## Schriftliche Arbeit für das Masterprojekt:

Journal, Recherche, Theorie und Reflexion

# Musik für Flötisten-Solo

und andere Arbeiten.

Ivan Denes



Master of Arts in Transdisziplinarität

Departement Kulturanalysen und Vermittlung

Zürcher Hochschule der Künste

2012-2014

Ν
/
lι
15
S
ik
fi
'n
r
F
Ιċ
it
is
\$1
٩r
٦.
- 5
5
C
١l
0
)
u
ır
١(
d
4
a
r
10
1
е.
r
e
Α
r
ŀ
) (
e
it
6
١
٦

Schriftliche Arbeit für das Masterprojekt:

Musik für Flötisten-Solo und andere Arbeiten

Journal, Recherche, Theorie und Reflexion

Zürcher Hochschule der Künste

Departement Kulturanalyse und Vermittlung

Master of Arts in Transdisziplinarität

Studienanfang: Sept. 2012

Studienabschluss: Juni 2013

Ivan Denes

Zurich, Mai 2014

para Edith Schneider Gasser

## Inhaltverzeichnis

Einleitung	4
Etappe 1 - Der Anfang	
A. Praxis	8
i. Erste Versuche B. Recherche	9
Ljubica Ilic, George Brecht	
C. Prozess des Themas	10
Meine Bewerbung, Mentorate, Ausgangspunkte, Was ist dein Thema? Was möchtest du?	
Etappe 2- The Flutist	
A. Praxis	13
I. The Flutist,	
Zweiter-Sechster Spaziergang mit <i>The Flutist</i> – April 2013, Reflexion über die Arbeit <i>The Flutis</i>	t
C. Prozess des Themas	19
Textarbeit, Influences and basic ideas for my masters project.	
B. Recherche	28
Künstlern und Events	
Etappe 3 - Entscheidungen	
A. Praxis	34
Grundidee für das grosse Projekt	
B. Recherche	36
Interpretationsforschung, Interpretation, Historische Aufführung, Sunita Maldonado.	
C. Prozess der Theorie	39

Etappe 4 – Musik für Flötisten-Solo	
A. Praxis	41
III. Musik für Flötisten Solo	
Prozess, Was das Projekt ist, Stück, Event, Das Museum, Konzept, Bea	arbeitung,
Szenen,	46
Struktur, Dramaturgie, Objekt, Feedback,	54
B. Recherche	60
C.P.E.Bach, Alfred Zimmerlin, Miyake, Yamamoto, Deleuze, ähnliche Pro	jekte
C. Prozess des Themas	65
Selbstkritik	
Etappe 5 – Nach dem grossen Projekt	
<ul> <li>A. Praxis</li> <li>IV. Wissenschaft und Kunst Projekt: Flutist and Birds</li> <li>V. Die Flötisten: Showroom Z+</li> <li>VI. Die Kommode und die Bühne</li> </ul>	67
C. Prozess des Themas	74
Theseblätter, Interpret als Redehalter	
Fragen	78
Figuren der Flötist	80
Musiker als Experimentator, Int. als Galerist, Int. als Kritiker, Int. Als Ü	bersetzer 82
Interpretationskonzept	83
Bibliographie	85

## **Einleitung**

#### Masterarbeitsthema

Ausgehend von meinen Erfahrungen als Flötist habe ich versucht, mein eigenes Verständnis der Rolle und Bedeutung des/-r Interpreten/-in als Musiker und Künstler zu erweitern. Ich habe mir Fragen über den Interpret an sich, seine Arbeit (die Interpretation von Musik), seine Rolle in der Gesellschaft, seine Medien und die Art, wie er wahrgenommen wird, gestellt.

Die Rolle des Interpreten kann man auf viele Arten verstehen, z.B. als Künstler oder als eine Art Übersetzer. Man kann ihn aber auch als ersetzbar, als funktional, als ornamental oder als einzigartig betrachten.

Die Musikinterpretation definiert die Zeitlichkeit und die räumlichen Rahmenbedingungen. Mich interessieren vor allem die Wahrnehmung, die Wiederholung, der Beitrag des Raums und seiner Elemente und die verschiedenen Arten des Musikhörens.

In verschiedenen praktischen Arbeiten (Performances, Spaziergänge, Videos) habe ich versucht, das Thema in verschiedene Perspektiven erfahrbar zu machen.

## "Musik für Flötisten-Solo" und andere Arbeiten.

"Musik für Flötisten-Solo" ist mein Abschlussprojekt für den MA Transdisziplinarität. Es war ein Konzert im Museum Bellerive im Januar 2014.

Vor und nach diesem Konzert habe ich andere kleinere Arbeiten innerhalb des Studiums realisiert.

Diese fünf Arbeiten verstehe ich als Teile meiner Masterarbeit:

- I. The Flutist / eine Spaziergang-Reihe in Zürich
- II. Präsenz / eine Performance mit der Querflöte und durchsichtigen Folien-Lautsprecher
- III. Musik für Flötisten-Solo / Konzert im Museum Bellerive
- IV. Scientific Experimentes in a Birdy Flutist / A video that was a result of the cooperation with the biologist Emeline Mourocq
- V. "Die Flötisten" im Showroom Z+ / eine Kammermusik-Version von "Musik für Flötisten-Solo"

Zwei weitere Arbeiten verstehe ich nur als Versuche, als Teile des Prozesses:

- i. Erste Versuche / kleine Experimente zum Einstieg in mein Thema
- ii. Konzert für Flöte, Klavier und Sprache / der Versuch eines Konzerts mit einem thematischen Aufführungsformat

Der Raum jedes Projekts (die Strasse, ein Treppenhaus, ein Konzertsaal oder ein Museum) hat für mich eine besondere Bedeutung: Nicht nur der Klang, sondern auch die Bewegung und Aufmerksamkeit des Publikums und die Wirkung der Performance werden vom Raum bestimmt. Die Eigenschaften des Klanges jedes Flötisten, die Reproduzierbarkeit und die virtuelle Präsenz der Musik, der Beitrag des Raumes oder der Technik, die Wiederholung und die Arbeit mit verschiedenen Künstlern und Kunstformen sind Aspekte des Projekts, die mich schon zu Beginn interessiert haben.

#### Struktur

Die schriftliche Version meiner Masterarbeit hat verschiedene Teile, deren Struktur von drei Kriterien ausgeht.

- 1. Etappen: es gibt 5 Etappen.
- 2. In jeder Etappe gibt es drei Arten von Texten: die Arbeiten (Praxis), die Recherche und die Theorie. "Praxis" sind die Beschreibung und Reflexion über meine praktischen Arbeiten. "Recherche" beschreibt den Prozess des Suchens und "Theorie" ist die Bearbeitung in Thesen und Entwicklung des Themas nach der Recherche.
- 3. Das Theorieteil der fünften Etappe ist wo ich detailliert in die Theorie und Thesen hineingehe.

## Etappe 1 - Der Anfang

#### A: Praxis

#### i. Erste Versuche

Während des ersten Semesters habe ich verschiedene Übungen und Versuchsanordnungen mit meinen Klassenkollegen ausprobiert. Mein Interesse galt dem Konzert-Format, aber ich wusste nicht genau auf welche Weise und mit welchen Mittel ich das Thema bearbeiten sollte.

An drei verschiedenen Nachmittagen machte ich Übungen, wo ich mit dem Raum, dem Publikum oder dem Gehör zu arbeiten versucht habe.

Meine klassische Ausbildung als Flötist erschwerte es mir die Qualitäten und Möglichkeiten der Arbeit mit anderen Elementen ausser der Musikperformance zu arbeiten, obwohl mich das sehr interessiert.

Durch die Versuche bin ich auf neue Ideen gekommen und habe einige praktische Erfahrungen für die Masterarbeit sammeln können.



#### B: Recherche

## Ljubica Ilic

Das erste Buch, dass ich für meine persönliche Arbeit gelesen habe, war *Music and the Modern Condition: Investigating the Boundaries* (EA: 2010). Obwohl das Buch nicht die Themen beinhaltete, nach denen ich gesucht habe, fand ich trotzdem interessante Elemente für meine Arbeit darin.

Das Buch analysiert musikalische Verwandtschaften der Renaissance und Barock mit den 1910-1980er Jahren. Behandelt wird ausschliesslich die akademische Musik. Für mich waren insbesondere die Passagen über die griechischen Figuren von Echo und Narziss interessant. Echo und Spiegel waren zwei musikalische Strategien und Metaphern, die viele Stücken und Aufführungsformate in diesen zwei Epochen entsprechen. Diese Gedanken erachte ich als produktiv für die musikalische Interpretation. Die Interpretation kann eine Wiederholung aus der Ferne und auch ein Spiegel für das Publikum sein.

## George Brecht.

Auf den Namen George Brechts stiess ich immer wieder, vor der Recherche über sein Oeuvre und nachdem habe ich weiter über Fluxus gelesen hatte. Brechts künstlerische Arbeit interessiert mich sehr, besonders seine Kompositionen in Schrift, Events. Stücke wie

Piano Piece

A vase of Flowers on [to] a piano George Brecht: 1962

oder

Flute Solo
Disassembling
Assembling
George Brecht: 1962

schienen mir klug, interessant und sehr spannend, um auf der Bühne oder in einem Konzert realisiert zu werden. Mich faszinieren die Einfachheit der Stücke, der Idee und die Entstehung eines Bildes vor dem inneren Auge. Mit einem Paar Linien erzeugt er eine musikalische Vorstellung, ohne eine Partitur zu schreiben. Ich finde es ein nutzbares Mittel, durch kurze Ansagen die Musikinterpretation oder - vorstellung zu beeinflussen.

#### C: Prozess des Themas

## Meine Bewerbung

Für den Studiengang MA Transdisziplinarität muss man sich mit einer Projektidee bewerben. In meiner Bewerbung habe ich für mich zentrale Aspekte erwähnt, die bis am Ende des Projektes geblieben sind, wie z.B.:

Welche Rolle spielen in diesem Moment die vielen anderen Elemente, die nicht zwangsläufig Teil der Musik sind, wie die Bühne, die optische Perspektive des Besuchers, die Kleidung des Pianisten, vielleicht auch das Licht oder die Dekoration? All diese Bestandteile, verbunden mit anderen Kunstformen (Architektur, Gestaltung, Lichttechnik und Modedesign), sind somit auch Teil des Kunstwerkes. Inwiefern würde sich die Erfahrung ändern, wenn zum Beispiel ein anderes Licht eingestellt ist, die Stühle unbequem sind oder der Pianist eine Maske trägt?

Was ich damals aufstellte, dass "die Interpretation klassischer Musik ein fortlaufender Prozess der Verwandlung im ästhetischen und semiologischen Sinn ist" finde ich immer noch eine spannende Perspektive. Diesen Aspekt habe ich auch in Arbeiten wie Konzert für Flöte, Klavier und Sprache und Musik für Flötisten-Solo thematisiert.

#### Mentorate

Im Laufe meines Studiums habe ich immer die Unterstützung von meinen Mentorinnen und Mentoren erhalten, u.a. von Patrick Müller, Matthias Ziegler, Anna Katharina Graf und Dominik Sackmann. Ich bin ihnen sehr dankbar für ihre Hilfestellungen, Hinweise und Ratschläge.

#### Ausgangspunkte

Nach meinen ersten Versuchen habe ich einige Punkte gefunden, die während des Studiums als Grundlage für meine Versuche, Überlegungen und Projekte dienten.

#### -Die Wiederholung:

Ein Stück mehrmals zu wiederholen ergibt, meines Erachtens, der Interpretation einen Mehrwert. Der Rezipient kann so Neues entdecken, auf verschiedene Arten zuhören und unterschiedliche Elemente beobachten.

#### -Der Musikinterpret als Autor:

Der Interpret und der Komponist machen zusammen das Stück. Beim Konsum von klassischer Musik hört man normalerweise ein Stück und konzentriert sich auf den Komponisten und sein Werk. Wenn man aus dieser Perspektive auszusteigen versucht, kann man den Interpreten als Autor verstehen und auf diese Weise kann

die Musikinterpretation und die Rolle des Interpreten hinterfragt oder neu definiert werden.

#### -Raum

Durch Klang erzeugt man ein Bild oder Gefühl eines Raums. Die Position des Klangs und des Musikers können auch die Eigenschaften des Raumes und seiner Resonanz zeigen. Der Raum wird anders wahrgenommen, wenn der Musiker durch das Wechseln seiner Position den Raum benutzt.

#### -Variation

Elemente zu variieren und die Wirkung zu beobachten war eine Art methodische Entscheidung für mich.

#### Was ist dein Thema? Was möchtest du?

Immer wieder stellte sich mir die Frage, ob mich das Konzert als Format, die Musik, der Musiker, die Interpretation, das Stück oder das Publikum interessieren.

Am Anfang wollte ich meine Arbeit über das Konzert als Format machen, danach habe ich mich auf die Verbindung Musiker-Publikum konzentriert und schlussendlich habe ich mich auf den Interpreten als Figur, seine Arbeit und Rolle fokussiert und dies zum Thema meiner Masterarbeit gemacht. Mit der Zeit wurde mir klar, dass ich die verschiedenen Schichten der Figur, des Interpreten weiterverfolgen wollte.

## Reflexion über diese erste Etappe

Mein Zugang zum Thema gründet in meiner Erfahrung als Flötist und Interpret, der aus der klassischen Musik kommt.

Nach meiner Recherche habe ich festgestellt, dass ich viele Stücke, die mit meiner Idee zu tun haben, nicht gekannt habe. Dieser Umstand hat mir erlaubt, mich neu in einen Arbeitsbereich einzuarbeiten, was ich rückblickend als sehr hilfreich empfinde. Meine Unkenntnis des Themas hat mir erlaubt, in einem gewissen Masse frisch einen Zugang zu finden, nur aus der eigenen Erfahrung schöpfend, und mir ermöglicht, Neues frei und unbeschwert auszuprobieren. Zuerst lotete ich Möglichkeiten aus, erst danach recherchierte ich.

Meine Arbeitsmethode während des Studiums folgte dem Schema von Ausprobieren, Recherchieren, Denken und Musizieren:

#### ll: Ausprobieren, Recherchieren, Denken, Musizieren :ll

Ich betrieb eine Intensive Recherche über Konzertformate, das Neue Musiktheater, historische Aufführungsformate usw.

Eine zweite Schwierigkeit zu Beginn der Arbeit war, dass ich mich für viele Sachen interessiert habe und es mir schwerfiel, das Thema konkret zu fassen.

## Etappe 2 - The Flutist

#### A. Praxis

#### I. The Flutist

The Flutist ist eine eigene Arbeit. Es geht um Spaziergänge in der Stadt Zürich mit einer oder zwei Personen, die durch die Gegend spazieren, während der Flötist spielt. Der Flötist bestimmt den Weg und schlägt Ideen oder Aufgaben vor. Der spazierende Zuhörer kann den Flötisten als Musikgerät "benutzen". Wie bei einem iPod kann der Rezipient entscheiden, wann und wo er Musik hören möchte. Der Flötist spielt ein einziges Stück oder er improvisiert.

Das Projekt sucht den direkten Kontakt mit einem ganz kleinen Publikum und eine sofortige Reaktion auf die Musik. Der Flötist und seine Gäste treten in einen Dialog, wo man sich über Musik, Musikkonsum und das eigene Leben mit Leichtigkeit unterhalten kann.

Die Gespräche mit den Teilnehmenden haben mir geholfen, Thema und Fragestellung meiner Masterarbeit zu schärfen.

Sechs Walks von *The Flutist* haben bis anhin stattgefunden, mit Künstlern, mit bekannten oder auch mit völlig unbekannten Personen. Die Spaziergänge erlaubten es mir, mit Passanten im öffentlichen Raum zu interagieren, ohne dass dabei die Regeln der Stadt über Strassenmusik verletzt wurden. Es war sehr interessant, die Reaktionen der Passanten auf der Strasse zu beobachten, manche sind kurz stehen geblieben und haben zugehört, manche haben uns angesprochen, manche haben selber sich Musik gewünscht.

Die Idee des Musikers als nur ein Objekt funktioniert sehr gut mit dem Publikum und liefert eine interessante Perspektive des Themas Interpreten.

Die Dokumentation der Walks wurde teils vom Zuhörer selber gemacht, manchmal half mir ein Kollege damit.

Erstmals realisiert wurde das Projekt *The Flutist* für die Konferenz *ReArt: TheUrban* (Okt. 2012) gemacht. Auf dem Blog des Events habe ich einen Eintrag über diese Arbeit geschrieben, der unter folgendem Link einsehbar ist: https://blog.zhdk.ch/rearttheurbanpressblogg/ivan-denes-und-karoline-larsen/

Für jeden einzelnen Walk habe ich einen Text mit Instruktionen und Bemerkungen geschrieben.

Den ersten Spaziergang unternahm ich mit Karoline Larsen, eine dänische Künstlerin, die im Rahmen der Konferenzen eine Installation im öffentlichen Raum mit dem Titel "Strings" zeigte. Beim ersten Walk lautete mein Text wie folgt:

Good Morning Miss Karoline Larsen.

Thank you and congratulations for the acquisition of our product Ivan the Flutist.

#### INSTRUCTIONS OF USAGE

**1.** Ivan the Flutist is a bio-articulated-musical artefact made especially for you to use during your stay in Zürich and sponsored by ReART:theURBAN [...] This first day, for you to learn how it works, you will have the whole afternoon The Flutist at your side and, as special offer, a Photographing and Recording Composer.

The Flutist is multi-functional. It can replace your iPod, it can act, it can improvise music, it can be your Escort Service, your coin-operated boy, your city-guide, your solution against rats, etc.

The ideal of the fabricants is that The Flutist will be used as an object to integrate in different works of art. The product Ivan the Flutist, in particular, seems like a person accompanying you around Zurich, but it's a precisely designed object to install for a day in you installation "Strings". To accomplish this, Ivan the Flutist has been trained to play music all afternoon long, play in public space, interact with the people involved at the work of art, improvise long melodies and turn into different characters.

Now you will be guided to a place. Enjoy the walk, follow the Flutist and he will give you more instructions and informations later.

- **2.** Problems with the product: Ivan The Flutist can get lost in Zurich, can get tired of playing every 15 minutes, sometimes interacts badly with the public or people involved, he is not a good actor and is really probable that all the melodies he improvises are alike, because he's not always full of fantasy.
- **3.** There are some instances by which The Flutist can't play in public space: rain, fire, under 5°C, in the middle of cars and in the middle every kind of natural disaster or holocaust.
- **4.** Remember that you can tell it any time to start to play.
- **5.** The form to install it in your work is free for you to decide. You can hang it, tie it, hide it, flip it, etc. Now you have 30 minutes time to find things you will use for this task. During this time it will be around playing.

Ivan Denes



Vom Spaziergang gibt es auch ein kurzes Video in Youtube: [https://www.youtube.com/watch?v=TRnkFsuLWoY]

## Zweiter bis Sechster Spaziergang mit *The Flutist* – April 2013

Der zweite Spaziergang fand zusammen mit Malene Charles statt, einer ehemaligen Studentin des MA Transdisziplinarität. Er funktionierte auf ähnliche Weise wie der erste. Wir bewegten uns rund um den Kreuzplatz, unsere Konversation handelte von Erinnerungen und Geschichten, die wir mit diesem Teil der Stadt in Verbindung brachten.



Den dritten Spaziergang beging ich mit Mahroo Movahedi, einer Kommilitonin, die soeben von Iran nach Zürich gekommen war. Unser Walk führte uns vom Lindenhof bis Wiedikon. In guter Erinnerung ist mir der junge Mann geblieben, der mit seiner Trompete zu spielen anfing, gerade als wir den Lindenhof verlassen wollten.



Mit Damaris Wyss und Daniel Rüegg, Physiotherapeutin und Informatiker, machte ich einen vierten Walk. Unser Weg führte uns entlang der Sihl, vom HB bis zur Börse und dann zurück bis zum Löwenplatz. Dieser Spaziergang war insofern anders, als dass ich fast konstant in ganz verschiedenen Umgebungen spielte: im Hof der Pädagogischen Hochschule, an der Sihl, unter einer Brücke, bei der Börse, am kleinen Fluss neben Migros-City und in der Mitte des Löwenplatzes. Es war der erste Walk mit Zuhörern, die nicht Künstler sind. Es hat sehr gut funktioniert, ich fand es sehr interessant, wie aufmerksam wir gegenüber den Klängen und der Resonanz der verschiedenen Orte waren.



