Berichte = Comptes rendus = Rapporti = Reports

Objekttyp: **Group**

Zeitschrift: **Dissonanz = Dissonance**

Band (Jahr): **- (2016)**

Heft 134

PDF erstellt am: **24.05.2024**

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Inhalten der Zeitschriften. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern.
Die auf der Plattform e-periodica veröffentlichten Dokumente stehen für nicht-kommerzielle Zwecke in Lehre und Forschung sowie für die private Nutzung frei zur Verfügung. Einzelne Dateien oder Ausdrucke aus diesem Angebot können zusammen mit diesen Nutzungsbedingungen und den korrekten Herkunftsbezeichnungen weitergegeben werden.
Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Die systematische Speicherung von Teilen des elektronischen Angebots auf anderen Servern bedarf ebenfalls des schriftlichen Einverständnisses der Rechteinhaber.

Haftungsausschluss

Alle Angaben erfolgen ohne Gewähr für Vollständigkeit oder Richtigkeit. Es wird keine Haftung übernommen für Schäden durch die Verwendung von Informationen aus diesem Online-Angebot oder durch das Fehlen von Informationen. Dies gilt auch für Inhalte Dritter, die über dieses Angebot zugänglich sind.

Ein Dienst der *ETH-Bibliothek*
ETH Zürich, Rämistrasse 101, 8092 Zürich, Schweiz, www.library.ethz.ch

http://www.e-periodica.ch

Du laboratoire au mur de cordes

Deux concerts du festival Archipel (Genève, 10 au 20 mars 2016)

Lever du soleil au pôle nord : «Trans» de Stockhausen. © Raphaëlle Mueller

Ebouriffés. On ressort d'une heure d'expérimentation sonore entre électronique et instruments pendant laquelle de jeunes musiciens, ligotés de câbles, déchiffraient de vastes partitions, ce samedi 12 mars à l'Abri, au programme de l'Atelier cosmopolite. Une proposition du festival Archipel qui permettait d'entendre quatre compositions récentes issues du Centre de Musique électro-acoustique de la Haute Ecole de Musique de Genève et de la Musik Akademie Basel.

A cet instant, Marc Texier, directeur d'Archipel, monte sur scène pour célébrer la fin du moment et oublie la dernière pièce du programme. Se lève dans la salle une clameur : « Et Stockhausen alors ! ». On allait nous priver du *Gesang der Jünglinge (Chant des adolescents)*, présenté comme l'œuvre pionnière du mixage entre musique concrète et voix humaine. Des rires fusent. Le directeur s'excuse. Quelqu'un demande combien de minutes dure la pièce. « Treize minutes, Stocki est un compositeur raisonnable ! », ironise Luis Naón, professeur de composition. Tout cela peut sembler anecdotique et pourtant cela reflète l'ambiance d'Archipel. Ce mélange de bonne humeur et de passion influence l'écoute. La pièce de Stockhausen répand une empathie communautaire, dans cet atelier laboratoire, salle noire à l'acoustique si particulière et contrastant avec l'autre espace de béton à l'Abri. Délice des infinies variations entre jouvence et douleur.

Ce concert avait débuté par *Black & Red Howl – next configurations for emotional anarchism* d'Isandro Ojeda-García pour guitare électrique, clarinette basse et électronique. Ce bruit expérimental où un cintre métallique s'attaque aux cordes de la gratte qui entre en dialogue avec de longs souffles portés, comme des ombres, par la clarinette. La jungle electro nous porte dans sa bizarrerie, y compris par son côté joyeusement inabouti. On repère ensuite ses phrases dans la note d'intention du jeune compositeur d'origine espagnole : « J'ai porté le feu de Coltrane dans mes yeux et le drame de l'artisane entre mes mains gît / On m'a parlé de lui et pourtant je ne connais presque rien de Gil Scott Heron / On a su nommer les plus rapides dégradations. » On gardera une oreille sur cet expérimentateur.

Les trois pièces suivantes obéissent à une même idée. Un soliste violoniste ou altiste dialogue avec une bande son. L'œuvre *Sawdust* d'Andreas Eduardo Frank paraît un brin formelle, mais explore avec minutie les mouvements de l'interprète. *13 dunes* de Gonzalo Bustos recherche au travers de l'alto « une musique qui traverse le temps sans développement ni prolifération », explique le compositeur. Du coup, cela crée parfois une impression de neutralité, même si certains passages entre virtuosité et son gadget de fruit pressé séduisent. Mais la simplicité de *Arc* de Keitaro Takahashi nous émeut réellement, le violon et l'électronique font entendre de l'eau, du sable et laissent une impression fantomatique.

Le vendredi 19 mars, sur les berges du Rhône, le vaste bâtiment des Forces Motrices, cette fois-ci pas besoin de réclamer Stockhausen. Bien qu'en deuxième partie du programme, sa pièce *Trans*, peu jouée, se dissimule derrière un rideau rouge de théâtre. Le rideau se lève avec la musique et dévoile une deuxième toile, un tulle qui protège un mur de cordes jouant dans une lumière violette. Le compositeur aurait vu ce lever de soleil au pôle nord depuis l'avion de retour d'Osaka. Les musiciens de l'Ensemble Contrechamps et de l'Orchestre de la Haute Ecole de Musique de Genève ne sont pas placés sur le devant de la scène occupée par des haut-parleurs. La lumière, telle un faisceau, reste subtilement diffusée, comme un parfum. L'équilibre entre la masse sonore de l'orchestre marque. Les sons venus de l'arrière (bois, vents, percussions) s'intègrent, bien que l'effet visuel des cordes reste déterminant dans l'écoute. La mécanique oblique des archets synchronisés donne une danse déroutante. A la direction, Pierre-André Valade opte pour une couleur d'orchestre claire, plus proche de la version

studio de Hans Zender en 1973, que de celle plus rugueuse et *free* dirigée en public par Ernest Bour en 1971. A Genève, de petits papiers servant de partition à l'avant des violons et des altos frappent par leur esthétique. Post-it musicaux blancs. Le solo de trompette étonne par sa théâtralité, l'instrumentiste monte sur un escalier de bois, un promontoire comme pour observer les oiseaux. Il s'en dégage quelque chose de clair, une plénitude. Les solos de cordes optent pour le versant ludique, enjoué. Les sons préenregistrés bastonnent, une bataille de bouts de bois. Les couleurs de l'orchestre donnent une profondeur, quelque chose d'inquiétant, de distant et d'affirmé malgré tout. À la fin, on a envie de retenir le silence. On pense aux constructions de cartons, à la fragilité instinctive, de l'architecte japonais Shigeru Ban.

Les deux œuvres plus narratives du compositeur canadien Claude Vivier, présentées en première partie, *Lonely Child* et *Wo bist du Licht!*, ont permis d'entendre la mezzo-soprano Anouk Molendijk avec l'Ensemble Contrechamps. L'intégration de la voix dans la première pièce provoque un effet de mystère. L'équilibre des multiples sources sonores dans la deuxième pièce est moins évident. Mais la dynamique insufflée par le premier violon Maximilian Haft reste incroyable et permet à la chanteuse de développer une esthétique de la désorientation.

