Zeitschrift: Dissonanz = Dissonance

Herausgeber: Schweizerischer Tonkünstlerverein

Band: - (2017)

Heft: 140

Rubrik: Where are we now? : Künstlerinnen und Künstler auf der Suche nach dem Hier und Jetzt = les artistes en quête de l'ici et du maintenant

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Mehr erfahren

Conditions d'utilisation

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. En savoir plus

Terms of use

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. Find out more

Download PDF: 14.07.2025

ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, https://www.e-periodica.ch

Szene aus Solid State *von Alexander Schubert.*
Foto: Video Still

Where are we now?

Künstlerinnen und Künstler auf der Suche nach dem Hier und Jetzt
Les artistes en quête de l'ici et du maintenant

Eine seltsame Zeit: Meldungen von Krisen und Bedrohungen überschlagen sich, und doch will sich kein Ausblick auf echte Veränderung öffnen. Vom 10. bis 13. Juli 2017 fand in Tel Aviv *Tzlil Meudcan* (hebräisch für «aktueller Ton») statt, ein internationales Festival und Sommerkurs für zeitgenössische Musik. Auf Initiative des israelischen E-Gitarristen Yaron Deutsch, der Gründer und Leiter des Festivals, stand die grosse Frage zur Debatte: Wo stehen wir heute, als Musiker, als Künstler, als Zeitgenossen? Auch in der Kunstmusik wird das Verlangen immer grösser, der Katastrophe, «dass es so weitergeht», wie Walter Benjamin einst sagte, wenigstens für einen kurzen Moment zu entkommen – den Kopf aus dem Datenstrom zu strecken, um sich zu schauen und endlich zu überblicken: Was liegt hinter uns, und was kommt auf uns zu?

Aus den engagierten Gesprächen, die sich in Tel Aviv um Themen wie «Political Correctness», «What can Music be about ?», «Functional Music» oder «Fake News – not only in Politics» entwickelten, entstanden die folgenden sechs Beiträge, in denen die Komponisten selbst zu Wort kommen: Sechs Statements zu den Fragen der Gegenwart. Inhaltlich so verschieden wie die jeweiligen Werke, deuten die Texte auch durch ihre Form eine Antwort an: Der Rückblick aufs eigene Schaffen, eine Kartographie künstlerischer Strömungen, die philosophische Befragung der Zeit oder das Erinnern ans Hadern mit sich und seinem Werk. Was die Beiträge verbindet, ist die Suche nach einer Musik, welche die Jetztzeit in sich aufzunehmen vermag – mit all ihren Widersprüchen, Ängsten und Versprechen.

Temps troubles : les crises et les menaces rivalisent sur les écrans sans qu'aucune perspective vers un changement véritable ne s'ouvre. À Tel Aviv, *Tzlil Meudcan* (« son actuel » en hébreu), un festival international de musique contemporaine, s'est déroulé du 10 au 14 juillet 2017. Au centre de cet évènement, dirigé par le guitariste Yaron Deutsch, régnait la grande question : Où sommes-nous aujourd'hui? Nous, musiciennes, artistes et contemporains. Dans la musique d'art aussi, le désir de sortir de la catastrophe se manifeste – la catastrophe « que cela continue ainsi », comme disait Walter Benjamin –, le désir de s'affranchir du flux des données, rien qu'un instant seulement, de regarder autour de soi pour voir ce qui est derrière nous, et surtout, ce qui nous attend. Les discussions enthousiastes, qui se sont développées à Tel Aviv autour de sujets comme « What can Music be about ? », « Political Correctness in Art », « Functional Music » ou encore « Fake News – not only in Politics », ont engendré six textes, écrits par des compositrices et des compositeurs : six prises de position sur la question du temps présent. Rien que la forme et le style de texte choisis par les compositrices et les compositeurs dévoilent déjà leur réponse à la question de base « Où somme-nous aujourd'hui » : un regard rétrospectif sur son propre travail, une cartographie des courants artistiques, une méditation philosophique sur le temps ou les souvenirs des doutes dans le processus de création. Ce qui lie ces contributions, c'est la recherche d'une musique qui permette de capturer le « maintenant » – avec toutes ses contradictions, ses peurs et ses promesses.

Mapping Contemporary Music: Four Positions

Matthew Shlomowitz

WHERE WE ARE NOW

As New Music *today* extends and contests where it was *before,* I will begin by articulating two late twentieth century positions and consider them from our current perspective.

POSITION 1: CRITICAL THEORY

My 1990s education was based on studying works from the twentieth century classical tradition, most of which were atonal, modernist and concerned with internal, rather than referential, matters. We studied this music to learn the techniques, but there was also an assumption that this work had value because it exemplified the aesthetics of critical composition as developed from the Frankfurt School of philosophy, and especially Adorno. Adorno believed that for music to achieve aesthetic authenticity it must upset convention and resist governing norms. And this was fundamental to his underlying belief that works of art can change consciousness and in turn change reality. We couldn't play our music to our parents or high school friends because it was so ugly and devoid of perceptible patterns, but we believed in the higher calling that music that breaks with routine in the aesthetic realm proposes the same for the social and political realms. Many of us have lost confidence in this position today. Firstly, this position simply established new conventions and routines; Adorno was indeed one of the first to comment that the new music was quickly growing old. Secondly, these values now seem elitist, dogmatic and paternalistic. And thirdly, given the insularity of new music, it is hard to see evidence that the music was achieving these aims. I think instrumental music can lead us to hear differently, but I have less confidence in the assertion that it can lead one to think differently, and less again in the notion that it can be an agent for social or political change.

POSITION 2: POSTMODERNISM

Jonathan Kramer argues that the term «postmodern music» is used to cover two very different positions: (1) the reactionary composers who retreated to the «golden ages of classicism and romanticism»; and (2) the innovative composers that broke down barriers between high and low art and embraced pluralism. Kramer believed that the former should instead be called anti-modernism, as this conservative stance is simply a retreat to the pre-modern rather than postmodern. He reserved the term postmodernism for the radical work that contested the value system of both modernist and pre-modernist music. Postmodernism challenged the assumption of unity through avoiding a totalizing musical language such as tonality or serialism. And it challenged the romantic notions of artistic originality that persisted through mod-ernism. In postmodernism, the creative act is no longer regarded as an autonomous act, but rather is seen as part of the cultural world. This is exemplified by the contrast between historical and postmodern approaches to quotation. In the historical approach – for instance, the Bach chorale setting in Berg's *Violin Concerto* – quotations are heard as distinct from the 'normal' music of the composition, whereas in the postmodern approach *all* of the music may be quotation. This revolution shaped the context for much music making today, but given that Berio's *Sinfonia* was written fifty years ago, those battles don't have the same significance any more. To simply replicate postmodern dictates now would be to do what artist Andrea Fraser calls «cultural reproduction», a terms she contrasts with art. Those of us who hold both a postmodern sensibility and a desire to innovate need to worry about this potential contradiction.

I will now explore two dominant themes that I see in new music of the past decade.

Expanded Sonic Practice: Scene from the opera Electric Dreams *by Matthew Shlomowitz.* © Johannes Gellner

POSITION 3: MATERIALISM

The rejection of cultural theory is reflected in the recent return to materialism across academic and artistic disciplines. In our field, music philosopher Christopher Cox has argued that cultural and aesthetic theory has been dominated by a set of approaches (e.g. semiotics, poststructuralism, deconstructionism) that can be grouped together as «cultural theory» because they all view the world in the same way: they are all based on the belief that we understand reality symbolically. Draw-ing on Deleuze, Cox advocates for a shift away from thinking of symbols and representations as the main way of understanding sonic art, and towards a focus on the material reality of sound. This way of thinking is not new. It reflects the aesthetics of significant twentieth century composers, such as Cage, Schaeffer, Oliveros, Lucier, Branca and Radigue. Whilst this is a disparate list from other perspectives, broadly speaking each offered musical experiences where the attention was directed towards the sounding shape, and the act of listening, rather than music as expression, representation, signification, or cultural engagement. In New Music, reflecting the broader rise of materialism, this position has become one central trend of the past decade. I welcome that much recent work with a material focus does not follow a position I call «pigeon aesthetics» (even the most mundane sound can be beautiful), but rather is dedicated to the pursuit of creating distinctive, spectacular and sensual sounding shapes.

POSITION 4: EXPANDED SONIC PRACTICE

The echo of Deleuze in music and beyond over the past decade has been concurrent with the echo of Derrida. In his 2009 book *In the Blink of an Ear,* Seth Kim-Cohen draws on Derrida to advocate for an 'expanded sonic practice'.[1] In 1981, art philosopher Arthur C. Danto[2] argued that titles are ontologically part of the work, not an appendage to it, because titles shape how the work is experienced.

In Kim-Cohen, the conception of the work expands further to include other aspects that have been typically thought of as outside the work. This includes the subjectivity of the spectator, as shaped by social, political, gender, class and racial experience; the reception history of the work; and the context in which the work is encountered. In one direction, the boundary of the work expands to include the performer's haircut, and in another, to include what each spectator brings to the experience.

The boundaries of the musical work have also expanded in much twentieth century composition. Many recent pieces include aspects such as physical action, lighting, image and theatrical approaches to expand the possibilities of concert hall work beyond the purely sonic. There are important twentieth century antecedents (e.g. works by Kagel, Globokar and the Fluxus group), but these concerns have now become commonplace. Such work, by definition, takes a different focus to the materiality of sound orientated composers discussed

before. This work is concerned with subjectivity, signification and cultural engagement. This shift is reflected in Jennifer Walshe's much-discussed New Discipline manifesto, and the *Music in the Expanded Field* composition workshop by Marko Ciciliani hosted at Darmstadt in 2016. Walshe writes: «In performance, these are works in which the ear, the eye and the brain are expected to be active and engaged. Works in which we understand that there are people on the stage, and that these people are/have bodies.»[3] The manifesto is not a call for *all* composers to think beyond the sonic, but rather a call for those who are to become more rigorous – more disciplined – in dealing with these additional elements.

Such work elevates the role of sound in audiovisual work, and we can hope that extensions of musical approach into other domains meaningfully contribute to theatrical practice by proposing new models and focuses. By expanding the skill sets of musicians, it is also developed new and spectacular forms of interdisciplinary performance virtuosity.

