

prelude  
to horror. the gas  
and the gaze. the scream  
and the shivering. the silence  
and the explosions

flexible axes. the bread  
and the pain. the covert and  
the judgement. the air and the  
aspidistra (throat)

on  
prerogatives. first she says  
one thing. then she  
scatters her matter. but she always buys  
blue roses

PRELUDE AND ECHO

*Koproduktion*  
Musiques Suisses/Grammont Portrait  
und Schweizer Radio DRS 2

*Aufnahmen*  
Radiostudio Zürich  
20. Juni und 18. August 2006  
Live-Mitschnitte siehe Booklet

*Produzent Radio DRS*  
Christoph Keller

*Tonmeister*  
Andreas Werner  
Silencium Musikproduktion

*Exekutivproduzent*  
Claudio Danuser

*Übersetzungen:*  
Jacques Lasserre (frz.)  
Dr. Chris Walton (engl.)

*Coverfoto*  
© Ute Schendel

*Design und Konzept*  
versus Werbeagentur GmbH, Basel

*Satz und Litho*  
englerwortundbild, Zürich

*Hersteller*  
CD-Press, Bergdietikon  
MGB CTS-M 100

# MELA MEIERHANS



MUSIQUES  
SUISSES  
GRAMMONT PORTRAIT

## Mela Meierhans (\*1961)

- 1 **Différance I** für grosses Orchester (2000) 7'22"  
**basel sinfonietta**  
**Leitung:** Jürg Wyttenbach  
*Live-Mitschnitt SR DRS 2 aus St. Moritz 2000, Tonmeister Christian Beusch*
- 2 **Tunnel II** nach der Erzählung «Der Tunnel» von Friedrich Dürrenmatt für Ensemble und Zuspieldband (2002) 22'06"  
**Ensemble Aequatuor**  
**Sylvia Nopper**, Sopran; **Matthias Arter**, Oboe  
**Tobias Moster**, Violoncello; **Ingrid Karlen**, Klavier  
Zuspieldband in Zusammenarbeit mit Josh Martin
- 3 **prelude and echo** nach Gedichten von Anne Blonstein (2003) 10'40"  
**quartet noir**  
**Urs Leimgruber**, Sax; **Fritz Hauser**, Drums  
**Joelle Léandre**, Bass/voc; **Marilyn Crispell**, Pno/Ebow  
*Live-Mitschnitt SR DRS 2 vom Lucerne Festival 2003, Tonmeister Erwin Bindzus*
- 4 **Narziss und Echo** für Klarinette solo (2004) 11'08"  
**Franco Tosi**, Klarinette
- 5-9 **Essays I-V** auf Gedichte von Nijolė Miliauskaitė für Gesang und Klavier (2005) 14'30"  
**Von-Arnim-Duo**  
**Raminta Lampsatis**, Klavier (plus Sprechstimme)  
**Leslie Leon**, Mezzosopran

*Eine Koproduktion mit Schweizer Radio DRS 2*

**T.T.: 66'22"**

Musiques Suisses / Grammont Portrait ist das Label der  
Arbeitsgemeinschaft zur Förderung der schweizerischen Musik.

Das Migros-Kulturprozent ist ein freiwilliges Engagement der Migros für Kultur, Soziales und Bildung.

## Mela Meierhans im Gespräch mit Corinne Holtz, Redaktorin Musik bei Schweizer Radio DRS 2

*Sie waren bei den Aufnahmen ihres Stücks «Essays I–V» im Radiostudio dabei, Sie tauschten sich mit dem Tonmeister Andreas Werner aus, als er die Master-CD für dieses Porträt bearbeitete. Sie beschränken sich nicht auf die Rolle des Komponierens. Warum?*

Ich suche die Kontinuität in der Zusammenarbeit mit den Interpreten und benötige ihr Echo. *Essays* habe ich für die Mezzosopranistin Leslie Leon und die Pianistin Raminta Lampsatis geschrieben, basierend auf Gedichten der litauischen Poetin Nijolė Miliauskaitė. Wir gingen zu dritt mit diesem Stück auf Reisen; nebst der Stimme und dem präparierten Klavier braucht es ein E-Bow, das ich betätige. Das ist ein kleines Gerät, das ich hier für die Saiten des Klaviers verwende. Man drückt das Pedal und legt das Gerät auf den gewünschten Saitenabschnitt, der perkussive Klang des Klaviers verschwindet, stattdessen entsteht dieses endlose

Schwingen, das man von der E-Gitarre kennt. Endlich ist es mir gelungen, den perkussiven Klang des Klaviers zu verlängern. Wichtig ist die Spannung, die entsteht, wenn ich Klang wegnehme (mit der Präparation), daneben der normale Klang bestehen bleibt und gleichzeitig Klang hinzukommt (mit dem E-Bow).