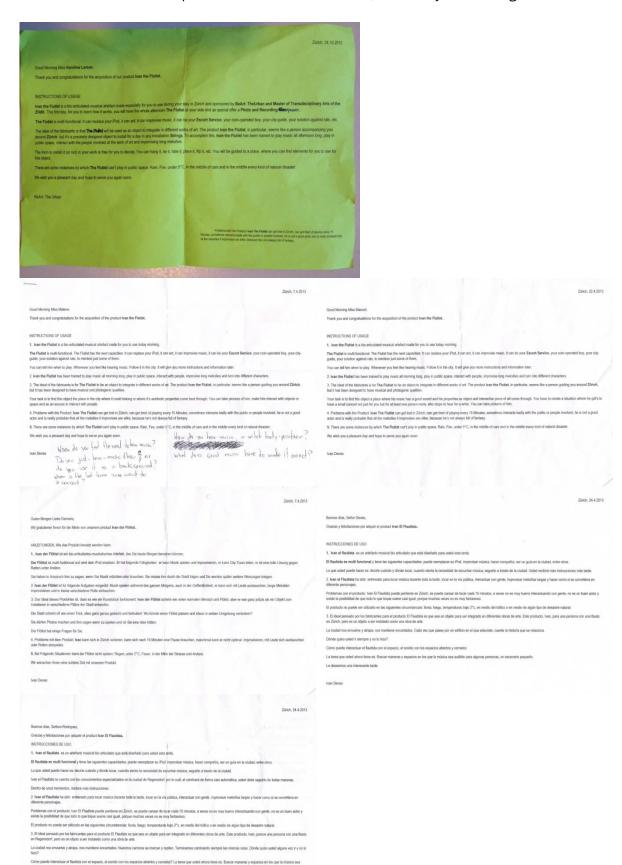
Mit meinem Bruder Oscar Denes, der in Basel wohnt und den ich nicht oft treffe, habe ich den fünften Spaziergang gemacht. Unser Weg führte uns entlang der Limmat flussabwärts. Es war sehr lustig und erfolgreich. Er hat mich als Flötisten dazu benutzt, um mit am Fluss sitzenden Frauen zu flirten. Oscar sprach zudem einen Gitarristen an, mit dem ich anschliessend Flamenco improvisiert habe und plötzlich hatten wir um uns herum ein kleines Publikum, das uns zugehört und uns Lieder und Melodien vorgeschlagen hat. Das Video über diesen Walk ist unter folgendem Link zu sehen: http://youtu.be/vHpjKjyEOew



Der sechste Spaziergang fand nicht in Zürich, sondern in Regensdorf statt. Beteiligt waren Socorro Rodriguez, meine Schwägerin, und Xacobe Diaz, ihr vier jähriger Sohn. Da sich nicht viele Leute auf der Strasse aufhielten, war der Spaziergang in Regensdorf so anstrengend. In guter Erinnerung ist mir aber das aufmersame und interessierte Zuhören des kleinen, an Epilepsie erkrankten Xacobe geblieben.



Hier die Photos der Papiere mit den Instruktionen, die ich jeweils vorgelesen habe.



## Reflexion über die Arbeit "The Flutist"

In dieser Arbeit waren mir die Interaktion mit der Person, der Weg und die Stadt wichtig. Die Personen agieren normalerweise mit der Stadt und mit ihren Klängen auf zweierlei Art.

Die Klänge in der Stadt haben meistens eine funktionale Bedeutung: wir nehmen wahr, wo ein Auto ist, ob ein Tram kommt oder hören eine Mitteilung, die uns interessiert. Alle anderen nicht-funktionale Klänge werden ausgeblendet.

Mit der Arbeit in der Stadt habe ich versucht, dass der Klang der Querflöte die Resonanzen der Klänge der Stadt wieder zum Leben erwecken. Der Zuhörer konzentriert sich auf diesen schönen Klang, nimmt dadurch auch andere Klänge wahr und auch, wie ein Ort oder Raum klingen, er erkennt die Resonanz und, wie die Klänge sich in der Stadt kombinieren. Die Stadtklänge werden nicht ausgeblendet, sondern ästhetisch wahrgenommen.

Beim Spaziergang mit dem Flötisten nimmt sich der/die Zuhörer/in Zeit. Dabei geht es weniger um einen bestimmten Weg, der zurückgelegt werden soll, sondern um ein gemeinsames Erleben der Stadt. Damaris Wyss beispielweise, die seit jeher in Zürich lebt, bestätigte mir, sie habe sich wie in den Ferien in der eigenen Stadt gefühlt, während wir der Sihl entlang liefen, weil wir gemeinsam herausfinden wollten, wie die Flöte unter den Brücken klingt. Wir liessen uns einzig vom Gehör durch die Stadt führen.

Im Frühling 2013 plante ich mehrere neue Spaziergänge. Ich wollte herausfinden, ob die Idee des Walks auch als ein Format funktionieren könnte, vielleicht für ein Konzert, die Gehörbildung oder vielleicht im Kontext des Tourismus in Zürich. Das Projekt hat in allen sechs Versuchen gut funktioniert, könnte also ein Format sein. Diese gesammelten Erfahrungen weckten meine Lust, andere Projekte und Versuche zu erstellen.

Die Arbeit *The Flutist* thematisiert den Interpreten aus einer extremen Perspektive: als Objekt, als einfaches Medium des Klanges, fast als ein Gerät. Diese Herangehensweise erlaubt uns einen reflexiven Zugang zum Thema des Interpreten als Künstler, Medium und über die Interaktion Publikum-Musiker.

#### C. Prozess des Themas

#### **Textarbeit**

Am Anfang des zweiten Semesters habe ich eine Textarbeit verfasst. Bei der heutigen Lektüre, nachdem das grosse Projekt abgeschlossen ist, sehe ich einige Punkte des Textes anders. Damals hatte ich den Text in Englisch geschrieben. Ich möchte den Text nicht einfach kopieren und einfügen. Der folgende Text ist eine aktualisierte, kondensierte Version der Erstfassung. Auf diese Weise möchte ich deutlich machen, wie ich weiter über mein Thema nachgedacht habe.

#### Influences and basic ideas for my Masters Project

I have decided to write this text in English in order to express some of my ideas better than I could in German. I would like to expose my interest and the basic concepts of my master project in connection to a few books that influenced me.

Let me begin by summarizing the project and my perspective:

As a musician, a flautist, I would like to discuss the concept and format of a concert from the perspective of the performer and his personal work. A concert has very specific elements to make it function. Although this framework functions wonderfully, it sometimes gets fixed and rigid. One can feel like visiting a boring historic museum, with old music.

It is interesting for me to find a way for the communication between audience and musicians that doesn't necessarily work as the classic concert dynamic does. To do that, I first need to understand how all the elements of a concert function and what kind of change works to create this communication. That is why the supporting and framing elements of the concert are important for me.

The idea of exploring and expanding the relationship between musician and audience was in a growing process. I can see the potential, and the result, but I still have to figure out the details and the entire path to this result. While thinking about this, I started walking in circles around some ideas. I knew that these ideas came from books I read some years ago. I had the nostalgic feeling of having something hidden behind the own thoughts and not knowing when it was heard, read, written or if it was just a misunderstanding of some book.

I have the habit of making notes to the side of what I read, and I remembered reading something in 2009 and writing down "esta idea se puede aplicar también a la música!" (This idea can also be applied to music!). Now, after finding and reading this book again, I can explain why the importance of this note.

In the following pages I quote some authors from different sources, some of them are art theorists and others are fictional writers; some are books I read recently and some are second reading of the books I began to remember when thinking about this project.

## Borges: "La Biblioteca de Babel"

In the book *Ficciones (Fictions)* of Jorge Luis Borges is the story "La biblioteca de Babel" (The library of Babel). It is about a fictional library formed of an infinite number of hexagonal bookshelves and same sized books made of every possible combination of letters. The people in the library walk around looking for knowledge and meaning in the books. They assume it as a work of God and they keep on searching and wandering.

This image comes to my mind every time I think about art history. I feel like I am living there inside of and getting lost between the books. That is probably a feeling related with our time. We have a seemingly infinite amount of informative, argumentative, cultural and observational sources. Behind every book or theme we discover infinitely more subjects and questions, to the point where we lose distinction among them.

Various artistic, political and historical 20<sup>th</sup> century events broke the structures and basic assumptions about art that had been established in the preceding centuries. I believe we need these schemas to be broken. We may find ourselves confronted by a chaotic and abstract history, with lots of open possibilities and blank pages, but it is only within these contexts that we can think openly and discuss subjects in a transdisciplinary context.

On the other hand, there is also the possibility of going in circles or getting lost in too much information. There are so many books on the shelves and so many links to navigate. There is so much material constantly published. One tries to understand the information, but there are always nuances in the meaning of words and one seem always to come out with a distorted-personal construct of every text.

That is the main idea I extract from this, that we are living in a time full of possibilities: information, exploration, combination and easily getting lost. That's also a reality or a feeling existing in music interpretation.

"our entire contemporary social system has little by little begun to lose its capacity to retain its own past, has begun to live in a perpetual present and in a perpetual change that obliterates traditions" (Jameson, The Cultural Turn: 20).

#### Jameson: Playing in the postmodernism

The concept of "being lost" in our time puts me in the postmodernist mind set. Jameson was a name that came to my mind. Thinking about what would it mean to play music from a postmodernist perspective was something I started to do without knowing it.

After re-reading the text of Jameson's "Postmodernism and Consumer society", I extracted some ideas which can help me reflect on my project. Jameson considers the postmodernist "music [as] the moment of John Cage but also the later synthesis of classical and 'popular' styles found in composers like Philip Glass and Terry Riley and also punk and new wave rock"(1).

This makes clear that he believes that this music "emerge(s) as specific reactions against the established forms of high modernism [...which] felt to be [...] shocking by [their] grandparents [but at this time...] felt to be the establishment and the enemy" (2). He also remarks about "the erosion of the older distinction between high culture and so-called mass or popular culture"(2).

#### **Death and Blank**

Clichés such as "the art is death", "all has been said" and "all the music has been written" are frequently heard. From a logical point of view all this can not be true, though it perhaps feels like it. It sometimes seems like artists are, for a while now, just turning a spoon around and around in the same bowl of soup

Some ideas of Jameson in *The cultural turn* are for me clarifying for this topic:

"Yet today[...] are all exploring the notion that this kind of individualism and personal identity [,"a conception of a unique self",] is a thing of the past;[...] the[...] individual subject is 'dead'.[... It] is a myth"(6).

And he repeats the idea exposed at the beginning of this number.

"[T]he writers and artist of the present day will no longer be able to invent new styles and worlds –they've already been invented; only a limited number of combinations are possible; the unique ones have been thought of already. So the weight of the whole modernist aesthetic tradition –now dead- also 'weighs like a nightmare on the brain of the living', as Marx said in another context."(7)

Anyone could think 'Why do we even bother to study music or art, if everything has been done?', if one believes completely what Jameson says. Although he admits: "even if contemporary art has all the same formal features as the older modernism, it has still shifted its position fundamentally within our culture" (19).

#### The dead Author

The dissolution of the classical concepts of art reaches another step when we read Barthes talking about the death of the author.

"The author is a modern figure[...], the prestige of the individual,[...] the 'human person'.[...] The image of literature to be found in ordinary culture is tyrannically centred on the author, his person, his life[...]" (Barthes, Image-Music-Text: 142, 143).

"The whole of the enunciation is an empty process, functioning perfectly without there being any need for it to be filled with the person of the interlocutors.[...] Once the author is removed, the claim to decipher a text becomes quite futile.[...] by refusing to assign a 'secret', an ultimate meaning to the text liberates an activity[...] truly revolutionary since to refuse to fix meanings"(145, 147).

I consider it important to confront myself with this perspective of the dissolute concepts as well. For me, it is necessary to shape for oneself a path in this "disorienting" horizon of today. Blurred guide lines, the overwhelming quantity of information and the apparent absence of the notion of 'artist' or 'author' can't keep us from doing art and finding new ways, as many works of art have shown nowadays. It is important as well to find relevancy in my own work in this perspective.

#### How I got lost

Now I'm going to be specific. How do I understand "being lost" in the music interpretation?

The dynamic that we normally find in the performance of classical music is this: A composer has made a score. The score gives its information to the interpreter and this one plays it to the audience. The audience experiences a moment of feeling which can be understood as a perception (an opinion, an emotion, etc.).

The performer functions in a chain. A musician contacts another, they organize a concert, decide a repertoire, rehearse and perform.

Is the roll of the performer just the continuation of a tradition of music and its history as well, like some kind of personal communication? What is the importance of all this in our times? Do we need classical music, classical composers and contemporary music at all?

Let's leave the questions unanswered and go on. Let's try now to find concrete ideas, to contrast with the dissolute state we have landed ourselves.

## Shannon Jackson: "Support"

Some months ago, while looking for topics of interest, I attended the "ReArt: TheUrban" conference in Zürich and heard Shannon Jackson speaking. Among other themes, she talked about the supporting elements of art and the modification of them as an aspect found in many contemporary art works and artists. I share with her the interest in these supporting elements. After reading her book *Social Works*, I had a pretty clear understanding of the meaning of that support, and that allowed me to think about my point of view about format-changing-options within the concert.

"To support is to hold up "without opposition or resistance," implying a kind of promise to bear however unbearable the task becomes[. ...It is] "the action of keeping from falling, exhaustion or perishing especially the supplying of a living thing" (Oxford English Dictionary)." (30-31)

"Greenberg opened the door to debate about whether the canvas's flatness exhausted "the limiting conditions" of the painting's supporting apparatus. What about the frame? The hook and the wires holding up the frame? The wall[...]? The people who built the wall? And what about those people who entered the walled space to receive the painting?"(33)

The support is an important theme for the art history, especially since the 20<sup>th</sup> century.

"The tendency, or not, to engage in the "avowal of support" is[...] at issue in long twentieth-century aesthetic discussion about autonomy of the art object. Of course, the conventions of the nineteenth-century idealist aesthetic argued that art achieved its greatness to the degree that its representations transcended its materials substrate, rising above its raw material and its social apparatus of production."(31)

"In[...the] twentieth-century aesthetics[...it was ] for some[...] only [about] sublimation.[...] the "disavowal of support" was the illusory trick needed to create the effect of an autonomous work of art.[... On the other side] Marchel Duchamp famously entered to ask similar questions about the autonomy of the art object, installing everyday objects in the art museum to expose art as an effect heteronomously produced by the convention of the museum. "(31)

In 2005, W.J.T. Mitchell said that the expansion of the meaning of support in act had "fundamentally altered our ability to locate a stably autonomous art object." (33). He said:

"The entire range of practices that make it possible for images to be embodied in the world as pictures -not just the canvas and the painting, in other words, but the stretcher and the studio, the gallery, the museum, the collector and the dealer- critic system." (quote from M.J.T. Mitchell in Jackson: 33).

What Jackson states is that this expanded sense opened art to "varieties of "social" engagements" (33) that permitted visual art to lose the absolute center in conventional art "incorporating the artist's body, inducing a spectator to "interact" "(33, 34) and other forms.

At this point is where my theme suddenly makes a connection with her text. I would like to work with the canvas of the concert and the systems that support it. The creative use of this support permits the modification of works and the way we generally understand the musical interpretation in a concert. If I were to reform Mitchell's statement in a musical context, it would be this: The support in a music concert is -The entire range of practices that make it possible for sounds to be embodied in the world of performed music –not just the instrument and the notes, in other words, but the music stand and the practice room, the concert hall, the radio, the music lover and the management-critic system.

Of course one could name even more support elements in the concert: the room, the acoustics, the concert-booklet, the composers, the publicity and undoubtedly additional things. Also importantly for me is breathing, because the flute breathing technique is called support. Returning to the schema composer-performance-audience in the concert. We can see how the support elements are a necessary condition for all these actors to exist and to have a relationship with the music.

#### Jameson: Pastiche & Barthes: Pierre Menard

In order to have a perspective on some concepts of postmodern art, we will have to talk about the Pastiche. Jameson talks about that in *The cultural turn*.

"One of the most significant features of practices in postmodernism today is pastiche." (4) Pastiche is "[l]ike parody, the imitation of a peculiar or unique style, the wearing of a stylistic mask, speech in a dead language: but it is a neutral practice of such mimicry, without parody's ulterior motive, without the satirical impulse, without laughter[...]. Pastiche is blank Parody, parody that has lost its sense of humour"(5).

I relate the concept of Pastiche with one story of Borges, again.

Another story in *Fictions*, "Pierre Menard: autor del Quijote" (Pierre Menard: author of the Quixote) talks about the fictional writer Pierre Menard who decides to write the Quixote again. What he ends up doing, is an exact copy, word by word, of the Cervantes's Quixote. What seems a transcription or a copy is understood as an impossible writing-project and as the biggest work in Menard's life.

Talking about the objective of re-writing the Quixote, he tells us:

"No quería componer otro Quijote —lo cual es fácil- sino *el Quijote*.[...] [N]o encaró nunca una transcripción mecánica del original; no se proponía copiarlo. Su admirable ambición era producir unas páginas que coincidieran —palabra por palabra y línea por línea- con las de Miguel de Cervantes" (53).

"He didn't want to compose another Quixote –what is easy- but The Quixote.[...] he never looked for a mechanical transcription of the original; he didn't purpose to copy. His admirable ambition was to produce pages which coincide –word by word and line by line- with those of Miguel de Cervantes".

The feeling Pierre Menard has while writing, is very interesting for my topic.

"Mi recuerdo general del *Quijote*, simplificado por el olvido y la indiferencia, puede muy bien equivaler a la imprecisa imagen anterior de un libro no escrito[...]. Yo he contraido el misterioso deber de reconstruir literalmente su obra espontánea" (56).

"My general remembrance of the Quixote, simplified by oblivion and indifference, can very well be equivalent to the imprecise image of a not-jet-written book[...] I have acquired the mysterious duty of literally reconstructing his spontaneous work".

And the most important ideas in this story for me are:

"Componer el *Quijote* a principios del siglo XVII era una empresa razonable, necesaria, acaso fatal; a principios del XX es casi imposible. No en vano han transcurrido trescientos años, cargados de complejísimos hechos." (56).

"To compose the Quixote at the beginning of the 17th century was a reasonable quest, necessary, even fatal; at the beginning of the 20th century is almost impossible. It is not in vain, that Three hundred years have passed, along with very complex events."

"Menard (acaso sin quererlo), ha enriquecido mediante una técnica nueva el arte detenido y rudimentario de la lectura: la técnica del anacronismo deliberado y de las atribuciones erróneas" (61).

"Menard (maybe without willing to) has enriched through a new technic the detainee and rudimentary art of lecture: the technic of the delivered anachronism and the erroneous attributions."

If one relates this theme to music performance, one can think that playing a piece from 3 centuries ago in the present is something like what he does with the Quixote. The task of Pierre Menard is almost the same as the contemporary performer of classical music. And since Pastiche is mimicry without laughter, the classical musician could be understood as an expert of the Pastiche.

We can look at the music performance as a continuous process of conversion of the music we keep in our history and tradition.

The problem with the classical performance in postmodernism is that it places itself in a complicated connection between tradition and art. On one side there is the attitude of preserving and communicating a tradition and, on the other, the role of an individual artist with a personal and contemporary expression of beauty or art due to different social situations. That is what defines this profession. The tension between these two aspects creates a playground which I explored in my project.

#### Roland Barthes: Criticism and truth

Criticism and Truth was the book where I had written this little note at the page's border: "This idea could also be applied to music!" I like in this text the statements about literary criticism and the comparison with music interpretation.

In this next part I'm going to be a little bit aggressive towards the original text. I'm going to write the quote like it is and modify it simultaneously. The words I would include are put in the text, the replaced words of Barthes are in square brackets [], some personal comments will be in normal brackets () and some capital letter will be modified without the usual signalisation.

Let's first ask "What is the relationship between the work and the musical [] language? If the work is symbolic, by what rules of music [] reading is one bound? Can there be a science of music [] written symbols?"(66). "What relationship can a musical interpretation [critic] have with musical [] language? Is in this area that one must seek to define the 'subjectivity' of the interpretation [critic]"(85).

Like in Pierre Menard, "to do a second writing or interpretation [] of the first writing of the musical [] work is indeed to open the way to unforeseeable relaying of meaning, the endless play of mirrors, and it is this room for manoeuvre which is suspect" (33) for a music interpreter to create or find.

For me "it does not consist in 'judging' them (the pieces), but in *perceiving*, in *separating*, in *dividing* [...], it re-allocates the roles of author and commentator" (33).

The figure of the author, the composer is so central for the classical music, forgetting about him would mean displacing the perception of the music with an unfamiliar area for the audience.

At the end "The composer and the interpreter [The writer and the critic] come together, working on the same difficult tasks and faced with the same object: musical [] language" (64).

The performer and the composer cooperate in the creation of music as a work of art. "The work holds several meanings simultaneously, by its very structure, and not as a result of some infirmity in those who read" (67). "There is perhaps in people a musical [literature] faculty, an energy of discourse, which has nothing to do with 'genius' "(75).

The performer works, in a way, like a designer of the work of art. "In music performance [criticism], the right interpretation [discourse...] is possible only if the responsibility of the interpreter towards the work becomes the same as the responsibility of the performance [critic] towards his own discourse" (89). And "as soon as one claims to examine and listen [] the work in itself, from the point of view of its make-up (supporting elements), it becomes impossible not to raise broad questions of symbolic meaning." (57)

Using this concepts is important to remember for the project, that "all the objectivity of this concept of performance [the critic] will depend then, not on the choice of code, but on the rigour with which he applies the model he has chosen to the work in question" (39).

## Roland Barthes: Image-Music-Text

I find the text "Musica Practica" of the Book *Image-Music-Text* of Roland Barthes very interesting because he thinks also in this direction.

"Concurrently, passive, receptive music, sound music, is become *the* music (that of concert, festival, record, radio): playing has ceased to exist; musical activity is no longer manual, muscular, kneadingly physical, but merely liquid, effusive" (Barthes, TMT: 149,150).

He gives, for my opinion a true phrase, although maybe that has been changing in the last years:

"In short there was first the actor of music, then the interpreter (the grand romantic voice), then finally the technician, who relieves the listener of all activity, even by procuration, and abolishes in the sphere of music the very notion of *doing*."(151)

And he says something very close to what I was extracting from *Criticism and Truth*.

"Just as the reading of the modern text (...) consists not in receiving, in knowing or in feeling that text, but in writing it anew, in crossing its writing with a fresh inscription, so too reading this Beethoven is to operate his music, to draw it (it is willing to be drawn) into an unknown praxis" (153, the brackets are from Barthes).

My work would be some kind of Musica Practica: "In this way may the piece [] be rediscovered and [] modified according to the movement of the historical dialectic, a certain musica practica" (153).

#### Conclusions

The ideas expressed in this text prove that the dynamic of the composer, the performer and the audience is not as simple as it may appear. Individual interpretation is affected by cultural influences. Concepts of authorship, interpretation and work of art are all inspired by this ideas. The audience in a

concert has the feeling that it is receiving information from all three of the other parts (composer, score, performer) but he is also becoming exactly what the performer creates. The rest corresponds to the ideas we traditionally relate to classical music.

