



ISABEL MUNDRY (*1963)

	Dufay-Bearbeitungen (2003-04) für Ensemble	19:46
1	I Pour ce que veoir je ne puis	3:35
2	II Se la face ay pale	3:36
3	III Helas mon deuil	5:09
	Traces des Moments (1999-2000) für Streichtrio, Klarinette und Akkordeon	11:58
4	01	4:29
5	02	4:29
6	03	3:00
	Dufay-Bearbeitungen (2003-04) für Ensemble	13:27
7	IV Mon bien m'amour	4:54
8	V Ce jour de l'an voudray joye mener	3:11
9	VI Or pleust a dieu qu'a son plaisir	5:22
10	Sandschleifen (2003/06) für Streichtrio, Schlagzeug und Klavier	13:08
	Dufay-Bearbeitungen (2003-04) für Ensemble	5:17
11	VII Entre les plus plaines danoy	
TT:		56:25

ensemble recherche

ensemble recherche

Martin Fahlenbock	Flöten
Jaime González	Oboe, Englischhorn, Tenoroboe
Shizuyo Oka	Klarinette, Bassklarinette
Melise Mellinger	Violine
Barbara Maurer	Viola
Åsa Åkerberg	Violoncello
Christian Dierstein	Schlagzeug
Klaus Steffes-Holländer	Klavier
Teodoro Anzellotti (Gast)	Akkordeon

Hier oder dort – Resonanzen zwischen und in der Musik

Isabel Mundry

Dufay-Chansons verschachtelt mit eigenen Kompositionen – man könnte meinen, dass es hier um einen Kontrast geht, um alt und neu, fern und nah, vertraut und fremd, modal und atonal. Doch mein Impuls, mit Dufays Musik schreibend umzugehen, war ebenso davon getragen, Reflexe des eigenen Denkens in ihr zu finden, wie ich in der eigenen Musik auf der Suche nach Fremdheit bin. Der Auseinandersetzung mit Dufays Musik liegt ein Initialerlebnis zugrunde, indem ich eines Nachts alle verfügbaren Chansons und Hymnen jeweils so häufig hörte, wie sie Stimmen haben, und alle Stimmen nacheinander aus der Partitur mitgesungen habe. Dabei bekam ich den Eindruck, immer das Gleiche zu singen, doch stets aus einer verschobenen Perspektive, umgeben von verwandten Melodieverläufen zu sein, doch gerade dadurch die eigene Distanz zu ermessen. Permanent unterliegt die Musik feinen Schwankungen, Verschiebungen und Verwandlungen, so dass der Stabilität der Wiederholung gleichsam die Instabilität der Umdeutung innewohnt, eine Phrase hier einen Anfang, und dort ein Ende bedeuten kann. So entsteht eine Musik des Tastens, die, ausgehend von kleinsten Zellen, feine Resonanzen und Transformationen erzeugt, um das Eigene im nächsten Moment zum Gegenüber werden zu lassen und Phänomene wie Ferne und Nähe, Halten und Verschwinden, Stabilisieren und Lösen in ihrem Innersten zu thematisieren. Die Bearbeitungen gehen diesen Eindrücken nach,

den verschobenen Perspektiven des Gesangs und den Rätseln, die sich aus der Mehrdeutigkeit von Zeitgestalten ergeben. In den Wiederholungen der Chansons werden je verschiedene Artikulationen des musikalischen Blickes vorgenommen, werden gleich bleibende Phrasen mal als Ausklang, mal als Beginn gezeichnet, oder Submelodien zum Vorschein gebracht, die quasi unsichtbar zwischen den Stimmen angesiedelt sind, und somit quer zu den melodischen Verläufen stehen. Doch mit der Fülle an Deutungsmöglichkeiten geht gleichsam die Erfahrung der Leere einher, die sich dort auftut, wo jede einzelne Entscheidung um ihre Relativität weiß, um ihr mögliches Verschwinden in einer wandelbaren Perspektive. Nicht zuletzt handeln die Bearbeitungen auch von diesen Leerräumen, den Lücken des Verstehens, die das Dunkel der zeitlichen Ferne ebenso berühren wie das Dunkel des Augenblickes der kompositorischen Entscheidung. Dem Verstehen eines Augenblicks bin ich in der Komposition *Traces des Moments* nachgegangen. Er nahm seinen Ausgang in einem Garten Kyotos, als ich auf eine Fläche von geharktem Kies blickte, irritiert, wie die Abbildungen im Kopf den Blick verstellen und gerade die Vertrautheit ein doppeltes Befremden auslöst. Nach Betrachtung der Wellenzeichnungen aus Stein bog ich um eine Ecke und landete bei einem kleinen Wasserfall mit Teich. Auch dort begegnete ich Wellenformationen, aber – im Gegensatz zum Kies – sich permanent erneuernd und in Bewegung gebracht, durch den Fall des Wassers, durch Windstöße oder einem springenden Goldfisch. Die Beobachtung, zweimal die gleiche Formation zu sehen, doch einmal losgelöst von den Begebenheiten eines Augenblickes, und das andere

Mal durch und durch an diesen gebunden, hat mich in einen perspektivischen Sog der Wahrnehmung hineingezogen. Von diesem Moment an begann ich, alle künstlich stilisierten sowie naturhaft unberechenbar geformten Elemente als Zeichen zu lesen, die sich in ihrer graduellen Zeitlosigkeit oder Zeitgebundenheit gegenseitig bespiegeln und überlagern. Auf kunstvolle Weise erzeugen die Gärten Übergänge von geformter und gelassener Natur und bilden facettenreiche Relationen, in denen sich die Dinge gegenseitig Vorder- und Hintergrund werden, nicht nur im Sinne von Ferne und Nähe, sondern auch im Sinne von Jetzt und Irgendwann.

Traces des Moments geht solchen Eindrücken innermusikalisch nach, ohne irgendwelche Formen von Japonismen im Sinn zu haben. Ausgehend von einem distinkten Moment im ersten Takt, erzeugt die Musik immer wieder neue Momente verschiedener Größenordnungen, um ihren Atemlängen, ihren Streuungen und ihrem Verschwinden nachzugehen. Auf diese Weise entsteht ein Netz zeitlicher Resonanzen, in der Augenblicke Spuren hinterlassen, Spuren neue Augenblicke generieren, Elemente sich abkoppeln, verweilen, auflösen und überlagern, sich gegenseitig Vorder- oder Hintergrund werden, Ausklang oder Antizipation, in einem Spiel der Mehrdeutigkeit von Perspektiven.

Ging von den japanischen Gärten eine Anregung hinsichtlich zeitlicher Relationen aus, so bezog ich weitere Prägungen durch die Lektüre der Texte von Francis Ponge. Sie bringen die Unendlichkeit von Wahrnehmungsvielfalt im Innern von Objekten zum Vorschein, wodurch meine Vorstellung des innermusikalischen Raumes wesentlich beeinflusst ist. Die Auseinandersetzung mit Ponge verbindet die

beiden Kompositionen dieser CD, die Teil eines Zyklus bilden, dessen Ausgang derzeit noch offen ist. Beide Arbeiten zentrieren sich um ein Streichtrio, das als klangfarblicher Kern verschiedene Instrumente integriert, ein Akkordeon und eine Klarinette bei der einen, ein Schlagzeug und ein Klavier bei der anderen Komposition. Die Komposition *Sandschleifen* geht auf eine Bildbeschreibung des Schriftstellers Karsten Feldmann zurück. Das Bild (von Sigrid Klemm) ließe sich lapidar auf Haus, Bäume, Teich, Horizont und Landschaft reduzieren, doch bleibt die Darstellung in einer Weise zeichnerhaft, dass sich die Objekte aus ihrer scheinbaren Eindeutigkeit herauslösen. In zehn Beschreibungen kreist der Text um das Gesehene, lässt aus der Bildsprache Sprachbilder entstehen, die sich lösen und ihre eigenen Wege gehen, um zunehmend zu erkennen, dass auch ein Bild sich nicht zweimal auf gleiche Weise sehen lässt. Einen ähnlichen Weg vollzieht auch die Musik im Verhältnis zum Text. Geradezu mimetisch tastet sie in den drei ersten Teilen die Bildbeschreibungen ab, Wort für Wort. Doch was heißt es, Worte in Töne zu übertragen, ohne programmatisch imitieren zu wollen? In unterschiedlichen Graden lassen sie metaphorische Korrespondenzen zu, in unterschiedlichen Graden bleiben sie fremd. So lotet die Musik Ferne und Nähe zu generellen Wahrnehmungsphänomenen aus und verliert sich dabei zunehmend in einem Netzwerk innerer Bezüge, weil Struktur und Zeitlichkeit der Musik neue Überlegungen nach sich ziehen, die genuin musikalisch sind. Auf diese Weise handelt das Stück ebenso von dem Phänomen der Abkoppelung und der Frage, wie viel Innenblick und Differenzierung ein kompositorischer Gedanke

braucht und will, und wie viel er erst über sich selbst erfährt, wenn er sich im Prozess seiner Ausarbeitung befindet. Und so könnte ich ebenso sagen, dass hier nicht ein visuell-textlicher Eindruck musikalische Imagination in Gang gebracht hat, sondern dass musikalische Visionen auf ein Sujet gestoßen sind, das sie veranschaulicht, zugespitzt und präzisiert hat, wodurch sich mein Blick und meine Musik verändert haben.

Eine Musik der Fragen und Bewegungen Brice Pauset

Ein neues Musikstück anzuhören kann, neben vielem anderem, auch als eine Frage betrachtet werden, die sich jede ZuhörerIn und jeder Zuhörer stellt, um herauszufinden, welche persönliche Haltung sie oder er zum Hören von Musik entwickelt hat – zwischen dem, was bereits bekannt ist, also dem „Repertoire“, und dem, was beim ersten Hören Form annimmt – die „andere Musik“.

In beiden Fällen ist es schwierig, sich seinen eigenen ästhetischen Appetit in einer Zeit der versachlichten Kultur, der „Referenzversionen“ (der Ausdruck an sich ist schon eine Monstrosität) und anderer, mehr oder weniger uneingestandener, Easy-listenings aufrecht und frei von jeder Routine zu erhalten. Auf jeden Fall ist es für diejenigen, die die Musik offen aufnehmen wollen, *Arbeit*, zuzuhören, eine ständig wieder zu leistende Arbeit, über alle Moden und Mythenbildungen hinweg.