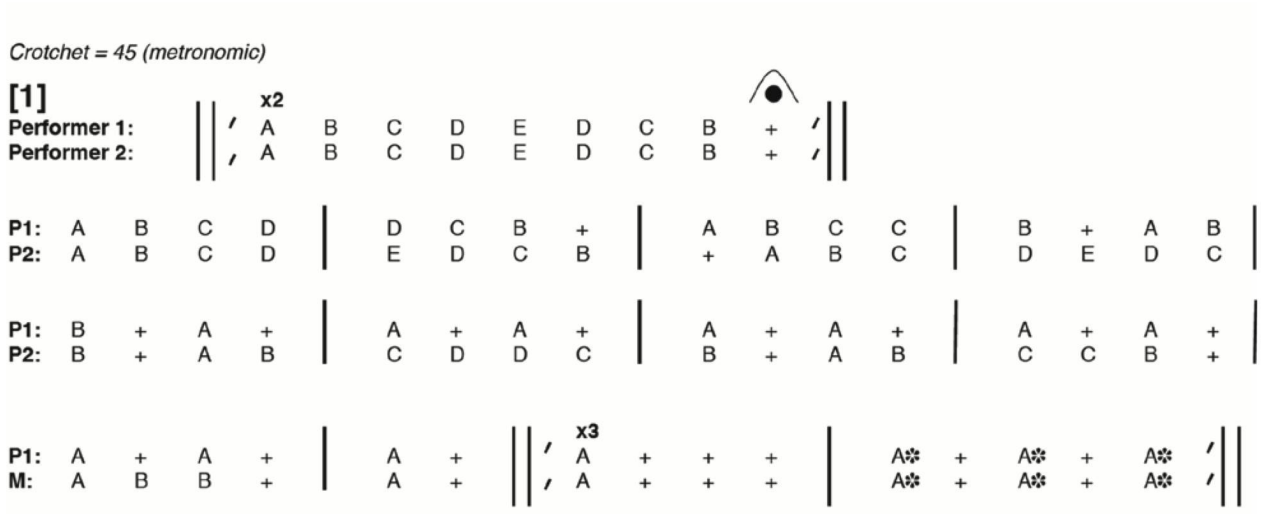
Within the expanded field, a subtrend has been the rise of composers taking part in performances of their own work. In a recent article, «Composers on Stage»[4], Sanne Krogh Groth argues that this phenomenon merges the traditions of Western art music with performance and live art aesthetics. She outlines a number of motivations for such work: staging the score; staging the auteur; a critique of the bourgeois concert institution; and a critique of the status of the romantic conception of the composer. She also argues that this work challenges new music conventions, and especially the supremacy of the score. As while the sounds and aesthetic concerns of twentieth century music grew ever more detached from the classical tradition, the score-centered paradigm persisted. Groth suggests that these assumptions «are still present but … are now ripe for renegotiation». Also ripe for renegotiation is the relationship between composers and performers, with works increasingly coming into being through collaboration that engage the creative and technical skills of performers, and in turn contest the old *performer as conduit* model and hierarchies.

I have outlined two positions that I think serve as central reference points in new music of the past decade: (1) the object-oriented work that focuses on the materiality of sound; and (2) those works concerned with subjectivity, signification and cultural engagement, often through extending the scope of work beyond the sonic. These two positions, of course, do not account for the whole reality, but I think they are important and provide useful frameworks for the discussion.

As I now transition the focus of this talk from *where we are* to *where I am,* I will first locate myself within these frameworks: I am a type 2 composer. I am a type 2 person! I have always gotten more out of René Magritte and Roy Lichtenstein than Jackson Pollock or Agnes Martin. I am attracted to the relational and concrete; I generally struggle with the abstract and poetic. I don't mean this dogmatically. I want to be open to everything. With Plus Minus we programme other stuff, and I have had totally magical experiences with music and sound art that focuses on the material. But, in the end, when it comes to the work I want to make, I have a type 2 sensibility. So, in the past decade, it has been natural for me to want to be a part of the expanded field trajectories I outlined before.

WHERE I AM NOW

OPEN SCORES are a model for making music, which can be defined as collaboration between performers and an incomplete score. That is, open score works propose a collaborative model where performers determine key elements in fashioning their version of a piece. Open works are literally «unfinished»: the author hands them on to the performer more or less like components of a construction kit. The performers



The score as a construction kit: First mouvement from Letter Piece 2: Assam, Buchanan, Chelsea, Dalmatian and Egypt (2008) *by Matthew Shlomowitz.*

make the work with the composer, with the score. Open scores are not communicated with conventional stave notation. They can't be since stave notation is based on the idea of a completed score.

Performances of theatricalised concert work often have an embarrassing «high school drama club» quality. I would to call this the «Kagel Problem». Sometimes the issue is that the notion of theatre is naive and undeveloped, but the issue I want to focus on is that the work often unrealistically calls for an idealised performer that is an excellent musician with substantial acting skills. For example, Kagel's *Atem* in-volves a theatrical scenario, where a solo wind player plays the role of a retired musician obsessively repairing his instrument whilst searching for the musical phrase that will free him forever. In the past decade composers have taken a more cautious approach to extending the skill sets of musicians. In general, work has steered away from asking musicians to play character roles and towards a conception of the performer as automaton.

It seems to me that a decade ago the automaton approach was a good way to open up composition to aspects such as physical movement. It allowed composers to pragmatically expand typically compositional ways of thinking and present musicians with parts that play to musical strengths, whilst expanding the scope into the non-musical. For example, reading a score, working with and against a beat, taking a pretty minimal approach (e.g. learning a limited number of actions). A decade later we are in a different place: composers and performers have developed new knowledge and skill sets. One critique of the automaton approach, however, is that it makes performers faceless, denies the specificity of their body and subjectivity. I expect the work that continues in this direction to deal with this issue.

Popular Contexts is a series of works combining instrumental music with identifiable recorded sound. The work explores ways in which real-world sound constructs contextual frames for instrumental music, and vice versa.

This works fits in with the trend that Harry Lehmann has termed «Relational Music»: music that sets up concrete relationships with aspects of the external world.[5] For Lehmann, Relational Music seems to refer to work that makes relationships through engaging another medium (video, movement, text). I think purely sonic works – and here I am excluding spoken language from the sonic realm – can also be relational when they involve recognizable recordings. Such recordings engage the world when those recordings are not only heard for their sonic or musical qualities, but also for the information they convey. A recording of someone climbing stairs conveys similar information to a textual description or visual depiction of someone climbing stairs. Likewise, we know that images of war combined with *tragic* music will be perceived differently to the same visual sequence combined with a *polka,* and I think a similar kind of contrast would be achieved by coupling a recording of war sound with *tragic* music as opposed to a *polka*. Each medium communicates in different ways, but my point is simply that recognizable-recorded sound can engage

How to resolve the Kagel Problem? Mark Knoop and Tom Pauwels performing a Letter Piece *by Matthew Shlomowitz.* © no credit

the real world just as powerfully as textual and visual means.

I want my work to also engage Schaeffer's third mode of listening, 'reduced listening': the intentional process of directing our attention towards appreciating the sounding shape and ignoring any meaning sounds might contain. This mode of listening is at the heart of work that focuses on the materiality of sound. But it is of course possible to make works that engage with both the materiality and referential. I love work that encompasses both, such as Ablinger's *Voices and Piano,* where perception shifts between attending to the semantic, the personality of the recorded voice, and the sounding shape. Walshe's *Dordán* is on one hand a conceptual work that constructs a fictional historical Irish Dada work ostensibly about drones, whilst also offering the type of reduced listening experience drones are ripe to offer. And James Saunders' recent instruction-based scores create performance situations that draw attention to the real time decision-making psychology of performers negotiating a group context, whilst also offering sonic aesthetic pleasure.

1 Seth Kim-Cohen, *In the Blink of an Ear,* The Continuum, New York, 2009.
2 Arthur C. Danto, *The Transfiguration of the Commonplace,* Harvard University Press, Cambridge Mass., 1981.
3 Jennifer Walshe, *«The New Discipline»*, http://www.borealisfestival.no/2016/the-new-discipline-4/, 26.10.2017.
4 Susanne Krogh Groth, *«Composers on Stage: Ambiguous authorship in contemporary music performance.»* in Contemporary Music Review, 36, 2017, pp. 686-705.
5 See Harry Lehmann, *Die digitale Revolution der Musik – Eine Musikphilosophie*, Schott Verlag, Mainz, 2012.

Unsichere Zustände

Gedanken zu immersiven Strategien

Alexander Schubert

Szene aus Solid State *von Alexander Schubert.* © Gerhard Kuehne

In den vergangenen Jahren ist der Fokus meiner Arbeit von der Komposition für die Konzertbühne zu umfassenderen Raumkompositionen geschwenkt. Es handelt sich hierbei um einen kontinuierlichen Prozess des Wandels der Präsentationsform, bei dem aber immer die Körperlichkeit und der Erfahrungszustand im Mittelpunkt stehen. Ein audiovisueller Gesamteindruck und das Verhältnis von Bewegung, Gestik und Körper ziehen sich durch alle meine Werke. Trotz dieser Konstanten hat sich die Form und Konzeption der Stücke gewandelt, und ich möchte die Motivationen, Chancen und Besonderheiten hierfür in diesem Text beleuchten. Dabei werde ich besonders auf drei aktuelle installative Arbeiten eingehen, die seit 2015 entstanden sind.

SENSOR / PERFORMANCE

Körperlichkeit hat in meinen Kompositionen stets eine wichtige Rolle gespielt. Seinen Ursprung hat dieses Thema in den sensorgestützten Performances *(Point Ones, Your Fox)*, in denen die Musiker die Elektronik und das Licht durch ihre Bewegungen steuern. In den folgenden Werken, die Choreographie mit Licht synchronisieren *(Scanners, Sensate Focus)*, wurde dieser Ansatz weitergeführt. In beiden Fällen wird die klassische Konzertsituation durch visuelle Reize erweitert und zu einer ganzheitlicheren Erfahrung geformt. Die Trennung von Bühne und Publikum wird weiterhin aufrechterhalten – der Abstand jedoch durch den Einsatz von Licht verringert. Das performative Ele-

ment führt ebenfalls zu einem direkten Bezug zwischen dem Zuschauer und dem Musiker, da es im Idealfall zu einer Identifikation kommen kann. In *Star Me Kitten* richtet sich dann die Sängerin in einem Vortrag explizit an das Publikum und bezieht dieses somit direkt ein. Das theatrale *F1* nutzt den Konzertsaal und dessen Umgebung per Video und Schauspiel, wodurch auch hier das Publikum mit in das Setting einbezogen wird. Es werden Videoaufnahmen hinter der Bühne und im Konzertgebäude in die Performance eingewoben. Der Besucher hat aber weiterhin vorrangig eine beobachtende Rolle, die Körperlichkeit der Performer und ihr expressiver Umgang mit dem Setting stehen im Vordergrund.

HYBRID

Lucky Dip hat als erstes Stück eine Hybridfunktion eingenommen, bei der sich die Konzentration von der Bühne zum Zuschauerraum verschiebt. Diese Arbeit orientiert sich explizit an der Rave-Kultur und bildet musikalisch in 12 Minuten einen 24-stündigen Zeitverlauf ab. Es werden hier alle Stufen von Exzess, Euphorie, Trance und Isolation kondensiert in einer überbordenden musikalischen Narration wiedergegeben – unterstützt durch den massiven Einsatz von Nebel und starken Lichteffekten. Die Lichtdramaturgie ist konzertuntypisch, da sie wie im Club für das Publikum und nur teilweise für die Musiker konzipiert ist. Der Rezipient steht mit seiner Selbstwahrnehmung im Mittelpunkt und folgt nicht mehr ausschliesslich dem Musiker auf der Bühne. So wie auch im Techno-Club die Erlebniswelt des Einzelnen und der Gruppe – und nicht das Anhimmeln des DJs – zu einem besonderen Moment führen kann. In diesem Rausch können viele verschiedene emotionale Zustände durchlaufen werden, und diesen Erfahrungshorizont über den Partycharakter hinaus abzubilden, war das Ziel dieses Stückes.

