

A&B: Mark Lorenz Kysela **Goldrausch**
für liegend gespieltes Sopransaxofon

Aufgenommen von Maximilian Marcoll im April 2017, GlinggGlinggGlingg Studio Berlin

C&D: Maximilian Marcoll **Amproprification #5: Goldrausch, Mark Lorenz Kysela**

Madrid 2017/2018

CoverArt: Jürgen Palmtag
Cover: Jörg Koch

Wir danken:
Björn Gottstein, Isabelle Marc Martínez, Jörg Koch, Jürgen Palmtag, Kleo Madsack,
Laure Marc Martínez, Miguel Calderón Alonso, Victoria Turnbull, Katherine Wren

Die Zirkularatmung ist für den Ton ein Fluch. Als habe man ihn zu ewigem Dasein verdammt. Es ist dem Ton versagt, zu verklingen. Vielleicht muss man es aber auch nicht gar so drastisch formulieren. Denn Mark Lorenz Kysela hat sich zunächst ja nur dafür entschieden, auf dem Rücken liegend, auf einem verstärkten, vertikal gespielten Sopransaxofon einen 40 Minuten währenden Klang zu spielen. Der Ton wird also suspendiert, er klingt nicht aus. Dafür verleiht Kysela ihm aber ein Leben, das weit über die üblichen Möglichkeiten eines Tons, sich zu entfalten hinausgeht. Es ist ein Ton, dessen ganzes Wesen sich im Verlaufe dieser 40 Minuten verändert. Der zwischen Luft, Ton und Geräusch alle denkbaren Facetten durchlebt. Der sich bisweilen auflösen droht. Dieser Ton verkörpert eine Grenzerfahrung. Eine erratische Bewegung, die den Ton weit von seinem Ursprungsort weg führt.

„Der Spieler spielt, das Instrument spielt zurück“, fasst Kysela das komplexe Verhältnis zwischen dem Musiker und seinem Instrument zusammen. Der musikalische Vorgang, der Goldrausch zugrunde liegt, ist ja kein mechanischer Akt. Keine Exekution von Musik. Es ist ein Experiment und eine Erfahrung. Kysela erkundet, wie sich das Instrument verändert, wenn es über einen langen Zeitraum hinweg bestimmten Bedingungen ausgesetzt ist: das Instrument steht Kopf, es wird beim Spielen nur wenig an der Klanggebung verändert und so weiter. Kysela erkundet aber ebenso, wie er sich selbst verändert, während er das Instrument über sich hält und wie er auf die Veränderungen des Instruments reagiert. Goldrausch ist außerdem ein Stück über das Hören. Es geht auch darum, diese Veränderungen und Verschiebungen wahrzunehmen. (Man vergesse nicht, dass der Goldrausch im ursprünglichen Wortsinn eigentlich eine Migrationsbewegung bezeichnet, die dem Versprechen von Reichtum folgt, selbst wenn hier mit Goldrausch sicher außerdem das Rauschhafte und die Farbe des Klangs gemeint sind.)

Dass Kysela beim Spielen auf dem Rücken liegt, hat nennenswerte Gründe und Folgen. In der Zusammenarbeit mit dem Komponisten Michael Maierhof hat Kysela wiederholt Klänge erzeugt, bei denen das Instrument nicht „sauber“ geblasen, sondern diese Klänge durch im Instrument befindlichen Speichel verunreinigt wurden. Der Speichel verlieh dem Klang etwas Körperliches, Geräuschhaftes, Unvorhersehbares und eben auch Unsauberes. Da der beim Spielen freigesetzte Speichel nun nach unten und somit normalerweise auch abläuft, ist ein mit Speichel saturierter Klang schwer herstellbar. Die Entscheidung,

sich auf den Rücken zu legen, hat mit dem Wunsch zu tun, das Instrument sich füllen zu lassen, den Klang quasi zu ertränken. So beginnt, was an Luft, Röhre und Schwingung im Saxofon vorgesehen ist, nach und nach zu sprudeln und zu blubbern, was weit weg führt vom Saxofonten hin zu einer geräuschhaften, stark elektroakustischen Anmutung von Klang. Eine derartige Exposition von körperlichem Ausfluss wirkt schon beinahe unanständig explizit; viele Menschen ekeln sich vor Körperflüssigkeiten. Einerseits geht es in Goldrausch also darum, die körperliche Dimension von Klang schonungslos auszustellen. Gleichzeitig atmet Kysela zirkulär, der Luftstrom wird nicht unterbrochen, man hört ihn nicht Luft holen, der Vorgang der Klangzeugung wird verschleiert. Das wiederum verleiht dem Stück eine artifizielle, entkörperlichte Dimension. Aus diesem Widerspruch heraus aber, zwischen der expliziten Körperlichkeit einerseits, der Artifizialität des Klangs andererseits - entfaltet sich die musikalische Größe von Goldrausch.

