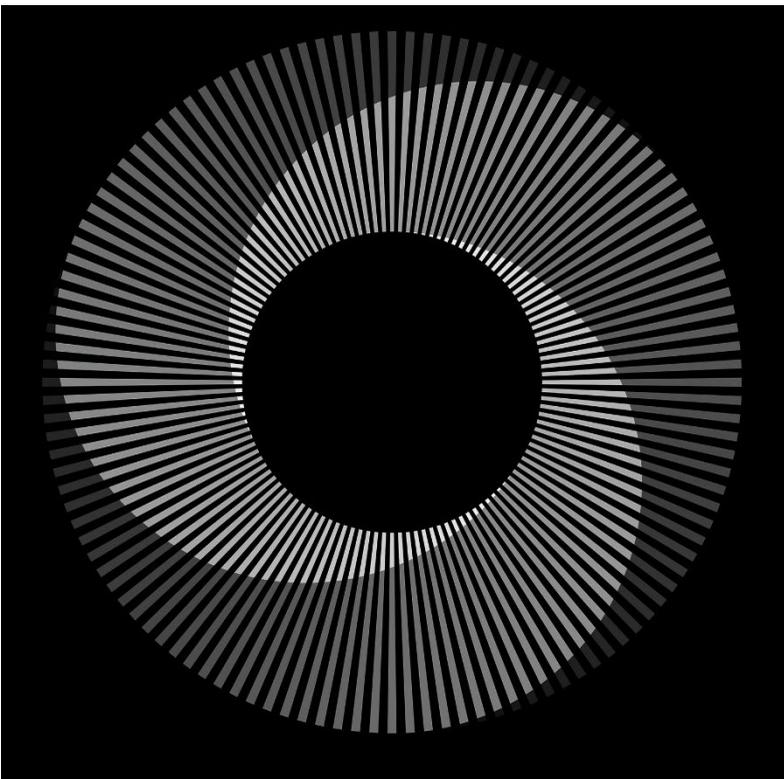


## Festival «Wege der Wahrnehmung» Maximal Loops

Freitag, 28. April 2023, 19:30 Uhr, Konzertsaal Salquin

Das Festival Wege der Wahrnehmung bietet Jahr für Jahr einen kaleidoskopartigen Einblick in die spannendsten Winkel der heutigen Musikwelt. Klassiker der Neuzeit, wie Music for 18 Musicians von Steve Reich, treffen hier auf performative, elektronische und konzeptuelle Werke aus der jüngsten Vergangenheit. Dieses Jahr ist der dramaturgische Drehpunkt des Festivals das Prinzip der Wiederkehr in Form von musikalischen Loops.

Freier Eintritt, Kollekte



# Programm

Alvin Lucier (1931–2021)

**Silver Streetcar for the Orchestra, for solo triangle**

*Aya Masui, Triangel*

Simon Steen-Andersen (\*1976)

**Rerendered, for a pianist with two assistants**

*Pablo Felez, Klavier*

*Antonia Fischer, Ana Velinovska, Assistenz*

Steve Reich (\*1936)

**New York Counterpoint, for amplified clarinet and tape**

*Anastasia Schmidlin, Klarinette, Tonband*

François Sarhan (\*1972)

**Situation 4: Vice Versa, for two performers**

*Antonia Fischer, Pablo Felez*

Pause

Brian Ferneyhough (\*1943)

**Time and Motion Study II, for Cello and Electronics**

*Silvan Sterki, Violoncello*

*Emilio Guim, Electronics*

Eric Wubbels (\*1980)

**Katachi, for Ensemble**

*Elena Dietrich, Stimme*

*Rebecca Blau, Flöte*

*Paulina Pitchenko, Saxofon*

*Iulia Smeu, Violine*

*Asia Ahmetjanova, Klavier*

*Aya Masui, Schlagzeug*

*Felix Nussbaumer, Live Electronics*

*Clemens Heil, Leitung*

Kollekte zur Unterstützung  
unserer Studierenden (TWINT)



# Zu den Werken

## Maximal Loops

Einige der Komponisten in diesem Programm wären vermutlich wenig begeistert darüber, inhaltlich miteinander in Verbindung gebracht zu werden. Trotzdem zieht sich ein roter Faden durch den Abend: ob bei der «New Complexity» von Brian Ferneyhough oder bei der scheinbaren Schlichtheit der Minimal Music von Steve Reich, – alle Werke verwenden Loops, und zwar in der maximalen Ausdehnung des Begriffs. Diese sich wiederholenden musikalische Einheiten prägen in mehr (oder auch weniger) erkennbarer Weise die jeweilige Struktur der Stücke.

