The background features a dark blue, almost black, field of fine, parallel lines that converge towards the center, creating a funnel-like or hourglass-like shape. The lines are most densely packed in the center and become sparser towards the edges, giving a sense of depth and movement.

NUMEN

akustisch-musikalische
Tonsetzungen und ihre
Entfaltung in Kirchenräumen

ein Projekt von
studio-klangraum.ch

Alle Veranstaltungen / Toutes les manifestations

Luzern 9. Mai 2013, Jesuitenkirche

- 17.00 Gottesdienst mit Pater Dr. theol. Hansruedi Kleiber; dazu erster Teil des Konzerts
18.00 Zweiter Teil des Konzerts
ca. 19.00 anschliessend an das Konzert: Gespräch mit Prof. Dr. Alois Koch und den Komponisten

Lausanne 11 / 12 mai 2013, Cathédrale

- 11 mai / 17.00 L'acoustique de la Cathédrale, une introduction avec le Prof. Mario Rossi
12 mai / 10.00 Culte avec le pasteur André Joly accompagné de la musique de NUMEN
(après le culte: Apéro organisé par la paroisse Chailly-la-Cathédrale)
12 mai / 17.00 Concert
12 mai / env. 18.30 après le concert: Table ronde avec Marie Anne Jancik (modération) et les compositeurs

Basel 19. / 20. Mai 2013, Leonhardskirche

en coopération avec „Art et Léonard“

19. Mai / 09.30 Culte avec la pasteure Daphné Reymond (Eglise française réformée de Bâle)
accompagné de la musique de NUMEN
20. Mai / 15.30 Kirchenführung mit Pfarrer Jürg Scheibler und dem Ensemble SoloVoices
20. Mai / 17.00 Vortrag von Dr. theol. Matthias Wüthrich
20. Mai / 19.30 Konzert
20. Mai / ca. 21.00 Apéro

Bern 18. Juni 2013, Münster

in Kooperation mit „Abendmusiken im Berner Münster“ und Daniel Glaus

- 19.15 Einführung
20.00 Konzert NUMEN mit Orgelmusik, interpretiert von Daniel Glaus

Zürich 14. / 15. September 2013, Grossmünster

in Kooperation mit dem Musikpodium Zürich und dem Grossmünster Zürich

- 14.9. / 20.30 Konzert, mit anschliessendem Apéro
15.9. / 10.00 Gottesdienst mit Ausschnitten aus NUMEN
15.9. / 12.00 Podiumsgespräch mit Isabel Mundry und den Komponisten

zudem:

- 14.9. / 18.00 Begrüssung durch das Musikpodium, anschliessend Vortrag von Pfarrer C. Sigrist mit Klangimprovisationen von P. Roth, S. Lieberherr-Schnyder und F. Rauber : „Kirche - Klang - Alp: Variationen von Klangräumen und Raumklängen“
15.9. / 17.00 Konzert h-Moll-Messe von J. S. Bach mit dem Collegium Vocale und dem Collegium Musicum Grossmünster
18.9. / abends Konzert „madrigali notturni“ von Katharina Rosenberger im Kreuzgang des Grossmünsters (mit vorhergehender Führung im Kreuzgang und Apéro)
20.9. / 19.30 Gespräch mit Katharina Rosenberger und Beat Gysin; anschliessend „madrigali notturni“ von Katharina Rosenberger (findet nicht im Grossmünster statt)

Konzert / Concert

Uraufführungen von / Créations de

Beat Gysin	„Punkt und Gruppe“
Lukas Langlotz	„Gewölbe – drei Klangräume um den Psalm 150“
Daniel Ott	„9/5“
Ludovic Thirvaudey	„In memoriam“
Burkhard Kinzler	„Numen-Intermedien“ I - V („In Nomine“ –Bearbeitungen)

Team

Projektleitung	Beat Gysin, Lukas Langlotz
Sekretariat	Madeleine Imbeck, Marc-André Weibel
Künstlerische Leitung	Beat Gysin, Lukas Langlotz
Regie	Wolfgang Beuschel
Licht	Christian Peuckert
Musikalische Leitung	Burkhard Kinzler
Stimmen	Ensemble SoloVoices (Svea Schildknecht, Francisca Näf, Jean Knutti, Jean-Christophe Groffe)
Streicher	Egidius Streiff, Muriel Schweizer, Wiktor Kociuban (Lev Sivkov), Daniel Sailer
Blockflöten	Madeleine Imbeck, Ulrike Mayer-Spohn, Verena Wüsthoff
Akkordeon	Janina Bürg
Percussion	Sylwia Zytynska
E-Gitarre	Maurizio Grandinetti (Leonardo De Marchi)

Programm Luzern

TEIL 1

Gottesdienst mit Pater Dr. theol. Hansruedi Kleiber

dazu Lukas Langlotz (*1971)

„Gewölbe“ - drei Klangräume um den Psalm 150 (UA)

TEIL 2

1. Burkhard Kinzler (*1963)

Numen-Intermedien (UA):

I : Prolog

II: John Taverner (ca. 1490 – 1545): „In Nomine“ (bearbeitet von B. Kinzler)

2. Beat Gysin (*1968)

„Punkt und Gruppe“ (UA)

3. Ludovic Thirvaudey (*1980)

„In memoriam“ (UA)

4. Burkhard Kinzler

Numen-Intermedien (UA):

III: Picforth († ca. 1580): „In Nomine“ (bearbeitet von B. Kinzler)

5. Daniel Ott (*1960)

„9/5“ (UA)

6. Burkhard Kinzler

Numen-Intermedien (UA):

IV: John Bull (1562 od. 1563 – 1628): „In Nomine XII“ (bearbeitet von B. Kinzler)

7. Burkhard Kinzler

Numen-Intermedien (UA):

V: John Bull (1562 od. 1563 – 1628): „In Nomine IX“ (bearbeitet von B. Kinzler)

Programm Lausanne, Basel, Zürich

1. Burkhard Kinzler (*1963)

Numen-Intermedien (UA):

I : Prolog

II: John Taverner (ca. 1490 – 1545): „In Nomine“ (bearbeitet von B. Kinzler)

2. Beat Gysin (*1968)

„Punkt und Gruppe“ (UA)

3. Ludovic Thirvaudey (*1980)

„In memoriam“ (UA)

4. Burkhard Kinzler

Numen-Intermedien (UA):

III: Picforth († ca. 1580): „In Nomine“ (bearbeitet von B. Kinzler)

5. Daniel Ott (*1960)

„9/5“ (UA)

6. Burkhard Kinzler

Numen-Intermedien (UA):

IV: John Bull (1562 od. 1563 – 1628): „In Nomine XII“ (bearbeitet von B. Kinzler)

7. Lukas Langlotz (*1971)

„Gewölbe“ - drei Klangräume um den Psalm 150 (UA)

8. Burkhard Kinzler

Numen-Intermedien (UA):

V: John Bull (1562 od. 1563 – 1628): „In Nomine IX“ (bearbeitet von B. Kinzler)

Programm Bern

Johann Sebastian Bach (1685 – 1750)

Praeludium Es-Dur, BWV 552
(*Daniel Glaus an der Hauptorgel*)

Beat Gysin (*1968)

„Punkt und Gruppe“ (UA)
(*Ensemble von Studio-Klangraum*)

John Bull (1562 od. 1563 – 1628)

“In Nomine CXIX” (aus dem Fitzwilliam Virginalbook)
(*Daniel Glaus an der Schalbennestorgel*)

Ludovic Thirvaudey (*1980)

„In memoriam“ (UA)
(*Ensemble von Studio-Klangraum*)

Daniel Glaus (*1957)

„Improvisation Numen“ (UA)
(*Daniel Glaus an der Winddynamischen Orgel*)

Daniel Ott (*1960)

„9/5“ (UA)
(*Ensemble von Studio-Klangraum*)

John Bull (1562 od. 1563 – 1628)

“In Nomine XXXVIII” (aus dem Fitzwilliam Virginalbook)
(*Daniel Glaus an der Schalbennestorgel*)

Lukas Langlotz (*1971)

„Gewölbe“ - drei Klangräume um den Psalm 150 (UA)
(*Ensemble von Studio-Klangraum*)

Johann Sebastian Bach (1685 – 1750)

Fuga Es-Dur, BWV 552
(*Daniel Glaus an der Hauptorgel*)

NUMEN, eine Projektbeschreibung

Ins Zentrum unseres Projekts stellen wir die kompositorischen Betrachtungen, wie Musik in Kirchenräumen klingt und wie die Wahrnehmung dieser Räume durch Musik verändert wird. Dies ist erstmals eine Frage der Akustik: Kirchenräume weisen einen oft langen Hall auf. Hört man genau hin, so zeigt sich ein komplexes Bild. Entsprechend der Gliederung des Kirchenraumes in unterschiedliche Teilräume findet man auch verschiedene Akustiken. Wir beschreiben den Hall nicht als Akustiker, sondern auf eine für unsere kompositorische und musikalische Arbeit nützliche Weise. Beim Komponieren stützen wir uns auf die in zahlreichen Experimenten gewonnenen Ergebnisse und lassen uns von der Frage leiten, wie sich solche Hallverhältnisse auf die Musik auswirken.

Eine Auseinandersetzung mit Kirchenräumen ist jedoch mehr als eine akustische Betrachtung. Es ist auch eine Auseinandersetzung mit der Architekturgeschichte – nicht zuletzt wurden viele Kirchen immer wieder umgebaut und sind heute Konglomerate aus mehreren Baustilen. Eine Auseinandersetzung mit den Gotteshäusern als Orten der Kontemplation ist auch eine Auseinandersetzung mit christlich-religiösen Themen. Beides, die Geschichte und die Zweckgebundenheit, spiegelt sich in der „Szenografie“ dieser Räume wider. Wir sind mit hochkomplexen Räumlichkeiten konfrontiert, die sich in viele „Orte“ mit ganz unterschiedlichen Bedeutungen aufgliedern.

In einer Raum-Komposition werden die Musiker nicht gewohnheitsmässig vor dem Publikum stehen, sondern verteilt im Raum sein, allenfalls sogar in Bewegung. In einem Kirchenraum mit seiner reichhaltigen szenografischen Bedeutung ist ein solches Platzieren und Bewegen mehr als ein rein akustisches oder geometrisches Hinstellen. Es wird eine starke Wechselwirkung zwischen der Musik, der Akustik und dem szenografischen Raum stattfinden. Ziel ist es, das Publikum hörend auf eine Entdeckungsreise des Kirchenraums mitzunehmen.

Das Verhältnis zwischen der Musik und dem Kirchenraum wird von Kirche zu Kirche anders sein. Für die Kompositionen bedeutet dies, dass sie von Kirche zu Kirche angepasst werden müssen. Die notwendige Anpassungsfähigkeit wiederum zwingt uns, Kompositionen zu schreiben, die eine solche Flexibilität überhaupt ermöglichen. Dies betrifft in erster Linie Aspekte der Zeitgestaltung und der Notation.