Natürlich hat die Musik selbst einen großen Anteil

an der Stimulation des Hörappetits, sei es, dass dieser durch banale, aber weit verbreitete quantitative Reize angeregt wird (viele Noten, wenige Noten, irgendein musikalisches Markenzeichen oder ein sonstiges Produktetikett), oder sei es, dass er durch ständige Zirkulation und wechselseitige Erneuerung entsteht, zwischen der Erfindungskraft und dem „Repertoire“, im weiten Sinne des Wortes: einer vielfachen Neuinterpretation tradierter Formen, der Harmonik (im Sinne der Fragestellung, wie und warum verschiedene musikalische Substanzen ineinandergreifen und was aus ihrem Zusammenspiel entsteht?) sowie des Stils. Es dürfte mittlerweile deutlich geworden sein, dass ich die Musik Isabel Mundrys zur zweiten Kategorie zähle, jener Art von Musik, welche dieses aktive, interpretierende Hören gleichermaßen hervorruft wie fordert. In diesem Sinne ist diese Musik zutiefst *expressiv*.

Die Denkart und die Musik Isabels rufen Bewegungen und ein Kreisen von Metaphern hervor. Die zahlreichen Übergänge zwischen der Musik Dufays und dem, was wir gerne davon hören würden, die komplexe Beziehung zwischen dem, was eine Musik uns gibt und dem, was wir davon annehmen können, stellt in Wirklichkeit die Grundlage jeglicher Kompositionsentscheidung im Rahmen der Dufay-Bearbeitungen dar. Diese Entscheidungen bekommen im Rahmen jeder „komponierten“ Interpretation (ich verwende ganz bewusst den erstmals von Hans Zender benutzten Ausdruck) eine ganz besondere Bedeutung und treten noch viel deutlicher hervor, wenn es sich dabei um eine Musik handelt, die fast vollkommen jener ästhetischen Standardisierung und Einverleibung entbehrt, welche Grundbedingung für die kulturelle Kommerzi-

sierung ist. Eine Musik, die für die meisten von uns vollkommen außerhalb unserer Reichweite ist: Wie sollte ihre Existenz innerhalb des sozialen Rahmens beschaffen sein? In welcher Form könnten wir sie hören, wie sollte man die Vokalität (und welche Art von Vokalität?) und Instrumentalität umsetzen, welches wäre die Kraft und die Präsenz der Ornamentierung, auf welche Stimmungen sollte man zurückgreifen? Wollte man diese schmerzhaft Girlande an Unsicherheiten weiter aufrollen, so trüge man damit nur zu einer Vertiefung des Grabens bei, den die Kulturindustrie mit stillem Nachdruck zwischen der Geschichte und unseren wirren Zeiten gräbt.

Es geht also nicht mehr um (oder um mehr als) das Vermächtnis Dufays, es geht nicht mehr um (oder um mehr als) die jüngst von Isabel geschriebene Musik: Das, was wir wahrnehmen, ist ein unabdingbarer Teil des „Hörens vom Hören“, in dem Sinne, wie Peter Szendy ihn in seinen verschiedenen Schriften geduldig hervortreten ließ. Was wir ebenfalls wahrnehmen, ist die Spur der Bewegungen, die Abdrücke, sichtbar gemacht in der entfernten Übereinstimmung zweier Musiker. Bei Isabel geht es keinesfalls um eine Inbesitznahme Dufays, noch weniger um eine Kategorisierung in von uns und für uns geformten Archetypen. Wenn ich jenes tiefe Gefühl in Worte fassen wollte, das beim Hören der Dufay-Bearbeitungen in mir ausgelöst wird, so würde ich dafür die Formulierung „Entfernung, die annähert“ wählen, einer eigenen, stillschweigenden Übereinstimmung, die nur aufgrund von Entfernung, aufgrund unseres ewigen *Anderswo* denkbar ist. Das Anhören des „Sfumato sonore“, des Anfangs von „*Helas mon deuil*“ ist in dieser Hinsicht ganz

besonders aufschlussreich. Dies gilt auch für die Arbeit an den verschiedenen Registern, als ob das gesuchte Ganze in eine Orgel umgewandelt würde, die seltsamer Kombinationen fähig ist und eine Rolle als Metapher für die Distanz spielt, die uns bald von Dufay trennt, bald an ihn heranführt.

Die Musik von Isabel vermeidet nicht, den Prozess ihrer Entstehung hörbar zu machen, wenn nicht die Zweifel und das Zögern beim Konzipieren, so doch die Spuren der Entscheidungswege, die in ihrer Verflechtung die Eigenart und Identität ihrer Klangwelt prägen. Wir haben es nicht mit einer konstruierten Musik zu tun, deren triumphierende Algorithmen um jeden Preis das Bleigewicht unanfechtbarer Sicherheiten heraufbeschwören. Es handelt sich im Gegenteil um die ständige Erfindung jener Gewissheit, die der Musik noch im Entstehen ihr Ohr leiht, die hinnimmt, daß auch eine kurze klingende Zeit eine umfangreiche Zeit der Entscheidungen in sich tragen kann, und die jene einzigartige und sich gerade so in den Rahmen der Geschichte – unserer Geschichte - einfügende Musik hervorbringt.

Übersetzung: Isolde Schmitt

Orte der Wahrnehmung Isabel Mundry und Peter Zumthor im Gespräch Aufgezeichnet von Patrick Müller

Kennengelernt haben sich Isabel Mundry und Peter Zumthor anlässlich der Internationalen Ferienkurse für Neue Musik in Darmstadt. Es entstand der Wunsch, den damals begonnenen Dialog zwischen dem musikinteressierten Architekten und der an Architektur interessierten Komponistin fortzusetzen. Das folgende Gespräch fand in Zumthors Atelier im bündnerischen Haldenstein statt. Den Anfang machte ein Zitat des französischen Schriftstellers Francis Ponge, den Mundry zum Ausgangspunkt ihrer Komposition *Sandschleifen* genommen hat. Auch Zumthor wurde um eine Reaktion auf das kurze Zitat gebeten: Seinem Interesse an der Wahrnehmung von Objekten und ihrer sinnlichen Erscheinung hat er einmal mit einem Zitatfund bei William Carlos Williams Ausdruck gegeben: „Es gibt keine Idee, ausser in den Dingen.“ Ponges kurzer Text aus der Einleitung zu seinem *Notizbuch vom Kiefernwald*, der mit Williams' Gedanke in enger Verbindung steht, lautet: „Immer wieder zurückkommen auf das Objekt selbst, auf das Rohe an ihm, auf das, was es unterscheidet: unterscheidet vor allem von dem, was ich (bis zu diesem Moment) schon über es geschrieben habe.“

Peter Zumthor: Was mich an diesem Text spontan interessiert, ist das Rohe: Was ist das Rohe? Das Unterschiedene von dem, was ich bereits geschrieben habe, das würde also heissen: Das Ding immer wieder neu sehen, die Sache wieder neu ins über-

prüfende Auge fassen. Ich kenne dieses Phänomen, dass sich die Dinge immer wieder verändern, weil ich mich selbst verändere und immer wieder anderen Einflüssen ausgesetzt bin – obwohl ich doch nur sehen möchte, was dieses Ding selbst ist.

Isabel Mundry: Was ist denn für Sie das Objekt, was sind die Objekte?

Zumthor: Als Architekt muss ich Dinge machen, die es noch nicht gibt, man könnte also meinen, ich hätte kein Objekt zur Anschauung. Aber wenn ich nichts habe, habe ich doch einen Ort, meine Objekte haben immer einen Ort, und da kann ich hingehen, ihn mir anschauen oder mir vorstellen. Ponges Text spricht davon, dass das Ding eigentlich immer gleich bleibt, doch die Vorstellung, wie es wohl sein könnte, verändert sich: Ein gegebener Ort verwandelt sich unter einem architektonischen Eingriff, und ich kann unterschiedliche Qualitäten zum Vorschein bringen.

Mein Objekt ist also der Ort, ein anderes ist das Thema.

Mundry: Wenn Sie sagen, Sie schauen sich den Ort an, so wird in diesem Augenblick ein Ort der Wahrnehmung erst entstehen. Ich stelle mir den Blick des Architekten so vor, dass etwa eine bestimmte Höhe, ein Material, eine Form oder eine Farbe imaginiert wird, und sich dabei die innere Vorstellung und die Anschauung des Ortes kreuzen, so dass der Ort im ganzen zu einem neuen Ort der Vorstellung wird. Auch wenn man dies von einer Komponistin vielleicht weniger erwartet, denke auch ich im Grunde sehr ähnlich, erzeuge und reagiere innerlich

auf Strukturen, die sich mit Orten oder Räumen vergleichen lassen. Deshalb habe ich mich in letzter Zeit auch intensiv mit Architektur beschäftigt, aber auch mit Stadtstrukturen oder mit den Verhältnissen von Gebäude zu Gebäude. Denn ich kann Musik nur denken im Sinne von Relationen, und da ist für mich der Ortsbegriff ein entscheidender, er wandert dabei relativ schnell von äusseren Gegebenheiten ins Innere der Musik. Im Kammermusikstück *Traces des Moments* beispielsweise kann man den ersten Takt als einen charakteristischen Ort – ich brauche oft auch die Metapher Raum – bezeichnen: Er hat eine Binnenqualität, besitzt also bereits selbst Unterteilungen, zieht aber auch Grenzen. Wenn ich einen solch relativ kleinen Raum oder Ort komponiert oder erschlossen habe, wird er wiederum zu einem Objekt im Sinne Ponges, zu dem ich mich verhalten kann. Ich versuche also, ein Stück weit selber dafür zu sorgen, dass es in meiner Musik etwas gibt, das ich zwar selber forme, das aber auch zu einem Gegenüber werden kann, mit dem ich dann auf anderen Ebenen weiterarbeiten kann. Für diese erste Setzung brauche ich die meiste Zeit. Sie ist zwar bereits ein Resultat, gleichwohl befindet sie sich auf einer Schwelle, zwischen der inneren Vorstellung und den ersten Schritten zur Umsetzung, die neue Fragen und Ideen nach sich zieht. Bei *Traces des Moments* kam es darauf an, in dieser ersten Setzung eine Bündelung vorzunehmen, deren Ausmaße sich erst mit der Zeit entfalten können – fast im Sinne eines Themas bei Beethoven, wemgleich die Musik andere Vorbilder hatte.

Zumthor: Diese erste Setzung verläuft bei mir sehr ähnlich: Ich suche ein Thema, dieses wird dann

zwar überlagert von anderen Themen, aber immer, wie Sie ausgeführt haben, im Verhältnis zum Hauptthema. Der Arbeitsprozess ist dann ein Prozess der Anreicherung, dabei wünsche ich mir, dass alles Didaktische am Thema verschwindet, das Gebäude soll aufgehen im Gebrauch und im Ort, es soll ganz einfach wirken, als hätte es schon immer so sein können. Ich versuche also beim Formen die Spuren der formalen Entstehung zu verwischen, denn Formalismen jeglicher Art sind mir zuwider. Gehen denn auch Sie eher von sinnlichen Eindrücken aus? Oder kommt es auch vor, dass abstrakte Konzepte am Anfang stehen?

