche. (Sciarrino)

Erforschung des Weiß ist das Motto, aber es war nicht das vorgegebene Thema für die Programmgestaltung dieser Tage der Neuen Gitarrenmusik. Es ist ein Aspekt von vielen, vielleicht sogar ein etwas willkürlich herausgepickter, aber womöglich gerade dadurch hilfreich, um neue Perspektiven zu eröffnen.

Das Programm des Aleph Gitarrenquartetts wurde vom Quartett eigenverantwortlich gestaltet, das Programm des Konzerts der Studierenden wucherte und entfaltete sich überwiegend eigendynamisch nach den Gesetzen des Hochschulalltags (also der Chaostheorie) – jemand will etwas spielen, jemand hat gerade etwas geschrieben; was geht, was lässt sich besetzen, was unter den gegebenen Umständen realisieren?

Keine Konzeptprogramme also, und dennoch oder auch gerade deswegen: Wer aufmerksam zuhört (oder liest), kann Querverbindungen zwischen den Stücken finden, auch abseits visueller Analogien. Gesten und Gebärden, um nur ein Beispiel zu nennen, sind sinnstiftende Elemente nicht nur bei Fontanelli und Oehring, die beide explizit davon sprechen. "Die Liebe und der Tod" tauchen nicht nur bei Goya/Sánchez-Verdú auf. Und selbst ein Antagonismus wie etwa "Musik als Erkenntnismittel" (Hidalgo) versus Musik als "Ausdrucksmittel" (Foley) stellt eine Querverbindung dar, wenn auch eine gespannte, dissonante.

Es wird interessant sein, sich über all das mit den anwesenden Komponisten zu unterhalten. Und diese Gespräche, die große Teile der Nachmittagsprogramme einnehmen, sollen nicht nur "unter Experten" geführt werden. Jeder ist eingeladen, sich daran zu beteiligen.

Ein großes "Danke!" allen, die dazu beigetragen haben, dass wir nun diese Veranstaltung so erleben können, wie sie geworden ist. Da sind zunächst einmal die Ausführenden, von denen zwar einige "müssen" (oder wenigstens durch Leistungspunkte belohnt werden), andere aber gänzlich freiwillig und sogar trotz gleichzeitiger Belastung durch baldige Abschlussprüfungen mitwirken. Ungeachtet der primären Veranlassung haben jedenfalls alle sich ins Zeug gelegt und viel Zeit investiert. Dank auch den involvierten Hauptfachlehrern, Prof. Michael Hampel, Tillmann Reinbeck, Prof. Arife Gülsen Tatu, Prof. Christian Ostertag, Prof. Chen Halevi, Sabine Werner, Prof. Andreas Reibenspies, Prof. Franz Lang, Prof. Hans Maier, unserer ehemaligen Neue-Musik-Dozentin Lluïsa Espigolé, die sich im letzten Semester sehr engagiert hatte, unserem neuen Neue-Musik-Dozenten Ulrich Pöhl, der aus dem Stand heraus bereit war, einige Ensembleproben zu übernehmen, und auch dem Komponisten Peter Hoch, der bei der Einstudierung seines Werkes mitgeholfen hat.

Und ein ganz besonderer Dank dem spanischen Komponisten José M. Sánchez-Verdú, der für diese beiden Tage der Neuen Gitarrenmusik nach Trossingen gekommen ist und zwei Tage lang unser Gast ist.

Andreas Grün

Alle kursiven Texte in den Werkkommentaren stammen von den jeweiligen Komponisten, alle eingerückten Texte von Andreas Grün

31.5. - 1.6.2011



Erforschung des Weiß



Leitung: Andreas Grün

Erforschung des Weiß

Tage der Neuen Gitarrenmusik

Staatliche Hochschule für Musik Trossingen Schultheiß-Koch-Platz 3

Dienstag, 31.5.2011 Konzertsaal

15:00 - cg. 19:00

Öffentliche Proben, Werkkommentare und Gespräche

José M. Sánchez-Verdú führt in sein musikalisches Schaffen ein, insbesondere seine Kompositionen für Gitarre und das am Abend zur Aufführung kommende neue Gitarrenguartett.

20:00

Konzert

Das Aleph Gitarrenguartett Andrés Hernández Alba • José Javier Navarro • Tillmann Reinbeck • Wolfgang Sehringer

Helmut Oehring (*1961) Mich.Stille (aus: Cruising / Opfer)

für vier Gitarren und Zuspiel-CD (2000)

Martin Smolka (*1959) Osm kusů pro kytarové kyarteto

Eight Pieces for Guitar Quartet (1998)

Manuel Hidalgo (*1956) Kampftanz

für vier Gitarren (1999)

Pause

Hekkan III José M. Sánchez-Verdú (*1968)

für vier Gitarren (2011)

Georg Friedrich Haas (*1953) Ouartett

für vier Gitarren (2007)

Während zu Zeiten von Los Romeros das Phänomen "Gitarrenquartett" eher als zufälliger Familienbetrieb zu erklären war, kam es aegen Ende des 20. Jahrhunderts vermehrt zu Quartettaründungen, wobei wohl oft der Wunsch, an der Aura des Streichauartettes zu partizipieren und dadurch unser Underdog-Instrument zu adeln. Pate gestanden haben mag. Das schmale Originalrepertoire wurde dann durch fragwürdige Arrangements etwa der Vier Jahreszeiten angereichert, womit der erhoffte Aufstieg zum Parnass der kanonisierten Ensembles aber eher behindert als befördert wurde.

Das Aleph Gitarrenguartett geht einen anderen Weg. Indem es sich als Ensemble für Musik der Gegenwart definiert und Komponisten anreat, sich mit den reichhaltigen Möglichkeiten der Gitarre kreativ auseinanderzusetzen, hat das Quartett zu einer bedeutenden Erweiterung des Repertoires beigetragen, die nun tatsächlich "Gitarrenquartett" zu einem unverzichtbaren Standardensemble gemacht hat und der Gitarre eine erhöhte Aufmerksamkeit in der Musikwelt beschert.

Dementsprechend liest sich das Curriculum des Aleph-Quartetts wie eine typische Neue-Musik-Biografie: Villa Massimo, Ernst-von-Siemens-Musikstiftung, MaerzMusik Berlin, ars nova (SWR), Eclat (Stuttgart), Steirischer Herbst, Archipel (Genf), Warschauer Herbst, Pan Music Seoul, zahlreiche Rundfunkmitschnitte usw.

Mittwoch, 1.6.2011 Kleine Aula

11:00-13:00

Workshop mit dem Aleph Gitarrenguartett

15:00-cq.19:00

Öffentliche Proben, Werkkommentare und Gespräche

José M. Sánchez-Verdú, Peter Hoch, Daniel Foley und Andreas Grün sprechen über ihre am Abend zur Aufführung kommenden Werke.

20:00

Konzert

Salvatore Sciarrino (*1947) Esplorazione del bianco II

für Flöte, Violine, Bassklarinette und Gitarre (1986)

Anna-Maria Weber (FI), Susanne Rohe (VIn), Carlos Cerrada Cuesta (Bkl), Felicitas Nerlich (Git)

Simone Fontanelli (*1961)

für drei Gitarren (1992; Uraufführung)

Alexander Nolte, Felicitas Nerlich, Daniel Folev

José M. Sánchez-Verdú (*1968) El sueño de la razón produce monstruos

für Sologitarre (2004)

Carlos Valenzuela

Andreas Grün (*1960) Eingang zu einem Steinbruch

für Gitarre und Sprecher (1992)

Alexander Nolte (Git), Werner Kopfmüller (Spr)

José M. Sánchez-Verdú El amor y la muerte

für Sologitarre (2003)

Carlos Valenzuela

Pause

Daniel Foley (*1987) One foot in Eden

für Gesang und Gitarre (2010; Uraufführung)

Jochen Schmid (Gsg), Chaehong Lim (Git)

José M. Sánchez-Verdú Volaverunt

für Sologitarre (2005)

Carlos Valenzuela

Peter Hoch (*1937) Flügelschläge

für Flöte, Gitarre und Schlagzeug (2007)

Anna-Maria Weber (FI), Chaehong Lim (Git), Alexander Schubert (Schlz)

José M. Sánchez-Verdú

für Akkordeon und Gitarre (1997)

Fanny Mas (Akk), Daniel Foley (Git)

Salvatore Sciarrino (*1947)

Esplorazione del bianco II

für Flöte, Violine, Bassklarinette und Gitarre (1986)

Bei der näheren Bezeichnung ist das Weiß, welches oft für eine Nichtfarbe gehalten wird, wie ein Symbol einer Welt, wo alle Farben, als materielle Eigenschaften und Substanzen, verschwunden sind. Diese Welt ist so hoch über uns. dass wir keinen Klang von dorf hören können. Es kommt ein großes Schweigen von dorf, welches, materiell daraestellt, wie eine unübersteigliche, unzerstörbare, ins Unendliche gehende kalte Mauer uns vorkommt. Deswegen wirkt auch das Weiß auf unsere Psyche als ein großes Schweigen, welches für uns absolut ist. Es klingt innerlich wie ein Nichtklang, was manchen Pausen in der Musik ziemlich entspricht, den Pausen, welche nur zeitlich die Entwicklung eines Satzes oder Inhalts unterbrechen und nicht ein definitiver Abschluss einer Entwicklung sind. Es ist ein Schweigen, welches nicht tot ist, sondern voll Möglichkeiten. Das Weiß klingt wie Schweigen, welches plötzlich verstanden werden kann. Es ist ein Nichts, welches jugendlich ist, oder, noch genauer, ein Nichts, welches vor dem Anfang, vor der Geburt ist. So klang vielleicht die Erde zu den weißen Zeiten der Eisperiode.