**Alvin Lucier** wurde in Nashua, New Hampshire geboren und u.a. an der Yale University und der Brandeis University ausgebildet. Er verbrachte zwei Jahre mit einem Fulbright-Stipendium in Rom. Von 1962 bis 1970 unterrichtete er an der Brandeis University, wo er den Kammerchor der Brandeis University leitete, der einen Grossteil seiner Arbeit der Aufführung neuer Musik widmete. Von 1968 bis 2011 unterrichtete er an der Wesleyan University, wo er der John Spencer Camp Professor für Musik war.

Seit Mitte der 1960er Jahre hat Alvin Lucier eine Reihe wichtiger Kompositionen hervorgebracht, die die Kultur der experimentellen Musik und der Klangkunst beeinflusst haben. Frühe Werke wie *Vesper* (1968), *I Am Sitting in a Room* (1969) und *Bird and Person Dyning* (1975) ziehen sich wie ein roter Faden durch seine lange Karriere: das Unhörbare hörbar machen, das Hörbare sichtbar oder räumlich erfahrbar machen. Zu Luciers vielen Innovationen gehört *Music for Solo Performer* (1965), das erste performative Kunstwerk, das Gehirnwellenverstärkung einsetzt und die Sonifikation von Alphawellen durch eine Reihe von Schlaginstrumenten verdrängt. Lucier hat *Music for Solo Performer* mit John Cage 1965 im Rose Art Museum an der Brandeis University uraufgeführt.

*Silver Streetcar for the Orchestra* (1988) gehört zu einer Reihe von Stücken für konventionelle Musikinstrumente, die Alvin Lucier in den frühen 1980er Jahren begann und die die natürlichen klanglichen und räumlichen Eigenschaften von Schallwellen erkunden.

In *Silver Streetcar for the Orchestra*, das für Triangel solo geschrieben wurde, dämpft der Spieler das Instrument mit Daumen und Zeigefinger der einen Hand, während er mit der anderen Hand klopft. Die Aufführung besteht darin, die geografische Lage dieser beiden Aktivitäten zu verschieben und den Druck der Finger auf die Triangel sowie die Geschwindigkeit und Lautstärke des Klopfens zu verändern. Auf diese Weise werden die akustischen Eigenschaften des gefalteten Metallstabs sichtbar.

Alvin Lucier

Der dänische Komponist **Simon Steen-Andersen** studierte Komposition bei Karl Aage Rasmussen, Mathias Spahlinger, Gabriel Valverde und Bent Sørensen in Aarhus, Freiburg, Buenos Aires und Kopenhagen. Er unterrichtete an den Musikhochschulen von Aarhus und Oslo, bei den Darmstädter Ferienkursen und an der Universität der Künste Berlin. Seit 2016 ist er Mitglied der Berliner Akademie der Künste, seit 2018 Professor für Komposition an der Hochschule der Künste in Bern. Er lebt in Berlin und arbeitet mit einem multidisziplinären Zugang zu musikalischer Aufführung und Konzertsituation, der sich in seinen Werken an der Schnittstelle zwischen Musik, Performance, Installation, Theater, Choreografie und Film niederschlägt. Die körperliche Erzeugung des Klangs fasziniert ihn und wird in seinen Werken oft thematisiert.

Simon Steen-Andersen wurde mit zahlreichen Preisen und Stipendien ausgezeichnet, so mit dem Orchesterpreis des SWR Symphonieorchesters bei den Donaueschinger Musiktagen 2019, dem Mauricio Kagel Musikpreis und dem Ernst von Siemens Musikpreis 2017, dem Nordic Council Music Prize und dem dänischen Carl Nielsen Preis.