Mundry: Nein, eigentlich nie. Zahlen bekommen in einem nächsten Schritt eine tragende Rolle, sie sind für mich eher ein Mittel der Interpretation.

Zumthor: Das geht auch mir so. Ich lerne eigentlich am meisten aus Dingen, die nicht von Architekten gemacht sind: Wenn ich Ihnen zuhöre, wenn ich Ponge lese, das Theater besuche oder in der Welt herumgehe. In der zeitgenössischen Musik beispielsweise habe ich oft das Gefühl, es gehe um Klangfarben, um Materialien und ihre gegenseitigen Gewichtungen – grosse Rhythmen, kleine Rhythmen, grosse Schwingungen, kleine Schwingungen –, und da spüre ich eine Verwandtschaft und stelle mir vor, dass es vermutlich um ähnliche Probleme geht.

Mundry: Ich merke ebenfalls, eigentlich selten von der Musik in die Musik zu denken. Natürlich interessiert mich Musik, ich höre gerne und viel die Werke anderer Komponisten. Aber letztlich komponiere

ich, weil ich das Musikhören verstehen will, und der Weg vom Hörerlebnis zum eigenen musikalischen Gedanken läuft weniger über das Lesen von Partituren oder das Hören von Stücken. Gerne gehe ich Umwege, entferne mich von der musikalischen Vorstellung, um aus einer veränderten Perspektive wieder auf sie zurück zu kommen. So gibt mir beispielsweise die Architektur Antworten auf Fragen, die sich mir beim Komponieren stellen. Wir haben leicht eine sehr allgemeine Vorstellung von Architektur als beispielsweise eines klar strukturierten Hauses. Je mehr ich aber der Frage nachgehe, was denn ein Haus genau sei, desto mehr bemerke ich, dass es zwar gewisse Gegebenheiten hat, die wir relativ schnell erfassen können, aber im Grunde ist es ein charakteristischer Ort, dessen Erschließung durch und durch von der Wahrnehmung bestimmt ist. Man kann zwar einen Grundriss imaginieren, man hat im Kopf eine Vorstellung von dem Gebäude, aber sobald man ihm gegenübersteht, in es hinein- oder um es herumgeht, bemerkt man, dass es ein Spannungsverhältnis gibt zwischen der Wahrnehmung des Gebäudes und seiner abstrakten Präsenz. Und dies beschäftigt mich beim Komponieren extrem. Ich verliere mich beim Schreiben schnell in Einzelheiten, und so ist es für mich äusserst wichtig zu wissen, in welchem architektonischen Umfeld sich diese Einzelheiten befinden. Insofern bin ich beim Komponieren ein Zwitterwesen zwischen dem Architekten, der das Gebäude entwirft, und einem Besucher, der es erschliesst. In diesem Spannungsfeld befinde ich mich und versuche, mein Komponieren auch sehr bewusst darauf anzulegen. Ein Anfangsgedanke, ein Bild, wie wir ihn genannt haben, kann wie ein Klumpen sein. Er ist vorerst ein

zeitenthobener Gedanke, doch zu einem bestimmten Zeitpunkt wird mir klar, in welchen zeitlichen Dimensionen er sich entfaltet, ich weiss dann auch bereits relativ genau, wie lange das Stück dauert, ob 13 oder 22 Minuten beispielsweise. Dieses Wissen wird dann zu einer Setzung, von der ich ausgehe, und dann beginne ich, Mass zu nehmen, zu rechnen, zu proportionieren. Ich mache mir einen Plan von den zeitlichen Proportionen des Ganzen, dann einen Plan nur eines Abschnitts, schliesslich einen Plan von beispielsweise nur drei Takten, der immer weiter ins Detail geht. Und wenn ich beim Detail angekommen bin, verliere ich mich völlig darin, es wird dann wie bei Ponge zum Objekt, in das ich hineintauchen kann. Letztlich soll dieses ganze Gliedern, Proportionieren und Ordnen nicht beschränken und einengen, vielmehr wird es dadurch erst möglich, Dinge zu entdecken.

Zumthor: Also ist es das Stück, die Komposition, die den Raum als Ganzes aufspannt.

Mundry: Genau, es geht eigentlich immer um zwei Richtungen: einerseits von der allgemeinen Vision ins Detail, dann wiederum vom Detail in eine erneute Befragung der Vision. Es handelt sich also um einen permanenten Prozeß von Interpretation. Raumwahrnehmung bekommt hier die Bedeutung einer wandelbaren Relation, die auf verschiedenen musikalischen Ebenen wirksam ist. Eigentlich ist das ein polyphones Denken, weniger auf der Ebene von Tonhöhen und Stimmen als vielmehr auf der generellen Ebene von Verräumlichung, die ebenso zeitliche Prozesse beinhalten kann, wie Tonabstände. Wenn ich in die verschiedenen Ebenen eintauche

und beispielsweise bei einem einzelnen Takt angefangt bin, könnte ich mich darin komplett verlieren, verliere dabei aber auch etwas Wesentliches. Es ist dann für mich sehr wichtig, einen ganz handfesten Impuls zu haben, der mich wieder zurückruft. In der Orchesterkomposition *Flugsand* beispielsweise waren es die grossformatigen Fotografien von Thomas Wrede: Gleichgültig, ob ich mich über den Verlauf von wenigen Tönen oder der grossen Form entscheiden muss, rufe ich mir diese visuelle Ebene immer wieder ins Gedächtnis, um zu wissen, mit welcher Vision diese Entscheidung verbunden ist. So interpretiere ich beim Schreiben des Stückes schrittweise meine Vision.

Zumthor: Als ich Ihnen zuhörte, habe ich viel gelernt über das Aufspannen des musikalischen Raumes und dabei bemerkt, dass dies auch bei meiner Arbeit sehr ähnlich ist. Wie verhält sich dieser Raum zum konkreten Ort der Aufführung?

Mundry: Es gibt den Ort der Aufführung und es gibt den Ort der Musiker. Beide sind beim Komponieren innerlich präsent. Das beginnt bereits bei einem Musiker, wenn ich also ein Solostück schreibe: Ich überlege mir genau, wo der Musiker auf der Bühne steht, in welche Richtung er spielt, beim Trompetenstück *Solo auf Schwellen* ist dies gar eines der Hauptthemen. Bei *Spiegel Bilder* für Klarinette und Akkordeon wiederum war der Bühnenort so definiert, dass die Bühne leer ist und die Musiker rechts und links stehen, sich auch nicht ansehen. Bei *Flugsand* schliesslich sind die Instrumente kreisförmig um das Publikum herum aufgestellt. Dies wirkt dann direkt auf das Innere der Musik.

Zumthor: Auf den inneren Ort der Musik gewissermassen?

Mundry: Genau, dieser korrespondiert mit der Position der Musiker im Konzertsaal. Bei der Entstehung eines neuen Stückes fahre ich, wenn es irgendwie möglich ist, zum Konzertsaal der Uraufführung hin, schaue ihn mir in aller Ruhe an und mache mir Notizen. Ich möchte genau wissen, wie er aussieht, damit die musikalischen Gedanken und die Konstellationen der Musiker im Raum eine Einheit ergeben können. Nach der Uraufführung ist dann jeder weitere Aufführungsort ein Interpret der Musik – oder auch die Musik eine Interpretin des Ortes.

Zumthor: Vermittelt sich dies denn beispielsweise auf CD? Ich frage deshalb, weil ich in der Wiedergabe vom Tonträger oft den Eindruck habe, ich würde räumliche Vorstellungen hören, dass also Töne und Klangfarben und Mischungen tatsächlich einen Raum kreieren. Und das ist doch eigentlich viel interessanter als die Aufstellung von Instrumenten im Raum.

Mundry: Mich interessiert in der Musik die Tiefenschärfe und die Verräumlichung eines Momentes, dass man also einen Fokus hat und eine Umgebung. Mein Interesse für die räumliche Verteilung der Instrumente resultierte aus solchen Überlegungen. Oft hört man auch, ob ein Komponist rein innermusikalisch räumlich denkt oder nicht: Kontrapunktische Musik beispielsweise ist wesentlich räumlicher gedacht als etwa eine Melodie mit Begleitung. Ich selber denke zwei Töne nicht nur als einen Klang, als ein Intervall, vielmehr ist die Distanz für mich

bereits ein Raum, mit möglichen Binnenstrukturen und möglichen Peripherien. Ich kann Musik nicht denken von einer Figur in eine bestimmte Richtung, sondern mir ist wichtig, was ausserhalb dieser Figur möglich ist, was innerhalb, und welche Grenze sie zieht.

Zumthor: Mir gefällt das Wort Umgebung gut: Was ich letztlich als Architekt will, ist der Raum, aber an diesem kann ich ja nicht arbeiten, ich arbeite vielmehr an der Umgebung des Raumes. Im Moment fasse ich diesen Gedanken im Begriff der Atmosphäre, der atmosphärischen Qualität von Architektur. Bei der Begegnung mit einem Gebäude, bei der subjektiven Wahrnehmung reagiere ich unmittelbar: Es zieht mich an oder lässt mich gleichgültig, es

passt mir oder passt mir nicht. Ich arbeite meist an Oberflächen, Böden und Wänden und Decken und Proportionen, und meine Hoffnung ist, dass die so entstandenen Räume eine Stimmung haben, dass sie gut gestimmt sind, dass sie stimmen. Das vermittelt sich dann sofort. Neumodisch könnte man wohl von emotionaler Intelligenz sprechen, doch diese spezifische Erfahrung ist uralte, sie setzt sich zusammen aus allem, was wir wissen, was in uns akkumuliert ist, sogar bevor wir es wissen. Oft ist es doch so, dass man etwas macht oder etwas sieht und plötzlich denkt: Das kenne ich doch ... obwohl ich es nicht kennen kann. Es gibt in unserem Innern eine Art Prädisposition, die dann sagt: Das ist es, so muss es sein!