(Wassily Kandinsky, Über das Geistige in der Kunst, 1912)

Ich musste ganz von vorne beginnen, mir den Umgang mit den Instrumenten mit Hilfe einer unberührten Hand und eines junafräulichen Ohrs auf der Grundlage eines Experiments zwischen Primitivismus, Ordnung und Futurismus erfinden.

Das tremolierende Glissando der Gitarre mit den dabei gleichzeitig entstehenden, gegenläufig sich bewegenden Flageoletts – ein die Klanagesten der anderen Instrumente verknüpfendes Band, vielleicht auch eine Art "weißes" Hintergrundrauschen oder anders gesagt: die blanke Farbe und Struktur des Papiers, auf dem Flöte, Violine und Bassklarinette mit ihren Klang-Farben und -Strichen die Grenzen des Weiß abstecken. Oder ihre Schatten darauf werfen. Oder ist das Tremolo selbst der Schatten? Licht und Schatten zugleich? Wann ist Weiß

Durch dieses Auskundschaften von Licht und Farbe (oder Nichtfarbe) kommt etwas Räumlich-Statisches in die Musik, das überlieferten Dramaturgien und Formkonzepten widerspricht, Kurze Klanagestalten wiederholen sich mit leichten Variationen, andere treten zu ihnen in Beziehung, ohne dass daraus eine Handlung entstünde. Das ganze Stück wird zweimal gespielt, ohne dass der Zuhörer dessen gewahr wird.

Dieses Prinzip der varijerenden Wiederholung einzelner klar definierter Flemente gibt es auch in der Natur. Die Tage zum Beispiel sind sich alle aleich und doch ist ieder anders, und das allt auch für die Lebewesen oder die einzelnen Zellen: Sie sind gleich und doch verschieden. Darin liegt für mich die Idee der Kregtivität, überhaupt der Schöpfung. Das ist vielleicht auch die Achse, um die sich mein ganzes Werk dreht, und wohl auch der Grund, dass meine Stücke manchmal auch so schwieria aufzuführen sind. Es ist nicht eine technische Schwieriakeit; vom virtuosismo, der mir früher oft vorgeworfen wurde, halte ich nichts. Die Schwierigkeit liegt vielmehr darin, die lebendige Logik dieser kleinen, kontinuierlichen Veränderungen zu verstehen und interpretatorisch deutlich zu machen. Das erreicht man nicht einfach durch das Auswendialernen des Notentextes. Man lernt es nur durch die Beobachtuna des realen Lebens. Denn die Wirklichkeit ist immer aleich und ändert sich doch fortlaufend. Sie ist nie virtuos. (Salvatore Sciarrino im Gespräch mit Max Nyffeler, 2008)

Die Feinheiten von Sciarrinos Musiksprache – die fragilen Texturen, flirrenden Flageoletts, subtilen Geräuschprozesse, das pausendurchsetzte Raunen der Stimmen – sind einerseits den kommunikativen Gesten des menschlichen Körpers nachgebildet, andererseits vibriert in ihnen etwas nach von der Atmosphäre seiner mediterranen Heimat: ferne Naturlaute, klare Tiefenperspektive, der Kontrast von mediterraner Lebensintensität und Karaheit des Terrains, die auserlesene Ausstattung der Innenräume.

Die Stille der Mittagshitze, die ausgestorbene Landschaft und das flirrende mediterrane Licht als Folie, vor der sich diese Art von musikalischer Phänomenologie entfaltet. Sciarrino selbst spricht vom elfenbeinfarbenen Licht in Palermo, das sich aus dem Schatten der Berge und dem Reflex vom Meer her ergebe, doch er fügt an, dass ihm die Atmosphäre im Winter ohne die arelle Sonneneinstrahlung lieber sei.

(Max Nyffeler)

Diese nach Dunkelheit sich verzehrende Helligkeit und Melancholie, die in der unerträglich heißen Landschaft Siziliens ihren archaisch monomanen Grund hat, ist zeitlos wie die Natur, die sie archetypisch beschreibt. "Jedes Ding ist, solange es dauert, zu seiner Form verurteilt, dazu, so zu sein, wie es ist. Immer muss er so bleiben, dieser Mensch, Zeit seines Lebens". Von dieser Fatalität, die Luigi Pirandello als die sizilianische "conditio humana" definierte, sinat Salvatore Sciarrino – unter allen Komponisten der entwicklungsloseste – in seiner Musik ein Lied. (Hubert Stuppner)

Sizilianische Kultur, Kreuzung anderer unterschiedlicher Kulturen – Arabisch – Griechisch – Phönizisch – Assyrisch-Babylonisch – Punisch – Spanisch – Normannisch – Schwäbisch – Goethe – Hölderlin – Vincenzo Bellini – Pirandello – Verga – die Pythagoräer.

(Luiai Nono)

Sciarrino erzählt von seiner Wahlheimat Città di Castello, einem Städtchen zwischen Florenz und Perugia. Er erzählt von seinem Haus, in dem er seit zwölf Jahren lebt, und wie er von dort über die umbrische Landschaft blicken und die wechselnden Stimmungen des Lichts studieren kann – unmerkliche, gleitende Übergänge, wie sie auch in seiner Musik immer wieder vorkommen. Sciarrino nimmt die Serviette und malt darauf die Dynamikzeichen, die er beim Komponieren am liebsten verwendet - einen kleinen Kreis, aus dem sich eine lang gezogene Crescendoklammer öffnet, und umgekehrt, ein Decrescendo, das in dem kleinen Kreis zusammenläuft. Der Kreis steht für die Stille, Der zu spielende Ton soll gleitend und ohne jeden vernehmbaren Impuls aus dem Nichts heraus anheben und umgekehrt, bruchlos leiser werdend, im Nichts verklingen.

(Claus Spahn)

Segni, movimenti primari della mano sul foglio. La formulazione di uno spazio è un semplice aesto, ma tutto in sé compie il viaggio nell'ignoto.

Il bianco ha seareti che allo sauardo comune non disvela. Forse si può raggiungere una sensibilità tale che oani percezione produca una ferita. Vi si concilieranno gli opposti, come nel pensiero la vita e la morte. Affinando il suono intorno affiora e dentro noi il silenzio.

Innumerevoli dunque le aradazioni del bianco, perché infinite sono le qualità dell'ombra. Quasi memori di un lampo originario, non v'è più differenza fra luce e buio: l'onda di luce anzi porta uno strascico di oscurità nella cecità, una sottile varietà abbaaliante.

Zeichen, erste Bewegungen der Hand auf dem Blatt Papier. Die Formulierung eines Raumes ist nur eine einfache Geste, aber alles vollführt in sich eine Reise ins

Das Weiß birgt Geheimnisse, die sich dem gewöhnlichen Blick nicht offenbaren. Vielleicht kann man eine so große Sensibilität erreichen, dass iede Wahrnehmung eine Verletzung verursacht. Die Gegensätze werden sich dort versöhnen, wie im Denken Leben und Tod. Das Ohr schärfend tritt um uns herum der Klang an die Oberfläche, und in unserem Innern das Schweigen.

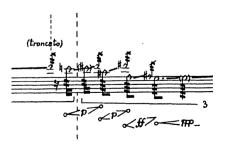
Unzählbar sind die Abstufungen des Weiß, weil es unendlich viele Arten des Schattens aibt. Gleich dem Nachbild eines Blitzes, gibt es dort keinen Unterschied mehr L'esplorazione del bianco rappresenta così l'immeraersi zwischen Licht und Dunkelheit: Die Lichtwelle brinat vielmehr eine Spur der Finsternis mit sich. Die Erforschung des Weiß stellt so das Eintauchen in die Blindheit dar, eine subtile, blendende Variante.

Die Tore zur Nacht öffnen sich. Ein fernes Hundegebell, die Grillen. Die Stille, die den geringsten Laut ins Riesenhafte vergrößert. Die Stimmen der Menschen und der Dinge. Das Zerbröckeln der Steine, der in den Instrumenten eingeschlossene Schrei der Tiere, der Wind und der Atem. Wir unterscheiden nicht mehr, wer da atmet: Sind wir es? Der Interpret? Wir wachen auf, mitten im Klana, im Zentrum, und nehmen die Welt auf neue Weise wahr. (Marco Angius)

Salvatore Sciarrino wurde 1947 in Palermo geboren. Er begann zunächst zu malen; mit zwölf Jahren erhielt er Kompositionsunterricht. 1966-69 studierte er Musikgeschichte an der Universität von Palermo, dann übersiedelte er nach Rom, wo er Franco Evangelistis Kurs zur elektronischen Musik an der Accademia di S. Cecilia besuchte. 1973 wurde seine erste Oper Amore e Psiche, die sein eigenwilliges Musiktheater-Konzept vorstellte, in Mailand uraufgeführt. Sciarrino lehrte an den Konservatorien von Mailand, Perugia und Florenz, war drei Jahre künstlerischer Leiter des Teatro Comunale in Bologna. 1982 zog er sich in die kleine umbrische Stadt Città di Castello zurück, um sich aanz dem Komponieren zu widmen. Bereits seit 1971 wurde sein Schaffen mit zahlreichen bedeutenden Preisen ausgezeichnet.

http://www.beckmesser.de/komponisten/sciarrino/inhalt.html http://www.zeit.de/2004/31/Sciarrino-Portr 8at http://www.zeitaenoessische-oper.de/Blume/Sciarrino.html

Ausführliche Werkliste bei Wikipedia.