Zu Beginn unserer Idee experimentierten wir mit Musiker/Innen in der Leonhardskirche Basel. Es stellten sich neben den Fragen der Räumlichkeit auch solche der Instrumentation. Weil wir durchwegs grosse Kirchen, Münster und Kathedralen für NUMEN ausgewählt haben, musste der Klangkörper ein gewisses Volumen entwickeln können – deshalb die eher grosse Anzahl Musiker. Wir wählten Instrumente, deren Klang sich im Raum – „Raum“ nun abstrakt und akustisch gedacht – verschieden entwickeln. Blockflötentöne haben mit ihrer sinuston-ähnlichen Klangfarbe die Eigenschaft, sich aus dem Raum scheinbar zu lösen; es gibt nur wenig Distanzempfindung für den Blockflötenklang. Singstimmen hingegen sind besser ortbar als die meisten Instrumente. Der Streicherklang ist vielfältig: Während Flageolets im Raum zu schweben scheinen, sind z.B. mit Überdruck gespielte Töne sofort lokalisierbar. Ein hohes Akkordeon-Piano wiederum kann „aus dem Nirgendwo“ klingen. Unser Projekt bedeutet für die Musiker eine spezielle Herausforderung. Neben der Erarbeitung der Partitur und der zeitlichen Eingliederung in ein grosses Ensemble müssen sie stets hören, wie laut ihr Spiel aus der Perspektive des Publikums klingt und wie die Lautstärkenverhältnisse unter den im Raum verteilten Instrumenten sind. Weil die Anforderungen an die Interpreten sehr hoch und aussergewöhnlich sind, planten wir drei Monate vor der Uraufführung eine dreitägige Probephase ein. Zudem sind in jeder Kirche vor der ersten Aufführung spezielle Proben geplant zur Anpassung der Musik an die jeweils neuen Gegebenheiten.

Es ist uns ein Anliegen, die Raumfrage nicht nur anhand neuer Musik zu stellen. Mit Burkhard Kinzler haben wir einen Komponisten und Dirigenten beigezogen, der spezialisiert ist auf die Gesamtkonzeption von Konzerten im kirchlichen Rahmen und sich sowohl in alter als auch neuer Musik tief auskennt. Er hat fünf historische Werke über den cantus firmus „In Nomine“ ausgewählt, instrumentiert und dem räumlichen Konzept von NUMEN angepasst.

Im Raum „inszenierte“ Musik fordert eine Berücksichtigung der visuellen Wahrnehmung. Darum muss die Szenerie sehr sorgfältig gestaltet sein. Eine bewusste Lichtregie soll helfen, die musikalischen Vorgänge im Raum zu verfolgen und zu vertiefen.

NUMEN bezieht Aspekte ein, welche über die Musik hinausweisen: Fragestellungen der Theologie und der Philosophie werden das Spektrum weiten. Integriert in Gottesdienste wird NUMEN einem breiten Publikum geöffnet und erlebbar gemacht. Religion und Musik begegnen sich so auf eine neue Weise. Der interdisziplinäre Dialog über die Wechselwirkung von Musik und Raum wird in Vorträgen, Diskussionsrunden, Podiumsgesprächen, Führungen und Konzerteinführungen mit Fachleuten und dem Publikum geführt. Diese aufwändige Arbeit öffnet aus unserer Sicht die Chance, verschiedene „Inseln“ unserer Gesellschaft in einen gemeinsamen Dialog mit einzubeziehen.

NUMEN, une description du projet

Au centre de notre projet nous plaçons la réflexion sur la manière dont la musique résonne dans l'espace d'une cathédrale et comment la perception de cet espace est modifiée par la musique. En premier lieu, c'est une question d'acoustique : dans les espaces d'une cathédrale, le son persiste souvent un certain temps. Si on écoute attentivement, une image complexe se dessine. L'acoustique varie selon les différents endroits dans la cathédrale (chœur, nef...) Nous ne décrivons pas le son en tant qu'acousticiens, mais d'une manière qui nous est utile pour notre travail de compositeur et de musicien. Pour la composition, nous nous basons sur les résultats obtenus lors de nombreuses expériences, et nous nous laissons guider par la question comment, dans un lieu donné, le comportement du son va se répercuter sur la musique.

Mais la confrontation avec des espaces de cathédrales ne se limite pas à des considérations acoustiques. C'est aussi une confrontation avec l'historique architectural – bien des églises ont été transformées à plusieurs reprises et constituent aujourd'hui un assemblage de différents styles de construction. La confrontation avec des bâtiments sacrés en tant que lieu de prière est aussi une confrontation avec des thèmes de la religion chrétienne. Aussi bien l'historique que son affectation spécifique se reflètent dans la « scénographie » de ces lieux. Ces espaces clos sont d'une très grande complexité et se divisent en de nombreux « cites » ayant des significations très différentes. Il y aura de fortes interactions entre la musique, l'acoustique et la scénographie du lieu. Le but est d'emmener le public dans un voyage leur permettant de découvrir l'espace de la cathédrale.

Le rapport entre la musique et l'espace de l'église/cathédrale sera différent d'un endroit à l'autre. Pour les compositeurs, cela implique qu'ils devront adapter l'œuvre spécialement à chaque lieu. Ce besoin d'ajustement nous oblige d'autre part de composer de manière à ce qu'une telle flexibilité soit facilement réalisable. Ceci concerne en premier lieu la modulation du temps et la notation.

Au début de notre travail, nous avons fait des expériences avec des musiciens/nes à la Leonhardskirche à Bâle. Nous avons aussi dû réfléchir à l'instrumentation. Comme nous avons toujours choisi pour NUMEN de grandes églises, l'ensemble sonore doit pourvoir dégager un certain volume – d'où le nombre relativement élevé de musiciens. Nous avons choisi des instruments qui évoluent différemment dans l'espace, l'« espace » étant compris ici dans sa dimension abstraite et acoustique. Les sons des flûtes à bec avec leur couleur musicale sinusoïdale ont la propriété de quasiment se détacher de l'espace. On a de la peine à reconnaître la distance d'où provient un son d'une flûte à bec. A l'opposé, la source d'une voix humaine peut être mieux localisée que celle de la plupart des instruments. Le son des cordes est multiple : tandis que des sons flageolets semblent flotter dans l'espace, des sons créés p.ex. par suppression de l'archet sont immédiatement localisables. D'autre part, un son aigu d'accordéon joué doucement peut résonner « de n'importe où ». Notre projet constitue un défi particulier pour les musiciens. En plus de maîtriser la partition et de s'intégrer dans l'espace-temps d'un grand ensemble, ils doivent continuellement se rendre compte comment le public perçoit la sonorité de leur jeu, et quels sont les rapports entre les sonorités des différents instruments répartis dans l'espace.

Il nous importe de ne pas nous confronter à la problématique de l'espace uniquement à l'aide de la musique contemporaine. En nous assurant de la collaboration de Burkhard Kinzler, nous bénéficions des compétences d'un compositeur et chef d'orchestre spécialisé dans la conception générale de concerts dans les églises, et qui jouit de profondes connaissances aussi bien en musique ancienne que contemporaine. Kinzler a arrangé cinq pièces historiques basées sur le cantus firmus « In Nomine » et les a adapté selon les critères spatiaux du projet.

Une musique « mise en scène » dans un espace ne doit pas négliger totalement les effets visuels. Ainsi elle doit être faite très soigneusement. Une régie de lumière soigneusement réglée doit permettre de mieux suivre les événements musicaux qui évoluent dans l'espace.

NUMEN contient des aspects qui dépassent le cadre musical. Notre sujet de recherche, à savoir de composer de manière spécifique pour des espaces sacrés, ne se limite pas à l'étude de l'architecture, mais inclut également des questions posées par la théologie et la philosophie. C'est pourquoi NUMEN aimerait ouvrir, dans le cadre de la vie quotidienne des paroisses, l'espace d'une cathédrale à un large public en lui permettant de le vivre d'une manière nouvelle. Le dialogue interdisciplinaire sur les interactions entre la musique et l'espace sera établi avec le public à travers de conférences, de tables rondes, de visites guidées et d'introductions aux concerts, avec le concours de spécialistes de diverses branches. De notre point de vue, ce travail conséquent pourrait intégrer différents « îlots » de notre société dans un dialogue commun.

Dr. theol. Matthias D. Wüthrich: Theologische Überlegungen zum Musik- und Kompositionsprojekt NUMEN

Im Mittelpunkt des Musik- und Kompositionsprojekts NUMEN steht das Verhältnis von Musik und Raum. Dabei geht es freilich nicht um irgendwelche Räume, sondern um bedeutende, symbolträchtige Kirchenräume in der Schweiz.

Es stellt sich darum die Frage, was ist ein Kirchenraum, bzw. wie soll er gedeutet werden. Die Variationsbreite der Deutungen von Kirchenräumen ist gross. Sie werden verstanden als Container religiösen Lebens, als Museen christlicher Glaubenspraxis oder Dauerausstellungen christlicher Architektur-, Bild-, Musikgeschichte, als Heilige Stätten bzw. Sakralbauten, als Wohnungen Gottes, als reine Zweckgebäude für den christlichen Gottesdienst, als Orte des kollektiven kulturell-religiösen Gedächtnisses, als Monumente eines verblassten christlichen Machtanspruches, als spirituelle Kraftorte etc.

Wie sieht eine Deutung aus der Perspektive der christlichen Theologie aus?

Natürlich gibt es auch hier eine ganze Menge Interpretationen. Während eine römisch-katholische Deutung kaum Mühe bekundet, dem Kirchenraum Sakralität zuzuschreiben (sofern er offiziell geweiht ist), tut sich die evangelische Theologie sehr schwer mit dieser Prädikation. Seit Beginn der Reformation wehrt sich die evangelische Theologie dagegen, dem Kirchenraum eine heilige Qualität zuzusprechen. Der Kirchenraum darf nicht zum *medium salutis*, zum Heilmittel, werden, sonst droht eine Vergötzung des Kirchenraumes, welche die Differenz zwischen Gott und Mensch unterläuft. Heilig ist allein das, was im Kirchenraum geschieht, die Verkündigung des Wortes Gottes in Predigt und Sakrament. Der theologische Wert des Kirchenraumes bemisst sich allein an der funktionalen Zuordnung zum Gottesdienst in ihm. Martin Luther hat diese Position in der folgenden Aussage äusserst pointiert zum Ausdruck gebracht:

«Denn keyn ander ursach ist kirchenn zu bawen, ßo yhe eyn ursach ist, denn nur, das die Christen mugen tzusammenkommen, bitten, predigt horen und sacrament empfahren. Und wo dieselb ursach auffhoret, sollt man dieselben kirchen abbrechen, wie man allen anderen hewßern thutt, wenn sie nymmer nuetz sind.»