*Rerendered* (2004) wird von einem Pianisten und zwei Assistenten aufgeführt. Das Stück mit seiner eigenen Klangwelt entsteht im Inneren eines Flügels mit Mikrofonen in unmittelbarer Nähe. Die Palette der Klänge umfasst zwei Dimensionen: zum einen die gewöhnlichen Töne der schwarzen und weissen Tasten, zum anderen alle Geräusche, die man durch das Spielen im Inneren des Klaviers oder durch die Bearbeitung der Saiten erzeugen kann. Nicht als Noten mit Geräuscheffekten, sondern als zwei integrierte Materialien im Gleichgewicht: eine Art Super-Instrument. Die starke Verstärkung wirkt auf die leisen Geräusche wie ein Mikroskop, was zu einer intensiven, aber heiklen Situation führt, in der sich der Pianist ständig zurückhalten und um eine angemessene Dynamik kämpfen muss. Auf diese Weise entfaltet sich *Rerendered* als eine ganze Reihe von Klängen und Klangeindrücken, die sich von Klangfarbe zu Klangfarbe bewegen und in einen ansonsten sehr intensiven Klavierpart integriert sind.

Zwei weitere Aspekte von *Rerendered* sind wichtig, werden aber in erster Linie mit den Augen, «live», erlebt. Der eine ist, dass eine Reihe von Klängen im letzten Teil so genannte «Anti-Aktionen» oder «Anti-Sounds» sind, also Klänge, die entstehen, wenn man die Finger vom Instrument abhebt, anstatt es mit ihnen anzuschlagen. Die andere Besonderheit ist, dass das Stück ein Versuch ist, eine Art sozialer oder kollektiver Musik zu schreiben, in der die einzelnen Klänge nur «etwas werden», weil mehrere Musiker:innen zusammenarbeiten, um sie zu erzeugen. Es ist der Versuch, die Kammermusik einen Schritt weiterzubringen: von einer Situation, in der Musiker:innen nebeneinander «in einer Kammer» spielen, zu einer Situation, in der sie zusammenspielen. Buchstäblich.

Simon Steen-Andersen

**Steve Reich** wurde in New York geboren, er lernte als Kind Klavier, aufgrund seiner Faszination für Jazz wechselte er als 14-Jähriger zum Schlagzeug. Nach seinem College-Abschluss in Philosophie an der Cornell University, wo er sich intensiv mit den Werken von Ludwig Wittgenstein beschäftigte, studierte er Komposition, u.a. an der Juilliard School of Music in New York und am Mills College in Oakland, wo er u.a. von Darius Milhaud und Luciano Berio unterrichtet wurde.

Als führender Wegbereiter des Minimalismus hat seine Musik einen grossen Einfluss auf Musik unterschiedlichster Stilrichtungen. Sie umfasst u.a. Harmonien nicht-westlicher und amerikanischer Volksmusik, insbesondere des Jazz. Steve Reich wurde von der New York Times als «einer der grossen Komponisten des Jahrhunderts» bezeichnet.

*New York Counterpoint* (1985) ist eine Fortsetzung der Ideen aus *Vermont Counterpoint* (1982), wo ein Solist gegen ein vorher aufgenommenes Tonband von sich selbst spielt. In *New York Counterpoint* nimmt der Solist zehn Klarinetten- und Bassklarinettenstimmen im Voraus auf und spielt dann eine letzte, elfte Stimme live gegen das Tonband. Zu den kompositorischen Verfahren gehören mehrere, die auch in meiner früheren Musik vorkommen. Die Eröffnungsimpulse stammen aus der Eröffnung von *Music for 18 Musicians* (1976). Die Verwendung von ineinandergreifenden, wiederholten melodischen Mustern, die von mehreren Instrumenten gespielt werden, findet sich in meinen frühesten Werken, *Piano Phase* (für 2 Klaviere oder 2 Marimbas) und *Violin Phase* (für 4 Violinen), beide aus dem Jahr 1967. *New York Counterpoint* besteht aus drei Sätzen: schnell, langsam, schnell, die ohne Pause hintereinander gespielt werden. Der Tempowechsel ist abrupt und im einfachen Verhältnis 1:2. Das Stück steht im Takt  $3/2 = 6/4 (=12/8)$ . Wie so oft, wenn ich in diesem Metrum schreibe, gibt es eine Unklarheit darüber, ob man Takte mit 3 Gruppen von 4 Achtelnoten oder 4 Gruppen von 3 Achtelnoten hört. Im letzten Satz von *New York Counterpoint* akzentuieren die Bassklarinetten erst die eine und dann die andere dieser Möglichkeiten, während die oberen Klarinetten im Wesentlichen unverändert bleiben. Durch den Wechsel des Akzents wird die Wahrnehmung dessen, was sich in Wirklichkeit nicht ändert, verändert.