José María Sánchez-Verdú (*1968)

"Grenzbereiche ausloten, die in ihrer Schönheit und klanalichen Raffinesse sowohl das strahlende Licht des spanischen Südens als auch die Dunkelheit beraen" – so beschreibt das Deutschlandradio die Kunst des Komponisten José María Sánchez-Verdú.

Viel zu nachdenklich und abwägend ist der Mann und viel zu schwer fassbar sind die Dinge, die er mitzuteilen hat, als dass Sánchez-Verdú zum Star taugen würde. Die Natur hat ihn offenbar ziemlich komplex angelegt: Geboren wurde er in einer Region, in der sich über Jahrhunderte grabische und christliche Kulturelemente gemischt haben. Und wenn er Töne hört, so sieht Sánchez-Verdú als einer der wenigen echten Synästhetiker zugleich immer auch Farben. So schafft er Angebote für eine komplexe Wahrnehmung, in der sich mehrere Sinne und eine weit ausareifende Intellektualität verschränken: Meine Musik ist wie ein Garten. Man kann darin spazieren gehen, und es gibt viele verschiedene Möglichkeiten, sie zu lesen, saat der Planer vielschichtiger Hörlandschaften. Beiläufig plaudert er über Konzepte von Intertextualität bei Julia Kristeva und Gérard Genette, über den Beariff der "Aura" bei Walter Benjamin, über Jacques Derrida, arabische Kalligrafie oder die Fusion von Katholizität und magisch-symbolischem Denken in Mexiko

Als Intellektueller möchte Sánchez-Verdú aber nicht erscheinen: Ich mache Musik, keine Texte. Meine Musik besteht aus Energie, die Erklärungen kommen dahinter. Und so beginnt ieder seiner Sätze über sinnliche Erfahrungen mit denselben emphatischen Worten: Ich liebe die Erfahrung des Raumes, von Klängen, Stille, Resonanzen im Raum. Oder auch: Ich liebe die Beziehung zwischen Kalligrafie, Geometrie, Ornamentik und Bedeutung. (Ilia Stephan, Welt am Sonntag, 17,4,2011)

Eine Musik wie Bleistiftschraffuren auf Pergamentpapier, (Marcus Stäbler, Hamburger Abendblatt, 26.4.2011

Hekkan III

für vier Gitarren (2010-2011)



bi quan, bì quān pi kuan

Japanese pronunciation:

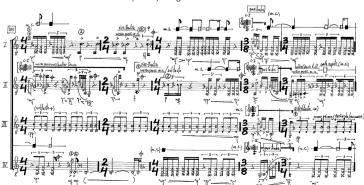
Buddhist definition: The wall-gazer, applied to Bodhidharma, who is said to have gazed at a wall for nine years. Also a name for the meditation of the Chan school

(Free Chinese & Japanese Online Dictionary.

http://www.orientaloutpost.com/dictionary.php?q=The%20Old%20Way%20/%20Old%20School&pq=2)

Hekkan bedeutet auf Japanisch so etwas wie "Kontemplation einer Mauer", eine mystische Auseinandersetzung mit einer Oberfläche als etwas Meditatives, als eine mystische Reise durch das Material dieser Oberfläche ... Das musikalische Material in Hekkan hat mit dieser plastischen Ebene, mit dieser Beobachtung einer Oberfläche zu tun. Es handelt sich um eine Textur, die vor uns liegt, eine Textur mit ihren Wiederholungen, Strukturen, Mikromaterialien, Farben usw., die uns in eine Art "Ektase" bringen könnte ... Deswegen spielt die musikalische Form mit einer Art Fensterreihe oder Gitter, mit Blöcken aus Materialien, die sich in der Zeit miteineinander konfrontieren und auseinandersetzen.

Hekkan III ist Teil eines Zvklus, der mit Hekkan I für Bläserauintett (2008) eröffnet und mit Hekkan II für Klaviertrio (2008) sowie Hekkan IV für Kammerorchester (2010) fortgesetzt wurde.

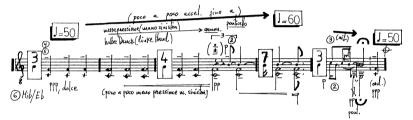


Tres caprichos

El sueño de la razón produce monstruos El amor y la muerte Volaverunt

für Sologitarre (2003-2005)

Los Caprichos (spanisch, von italienisch Capriccio, [unbeschwerte] Laune, Einfall) ist ein zwischen 1793 und 1799 entstandener gesellschaftskritischer Zyklus des spanischen Malers und Grafikers Francisco de Goya. Es handelt sich um 80 Blätter, die in einer Mischung aus Aquatinta und traditioneller Radiertechnik entstanden und die als Schlüsselwerk Goyas gelten [...]. Der Zyklus erschien 1799 in einer Auflage von 270 Stück, wurde aber aus Furcht vor Repressalien [...] zwei Tage nach dem Verkauf von nur 27 Stück aus dem Handel gezogen. [...] Dualismus von Vernunft und Phantasie – Kennzeichen des Capriccio – charakterisiert diesen ersten seiner Radierunaszyklen [...]. (Wikipedia)



cuanto a sus colores y movimientos como figuras musica- und Bewegungen als musikalische Figuren.

Las tres piezas están dedicadas a Jürgen Ruck, Actúan en Die drei Stücke sind Jürgen Ruck gewidmet. Sie gaieren relación a las imágenes de Goya principalmente en in Bezug auf Bilder Goyas, hauptsächlich auf ihre Farben

El sueño de la razón produce monstruos Der Traum (Schlaf?) der Vernunft gebiert Ungeheuer



Es handelt sich um ein kurzes Stück, in dem komplexe Folgen homogenen Materials zum Ausdruck kommen, die jedoch wie zerrissen, zerbrochen erscheinen. Bestimmte Unregelmäßiakeiten des Materials rühren von einer Rationalisieruna des Diskurses her, ähnlich einem Klang-Mosaik.

El amor y la muerte Die Liebe und der Tod



Die Liebe und der Tod spiegeln sich im musikalischen Material dieses Stückes wieder. Weiss und Schwarz sind synästhetischerweise die Farben bzw. Tonhöhenmaterialien für Liebe und Tod, wobei sich zwei Klangwelten treffen. Ein Trauermarsch erscheint stilisiert am Schluss der Komposition.

Il amor y la muerte

Volaverunt Sie sind (weg?)geflogen

Volaverunt.



Dieses Stück basiert auf Material, das immer durch Wiederholungen und Ostinati entwickelt wird. Die Agogik ist das Zentrum und schaftt eine Konfrontation zwischen der kontinuierlichen Bewegung der Musik und einem Spiel mit der proaressiven Variation der Agoaik, als ob die Musik unregelmäßig, aber konstant fliegen ("volaverunt") würde. Diese Stück beendet den Zyklus.

Esta pieza se basa en un material siempre desarrollado a través de repeticiones v ostinati. La agógica es él centro v crea una confrontación entre el movimiento continuo de la música v un juego con la progresiva variación de la agógica, como si la música volara ("volaverunt") irregular pero constantemente. La obra cierra todo el ciclo.

El amor y la muerte se

refleian en el material musical

de esta pieza. Blanco y negro

son sinestésicamente los co-

lores y alturas sonoras para

amor y la muerte, de manera

que dos mundos sonoros se

confrontan. Una suerte de

marcha fúnebre aparece esti-

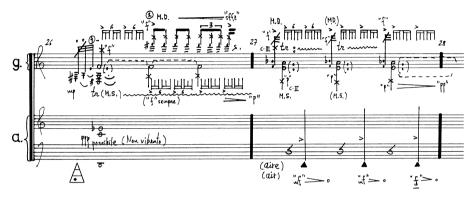
lizadamente al final de la

composición.

Dhatar

für Akkordeon und Gitarre (1997)

Im hinduistischen Mythos ist Dhatar einer der Adityas, einer Gruppe von zwölf Sonnengöttern, die die zwölf Monate repräsentieren und in der vedischen Astrologie auch über die zwölf Häuser (Himmelsabschnitte) des Horoskops herrschen. Die Adityas gehören zu den Devas, göttlichen Wesen, deren Gattungsname sich von der Sanskritwurzel "div" = "Licht" ableitet (und sich in vielen indoeuropäischen Sprachen als Bezeichnung der Gottheit erhalten hat: deus, dios, dieu, divine, dievas usw.). DHATAR ist der "Setzer" (Sanskritwurzel "dha" = "setzen, stellen, legen"), "Gründer", "Anstifter", "Schöpfer", "Macher", "TÄTER", der Gott der heiligen Ordnung in der Welt, der über Ehe, Empfängnis, Geburt, Jahreszeiten usw. herrscht.



José M. Sánchez-Verdú wurde 1968 in Algeciras (Spanien) geboren. Er studierte Komposition, Dirigieren und Musikwissenschaft am Real Conservatorio Superior de Música Madrid und schloss außerdem an der Universität ein Jurastudium ab. Kompositionstudien bei Franco Donatoni (Siena) und bei Hans Zender (Frankfurt/Main), 1997 Stipendiat der Spanischen Akademie in Rom, 1997–99 Stipendien des DAAD/la Caixa in Frankfurt. 1991–96 Dozent für Kontrapunkt am Real Conservatorio Madrid. Seit 2001 Dozent für Komposition an der Robert-Schumann-Hochschule in Düsseldorf und seit 2008 Professor für Komposition am Conservatorio Superior de Música de Aragón (Zaragossa). Sánchez-Verdú erhielt zahlreiche Kompositionspreise wie den Förderpreis der Siemens-Stiftung, den 1. Preis der Jungen Deutschen Philharmonie u.g.