As I have demonstrated through this text. The idea of working with the concert and its framing elements has taken me to different perceptions of the music interpreter: as a designer of the performance and of the concert, as a critical perspective of the composer's work, as a person specialized in the pastiche, as a person lost and found in music history, as a creative person liberated of the author/composer...

I have mentioned many aspects that have been interesting for my master project: The support, the variety of expression and interpretation of music (authorship, etc.), the influences and differing perception that other arts can give me (like in this case, of the literature), and the infinite texts and connections that our time offers, etc.

My concrete project, after writing this text, was to organize a main concert where I could demonstrate these ideas through musical works, which happened in *Musik für Flötisten-Solo*. However, the specifics of the event were not clear yet.

#### B. Recherche

Neben der Recherche für die Texarbeit in Englisch habe ich detaillierter zu meinem Thema recherchiert, über Künstler und Werke, die mit meiner Grundidee zu tun hatten.

Die Lektüre kann meines Erachtens in einem Projektprozess verschiedene Funktionen haben. Bücher, CDs und Videos, die mich inspiriert, informiert oder mir Fragen gestellt haben, möchte ich in diesem Kapitel kurz vorstellen.

Meine Recherche begann mit der Idee, dass ich an der Veränderung des Konzertformates arbeiten wollte. Mein Fokus richtete sich danach rein auf den Interpreten.

#### Das Konzert

Das Konzert von Martin Tröndle ist eine Sammlung von Texten verschiedener Autoren, die das Konzert thematisieren. Ich werde im Folgenden mit konkreten Zitaten aus einigen dieser Texte in einen Dialog treten.

## Martin Tröndle: Von der Ausführungs- zur Aufführungskultur.

In seinem Aufsatz vertritt Tröndle die These, dass die klassische Musik in einer Krise stecke. Das Publikum, das Interesse der Öffentlichkeit und die Arbeitsstellen für klassische Musik scheinen im Laufe der Zeit geringer zu werden.

Das Konzert hat nach Tröndle ein stabiles Format seit dem 18. Jahrhundert, während andere Disziplinen sich weiterentwickelt haben: "Das Theater beispielsweise entwickelte [...] das Regietheater. Im Bereich der Bildenden Kunst entstand der Beruf des Curators"(21), Aktivitäten die sich um das Zeigen und das Interpretieren kümmern. Für Tröndle bedeutet dies, "dass die Krise der klassischen Musik weniger eine der Musik selbst ist, als vor allem eine ihrer Darbietungsformen"(21). Bis hier bin ich mit ihm einverstanden.

Mit dem Begriff "normales Konzert" verbindet man: klassische Musik (komponierte Musik), die Musiker auf einer Bühne, mit Notenständern, klassischer eleganter Kleidung, mit Partitur, vielleicht mit Dirigent und Licht. Das Publikum sitzt auf Stühlen in Reihen, schaut in Richtung Bühne, hat ein Programmheft mit Informationen über die Stücke, Musiker, Komponisten usw. zur Hand.

Konzert aber meint die Musikaufführung in einer zeitlich und räumlich direkten Situation, zwischen den Musikern und dem Publikum.

Tröndle erwähnt viele Komponisten, die Stücke mit anderen Konzertformate realisiert haben: Stockhausen "Gruppen" oder Kagel, aber "[e]ine Rückwirkung der Arbeit der

Komponisten im 20. Jahrhundert, die mit Aufführungsformaten experimentieren, auf den Klassikbetrieb fand allerdings kaum statt [...] alles konzentriert sich auf das "Werk" und seine Ausführung, wenig Licht fällt auf den Rahmen der Aufführung" (22,23). Tröndle wünscht sich, dass mit der Veränderung des Formats eine Rückwirkung auf das Konzert, die Publikumsmenge, die Produktion stattfinden kann.

Grosse Institutionen wie die Berliner Philharmonie, die Zürcher Tonhalle oder Wiener Staatsopern ziehen Publikum an. Ich beobachte oft, dass man das Altbekannte bevorzugt. Man freut sich auf die klassischen, bewährten Stücke. Gegenüber der zeitgenössischen Musik hingegen ist das Publikum häufiger vorsichtig eingestellt, weil es nie weiss, wie verrückt oder laut die Aufführung sein wird.

Die Ideen von Tröndle, das Format weiter zu entwickeln, neue Aufführungsmöglichkeiten zu suchen, sind sinnvoll, wenn gleich in den letzten Jahren schon einige solcher Konzerte realisiert worden sind. Der Zuhörer freut sich auf Brahms, aber nicht unbedingt auf die Situation Bühne-Stühle, die Gestaltung könnte durchaus anders sein. Im Folgend werde ich einige Künstler und Stücke erwähnen, die in diese Richtung gearbeitet haben.

## Ragnar Kjartansson

Durch das Buch *To music* habe ich mich vertraut gemacht mit der Arbeit von Kjartansson. Viele seiner Stücken finde ich faszinierend, wie "To Music" (2012) oder "Song" (2011). In der Präsentation von "To Music" im Migros Museum für Gegenwartskunst hat er ein Setting folgendermassen gemacht:

"Franz Schuberts wunderbare Melodie zu Franz von Schobers romantischem Gedicht *An die Musik* wurde von acht verschiedenen Duos, einer Singstimme und einem Klavier –über die unterschiedlichen Galerien auf zwei Etagen verteilt – aufgeführt [...]. Hier [...] war er (Kjartansson) einer unter vielen Sängern die mit einem traditionelleren Liederarrangement agierten. Die Besucher hatten die Möglichkeit, ihm und auch den anderen Künstlern sowohl in intimerer als auch vielgestaltigerer Umgebung zu begegnen, während diese ununterbrochen denselben Song spielten – jeden in seinem eigenen Rhythmus und mit dem ihm eigenen Wiederholungszyklus. [...] Inmitten des coolen Designs [...] reagierte das Werk einigermassen wörtlich auf die Anfangszeile des Lieds [...über] die magische Momente des Kunst [...], die "Stunden und Stunden in der grauen Realität dieser Welt ersetzen kann". [...] Im Kern konnte man dies als den aufrichtigen Ausdruck von Dankbarkeit der Kunst gegenüber verstehen." (Munder: R.K./ To the Music: 39)

#### Benedict Mason

In seinem Buch *Outside sight unseen and opened*. Texts images to read, perform and imagine about distance synchronisation movement and concert halls." schreibt der Komponist in poetischer Weise über Ideen für Konzerte und Performances, wo oft mit den Gewohnheiten und Rahmenbedingungen des Konzertes experimentiert wird. Das Buch kann auf drei verschiedene Weisen gelesen werden: als Partitur, als Gedicht oder als Handbuch von Aufführungsmöglichkeiten.

## John Cage

In *Das Konzert* gibt es ein Kapitel, wo Jens Roselt über 4'33", das legendäre Stück von John Cage aus 1952 spricht. Hier einige Zitate, die ich für meine Arbeit interessant fand:

"Den Begriff [...] cultural perfomance hat der amerikanische Ethnologe Milton Singer zur selben Zeit definiert, in der Cages Aktionen tradierte konventionelle Konzertformate in Frage stellten. [...] In 4'33" ist d]ie gleichzeitige Anwesenheit von Akteuren und Zuschauern an einem bestimmten Ort zu einer bestimmten Zeit [] das Grundmerkmal, welches eine Aufführung als Ereignis ausweist. [...] Man erlebt, dass Musik nicht lediglich ertönt, sondern dass sie auch im handwerklichen Sinne gemacht wird, [...] das Schema der Aufführung kommt in Vordergrund und man beobachtet] die Begegnung von Akteuren und Zuschauern" (Roselt, *Das Konzert*: 115-117)

Ich erachte das Inszenieren der Begegnung oder das Schema im Konzert als bedeutungsvolle Gesten. 4'33" aufzuführen ist jedesmal sehr interessant, man erzeugt eine Intensität ohne einen einzigen Klang von den Interpreten.

#### Fluxus

Das Zeigen bzw. Inszenieren und die offensichtliche Fokussierung auf den Akt, auf die Performance selber sind sehr interessant bei den Performances von Fluxus. George Brecht habe ich schon erwähnt, aber auch Stücke wie:

"Chironomy 1

Put out a hand from a window for a long time." (Takehis Kosugi, date unknown)

"Opus 9

Let a person talk about his/her idea(s)" (Eric Anderson, 1961)

"Solo for violin

Old classic is performed on a violin, where pauses are called, violin is mistred by scratsching the floor with it, dropping pebbles through f hole, pulling out pegs, etc" (Bob Lens, 1962)

Zitate von The Fluxus Performancer Workbook von Ken Friedman ua.

Sehr viele Events oder Performances von Fluxus waren durch die Musik und die Konzertsituation inspiriert. Diese Stücke haben eine gewisse Absurdität, trotzdem passiert es, dass beim Lesen oder Aufführen, der Akt des Zeigens, wie bei Cage, spürbar ist. Durch die imperative Form des Texts wird eine Aktion und Situation kreiert, die über die "normale" Situation des Konzertes, des Lebens usw. etwas zeigt oder kommentiert.

Ich finde interessant, wie diese Texte und Performances mit so kleinen, reduzierten Elementen eine kritische oder aufschlussreiche Wirkung erzeugen können. Die Aktion und das Absurde spiegeln die Situation der Aufführung und Stellen auf eine Weise die ganze Setting in eine kleine Krise.

## Kagel und Dieter Schnebel

Die Komponisten Mauricio Kagel (1931-2008) und Dieter Schnebel (1930-\*) sind zwei wichtige Figuren des Neuen Deutschen Musiktheaters. Sie haben Instrumentalstücke verfasst, die experimentell und mit theatralischen und gestischen Aspekten arbeiten. Zudem haben stark mit der musikalischen Tradition gespielt: Humorvolle Stücke über Komponisten (*Ludwig van*, Kagel), das musikalische an der Sprache (*Glosolali*, Schnebel). Ihr experimentelles Musiktheater hat die Musik selbst thematisiert, weshalb ich beide Komponisten interessant für meine Arbeit finde. In einem zukünftigen Projekt würde ich sehr gerne mit diesen Stücken arbeiten.

#### **Tsangaris**

Manos Tsangaris hat auch viele Stücke komponiert, in denen er theatrale Mittel einsetzt und Aspekte des Konzertes oder des Musiklebens thematisiert. Seine Arbeit "Theater für ein Haus" im Gebäude des Departments Musik der Zürcher Hochschule der Künste in der Florhofgasse ist eine Referenz für diese Art von musikalischer Arbeit, über die ich recherchiert habe.

Die Stücke aus den Werkzyklen «winzig» und aus «Diskrete Stücke» [...] sind eine Sammlung von szenischen Miniaturen für ein [...] kleines Publikum in unterschiedlichen, dafür nicht unbedingt vorgesehenen Räumen eines Hauses, z.B. dem Heizungskeller, der Garderobe, dem Personen- oder Lastenaufzug, der Abstellkammer, doch auch - falls vorhanden - der Probebühne und dem Theatersaal. [...] Eine kleine Zuschauergruppe, also etwa zwei bis fünf Menschen, besucht eine kurze Aufführung, die auf die jeweilige Position der Anwesenden genau zugeschnitten ist. Nach dieser Vorstellung, die je Stück nur etwa drei bis fünf Minuten dauern wird, verlassen sie den Aufführungsort und die nächste Besuchergruppe wird hineingeschleust. So wandern die Menschen durch das Gebäude[...] Jeder Besucher dieser Musiktheater-Miniaturen für ein Haus wird während der gesamten Aufführung einen eigenen, individuell gewählten Weg durch das Gebäude und somit durch das «Stück» gehen, da die Reihenfolge der komponierten Situation nicht festgeschrieben ist. (http://www.zhdk.ch/index.php?id=47653)

Also in Tsangaris finden wir wieder eine Art der Aufführung wie in Fluxus oder Kagel, aber in einer ganz anderen Situation und Organisation.

## Y-Nights und Tonhalle-late

Beide Konzertformate sind Events in Zürich, die klassische Musik mit Club-Sound vermischen, allerding auf unterschiedliche Art. In Y-Nights (http://ynight.ch/) geht es um kleinere Formate: Kammermusik, Sänger und Klavier, das Publikum ist rund um den Musiker herum platziert. Die Organisatoren suchen eine entspannte Atmosphäre, wo die Distanz zwischen Musiker und Publikum verschwindet. Man kann z.B. den/die Musiker/-in fragen, was er/sie denkt usw.

In Tonhalle-late (http://www.tonhallelate.ch/) gibt es im Tonhalle-gebäude eine Elektro-Party vor und nach einem klassischen Konzert des Tonhalle Orchesters.

Beide Formate funktionieren als Vermittlung zwischen den Musikern und einem grösseren Publikum und suchen auf unterschiedliche Weise einen lockeren Kontakt zwischen Musikern und Publikum. Ich finde diesen Ansätze interessant, möchte mit meiner Arbeit aber in eine andere Richtung gehen.

#### Les Luthiers

Die argentinische musikalische Comedy-Gruppe "Les Luthiers" ist eine persönliche Referenz für einen anderen Umgang mit der Musik. Sie machen ganz viele humoristische Stücke über den Musiker und die klassische Musik, sie machen dies aber auf eine respektvolle und musikalisch reiche Art. Stücke wie "Canon Escandaloso" oder "Le Nuits de Paris" (1986) sind Stücke, die stark mit der Figur des Komponisten spielen, in diesem Fall der Figur von Johann Sebastian Mastropiero, einem erfundenen Komponisten, der ein tragisches Leben gehabt und ganz viele schlechte Stücke geschrieben haben soll.

#### Dream House (1990-2012)

*Dream House* heisst eine Arbeit von La Monte Young und Mariane Zazeela in Tribeca, New York, Ein ganzes Haus wird mit Licht und Klang inszeniert.

Zazeela explains that "together, the sound and light can be experienced as a new form, or new media: the sound and light environment. The experience of the two mediums together as one requires a new, or at least different, mode of attention." For example, unless you are completely still, be prepared to encounter a new collection of pitches with every move you make, as you encounter the various resonating sound fields created by Young. (http://www.stylusmagazine.com/articles/weekly\_article/the-dream-house.htm)

## Matthias Ziegler

Matthias Ziegler ist mein Querflötenlehrer. Er ist ein renommierter Flötist, der für seine Interpretationen in der zeitgenössischen Musik und den aussergewöhnlichen Einsatz der Kontrabassflöte bekannt ist. Er experimentiert selber viel mit dem Konzertformat. Eine Konzert-Reihe von ihm heisst Palladio Musik & Raum:

Seit fünfzehn Jahren bringt [er...] Musik und Architektur in immer wieder neue überraschende Zusammenhänge. Sein Interesse im Zusammenspiel von Raum und Musik gilt gleichermassen der Veränderung des Hörens in ungewohnten Räumen und der Veränderung des Raumerlebens durch die Musik. Die drei Burgen von Bellinzona hat er ebenso beschallt wie das weitverzweigte Röhrensystem der Grande-Dixence-Staumauer und die Betonkirche des Walliser Dörfchens Hérémence. Weitere Spielorte dieser ungewöhnlichen Konzertreihe waren das Kirchner Museum in Davos, die wunderbare Palladio-Villa Emo und die skurrile Futurismo-Villa Girasole im norditalienischen Veneto, das Industrieensemble Neuthal im Zürcher Oberland sowie die Orte Vals und Vrin in Graubünden. (http://www.matthiasziegler.ch/deutsch/palladio/index.html)

## Queneau: Stilübungen

Das Buch von Raymond Queneau *Stilübungen* kann als treffende Metapher für die Interpretation verstanden werden: Ein gleicher Inhalt auf unterschiedliche Weisen mit verschiedenen Stile. An ein Stück mit so einer Idee heranzutreten, kann für den Interpreten hilfreich sein. Die Idee ein einziges Stück auf vielen verschiedenen Weisen aufzuführen wie ich in *Musik für Flötisten-Solo* ausprobiert habe, war sehr inspirierend für mich.

#### Wiederholte Frage: Was will ich?

Viele Experimente und Formate habe ich bis anhin ausgeführt, einige finde ich sehr interessant. Aber was will ich? In welche Richtung will ich arbeiten, welches ist mein Grundinteresse?

Im Mai 2013 war dies meine Hauptfrage, die mich umgetrieben hat. Für die Realisierung meiner Ideen musste ich mich für eine Richtung entscheiden, um nicht endlos weiter über Konzerte und Aufführungen zu lesen.

## Etappe 3- Entscheidungen

#### A. Praxis

## ii: Konzert für Flöte, Klavier und Sprache

Die Entscheidung war mir schwierig. Ich beschloss, ein Konzert mit einem Konzept zu machen und zuerst etwas auszuprobieren.

Ich habe organisierte im Mai 2013 ein Konzert für Querflöte, Klavier und Sprecherin (Ivan Denes, Dessislava Genova und Patricia Nocon). Im Konzert arbeitete ich mit meinem damaligen Repertoire: "Fantasie" für Flöte und Klavier von Faure und die "Sonata in E-Dur" BWV 1035 von J.S. Bach. Dazu entwickelten wir eine Dramaturgie mit der Sprecherin, die uns immer wieder unterbrich und Kommentare zur Musik und zur Sprache machte. Den Rundgang der zwei Stücke mit der Handlung und der Sprecherin wollten wir so lange wiederholen, bis das Publikum gehen würde. Am Anfang der dritten Wiederholung war das Publikum immer noch anwesend und die Pianistin musste das Konzert unterbrechen, weil sie sonst den Zug verpasst hätte.

Diese Performance war für mich Versuch angelegt. Mir wurde bewusst, wie wichtig jede Bewegung, das Licht und jede Geste wird, sobald man sich nicht mehr in den Rahmen des normalen Konzertes befindet. Es war sehr wichtig, präzis alle Ebenen des Konzertes zu bearbeiten: Musik, Bild, Dramaturgie, Ort.



#### II. Präsenz

"Klang Mai 2013 Workshop Labor" lm nahm ich am Raum des MA Transdisziplinarität und des MA Composition/Institut für Computer Music teil. Wir experimentierten mit neuartigen Lautsprechern, die nur aus einer durchsichtigen Folie bestand. Am Schlussevent stand ich auf einem Sockel im Treppenhaus und spielte Flöte durch diese Folien.

Die Arbeit habe ich "Präsenz" genannt. Sie hat folgendermassen funktioniert: Im Vorhinein habe ich viel Material aufgenommen, improvisierte Melodien, berühmte Themen von Flötenrepertoire, sowie Atem-, Klappen- und Papiergeräusche. Ich schnitt das Klangmaterial so zusammen, dass an einigen Stellen zwei oder mehr Klänge gleichzeitig hörbar waren. Das Klangmaterial ertönte durch einen MP3 Player, durch den kleinen Motor zu den Folien gegangen sind. Die Folien hängen an den Fingern und der Flöte. Mit der Bewegung der Finger verformte sich die Folie und machte so den Klang lauter oder leiser.



Meine Intention war folgende: der Klang kommt von den Folien, es gibt Synchronisation und Desynchronisation des Klangs mit dem Musiker. Körperbewegung und Spannung bleiben unversehrt. Die Präsenz des Musikers auf dem Sockel wird mit jeder Körperbewegung und Aktion zum Zentralen Punkt des Stückes. Der Zuschauer versucht, die Ausrüstung und Klangproduktion zu verstehen und beobachtet die Bewegungen des Musikers, die man normalerweise nicht beobachten muss.

Diese Arbeit betrifft mein Thema insofern, als dass der Interpret nur als Körper und Präsenz sowie durch die Anwendung der Technologie und anderer Elemente (Sockel, Kleidung) wahrgenommen wird.

## Grundidee für das grosse Projekt

"Präsenz" gefällt mir sehr gut. Ich hatte endlich eine Aufführungsidee gefunden, die wirklich den/die Interpret/in thematisiert und ihn in einer anderen Weise zeigt.

Ich habe daraufhin die Idee der Wiederholung wieder aufgegriffen, die ein Grundkonzept in all meinen Projekten ist. Ich habe gedacht, wenn ein einziges Stück durch verschiedene Musiker gespielt wird, die Differenzen der Art des Spielens und die Interpretation jedes Individuums in den Vordergrund treten. Ein Stück für Flöte musste es sein, weil ich auch als Interpret in meinem Event spielen wollte.

Eine spiralförmige Aufführung kann mit dem Raum oder verschiedenen Räumlichkeiten funktionieren. Die Wiederholung muss mit dem Raum spielen und erlaubt auch verschiedene Aufführungssituationen auszuprobieren. Ich fing an, das Projekt konkret zu formieren.

#### B. Recherche

## Interpretationsforschung

Ich habe mich gefragt, wie die Interpretationsforschung funktioniert. Am Forschungsinstitut für Musikinterpretation habe ich Dominik Sackmann getroffen. Er hat mich erklärt, dass sich die Interpretationsforschung normalerweise auf eine Epoche oder einen Komponist konzentriert, z.B. wie interpretiert oder wie hat man Mozart, Barock Musik oder Schoenberg interpretiert.

Durch das Mentorat wurde mir bewusst, dass es vielleicht immer einen Zeitgeist für ein bestimmtes Stück gibt. Gleichzeitig wurde mir klar, dass die Aufnahme ein Dokument der Interpretation ist, das auch auf andere Weisen arbeitet, als Modell, Massstab und auch als eine Bildung der Zeit, in der es aufgenommen wurde. Aus diesem Grund interessierte mich für die Verbindung Interpret-Medien für mein Projekt.

Sackmann schlug vor, dass ich mich über Aufführungsgeschichte und andere Begriffe informiere, die für das Verständnis der Musikinterpretation wichtig sind.

#### Musikgeschichte und Begriffe in Bezug auf den Interpret.

Für die Verdeutlichung einiger wichtigen Begriffe für meine Arbeit waren die Bücher Die Musik in Geschichte und Gegenwart und New Grove Dictionary of Music and Musicians. Hier eine kurze Zusammenfassung.