Sandschleifen © by Breitkopf & Härtel

Here or there - Resonances between and within music

Isabel Mundry

Dufay's chansons interlaced with one's own compositions - one could say that this is about contrasts, between the old and the new, near and far, familiar and foreign, modal and atonal. But my motivation in approaching Dufay's music through writing about it was also sustained by my search within it for reflexions of my own way of thinking, just as I seek within my own music for what is foreign to me. An experience, unprecedented for me, lies behind this encounter with Dufay's music, as one evening I listened to all the available chansons and hymns over and over, following each time a different part, and singing in accompaniment each part one after another from the score. I had the impression that I was always singing the same thing, but always from an altered perspective, of being surrounded by related melodic progressions, and precisely through this being made conscious of my own distance. Subtle deviations, displacements and metamorphoses permanently underlay the music, so that the stability of the repetitions at the same time was characterised by an instability of interpretation; a phrase here can mean a beginning, and there, an end. Thus a tactile form of music came into being which from the smallest cells creates delicate resonances and transformations, in which what is inherent in the next moment may become its opposite and phenomena like near and far, enduring and disappearing, stabilising and dissolution are dealt with in the most intimate way. The arrangements foster an

impression of shifting vocal perspectives and of the enigmatic, arising out of the ambiguity of configurations of time. With each repetition of the chansons a different articulation of the musical perspective is offered as phrases, unchanged, delineate here a finale, here a beginning, or subordinate melodies, placed almost invisibly between the parts, appear and stand oblique to the melodic progressions. But the multiplicity of possible meanings brings with it at the same time the experience of emptiness, which arises where every single decision recognises its relativity, its potential disappearance in a changing perspective. The arrangements concern themselves not least with these empty spaces, the failures in understanding, which allude to the darkness of temporal distance as well as to the darkness of the moments of decision in composition.

My composition *Traces des Moments* arose in pursuit of the understanding of a particular moment. It began in a garden in Kyoto, as I looked at a surface of raked gravel, irritated that the images in my mind obstructed my view and that precisely the familiarity triggered a twofold alienation. After studying the depiction of waves in stone, I turned the corner and came to a small waterfall with a pool. There too I encountered wave formations, but, in contrast to the gravel, waves which were permanently renewed and in motion through the fall of the water, through gusts of wind or the leap of a goldfish. The observation, of seeing the same formation twice, but once detached from a momentary incident, the other time thoroughly bound to it, engulfed me in a consideration of perspectives of perception. From that moment, I began to read all artistically stylised as well as naturally unpredictably formed elements as

signs, which in their gradual timelessness or subordination to time mutually reflect and overlay one another. In elaborate fashion, the gardens create transitions between shaped and unperturbed nature and richly faceted relations, in which things are simultaneously foreground and background, not only in the sense of near and far, but also in the sense of now and sometime.

Traces des Moments dwells musically on such impressions, without seeking some form of Japonism. Proceeding from a distinct moment in the first bar, the music repeatedly creates new moments in varying dimensions, to trace the length of their breath, their dispersion and their disappearing. In this way a network of temporal resonance is created, in which moments leave traces, traces generate new moments, elements uncouple, linger, unravel and overlap, become simultaneously foreground and background, end or anticipation, in a game of ambiguity of perspective.

As the stimulus for temporal relations sprang from the Japanese garden, I was influenced also by reading the texts of Francis Ponge. They throw light on the unending diversity in the perception of internalisation of objects, through which my conception of inner musical space is profoundly influenced. This encounter with Ponge connects the two compositions in this CD, which are parts of a cycle the ending of which is still open. Both works center on a string trio which as the tonal core integrates various instruments, an accordion and a clarinet in one, percussion and a piano in the other composition. The composition *Sandschleifen* derives from the description of a picture by the writer Karsten Feldmann. The picture (by Sigrid Klemm) pithily

reduces itself to a house, tree, pond, horizon and landscape, but the delineation remains in a sense token, in that the objects escape their apparent unequivocal meaning. In ten descriptions, the text revolves around what is seen and creates from the pictorial language linguistic pictures, which resolve themselves and go their own way, in the growing recognition that a picture also cannot twice be seen in the same way. The music performs similarly in relation to the text. In a precise mimetic sense, the first three sections probe the pictorial descriptions, word for word. But what does it mean to transpose words into sound without wanting a programmatic imitation? To various degrees metaphorical correspondences are permitted, in varying degrees they remain alien. Thus the music sounds out distance and nearness as general phenomena of perception and thereby loses itself increasingly in a network of inner references, as the structure and temporality of the music create new reflections which are genuinely musical. In this way the piece also deals with the phenomenon of decoupling, and the question how much inner observation and differentiation a compositional thought needs and wants, and how much it comes to understand itself first in the process of elaboration. And thus I could also say that it is not a visual textual impression which has set musical imagination in motion, but that the musical visions have encountered a subject which they have illustrated, critically examined and defined, in the course of which my view and my music have been changed.

Translation: Joanna King

Posing Questions, Evoking Movement: the Music of Mundry

Brice Pauset

To listen to a new piece of music, besides much else, can be viewed as a question which every listener poses to find out what personal stance he or she has developed towards listening to music - between that which is already familiar, the "repertoire" as it were, and that which forms itself on a first hearing - the "other music".

In both cases it is difficult to maintain one's own personal aesthetic sense, free from all routine, in a time of culture made banal. "reference versions" (the expression is itself grotesque) and other more or less worthwhile easy listening. In any case, for those who wish to listen to music with an open mind, it is *work*, work which must be constantly repeated, beyond all fashion and mythmaking.

Of course music itself has a major share in stimulating the appetite to listen, whether this is inspired through ordinary, widely disseminated quantitative stimuli (many notes, few notes, one or another musical trade-mark, or other product label) or whether it occurs through constant circulation and mutual renewal, between the power of imagination and the "repertoire", in the broadest sense of that word: a multiplicity of new interpretations of received forms, harmony (as regards posing a question; how and why the various musical "substances" work together and what is created through their interplay), and also style. It should be evident, meanwhile, that I place the music of Isabel Mundry in the second cat-

egory, in that type of music which equally demands and excites active and interpretative listening. In this sense this music is profoundly *expressive*.

Isabel's style of thinking and music evoke movement and a cycle of metaphors. The many transitions between the music of Dufay and that which we would like to hear in it, the complex relationships between that which music gives us and that which we can receive from it, in reality represents the basis of each compositional decision in the setting of the Dufay arrangement. These decisions, in the context of "composed" interpretations, (here I deliberately employ the expression first used by Hans Zender), take on a very special meaning and become far more apparent when this has to do with music which almost completely lacks any aesthetic standardisation or inclusiveness, aspects which are essential for commercialised culture. A music which is for most of us well beyond our usual reach: how should its existence be secured within the social framework? In what form should we listen to it, how transpose the vocalisation (and what style of vocalisation?) and instrumentation, what should be the force and the presentation of the ornamentation, to what pitch should one have recourse? Should one wish to unroll even further this grievous garland of uncertainties, one would only contribute further to deepening the chasm which the culture industry, with quiet insistence, excavates between history and our chaotic times.

Thus this is no longer about, or is about more than, the legacy of Dufay, this is no longer about, or is about more than, the music written most recently

by Isabel: What we perceive is an inalienable part of “the hearing of hearing”, in that sense which Peter Szendy allows it patiently to come to the fore in his various writings. What we also perceive is traces of movements, the impressions made visible in the collaboration-at-a-distance of two musicians. Isabel’s work is in no sense a taking possession of Dufay, even less a categorisation according to archetypes formed by and for us. If I wish to put into words the deep feeling aroused in me by listening to the Dufay arrangement, then I would chose the formulation “distancing, which draws near”, a special tacit collaboration, which is conceivable only by virtue of distance, by our perpetual *elsewhere*. Listening to “Sfumato sonore”, the beginning of “Helas mon deuil” is particularly illuminating in this respect. This is also true of the work in various registers, as if the totality that is sought metamorphoses into an

organ capable of strange combinations and which plays a role as a metaphor of distance, which soon separates us from Dufay, soon leads us to him. Isabel’s music doesn’t evade making the process of its genesis audible, if not the doubts and hesitations during composition, then the traces of ways of deciding, which in their complexity form the special identity of her world of sound. We are not dealing with constructed music, triumphant algorithms conjuring up at any cost the plummet of incontestable certainties. On the contrary this is about the constant invention of certitudes to which the music lends its ear in coming into being, which accepts that a brief-sounding space of time can convey a vaster space of time and its decisions, and bring forth just that unique music adapted to the context of history - our history.

Translation: Joanna King

Places of perception Isabel Mundry and Peter Zumthor in conversation as recorded by Patrick Müller

Isabel Mundry and Peter Zumthor first met at the “Internationalen Ferienkurse für Neue Musik” in Darmstadt. The wish arose to continue the conversation they had begun there, between an architect interested in music and a composer interested in architecture. The following discussion took place in Zumthor’s atelier in Haldenstein. It began with a quotation from the French writer

Francis Ponge, which Mundry had used as the point of departure for her composition *Sand-schleifen*. Zumthor was asked for a reaction to that brief quote: his interest in the perception of objects and their sensual impression he once expressed in a quote from William Carlos Williams: “No ideas but in things.”

Ponge’s brief text, from the introduction to his

Notebook on Pinewoods is closely related to Williams' reflection, and runs, "Always return to the object itself, to the rawness in it, to what is distinctive in it: distinct especially from what I (until this moment) have already written about it."

Peter Zumthor: What immediately interested me in the text is this rawness: what is this rawness? That which is distinct from what I have already recorded. That would then mean: to see the thing anew, to comprehend it anew with the examining eye. I know this phenomenon, the mutability of things, because I too change and am again and again exposed to other influences - although I only really want to see what this thing is, in itself.

Isabel Mundry: What then do you consider to be the object, what are objects?

Zumthor: As an architect I have to make things which don't yet exist, so you could say, there's no object which I could perceive. But though I have nothing, I do however have a place, my objects always have a place, and I can go there, and look around it and imagine. Ponge's text says that in actuality the thing always stays the same, but that the conception of how it could be, changes: a given place is transformed by an architectural intervention, and I can bring to light different qualities. My object is, then, the place, the theme is another.

Mundry: When you say you view the place, then in that moment the perceived place first comes into being. I imagine that in the architect's gaze, a given height, materials, a form or a colour are visualised,

so that the inner conception and the view of the place intersect, so that the place as a whole becomes a place of new conception. Although one might expect this less of a composer, essentially I think in a similar way, creating and reacting inwardly to structures which are comparable to places and rooms. That's why I have recently taken an intense interest in architecture, but also in the structure of cities or relations of buildings to each other. Because I can only think of music in the sense of relations, which is why the concept of place is decisive, as it travels rather quickly from exterior realities into the inner world of music. In the chamber music piece *Traces des Moments* for example, one could describe the first bar as a characteristic place - I often use the metaphor of a room: it has interior qualities, has already within itself subdivisions, but also draws boundaries. Once I have composed or enclosed such a relatively small space or place, it then becomes an object in the sense of Ponge, to which I can relate. So I try to make sure for myself within that piece that there is something in my music which I do form myself, but which can also become my opposite, which I can then work with on other levels. This first phase of composition takes me the longest. It is already a result, and is at the same time at a threshold between the inner conception and the first steps towards realisation, which bring with them new questions and ideas. In the case of *Traces des Moments* I sought in the first setting to create an association the dimensions of which could only unfold over time - almost in the sense of a theme from Beethoven, though the music had different models.