Weitere Werke für/mit Gitarre(n):

Tránsito (1989/95) für Gitarre

La persistencia de la memoria (1991) für Flöte und Gitarre

Kitab (1995) für zwei Gitarren

Bagatellen (1995) für Flöte und Gitarre

Kitab 2 (1995) für Gitarre und Violoncello

Microludios (1995/96) für Akkordeon, Violine und Gitarre

Kitab 1 (1996) für Gitarre

Kitab 5 (1997) Flöte, Gitarre, Streichtrio

Kitab 6 (1997) Flöte, Gitarre, Streichtrio, Schlagzeug, Sprecher ad.lib.

Kitab 7 (1997) Flöte, Oboe, Gitarre, Streichtrio, Schlagzeug, Sprecher ad.lib.

Cuaderno de imágenes (1997–98) für Flöte, Klarinette, Gitarre, Violine, Klavier

Kitab 3 (1997-98) für Flöte, Viola und Gitarre

Glosas (1998) für Gitarre

Kitab 4 (1998) für Gitarre und Streichtrio

Cuaderno de Friedenau (1998) für Gitarre

Nada (2007) für Gitarre und Violoncello

Tauromaguias (2009) für Gitarre, Klarinette und Streichtrio

Endechas (2010) für zwei Gitarren

in Vorbereitung: [Quartett] (2011) für E-Gitarre, Saxofon, Schlagzeug und Klavier

Ausführliche Werkliste bei www.sanchez-verdu.com.

Helmut Oehring (*1961)

Mich.Stille (aus: Cruising / Opfer)

für vier Gitarren und Zuspiel-CD (2000)

Als Cruiser bezeichnet man Menschen, die aufgrund einer angenommenen oder tatsächlichen Persönlichkeitsstörung scheinbar ziellos und getrieben herumirren, auf der Suche nach einer "Begegnung".

"Cruisen" ist der Zustand eines Suchens. Nach einem Ort, einem Opfer und Erlösung. Man wird z.B. zum Sexualmörder wegen einer Perversion, eines Impulsdurchbruchs, einer Persönlichkeitsstörung, einer neurotischen Entwicklung, Hirnschädigung, Minderbegabung, seltener wegen einer Psychose – aber auch wegen irgendwelcher Zufälle, irgendwelcher Umstände: Das ist dann das Drama im Drama.

Ein Sohn gehörloser Eltern mit absolutem Gehör, als Musiker und Komponist Autodidakt. Mit 15 Jahren lehrt er sich Gitarre, mit 17 Ausbildung zum Baufacharbeiter, danach Hausmeister, NVA-Dienstverweigerer, Totalverweigerer, Prozess, Freispruch. Dann: Küster, Friedhofsgärtner, Waldarbeiter, Heizer. Mit 25 Noten gelernt, mit 29 Meisterschüler an der Akademie der Künste zu Berlin, im gleichen Jahr 1990 Hanns-Eisler-Preis, ein Jahr später bereits für sein erstes Orchesterstück der Preis des WDR-Musikforums, 1996 Orpheus-Preis in Spoleto für die dritte Kammeroper und nun der Hindemith-Preis. Eine Biographie wie für ein Kinostück erfunden. [...]

Helmuts Instrument war die Gitarre, auch die E-Gitarre. Einer seiner Lieblingsmusiker: Jimi Hendrix. [...] Den Rock und andere Musizierstile hat er sich mit der Gitarre erspielt. Er hat keine Berührungsängste. Er integriert in seine Musik auch Elemente, die eine puristischer, hermetischer verstandene Neue Musik in freiwilliger Askese ganz der Popular-Musik überlassen hat: Melos, symmetrische, d.h. pulsierende Rhythmik, formbildende Redundanz. Oehring balanciert zwischen den Stilen und Stühlen mutig auf des Messers Schneide, rechts der Abgrund der Banalität, links die Wüstenei dürrer Konstrukte. Das ist oft morbid, dunkel, schizoid, krank. (Seine eigenen Worte.) Er denaturiert Instrumente, verstimmt, dämpft und manipuliert sie, damit sie ihre Aura, ihren klassischen Glanz verlieren und er spielt Tonbänder ein, die schlechten Radios entstammen könnten. [...] In einer Zeit, da Design seinerseits zum Styling herabsinkt, wo eine saturierte Welt sich nur noch und auch noch im Elend auf Glanzpapier darstellen will, da hat Helmut Oehring die Farbe Grau und das Schwarz entdeckt.

(Georg Katzer, 1997)



Meine Muttersprache ist die Gebärdensprache. Lautsprache habe ich im Alter von 4½ Jahren gelernt. Meine Musiken sind Doku-Dramen, sie kreisen um das Problem, dass Leute überhaupt Sprache und damit Beziehungen haben. Und sie ist Reaktion auf einen Mangel, Ersatz für Vermisstes, Ausfüllen einer Leere, Fixieren einer Losheit.

Oehrings Musik erscheint in ihrem kreativen Ansatz erst einmal nicht so sehr als artifizielle Arbeit denn als Lebens-bewältigung. [...]

Oftmals hat Helmut Oehring darauf hingewiesen, dass er seine kompositorische Arbeit lieber mit der eines Filmemachers vergleicht als mit der im Wesen entfaltenden, Töne zusammensetzenden und in ein mehr oder weniger geschlossenes System bringenden Arbeit des Komponisten. So setzt sich seine Musik denn auch eher aus Sound-Situationen, Sound-Bildern, Sound-Augenblicken zusammen, besteht aus musikalisch statischen Zuständen von manchmal nur wenigen Takten Dauer, die miteinander konfrontiert werden. Er inszeniert Bilder, Szenen, fokussiert diese, beleuchtet sie. Er formt seine Musik aus unterschiedlichen (Klang-)Einstellungen, Abläufen, Bildwechseln, Überlagerungen.

Die Wurzeln einer solchen eher filmischen als kompositorischen musikalischen Sprache liegen [...] in der Gebärdensprache. [...] Gebärden aber sind visuelle Sprachzeichen im Raum. Für mich, so Oehring, ist Sehen wichtiger als

Hören. Sehen ist für mich gekoppelt an Sprache, an Kommunikation, an Mitteilung. Ich denke und träume in Gebärden. [...] Im Übertragen dieser Gebärdensprache, einer eher assoziativen als linear-kausalen Sprache, in Notenschrift, prägten sich deren Brüche, Schnitte, Gedankensprünge, Überlagerungen der musikalischen Sprache als typische Struktur und Form ein. Es gibt eben ganz kurze, in sich geschlossene Klangzustände, die abreißen und von ganz neuem abgelöst werden. Oder es gibt lange, ausschweifende Passagen ohne Unterbrechungen. Wie eben Gebärdensprache ist. Und es gibt noch einen anderen interessanten Punkt. Taubstumme reden oft durcheinander, weil sie, während sie erzählen und sich angucken, der Gegenüber noch etwas anderes erzählen kann. Sie können gleichzeitig gebärden und verstehen, was der andere für eine Geschichte erzählt. Es können zehn Paare an einem Tisch sitzen und sich gleichzeitig unterhalten, ohne sich zu stören.

(Gisela Nauck)

Komponieren interessiert mich nicht so sehr. Meine Musik, das ist Blut, das sind Tränen, Gewalt, Hass. Der Tod und die Liebe. Viele meiner Musiken sind vom Sujet her hoffnungslos melodramatisch, eher 19. als 20. Jahrhundert. Obwohl ich mich nicht als Traditionalisten sehe, und Mainstream hat mich noch nie interessiert. Ich sehe mich trotzdem durchaus in der romantischen Erzähltradition. Bevor ich anfange zu schreiben, gibt es immer den Titel, die Besetzung und die Story, die zu dem Titel gehört. Sonst nichts, keine Skizzen oder Notizen zu kompositorischen Ideen, ich schreibe immer direkt in die Partitur, alle Instrumente quasi gleichzeitig. So entwickelt sich die Erzählung Takt für Takt und so komplex, wie das Stück zum Schluss ist. Manchmal ist erst der Titel da und es hängt sich da eine Story ran oder auch umgekehrt. Die Besetzung entspricht Darstellern, zum Beispiel in einem Film, die Instrumente [...] sind Personen, ganz bestimmte Figuren mit konkreten Charaktereigenschaften. Die "Gedanken" zu solchen Geschichten aber, die sich im Kopf angesammelt haben, sind Bewegungen, gleichzeitige Bewegungen von Händen, Gesichtern, die diese Story erzählen. Diese abstrakte Abfolge von Gebärden, die ich im Kopf habe, könnte ich niemals in "reale" Gebärdensprache übertragen, aber ich kann sie in Musik umsetzen.



Helmut Oehring wurde 1961 in Ost-Berlin geboren. Eltern gehörlos. Als Gitarrist und Komponist Autodidakt, war er 1992–94 Meisterschüler von Georg Katzer an der Berliner Akademie der Künste. 1994–95 war er Stipendiat an der Villa Massimo in Rom und erhielt seitdem zahlreiche Auszeichnungen. Der Plöner Hindemith-Preis (1997) und der Arnold-Schönberg-Preis (2008) wurden ihm für sein Gesamtschaffen verliehen, das heute rund 190 Werke nahezu aller Genres umfasst.