Dieser Position wird heute in der evangelischen Theologie von mehreren Theologen widersprochen, doch ist sie noch immer dominant. Das Problem dieser Position ist, dass sie nicht in der Lage ist, die religiösen Alltagserfahrungen theologischer „Laien“ oder kirchenferner Menschen ernst zu nehmen. Denn in diesen Erfahrungen wird auch dem Kirchenraum selbst oft eine sakrale Bedeutung beigemessen. Kirchenräume werden – ohne dass das manchmal begrifflich genauer ausformuliert werden könnte – als „Gotteshäuser“, als spirituelle Ruhe- und Kraftorte erfahren.

Die evangelische Theologie wird aus diesem Dilemma nur herausfinden, wenn sie sich fragt, wie sie „Raum“ grundsätzlich definiert. Ihre althergebrachte Position unterstellt nämlich, dass „Raum“ durchgehend als ein uns vorgegebener, umhüllender Container, Behälter, zu denken ist, ein „Länge-mal-Breite-mal-Höhe-Ding“, das alle religiösen Handlungen in ihm umfasst und umschliesst. Daraus ergibt sich konsequent: Der Container-Kirchenraum und der Gottesdienst in ihm haben sachlich keine Berührungspunkte. Unter diesen Voraussetzungen anzunehmen, dass dem Kirchenraum als Gebäude aus Holz und Stein eine Heiligkeit inhärent ist, grenzt in der Tat an Magie.

Die Frage ist freilich, ob diese Voraussetzungen geteilt werden müssen – ob also „Raum“ zwingend nach dem Modell eines Containers gedacht werden muss. Blickt man auf die Geschichte der Theologie und der Philosophie, so gibt es noch andere Modelle. Einige davon sind anschlussfähig für einen seit einigen Jahren in den Kulturwissenschaften stattfindenden (im Grund schon durch Einsteins Relativitätstheorie vorgegebenen) Umbruch in der Konzeptualisierung von „Raum“. „Raum“ wird hier nicht mehr als Container verstanden, sondern als Bezeichnung für ein Ordnungs- und Beziehungsgeschehen. „Raum“ ist nicht etwas Vorgegebenes, Umfassendes. „Raum“ entsteht erst durch konkretes Anordnen und Bauen („spacing“) und/oder geistige Synthetisierung (Wahrnehmung, Vorstellung, Erinnerung) von Anordnungsstrukturen. „Raum“ ist etwas Flüssiges, das durch unser Tun und Vorstellen fortwährend neu konstituiert wird, „Raum“ ist kein vorfindbares „Ding“, er entsteht im

Beziehungsgefüge von Menschen in ihrer Erfahrung immer neu (selbst wenn die Bausubstanz sich nicht ändert). Man kann dieses Verständnis von Raum ein relationales Raumverständnis nennen.

Ein relationales Raumverständnis kommt dem Raumerleben viel näher als der abstrakte Containerraum. Gotteserfahrungen im Kirchenraum können nun als mit dem subjektiven und kollektiven leiblichen Raumerleben verbunden gedacht werden, sie sind gleichsam verwoben mit dem Kirchenraum. Wo sich Menschen plazieren, wie sie mit Menschen interagieren, wie sie ihren Körper relativ zu anderen Menschen bewegen, wie sie sich ausrichten, wie sie die Wirkungen des Kirchengebäudes wahrnehmen, dessen Symbole, dessen Atmosphären, Licht und Kälte und vermengt mit all dem: ihr Hören von Musik! All das fließt ein in eine Anordnungskonstellation oder in ein Ensemble, das „Raum“ heisst. Diese relationale Raumtheorie ist sehr wohl in der Lage, den Kirchenraum als heiligen Raum zu deuten: Er ist heilig – genauer: er wird je und je heilig – so Gott will – in der subjektiven und kollektiven Erfahrung von Raum. Denn „Heiligkeit“ meint hier eine von Gott her ermöglichte, erfahrene Beziehungsqualität und bezeichnet nicht eine substanzhafte Heiligkeit des physischen Kirchengebäudes, wie sie die traditionelle evangelische Position zu recht kritisiert hat. (Zur Präzisierung sei hier klargestellt: Die Bezeichnung «Raum» fungiert in dieser Theorie nicht als Metapher – das wäre nur der Fall, wenn man weiterhin von einem Containermodell ausgehen würde.)

An dieses Verständnis des Kirchenraumes¹ schliesst sich das Projekt NUMEN an:

Unser Alltagswissen konzeptualisiert Raum stark von der visuellen Wahrnehmung und dem geometrischen Bildungswissen (Euklidik) her, das sich bevorzugt am Modell des Containerraumes orientiert. Gerade die Entwicklung verschiedener virtueller Räume (Internet, Kunst) haben jedoch gezeigt, dass viele visuelle Erfahrungen mit einem relationalen Raumverständnis angemessener erfasst werden können. Erst recht gilt dies für den auditiven Bereich (der faktisch natürlich nie ganz vom visuellen getrennt ist). Das Projekt NUMEN geht davon aus, dass der akustische oder musikalische Raum nicht als Containerraum, sondern als relationaler Raum zu konzeptualisieren ist, wenn er denn unseren Hörerfahrungen wirklich entsprechen soll. Musik und Raum bilden nicht zwei auf sich selbst beruhende Entitäten, die voneinander zu trennen sind – als wäre da zunächst ein vorgegebener Raum und danach ertönt darin und unabhängig davon auch noch Musik. NUMEN geht vielmehr davon aus, dass sich in unserer Hörerfahrung Raum und Musik in eigentümlicher Weise verschränken und so etwas wie einen gemeinsamen „Klangkörper“ bilden. Angewandt auf den Kirchenraum heisst das: Im performativen Bezug von Musik und Kirchenraum durchformt die Musik den Kirchenraum ebenso wie der Kirchenraum die Musik. Es gibt keinen abstrakten Kirchenraum an sich und „vor“ der Musik, beide durchdringen sich und entstehen im Moment der Tonproduktion neu. Diese Einsicht ist für das Projekt NUMEN zentral: Sie bestimmt die Komposition, das Dirigieren, Musizieren und die intendierte Höreinstellung bei den Zuhörerinnen und Zuhörern der Konzerte.

Das Projekt NUMEN will Musik darauf hin hörbar machen, wie sich in ihr Klangraum und Raumklang in eigentümlicher Weise verschränken. Es will an ein staunendes Hören räumlicher Tiefe heranführen.

Es entspricht der stillen Vermutung des Projektes, dass sich bei solchem Hören auch neue, religiöse Dimensionen erschliessen können, die den eigenen Lebenshorizont transzendieren. In diese Richtung weist auch der Projektnamen NUMEN. Der lateinische Begriff *numen* hatte zunächst die Bedeutung von „Wink, Wille, Geheiss“, konnte aber zu römischer Zeit auch den göttlichen Willen und das Wirken einer Gottheit oder die Gottheit selber bezeichnen. Das Projekt NUMEN verfolgt keine missionarischen Anliegen, es versteht sich auch nicht als musikalisches Instrument expliziter christlicher Verkündigung – doch es ist durchaus getragen von einer starken Intuition, dass im performativen Bezug von Musik und Kirchenraum in besonderer Weise Gotteserfahrungen möglich werden können. Dies umso mehr, als die zur Aufführung gelangenden Kompositionen aus geistlichen Stücken und Vertonungen biblischer Texte bestehen und kompositorisch daraufhin angelegt sind, mit den Kirchenräumen zu interagieren.

Matthias D. Wüthrich, Bern, 23.4.2011

¹ Vgl. dazu: Matthias D. Wüthrich, Raumtheoretische Erwägungen zum Kirchenraum, in: C. Sigrist (Hg.), KirchenMachtRaum. Beiträge zu einer kontroversen Debatte, Zürich 2010, 71-87; Tobias Woydack, Der räumliche Gott. Was sind Kirchengebäude theologisch? (Kirche in der Stadt 13), 2. Aufl., Hamburg-Schenefeld 2009. Zum relationalen Raumverständnis: Martina Löw, Raumsoziologie, Frankfurt a.M. 2001.

Matthias D. Wüthrich:

Réflexions théologiques du projet de musique et composition NUMEN (Traduction de Lucette Woungly-Massaga)

Le rapport entre la musique et l'espace d'un lieu est au centre du projet de musique et composition NUMEN. Il ne s'agit évidemment pas de n'importe quels lieux mais, comme mentionné, de lieux d'église et, plus précisément, d'églises de Suisse importantes et symboliquement chargées.

D'où la question de savoir ce qu'est une église comme espace-lieu, et comment l'interpréter. Le spectre des interprétations des espaces d'église est large. Cela va de 'container' de vie religieuse, musées de la pratique religieuse chrétienne ou expositions permanentes d'histoire de l'architecture, de la peinture et de la musique aux Lieux Saints ou édifices sacrés, ou encore, de lieux de la mémoire culturelle et religieuse collective, de monuments d'une préention à l'hégémonie chrétienne pâlie, de lieux de force spirituelle, etc.

Quelle interprétation se dégage dans la perspective de la *théologie chrétienne*? Là encore, les options sont nombreuses. Alors que l'Eglise catholique romaine n'a aucune peine à considérer le lieu de l'église comme sacré (pour autant qu'il ait été officiellement consacré), la théologie protestante peine avec cette problématique. Depuis le début de la réformation, la théologie protestante se refuse de considérer les lieux d'église comme sacrés. Les églises ne doivent pas devenir des *medium salutis*, des moyens de salut, sinon l'espace de l'église risque d'être idolâtré, gommant la différence entre Dieu et les humains. N'est saint que ce qui se fait dans l'espace de l'église, la proclamation de la Parole de Dieu dans la prédication et les sacrements. La valeur théologique de l'église ne se mesure qu'à l'attribution *fonctionnelle* comme lieu de culte qui lui est attribuée. Martin Luther a défendu ce point de vue de façon très expressive en écrivant:

«Denn keyn ander ursach ist kirchenn zu bawen, Bo yhe eyn ursach ist, denn nur, das die Christen mugen tzusammenkommen, bitten, predigt horen und sacrament empfahen. Und wo dieselb ursach auffhoret, sollt man dieselben kirchen abbrechen, wie man allen anderen hewBern thutt, wenn sie nymmer nuetz sind.»² M. Luther, WA 10/I, 1, 252 [1522]

Cette position est contestée de nos jours par plusieurs théologiens protestants, elle reste toutefois prédominante. Le problème de cette position est qu'elle ne peut pas sérieusement prendre en compte les expériences religieuses du quotidien de théologiens 'laïques' ou de personnes éloignées de l'Eglise. En effet, dans de telles expériences, une valeur sacrée est souvent conférée à l'église même. Les espaces de l'église sont ressentis – sans que cela puisse être formulé ou explicité avec précision – comme "maisons de Dieu", lieu de paix et de force spirituelle.