Beim Spielen greift Kysela behutsam in die Klanggebung ein. Es vergehen 10 Minuten bis zum ersten Mal eine Klappenbewegung stattfindet. Bis dahin ist die Röhre vollkommen starr. Im gesamten Stück wird sowohl mit einer langen als auch mit einer kurzen Röhre gearbeitet. Ein zweiter Modus der Klanggestaltung ist der Ansatz, also der Druck der Unterlippe auf das Blatt. Das sind alles sehr rudimentäre Eingriffe, die auch nur sparsam zum Einsatz kommen und den Versuchsaufbau nicht grundsätzlich verändern. Das eigentliche Interesse gilt weiterhin dem Instrument und der an das Instrument gerichteten Aufforderung „zurückzuspielen“. Goldrausch hat mithin auch kein vordefiniertes Ende, keinen Fluchtpunkt, auf den es zusteuert. Die zeitliche Disposition des Werks mit 2x20 Minuten hat eher mit dem Veröffentlichungsformat zu tun, mit der Idee einer Doppel-Langspielplatte aus Vinyl mit vier Seiten und einem 12-Zoll-Cover, das als Teil der Werkmanifestation verstanden wird. Schließlich ist auch das Cover eine autonom gestaltete Werkebene innerhalb von Goldrausch. Jürgen Palmtag illustriert nicht, er vermeidet die „thematische Überstrapazierung“, sondern sucht eher eine „Klimazone“, in dem die verschiedenen Aspekte des Werks aufgehen. Im Falle von Goldrausch wendete Palmtag ein ungewöhnliches Verfahren an, indem er nämlich aus der erinnerten Stimmung des Hörens der Musik heraus eine Reihe verschiedener Arbeiten auswählte. Diese Auswahl wurde von Palmtag gemeinsam mit Kysela und Marcoll dann so lange reduziert, bis das Covermotiv gefunden worden war. Inwiefern die Goldtöne der Plattenhülle mit dem Titel, die Figur mit dem Instrumentalis-

ten, die veränderte Gestalt der Figur auf der Rückseite mit der marcoll'schen Bearbeitung in Zusammenhang gebracht werden können, bleibt dabei allerdings offen.

Kyselas Goldrausch ist einzigartig, aber nicht ohne Vorbild. Es lassen sich vor allem aus der jüngeren Musikgeschichte Beispiele nennen, die Kyselas Ansatz ähneln. Pauline Oliveros Deep Listening-Konzept zum Beispiel setzte ebenfalls lange Dauern und eine graduelle Veränderung von Klang voraus. Ihre späten Konzerte glichen spirituellen Sitzungen, Meditationen über den Klang. Oliveros fokussiert dabei auf die Hörerfahrung, weniger den Musiker oder sein Instrument. Ein anderes Beispiel ist vielleicht Giorgio Nettis einstündiger Zyklus *Necessità d'interrogare il cielo* (1995-98). Netti erkundet das Sopransaxofon systematisch, indem jede sinnvolle Klappenkombination zum Einsatz kommt - ein stark katalogisierender Ansatz, der aber auch der Entdeckung des Instruments galt. Man denke an Walter Zimmermanns Klavierzyklus *Beginner's Mind* (1975) als Beispiel eines Interpreten, der nicht erwartet und gestaltet, sondern der geschehen lässt. Oder aber Salvatore Sciarrinos Versuch, in *Infinito nero* (1997-98) Ekstase zu vertonen, ein Zustand, dem Kysela klanglich zumindest nahe kommt. Goldrausch hat mit alldem etwas zu tun. Aber Kyselas Ansatz ist darin einzigartig, dass er die Beziehungen zwischen dem Instrument, seinem Spieler und seinem Klang in ein Gleichgewicht setzt. Goldrausch ist ein fein ausbalanciertes Dreieck zwischen dem Instrument, seinem Spieler und ihrem Tertium comparationis: dem Ton.

