



MARK ANDRE (*1964)

- 1 **durch** (2004–05) 16:32
für Saxophon, Schlagzeug und Klavier
Kompositionsauftrag des WDR, UA: Witten 24.4.2005, Trio Accanto
- 2 **...zu...** (2004) 9:36
Streichtrio
Kompositionsauftrag des Kammerensemble Neue Musik Berlin, UA: Berlin, 12.06.2004
Kammerensemble Neue Musik Berlin; Graz, 07.10.2005 (revidierte Fassung), trio recherche
- 3 **...in** (2002) 10:46
für Bassklarinette
Kompositionsauftrag des Festival d'automne, UA: Paris Nov 2002, Shizuyo Oka
- 4 **...als... II** (2001) 18:03
für Bassklarinette, Violoncello und Klavier mit Live-Elektronik
Kompositionsauftrag des Europäischen Musikmonats Basel, UA: Basel, 16.11.2001
Anton Kernjak - Klavier, Toshio Sakakibara - Bassklarinette, Michael Keller - Violoncello

TT: 55:00

- 1 **Trio Accanto**
Marcus Weiss Saxophon **Christian Dierstein** Schlagzeug **Yukiko Sugawara** Klavier
- 2 3 4 **ensemble recherche**
Shizuyo Oka Bassklarinette **Klaus Steffes-Holländer** Klavier **Melise Mellinger** Violine
Barbara Maurer Viola **Åsa Åkerberg** Violoncello
- 4 **Experimentalstudio für akustische Kunst e.V.**, Freiburg (Breisgau)
André Richard, Reinhold Braig, Klangregie: Michael Acker

Präzision und Utopie Die Musik des Komponisten Mark Andre

Helmut Lachenmann

Zu meinem vielleicht etwas übermütig gehandhabten Begriffsrepertoire beim oberflächlichen Einstufen einer mir begegnenden Musik gehört jener Topos, der nicht auf meinem eigenen Mist gewachsen ist, den vielmehr mein Freund und geschätzter Komponist Manuel Hidalgo irgendwann ins Gespräch gebracht hat: es ist der Topos der „kriminellen Energie“.

Er meint einen Zugriff zu bzw. einen Umgang mit den kompositorischen Mitteln - den klanglichen wie formalen -, der die geltenden, wie auch immer tabuisierten Grenzen des ästhetischen (musikalischen) Anstands durchbricht und dessen offenkundige Anstößigkeit den hörend oder studierend beobachtenden Teilnehmenden „behutsam“ daran erinnert, dass es dort, wo es um Kunst geht, und in Hinsicht auf Musik als an den Geist gemahnende Erfahrung keine einzuhaltenden Anstandsregeln gibt. Mehr noch: dass dort das Unerlaubte nicht nur erlaubt, sondern umso notwendiger ist, als wir in einer Zivilisation leben, die den Kultur- und vollends den Kunstbegriff inzwischen in der guten Stube des Entertainments abgestellt hat, wo die alten Meister als Ikonen eines nicht weiter reflektierten Schönheitsideals zu Recht verehrt werden und auch die Neue Musik ihrerseits in standardisierten Kategorien toleriert wird, wenn sie nur vital, farbig, konsequent, kohärent daherkommt.

Wo sie undialektisch begriffen und ins Feld geführt wird, ist die Idee der „kriminellen Energie“ problematisch und als Faszinosum verhängnisvoll, denn neben all den respektablen Komponisten, die letztlich eine eher „avantgarde“ Klangwelt - sozusagen *comme il faut* - mehr oder weniger geschickt inszenieren/arrangieren, gibt es auch solche, die jenes Moment der „kriminellen Energie“ als plumpe Provokation um ihrer unmittelbaren, scheinbar kühnen oder respektlosen Faszination willen missverstehen, missbrauchen, um damit die eigene Ideenlosigkeit schlecht zu übertünchen.

Über die Uraufführung der Schönbergschen Kammer-sinfonie soll seinerzeit in der Presse unter „Kriminelles“ berichtet worden sein. Aber die satztechnische Radikalität und vollends die innere Konsequenz, des atonalen und gar des zwölftönigen Schönberg repräsentierte: hat ihr „Kriminelles“ einfach daran, dass sie sich eben nicht provokatorisch - wie etwa die Musik der Bruitisten sondern mitsamt ihren bis heute irritierend empfundenen atonalen Verzerrungen als ehrfurchtsvolle Form der Bewahrung von Tradition verstand. Dies zu spüren und die so erneuerte ästhetische Situation gegen die scheinbare Übermacht der Trägheit durchzuhalten, bedeutet für den tonal geprägten Hörer eine Herausforderung, eine Zumutung, und dies wiederum bedeutet Bewusstmachung d.h. Überwindung unserer falschen Geborgenheit in jenem erstarrten Paradies und Luxusgefängnis genannt Tonalität. Schönberg im Zeitalter des mutwilligen „Epatez les bourgeois“ macht eben nicht bloß Spaß, sondern Ernst und

es ist sehr wohl die Frage, ob es vom Erhabenen zum Lächerlichen wirklich eine solche Riesenentfernung wie die eines einzigen „Schritt“ ist. Der Gedanke der „kriminellen Energie“ erhält letztlich seine Stringenz und Glaubwürdigkeit nur dort, wo er sich selbst aufhebt, nämlich dort, wo der Komponist in der Auseinandersetzung mit dem verfestigten ästhetischen Apparat diesen nicht bloß frech sabotiert, sondern dort, wo er einfach nicht anders kann, als im Namen seiner Visionen oder Fantasie dessen Kodex zu unterlaufen, zu überrollen, also dort, wo er in aller Unschuld und Arglosigkeit handelt.

Einer dieser arglos unschuldigen „Kriminellen“ ist Mark Andre. Seine von Utopien gespeiste Besessenheit als Komponist hat sich mir im ersten Moment offenbart, wo ich in seine Partituren und in seine Augen schaute. Diese Besessenheit betraf seine Lust an der komplexen *Ecriture*, und diese wiederum seine Lust an der Komplexität schlechthin. Dahinter verborgen ist seine Lust an der Utopie, am Utopischen. Von ihr bestimmt sich - so erlebe ich es - Mark Andres Lust an der Arbeit selbst, besser gesagt am Arbeiten, und ich sollte hinzusetzen: am gleichermaßen systematischen wie abenteuerlichen Arbeiten. Solche Lust speist sich aus einem Vertrauen und einer Neugier gegenüber dem Unbekannten.

Um sich diesem zu nähern, hat Mark Andre eine eigene Generierungspraxis entwickelt - sicherlich nicht ohne Vorbilder: Brian Ferneyhough und Karlheinz Stockhausen mögen von fern Pate gestanden haben bei seiner Vororganisation von Zeit- und Klangraum.

Die von ihm zu gestaltende musikalische Zeit seiner Werke wird im doppelten Sinne „ausgelegt“. Der Rahmen für sein Anordnungsspiel der Klänge und Klangprozesse im Raum muss detailliert vorbereitet werden, gleichgültig, wie er danach wieder als quasi blind gesetzter, von den tatsächlich resultierenden, ins Werk gesetzten Gestalten und Funden strapaziert wird. Ich gehe natürlich von mir selber aus, wenn ich vermute, dass in jener Andre'schen Generierungspraxis - und damit meine ich das jeweils von ihm geschaffene Datensystem, welches bei ihm in dem von ihm selbst entwickelten Zeitfeld und Klangrepertoire die gestaltbildenden Entscheidungen beeinflusst, sie ihm gar abnimmt, um ihm so erst recht im weiteren Fortgang Entscheidungen abzuverlangen - irrationale Spekulationen mit herumgeistern.