La théologie protestante ne sortira de ce dilemme que si elle se pose la question de fond de savoir ce qu'elle entend par espace, lieu (le terme *Raum* englobe ces deux mots sans distinction, transcrit par la suite par *espace/lieu* - ndlt). La position reçue sous-entend qu'il faut penser *l'espace/lieu* comme un contenant, un récipient, avec une longueur, largeur et hauteur, qui englobe et contient toutes les activités religieuses. La conséquence qui en découle est que l'espace église-contenant et le culte qui se déroule là même n'ont objectivement pas de points communs. Admettre, dans ces conditions, que l'espace de l'église, en tant que bâtiment de bois et de pierre, ait une sacralité inhérente, frise alors effectivement la magie!

Cependant, il faut se demander si ces présupposés doivent être partagés – si *l'espace/lieu* doit se comprendre nécessairement selon le modèle du contenant. L'histoire de la théologie et de la philosophie nous offre encore d'autres modèles. Certains peuvent être rattachés au changement de la conceptualisation de *l'espace/lieu* qui s'opère depuis un certain temps dans les sciences humaines (changement au fond déjà amorcé par la théorie de la relativité d'Einstein). *L'espace/lieu* n'est plus compris comme espace-contenant, mais désigne un processus de mise en ordre et en relation. *L'espace/lieu* n'est pas quelque chose de donné et englobant, mais se crée à partir d'un arrangement et d'une construction concrètes ("spacing") et/ou d'une synthétisation spirituelle (perception, imagination, souvenir) de structures d'ajustement. *L'espace/lieu* est un fluide qui prend toujours à nouveau forme par notre agir et notre imaginaire. *L'espace/lieu* n'est pas une 'chose', il advient toujours à neuf comme un ensemble de relations résultant d'expériences des humains (même si le

² Il n'y a pas d'autre raison de construire des églises, s'il en est une, que de permettre aux chrétiens de se rassembler, prier, écouter la prédication et recevoir les sacrements. Et là où les églises ne remplissent plus cette fonction, il faudrait les démolir, comme on le fait avec toutes les maisons qui ne servent plus à rien.

matériau de construction ne change pas). On peut nommer cela une compréhension relationnelle de *l'espace/lieu*.

La compréhension relationnelle de *l'espace/lieu* est plus proche de l'expérimentation de *l'espace/lieu* que l'espace-contenant abstrait. Les expériences de Dieu dans *l'espace/lieu* église se donnent ainsi comme des phénomènes liés à l'expérimentation corporelle subjective et collective de *l'espace/lieu*; elles sont en quelque sorte tissées avec *l'espace/lieu* église. Tout s'intègre dans une constellation ordonnée, un ensemble, nommé *espace/lieu*: l'endroit où se placent les humains, la façon dont ils interagissent et dont ils se déplacent par rapport à d'autres humains, leur positionnement, leurs perceptions des effets de l'édifice église, ses symboles, son atmosphère, de lumière, de froid, le tout mêlé à l'écoute de musique – tout s'entremêle comme l'eau dans un fleuve. Cette théorie de *l'espace/lieu* est parfaitement en mesure d'interpréter l'édifice église comme *espace/lieu* sacré: Il est saint – ou plutôt, il *devient* saint – Dieu voulant – dans l'*expérimentation* subjective et collective de *l'espace/lieu*. Cette 'sainteté' se comprend comme une qualité de relation éprouvée et rendue possible par Dieu et ne désigne pas une sainteté liée à la matière de l'édifice physique de l'église, qui est à raison critiquée par la théologie protestante traditionnelle. (Précisons encore: selon cette théorie, la désignation *espace/lieu* n'est pas une métaphore – elle ne le serait que si l'on continuait à considérer *l'espace/lieu* comme contenant.)

Le projet NUMEN se rattache à cette compréhension de *l'espace/lieu* église³: Notre expérience quotidienne conceptualise *l'espace/lieu* avant tout à partir de la perception visuelle et de la connaissance géométrique, qui privilégient le modèle de *l'espace/lieu* comme contenant. Le développement de divers espaces virtuels (internet, art) a cependant démontré que de nombreuses expériences visuelles peuvent être mieux perçues par une appréhension relationnelle de *l'espace/lieu*.

Matthias D. Wüthrich, Berne, 23.4.2011

³ Cf. Matthias D. Wüthrich, Raumtheoretische Erwägungen zum Kirchenraum, in: C. Sigrist (Hg.), KirchenMachtRaum. Beiträge zu einer kontroversen Debatte, Zürich 2010, 71-87; Tobias Woydack, Der räumliche Gott. Was sind Kirchengebäude theologisch? (Kirche in der Stadt 13), 2. Aufl., Hamburg-Schenefeld 2009. Zum relationalen Raumverständnis: Martina Löw, Raumsoziologie, Frankfurt a.M. 2001.

Beschreibungen der einzelnen Werke

Burkhard Kinzler, „Numen – Intermedien“ I – V

Für die Gestaltung der Räume zwischen den neuen Kompositionen für das NUMEN-Projekt habe ich Werke eines speziellen Genres der englischen Renaissance ausgewählt: verschiedene IN-NOMINE-Vertonungen von John Taverner, Picforth und John Bull. Der cantus firmus dieser Stücke entstammt dem Benedictus einer Messe von Taverner und wurde von vielen nachgeborenen englischen Komponisten als Grundlage für Virginal- und Consort-Stücke verwendet. Interessant an diesen Stücken ist ihre auch heute noch wahrnehmbare Modernität: da wird mit verrückten Taktarten und kompliziertesten rhythmischen Proportionen experimentiert, dass es eine Art hat.

Ich habe die Substanz der alten Stücke unangetastet gelassen, für manche allerdings eine Art reflektierende Hinführung dazukomponiert, die bestimmte Aspekte der alten Vorlage isoliert und in die Ausdrucksweise unserer Zeit holt.

Der Prolog ist ganz und ausschliesslich der gregorianischen Melodie gewidmet und bildet einen Eingang im wörtlichen Sinne.

Unmittelbar anschliessend folgt der bewusste Messesatz von Taverner, original belassen und nur klangfarblich verfremdend bearbeitet.

Die In-Nomine-Bearbeitung von Picforth ist eines der seltsamsten Musikstücke der Renaissance, das ich kenne. Im Grunde handelt es sich um eine Versuchsanordnung: er bildet Dauernproportionen der Verhältnisse 3:4:6:8:12 und lässt das einfach mehr oder weniger ablaufen. Meine Introduction beginnt mit viel schnelleren Noten, verlangsamt die Werte zu Picforth hin mit Hilfe von den Proportionen 8:7:6:5:4:3:2.

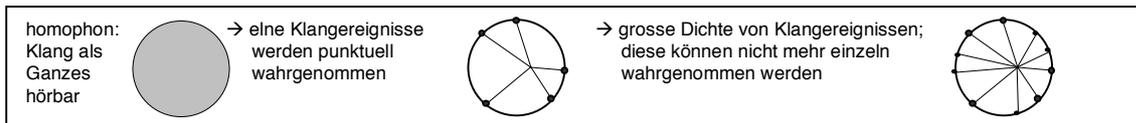
Der Komponist John Bull hat nicht weniger als 12 „In nomine“-Versionen allein für Virginal verfasst. Zwei davon habe ich für NUMEN bearbeitet: Zunächst die Nr. 12, deren irritierendes dialogisches Schwanken in der Eröffnung ausgereizt wird – sie stellt ein tastendes Sich-Nähern dar. Das abschliessende „In nomine“ Nr. 9 von John Bull ist im Original im 11/4 Takt komponiert und zeigt einen beinahe sinfonisch zu nennenden Aufbau. Dieses Stück habe ich ausschliesslich instrumentiert – alles, was ungewöhnlich und „modern“ erscheint, ist von John Bull...

Beat Gysin, „Punkt und Gruppe“

„Punkt und Gruppe“ ist das erste Stück, das ich für studio-klangraum.ch geschrieben habe. Es ist ein erster Versuch, mit einer Komposition innig auf einen Raumtypus zu reagieren, den Kirchenraum. Kirchenräume interessieren mich nicht nur als Hallräume oder geometrische Anlagen, sondern als Architekturen, die theologische Fragestellungen inszenieren. Weil es meine Absicht war, Musik, Architektur und Text eng miteinander zu verschränken, legte ich „Punkt und Gruppe“ das Buch Jona zugrunde: In kaum einer andern biblischen Geschichte fand ich so viele Assoziationsmöglichkeiten zur Kirchenarchitektur.

Hier eine kurze Zusammenfassung: Jonas wird von Gott aufgefordert, in Ninive das Strafgericht anzukündigen. Er versucht, sich dem Auftrag zu entziehen und schiff nach Tarsis ein. Das Schiff jedoch gerät in einen Sturm und die Seeleute werfen Jonas ins Meer, wo er von einem grossen Fisch verschlungen wird. Nach drei Tagen wird er an Land gespuckt und geht nun nach Ninive, um seinen Auftrag zu erfüllen. Die Bevölkerung hört die Drohung und tut Busse, worauf Gott die Stadt begnadigt. Dies erzürnt Jonas über alle Massen. Da lässt Gott bei seiner Hütte eine Rizinusstaude wachsen, am nächsten Tag aber wieder verdorren. Mit Bezug auf diese Episode fragt Gott den Propheten: „Dich jammert die Staude, um die du dich nicht gemüht hast, hast sie auch nicht großgezogen, die in einer Nacht ward und in einer Nacht verdarb; und mich sollte nicht jammern Ninive, eine so große Stadt, in der mehr als 120.000 Menschen sind, die nicht wissen, was rechts und links ist, dazu auch viele Tiere?“

Ausgehend vom biblischen Text stellte ich drei Fragen (an Jonas): „Wo bist Du?“, „Wohin gehst Du?“ und „Warum zürnst Du?“ Bei der ersten Frage (Wo bist Du?) stehen die Interpreten in einem Kreis nahe um das Publikum. Man kann ihr „Resonanz-Flüstern“ aber nicht einzeln hören; man hört nur den homophonen Gesamtklang („Gruppe“). Es folgen, nun lokal hörbar, kleine musikalische Aktionen („Punkte“). Dabei werden die Namen von Adam bis Moses (der biblische Stammbaum) aufgezählt. Bald werden immer mehr Einzelereignisse hörbar, bis sich die Dichte so sehr erhöht, dass wiederum nur der Gesamtklang („Gruppe“) wahrgenommen wird, usw.