*Vom Komponisten György Ligeti ist bekannt, dass er unerbittlich mit seinen Interpreten war und vor Trennungen nicht zurückschreckte. Während der Aufnahmen seiner Orchesterwerke zerstritt er sich mit dem Dirigenten Esa-Pekka Salonen. Wieviel Einmischung vertragen ihre Interpreten?*

Das ist eine klare Sache. Wenn ich für Musiktheaterproduktionen mit einem Dirigenten arbeite, wie in der Vergangenheit mit Johannes Harneit, dann verständigen wir uns auf das Prinzip der Arbeitsteilung. Offene Fragen der Partitur besprechen wir gemeinsam, die ersten

Proben finden ohne mich statt, der Dirigent erarbeitet mit den Musikern die Interpretation. Anders ist es, wenn ich ein Auftragswerk für einen ganz bestimmten Musiker schreibe, wie zum Beispiel *Narziss und Echo*, das für und mit dem Klarinettenisten Franco Tosi entstanden ist.

*Sind Sie als Komponistin folglich auch Interpretin und ihre Interpreten Komponisten?*

Ja, wenn es Konstellationen sind wie bei *Essays* oder *Narziss und Echo*, ist das sehr fruchtbar. Übrigens ist in diesen beiden Stücken jede Note festgelegt, die Partitur im klassischen Sinne notiert. Die Freiheit beginnt hier erst beim Interpretieren. Ganz anders als bei *Différance* und *Prelude and Echo* – dort gibt es diesen Spielraum für die Improvisation. Vielmehr interessiert mich heute die Freiheit, die sich ein Interpret innerhalb des Raumes nimmt, den ich fixiert habe. Dieses bestehende Material überprüfen

wir dann in einem zweiten Schritt gemeinsam. Was ist möglich? Wie lässt sich Unmögliches trotzdem realisieren? Der Prozess des Komponierens ist nie abgeschlossen, wenn ich die Partitur übergeben habe. Es kann vorkommen, dass ich ganz kurzfristig ändere. Das war bei den Proben von *Essays* der Fall: Ich war mit dem Anfang nie zufrieden und habe erst kurz vor der Aufnahme die Lösung gefunden.

*Es gibt Komponisten, die nicht so freizügig wie Sie über das Prozesshafte ihrer Arbeit sprechen und über den Anteil, den sie ihren Interpreten verdanken.*

*Die Frage nach der Urheberschaft stellt sich heute anders, die Grenzen zwischen Komponist und Interpret sind durchlässiger geworden. Nochmals: Wie streng sind Sie mit ihren Interpreten?*

Die Pianistin Raminta Lampsatis hat zu mir gesagt: «Du gibst dich nicht zufrieden, bist du zufrieden bist. Aber du suchst, und du suchst mit uns. Wenn es

nötig ist, dass du noch zwei Töne änderst, dann bist du dir dafür nicht zu schade.» Ich mag das: den gegenseitigen Respekt; es entspricht auch meinem weitgehend autodidaktischen Werdegang als Komponistin. Ich bin im Elternhaus mit der Musik von Arnold Schönberg und John Cage aufgewachsen und war von Anfang an von Musik und Probenprozess umgeben. Wir haben den Werkcharakter stets geehrt und trotzdem über die Grenzen einer Partitur diskutiert. Heute ist es der Umgang mit Sprache in der zeitgenössischen Musik, der mich besonders fasziniert.