Zumthor: I proceed with the first sketch in a similar way: I look for a theme, which is then overlaid by other themes, but always, as you have described, in relation to the main theme. The working process is then a process of enrichment, in which I want everything didactic in relation to the theme to disappear. The building should rise from the uses it will be put to and the place; it should have a very simple effect, as if it could always have been so. So I seek to efface in the form all traces of the formal origins, because I am opposed to all kinds of formalism. So do you also proceed rather from sensual impressions? Or are there also abstract concepts at the beginning?

Mundy: No, actually never. Numbers take on a supporting role in a later phase. They are more a means of interpretation for me.

Zumthor: That's also the case for me. I actually learn the most from things which are not made by architects: when I listen to you, when I read Ponge, visit the theatre or walk around in the world. For example I often have the feeling with contemporary music that it's to do with tonal colours, materials and their reciprocal weightiness - large rhythms, small rhythms, large vibrations, small vibrations, - and there I sense an affinity and imagine that it probably deals with similar problems.

Mundy: I notice likewise that my thoughts seldom travel from music into music. Of course I'm interested in music. I listen with pleasure and often to works by other composers. But in the final analysis I compose because I want to understand how mu-

sic is heard, and the path from the experience of music to my own musical thoughts has less to do with reading scores and listening to works. I like to take detours, distance myself from the concept of music, to return to it with a changed perspective. Thus architecture for example gives me answers to questions that arise for me during composition. We easily have a very general idea of architecture, for example, as of a house of clear structures. But the more I examine the question of what exactly a house is, the more I notice that it has certain factual aspects which we can relatively quickly perceive, but fundamentally it is a place where typically perception is the decisive element again and again in its development. One can perhaps imagine a ground-plan, one has an image of the building in mind, but as soon as one stands opposite it, enters it or goes around it, one notices the tension in the relation between the perception of the building and its abstract presence. And this is a great concern of mine when I am composing. I quickly get lost in details in writing, and so it is extremely important for me to know in what architectonic field these details are located. In that sense while I'm composing I'm a hybrid creature between the architect, who designs the building, and the visitor who uses it. This is the field of tension in which I am located and I try to compose with this very much in mind. An initial thought, an image, as we have called it, can be like a lump. At the beginning it is removed from time, but at a certain point in time it is clear to me in what dimension of time it will unfold itself, and then I know fairly exactly how long the piece will be, whether 13 or 22 minutes for example. This knowledge then becomes a setting from which I can go on, and then

I begin to take measure, to add, to proportion. I make a plan for myself of the time proportions of the whole, then a plan for just one section, and finally a plan for example for three bars, going into more and more detail. And when I get down to the details, then I get completely lost in it, and it's like Ponge and the object; I can immerse myself in it. Ultimately this whole organising and proportioning and ordering shouldn't limit or constrict, it's much more the case that it's through this that it becomes possible to discover things.

Zumthor: So it's the piece, the composition, that holds the entire space in place.

Mundry: Exactly. It always has to do actually with two directions: on one hand the general vision in detail, and then on the other hand from the details to a renewed examination of the vision. So it is a permanent process of interpretation. In this, the perception of space takes on the significance of a changeable relation, operating on different musical levels. Actually this is a polyphonic way of thinking, less to do with the level of pitch and voices and much more with the general level of spatiality, which can also contain time processes as can the distance between notes. When I immerse myself in the different levels, and come for example to a single bar, I could lose myself in it completely, but I also lose something essential. Then it's very important for me to have a very firm impulse which calls me back. For example in the composition for orchestra, *Flugsand*, it was the large format photographs of Thomas Wrede: regardless of whether I had to make decisions about the course of a few

notes or the form as a whole, I called to mind again and again this visual level to know with what vision the decision was bound. That is how I interpret my vision step by step while writing a piece.

Zumthor: Listening to you, I have learned a lot about how the musical space is fixed, and I note how similar it is to my own work. What is the relation between this space and the actual place of performance?

Mundry: There is the performance space and there is the place of the musicians. Both are present inwardly during composition. This starts already with one musician when I write a solo piece: I consider exactly where the musician stands on the stage, in what direction he plays. In the trumpet piece *Solo auf Schwellen* (Solo at Threshold) this is actually one of the main themes. In *Spiegel Bilder* (Mirror Images) for clarinet and accordion on the other hand the stage area was so arranged that the stage itself was empty and the musicians stood to the left and right, without seeing each other. In *Flugsand* finally the instruments are arranged in a circle around the audience. That has a direct effect on the interiority of the music.

Zumthor: On the inner space of the music, so to speak?

Mundry: Exactly, this corresponds to the position of the musician in the concert hall. When I am creating a new piece, if it is at all possible, I travel to the concert hall of the premiere, have a quiet look around, and make notes for myself. I want to know exactly

what it looks like so that the musical concept and the constellation of the musicians in the room can create a unity. After the premiere, every other place of performance is an interpretation of the music - or the music interprets the place.

Zumthor: Is this also conveyed for instance on a CD? I ask because I often have the impression in reproductions on sound equipment that I hear spatial conceptions, that notes and tonal colours and combinations actually create a space. And that is actually much more interesting than the arrangement of instruments in a room.

Mundy: What interests me in music is the depth of focus and the spatiality of a moment, so that one has a focus and an environment. My interest in the distribution of the instruments in a room is the result of those sorts of considerations. One can also often hear whether a composer thinks purely in terms of the inner musical space or not: Contrapuntal music for example has essentially more spatial sense than say a melody with accompaniment. I myself think of two notes not only as a sound, as an interval, but rather the distance is already a space, with potential interior structures and potential peripheries. I can't think music as a form in a certain direction, but it's important to me rather what is outside this form, what is within and what borders they draw.

Zumthor: I like this word environment a lot: What I most want as an architect is the space, but I can't work on that. I work, on the contrary, on the environment around the space. At the moment I form ideas around the notion of atmosphere, the atmos-

pheric qualities of architecture. In an encounter with a building I react directly as regards subjective perception; it attracts me or it leaves me indifferent, it suits me or it doesn't suit me. I work mostly with surfaces, floors, walls, ceilings and proportions, and it's my hope that the rooms that I create have a mood, that they are well-tuned, that they are in harmony. This communicates itself immediately. To use terms in vogue, one could speak of emotional intelligence, but this specific experience is ancient, it's made up of everything we know, which has accumulated in us, even before we know it. It's often actually the case that one makes something or sees something and one thinks suddenly: I know this already... although I couldn't have known it. In our inner worlds we have a kind of predisposition which says, that's it, that's how it must be.

Translation: Joanna King

27

Handwritten musical score for Violin (Vcl.), Viola (Vi.), Violoncello (Vcl.), and Piano (AWK). The score is in 7/8 time and consists of three systems. The first system covers measures 7-9, the second covers measures 10-12, and the third covers measures 13-15. The Violin part includes markings such as *pizz.*, *trem.*, *batt.*, *arco vibrato*, *vibr. mtr.*, and *vibr.*. The Viola part includes *pizz.*, *trem.*, *batt.*, *arco vibrato*, *salt.*, *arco*, *trem.*, and *arco vibr.*. The Violoncello part includes *trem.*, *batt.*, *arco*, *trem.*, and *arco vibr.*. The Piano part includes *f*, *ppp*, and *f*. The score is marked with dynamics like *f*, *ppp*, *mf*, and *f*. There are also some handwritten annotations like "5" and "3" above notes.

Traces des Moments © by Breitkopf & Härtel

Ici et là – les résonances entre la musique et dans la musique

Isabel Mundry

Les *Chansons* de Dufay enchevêtrées à ses propres compositions, voilà une démarche dont le dessein semble être une mise en relief des contrastes entre l'ancien et le nouveau, le lointain et le proche, le familier et l'étrange, le modal et l'atonal. Toutefois, mon initiative de fréquenter la musique de Dufay à travers l'écriture est aussi liée au désir d'y retrouver des réflexes de sa propre pensée, puisque ma démarche musicale traduit aussi une recherche de l'altérité dans mes propres compositions. L'intérêt porté à la musique de Dufay part d'une expérience initiale : une nuit alors que j'écoutais l'intégrale des *Chansons et Hymnes* disponibles, je me mis à les écouter autant de fois qu'ils avaient de voix en chantant moi-même tour à tour chacune des voix en suivant la partition. J'avais l'impression de toujours chanter la même chose, mais à partir d'une perspective décalée, entourée de parcours mélodiques apparentés, mesurant ainsi mon propre éloignement. La musique subit constamment de légers écarts, des déplacements et des métamorphoses, de sorte que la stabilité des répétitions est dans une même mesure inhérente à l'instabilité de la nouvelle interprétation puisqu'une phrase peut être tour à tour commencement ou fin. Cela donne lieu à une musique du tâtonnement, qui, en partant d'infimes cellules, génère des résonances délicates et des transformations permettant l'instant d'après de modifier ce qui lui est propre en son contraire et de thématiser des phénomènes comme le lointain

et la proximité, le maintien et la disparition, la stabilité et le détachement dans ce qu'ils ont de plus profonds. Les arrangements visaient à creuser ces impressions, ces perspectives décalées du chant et les énigmes qui découlent de l'ambivalence des formes temporelles. Chaque répétition des *Chansons* tend à révéler une articulation différente du regard musical, les phrases qui demeurent identiques marquent alternativement la résonance ou le commencement, ou ressurgissent sous forme de mélodies sous-jacentes, placées quasi imperceptiblement entre les voix, en biais pour ainsi dire par rapport aux parcours mélodiques. Mais la quantité d'interprétations possibles est inhérente à l'expérience du vide qui s'ouvre alors que toute décision mesure sa relativité, sa disparition probable dans une perspective modifiable. Les arrangements portent aussi, et non dans une moindre mesure, sur ces espaces vides, sur cette compréhension lacunaire, touchant autant les ténèbres de l'éloignement temporaire que ceux de l'instant d'une décision au cours de la composition.