Ich messe den musikalischen Strukturen Bedeutungen zu! Der Hörer ist aufgefordert, sich die Strukturen bewusst zu machen und sie im Kontext des Stücks zu interpretieren. Gestellt ist also die Frage „Wo bist Du?“ Zu hören ist: („Du bist“) unhörbarer Teil eines homogenen Ganzen → ortbares, hörbares „Einzel“ → in der Aktionsmenge; verschwindendes „Einzel“ (s. Kasten).

In der Partitur findet sich neben der absoluten Dynamikangabe (*p*, *mf*, ...) eine relative Angabe: Die Interpreten sollen „im Vordergrund“, „im Gesamtklang“ spielen; sie sollen „auf die Blockflöte achten“, „versuchen, sich in den Vordergrund zu drängen“ usw. Die oben genannte „musikalische Struktur“ ist deshalb immer eine „musikalisch-räumliche Struktur“: Stets müssen die Interpreten wissen, in welchem musikalischen Raumgefüge sie gerade spielen.

Bis zu diesem Moment war die „Räumlichkeit“ der Musik eine von der Architektur losgelöste; einen Instrumenten-Kreis um ein Publikum kann man überall bilden. Ausserhalb dieses Kreises der Instrumente, die bis jetzt gespielt haben, sind aber zwei Instrumente weitab zuhinterst und zuvorderst in der Kirche platziert. Nun öffnet sich nach etwa vier Minuten ein viel grösserer Klangraum. Er ist nicht nur in Bezug auf diese Hinten-Vorne-Platzierung (räumlich), sondern auch musikalisch von Gegensätzen geprägt: Mit dem Einsatz des Kontrabass erfolgt ein erster starker Kontrast; mit dem Eintreten des Akkordeons ein zweiter. Die Platzierung des Akkordeons erfolgt einerseits aus akustischen Gründen im entferntesten Teil des Chors (Akkordeontöne können „dal niente“ klingen und wenn dies von weither geschieht, dazu noch in einem halligen Kirchen-Chor, ergibt dies eine eigene Klangsönheit). Es gibt aber einen zweiten Grund: Ich deute den Chor der Kirche als architektonische Inszenierung einer Gegenwelt (zum Hauptschiff, der „Welt“). Sobald die Musik die Aufmerksamkeit des Hörers ein erstes Mal in diesen „Gegenraum“ gelenkt hat, folgt unmittelbar die Frage „Wohin gehst Du?“. Dies ist ein dramatischer Moment und dieses Moment kann nur in der Verknüpfung der Musik mit dem Ort in der Kirche empfunden werden: Erst dieser historisch mit einer spezifischen Emotionalität aufgeladene Raumtypus gibt das Bedeutungsfeld, in dem die Musik als kompositorische Interpretation des Jonas-Textes überhaupt verstanden werden kann!

Nun folgt ein Solo des Akkordeons und die Musik ist jetzt eine ganz andere: Eine freie Melodie schwebt in einem sich alle wenigen Sekunden verändernden „harmonischen Raum“. (Auch Harmonien kann man wie Räume empfinden.) Zwar ist die Musik selbst durch den Kirchenchor inspiriert, sie „färbt“ den Chor-Raum nun aber ihrerseits; die Verknüpfung von Musik und Architektur an dieser Stelle ist besonders eng. Etwas später setzt im Hauptschiff die Sopranstimme ein. Sie nennt als letzten Ahnen Moses (Moses zog aus Ägypten aus). Dabei singt sie in tiefer und so ungünstiger Lage, dass sie kaum anders als flüstern kann. Die andern Instrumentalisten (auch das Akkordeon) werden dadurch gezwungen, sich hörend ganz auf die Sopranistin zu konzentrieren – dies ist in der Partitur wiederum vermerkt. Es ist an dieser Stelle mein akustisch-kompositorischer Versuch, die Sphären des Hauptschiffs und des Chors zu vereinigen.

Während danach (immer noch zur Frage: „Wohin gehst Du?“) die Prophetennamen genannt werden (die Visionäre), beginnen die SängerInnen, sich physisch im Raum zu bewegen. Sie bewegen sich auf zwei Routen durch die Kirche: Die drei tieferen Stimmen treffen sich noch im Hauptschiff, kehren nach ihren Zusammentreffen aber um und gelangen schliesslich als homophon in Blockflöten pfeifende Gruppe mitten ins Zentrum der Zuhörer. Die Sopranistin hingegen wandert weit herum und lotet stimmlich den Kirchenraum aus, indem sie besonders klingende Orte sucht und dabei mehr und mehr in den Chor gelangt. Die Choreografie dieser Bewegungen im Raum (nicht die Art der Bewegung selbst), die (möglichen) Ziele der Bewegungen, die Gruppenbildung, das Umkehren und Näherkommen, die zunehmende Entfernung und so weiter – all dies soll interpretiert sein: Alle Bewegungen sind (bedeutungsvolle) Veränderungen der Orts-Relationen im inszenierten Kirchenraum; sie hängen eng mit den musikalischen Prozessen zusammen und beziehen sich direkt auf den Text.

Nochmals wird eine „Frage angesprochen“, die schon früher aufgetaucht ist: die Beziehung zwischen dem extrem platzierten Kontrabass und dem Akkordeon. Die Instrumente gehen nun eine direkte musikalische Beziehung ein. Diese reicht jedoch nicht aus, um die grosse räumliche Distanz zu überwinden – es gelingt also nicht, dass die beiden Instrumente zu einer Einheit finden. Hier scheint sich das Stück zu verlieren.

Erst jetzt kann die Schlussfrage („Warum zürnst Du?“) gestellt werden. Sie wird von der Sopranistin aus grosser Distanz gestellt, während auch Musik aus der Nähe klingt. Obwohl der Zuhörer nun alle Gelegenheit hätte, sich auf das „Naheliegende“ zu achten, wird seine Aufmerksamkeit aber durch die

Sopranstimme in eine weite Ferne gelockt. Die weite akustische Sphäre, der „Hintergrund“ kann somit hörend quasi zum „Vordergrund“ gemacht werden - der Raum hörend quasi umgestülpt werden. Wiederum findet sich meine kompositorische Antwort auf die gestellte Frage in der räumlich-musikalischen Struktur. Diesmal aber sollte man auch die Jonas-Geschichte im Hinterkopf haben - die Rizinus-Episode und Gottes Vergleich mit der Stadt Ninive: Jonas hat seinen Auftrag in Ninive erfüllt. Dennoch lässt er sich in der Nähe nieder; um seines Zornes willen? Denn er ahnt, dass Gott die Stadt begnadigen wird. Das Gleichnis zeigt auf, wie sich im Zorn sein Horizont verkleinert.

Ludovic Thirvaudey, „In memoriam“

In memoriam rend hommage à des personnes chères disparues, à leur souvenir et à l’empreinte qu’elles ont laissée dans ma mémoire. La musique va même jusqu’à évoquer leur nom au moyen des notes-lettres, à la manière de Schumann dans son *Carnaval* op.9 ou de Chostakovitch dans son 8^e quatuor à cordes.

Le choix du latin a été motivé par la distanciation qu’il permet. Ainsi, les textes ont été traités comme de la matière sonore et moins comme véhicule de sens. Par ailleurs, les références divines ont été effacées pour donner à l’œuvre le caractère d’une prière universelle, en dehors de toute religion ou croyance.

Pour chaque pièce, les musiciens et les chanteurs sont spatialisés différemment. La perception auditive et, pour ainsi dire, architecturo-acoustique est ainsi renouvelée à chaque fois. L’auditeur est de ce fait amené à adapter son écoute, à chercher la provenance des sons ou, au contraire, à se laisser emporter par le flux sonore.

Les trois mouvements sont organisés sur trois idées centrales : la délivrance, la colère et l’espoir.

1. Requiem aeternam (délivrance-*Erleichterung*)

Placés aux quatre points cardinaux et regroupés en duos, les chanteurs et les cordes enserrant le public dans un tissu de sons polarisés autour de la note la. Le repos est ici suggéré par une grande stabilité sonore et un étirement du texte, permettant aux voyelles de se développer dans l’espace. Dans une grande partie de ce mouvement, chaque duo est indépendant des autres. Il n’y a donc pas de pulsation clairement définie, créant une sorte d’apesanteur et de légèreté, suggérée le premier vers du texte liturgique.

2. Dies irae (colère-*Wut*)

Les 7 trompettes du Jugement dernier sont ici évoquées par les 7 musiciens et chanteurs placés tout autour du public. Chaque syllabe du texte de Sophonie est scandée par un musicien et circule inexorablement en un cercle incantatoire. C’est ce texte qui a inspiré à Tomaso da Celano, au XIII^e siècle, son célèbre poème *Dies irae*, construit en rythme trochaïque et qui a traversé les siècles. Le texte de Sophonie est toutefois plus riche rythmiquement, avec des accents irréguliers. C’est une colère intérieure qui s’exprime dans ce mouvement, loin de toute démonstration dramatique.

Au centre de la pièce interviennent deux strophes du *Dies irae* de Leconte de Lisle. Tandis que le poème français est déclamé par la soprano, la musique se fait plus à fleur de peau, plus tendue aussi. Le sens des mots étant plus perceptible, la musique semble perdre sa distance vis-à-vis du texte et s’abandonne à une expressivité plus directe.

3. Qui seminant/Si ambulem (espoir-*Hoffnung*)

Ce mouvement est composé de deux pièces en une, avec des versets extraits de 2 psaumes mis en regard l’un de l’autre, deux états traduisant la confiance et l’espoir. Les groupes instrumentaux sont disposés en antiphonie : un univers clair et lumineux devant, tenu par la soprano, la mezzo-soprano et le trio à cordes, tandis que le reste des musiciens forment un univers sombre et sinueux à l’arrière de l’espace sonore, tissant un voile avec des canons de divers factures (augmentations, renversements, filtrages etc...). Les deux pièces se succèdent, se tuilent et finalement se retrouvent pour terminer l’œuvre dans le mystère de l’attente.

Textes

1. Requiem aeternam

Requiem aeternam dona eis, et lux perpetua luceat eis. (Esdras II, 2, 34.35)

In memoria aeterna erit justus : ab auditione mala non timebit. (Psaume 111, 7)

[Gib ihnen die ewige Ruhe, und das ewige Licht leuchte ihnen.]