Von Anfang an wurde Goldrausch im Zusammenhang mit dem Prinzip der Ampropriefikationen gedacht. Maximilian Marcolls Begriff der Ampropriefikation enthält sowohl die Appropriation, also die Aneignung, und die Amplifikation, also die Verstärkung. Aneignung, weil Marcoll sich Werke anderer bemächtigt und es sich herausnimmt, diesen Werken etwas überzustülpen. Verstärkung, weil die einzige Veränderung, die Marcoll vornimmt, die Lautstärke betrifft. Marcoll wählt zunächst ein zu ampropriefizierendes Werk, in der Regel eines, das er besonders schätzt. Er nimmt dann Stimme um Stimme dieser Werke einzeln auf, um schließlich für jede Stimme eine eigene Hüllkurve mit eigenen Verstärkungswerten zu entwickeln. Im Konzert werden die einzelnen Stimmen dann gemäß diesen Hüllkurven verstärkt. Bislang ist dies u. a. Werken von Ludwig van Beethoven, Peter Ablinger, Franco Donatoni, Gabriel Fauré und Michael Maierhof widerfahren. Wichtig ist dabei, dass das Original als Ba-

sis der Ampropriefikation intakt bleibt. Marcoll sieht seine Bearbeitung nicht als Übermalung, sondern als eine Überformung, bei der einzelne Aspekte des Originals besonders hervortreten. Gleichzeitig können die Lautstärkeveränderungen sehr drastisch in das Original eingreifen. In manchen Fällen wirkt Marcolls Eingriff wie eine Störung. So könnte man beim Hören der Aufnahme seiner *Fauré-Ampropriefikation*¹ auch glauben, die Stereoanlage sei defekt, während die Visualisierung der Eingriffe an Oskar Fischinger's grafische Bearbeitung von Tonspuren erinnert, oder an die Arbeiten der Op Art. Die Ampropriefikation #5: Goldrausch ist insofern eine Ausnahme, als hier nicht die Konzertdarbietung des Werks verändert wird, sondern die Aufzeichnung eines Stücks. Marcoll hat sich dabei für zwei Eingriffe entschieden, die sehr radikal auf das Original einwirken. Im A-Teil wird Kysela's Aufnahme mit einer Frequenz von 9 Hz amplitudenmoduliert, also neun Mal pro Sekunde an und wieder ausgeschaltet. Im B-Teil wird die Frequenz dieser Modulation verändert, zunächst in einem *Accelerando*, bis nur noch ein ratterndes Flirren übrig bleibt, dann in einem *Ritardando*, bis das Stück bei einer Frequenz von 0,55 Hz endet, der Geschwindigkeit, mit der sich der Schallplattenspieler dreht. Dabei verschachtelt Marcoll die *Accelerandi* und die *Ritardandi* so, dass der Eindruck entsteht, die Musik würde endlos weiter beschleunigt respektive verlangsamt. (Ein Verfahren, das bei auf- oder absteigenden Skalen als Shepard- oder Risset-Glissando bekannt ist.) Marcolls Idee war es, dem flächigen Rauschen, das Kysela erzeugt, mit einem Impuls, also einer gegensätzlich gear teten Qualität zu begegnen. (Rauschen und Impuls wurden in der Pionierzeit der elektronischen Musik, gemeinsam noch mit dem Sinuston, zu den Grundelementen der elektronischen Musik gezählt.) Bemerkenswert an der Ampropriefikation #5 ist, dass Marcolls systematischer Eingriff sehr rigoros auf das Original einwirkt. Schon der Beginn, der fast wie Minimaltechno oder Glitch anmutet, macht deutlich, dass die Überformung doch auch ein qualitativer Eingriff in die Substanz des Originals darstellt. Dennoch bleibt Kyselas Klang bestehen. Man erkennt ihn nicht nur unter der Oberfläche, sondern man hat auch den Eindruck, als habe Marcoll diese Musik nicht ohne die geräuschhafte Fläche Kyselas komponieren können. Wohl aber hebt Marcoll das Synthetische, Entkörperlichte an der Musik hervor. Das was bei Kysela noch als Widerspruch definiert ist, löst sich bei Marcoll zugunsten des Artifizialen auf.