Weiter ausgearbeitet und auf ein abendfüllendes Werk ausgedehnt findet sich ein ähnlicher Ansatz in der Komposition *Supramodal Parser,* welches vom Ensemble Nikel und der Sängerin Mona Steinwidder 2015 uraufgeführt wurde. Der Titel

Szene aus Black Mirror *von Alexander Schubert.* © Lea Giordano

des Stückes bezieht sich auf eine Gehirnregion, die nicht zwischen Modalitäten unterscheidet. Folglich werden auditive und visuelle Reize gemeinsam und gleichberechtigt verarbeitet. Analog werden in diesem Werk die Parameter Licht, Inszenierung und Musik gleichermassen als kompositorisches Material verwendet. Mit dem Gegensatz zwischen Bühne und Publikumsraum wird hier noch expliziter gearbeitet. Der Fokus alterniert kontinuierlich zwischen den auf der Bühne illuminierten Performern und dem Publikum im unbestuhlten Saal. Eine herausstechende Rolle nimmt dabei die Sängerin ein, welche durch Licht und Nebel in besonderer Weise inszeniert ist. Die Musiker wiederum leuchten immer nur zu bestimmten Momenten auf. Hierbei handelt es sich im Gegensatz zu *Sensate Focus* aber eher um halluzinierende Eindrücke, die das Gefühl einer Sinnestäuschung simulieren sollen. Somit geht es nicht mehr voranging um die Inszenierung der Musiker, sondern um die Weise, wie das Publikum diese wahrnimmt. Im Zentrum steht eine Veränderung des Empfindens und des Rezipierens – der Schwerpunkt liegt dabei beim Betrachter. Insgesamt geht es bei dem Stück um die Vermittlung einer Wahrnehmungssituation, einer Erfahrung. Es sollen Zustände der Überforderung, des Exzesses, des Rausches, der Einsamkeit und der Verwirrung erlebbar gemacht werden. Der Rave-Kontext steht hier als Vorbild und das Material und Setting beziehen sich direkt darauf. Techno-Kultur soll aber mit dem Stück nicht nachgebaut, sondern Teile davon abstrakt übersetzt spürbar gemacht und als eine Metapher verwendet werden. Gefühlszustände und psychische Extreme sollen evoziert werden.

IMMERSION

Die Auseinandersetzung mit der Club-Kultur findet in der audiovisuellen Installation *Solid State* seinen vorläufigen Abschluss. In dieser Arbeit betritt der Zuschauer zwei durch einen Durchgang verbundene Räume, die komplett in Nebel gehüllt sind, mit Licht und Surround Sound bespielt und teilweise synchron, teilweise gegenläufig mit hellen Stroboskopblitzen getaktet werden. Im Idealfall sind die Ausmasse der Räume nicht auszumachen und der Durchgang zwischen den beiden Räumen das einzige wahrnehmbare Element. Es kommt somit zu einer ikonischen Überakzentuierung des Übergangs mit nahezu religiöser Bildsprache. Das Raumkonzept entstand nach dem Modell der zwei Gehirnhälften, die durch neuronale Verknüpfungen im Balken miteinander verbunden sind. Die komplette Synchronisation der beiden Gehirnhälften unter Stroboskoplicht führt zu einer Überlastung und im Extremfall sogar zu einem epileptischen Anfall.

In dieser heftigen Reizsituation nimmt der Besucher fraktalähnliche Netzhautmuster wahr. Es geht neben dem Raumgefühl somit um die individualisierte Wahrnehmung des Besuchers, und es wird damit explizit auf halluzinierende Zustände Bezug genommen. Das Thema ist weiterhin Desorientierung, Rausch, Transzendenz und das Fallen. Der Besucher befindet sich also in einem eigentlich leeren Raum und wird somit selber zum Gegenstand der Arbeit. Es geht dabei ausschliess-

Szenen aus Black Mirror *von Alexander Schubert.* © Lea Giordano

lich um sein Erleben in diesem Setting und seine intrinsische Wahrnehmung. Die Installation hat einen dramaturgischen Verlauf mit Steigerung und kontrastierenden Phasen und sollte als kompletter Zyklus wahrgenommen werden, aber grundsätzlich ist der Besucher in der Lage, mit der Arbeit nach eigenem Ermessen zu interagieren. Er erkundet den Raum selbstständig und bestimmt, zu welchem Grad er sich der Intensität der Reize aussetzt.

NARRATION

Die Rauminstallation *Solid State* konnte zeitlich und räumlich individuell von jedem Besucher frei geformt werden. Im Gegensatz dazu steht bei der partizipativen Konzertinstallation *Black Mirror* ein konkreter Ablauf und eine geleitete Narration im Vordergrund. Auch in dieser Arbeit taucht das Publikum in einen Zustand und ein Setting ein. Doch hier wird es dabei geleitet, und durch Sprache werden extramusikalische Inhalte integriert. *Black Mirror* wurde 2016 in Luxemburg vom Ensemble Lucilin unter Mitarbeit von Daniel Dominguez Teruel uraufgeführt und findet in einem leerstehenden Hotel und seiner Umgebung statt. Das Publikum wird in der Nacht mit einem Bus an den Stadtrand gefahren und dort mit Funkkopfhörern, schwarzen Capes und Katzenmasken ausgestattet. Ab diesem Zeitpunkt ist das Publikum von Performern und Sicherheitspersonal nicht mehr zu unterscheiden: Alle sehen identisch aus. Gemeinsam geht die Gruppe im Dunkeln an das Ende der Strasse und trifft dort auf das leerstehende Gebäude. Auch ohne visuelle Reize und Musik erweist sich diese gemeinsame Erfahrung in der Anonymität als wirkungsvoll und dient als Einführung in das Stück. Vor dem Hotel setzt dann über die Funkkopfhörer unvermittelt eine Erzählstimme ein und gibt von diesem Zeitpunkt an dem Publikum Instruktionen, wie es sich in dem Gelände zu bewegen hat. Verknüpft werden diese Ansagen mit narrativen Elementen. Das Publikum wird mithilfe von separaten Kopfhörerspuren in zwei Gruppen geteilt und erschliesst somit getrennt sukzessive das Gelände. Dieses ist mit Lautsprechern, beweglichen Scheinwerfern und Nebelmaschinen ausgestattet, so dass sich ein traumartiger, immersiver Zustand einstellt. Innerhalb dieses Settings treten auch die ebenfalls maskierten Musiker sowohl an ihren Instrumenten als auch in schauspielender Funktion in Erscheinung. Die Publikumsgruppen werden aufeinander zugeführt und treten somit in Interaktion. Die Anonymität und das Gruppenverhalten werden zu einem zentralen Element des Stückes. Es etabliert sich eine ambivalente Stimmung, welche einerseits ein sektenartiges Zugehörigkeitsgefühl hervorruft und auf der anderen Seite durch die Anweisungen über die Kopfhörer etwas hypnotisch Isolierendes hat. Das Setting eines verlassenen Ortes, der ursprünglich mit positiven Erinnerungen aufgeladen ist, dient als Grundmetapher der Arbeit. Er steht symbolisch für einen Ort von verdrängten oder schmerzhaften Erinnerungen, den man nun wieder aufsucht.

Der Erfahrungszustand ist auch hier das Zentrum der Arbeit – aber in diesem Fall ist es ein narrativ psychologischer. Als Thema bleibt aber der fieberhafte, hypnotische Sog weiterhin bestehen. Während es im *Supramodel Parser* um substanzinduzierte Erfahrungszustände geht, die ihren Ursprung im Club-Kontext haben, funktioniert *Black Mirror* wie ein Albtraum oder Erinnerungssegment. Es beschwört eine Begegnung mit Trauer, Verlust, Vergänglichkeit und Tod herauf.

ÜBERLEGUNGEN / AUSBLICK

Die Arbeit mit Settings fernab der Kammermusikkonzerte bietet viele Chancen und wirft interessante Fragen auf! Wie viel Freiheit soll man dem Publikum geben und wie weit sind konsequente Anweisungen, nach denen sich das Publikum zu verhalten hat, vertretbar? Die Szene, in der sich der Besucher findet, ist immer von vielen Konnotationen begleitet, und diese stellen im Entstehungsprozess eines Werkes einen wesentlichen Punkt dar. In *Black Mirror* wird ein Szenario geschaffen, das den Besucher in eine Welt ziehen möchte. Wie viel Freiheit der Besucher dabei hat – oder wie streng man die Regeln eines Settings vorgibt –, bestimmt den Erfahrungsmoment der Besucher und ist wesentlicher Teil der Konzeption und des Erfolgs eines Stückes. Es stellt sich aber auch die Frage, wie viel Bevormundung im jeweiligen Kontext akzeptabel ist. Wenn diese Kontrolle inhaltlicher Teil der Arbeit ist, kann sie natürlich gerechtfertigt sein.

Das Ortsspezifische ist eine Herausforderung und ein Geschenk. Im Sinne der Ortsspezifität schreibt das Setting sofort das Stück mit – dem kann man sich nicht entziehen, man kann sich dazu nur positionieren. Einerseits den Ort zu nutzen und ihn aber auch zu bändigen: Hier liegt eine vielschichtige Aufgabe.

Eine weitere Herausforderung ist das sinnvolle Zusammenspiel von Musik, Szene und aussermusikalischen Ereignissen. In einem solchen Setting eine Balance zwischen den involvierten Bestandteilen zu finden, damit keiner der Inhalte eine ausschliesslich begleitende Funktion einnimmt, ist nicht trivial. Es stellt sich dann auch die Frage, was Musik in einem solchen Kontext leisten kann, ohne nur als Begleitung degradiert zu werden. Nach meinem Empfinden kann aber dort, wo das reine Sprechtheater und ihm nahestehende Installationen aufhören und somit Text in den Hintergrund tritt, die Musik in ihrer Unmittelbarkeit inhaltlich produktiv sein, ohne zum Soundtrack zu verkommen.

Neben der Frage nach dem musikalischen Resultat stellt sich auch jene, wie man mit der körperlichen Präsenz der Musiker umgeht – denn gerade das Wandelkonzert mit an Stationen positionierten Musikern kann sich in vielen Fällen kontraproduktiv zu angestrebten Settings verhalten.

Die Vielschichtigkeit – und teilweise Gegensätzlichkeit – dieser Anforderungen stellen die Chancen, Gefahren und Reize dieser Arbeitsweise dar. Sie bieten die Möglichkeit, Körperlichkeit, Technik und Konzepte zusammenzubringen und einen Bereich zu besetzen, der zwischen Theaterinstallation, Konzerthaus und Klangkunst liegt. Es lassen sich so Themen erkunden, die dem reinen Musikstück verschlossen blieben.

Corps hybrides dans les espaces hybrides

Stefan Prins

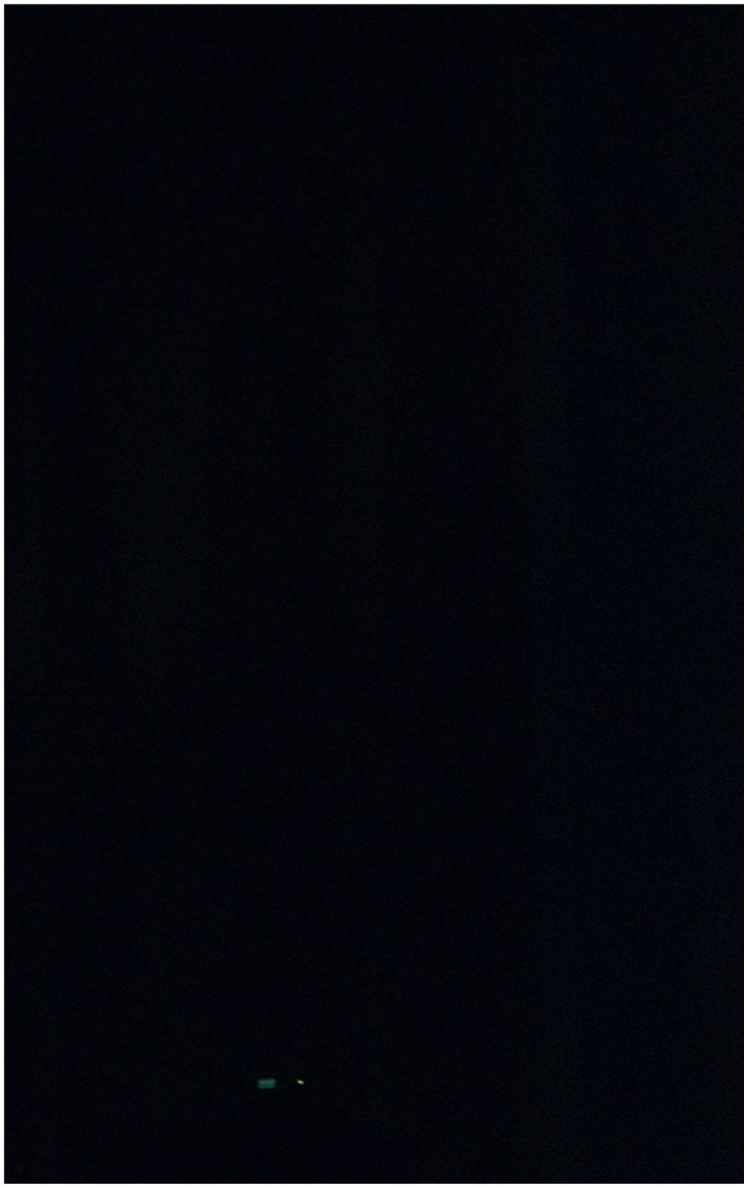
RÉALITÉS ENTRECROISÉES

En juillet 2016, le jeu *Pokemon Go* pour smartphone ébranla le monde comme un ouragan. Pendant cette tempête d'été – à son climax, un smartphone sur quatre avait téléchargé l'application – le jeu a couvert d'un voile virtuel la réalité physique que ses utilisateurs pouvaient expérimenter à travers l'écran de leur smartphone, créant ainsi une réalité augmentée.