[Ewig denkt man an den Gerechten. Er fürchtet sich nicht vor Verleumdung]

2. Dies irae (colère-Wut)

Dies iræ, dies illa, dies tribulationis et angustiae, dies calamitatis et miseriae, dies tenebrarum et caliginis, dies nebulæ et turbinis, dies tubæ et clangoris super civitates munitas et super angulos excelsos (Livre de Sophonie, I, 15.16)

[Denn dieser Tag ist ein Tag des Grimmes, ein Tag der Trübsal und der Angst, ein Tag des Wetters und des Ungestüms, ein Tag der Finsternis und des Dunkels, ein Tag der Wolken und des Nebels, ein Tag der Posaune und des Kriegsgeschreis gegen die festen Städte und die hohen Zinnen]

Il est un jour, une heure, où dans le chemin rude,
Courbé sous le fardeau des ans multipliés,
L'Esprit humain s'arrête, et, pris de lassitude,
Se retourne pensif vers les jours oubliés.
Et toi, divine Mort, où tout rentre et s'efface,
Accueille tes enfants dans ton sein étoilé ;
Affranchis-nous du temps, du nombre et de l'espace,
Et rends-nous le repos que la vie a troublé !
(Leconte de Lisle, *Dies irae*, strophes 1 et 29)

[Es ist ein Tag, einer Stunde, wo im harten Weg,
Unter der Last der vermehrten Jahre geneigt,
Hört der menschliche Geist auf, und, durch Müdigkeit genommen
Dreht sich nachdenklich gegen vergessene Tage um.
Und Du, göttliche Tod, wohin alles zurückkehrt und schwimmt,
Empfang deine Kinder in deiner gestirnten Brust;
Frankiere uns von Zeit, von Zahl und von Raum,
Und mache uns die Erholung, die das Leben gestört hat!]

3. Qui seminant/Si ambulem (espoir-Hoffnung)

Si ambulem in medio umbræ mortis, non timebo mala : quoniam tu mecum es (Psaume 22, 4)

[Muss ich auch wandern in finsterner Schlucht, ich fürchte kein Unheil; denn du bist bei mir]

Qui seminant in lacrimis, in gaudio metent. Euntes ibant, et flebant, mittentes semina sua. Venientes autem venient cum exultatione, portantes manipulos suos. (Psaume 125, 5.6)

[Die mit Tränen säen, werden mit Jubel ernten. Sie gehen hin unter Tränen und tragen den Samen zur Aussaat. Sie kommen wieder mit Jubel und bringen ihre Garben ein.]

Daniel Ott, „9/5“

9/5 entsteht für den 9. Mai 2013 - für die beteiligten MusikerInnen - und für die 5 ausgewählten akustischen Räume/Kathedralen von NUMEN.

Nach der ersten Aufführung in Luzern wird sich 9/5 weiterhin verändern und an jedem Aufführungsort anders klingen: architektonische Proportionen, Temperatur, Nachhall-Zeiten und "Eigenklang" der Aufführungsräume werden zu konstituierenden Elementen der sich jeweils neu zusammensetzenden Kom-Position.

Stichworte zum Entstehungsprozess: Gemeinsame Klangversuche im Februar 2013 mit allen Beteiligten. Ausloten der akustischen Eigenheiten der Leonhardskirche. Zuhören, immer wieder Zuhören. Raumklang. Echos. Die Ohren der Spieler und Zuschauer wandern im Raum. Laufend öffnen sich neue Klangräume/Klangbezirke innerhalb des Aktionsraums.

Die geplanten Töne, Lautstärken und Geschwindigkeiten werden während den Proben immer stärker reduziert. Der Raum mischt sich viel stärker ein, als ursprünglich erwartet - behauptet seine Identität. Wenige Töne reichen, um den Raum mit Klang neu "einzufärben".

Experimente mit Notation. Wie viele Vorgaben sind sinnvoll? Wo wird das Ergebnis stärker, wenn die "Partitur" mehr Freiheiten lässt? Den Ausführenden Raum lässt, die Vorlage weiterzudenken, im Moment der Aufführung neu zu interpretieren? Stichwort Barockmusik. MusikerInnen als Co-Autoren. Bewegungen im Raum. Positionswechsel. Drehungen. Töne werden in alle Himmelsrichtungen geschickt. Die "wandernden" Klänge gefallen uns besonders gut. Die Klang-Landschaft gerät in Bewegung. Der Klang-Raum öffnet sich.

Lukas Langlotz, „Gewölbe – drei Klangräume um den Psalm 150“

„Gewölbe“ ist inspiriert durch die eindrückliche Übersetzung des 150. Psalms des französisch-israelischen Schriftstellers André Chouraqui, der den ersten Psalmvers so überträgt:

„Hallelou-Yah. Louangez ÉI en son sanctuaire, louangez-le dans la voûte de son énergie!“⁴

Obwohl ich diesen Satz in meiner Komposition nicht als Textmaterial verwende (es kommen andere Übersetzungen vor), liegt das durch ihn hervorgerufene Bild eines „Gewölbes aus Energie“ meinem Werk zugrunde. Man könnte „Gewölbe“, aus der Sicht der euklidischen Geometrie, als messbares Raumgebilde betrachten. So lassen sich die Gewölbe der grossen Kathedralen genau mit Zahlen beschreiben. Damit wäre jener Raum gemeint, der ausserhalb von uns liegt, jener Raum, mit Hilfe dessen wir die Welt beherrschen und uns vorstellen können. Aber kombiniert mit dem Begriff der Energie komme ich auf ganz andere Gedanken, die den feststehenden Raumbegriff ins Wanken bringen. Selbstverständlich ist auch Energie physikalisch messbar, doch das „Gewölbe aus Energie“ lädt ein, in Räume hinein zu denken, die jenseits des Messbaren liegen. Und so komme ich dazu, Raum dynamisch zu verstehen, als ein Phänomen, das ähnlich wie die erlebte Zeit, verknüpft ist mit meiner Psyche und der Existenz eines Inneren. So gesehen steht der Raum nicht fest, er ist abhängig davon, wie ich ihn erlebe und er verändert sich beispielsweise durch Musik, die in ihm erklingt. Dort, in der Musik wiederum, gibt es ein seltsames Phänomen, das mit „musikalischem Raum“ bezeichnet wird. Der „musikalische Raum“ ist für unser Musikerlebnis unabdingbar, obwohl er nur teilweise und diffus zu tun hat mit den messbaren akustischen Grössen, die sich als solche allein im Aussen befinden. Sobald die messbaren Schallwellen auf unsere Hörnerven treffen, verwandeln sie sich in etwas Inneres, das wir als musikalischen Raum erleben. So nehmen wir die Musik in Höhen und Tiefen wahr, dicht gesetzt, oder mit Platz zwischen den Tönen. Klang kann wirken wie Masse, schwer oder leicht, er kann fallen und steigen, sich anstauen oder strömen⁵ Wenn unsere Vorstellung sich innerhalb dieses musikalischen Raums bewegt, bekommt auch die Zeit eine besondere Qualität und ihr Erlebnis wird abhängig von dieser inneren Raumvorstellung (und ist dann nicht mehr exakt messbar).⁶

Die Thematik hier auszuführen würde den Rahmen eines Einführungstextes sprengen. Ich wollte aber zeigen, wo meine Ansatzpunkte liegen, die zu den verschiedenen Annäherungen an das Thema Raum führten, die ich in den drei Sätzen von „Gewölbe“ zu verwirklichen trachte.

„Gewölbe“ behandelt den Psalm 150 in verschiedenen Sprachen. Die Sprachräume werden dabei überlagert, oft gleichzeitig nimmt man Laute, Wörter und Sätze aus unterschiedlichen Richtungen und Regionen wahr. Der ganze Wortlaut des Psalms kommt allerdings nur in der Ursprache Hebräisch vor (daneben verwende ich Ausschnitte aus Übersetzungen auf Altgriechisch, Lateinisch, Französisch, Italienisch, Spanisch, Englisch und Deutsch.)

Die drei Sätze der Komposition sollen im Folgenden kurz umrissen werden.

I „Linien“:

Die Musikerinnen sind in einem grossen Kreis um das Publikum herum verteilt. Dass durch Verbindungen von Klangereignissen Linien entstünden, rührt aus dem innermusikalischen Raumerleben. Darüber hinaus entstehen die Linien in diesem Satz aber auch von Musiker zu Musiker über echte Raumdistanzen hinweg, indem sich die Spieler Melodieteile „weiter reichen“.

Grossformal ist der I. Satz so angelegt, dass aus losen im Raum verteilten Klangpartikeln allmählich Zusammenhänge entstehen, bis das Vokalquartett endlich zu längeren Melodien findet. Diese Melodien im Zentrum des Satzes erklingen über den ganzen hebräischen Psalm 150.

II „Gänge“:

Die Musikerinnen gehen im Raum umher, während sie spielen und sprechen und aufeinander hörend reagieren. Sie finden sich am Ende an den für den III. Satz bestimmten Orten ein.

⁴ André Chouraqui: Les Psaumes, P.U.F. Coll. Sinaï, 1956; La Bible hébraïque et le Nouveau Testament, Desclée de Brouwer, 1974-1977.

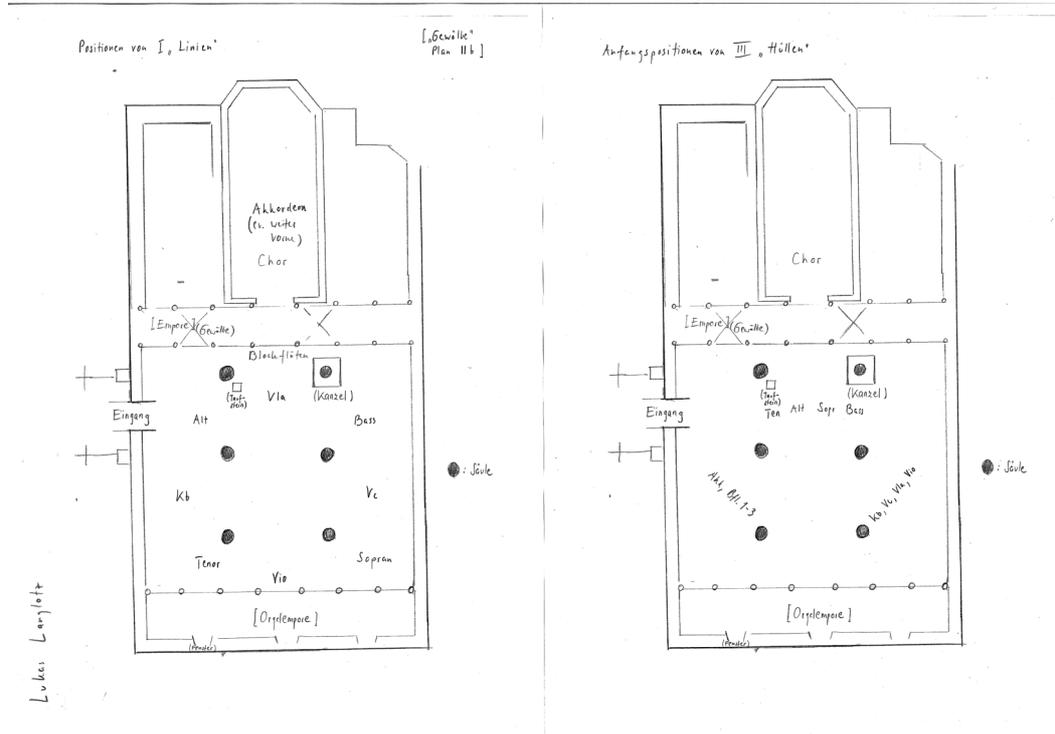
⁵ Der Musikwissenschaftler Ernst Kurth spricht in seinem Buch „Musikpsychologie“, Bern 1947, von der „Materie-Illusion“ die im Zusammenhang mit Musikhören entsteht.