Gibt es einen irrationaleren, sprich: absurderen Vorgang, die Züge einer Schachpartie - und sei es die eines Kasparow gegen das Computergehirn von „Deep Blue“ - als Regulativ für die Abmessungen eines Klanggeschehens zu machen? Wie kann/soll ein rein auf sich selbst bezogenes Klanggeschehen sich - im Fall von Andres Musiktheater - vom existenziellen Schrecken der biblischen Apokalypse, insofern dieser in einer Schrift festgehalten ist, bestimmen, expressiv laden (oder sich lähmen!...) lassen? Wie weit kann das „Hinzugedachte“ (Nietzsche) eine mit ihren eigenen Strukturen beschäftigte Musik so tief, erschütternd und unmissverständlich prägen, dass es uns anrührt - wie dies in Andres Musik doch immer wieder geschieht? Andres Werke sind mitsamt ihrer immer wieder auf andere Weise ge-

heimnisvoll düsteren Klanglichkeit utopisch, d. h. die Klänge beziehen ihre Kraft aus der utopischen Perspektive, die sie repräsentieren. So schön sie sind, sie weisen auf Anderes, Unfassbares. Andres Klangvorstellungen und kompositionstechnische Klangmanipulationen sind realistisch (präzise) und utopisch zugleich. Präzise, weil die Valeurs, um die es ihm geht, tatsächlich existieren und vermittelt werden können. Utopisch, weil sein kompositorischer Umgang mit ihnen eine Real-

sationspraxis und eine Rezeptionspraxis voraussetzt, die es so ohne weiteres (noch) nicht gibt, so dass weithin die Musiker an sich selbst und ihrer Traktur der Instrumente eine Verfeinerung und einen Sensibilisierungsprozess vornehmen müssen, der in den meisten Situationen zwar niemals ganz zum Ziel kommt, aber jenes Moment des Utopischen in seiner ganzen Zerbrechlichkeit spürbar werden lässt. Was die von Andre beschworene und sozusagen arrangierte Klangwelt

85

Sop.Sax
in B

Schl.g.

Klavier

Ped.

15ma
Sost. Ped. 5''

15ma **ffff**

angeht, so fühle ich mich natürlich selbst als Komponist meiner Werke und gleich ihm dauernd nach Wegen und Auswegen Suchender in vielerlei Hinsicht *berührt* (und wenn mir ein kompositorisches Schicksal nicht gleichgültig ist, dann das seine ...) - und es ist kein Zufall, dass wir vor 13 Jahren als Lehrer und Schüler zusammengefunden haben, wobei dem Lehrer eigentlich kaum anderes zu tun blieb, als permanent- sozusagen *contre cœur* - zu warnen, zu bremsen, auf Fallstricke hinzuweisen, die Sperrigkeit der real existierenden Praxis als zu Unterlaufendes bewusst zu machen. Aber darüber hinaus soll man einen Schlafwandler nicht wecken, bevor er nicht selbst aufwacht, sondern muss Vertrauen in seine schlafwandlerische Sicherheit setzen. Ich schaute ihm zu, trotz seiner eigenen Selbstzweifel vielleicht noch skeptischer als er und höchst misstrauisch gegenüber der in solcher Sensibilisierung durchaus auch lauerten schlechten Idylle des insistierenden Feinsinns, in welche diese ganze Welt der Zwischen- und Randwerte umkippen könnte. Dabei hielt ich mich - bei allen Verrücktheiten - doch an die Worte des Marquis de Posa: „Sagen Sie ihm, dass er für die Träume seiner Jugend soll Achtung tragen ...“ So wuchs auf der Rückseite meiner belehrenden Reserviertheit Achtung und Bewunderung - und manchmal auch ein bisschen wehmütiger Neid - umso mehr, als Andres Eindringen in solch geheimnisvolle fragile Klangwelten aus einem transzendenten Impuls, will sagen: aus einem gläubigen Denken kommt. Ich will (kann/darf) der Religiosität meines Freundes Mark nicht zu nahe treten, gar versuchen, ihr auf die Spur kommen, gar in sie hineinleuchten. Aber seine Musik – seitab aller ex-

pressiven Manierismen - reagiert auf die Erfahrung von Vergänglichkeit, vielleicht von Krankheit, Tod, und von dort auf die Erfahrung von Leben, ist insofern realistischer als viele andere griffigere Ausdruckswelten. Wer diese Musik hört, sich ihr aussetzt, wird vom Zuhörenden zum Hörenden, zum Beobachtenden, zum Wahrnehmenden, zum Ahnenden, will sagen: zum Fühlenden, will sagen: zum Denkenden, will sagen: zum Fragenden, will sagen: zum Entdeckenden seiner eigenen Sensibilität, seiner Reflexions-Reflexe, vielleicht seiner eigenen „kriminellen Energien“. Ein solcher innerer Öffnungsprozess als Kunsterlebnis sollte und wird, bei aller Bescheidenheit, Reserviertheit, bei allen Vorbehalten unserer Erwartungen an Utopien, letztlich vielleicht sogar eine heitere Glückserfahrung sein.

Ich habe mich beim Hören von Mark Andres Musik manchmal gefragt: Ist diese Musik eine Sprache, gar ein „Text“ oder so etwas wie eine „Situation“? Und natürlich ist sie beides! Dem ersten Anschein nach dominiert allerdings das Situative. In vielen seiner Kompositionen erleben wir ganze Ketten, gar Kaskaden von impulshaften Ereignissen, für die ich keinen treffenderen Begriff finde als den der „Eruption“. Es knallt oft in dieser Musik und zwar nicht selten in der Tiefe. Diese Eruptionen verleihen den betreffenden Werken - ich denke unter anderem an solch großartige Stücke wie *Modell* (für vier Orchestergruppen, 1999/2000) oder auch ... *22,13...*, Musiktheater-Passion in drei Teilen (1999-2004) bei aller Authentizität ein fast manieriertes Pathos, über dessen Zauber und zugleich Problematik an anderer Stelle zu reden wäre. Eruptionen aber, wenn sie diese Bezeich-

nung verdienen - und ich kann nur hoffen, dass Andre diesen Begriff vorläufig akzeptiert -, können nicht ohne weiteres ad hoc inszeniert oder arrangiert werden, denn was sie von bloßen vitalistischen instrumentalen Gewaltakten unterscheidet, ist die dahinter spürbare, quasi naturwüchsige Notwendigkeit - auch, wenn man so will: Unwiderstehlichkeit, Eruptionen, Explosionen, wie wir sie in der Natur aus Erdbeben, vulkanischer Tätigkeit oder bei der Beobachtung von Sternen und Sonnen, eigentlich aber auch schon vor einem Topf mit kochender Suppe beobachten können, weisen immer zurück auf ein dahinter wirkendes Gesetz, sind bewusste Nachrichten, die sozusagen stillschweigend und beiläufig zurückverweisen auf hinter ihnen waltende Naturgesetze oder physikalische Gesetze. Wir sind dem „grollenden“ Donner völlig gleichgültig! In Andres Musik - aber ganz bestimmt nicht nur im Hinblick auf solche relativ griffigen Momente, wie Eruptives sich darstellt- walten quasi künstliche, d. h. vom Komponisten strategisch ins Leben gerufene Gesetze, die an die Ansätze, an die Vorformungsstrategien der Seriellen erinnern, denen allerdings im Unterschied zu jenen ein klanganalytischer Dekompositionsprozess vorausgeht. (Einzig bei Stockhausen, am fasslichsten etwa in seiner zweiten elektronischen Studie, in seinen Gruppen oder in seinen Kontakten, findet sich ein solcher klang-analytischer Ansatz. Später - unter anderen Prämissen - auch bei Gérard Grisey.) Damit stoßen wir auf jenes für das Gegenwärtige Komponieren so entscheidende Phänomen der Desubjektivierung von Musik und musikalischem Ausdruck mittels zu stiftender Ordnungen, die dem Komponis-

ten über die eigenen Gestaltvorstellungen hinweg helfen bzw. hinweghelfen sollen. Deren Präsenz gilt es nicht zu mystifizieren, und es ist klar: Andre hat solche Gesetze, woher auch immer, herangezogen und sie wie auch immer „gestiftet“, mit ihrer Hilfe die Artikulation von Zeit organisiert, d. h. darin erscheinende Tendenzen arrangiert - und sei es unter Berufung auf eine historische Schachpartie [...] Aber um solchen Reichtum an Gestaltvarianten zu erhalten, waren außerdem intensivste und detaillierteste Studien des an solchen künstlichen Naturereignissen Bestimm-, Steuer und Abwandel-, aber auch des Transformierbaren notwendig. Um ihretwillen hat Andre Tage und Wochen im Experimentalstudio der Heinrich-Strobel-Stiftung des SWR verbracht. Und dieses so liebevoll und besessene Bedürfnis, die Anatomie dessen, was wir als befreites, nicht von subjektiv gefärbtem Affekt wieder eher verharmlost domestiziert klingendes, klirrendes, rauschendes, „künstliches“, Natur-Ereignis in seiner Musik erleben, in ihrer ganzen potenziellen Komplexität zu erfassen, scheint mir eine Voraussetzung für die Faszination und Stringenz der Andre'schen Musik - und hier ist sie ein Versprechen für die Zukunft.

Laudatio auf Mark Andre anlässlich der Verleihung des Christoph und Stephan Kaske-Preises 2006. Die Laudatio wurde für den Druck erheblich gekürzt. Die komplette Fassung des Textes können Sie unter www.musikderzeit.de downloaden.

