

Counterpoint

Kyle Egret

Matthis Frickhöffer

Junya Fujita

Emma-Shay Gallenti-

Guilfoyle

Louis Haslach

Alexander Iliashenko

Kleynjans-Ensemble

Clémence Manachère

Olga Moș

Julian Riegel

Felix Ritter

Finn Stamer

Niklas Werk



Counterpoint

Materialverlag HFBK Hamburg

Inhaltsverzeichnis

Grußworte 3

Vorworte 5

Biografien 6

PROJEKTE 9

I Improvisation: Passacaglia

Dokumentation 10

Erläuterung 17

II Interdisziplinär: PlayingShapes

Dokumentation 12

Erläuterung 18

III Komposition: Woodpecker No2

Dokumentation 14

Erläuterung 21

Grußworte

DIE aktuelle Zusammenarbeit des Hamburger Gitarrenforums mit der Hochschule für Musik und Theater und insbesondere im aktuellen Projekt „Counterpoint“ ist etwas ganz Besonderes, kam doch durch die Initiative diesmal eine Zusammenarbeit mit der HFBK zustande. Beide künstlerischen Hochschulen arbeiteten auch in der Vergangenheit immer wieder auf unterschiedlichen Ebenen zusammen, jedoch noch nie mit der Gitarrenabteilung der HfMT. Diese Kollaboration ist auch ein Ausdruck für die Verschmelzung aktueller Künste.

Die Grundlage bildet eine vor 20 Jahren gegründete Zusammenarbeit der HfMT mit dem Hamburger Gitarrenforum. Formate wie das „Forum junger internationaler Preisträger“, dem „Historischen Gitarrenforum“ oder den „Hamburger Komponisten“ mit Gesprächskonzerten, Ausstellungen und Vorträgen in den Räumen der HfMT belegen die Lebendigkeit dieser Kooperation.

Bei dem aktuellen Projekt sind aus einem einfachen „Open Call“ drei spannende und sehr unterschiedliche Projekte entstanden. Eine Entwicklung die so nicht zu erwarten war und die von der Kreativität nicht zuletzt unsere Gitarristinnen und Gitarristen herrührt. Es scheint so, dass damit ein Nerv getroffen wurde, den es gilt weiter zu verfolgen.

Ich freue mich sehr, dass diese Veranstaltungen in beiden Hochschulen gezeigt wurden und dass die Ergebnisse darüber hinaus, in einen begleitenden Projektkatalog dokumentiert werden konnten.

Ein herzliches Dankeschön an die Initiatoren, an die Studierenden beider Hochschulen und an alle, die zu diesem hervorragenden künstlerischen Ergebnis beigetragen haben.

Prof. Frank Böhme,
HfMT Hamburg

IM Jahr 1904 äußerte der Maler Adolf Hölle, ein früher Protagonist der malerischen Abstraktion, im Hinblick auf seine Kunst die Ansicht: „Ich meine, es müsse, wie es in der Musik einen Kontrapunkt und eine Harmonielehre gibt, auch in der Malerei eine bestimmte Lehre über künstlerische Kontraste jeder Art und deren notwendigen harmonischen Ausgleich angestrebt werden.“¹

„Conunterpoint“, nicht im Sinne einer strengen Komposition- oder Harmonielehre, aber doch das Kontrapunktische als Bezugspunkt einer produktiven Konfrontation und eines mehrstimmigen Miteinanders war das Stichwort für ein Kooperationsprojekt zwischen der Hochschule für Musik und Theater Hamburg (HfMT), der Hochschule für bildende Künste Hamburg (HFBK) und dem Hamburger Gitarrenforum (HGF), ein Projekt, das auf strukturelle Analogien und die Synergien zwischen den bildenden und den klingenden Künsten gesetzt hat: mit großem Erfolg wie die beiden gut besuchten Aufführungen in der Aula und der Eingangshalle der HFBK am 22. Februar 2022 und im Fanny Hensel-Saal der HfMT am 26. Februar 2022 gezeigt haben.

Allen Beteiligten der beiden Hochschulen und dem Hamburger Gitarrenforum, vor allem aber allen beteiligten Künstler:innen, die sich auf den Open Call zu diesem Experiment eingelassen haben, gebührt großer Dank, mit dem sich die Hoffnung verbindet, dass das Projekt „Counterpoint“ und seine Dokumentation in diesem Katalog eine Ermutigung für weitere kollaborative Experimente zwischen den Künsten sein wird.

Prof. Dr. Bettina Uppenkamp,
HFBK Hamburg

[1] Adolf Hölle: „Über künstlerische Ausdrucksmittel und deren Verhältnis zu Natur und Bild“, in *Kunst für Alle*, Jg. XX, 1904, S. 132.

Vorworte

VOR ziemlich genau zwei Jahren fragte ich Kyle Egret, ob er für ein kunstübergreifendes Kooperationsprojekt zwischen hfMT und HFBK zu gewinnen sei. Die positive Antwort kam spontan, wir skizzierten gemeinsam den möglichen Rahmen und terminierten die abschließende Präsentation der Projekte frühzeitig in das 20-jährige Jubiläumsfestival des Hamburger Gitarrenforums.

Nachdem beide Hochschulen ihre Unterstützung für diese erstmalige Kooperation zugesichert hatten, startete im Oktober 2021 der „Open call: Counterpoint“ an alle Studierende beider Institute. Die eingegangenen Konzepte und Ideen fanden in gemeinsamen Projekten zusammen, wurden von einer Arbeitsgruppe begleitet und abschließend in drei Veranstaltungen präsentiert.

Besonders freue ich mich über die Offenheit und Experimentierfreude bei allen Beteiligten und die daraus entstandenen unkonventionellen Formen der Präsentation. Diese Synergien hatte ich konzeptionell erhofft; sie in der künstlerischen Entwicklung und Realisation zu erleben ist eine ganz neue und beglückende Erfahrung!

Ich danke allen, die dieses Projekt ermöglicht und begleitet haben. Persönlich nennen möchte ich Emma-Shay Gallenti-Guilfoyle und Leo Zeijl (HGF), Kyle Egret und Bärbel Hartje (HFBK) sowie Helena Grupp und Frank Böhme (hfMT). Ebenso dankbar bin ich für die entgegenkommende Unterstützung an beiden Hochschulen und die Förderung durch das Bezirksamt Eimsbüttel.