*Sie sind also keine «Kontrollfetschistin» – wie das der Musikkritiker Peter Niklas Wilson über die Lust am Polemisieren hinaus den Komponisten nachgesagt hat?*  
Nein. Meine Arbeit ist zu prozesshaft. Wenn ich hingegen weiss, was die Interpretieren können, weiss ich, was ich verlangen kann. Das ist nicht Kontrolle,

sondern bedeutet, miteinander einen Weg gehen. Die Kontrolle ist im Stück. Es muss so angelegt sein, dass es Grenzen hat, und die gibt die Notation vor. Das muss gut sein – dann ist die Kontrolle in dem von Ihnen zitierten Sinn nicht nötig.

*Sie haben einmal gesagt, Komponieren heisse für Sie auch Grenzen setzen. Was ist es sonst noch?*

(zögert und lacht) Für mich ist es die schönste Art, den Alltag zu strukturieren. Komponieren ist neben der Leidenschaft für die «Landwirtschaft» das wichtigste. Ordnen in etwas einzugreifen, das ausserhalb von mir liegt, erzeugt Schönheit. Das ist beim Komponieren ganz ähnlich wie bei der Feldarbeit und in einer Form möglich, die nicht mit dem Kognitiven zu tun hat. Als Kind wollte ich dirigieren lernen, später war ich hin und hergerissen zwischen dem Schreiben und dem Komponieren. Ich bin sehr glücklich, dass ich das Komponieren

gewählt habe, denn ich kann sehr gut zielgerichtet organisieren (musikalisches Material), aber ich kann nicht so gut zielgerichtet denken. Ich liebe Schichtungen, so, wie man sie erlebt, wenn man in die Berge schaut: Hier ist eine erste Erhebung, dahinter sind noch viele andere. Es ist ein mehrdimensionaler Raum, ähnlich wie er beim Komponieren entsteht. Der Weg dahin führt über das Gehör. Das ist etwas, das ich täglich brauche. Wenn ich das nicht kultivieren kann, dann ist das Leben sehr schwer für mich. Das erklärt vielleicht meine Nähe zur «Landwirtschaft»: Wie im Komponieren ist ein grosser Raum ist da, den ich gestalten möchte. Dazu muss man wissen, dass ich Berlin immer wieder verlasse und nach Frankreich reise. Dort lebe ich auf dem Land, wir haben sieben Hektaren zu pflegen und versuchen uns auch an der Renaturierung, pflegen unsere Magerwiesen, den Wald. Berlin fasziniert mich, weil es

so gross ist und ich immer fremd bleibe – in Frankreich ist es genau so, nur umgibt mich dort so genannte Natur.

*Kein westeuropäisches Architekturbüro kommt heute ohne Computer und spezielle Programme aus. Nehmen Sie noch Bleistift und Rotstift zur Hand?*

Das hängt vom Stück ab. *Essays* zum Beispiel habe ich am Klavier geschrieben, mit dem Bleistift in der Hand und dem Notenpapier vor mir. Das Werkzeug beeinflusst die Komposition und umgekehrt. Wenn ich streng organisierte Stücke schreibe, setze ich mich an den Schreibtisch. Grossangelegte Stücke und rhythmisch komplexe Geflechte schreibe ich auf dem Computer. Das Schönste am Komponieren – die Imagination – geschieht immer im Kopf. Die Arbeit besteht aus einem Moment der Imagination, dann ist die Ausdauer und das Handwerk gefragt. Es ist wie beim Grasmähen!

*Einserseits schreiben Sie Stücke wie das Orchesterwerk «Différance» oder das Quartett «Prelude and Echo», die auf das Zufallsprinzip und auf die Improvisation setzen; Stücke also, die Richtung Konzeptmusik gehen und den Interpreten einbeziehen, der selbst entscheidet, in welchem Zeitraum er beispielsweise welches Material spielt. Andererseits gibt es streng fixierte Stücke wie «Narziss und Echo» für Klarinette solo. Gibt es einen Stil Mela Meierhans – oder gibt es die Methode Mela Meierhans?*