Die Vermessung der Welt Martina Seeber

So international sich die Musikszene auch darstellt – nicht überall ist der Grenzverkehr zwischen den Kulturen einfach und auch erwünscht. Zwischen Frankreich und Deutschland ist der ästhetische Graben offensichtlich so tief, dass nur wenige den Sprung ins andere Lager wagen. Der gebürtige Pariser Mark Andre hat die Grenze überschritten und es – vielleicht auch aufgrund seiner elsässischen Wurzeln – geschafft, das Erbe seines ersten Lehrers Gérard Grisey mit der geistigen und geistlichen Strenge in Einklang zu bringen, die er bei Helmut Lachenmann gesucht und gefunden hat. Im musikalischen Leben seiner Heimatstadt habe er immer etwas vermisst, erzählt Mark Andre. Keiner der Schulen, die sich um Pierre Boulez, Henri Dutilleux oder die Spektralistens gebildet hatten, fühlte er sich zugehörig. Auch Olivier Messiaens Katholizismus bot dem bekennenden Protestanten keine Alternative. Erst 1990 – das Studium bei Grisey am Conservatoire National Supérieur stand kurz vor dem Abschluss – entdeckte er in der Hochschulbibliothek eine Partitur von Helmut Lachenmann, die einzige, die das Institut besaß. Aufnahmen mit der Musik des deutschen Komponisten gab es dort ohnehin nicht. Für Mark Andre wurde die Lektüre von *Ausklang* zum „existentiellen musikalischen Schock“. Nach diesem Schlüsselerlebnis wechselte er nach Stuttgart und erschloss sich dort eine neue Gedankenwelt. Lachenmanns Vorstellung von Musik als existentieller Erfahrung, und ebenso die Forderungen seiner „musique concrète instrumen-

tale“, in der jeder Klangkörper zunächst auf seine akustischen Potentiale und gesellschaftlichen Traditionen hin untersucht wird, haben bei ihm tiefe Spuren hinterlassen.

Es genügt ein Blick in die Partituren, um zu verstehen, dass das vertraute Koordinatensystem von Tonhöhe und Dauer nur einen Bruchteil des Raumes beschreibt, in dem sich die Musik von Mark Andre bewegt. Mindestens ebenso wichtig sind Skalen von Geräuschen, Klangfarben und Intensitäten. Allein die Positionierung eines Streicherbogens definiert er in jedem Moment der Komposition so exakt, dass die Notation ein eigenes System verlangt. Auch Parameter wie Bogen- oder Griffdruck oder Druckstärke der Griffhand sind derart genau bestimmt und in fein abgestuften Skalen geordnet, dass sie spezielle Zeichensysteme erfordern. Mit dieser Präzision besetzt Mark Andre selbst innerhalb der zeitgenössischen Musik eine Extremposition. Seinen Kompositionen geht eine nahezu naturwissenschaftlich gründliche Erforschung der jeweils klingenden Körper voraus. Die Ergebnisse werden mit Hilfe der eigenen Hörwahrnehmung, aber auch anhand von Computer gestützten Frequenzanalysen untersucht und anschließend kategorisiert. Die sich daraus ergebenden Skalen bewegen sich in der Regel in Mikrobereichen. Mark Andre denkt in winzigen, aber minutiös ausgestalteten Räumen. Wie unter dem Vergrößerungsglas arbeitet er mit den Mikrointervallen etwa innerhalb einer kleinen Terz, mit feinen Farbschattierungen, deren Skala sich zwischen Halbdunkel und Dunkel bewegt oder mit dem Kontinuum zwischen einem flötengleich ge-

hauchten Klang und einem perforierten Geräusch, das entsteht, wenn man auf einem Streichinstrument den Bogendruck verstärkt.

Im Trio *durch* für Sopransaxophon, Schlagzeug und Klavier ist es konkret das Lachenmannsche Thema von Impuls und Ausklang, das ausgehend von einem Zitat aus dem Lukasevangelium das Werk bestimmt und den Ausklang als „Klangspur“ deutet. Die Bibel überliefert dort einen kurzen Wortwechsel, in dem Jesus gefragt wird, ob er glaube, „dass nur wenige selig werden?“ Darauf soll Jesus geantwortet haben: „Ringt darum, dass ihr durch die enge Pforte hineingeht; denn viele, das sage ich euch, werden danach trachten, wie sie hineinkommen, und werden es nicht können.“ Im Zentrum von *durch* stehen Übergangsprozesse zwischen akustischen Räumen unterschiedlicher Klangkörper. Der Impuls eines Instruments klingt im anderen aus. Das zwischen Klavier und Schlagzeug positionierte Saxophon versetzt durch die Übertragung von Schallwellen Gongs und Tamtam in Schwingung und spielt auf der anderen Seite in den Resonanzraum des Flügels hinein, auf dessen Saiten auch mit Gläsern gespielt wird. Vergleichbar mit dem Weg durch die enge Pforte, die ins Paradies führt, sind auch diese akustischen Übertragungswege störanfällig. Jeder Übergang kann scheitern, aber die Bewältigung der Krise verheißt die Erlösung im Jenseits. Wenn am Ende das Saxophon so nahe wie möglich an einer aufgehängten Aluminiumfolie spielt, geht es daher um mehr als nur das Phänomen eines perforierten Klangs und die geräuschhafte Qualität eines keuchenden Atems. Der Bläser hat eine Fol-

ge von Asthma-Anfällen zu simulieren. Mark Andre hat sie nüchtern in eine Skala von drei Intensitäten unterteilt. Vor der Erlösung steht nicht nur hier die allumfassende Vermessung der akustischen und seelischen Welt.

Geistliche Gehalte werden bei Mark Andre mit einer Akribie ins Werk gesetzt, die kaum Grenzen kennt. Sie bestimmen die grundlegenden musikalischen Prinzipien und die Architektur der Kompositionen bis ins letzte Detail. Für das Hören seiner Musik ist es anschließend zwar nicht mehr unbedingt notwendig, die religiösen Überlegungen zu kennen, die der Arbeit vorausgingen. Erhellend ist der Blick auf die meist biblischen Bezüge hingegen schon. Im Zentrum vieler seiner Werke (darunter auch die apokalyptische Musiktheater-Passion ...22,13....) steht die Offenbarung des Johannes von Patmos. Auch das Streichtrio ...zu... bezieht sich auf eine Stelle dieser Schrift, die mit den Worten „von Ewigkeit zu Ewigkeit“ einen paradiesischen Zustand außerhalb der Zeit beschreibt.¹ Andre wählt für die Darstellung dieser Zeitlosigkeit die entwicklungslose und um sich selbst kreisende Form des Kanons. Das Trio wird von fahlen Streicherglissandi bestimmt, die sich mitunter in widerborstiges Knarzen steigern und die Instrumente für kurze Augenblicke fast zum Schreien bringen. ...zu... ist eine Musik der starken Kontraste. In ihrem Verlauf werden die kanonischen Strukturen zunehmend fragmentiert. Pausen reißen Löcher in die fragile Textur. Am Schluss steht ein zersplitterter Mikrokosmos, der „Friedhof eines Kanons“. Die Zeit steht nach wie vor beinahe still.

Wird Andre nach dem Einfluss seiner Lehrer gefragt, erscheint Helmut Lachenmann als der alles überstrahlende Meister. Darüber sollte man jedoch nicht übersehen, dass auch das Studium bei Gérard Grisey deutliche Spuren hinterlassen hat. Nicht zufällig erinnert Andres Konzentration auf kleinste musikalische „Innenräume“ an die Aufmerksamkeit, die sein französischer Lehrer dem Innenleben der Töne entgegen brachte. Zwar lässt das klingende Resultat der Kompositionen von Mark Andre nicht unmittelbar auf sein Studium bei Grisey schließen - die Verfahrenstechniken ähneln sich jedoch in manchen Punkten. Neben dem Eintauchen in Kleinstwelten und der Abkehr von den bis dahin dominierenden Parametern Tonhöhe und Rhythmus nutzt auch er die Erkenntnisse der naturwissenschaftlichen Forschung und die Mittel der Studioteknik, um mit ihrer Hilfe das jeweilige Material zu analysieren und zu ordnen.