On repart de ces deux concerts d'Archipel avec la certitude que le son peut influencer le paysage.

Alexandre Caldara

Der Weg zur Freiheit von der Freiheit

Patrick Franks «Freiheit – die eutopische Gesellschaft» im Theaterhaus Gessnerallee Zürich (13. Februar 2016)

Skurriler Pausenauftritt in der Gessnerallee. Foto: Thea Schranz

Patrick Frank setzt sich in seiner neuen Produktion *Freiheit – die eutopische Gesellschaft* kühne Ziele: Die Idee der Freiheit soll in einer «kleinen Kulturgeschichte» in ihren Facetten und verwickelten Interpretationssträngen ausgeleuchtet werden, eine neue Form des Musiktheaters mit Beteiligung des Publikums soll geschaffen werden – und dazu sollen en passant gleich noch ein paar Missstände in Kunst und Gesellschaft diagnostiziert und kritisch hinterfragt werden. Mit dem universellen Anspruch des Befreiungsschlags positioniert sich Frank in seiner eigenen Arbeit dezidiert über dem «Klein-Klein», das er kürzlich der Neuen Musik in der Schweiz attestiert hat (siehe *dissonance 133*). Gleichzeitig ist dem Unternehmen damit das Scheitern bereits eingeschrieben; das Konstrukt eines Musiktheaterabends mit seinen Konventionen wird vorsätzlich gegen die Wand gefahren. Dank der dahinter steckenden Initiative bleiben allerdings am Ende im Scherbenhaufen des gewagten Anliegens ein paar anregende Eindrücke liegen.

Gleichzeitig führen die disparaten Ambitionen zu einem umständlichen Zickzack-Kurs: Auch diese überarbeitete zweite Fassung (Uraufführung der ersten Fassung an den Donaueschinger Musiktagen 2015), die im Rahmen des Festivals Keine Disziplin 2016 in der Gessnerallee Zürich aufgeführt wurde, schlingert ohne klare Zugkraft von einzelnen reizvollen Ideen zu süffisanten Deutungen. Und dies obwohl sie immer wieder am gesetzten thematischen Gerüst einhakt. Obwohl Frank mit aller Kraft – und «aller» ist hier wörtlich zu nehmen: Frank wird als Librettist, Komponist, Schauspieler, Dirigent, Auftraggeber und Gastgeber zu einer Art «dictatorial opera director», wie ihn Trond Reinholdtsen in seiner *Norwegian Opra* ersonnen hat – der Tatsache entgegenwirkt, dass es sich bei dieser «Theorieoper und Kuratorenkomposition» letztendlich um eine Materialsammlung handelt. Diese wirkt dort am stärksten, wo Frank keine notdürftigen Kitts und Verstrebungen einsetzt und das Fragmentarische oder Assoziative als solches Deutungen ermöglicht.

Als «Theorieoper» setzt sich Patrick Franks Komposition aus einem «ersten Akt» *Freiheit als Utopie* und einem

«zweiten Akt» *Freiheit in Eutopie* zusammen. Die zwei Sprecher Roberto Guerra und Malte Scholz und die Sprecherin Susanne Abelein tragen einen langen Text vor, der musikalisch illustriert wird und einige Fenster zu Beiträgen anderer Autoren öffnet. Das «Libretto» setzt bei Jesus von Nazaret an, um die «Geschichte der westlichen Kultur aus der Perspektive ihres wichtigsten Wertes *Freiheit*» zu erzählen. Im ersten Akt stellt Frank vier Thesen vor, die er als «Prämissen für die westliche Freiheitsauslegung» verstanden haben will. Im zweiten Akt zeichnet er die «Illusion der Realisierung von Freiheit» in einer «eutopischen Gesellschaft» von 1989 bis 2001 nach. Soweit die groben Argumentationslinien – man kann das alles im gedruckten «Libretto» mit- und nachlesen –, im Detail kommt es indes immer wieder zu Sprüngen und Allgemeinplätzen. Zu oft verendet die Argumentation in Sackgassen von Nebenthesen zu Themen wie Mission, Fortschritt, Industrialisierung, Zukunft und Neuer Musik.

Begleitet werden Franks Überlegungen von einer sorgfältig eingepassten, wenn auch nicht ungemein überraschenden Sammlung an Zitaten von Friedrich Nietzsche, Michel Foucault, Heinrich Heine oder Max Weber und Aussprüchen von George W. Bush oder Winston Churchill. Aus einer Hitparade der meisten Youtube-Aufrufe könnten die beigefügten Clips von David Hasselhoff (wie er 1989 an der Berliner Mauer mit seiner Freiheitshymne Stimmung macht) oder Enya (mit ihrer für das Drama der einstürzenden Twin Towers vereinnahmten Weltverbundenheitsmusik *Only Time*) stammen. Die bewusst triviale Auswahl und die immer wieder einsetzenden, übertrieben pompösen Fanfaren schaffen Distanz zur ernsten Verhandlung «grosser Fragen». Sie zielt auf eine Deutung der ganzen Performance als einer grotesken Überzeichnung, die sich damit gleich auch selbst in Frage stellt – ein gefälliger, wenn auch etwas simpler Kniff, der das Ganze leicht ins Zynische kippen lassen könnte.

Einträglich ist hingegen die Idee, dass Frank die «Theorieoper» zur «Kuratorenkomposition» werden liess, indem er verschiedene Ko-Autoren für Beiträge beizog. Für die zwei Vorträge der Uraufführung an den Donaueschinger Musiktagen 2015 hatte er Enno Rudolph und Otfried Höffe eingeladen, für die Zürcher Version engagierte er Lukas Bärfuss und Slavoj Žižek. Während Bärfuss' Vortrag *Der Nasenring* etwas wässrig geriet, holte der Publikumsmagnet Žižek zu einem ebenso unterhaltsamen wie im Detail schlagkräftigen Wortschwall aus, der mit seinen Wucherungen die Dramaturgie des zweiten Aktes zwar sprengte, aber einige elementare Fragen zum Thema der Freiheit aufwarf. Frank fügte ausserdem Martin Schüttlers Komposition *absolut return + ALPHA* und Trond Reindholdtsens unterhaltsame sechste Episode des *potentially infinite operatic narrative* «Ø» ein, die sich in der Pause als skurrile Performance im Innenhof der Gessnerallee fortsetzte. Führten diese Zusätze in Zürich immer wieder zu Höhepunkten, begab sich Frank mit seiner eigenen Komposition *we should fight on the beaches* mit dem Ensemble Contrechamps auf den etwas ausgetretenen Pfad einer Bekrittelung im Stil des «Neuen Konzeptualismus». Dass der Komponist beispielsweise nur Musik anderer (von Schuberts Streichtrio D471 entlang bedeutenden historischen Jahreszahlen unter anderem hin zu Chopins *Revolutionsetüde* und zu Stockhausens *Klavierstück IX*) aneinander- und übereinanderfügt und damit einen im 19. Jahrhundert aufgekommenen Originalitätsanspruch untergräbt, wirkt wie ein halbherziger Angriff auf einen Geist der Vergangenheit. In der Überlagerung der Ausschnitte reflektiert sich der heute lockere Umgang mit dem musikalischen Kulturgut, das auf Aufnahmen allzeit greifbar ist und vom Rezipienten beim Hören nach Lust und Laune fragmentiert werden kann. Nur bleibt unklar, was Frank damit genau beabsichtigt: eine Kritik am Missbrauch der Freiheit in der Mediennutzung oder eine Kritik an nichtssagenden geschichtlichen Gegenüberstellungen?