Ich kann das schlecht beurteilen. Wenn ich meine Stücke anschau, die seit 1989 entstanden sind, gibt es im Jahr 2000 mit dem Orchesterstück *Différance I* einen Bruch. Seither arbeite ich vermehrt mit dem Geräusch. Allerdings nicht im Sinne Helmut Lachenmanns, der das Feinstoffliche untersucht, sondern ganz elementar. Mich interessiert bis heute das «unakademische» Geräusch. Davor gibt es vielleicht drei Stücke, die ich immer noch interessant

finde. Den Rest betrachte ich als Studien, in denen ich sehr viel gelernt habe. Vielleicht ist die Methode Meierhans, dass es diesen starken Bezug zur Sprache gibt und die Bewegung von Klang und Musiker im Raum. Ich würde sagen: Es ist die Mischung aus Komplexität – und einer Sinnlichkeit, die auch Menschen anspricht, die nichts mit zeitgenössischer Musik zu tun haben.

*In Ihrer Musik trifft man auf serielle Muster, auf die Mikrotonalität – man trifft aber auch auf den Dur- und Moll-Dreiklang. Gibt es etwas, das Sie sich verbieten?*

Im Rückblick kommt das immer wieder vor. *Almah* (1994/95) für Streichquartett und wandelndes Horn ist für die speziellen Raumverhältnisse von Le Corbusiers Kapelle in Ronchamp entstanden. Ich übersetzte die geometrischen Proportionen dieses Raumes in musikalische Proportionen und kam auf das das Tonmaterial von 16 Tönen

über fünf Oktaven. Das bedeutete, dass sich im Mittelteil der Komposition die Quinten und Oktaven häuften. Das Resultat war in diesem Abschnitt eine wunderschöne reibungsfreie Musik – ich habe es damals so stehen lassen. Ich kämpfe gelegentlich mit der Frage, wieviele repetitive Elemente ich zulassen will. In *Tunnel II* beispielsweise ist mir der Zug buchstäblich durch die Erzählung von Friedrich Dürrenmatt gefahren. In diesem Stück setze ich sehr direkt die Ängste um, die der Autor erzeugt. – In *Essays* gibt es zwei Partien im Klavier, die ausschliesslich repetitiv funktionieren. *Kann man Ihnen vorwerfen, dass Sie eine «Post-Postmoderne» Komponistin sind?* Ich kann mit Etiketten nicht viel anfangen.

*Fürchten Sie, beliebig zu komponieren?* Nein. Es ist vielleicht eher so, dass ich gewisse Dinge nicht unterdrücke. Ich arbeite oft mit Texten, die mich unmittelbar beeinflussen. Wenn eine Nähmaschine in

einem Gedicht vorkommen sollte oder wie in Dürrenmatts Erzählung der Zug – dann ist es möglich, dass dieser Gegenstand ein Teil meiner Komposition wird. Das könnte man vermeiden wollen, ich habe es zugelassen. Beliebigkeit ist natürlich eine Etikette, die niemandem schmeichelt. Es ist die Vielfalt, die Experimentierfreude, die mich auszeichnet. (lacht)

*Sie muten Ihren Interpreten viel zu. Wenn man sich die Partitur von «Prelude and Echo» ansieht, braucht man hier zuerst einmal viel Zeit, um die Bedeutung der farbigen Buchstaben zu entschlüsseln.*

Ja. Das quartet noir war zuerst skeptisch, der Prozess war dann unheimlich spannend. Fritz Hauser hatte sich eine eigene Notation erarbeitet, Joëlle Léandre begriff inhaltlich sofort, worum es ging. Urs Leimgruber sagte, er hätte sein Instrument neu spielen lernen müssen, und Marilyn Crispell entwickelte eine sehr persönliche Interpretation. Ich war begeistert.

### *Was tut Kritik mit Ihnen – Fremdkritik und Selbstkritik?*

Wenn Fremdkritik im konstruktiven Rahmen geschieht, bin ich sehr daran interessiert. Wenn sie respektlos und mit Vorurteilen beladen ist, nicht. Es gibt jedoch Kritiker, die ihre Hörerfahrungen so zu beschreiben wissen, dass mich das Lesen sogar für das eigene Komponieren inspiriert. Ich bin ein paradoxer Mensch: manchmal sehr selbstkritisch und manchmal überhaupt nicht. Wenn man im Prozess ist, muss man loslassen; man muss überzeugt sein von dem, was man macht. Der Moment der Kritik kommt später.