Weitere Werke für/mit Gitarre(n) (Auswahl):

Visionen (1986) für Gitarre

Locked -in- (1992) für Gitarre und Streichtrio

Foxfire Eins – Natriumpentothal (1993) für Gitarre

Cayabyab (1993) für Gitarre, Bassetthorn und Schlagzeug

Cruisen (1999) für 4 Saxofone, Solo-E-Gitarre, Orchester

Verlorenwasser (aus: Der Ort / Musikalisches Opfer; 2000) für Solostimme, Solo-E-Gitarre, Solokontrabass,

9 taubstumme Solisten, großes Orchester

Ich. Stille (aus: Rehnebel / Opfer / Puderfinger; 2002) für Bassflöte, Perkussion, Gitarre

Goya II – Yo lo vi (2007) für Kinderstimme, taubstummen Solist, Solo-Kontrabass (zugleich Sprecher),

Solo-Gitarre, Solo-E-Gitarre, Orchester, Chor, Live-Elektronik

Quix. (2008) für Gitarre

El fauno 1944 (2009) für Akkordeon, Gitarre und Kontrabass

Solo aus Solitude "Tristanakkord" (2010) für Gitarre

in Erinnerung an (2010) für E-Gitarre und Orgel

für Friedrich (2010) für E-Gitarre und Orgel

Kleemusik (2011) für Gitarre

Ausführliche Werkliste bei www.helmutoehring.de.

Martin Smolka (*1959)

Osm kusů pro kytarové kvarteto

Eight Pieces for Guitar Quartet

(1998)

Oft ist mir Widerspenstigkeit hilfreich, nach dem Motto: "Etwas aus Trotz tun". So kam es, dass ich – der Akademie, wo ich Student war, zum Trotz – mich von Webern und der polnischen Schule, die ich zunächst fasziniert studiert hatte, abwandte und mich außerhalb dieser Schule bei Marek Kopelent wiederfand. Bald habe ich mich – der Neuen Musik mit ihrer Disharmonie und ihrem Mangel an Rhythmus zum Trotz – in die Minimal Music vertieft. Später habe ich – den gewöhnlichen Klängen der Instrumente zum Trotz – diese Instrumente neu gestimmt und auf ungewöhnliche Weise eingesetzt. Der Kunstfurzerei und dem abgehobenen Anspruch der zeitgenössischen Musik zum Trotz habe ich verschiedentlich auf der Bühne mit Musik Akte des Rowdytums begangen. (In dem Stück For Woody Allen zum Beispiel ließ ich das Klavier von drei Hinterteilen spielen.) Der sanften, gequälten Musik, die ich in den 80er Jahren schrieb, zum Trotz habe ich mich später mit Wildheit, Lärm und Heiterkeit versucht. Unseren Hightech-Zeiten zum Trotz habe ich Kurbelgrammophone, das Blöken von Schafen und Rasseln eingesetzt, verschiedene Anachronismen also, nafürliche Komponenten und Trödel.

Vor kurzem (aus Trotz gegen all das Handeln aus Trotz) untersuchte ich, was je zuvor die Natur der Musik war. Ich manipulierte mit verschiedenen musikalischen Zitaten und Quasi-Zitaten, benutzte einmal verschiedene Collage-Techniken, ein anderes Mal Mikrointervalle, wie ich sie aus dem Hören des Blues, der authentischen Volkmusik aus den Karpaten oder aus dem Musizieren von Amateuren kenne.





Ein Paradox der Gitarre: Wenn sie leise gespielt wird, klingt sie sehr voll. Und während das Ohr den zarten Klängen zuhört, öffnet es sich subtilen Unterschieden. Indem ich diese Idee verfolgte, gelangte ich nicht nur zum Pianissimo, sondern auch zu extrem einfachen musikalischen Situationen und deren versteckten Variationen.

Die Situationen:

- nur eine Note (Nr. II)
- nur ein Akkord (Nr. IV)
- nur der Umfang einer kleinen Terz (Nr. I, III)
- ein uhrenartiges Ticken (Nr. V, VI)
- eine eintaktige Melodie (Nr. VII)
- ein Arpeggio (Nr. VIII)

Die versteckten Variationen:

- seitliches Ziehen der Saite, das in 7 Mikrointervalle unterteilt ist
- ein Cluster wird wiederholt; jedoch sind die 12 T\u00f6ne jedes Mal neu zwischen den Instrumenten verteilt und zwar so, dass die einzelne Gitarre zwischen tonalen Akkorden und Halbtonclustern wechselt
- die Töne einer Melodie sind in varijerender Folge hoguetusartig auf die Gitarren verteilt
- die gleiche Tonhöhe wird jedes Mal auf einer anderen Saite oder mit einem anderen Oberton gespielt
- etc.

Übrigens: Das sechste Stück beginnt, während das fünfte noch läuft – für eine Weile erklingen beide.

Martin Smolka, geboren 1959 in Prag, studierte Komposition an der Prager Akademie der Künste sowie privat bei Marek Kopelent. 1983 war er Mitgründer des Agon-Ensembles, dem er als künstlerischer Leiter und als Interpret (präpariertes Klavier) bis 1998 verbunden blieb. Smolka tritt mit musikalischen Improvisationen bei Theaterprojekten auf. Seit Herbst 2003 nimmt er einen Lehrauftrag der Janáček-Akademie in Brünn wahr.

Weitere Werke mit Gitarre (Auswahl):

Lullaby (1997) für Posaune, Gitarre und Ensemble

Hats in the Sky (2004) für Trompete, Posaune, Schlagzeug, präpariertes Klavier, präparierte Gitarre, Violoncello

Rinzai a vodoměrky (Rinzai and Water Skaters; 2009) für Bassklarinette, Gitarre und Streichquartett

Ausführliche Werkliste bei www.martinsmolka.com.

Manuel Hidalgo (*1956)

Kampftanz

für vier Gitarren (1999)

Ein Ereignis in Manuel Hidalgos Biographie erfüllt das Groschenroman-Klischee vom Künstler, der plötzlich, einer Eingebung folgend, seinen vorgezeichneten Weg findet: Es ist die Begegnung des Komponisten mit der Musik von Helmut Lachenmann.

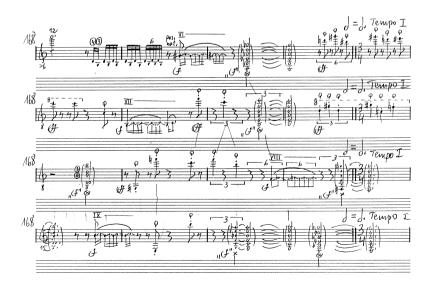
lch habe zum ersten Mal Musik von Lachenmann im Jahr 1979 aehört. Das war in Zürich. Im Radio lief das Stück Accanto. Und das war für mich eine Sensation, so als öffne man eine Tür. Mich hatte es schon früher interessiert, Musik anders zu machen als die Musik, die ich damals machte und kannte. Und da hörte ich dieses Accanto, Ich hatte keine Ahnung, wer der Komponist war und hörte diese Musik, die eben diese andere neue Sache anbot, eine neue Welt, einen neuen Raum.

Lachenmann wurde von 1979 bis 1984 Hidalgos Lehrer. Die Erfahrungen dieser fünf Jahre sedimentieren sich in den Kompositionen dieser Zeit. [...] Diese frühen Werke ähneln den Kompositionen von Helmut Lachenmann in ihrer Klangaestalt. Denn Hidalgo hat ausgiebig Elemente genutzt, die bei Lachenmann mit dem Schlagwort "Klangverweigerung" apostrophiert werden: tonloses Streichen und Blasen, Klopfen und Kratzen auf den Instrumenten, erstickte und abgewürgte Töne, kurz das Komponieren mit extremen Klanaverfremdungen. [...]

Über die klanalichen Ähnlichkeiten hinaus verbindet auch ein [...] strena materialbewusstes und zualeich materialkritisches Komponieren Lachenmanns und Hidalaos Arbeit, Hidalao allerdinas reklamiert für sich eine Haltung, die mit konstruktivem Denken eher wenig zu tun hat. Er geht vom Klang aus, vom Klangwert der Musik. [...] Was ich damals wollte, das war, eine Musik zu machen, die eine andere Perspektive hat, und die nicht iraendeiner Tradition oder einer bestimmten Schule folgt. Das Material muss eine andere Perspektive, eine andere Bedeutuna bekommen

Der Komponist setzt Töne und Akkorde in den Raum, rudimentäre Gestalten, Punkte im musikalischen Raum. Es sind Töne und Akkorde, die man kennt, ein Material, das der musikalischen Tradition entnommen ist, ein konventionell anmutendes Vokabular, Doch Hidalgo benutzt dieses Vokabular ohne die dazugehörige Grammatik, Er exponiert aeschichtsträchtiges Material und komponiert damit, aber nicht so, wie man es vermuten würde,

Als verstehe er die Semantik seiner Töne nicht, schreibt Hidalgo an der Erfüllung der Erwartungshaltungen, die sie provozieren, vorbei. Der Komponist versucht beispielsweise, das harmonische Bezugssystem der Akkorde abzuschütteln und die Töne vom Expressiven, das ihnen anhaftet, abzulösen. Wo ihm das gelingt, entsteht ein Freiraum, in dem die Töne und Klänge tatsächlich neu zu erfahren sind. Daher wirkt Hidalgos Musik trotz ihrer Anti-Expressivität ganz unmittelbar und, auf einer ent-emotionalisierten Ebene, sehr sinnlich. (Hanno Ehrler, 1996)



In Kampftanz finden sich genau jene Verfahrensweisen. In einer nahezu kanonisch-polyphonen Setzweise öffnet Hidalgo einen harmonischen Raum, der mittels sehr energiereicher schneller Tonwiederholungen verdichtet wird. Abrupte Brechungen dieses Gebildes stellen eine Art Kontrapunkt dar, dessen Konfrontation mit dem Ausganasmaterial schließlich zur klanglichen Vereinzelung führt. So finden sich immerwährende Wechselspiele zwischen leichten, fast tänzerischen Tendenzen und massiven, überhitzten Klanggebilden, deren Grundgehalt im Kämpferisch-Aggressiven liegt.