In weniger bekanntes Terrain wagt sich Frank hingegen in der Inszenierung des Abends: Fast vier Stunden lang sassen um die 300 Personen im Theaterhaus Gessnerallee dicht nebeneinander an Bierbänken, um die herum historische Plakate verschiedener Parteien und Gruppierungen aufgestellt waren, die irgendeine Freiheit für sich beanspruchten. An die Wände des Theaterhauses wurden zudem die Auswertungen der «Quantifizierungsinstallation» von David Rittershaus, Marc Jungreithmeier und Stefan Dening projiziert.

Zwar machte das ungewöhnliche Format einige in die Performance integrierte Anweisungen an das Publikum notwendig, dafür lockerte es den Ablauf mit seinen «Theorieoasen» etwas auf. Zudem führte es zu amüsanten Parallelen zwischen Inhalt und Form, wenn etwa die Sprecherin aufforderte: «Bewegen Sie sich frei zwischen den Räumen!» und gleichzeitig die Einschränkungen mitlieferte: «Bitte stören Sie jene Zuhörer nicht, die sich der ungeteilten Aufmerksamkeit verschrieben haben.» Das regte zum Nachdenken über die Möglichkeit von Freiheit in einem von Regeln und Imperativen klar abgesteckten Feld an. Und darüber, ob womöglich ein enger begrenzter Rahmen in seiner Freiheitsoper auch Frank enthemmt hätte. Ob dies zu mehr Stringenz der einzelnen Gedankengänge und zu mehr Schlagkraft der an sich knalligen Collage verschiedener Autorenstimmen geführt hätte?

Michelle Ziegler

Explorations électroacoustiques

Jérôme Noetinger/Aude Romary et Bob Bellerue à la cave12 (Genève, 28 février 2016)

Liaisons magnétiques : Jérôme Noetinger et Aude Romary. © Emilie Salquèbre

Si les analystes et les critiques controversent sur la « mort » de l'improvisation, les musiciens s'en préoccupent peu. Ce soir, la cave12 ouvre ses portes à deux interventions qui surprennent par leur ingénuité. N'oublions pas, au passage, Jo la passeuse de disque qui nous accueille avec quelques morceaux intimistes. Ambiance feutrée, de quoi nous mettre à l'aise. La cave12, qui dynamise la scène genevoise depuis bientôt trente ans, nous offre donc une soirée d'improvisation en deux actes : le duo Jérôme Noetinger/Aude Romary et Bob Bellerue. Le duo, formé en 2014, c'est la rencontre d'un violoncelle avec un enregistreur, face à face sur scène.

Prélude : trapped, hijacked and taped cello. Le violoncelle est source et acteur, lié par une bande magnétique qui passe autour d'une corde médiane pour s'enfiler dans un magnétophone ainsi qu'un ressort rattaché au chevalet, et s'étend vers un support deux mètres plus loin. Archets et pinces à linges sont aussi de la partie. Mais ce n'est pas tout : la bande tourne d'une corde du violoncelle à l'enregistreur, l'ensemble forme un nouvel instrument hybride, que chacun contrôle de son côté.

Avec le violoncelle comme point de départ, un véritable jeu de micros s'installe petit à petit. Noetinger attrape et coupe une séquence, puis une autre, leur donne du mouvement et de l'amplitude grâce aux effets sonores du magnétophone (qui permet de repasser plusieurs fois une même séquence, de la jouer à l'envers) et des haut-parleurs qui nous entourent. Les sonorités se dispersent et s'assemblent. La recherche de ces sons s'aide des micros qui auscultent le violoncelle. Lui, imperturbable, sculpte l'air dans des battements diaphanes. L'instrument acoustique est ainsi étendu par des mini-haut-parleurs, des micros et des ressorts accrochés à même sa surface pour le transformer en caisse de résonance. C'est comme une toile d'araignée qui grandit.

Le ressort de l'archet. Le violoncelle gratte, grince, souffle ; peu s'en faut pour que son écho lui réponde, déformé, accéléré ou ralenti par le jeu de machine auquel le musicien s'éprend. Ces machines, c'est sa cathédrale, celle qui résonne pour nous. Ce duo violoncelle et électroacoustiques explore différents modes de liaison et de jeu avec une grande part d'improvisation. L'aspect électroacoustique est omniprésent, il sera la source de cette réinjection du son sur lui-même. Nous sentons ici les influences de musique concrète chez Jérôme Noetinger. L'utilisation du son « au naturel », sans manipulation du son en lui même, rappelle aussi les compositions d'un Pierre Henry. Le travail du matériel sonore s'effectue exclusivement au niveau du volume sonore, des coupes et loops créés par l'enregistreur. Ce qui laisse tout de même une grande place à l'improvisation.

Cello taped and tapping hands. Par une saturation de l'espace sonore nous arrivons au climax. Joué autant sur les cordes que sur le bois, comme un instrument de percussion, le violoncelle se transforme en véritable corps. Enfin, le calme revient, la boucle est bouclée. Le son résonne encore dans nos oreilles, notre tête, puis s'efface dans la ronde du silence.

Du silence au noise : le chantier Bellerue. Bob Bellerue, ce n'est pas le même chant, c'est un vrai chantier sonore, et le volume adopté annonce la couleur. Immersion pour mot d'ordre, de Jo à Bob, le crescendo continue. Souvent décrit comme figure emblématique du noise, Bellerue approche l'espace sonore en explorant la palette des timbres à la façon d'un Colin Stetson : sombres et profonds, ils s'opposent à des ricochets de « terreur sonique » qui ponctuent cet océan de basses.

Mais le sentiment qui s'installe peu à peu est celui d'un drone qui vous suit sans répit. En utilisant l'espace physique pour affecter la trajectoire de ses compositions, Bellerue trouve dans la salle de concert un instrument à part entière. Presque rituelle, sa musique se glisse dans votre cerveau tel un message subliminal. L'architecture, tant du duo de ce soir, que des compositions noise de Bellerue, ressemble à une boucle qu'on ne finit jamais de boucler. Seul le silence me dit, à la fin du concert, que je serais prête à repartir pour un tour.