Or, il est évident que nous ne sommes qu'au début, la réalité va être de plus en plus hybride et augmentée, elle va devenir une « x-reality » (« cross-reality ») comme le nomme Beth Coleman, professeur d'études comparées des médias, dans son ouvrage *Hello Avatar, Rise of a Networked Generation*.[1] Plusieurs laboratoires d'entreprises de pointe testent actuellement des technologies pour que cette réalité augmentée puisse franchir des nouvelles étapes. L'une des caractéristiques essentielles de cette x-reality est le réseau d'interactions entre nous-mêmes, en tant qu'êtres physiques, et nos nombreux avatars (Facebook, Twitter, Instagram, Youtube, sites de rencontre …).

En même temps, les espaces hybrides de cette x-reality sont habités par des corps techniquement améliorés. Il suffit de regarder les progrès accomplis dans le domaine de la robotique et des prothèses orthopédiques pour voir dans quelle direction nous nous acheminons.

Le corps hybride du performeur constitué de son identité physique, d'extensions prothétiques (instruments, préparations, micros, haut-parleurs) et/ou des avatars virtuels (haut-parleurs, projections vidéo), est constitutif du concept et de la musique des compositions *Not I* (guitare électronique et live-electronics, 2007), *Fremdkörper #1-3* (ensembles de taille différente et live-electronics, 2008–2010), *Piano Hero #1-2* (piano, midi-synthétiseur, live-electronics et live-video, 2011–2016), *Generation Kill* (4 musiciens, 4 contrôleurs de jeu, live-electronics et live-video, 2012) ou encore *Flesh+Prosthesis #0-2* (ensemble et live-electronics, 2012–2014). Initialement, mon approche était dialectique : le corps physique contre ses extensions technologiques. Dans ces travaux, les



Stefan Prins: mirror box extensions, *Nadar Ensemble.* © SWR, Tilman Stamer

nouvelles technologies (digitales) étaient considérées comme des puissances perturbatrices qui troublaient (et pourtant fascinaient), comme des *fremdkörper,* le monde organique et charnel.

VERS UN ESPACE HYBRIDE

Mais graduellement, j'ai commencé à imaginer des compositions dans lesquelles ces dialectiques se dissolvent et une nouvelle réalité synthétique apparait, mêlant physique et digital pour créer un corps hybride qui opère selon sa propre logique. Cette démarche est fondatrice pour *Flesh+Prosthesis #1* ou *Generation Kill* par exemple. Dans *Generation Kill,* les performeurs et leurs avatars ne fusionnent pas seulement au niveau sonore mais aussi visuellement par le biais de projections vidéo superposées sur les corps physiques des perfomeurs grâce à des écrans semi-transparents.

Pour l'étape suivante, il fallait non seulement imaginer le fonctionnement de ces corps hybrides, mais aussi celui des espaces hybrides (audio/visuel) dans lesquels ces corps existent. J'ai fait un pas dans cette direction avec *FITTINGinSIDE* (trombone, lecteurs mp3 et électronique, 2007), mais j'ai approfondi cette réflexion six ans plus tard avec *Mirror Box* (2013–1014). Avec *FITTINGinSIDE,* j'ai envisagé de créer deux espaces hybrides et un morphing graduel de l'un à l'autre. Le public expérimente le premier espace lors d'une promenade guidée de 7 minutes dans les rues autour de l'espace de concert en écoutant, avec des casques, une bande sonore pré-composée. La bande son, élaborée à partir de sons épars de trombone, crée une sorte de couverture acoustique au-dessus des sons aléatoires de la ville (un *Pokemon Go*

acoustique !). Alors que la bande-son continue, le public entre dans la salle de concert où un joueur de trombone, physiquement présent, exécute la seconde partie de la pièce. La bande sonore, synchronisée avec la partie live, se transforme peu à peu en sons traités de trombone puis en sons urbains non traités. À ce moment, une inversion du premier espace hybride a effectivement lieu: les sons du trombone sont joués à présent directement par le musicien, alors que les sons de la ville sont entendus dans les écouteurs.

MISE EN SCÈNES

Dans *Mirror Box Extensions* (7 musiciens, live-electronics et vidéo, 2014-2015), la scène est transformée en permanence par quatre rangées de rideaux semi-transparents, créant de multiples espaces au moyen de projections vidéo. Le premier espace se compose de performeurs physiques et de performeurs virtuels « holographiques ». Le deuxième tableau se compose d'un espace physique et de son double (suggéré) produit par une caméra de sur-veillance.

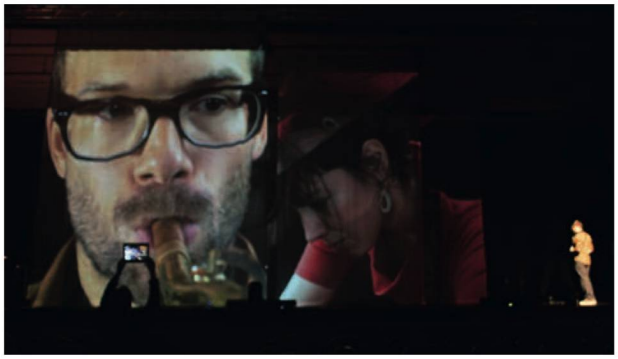
Un mixage des trois couches des tableaux précédents est créé dans le troisième tandis que dans le tableau 4, les performeurs physiques traînent littéralement leur avatar à travers la scène tirant les rideaux sur lesquels ils sont projetés. Dans la scène finale, l'espace du concert est hybridé une dernière fois. Alors que tous les performeurs tant physiques que virtuels jouent sur scène, le quatrième mur du théâtre est brisé au moyen de 30 tablettes commandées par des complices cachés dans le public. Ces tablettes montrent des gros plans filmés des actions sur scène, avec la bande son correspondante. Dans un dernier changement, les lumières s'allument et le public voit son reflet sur scène dans une projection vidéo. Mais dans cette vidéo, un joueur de trombone se dresse au milieu du public « virtualisé », comme un fantôme, jouant les dernières pages du morceau.

Piano Hero #3 (piano et live-electronics, 2016), explore les multiples dimensions de la x-reality contemporaine au moyen d'un changement permanent entre différentes perspectives sonores. Par exemple, quand un passage de field recordings apparaît, l'oreille du compositeur semble être placée entre la source du son et les oreilles de l'auditeur. Quand deux signaux en dents de scie persistantes produisent des sons différentiels que l'on entend à l'intérieur de la tête, la perspective se réduit au plus petit espace possible : celui qui se trouve entre nos oreilles. Dans cette composition, plusieurs autres strates sonores modifient la perspective sonore : des sons produits sur et à l'intérieur du piano (principalement au moyen d'un système de commande à rétroaction dans lequel le piano fonctionne comme un filtre), des sons électroniques purement synthétiques et des sons de piano traités. Dans *Piano Hero #4* (synthétiseur midi, electronics et vidéo, 2016) la perspective prédominante, montrée dans la vidéo est celle d'un jeu de tir à la première personne : on regarde à travers les yeux de quelqu'un d'autre, dans ce cas ceux du pianiste. Mais nous ne savons pas si nous regardons à travers les yeux d'un pianiste virtuel ou réel, et par conséquent quel est l'espace dans lequel nous le voyons. Il s'agit un instant de la salle de concert elle-même, l'instant suivant, le pianiste est assis dans un autre espace, anonyme, et à la fin de la pièce, il sort de la salle qui s'ouvre sur un large champ. La perspective du public est constamment dérangée, les frontières entre les différentes réalités sont brouillées.

Cet intérêt croissant pour les espaces hybrides dans mon travail m'a mené vers des terrains plus psychologiques, là où les technologies digitales ne sont pas seulement utilisées pour hybrider le corps performatif ou manipuler, transformer et faire éclater notre perception de la scène, mais aussi pour questionner notre place au sein de cette mise en scène.

Traduit de l'anglais par Camille Hongler.

1 B. Coleman, *Hello avatar. Rise of the networked generation,* Cambridge, MA, MIT Press, 2011.



Stefan Prins: mirror box extensions, *Nadar Ensemble.* © Nadar, Kobe Wens

freiheit.zeit.politik

Klaus Lang

Die etymologische Wurzel des Wortes «Freiheit» (oder auch von «freedom») ist das germanische «fri». Es bedeutet «binden», «lieben», «verbinden» (Wörter wie Freund, Freundschaft … haben die gleiche Wurzel). Es scheint widersprüchlich, dass frei sein sich-zu-binden bedeutet. Aber stellen wir uns die folgende Situation vor: Wir treiben auf dem Ozean, Wind und Wellen tragen uns davon, ohne dass wir es bemerken; wir haben keine Möglichkeit zu entscheiden, in welche Richtung wir gehen möchten; wir wissen nicht einmal, ob wir überhaupt irgendwohin gehen. Man muss also, um frei zu sein, eine eigene Position finden, und diese Freiheit schliesst natürlich auch die Möglichkeit ein, diese Position zu verlassen. Freiheit bedeutet nicht, keine Position zu haben, sondern die eigene Position wählen und allenfalls auch verlassen zu können.

Was ich also meine, ist nicht die neoliberale Perversion des Freiheitsbegriffs, gemäss dem der Mensch als freies und vereinzeltes Wesen (oder Unternehmen) definiert wird. Anders als im alten Kapitalismus ist es heute nicht mehr der Unternehmer, der die Arbeiter ausbeutet; es ist vielmehr der Mensch selbst, der sich ausbeutet, optimiert und rationalisiert. Wir leben unter dem beständigen Druck des «Yes, we can», des besser, effizienter und schneller Werdens, obwohl es nicht ein äusserer Druck ist, der uns zwingt, Dinge besser, schneller etc. zu tun; diese Ideologie, dass wir es besser können, wird uns vielmehr eingepflanzt.

Wenn uns jemand etwas zu tun befiehlt, dann gibt es eine klare Definition, eine klare Linie und ein klares Ende der Ausbeutung: Es ist klar, was man tun muss. Was man aber tun «kann», ist endlos – die Selbstausbeutung ist endlos (Byung-Chul Han). Das bringt die paradoxe Situation hervor, dass die neoliberale Freiheit den schlimmstmöglichen inneren Zwang, die schlimmstmögliche Diktatur schafft. Dieser innere Zwang wirkt sich dann auch auf alle unsere Beziehungen zur Welt um uns herum aus. Wettbewerb und Konkurrenz machen uns von anderen Leuten und ihren Urteilen abhängig (das Gegenteil von Freiheit); und sie zwingen uns, uns selbst wie auch die andern in einer eng eingeschränkten Sicht wahrzunehmen: als Konkurrenten. In dieser Ideologie gibt es keine gegenseitige Hilfe oder Unterstützung, es gibt keine Solidarität – der Mensch wird als einsamer Kämpfer in einer feindlichen Umgebung gesehen. «So etwas wie Gesellschaft gibt es nicht» für den Neoliberalen, wie Margaret Thatcher es formulierte.