(Ernst August Klötzke)

Kampftanz ist ein virtuoses Stück für vier Gitarren. Wie der Titel verrät, aeht es um Interaktion, um das kämpferische Kräftemessen der vier Spieler. Auch perkussive Techniken werden eingebunden. Dabei entsteht die Spannung gerade aus dem Ausgleich von tonalen Melodie- und Akkordpartikeln zu geräuschhaften Passagen. Bisweilen werden die Saiten spitz angezupft und stark abgedämpft, so dass ein entmaterialisierter Klang entsteht. Hervorgekehrt ist der gestische, archaische Aspekt der Musik.

(Matthias Corvin)

Es ist eines der ersten Werke, welche für das Aleph-Gitarrenauartett geschrieben wurden. Seit zwölf Jahren führen wir es immer wieder auf. Der Titel Kampftanz war ursprünglich als Arbeitsstudie zu einem Bühnenwerk gedacht. Dadurch, dass sowohl der Takt als auch das Metrum ständia "aeaen den Strich aebürstet" werden, entsteht der Effekt eines "ritmo sospeso": Sowohl der spielende Musiker als auch der Zuhörer befinden sich nach einiger Zeit in einem rhythmischen Schwebezustand.

(Andrés Hernández Alba)

Die Motivation des Komponierens aus dem Drang, etwas Inneres ausdrücken zu müssen, erscheint mir heute der Grundlage zu entbehren und folglich auch unnötig. Die letztliche Daseinsberechtigung dieser Motivation liegt in der dualistischen Vorstellung, die beim Menschen zwischen Leib und Seele unterscheidet. Ein Bluff, Produkt kleinlicher Disputiersucht. Eine Analyse auf der Basis empirischer Logik stellt fest, dass es keine Seele gibt, sondern ein Nervensystem mit bestimmten Fähigkeiten, und dass nichts auszudrücken ist, weil Musik die Empfindungen des Komponisten nicht wiedergeben kann, sondern ledialich unbestimmte Eindrücke im Hörer erzeugt. Da aber iede bewusste Wahrnehmung Erkenntnis ist, wäre es nun die Aufgabe des Komponisten, Musik mit diesem Ziel, das heißt Musik als Erkenntnismittel, zu schaffen.

Hidalgo spricht nicht gern über seine Musik und verweigert in der Regel Kommentare zu seinen Werken. Das ist keine Marotte, aenausowenia ein Zeichen manaelnder Reflektionswilliakeit. Im Geaenteil, Hidalao durchdenkt kompositionsästhetische Fragen intensiv, entwickelt daraus sein Komponieren und hat überdies ein lebhaftes Interesse an Philosophie und Naturwissenschaft, das in seine Arbeit einfließt. Die Strenge der musikalischen Sprache, die oft extreme Reduktion des Materials und die aeradezu unerbittliche Konsequenz, die Hidalaos Partituren auszeichnet, hänat wohl mit seiner Affinität zum exakten Denken, zur empirischen Logik zusammen. Da scheint die Verweigerung verbaler Artikulation nur folgerichtig. Denn der Komponist, dessen Ziel die Realisierung einer neugrtigen und individuellen Klangvorstellung ist, vertraut auf die Eigenwertigkeit seiner Klangwelten, auf ihre Fähigkeit zu (nicht expressiver) Aussage, auf die Überzeugungskraft der Musik selbst.

Hidalgos Werke provozieren Widerstand, denn sie spielen mit Erwartungshaltungen, die nicht erfüllt werden. Daher scheint es, als komme die Musik trotz manchmal wuseliaer Aktivität kaum richtia in Schwung, als bleibe sie, negativ formuliert, in ihren Ansätzen stecken. Spannungsbehaftete Gestalten verpuffen, bevor sie sich entfalten können, die Musik tritt auf der Stelle, und die eigentlich schönen Töne und Klänge klingen plötzlich ganz anders, haben ihr altes Gewand abgestreift und erscheinen in einem fremdartigen neuen. Hidalao stellt die Töne gewissermaßen lakonisch. fast lapidar in den Raum, fern sentimentaler oder sonstwie bedeutungsschwangerer Trübung. Er erzielt diese lapidare Wirkung durch eine markante Diktion, durch Forti und Sforzati, plötzliche Einsätze oder Dynamikkontraste, zugleich auch durch den stets transparenten, glasklar formulierten musikalischen Satz. [...]

Assoziationen an die Geschichtsträchtiakeit des Materials stellen sich beim Hören dennoch ein. Sie dokumentieren die prinzipielle Schwierigkeit, sich gegen die semantische Belastung musikalischer Phänomene anzustemmen. Hidalgos Bestreben, dem Material gewissermaßen die Junafräulichkeit zurückzugeben, und die nahezu unlösbaren Schwierigkeiten, solches zu tun – das sind die zwei Pole, zwischen denen der Komponist sich bewegt, das ist das Spannungsfeld, auf dem er nach neuen Perspektiven für seine Musik sucht.

(Hanno Ehrler, 1996)

Manuel Hidalgo, 1956 in Andalusien geboren, studierte nach einem kurzen Besuch der medizinischen Fakultät Komposition; zuerst in Granada, dann bei Hans Ulrich Lehmann in Zürich und 1979-84 bei Helmut Lachenmann in Hannover und Stuttaart, wo er seither als freischaffender Komponist lebt. 1983 wurde Hidalao mit dem Beethovenpreis der Stadt Bonn ausgezeichnet.

www.breitkopf.com www.hanno-ehrler.de

Georg Friedrich Haas (*1953)

Quartett

für vier Gitarren (2007)

Wenn es ein Kriterium gibt, das Kunst ausmacht, dann ist es die Forderung, mehrdimensional zu sein, ja unendlich dimensional zu sein.

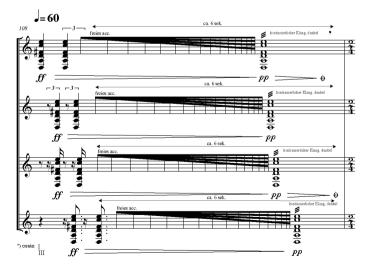
Haas wurde in Graz geboren, verbrachte aber seine Kindheit in Vorarlberg, in den Bergen – eine Landschaft und eine Atmosphäre, die ihn nachhaltig geprägt haben. Die Atmosphäre war nicht so sehr von Naturschönheit im anerkannten Wortsinne gekennzeichnet. Vielmehr erlebte Haas die Berge als Bedrohung; er fühlte sich im engen Tal, in das die Sonne selten eindrang, eingesperrt. Die Natur repräsentierte für ihn eine dunkle Kraft. Es ist nicht von ungefähr, dass die Nacht, die Dunkelheit, der Verlust der Illusionen eine so große Rolle in seinem Œuvre gespielt haben. (Universal Edition)

Ich habe als Bub keinen Sonnenaufgang und keinen -untergang gesehen. Immer nur die wandernden Schatten oder die rosa gefärbten Gipfel. Auch die Mehrdimensionalität hat mir gefehlt. Durch unser Tal führte nur eine Straße, die sich am Ende in 32 Serpentinen über den Pass wand, der im Winter gesperrt war ...

Bei allen Kontrasten, die man in der Musik von Georg Friedrich Haas ausmachen kann, gibt es eine Klammer, die sein kompositorisches Denken bestimmt: der sinnliche Reiz des lebendigen Instrumentalklangs. Schon während seines Studiums hat sich Haas mit Konzeptionen mikrotonaler Systeme beschäftigt und dafür die Werke von Komponisten wie Wyschnegradsky, Hába, Tenney, Nono und Grisey eingehend befragt. (PR)

Schon in meinen früheren Stücken habe ich die Saiten der Instrumente in der Absicht umstimmen lassen, dass durch das Spielen mit den leeren Saiten alleine bereits ein Obertonakkord entstehen kann. Bei der Gitarre geht dies relativ einfach: Man muss nur die tiefste Saite einen Ganzton nach unten stimmen, die dritte Saite etwas mehr als einen Halbton tiefer und die zweite Saite etwas weniger als einen Halbton höher – wenn dann auch alle Quarten und Quinten rein und exakt gestimmt werden, entsteht mit den sechs leeren Saiten ein Akkord aus dem 2., 3., 4., 5., 7. und 9. Teilton des Kontra-D:

$$D - A - d - fis (minus \frac{1}{12}-Ton) - c' (minus \frac{1}{12}-Ton) - e'$$

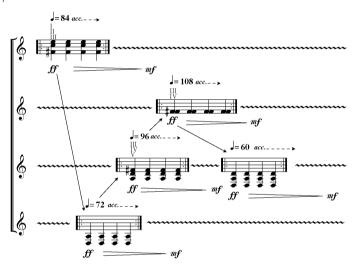


Aus ästhetischen Gründen verlangt die Reinheit des Klanges der leeren Saiten nach einer Trübung: Daher ist die 2. Gitarre einen Zwölftelton tiefer gestimmt als die 1., die 3. Gitarre zwei Zwölfteltöne (= ein Sechstelton) tiefer, die 4. Gitarre drei Zwölfteltöne (= ein Viertelton) tiefer.

Die Musik lebt vom Kontrast zwischen diesen von der Obertonreihe abgeleiteten "reinen" Akkorden (einschließlich deren zwölfteltönigen bzw. vielfach zwölfteltönigen "Schatten") und im freien mikrotonalen Raum komponierten sechstel- bzw. vierteltönigen Passagen, die harmonische Konzepte von Ivan Wyschnegradsky aufgreifen.

Dazwischen schiebt sich immer wieder ein "Singen" in zwölfteltönigen Clustern. Dieses Zusammenklingen von sehr eng beieinanderliegenden Tonhöhen ist zwar nicht mehr ein Einklang, aber auch noch nicht als Akkord [zu hören], sondern bildet einen schwebungsreichen Klang, der in der Komposition wie ein expressives Unisono eingesetzt wird.