Pauline Chappuis

Wortschatz

Mini-Festival des Musikpodiums Zürich im Theater Rigiblick (20. März 2016)

Ein Klassiker von Arnold Schönberg als markanter Ausgangspunkt. Ein Streichquartett von Hans Wüthrich als markanter Schlusspunkt. Dazwischen manches, was dem Gedächtnis fast schon wieder entschwunden ist.

wort-«Schatz!»: Das dreiteilige Marathon-Konzert des Musikpodiums Zürich (Kurator: Heinrich Mätzener) widmete sich den verschiedensten Möglichkeiten von Sprache in Musik. Der verspielte Titel entstammt dem gleichnamigen Stück von Walter Feldmann (*1965) für Sprechstimme, Ensemble und Elektronik (2014/15). «Es sollte ein Stück über Hölderlin und/oder Günter Grass entstehen, beides Schriftsteller» – so der Komponist freimütig –, «die mir so gar nicht am Herzen liegen.» Tja, was tun, wenn man auf den Kompositionsauftrag nicht verzichten will? Der Komponist gruppierte die Wörter des Textes – war es nun Hölderlin oder Grass? – in alphabetischer Reihenfolge, entzog diesem somit jede Bedeutung und umspielte die zuweilen bizarre Wortfolge spielerisch-verspielt und natürlich etwas ironisch mit elegant variierten Arabesken.

Ganz ohne Ironie blieben dagegen die Grass-Komposition *März* (für Sprechstimme und Bassflöte von 1966) von Aribert Reimann sowie die Hölderlin-Komposition *Hölderlin lesen II* (für Sprechstimme, Bratsche und Live-Elektronik von 1987) von Hans Zender. So verschieden die Komponisten vorgingen – Reimann wollte aus dem «Stimmungsgrad des Gedichts … ein eigenständiges Musikstück», Zender aus der Zahl der Worte die Zahl der musikalischen Elemente und damit die Struktur der Musik entwickeln, bis sich diese Elemente wie Worte einprägen –, so wenig nachvollziehbar blieb (für mich) das Resultat, zu beiläufig-diffus die Klänge, zu beliebig die Abläufe. Beim Ensemble TaG (Theater am Gleis Winterthur), bei der Sprecherin Rea Claudia Kost und der Klangregie von Gary Berger bzw. Walter Feldmann wird man den Grund dafür, wenn überhaupt, allenfalls partiell suchen; jedoch ist die trockene Akustik des Theaters Rigiblick zwar der Transparenz der Musik, nicht jedoch ihrem Wohlklang zuträglich.

Das zeigte sich schon beim ersten Stück des Abends, Arnold Schönbergs *Pierrot lunaire* (1912), jenem Werk der neueren Musik, das mit seinem Sprechgesang bei der Behandlung des Worts in Musik ganz neue Wege ging, zu schweigen von der freitonalen Harmonik und der reduzierten Besetzung. Auch hier machte sich die Akustik des Rigiblicks unvorteilhaft bemerkbar, indem sie die Dynamik des Ensembles auf ein permanentes Forte nivellierte. Doch war bei dieser Produktion der Klang nicht alles: Das Stück wurde in einer szenischen Einrichtung von Leo Hofmann geboten.

Dieser stellte zuerst einmal alles auf den Kopf: Während bei der Uraufführung seinerzeit die Musiker verborgen hinter einem Vorhang spielten, vor dem die Sängerin/Sprecherin solistisch agierte, war es nun genau umgekehrt. Anfänglich waren zwar alle Mitglieder des Ensembles Nuance hinter je einem eigenen Rouleau verborgen, dessen Lamellen sich dann ab und an öffneten, um zuerst die gerade nicht spielenden, sich mit Mimik und Gestik aber austauschenden Musiker, später dann immer öfter auch die gerade spielenden zu zeigen. Unsichtbar aber blieb bis zum allerletzten Stück die Sängerin/Sprecherin. Die ausgezeichnete Marie Heeschen präsentierte ihren Part gekonnt als sprechende-singende Diseuse und blieb all den schrillen und leisen, den sehnsüchtigen und karikierenden, den ernsten und parodistischen Momenten an Prägnanz nichts schuldig – ganz ohne visuelle Präsenz und in schöner Koordination mit dem nicht-dirigierten Ensemble. Ein weiter Weg, den man im Umgang mit den einst so schwierigen Partituren der Neuen Musik mittlerweile zurückgelegt hat!

Ein Geheimnis allerdings bleibt, warum das Werk szenisch eingerichtet werden musste. Während das Verborgenhalten, Sichtbarmachen und wieder Verbergen des Ensembles die Aufmerksamkeit verstärkt auf das sowieso «Unsichtbare», also auf die Klänge, lenken mochte, stellte man sich (ich mir) doch diese und jene Frage: Warum muss ein Musiker bei einem Stück mit einem Lautsprecher hantieren? Was bringen auf Pappkarton geschriebene Sätze wie «Arnold ist (nicht) hier» heute noch an Einsicht in das Werk oder zu seiner Rezeption? Und muss man den in den Gedichten omnipräsenten Mond noch zeigen und schliesslich als «Requisitenzauber» demaskieren?

Und eine Frage stellte sich auch zu jenem Werk, mit dem Schönbergs *Pierrot* kombiniert wurde, dem Instrumentalstück *Verstimmung* (2015) von Jannik Giger (*1985): Was mochte den mehr als hundert Jahre nach Schönberg geborenen Komponisten am Werk seines musikalischen Urahnen interessieren? Sein 2015 entstandenes Ensemblestück für die gleiche Besetzung liess es auf Anhieb kaum erkennen: Oft an gleiche oder ähnliche musiksprachliche Gesten anknüpfend, ist Gigers Werk weniger schrill und weniger böse, weniger karikierend und weniger provokativ – jedoch um einiges wohlklingender. Das kann man durchaus als Statement einer jüngeren Generation von heute verstehen.

Da ging Hans Wüthrich (*1937), dem der abschliessende dritte Teil gewidmet war, ganz anders vor: Der Linguist und Komponist (die beruflichen Tätigkeiten kommen bei Wüthrich nicht ohne Auswirkungen zusammen) vertonte in zwei älteren Werken – *Zwei Minuten gegen das Vergessen* (1978) für Streichtrio und *Annäherungen an Gegenwart* (1986/87) für Streichquartett – hoch konzentriert

und präzis gespielt vom erweiterten Fathom String Trio – zwar keine Texte, aber der Sprachcharakter der Musik erscheint dennoch deutlich in ihren Strukturen: Beide Werke, das erste zwei, das zweite dreissig Minuten lang, bestehen aus einer Folge von ultrakurzen, extrem kondensierten und durch längere Pausen voneinander getrennten Statements: geschliffene Epigramme, manche mit einer kleinen Nachbemerkung. Das ist in seiner kargen Stringenz höchst eindrücklich – wie auch (für mich) etwas befremdlich abweisend: Was und wie soll man jemandem antworten, der in lauter wohlformulierten und abgeschlossenen Hauptsätzen spricht, die – wenigstens aufs erste – kaum einen Bezug zueinander haben …?