Steve Reich

**François Sarhan** studierte Komposition bei Brian Ferneyhough, Jonathan Harvey, Magnus Lindberg, Philippe Manoury und Tristan Murail.

Von 1998 bis 2002 unterrichtete er am IRCAM Paris, ab 1999 an der Marc Bloch Universität in Strassburg und seit dem Wintersemester 2014/15 an der UdK Berlin. Er ist Initiator des Künstlerkollektivs CRWTH, das sich seit 2000 der Performance von Multimediaprojekten widmet. Sarhan ist auch bildender Künstler und Enzyklopädist im surrealistischen Sinne. Seine eigenen, meist musiktheatralischen oder multimedialen Projekte gestaltet er als Performer, Regisseur, Filmemacher und Bühnenbildner.

*Vice versa* (1988) ist die vierte der (derzeit) einunddreissig von François Sarhan komponierten *Situations*, von denen jede eine bestimmte, in der Partitur genau angegebene gestische und expressive Situation suggeriert. In *Vice versa* zum Beispiel sitzen sich die beiden Darsteller gegenüber, wobei sich ihre Knie berühren, und wechseln mehrmals die Plätze, wobei sie einem starren, von der Partitur vorgegebenen theatralisch-rhythmischen Muster aufführen. Der Text ist nichts weiter als eine Folge von Wörtern ohne Kontext, die obsessiv wiederholt werden – die Überreste einer Diskussion, die durch ihre absurde Wiederholung ihre Banalität verliert. Dies erlaubt es Sarhan, die Musik von jedem formalen, semantischen Element zu trennen, was zu einem unvermeidlichen Zusammenstoß mit unserer Wahrnehmungsstruktur führt, die historisch auf der Verbindung zwischen Musik und ihrer Beziehung zum Wortsinn beruht.

**Brian Ferneyhough** in Coventry, England, geboren, studierte u.a. bei Ton de Leeuw in Amsterdam und bei Klaus Huber am Konservatorium in Basel. Ferneyhough unterrichtete Komposition u.a. an der Musikhochschule Freiburg, an der University of California in San Diego und an der Stanford University. Ferneyhoughs Musik wurde weltweit zur Aufführung gebracht und bei den bedeutendsten europäischen Festivals für zeitgenössische Musik vorgestellt.

Im Jahr 2007 erhielt Ferneyhough den Ernst von Siemens Musikpreis. Ferneyhough wird oft mit «New Complexity» in Verbindung gebracht, eine Kompositionsrichtung, die ein «komplexes, vielschichtiges Zusammenspiel von evolutionären Prozessen sucht, die gleichzeitig in jeder Dimension des musikalischen Materials stattfindet».

*Time and Motion Study II* (1973–1976) befasst sich in erster Linie mit dem Gedächtnis, mit der Art und Weise, wie das Gedächtnis das von den Sinnen Registrierte sibt, färbt und neu ordnet. Auf einer zweiten Ebene geht es um die Konstruktion eines Modells, das die Tatsache aufzeigen soll, dass das Gedächtnis diskontinuierlich ist: etwas, das sich entschieden auf die Wahrnehmung auswirkt, einerseits in Form einer immer stärker werdenden «Störung» der Entwicklung, andererseits als notwendige Voraussetzung für die historische Konsolidierung des Individuums. Ausgangspunkt für diese spezifische Auseinandersetzung: eine eingehende Auseinandersetzung mit dem Wesen der Zeit und der Aufhebung des linearen Zeiterlebens im Prozess des Erinnerns. Das Werk selbst ist somit als «Gedächtnis eines Produktionsprozesses» zu betrachten, der Ort der Aufführung als Konfrontationspunkt von objektiven (messbaren) Systemen und subjektiven Verdunkelungen und Ausblendungen (letztere keineswegs immer vorhersehbar in ihrer Ensemblewirkung). Die Funktion dieser subjektiven Prozesse besteht in der (Re-)Präsentation und idealisierten Projektion von Erfahrungsfragmenten, die sich irgendwann in der Zukunft durch individuelle Erinnerungsmechanismen der Sphäre der

