

**E
C
L
A
T**



2011

3

Samstag, 12. Februar / 17 Uhr / T2

attaccaSWR in ECLAT

Juan-Manuel Chávez ‹ › mortuus, regnat vivus _ ca 40'

2. Streichquartett (2009/2010) *Uraufführung*

I. victimae / II. agnus / III. mors et vita / IV. dic nobis / V. angelicos / VI. credendum / VII. scimus

Franklin Cox ‹ › Spiegelgeschichte C _ ca 7'

für 28 Stimmen (2009/2010) *Uraufführung*

IV. Zwischenraum / V. Verklärung

Pause

Flo Menezes ‹ › Retrato Falado das Paixoes _ 35'

für gemischten Chor (32 Stimmen) und Live-Elektronik (2007/2008) *Uraufführung*

I. Angustiae / II. Lust / III. Trust

Minguet Quartett

Ulrich Isfort, 1. Violine / Annette Reisinger, 2. Violine / Aroa Sorin, Viola / Matthias Diener, Violoncello

Live-Elektronische Realisation:

Experimentalstudio des SWR / Joachim Haas und Gregorio Karman, Klangregie

SWR Vokalensemble Stuttgart / Leitung Marcus Creed

Regie: Marcelo Cardoso Gama

SWR2»

Sendung Mittwoch, 2. März und Mittwoch, 9. März 2011, JetztMusik 23.03 Uhr



Komplexe Einfachheit

Ein Gespräch mit dem Komponisten Flo Menezes

Hans-Peter Jahn Ist *Retrato Falado das Paixoes* für Sie autarke Musik oder ist es ein multitheatralisch konzipiertes Werk?

Flo Menezes Das ist eine interessante Frage. Meine Musik wird theatralisch gespielt. Für mich ist wichtig, dass die Musik das Theater, den ganzen Raum mit einbezieht. Das ist für mich eine wichtige Seite der musikalischen Struktur. *Retrato Falado das Paixoes* ist kein Musiktheater, sondern eine Theater-Musik in dem Sinne, dass die Musik die Hauptsache ist. Aber die Musik eignet sich im Raum und durch den Raum und mit den Leuten um das Publikum herum als theatralische Komponente, auch innerhalb der elektronischen Gesamtaura. In diesem Gesamtklang reagieren die Sänger so, als wären sie in einem Musiktheaterraum.

HPJ Die Sprache der Musik ist entsprechend der vielen Sprachen, die gesungen werden, sehr facettenreich. Es gibt mannigfach unterschiedliche musikalische Situationen und Charaktere. Für mich, der ich im Moment nur die Partitur lesen kann, und also auch für den Dirigenten und für das Ensemble ist das Imaginäre die Elektronik. Ist die Elektronik artverwandt mit dieser Vielschichtigkeit der Sprachen und der notierten Vokalmusik oder ist sie die strengere Begleiterin, die diese Vielgestaltigkeit nicht besitzt?

FM Die Elektronik ist eine zusätzliche Ebene der Musik. Sie begleitet nicht, sondern sie gehört ganz wesentlich zur

Musik. Die Elektronische Musik ist eine Multiplikation der Gesten und bringt in bestimmten Phasen der Komposition ganz bestimmte Elemente, die es im Instrumentalen und Vokalen nicht gibt. Die Elektronik ist keine Begleitung im Sinne eines Klaviers innerhalb einer Liedkomposition. Wobei das Klavier ja auch keine Begleitung ist, wenn wir zum Beispiel die Musik von Schubert oder Schumann betrachten. Es gibt Verfahren kompositorischer Art, die ich nur mit der Elektronik realisieren kann. Ein Beispiel dafür wäre, was ich „Ausspracheform“ nenne. Es handelt sich da um eine Ausdehnung der Phoneme, die nur durch die Elektronik möglich ist. Das ist eine radikale Ausdehnung des Wortes, durch die phonematischen Momente wird die Form des Wortes aufgebrochen. Dann gibt es Verfahren, die für das Milieu der Elektronik spezifisch sind und die dann wesentlich für die Notation der Musik sind.

HPJ Die Elektronik ist also ganz autark innerhalb Ihres Werkes. Sie hat eine eigenständige Qualität und damit eine eigenständige Wirkung. Spielen Sie in diesem Werk mit den Wirkungsmöglichkeiten unterschiedlicher Klangsprachen?