«FREMBDE TÖNE»

Nach den Napoleonischen Kriegen wurden alle höfischen Musikfunktionen aufgehoben, auch die Stelle des Hofkomponisten. Damit gewannen die Komponisten zwar Freiheit, verloren aber eine Funktion in und einen Bezug zu der Gesellschaft. Sie schufen sich deshalb eine besondere Stellung jenseits des gewöhnlichen Bürgers: die des Künstlers als Genie. Die Künstler verloren ihren Bezug zur Gesellschaft – und das ist ein Teil ihrer Freiheit.

Als Bach seine erste Stellung als Organist in Arnstadt hatte, beschwerten sich einige Kirchgänger, er spiele zu viele «frembde töne», und baten ihn, weniger «wild» zu spielen – aber sie liessen ihm seine Position als Organist. In unserer heutigen Welt sind wir frei, so viele «frembde töne» zu spielen, wie wir nur wollen, aber der Preis dafür ist hoch: Für Bachs Zeitgenossen war es wichtig, was und wie er komponierte; es lag ihnen etwas daran. Heute sind wir vollständig frei, aber auch vollständig irrelevant. Was wir tun, ist an und durch nichts gebunden. Aber wenn unsere Musik relevant sein soll, müssen wir strengere Regeln beachten als jeder Hofkomponist, und das sind die Regeln und Grenzen des kommerziellen Musikbusiness.

Eine sichere Stellung am Hof oder an einer Kirche war in Bachs Zeit eine äusserliche Einschränkung der persönlichen Freiheit des Komponisten, aber seine musikalische Arbeit wurde dadurch nicht beschränkt. Heute scheint die Situation umgekehrt: Wir sind frei in unserem Leben, aber nicht in unserer Arbeit und unseren künstlerischen Gedanken, wenn wir denn kommerziell lebensfähig sein wollen.

Stimmt es also nicht, dass Freiheit in unserem Bewusstsein und nicht in unseren Lebensumständen gründet? Ist Freiheit nicht sehr stark eine Denkweise? Alle totalitären Diktaturen versuchen als erstes, die Künste und Medien zu kontrollieren

viola. harmonium. on Ilkley Moor, *Kurzfilm von Oliver Thurley. Barbara Konrad, Viola d'amore, Klaus Lang, Harmonium.* Foto: Video Still

und zu zensieren. Kontrolle über die Künste, Medien, Schulen und Universitäten bedeutet auch Kontrolle über die Gedanken. Die Art und Weise, wie wir die Welt wahrnehmen und wie wir unsere Erfahrungen interpretieren, wird sehr stark von der herrschenden Ideologie beeinflusst. Dinge werden wichtig, weil wir sie wichtig machen. In den letzten Jahrzehnten wird unsere ganze Sicht auf die Welt dominiert von Denkweisen, die aus einer ganz bestimmten ökonomischen Theorie hervorgegangen und von ihr geprägt worden sind. Und sogar die kleine Welt der zeitgenössischen Musik ist von dieser Ideologie durchsetzt. Wir beobachten somit eine interessante, paradoxe Situation: Die Ideologie des Liberalismus und seines Freiheitsbegriffs bringt totale Konformität hervor. Sehe ich all die stromlinienförmigen CVs und die dazugehörigen Unterlagen, so sehe ich das Gegenteil von Freiheit, nämlich vorauseilenden Gehorsam: Wir wollen uns auf eine Art und Weise darstellen oder wollen gar so sein, wie uns Andere sehen. Wir sehen uns als Produkte auf dem Markt!

VERSTREUTE LEBENSFRAGMENTE

Die Basis von Freiheit ist Wissen, denn man kann nur selbst entscheiden, wenn man in Geschichte und Wissenschaft eine Grundkenntnis der Fakten hat. Wenn man nichts weiss, kann man nur einem Anführer folgen, und man ist nicht frei, selbst zu entscheiden. Derzeit wird aber in Ideen und Lehrplänen zur Bildung Wissen ersetzt durch Information und den Erwerb von «Kompetenzen».

Wissen braucht Zeit, es wächst nur langsam und bildet allmählich Ablagerungen von miteinander verbundenen Fakten. Information dagegen ist wie ein Haufen isolierter Fragmente, die sich schnell zusammentragen lassen, doch die Zeit, zwischen den einzelnen Informationsteilen Verbindungen zu formen, fehlt.

Eine andere Voraussetzung von Freiheit ist also Zeit. Freiheit bedeutet tatsächlich, seine Zeit nach eigenem Willen zu gebrauchen. Frei sein bedeutet: Zeit haben, Kontrolle haben über die Zeit oder darüber, wie wir sie wahrnehmen. In der Vergangenheit lebte man in ganz andersgearteten Zeiten und hatte unterschiedliche Konzepte der Zeit: Es gab einerseits die Zeit als endlosen Zyklus, andererseits die lineare Zeit, die im religiösen Sinn verstanden werden kann als die eschatologische Zeit, die zum Ende der Geschichte führt, oder im weltlichen Sinn als die Zeit des technischen und wissenschaftlichen Fortschritts. Heute sind für die Mehrheit diese beiden Zeitkonzepte obsolet.

Wie könnten wir also die Art und Weise, wie wir heute Zeit wahrnehmen, charakterisieren?

Wenn ich auf meine letzten Monate oder sogar Jahre zurück- und auf die kommenden Monate vorausblicke, so sehe ich merkwürdigerweise mein Leben fast ohne jede Kontinuität, die so etwas wie Dauer herstellen würde. Es besteht eher aus kleinen verstreuten Lebensfragmenten, die ohne Zusammenhalt zu sein scheinen. Wir haben keine Richtung, und wir reisen nicht durch unser Leben; es ist eher ein Hüpfen von einem isolierten Lebensfragment zum nächsten. Gleichzeitig nehmen wir die Zeit als eine sich ständig beschleunigende und fragmentierte wahr. Wir verlieren unsere Sicherheit, die Voraussagbarkeit und Verlässlichkeit der Dinge in unserem Leben: Wir wissen nie, welches Fragment folgt, wie lange unsere Leistungen letztlich überdauern werden.

Der deutsche Philosoph Hartmut Rosa prägte den Begriff von der sich beschleunigenden Zeit als totalitärem Regime und meinte damit, dass die Idee der Beschleunigung die totale Kontrolle über all unsere Lebensaspekte übernommen hat: von Fast Food bis zur Datenbeschleunigung.

HÖRBARE ZEIT

Wie antwortet Musik als Zeitkunst auf diese Herausforderungen unseres Zeitalters? – Vier Möglichkeiten:

1. Sie zeichnet die Oberfläche der Situation nach, zum Beispiel mit Feldaufnahmen, Kopien von TV-Shows oder der Ästhetik von Hochglanzmagazinen usw.
2. Verzweiflung
3. Aggression und Angriff. Ausdrücklich politische Kunst, die aufdecken will, wie schlecht und böse die Welt ist: Kunst als Form der Anklage.
4. Utopische Alternativen. Kunst, die in der Tradition der Utopie bessere alternative Weltordnungen aufzeigt und sucht.

Sie alle (diese vier Möglichkeiten) verlassen den Bereich der Musik und missbrauchen sie als Mittel der Propaganda; sie machen aus der Kunst ein Vehikel, um damit aussermusikalische Inhalte zu vermitteln, und schränken so die künstlerische Wirkung der Kunst ein. Kunst und Künstler verlieren ihre Freiheit. Ich glaube, Kunst soll nicht auf etwas hinweisen, nicht etwas anklagen, sondern sie soll selbst so sein, wie die Dinge sein sollen. Es gibt also noch eine weitere Möglichkeit.

5. Musik als Musik
   Für mich ist die Zeit das eigentliche Material des Komponisten und gleichzeitig auch der wesentliche Inhalt der Musik. Ich versuche, Musik zu komponieren, die Klänge in hörbar gemachte Zeit verwandelt. Ich glaube, dass das nur möglich ist, wenn Klang nur Klang ist; denn nur dann kann er als das wahrgenommen werden, was er wirklich ist: ein Phänomen der Zeit – hörbare Zeit.

Doch an diesem Punkt zeigt sich wieder eine anscheinend paradoxe Diskontinuität: Wenn wir hörend in den Zustand der reinen Gegenwart, in dem Musik reine Dauer wird, eintreten, so verlassen wir die Zeitlichkeit. Wenn Zeit reine Gegenwart wird, löst sie sich auf. Im Zuhören wird Zeit Ewigkeit. Musik und Kunst können uns in den Zustand versetzen, in dem wir Zeitlosigkeit erfahren. Man könnte sagen, dass die Erfahrung von Schönheit diesen zeitlosen Zustand herbeiführt oder dass

das, was wir in Kunst oder Musik Schönheit nennen, genau diese Erfahrung von Zeitlosigkeit ist.

MUSIK ALS OFFENER RAUM

Welche kompositorischen Strategien verwende ich, um die musikalischen Räume zu schaffen, die diese Art der Erfahrung möglich machen?

1. Pluralität / Offenheit (Anything goes)
Mit Bezug auf Paul Feyerabend könnte ich meinen Ansatz «ästhetische Anarchie» nennen. Das bedeutet, dass jede Art von musikalischer Technik, Struktur und Material die Quelle von Einsichten und Lernmöglichkeiten sein und in die Musik, die ich schaffe, verwandelt werden kann. Ich muss betonen, dass diese Position, aus verschiedensten Quellen zu lernen (zu versuchen), sich sehr unterscheidet von der «postmodernen» Haltung der Collage, des Nebeneinanders, der historischen Zitate voller Ironie und Sarkasmus.

2. Parallelität / Koexistenz
Unterschiedliche musikalische Schichten koexistieren friedlich in einem strukturierten und organisierten Rahmen ohne Hierarchien.

3. Haltung der Aufmerksamkeit
Höre genau auf und betrachte sorgfältig das einfache Grundmaterial in einer Haltung der Aufmerksamkeit.

4. Respekt
Ich respektiere und liebe meine Klänge und behandle sie dementsprechend; ich möchte, dass sie blühen und atmen und nach oben streben. Ich möchte sie nicht beherrschen oder vivisezieren.

