

*A des heures et sans que
 tel souffle l'émeuve*

*Toute la vétusté presque
 couleur encens*

*Comme furtive d'elle et
 visible je sens*

*Que se devêt pli selon
 pli la pierre veuve*

La brume se replie sur elle-même et se révèle, pli selon pli; s'impliquant, elle donne naïvement, et pourtant sans merci, quelque chose à percevoir. C'est une des faces de l'oeuvre *TiLT: can we start again?*: Ce moment de dévoilement enveloppe le thème de la limite, limite de la musique, limite du sonore, limite même de l'expérience, limite de la pierre veuve. «Un peu comme un rayon de soleil qui traverse un vitrail, ou une boule de loterie qui virevolte, danse, bascule et franchit le seuil de la sphère dans laquelle règne le chaos pour rejoindre, disciplinée, le club fermé des numéros gagnants». Nouvelle fulgurance, car Mallarmé n'est-il pas l'auteur du coup de dés?

Car le coup de dés n'est jamais un «une fois pour toutes», c'est un «pour toutes les fois», comme disait Deleuze. Au sein d'une apparition musicale qui se contracte autour de ses conditions mêmes, nous approchons sans jamais la toucher cette limite immanente de l'expérience qui se révèle à nous, pli selon pli, et nous renvoie au sommet de ce qu'il nous est possible de concevoir, c'est-à-dire au point d'inflexion absolu d'un ici-maintenant: c'est la profonde insondable de l'instant. Peut-on rejouer ce *TiLT* si lointain et pourtant si familier? Ce dieu qui transcende les formes et les essences, qui ne cesse de jouer, et qui nous donne, pour toutes les fois, l'expérience de son être au cœur de son lieu de passage favori: l'interstice.

Marc Haas

Horch was kommt von draussen rein

Zwei Tage Strom – Festival für elektronische Musik (IGNM Zürich)
 (2. und 3. Juni 2017, Kunstraum Walcheturm)



Spielerisches Klanggebastel: Ignaz Schick mit allerhand Gegenständen auf dem Plattenteller. Foto: zVg

Mottos für ein Festival sind so eine Sache. Sie sollen Einheitlichkeit suggerieren, das Programm mit Hilfe eines roten Fadens strukturieren. Veranstaltungen, die über die Dauer eines Abends hinausgehen, benötigen jedoch genügend Abwechslung. So werden die durch das Thema definierten Vorgaben jeweils arg strapaziert oder, positiv betrachtet, sehr frei interpretiert. Das galt Anfang Juli auch für Zwei Tage Strom. Das biennal in Zürich stattfindende Festival möchte die neuesten Strömungen der elektronischen Musik abbilden und ist daher vom Grundgedanken her einer möglichst breiten Programmgestaltung verpflichtet. Die dritte Ausgabe stand nun jedoch zum ersten Mal unter einer übergeordneten Idee: Phonographie oder auch Fieldrecording.

Das ist insofern sinnvoll, als dass die klangliche Aufnahme und anschließende musikalische Verarbeitung unserer Umwelt an Bedeutung immer mehr zunimmt. Als Motto ist «Fieldrecording» zudem breit oder schwammig genug, um eine Vielzahl unterschiedlichster Phänomene darunter zu vereinen. Es brauchte denn auch einigen Interpretationsaufwand, um die zumin-

dest angedeutete Verwandtschaft der einzelnen Beiträge nachzuvollziehen.

Am schwersten viel einem das bei Peter Ablingers *Regenstück 1-6*, einer quasi stromfreien Klangsynthese. Ausgestattet mit einer Bürste, einem Bongo, einem Holzklöppel und einem gläsernen Laborkolben bildeten die sechs im Raum verteilten Musiker des Ensemble This – Ensemble That sechsmal den Moment ab, wenn es zu regnen beginnt. Jeder tropfte in einem eigenen Puls vor sich hin, produzierte ab und an mit Bürste und Bongo etwas Wind. Das von mikrorhythmischen Flächen geprägte Ergebnis erinnerte tatsächlich an Regen, wirkte mit der Zeit jedoch etwas eintönig. Man war froh, brachte das gleichzeitig über dem Walcheturm niedergehende Sommergewitter etwas donnergrollende Abwechslung. Aber wahrscheinlich war genau dies die Absicht. Es geht in dem Stück nicht darum, Geräusche nachzumodellieren, sondern um das Erleben eines Wetterphänomens: um den Moment, wenn sich mit den ersten Tropfen die Sinne öffnen, die Fantasie zu schweifen beginnt. So gesehen erfüllte Ablingers Beitrag das Festivalmotto auf eigene, aber dennoch perfekte Weise. Ohne Auf-

Update →→→→→→→→→→

Der Komponist, 1987 in Nürnberg geboren, hat nach Ausflügen ins Audiodesign und in die Popmusik Komposition und Gitarre an der HFM Würzburg und an den Musikhochschulen FHNW/Musik-Akademie Basel studiert. Seine multimedialen Kompositionen erregen derzeit Aufsehen. Theresa Beyer hat ihn zum Gespräch getroffen.