Auch der Komposition von ...*in* für Bassklarinette ging eine überaus detaillierte Untersuchung ihres akustischen Potentials voraus. Klangfamilien wurden definiert und in Skalen geordnet, auf denen sich die Klarinetistin auf ihrer „Reise nach Innen“ bewegt. Das Solostück ist Teil des *The Witten In Nomine Broken Consort Book*, einer Sammlung von Werken (initiiert und uraufgeführt vom ensemble recherche) unterschiedlichster zeitgenössischer Komponisten, die die „in nomine“-Tradition des 16. und 17. Jahrhunderts fortsetzen. Die Werke

der „in nomine“-Tradition bezogen sich sämtlich auf einen Abschnitt aus John Taverners Messe „Gloria tibi Trinitas“, den die Musiker auf je eigene Weise bearbeiteten, sei es als Ganzes, oder in dem sie sich auf den Cantus firmus bezogen. So entstand eine Reihe von Werken, die miteinander kommunizieren und in denen die Lust an der Erforschung kompositorischer Möglichkeiten mit der Demonstration handwerklicher Kunstfertigkeit Hand in Hand ging. Mark Andre, der in Frankreich über die „Ars subtilior“ promoviert hat, verankert seinen „in nomine“-Beitrag im Geist des Mittelalters. Er folgt dem Gedanken, dass einstimmige Gesänge zwar monodisch notiert, aber polyphon gedacht waren, da die Akustik der Aufführungsorte immer Bestandteil der Kompositionen war. Demzufolge gründet sich die Kunst der mittelalterlichen Musik nicht allein auf die Schönheit der einzelnen, melodischen Linie sondern ebenso auf das Wissen um ihre akustischen Verwandlungen im halligen Kirchenraum. Mark Andre entwirft für die Bassklarinete ein an diese Vorstellung angelehntes, künstliches System von Nachklängen. Es handelt sich um auskomponierte Reflexe, die sich bis in den geöffneten Flügel hinein verlängern, der ohne eigenen Spieler lediglich als Resonanzraum dient. Dem Entwurf dieser Räume liegt zwar noch der Cantus firmus aus John Taverners Messe zugrunde, allerdings nur als „Schattenzeit“. Die aus der Analyse gewonnenen Eckdaten wurden zur Basis für neue Berechnungen Auf andere Parame-

¹ „Und es wird keine Nacht mehr sein, und sie bedürfen keiner Leuchte und nicht des Lichts der Sonne, denn Gott der Herr wird sie erleuchten, und sie werden regieren von Ewigkeit zu Ewigkeit.“ Offenbarung des Johannes, 22,5

ter übertragen bilden sie zwar das Rückgrat von ...in, hörend lässt sich die Tonfolge jedoch nicht mehr nachvollziehen.

Im Verlauf seiner Arbeit mit Formeln verwendet Mark Andre mindestens ebenso viel Sorgfalt auf die Erzeugung kohärenter Systeme wie auf ihre anschließende Zerstörung. Bei der Generierung von Rhythmen oder Tonfolgen kann es etwa sein, dass ihm der Algorithmus eines Computerprogramms wie Max/MSP objektiv nachvollziehbare Strukturen garantiert. Die Formel sorgt für Zusammenhang und Konsequenz. Entscheidungen an ein Programm abzugeben, so Andre, provoziere einen Kontrollverlust des Subjekts und öffne „neue Perspektiven“, die sich ihm intuitiv nicht erschlossen hätten. Zugleich stellt sich ihm jedoch die Frage, ob man „mit Strukturen arbeiten kann, ohne in postpositivistisches Denken zu verfallen.“ Er löst den Widerspruch, indem er die am Computer erzeugten Strukturen im Verlauf der Kompositionen oft systematisch zersetzt und auf diesem Weg einen neuen „Zwischenraum“ öffnet, den er als die Grauzone zwischen System und Wirklichkeit beschreibt. Auch für ...als...// ist die Ordnung des vorab bis ins Detail erforschten Materials mit Hilfe von Max/MSP entstanden. Und nicht nur hier hat das Vertrauen in die überindividuelle Entscheidungskraft des Rechners auch metaphysische Beweggründe. Andres Musik ist Ausdruck einer religiösen Suche, an deren Ziel nichts weniger als die Wahrheit steht. In den Titeln gelangt davon nur ein Bruchteil an die Oberfläche: „Diese deutschen Präpositionen sind durch ihre Offenheit faszinierend. Sie sind wie eine Art Kreuzung. Zugleich weisen sie aber auch existen-

tiell auf geistliche Inhalte hin.“ Die an sich neutrale Präposition des Titels ...als...// stammt wiederum aus der Offenbarung des Johannes: „Und als das Lamm das siebente Siegel auftat, entstand eine Stille im Himmel etwa eine halbe Stunde lang.“ Bassklarinetten, Cello und Klavier sind im Dreieck um das Publikum herum aufgestellt und weiten den musikalischen Raum auf eine Größe, die der intime Gestus des Trios gerade eben noch auszuhalten vermag. Andre weiß um die Gefahr, der er seine Kammermusik damit aussetzt. Das Risiko, dass die dünnen Fäden des akustischen Zusammenhangs reißen könnten, versteht er als einen möglichen Teil der ästhetischen Erfahrung, als akustische Ausnahmesituation, wie sie schon die Johannesoffenbarung beschreibt.

Auch in ...als...// geht es um die Konzentration auf kleine, mit einem schier grenzenlosen Perfektionismus ausgestaltete Klangzonen, um mikrointervallische Bereiche auf dem Violoncello, um Multiphonics und eine Vielzahl von Atem- und Geräuschklangungen auf der Bassklarinetten. Der mit Knetgummi präparierte Flügel ist auf zwei wesentliche Kategorien beschränkt: einer geräuschhaften Qualität im oberen steht im tiefen Register ein dumpfer, unharmonischer Klang gegenüber. Durch unterschiedliche Spielpositionen und Anschlagsarten im Innenraum des Instruments ergeben sich wiederum Skalen, die den Mikrokosmos der Klangfamilien definieren. Mit Hilfe der Live-Elektronik wird die wie unter der Lupe betrachtete Klangwelt des Trios ein weiteres Mal vergrößert. Das Programm granuliert die Signale der Musiker und überträgt sie auf Lautsprecher, die um die Zuschauer herum und über ihren Köpfen ange-

bracht sind. Indem die Mikrophone – drei pro Instrument – je unterschiedliche, charakteristische Klangzonen von Cello, Bassklarinette und Flügel aufnehmen, wird die Differenzierung der Details und damit ihre Auffächerung noch weiter ins Extrem getrieben. Die Transformation bedeutet „eine zusätzliche Stufe der Fragmentierung, einen

weiteren Fokus auf die inneren Räume“. Kaum anders, als ein Teleskop den Blick immer tiefer in den Sternenhimmel richtet, verliert sich auch hier die Hörperspektive in immer neuen Details.

(Die Zitate von Mark Andre stammen aus drei Interviews mit der Autorin aus dem April 2004, November 2006 und Februar 2008)

75

The musical score for page 75 consists of four staves:

- Sop.Sax in B:** Features a melodic line with dynamics ranging from *sfz* to *pp*. It includes performance markings such as *Ga*, *T*, and a *5:4* ratio.
- Schlg. (Drums):** Shows a complex rhythmic pattern with dynamics from *pp* to *mp*. It includes markings for *3:2* and *15ma*.
- Klavier (Piano):** Features a dense texture with dynamics from *ppp* to *ff*. It includes markings for *3:2*, *7:4*, and *15ma*.
- Ped. (Pedal):** Shows a rhythmic pattern with dynamics from *mp* to *ff*. It includes markings for *3:2* and *15ma*.

durch T. 75–77 © Ricordi, München



© KAIROS Music Production

The Measure of the World

Martina Seeber

No matter how international the musical scene would portray itself as being, transborder exchange between cultures is not always either simple or welcome. The aesthetic divide between France and Germany is apparently so deep that few composers have dared to cross it. The Paris-born composer Mark Andre has crossed the border and succeeded in harmonising the legacy of his first teacher, Gérard Grisey, with the intellectual and spiritual severity that he learned from Helmut Lachenmann. Lachenmann's concept of music as existential experience, just as much as the demands of his "musique concrète instrumentale", in which every ensemble is first analysed with respect to its acoustic potential and societal traditions, have made a deep impression on Mark Andre just as have Grisey's microscopic tonal considerations.