5. Einfachheit / ursprüngliches Material

6. Sorgfältiger und ökonomischer Gebrauch des Materials

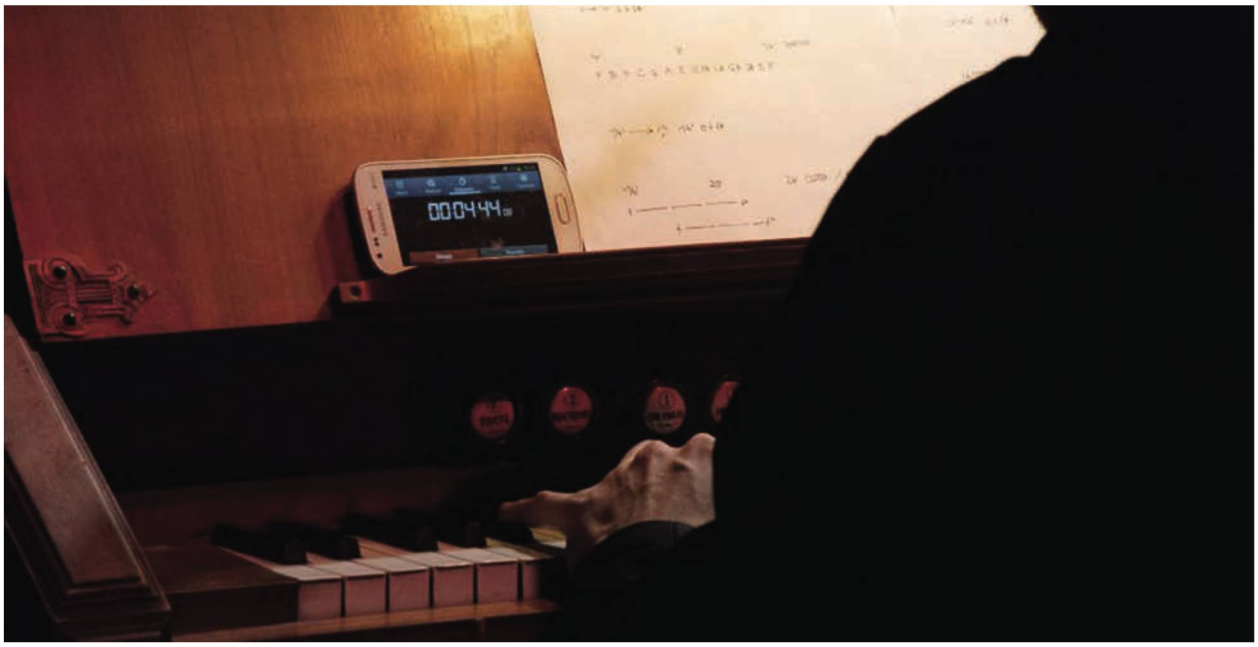
7. Klare Strukturen

8. Zusammenarbeit mit Musikern
Ich sehe meine Partituren nicht als Codes und Befehle, sondern als Kommunikation. Meine Partituren möchten Information austauschen; sie wollen sagen: «Schau, was ich gefunden habe» und nicht: «Mach das!!!»

9. Einladung / Angebot
Meine Musik will die Hörerinnen und Hörer nicht – wie Wagners Musik – überwältigen. Sie möchte einen transparenten offenen Raum anbieten, der betreten werden kann – und auch wieder verlassen.

Wenn wir diese ästhetischen Prinzipien nicht nur aus musikalischer oder künstlerischer Sicht betrachten, sehen wir, dass sie alle auch politische Konzepte darstellen oder Konzepte, wie man mit Menschen, Tieren und der Welt als Ganzem friedlich koexistieren kann. Oder: Was für mich im Leben wichtig ist, ist es auch in meiner Musik.

Aus dem Englischen übersetzt von Roland Wächter.



Klaus Lang am Harmonium. © ORF musikprotokoll/Martin Gross

Sacrifice

Sarah Nemtsov

Szene aus der Oper Sacrifice *von Sarah Nemtsov, Staatskapelle Halle, Dirigent: Michael Wendeberg.* © Theater, Oper und Orchester GmbH Halle, Foto: Falk Wenzel

2016 habe ich meine zweite grosse Oper geschrieben. *Sacrifice.* Eine Oper in vier Akten für fünf Sänger, drei Schauspieler, Instrumentalensemble, Orchester, Elektronik, Zuspiel, Video und einen stummen Chor. Es war ein Auftragswerk der Oper Halle, dort wurde es realisiert (Uraufführung im März 2017, Regie Florian Lutz) – in der Raumbühne Heterotopia (Bühne Sebastian Hannak). Das Publikum ist auf der Drehbühne, die Klänge rotieren, das Geschehen findet um das Publikum herum statt. Die Oper hat einen düsteren und aktuellen (akuten) Stoff: Radikalisierung. Das Libretto (von Dirk Laucke) verknüpft verschiedene Handlungsstränge: zwei deutsche Mädchen aus Sangerhausen (bei Halle – angelehnt an eine wahre Begebenheit von 2015), die nach Syrien gehen, um sich dem Djihad anzuschliessen, es gibt eine Frau, vielleicht die Mutter eines Mädchens, die hingegen mehr und mehr mit identitären Bewegungen sympathisiert, sie und ihr Mann, der einen linken Aktionismus betreibt, dessen Motive zu helfen allerdings auch eher zwiespältig sind, driften immer weiter auseinander. Es gibt drei Journalisten an einer europäischen Aussengrenze, die auf Flüchtlinge warten. Auch sie stecken in einem moralischen Dilemma. Es gibt tatsächlich einen Geflüchteten – dies vielleicht der heikelste Punkt der Konstruktion, Azuz, Musiker, unterwegs nach Europa. Aber es ist eigentlich irreführend, wenn ich hier die Geschichte skizziere. Es war mein Anliegen, mit dieser Oper etwas zu dieser Thematik und zu unserer Zeit zu sagen – mit der Abstraktion und ästhetischen Überhöhung aber zugleich in gewisser Weise zeitlos zu bleiben (zu anderen Zeiten etwa könnten die Radikalisierungen andere Richtungen nehmen). Die Oper als (gespreizte bis gesprengte) Form und (Zeit-)Rahmen, sinnlich intensiviert, fordernd, zum Teil verstörend – ein Fenster, eine Möglichkeit zum Innehalten und zur eigenen Reflexion.

Zugleich stecke auch ich dabei in einem moralischen Dilemma: es ist die absurde Situation, dass ich in der privilegierten Lage bin, eine Oper schreiben zu dürfen – für ein Haus, eine Institution, gegen ein Honorar – zu diesem (!) Thema.

Szene aus der Oper Sacrifice *von Sarah Nemtsov.*
Nils Thorben Bartling, Sybille Kress (zwei Journalisten: Krall, Beermann).
© Theater, Oper und Orchester GmbH Halle, Foto: Falk Wenzel

Dieses Paradoxon hat mich in der Arbeit fast zerrissen. Künstlerisch habe ich mit dieser Oper viele Dinge weiterführen oder endlich zusammen bringen können. Seitens des Hauses (Intendant Florian Lutz, der auch Regie führte) erlebte ich grosses Vertrauen und hatte viel Freiheit. Ich hätte dieses Stück sonst nicht schreiben können, ich musste selbst an verschiedene Grenzen gehen, die Arbeit war höchst intensiv (ich schrieb das Stück, zwei Stunden Musik, in weniger als einem halben Jahr), sie hat mich aber auch fast aufgefressen, und das Thema (in den Klängen) hat mir zugesetzt. Immer wieder bin ich fast verzweifelt und glaubte, ich könne nicht weiter schreiben – auch angesichts der Nachrichten. Die Zweifel habe ich mit in die Partitur genommen, transparent für den Zuschauer:

> «Den 4. Akt habe ich auch dreimal begonnen. Ich versuche immer, schöne Musik zu schreiben, aber irgendwie klappt es nicht.»
> «Ich lese die Nachrichten. Ich weiss nicht, wie ich die Oper weiterkomponieren kann angesichts … dieser Lage …»
> «Was kann man tun?»
> «Was kann ich tun?»

Das Ich spricht auch die Zuschauer an.

Ich habe mich für eine strenge Form entschieden. In jedem Akt gibt es ein «Klangbild» (angelehnt an Walter Benjamins «Denkbilder»), in dem nur das Orchester spielt, ohne Worte, ein offener Raum in der und für die Musik, der bestimmte Assoziationen wecken kann: Motoren, Klage, Sirenen, Brocken, Wellen. Es gibt Arien, Duette, Intermezzi und jeweils ein «Journal» – strukturell verwandt mit einem Rezitativ (die Journalisten/Schauspieler sprechen). Jeder Akt hat ein «Vakuum» – hier taucht der «stumme» Chor auf, unsichtbar, macht Geräusche, es ist eine anonyme Masse, die jeweils und für jeden eine andere Gruppe darstellen kann. Es gibt in jedem Akt Videobotschaften der beiden Mädchen. Am Ende der ersten drei Akte stehen in der Partitur als Interpunktion geplante Videokommentare der Urheber und der Beteiligten der Oper, in Halle wurde das nicht realisiert, stattdessen gab es ein Testbild und weisses Rauschen. Die Videokommentare sollen eine Brechung sein, ein Schritt raus aus dem Werk, um die Fiktion zu «entschleiern», vielleicht auch, um den Zuschauern noch andere Perspektiven auf das Werk und den Stoff zu ermöglichen.

Die Mädchen singen verteilt über die vier Akte ein Taliban-Gedicht. «May I be sacrificed». Drei Akte lang singen sie es in Duetten. Von suchenden, hoquetus-artig verschachtelten gebrochenen Linien ausgehend «radikalisiert» sich ihr Gesang mehr und mehr. Laut Libretto begegnen sie Azuz – der selbst keine Sprache hat, nur Vokalisen «singt», ich konnte hier keinen Text von Dirk Laucke «vertonen». Er singt Laute ohne Worte, allein, ohne Orchester, ohne Ort, nur Elektronik (Zuspielband) ist dabei, die ihn manchmal fast verschluckt. Eines der Mädchen, Henny, entschliesst sich umzukehren. Das ist sehr wichtig: Dass diese Umkehr möglich ist! Hier liegt die Hoffnung (die Freiheit und Verantwortung), dass man, selbst wenn man zunächst falsche Entscheidungen getroffen hat und falsche Schritte gegangen ist, bis zu einem bestimmten Punkt noch umkehren kann. Im 4. Akt singen die Mädchen getrennt. Jede hat eine eigene Arie – sie sind sehr weit voneinander entfernt. Die Handlung (beziehungsweise der letzte Rest von Handlung, denn es wurde ja auch zuvor nicht linear erzählt) löst sich auf im 4. Akt, es sind vielmehr Bilder, Stationen, Optionen.

Ich habe mich im Rahmen der Arbeit an der Oper u.a. eingehend mit arabischer Musik, mit Maqam-Systemen usw. beschäftigt, aber auch mit jemenitisch-jüdischem Gesang. Im 4. Akt singt Henny (das Mädchen, das umkehrt) ihre Arie «alive»: Ich habe aus dem Talibangedicht alle negativen Worte gestrichen, ausradiert – übrig bleibt «May I be», es gibt kein «sacrifice(d)» mehr. Die Musik dieser Arie ist der vielleicht positivste Moment in der Oper. Und es ist ein Hybrid – denn alle möglichen musikalischen (und aussermusikalischen) Erfahrungen (die arabische, die jüdische, die Alte und die Neue Musik, Jazz, Rock, Verschiedenes, was ich gehört habe, was ich bin und was ich geworden bin) sind eingeflossen. Es gibt keine Zitate. Durch die intensive Beschäftigung mit dieser Oper bin ich selbst gewachsen, und die Dinge sind gewissermassen Teil von mir geworden. Im April 2017 war ich zur Frühjahrstagung nach Darmstadt eingeladen und sprach dort über Wurzeln. Meine These war, dass oft mit einer falschen Metapher nach der kulturellen und physischen Herkunft gefragt wird. «Was sind Deine Wurzeln?» – diese Frage meint zumeist «Woher kommst Du?» und evoziert damit etwas Abgeschlossenes, das hinter einem liegt. Dabei wachsen Wurzeln selbst, sie sind gewachsene Gegenwart und nicht Vergangenheit. Wurzeln geben der Pflanze Kraft und Halt. Sie holen in osmotischen Prozessen Wasser und Nährstoffe aus dem Boden und gehen Netzwerke untereinander und mit anderen Organismen ein. Die künstlerische (und private) Identität ist so ein Wurzelwerk und sollte sich nicht beschränken lassen, umso mehr im 21. Jahrhundert – im Zeitalter der Digitalisierung, Globalisierung, Postmoderne – und angesichts der politischen Situation. Ich denke auch daran, was Byung-Chul Han schreibt (in *Abwesen*, Merve Verlag Berlin 2007, S. 7): «Im Westen war das Fremde lange Zeit Gegenstand gewaltsamer Ausschlie-

ssung oder Vereinnahmung. Es war nicht präsent im Inneren des Eigenen. Und heute? Gibt es noch das Fremde? Derzeit gibt man sich gerne dem Glauben hin, alle glichen irgendwie einander. So verschwindet das Fremde wieder aus dem Inneren des Eigenen. (…) Es ist heilsam, einen Raum für das Fremde bei sich freizuhalten.»