⁶ Ein einfaches Beispiel dafür ist eine Melodie in mittlerem Tempo, die erst normal, dann doppelt so langsam gespielt wird. Unser Gefühl erlebt „ihre Strecke“ nicht zweimal so lang, sondern bedeutend länger (vgl. Balz Trümpy: „Ist Musik eine Zeitkunst?“, Vortrag vom 15.10.2004, www.gmth.de/static/files/k_programm_3.pdf).

III „Hüllen“:

Dem III. Satz „Hüllen“ liegt die Vorstellung von Klang als Masse zugrunde. Eine Klangmaterie, in die man sich sozusagen eingehüllt fühlen kann.

Die Blockflöten und das Akkordeon einerseits, die Streicher andererseits befinden sich in Gruppen beieinander und sind links und rechts vom Publikum platziert. Dagegen bewegen sich die Sängerinnen in einer Art Prozession auf und ab. Im Gegensatz zum als Entwicklung komponierten I. Satz gleicht die Form des III. Satzes eher einer Anordnung von Blöcken unterschiedlicher Beschaffenheit oder Dichte.



Lebensläufe

Burkhard Kinzler

Burkhard Kinzler studierte Kirchenmusik in Heidelberg (A-Prüfung 1992) und anschliessend Komposition in Basel bei Roland Moser (Diplom 1996). Er absolvierte die Künstlerische Ausbildung Dirigieren in Trossingen bei Manfred Schreier (Abschluss 1999). Von 1992 bis 2003 hatte er einen Lehrauftrag für Tonsatz, Improvisation und Populärmusik an der Hochschule für Kirchenmusik Heidelberg und 1993 bis 1996 einen Lehrauftrag für Chorleitung und Dirigieren an der Hochschule für Musik und Theater Hannover. Von 1999 bis 2006 hatte Burkhard Kinzler eine Professur für Musiktheorie an der Hochschule für Musik und Darstellende Kunst Mannheim und seit 2003 eine Professur für Musiktheorie, an der Zürcher Hochschule der Künste (ZHdK). Als freischaffender Komponist erhält er Aufträge renommierter Interpreten. Er ist Dirigent und Gastdirigent verschiedener Instrumental- und Vokalensembles (aktuell: Kammerchor Winterthur, Schaffhauser Madrigalisten, Ensemble Theater am Gleis Winterthur). Von 2006 bis 2008 und wieder 2011 und 2012 ist er künstlerischer Leiter der Meersburger Sommerakademie, in deren Rahmen grosse oratorische Werke aufgeführt werden. Seit 2007 ist Burkhard Kinzler Künstlerischer Leiter und Geschäftsführer der Museumskonzerte Winterthur.

Beat Gysin

Beat Gysin (*1968) studierte in Basel Klavier, Chemie, Komposition (Th. Kessler, H. Kyburz) und Musiktheorie (R. Moser, D. Müller-Siemens). Der Komponist stammt aus einer Musikerfamilie. Seit seiner Jugend komponiert er und schrieb über fünfzig (z.T. preisgekrönte) Werke für verschiedene Besetzungen.

In seinem Gesamtwerk häufen sich Kompositionen für Stimme, Klavier und Blockflöte. Hervorgehoben unter regelmässigen Aufträgen durch Solisten und Ensembles seien Aufträge durch den Kulturmonat Basel 2001 (Composer of the week) und durch die Schola Cantorum Basiliensis 2006 ebenso wie die Interpretationen durch das Arditti-Quartett, das Ensemble Phönix, die Basler Madrigalisten und die vielen Aufführungen durch die Ensembles Windspiel und umsn`jip.

Ein besonderes Interesse des Komponisten gilt der Räumlichkeit klingender Phänomene und der Beziehung dieser Dreidimensionalität zu innermusikalischen Prozessen. So lassen ungewohnte Aufstellungen von Instrumenten im Konzertsaal und Mehrkanal-Tonband-Kompositionen in einer Vielzahl seiner Werke überraschende Klanggeometrien entstehen, welche die Musik in sich einbetten und mit ihr variantenreich interagieren. Speziell erwähnt seien das Wahrnehmungsspiel „Hinter einer Glaswand“ (2005) oder das choreografisch konzeptualisierte „Am legat“ (2008).

Beat Gysin realisierte mehrere Musiktheater an ausgewählten Orten, in welchen er das Zusammenwirken zwischen der Szenerie des Ortes und den musikalischen Inhalten intensiv untersuchte, so zum Beispiel die Unterwasseroper Skamander (2001) oder das Klang-Raum-Stück „Wasserreservoir“ (1999).

Als weiteres Resultat seiner langjährigen Beschäftigung mit dem Themenkreis „Musik und Raum“ hat Beat Gysin eine Serie von Musikräumen entwickelt und mitentwickelt, die variabel sind und sich direkt zur Musik verändern, respektive bewegen können und die als Leichtbauten transportabel sind (seit 2007 als Booklet erhältlich, 2010 Raum zu „Marienglas“).

Regelmässige Vorträge an verschiedenen Fachhochschulen, Vorstandsarbeit im Schweizerischen Tonkünstlerverein und der Schweizer Musikzeitung runden seine Arbeit ab.

Ludovic Thirvaudey

Né en 1980, Ludovic Thirvaudey a étudié la composition au Conservatoire de Genève avec Eric Gaudibert et Michaël Jarrell, et le basson au Conservatoire de Lausanne auprès d'Alberto Guerra. En 2008, il participe à la session Voix Nouvelles de la fondation Royaumont, avec Brian Ferneyhough, Xavier Dayer et Jérôme Combier ; il a été également sélectionné pour la session 2010 de l'atelier Opéra en Création de l'Académie Européenne du Festival d'Aix-en-Provence.

Il a reçu plusieurs commandes, notamment de la Fondation Royaumont, de la Radio Suisse Romande-Espace 2, du Concours international de violon Sion-Valais, de la compagnie CH.AU, des Voix du Prieuré...

Ses pièces « ...ad astra » et « Macte animo... » ont été finalistes des Concours 2006 et 2008 de la Reine Elisabeth de Belgique. « Macte animo... » a été sélectionné pour l'atelier de l'Orchestre de Chambre de Lausanne dans le cadre de la Fête de l'Association Suisse des musiciens 2009. L'Abîme des ombres (commande de la Fondation Royaumont, créée en 2009), pour 2 trombones et orgue, a été reprise lors du Festival de Lucerne 2010.

Par ailleurs, il enseigne le langage musical et la composition au Conservatoire de Musique de Genève.

Bassoniste à de l'Orchestre de Chambre de Genève, il est membre de la Compagnie CH.AU (Vevey), de l'ensemble Namascae et du trio divertimento. En outre, il se passionne pour l'interprétation sur instruments historiques et a terminé en 2010 des études postgrades au Centre de Musique de Genève auprès de Lorenzo Alpert.

Daniel Ott

Geboren am 6. September 1960 in Grub (Appenzell / Schweiz), wuchs Daniel Ott in Grub und später in der Region Basel auf. 1980 erhielt er sein Klaviersdiplom und unterrichtete anschließend Klavier und Musik in den Regionen Basel und Graubünden. Gleichzeitig war er am Aufbau verschiedener freier Theatergruppen beteiligt und zog u.a. mit Straßentheater mit Wagenbühne und Pferden durch die Schweiz. 1983 – 85 führten ihn Theaterstudien nach Paris und London, von 1985 bis 1990 studierte er Komposition bei Nicolaus A. Huber an der Folkwang-Hochschule Essen, sowie bei Klaus Huber an der Musikhochschule Freiburg im Breisgau.

Seit 1990 ist Daniel Ott freischaffend tätig als Komponist, Pianist und Darsteller mit Arbeitsschwerpunkt Neues MusikTheater - sowie mit interdisziplinären und raum- bzw. landschaftsbezogenen Arbeiten. 1990 gründete er das Festival „neue musik rümlingen“, 1995 - 2004 war er Lehrbeauftragter für Experimentelle Musik an der Hochschule der Künste Berlin. 1999/2000 entstand der abendfüllende MusikTheaterZyklus ojota I-IV. 2000 schrieb er Klangkörperklang - Musik zum Schweizer Pavillon von Peter Zumthor auf der Expo Hannover.

Landschaftskompositionen für den Hafen Sassnitz/Rügen (2002), den Wallfahrtsort Heiligkreuz / Entlebuch (2003), die Neisse zwischen Görlitz und Zgorzelec (2005), den Rheinhafen Basel (2006) folgten.

Seit 2005 ist er Professor für Komposition und Experimentelles Musiktheater an der Universität der Künste Berlin.

Lukas Langlotz

1971 in Basel geboren. Studierte an der dortigen Musikhochschule Klavier (bei Jean-Jacques Dünki), Dirigieren (bei Wilfried Boettcher und Manfred Honeck) und Komposition (bei Rudolf Kelterborn).

Stipendien der Hans Huber-Stiftung und der Rapp-Stiftung. Von 1996-97 Studien in Paris (bei Betsy Jolas, Kurs am IRCAM). 2002-2005 Dirigierstudium mit Schwerpunkt Alte Musik an der Musikhochschule Luzern (Dirigieren bei Thüning Bräm, Cembalo bei Bettina Seeliger).

Kompositionsaufträge bedeutender Institutionen und Ensembles für zeitgenössische Musik (PRO HELVETIA, ensemble für neue musik zürich, europäischer musikmonat 01, Basler Madrigalisten, Mondrian Ensemble u.a.). Aufführungen seiner Werke u.a. in Basel, Darmstadt, Düsseldorf, Odessa, Sofia, Wien, Zürich). Mehrere Radioaufzeichnungen.

Lukas Langlotz unterrichtet am Gymnasium Oberwil und an der Musikhochschule Basel.

Wolfgang Beuschel

1954 in Nürnberg geboren, studierte Wolfgang Beuschel an der Staatlichen Hochschule für Musik Heidelberg-Mannheim Schulmusik und an der Universität Heidelberg Germanistik. Seine Karriere als Schauspieler begann 1985 am Stadttheater Pforzheim. Er ist künstlerischer Leiter eines Weiterbildungsprojekts für Schauspieler in Zürich und unterrichtet Auftrittskompetenz an der ZHAW im Institut für angewandte Medienwissenschaft. An der Hochschule der Künste in Bern unterrichtet er im Lehrauftrag SPRECHEN für Sänger.