FM Ganz sicher. Es ist wichtig, sich dieser unterschiedlichen Facetten bewusst zu sein und sie konsequent zu benutzen. Ich **hasse** Klangeffekte. Wenn Klangtransformationen passieren, spielen sie eine strukturelle, expressive und musikalische Rolle. Das „Zwischenspiel“ zwischen Elektronik und Stimmen ist eine ganz wichtige Seite der Strukturierung des Werkes.

HPJ Es gibt viele Texte von bedeutenden Schriftstellern, Autoren und Dichtern, die Komposition jedoch sagt meist im Augenblick ihres Geschehens, es ist gar nicht so wichtig zu verstehen, was gerade gesagt wird. Was ist das Ausdrucksmittel, um dennoch die Textsituationen erlebbar, nachvollziehbar zu machen? Sie vertonen ja nicht. Es ist aus der Partiturlektüre heraus ein Spiel. Sie spielen mit Inhalten.

FM Ja. Die Inhalte sind sehr wichtig. Wie bei jeder Vokalkomposition ist es sehr schwierig, dass jedes Wort verständlich wird. Es gibt einen Text von Schönberg, der im Zusammenhang mit *Pierrot lunaire* entstand und in welchem Schönberg durch die Aura bedeutender Gedichte so inspiriert wurde, dass er sich vom konkreten Text beim Komponieren ganz entfernen konnte. Bei der späteren Kontrolle ergab sich aber, dass die Textinhalte im Kompositorischen mannigfach präsent verarbeitet waren. Es zeigt, dass der Text im Werk nicht unbedingt verständlich sein muss. Aber der Text ist da. Damit kann der Mensch als Teil des Publikums zu ihm einen Zugang haben, indem er partiell Momente versteht, er kann aber auch im Nachhinein den Text lesen und sich den Kontext dann imaginieren. Wenn eine Musik einen Text benutzt, dann gehört der Inhalt zur Musik und dieser ist nicht unbedingt durch die Aufführung völlig vermittelt.

HPJ Bei der groben Betrachtung der Gesamtkomposition habe ich festgestellt, dass sie aus drei Teilen besteht und dass Sie in diesen Teilen immer ähnliche Strategien entwickeln, insofern nämlich, als dass es Phasen von extremer Komplexität gibt, also von Gleichzeitigkeiten, die beim Durchblick in das Getümmel den Blick für das Detail verstellen. Details konkurrieren um die Vormacht, oder anders gesagt, sie wettstreiten miteinander.

Die Strategie des kompositorischen Vorgehens macht dann aber immer wieder das extreme Gegenteil. Sie bündelt plötzlich die Vielfalt auf einen einzigen Nenner. Übertragen auf das Vokale bedeutet dies, dass das Kollektiv in homophonen Gesten

singt. Ist diese Beobachtung Oberflächenwahrnehmung oder ist es ein strategisches Prinzip, Prozesse entstehen zu lassen, die von Verdichtung zur Entdichtung führen und umgekehrt?

FM Ich glaube, Sie haben das Werk völlig verstanden und ich bedanke mich für diese Aufmerksamkeit gegenüber dem Werk. Es ist nämlich auch eine Vorliebe von mir, die Dichte zu benutzen. Diese ist ja in der gegenwärtigen Musik zum Prinzip geworden. Die Suche nach der Dichte, nach der Komplexität. Sie zeigt den Abstand, die Entfernung zwischen der radikalen Musik und der Pop-Musik. Aber die Dichte kann unmöglich die ganze Zeit da sein. Sie brächte eine Saturation des Hörens und am Ende versteht man dann nichts. Das heißt, in meiner Komposition werden immer Komplexitäten strukturiert, die dann aber abgelöst werden von einfachen Momenten, besser von einer Reduzierung der Informationen. Diese scheinbare Einfachheit ist allerdings auch komplex. Aber anders komplex. Durchsichtiger, nachvollziehbarer. Wie die Musik Mozarts. Mozart ist nicht einfach, sondern in der Einfachheit extrem komplex. Die Menge der Dichte soll variieren. Von Nuancen der Komplexität innerhalb des Singens sollen Nuancen des Einfachen stattfinden, also das Hören kann sich auf einen scheinbar einfachen Gesang konzentrieren und die Nuancen des Einfachen wahrnehmen.