Affekt: ist ein emotionalen Vorgang; Emotion; Leidenschaft; Musik kann Affekt sowohl nachahmen als auch auslösen. Der Interpret kann Vermittler des Affekts sein. Was der Affekt eines Stücks ist und wie er verstanden werden kann, ist nicht ein klarer Prozess. Die Intention oder der Affekt des Komponisten können eins sein, wie er es

im Stück gestaltet, kann andere Interpretationen auslösen. Was der Interpret in der Partitur sieht und versteht hat viel zu tun mit persönlichen Entscheidungen und Denkstilen. Wie das Publikum den Klang des Interpreten in einem Affekt übersetzt, kann auch grundsätzlich verschieden sein. Wir können aber vereinbaren, dass im Interpretationsprozess eine Distorsion stattfindet, aber eine oder andere Form des Affekts bleibt.

Virtuosen: Musiker mit grossen technischen Fähigkeiten. Der Begriff kann relevant für mein Thema sein, weil man in der Figur des Interpreten eine Virtuosität sucht, aber ein Musiker kann ein guter Interpret sein, ohne ein Virtuose zu sein. Die Virtuosität kann auch als eine Anforderung für jeden/r Interpret/in verstanden werden; jede Epoche hat verschiedene Techniken, aber die technische Geschicklichkeit ist etwas, dass man auch in zeitgenössischer Musik als Grundlage impliziert und fördert. Die Komponisten schreiben gerne Stücke, die die Virtuosität der Musiker/innen an Grenzen bringt.

Konzertwesen: Das Konzert wie wir uns gewohnt sind: eine Bühne, Stühle, eine grosse Hall und Gebäude ist eine Erfindung des 19. Jahrhunderts. In den verschiedenen Epochen hatte die Musik unterschiedlichen Stellenwert und Aufmerksamkeitsgrad. Mal war sie einfach Hintergrund, mal war ein Teil eines Anlasses (z.B. für ein Tanz), mal war sie ein Medium, um Emotionen zu transportieren (in der Kirche). Viele Konzertformate sind im Laufe der Zeit der westlichen Geschichte entstanden: Hintergrundmusik, Konzerte, bei denen das Orchester hinter einem Tuch war, Konzerte, bei denen die Musik durch Röhren und Kopfhörer rezipiert wurden, Musik mit Theater, Musik mit bildender Kunst, Musik für den Supermarkt, die Musiker waren mal auf einer Bühne, mal auf der Seite des Raumes, mal auf einem Tisch in der Mitte usw. Die verschiedenen Rollen der Musik und der Musiker und die unterschiedlichen Zusammenhänge mit dem Publikum und dem Raum fand ich fruchtbar für mein Projekt.

Man konnte das Konzept erweitern und die zeitgenössischen Medien (wie Internet, MP3, YouTube) in die Liste der Aufführungsformate einnehmen. Der Affekt und die Wahrnehmung der Musik sind abhängig von Medium und Rahmenbedingungen.

#### Interpretation

In The New Grove schreibt Jonathan Dunsby über "Performance":

"Role of the Performer: The Role of the Performer in Western music is nowadays typically characterized in two ways. First, the performer is seen as the composer's ambassador, with decisive powers, a perception [of...] the mid-18-century. [...] [G]ood performance [is] the ability [...] to make the ear conscious of the true content and affect of a composition. Any passage can be so radically changed by modifying its performance that it will be barely

recognizable. [...] There has been [also] an emphasis [...] to examin the relativities and interdependencies of music-making [...] a triarchial interrelationship among composer, performer and listener [...] The place of performance in the history of music changed in the 20<sup>th</sup> century with the onset of mechanical and acoustic, and afterwards electronic, recording [...] [I]n the modern musical world, where we are becoming used to access to sonic history and its visual context, performance is being interrogated continually by the concept of 'authenticity' [... but] historical authenticity alone will never lead us to a true revival without an admixture of a degree of our own artistic beliefs and instincts. [...]".

Über die Kategorie von "authenticity" scheint keinen Konsens zu geben, was authentisch ist und was nicht. Solche Kategorien sind wichtig für die künstlerische Auseinandersetzung mit einem Werk in einem bestimmten Zeitpunkt, aber sie können nicht Begriffe, Bedeutung oder Charakterisierungen in der Zeit behalten. Die Kategorie Authentizität verwandelt sich anlaufend.

Über das gleiche Thema schreibt Markus Jans in "Ansichten zum Stichwort Interpretation"; wo er verschiedene Bedeutungen zum Wort und zur Arbeit des Interpreten macht:

"Die Wahl des "Materials" und die Auseinandersetzung mit dem, was es dem Verfasser erlaubt oder verbietet, die Strategien zur Verwendung der Mittel und das Hervorbringen von Form und Struktur sind als Prozess mit eigener dialektischer Dynamik zu verstehen."

"Zur Verständigung der Rezipienten mit dem Werk und untereinander ist ein minimales Konsens vonnöten. Dieser betrifft sowohl das (durch Erfahrung gewonnene) Stilempfinden und die (zu bildende) Urteilsfähigkeit (immer noch: "le bon goût"), als auch –zumindest für den akademisch-professionellen Umgang – die Aufarbeitung des Geschichte und des geschichtlichen Kontextes eines Werkes […] um Erstarren in der Konvention zu verhindern, muss [das] Basis [der Konsens] immer wieder hinterfragt werden."

"Bedeutung, Inhalt und das Intentionale sind [...] Bestandteile der Kommunikation, unabhängig davon ob diese über Sprache, Gesten, [...oder] Musik oder über deren Kombinationen erfolgt. Sie sind gegeben und können in ihrer Ein- oder Vieldeutigkeit mehr oder weniger präzise erfasst werden."

"Die Vielfalt der Wahrnehmungen ist [meines Erachtens] jedoch der Wahrheitsfindung nicht abträglich, sie ist ihr im Gegenteil förderlich. Nur der Austausch von unterschiedlichen Betrachtungsweisen und die Auseinandersetzung damit haben das Potential der (immer wieder neuen) Konsensfindung. Und Wahrheitsfindung ist, zumindest wie ich sie verstehe, nichts anderes als das." (Jans, Markus/Ansichten zum Stichwort Interpretation)

Danach habe ich weiter über künstlerische Arbeiten recherchiert.

### Sunita Maldonado

Sunita Maldonado präsentierte im Sommer 2013 ihre Masterarbeit in Design *Präparierte Klassik*, für die sie verschiedene Leute bat, eine eigene Konzertgeschichte zu erzählen. Ihre Fragen lauteten:

"Wie sieht das Konzert deiner Träume aus? Oder welches hast du gehört, das dir heute noch in Erinnerung ist? Egal ob Pop oder Klassik, im Stadion oder im Wohnzimmer – was reisst dich mit, fasziniert und beeindruckt dich? Wo findet es statt? Was ist zu hören, was ist zu sehen? Wie lässt sich die Atmosphäre beschreiben?" (Maldonado: Postkarte zum Masterprojekt *Präparierte Klassik*)

Ich habe einige dieser Geschichten gelesen und dabei festgestellt, dass es sehr viele Konzert gibt, die anders funktionieren als die normalen.

Sunita Maldonado verfertigte als Resultat ihrer Arbeit ein Poster, wo sie alle diese Kriterien aufgelistet und gestaltet hat. Nach der Lektüre dieser Arbeit wurde mir klar, dass der Begriff *Präparierte Klassik* präzis war und diese Art von Konzerten, die Tröndle vorschlägt und die mich auch in der Recherche interessiert haben, immer öfter in den letzten 10-20 Jahre vorkommen. Eine Literatur und Grundsteine dieser Art von Arbeiten gibt es schon.

#### C. Prozess der Theorie

#### Mein Thema

Zu den wiederholten Fragen "was will ich? In welche Richtung will ich?" habe ich eine Antwort nach diesen Versuche gefunden. Ich möchte ein Konzert entwickeln, aber mich nicht auf den Form des Konzerts konzentrieren, sondern eine Form finden, die den Interpreten ins Zentrum stellt. Der Komponist und das Stück sind im Hintergrund. Im Fokus meiner Überlegungen sind den Interpret, seine Arbeit, seine Rolle in der Gesellschaft und die verschiedene Formen, wie er/sie verstanden werden kann. Ich wollte das Thema erfahrbar machen.

#### Der Interpret

Der Interpret /die Interpretin hat sich als mein zentrales Thema herauskristallisiert. Auf diese Weise kann ich mich auf die Personen konzentrieren und auch auf die Figuren, die mit dem Interpret zu tun haben: der Solist, der Kirchen-, Strassen- oder Orchestermusiker. Im Fall des Flötisten denke ich an den Rattenfänger von Hammeln, Krishna usw. Im Kontext des Themas des Interpreten muss man auch über die Interpretation und die Rolle des Interpreten sprechen.

Im letzten Teil des Textes werde ich versuchen mehr über diese Figuren zu sagen. Einige haben mich für die Szenen in meinem Hauptprojekt inspiriert. Beim Nachdenken über den Interpreten muss man heutzutage an die Medien und Technologie denken. Die Medien zwischen dem Interpreten und dem Publikum sind vielfältig: Radio, CD, LP, MP3, Internet, YouTube, Soundcloud, Spotify usw. Das Medium bedingt das Erlebnis und die Art, wie auch der Interpret arbeitet und spielt. Für eine Aufnahme spielt man anders als für ein Konzert oder für ein Youtube-Video. Darüber ist man sich im Alltag nicht so bewusst. Die unsichtbaren Beziehungen des Musikers mit dem Publikum machen auch, dass die Musik und der Musiker sich selbst verändern. Der Musiker hat klare emotionale Aufgaben für das Publikum, obwohl er oft unsichtbar und allgegenwärtig bleibt.

Jede Aufnahme wird durch ihre Reproduzierbarkeit zu einem Modell für andere Musiker. Auf diese Weise kann sich ein Stil oder Mode ergeben. Wie in den 80er und 90er Jahre hat man Editionen von vielen Barockstücken mit Verzierungen publiziert, heute bevorzugt man Editionen ohne Verzierungen und viele Interpreten spielen mit ganz wenig Verzierung.

### Etappe 4 - Musik für Flötisten-Solo

#### A. Praxis

#### III. Musik für Flötisten-Solo

#### **Prozess**

Als ich eine klare Idee für mein Abschlussprojekt entwickelt hatte, habe ich die Details immer wieder verfeinert und angepasst. Dabei habe ich regelmässig mit dem Dokument des Projekt-Proposals gearbeitet, von dem ich fünfzehn verschiedene Versionen erstellt hatte.

Die Entscheidung mit einem Stück für Flöte solo zu arbeiten, kam schnell. Ich habe mich für die Sonata in a-moll von C.P.E. Bach entschieden, denn ich habe ein Stück gesucht, das sich musikalisch gut bearbeiten lässt und, das nicht schwierig zum Hören ist, damit die Arbeit mit der Wiederholung und die Formate gut zu beobachten sein werden. Das Stück ist eines meiner Lieblingsstücke. Es ist nicht einfach zu spielen, weshalb es für mich und für meine Flötisten-Kollegen/-innen eine motivierende Herausforderung war.

Die Musiker/innen zu suchen war zeitintensiv. Als ich die ersten drei Flötistinnen beisammen hatte, habe ich angefangen den Ort für die Aufführung zu suchen.

Mir war klar, dass ich meine Arbeit in einem Museum realisieren wollte. Während der Langen Nacht der Museen von 2013 habe ich alle Museen besucht, die mich interessiert haben. Ich habe viele Bewerbungen verschickt aber meine favorisierte Ausstellung für das Konzert war das Museum Bellerive, weil es nicht zu gross und nicht zu klein ist. Zudem faszinierten mich die Lichtverhältnisse und die Puppen als Elemente in Kombination mit meiner Idee im Konzert. Zum Glück bekam ich eine Zusage und das Konzert wurde für den 10. Januar 2014 programmiert.

Kurz drauf habe ich mich mit meinem Projekt für die Unterstützungsbeiträge von Z+ beworben, was mir ermöglichte, mein Projekt im März 2014 im Showroom Z+ zu zeigen.

Für die Aufführung im Museum habe ich mit Irina Müller (Dramaturgin), Maya Prachoinig (Künstlerin), Daniel Bissig (Tonkünstler), Franziska Feucht (Tonmeisterin), Jana Thierfelden (Graphik Designerin) und Jyoti Kapur (Mode-Designerin) zusammen gearbeitet, um Fragen über andere Disziplinen und nicht-musikalische Aspekte der Szenen zu klären.

Gleichzeitig habe ich Sponsoren und Stiftungen gesucht. Folgende Firmen, Institutionen und Abteilungen haben mein Projekt gefürdert: PartnerRe, ZHdK, Museum für Gestaltung, Z+. Im Weiteren haben mich Freunde und Verwandte mit Arbeit, Zeit und finanziellen Beiträgen unterstützt.

### Was das Projekt ist

"Musik für Flötisten-Solo": Was am Anfang wie ein "gewöhnliches Konzert" aussieht, verwandelt sich während der Aufführung in eine Art Ausstellung mit Musiker/-innen.

### Thema

Das Thema meines Projekts ist der Interpret an sich, seine Arbeit (die Interpretation von Musik), seine Rolle in der Gesellschaft, seine Medien und die Art, wie er wahrgenommen wird.

Die Rolle des Interpreten kann man auf viele Arten verstehen, z.B. als Künstler oder als eine Art Übersetzer. Man kann ihn aber auch als ersetzbar, als funktional, als ornamental oder als einzigartig betrachten.

Die Musikinterpretation definiert die Zeitlichkeit und die räumlichen Rahmenbedingungen. Mich persönlich interessieren vor allem die Wahrnehmung, die Wiederholung, der Beitrag des Raums und seiner Elemente und die verschiedenen Arten des Musikhörens (der Vergleich, die Präsenz, die Aufmerksamkeit und die zur Verfügung stehenden Informationen spielen eine Rolle).

#### Stück

Im Konzert wurde nur ein einziges Stück gespielt: die Sonata in a-moll für Flöte-Solo.

Die Sonata für Flöte-Solo in a-moll von C.P.E. Bach hat drei Sätze: Poco Adagio, Allegro und Allegro.

Der erste Satz ist langsam und mit freien Melodien und wird oft als eine komponierte Improvisation bezeichnet. Der zweite Satz ist ein Tanz in 2-Viertel und der dritte ein Tanz in 3-Achtel.

"Die Solosonate ohne Bass raubt dem Spieler ausserdem den Partner und damit die Möglichkeit zum Dialog; hingegen gewinnt er an Freiheit, sich des "tempo rubato" zu bedienen, auf das gerade C.Ph.E. Bach besonderen Wert legte: "Die Gegenstände des Vortrages sind die Stärcke und Schwäche der Töne, ihr Druck, Schnellen, Ziehen, Stossen, Beben, Brechen, Halten,

Schleppen und Fortgehen. Wer diese Dinge entweder gar nicht oder zur unrechten Zeit gebrauchet, der hat einen schlechten Vortrag." [...]

Die "Sonata per il Flauto traverso solo senza Basso. Da C.F.E. Bach." finden wir in der Musikzeitschrift "Musikalisches Mancherley" (Berlin) als 46. Stück aus dem Jahrgang 1763 (Viertes Vierteljahr). Die letzte Hälfte des 3. Satzes ist versehentlich als 47. Stück in den Band aufgenommen worden. " (Hermien Teske)

Von diesem Stück inspiriert, schrieb Alfred Zimmerlin 1998 das Stück für Traverso Flöte und Cembalo "Anderer Ort" (Nummer 14 im Konzert). Das Stück ist eine Collage zwischen Bach und Zimmerlin. In der Mitte von Bach verwandelt sich die Musik in etwas anderes, eine zeitgenössische Ästhetik und das Cembalo taucht im Flöten-Solo auf, und am Ende kommt Bach zurück.

#### **Event**

"Musik für Flötisten-Solo" ist ein Konzert, das sich während seines Ablaufs in etwas anderes entwickelt und den Interpreten thematisiert.

Es ist die Performance eines einzigen Stücks (C.P.E. Bach: Sonata in A-moll für Flöte Solo), das als Ablauf von zehn Flötisten/innen und von verschiedenen Klangerzeugenden Geräten nacheinander gespielt wird. Die Musiker und Geräte befinden sich in visuell und klanglich verschieden gestalteten Szenen.

Jede Szene ist in einem andern Raum oder ist in einem andern Teil des Raumes platziert. Das Musikstück wird also wiederholte Male gespielt und erfährt dabei Veränderungen, Deutungen und Perspektivierungen durch die neuen Voraussetzungen des Orts oder der Rahmenbedingungen.

Das Publikum soll sich bewegen, um die Musik zu hören und die Szenen betrachten zu können.

Die Szenen werden mit Hilfe von Bildenden Künstlern und Szenographen gestisch und visuell gestaltet. Eine enge Zusammenarbeit mit den Kuratoren des Museums Bellerive ermöglichte einen dynamischen Zusammenhang mit der bestehenden Ausstellung.

### Das Museum, das Konzert und die Bewegung

Es ist für mich sehr passend, mein Projekt in einem Museum vorstellen und ausführen zu dürfen, denn das Publikum hat dort ein anderes Verhältnis zum Raum. Im Konzertsaal sitzt man gerne, im Museum ist man darauf eingestellt, sich zu bewegen.

Das Konzert beginnt ganz klassisch mit einer Bühnen-Situation. Die Wiederholungen werden danach das Publikum zum Gehen animieren, um sich die verschiedenen Szenen anschauen zu können und verschiedenen Hörerlebnissen zu begegnen.

Ich möchte mit dem Ohr und den Erwartungen der Besucher spielen. So kommt beispielsweise irgendwann die Musik von einem Ort, den das Publikum noch nicht sehen kann (im nächsten Raum) und dort finden sie dann nicht einen Flötisten, sondern eine Stereoanlage oder einen Plattenspieler. Auf diese Weise werden verschiedene Arten des Hörens und eine erhöhte Aufmerksamkeit erzeugt. Die Architektur, die Akustik jedes Raums und jeder Ecke, jedes Detail der Bedingungen der Szenen werden plötzlich mehr in den Vordergrund gerückt.

Im Museum Bellerive wurde von August 2013 bis Januar 2014 die Ausstellung "Im Reich der Falten" mit Werken von japanischen Mode-Designern wie Issey Miyake und Yohji Yamamoto gezeigt. Das Flötisten-Konzert setzte sich in Dialog mit der Ausstellung: musikalisches und bildliches Falten und Entfalten vermischen sich im Raum. Am Ende der Veranstaltung wurde das Publikum zu einem Apéro eingeladen und mit Hilfe von Postkarten und Gästebücher um ein Feedback gebeten.

### Konzept

Ausgehend meiner Erfahrungen habe ich versucht, mein eigenes Verständnis der Rolle und Bedeutung des/-r Interpreten/-in als Musiker und Künstler zu erweitern. Meine Interesse galt den Fragen: Was ist der Interpret? Wo ist die Grenze zwischen Interpret zu Komponist? Wo beginnt der Interpret zum Autoren werden? Wie weit kann er mit aussermusikalischen Elementen arbeiten und wie ist es dem Stück angemessen? Welches Verhältnis hat der Interpret zur Technologie? Wo endet Interpretation und wo beginnt Improvisation? Wo beginnt Missbrauch oder falsche Interpretation? Wie stellen sich Publikum und Künstler anderer Disziplinen zu diesen Fragen?

Ich thematisiere also die Interpretation. Zu diesem Thema gibt es Beiträge aus der Geschichte der Musik und Aufführungspraxis, den Arbeiten von Komponisten und Künstlern (wie z.B. Stockhausen, Tsangaris, Kagel und Kjartansson), aus der Musiktheorie (Tröndle, Heister, Danuser) und der Literaturtheorie (Barthes, Jakobson). Durch den Event möchte ich das Thema der Interpretation erfahrbar machen und auf diese Weise meine eigene Perspektive zeigen.

Beim Event geht es weniger darum, verschiedene Kunstformen und -formate multimedial zu kombinieren oder gegeneinander zu stellen. Vielmehr führt die Fragestellung zu einem Transfer verschiedener Verfahrensweisen, Konzepte und Denktraditionen in das Feld der musikalischen Interpretation und aus ihr hinaus.

Das Format verbindet die übliche Musikinterpretation mit anderen Elementen aus dem Bereich der visuellen und performativen Künste und verändert die Verbindung Publikum-Musik und Publikum-Musiker-Medien.

## Bearbeitung

Um über den Prozess des Projektes zu reden, muss ich über meine Arbeitsweise sprechen.

Ich habe ein grosses Buch mit weissen Blättern gehabt, wo ich einfach alles notiert habe, Ideen, Gespräche, Notizen über die Lektüre usw. Daneben habe ich in kleinen Heften oder Notizbüchern To-Do-Listen erstellt.

Um die verschiedene Elemente (Ablauf, Szenerie, Kleidung, Musik, Objekte usw.) im Blick zu behalten, habe ich mit Tabellen gearbeitet. Meine Tabellen funktionieren als Skript für das Konzert, fast wie eine Partitur.

Hier die Entwicklung der Tabellen als Bild:





### Die Szenen

Im Konzert gab es 18 verschiedene Szenen, jede davon mit bestimmten Elementen und in einem spezifischen Raum des Museums. In jeder Szene spielte ein anderer Musiker und die Art der Aufführung wechselte. In jeder Szene sind ähnliche szenische Elemente präsent.

Ich werde jede Szene kurz beschreiben:

1. Konzert - Ivan Denes - 1. und 2. Satz



Der Event fängt mit einem Konzert an. Das Publikum sitzt auf Stühlen und ich spiele wie in einem gewöhnlichen Konzert. lch spiele als Eröffnung des Events.

### 2. Traverso - Carla Claros - 3. und 1. Satz



Die Flötistin Carla Claros befindet sich im Raum nebenan. Sie unterbricht das Konzert am Ende des 2. Satzes mit dem 3. Satz. Das Publikum bewegt sich zum anderen Raum, einige Zuhörer sind sitzen geblieben und hören einfach von der Ferne zu.