La composition *Traces des Moments* exprime ce besoin de vouloir comprendre l'instant. Tout a commencé dans un jardin de Kyoto alors que je contemplais une surface recouverte de petits graviers, troublée de constater à quel point les représentations mentales modifient le regard et provoquent une impression de déjà-vu, d'un double sentiment d'étrangeté. Après avoir contemplé les dessins de vagues formés par les graviers, je pris une autre direction et me retrouvais à proximité d'une petite cascade avec un étang. Là aussi, je retrouvais des formations de vagues, mais – contrairement au gravier – elles se renouvelaient constamment et étaient

portées par un mouvement incessant provoqué par la chute de l'eau, les coups de vent ou le saut d'un poisson rouge. Le fait d'observer à deux reprises une formation identique, tour à tour détachée des circonstances de l'instant ou entièrement reliée à celui-ci, m'entraînait dans les remous des perspectives de la perception. À partir de ce moment-là, je saisisais des signes dans tous les éléments formés de manière imprévue, qu'ils soient stylisés et artificiels ou naturels, des signes, qui dans leur intemporalité graduelle ou leur rapport au temps se reflètent ou se superposent mutuellement. Dans un raffinement particulier, les jardins représentent des passerelles entre la nature élaborée et la nature à l'état brut, et génèrent des relations aux facettes multiples où les choses représentent alternativement les unes pour les autres, autant l'avant ou l'arrière-plan, dans l'idée de l'éloignement et de la proximité, que l'ici et le « un jour... ».

Traces des Moments suit ces impressions de manière intramusicale, sans chercher à reproduire de quelconques japonaiseries. En partant d'un moment précis dans la première mesure, la musique provoque sans cesse de nouveaux moments dont le développement varie, afin de s'attacher aux durées de leur souffle, à leurs éparpillements et leurs disparitions. Un entrelacs de résonances se met en place, les instants y laissant des traces, qui génèrent à leur tour de nouveaux instants, des éléments se découpent, demeurent, se dissolvent et se superposent, forment les uns pour les autres l'avant ou l'arrière-plan, l'épilogue ou l'anticipation, dans un jeu d'interprétations multiples des perspectives.

Si j'ai été marquée par les jardins japonais quant

aux rapports temporels, je l'ai également été par la lecture des textes de Francis Ponge. Ils révèlent le caractère infini de la diversité des perceptions inhérente aux objets, et exercent une influence essentielle sur ma représentation de l'espace intramusical. La réflexion à partir des textes de Ponge sert de lien entre les deux compositions de cet enregistrement qui s'inscrit dans un cycle dont l'issue demeure pour l'heure encore ouverte. Les deux œuvres s'articulent autour d'un trio à cordes intégrant dans son noyau et sa couleur sonore différents instruments, un accordéon et une clarinette pour l'un des morceaux, la percussion et un piano pour l'autre. La composition *Sandschleifen* évoque la description d'un tableau de l'écrivain Karsten Feldmann. Le tableau (de Sigrid Klemm) semble en toute simplicité se réduire à une maison, des arbres, un étang, un horizon et un paysage, et pourtant la représentation se contente d'évoquer des signes, libérant les objets de leur caractère apparemment explicite. À travers dix descriptions, le texte tourne autour de ce qui est vu, faisant apparaître à partir du langage des images, des images parlantes qui se détachent et suivent leur propre cheminement, et on finit par se rendre compte que même un tableau regardé à deux reprises, n'est jamais perçu de la même façon. Le cheminement parcouru par la musique entretient un rapport semblable au texte. Comme par mimétisme, la musique parcourt par tâtonnement au cours des trois premières parties la description du tableau, mot à mot. Mais quel est le sens d'une transposition de mots en sons, si l'on ne veut pas se contenter d'une imitation purement programmatique ? À différents degrés, ils révèlent des correspondances métaphoriques ou encore y

restent étrangers. Ainsi, la musique sonde l'éloignement et la proximité des phénomènes de perception générale tout en se perdant de plus en plus dans un entrelacs de liens intérieurs, la structure et la temporalité de la musique étant porteuses de nouvelles réflexions intrinsèquement musicales. Ainsi, l'œuvre traite autant des phénomènes du détachement que de la question de l'intensité du regard intérieur et de la différenciation nécessaire et exigée pour une réflexion en composition et combien elle se révèle à elle-même lorsqu'elle s'inscrit dans le processus de sa propre élaboration. De la même façon, on serait tenté d'avancer que ce n'est pas l'impression textuelle et visuelle qui a inspiré l'imagination musicale, mais que des visions musicales abordent ici un sujet qui les met en lumière, les aiguise et les précise, modifiant ainsi mon regard et ma musique.

Traduction : Chantal Niebisch

Une musique de questions et de mouvements **Brice Pauset**

Écouter un nouveau morceau de musique peut être interprété, entre autres, comme une question posée, pour chaque auditrice ou auditeur, sur la relation qu'elle ou il a façonnée, lors de sa propre histoire personnelle quant à l'écoute musicale, entre ce qui est déjà connu – le répertoire –, et ce qui se fait connaître au moment de la première écoute – l'« autre musique ».

Dans les deux cas, préserver intact de toute routine son propre appétit esthétique devient une tâche

difficile, à l'époque de la culture réifiée, des « versions de référence » (le terme même est une véritable monstruosité...) et autres easy-listening plus ou moins avouables. C'est, dans tous les cas, pour ceux qui reçoivent la musique, un travail que d'écouter, un *travail* à renouveler constamment, par-delà modes et fossilisations mythologiques.

Bien entendu, la musique elle-même porte une part importante du déclenchement de cet appétit d'écoute, soit en vertu de banales (mais très répandues) raisons d'ordre quantitatif (beaucoup de notes, peu de notes, une estampille sonore quelconque, ou toute autre marque de fabrique à bon marché), soit par la circulation permanente, les échanges réciproques continuels d'une inventivité tout le temps à l'œuvre et du « répertoire », au sens élargi: formes anciennes diversement réinterprétées, sens particulier pour une notion quelque peu délaissée, celle d'harmonie (au sens large: comment et pourquoi faire coexister différentes substances musicales, et que produire par cette coexistence ?), style; on l'aura compris, je place la musique d'Isabel Mundry dans la seconde catégorie, celle des musiques qui simultanément produisent et exigent cette écoute active, interprétative. En ce sens, elle est profondément *expressive*.

La pensée et la musique d'Isabel produisent des mouvements, des circulations de métaphores: les multiples glissements entre la musique de Dufay et ce que nous voudrions en entendre, la complexe relation de ce qu'une musique nous donne et de ce que nous sommes capables d'en accepter constitue, en réalité, la base de toute décision compositionnelle dans le cadre des *Dufay-Bearbeitungen*. Ces décisions prennent un tour particulier dans le

cadre de tout travail de transcription « composée » (j'utilise à dessein la formulation initiée par Hans Zender) et s'avèrent encore plus aiguës lorsqu'il s'agit d'une musique presque entièrement indemne du pouvoir de phagocytation et de standardisation esthétique propre à la marchandisation culturelle, une musique qui, pour la plupart d'entre nous, nous échappe grandement: quelle était son existence sociale, sous quelle forme était-elle donnée à entendre, comment articulait-on la vocalité (et quelle type de vocalité ?) et l'instrumentalité, quelle était la force et la présence de l'ornementation, quels étaient les tempéraments utilisés... Continuer de dérouler cette douloureuse guirlande d'incertitudes ne ferait qu'accentuer encore, s'il en était besoin, le fossé que l'industrie culturelle creuse patiemment entre l'histoire et nos temps troublés.

Ce n'est donc plus (ou c'est plus que) le legs de Dufay, ce n'est plus (ou c'est plus que) la musique nouvellement écrite d'Isabel: ce que nous percevons fait partie intégrante de l'« écoute d'écoute », telle que Peter Szendy en a contribué à façonner patiemment la définition dans ses divers ouvrages; ce que nous percevons également, c'est la trace des mouvements, les empreintes laissées visibles par la connivence distante de deux musiciens. Il n'est pas question chez Isabel de coloniser Dufay, encore moins de le catégoriser en archétypes fa-

çonnés par nous-mêmes et pour nous-mêmes. Si je devais mettre des mots sur le sentiment essentiel éveillé chez moi à l'écoute des *Dufay-Bearbeitungen*, ce seraient ceux de « distance qui rapproche », ou d' une connivence particulière seulement pensable par le lointain, par notre propre *ailleurs*; l'écoute du « sfumato sonore » du début de « Helas mon dueil » est à cet égard particulièrement éloquente. Il en est de même du travail des différentes registrations, comme si l'ensemble recherche se trouvait transmué en un orgue capable d'étranges combinaisons agissant comme autant de métaphores de la distance qui tantôt nous sépare, tantôt nous rapproche de Dufay.

La musique d'Isabel ne fait pas l'économie de mettre à jour sinon les doutes et les hésitations qui ont présidé à sa conception, en tout cas les traces des décisions qui ont contribué, par leurs entremêlements, à forger l'identité si particulière de son art. Il ne s'agit pas d'une musique planifiée, dont les algorithmes triomphants imposeraient, à n'importe quel prix, leur lot d'indiscutables certitudes. C'est au contraire l'invention permanente de celle qui est à l'écoute de la musique en *train de se faire*, et qui accepte la durée de vie souvent brève de ce qui s'engendre à travers chaque décision, qui produit cette musique unique, et pourtant si intégrée à l'histoire, notre histoire.

Les lieux de la perception Un entretien entre Isabel Mundry et Peter Zumthor enregistré par Patrick Müller

Isabel Mundry et Peter Zumthor se sont rencontrés à l'occasion des « Internationalen Ferienkurse für Neue Musik » à Darmstadt. Tous deux exprimèrent le souhait de poursuivre ce dialogue entamé entre un architecte qui s'intéresse à la musique et une compositrice intéressée par l'architecture. L'entretien suivant a eu lieu dans l'atelier de Zumthor à Haldenstein dans les Grisons. En exergue de cet entretien, il y a une citation de l'écrivain français Francis Ponge, reprise comme point de départ par Mundry dans sa composition *Sandschleifen*. Zumthor a été invité à son tour à réagir à cette petite citation : l'intérêt qu'il porte à la perception des choses et au monde sensible s'exprime par une citation trouvée dans l'œuvre de William Carlos Williams : « Point d'idées sinon dans les choses. » Voilà l'extrait du texte de Ponge tiré de l'introduction du *Carnet du bois de pins*, étroitement lié à la réflexion de Williams : « Revenir éternellement à l'objet en soi, à ce qui le distingue notamment de tout ce que j'ai (jusqu'ici) écrit sur lui. »

Peter Zumthor: Ce qui dans ce texte m'interpelle spontanément est cet « en-soi » : quel en est la signification ? Ce qui distingue l'objet de ce que j'ai déjà écrit, cela signifierait donc que l'objet est toujours abordé sous un autre jour, soumis au regard critique. Ce phénomène des choses qui sans cesse changent m'est très familier, car moi aussi je change constamment et je suis continuellement soumis

à d'autres influences – bien que je ne cherche qu'à voir l'objet en soi.