Das Pendeln zwischen großer Dichte und Einfachheit ist wichtig in meiner Musik. Daraus entsteht eine Art Mobilität der Form. Die Komplexität ist da, ganz phänomenologisch, aber nicht als Apologie der Komplexität für die Komplexität überhaupt. Ich beziehe mich hier, vielleicht soll ich das nicht sagen, auf die „new complexity“ von Ferneyhough. Das ist eine interessante Poetik, die mir jedoch sehr fremd ist. Man verliert die phänomenologische Kontrolle des Hörens. Ich mag mehr eine Komplexität im Sinne Stockhausens oder Berios.

HPJ Ich habe noch zwei Fragen. Die erste bezieht sich auf die Gleichzeitigkeit der Dinge. Heißt das, und das ist jetzt schon fast eine intime Frage, dass in Ihnen die elektronischen Facetten, die Notationen der konkreten Vokalmusik, die inszenatorischen Imponderabilien innerhalb der Partitur, also die Textbezogenheiten, dass das alles gleichzeitig schon vorab in Ihnen in dieser Vielschichtigkeit strukturiert und vorgebaut ist? Oder müssen sie da ganz brav additiv vorgehen, also erst das eine, dann das andere, dann die Kombinationen und so weiter und so fort?

FM In jeder Ebene ist eine Vielfalt da. Ich versuche immer, verschiedene Winkel auszuarbeiten, sei es in der Elektronik, in der Schrift oder in der Instrumentalmusik. Wenn die verschiedenen Sphären der Komposition zusammenkommen, dann soll das durch die Interaktion multipliziert werden. Wobei die Interaktion durch strategische Elemente verbunden wird. Die Harmonik in dieser Hinsicht spielt eine riesige Rolle in meiner Musik. Ich glaube noch immer, dass die Harmonik die Mutter der Musik ist. Das unterscheidet meine Musik von der Musik anderer Komponisten vielleicht am meisten. Denn es gibt wenige Komponisten, die ein wirkliches Bewusstsein für das Harmonische haben. Das versuche ich immer weiter zu entwickeln, auch wenn ich akusmatische Musik schreibe. Auch wenn es hin und wieder Geräusche in dieser Komposition gibt und große Entfernungen zu einfachen Intervallen entstehen. Es ist schwierig für das Publikum, die Übertragungen dieser harmonischen Strukturen von der Vokalmusik zur Elektronik und umgekehrt immer präzise wahrnehmen zu können. Aber diese Prozesse sind mir ungemein wichtig. Sie halten meine Komposition zusammen.

HPJ___ Dann können Sie sehr gut verstehen, wenn ich als Partiturenleser Ihrer Komposition nur Fragmente lese. Ich lese Bausteine, die zu etwas führen sollen, was erst am Abend, wenn alle Teile übereinandergeschichtet sind, erfahrbar, also mit den Ohren lesbar wird. Über den wichtigen Bereich der Harmonik kann ich nicht sehr viel erfahren. Natürlich kann ich die Einzelakkorde des Chores auf ihre Struktur hin, auf ihre historische Geladenheit hin befragen. Ein Akkord ist ja nicht der geschriebene Akkord, sondern er ist die Vielfalt seiner Wirkung in Kombination mit der elektronischen Erweiterung innerhalb eines Raumes, der aus allen Winkeln Klang ausstretet. Das lässt sich aber aus der Partitur nicht herauslesen. Deshalb hat die elektronische Musik etwas, was die Instrumental- und Vokalmusik nicht besitzt: nämlich das Geheimnis, das sich erst offenbart im Moment des Ereignisses selbst, also erst dann, wenn die Aufführung stattfindet.

Nun noch die allerletzte Frage: Sie wollen kein Musiktheater, die Realisation Ihrer Komposition benötigt jedoch einen Regisseur. Wollen Sie in diesem Zusammenhang einem Regisseur radikal vertrauen oder haben Sie nicht doch auch ein bisschen Furcht vor seinen Eingriffen?

FM___ Es ist wichtig, dass das, was passiert, eine konsequente Verbindung mit dem Inhalt des Werkes hat. Es darf nicht willkürlich sein. Wenn ich sage, dass meine Musik kein Theater ist, dann sage ich, dass das Theater nicht vor die Musik gestellt werden soll. Aber die theatralische Dimension und Konzeption, die mit einbezogen wird, ist wichtig und daher ist wichtig, dass diese Regiearbeit von einem professionellen Regisseur gemacht und richtig verstanden wird, damit eine konsequente Gesamtwirkung entsteht.