Die grossen Namen von morgen tummeln sich heute auf den kleinen Bühnen: Noch nie hat die Schweizer Musikszene so viele junge Künstlerinnen und Künstler hervorgebracht, die Neues suchen und kreieren. Wir stellen sie ins Scheinwerferlicht.

Andreas Eduardo Frank

Theresa Beyer: *Sehen Sie es heute als Aufgabe von Komponistinnen und Komponisten, auf die Allgegenwärtigkeit des Internets und Sozialer Medien zu reagieren?* **Andreas Eduardo Frank:** Definitiv ja! Die Zeiten, in denen es gereicht hat, ein schönes Stück Musik zu erfinden oder sich mit Strukturfetisch zufrieden zu geben, sind vorbei. Heute müssen wir Haltung beziehen und uns auf kritische Art – sei das ernst oder ironisch – damit auseinandersetzen, was ein hyperdynamischer Raum wie das Internet mit uns macht. **Sie bewegen sich mit Ihren multimedialen Kompositionen an der Schnittstelle zwischen real und virtuell. Was reizt Sie daran?** Im Alltag bewegen wir uns ständig an dieser Schnittstelle, oft ganz unbewusst: wenn wir fotografieren, filmen, auf Social Media aktiv sind oder uns einfach in einem Spiegel betrachten. Die Frage ist: Wann existiere ich hier, wann dort, wann in beiden Welten? An den Übergängen zwischen real und virtuell entsteht eine Magie, eine Spannung – die möchte ich für das Publikum erfahrbar machen. **Das machen Sie, in dem Sie zum Beispiel Videoaufnahmen von Performern mit dem Bühnengeschehen in eine theatrale Wechselwirkung setzen. Wie schaffen Sie es, Video und Musik so eng miteinander zu verzahnen?** Wenn ich ein Stück mit Video angehe, muss es inhaltlich eine klare Aufgabe haben und von Anfang an Teil des Konzepts sein. Dann ist es relativ einfach: ich komponiere es mit, indem ich in der Partitur parallel zur Musik schreibe, wann was im Video passieren soll. Mir reicht es also nicht, zur fertigen Komposition einfach noch ein Video zu

projizieren. **Ihre Kompositionen leben davon, dass Sie beispielbare Räume schaffen. Bei Table Talk sitzen sich zwei Performer in scharf begrenztem Licht gegenüber, und ihre Gesten geben Impulse – ein sehr visuelles Setting. Welche Rolle spielt dabei der Klang?** Obwohl die beiden Performer am Tisch sitzen, bewegen sie sich in künstlichen Räumen, betätigen Buzzer und schieben klingende Transducer auf dem Tisch umher, wodurch sie die Räume klanglich gestalten. Klang ist in diesem Stück der Kitt zwischen Choreografie, Situationen und Bildern. Und ich setze Klänge ein, die optische Vorgänge, wie das Drücken der Buzzer oder den Wechsel von Lichtfeldern, akustisch sichtbar machen. **Sie plädieren für mehr Witz und Selbstironie in der Neuen Musik. Wie gehen Sie das an?** Ich denke, der Witz meiner Stücke rührt oft von einer Absurdität, die sich aus einer poetischen Überidee ableitet und dann auf komische bis nihilistische Weise im Werk kontextualisiert. Ich spiele auch mit Klischees, gerne darf es auch ein bisschen doof sein ... **In Ihrem Ensemblestück Samourai Progressive wollen Sie ein Neue-Musik-Ensemble samt Dirigent in einen grossen Samourai verwandeln ...** das Stück beginnt wie «normale» Neue Musik, aber kippt irgendwann ins Absurde. Ich stelle das Ensemble wie eine Terracottaarmee auf, verwende Martial Arts-Laute und eine Choreografie, bei der die Gliedmassen der Spieler wie kleine Pfeile aus dem Ensemble herauschiessen. Ich arbeite also mit stilisierten musikalischen, verbalen und choreografischen Samourai-Assoziationen. **In Ihrer**