objektiv messbaren Zeitlichkeit wirksam entziehen. Wie auch in den anderen Arbeiten dieses Titels (*Time and Motion Study III*, Donaueschingen, 1975) dient der ständige Verweis auf den Begriff der (industriellen) Effizienz dazu, die Zielgerichtetheit dieser unsystematischen Störung/Zerstörung des (selbst nur oberflächlich vom Intellekt kontrollierten) Erfahrungsreservoirs zu unterstreichen. Dieser zielgerichtete Aspekt wird dann untersucht, um herauszufinden, inwieweit das Individuum durch die Komplexität des permanenten (und tödlichen) Kampfes zwischen der Geschichte als unmittelbarer Erfahrung und den dieser durch den öffentlichen Diskurs («Geschichte») auferlegten präskriptiven Konventionen desorientiert, unterdrückt und schliesslich amokuliert wird. Paradoxaerweise scheint es nur möglich zu sein, sich ein zeitliches Kontinuum über den Zerfall einzelner Augenblicke vorzustellen, über die Absorption des diskreten Augenblicks im Ganzen, aber auch über die Tatsache, dass dieser Zerfall die Zukunft bedingt, die aus ihm hervorgeht.

Brian Ferneyhough

**Eric Wubbels** ist Komponist und Performer. Seit 2004 ist er Pianist und Co-Direktor des Wet Ink Ensemble, einem in New York ansässigen Kollektiv von Komponist:innen, Performer:innen und Improvisator:innen. Seine Musik wurde auf Festivals und an verschiedenen Konzertorten präsentiert, darunter LA Phil Green Umbrella Concerts, Huddersfield Contemporary Music Festival, Boulez Saal (Berlin), Wigmore Hall (London), New York Philharmonic CONTACT, Bludener Tage Zeitgemässer Musik, Barcelona Biennale und Zürcher Tage für Neue Musik.

Als Interpret hat er Werke von bedeutenden Künstlern wie Peter Ablinger, Richard Barrett, Beat Furrer, George Lewis und Mathias Spahlinger, Katharina Rosenberger und Kate Soper in den USA und weltweit uraufgeführt. Als Improvisator hat Eric Wubbels mit führenden Künstler:innen wie Nate Wooley, Charmaine Lee, Darius Jones, Weston Olencki, Anna Webber, Etienne Nillesen und Elias Stemeseder zusammengearbeitet. Er hatte Lehraufträge am Amherst College und am Oberlin Conservatory inne.

***Katachi for Ensemble*** (2011/rev. 2012) – form; posture of the body.

Das Stück ist eine Fusion aus einem Etüdenbuch und einem Variationsset und führt das Ensemble durch eine Reihe konzentrierter Kontexte (Haltungen), in denen eine bestimmte Beschränkung eine bestimmte Art von akustischer Verschmelzung innerhalb der Gruppe bewirkt. Diese Kontexte umfassen eine Polyphonie von «Gestalten», die jeweils von einem Instrument zum anderen weitergegeben werden, wie ein ständig Farbe wechselnder Garnstrang. Ein Choral, bei dem das gesamte Ensemble amplitudenmoduliert wird, wie ein riesiges Vibraphon mit eingeschaltetem Motor. Ein Glissando, das entweder als solches, als Tonleiter oder beides umgesetzt wird (zum Beispiel bei der automatisch gestimmten Violine, die ein Glissando spielt, das als

Tonleiter zu hören ist). Schliesslich eine einzige, barock verzierte Melodie, die unisono gespielt wird, aber von jedem unsicher gespielt wird, wodurch weniger als die Hälfte der Noten eines einzelnen Spielers zu hören ist und die Struktur der Melodie selbst von Instrument zu Instrument flackert.

Eric Wubbels

Hochschule Luzern  
Musik

Arsenalstrasse 28a  
6010 Luzern-Kriens

T +41 41 249 26 00  
[hslu.ch/musik](http://hslu.ch/musik)  
[konzert@hslu.ch](mailto:konzert@hslu.ch)