HPJ___ Nun ist hier ja kein autistischer Theaterregisseur am Werk, der Ihre Musik zu eigenen Ideen und Zwecken benutzt, sondern ein aus der Musik und Komposition herausgeborener Mensch, der schließlich Regisseur geworden ist: Marcelo Cardoso Gama. Insofern ein idealer Partner. Nachbohrend dennoch noch einmal die penetrante Frage, gibt es da nicht doch ein wenig Angst, ob hier nicht eine zweite Autorität an der Primärautorität vorbei arbeitet?

FM___ Ich hoffe nicht. Aber wir werden es ja erleben.

Musiktheater als Körperarbeit

Gespräch mit dem Regisseur Marcelo Cardoso Gama

Hans-Peter Jahn *Retrato Falado das Paixoes*, zu deutsch: Phantombild der Leidenschaften ist kein Theaterstück, sondern eine Komposition für Elektronik und Vokalensemble. Dennoch gibt es viele theatralisch-signifikante Momente im Werk. Muss ein Regisseur für eine solche Komposition unabdingbar notwendig sein oder reicht dazu der Dirigent?

Marcelo Cardoso Gama Die Komposition ist etwas mehr als eine Konzertsituation, aber ich finde wichtig, dass man sie als Konzertsituation zunächst einmal sieht. Der Komponist Flo Menezes komponiert mit seinen abstrakten musikalischen Gedanken auch Bewegungen im Raum, die vom Zuschauer im Saal als Theater verstanden werden können. Im Theater ist ein zentraler Gedanke, alles mit einer Kausalität zu verbinden. Um diese Kausalitäten herzustellen und sie überzeugend darzustellen, ist ein Regisseur notwendig.

HPJ Es gibt drei große Blöcke in diesem Werk, die eine innere Überschrift haben, also zu Beginn „Ängstlichkeit“, dann im Mittelteil etwas Konvulsiveres „Lust“ als die ganze Virtuosität des Erotischen, also die Lebensfreude, und schließlich der Schlussteil eher so etwas wie ein Blick in die Zukunft mit der Überschrift „Glaube“. Schon allein diese drei Begriffe setzen den Regisseur in eine Situation, wo er über die Vorschriften der Partitur hinaus inszenatorische Entscheidungen treffen muss. Welche Freiheiten ergaben sich für Sie im Vorgespräch mit dem Komponisten und welche Entscheidungen haben Sie für sich selbst getroffen?

MCG Zuerst einmal bin ich, bevor ich Regisseur wurde, Musiker. Und ich glaube, meine eigene Identität als Musiker macht, dass mir solche Stücke gefallen, die Bewegungen auf der Bühne immer auch noch als Musik sehen können. Die drei Teile sind immer in diesem abstrakten Raum, in diesem abstrakten Denkraum präsentiert und ich habe deshalb versucht, dem Ganzen eine Art Subtext zu geben, was die Geschichte vereinfacht, vielleicht zu sehr vereinfacht, aber damit wird es für uns, die wir mit dem Stück arbeiten müssen, überblickbar.

Es entsteht ein Kontext, der sich selbst betrifft, also die Überwindung der eigenen Individualität als Sänger oder als Künstler, um durch diesen Verzicht eine Bühne betreten zu können, damit man sehr gut miteinander und untereinander bühnen-gemäß funktioniert.

Das Stück beschreibt diesen Weg, der natürlich überhaupt nicht geradlinig ist, sondern voll ist mit Verzögerungen, mit Momenten, in denen man zu weit geht und danach sich wieder zurücknehmen muss. Wichtig indes scheint mir, Kommunikationen zu entwickeln, aus denen heraus sich das Stück aufbaut und erklärt.