Das Fremde im Eigenen anzunehmen – in verschiedenen Hinsichten (künstlerisch, stilistisch etc.) war das befreiend und hat mich musikalisch Neues wagen lassen.

Im Orchester gibt es eine «Band» – ein Instrumentalensemble aus E-Gitarre/E-Bass, Keyboard, Drumset sowie verstärkter und mit Effektgeräten verfremdeter Harfe und präpariertem Klavier. Das Keyboard hat für die vier Akte jeweils eine eigene Samplebank mit verschiedenen Klangarsenalen (also 4 x 88 Tasten = 352 eigens kreierte Samples!). Die Samples stehen klanglich und konzeptuell zum Teil in Verbindung, zum Teil in Kontrast sowohl zu den Instrumenten als auch zu den Zuspielen. Die Zuspiele sind besonders für den gesprochenen Text wichtig, es gibt immer klangliche Verknüpfungen, und auch die Schauspieler selbst machen Geräusche (mit Mikrophonen, Radios, Megaphonen u.a.) und tragen so zur musikalischen Textur bei. Das Orchester ist ebenfalls verstärkt, die Bläser haben noch einige spezielle Objekte und Instrumente zusätzlich. Die beiden Mädchen tragen in den ersten drei Akten «Monotrone» bei sich – Minisynthesizer, mit denen sie wie an Handys spielen (sie drehen an Filtern und erschaffen Klänge, die von stimmnahen flirrenden bis zu laserartigen Sounds und Drones reichen). Sie spielen diese Klänge, noch bevor sie überhaupt singen, ähnlich wie die Klangobjekte der Journalisten sind auch die Monotrone sowohl Instrument als auch szenisches Objekt und zugleich Symbol – für die digitale Welt, die «virtuelle Verführung». Die Stimmen von Mann und Frau werden zum Teil mit Effektgeräten verfremdet. Akustik, Elektronik, Geräusch und Ton, Klang und Szene sind so eng und immer wieder anders verknüpft. Die Quellen – zumal in der Raumbühne – lassen sich oft nicht gleich erkennen. Die Streicher «versinken» am Ende im Orchestergraben, das ist ein apokalyptisches Bild (und ein spezieller Klangeffekt), die Band spielt auf, Drones lassen (im besten technischen Fall) die Sitze der Zuschauer beben. Es ist aber nicht nur Apokalypse für mich. Es ist auch Kraft. Eine Art positiver Zorn – der sich der Ohnmacht entgegenstellt.

Sacrifice ist ein grosses und schroffes Werk. Ich hatte das Gefühl, es schreiben zu *müssen*. Die Gesellschaft und politische Lage lässt die Kunst nicht unberührt. Vielleicht (Utopie) ist es aber auch andersrum: Die Kunst lässt die Gesellschaft nicht ganz unberührt, selbst wenn der Wirkungskreis klein ist. Sie wirkt mitunter subkutan. Denn dass die Kunst *da* ist, zeugt von einer gewissen Freiheit – *und* von unserer Verantwortlichkeit. Wo bin ich jetzt? («Where are we now?» ist das Motto zu diesem Text.) Wo sind wir jetzt? Das Sinnieren über bestimmte Strömungen, die ästhetischen Hoheiten und Kategorisierungen interessieren mich weniger. Relevanz zeigt sich meiner Meinung nach auf andere Art (*in* der Sache). Die Diskurse – etwa zum Neuen Konzeptualismus oder zur Diesseitigkeit – mögen durchaus spannend sein, aber mitunter offenbart sich (in den Diskursen, nicht in den Werken, im Gegenteil!) ein Schubladendenken, das eigentlich ausgedient haben sollte und das auf seltsame Art auch quer zu manchen «politischen» Botschaften der Werke selbst steht.

In meinen neuesten Kompositionen habe ich mich wieder mehr der Innerlichkeit zugewandt, doch ich studiere diese «leisen» Töne wie unter dem Mikroskop. Gerade schreibe ich an einem «Haus» (Titel eines neuen Werks) für das Ensemble Adapter: vier Instrumente, Verstärkung und Live-Video (Premiere im Oktober 2017 beim Transit Festival, Leuven, Belgien). Abgründe offenbaren sich, aber auch Trost. Zwischenmenschliches gespiegelt im kammermusikalischen Musizieren, gewissermassen geht es wieder, wenn auch anders, um Empathie. Ich wechsle quasi nur zwischen den «Kreisen».

Szene aus der Oper Sacrifice *von Sarah Nemtsov, v.l.n.r.: Marie Friederike Schöder (Jana), Tehila Goldstein (Henny).* © Theater, Oper und Orchester GmbH Halle, Foto: Falk Wenzel

Dans l'interrègne

Contrôle en l'absence de l'Empereur

Marco Momi

« Où suis-je ? » – la question est de celles que je parviens seulement à contourner. Je n'aime pas me penser localisable. Cette question se pose quand on se sent perdu face à un nouveau désir : l'appropriation culturelle de ce qu'on fait.

« Le sens de l'œuvre n'appartient pas seulement à l'auteur, mais il est ‹ public ›, et ce par le fait même que l'œuvre d'art devient telle uniquement au sein d'une négociation culturelle complexe et institutionnalisée. »[1]

Pour qui a parcouru la première moitié de son chemin et entreprend la seconde muni d'un bagage léger (sans de trop grandes compromissions académiques, filiations menaçantes ou surexpositions à la frénésie du nouveau), il est important d'accorder son courage avec le chemin qui s'ouvre alors.

Le trésor de « liberté relative » devient « capital solide » seulement pour qui sait raisonner en termes de survie à long terme. Salvatore Sciarrino dit que la musique n'est musique que si elle provoque un changement (chez qui l'écrit, l'interprète ou en parle). Cette qualité pérenne du contemporain conduit George Kubler à faire l'hypothèse d'une histoire de l'art qui s'organiserait autour du concept de désirabilité : y seraient conservées les traces du changement produit par le renouvellement des désirs. En revanche, le temps du *faire* se raccourcit et, dans le modèle de production actuel, l'artiste sériel (ou qui répète) l'emporte sur celui qui crée des prototypes.

Comment concilier les incursions dans le tissu productif avec les exigences de l'appropriation culturelle ? Telle est la question du rôle auctorial dans la composition. En cherchant à harmoniser la dimension intime de la découverte avec le vœu de thésaurisation (s'offrir à l'*héritage* culturel), chacun de nous, artistes, se munit de ses dispositifs de survie.

« L'invention [...] est toujours ‹ indiscrète › par rapport au tissu des programmes qui ont déjà une histoire (traditions) et elle doit immédiatement préparer une tenue programmatique afin de résister à l' ‹ irritation › constante provoquée par des inventions parallèles et en vue d'obtenir enfin une véritable implémentation dans les domaines sociaux ».[2]

La concurrence à laquelle est soumise la création artistique et la diminution des soutiens donnent bien souvent un caractère angoissant aux deux phases, l'action et l'attente. La toxicité de cette angoisse, la sensation d'avoir le souffle court ne sont pas qu'une question musicale. Je lis les journaux et j'apprends que la « société liquide »[3] a fini sous la casquette en lambeaux du postmodernisme. Le philosophe Bordoni[4] dit qu'à présent nous sommes suspendus dans ce que Gramsci nommait « l'Interrègne ». Il a peut-être raison, nous vivons dans une époque intermédiaire.

S'orienter entre adoption et rejet d'approches linguistiques est difficile : d'un côté les générateurs de jeux sympathiques, et de l'autre des néo-matiérismes ou primitivismes en quête d'une nouvelle virginité. Ces derniers proposent un naturalisme qui ajoute rarement quoi que ce soit au constat, sans cesse renouvelé, que l'immersion dans l'expérience est essentielle aux orientations sémantiques. À l'ère du «post-conceptual», il y a encore de la musique conceptuelle : les esthétiques 2.0 à l'intentionnalité (aboutness) évidente attirent avec plus de succès le financement de recherches académiques et de productions associées. Angela Vettese écrit « On fait avec de tout »[5], et elle a raison.

Cependant on requiert une « stupeur par la matière ». Elle doit être fraîche, claire et associée à quelques idées facilement compréhensibles. Car pour divulguer la musique, il suffit d'exposer des signes de discontinuité ou de se déclarer défenseur de la paix mondiale. Les cycles d'obsolescence des nouveaux manifestes diminuent, le nivellement vers une éthique familière ne génère pas une pensée critique. Et le pauvre directeur artistique est entraîné ainsi dans la « frénésie du nouveau », il embrasse la technologie *sociale,* il finit par dire que l'image est la nouvelle frontière de la recherche technologico-musicale. Désolé pour la caricature, mais la facilité avec laquelle on colle, aujourd'hui, des images sur les pièces différemment conçues est désarmante.

En 2013, Hugues Dufourt écrit : « L'exaltation naïve de l'univers technologique nous semble désormais plus un objet de culte qu'un projet artistique. On peut en dire autant des

Entre surexposition et immersion : Le Quartetto Maurice joue Vuoi Che I Passi Accadano *de Marco Momi (Teatro del Lavoro, Pinerolo, 19. 5. 2017)* © Quartetto Maurice

grandes expérimentations sur le langage qui amalgament une poétique de l'écart à des références stylistiques éloignées. Le formalisme s'affaiblit, le syncrétisme s'éteint. La musique ne peut pas de nos jours se soustraire à l'urgence d'une nouvelle confrontation avec le devenir historique, et en premier lieu, son propre devenir. »[6]

Lors des remises de prix richement dotés et des cérémonies académiques, cette urgence semble pourtant passer inaperçue, et des tissus entiers de la production artistique européenne partent en lambeaux, les repères politiques et le public même disparaissent.

Le héros est donc absent. Fausto Romitelli racontait dans *Domeniche alla periferia dell'impero*[7] : il n'y a plus d'empire européen et les empereurs sont morts ou fatigués. Quelques-uns, les trouvères les moins énergiques, répètent que la musique contemporaine est morte ou bien qu'elle est en pleine santé.

Ils se trompent, mais alors où est-elle, la musique ?