Zu hoffen bleibt, dass dieses Projekt eine dynamische Fortsetzung und neue Wege der Kooperation findet!

Clemens Völker,
hfMT & Hamburger Gitarrenforum e.V.

MICH als Musiker und Künstler freut es sehr, diese beiden Darbietungsformen innerhalb des Counterpoint Kooperationsprojekt, welches von Clemens Völker und mir ins Leben gerufen wurde, zu vereinen. Bildende Kunst und Musik haben so vieles zu bieten und offenbaren noch mehr Vielfaltigkeit, wenn sie in einen gemeinsamen Dialog treten. Mit der Unterstützung der Hochschule für bildende Künste und der Hochschule für Musik und Theater in Hamburg und deren StudentInnen sind drei Arbeiten entstanden, welche im Folgenden in dieser Veröffentlichung dokumentiert sind.

Kyle Egret

Biografien

KYLE EGRET hat klassische Gitarre und Grafik/Typografie in Hamburg studiert. Derzeit befindet er sich im MFA-Studiengang in der Klasse von Jorinde Voigt an der HFBK. Seine hauptsächlich in schwarz-weiß gehaltene künstlerische Arbeit hat eine sehr enge Verbindung zur Musik und beschäftigt sich mit der Visualisierung des Improvisierens. Sein letztes Album und weitere Veröffentlichungen sind beim Label Bread & Cake Records (Tokio, Japan) erschienen.

MATTHIS FRICKHÖFFER studierte Literatur- und Sprachwissenschaft, Gender Studies und Medientheorie und ist derzeit an der HFBK Hamburg im Fachbereich Zeitbasierte Medien eingeschrieben. Seine Forschungsschwerpunkte sind Poststrukturalismus, Neo-Materialismus und Men's Studies. In seine Forschung sind verschiedene künstlerische und konzeptuelle Arbeitsweisen verwoben, die die Praxis mit Sound-, Skulptur- und Videoarbeiten verbinden.

JUNYA FUJITA wurde 1991 in Chiba in Japan geboren. Er studierte Malerei an der Tokyo Zokei Universität. Derzeit studiert er an der Hochschule für Bildende Kunst Hamburg und lebt in Hamburg. In seinen Videos, Installationen, Musik und Performances forscht Junya Fujita an den Rändern der Musik, Sound, Sprache und bewegten Bildern, fragt nach ihrer kulturellen und sozialen Funktion, kommunikativen Aspekten und ihrer formalen Beschaffenheit.

EMMA-SHAY GALLENTI-GUILFOYLE ist eine Gitarristin und Lautenistin aus Australien und studiert Master of Music in der Klasse von Olaf Van Gonnissen an der HfMT. Emma-Shay trat vor internationalem Publikum bei zahlreichen internationalen Gitarrenfestivals und -wettbewerben sowie bei der World Expo 2020 Dubai auf. Die Arbeit an kammermusikalischen Kooperationen und neuen Musikprojekten sind ihre Leidenschaft.

LOUIS HASSLACH ist Balletttänzer und interessiert sich für Performance und Improvisation. Beim Improvisieren experimentiert man häufig mit zwei oder mehr Be-

wegungsstimmen mit verschiedenen Qualitäten, Intensitäten und Geschwindigkeit, die nebeneinander sie autonom sind, sich entweder ergänzen oder unterscheiden. Das Ergebnis ist eine Aufnahme der intuitiven Tendenzen des Körpers und Geistes, der auf Musik und auf das bildnerische Material reagiert.

ALEXANDER ILIASHENKO ist Künstler und Komponist, der derzeit an der HFBK Hamburg in der Klasse von Michaela Melián studiert. Seine Arbeiten nehmen die Form von räumlichen Multimedia-Installationen an, die sich um die Themen Sprache, Kommunikation, Technologie und Wahrnehmung drehen. Alexander hat seine Werke im Garage Museum für zeitgenössische Kunst (Moskau), im West Bund Art Centre (Shanghai), im Petersburg Art Centre (Berlin) und im Museum für Kunst und Gewerbe (Hamburg) ausgestellt.

Das KLEYNJANS-ENSEMBLE (Leitung: Clemens Völker) in der einzigartigen Besetzung Gitarren & Schlagwerk ist ein Kooperationsensemble von JMS und HfMT und wurde 1996 als Uraufführungsensemble gegründet. Im Counterpoint-Projekt realisierte es die Uraufführung der (Re-)Interpretation des Merzbow Stückes „Woodpecker 2“ von Matthis Frickhöffer.

CLÉMENCE MANACHÈRE hat Querflöte und Sopran Saxofon bei Fiete Felsch und Gabriel Coburger studiert. Sie beschäftigt sich mit Improvisation und Komposition. Sie hat mit ihrer Band „Clémence Manachère Unterwasser“ bereits zwei Alben aufgenommen.