It takes nothing more than a look at the scores to understand that the familiar system of coordinates comprised of pitch and duration describes only a small part of the space in which the music of Mark Andre moves and has its being. He defines even the positioning of the bow on the string so exactly in each moment of his composition that its notation requires a system of its own. Even such parameters as the pressure of the bow or the hand on the fingerboard are so exactly specified and ordered in finely graduated scales that they require special systems of notation. In establishing such precision Mark Andre has taken an

extreme position within the field of contemporary music. His compositions are preceded by thorough, almost scientific analysis of the instruments he uses. He listens to the results but also examines and categorises them using computer-supported frequency analysis. The resulting scales are usually in micro-graduations. As though peering through a magnifying glass, Andre works with micro-intervals – within the range of a minor third, for example – using fine shadings of coloration ranging from half-dark and dark or a continuum between a flute-like aspirated sound and the perforated noise produced when the bow pressure is increased on a stringed instrument. His scores may require the winds to simulate three degrees of an asthma attack or to sob into their instruments in keeping with a specified scale of intensity. Mark Andre's music is a purposeful continuation of Lachenmann's "musique concrète instrumentale" and the French composer also shares his colleague's belief in music as existential experience, as reflected in Andre's works as "tonal traces" of basic religious issues.

The string trio *...zu...* refers to a passage in the New Testament Book of Revelation in which the words "von Ewigkeit zu Ewigkeit" ("for ever and ever") describe a paradisiacal condition beyond time. For this work Andre has chosen the form of the canon, which has no development and circles around itself. The trio is characterised by pallid string glissandi that from time to time rise up in unruly grating sounds, making the instruments almost seem to scream for brief moments. In the course of the piece the anomic structures of the

beginning become increasingly fragmented. Even the rests seem to tear holes in the fragile texture, which at the same time is marked by crude contrasts. At the end we have a shattered microcosm, the “burial ground of a canon”. But, as ever, time almost seems to stand still.

Mark Andre dedicates at least as much care to the destruction of coherent systems as he does to their creation. In generating rhythms or sequences of tones, the algorithm of a computer program like Max/MSP guarantees that the structures will be objectively comprehensible. At the same time the question arises whether it is possible to “work with such structures without lapsing into post-positivistic thought”. Mark Andre solves this contradiction by systematically undermining over the course of the composition the structures produced at the computer, thus opening a new “interstice” that he describes as a grey area between system and reality. In the case of *...als... //* as well, the order of the material, which was researched in detail in advance, was created with the help of Max/MSP. And it is not only here that confidence in the computer’s overly individual power of decision results from metaphysical considerations. Mark Andre’s music is the expression of a religious quest that has nothing less than truth as its goal. Only a fraction of this makes its way to the surface in his titles. The neutral conjunction in the title *...als... //* (“when”) is also taken from the Book of Revelation: “And when [the lamb] had opened the seventh seal, there was silence in heaven about the space of half an hour.” The bass clarinet, cello and piano are arranged in a trian-

gle around the audience and expand the musical space to a size that just barely accommodates the intimate air of the trio. Andre is aware of the danger that this entails in his chamber music. He sees the risk that the thin threads of the acoustic context might break as a possible part of the aesthetic experience, as an exceptional acoustic situation as described in the Book of Revelation. In *...als... //* as well, the focus is on small zones of sound created with an almost boundless perfectionism, on micro-intervals on the violoncello, on multi-phonics and a large number of breathing sounds and noises on the bass clarinet. The grand piano, which has been prepared with Plasticine, is limited to two essential categories of sound: a noise-like quality in the upper register contrasted with muffled inharmonic sounds in the lower one. The various playing positions and types of attack in the interior of the instrument create scales that define the microcosm of families of sound. With the help of live electronics, the sonic world of the trio as viewed through a magnifying glass is further amplified. The program granulates the signals of the musicians and broadcasts them over loudspeakers that are mounted around the spectators and above their heads. This transformation brings about “an additional level of fragmentation, a further focus on the internal spaces”.

The compositional process for *...in* for bass clarinet was also preceded by a detailed examination of its acoustic potential. Sound families were defined and arranged in scales on which the clarinetist moves on a “journey to the interior”. The solo piece is part of the *Witten In Nomine Broken Consort Book*, a collection of works by contem-

INSTRUMENTS CARBON & MONDOLF FELS A. FABRIQUE EN FRANCE

Handwritten musical score on a grid background. The score is written on three staves. The top staff has a treble clef and contains rhythmic notation with notes and stems, some circled in red. Above the staff are handwritten notes: "p. 50", "p. 55", "p. 60", "p. 65", "p. 70", "p. 75", and "p. 76". The middle staff has a bass clef and contains rhythmic notation with notes and stems, some circled in red. The bottom staff has a bass clef and contains rhythmic notation with notes and stems, some circled in red. There are various annotations and markings throughout the score, including "p. 50", "p. 55", "p. 60", "p. 65", "p. 70", "p. 75", and "p. 76" written in red ink. The score is written on a grid background.

durch Skizze

porary composers. It is based on the “in nomine” tradition of the 16th and 17th centuries, referring to a section of John Taverner’s *Missa Gloria tibi Trinitas* that served as a model for other composers. Mark Andre’s “in nomine” contribution is anchored in the spirit of the Middle Ages. It is based on the idea that monophonic singing at the time was monodically notated but part of a polyphonic concept. The logical conclusion is that the art of medieval music was based not only on the beauty of the individual melodic line but also on knowledge of the way it would be transformed acoustically in the reverberant space of a church. For the bass clarinet Andre has designed such a system of composed reflexes that extend into the open grand piano, which, without a player, simply serves as a resonant instrument.

In the trio *durch* for soprano saxophone, percussion and piano, the concrete influence is the Lachenmannesque theme of impulse and dying away, which is based on a passage from the Gospel According to St. Luke. There the Bible quotes a short exchange in which Jesus is asked, “are there few that be saved?” Jesus answers: “Strive to enter in at the strait gate: for many, I say unto you, will seek to enter in, and shall not be able.”

At the heart of *durch* are transitional processes between the acoustic spaces of different instruments. The impulse of one instrument dies away in another. The sound of the saxophone, which is positioned between the piano and percussion, sets the gongs and tam-tam vibrating and on the other side enters the resonant interior of the piano, the strings of which are played with glasses. Comparable to the pathway through the narrow gate that leads to paradise, these acoustic paths of passage are also subject to blockage. Every passage can fail, but mastery of the crisis promises salvation in the hereafter. When, at the end of the work, the saxophone is played as close as possible to a suspended sheet of aluminium foil, there is more at stake than merely the phenomenon of a perforated sound and the noise-like quality of gasping breath. The saxophonist is required to interpret a series of asthma attacks. Mark Andre has soberly subdivided them in a scale of three intensities. Before salvation, comprehensive measure is taken of the acoustic and spiritual world.

(The Mark Andre quotations are taken from three interviews with the author in April 2004, November 2006 and February 2008)

238

VI.

Violin I score starting at measure 238. The top staff is in treble clef with a key signature of one flat and a 3/2 time signature. It features a melodic line with various dynamics: *fp* (fortissimo piano) at the beginning, *ppp* (pianissimo) in the middle, and *ppp* at the end. Performance markings include "pizzfs" (pizzicato fortissimo), "arco" (arco), and "8''" (8 seconds). A tempo marking of ♩ = 131 is present. A 3:2 ratio is indicated at the end of the system.

238

Va.

Viola score starting at measure 238. The top staff is in treble clef with a key signature of one flat and a 3/2 time signature. It features a melodic line with dynamics *pp* (pianissimo) and *fp* (fortissimo piano). Performance markings include "SP III-IV" (Sordano Pizzicato III-IV), "arco", "8''", and "IV pizz". A tempo marking of ♩ = 131 is present. Fingerings and bowings are indicated with numbers and arrows.

238

Vc.

Violoncello score starting at measure 238. The top staff is in treble clef with a key signature of one flat and a 3/2 time signature. It features a melodic line with dynamics *ppp* (pianissimo), *mp* (mezzo-piano), and *pp* (pianissimo). Performance markings include "FN I-II-III-IV 550", "arco", "8''", and "II FN Pizzicato". A tempo marking of ♩ = 131 is present. Fingerings and bowings are indicated with numbers and arrows.

...zu... T. 238-246 © Ricordi, München

L' arpentage du monde

Martina Seeber

Malgré le côté international de la scène musicale, le passage des frontières entre les pays ou encore d'une culture à l'autre n'est pas toujours facile, ni même souhaité. Le fossé dans la conception esthétique entre la France et l'Allemagne semble si large que rares sont ceux qui osent le franchir. Né à Paris, Mark Andre a réussi à faire le lien entre le patrimoine hérité de son premier maître Gérard Grisey et la rigueur intellectuelle et spirituelle qui lui a été transmise par Helmut Lachenmann. La conception de la musique chez Lachenmann comme expérience existentielle tout autant que l'exigence de sa « musique concrète instrumentale » supposant au préalable une exploration poussée de tout objet sonore en fonction de ses potentiels acoustiques et de ses traditions culturelles, ont laissé des traces profondes chez Mark Andre – tout comme les contemplations sonores microscopiques de Grisey.