### **Die Komponistin über ihre Werke**

**Différance I**, eine «nachschießende Improvisation» für Orchester – im Dunkeln auszuführen – entstand im Auftrag der basel sinfonietta als Composer in residence 2000/2001. Die «Endung -ance macht deutlich, dass es nicht um eine

direkte, auf vorhersagbare Wirkungen gerichtete Aktivität geht, sondern ähnlich den Begriffen *mouvance* (Beweglichkeit) oder *résonance* (Resonanz) um eine gewisse Unentschiedenheit zwischen dem Aktiv und dem Passiv».

**Tunnel II** für Ensemble mit präpariertem (flossengedübeltem) Klavier und Zuspieldband mit Geräuschen der Rhätischen Bahn, eine «Zug-Biografie» nach der Erzählung «Der Tunnel» von Friedrich Dürrenmatt. Für die Aufnahme des Zuspieldbandes habe ich das Mikrophon in die geöffnete WC-Schüssel eines alten Waggons der Rhätischen Bahn zwischen Preda und Bergün gehalten. Dies ergab das beste Klangergebnis. Die Instrumente nehmen immer wieder Bezug zur Tonhöhe des Schienengeräuschs.

**prelude and echo** (2003) entstand im Auftrag des Lucerne Festivals. Es ist eine Konzeptkomposition für das quartet noir,

nach fünf Gedichten von Anne Blonstein aus «the blue pearl». Alle vier Instrumente übersetzen Buchstabe für Buchstabe den Text der Gedichte in Klang. Die Idee geht auf Roland Barthes zurück, der das Schriftbild und seine spezifische Abfolge als Information begreift. Doch nicht nur der Text wird Klang, auch der Leerraum im Text wird artikuliert; ähnlich einem Schatten, den das nächste Wort vorauswirft oder hinter sich herzieht.

**Narziss und Echo** (2004) für Klarinette solo erzählt die Geschichte der Sehnsucht nach Identität (Narziss). Echo fand wenig Beachtung und hat als Figur nur überlebt, weil sie Narziss traf. Das Tonmaterial ist aus der Obertonreihe der Töne H und C gewonnen, mit Abweichung von der temperierten Skala. Indem der Halbton in sechs Schritte unterteilt wird, ergeben sich Mikrodistanzen.

**Essays I–V** (2005) für Klavier und Stimme(n) auf Gedichte von Nijolė Miliauskaitė.

Die Aufnahmen wurden ohne jegliche Overdubs gemacht. Die Pianistin spielt und spricht gleichzeitig (Essay II+III, litauisch), die Sängerin spricht und singt gleichzeitig (Essay IV, deutsch+litauisch). Vier Versuche, «auf die exemplarischen Grundfragen des zeitgenössischen Komponierens mit Texten» zu antworten. Gefördert durch die Berliner Senatsverwaltung für Wissenschaft, Forschung und Kultur «Kompositionsaufträge 2005».

### **Mela Meierhans**

Mela Meierhans, geboren 1961 in Luzern, erhielt wichtige künstlerische Impulse bereits im Elternhaus (zeitgenössische Musik und abstrakte Malerei). Vielschichtigkeit und Offenheit sind wesentliche gestalterische Interessen; interdisziplinäre Zusammenarbeit und Entwicklung von interaktiven Partituren in Bereichen Musik, Tanz, Film, Performance, Theater, Installation und Architektur. Seit 2003 Arbeitsschwerpunkt Musiktheater/

Musik im (öffentlichen) Raum. Sie war 1998–2000 Gastkomponistin im Elektronischen Studio der Musik-Akademie Basel und erhielt – neben verschiedene Werk und Förderpreisen – Auftragskompositionen unter anderem von: Staatsoper Hannover, Lucerne Festival, Experimentale Leipzig, Berliner Kompositionsaufträge, Festival Amplitudes-Aperghis, Sinfonieorchester Basel, The Roosevelt Ensemble Washington, Klangwerkstatt Berlin, basel sinfonietta, Tage für Live Elektronik Basel. Audio Design u. a. für Schweizer Radio DRS 2 sowie für Pro Helvetia. Mela Meierhans lebt und arbeitet seit 2000 in Berlin / Basel, sowie seit 1988 in Vaux la Douce (F). [www.meierhans.info](http://www.meierhans.info)

### Anne Blonstein

Geboren 1958 in England. Lebt in Basel als freischaffende Schriftstellerin. Tätigkeiten als Übersetzerin und Redaktorin. Veröffentlichung von Gedichten und

Prosagedichten in Zeitschriften und Anthologien in Nordamerika, England und der Schweiz. Zwei Gedichtsammlungen: *the blue pearl* (Salt Publishing, 2003) und *worked on screen* (Poetry Salzburg, 2005).