Gern hätte man (ich) zur eigenen Erleichterung am Schluss nochmals Wüthrichs jüngstes Werk gehört, das zu Beginn des Konzerts gespielt wurde: *Strange mental fields* für vier Streichinstrumente und Live-Elektronik (2016). Kleine musikalische Gestalten werden live gespielt, aufgenommen, gesampelt, wieder zugespielt, und dies in mehrfachen Kombinationen, bis ganze Räume aus schillernden Klängen entstehen. «Die Musik spricht für sich» schreibt der Komponist (doppeldeutig) zu seinem Werk. Ja, doch so strange diese mental fields auch sein mögen: In diesem Werk spricht sie auch zu mir.

Roland Wächter

Zur verordneten Entgrenzung der Künste

Gedanken zum ECLAT Festival Neue Musik Stuttgart (4.–7. Februar 2016)

François Sarhan, La Philosophie dans le Boudoir *mit den Neuen Vocalsolisten Stuttgart.* Foto: Martin Sigmund

Christine Fischer und Lydia Jeschke sind dieses Jahr verantwortlich gewesen für das abwechslungsreiche und dichte Programm beim ECLAT Festival für Neue Musik in Stuttgart. Man darf dieses zu Recht als eines der progressivsten Festivals im deutschsprachigen Raum bezeichnen, mit einem ständigen Bemühen, sich in Richtung Neuer Medien, Bildender Kunst, Musiktheater und Performance zu öffnen. Der seit einigen Jahren speziell an den Musikhochschulen deutlich wahrnehmbare Druck zur Entgrenzung der Künste im Wettbewerb um Innovation betrifft die Festivals Neuer Musik schon länger. Beim ECLAT zeigt sich der ungebrochene Glaube an das Phantasma des innovativen Formats jedoch auch als empfindliche Achillesferse.

Vermutlich ist die Komplexität künstlerischer Arbeit im Bereich der Musik gekoppelt an ihre Besonderheit als zeitbasiertes Medium. Versucht man sich beispielsweise in der Bildenden Kunst – vorausgesetzt, es handelt sich um gute Kunst! – nach dem Wegfallen bestimmter rein handwerklicher Parameter seit knapp einhundert Jahren an der unmöglichen Möglichkeit der Artikulation des eigenen Begehrens, so müssen junge Komponisten, wollen sie die Musik nicht gänzlich entgrenzen und den Bedingungen des Konzertsaales entsagen, einen erweiterten Apparat de(s)r Anderen dirigieren. Das oder die Andere(n) dirigieren und gleichzeitig das Eigene (Begehren) artikulieren ist anspruchsvoll und kann nur miteinander verknüpft werden in einer langwierigen gemeinsamen Arbeit der Komponisten mit den Interpreten, jenseits der kannibalischen Lust an den Fähigkeiten des jeweils anderen. (Ein Komponist benötigt, um neue Spieltechniken zu entdecken, die virtuosen Fähigkeiten eines Interpreten; der Interpret lebt vom sich auf dem Markt etablierenden jungen Komponisten, der ihn als Experten Neuer Musik installiert und legitimiert usw.). Der quasi avantgardistische Ansatz des Aufbrechens von Räumen (Tsangaris und andere) und das in turbulenten Zeiten wie heute reaktionär wirkende ausschliessliche Konzentrieren auf das Sezieren von Klängen (Saunders, Bauckholt etc.) sollten als Strategien zumindest für den Moment hinten angestellt werden.

Da ich die grosse Kraft, etwas jenseits der inszenierten Entgrenzung der Künste zu schaffen, in einer kollektiven Arbeits-

haltung sehe, einer Arbeit am Gemeinsamen also, möchte ich in meinem Text über das diesjährige Festival ECLAT insbesondere auf François Sarhans Musiktheaterexperiment *La Philosophie dans le Boudoir* mit den Neuen Vocalsolisten Stuttgart zu sprechen kommen.

Im grossen Saal des Theaterhauses in Stuttgart – der Hauptspielstätte des ECLAT – konnte das Publikum zwischen drei Arenen wählen, die je eine andere Sichtweise auf die Bühne ermöglichten. Sarhan hatte über einem Tisch eine Papierskulptur gehängt, auf die in klassischer Operntradition Textfragmente projiziert wurden und die wie eine Art Recherchewolke über den Köpfen der Sänger schwebte. Im Versuch, Gesten der Macht zu dekonstruieren und diese dramaturgisch schlüssig auszuarbeiten, verwendete Sarhan komplexes Textmaterial aus dem Bereich der Global Players, dem RAF-Prozess gegen Ulrike Meinhof und de Sades *Philosophie im Boudoir*. Das Versprechen einer nebulös-komplexen Komposition löste sich dabei nur teilweise ein: Sarhans Sänger kämpften sich zwar in einer Phantasiesprache durch die eineinhalbstündige Aufführung, ansonsten verwendete Sarhan aber konventionelle Vokalmusiktechniken, die kaum vom spannenden Prozess zwischen Komponist und Interpreten zeugen konnten.

In der Konzeption dieser Produktion ist eigentlich alles da: Es wird experimentiert, die Textauswahl ist mutig, der Ansatz spielerisch, die Interpreten hervorragend. Um so mehr stellt sich die Frage, warum im Konzertsaal alles engagiert erarbeitete Material wie sanft in gemässigte Form gegossen klingt?

Auf der Suche nach Antworten ist das Programmheft aufschlussreich. François Sarhan beschäftigt sich hauptthematisch mit dem Phänomen der Unterdrückung und des Druckes, der auf ein Individuum durch eine Gruppe ausgeübt wird. Dabei sind ihm in seiner Arbeit «Einheit, Sinn und Realität» wichtig. Beim gleichzeitigen Verbinden der drei unterschiedlichen Texte mit nur einer Musik wollte er deshalb möglichst «destruktive und kontraproduktive Widersprüche» vermeiden. Entschied er sich deshalb für die Phantasiesprache, die diese Welt aus den Fugen vielleicht als eine Art Klebstoff zusammenhalten sollte?

Warum aber wird an dieser Stelle des Musiktheaterexperiments – also im Material selbst – nicht das Wagnis eingegangen, wirkliche Irritationen hervorzurufen, sich ans Publikum zu wenden und das eigene «angegriffen sein», wie es Sarhan im Programmheft formuliert, offen zu legen? Warum ist die Diskrepanz so gross zwischen den sehr sauber gearbeiteten Gesten, der akribisch auskomponierten Vokalmusik Sarhans und dem spannenden Interview mit ihm im Programmheft, das einen umtriebig getriebenen Künstler erkennen lässt? Liegt es vielleicht daran, dass es schwierig ist, im Konzertraum der Konventionen ein echtes Experiment zuzulassen?