Isabel Mundry: Que représente l'objet pour vous ? Que sont les objets ?

Zumthor: En tant qu'architecte, je conçois des choses qui n'existent pas encore, on pourrait donc penser que je n'ai aucune vision des choses. Mais même si initialement je ne dispose d'aucun objet, le lieu existe toujours et je peux m'y rendre, le regarder et me l'imaginer. Le texte de Ponge évoque que l'objet reste toujours identique à lui-même, mais si la représentation de ce qu'il pourrait être est modifiée : un lieu donné sera modifié au moment où l'architecte intervient et je peux mettre en évidence différentes caractéristiques.

L'un des objets est donc le lieu, l'autre, c'est le thème.

Mundry: Lorsque vous dites que vous regardez un lieu, c'est le moment donc où naît un lieu de la perception. Voilà comment j'envisage le regard de l'architecte : il projette en quelque sorte une certaine hauteur, un matériau, une forme ou une couleur et un croisement entre la représentation intérieure et une vision du lieu s'opère, le lieu se transformant entièrement en un nouveau lieu de la représentation. Même si cela paraît plutôt surprenant de la part d'un compositeur, j'envisage au fond les choses un peu de la même façon, je produis et je réagis intérieurement à des structures comparables à des lieux ou des espaces. C'est aussi la raison pour laquelle je porte ces derniers temps une grande attention à l'architecture, mais aussi

aux structures urbaines ou aux rapports entre les édifices. Car je ne peux concevoir la musique que dans le sens d'une relation, et la notion de lieu y est décisive, elle passe assez rapidement des données extérieures à l'intérieur de la musique. Dans la composition pour ensemble *Traces des Moments* par exemple, la première mesure pourrait désigner un lieu caractéristique – je reprends également souvent la métaphore de l'espace, ce dernier possède une qualité intrinsèque et possède donc déjà des subdivisions, instaure également des limites. Une fois que j'ai composé, exploré un espace ou un lieu relativement modeste, il devient à son tour objet au sens où l'entend Ponge, un objet auquel je peux réagir. Je tente donc de m'assurer que ma musique recèle quelque chose qui, même créée par mes soins, peut se transformer en un vis-à-vis, me permettant ensuite de poursuivre le travail à un autre niveau. Cette première mise en place est celle qui me demande le plus de temps. Bien que présentant déjà un premier résultat, elle se situe au seuil de la représentation intérieure et des premières étapes de la réalisation et suscite des questions et des idées nouvelles. Pour *Traces des Moments*, l'objectif était au cours d'une première phase d'instaurer une focalisation dont la portée ne se développe qu'avec le temps – presque à l'image d'un thème chez Beethoven, même si les modèles musicaux ne sont pas les mêmes.

Zumthor: J'opère de manière très semblable au cours de la première mise en place. Je suis à la recherche d'un thème auquel viennent ensuite se superposer d'autres thèmes, mais toujours, comme vous venez de l'expliquer, en faisant le lien avec le

thème principal. Le travail en soi est un processus d'enrichissement au cours duquel je souhaite faire disparaître tout l'aspect didactique inhérent au thème, l'édifice doit s'épanouir par l'usage qui en sera fait et le lieu doit tout simplement agir comme s'il avait toujours existé. Au cours de la formation, j'essaie de faire disparaître les traces à l'origine de la genèse formelle, car je m'oppose à toute sorte de formalisme.

Votre démarche s'inspire-t-elle au départ d'impressions sensorielles ou vous arrive-t-il parfois de partir de concepts abstraits ?

Mundry: Non, jamais. Les nombres revêtent au cours d'une étape ultérieure un rôle majeur et représentent pour moi plutôt une source d'interprétation.

Zumthor: Je procède de la même façon. Au fond, le meilleur enseignement que je puisse tirer vient des choses et non de l'architecture, en vous écoutant, en lisant du Ponge, en allant au théâtre ou en me baladant, ou encore au cours de mes pérégrinations. J'ai souvent l'impression que ce qui compte en musique contemporaine, ce sont les couleurs sonores, les matériaux et l'équilibre qu'ils entretiennent les uns par rapport aux autres – rythmes majeurs, rythmes mineurs, grandes ou petites vibrations – et là, je sens une affinité et je m'imagine que les problèmes sont sans doute les mêmes.

Mundry: Je me rends compte que ma pensée musicale se nourrit rarement de la musique. Certes, la musique m'intéresse, j'aime l'écouter et j'écoute fréquemment les œuvres d'autres compositeurs.

Mais au fond, je compose pour chercher à comprendre ce que représente l'écoute de la musique et le cheminement qui part de l'expérience de l'écoute et conduit vers une propre réflexion musicale, elle passe moins par la lecture de partitions ou l'écoute de morceaux. J'aime emprunter des détours, m'éloigner de la représentation musicale afin d'y revenir à partir d'une perspective modifiée. Ainsi, l'architecture peut me fournir des réponses aux questions qui se posent au cours de la composition. Nous avons souvent une représentation très générale de l'architecture, par exemple celle d'une maison clairement structurée. Plus je m'interroge sur ce que représente précisément une maison, plus je m'aperçois qu'elle possède certaines données rapidement saisissables, mais qu'au fond, c'est un lieu caractéristique dont nous ne saisissons entièrement le sens qu'à partir de notre perception. On peut certes imaginer un plan, concevoir une représentation de l'édifice, mais dès le moment où nous lui faisons face, nous y entrons ou en faisons le tour, on constate qu'il y a un clivage entre la perception de l'édifice et sa présence abstraite. Et cela me préoccupe de manière intensive lorsque je compose. Quand j'écris, j'ai tendance à me perdre très rapidement dans les détails, il est donc extrêmement important pour moi de savoir dans quel environnement architectonique se trouvent ces détails. Lorsque je compose, je suis donc en quelque sorte un être hybride placé entre l'architecte qui conçoit un édifice et un visiteur qui en fait le tour. Je suis prise dans cette tension et j'essaie d'orienter consciemment mon travail de composition sur cet état.

Une première réflexion, une image, comme nous

l'avons appelée, peut se présenter sous forme d'amas. Il s'agit d'abord d'une pensée inscrite hors du temps, mais à un certain moment, je prends conscience dans quelles dimensions temporelles elle évolue et à partir de là, je sais déjà relativement bien quelle sera la durée du morceau, 13 ou 22 minutes par exemple. Ce savoir me sert de mise en place et représente le point de départ, je commence ensuite à prendre des mesures, à calculer, et à concevoir les proportions. Je me fais un plan des proportions temporelles de l'ensemble, puis le plan d'un passage, et pour finir un plan portant par exemple uniquement sur trois mesures, un plan de plus en plus détaillé. Et lorsque j'en arrive aux détails, je m'immerge dans ces détails, l'ensemble se transforme comme chez Ponge en objet au sein duquel je peux me plonger. En fin de compte, toute cette construction, la conception des proportions et le classement ne doivent pas tendre à limiter l'horizon ou à donner une vue étroite, mais plutôt servir davantage à découvrir les choses.

Zumthor: C'est donc le morceau, la composition qui permet de créer l'ensemble de l'espace.

Mundry: Tout à fait. Il s'agit en fait toujours de deux directions: en partant d'une part d'une vision générale pour aboutir au détail, puis une nouvelle fois du détail pour s'interroger encore sur la représentation. C'est donc un processus d'interprétation continu. La prise de conscience spatiale revêt ici la signification d'une relation en mutation qui agit à différents niveaux musicaux. C'est en fait une pensée polyphonique, moins au niveau de la hauteur des sons et des voix, qu'au niveau général de la mise

en espace qui peut autant contenir des processus temporels que des intervalles. Lorsque je me plonge dans les différents niveaux et que j'atteins par exemple une mesure précise, je peux m'y perdre complètement, mais ce faisant, je perds aussi quelque chose d'essentiel. Il est alors très important pour moi de disposer d'une impulsion bien solide qui me rappelle à l'ordre. Dans la composition pour orchestre *Flugsand* par exemple, c'étaient les grandes photographies de Thomas Wrede : qu'il s'agisse de choisir entre le déroulement de quelques rares sons ou une forme plus vaste, je garde toujours à l'esprit ces niveaux visuels afin de savoir à quelle vision ces décisions étaient liées. Ainsi au cours de l'écriture du morceau, j'interprète ma vision au fur et à mesure.

Zumthor: En vous écoutant, j'ai beaucoup appris sur la mise en place d'un espace musical et j'ai pu constater que je procède de manière semblable dans mon travail. Quel est le rapport qu'entretient cet espace avec le lieu concret de la représentation ?

Mundry: Il y a le lieu de la représentation et le lieu des musiciens. J'ai les deux à l'esprit lorsque je compose. Cela commence dès le moment où il y a un musicien, lorsque je compose donc un morceau à jouer en solo, je réfléchis bien à l'endroit où le musicien se placera sur la scène, vers quelle direction il joue. Pour la pièce pour trompette *Solo auf Schwellen*, c'est là d'ailleurs l'un des sujets majeurs. Pour *Spiegel Bilder* pour clarinette et accordéon par contre, la scène était destinée à rester vide et les musiciens étaient placés à gauche

et à droite de la scène et ne se regardaient pas. Pour *Flugsand* finalement, les instrumentistes sont placés en cercle autour du public, ce qui a une implication directe sur l'intérieur de la musique.

Zumthor: Sur le lieu intérieur de la musique en quelque sorte ?

Mundry: Exactement. Celui-ci correspond à la position du musicien dans la salle de concert. Lorsque je travaille à une nouvelle composition, je me rends toujours si possible sur le lieu où la composition sera créée, je l'examine en toute tranquillité et je prends des notes. Je tiens à savoir exactement à quoi il ressemble, afin que les pensées musicales et la constellation des musiciens puissent former une unité dans l'espace. Après la création, tout nouvel endroit devient alors interprète de la musique – ou encore la musique, une interprète du lieu.

Zumthor: Cela peut-il se transmettre à travers un enregistrement ? Je pose cette question, car dans la retransmission à partir d'un enregistrement, j'ai souvent l'impression d'entendre des représentations spatiales avec l'impression que les sons et les couleurs sonores sont véritablement créateurs d'espace. Et cela est en fin de compte bien plus intéressant que la disposition des instruments au sein d'un espace.