### Nijolė Miliauskaitė

Nijolė Miliauskaitė (1950–2002) ist eine der bedeutendsten Lyrikerinnen Litauens. Studierte litauische Sprache und Literatur. Ihr Gedichtband «Sielos labirintas» (Labyrinth der Seele, 1999) wurde mit dem litauischen Nationalpreis ausgezeichnet. Lebte und starb in Druskininkai, Litauen.

### æquatuor

Das Ensemble æquatuor sieht sich seit seiner Gründung anlässlich der Weltmusiktage 1991 als individuelle, offene Gruppe «von solo bis æquatuor», die sich ausschliesslich für experimentelle und zeitgenössische Ausdrucksformen engagiert. Mit Kompositionsaufträgen

und Adaptionen von Werken in freier Besetzung hat sich æquatuor ein Repertoire geschaffen, das weiter im Aufbau begriffen ist. 2004 erhielt das Ensemble das erste Werkjahr für Interpretation der Stadt Zürich und erreichte mit der Produktion «Schattenrisse» (2 Kammeroper) eine grosse Aufmerksamkeit (UA Lucerne Festival 2005).

### quartet noir

Das quartet noir besteht seit 1998, hat 2 CDs veröffentlicht, konzertiert selten, aber weltweit. «Der geglückte Dialog auf Anhieb bleibt immer ein Ereignis. Handelt es sich gar um ein Gespräch im Quartett, ist er eine Rarität – auch im weiten Feld der improvisierten Musik.»  
(Meinrad Buholzer)

### basel sinfonietta

Mit einem Blick auf das Unkonventionelle und Provokative hat sich die basel sinfonietta als grosses Sinfonie-

orchester international einen Namen geschaffen. Die einzigartige musikalische Motivation wurzelt in der Mitbestimmung der Musikerinnen und Musiker in wesentlichen Belangen – künstlerisch wie organisatorisch.

### Jürg Wytenbach

wurde 1935 in Bern geboren. Seine Studien führten ihn nach Bern (Komposition bei Sandor Veress) und nach Paris. Seit 1967 Lehrauftrag am Konservatorium der Musik-Akademie Basel. Gleichzeitig rege Konzerttätigkeit als Pianist. Als Dirigent hat er weit über 100 Werke zeitgenössischer KomponistInnen aufgeführt; die meisten in Ur- oder Erstaufführungen. Unter seinen vielen CD-Einspielungen, spielte er das Gesamtwerk von Giacinto Scelsi für Chor und Orchester ein (ausgezeichnet mit dem «Grand Prix du Disque» und dem Preis der Deutschen Schallplattenkritik).

### Franco Tosi

Geboren 1965, studierte in Luzern bei G. Sisini. Weitere Studien führten ihn nach Basel in die Konzertklasse von Hans Rudolf Stalder. Die Interpretation neuer Musik führten ihn u. a. zu Kursen bei K. Huber und H. U. Lehmann. 1989 war er Mitbegründer und Leiter des Ensemble Opus Novum, das bis zu seiner Auflösung im Jahre 2002 zahlreiche Schweizer Werke uraufführte. Seit 1990 ist er Mitglied der Basel Sinfonietta. In Zusammenarbeit mit Schweizer Komponisten entstanden mehrere Werke für Klarinette-Solo die auch ihm gewidmet sind, u. a. T. K. J. Mejer, J. Werthmüller, Hans Zellweger. Seit 1998 ist er musikalisch-pädagogischer Leiter der Musikschule Reinach BL.