Der Philosoph Christoph Menke schrieb im Juni 2012 in einem *ZEIT*-Artikel über die documenta von den Tücken des Experiments. Menke fragte nach den Bedingungen, die ein echtes Experiment ermöglichen würde, in einer Gesellschaft, die der ordoliberale Ökonom und Politiker Franz Böhm schon Ende der 1960er Jahre als ein «Experimentiersystem» zu den Bedingungen des Kapitals bezeichnet hatte. Mit Böhm diagnostizierte Menke eine Gesellschaft des Dauerexperiments, in der man experimentiere, «um dem Schicksal des eigenen Scheiterns zu entgehen». Man scheitere so stets zusammen, «aber nicht gemeinsam, an der Gesellschaft als Schicksal». Produktiv wäre hingegen ein Begriff des Experiments jenseits des Gesetzes des Erfolgs.

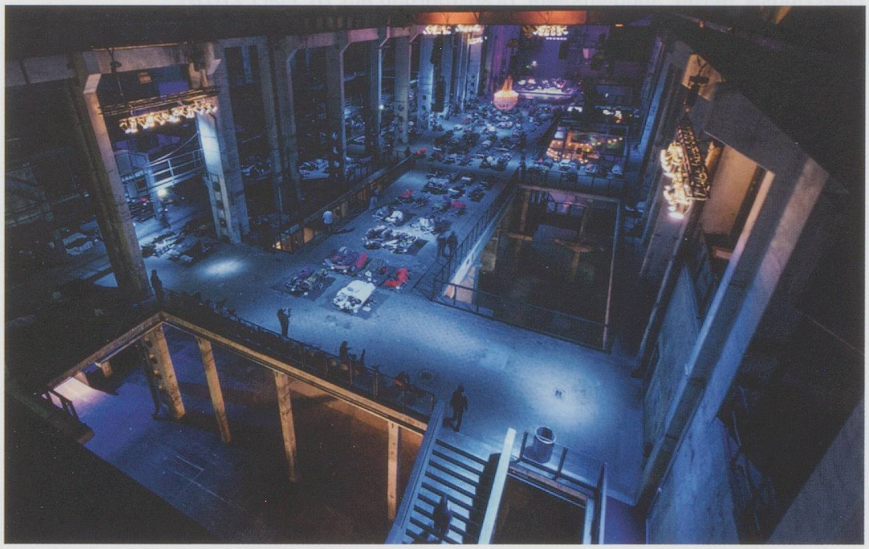
Mit Menke gesprochen müsste man in der Musik also einen Raum «radikaler Unbestimmtheit» denken, im Modus eines Experiments des Spiels in Opposition zum Experiment, das unbedingt zum Erfolg führen soll. Die Bedingungen, Musik mit einem Ensemble in einem Konzertsaal zu organisieren, nötigen aber zum Erfolg. Die gemeinsame Probenarbeit und Stückentwicklung zwischen Komponist und Interpreten bildet zwar genau diesen «Raum des Spiels», dieser muss jedoch den Transfer in den Konzertsaal schaffen. Der «Raum des Spiels» ist darüber hinaus nicht mit der Tsangaris'schen hippie-esken Definition des Aufbrechens zu verwechseln und muss unbedingt das Wagnis des destruktiven und kontraproduktiven Widerspruchs jenseits von «Einheit, Sinn und Realität» (Sarhan) ermöglichen.

Eine produktive Sitzung in einer Psychoanalyse bricht genau dann ab, wenn der Analysant etwas Wesentliches für sich gesprochen hat. Sie entbehrt einer dramaturgischen Schliessung, die diesen gemässigt und versöhnt mit den eigenen Fragen nach Hause entlässt. François Sarhans Denken und Musik könnten ein ähnlich mutiges Potential entfalten, wenn das musikalische Material etwas weniger ausbuchstabiert aufgeführt würde. Das Festival ECLAT ist der richtige Ort für «Experimente jenseits des Erfolgs», sofern es in Zukunft gelingt, in der Musik trotz allem organisatorischen Dirigat der Ensembles Entscheidendes offen zu lassen. Gerade die Musik wäre prädestiniert, dies jenseits des sicheren Sezierens und gemässigten Aufbrechens zu tun!

Raphael Sbrzesny

Sich Zeit lassen

Maerzmusik – Festival für Zeitfragen (Berlin, 11.–20. März 2016)



Neue Musik zum Einschlafen: «Sleep» von Max Richter am Festival Maerzmusik Berlin. Foto: Camille Blake

Kaum eine andere deutschsprachige Stadt als Berlin könnte ein solches Festival wie die nun zweite Ausgabe der Maerzmusik unter der Leitung von Berno Odo Polzer beherbergen. Aus vielen Teilen der Welt ziehen täglich hunderte Menschen in die Hauptstadt, um zu studieren, zu arbeiten oder um einfach gemütlich zu leben. Das Credo der Stadt lautet (gemäss auch dem neuen, etwas sperrigen Stadtmotto «365/24 Berlin»): Hier nimmt man sich die Zeit, sich den Künsten und Menschen hinzugeben. So findet auch die Maerzmusik ihr Publikum, weitestgehend szenenunabhängig und mit einem erweiterten Begriff von dem, was neue Musik sein könnte: Pop, Happening, algorithmische Komposition oder auch Schlaftherapie!?

Der Pianist Marino Formenti nahm sich gleich zu Beginn der besonderen Herausforderung an, das Eröffnungskonzert im Haus der Berliner Festspiele zu einem Happening umzuwandeln. Gemütliche Couches, Stühle, Matratzen waren auf der Bühne der Festspiele eingerichtet, Formenti kam ins Gespräch mit den Gästen, mal übers Mikrofon, mal persönlich. Auf einem Tisch konnten die Gäste ein Konvolut an verschiedenen Partituren von Nirvana bis Giacinto Scelsi und Bernhard Lang durchwühlen und Musikwünsche äussern. Formenti reagierte darauf, wie es ein Dilettant machen würde. Er lachte, lehnte ab oder fand es «geil». Man wurde eingeladen, sich selber oder mit Formenti ans Klavier zu setzen. In der ersten Stunde des Eröffnungsabends *time to gather* spielte Formenti zwei kleine Werke, woraufhin er das Mikrofon in die Hand nahm und frei heraus bemerkte, die Stimmung sei unentspannt, alle würden ihn erwartungsvoll anschauen. Man solle sich doch jetzt an der Bar erst mal was zu trinken kaufen. Viele sind dem Ruf raus aus dem Konzertsaal gefolgt, viele sind nicht mehr wiedergekommen. Gegen 23 Uhr ergab sich so ein intimer Rahmen von ungefähr 100 Menschen, für die der Abend bis weit nach Mitternacht zu einer echten Begegnung mit dem Ausnahme-Pianisten Formenti wurde.