Il suffit de regarder la partition pour comprendre que le système traditionnel des coordonnées de la hauteur et de la durée du son ne décrit qu'une fraction de l'espace sonore dans lequel évoluent les compositions de Mark Andre. Le positionnement de l'archet au cours de l'œuvre est défini avec une telle précision qu'il rend nécessaire l'utilisation d'un système de notation spécifique. Les paramètres tels que la pression de l'archet ou celle exercée par la main gauche sur la touche sont décrits avec une telle précision et graduation des nuances que l'utilisation de tout un en-

semble de symboles particuliers s'impose. Avec cette précision Mark Andre occupe une position assez extrême, même au sein de l'univers de la création contemporaine musicale. Chaque composition est précédée d'une analyse minutieuse presque scientifique de chacun des corps sonores. Les résultats sont analysés et catégorisés à la simple écoute, mais aussi à travers l'analyse des fréquences à l'ordinateur. Les graduations qui en découlent sont en règle générale de l'ordre du micron. Comme sous l'effet d'un verre grossissant, Andre travaille sur des microintervalles comme la tierce mineure en jouant sur des nuances de couleurs à peine perceptibles qui évoluent entre la pénombre et l'obscurité ou encore s'inscrivent dans un continuum entre sonorités soufflées rappelant une flûte et bruit d'une perforation réalisé grâce à une pression plus forte de l'archet sur les cordes. Il fait simuler à ses vents des crises d'asthme trois fois amplifiées pour ensuite les faire sangloter sur toute une échelle d'intensité. Mark Andre poursuit implacablement le projet de « musique concrète instrumentale » entamé par Lachenmann dont il partage aussi la conception de la musique comme expérience existentielle qui se manifeste dans l'œuvre sous forme de « traces sonores » en lien avec de très fortes interrogations religieuses.

Le trio à cordes ...zu... renvoie à un passage de la révélation de Saint Jean, qui décrit avec les paroles « pour des siècles et des siècles » un état paradisiaque situé au-delà du temps. Andre opte ici pour la forme d'un canon, tournant éternellement autour de lui-même sans la moindre évolution. Le trio est dominé par de ternes glissandi de cordes,

atteignant parfois un paroxysme traduit par des grincements récalcitrants et faisant par moments presque hurler les instruments. Au fur et à mesure du déroulement de l'œuvre, on assiste à une fragmentation progressive du canon initial. Les silences perforent à leur tour la fragile texture musicale caractérisée par de puissants contrastes. À la fin, on se retrouve dans un microcosme éclaté, le « cimetière d'un canon ». Il semble une fois de plus que le temps s'est arrêté.

Mark Andre s'applique autant à démanteler des structures cohérentes qu'à en créer de nouvelles. La génération de rythmes ou de successions de notes à l'aide d'algorithmes réalisés par un programme informatique tel que Max/MSP assure une traçabilité objective des structures. Il convient par ailleurs de se demander s'il est possible « de travailler sur de telles structures sans céder pour autant à une pensée post-positiviste ». Mark Andre résout cette contradiction en démantelant systématiquement les structures produites au cours du travail de composition par l'ordinateur et ouvre ainsi un nouvel « espace intermédiaire » décrit comme une zone floue située entre système et réalité. Il en va de même pour *...als...* // la structure étant l'aboutissement d'une exploration du matériau sonore réalisée dans le moindre des détails à l'aide du programme Max/MSP. Ici comme ailleurs, cette confiance vis-à-vis du pouvoir décisif supra-individuel de l'ordinateur repose également sur des motivations d'ordre métaphysiques. La musique de Mark Andre exprime une quête religieuse dont le seul objectif n'est rien moins que la vérité. Les titres n'en traduisent

qu'une infime fraction. La conjonction « quand » du titre *...als...* // provient de la révélation à Saint Jean: « Quand l'agneau eut ouvert le septième sceau, il se fit dans le ciel un silence d'environ une demi-heure. » La clarinette basse, le violoncelle et le piano sont disposés en triangle autour du public et étendent l'espace musical à une dimension aussi large que possible sans pour autant rompre l'intimité du trio. Andre n'est pas sans ignorer le danger qu'il fait encourir à son ensemble de musique de chambre. Le risque de voir se rompre le lien fragile des rapports acoustiques s'inscrit dans la dimension potentielle d'une expérience esthétique, situation acoustique exceptionnelle comme celle décrite dans la révélation à Saint Jean *...als...* // fait également l'objet de concentrations sur de petites zones sonores aménagées avec un perfectionnisme irréductible, des espaces de l'ordre du micro-intervalle sur le violoncelle, multiphonics et sonorités innombrables de respiration et de bruitages sur la clarinette basse. Les sonorités du piano préparé avec de la pâte à modeler se limitent à deux catégories principales : des timbres proches du bruitage dans les aigus qui s'opposent aux timbres sourds et non-harmoniques dans les registres graves. La définition des différentes techniques de jeu et le toucher à l'intérieur de l'instrument produisent des graduations définissant le microcosme des familles sonores. À travers l'électronique live, l'univers sonore du trio est, une fois encore, passé sous la loupe. Le logiciel provoque un effet de granulation des signaux émis par les musiciens et les transpose via haut-parleurs disposés autour et au-dessus du public. Cette transformation signifie « une étape supplé-

mentaire dans le processus de fragmentation, une nouvelle focalisation sur des espaces intérieurs ». La composition de *...in* pour clarinette basse a, elle-aussi, été précédée d'une analyse détaillée du potentiel acoustique de l'instrument. La clarinettiste poursuit son « voyage intérieur » à travers des familles sonores définies et classifiées en fonction de différentes graduations. Le pièce pour clarinette solo fait partie de *The Witten In Nomine Broken Consort Book*, une collection réunissant des œuvres de compositeurs contemporains et faisant référence à la tradition du « in nomine » du XVI^e et XVII^e siècle, renvoyant à un passage de la messe de John Taverner *Gloria tibi Trinitas*, retravaillé par chaque interprète à sa propre façon. La contribution de Mark Andre pour le « in nomine » s'inspire du Moyen-âge et repose sur l'idée d'un chant homophonique qui, bien que noté sous forme de monodie, est conçu de manière polyphonique. Ainsi, l'art de la musique du Moyen-âge ne repose pas seulement sur la beauté des différentes lignes mélodiques, mais aussi sur leur transformation acoustique et la résonance dans les églises. C'est ainsi qu'Andre conçoit pour la clarinette basse un système de réflexions sonores composées qui trouvent leur prolongement à l'intérieur du piano à queue qui, sans pianiste, sert uniquement de caisse de résonance.

Le trio *durch* pour saxophone soprano, percussion et piano, se réfère directement au thème de Lachenmann de l'impulsion et de l'éloignement progressif du son, et met l'œuvre directement en lien avec une citation de l'Évangile selon Saint Luc. La bible rapporte un bref dialogue dans lequel il est demandé à Jésus, si « c'est le petit nombre qui

sera sauvé » à cela il aurait répondu : « Lutte pour entrer par la porte étroite, car beaucoup, je vous le dis, chercheront à entrer et ne pourront pas. »

Au centre de *durch* une transition s'opère entre les espaces acoustiques de différents corps sonores. L'impulsion du son d'un instrument se perd dans un autre. Le saxophone situé entre le piano et la percussion fait vibrer les gongs et les tam-tam par la transmission d'ondes sonores, par ailleurs, le saxophone joue dans la caisse de résonance du piano, sur les cordes duquel on joue avec des verres. À l'image de la voie qui conduit par la porte étroite vers le paradis, ces voies de transmission acoustiques peuvent également être soumises à des perturbations. Toute transition peut conduire à l'échec, mais réussir à surmonter la crise est prometteur de rédemption dans l'au-delà. Lorsqu'à la fin le saxophone joue à proximité d'une feuille d'aluminium accrochée, cela va au-delà du simple phénomène d'un timbre perforé et de la qualité de bruit d'une respiration haletante. L'instrumentiste doit interpréter une succession de crises d'asthme, classées sobrement par Mark Andre en trois différentes graduations. Ici encore, la rédemption est précédée par l'arpentage de l'univers acoustique et spirituel.