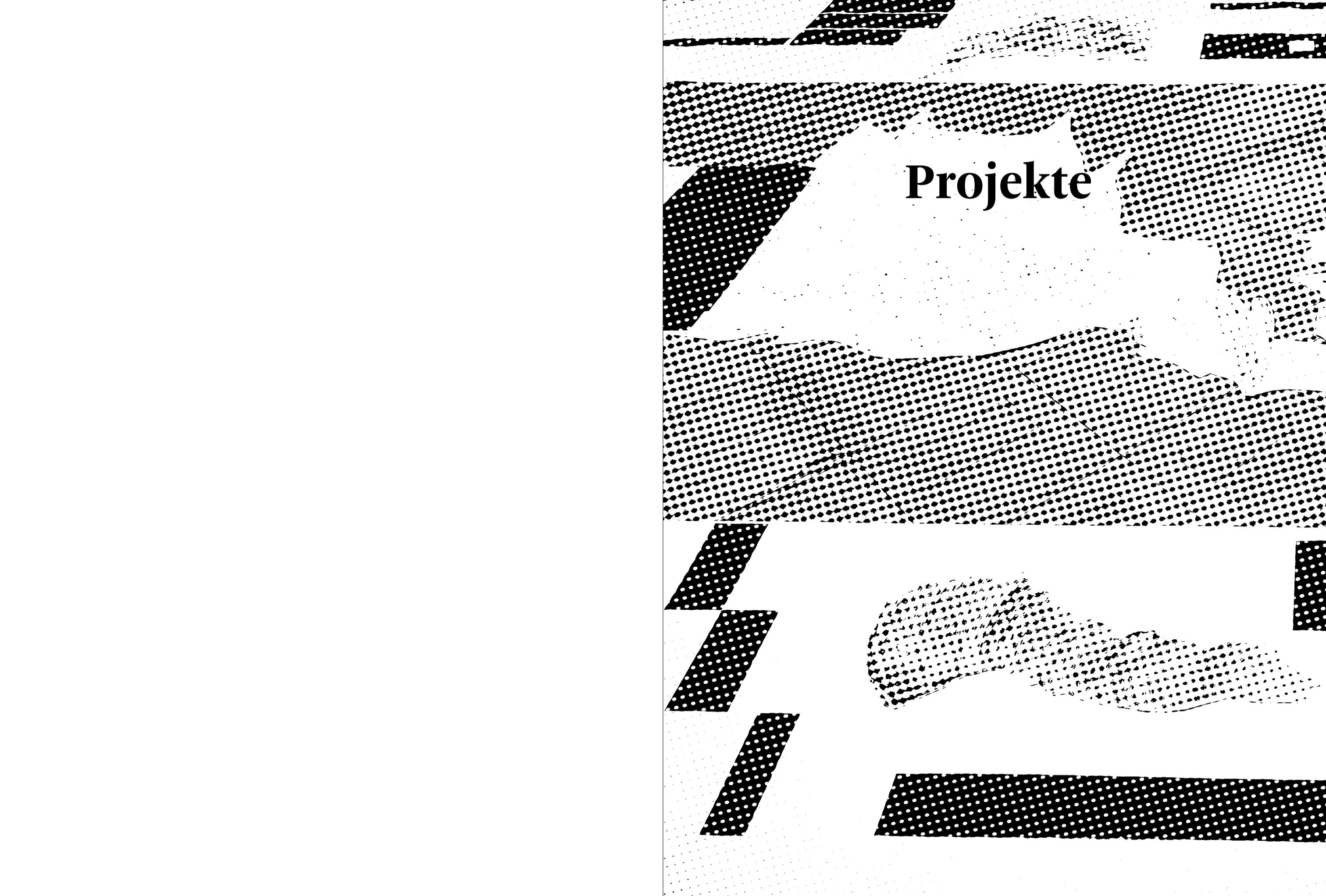
OLGA MOŞ arbeitete künstlerisch mit Kyle Egret zusammen. Das künstlerische Ziel war, beide unterschiedlichen Formen und Formensprachen zu einem gemeinsamen Bodenbild zusammenzufügen und der musikalischen Interpretation anzubieten. Das entstandene bildnerische Material kommuniziert über das Visuelle hinaus und erobert durch die ästhetische Erfahrung von Klang und Bewegung weitere Ebenen der menschlichen Wahrnehmung.

JULIAN RIEGEL wuchs musikalisch in der DIY-Punk-Szene auf und spielt seit 2006 in verschiedenen Bands, derzeit Gitarre bei Rauchaus und Bass bei The Violent Youth. Sein Zugang zur Musik durch bekenntnenden Dilettantismus machte ihn auf das Projekt neugierig: Was geschieht, wenn die Ordnung der Notation Risse bekommt? Dabei wird der Raum buchstäblich zur Klangarchitektur und die Performance an die Grenzen der Beherrschbarkeit von Klang geführt.

FELIX RITTER studiert Gitarre an der HfMT Hamburg in der Klasse von Prof. Olaf van Gonnissen. Sein besonderes musikalisches Interesse gilt dem Spiel auf historischen Instrumenten. Dazu zählen sowohl Instrumente der Gitarren- als auch der Lautenfamilie, wie z. B. die Barockgitarre oder Theorbe.

FINN STAMER studiert im Jazzbereich Violine bei Prof. Fiete Felsch (NDR Bigband), Stephan Braun (JIB Berlin, HfMTM Hannover) und Stefan Pintev (NDR). Geige im Kontext von Improvisation und Interpretation im Jazzbereich bilden den Ausgangspunkt für Solo- und Ensembleprojekte. Diese führten u. a. zu Konzerten auf dem elbjazz- und ÜBERJAZZ Festival. Im Sommer 2022 sind Konzerte beim Edinburgh Jazz & Blues Festival geplant.

NIKLAS WERK studiert an der HfMT Gitarre bei Sven Kerschek und Gabriel Coburger. Er beschäftigt sich mit Improvisation im Spannungsfeld zwischen Jazz und elektronischer Musik. Mit seinem Trio „lucid“ kombiniert er in seinen Eigenkompositionen Elemente aus Jazz, elektronischer Musik und freier Improvisation.



Projekte







Improvisation: Passacaglia

*Junya Fujita und Alexander Iliashenko: Live-Elektronik;
Emma-Shay Gallenti-Guilfoyle: Erzlaute;
Felix Ritter: Theorbe*