Auf diese «analoge» Eröffnung folgte die für das digitale Zeitalter relevante Auseinandersetzung mit der «Echtzeit» – dem Fakt, dass Computer schneller Informationen kombinieren, berechnen, ordnen können als der Mensch. Eine Einladung zum Diskurs hierüber bot das Nachmittagsprogramm *Thinking Together* mit einer überraschend vielseitigen Liste an Rednern wie der Soziologin Elena Esposito oder dem Technikhistoriker George Dyson. Annie Dorsens performatives Konzert *Yesterday Tomorrow* komponierte in Echtzeit eine Entwicklung von dem Beatles-Klassiker *Yesterday* zu dem Musicalhit *Tomorrow*. Die Partitur wurde in den Bühnenraum projiziert und drei Performer und Performerinnen sangen die Noten live vom Blatt, ergänzt mit einigen kleinen Handlungsanweisungen. Die Einfachheit des Konzepts und der Darstellung überzeugten, weshalb man einige ästhetische Kompromisse wie den plötzlichen Einsatz von Hall in dem sonst so attraktiv-starren, trockenen Klanggebilde gern in Kauf nahm. Enttäuschend (weil als revolutionär angekündigt) war das Konzert des *Iamus*-Computers, der am Institut für Biomimetik in Málaga entwickelt wird. Die von dem Computer errechneten und vom Pianisten und Computersoftware-Entwickler Gustavo Díaz-Jerez interpretierten Klavierwerke schwankten zwischen freier Tonalität und einem spätromantischen Expressionismus, der vor sich hin tröpfelte. Das anschliessende Interview mit Díaz-Jerez zeigte, dass Begriffe wie «musikalische DNA» und «evolutionäre Prozesse» noch nichts mit der Idee einer «Artificial Intelligence» zu tun haben müssen, sondern – wie er selbst verlauten liess – nicht mehr als ein Werkzeug sind.

Einen anderen Schwerpunkt bildete die romantische Zeitverklärung der *Winterreise* von Franz Schubert. Neben der getreuen Aufführung des Werks durch Ian Bostridge und Julius Blake im Kammermusiksaal der Berliner Philharmonie waren es Hannes Seidl und Daniel Kötter mit der sehr gelungenen Konzertinstallation *Liebe* (siehe den folgenden Bericht in dieser *dissonance*), Sophie Rois mit einer Lesung der *Winterreise. Eine Erzählung* von Elfriede Jelinek sowie Bernhard Lang mit seinem *Cold*

Trip, die das Thema einer zeitlosen Sehnsucht flankierten. Insbesondere Langs atmosphärisch dichte Verwandlungen der *Winterreise* mit Samplern, Loops und trashigen Schlagzeugbeats boten unerwartet ein hinreissend-intelligentes Pop-Konzert.

Eine weitere Überraschung hielt das erst kurz vor Beginn der Maerzmusik veröffentlichte Kooperationsprojekt *Sleep* des britischen Komponisten Max Richter bereit. Acht Stunden begleitete ein kleines Ensemble mit Max Richter am Klavier und Grace Davidson als Sopranistin den Schlaf einiger hundert Gäste im Kraftwerk Berlin. Die auf dem Album recht glatt und oberflächig wirkende Musik offenbarte sich auch hier als guter Pop, der tiefenwirksame Einschlummerkräfte besass. Da, wo ein Streichquartett von Morton Feldman zum aktiven Hören und eventuellen Dösen einladen würde, katapultierte *Sleep* den Hörer direkt in den Schlaf: Man wollte diese Musik gar nicht im bewussten Sinne «hören».

Beschlossen wurde das Festival, wie im Jahr zuvor, mit dem Mega-Event *The Long Now*. Während der 30 Stunden Musik nonstop im Kraftwerk Berlin wurden u.a. Feldman-Klavierstücke wie *For Bunita Marcus* (1985) oder Cages *Fifty-Eight* (1992) für 58 im Raum des Kraftwerks verteilte Bläser mit Elektronik-Konzerten von Rashad Becker & Moritz von Oswald oder Robert Curgenven seriell gepaart. Wieder blieben viele über Nacht und gaben sich der Utopie einer hyperästhetischen Gegen-Welt hin. Bei der Maerzmusik fand somit das Nachdenken über Zeitfragen nicht nur diskursiv statt, sondern das Festival selbst brachte sich mit ins Spiel: Die überlangen Konzerte und Happenings boten eine reale Möglichkeit, sich zu «entzeitigen» und sich für eine Weile aus dem getakteten Alltag auszuklinken.

Bastian Zimmermann

Konsequenter Schmelzvorgang

«LIEBE – Ökonomien des Handelns 3» von Hannes Seidl und Daniel Kötter (Festival Maerzmusik Berlin, Sophiensaele, Uraufführung am 16. März 2016)

Das Eis schmilzt in «LIEBE» von Seidl/Kötter am Festival Maerzmusik Berlin. Foto: Camille Blake

«Welch ein törichtes Verlangen treibt mich in die Wüstenei'n?», fragt sich der weltverlorene Wanderer im *Wegweiser* von Schuberts *Winterreise*, die mit leitmotivischer Beharrlichkeit durch die Maerzmusik 2016 irrlichterte. Auch was den unermüdlich vorwärtseilenden Menschen in *LIEBE* antreibt, wissen wir nicht genau. Eine Filmstunde lang stapft er durch skandinavischen Schnee – wir sehen ihn von hinten (seit 10 Minuten oder einer halben Stunde?), er hat eine rote Mappe unter dem Arm (als Dokumententräger spielte sie bereits in *RECHT* eine undurchsichtige Rolle). Sind geheime Anweisungen darin? Persönliche Aufzeichnungen? Tagebuchnotizen, Fotos, Liebesbriefe? Schliesslich erreicht der Wanderer eine Meeresbucht und trifft andere Bezwinger der Eiswüste, am Lagerfeuer wird ein gekonnt schlecht gemachtes Liebeslied angestimmt, das sich auf die berüchtigten drei Worte beschränkt: «I love you.»

Mit *LIEBE* endet in geradezu rühriger Lakonie die dreiteilige Forschungsexpedition, die der Experimentalfilmer Daniel Kötter und der Komponist Hannes Seidl unter dem Motto *Ökonomien des Handelns* vor ca. drei Jahren angetreten hatten, um die «Rahmenbedingungen gesellschaftlichen Handelns» zu untersuchen. Mit *KREDIT* und *RECHT* präsentierten sie theorieschwangere Diskursräume mit viel Text – und mindestens soviel Subtext –, die sich den Rätseln und Abgründen des Finanzsystems sowie den Grundlagen unserer Rechtsordnung widmeten. *LIEBE* überraschte nun als weitestgehend entsprachlichte Mischung aus Klanginstallation und Performance. Ihr konsequenter Minimalismus fand seine Inspiration am nördlichsten Punkt Europas: dem Nordkap, eher ein Ort der Menschenleere als der Ekstase, der gewohnte Koordinaten von Raum und Zeit an den Rand der Auflösung bringt – weisses Rauschen statt Rausch der Gefühle. Und so zeigt sich die Liebe in *LIEBE* zunächst einmal als Abwesenheit und ferne Utopie, ein indifferenter Sehnsuchtsraum romantischer Kunst genauso wie das Energiezentrum von Popmusik: «Ich such im Schnee vergebens nach ihrer Tritte Spur.»