(Les citations de Mark Andre sont tirées de 3 interviews que le compositeur a accordées à l'auteure en avril 2004, novembre 2006 et février 2008)

Mark Andre

Wurde 1964 in Paris geboren. Er studierte bei Gérard Grisey und Claude Ballif in Paris und schloss seine Prüfungen mit Auszeichnung ab. 1993 erhielt er ein Stipendium für ein weiterführendes Studium bei Helmut Lachenmann an der Hochschule für Musik Stuttgart. 1994 schloss er seine Studien an der École Normale Supérieure (Ulm) zu Paris und am Centre d'Études Supérieures de la Renaissance in Tours im Fach Musikwissenschaft ab. In Stuttgart war er 1996 auch Stipendiat der Akademie Schloss Solitude und erhielt den Kranichsteiner Musikpreis der Internationalen Ferienkurse für Neue Musik, Darmstadt. Von 1997 bis 1998 war er Stipendiat des SWR und der Stadt Baden-Baden, von 1998 bis 2000 der Villa Médici in Rom und 2001 der Oper Frankfurt, deren Kompositionspreis er für *...das O...* (erster Teil von *...22,13...*) erhielt. 2002 erhielt er den Kompositionsförderpreis der Ernst-von-Siemens-Stiftung und schuf für die Musikbiennale München und das Staatstheater Mainz die Musiktheater-Passion in drei Teilen *...22,13...*, uraufgeführt im Mai 2004 in München in der Regie von Georges Delnon und weiteren Aufführungen in München, Mainz und beim Festival d'Automne. 2005 war er Stipendiat des DAAD Künstler-Programmes in Berlin und erhielt 2006 den „Christoph und Stefan Kaske Kompositionspreis“. Mark Andre schreibt derzeit Auftragswerke für die Donaueschinger Musiktage, die Internationalen Ferienkurse, die Wittener Tage für Neue Kammermusik und für verschiedene Rundfunkanstalten. Zu den Auftraggebern zählen Ensemble Modern, ensemble

recherche, Trio Accanto, Klangforum Wien, KNM Berlin, les Percussions de Strasbourg und Ensemble Alternance.

Der in Berlin lebende Komponist hat Lehraufträge für das Conservatoire National, Strasbourg und die Musikhochschule in Frankfurt.

Born in Paris in 1964, he studied in Paris, completing his examinations with distinction. In 1993 he received a grant to continue his education with Helmut Lachenmann at the Hochschule für Musik in Stuttgart. In 1994 he completed his studies at the École Normale Supérieure (rue d'Ulm) in Paris and at the Centre d'Études Supérieures de la Renaissance in Tours in musicology. In Stuttgart he also received a grant in 1996 from the Akademie Schloss Solitude and was awarded the Kranichsteiner Musikpreis of the International Summer Courses for New Music in Darmstadt. From 1997 to 1998 he was a scholar of the SWR and the City of Baden-Baden, from 1998 to 2000 of the Villa Medici in Rome and in 2001 of the Frankfurt Opera, winning that institution's composition prize for *...das O...* (the first part of *...22,13...*). In 2002 he received the Composition Prize of the Ernst von Siemens Foundation and created his musical-theatre Passion in three parts *...22,13...* for the Music Biennale in Munich and the Staatstheater Mainz. It premiered in May 2004 in Munich in a performance directed by Georges Delnon, with additional performances in Munich, Mainz and at the Festival d'Automne in Paris. In 2005 he received a grant from the German Academic Exchange



© Peter Oswald

Service (DAAD) in Berlin and in 2006 the Composition Prize of the Christoph and Stefan Kaske Foundation. Mark Andre is currently working on commissions for the Donaueschingen Festival, the International Summer Courses, the Wittener Tage für Neue Kammermusik and for various radio stations. He has previously received commissions from Ensemble Modern, ensemble recherche, Trio Accanto, Klangforum Wien, KNM Berlin, Les Percussions de Strasbourg and Ensemble Alternance.

The composer lives in Berlin and teaches at the Conservatoire National in Strasbourg as well as at the Musikhochschule in Frankfurt.

Né en 1964 à Paris, Mark Andre étudie au Conservatoire National Supérieur de Musique de Paris (chez Gérard Grisey et Claude Ballif), où il obtient plusieurs premiers prix notamment en composition. En 1993, il reçoit une bourse d'étude lui permettant de poursuivre des études auprès de Helmut Lachenmann à la Hochschule für Musik de Stuttgart. En 1994, il soutient une thèse de musicologie à l'École Normale Supérieure d'Ulm à Paris et au Centre d'Études Supérieures de la Renaissance à Tours. En 1996, il est compositeur en résidence à l'Akademie Schloss Solitude de Stuttgart et reçoit le prix Kranichstein des Internationale Ferienkurse für Neue Musik de Darmstadt. Entre 1997 et 1998, il obtient une bourse du SWR et de la Ville de Baden-Baden, et de 1998 à 2000 il est pensionnaire à la Villa Médicis à Rome et reçoit, en 2001, le prix de l'opéra de Francfort pour *...das O...* (première partie de *...22,13...*). En 2002, il obtient le prix de composition de la fondation

Ernst-von-Siemens et compose pour la biennale de musique de Munich et le Staatstheater de Mayence la *Musiktheater-Passion in drei Teilen ...22,13...*, œuvre créée en mai 2004 à Munich dans une mise en scène de Georges Delnon, elle est jouée à plusieurs reprises à Munich, à Mayence, puis reprise au Festival d'Automne à Paris. En 2005, il est en résidence au DAAD Künstlerprogramm de Berlin. Il est lauréat en 2006 du prix de composition de la fondation Christoph et Stefan Kaske. Mark Andre travaille actuellement sur des œuvres commandées par les Donaueschinger Musiktage, les Internationalen Ferienkurse, les Wittener Tage für Neue Kammermusik et pour différentes chaînes radiophoniques. Il écrit entre autres pour l'Ensemble Modern, l'ensemble recherche, le Trio Accanto, le Klangforum Wien, le KNM Berlin, les Percussions de Strasbourg et l'Ensemble Alternance.

Le compositeur vit à Berlin et donne des cours au Conservatoire National de Région de Strasbourg ainsi qu'à la Musikhochschule de Francfort.

ensemble recherche



Das ensemble recherche ist eines der profiliertesten Ensembles für neue Musik. Mit annähernd vierhundert Uraufführungen seit der Gründung im Jahr 1985 hat das Ensemble die Entwicklung der zeitgenössischen Kammer- und Ensemblesmusik maßgeblich mitgestaltet.

Das neunköpfige Solistenensemble hat mit seiner eigenen dramaturgischen Linie einen festen Platz im internationalen Musikleben gefunden.

Neben seiner ausgedehnten Konzerttätigkeit wirkt das ensemble recherche bei Musiktheaterprojekten mit, produziert für Hörfunk und Film, gibt Kurse für Instrumentalisten und Komponisten und bietet dem musikalischen Nachwuchs Einblick in seine Probenarbeit. Das Repertoire beginnt bei den Klassikern des ausgehenden 19. Jahrhun-

derts, reicht u.a. vom französischen Impressionismus über die Zweite Wiener Schule und den Expressionismus bis zur Darmstädter Schule, dem französischen Spektralismus bis zu avantgardistischen Experimenten der Gegenwartskunst. Ein weiteres Interesse des ensemble recherche gilt der zeitgenössischen Sicht auf die Musik vor 1700. Von der enormen Bandbreite des Repertoires mit etwa 50 CDs.

Das ensemble recherche organisiert sich in Eigenregie.

An seinem Standort Freiburg im Breisgau hat es eine Abonnementreihe, veranstaltet von den Freunden des ensemble recherche.

Darüber hinaus wird das ensemble recherche durch die Stadt Freiburg und das Land Baden-Württemberg unterstützt.

The ensemble recherche is one of the most distinguished ensembles for new music. With almost four hundred premieres to its credit since it was founded in 1985, the ensemble has made a substantial contribution to the development of contemporary chamber and ensemble music.

Consisting of nine soloists, the ensemble has its very own dramaturgical profile and ranks highly

on the international music scene. Apart from its many concert activities, the ensemble recherche also takes part in musical theatre projects, does productions for radio and film, gives courses for instrumentalists and composers and lets young talents watch its rehearsals.

The repertoire of the ensemble begins with the classics of the late 19th century, taking in the French Impressionists, the Second Viennese School and the Expressionists and on to the Darmstadt School, French Spectralism and today's avant garde experiments. A further interest of the ensemble recherche is the contemporary view of music prior to 1700. Over fifty CDs are proof of the vast scope of its repertoire.

The ensemble recherche has a self-governing organisational form. In its home town, Freiburg im Breisgau, it has its own concert series, organized by the Friends of the ensemble recherche. In addition, the ensemble recherche is subsidised by the City of Freiburg and the State of Baden-Württemberg.