Das kollaborative Improvisationsstück Passacaglia für Erzlaute, Theorbe und Live-Elektronik basiert auf Aufnahmen der Improvisation der beiden Instrumentalisten in Form einer Passacaglia – einer traditionellen historischen Musikform, die dem Instrument eigen ist. Die Passacaglia ist eine meist vier- oder achttaktige Basslinie, der Basso ostinato, der beliebig oft wiederholt werden kann und als Basis für eine Folge von Variationen dient. Das Wort selbst leitet sich von den spanischen Wörtern pasar „hindurchgehen“ und calle „Gasse“ ab. Diese musikalische Form hat in der Regel einen sanften, melancholischen und ernsten Charakter, den die Künstler auch im weiteren Verlauf des Stücks beibehalten. Das Werk beginnt mit der Aufnahme der Theorbe und der Erzlaute, die das Ostinato einer Passacaglia in d-Moll spielen. Junya nimmt Felix und Alexander Emma-Shay auf. Felix und Emma-Shay improvisieren zunächst weiter in traditioneller historischer Manier über dem Ostinato. Alexander und Junya beginnen mit der Improvisation der Live-Elektronik und verzerren mehr und mehr die ursprünglich aufgenommenen Ostinato-Basslinien, wobei sie diese mit Pitch-Shift, Time-Stretch und Delay Effekten manipulieren. Die barocke Chitarronen- und Erzlauten-Improvisation entwickelt sich zu einem freieren Improvisationsmodus. Während dieses Prozesses wird das ursprüngliche Ostinato so verzerrt, dass die Passacaglia allmählich ihre rhythmische Basis verliert und nahezu komplett verschwindet. Junya und Alexander entwickeln die Live-Elektronik-Improvisation weiter. Der Chitarrone und die Erzlaute passen sich der freien Improvisation an, wobei sie moderne Spieltechniken verwenden, die von den Klängen der Live-Elektronik inspiriert sind. Dazu gehört unter anderem das Spiel mit gedämpften Saiten, die Verwendung des Resonanzkörpers als perkussives Instrument und das Quietschen von Nylonsaiten. Auf diese Weise gehen das Live-Looping des digitalen Equipments und die Improvisation der Instrumentalisten von einem gemein-

samen Punkt der Wiederholung aus, weichen ab und schaffen durch Kontrapunkt einen neuen Raum der Improvisation. So reagieren, beginnend mit dem Ostinato, elektronische und live gespielte Instrumentalklänge abwechselnd aufeinander, wodurch ein papageienartiger Dialog entsteht. Es hat sich gezeigt, dass Papageien und Vögel Geräusche imitieren, weil sie in irgendeiner Weise mit ihrer Umgebung und ihrem Umfeld „verbunden“ sind, und die Wahl von elektronischen und Live-Instrumenten als Gegensätze ist auch ein Versuch, sich nahtlos aktiv einzubringen, wie es Papageien bei der Kommunikation mit Menschen tun. Mit anderen Worten, die klangliche Nachahmung dieses klassischen Stückes durch moderne elektronische Geräte bedeutet, dass es nicht beim Einsatz von elektronischen Klängen und Live-Instrumenten allein bleibt, sondern eine zeitlose Methode des Dialogs einsetzt.

Junya Fujita und Alexander Iliashenko

*Künstlerisches Konzept von Kyle Egret und Olga Moş;
InterpretInnen: Emma-Shay Gallenti-Guilfoyle,
Louis Haslach, Julian Riegel, Felix Ritter, Finn Stamer
und Niklas Werk*

ÄSTHETISCHE Prinzipien aus der Musik visuell greifbar zu machen und in ein bildnerisches Konzept zu übertragen, spornte die gemeinsame bildnerische Arbeit von *PlayingShapes* an. Die große künstlerische Unterschiedlichkeit sollte erhalten bleiben, gleichzeitig miteinander in Beziehung treten und zu einer gleichberechtigten Formen- und Farbsprache führen. Im Sinne des Kontrapunkts war das Ziel, die künstlerische Dualität der Ausdrucksformen als gleichberechtigt in Zusammenhang zu bringen. Die visuelle Sprache von Kyle Egret zeichnet sich dabei durch klare grafische schwarz-weiße Formen aus, wohingegen Olga Moş sich mit Farbigkeit und vielseitigen Strukturen und Formen auseinandersetzt. Wie kann ein Bild entstehen, welches wiederum eine Einladung zum freien Musizieren wird, war die zentrale Frage von *PlayingShapes*. Ein System sollte herausgearbeitet werden, welches sowohl der Musik als auch der Kunst zugrunde liegt. Eine klare Sprache zu finden, die sich auf einen Raum bezieht, war der Ausgangspunkt für unser Projekt *PlayingShapes* und bot der Performances ihre Grundlage zur eigenen Interpretation. Dabei entsteht nicht nur bildnerisches und musikalisches Material, ebenso wird eine Brücke zwischen verschiedenartigen Ausdrucksweisen hergestellt und das aussichtsvolle Potenzial von gemeinsamer künstlerischer Arbeit aufgezeigt.

Wie in einem gemeinsamen Spiel haben wir zunächst Parameter und Regeln für unsere künstlerische Arbeit festgelegt. Dazu wurden musikalische und bildnerische Parameter genau betrachtet und wesentliche Strukturen herausgearbeitet, die sich in den jeweiligen Räumen verorten lassen. Wie ist die Ästhetik des Raums, welche Prinzipien können aufgegriffen werden, welche formalen Bedingungen müssen berücksichtigt werden?

Ausgehend von einer 8-taktigen Periode orientierten wir uns zu Beginn an der Fliesenstruktur auf dem Boden

der Eingangshalle der HFBK Hamburg. Die 8-taktige Periode ist eine Struktur, welche man in einer Vielzahl von musikalischen Kompositionen in den unterschiedlichsten Epochen findet. Acht der Fliesen dienten uns daher als Grundlage um das Maß für die Papierbahnen zu bestimmen, wodurch sich eine Höhe von 0,80 m und eine Breite von 6,24 m ergab. Die Form des Papiers wurde dabei visuell an einem Phrasen-Bogen orientiert, um einen Spannungsverlauf in dieser 8-taktigen Struktur darzustellen. Auf den insgesamt vier Papierbahnen, inspiriert von der MIDI-Notation¹ (Musical Instrument Digital Interface), welche üblicherweise in Software-Sequenzern von DAW's wie Logic, Ableton Live und Reaper vorkommen, entstanden schwarz-weiße Rechtecke, Quadrate und Linien aus Acrylfarbe und frei platzierbarem ebenso geformten schwarzem Papier. Genau wie MIDI enthält diese visuelle Anlehnung daran keine hörbare Musik wie eine Audioaufnahme, sondern nur die Informationen über die zu interpretierende Musik.² MIDI bietet jedoch durch seine simple Visualität und Raster eine größere Eindeutigkeit gegenüber der klassischen Notation, gerade für jemanden, der keine Noten lesen kann. Die Länge einer Note z. B. wird durch MIDI-Notation klar durch die sichtbare Länge des Balkens dargestellt. Wie jedoch die MusikerInnen die Länge eines Tons in Form eines schwarzen Rechtecks wahrnehmen, soll nach eigenem Empfinden umgesetzt werden. Auch der Abstand der Formen zueinander kann für jeden/jede für eine unterschiedliche Entfernung von Tönen oder Rhythmus stehen. Gegenüber eines Software MIDI-Sequenzers fehlt hier ein Raster, welches die genaue Position und Länge einer Tonhöhe und Länge zuordnet. Gerade durch die Offenheit, dass es sich bei dieser Art der Notation nicht um konkrete Noten handelt, sollte es den MusikerInnen Möglichkeit für eine maximal freie Interpretation bieten.