Das medienerprobte Musiktheater-Gespann Seidl/Kötter verknüpfte wie schon in den anderen Teilen der Trilogie Aspekte des Films eng mit einem performativen Bühnengeschehen. Performer Wolfram Sander (der Wanderer aus dem Film) machte sich in den Sophiensaelen mit allerhand Werkzeugen an einem Eisblock zu schaffen, aus dem er einzelne keilförmige Blöcke herausmeisselte, um sie nach und nach als tropfende Impulsgeber über ein im Raum verteiltes Instrumentarium zu hängen: Gitarre, Bassgitarre, Keyboards und Schlagzeug,

ergänzt durch zwei Plattenspieler, die standesgemäss mit «Eis-Platten» versorgt wurden. Was also die ersten Minuten so anmutete wie eine relativ sinnfreie Auseinandersetzung mit der gefrorenen Materie im Geiste des DADA, waren die nötigen Vorarbeiten für eine kontemplative Klangmaschinerie, die durch Steigerung der Tropffrequenz (am Ende forciert durch Heizstrahler) sukzessive ein immer komplexeres und farbigeres Klanggewebe produzierte. Am Höhepunkt dieses zunehmend geräuschintensiven Verdichtungsprozesses waren die ächzenden Rhythmusschleifen in gleissendes Licht opulenter Scheinwerferbatterien und Trockeneisnebel getaucht. «Let There Be Rock ...»

Wenn das Eis schmilzt, ist der metaphorische Wühltisch zwischen Leidenschaft, Vergänglichkeit und Klimakatastrophe naturgemäss schwer beladen. Allzu wörtlich war der in *LIEBE* beheimatete Kitschfaktor aber nicht zu nehmen. Auch wenn sich hier offensichtlich Kälte in Sinnlichkeit und Abstraktion in Expressivität verwandelte, war es den Akteuren nach eigener Aussage weniger um die Erkundung irrationaler Gemütszustände und elektrisierender Zwischenmenschlichkeit zu tun. Vielmehr ging es ihnen darum, Liebe als einen energetischen Prozess zu veranschaulichen, der die Gesellschaft im Innersten zusammenhält. In diesem Sinne verkörperte *LIEBE* keine musiktheatrale Reflexion zum Wesen der Liebe. Dessen individuelle Sprunghaftigkeit und Unberechenbarkeit wäre in einem «mechanisch» sich fortsetzenden Schmelz- und Tropfprozess kaum sinnvoll zu verklanglichen gewesen. Stattdessen war eine mit naturwissenschaftlicher Zwangsläufigkeit ablaufende Transformationsmechanik am Werk, deren Poesie so gegenwärtig wie vergänglich war. «Die Liebe liebt das Wandern, Gott hat sie so gemacht ...»

Dirk Wieschollek

Aurèle Nicolet

1926–2016

Foto: zVg

Or, ailes ...

AURÈLE, j'ai fait tourner ton nom dans ma tête. C'est vrai qu'Aurèle est un très beau prénom et qu'il contient de l'or et des ailes.

Or – Or, métal précieux, inaltérable. Symbole de richesse et de lumière solaire.

Je me souviens : j'étais encore un enfant et je venais de commencer la flûte. Mes parents m'avaient offert un disque. Les concertos et l'andante de Mozart par Aurèle Nicolet. « Écoute ça ! » Et j'avais écouté. Dix fois, vingt fois, cent fois peut-être. J'étais émerveillé. Par la splendeur de Mozart, certes, mais aussi par la générosité du son, l'ampleur des phrases et – même si je n'aurais pas su le dire comme cela à l'époque – par l'éloquence du phrasé. À travers cette musique, j'avais la certitude que quelqu'un me parlait. Et me parlait de choses essentielles : de joie, de plaisir, de tristesse, de tendresse, de douceur, de douleur.

Puis vint le deuxième choc : la sonate de Debussy. J'étais déjà un peu plus mûr et j'arrivais mieux à cerner ce qui m'émerveillait tant. Debussy servi par un interprète enfin digne de son génie. La flûte enfin sortie du salon ! Elle respire. Elle chante, elle soupire, elle murmure et elle tambourine. Elle n'a plus besoin de déverser quinze notes à la seconde pour épater la galerie. Elle est redevenue naturelle quoiqu'au sommet de son art. Elle est redevenue le miroir de l'âme.

« C'est un berger qui joue de la flûte, assis le cul dans l'herbe. » (dit Debussy à propos du solo de flûte du *Prélude à l'après-midi d'un faune*)

C'est à ce moment-là que je compris qu'il fallait être un sacré artiste pour devenir ce berger. Il faut être riche : de culture, de connaissances, de travail, de sentiments, d'expériences heureuses et douloureuses. C'est cela, Aurèle, l'or que tu nous as offert et, comme par un miracle d'alchimie, cet or se multiplie à l'infini et continue d'illuminer les multiples chemins que tu nous as permis d'entrevoir et d'emprunter.

Interlude – Je me souviens de l'un de tes anniversaires. Un concert avait lieu en ton honneur. Il y avait évidemment beaucoup de flûtistes. Certaines et certains de grand renom. Beaucoup de premières flûtes d'orchestres réputés. Tu as joué en duo avec plusieurs de ces flûtistes. Mais pourquoi avais-je eu aussitôt l'impression d'entendre de jeunes musiciens jouer avec un grand sage ? Des élèves avec un grand maître ? Mais parce que C'ÉTAIENT TES ÉLÈVES ! Et ils le resteraient toute la vie.

Ailes – Puis vinrent les premières rencontres. À Bâle, à Freiburg, dans le Jura. Quel choc ce fut ! J'étais un jeune homme timide et ta personnalité m'impressionnait et m'éblouissait à la fois. Mais j'avais soif et je buvais. Je buvais goulûment tout ce que j'apprenais et j'avais parfois honte d'être aussi ignorant sur tant de sujets, musicaux ou autres. J'apprenais – outre des exercices de son et de doigts inédits – qu'on pouvait très bien parler de flûte et de philosophie, de musique et de gastronomie, de peinture, de littérature, d'histoire, d' odeurs, de saveurs et ... de l'amour, bref, de tout ce qui peut élever l'être humain. Je me sentais pousser des ailes.