neusten Arbeit restore factory defaults geht es um Entfremdung. Wie unterscheidet sich Ihre Begegnung mit dem Thema von jener Luigi Nonos? In *La Fabbrica Illuminata* erzählt Nono davon, wie italienische Stahlwerk-Arbeiter in den 60er Jahren durch die schlechten Arbeitsbedingungen in eine Entfremdung von der Gesellschaft getrieben werden. Aus heutiger Perspektive wirken Nonos Klänge und Gesten mit den emotional aufgeladenen Texten kitschig. Ich hole Nonos Entfremdungsbegriff aus dem historischen Kontext in ein zeitloseres Umfeld. Meine Sängerin findet sich in einer multimedialen Entfremdungsmaschinerie aus Bühne, Klang und Licht wieder. Diese Maschinerie etabliert ein so unannehmbares Arbeitsumfeld, dass sie von ihrer eigentlichen Tätigkeit, dem Singen, abgehalten wird. Sie verstrickt sich in einen epischen Trialog mit der Klangmaschine und einem Chor aus virtuellen Alter Egos. Aus deren Fängen kann sie sich nur befreien, indem sie schneller als Schall singt. **Als Vertreter einer neuen Generation etablieren Sie sich gerade in der Welt der Neuen Musik. Von welchem Musikbegriff gehen Sie aus?** Wir jungen Komponistinnen und Komponisten müssen mit unserer Musik Gedankenschlösser bauen, aber auch zulassen, dass sie wieder einstürzen. Aus dem Schutt können wir dann einen Musikbegriff mit Weitblick ableiten, einen, der anderen Disziplinen gegenüber offen ist und dem Zeitgeist entspricht.

<http://andreas-eduardo-frank.com/>

Le regard en arrière

Le festival ManiFeste de l'Ircam à Paris (19 au 30 juin 2017)

nahmegerät trug er die Geräusche der Umwelt in den Konzertsaal. Einfach, indem er die Ohren des Publikums öffnete.

Die bekannteste Persönlichkeit des Programms war sicherlich Hildegard Westerkamp. Die deutsch-kanadische Klangkünstlerin lieferte unter anderem Soundtracks zu Filmen von Gus van Sant. Ihre beiden Werke *Cricket Voice* (1987) und *Talking Rain* (1997) zählen zwar nicht gerade zum neusten Schaffen, demonstrierten aber schön die zwei Seiten von Fieldrecording. Ersteres basiert auf dem Gesang einer Grille in der mexikanischen Wüste. Weitgehend unbearbeitet evoziert die Klangspur die Stimmung einer von Hitze geprägten Landschaft. Ergänzt wurden die tierischen Klänge von perkussiven Sounds, die auf Wüstenpflanzen gespielt wurden (wie im Programmheft nachzulesen war). Natur also, beinahe pur. *Talking Rain* dagegen steht für das Verfahren, Umweltgeräusche aufzunehmen und als Ausgangsmaterial für umfangreiche Verfremdungen zu verwenden. Die dramaturgischen Bögen leben dabei wesentlich vom Spiel zwischen Nähe und Distanz zur ursprünglichen Natur.

Am besten gefallen hat mir eine Performance, die wiederum nur schwer mit Fieldrecording identifizierbar war. Ignaz Schick, der Klänge produziert, indem er alle möglichen Gegenstände auf zwei Plattenteller legt, und Thomas Lehn an den Reglern eines faszinierend anzusehenden, analogen Synthesizersystems, traten zum ersten Mal gemeinsam auf. Das war dem Duo auch anzumerken. Sie reagierten noch zu wenig aufeinander, entwickelten eine nur ansatzweise ausgeklügelte Dramaturgie. Doch die verqueren Sounds des Analogsynthesizers in Verbindung mit Schicks spielerischem Klanggebastel ergaben eine Mischung, die für mich einen wesentlichen Reiz elektronischer Musik ausmacht.

Simon Bittermann



Robot ou fantôme ? Sous le regard musicien : Ula Sickle dans *Light Solo* de Ula Sickle et Yann Leguay.

© Silvano Magnone

Le festival ManiFeste a profité des 40 ans du Centre Pompidou et de l'Ircam pour offrir une édition anniversaire interrogeant le « regard musicien » et les croisements entre les arts. Une thématique somme toute attendue, qui avait cependant le mérite de faire entendre quelques uns des chefs-d'œuvre de la musique contemporaine du dernier quart de siècle.

On en aura eu une première preuve lors du grand concert orchestral de l'édition, avec la reprise de *Madonna of Winter and Spring* de Jonathan Harvey (1986) et surtout de *Lonely Child* de Claude Vivier (1980) superbement chanté

par la soprano américaine Twyla Robinson mais contraint par la direction placide de Gergely Madaras et un Philharmonique de Radio France parfois brouillon. La figure d'Alberto Posadas, musicien phare de l'édition 2017, s'inscrivait pleinement dans cette optique rétrospective, tant le compositeur espagnol s'affirme comme un « classique » de notre temps. Son *Magma* est une pièce orchestrale de 2000, qui s'inspire des flux d'énergie du tréfonds de la terre. Le résultat, impressionnant et virtuose, brosse un paysage sonore qui témoigne de l'influence du maître de Posadas, Francisco Guerrero, sans toutefois le