Mundry: Ce qui m'intéresse en musique, c'est l'intensité de la profondeur et la mise en espace d'un moment afin de disposer d'une focalisation et d'un environnement. L'intérêt que je porte à la répartition spatiale des instruments résulte de ce type

de réflexions. L'on entend d'ailleurs souvent si un compositeur pense ou non l'intérieur de sa musique en terme de spatialité. Je n'envisage pas pour ma part deux sons uniquement comme une sonorité, un intervalle, mais pour moi, la distance représente déjà bien davantage un espace avec des structures internes et des périphéries possibles. Je ne peux envisager la musique à partir d'une figure qui tend vers une direction précise; ce qui m'importe en revanche, c'est ce qui est possible tant à l'intérieur qu'à l'extérieur de cette figure, et quelle limite elle produit.

Zumthor: J'aime bien la notion d'environnement : ce que je recherche finalement en tant qu'architecte, c'est l'espace, mais je ne peux travailler cet espace, je travaille bien davantage sur l'environnement de cet espace. Pour l'instant, j'exprime cette idée en reprenant la notion d'atmosphère, la qualité

atmosphérique de l'architecture. Dans la rencontre avec un édifice, au moment de la perception subjective, je réagis directement : il m'attire ou me laisse indifférent, je l'apprécie ou non. Je travaille la plupart du temps sur les surfaces, les sols, les murs, les plafonds et les proportions, en espérant que les espaces ainsi créés dégagent une atmosphère, une bonne résonance, qu'ils sonnent juste. Voilà quelque chose qui passe immédiatement. Pour reprendre une notion à la mode, on pourrait parler d'intelligence émotionnelle, mais cette expérience particulière remonte à la nuit des temps, elle se compose de tout ce que nous savons, de tout ce qui s'est accumulé en nous, même avant d'en prendre conscience. Il arrive souvent de se dire que ce que l'on fait ou voit nous semble connu, déjà sans pour autant pouvoir connaître la chose. Il y a en nous cette forme de prédisposition qui nous fait dire : voilà, c'est cela, voilà comment cela doit être !

Traduction : Chantal Niebisch

Isabel Mundry

Geboren 1963 in Schlüchtern. Studium von Komposition, Musik- und Kunstgeschichte sowie Philosophie in Berlin und Frankfurt (Main). Von 1992 bis 1994 lebte sie in Paris, zunächst als Stipendiatin an der Cité des Arts, anschließend nahm sie an einem einjährigen Informatik- und Kompositionskurs am IRCAM teil. Von 1994 bis 1996 lebte Isabel Mundry freischaffend in Wien. Nach Lehraufträgen an der Berliner Kirchenmusikschule und an der Hochschule der Künste in Berlin erhielt sie 1996 eine Professur für Musiktheorie und Komposition an der Frankfurter Musikhochschule. Seit 2003 ist sie Professorin für Komposition an der Hochschule Musik und Theater in Zürich. 2002/03 war sie Fellow am Wissenschaftskolleg Berlin. Isabel Mundry war Dozentin u. a. bei den Darmstädter Ferienkursen (1989-2002) sowie dem Akiyoshidai-Festival (Japan 1997) und gab Meisterkurse an den Musikhochschulen Kopenhagen (2002) und Tbilissi (2007).

Sie erhielt zahlreiche Preise, darunter den Boris-Blacher-Kompositionspreis, den Busoni-Kompositionspreis, den Kranichsteiner Musikpreis und den Siemens-Förderpreis. Ihr Musiktheater *Ein Atemzug – die Odyssee* bekam 2006 den Kritikerpreis als Uraufführung des Jahres. Isabel Mundry war Composer in Residence beim Tong Yong Festival (Korea, 2001), Lucern Festival (2003) und dem Nationaltheater Mannheim (2004/05); in der Saison 2007/08 wird sie in gleicher Position bei der Staatskapelle Dresden sein.

Ihre Werke sind bei Breitkopf & Härtel verlegt.

Born 1963 in Schlüchtern, Germany. Studied composition, music and art history, as well as philosophy, in Berlin and Frankfurt-am-Main. 1992 to 1994 resident in Paris, initially as scholarship holder of the Cité des Arts, later participating in a one year computer science and composition course at IRCAM. Isabel Mundry lived in Vienna from 1994 to 1996 as a freelance composer. She then taught at the Berliner Kirchenmusikschule and the Hochschule der Künste in Berlin. In 1996 she was appointed professor for music theory and composition at the Frankfurt University of Music and Performing Arts. Since 2003 she has held the post of professor for composition at the Zurich School of Music, Drama and Dance. During the academic year 2002/03 she was a fellow at the Institute for Advanced Studies in Berlin. Isabel Mundry has also lectured at the "Darmstädter Ferienkurse für Neue Musik" (1989-2002) and also at the Akiyoshidai Festival in Japan (1997). She has given master classes at Copenhagen's Royal Academy of Music (2002) and in Tbilisi (2007). Isabel Mundry has received numerous prizes, among them the Boris Blacher Prize for Composition, the Busoni Composition Prize, the Kranichsteiner Music Prize and the Siemens Award. Her musical theatre composition, *Ein Atemzug – die Odyssee*, received the 2006 critics prize for the best world premiere. Isabel Mundry has been Composer in Residence at the Tong Yong Festival (Korea, 2001), the Lucerne Festival (2003) and the Mannheim National Theater (2004/05). During the 2007/08 season she will hold that position at the Saxon State Opera in Dresden.

Her works are published by Breitkopf & Härtel.

Née en 1963 à Schlüchtern en Allemagne, Isabel Mundry a suivi des études de composition, de musique, d'histoire de l'art et de philosophie à Berlin et Francfort-sur-le-Main. Entre 1992 et 1994, elle a séjourné à Paris, d'abord comme boursière de la Cité des Arts, puis pour suivre une formation d'informatique et de composition à l'IRCAM. Entre 1994 et 1996, Isabel Mundry séjourne comme compositrice à Vienne. Après avoir été chargée de cours à l'Ecole de musique liturgique de Berlin (Kirchenmusikschule) et à la Hochschule der Künste à Berlin, elle obtient en 1996 une chaire de théorie musicale et de composition au Conservatoire de musique de Francfort. Depuis 2003, elle enseigne la composition à l'Ecole supérieure de musique et de théâtre de Zurich. En 2002/03, elle a été chercheuse invitée au Wissenschaftskolleg de Berlin.

Isabel Mundry a enseigné dans le cadre des « Darmstädter Ferienkurse für Neue Musik » (1989-2002) et du Akiyoshidai-Festival (Japon 1997) et a donné des master-class aux Conservatoires de musique de Copenhague (2002) et de Tbilissi (2007).

Elle est lauréate de nombreux prix dont le prix Boris Blacher, le prix de composition Busoni, le Prix de la musique Kranichsteiner et le Siemens-Förderpreis. Son théâtre musical *Ein Atemzug – die Odyssee* a obtenu le prix de la critique de la création en 2006. Isabel Mundry a été Composer in Residence du Tong Yong Festival (Corée du Sud, 2001), du Festiavl de Lucerne (2003) et du Théâtre national de Mannheim (2004/05); en 2007/08, elle sera Composer in Residence à la Staatskapelle de Dresde. Ses œuvres sont éditées par Breitkopf & Härtel.

ensemble recherche

Das 1984 gegründete ensemble recherche hat sich zu einem der gefragtesten Ensembles der Musik des 20. Jahrhunderts entwickelt. Es spielt jährlich etwa 65 Konzerte und hält Seminare mit und für Komponisten und Instrumentalisten, produziert 2 bis 3 CDs pro Jahr sowie Hörspiel- und Filmmusiken. Zahlreiche Werke, die für das Ensemble geschrieben wurden, zeugen von kontinuierlicher Zusammenarbeit mit Komponisten.

Künstlerische und wirtschaftliche Entscheidungen werden von neun Musikern und drei Organisatoren gemeinsam getragen.

The ensemble recherche, which was founded in 1984, has developed into one of the most claimed ensembles for 20th century music. The ensemble performs some 65 concerts annually and holds seminars in cooperation with and for composers as well as instrumentalists, produces two to three CDs a year as well as music for radio plays and film. Numerous works, especially composed for the ensemble, bear witness to a programme of continuous cooperation with composers.

The nine musicians and the three organizers reach both artistic and business decisions together.

Fondé en 1984, l'ensemble recherche compte aujourd'hui parmi les ensembles musicaux les plus recherchés pour la musique du vingtième siècle. Chaque année il donne environ 65 concerts et tient des séminaires avec et pour des compositeurs et des instrumentistes. Il produit deux à trois CD par an ainsi que des musiques pour pièces radiophonique et pour films. Le nombre des œuvres écrites pour l'ensemble témoigne de sa coopération continue avec des compositeurs.

C'est l'ensemble des neuf musiciens en coopération avec trois organisateurs qui prennent toutes les décisions concernant les questions artistiques et économiques.

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

BEAT FURRER
FAMA

Isabelle Menke
Neue Vocalsolisten Stuttgart
Klangforum Wien
Beat Furrer
0012562KAI

OLGA NEUWIRTH
Lost Highway

Klangforum Wien
Johannes Kalitzke
0012542KAI

BERNHARD LANG
Das Theater der Wiederholungen

les jeunes solistes
Klangforum Wien
Johannes Kalitzke
0012532KAI

CLAUDE VIVIER
Orion
Siddhartha
Cinq chansons pour percussion

Christian Dierstein
WDR Sinfonieorchester Köln
Peter Rundel
0012472KAI

BEAT FURRER
Begehren

Petra Hoffmann
Johann Leutgeb
Vocalensemble NOVA
ensemble recherche
Beat Furrer
0012432KAI

GÉRARD GRISEY
Les Espaces Acoustiques

Garth Knox
Asko Ensemble
WDR Sinfonieorchester Köln
Stefan Asbury
0012422KAI

WOLFGANG MITTERER
coloured noise

Wolfgang Mitterer
Klangforum Wien
Peter Rundel
0012592KAI

HELMUT LACHENMANN
Das Mädchen mit den
Schwefelhölzern

Staatsoper Stuttgart
Lothar Zagrosek
0012282KAI

HANS ZENDER
Shir Hashirim

SWR-Vocalensemble Stuttgart
SWR Sinfonieorchester
Baden-Baden und Freiburg
Sylvain Cambreling
0012612KAI

CD-Digipac by
Optimal media production GmbH
D-17207 Röbel/Müritz
<http://www.optimal-online.de>

© & © 2007 KAIROS Production
www.kairos-music.com
kairos@kairos-music.com

KAIROS