# 3. Plattenspieler - Paul Meisen - 1. Satz



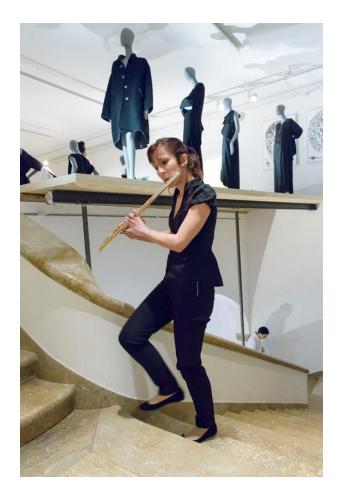
In einem weiteren Raum im EG steht ein Plattenspieler mit der Aufnahme von Paul Meisen aus dem Jahre 1982.

### 4. Folien - Annika Fisch - 1. Satz



5. Die Flötistin – Agnes Vass – 1. Satz

Die wandernde Flötistin Agnes Vass kommt in den Raum und geht mit dem Publikum ins 1. Obergeschoss. Die Szene wiederholt, was ich, einige Monate vorher in der Arbeit Präsenz realisierte habe. Annika Fisch spielt durch den Folienlautsprecher ihre Aufnahme von C.P.E. Bach. Sie besitzt eine verbesserte Ausrüstung: mit goldenen Stäben haben wir viel länger Fingerverlängerungen erriechen, so können die Folie grössere Bewegungen machen. Folien und Ausrüstung wurden zusammen mit Daniel Bissig entwickelt.



# 6. Liegend - Zsuzsa Csige - 1. Satz



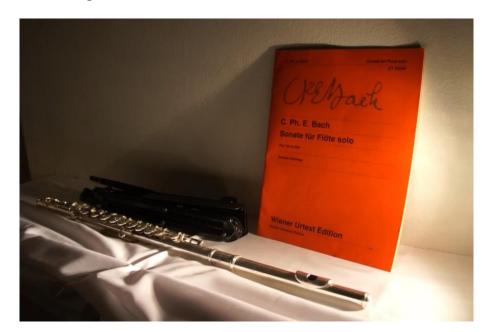
Die Flötistin
Zsuzsa Csige liegt
unter einer TuchInstallation unter
einem
Ausstellungsexpon
at. Sie spielt sehr
entspannt.

# 7. Parametrischer Lautsprecher - Marina Tantanozi - 1. Satz



Marina Tantanozi spielt im Dialog mit ihrer eigenen Aufnahme durch Parametrischen einen Lautsprecher, der die Klänge in den Raum schickt, mit Servo-Motoren alle fünf Sekunden zu einem anderen Winkeln dreht und dabei einen dreidimensionalen Effekt erzeugt. Die Idee für den Lautsprecher mit den Motoren habe ich zusammen mit Daniel Bissig entwickelt.

# 8. Gegenstände



Auf einem Sockel, der als Teil der Ausstellung wirkt, liegen eine Flöte, ein Notenständer und die Partitur.

# 9. Badewahne - Jolanda Poredos - 1,,2. und 3. Satz



In der Toilette übt eine Flötistin, man kann sie hinter einer Tür hören, in die viele Spionen-Gucklöcher montiert sind. Erst wenn man durch einen Spion blickt, kann man die übende Flötistin im Bedemantel sehen.

# 10. Radio - Felix Renggli - 1.,2. und 3. Satz



Ein kleines Radio-Gerät, mit sehr grossen und guten Lautsprechern, spielt leise die CD von Felix Renggli.

11. Kontrabassflöte – Matthias Ziegler – 1. Satz



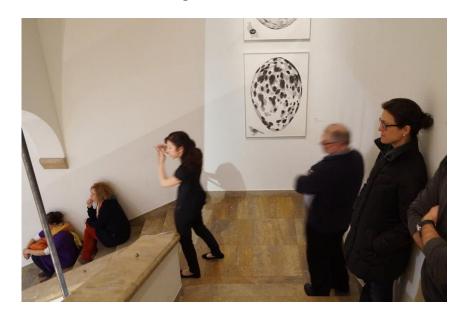
Mit einem Beamer und Lautsprecher sieht und hört man die Aufnahme von Matthias Ziegler mit der Kontrabassflöte im selben Raum des Museums.

### 12. Bildschirme - 1. Satz



Auf kleinen Bildschirmen sind Fotos von alle Flötisten spielenden zu sehen. Das Stück ist bei den Audio-Abspielstationen als Collage verschiedener Aufnahmen der Flötisten zu hören.

13. Die Flötistin - Agnes Vass - 3. Satz



Agnes Vass wartet in einem Raum im 1. Obergeschoss. Sie wacht plötzlich auf und spielt wieder. Sie nimmt das Publikum mit ins Erdgeschoss zurück.

### 14. Anderer Ort - Ildiko Bende und Martin Zimmermann - Alfred Zimmerlin



Als das Publikum ins Erdgeschoss zurückkommt, ist der Apéro schon vorbereitet und die zwei Musiker spielen das Stück von Alfred Zimmerlin, inspiriert im 1. Satz von C.P.E. Bach.

15. Apéro



Nach der Ansprache und ohne Musik fängt der Apéro an.

16. Tutti - 1. Satz

Während des Apéros gehen die Flötististen/innen zurück zu ihren Ausgangspositionen und spielen erneut den ersten Satz des Stücks, jede Person mit ihrem Tempo und auf ihre Art. Die Musik tönt nun aus dem Hintergrund, ist aber von allen Museumsräumen gut hörbar. Es gibt kein Foto davon.

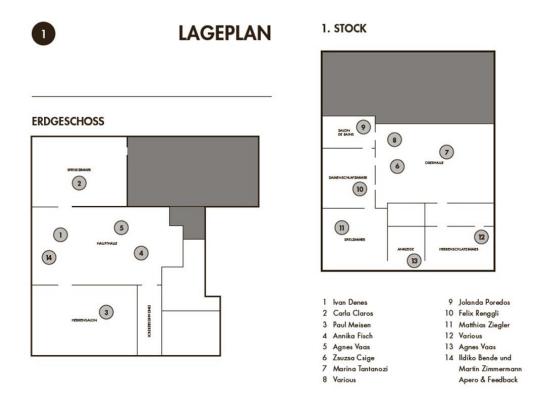
#### 17. Feedback

Durch Postkarten und Bücher wurde das Publikum um Kommentare, Fragen und Rückmeldung gebeten. Vier Personen schickten die Postkarten per Post. Ungefähr 80

Personen besuchten das Konzert, wir haben 40 erwartet, wegen der Grösse des Museums. Es war aber sehr gut, dass es so viele Leute gab. Drei Zeitungsrezensionen (In Internet: http://www.limmattalerzeitung.ch/limmattal/region-limmattal/floetist-ivan-denes-gestaltet-eine-musikausstellung-127531369) und die positiven Rückmeldungen der involvierten Künstler und Musiker gaben mir ein sehr gutes Feedback des Events. Ich war sehr zufrieden.

### Struktur, Dramaturgie

Hier die Landkarte, wie die Szenen im Museum verteilt waren.



Zwischen allen 16 Szenen haben wir eine Dramaturgie zusammen mit Irina Müller entwickelt. Im EG starten wir mit einem Konzert, die Szene von Carla Claros unterbricht und man merkt, dass es sich um eine Inszenierung der Flötistin in der Ausstellung handelt. Die dritte Szene mit dem Plattenspieler thematisiert die Präsenz und die Reproduzierbarkeit der Musik. Gleichzeitig ruft die LP ein nostalgisches Gefühl hervor, sie erinnert an Zeiten, wo man anders Musik gehört hat als heute. Die vierte Szene verändert den Winkel und richtet das bereits wandernde Publikum in Richtung Treppe. Die Folien und die Flötisten zeigen eine andere Beziehung des Musikers zu seiner Aufnahme, die Präsenz ist da, aber die Musik kommt von der Aufnahme.

Nummer 5 ist eine Erinnerung an meine Arbeit mit den Spaziergängen, sie führt das Publikum zum 1. OG., wo das Spiel mit der Ausstellung stärker ist. Die Installation

befindet sich wirklich in der Mitte der Objekte und die Geschwindigkeit ändert. Nummer 6 ist ruhig, Nummer 7 ist ziemlich schnell und gibt ein anderes räumlichen Gefühl und eine formale Variation des Stückes. Nummer 8 nimmt Platz in der Ausstellung als Objekt. Von 9 bis 12 funktionierte der Event ganz anders, die Szenen laufen parallel. Auf diese Weise kann sich das Publikum frei im Museum herum bewegen. Die Kombination von Menschen und Geräten machte es spannend und in jedem kleinen Raum trifft man eine andere Situation vor.

Die Tür mit den Gucklöchern in Nr. 9 erlaubt eine andere Beziehung zwischen Publikum und Musikerin. Die Besucher wollen schauen, ob die Töne von einem Menschen oder einer Maschine kommen und fragen sich, wieso die Flötistin im Bad übt. Nummer 10 ist ein Radio, eine gewöhnliche Art des Musikhörens, die professionellen Lautsprecher bilden aber ein Paradox dazu. Der Beamer mit Matthias Ziegler bringt eine Variation sowohl hinsichtlich der Musikinstrumente als auch der Bildinstrumente der Aufführung. Die Szene erinnern auch an die telematischen Konzerten von Ziegler. Die Bildschirme referieren an die heutige Art des Musikhörens mit Kopfhörern und Bildschirmen, wie im Internet, mit MP3 und Tablets. Nummer 13 ist ein Lockruf der wandernden Flötistin, wieder ins EG hinunter zu kommen. Das Konzert endet mit dem Stück von Alfred Zimmerlin, das eine zeitgenössische Ästhetik mit der Musik von C.P.E. Bach kombiniert. Darauf folgte der Apéro. Während das Apéro das Tutti wird zu Hintergrundmusik und ergibt eine Andere Fassung des ganzen Museumraums.

Es gab also drei verschiedene Arten von räumlichen Situationen: ein Konzert, eine Ausstellung und ein Apéro.

### Objekte

Wie schon früher gesagt, gab es Objekte und Elemente, die in allen Szenen präsent waren. In Folgenden möchte ich kurz die Objekte beschreiben.

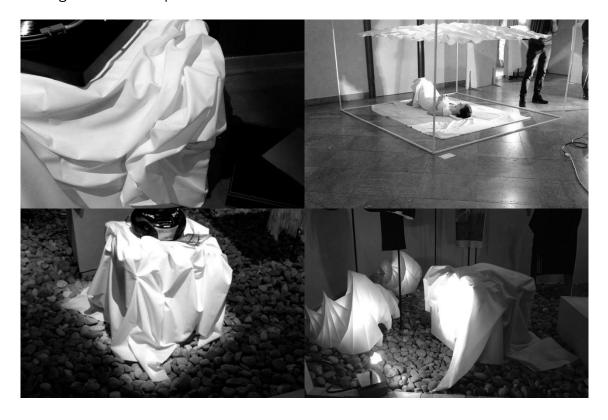


Es gibt weisse immer Sockel in unterschiedlichen Dimensionen, je nachdem, ob sie einen musealen Kontext oder eine Bühnensituation andeuten sollen oder als Tisch funktionieren.



Ein schwarzer Notenständer ist immer da, wo man ihn braucht. Der Notenständer von 2 ist sehr lang und ist mit dem Stützmechanismus von den Bildschirmen von Nr. 12 gemacht.

Ein weisses Tuch ist immer da, mal auf dem Sockel, mal auf dem Notenständer, mal als Kleidungaccessoire, mal als Tuch für den Boden. Dieses Tuch ist thematisch wichtig. Mehr dazu später.



Das weisse Licht kommt teils als Spot von oben oder mit kleinen Lampen von unten und die Notenständer haben auch ein Leselicht.



Kleidung: die Kleidung der Musiker/innen soll unauffällig sein, um Konflikte mit der Modeausstellung bzw. den Kleidern der Puppen zu vermeiden. Wir haben alles in Schwarz und Weiss arrangiert.



Das Programmheft hatte eine unkomplizierte Struktur, um nicht von der Musik abzulenken. Zentrales Element ist der Lageplan am Anfang der Broschüre, wo Szenennummern und Namen der Flötist/innen aufgeführt sind und zur Bewegung durch den Raum einladen. Im Programm stehen ausführliche Information zu Musikern, Komponisten, Konzept, Stück, Museum, Kooperierenden sowie Mentoren. Der Fokus liegt auf dem Interpreten und den nummerierten Szenen.

Das Programm soll als Dokument des Konzerts dienen und leicht lesbar und verständlich sein. Durch die vielseitigen Informationen wird man auch dazu eingeladen, verschiedene Betrachtungsweisen zu suchen. Das Programmheft und der

Flyer verbinden die Musik und das Ausstellungsthema durch das Hintergrundfoto mit der Falte.

Schildchen: Ein Schildchen mit Nummer, Name und Beschreibung der Szene verweist auf die typische museale Geste der Markierung. Die Tafeltexte geben andere Informationen als das Programmheft.



Alle diese Elemente sind in einer Struktur organisiert, fast wie ein formalistisches Musikstück. Das Konzept der Variation ist zentral. Die Szenen variieren Elemente der Rahmenbedingungen. Die wiederholte Interpretation ergibt Variationen eines Stückes. Es gibt sieben Szenen von Musikern ohne Geräte und sieben von Musikern mit Geräten oder nur von Geräten. Die Kombinationen von Sockel, Licht, Schildchen und Tüchern machen subtile Andeutungen, die jeweilige Szene theatral, visuell oder verbal zu lesen. Diese Formen haben einen kleinen kompositorischen Charakter.

#### Feedback

Nach der Aufführung habe ich alle Personen und Mentoren, Bekannten und Freunde, die im Konzert waren und das Publikum um Feedback gefragt. Wie bereits erwähnt, habe ich für das Publikum Postkarten und Bücher vorbereitet, mit denen man mir Antworten schicken konnte. Das hat gut funktioniert und einige Kommentare waren sehr interessant. Eine Person schrieb, sie findet die Idee des Formats sehr interessant für Kinder, weil sie sich bewegen können und neugierig über die Musik sein dürfen. Viele fanden interessant und gelungen, wie die Musik mit der Ausstellung und den Falten in Dialog getreten ist.

Von den Mentoren und Experten bekam ich ganz verschiedene Kommentare.

### Positive Anmerkungen:

Alfred Zimmerlin, der im Konzert war, fand es sehr interessant und poetisch. Er war geehrt, dass seine Stück als Schlusspunkt fungierte. Matthias Ziegler fand, dass ich mich durch das Konzert künstlerisch und musikalisch weiter entwickelt habe und er

findet es wichtig, dass ich weiter so arbeite. Irene Vögeli lobte das neuartige Format und ortete darin eine Potenzialität hinsichtlich weiterer möglicher Kooperationen mit anderen Museen. Alle meine Mentoren waren sehr beeindruckt, wie präzis und durchgedacht alles war, sie fanden auch sehr wichtig, dass ich weiter an solche Projekte arbeite, was eigentlich mein Wunsch ist.

### Kritische Anmerkungen:

Anna-Katharina Graf fand meine Ansprache am Ende noch verbesserungswürdig (ich hatte keine Zeit sie zu üben und ich sprach ganz langsam und zweifelnd), Basil Rogger fand es nur weibliche Flötistinnen gab, was am Konzert eine unnötige Bedeutung verleihe. Die Zusammenstellung der Flötistinnen ergab sich so, obwohl es keine Bedeutung haben sollte. Alfred Zimmerlin fand den Namen des Konzertes nicht poetisch genug für den poetischen Inhalt des Konzertes war. Patrick Müller fand es ein Versuch wert die Probeweise zu verändern und wirklich sehr viele Proben machen, wie die Schauspieler normalerweise machen. Irene Vögeli fand das Format des Programmheftes sehr klassisch, sie hätte einen Bruch auch auf der gestalterischen Ebene begrüsst.

### B. Recherche

#### C.P.E. Bach

Carl Philipp Emanuel Bach (1714 - 1788), war der berühmteste der Bachsöhne und genoss im Deutschland der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts uneingeschränkte Anerkennung, insbesondere als Lehrer und Komponist. Er ist ein musikalischer Vertreter der "Sturm und Drang" Stils.

C.P.E. Bach war der zweite Sohn von Johann Sebastian Bachs und Maria Barbara. 1738 wurde er als Cembalist nach Ruppin in die Kapelle des preußischen Kronprinzen Friedrich der Grosse. 1753 veröffentlichte er sein bedeutendstes Lehrwerk Versuch über die wahre Art das Clavier zu spielen im Selbstverlag in Berlin. 1768 wurde Bach Nachfolger von Telemann als städtischer Musikdirektor und Kantor am Johanneum in Hamburg. C.P.E. Bach starb 1788 in Hamburg. Im Laufe von fast 60 Jahren komponierte Bach über 1000 separate Werke. Er gilt als einer der bedeutendsten Komponisten.

In der Zeit zwischen Barock und Wiener Klassik und zu seinen Lebzeiten war er berühmter als sein Vater. Johann Sebastian. Er ist ein Hauptvertreter des Empfindsamen Stils: seine Musik besitzt ungewöhnliche Sprünge, Harmonien und Wendungen, die aus der Barocktradition heraustreten. Am 8. März 2014 jährt sich zum 300sten Mal der Geburtstag von Carl Philipp Emanuel Bach. (Quelle: Wikipedia)

Im Buch *C.P.E. Bach – Studies* fand ich Ideen verschiedener Autoren, die für meine Arbeit und meine Konzeptualisierung des Konzertes im Museum relevant sind.

Richard Kramer sagt über die Empfindung, ein Begriff der oft im Kontext der Musik von Bach benutzt wird, dass Bach in seiner Musik stark unterscheidet zwischen der genuinen Sensibilität bzw. "Empfindung" des Menschen oder Charakters und der Sensitivität bzw. "Empfindsamkeit" eines Schauspielers oder Interpreten.

"The dispassionate performer must now put on the masks figured in Bach's script – and must then convince us that we are hearing not the player in mask but rather the beating heart of the music and its living soul" (Kramer, 24)

Im gleichen Buch schreibt Tobias Plebuch über den Stil der Solo-Stücke:

"Here was "pure" instrumental music that was, for the most part, utterly unsingable, [the] Largo airoso passages only sharpening the bizarre style of the unbarred Allegros by contrast. Nothing could be farther from contemporary ideals of noble simplicity and *bel canto*. [...] Fantasieren ohne Takt seems to be especially suitable for expressing the affects" (Den ersten Satz von der Sonata in a-moll funktioniert auf diese beschriebene Art). [It explores] many ways to express "contrasting and contradictory feelings" in rapid succesions." (Plebuch: 28-33)

Auf diese Weise sehe ich eine formale und inhaltliche Gegebenheit des Stückes für die verschiedenen aufgeführten Szenen in Museum Bellerive.

Annette Richards beschreibt das Konzept von Sublime in der Musik von Carl Philipp Fmanuel:

"The startling impact of this visionary progression cannot be reduced to a catalogue of individual harmonic moves, which, taken as a whole, are meant to represent nothing less than metaphysical transfiguration [...] the conjoining of artifice with simplicity" (Richards: 166)

In seinem Buch "Versuch über die wahre Art, das Klavier zu spielen" spricht C.P.E. Bach selbst über das Konzepts des Vortrags, was ich auch relevant für das Konzert in Museum Bellerive finde. Er schreibt:

"Worin aber besteht der gute Vortrag? In nichts anderm [sic] als der Fertigkeit, musikalische Gedanken nach ihrem wahren Inhalte und Affekt singend oder spielend dem Gehöre empfindlich zu machen. Man kann durch die Verschiedenheit desselben Gedancken [sic] dem Ohre so veränderlich machen, dass man kaum mehr empfinde, dass ein einerley [sic] Gedanken gewesen sind.

Die gegenstände des Vortrages sind die Stärcke [sic] und Schwäche des Töne, ihr Druck, Schnelle, Ziehen, Stossen, Beben, Brechen, Halten, Schleppen und Frotgehen. Wer diese Dinge entweder gar nicht oder zur unrechten Zeit gebrauchet, der hat einen schlechten Vortrag" (117)

### Alfred Zimmerlin

Geboren am 12. April 1955 in Zürich, aufgewachsen in Schönenwerd, Solothurn. Studium der Musikwissenschaft und Musikethnologie an der Universität Zürich. Seit 1980 Mitarbeit in der «Werkstatt für improvisierte Musik» (WIM) Zürich. [Seit 1982 bis den Gegenwart verschiedene Residences und Preise für Komposition.] Die Werkliste von Alfred Zimmerlin ist umfangreich, darunter finden sich Klavierstücke, Kammermusik mit oder ohne Live-Elektronik, Vokalmusik, Orchestermusik, Musiktheater, aber auch Arbeiten für Rundfunk und Film. Zimmerlin ist auch als improvisierender Musiker tätig als Cellist- und ist in zahlreichen Formationen in Europa und den USA aufgetreten. Er ist Mitglied von KARL ein KARL, einem Komponistenkollektiv und Improvisationstrio (mit Peter K Frey und Michel Seigner), das seit 1983 in unveränderter Besetzung besteht. Die Besonderheit des Kollektivs besteht darin, dass alle kompositorischen Entscheidungen gemeinsam getroffen und verantwortet werden. (Quelle: Webseite vom Komponist)

Als ich die Idee von "Musik für Flötisten-Solo" schon in Kopf, das Stück von C.P.E. Bach schon ausgewählt und über das Stück von Zimmerlin schon kennengelernt hatte, habe ich Zimmerlin kontaktiert und um ein Treffen für ein kleines Interview gefragt. In seienm Stück "Anderer Ort" hat Zimmerlin eine Form gemacht, wo sich das Stück von C.P.E. Bach am Anfang und Ende des Stückes befindet. In der Mitte die Ästhetik der Musik springt vom Barock zur zeitgenössischen Musik. Er versteht es als eine Zeitreise.