Die Auswahl der Farben und Formen bezog sich formal auf die Umgebung und inhaltlich auf den Gedanken des musikalischen Kontrapunktes. Die Eigenheiten der beiden Räume der Kunst- und der Musikhochschule mussten berücksichtigt werden, sowie das konzeptuelle Prinzip der künstlerischen Gleichberechtigung die

bildnerische Grundlage bildete. Die gestalterischen und kompositorischen Fragen wurden jeweils in Abhängigkeit mit den beiden Räumen beantwortet. Dabei spielten Kontrast, Farbklang und Farbstärke, sowie Formensprache eine wichtige Rolle.

Da als Grundprinzip die MIDI-Notation gewählt wurde, die durch klare Formen und die Verwendung von Schwarz und Weiß festgelegt ist, hat gerade die Farbwahl eine verbindende Aufgabe zwischen Bild und Raum und bezog sich daher formal auf die Umgebung. Die Eingangshalle der HFBK verlangt eine konkretere Formensprache und wärmere Farbtöne im Vergleich zum Fanny Hensel-Saal der HfMT. Dort kamen filigranere Formen zum Einsatz, sowie sich auch die Farbigkeit grundlegend unterschied. Der Ausgleich der beiden künstlerischen Positionen musste vor jeder neuen Präsentation neu erfolgen. Die Gegensätze sollten sich einerseits verstärken und andererseits ausgewogen miteinander bestehen. Zwei autonome bildnerische Positionen entwickelten eine gemeinsame Komposition und luden zur Übersetzung ein. So konnte ein System herausgearbeitet werden, welches sowohl der Musik als auch der bildenden Kunst zugrunde liegt.

Rückblickend kann gesagt werden, dass eine Kooperation entstanden ist, die unabhängig von der inhaltlichen Auseinandersetzung, ein spannendes visuelles Ereignis darstellt und die Effekte des unüblichen Bildermachens untersucht.

Die visuelle künstlerische Arbeit in den Räumen der Hochschulen ist jedoch nur ein Teil von *PlayingShapes*. Komplettiert wird es erst durch die musikalische und performative Interpretation vor Live-Publikum. Nach dem Positionieren und Installieren der Arbeit auf dem Boden der jeweiligen Räume (in der Eingangshalle der HFBK und dem Fanny Hensel-Saal der HfMT) wurden MusikerInnen eingeladen, um unsere Arbeit *PlayingShapes* zu interpretieren. Jegliche Besetzung an Instrumenten und PerformerInnen wurden begrüßt. Auch die Zeit, in der sich die InterpretInnen mit der Arbeit auseinandersetzen, war dabei freigestellt. Sowohl längere vorangegangene Proben als auch spontanes Spielen wurde praktiziert. *PlayingShapes* wurde in einem zeitlichen Rahmen von 5–10 Minuten von jeweils drei Duos an MusikerInnen an beiden Festival-Abenden (22. 2. 2022, HFBK und 26. 2. 2022, HfMT) des Counterpoint Kooperationsprojekts vor Publikum live interpretiert und aufgeführt. Es war zu beobachten, dass alle MusikerInnen die visuelle Arbeit von *PlayingShapes* anders wahrnahmen, unterschiedliche Systeme erkannten und umgesetzt haben.

Kyle Egret und Olga Moş

*Zur Interpretation von PlayingShapes
am 22. Februar 2022 in der HFBK Hamburg*

IN Felix und Emma-Shays Interpretation von *PlayingShapes* haben sie versucht, das Thema „Kontrapunkt“ in alle Facetten ihrer Performance einzubeziehen. Der erste gewählte Aspekt war, auf zwei verschiedenen Gitarrentypen zu spielen: Felix hat auf der Barockgitarre und Emma-Shay auf der modernen klassischen Gitarre gespielt. Die Barockgitarre kann man im Stehen mit einem Gurt spielen, während man bei der klassischen Gitarre normalerweise sitzt. Felix konnte sich hierdurch frei bewegen, während Emma-Shay statisch an einen Sitzplatz gebunden war. Neben diesen „Kontrapunkten“ in der Performance selbst, bieten die beiden verschiedenen Gitarren auch klangliche Gegensätze. Auf der Barockgitarre kann man wunderbare Campanella-Tonleitern spielen. Diese haben zu den wirbelnden farbigen Abschnitten der von Olga geschaffenen grafischen Partitur gepasst. Die schwarz-weißen Abschnitte der Partitur, insbesondere die kräftigen schwarzen Balken, haben hingegen zu dem robusten Klang der modernen Gitarre gepasst. Vom klanglichen „Kontrapunkt“ inspiriert, haben Felix und Emma-Shay sich dazu entschieden, dass er nur die farbigen und sie nur die schwarzen und weißen Abschnitte der Partitur interpretieren würde. Bei ihrer Aufführung in der HFBK wollten sie beide den Kontrast in der Performance zwischen der Bewegung und dem Sitzen noch verstärken. Emma-Shay saß im Aufführungsbereich teilweise in der grafischen Partitur. Für das Publikum war es von Anfang an klar, dass sie Teil der Performance ist, bevor diese überhaupt begann. Allerdings hat Felix, zur Überraschung des Publikums, die Aufführung im Mezzanin über und hinter den meisten Zuschauern begonnen. Dies hat ein Element der Orientierungslosigkeit und Überraschung geschaffen. Felix ist dann langsam über das Mezzanin und zwei Treppen hinunter gegangen, um schließlich während der Aufführung neben Emma-Shay zum Stehen zu kommen. Der Moment, in dem sie beide schließlich nebeneinander standen, war ein Höhepunkt der Aufführung und spiegelte sich besonders in der grafischen Partitur wieder, denn auch hier gab es viel direkten Kontakt in unmittelbarer Nähe zwischen den schwarz-weißen und den farbigen Abschnitten. Die Aufführung drehte sich weitgehend um das tonale Zentrum G-Dur. Emma-Shay hat mit gewohnten musikalischen Phrasen und bevorzugt tiefen Tonhöhen gespielt, wobei die Länge der schwarzen Balken auch die Länge der Noten und deren Wiederholungen bestimmt haben. Die Dicke und die Richtung der Balken hat sie mit verschiedenen Klangfarben und Lautstärken auf der klassischen Gitarre interpretiert. Beispielsweise