Mikrotonal irritierend abgedunkelte Klänge, wie in seinem Ensemblestück Nacht-Schatten (1991) oder in seiner Hölderlin-Kammeroper Nacht (1995/96), bestimmten [...] seit Beginn das Komponieren von Haas. Durch intensive Experimente mit schwebenden Obertonkonstellationen erfuhr das klangliche Moment seit dem Ersten Streichquartett (1997) noch eine Radikalisierung: Mit filigranen Klangstrukturen leuchtet die Musik des 1953 in Graz geborenen Komponisten in die dunklen Zonen einer Gesellschaft, die das Andere, Fremde zunehmend ausgrenzt. (Reinhard Kager)



Ich habe kein Vertrauen in Beziehungen, die sich nur durch den Notentext und nicht durch die unmittelbare sinnliche Wahrnehmung erschließen. Ich hoffe, dass sich in meiner Musik die Intuition und die rationale Kontrolle die Waage halten.

Georg Friedrich Haas, 1953 in Graz geboren, Musikstudium in Graz und Wien (Friedrich Cerha), Darmstädter Ferienkurse (u.a. bei Gérard Grisey), parallel dazu bereits ab 1978 Lehrtätigkeit an der Musikhochschule Graz. 1997 lässt er sich vom Hochschuldienst freistellen, um sich ganz der kompositorischen Arbeit zuwenden zu können. Nach Aufenthalten in der Steiermark, an der irischen Südwestküste sowie in Berlin nimmt Haas 2002 seine Lehrtätigkeit in Graz wieder auf. Seit 2005 unterrichtet er zudem eine Kompositionsklasse an der Musikakademie in Basel, wo er zur Zeit auch lebt. 1998 erhält er den Ernst-Krenek-Preis der Stadt Wien, 2007 den Großen Österreichischen Staatspreis.

Weiteres Werk mit Gitarre:

... als ob an den Grenzen ... jeweils ... (1991) für Flöte, Schlagzeug, Gitarre, Violoncello

Ausführliche Werkliste bei Wikipedia und www.universaledition.com.

Simone Fontanelli (*1961)

Pengető

für drei Gitarren (1992; Uraufführung)

Obwohl die Gitarre mein Instrument ist und ich einige Jahre lang professioneller Gitarrist war, begann ich erst relativ spät, für dieses Instrument zu komponieren. Ich war 30, drei Jahre nachdem ich mein Kompositionsstudium abgeschlossen hatte und vier Jahre nachdem ich entschieden hatte, nicht mehr als Gitarrist aufzutreten.

Tatsache ist, dass es überhaupt nicht einfach ist, für Gitarre zu schreiben. Wenn man das Instrument technisch gut kennt, ist es wiederum ein Problem, zu verhindern, dass man allzu stark von den Klischees des traditionellen Gitarrenrepertoires beeinflusst wird.

1991 komponierte ich Altri Scarabocchi (Andere Kritzeleien) für Sologitarre, Pengető (Gezupfe) für drei Gitarren entstand 1992. – Dann schrieb ich wieder für Gitarre, aber das war 15 Jahre später, 2007 "Mi corazón escribiría una postrera carta" ("Mein Herz würde einen letzten Brief schreiben"), 2008–2011 Appunti (Notizen), beide für Sologitarre, und 2009 Was haben die Toten davon für Sopran, Gitarre und Sprecher ad lib.

Alle diese Stücke – und überhaupt alle meine Werke – haben ein gemeinsames, konstantes Merkmal: die musikalische "Geste", aus der heraus jedes Stück entsteht. Diese "Geste" kann auf verschiedene Arten in Erscheinung treten. Sie kann kurz und knapp sein wie der Beginn des 4. Satzes von Pengető, oder komplexer und ausgedehnter wie der Beginn des 1. Satzes.



In allen Fällen jedoch schafft die Geste eine "Gestalt" und eine "Situation", die einen Transformationsprozess auslöst. Wie in einer Szene, sei es auch einer kurzen, gleicht das Instrument einem Charakter, der durch diese oder jene "Geste" handelt und dabei spricht und sich ausdrückt durch artikulierte, sich wandelnde Gestalten.

Folglich ist auch das rein instrumentale musikalische Material bedeutend. Gitarre, Klarinette oder Violine sind nicht nur Instrumente, mit denen man Klänge produzieren und artikulieren kann. Sie sind gleichzeitig "Charaktere" mit einer eigenen Persönlichkeit, die sich im Laufe einer jahrhundertelangen Repertoirebildung entwickelt hat. Dieses "kollektive Repertoire" ist zuweilen eine unbewusste Quelle der Inspiration und hallt, nicht wiederzuerkennend, hinter den Noten eines jeden Stückes wider. Dabei ist das "Repertoire", das ich meine, im Falle der Gitarre nicht nur das klassische, sondern selbst das des Rock, den ich sehr liebe.

Der Charakter des "Erzählerischen" ist ein weiteres grundsätzliches Element dieser Stücke und meiner Art zu komponieren. Pengető beispielsweise gliedert sich in zahlreiche Momente einer einzigen Geschichte, in der verschiedene Situationen eine nach der anderen auftauchen.

Simone Fontanelli, 1961 in Mailand geboren, studierte Gitarre, Dirigieren (in Ungarn) und Komposition. 1988 gewann er den 1. Preis beim internationalen Viotti-Varallo-Wettbewerb, 1995 den 1. Preis beim internationalen Mozart-Wettbewerb Salzburg. Fontanelli ist als Dirigent tätig, seit einigen Jahren hält er Vorlesungen u.a. an der Franz-Liszt-Akademie Budapest, am Royal College of Music Stockholm und an der Royal Academy of Music London. Seit 2000 unterrichtet er Neue Musik am Mozarteum Salzburg.

Weitere Werke mit/für Gitarre(n):

L'ombra che mi si pone a lato (1987) für Gitarre

Che visitando vai (1987) für Flöte, Klarinette, Violine, Violoncello, Gitarre

Altri scarabocchi (1991) für Gitarre

Dots on the Paper (1991) für Gitarre und Kontrabass

"Vixi, Lucili carissime, quantum satis erat" (1995, rev.2007) für Gitarre

"Mi corazon escribirìa una postrera carta" (2007) für Gitarre

"... che move il sole e le altre stelle" (2009) für Gitarre

Was haben die Toten davon (Iersera messi un giglio) (2009) für Sopran, Gitarre und Sprecher ad lib.

Appunti (2008-2011) für Gitarre

Ausführliche Werkliste bei www.simonefontanelli.com.

Andreas Grün (*1960)

Eingang zu einem Steinbruch

für Gitarre und Sprecher oder Gitarre solo (1992)

Textcollage nach Texten von Peter Handke, Ernst Jandl, Franz Kafka, Johann Wolfgang von Goethe sowie Bildern von Vincent Van Gogh

Van Gogh zu seinem Bild Eingang zu einem Steinbruch: "Daran arbeitete ich, als ich den Anfall kommen fühlte." – Dieses Bild also eine Chiffre für den hochgradig gefährdeten, dem Wahnsinn nahen Künstler; der Lebensweg des Malers, der in der Sprecherpartie durch exemplarisch ausgewählte Bildtitel nachgezeichnet wird, ein Paradigma überhaupt des stets am Rande des Abgrundes sich befindenden Individuums.

An einigen wenigen, formal wichtigen "Eckpunkten" hört man Dreizeiler aus Ernst Jandls ausschließlich im Konjunktiv geschriebenen Sprechoper Aus der Fremde (gemäß Jandls Anweisung "mehr oder weniger an der Grenze zum Singen, ohne Gesang tatsächlich zu erreichen") – und auch das hätte ein Titel des Stückes sein können: Aus der Fremde. Damit wäre freilich nicht das Exil gemeint, in das der österreichische Schriftsteller Peter Handke sich in den 70er-Jahren begeben hatte, Paris, wo er, von Todesängsten gequält, einen Nervenzusammenbruch erlitt, (der sich in seinem Tagebuch Das Gewicht der Welt schemenhaft angedeutet findet und der zweite Handlungsstrang des Textes ist, parallel zu oder, besser gesagt, verschränkt, verflochten mit Van Goghs Bildern), sondern die Fremde, die uns an jedem Ort umgeben kann.

Die Fremde des eigenen Zimmers etwa, in dem der leere Stuhl steht, auf dem zuvor noch ein Weggenosse gesessen hat, Gauguin, der nun geflohen ist vor dem Wahnsinn dessen, der sich selbst den unteren Teil des linken Ohres abschneidet und anderthalb Jahre später seinem Leben ein Ende bereitet, indem er sich eine Kugel in die Brust schießen wird ... Die Fremde, in der man einem Josef K. (der, "ohne dass er etwas Böses getan hätte", eines Morgens verhaftet wird) den Prozess macht, und in der dieser Josef K. dann hingerichtet wird, abgestochen "wie ein Hund", draußen vor der Stadt, in einem kleinen Steinbruch, "verlassen und öde" ...

Ein schwarzer Schatten Folgt der Fremdling Mit dunkler Stirne dem Wind,

•••

Wenn es Nacht geworden ist Erscheinen unsre Sterne am Himmel Unter alten Olivenbäumen, Oder an dunklen Zypressen hin Wandern wir weiße Wege;

In Milch und Öde; – dunkle Plage Saturn lenkt finster deine Stund.