Dass er ein Cembalo (Das Barockinstrument) als Begleitung zum Solo-Stück gewählt hat und nicht etwas elektronisches oder zeitgenössisches Instrument, hat damit zu tun, dass die Interpretation des Stückes und die Behandlung des Instrumentes einen Zeitsprung machen, aber die Instrumente kommen aus dem Barock. Ich habe gefragt, ob er mit meiner Idee, das Stück im Konzert im Museum zu benutzen, einverstanden war und er hat zugesagt.

Besonders interessant für mich war es, dass beide sehr viele gemeinsame Ideen und Konzepte über das Stück von Bach hatten.

### Japanische Mode Designer

"Japanische Labels wie Issey Miyake, Yohji Yamamoto oder Comme des Garçons gelten seit Beginn der 1980er-Jahre als bedeutende Protagonisten der internationalen Modeindustrie. Ihre Kreationen nehmen deutlich Bezug auf die fernöstliche Tradition, bringen uns diese jedoch anhand einer völlig neuartigen gestalterischen Sprache näher. Ungewöhnliche Falten, Schichten und asymmetrische Wicklungen sind an die Stelle der eng modulierten Silhouetten der Pariser Haute Couture getreten. In enger Zusammenarbeit mit Textildesignern entstehen verblüffende Gewebe und Oberflächen. Die Verarbeitung ist stark vom Material inspiriert, und oft lenkt schlichtes Schwarz den Blick ganz auf die textile Form.

Raumgreifende Textilkunst und Arbeiten japanischer Plakatgestalter aus den Sammlungen des Museum für Gestaltung Zürich treten in einen spannenden Dialog mit den Kleidungsstücken, die vorwiegend aus dem Besitz des Museum für Kunst und Gewerbe Hamburg stammen. Das sinnliche Potenzial der Exponate verführt zu einer Erkundung von Körper, Hülle und Raum" (Museum Bellerive Webseite)

### Miyake

Issey Miyake ist ein japanischer Modedesigner und Gründer der Modemarke *Issey Miyake*, die Kleidung, Accesoires und Parfüms herstellt.

"Charakteristisch für Miyakes Mode sind farbenfrohe Seidenstoffe und federleichte Polyester-Materialien, handwerkliche Details, technische Innovationen in den Bereichen Stoff-Entwicklung, -Bearbeitung und -Recycling, seit den 1980ern der Einsatz von Falten jeglicher Art sowie ungewöhnliche Stoff-Formen (bspw. aus nur einem einzigen Stück Stoff bzw. aus vielen einzelnen Stoffteilen zusammengesetzte Kleidungsstücke). Miyake lässt dem Käufer zumeist gestalterische Freiheit beim Tragen seiner Kreationen, wenn diese bspw. je nach Geschmack am Körper drapiert werden können." (Wikipedia)

Miyake zog sich 1997 aus dem aktiven Geschäft zurück und widmete sich der Textilforschung. Seitdem hat er die Mode-Kollektionen der Marke anderen Designern überlassen und er autorisiert deren Entwürfe.

#### Yamamoto

Yōji Yamamoto ist ein japanischer Modedesigner und Gründer ein eigenes Modeunternehmen.

Yamamoto kombiniert traditionelle japanische Bekleidung mit zeitgenössischer Sportswear.

"So präsentierte er in den 1990ern bspw. von Kimonos inspirierte Trenchcoats und Hemden. [...] Seine Damenkollektionen gelten als schlicht und androgyn. [...]Yamamoto experimentiert oft mit neuen High-Tech-Stoffen, setzt aber genauso gerne und auf unkonventionelle Weise vollkommen unbehandelte Naturmaterialien ein. Farben oder gar bunte Muster kommen in seinen Kollektionen nur selten vor, typischerweise dominieren schwarze und weiße Stoffe. Sein Hauptaugenmerk legt er auf "Schnitte, Silhouetten, Bewegung und Formen". Mittels der durch seine Mode geschaffenen Form versucht er, mit dekonstruierten, asymmetrischen Schnitten [...]drapierten, gerafften, zusammengesetzten oder wallenden Stoffen" (Wikipedia)

#### Deleuze

Wie kann ich C.P.E. Bach und die Japanische Designer auf eine sinnvolle Weise verbinden? Die Antwort fand meine Kollegin Irina Müller, mit der ich an der Dramaturgie des Konzertes gearbeitet habe.

Deleuze hat in seinem Buch "Die Falte" über den Philosoph Leibniz und den Barock geschrieben. Die Falte ist eine der Grundlage wie Leibniz das Leben und Universum erklärt, alles ist aus Falten gemacht, die sich ein- und ausfalten.

Wie Deleuze erklärt, ist die Falte auch ein Motiv in der barocken Malerei. Die Kleidung, die Maltechnik und die Benutzung des Lichtes haben eine Grundlage in der Falte als Element.

Dann ist mir in der Sinn gekommen, dass in viele Stücke von CPE. Bach Schatten und Licht mit sehr kontrastierende Lautstärken und Klangfarbe erzeugt werden. Die Falte, in ihrer Form, ist eine Grundlage der Konstruktion der Werke von Bach.

Nach einer Analyse der Sonata für Flöte Solo habe ich auch diese Gestaltung im Stück gefunden. Die Dramaturgie, die verschiedenen Perspektiven und Distanzen, der Klang, die Dekonstruktion des Stückes und die dekorative Elemente meines Konzertes haben die Falte als Gedanke suggeriert. Danach war die Verbindung mit der Ausstellung klar. Die Mehrheit der eingereichten Kommentare zu meinem Konzert im Museum Bellerive haben die Verbindung zwischen Falten, Klang und Stoff der Design-Stücke gespürt.

### Andere ähnliche Projekte

Erneut habe ich mich wieder mit Projekten, die Ähnlichkeiten mit meinem Projekt haben, auseinandergesetzt und habe einige Aufnahmen der Sonata von C.P.E. Bach gehört.

Ich habe gehört Aufnahmen von Peter Lukas Graf, Felix Renggli, Emmanuel Pahud, Paul Meisen und einige Videos im Internet geschaut. Ich wollte meine These daraufhin überprüfen, ob man mit dem Stück wirklich völlig verschiedene Interpretationen erzeugen kann und dass ohne viel Mühe. Das Stück ergibt sich von alleine fast als eine Improvisation.

Ich habe auch noch viele Stücke über das experimentelle Musiktheater gehört und die CD von Robert Dick und Lorenzo Cavansati mit zwei verschiedene Interpretationen der 12 Fantasien für Flöte-Solo von Telemann.

Über Konzerte in Museen habe ich z.B. *Dream House* von Monte Young und *To Music* von Kjartansson recherchiert (vlg. S. xy), so auch die Sammlung der Stücke

*Workshop* (1995) von Dieter Schnebel, wo er die Bilder von modernen Künstler als Partituren benutzt um durch die Musik ein Portrait der Künstler zu erzeugen.

Monte Young arbeitet mit elektronischer Musik und konzentriert sich auf die Musikund Bildrelation als Multimedia, was für mein Projekt nicht relevant war. Ich habe mich nicht für die Multimedialität in diesem Projekt interessiert, sondern für das Nebeneinander der Künste und die Relation zwischen den verschiedenen künstlerischen Traditionen Musik, Theater, Bildende Kunst und Design.

Mit der Arbeit von Schnebel ist für mich interessant zu beobachten, wie er mit dem Museum und mit der Bewegung in den Stücken gearbeitet hat. Allerdings muss ich sagen, dass meine Interesse nicht dem Kommentar oder der Vertonung der Arbeiten von Miyake und Kollegen galt. Sondern ich wollte durch die abstrakte Vorstellung der Falten (Präsent in japanische Mode und in der Barock Musik) die Musik und das Design in einen Dialog bringen, die Resonanz des Museums zeigen und den/die Interpret/in und die Interpretation von Musik thematisieren.

In meinen Recherchen habe ich Arbeiten anderer Künstler mit Gemeinsamkeiten zu meinen Stücken gefunden. Die Arbeit von Kjartansson im Migros-Museum z.B. benutzt viele Elemente, die auch in meiner Hauptarbeit "Musik für Flötisten-Solo" präsent sind: ein Stück, Wiederholungen, viele Interpreten. Beide Arbeiten haben eine kommentierende Funktion in einem Museum, Kjartansson mit der Eröffnung des Museums und ich mit der Finissage der Ausstellung "Im Reich der Falten". Ich denke aber, dass die Verarbeitung des Themas Museum-Konzert auf zwei verschiedene Arten thematisiert werden.

Bei mir ging es um die Inszenierung der Musiker, um den Dialog mit der Ausstellung und darum, den Raum und die Elemente des Museums als Gegenstände für die Aufführung zu benutzen. Ich thematisiere sowohl das Konzert als auch das Museum und stelle beide Räumlichkeiten in verschiedene Situationen: ein Konzert, eine Ausstellung, ein Apéro und Variationen dieser Situationen. Bei Kjartansson geht es darum, durch die Wiederholung des Schubertstücks eine Aneignung des Raums durch die Musik zu erlangen. Die Musiker spielen immer in den gleichen Rahmenbedingungen: ein Klavier, ein Sänger, ein Smoking im Raum. Bei mir aber geht es um die Variationen in den Rahmenbedingungen in jeder Wiederholung: Geräte, Objekte, Licht und Bühne variieren fortwährend. Durch die Wiederholung thematisiere ich die Rahmenbedingungen des Interpreten, währen Kjartansson den Raum der Kunst thematisiert.

#### C. Prozess des Themas

## Selbstkritik und Schlussfolgerung über dieses Teil.

Mit einem kritischen Blick über meine Arbeit finde ich ein paar Stellen, wo Verbesserungen gemacht werden könnten. Es passiert oft, dass man diese Kleinigkeiten erst nach der Aufführung bemerkt. Eine längere theatralische Probe wäre gut gewesen. Wo wir die körperliche und gestische Arbeit von jedem/r Flötist/in besprochen hätte. Einige wichtige Bewegungen und Handlungen waren geprobt, aber eine genauere Bearbeitung wäre bereichernd gewesen.

Nach dem Konzert habe ich es bereut, nicht von Anfang an zwei nacheinander liegende Konzerte geplant zu haben. Es wäre einfach spannend gewesen, die Unterschiede zwischen den beiden Abende beobachten zu können.

Das Projekt "Musik für Flötisten-Solo" empfinde ich als gelungen, spannend und wirksam. Ich habe vor, weiter professionell in solchen Formaten, die in Richtung Neues Musiktheater und transdisziplinäre Arbeit gehen, zu arbeiten. Es war ein Lernprozess und in zukünftigen Projekten werde ich viele Aspekte besser kennen und besser bearbeiten können. Ich bin sehr froh, dass die Gruppe von Musiker/innen interessiert an weitere Zusammenarbeiten ist. Das Projekt ermöglicht weitere Folgerungen.

Die Projekte, die ich nach diesem Konzert realisierte, waren deutlich kleiner. Dennoch zeigten sie mir zahlreiche andere Möglichkeiten auf. Meine Rolle im Projekt als Autor, Interpret, Manager und Fund Raiser war anspruchsvoll und spannend gleichzeitig.

Für die Reflexion über meine Arbeit muss ich zu meinen Fragen zurückkehren, die am Anfang meines Projektes standen.

Ausgehend von meiner Erfahrungen habe ich versucht, mein eigenes Verständnis der Rolle und Bedeutung des/-r Interpreten/-in als Musiker und Künstler zu erweitern. Meine Interesse war: Was ist der Interpret? Wo ist die Grenze zwischen Interpret zu Komponist? Wo beginnt der Interpret zum Autoren werden? Wie weit kann er mit aussermusikalischen Elementen arbeiten und wie ist es dem Stück angemessen? Welches Verhältnis hat der Interpret zur Technologie? Wo endet Interpretation und wo beginnt Improvisation? Wo beginnt Missbrauch oder falsche Interpretation? Wie stellen sich Publikum und Künstler anderer Disziplinen zu diesen Fragen?

Ich thematisiere also die Interpretation. [...]Durch den Event möchte ich das Thema der Interpretation erfahrbar machen und auf diese Weise meine eigene Perspektive zeigen.

Beim Event geht es weniger darum, verschiedene Kunstformen und -formate multimedial zu kombinieren oder gegeneinanderzustellen. Vielmehr führt die Fragestellung zu einem Transfer verschiedener Verfahrensweisen, Konzepte und Denktraditionen in das Feld der musikalischen Interpretation und aus ihr hinaus.

Das Format verbindet die übliche Musikinterpretation mit anderen Elementen aus dem Bereich der visuellen und performativen Künste und verändert die Verbindung Publikum-Musik und Publikum-Musiker-Medien.

Ich denke, dass die Benutzung der verschiedenen Szenen und Arten des Musizierens einen erfahrbaren Blick auf das Thema des Interpreten werfen. Die verschiedenen Möglichkeiten zwischen die musikalischen Modifizierungen und die genaue Wiedergabe der Partitur zeigen die komplexe Relation zwischen Interpret, Komponist und Autor in der Musik. Die anderen Fragen werde ich später im Text reflektieren.

### Etappe 5 - Nach dem grossen Projekt

#### A. Praxis

### IV: Wissenschaft und Kunst Projekt: Flutist and Birds.

Im Herbstsemester 2013-2014 besuchte ich das Seminar "Proximate and Ultimate Causes of Cooperation", ein Kooperationsprojekt von Wissenschaft und Kunst zwischen dem Master in Transdisziplinarität der ZHdK und dem Anthropologischen Institut der Universität Zürich.

Dort arbeitete ich mit Emeline Mouroucq, sie studiert Vögel aus dem Süden von Spanien. Sie beschreibt ihre Arbeit so:

"My PhD project will focus on the study of the evolution of cooperative breeding in birds. I am interested in determining which factors are driving the shift from family group living to cooperative breeding. I will examine the role of life-history and ecology in the evolution of the postponement of personal reproduction and helping behaviours within a family living system. A large number of bird species live in stable groups providing the possibility for complex social behaviours, such as cooperative breeding. [...] There is still little knowledge on what factors select for the evolution of cooperative breeding and the research has so far not separated the evolution of families from the evolution of cooperatively breeding societies. [...] For a family group living species to evolved into a cooperative breeding species, some individuals need, in addition to delayed dispersal (condition for existence of family), to postpone independent reproduction and engaged in helping behaviour. Thus, the key to explain evolution of cooperative breeding within family group living is to understand: - Why do some members of a family delayed or forgot personal reproduction? - Why do these individuals provide help?"

Mein Interesse an dieser Kooperation war mehr über die Klangsignale der Vögel zu lernen und erfahren. Die Querflöte ist ein Instrument, deren Klang oft mit dem Gesang von Vögeln verglichen wird. Es gibt zahlreiche Stücke, die diese Verbindung thematisieren, z.B. "Peter und der Wolf" von Prokofiev, "Il Cardelino" von Vivaldi, "Le Merle Noir" von Messiaen, "Voliere" von Saint-Saens u.v.a. Ich wollte die Klänge der Vögel gut kennen lernen und sie auf der Flöte wiederzugeben versuchen.

Emeline macht folgendes Experiment mit den Vögeln: Rund um das Nest A installiert sie Lautsprecher. Durch den Lautsprecher spielt sie die "Calls" (Gesang/Klang der

Vögeln) der Vögel (B), die Feinde oder Raubtiere von A sind. Auf diese Weise erzeugt sie eine gefährliche Atmosphäre für das Nest A.

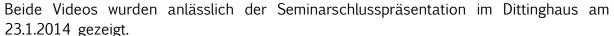
Dann kann Emeline das Verhalten der Erwachsenen beobachten. Sie beobachtet, ob die Vögel das Nest verlassen, ob sie mehr oder weniger Eier legen, ob sie ein neues Nest bauen usw.

Die Nutzung von Klanginstallationen in einem wissenschaftlichen Kontext interessierte mich. Emeline hätte Interesse daran, eine Arbeit zu machen, die auch als eine Form von wissenschaftlicher Kommunikation funktioniert, das heisst, etwas das ihr helfen könnte, ihre Arbeit einem allgemeinen Publikum besser zu erklären.

Wir haben das Video "Scientific studies on a birdy flutist" zusammen gemacht, wo ich als Flötist in einem Nest bin, sie schickt mir Signale und beobachtet meine Reaktion. Ich war also das Objekt des Experiments, sie hat die Lautsprecher installiert und hat Signale geschickt, die ich nicht gekannt habe, ich habe darauf mit der Flöte reagiert und dann hat sie mein Verhalten zu diesen Signalen analysiert. [https://www.youtube.com/watch?v=d7pGTPliMzc]

Eine genaue Übertragung des Experiments ermöglicht, dass das Video als wissenschaftliche Kommunikation funktionieren kann. Von der Wissenschaft wird das Experiment zum Kontext der Video-Produktion und der Musik Kontext transportiert.

Um mich für das Experiment im Nest vorzubereiten, habe ich die Gesänge von zehn Vögeln gelernt. Ein zweites Video, wo man den Vogel und den Flötist vergleichen kann, wurde gemacht. Es heisst «Los flautistas quieseran ser como pájaros." -10 aves del sur de España-, also: "Die Flötisten wären gern wie Vögel"- 10 Vögel aus Südspanien. [https://www.youtube.com/watch?v=GclD2-FXo-M]





### V: Die Flötisten - Showroom Z+

Im Showroom Z+ im Dittinghaus, Zürich habe ich eine kürzere Version von "Musik für Flötisten-Solo" gezeigt und sie abgekürzt "Die Flötisten" genannt. An zwei Tagen (7. und 8.3.2014) haben wir insgesamt viermal gespielt, jeweils eine 30-minütige Version.

Wir waren jedes Mal zu fünft. Insgesamt gab es neun Stationen im Konzert. Die Reihenfolge und die Bedeutung der Szenen wurden geändert.

Für uns war es wichtig, mit diesen neuen Räumlichkeiten zu arbeiten, die Klänge zum Raum anpassen, ein bisschen anders mit dem Stück von C.P.E. Bach umzugehen. Wir haben wieder mit den Sockeln, der Kleidung, den Notenständern und dem Licht als wichtige Elemente gearbeitet.

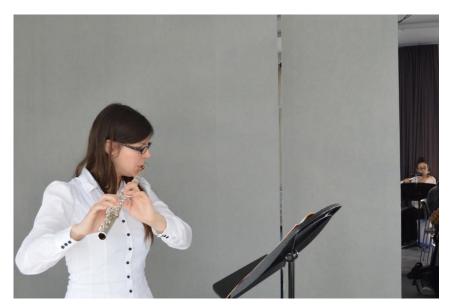
"Die Flötisten" besteht aus sechs Teilen:

1. Der Flötist - Ivan Denes - 3. Satz.



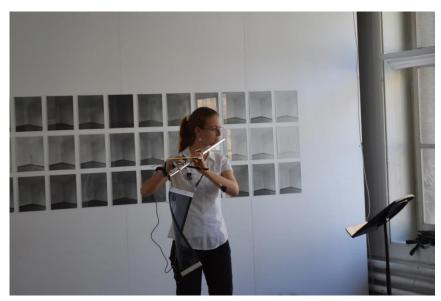
Im Treppenhaus habe ich spielen angefangen, zu die bin Treppe runter gelaufen bis zum Performance-Raum im 1. Obergeschoss, WO wir spielten. Es war ein Art Lockruf für die Leute, die schon im Raum nicht waren und eine langsame Annährung des Klangs hin zum Publikum im Raum.

## 2. Echo - Marina Tantanozi und Jolanda Poredos - 1. Satz



Durch ein Dekorationselement der Szenografie getrennt, haben die zwei Flötistinnen das Stück verteilt. Ein durchgehender Dialog, bei dem die Melodien im Raum verteilt waren, haben das Stück seiner Struktur in aufgegriffen.

# 3. Traverso - Zsusa Csige (Freitag), Folien - Annika Fisch (Samstag) - 1. Satz



Zsuzsa und Annika standen vor einer Installation vielen Fotos. Die Funktion der beiden war es, eine extrem ruhige Version des Stücks zu interpretieren. Mit dem Traverso und sein Klangfarbe die Atmosphäre entspannt und delikat. Die Folien klangen sehr leise, mit der ganzen Apparatur wurde wieder der Eindruck vermittelt, dass die Musik aus Ferne kommt. der Die Präsenz der Musikerin wurde erneut thematisiert.

# 4. Unterbrecherin - Jolanda Poredos - 2. und 3. Satz



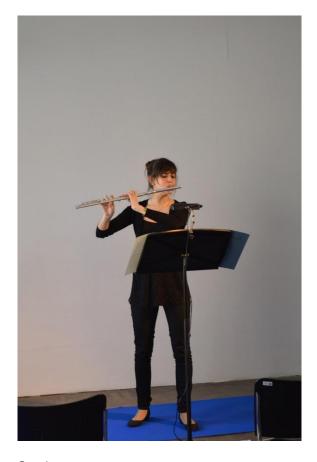
Hinter die Szenografie stand Jolanda Poredos, die wieder Teile und Zitate des Stücks spielte, während gleichzeitig die andere Flötisten und Geräte spielten.

5. Geräte - 1. und 2. Satz.



In diesem Konzert gab es kein Tutti der Flötisten, wie am Ende des Konzertes im Museum Bellerive, sondern ein Tutti der Geräte. In einer Art Kanon, habe ich die Geräte nacheinander eingestellt, jedes Mal in einer anderen Reihenfolge. Das Radio mit dem 2. Satz gespielt von Felix Renggli, der Plattenspieler mit dem 1. Satz gespielt von Paul Meisen, der Parametrische Lautsprecher mit der zerstreute Version des 1. Satzes, drei Kopfhörer mit der Aufnahme von Anna-Katharina Graf des 1. Satzes. Ich habe die Geräte nachher eine Weile laufen lassen, so dass die Räumlichkeit mit diesen verschiedenen Klangquellen und dem Publikum wieder in Harmonie stand und habe dann alle Apparate wieder langsam abgestellt. Als das letzte Gerät ausgesteckt wurde haben wir plötzlich geklatscht.