wurden die dünnen Linien oft als Flageolett oder Ponticello gespielt und die dicken Balken als normale Noten. Felix hat hingegen die Wirbel der farbigen Abschnitte mit verschiedenen Arpeggioformen umgesetzt. Die verschiedenen Farben und Muster haben unterschiedliche Harmonien und Intensitäten der Arpeggios ausgelöst. Besonders spannend war ein weiter „Kontrapunkt“, in dem sich Felix und Emma-Shay in der Interpretation, durch Kombination mit einem Tänzer, ergänzt wiedergefunden haben.

Emma-Shay Gallenti-Guilfoyle

[1] Holmes, T.: *Electronic and Experimental Music: Technology, Music, and Culture* (5. Auflage). 2016, S. 20–25.

[2] S. M. Smith und G. N. Williams: „A visualization of music,“ *Proceedings. Visualization*, 97 (Cat. No. 97CB36155). 1997, S. 499–503.

Komposition: Woodpecker No2

*Künstlerisches Konzept von Matthis Frickhöffer;
Interpretation: Kleynjans-Ensemble*

BASIEREND auf Leonard Bernsteins Überlegungen aus seinen Harvard Lectures (Norton 1973) über die kleinstmöglichen Einheiten von Musik und den Parallelen zu Chomskys Linguistik nähert sich diese Kooperation des Counterpoint-Projektes dem Versuch Noise als Partitur und Musikstück zu interpretieren und zu realisieren. Matthis Frickhöffer erarbeitete einen mehrteiligen Übersetzungsprozess von Merzbows „Woodpecker No2“ zu einer Partitur, die am Ende von dem Kleynjans-Ensemble der Hochschule für Musik und Theater Hamburg uraufgeführt wurde. Der Anspruch der (Re-)Interpretation des Merzbow Stückes war es nicht eine neu-instrumentierte Wiedergabe zu realisieren, sondern eine Struktur im vermeintlich Strukturlosen zu finden, eine Fragestellung an die Rezeption zu formulieren und die Schnittstelle von Musik und Noise auszuloten und herauszufordern.

Methodik

„Woodpecker No2“ ist ein Titel von Akita Masami, welchen er 1996 auf dem Album Pulse Demon unter seinem Projekt Merzbow veröffentlichte. Pulse Demon ist ein Standardwerk des Noise, wobei Noise als Kategorie sich eigentlich einer Kanonisierung entzieht.¹ Das Stück ist 3 : 37 Minuten lang und besteht aus schnellen, übersteuerten Signalen eines Fuzz Effektes, der als Impulsgenerator verwendet wird.² Es handelt sich also nicht um Musik im herkömmlichen Sinne, sondern um Noise – der antagonistischen Sound-Kunst, die versucht sich durch das Verzichten oder Überkommen von Komposition, Harmonie, Rhythmus, Melodie und Genre-Begriff abzugrenzen und sich auf den Ausdruck zu konzentrieren.

Im Rahmen des Counterpoint-Projektes wird das Ausgangsmaterial („Woodpecker 02“) durch einen Equalizer gedrittelt in Höhen, Mitten und Tiefen. Im nächsten Schritt wird aus den Audio-Spuren alle für eine programmierte DAW isolierbaren Tönen aufgezeichnet und mit ih-

rer Frequenz, Position im Stück und Länge katalogisiert. Diese Datenbank an Tonaufzeichnungen, die man nicht als exakte Codierung des Materials, sondern als arbiträre, selektive Sammlung verstehen muss, wird anschließend in eine Partitur übertragen.

Im Übertragungsprozess zur Partitur wird, um eine Tonart und somit einen harmonischen Ausgang zu finden, alle Notenwerte gezählt und empirisch errechnet, wie mit möglichst wenig Änderungen der Tonhöhe eine Tonart bestimmt werden kann. Da alle Töne des Quintenzirkels in der ursprünglichen Datenerhebung gefunden wurden, aber C, D#, F und A# am seltensten vorkamen, wird als Tonart und -leiter das japanische Harmoniesystem *ichikosucho* in D angewandt und die hier nicht passenden Töne, um einen Halbtonschritt transponiert. Dies stellt eine Zäsur auf zwei Ebenen dar. Zum einen ist es wichtig darauf hinzuweisen, dass eine Tonart und -leiter eine konstruierte Harmonielehre ist. Die Regeln, die dieser unterliegen, – Ganzton, Ganzton, Halbton, Halbton, Halbton, Ganzton, Ganzton, Halbton, in diesem Fall – sind nicht unumstößlich, sondern der retrospektive Versuch Musik in ein temperiertes System einzuordnen. Auf der anderen Seite liegt dem Ausgangsmaterial logischerweise keine Tonart zu Grunde. Diese wird im Schritt der Arbeit an der Partitur ergänzt, um einen Anknüpfungspunkt zu schaffen, um dem Material mit den Arbeitstechniken der Harmonielehre zu begegnen. Dadurch das sich Noise dem musikalischen Verständnis entzieht, ist hier der kritische Punkt der Arbeit, wo der Übergang von Sound zu Musik stattfindet – wo aus 440 Hertz ein A (Kammerton, A4) wird. Auf der Ebene der auditiven Rezeption verändert sich nichts, jedoch wird der Kontext und somit die Bedeutung und Interpretation verschoben.