Björn Gottstein

¹ Cf. https://www.youtube.com/watch?v=29_VfoLUmk

A&B: Mark Lorenz Kysela **Goldrausch**

for soprano saxophone played horizontally
Recorded by Maximilian Marcoll in April 2017, GlinggGlinggGlingg Studio Berlin

C&D: Maximilian Marcoll **Amproprification #5: Goldrausch, Mark Lorenz Kysela**

Madrid 2017/2018

CoverArt: Jürgen Palmtag
Cover: Jörg Koch

Thank you:
Björn Gottstein, Isabelle Marc Martínez, Jörg Koch, Jürgen Palmtag, Kleo Madsack,
Laure Marc Martínez, Miguel Calderón Alonso, Victoria Turnbull, Katherine Wren

For sound, circular breathing is a curse. It's as though it has been doomed to eternal existence: the sound is unable to fade away. But perhaps one shouldn't express it so dramatically, as in the first place, Mark Lorenz Kysela has opted to play a 40-minute piece lying on his back. The sound is therefore suspended: it doesn't decay. Kysela thereby gives it a life that allows the sound to unfold in a way that goes far beyond its usual capabilities. It is a sound whose whole being changes in the course of those 40 minutes, which goes through every imaginable facet of sound between air, tone and noise and which threatens to dissipate at times. This sound embodies a borderline experience, an erratic fluctuation that leads the sound far away from its point of origin.

Kysela summarises the complex relationship between the musician and his instrument as follows: "The player plays and the instrument plays back." The musical performance that lies at the heart of Goldrausch (Goldrush) is no mechanical process. No musical execution. It is an experiment and an experience. Kysela explores how the instrument changes when it is exposed to certain conditions over a long period of time: for example, if the instrument is upside down or if the sound production is just slightly altered whilst playing and so on. But Kysela also investigates how he himself changes as he holds the instrument above him as well as how he responds to changes to the instrument. Goldrausch is also a piece about listening. It is also about perceiving these shifts and changes. (We shouldn't forget that "gold rush" in the original sense of the word describes a migration movement that pursued the promise of wealth, even though here "gold rush" definitely refers to the intoxication and the colour of the sound.)

The fact that Kysela lies on his back whilst playing has noteworthy reasons and consequences. In collaboration with the composer Michael Maierhof, Kysela has repeatedly produced sounds where the instrument wasn't blown "cleanly", but where the sounds were contaminated by saliva in the instrument. The saliva gave the sound something corporeal, noisy, unpredictable and also unclean. Since the saliva released during play normally runs downwards and drains away, saliva-saturated sound is difficult to produce. The decision to play lying down has to do with the desire to let the instrument fill up, virtually drowning the sound. And so the sound you would normally expect from the interplay of air, tube and vibration in the saxophone gradually begins to splutter and bubble, leading us far away from the saxophone sound to a noisy,

strongly electro-acoustic impression of sound. An exposition of bodily discharge such as this seems almost indecently explicit; many people are disgusted by body fluids. On the one hand Goldrausch is about bluntly exposing the physical dimension of sound but at the same time, Kysela uses circular breathing. The airflow is uninterrupted and you cannot hear him taking a breath, so the process of sound production is obscured. This in turn lends the piece an artificial, disembodied dimension. But it is from this contradiction, between the explicit corporeality on the one hand, and the artificiality of the sound on the other, that the musical greatness of Goldrausch unfolds.

While playing, Kysela carefully intervenes in the sound. 10 minutes pass before the keys are used for the first time. Until then the tube length is completely fixed. Both a long and a short tube are utilised throughout the piece. A second aspect of sound production is the embouchure, that is, the pressure of the lower lip on the reed. These are all very rudimentary interventions which, in addition, are used sparingly and do not fundamentally change the experimental setup. The real interest continues to lie with the instrument and the invitation that the instrument should "play back." Consequently, Goldrausch has no predefined end, no goal to which it is heading. The fact that the work is split into two 20-minute sections has to do with the release format: the idea of a four-sided double vinyl album and a 12-inch cover is seen as part of the work's published form. After all, the cover also stands alone as an independently created tier of work within Goldrausch. Jürgen Palmtag does not illustrate it: he avoids "thematic overinterpretation," instead looking for a "climate zone" in which the various aspects of the work come together. In the case of Goldrausch, Palmtag chose an unusual method by selecting several different working ideas drawn from his recollections of the mood on listening to the music. This selection was then reduced by Palmtag together with Kysela and Marcoll until they found the cover motif. To what extent the gold tones of the record sleeve on the title cover, the figure with the instrumentalist and the altered form of the figure on the reverse can be associated with Marcoll's adaptation remains open.