HPJ Wenn man dieses Stück als Partitur komprimiert und innerhalb von wenigen Sekunden erleben könnte, dann wäre es kunterbuntes Welttheater. Es kommen sehr viele Sprachen von sehr berühmten Autoren vor, es gibt diese drei Kategorien der Befindlichkeiten, es bewegen sich die Sänger während des Stücks häufig im Raum, also auf der Bühne, aber auch zwischen den Reihen des Publikums. Kann man als von der Musik her konditionierter Regisseur trotzdem seine eigene künstle-

rische Handschrift dem Werk einschreiben, ohne jetzt dem Komponisten allzu sehr weh zu tun, sich aber selbst auch nicht weh zu tun durch allzu große Bescheidenheit?

MCG Ich gebe jetzt eine Antwort, die sich wahrscheinlich selbst verrät: In dieser Produktion muss die Regiearbeit von subtiler Art sein und sich unsichtbar machen. Wenn es die Regie schafft, unsichtbar zu sein, was ungeheuer schwer ist, dann ist das die beste Handschrift.

HPJ Dann wäre das aber eine rein konzertante Realisation, die gleichzeitig durch den Regisseur geformt ist, ohne dass es der Zuschauer merkt. Wenn ich ins Theater gehe und ich weiß, hier handelt es sich um eine von Marcelo Gama in Bewegung gebrachte Inszenierung im Zusammenhang mit einem Musikstück, dann möchte ich auch etwas durch ihn erleben, auch erleben, was er dem Komponisten und vor allem der Komposition antut, notfalls auch mit künstlerischer Gewalt. Kühne Eingriffe dieser Art würden mir als Wahrnehmenden Spaß machen. Haben Sie sich denn nicht wenigstens kleine Freiheiten dem Komponisten gegenüber und dem Werk gegenüber erlaubt?

MCG Ich habe mir einiges erlaubt, wobei ich das alles mit dem Komponisten absprechen konnte. Wir haben es geschafft, herauszufinden, was nicht auf dem Partitурpapier steht, sondern in seinem Kopf. Also gemeinsam herausgefunden, was er für ein System in seinem Kopf hat und wie ich ganz ehrlich in dieses System einsteigen kann. In Momenten, wo ich ihm widersprochen habe, konnten wir dennoch einen fruchtbaren Dialog führen.

HPJ Eine letzte Frage, eine die mich seit Jahren beschäftigt, steht im Zusammenhang mit der Elektronik. Im Kontext eines szenisch inspirierten Stücks mit Elektronik ist die elektronische Klangsprache für mich irrational, also imaginär, ungreifbar, unformbar, bühnentechnisch und theaterimmanent unbrauchbar, wenn man sie nicht als dämonische Konstante verkitschen möchte.

Dieses Werk von Menezes ist überfüllt mit elektronischer, im Raum wandernder Musik, darüber hinaus auch noch live-elektronische Musik, die in die konkrete Musik eingreift, sie verwandelt, moduliert und komplex macht. Wie kann man als Regisseur vorab imaginieren, was da passiert, was in der Partitur nicht lesbar ist?

Begnügt man sich mit hoffnungsloser Phantasie? War das auch im Gespräch mit dem Komponisten ein relevantes Thema für Sie?

MCG Mit dieser Frage habe ich ihn überhaupt zuallererst konfrontiert. Die Elektronik als unvorhersehbar und unvorherhörbar öffnet einen Raum in der Arbeit, der für mich lautet: Im Nichtwissen arbeiten! Dieser Raum von Nichtwissen heißt auch Nichtkontrollierenkönnen, sich auf Ungewissheiten zu verlassen. Für manche Regisseure könnte das ein Zwang, eine Unfreiheit bedeuten. Für mich ist es genau das Gegenteil. Für mich ist die elektronische Musik der Schlüssel zu einem intuitiven Zugang.

Ich muss etwas vertrauen, das ich nicht hundertprozentig im Kopf habe. Ich habe ein Gefühl dafür. Mit diesem Gefühl muss ich 32 Leute auf der Bühne überzeugen. Auf dieser Ebene entsteht dann eine ganz besondere Kommunikation mit dem Pub-

likum. Dann glaube ich nämlich an die Kommunikation durch und mit dem Körper, durch das Körperliche der Stimme. Stimme ist nicht nur der Träger von Wörtern, sondern durch Körperarbeit kommuniziert sie weit mehr. Diese Körperarbeit auf der Bühne ist der größte Beitrag des Musiktheaters, das macht Musiktheater unersetzbar.

SWR2»



Musik der Jahrhunderte | Siemensstraße 13 | 70469 Stuttgart | www.mdjstuttgart.de