Der folgende Schritt ist im gemeinen Verständnis als kreativer Ausdruck nachzuvollziehen. Aus der Sammlung an Noten, zufälligen Rhythmen, gar Motiven, wird ein Stück geformt. Die Bruchstücke werden musikalisch verbunden, Motive im Sinne der Fugenlehre erweitert und aus Einzeltönen werden teils Akkorde. Die Fortschreibung des Stückes geschieht im wechselseitigen Hören des Merzbow Ausgangsmaterials und der Partitur. Von hier aus wird nun die Partitur auf die verschiedenen Stimmen

des Ensembles umgeschrieben und aufgeteilt. Am Ende dieses Prozesses steht ein Stück für acht Gitarren und Schlagwerk, dessen einzig offensichtlicher Bezug zu Merzbows „Woodpecker No2“ die Dauer von 3 :37 Minuten ist.

Die letzten zwei Schritte der Transformationen sind zum einen das Einstudieren des Stückes durch die Musiker*innen und die Änderungen, die in den Ensemble-Proben vorgenommen werden, und zum anderen dann die Uraufführung des Stückes, welches das Stück erst gänzlich zu Musik werden lässt und gleichzeitig den Prozess der Kontextualisierung abschließt.³

In der Gänze betrachtet hat dieser Codierungsprozess sieben verschiedene Stadien bis zur Aufführung und in jedem Stadium kommt es zu einem Übersetzungsprozess von Daten, der anfällig ist für Zufälle, Fehlinformationen und Transformation. Eine Übersetzung ist linguistisch sowohl der Prozess als auch das Ergebnis.

Theoretischer Hintergrund

Bleibt man bei der Betrachtung des Verständnis und Anspruch von Übersetzungen kommt man zu Walter Benjamins Analogie zur Unmöglichkeit einer Abbildtheorie in der Erkenntniskritik, „daß [sic] keine Übersetzung möglich wäre, wenn sie Ähnlichkeit mit dem Original ihrem letzten Wesen nach anstreben würde.“⁴ Die Grenze zu dieser Einordnung wird jedoch gezogen durch die Prämisse das *Wesen* des Originals durchdrungen zu haben. Würde man Benjamin weiter folgen käme man in Bedrängnis vorerst Noise zu erklären, wobei dies nur über die Form jedoch nicht über die bei Benjamin erforderte *Bedeutung* möglich ist.⁵

Bernsteins eingangserwähnte Vorlesungsreihe vergleicht die Strukturelemente der Linguistik mit Elementen der Musiktheorie. Den Ausgang dafür machen die kleinstmöglichen Einheiten der jeweiligen Disziplin – auf der einen Seite das Phon, das Phonem und das Morphem und auf der anderen die Note, das Intervall, der Akkord –, die es analog zu verknüpfen gilt, oder aber eine Analogie als nicht haltbar zu testen. Die Schwierigkeit liegt in der Ambivalenz der linguistischen Konzepte, das Phon, als kleinste unterscheidbare Lauteinheit, kann sowohl konkret und hörbar sein als auch abstrakt und empirisch nicht erfassbar. Für Bernstein ist hier jedoch die *characteristica universalis* der bedeutende Punkt, da diese neben der Strukturierung in kleinstmögliche Einheiten die Musik und die Linguistik verbindet.

Analog stellt sich die Frage, welche die kleinstmögliche (erfahrbare/klassifizierbare) Einheit im Noise ist.

Chomsky führt, unabhängig von Bernstein, Saussure fort, welcher ein linguistisches System als die Verbindung von einer Reihe auditiven Differenz-Elementen und inhaltlichen Differenz-Elementen beschreibt.⁶

Dies wird relevant in einer weiteren Perspektive, die es ermöglicht Noise als Text zu verstehen: Derridas Grammatologie. Der Textbegriff im Dekonstruktivismus ist weit gefasst und zielt auf den Bedeutungsträger ab, der verschiedene Zeichen vereint. Derridas Radikalisierung der Differentialitätsthese des linguistischen Strukturalismus, dahin dass sowohl die Referenz eines Signifikant, als auch der Status eines Signifikats nicht gesichert ist bzw. veränderbar ist, ist Basis für die Dekonstruktion eines Textes – also der Kritik und Auflösung der inhärenten Zeichen, der Wechsel jedes Signifikats zu einem Signifikanten. Ähnlich wie die Schrift für das gesprochene Wort⁷ ist auch die Note nicht nur Repräsentant des Tons, sondern eigenständig und Möglichkeitsbedingung. Wie der Wechsel von Signifikat zum Signifikanten, produziert der Übersetzungsprozess von Audio zu .wav zu .midi zu einer Zahl zu einem Wort zu einer Note zu einem Ton Bedeutung.

Weiterführende Gedanken

Alle vorangegangenen Überlegungen erfordern eine genaue Betrachtung der, in der Methodik beschriebenen, kritischen Schnittstelle des Übergangs von 440 Hertz zu A. „Für Deleuze/Guattari ist eine der wichtigsten Fragen in der Musik, ob das Ungeformte, wenn es das Chaos trassiert, innerhalb des Gefüges des Hörbaren oder der Musik gehört werden kann.“⁸ Die Frage nach dem Trassieren lässt sich jedoch zurückführen auf die Suche nach einer *Passage der Deterritorialisierung* zwischen Musik und Noise. Der Deterritorialisierung folgt eine Destrukturierung, welche die (organisierte) Musik zum Sound-Ereignis kontextualisiert, konträr zu dem beschriebenen Verfahren der Codierung. Bei der Verarbeitung von „Woodpecker No2“ handelt es sich im deleuzianischen Sinne um eine Strukturierung.

Dadurch lässt sich die Grenze zwar nicht trennscharf ausloten, jedoch wird deutlich in der Reflexion über die Übersetzungsprozesse, die diese Grenze markieren, dass jene geprägt sind von einer Alternierung des Materials. Die Übersetzung hat nicht nur eine Struktur im Material als Prämisse, die sie dann reproduzieren kann, sondern generiert ebenfalls im Prozess weitere Strukturelemente additiv, welche dann das übersetzte Material auszeichnen. Und es ist eben jene Addition von Struktur, die die im vorangegangenen Abschnitt beobachtete Bedeutungsverschiebung erklärt.