Translation: Maureen Winterhager

L'ensemble recherche est l'un des ensembles de musique moderne les plus originaux. Depuis sa fondation en 1985 il a proposé environ quatre-cents premières mondiales et a ainsi participé dans une large mesure au profil de la musique de chambre et de la musique d'ensemble contemporaine.

Avec ses neuf solistes et une ligne dramaturgique bien claire, cet ensemble a su trouver sa place dans la vie musicale internationale. Indépendamment de son activité concertante, l'ensemble

recherche participe à des projets de théâtre musical, produit pour la radio et le film, propose des cours aux instrumentalistes et aux compositeurs, et permet aux jeunes musiciens d'assister à leurs séances de répétition. Son répertoire débute avec la fin du 19^e s., s'étend entre autres de l'Impressionnisme français à la Deuxième Ecole Viennoise, de l'Expressionnisme à l'Ecole de Darmstadt, du Spectralisme français jusqu'à la musique expérimentale de l'art contemporain de l'Avantgarde. L'ensemble recherche s'intéresse tout spécialement à la vision contemporaine portée sur la musique d'avant 1700.

L'extrême variété de son répertoire, son extension, s'exprime dans une production de disques compacts qui dépasse la cinquantaine.

L'ensemble recherche a sa propre gestion. Il propose un abonnement à Fribourg en Breisgau, son adresse permanente; cet abonnement est géré par l'association des Amis de l'ensemble recherche. En outre l'ensemble recherche jouit du soutien de la ville de Freiburg ainsi que du Land Baden-Württemberg.

Traduction : Marie L. Wieacker-Wolf

Trio Accanto

Im Jahre 1994 fanden sich die drei international wirkenden Solisten Yukiko Sugawara, Christian Dierstein und Marcus Weiss zum Trio Accanto zusammen. Das Ensemble hat sich in kurzer Zeit einen ausgezeichneten Ruf erworben und hat in-



zwischen über 40 Werke in Auftrag gegeben und uraufgeführt. Das Trio Accanto wird regelmäßig zu renommierten Festivals für Neue Musik eingeladen (Donaueschinger und Wittener Musiktage, Darmstädter Ferienkurse, Wiener Festwochen, Tage für Neue Musik Zürich, Biennale München, Biennale Berlin, Musikfestivals in Hannover, Köln, München, Saarbrücken, Stuttgart, wie auch Chicago, Madrid, Sevilla u.a.).

Das Trio hat zahlreichen Komponisten der Gegenwart neue Impulse gegeben. – Ihre Programme ergänzen die Musiker auch immer wieder mit Solostücken für Klavier, Saxophon oder Schlagzeug.

In 1994 three international soloists, Yukiko Sugawara, Christian Dierstein and Marcus Weiss, joined together to create Trio Accanto. In only a short time the ensemble established an excellent reputation, and over the years the group has com-

missioned and premiered more than 40 works. Trio Accanto receives regular invitations to perform at celebrated festivals for new music (Donaueschinger and Wittener Festivals, New Music Summer School in Darmstadt, Vienna Festival, Tage für Neue Musik in Zurich, the Biennale of Munich and of Berlin, music festivals in Hanover, Cologne, Munich, Saarbrücken and Stuttgart as well as Chicago, Madrid, Seville and others).

The group has provided new impetus to numerous contemporary composers. The trio's programmes are often enhanced with solo pieces for piano, saxophone or percussion.

La création de l'ensemble en 1994 est le fruit de la rencontre de trois solistes de renommée internationale : Yukiko Sugawara, Christian Dierstein et Marcus Weiss. Quelques années auront suffi pour que cet ensemble se taille une belle réputation en créant notamment plus de 40 œuvres commandées. Le Trio Accanto participe régulièrement à tous les grands rendez-vous de la musique contemporaine (Donaueschinger, Wittener Musiktage, Darmstädter Ferienkurse, Festival de Vienne, Tage für Neue Musik Zurich, Biennales de Munich et de Berlin, Festivals de Hanovre, Cologne, Munich, Saarbrücken, Stuttgart, ainsi que Chicago, Madrid, Séville, etc.).

Le Trio a su donner une véritable impulsion à de nombreux compositeurs, les programmes de l'ensemble sont toujours complétés par des œuvres pour solistes (piano, saxophone ou percussion).

Experimentalstudio

Das EXPERIMENTALSTUDIO für akustische Kunst e.V. verfolgt den Weg der Synthese von Kunst und Technik über das Prinzip des Dialogs. In der Regel entstehen hier Kompositionen mit Elektronik als Co-Produktionen von Komponisten und Technikern. In der Gestaltung von Aufführungen liegt - neben der Forschung und Produktion im Studio - ein großes Aufgabengebiet des EXPERIMENTALSTUDIOS. Komponisten verschiedenster Richtungen wie Karlheinz Stockhausen, Pierre Boulez, Vinko Globokar, Paul-Heinz Dittrich, Brian Ferneyhough, Cristóbal Halffter, Klaus Huber, Luigi Nono, Emmanuel Nunes, Dieter Schnebel, Kazimierz Serocki und viele andere mehr haben Werke für Live-Elektronik realisiert. Sie werden durch das EXPERIMENTALSTUDIO in Zusammenarbeit mit Interpreten, Ensembles und Orchestern bei Festivals und Konzertveranstaltungen in ganz Europa aufgeführt.

The Experimental Studio of the Heinrich Strobel Foundation pursues the path of uniting art and technology in a spirit of active dialogue. Generally, compositions with electronics come about here as collaborations between composers and technicians. Besides research and studio productions, the preparation and execution of public performances is an important aspect of the Freiburg Experimental Studio. Composers of a wide range of musical styles and orientations (such as Karlheinz Stockhausen, Pierre Boulez, Vinko Globokar, Paul-Heinz Dittrich, Brian Ferneyhough, Cristóbal Halffter, Klaus Huber, Luigi Nono, Emmanuel

Nunes, Dieter Schnebel, Kazimierz Serocki and many more) have produced works with live electronics which are performed by the Experimental Studio in collaboration with performers, ensembles and orchestras on festivals and concerts all over Europe.

Le besoin d'un tel studio expérimental, fondé en 1971, s'était fait ressentir sous la poussée du développement de la Nouvelle Musique dans la 2^e moitié du XX^e siècle. Des compositeurs d'orientations différentes, tels que Karlheinz Stockhausen, Pierre Boulez, Paul-Heinz Dittrich, Brian Ferneyhough, Cristóbal Halffter, Klaus Huber, Luigi Nono, Emmanuel Nunes, Dieter Schnebel, Kazimierz Serocki et bien d'autres, ont réalisé pour live-electronic des œuvres qui ont été interprétées dans toute l'Europe et outre-mer par l'Experimentalstudio en collaboration avec d'innombrables interprètes, ensembles et orchestres.

Sämtliche KünstlerInnen-Biographien unter www.kairos-music.com / All artist biographies at www.kairos-music.com / Toutes les biographies des artistes à l'adresse suivante : www.kairos-music.com

*English translation: Joanna King, John Winbigler
Traductions françaises : Chantal Niebisch*

BRUNO MANTOVANI

Le Sette Chiese

IRCAM

ensemble intercontemporain
Susanna Mälkki**0012722KAI****SIRÈNES****LUCA FRANCESCONI**

Etymo

IRCAM

ensemble intercontemporain
Susanna Mälkki**0012712KAI****SIRÈNES****HELMUT LACHENMANN**

Grido

Reigen seliger Geister
Gran Torso

Arditti String Quartet

0012662KAI**BEAT FURRER**

FAMA

Isabelle Menke

Neue Vocalsolisten Stuttgart
Klangforum Wien
Beat Furrer**0012562KAI****OLGA NEUWIRTH**

Lost Highway

Klangforum Wien
Johannes Kalitzke**0012542KAI****JOHANNES MARIA STAUD**

Apeiron

Berliner Philharmoniker
Sir Simon Rattle
WDR Sinfonieorchester
Lothar Zagrosek**0012672KAI****ISABEL MUNDRY**Dufay-Bearbeitungen
Traces des Moments
Sandschleifen

ensemble recherche

0012642KAI**LUIGI NONO**No hay caminos...
Hay que caminar...
Caminantes...AyacuchoSolistenchor Freiburg
WDR Rundfunkchor Köln
WDR Sinfonieorchester Köln**0012512KAI****In Nomine**The Witten In Nomine
Broken Consort Book

ensemble recherche

0012442KAI

CD-Digipac by

Optimal media production GmbH

D-17207 Röbel/Müritz

<http://www.optimal-online.de>

© & © 2008 KAIROS Production

www.kairos-music.comkairos@kairos-music.com**KAIROS**