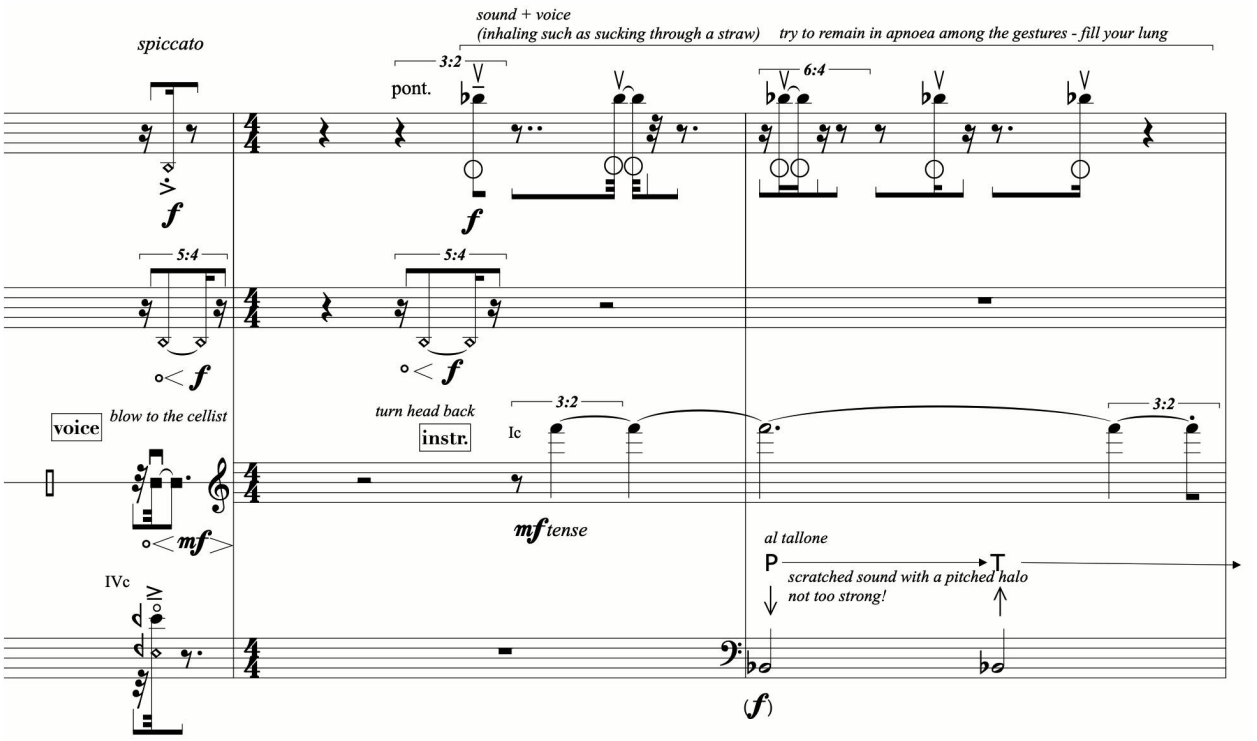
Elle est en partie chez celui qui garde un ton corrosif et indiscret, et ne peut croire en l'omnipotence du visible. En partie chez celui qui a besoin de consistance et génère des systèmes de connaissance, non de croyance. Chez celui qui accepte de comprendre la complexité, affronte la *maestria* du faire, sans perdre de vue l'axe humain. Elle est en partie chez celui qui cherche des analogies entre expérience et vision (exactitude et multiplicité) et écrit l'interprétable (lecture multiple opposée aux tautologies).

Avec tous ceux-là, je tente d'écrire une musique qui ait des ambitions artistiques : « On ne peut pas dire ‹ d'abord › ce qu'est l'art, et ‹ ensuite › aller le chercher de par le monde ; l'art se définit seulement a posteriori. »[8]

J'aime m'occuper du son qui est pour moi toujours interprété, j'écris ce qui peut être construit. L'espace que je laisse à l'interprète est étroit, mais il a un haut potentiel de signification. J'évite d'exposer des techniques de composition ou des matériaux ou des instruments particuliers. Je ne veux pas aplatir le test de l'écoute pour en faire un jeu de reconnaissances paresseuses : au premier plan, le son. Je cherche à le respecter : je l'imagine, je l'écoute, je l'interprète et j'attends qu'il me suggère quoi faire de lui. Pour en saisir les capacités actorielles, le potentiel euphorique et dysphorique, les « affordances »[9], je dois m'identifier à lui.[10] Être au contact du son signifie me trahir moi-même : je ne m'intéresse pas à l'affirmation identitaire, mais à l'anonymat comme res-source nécessaire pour devenir autre.

Les limites de ma nature – je fais des prototypes – et la recherche du moment où l'« univers donne sa propre mesure » me placent en conflit avec la formalisation, de plus mon *core* compositionnel est principalement dégénératif : corrosion, dématérialisation, perte de mémoire, diète, abandon. Le son qui m'intéresse est surexposé et mélangé, entre profilage extrême et immersion.

Et pour finir, le son présente des risques : de toute évidence, rechercher les voies de l'inexprimable, mêmes fidèles à la représentation scientifique, ne signifie pas donner

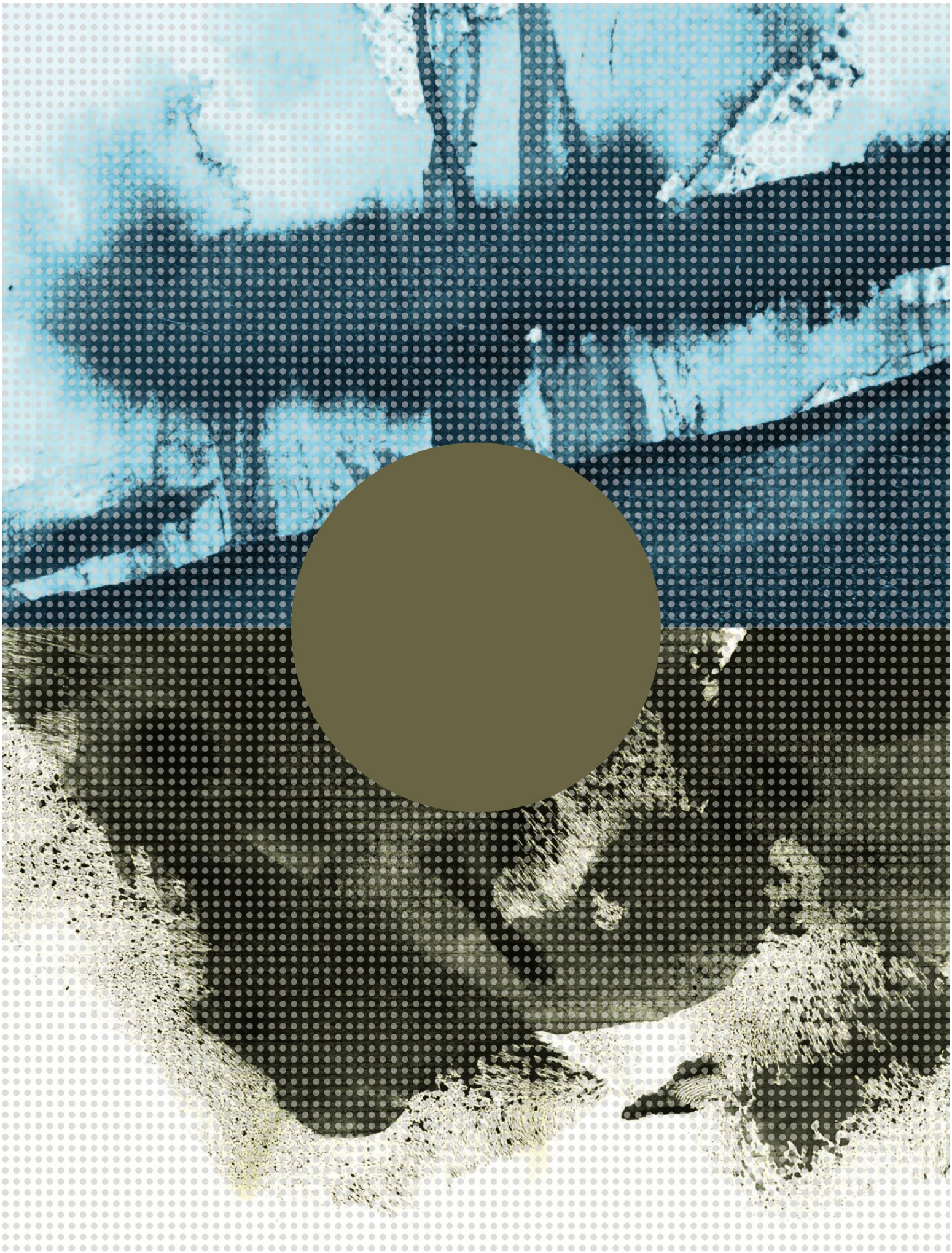


Contre le continuisme perceptif : extrait de Vuoi Che I Passi Accadano *de Marco Momi.* © Casa Ricordi

l'inexprimable comme présence. Pour qui s'intéresse à cette étape ultime, il n'y a plus qu'à se confier au risque de tomber dans des asymétries de reconnaissance. Il ne s'agit pas de satisfaire des désirs personnels ou publics (ce n'est pas cela, le « désirable »[11] de Kubler) mais il s'agit d'affectivité qui ne s'épuise pas dans le temps de l'écriture ou de la création de l'œuvre : sa valeur est indépendante du temps nécessaire à son appropriation culturelle. Récemment, j'ai commencé à revendiquer la valeur de cette asymétrie, c'est peut-être ce qui permet de « sentir la justice d'un texte bien avant d'en avoir compris la signification ».[12]

Un de mes professeurs citait, à propos de la composition de l'écoute, la distinction entre connaître et re-connaître, en insistant sur l'impératif moral d'encourager la connaissance : reconnaître est trop facile. Un continuisme perceptif (l'écoute musicale est plus souvent une extension de l'écoute quotidienne) est sans aucun doute l'ennemi d'une certaine musique contemporaine. Et la lutte contre le format-concert ne favorise pas le moment consacré au contact délicat avec ce qui est étranger.

Et pourtant, il est plus facile de raisonner sur la reconnaissance que de chercher à se raccrocher aux neurosciences pour expliquer ce qui peut être désirable. Cette réflexion entre connaître et re-connaître risque peut-être, elle aussi, de produire des tautologies à consommer entre experts dans le domaine. Le florilège de dispositifs créés par des compositeurs risque de masquer la question centrale : *pourquoi* est-il important de connaître ou de reconnaître, et non *comment* ?

Et moi je suis là, en plein milieu de cette question. Pourquoi les enfants écoutent-ils les histoires de leurs grands-parents ? Composer la reconnaissance des valeurs, révéler le véritable trésor : le futur désiré est la conquête d'une mémoire d'adulte.

1 Pierluigi Basso Fossali, *Il Trittico 1976 di Francis Bacon,* Pisa, Edizioni ETS, 2013, p. 10.
2 Pierluigi Basso Fossali, *L'invention,* Séminaire international de Sémiotique, 2016, Paris, http://afsemio.fr/?p=1274.
3 Zygmunt Bauman, *Liquid Modernity,* Cambridge, Polity Press, 2000; *Liquid Love: On the Frailty of Human Bonds,* Cambridge, Blackwell, 2003; *Liquid Times: Living in an Age of Uncertainty,* Cambridge, Polity Press, 2007.
4 Carlo Bordoni, *Fine del mondo liquido. Superare la modernità e vivere nell'interregno,* Milano, Il Saggiatore, 2017.
5 Angela Vettese, *Si fa con tutto. Il linguaggio dell'arte contemporanea,* Roma-Bari, Laterza, 2010.
6 Hugues Dufourt, « Un'estetica dell'ardore e dell'ardire », 2012, http://www.fondazionespinola-bannaperlarte.com/new/it/musica_dettaglio.asp?id=14.
7 Fausto Romitelli, *Domeniche alla periferia dell'Impero,* Milano, Casa Ricordi, 1995/96-2000.
8 Angela Vettese, *Si fa con tutto. Il linguaggio dell'arte contemporanea,* Roma-Bari, Laterza, 2010, p. 24.
9 James J. Gibson, The Ecological Approach to Visual Perception, Boston, Houghton Mifflin Har-court,1979, p. 127.
10 Cf. Lee Strasberg, *Il sogno di una passione. Lo sviluppo del metodo,* Milano, Ubulibri, 1990.
11 George Kubler, *The shape of time, New Haven,* Yale University Press, 1962.
12 Cristina Campo, *Gli imperdonabili,* Milano, Adelphi, 1987.