### 6. Konzert - Sara Vicente - 1. und 2. Satz



Dieses Mal endete die Aufführung in einem traditionellen Konzert. Man hat geklatscht, die Flötistin machte eine Reverenz und dann hat man die ersten zwei Sätze wieder gehört, aber in einer sehr verzierten, modernen Version. Dann war es fertig.

#### Struktur

Die Organisation des Showroom-Konzerts hatte Ähnlichkeiten mit demjenigen im Museum Bellerive aber auch viele Unterschiede.

Teils hat das Konzert wirklich wie ein Ritual funktioniert. Der erste Flötist hat einen festgelegten Lauf durch die Räume gemacht, die Verteilung der Flötisten und der Geräte um das Publikum herum haben immer wieder den Raum auf eine andere Weise erfahrbar gemacht. Die Flötisten haben sich aber auch unterbrochen und so die Geschwindigkeit jeder Aufführung verändert.

Im Konzert Bellerive wurde das traditionelle Konzertformat mit der 2. Szene gebrochen. Im Showroom wird das Ritual mit dem plötzlichen klassischen Konzert durchgebrochen.

Da im Showroom schon am Anfang das Ritual als Figur präsent war, hatten alle Bewegungen und Handlungen einen Performance-Charakter. Deshalb habe ich, als laufender Flötist und bewegende Figur versucht, langsam und ernst alle Bewegungen zu machen.

## Der Observer der ZHdK war in der Aufführung und schrieb folgendes darüber:

"Im ersten Stock trennt der Teppich einen ganzen Raum. Fenster sind ausgeschnitten, Türen. Die Aufführung von «Die Flötisten» von Ivan Denes spielt damit, wenn eine Solosonate von C.P.E. Bach, dem berühmtesten Sohn des Alten, einmal auf zwei Flöten verteilt wird und sich die Musikerinnen dabei nicht anschauen können. Ein derart intensiver Eingriff ist abgesprochen zwischen Szenografie und Regie. Denes hat die Arbeit schon im Museum Bellerive gezeigt, doch es ging dem Team nicht um eine genau Wiederholung. Der Teppich simuliert im Dittinghaus eine Raumtrennung, die fragil bleibt. Es stehen Stühle herum, Kopfhörer mit MP3-Playern liegen auf einem Tisch. Und ein paar seltsame Apparaturen kommen im Verlauf der Aufführung zum Einsatz: Eine Flötistin trägt so etwas wie Sonden an ihren Fingern, vor ihr baumelt eine Folie, nur leise hört man, was sie spielt. Später dreht sich eine kleine Maschine, die aussieht wie eine Mini-Stalinorgel, mehrere kurze Rohre, aus denen, ebenfalls sehr leise, das Stück herausweht. Im Werkstattgespräch finde ich heraus: Sowohl die Folie wie die Rohre sind Lautsprecher. Hat es jemand bemerkt? Denes weiss um die technischen Schwierigkeiten. Und sagt lachend, ich sei einer von nur zwei Zuschauern gewesen, die auch mal die Kopfhörer aufgesetzt haben.

#### Die Partitur bleibt intakt

Ich schaue mir «Die Flötisten» zwei Mal an, an zwei Tagen. Das Publikum sitzt meistens, traut sich nicht zu wandeln, was Denes möchte, um den verschiedenen Interpretationen im Raum zu begegnen. Kurz vor Ende der Inszenierung gibt es eine klassische Aufführungssituation, eine Flötistin spielt frontal das unversehrte Stück. Das Ganze ist eine Variation auf konzertante Situationen, auf Schallquellen, auf Klangmöglichkeiten. Prekäre Klangqualität und räumliche Aufteilungen welchseln sich mit perfekten Settings ab. Hier tritt die eingangs erwähnte Struktur wieder zutage: Verschiedene Qualitäten und Virtuositäten im selben Kunstwerk lenken den Fokus umso stärker auf das Format der Darstellung. Aber etwas weniger auf das Dargestellte selbst, denn die Partitur bleibt unangetastet.

Im Gespräch rege ich an, ob man das Publikum stärker hätte leiten können, zum Beispiel mit einem inszenierten Zuschauer, der oder die eingreift in das Geschehen. Oder mit Verstärkungen, um die Maschinen als alternative Lautsprecher klarer markieren zu können. Oder mit Fehlern im Vortrag, mit Irritationen wie dem Abbruch der Partitur. Patrick Müller nickt. Er ist Studiengangleiter Master Transdisziplinarität und Mentor diverser Projekte, die am Showroom gezeigt wurden. Und lobt dennoch das Beharren von Denes, Versuchsanordnung Dekonstruktion der die gerade ohne Partitur durchzuziehen. Vielleicht hätte gerade der Angriff auf das Stück selbst zu vielen Erwartungen entsprochen. Man wartet darauf, und es geschieht nicht auch das kann Spannung erzeugen. Aber mit der Bequemlichkeit der Zuschauer muss man wohl anders umgehen, ein Stuhl ist ein Stuhl und zum Verharren da.

Und ein Monitor ist ein Monitor. Im Erdgeschoss stehe ich später in einem Nebenraum auf einem blauen Rund [...]" (Müller, Tobi: http://blog.zhdk.ch/observer/2014/03/13/showroom-z-darstellungsformate-imwandel-7-und-8-maerz-2014/

## VI. Die Kommode und die Bühne (Mai/Juni 2014)

Im Rahmen der Diplomausstellung arbeite ich mit einer Kommode und einer Bühne. In den Schubladen der Kommode finden sich die Dokumentationen der verschiedenen Arbeiten, auf der Bühne werde ich spielen, üben und Elemente der vorherigen fünf Arbeiten revidieren. Die Ausstellung umfasst das Objekt der Dokumentation und das Objekt des möglichen Moments der Performance. Ich arbeite mit zwei Ebenen, die Dokumentation, die Vergangenheit in der Kommode und das Produkt, das Fertige: Dieser Text, die Videos im iPad. Und die Bühne als das unerwartete, potenzielle.

Ich finde diese Elemente, die Bühne als traditionelles Element und die Kommode als ein inszeniertes Objekt für die Ausstellung der Dokumentation.

### C. Prozess des Themas (Schluss)

#### Theseblätter

### Thesen und Themen

## Thesen und Themen in meiner Arbeit.

Der/die Interpret/-in, der/die Komponist/-in und die Partitur

Die klassische Aufgabe des Interpreten ist die Wiedergabe des geschriebenen Werks eines Komponisten als Klang für ein Publikum.

Der Interpret lässt sich nicht auf die Funktion des Vermittlers reduzieren. Seine Relation mit Komponist und Publikum ist komplexer.

## Der Interpret ist ein wiederholendes Wesen

Üben, Variieren, Wiedergeben sind wichtige wiederholende Aktivitäten des Interpreten. Die Notwendigkeit Wiederholung und Reproduktion zu verstehen, ist essenziell, um über die Rolle des Interpreten sprechen zu können. Aus diesem Grund war die Wiederholung ein zentraler konzeptueller Teil meiner praktischen Arbeiten.

## Der Interpret ist ein ersetzbares und einzigartiges Wesen

Im Orchester, im Konzertsaal, im Radio ist ein Musiker jederzeit auswechselbar. Andererseits hat der Interpret einzigartige Qualitäten und Geschicklichkeit in seinem Instrument oder Stimme und besitzt eine bestimmte Klangfarbe. Jeder Musiker ist ein einzigartiger Künstler.

## Der Interpret in den Medien, seine Objekthaftigkeit

Die Reproduzierbarkeit und die virtuelle Präsenz der Musik machen den Interpreten zu einem jederzeit abrufbaren Produkt. IPod, Internet oder CD ermöglichen die ständige Verfügbarkeit der Musik eines Interpreten. Das Thema wird oft als problematisch diskutiert. Ich erachte das Spielen mit der Präsenz und der Absenz jedoch als eine fruchtbare Möglichkeit für den Interpreten. Hintergrundmusik für Einkaufszentren zu liefern, ist vielleicht nicht seine Intention, gehört aber auch zu seiner Rolle.

Die Relation Interpret/Publikum ist komplexer und ergibt nicht nur verschiedene Formen des Konsums, sondern auch unterschiedliche Hörerlebnisse.

## Der Interpret ist ein räumliches Wesen

Nicht nur der Klang, sondern auch die Bewegung, die Aufmerksamkeit des Publikums und die Wirkung der Performance werden vom Raum bestimmt. Neben dem Raum spielen alle anderen Rahmenbedingungen eine zentrale Rolle in der Performance, besonders, wenn man das normale Setting des Konzerts verlässt.

Die verschiedenen Möglichkeiten des Musikinterpreten, mit dem Raum zu interagieren, produzieren unterschiedliche Arten des Hörens und der Wahrnehmung, Perspektiven, Deutungen und Vergleiche.

## Der Interpret ist ein treues Wesen

Der Interpret ist der Partitur, dem Komponisten und der Tradition treu. Unser Verständnis von treuer musikalischen Interpretation kann hinterfragt werden. Muss der Interpret auch dem Aufführungsformat treu sein? Wann ist er untreu? Wann spielt er falsch oder wann missbraucht er ein Stück? Wie funktioniert die interpretative Treue?

## Der Interpret und seine Figuren

In meiner Recherche habe ich verschiedene Figuren des Interpreten beobachtet und thematisiert. Der Improvisator, der Experimentator, der Übende, der Stereotyp. Ferner habe ich die Figur des Interpreten interdisziplinär auch mit anderen Berufsgattungen verglichen: Interpret/Kritiker, Interpret/Übersetzer, Interpret/Galerist, die sich erklärend fürs Verständnis des Interpreten zeigten.

## Der Interpret – verschiedene Perspektiven

## Interpret und Redehalter

Wie schon erwähnt, betont C.P.E. Bach in seinem Buch, dass ein Musiker eine gute Rede halten muss, um "musikalische Gedanken nach ihrem wahren Inhalte und Affekt singend oder spielend dem Gehöre empfindlich zu machen". Der barocke Komponist Johann Joachim Quantz hat ebenfalls ein Buch über die Interpretation eines Instruments geschrieben: *Versuch einer Anweisung die Flöte traversière zu spielen*. Über die Interpretation als Rede schreibt er:

"Der musikalische Vortrag kann mit dem Vortrage eines Redners verglichen werden. Ein Redner und ein Musikus haben sowohl in Ansehung der Ausarbeitung der vorzutragenden Sachen, als des Vortrages selbst, einerley[sic] Absicht zum Grunde, nämlich: sich der Herzen zu bemeistern, die Leidenschaften zu erregen oder zu stillen, und die Zuhörer bald in diesen, bald in jenen Affekt zu versessen[sic]." (100)

Und besonders interessant für mein Projekt, argumentiert er im Weiteren:

"man weis[sic] nicht weniger, dass[sic] eine Rede, wenn sie von verschiedenen Personen, mit eben denselben Worten gehalten werden sollte, doch immer [...] eine verschiedene Wirkung hervorbringt [...]. Die gute Wirkung einer Musik hängt fast eben so viel von den Ausführern, als von dem Componisten[sic] selbst ab." (101)

## Dialog mit Harnoncourt

Der Dirigent Nikolaus Harnoncourt (1929- ) ist ein Pionier der zeitgenössischen historischen Aufführungspraxis der alten Musik. In seinem Buch *Musik als Klangrede* behandelt er einige andere Aspekte von Rede, sich für meinem Arbeitsprozess als fruchtbar erwiesen haben. So beklagt Harnoncourt wie folgt:

"Vom Mittelalter bis zur Französischen Revolution gehörte die Musik zu den Grundpfeilern unseres Lebens. Sie zu verstehen gehörte zur Allgemeinbildung. Heute ist die Musik zu einem blossen Ornament geworden [...]. [S]olange die Musik wesentlicher Bestandteil des Lebens war, konnte sie nur aus der Gegenwart kommen. [Heute] als Ornament soll die Musik nun in erster Linie "schön" sein, [...] seit wir die Musik als Ganzes gar nicht mehr verstehen konnten [...] war es uns möglich, sie auf ihre Schönheit zu reduzieren, sie gleichsam glattzubügeln." (9, 10)

Wie schon Tröndle steht Harnoncourt dem heutigen Musikkonsum und Musikverstehen kritisch gegenüber. Die Kategorie "schön" gemäss Harnoncourt und die immer gleichen Aufführungsformate wie sie Tröndle beschreibt, machen unser Musikerleben in der Gegenwart weniger lebendig als es früher war oder als es sein könnte.

"Schliesslich müssen wir, über so verstandene Musik eines Monteverdi, Bach oder Mozart, wieder zur Musik unserer Gegenwart finden, die ja unsere Sprache spricht, unsere Kultur ist und weiterführt" (11) Ist das wirklich so? Spricht er über zeitgenössische neue Musik oder über Pop/Rock? "[D]ie Kunst [greift] nicht mehr in unser Leben ein." (11) Ich denke im Gegenteil, dass die Distanzierung der Mehrheit des Publikums von heutiger akademischer Musik kein Zufall ist. Vielmehr hat es meines Erachtens damit zu tun, dass in den letzten 50 oder mehr Jahren, die Komposition von Musik sich nur auf die Kategorie des Neuen orientiert hat, der sich eine Gruppe von interessierten Leute angeschlossen haben.

Ich bin einverstanden mit Harnoncourt, dass die Musik manchmal bloss als Ornament funktioniert. Aber war es vor der französischen Revolution wirklich anders? Ist es nicht so, dass die Musikkomposition und Aufführung immer zwischen den Kategorie Ornament und geheimnisvolle Kenntnis schwankt?

Musikkonsum mit oder ohne Kenntnis des Hintergrundes ermöglicht meines Erachtens oft eine Begegnung mit einem Rätsel, das es zu entschlüsseln gilt. Die Musik (als Rede) versucht etwas zu sagen, was nicht direkt verständlich wird, aber dass uns trotzdem anspricht. Der Hörer bewegt sich zwischen einer emotionalen und einer rationalen Weise des Hörens. Wenn man sich nur intellektuell oder nur emotional angesprochen fühlt, gibt es eine automatische Distanzierung vom Hörer zur Rede/Musik. Diese Distanzierung lässt sich als Tendenz in der Gegenwart sowohl in der E- als auch der U- Musik beobachten. Neue Musik, die nur intellektuell und Pop oder Folk Musik, die nur emotionell ansprechen, werden oft als "seltsam" oder als "kitschig", empfunden in diesen extreme.

Ist das Problem der zeitgenössischen Musik und ihr Verbindung mit dem Publikum ein Problem des Komponisten oder des Interpreten? Oder hat es mehr mit den Rahmenbedingungen der Aufführung/des Mediums zu tun?

Kann der Interpret als Vermittler und als Redner der Partitur die Balance zwischen rationalem und emotionalem Musikkonsum wiederherstellen? Ich denke schon!

Auch Harnoncourt betont die zentrale Funktion des Ausführungsformats in der Interpretation historischer Musik. Über das Aufbrechen der klassischen Formate schreibt er folgende Worte, die ich unterstütze: "So wird man die grossen Werke der Vergangenheit neu sehen, in ihrer aufwühlenden, verändernden Vielfalt. Und man wir auch wieder bereit sein für das Neue"(12). Vielleicht sind wir gerade im Prozess zu diesem Art des Musikhörens.

Über die Interpretation von historischer Musik, wie sie mein Projekt mit C.P.E. Bach verwendet wird, schreibt er:

"Wenn wir heute historische Musik pflegen [...]; haben [wir] die Unbefangenheit verloren, in der Gegenwart den Massstab zu sehen, der Wille des Komponisten ist für uns höchste Autorität, wir sehen die Alte Musik an sich in ihrer eigenen Zeit und müssen uns daher bemühen, sie werkgetreu darzustellen, nicht aus musealen Gründen, sondern weil es uns heute der einzig richtige Weg zu sein scheint. [...] Werktreue aber ist eine Wiedergabe dann, [...] dies nur bis zu einem gewissen Grad zu verwirklichen ist. [...] Für uns bedeutet das ein umfangreiches Studium, aus dem man in einen gefährlichen Fehler verfallen kann: die Alte Musik nur vom Wissen her zu betreiben. [...] denn werkgetreu ist [die Wiedergabe] schliesslich nur dann, wenn das Werk am schönsten und klarsten zum Ausdruck kommt, [...] wenn

sich Wissen und Verantwortungsbewusstsein mit tiefstem musikalischen Empfinden vereinen" (15,16).

Auch mein Projekt verstehe ich als werkegetreue Aufführung. Soll die Konzert-Art auch in der Werktreue berücksichtigt sein? Soll man in einem normalen Konzert nur nach dem 19. Jh. entstandene Stücke und vielleicht die alte Musik nur in der Kirche oder anlässlich eines Fester aufführen? Vielleicht ist die Berücksichtigung des Raums für den jedes Stück geschrieben wurde, interessant. Die ist aber eine Richtung, die ich in diesem Projekt nicht weiterverfolgt habe.

Aber ich habe mich mit der Verbindung der Ort mit der Musik auseinandergesetzt, was für neue präparierte Musik relevant ist. Vielleicht können andere Ausführungsformate der Interpretation von historischer und zeitgenössischer Musik neue Rahmenbedingungen geben, wo die Treue bei der Interpretation einen Platz finden oder nicht finden kann.

In meinem Projekt habe ich versucht, dass die Auseinandersetzung mit den Wiederholungen des Stückes eine Palette von treuen und untreuen Wiedergaben des Werkes erzeugt. Man darf auch nicht vergessen, dass falsch oder improvisiert zu spielen, auch zu den Aufgaben des Interpreten gehören.

# Fragen

Zur Reflexion über diese Fragen meines Masterthemas ist nun der richtige Zeitpunkt.

Wie weit kann der Interpret mit aussermusikalischen Elementen arbeiten und inwiefern ist es dem Stück angemessen? Welches Verhältnis hat der Interpret zur Technologie? Wo endet Interpretation und wo beginnt Improvisation? Wo beginnt Missbrauch oder falsche Interpretation? Wie stellen sich Publikum und Künstler anderer Disziplinen zu diesen Fragen?

Der Komponist macht die Partitur, der Interpret das Konzert. Da das Publikum sich an das standarisierte Konzert gewöhnt ist, wird jede aussermusikalische Element, die das spezifische Funktionieren des Konzertes bricht, stark bemerkt und beobachtet. Diese Elemente müssen sorgfältig benutzt werden, so dass es eine sinnvolle Form und ein Mehrwert für die Musik, das Konzert und die Kunst/Element ergibt. Inwiefern wäre es für den Modedesigner Miyake interessant ein Besuch in meinem Konzert zu machen? Was würde er zur Kombination eines Stückes von C.P.E. Bach im Museum zusammen mit seinen Kleidern sagen? Die Arbeit von Miyake und dem Museum bezieht sich zu Elementen, die durch die Musik anders beobachtet werden können. Durch die Kombination von Konzert und Ausstellung, erhält die Thematik der "Falten" eine klangliche Dimension welche sich mit C.P.E. Bach gut trifft.

"Sturm und Drang" (wie sein Musikstil manchmal genannt wird), Licht und Dunkel und die mehrere Stimmen und Schichten in dem Stück für Flöte Solo passen mit dem Art des Kleidungmachens vom japanischen Modedesigner von der "Falte". Also, beide Disziplinen, ergeben etwas neuen von sich selbst in der Zusammensetzung der Arbeiten. Dort beobachtet man die Transdisziplinarität im Projekt.

Welches Verhältnis hat der Interpret zur Technologie? Wo endet Interpretation und wo beginnt Improvisation? Wo beginnt Missbrauch oder falsche Interpretation?

Der Verhältnis von Interpret und Technologie kennen wir im Alltag als eine problematische Beziehung. Der Interpret, also der Musiker, wird durch Technologie ersetzt, man kauft mehr CDs oder schaut mehr Youtube-Videos und geht weniger in Konzerte. Der Musiker wird durch die technischen Wiedergabemöglichkeiten auch in Räume präsent sein, die vielleicht nicht für ihn als Künstler gedacht waren. Im Lift, im Supermarkt wird seine Musik gespielt. Die Technologie gibt dem Interpreten die Macht der Reproduktion des Klanges für ein Publikum. Die Wiedergabe wird vom Publikum bestimmt. Vielleicht passt diese Musik in den Augen des Interpreten nicht Raum. aber sein Produkt ist nicht mehr seines. Audioqualität, zum Aufmerksamkeitsniveau und Konsum wachsen und schrumpfen, die Musik wird dadurch beeinflusst.

Diese Tatsache kann auch positiv gewertet werden. Ein Produkt wird im Prozess des Konsums stets verändert. Das Buch wird falsch verstanden, die CD nur teilweise gehört, der Bild wird allzuschnell fotografiert. Dieser Prozess gehört dazu. Die Technologie ist ein Medium des Interpreten, dass er zum Verfügung hat und dass er in einer bewussten Weise benutzen muss. Die Trennung von Reproduzierbarkeit und Live-Show ist auch normal, aber es muss nicht sein, man könnte sich in Gruppen von 80 Leuten einer CD anhören und das würde interessant sein. Solche Probleme und Tatsachen habe ich auch mit den Szenen von "Musik für Flötisten-Solo" thematisiert.

Also, ein Stück kann schon missbraucht oder falsch interpretiert werden. Aber diese Grenzen sind flüssig und können immer diskutiert werden.

Im Fall der Interpretation versteht man oft die Partitur als strenge Anweisung. Die Suche nach Lücken, wo der Interpret Sachen auf eine oder andere Weise Wiedergeben kann gehört zu seiner Arbeit. Man kann schwer wirklich sicher sein, dass man ein Stück richtig und werkgetreu spielt. Aber, ich denke das ist nicht so wichtig, der Resultat als Klang muss stimmen. Ob die Partitur unberührt oder manipuliert wurde, ist weniger wichtig, zentral ist einfach, dass die Entscheidung zu verändern oder anders interpretieren so bewusst wie möglich getroffen werden.