Georg Trakl (1887-1914)



Andreas Grün, 1960 in Pforzheim geboren, studierte zunächst Schulmusik und Musikwissenschaft, dann in Wien Gitarre und schließlich Komposition bei Wolfgang Rihm (Karlsruhe) sowie Rudolf Kelterborn (Basel). Als Gitarrist und Komponist vor allem im Kammermusikbereich aktiv, als Herausgeber für mehrere Verlage tätig. Grün unterrichtet an den Musikhochschulen Mannheim und Trossingen (Hauptfach Gitarre sowie Kurs "Neue Musik für Gitarre").

Weitere Werke mit Gitarre(n) (Auswahl):

MiniMusic 2/3 (1992) - Ein Ausflug ins Gebirge für 4 E-Gitarren

Ein scheinbares Thema, neckischer Ernst, abrupte Chromatizismen und herzliche Grüße (1993) für Gitarrenduo

Red Noise Blues (1993) für Flöte, Bratsche, Gitarre

Die Hölderlin-Vertonungen des Josquin Desprez – 1. Buch (1997–99) für Gitarre solo

d'autres ieux interdits (2003) für Gitarre und Flöte und/oder Violoncello

Ausführliche Werkliste bei www.andreas-aruen.de.

Daniel Foley (*1987)

One foot in Eden

für Gesang und Gitarre (2010; Uraufführung)

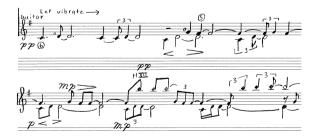
One foot in Eden still, I stand and look across the other land. The world's great day is growing late, yet strange these fields that we have planted so long with crops of love and hate. Times handiworks are by time haunted and nothing now can separate the corn and tares compactly grown the armorial weed in stillness bound about the stalk; – these are our own. Evil and good stand thick around in fields of charity and sin where we shall lead our harvest in.

Edwin Muir (1887-1959)



One Foot in Eden ist mein erstes und bis jetzt einziges Werk, das in Trossingen und nach der Aufgabe meines Kompositionsstudiums in San Jose entstanden ist. Während der Arbeit daran habe ich mich intensiv mit dem Gitarrenstück Changes des amerikanischen Komponisten Elliot Carter sowie seiner Kompositiontechnik beschäftigt. Carters Betrachtungsweise des Rhythmus war etwas ganz Neues für mich und hat meine Gedanken über Rhythmus, rhythmische An- und Entspannung, und, am wichtigsten, Rhythmus als musikalisches und emotionales Ausdrucksmittel stark beeinflusst und einen wesentlichen Einfluss auf die rhythmische Struktur meines Stückes gehabt.

Der hochphilosophische Text des schottischen Dichters Edwin Muir passte gut zu den Emotionen von Sehnsucht, Unsicherheit und Heimweh, die ich zu der Zeit (ungefähr sieben Monate, nachdem ich meine Familie, Freunde und Heimat verlassen hatte) oft fühlte. Die Idee von einem Eden, einem weit entfernten, fast unerreichbaren und schönen Land des Ursprungs, erinnerte mich stark an meine Heimat und die nordkalifornische Wildnis, wo ich so oft mit meinem Vater wandern gegangen war.



Daniel Foley wurde 1987 in Los Gatos, Kalifornien geboren. Als aufsässiges Blaskapellenkind gab er nach der 5. Klasse sein Klarinettenspiel auf, weil es nicht cool genug war; mit 16 kam er durch Zufall zur Gitarre. 2005–2009 studierte er an der San Jose State University in Kalifornien Gitarre und Komposition. Seit 2009 ist er als Austauschstudent in Trossingen.

Peter Hoch (*1937)

Flügelschläge

für Flöte, Gitarre und Schlagzeug (2007)

Die ersten hilflosen, unbeholfenen Flügelschläge eines Vög das nicht alle, unser ganzes Leben lang? Uns in die Höhe blicken? [...]

Flügelschläge sind etwas Lebendiges, haben etwas Befreiendes, Erhebendes, sind manchmal hörbar, manchmal wie der Luftzug eines Flügelschlags nur spürbar. Flügelschläge können unterschiedliche Emotionen ausdrücken: frei schwebend, ruhig dahingleitend, aber auch aggressiv, angreifend oder abwehrend, freudig voran, emportragend oder pfeilschnell auf ein Ziel ausgerichtet, wie auch müde, schlaff, erschöpft und ersterbend.

Die beiden kurzen Teile 1 und 3 zur Einleitung und zum Ausklang des Stückes vereinen die Spieler in einem synchronen Zusammenspiel. Der Hauptteil dazwischen enthält Fragmente, die von den Spielern in freier Folge ausgewählt und unterschiedlich kombiniert werden. Es gibt dazu keine Partitur, die das Zusammenspiel regelt. Allein durch konzentriertes Aufeinander-Hören, Entscheiden und mehr oder weniger im Voraus erfolgte Absprachen gestalten die Musiker – immer unter Verwendung der ihnen vorliegenden, notierten Passagen – das Stück, sodass jede Aufführung neu und anders erklingt.

Peter Hochs kompositorisches Schaffen wurde stark von seiner musikpädagogischen Arbeit beeinflusst. "Experimentelle Erfahrung" durch freie Formen, variable Materialien, musikalische Graphik, Improvisation – in einem großen Teil seines Schaffens geht es darum, die Spieler zu Mitschöpfern zu machen, so dass jede Aufführung eines "Werkes" aufs Neue eine "Uraufführung" wird.

Vorhandenes aufzulösen, Neues zu entdecken, es anders zusammenzustellen, sind Momente eines experimentellen und kreativen Verhaltens. Dieses setzt Neugier, Offenheit und Unvoreingenommenheit voraus, sowie das Infragestellen bestehender Normen und Werte. [...]

Kreative Fähigkeiten entwickeln sich in der Auseinandersetzung zwischen einem Objektiven – dem Material und dessen Ordnung – und dem Subjektiven – der Ausprägung eines Selbst durch die zu formende Gestaltung. Deren künstlerische oder pädagogische Effektivität liegt nicht im Resultat (etwa einer komponierten Musik), sondern im Prozess. [...]

Es ist nicht damit getan, ein fertiges Werk seinem Schicksal [...] zu überlassen, sondern vielmehr in einer Zusammenarbeit von Komponist und Spieler musikalische Gestaltung, Probleme anzugehen, die der Komponist zwar dargestellt, formuliert, aber nicht gelöst hat. [...]

Komponisten müssen wieder von der Vorstellung wegkommen, Musik wäre nur durch Kombinatorik, durch intellektuelle Denkfähigkeit möglich. "Es müssen von Kind auf Techniken erlernt werden, dass man musikalisch mit neuen Methoden etwas schaffen kann, das nicht erlernbar ist, sondern das zusätzlich zur erlernten Technik Unerwartetes schafft." (Karlheinz Stockhausen)

Peter Hoch wurde 1937 in Pirmasens geboren. Musiklehrer- und Kompositionsstudien in Karlsruhe und Saarbrücken (Heinrich Konietzny), Teilnahme an den Internationalen Ferienkursen für Neue Musik in Darmstadt, 1964–68 Studien bei Henri Pousseur und Karlheinz Stockhausen in Köln. Bis 1974 zunächst freischaffend, dann Musiklehrer im Schuldienst und bis 2001 Dozent und stellv. Direktor der Bundesakademie für musikalische Jugendbildung in Trossingen mit Schwerpunkt in der Musiklehrer-Fortbildung und der Vermittlung Neuer Musik. Seither lebt Hoch als freischaffender Komponist in Trossingen.

Weitere Werke für/mit Gitarre(n) (Auswahl):

Parabeln (1976) für Gitarre

Kleine Kammermusik (1981) für 1 bis 7 Spieler (Singstimme und/oder Violine, Flöte, Gitarre, Glockenspiel, Piano und Perkussion)

Zeitgerinnsel (1983) für eine oder mehrere Gitarren

Neues Spielbuch für Gitarre (1984) – Modelle, Übungs- und Vortragsstücke für das Solo- und Ensemblespiel

"When I think of you ... " (1991) für Flöte und Gitarre

Circle la (2000) für eine oder 2 bis 6 Gitarren und Handtrommel

soundframes nr. 3 (2009) für E-Gitarre mit Live-Elektronik

String Zim (2009) für großes Gitarren-Ensemble

short stories (2010) für Gitarre

Ausführliche Werkliste bei www.peterhoch.info.

Vorschau:

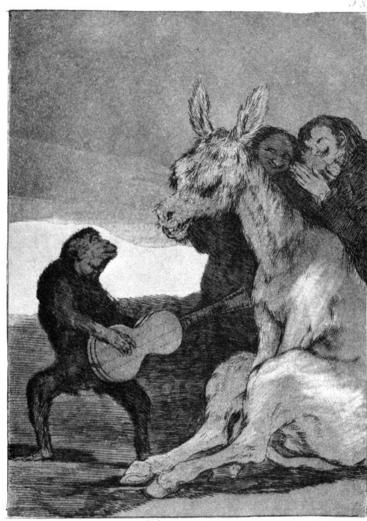
Mo, 6.6.2011

Vortragsabend der Gitarrenklassen

Do, 16.6.2011 Sa, 12.11.2011 Juni 2013 Konzert Neue Musik (u.a. mit *Electric Counterpoint* von Steve Reich) Lange Gitarrennacht und Trossinger Arbeitskreis für Gitarrenlehrer

4. Tage der Neuen Gitarrenmusik





Bratisimo!

Staatliche Hochschule für Musik Trossingen • University of Music • Musikhochschule der EUREGIO Bodensee Schultheiß-Koch-Platz 3 • 78647 Trossingen • Tel. (07425) 9491-0 www.mh-trossingen.de • veranstaltungen@mh-trossingen.de Bankverbindung: Kreissparkasse Trossingen • Konto 917887 • BLZ 643 500 70