Das Projekt begann als Versuch eine Struktur im vermeintlich Strukturlosen zu finden, der Fokus hat sich jedoch mittlerweile verschoben, hinzu der Fragestellung wie und warum Strukturen entstehen.

Matthis Frickhöffer

[1] Novak, David: *Japanoise. Music at the edge of circulation*. London 2013.

[2] Akita Masami: Interview in: *Neural Therapy*. Ausgabe: 27 Januar 1999.

[3] Siehe zu der Abhängigkeit von Musik und Kontextualisierung: Toop, David: *Ocean of Sound. Ambient sound and radical listening in the age of communication*. London 1995. S. 254.

[4] Benjamin, Walter: Die Aufgabe des Übersetzers. In: *Gesammelte Schriften* Bd. IV/1, S. 9–21. Frankfurt am Main 1972. S. 12.

[5] Vgl. Voegelin, Salomé: *Listening to noise and silence. Towards a philosophy of sound art*. New York 2010. S. 43ff.

[6] Vgl. Chomsky, Noam: *Language and Mind*. New York 1968.

[7] Derrida, Jacques: *Grammatologie*. Paris 1967. S. 29.

[8] Szepanski, Achim: *Ultrablackness in der Musik. Eine Non-Mixologie*. Leipzig 2017. S. 7. Mit dem *Ungeformten* ist hier nicht direkt Noise gemeint.

Impressum

Herausgeber

Clemens Völker und Kyle Egret

Fotografien

Alexander Iliashenko,
mit Ausnahme der folgenden
Seiten: S. 9, Olga Moş;
S. 12/13, Jeremias Cordes

Typografie

Raphael Mathias

Druck und Bindung

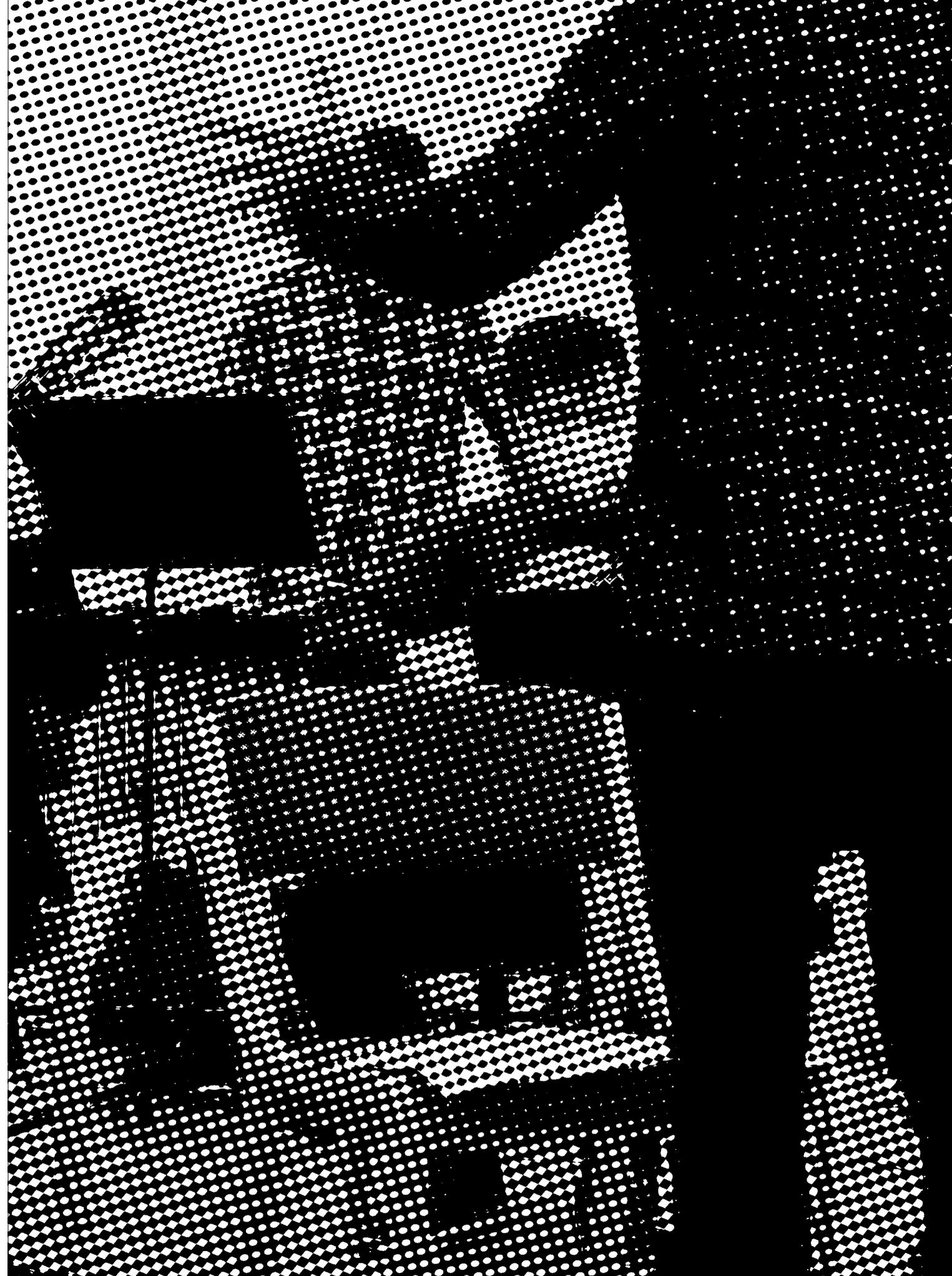
Laudert, Vreden

© 2022 bei den Autor/-innen.
Alle Rechte vorbehalten.

Material 437
Materialverlag HFBK Hamburg

Wir danken herzlich unseren Förderern:

HFBK
Hamburg



22. Februar

HFBK

Hochschule
für bildende
Künste

Hamburg

26. Februar
2022

HfMT

Hochschule
für Musik
und Theater
Hamburg