Kysela's Goldrausch is unique, but not without precedent. In recent music history especially, examples with a similar approach to Kysela's can be named. For example, Pauline Oliveros' Deep Listening concept also involved long durations and a gradual change in sound. Her late concerts were like spiritual sessions, meditations on sound. Oliveros fo-

cuses on the listening experience and, to a lesser extent, the musician or their instrument. Another example is perhaps Giorgio Netti's one-hour cycle *Necessità d'interrogare il cielo* (1995-98). Netti systematically explores the soprano saxophone by using every practical key combination - a highly analytical approach, but one that also effectively explores the instrument. Walter Zimmermann's piano cycle *Beginner's Mind* (1975) comes to mind as an example of an interpreter without expectations and fixed ideas who instead allows things to happen. Or Salvatore Sciarrino's attempt to set ecstasy to music in *Infinito nero* (1997-98), a state that Kysela at least comes close to in terms of sound. Goldrausch has something in common with all of these. But Kysela's approach is unique in that he balances the relationship between the instrument, its player and its sound equally. Goldrausch is a finely balanced triangle of the instrument, its player and its *Tertium comparationis*: sound.

Right from the beginning, Goldrausch was conceived in connection with the principle of amproprification. Maximilian Marcoll's concept of amproprification contains both appropriation and amplification. Appropriation because Marcoll appropriates the works of others, daring to impose something new on the work. Amplification because the only change Marcoll makes concerns volume. Marcoll first chooses a work to be ampropriated, usually one he particularly values. He records all the respective piece's parts separately and then develops for each part its own volume curve with its own amplification values. In concert, the individual parts are then amplified with these volume curves. So far, this has been done with works by Ludwig van Beethoven, Peter Ablinger, Franco Donatoni, Gabriel Fauré and Michael Maierhof amongst others. First and foremost, it is important that the original remains intact as the basis of amproprification. Marcoll doesn't regard his adaptation as painting over the original, but as a transformation in which individual aspects of the original stand out. At the same time, the volume changes can drastically change the original. In some cases, Marcoll's intervention comes across as a malfunction. For example, in the recording of his Fauré *Amproprification*¹ you might even believe that your stereo system was defective, while the visualisation of the interventions is reminiscent of Oskar Fischinger's graphic processing of soundtracks, or the works of Op Art. *Amproprification #5: Goldrausch* is an exception insofar as it is not the concert per-

formance of the work that is changed here, but the recording of a piece. Marcoll has opted for two interventions, which have a very radical effect on the original. In the A-section, Kysela's recording is amplitude modulated at a frequency of 9 Hz, i.e. turned on and off nine times per second. In the B-section, the frequency of this modulation is changed, first in an *accelerando*, until only a rattling whirring remains, then in a *ritardando* until the piece ends at a frequency of 0.55 Hz, the speed the record player spins. In doing so, Marcoll interweaves the *accelerandi* and the *ritardandi* to create the illusion of endless acceleration and deceleration. (A method known as Shepard or Risset glissandi on ascending or descending scales.) Marcoll's idea was to counter Kysela's flat noise with the impulse, in other words, with a completely different quality. (In the pioneering age of electronic music, noise and impulse together with the sine tone, were counted among the basic elements of electronic music.) It is worth noting in *Amproprification #5*, that Marcoll's very systematic intervention acts very rigorously on the original. Even the beginning, which seems almost like minimal techno or glitch, makes it clear that the transformation also represents a qualitative intervention in the substance of the original. Nevertheless, Kysela's sound persists. Not only is it recognisable beneath the surface, but one also has the impression that Marcoll could not compose this music without Kysela's flat noise. However, Marcoll emphasises the synthetic and the disembodied qualities in the music. What is defined as a contradiction in Kysela's work is resolved in Marcoll's in favour of the artificial.

Björn Gottstein
Translation: Katherine Wren

¹ Cf. https://www.youtube.com/watch?v=29_VfoLUmk