Improvisation, treue Interpretation, Missbrauch könnten dann als Kategorien der Art der Manipulation des Stückes verstanden. Der Interpret, wie das Publikum mit der

CD, wird immer die Partitur auf eine Weise verändern und in andere Räume platzieren, er wird zum Nachschöpfer des Stücks.

## Figuren der Flötist

Wie stellen sich Publikum und Künstler anderer Disziplinen zu diesen Fragen?

In meinem Schlussprojekt habe ich mich auf den Interpreten konzentriert und weiter auf den Flötisten. Ich habe in verschiedenen Büchern über den Musiker als Figur recherchiert. Hier kurz eine Liste meiner Funde.

Wenn man über den Flötist als Figur nachdenkt, kommt man fast sofort zum "Rattenfänger von Hammeln". Der Flötist mit den Ratten, das dem Klang folgen. Aspekte davon gibt es in "The Flutist" und in "Musik für Flötisten-Solo".

In *Metamorphosen* von Ovid gibt es viele Figuren die mit der Musik oder mit der Flöte zu tun haben. Die Geschichte von Pan und Syrinx (Pan verliebt sich in Syrinx, sie flieht, er verfolgt sie, sie verwandelt sich in Schilfrohre und Pan stellt aus diesen Rohren eine Pan-Flöte her) ist sehr berühmt. Marsias wurde von Jupiter bestraft, weil er die Flöte besser als der Gott spielen konnte. Er wurde lebendig enthäutet und dann in einen Fluss verwandelt.

Gemäss Aristoteles gehört die Musik zu den vier wichtigsten Säulen in der Ausbildung der Kinder, allerdings nur als. Freizeitbeschäftigung und Entspannung. Er findet, dass professionelles Musizieren das Spiel zu Arbeit verwandle, was nicht gesund für den freien Mensch sein könne.

"It is not easy to define either what the effect of music is or what our object should be in engaging in it. Is it for our amusement and refreshment, like having a sleep or taking a drink? These things are not in themselves of serious importance, though they are pleasant and help us to forget our worries [...]. Must we not rather regard music as a stimulus to virtue, capable of making a certain kind of character [...] to be able to enjoy themselves in the right way?[...] Why must they learn to perform themselves instead of simply enjoying the performances of others? [...] in fact we call the performers 'mechanics' and think that a man should not perform except for his own amusement or when he has had a good deal to drink." (462, 463).

"[S]ince to join in the playing is needed to make a good judge, they should play the instruments while young and later, when they are older, give them up; the y will then be [...] able to judge fine music and enjoy it in the right way [...] It is clear, then, that learning music must not be allowed to have any adverse effect on later activities, nor to turn the body into that of a mechanic. [...] Such a result can be avoided if the pupil does not struggle to acquire the degree of skill that is needed for professional competitions, or to perform those peculiar and sensational pieces of music [...]" (468, 469).

"We reject the a professional education in the instruments and their performance [...because] the performer does not perform in order to improve his own virtue, but to give pleasure to the listeners, and vulgar pleasure at that. We do not, therefore, regard such performing as a proper occupation for free men; it is rather that of a hireling. [...] since the end towards which the performance is directed is a low one. [...] It has an effect both on the personality [...] and, because of the motions which they make, on their bodies too." (471)

Und über den Gebrauch von den Flöten bemerkt er Folgendes:

"[W]e can also see what kinds of musical instruments ought to be employed. We must not permit the introduction of pipes into education[...]. Furthermore, the pipes are not an instrument of ethical but rather of orgiastic effect, so their use should be confined to those occasions on which the effect produced by the show is not so much instruction as a way of working off the emotions. (in der Fussnote:) The accompanimenton the pipes would normally have been delegated to someone of humble status" (470)

Eine weitere interessante Beobachtung des Musikers stammt von Kant. In *Critique of the Aesthetic Power of judgmen*t reflektiert er über die Schönheit in Kunst und in der Natur und über die Musik sagt er:

But this interest, which we here take in beauty, absolutely requires that it be the beauty of nature; and it disappears entirely as soon as one notices that one has been deceived and that it is only art, so much so that even taste can no longer find anything beautiful in it or sight anything charming. What is more highly extolled by poets than the bewitchingly beautiful song of the nightingale, in a lonely stand of bushes, on a still summer evening, under the gentle light of the moon? Yet there have been examples in which, where no such songbird was to be found, some jolly landlord has tricked the guests staying with him, to their complete satisfaction, by hiding in a bush a a mischievous lad who knew how to imitate this song (with a reed or a pipe [or a flute] in his mouth) just like nature. But as soon as one becomes aware that it is a trick, no one would long endure listening to this song, previously taken to be so charming;" (181, 182).

Ein bisschen von dieser Figur findet man in meiner Arbeit mit der Wissenschaftlerin im Nest.

Im Gespräch mit meiner Schwester, die Neurowissenschaftlerin ist, habe wir festgestellt, dass die Figur des Musikers und des Wissenschaftlers viele Gemeinsamkeiten haben. Die interessanteste für die ldee uns war der Reproduzierbarkeit.

## Der Musiker als Experimentator

Ein Experiment in der Wissenschaft muss so gemacht werden, dass eine andere Person es wiederholen könnte, um zum der selben Resultat zu kommen. Der Wissenschaftler ist ersetzbar und das Wissen oder das Resultat soll bleiben. In der Musik ist der Interpret ersetzbar, aber durch die Partitur soll man zu einem gleichen Resultat kommen, zu einer Musik. Dieser Wille ist in beiden Disziplinen angelegt. In der Wissenschaft funktioniert es vielleicht, aber in der Musik ist es fast unmöglich, dass zwei Personen ein Stück auf eine exakte gleiche Weise spielen können.

Die Idee, dass eine Partitur, eine Musikstück eigentlich eine Experimentvorlage ist, gibt dem Interpret eine andere Perspektive über seine Arbeit.

# Interpret als Galerist

Die Musik und der Kunstbetrieb weisen Parallelen auf. Sowohl der Künstler als auch der Komponist sind die Urheber eines Werkes. Das Publikum kann ein Bild mit oder ohne Museum sehen. Das Stück des Komponisten braucht aber ein Medium, den Interpreten, um das Publikum mit dem Klang zu erreichen. Der Bild kann nicht ein etwas grosses Publikum ohne eine Galerie, ein Museum. Ist die Arbeit des Interpreten und des Galerist /Kurators parallel?

Der Interpret und der Kurator walten als beinahe unsichtbare Autoren, ihre Auswahl und Entscheidungen tragen zur Interpretation des Werkes bei.

In "Musik für Flötisten-Solo" wird die Arbeit des Interpreten durch den Kontext des Museums mit dieser Art von Vergleichen bereichert.

## Der Interpret als Leser oder Kritiker

Ist ein Vergleich, dass ich anhand Barthes thematisiert habe. Und in meinem Textarbeit verarbeitet habe (ziehe Seite 18)

## Interpret als Übersetzer

Der Interpret und der Ubersetzer haben parallele Arbeitsbedingungen und Problemstellungen: Wie soll man ein Stück verstehen? Welche Rolle spielen Epoche, Stil und Kontext für die Wiedergabe eines Stückes/Textes? In wie fern muss man sich auf einem Publikum richten?

Der Interpret kann nur die Noten in Klänge verwandeln, so ist das System. Ein Übersetzer hat die Wahl, gemäss Benjamin, aus den Wörtern hinaus zu gehen. Der Interpret muss die Töne spielen, aber er kann entscheiden, welche Bedeutung ein Klang in einer Melodie, einem Stück oder einem Akkord hat.

Für eine gute Übersetzung und für eine gute Interpretation ist es notwendig, eine Aneignungsprozess. zu durchlaufen. Der Interpret muss in die Lücken der Partitur seine Musikalität hineinbringen. Der Übersetzer muss in die Lücken des Textes das Dichterisches und Wesentliches des Werkes hineinbringen. Um die Relation Interpret-Übersetzer besser zu verstehen, habe ich mit dem Text von Walter Benjamin "Die Aufgabe des Übersetzers" gearbeitet, der als ein Grundstein der Theorie der Übersetzung gilt. lch habe im Seminar den ganzen Text zum Musikinterpretation übersetzt. Im Folgenden behandle ich einen Teil, in dem sich viele Zusammenhänge zwischen diesen zwei Figuren zeigen.

Ein Plagiat von Walter Benjamin: "Die Aufgabe des Interpreten"

# W. Benjamin: [Klammern]

"Was 'sagt' denn ein Musikstück [eine Dichtung]? Was teilt es mit? Sehr wenig dem, der es versteht. Ihr Wesentliches ist nicht Mitteilung, nicht Aussage. Dennoch könnte diejenige Interpretation [Ubersetzung], welche vermitteln will, nichts vermitteln als die Töne [Mitteilung] - also Unwesentliches. Das ein Erkennungszeichen der Interpretationen [Übersetzungen]. Was aber ausser der Töne [Mitteilung] in einer Musik [Dichtung] klingt [steht] [...], gilt es nicht allgemein als Unfassbare, Geheimnisvolle, "Musikalische" [,Dichterische']? Das der Interpret [Ubersetzer] nur wiedergeben kann, indem er - auch komponiert [dichtet]? Daher rührt in der Tat ein zweites Merkmal der schlechten Interpretation [Übersetzung], welche man demnach als eine Übermittelung eines unwesentlichen Inhalts definieren darf."

## Interpretationskonzept

Nach dieser Arbeit, die sich in Praxis und Theorie in so verschiedene Richtungen entwickelt hat, habe ich mein Konzept der Interpretation und des Interpreten neugedacht. Die Grenzen sind fliessend und vielleicht funktioniert alles anders, als man es im Alltag als Musiker denkt. Verschiedene Vergleiche und Übungen können das Verständnis über die eigene Arbeit verändern.

Vielleicht ist die Musikinterpretation ein geschlossenes System. Man denkt oft, dass die Interpretation etwas Offenes ist. Es kommt auf das Stück an, aber eigentlich gibt es ganz klare Linien. Diese Linien, finde ich, können auf drei verschiedenen Ebenen funktionieren: Die Partitur (das Zeichnen auf Papier), Tradition und Zeitgeist (der Geschmack einer Epoche, die verschiedene Schulen und Traditionen im Unterricht

gelernt) und die Vorstellung (was man denkt, es gehört zu einem Komponist, Epoche, Stil oder Land).

Die Arbeit des Interpreten begrenzt sich nicht nur auf das schöne Spielen auf der Bühne, sondern beinhaltet auch die Auseinandersetzung mit einem Stück, einem Komponistem, eine Aneignung eines Werkes, Üben, falsch Spielen, Improvisieren, Spuren, Empfinden, Recherchieren, Ignorieren, Gestalten, Organisieren, Entscheiden u.v.m. gehört dazu. Den Interpret, seine Arbeit und seine Rolle in der Gesselschaft können neudefiniert, verbreitet und verdichtet werden, was ich spannend finde.

Die praktische und theoretische Arbeit an dieses Thema hat mir sehr gut gefallen und mir sehr viel gebracht, auf jeden Fall mache ich weiter, es gibt ganz viele Möglichkeiten und ganz viele Ideen.

#### Alle Videos:



# **Bibliographie**

# Bücher, CDs und Internet Seiten in der Recherche und Theorie.

#### ARISTOTI F

The Politics, Penguin Books, London (1992)

### BACH, Carl Philipp Emanuel

*Versuch über die wahre Art das Klavier zu Spielen* (1753), Breitkopf & Härtel Edition (1992)

## BARTHES, Roland:

Criticism and truth (1966) / University of Minnesota Press, US (2004)

Image-Music-Text (1977) / Hill and Wang, US (1977)

"The death of the author" (pg. 142)

"Musica Practica" (pg. 149)

### BENJAMIN, Walter

Illuminations, "The task of the Translation", Pimlico, London (1999)

"Die Aufgabe des Übersetzers" in *Tableaux Parisiens* von BAUDELAIRE, Verlag Richard Weissbach (1923)

### BORGES, Jose Luis.

Ficciones (1944) / Emecé, Argentina (2005)

"Pierre Menard, autor del Quijote" (pg. 43)

"La biblioteca de Babel" (pg. 103)

### DELEUZE, Gilles

El Pliegue, Leibniz y el barroco (1988), Editorial Paidoz, Barcelona (2012)

Die Falte, Leibniz und der Barock (1988), Suhrkamp Taschenbuch (2000)

## DICK, Robert mit CAVASANTI, Lorenzo

Telemann: 12 Fantasias for Flute solo (CD), Callisto Records, Bologna (2001)

## FRIEDMAN, Ken u.A.

The Fluxus Performance Workbook/ A Performance Research e-publication (2002)

### GRAF, Peter-Lukas

Werke für Flöte Solo (CD)/ Claves Records, Thun (1989)

## HARNONCOURT, Nikolaus

Musik als Klangrede - Wege zu einem neuen Musikverständnis (1982), Bärenreiter Verlag, Kassel (2010)

### ILIC, Ljubica

*Music and the modern condition: investigating the boundaries* / Ashgate, England (2010)

## JACKSON, Shannon.

Social Works - performing art, supporting publics (2011) / Routledge US (2011)

## JAMESON, Fredric

The Cultural Turn - Selected Writings on the Postmodern, 1983-1998 (1998) / Verso, UK (2009)

"Posmodernism and Consumer Society" (pg. 1)

## JANS, Markus

*Musiktheorie*; "Ansichten zum Stichwort Interpretation"; Heft 4/ Laaber-Verlag, S. 293-298 (2005).

### KANT, Immanuel

Critique of the Power of Judgment (Kritik der Urteilskraft, 1790), Ausgabeinformation nicht verfügbar.

## MALDONADO, Sunita

Präparierte Klassik: Das Ereignis Konzert und seine Gestaltungsmöglichkeiten explorativ erforscht/ Zürcher Hochschule der Künste, 2013

### MASON, Benedict

Outside sigh unseen and opened / Saarbrucken: Pfau-Verl. (2002)

### MEISEN, Paul

J.S. Bach, C.Ph.E. Bach (LP) / Dabringhaus und Grimm, Detmold (1982)

### MUNDER, Heike

Ragnar Kjartansson - To Music/An die Musik / JRP/Ringier (2012)

#### **OVIDIO**

Las metamorfosis, Colección Fontana, Barcelona (1995).

### PAHUD, Emmanuel

The Flute King (CD)/ EMI Classics, Berlin (2011)

### QUANTZ, Johann Joachim

Versuch einer Anweisung die Flöte traversière zu spielen (1752), Bärenreiter-Verlag, Kassel (2004)

### QUENEAU, Raymond

Stilübungen (1947)/ Suhrkamp, Frankfurt am Main (2007) Ejercicios de Estilo (1947)/ Catedra Edicion, (1987, 2012)

#### RENGGLI. Felix

Works for Flute Solo (CD)/ Genuin Musikproduktion, Leipzig (2008)

## ROBINSON, Julia

George Brecht Events - A Heteroperspective/ Verlag Watther König, Köln (2005)

SADIE, Stanley

New Grove Dictionary of Music and Musicians/ Edition Macmillan, London (2001)

DUNSBY, Jonathan; "Performance"

SCHIPPER, Immanuel

reART:theURBAN - interdisciplinary conference/ Zurich (2012)

Various project descriptions

SCHNEBEL, Dieter

*Workshop – MoMa-Museumsstücke II für bewegliche Stimmen und Instrumente/* Edition Schott, Mainz (1995).

TESKE, Hermien

*Vorwort* für die Sonata in a-moll von C.P.E. Bach/ Edition Amadeus, Winterthur (1978)

TROENDLE, Martin

Das Konzert – Neue Aufführungskonzepte für eine klassische Form/ transcript Verlag, Bielefeld (2011)

TROENDLE, Martin: Von den Ausführungs- zur Aufführungskultur

SCHULZE, Gerhard: Die Erfindung des Musik Hörens

ROSELT, Jens: 4'33": Das Konzert als performativer

Moment

**VARIOUS** 

C.P.E. Bach - Studies, Edition RICHARDS, Annette/ Cambridge University Press (2009)

KRAMER, Richard: Diderot's Paradoxe and C.P.E. Bach's

Empfindungen

PLEBUCH, Tobias: Dark fantasies and the dawn of the self

[...]

RICHARDS, Annette: An enduring monument: C.P.E. Bach

and the musical sublime

Die Musik in Geschichte und Gegenwart; Sachteil und Personen Teil/ Bärenreiter, (1994-2008)

BRAUN, Werner; "Affekt"; Band 1 (S. 31-41)

HEISTER, Hanns-Werner; "Virtuosen"; Band 9 (1722-1732)

"Konzertwesen"; Band 5 (686-708)

Instrumentales Laboratorium – Experimentelles Musiktheater- Musik in Deutschland 1950-2000 (CD)/ Deutscher Musikrat (2004)

Instrumentales Theater 1984-2000 - Experimentelles Musiktheater- Musik in Deutschland 1950-2000 (CD)/ Deutscher Musikrat (2004)

### **WIKIPEDIA**

Carl Philipp Emanuel Bach: http://de.wikipedia.org/wiki/Carl\_Philipp\_Emanuel\_Bach Yōji Yamamoto: http://de.wikipedia.org/wiki/Y%C5%8Dji\_Yamamoto Issey Miyake: http://de.wikipedia.org/wiki/Issey\_Miyake

ZIEGLER, Matthias www.matthias-ziegler.ch

ZIMMERLIN, Alfred www.alfredzimmerlin.ch

## Dankeschön an allen beteiligten Personen

Mentoren: Anna-Katharina Graf, Hauptmentorin(Flötistin, Zeitgen. Musik, TaG)

Patrick Müller, Kerndozierender der MA Transdisziplinarität an der ZHdK.

Matthias Ziegler, Professor für Querflöte an der ZHdK

Mirjam Steiner, Roy Schedler, Dominik Sackmann, Immanuel Schipper, Alfred Zimmerlin, Philipp Kotsopoulos, Irene Vögeli und Basil Rogger für Feedback und Gespräche.

<u>The Flutist</u>: Karoline Larsen, Malene Charles, Mahroo Mohavedi, Socorro Rodriguez, Damaris Wyss, Daniel Rüegg, Oscar Denes.

Konzert mit Sprache: Patricia Nocon und Dessislava Genova

Präsenz: Daniel Bissig

Musik für Flötisten Solo:

Museum Bellerive Jacqueline Greenspan, André Löcker und Team des Museums.

Kooperationen: Daniel Bisig (Computer Musik, Institut für Computer Musik, Zürich)

Vera Buck (Literatur, MA Transdisziplinarität, Zürich) Franzsiska Feucht (Tonmeisterin, Aufnahme, Zürich)

Jyoti Kapur (Mode Designerin, Zürich) Irina Müller (MA Dramaturgie, Zürich)

Maya Prachoining, bildende Kunst (MA Transdisziplinarität, Zürich) Jana Thierfelder, Graphic Design (MA Transdisziplinarität, Zürich)

Querflöte Carla Claros, Zsuzsa Csige, Annika Fisch, Ildiko Bende, Jolanda

Poredos, Marina Tantanozi, Agnes Vass, Matthias Ziegler.

Cembalo Martin Zimmermann (Korrepetito ZHdK, Zürich)

Institutionen ZHdK, Z+, Museum Bellerive.

Sponsors PartnerRe

Hilfe von Marc Latzel, Vera Buck, Franziska Feucht; Department Kunst und Vermittlung-ZHdK, Department Musik der ZHdK, MA Transdisziplinarität, Museum für Gestaltung, Werkstatt des Museums für Gestaltung und Verleihe der ZHdK; Renato Denes, Leonor Valdivia, Rafael Diaz Rico, Gustavo Maluenda, Monika Hiadlovska, Nicole Burchard, Katja Gläss, Mirjam Steiner, Heike Pohl, Yanne Balzer, Malene Charles, Benito Cougil, Philippe Racine, Maria Goldschmidt, Familie Hiadlovska und der Familie Gasser.

Flutists and Birds: Emeline Mourocq, Jennifer Vogel

Showroom Z+: Marina Tantanozi, Sara Vicente, Jolanda Poredos, Zsuzsa Csige und Annika Fisch.

Alle meine Studien-Kollege für die Gespräche und die schöne Zeit zusammen und an meine Familie und Freunde.

**Ivan Denes** spielt Querflöte, klassische und lateinamerikanische Musik sind zentrale Teile seines Repertoires. Seine Interessen setzt er oft in Zusammenarbeit mit anderen Kunstformen um.

Musik begann er im Alter von 6 und Querflöte mit 9 Jahren. Er studierte im Nationalen Musik Konservatorium in La Paz, Bolivien, wo er sein Bachelor-Diplom in Musik 2009 abschloss. Seine Hauptlehrer waren Hiraku lida und José Antonio Bravo.

2010 zog er nach Zürich um, wo er bei Anna-Katharina Graf studierte. Seit 2012 studiert er im Master in Transdisziplinarität an der Zürcher Hochschule der Künste, wo er bei Matthias Ziegler, Patrick Müller, Irene Vögel und Basil Rogger studiert.

Er arbeitet als Querflötenlehrer, an musikalischen Projekten, Kammermusik und Konzerte; an interdisziplinären Projekten mit verschiedenen Künstlern und an pädagogischen Projekten wie dem Querflötenkonvent in Bolivien. Ausserdem hat er in verschiedenen Orchestern, Kammermusik und als Solist mit Orchester gearbeitet. Er hat Masterklassen mit Sato Moughalian, William Dickinson, Eva Amsler und Claudio Barile, u.A. besucht. In den letzten Jahren wurde er von der OSN, Stiftung Lyra und Schweizerische Interpreten Stiftung unterstützt.