Christian Peuckert

Lichtdesigner, geboren 1964 in Strassburg. Nach einer Ausbildung als Lichtdesigner an der Unterhaltungsschule CFPTS in Bagnolet bei Paris und danach im Staatstheater in Strassbourg, entwirft er seit über 20 Jahren die Lichter für Theaterstücke hauptsächlich in Frankreich aber auch in Italien, Belgien und Kanada.

Vor 15 Jahren traf er Simone Frick, Präsidentin von dem Verein AMIA (Amis de la Musique sur des Instruments Anciens). Seither erforscht er mit Leidenschaft die Beziehung zwischen Musik und Licht. Mit seinen Lichtkreationen spinnt er eine natürliche Verbindung zwischen Beleuchtung, Musik und Architektur, besonders in Elsassischen Kirchen, zum Beispiel bei der Einweihung des Mittelalter Kreuzgangs der Sankt Peterskirche (St. Pierre-le-Jeune) in Strassburg. Weitere Arbeiten: Beleuchtung der Chapelle Rhénane, der Maîtrise des Garçons aus Colmar. Lichtdesign an Konzerten:

Barockensembles im Elsass, Orchester der Garde Républicaine in Colmar, Welturaufführung von Markus Stockhausen in Strassburg, Philharmonie Orchestre und den 50ten Geburtstag des AJAM im Kongresssaal von Strassburg.

Ensemble SoloVoices

Svea Schildknecht (Sopran), Francisca Näf (Mezzosopran), Jean J. Knutti (Tenor), Jean-Christophe Groffe (Bass)

Für das Ensemble SoloVoices haben zwei Sängerinnen und zwei Sänger zusammengefunden, die sich professionell und solistisch mit vorrangig zeitgenössischer Musik beschäftigen wollen. Die Sängerinnen und Sänger verbindet alle eine Affinität zu und eine grosse Erfahrung mit zeitgenössischer Musik. SoloVoices möchten avancierte Literatur und Uraufführungen von Stücken für solistische Stimmen in verschiedenen Rahmen – theatralisch, kirchlich etc. aufführen, z.T. Instrumente und/oder Elektronik einbeziehen, die Konfrontation von neuerer mit älterer Vokalmusik (Literatur aus dem 15. oder 16. Jahrhundert) wagen und mit Komponisten zusammenarbeiten.

Egidius Streiff

ist leidenschaftlich Geiger. Tournées um die ganze Welt, oft Richtung Osten. Aufnahmen für Radio und TV (u.a. CCTV 9 Direktübertragung des Konzerts von Wang Xi-Lin) Langjähriger Leiter des Ensemble Antipodes (ISCM ensemble in residence 2005/06). Gründer der Chuluun Foundation Ulan Bator für den kulturellen Austausch mit Zentralasien; Initiant von pyongyangklang.ch unter dem Patronat von BR Micheline Calmy-Rey. Er unterrichtet an der Musikakademie Basel und Riehen.

Muriel Schweizer

studierte bei Christoph Schiller in Zürich und bei Bruno Giuranna in Berlin.

Sie erhielt ein Stipendium der Kiefer-Hablitzel Stiftung. Engagements bei der Sinfonietta Berlin und dem Collegium Novum Zürich.

Zuzügerin im Zürcher Kammerorchester und im Orchester der Oper Zürich. Solobratschistin der Camerata Schweiz.

Mitglied des Ensemble Pyramide Zürich, mit welchem Sie im Jahr 2006 die kulturelle Auszeichnung der Stadt Zürich "Werkjahr für Interpretation" erhielt.

Wiktor Kociuban

beginnt seine musikalische Ausbildung in der frühen Kindheit bei seinen Eltern. Er ist Preisträger zahlreicher Wettbewerbe (Poznan Wilkomirski International Violoncello Competition, Poland National Violoncello Competitions, zweiten Preis am ersten Internationalen Penderecki Violoncello Wettbewerb, YAMAHA- Stiftung). Er gewann ausserdem mehrere Stipendien wie vom polnischen Präsidenten und von vielen Schweizer Stiftungen. Als Musiker arbeitete Wiktor Kociuban bereits mit berühmten Musiker-Persönlichkeiten wie K.Penderecki, Ivan Monighetti, Sofia Gubaidulina und Roland Moser. Neben seiner solistischen Tätigkeit tritt Wiktor Kociuban als Kammermusiker im Klaviertrio zusammen mit seinem Bruder und seiner Schwester auf.

Daniel Sailer

Geboren 1971, bis 1996 Kontrabassstudien bei Yoan Goilaf und Ovidio Badila in Basel (Lehr- und Konzertdiplom) sowie 1997-1998 bei Wolfgang Güttler in Karlsruhe. Er ist seit 1996 Mitglied des Kammerensembles musicuria sowie Mitglied der Churer Konzertreihe ö!, wo er solistisch und in kammermusikalischen Besetzungen auftritt. Neben der Tätigkeit im Improvisationstrio Krakatau tritt er in verschiedenen Ensembles für Neue Musik in der Schweiz und im Ausland auf.

Ulrike Mayer-Spohn

Aussergewöhnliche Vielfalt zeichnet die Komponistin und Multiinstrumentalistin Ulrike Mayer-Spohn aus: Blockflöte (mit Schwerpunkt zeitgenössische Musik), sowie historische Streichinstrumente (Fidel und Barockgeige). Kompositionsstudium und Audiodesign bei Erik Oña am Studio für Elektronische Musik und der Hochschule für Musik in Basel, erste Kompositionen ab 2007, Kompositionsaufträge vom Festival Forum Wallis und den international New Music Days Shanghai.

Ulrike Mayer-Spohn arbeitet mit weltweit führenden Komponisten zusammen und spielt jährlich über 20 ihr gewidmete Uraufführungen. Mit dem schweizer Komponisten und Sänger Javier Hagen bildet sie das experimentelle Neue Musik-Duo Ums `N Jip.

Madeleine Imbeck

wurde 1986 in Basel geboren. Seit dem Kindergartenalter spielt sie Blockflöte. Die mehrfache Preisträgerin des Schweizerischen Jugendmusikwettbewerbs besuchte während des Gymnasiums die Studienvorbereitungsklasse an der Schola Cantorum Basiliensis. Von 2006 bis 2010 studierte im Bachelorstudiengang an der Hochschule der Künste Bern mit Hauptfach Blockflöte bei Carsten Eckert und Michael Form. Ab Herbst 2011 studiert sie im Masterstudiengang an der Schola Cantorum Basiliensis bei Katharina Bopp.

Die Erarbeitung zeitgenössischer Werke stellt für sie eine faszinierende und herausfordernde Aufgabe dar. Sie arbeitet mit Komponistinnen und Komponisten zusammen und bringt neue Werke zur Uraufführung.

Verena Wüsthoff

studierte Blockflöte an der Musikhochschule Köln und der Hochschule der Künste Bern und widmet sich vornehmlich der zeitgenössischen Musik. Solistisch wie auch mit verschiedenen Ensembles (Windspiel, The Slide Show Secret, Tibia, QNG u.a.) konzertiert sie regelmäßig im In- und Ausland. Konzertreisen führen sie regelmäßig durch Europa und Amerika wo ihre Programme bei namhaften Festivals und Konzertreihen aufgeführt werden (Biennale Bern, CH, Colegio Nacional, MX, Hiram CFS, USA, Documenta12, D etc.).

Sylvia Zytynska

Sylvia Zytynska wurde 1963 in Warszawa (Polen) geboren. Sie studierte Schlagzeug an der Akademia Muzyczna in Krakow und an der Musikhochschule Basel. Seither konzertierte Sie als Solistin und Kammermusikerin auf vielen Bühnen der zeitgenössischen Musik und spielte zahlreiche CD- und Rundfunk-Aufnahmen ein. Sie war über 10 Jahre festes Mitglied des „Ensembles 13“ in Karlsruhe. In den letzten Jahren stehen vermehrt eigene Projekte, Performances und Kompositionen im Mittelpunkt ihres Schaffens. Seit zehn Jahren verbindet sie mit dem Trio „selbdritt“ mit Marianne Schuppe (Stimme) und Alfred Zimmerlin (Cello) eine intensive Improvisationsarbeit. Ihr besonderes Interesse für Musiktheater, Neue Musik und Performances führte sie 1991 zum Festival „Neue Musik Rümelingen“, wo sie seither in der Programmgruppe mitwirkt. Sylvia Zytynska unterrichtet seit 1985 Schlagzeug an der Musik-Akademie der Stadt Basel. Sie war Composer of the Week beim „Musikmonat“ 2001 in Basel und erhielt im selben Jahr den Kulturpreis der Alexander Clavel- Stiftung. Seit Oktober 2004 leitet Sie im Kulturzentrum Gare du Nord in Basel ein eigenes Gross-Projekt für Kinder und mit Kindern, den „Gare des Enfants“. Für diese Arbeit wurde sie kürzlich mit dem Lily-Wäckerlin-Preis für "Jugend und Musik" ausgezeichnet.

Maurizio Grandinetti

Seit seinen Studienjahren liegt Maurizio Grandinettis Hauptinteresse in der Erweiterung der musikalischen Horizonte seines Instrumentes, der Gitarre. Sein Weg führte über das Studium verschiedener Stile, Formen und des traditionellen Repertoires zur Erforschung neuer musikalischer Sprachen - dies in Zusammenarbeit mit MusikerInnen und KomponistInnen verschiedener Länder. Zur Zeit ist er als Solist, Kammermusiker, Improvisator und Mitglied von Ensembles für Neue Musik tätig. Neben der klassischen Gitarre (dazu einem achtsaitigen, von Maurice Ottiger gebauten Instrument) spielt er eine Lacote aus dem Jahre 1820 für das klassisch-romantische Repertoire und elektrische Gitarre, die in vielfältigen Kombinationen mit elektronischen Instrumenten eingesetzt werden kann. Seine bisherige Karriere führte ihn in viele europäische Länder und China, zu den bedeutendsten Festivals und Konzertsälen (Lucerne Festival, Teatro la Fenice und Biennale in Venedig, Muzikgebouw und Bimhuis in Amsterdam, Berliner Philharmonie).

Seit einigen Jahren arbeitet er als musikalischer Leiter und Komponist mit dem deutschen Regisseur Joachim Schlömer zusammen, in einer Kooperation, die zu zwei musikalischen Tanztheaterstücken führte, die von bedeutenden Häusern (Festspielhaus St. Pölten, Theater Freiburg im Breisgau und Lucerne Festival) produziert und aufgeführt wurden und von Publikum und Kritik enthusiastisch aufgenommen wurde. Besonderer Fokus sind dabei Reimaginationen von Barockmusik – ein neues Genre, zu dessen führenden Vertretern Maurizio Grandinetti gehört.