### Von-Arnim-Duo

**Raminta Lampsatis**, Pianistin und Musikwissenschaftlerin, studierte an der Valparaiso University, Indiana Klavier und am

Salzburger Mozarteum Liedbegleitung. Studium der Musikwissenschaft an der Freien Universität Berlin, Prof. C. Dahlhaus. Professur für Liedbegleitung an der Hochschule für Musik und Theater, Hamburg; Gastprofessur an der Music Academy in Vilnius, Litauen. Rege Konzerttätigkeit im In- und Ausland. Festival-Einladungen u. a. zu den Berliner Festwochen, zum Schleswig-Holstein-Musikfestival. Diverse Rundfunk- und CD-Aufnahmen.

**Leslie Leon**, Studium an der Universität der Künste Berlin (Prof. Ingrid Figur); internationale Konzerttätigkeit; zahlreiche Festival-Einladungen, vor allem für Konzert und Musiktheater, div. Uraufführungen (u. a. bei Wien Modern, Berliner Festwochen, Internationale Festwochen Davos, Expo 2002 CH, Heimat Moderne Leipzig. Verschiedene CD-Produktionen; Sprecherin in Hörspiel- und Filmproduktionen (DeutschlandRadio; RBB Berlin). Gründungsmitglied des Mela-Quartetts.

## Interview de Mela Meierhans par Corinne Holtz, rédactrice musique, Radio DRS 2

*Vous assistiez aux enregistrements de votre pièce Essays I-V au studio radio-phonique, vous avez discuté avec l'ingénieur du son Andreas Werner quand il a préparé le master de ce portrait CD. Vous ne vous limitez donc pas au seul rôle de compositrice. Pourquoi?*

Dans ma collaboration avec les interprètes, je recherche la continuité et j'ai besoin de leurs réactions. *Essays* a été écrit pour le mezzo-soprano Leslie Leon et la pianiste Raminta Lampsatis, d'après des poèmes de la poétesse lituanienne Nijolė Miliauskaitė. Nous avons tourné les trois avec cette œuvre, car en plus du chant et du piano préparé, il faut un archet électronique, que j'actionne. C'est un petit appareil que j'utilise ici pour les cordes du piano. On enfonce la pédale et on pose l'appareil sur le segment voulu de corde. La sonorité percussive du piano disparaît pour faire place à cette vibration sans fin qu'on connaît de la guitare

électrique. J'ai enfin réussi à prolonger le son percussif du piano! L'important est la tension qui s'instaure quand je supprime une partie du son (en préparant le piano), que le son normal continue et qu'il vient s'y ajouter une nouvelle sonorité (grâce à l'archet électronique).

*On sait du compositeur György Ligeti qu'il était intraitable avec ses interprètes et qu'il ne redoutait pas les divorces. Pendant les enregistrements de ses pièces pour orchestre, il s'est disputé avec le chef Esa-Pekka Salonen. Jusqu'où vos interprètes tolèrent-ils votre ingérence? Les rôles sont clairs. Quand je collabore avec un chef d'orchestre pour une production de théâtre musical, comme autrefois avec Johannes Harneit, nous nous mettons d'accord pour partager le travail. Nous discutons ensemble les questions posées par la partition, les premières répétitions ont lieu sans moi, le chef d'orchestre élabore l'inter-*



prétation avec les musiciens. Il en va autrement si j'écris une commande pour un musicien précis, comme *Narziss und Echo*, par exemple, écrit pour et avec le clarinettiste Franco Tosi.

*Vous êtes donc à la fois compositrice et interprète, et vos interprètes sont aussi des compositeurs?*

Oui, quand il s'agit de constellations comme pour *Essays* ou *Narziss und Echo*. C'est alors très fécond. D'ailleurs, dans ces deux pièces, chaque note est fixée, la partition est notée de façon classique. La liberté ne commence qu'avec l'interprétation. Il en va tout différemment dans *Différance* et *Prelude and Echo*, où il y a de la place pour improviser. La chose qui m'intéresse le plus, aujourd'hui, c'est la liberté qu'un interprète s'accorde dans le cadre que je lui ai fixé. Dans un deuxième temps, nous examinons ensemble le matériau fourni. Qu'est-ce qui est possible? Comment

réaliser quand même l'impossible? Le processus de composition n'est jamais terminé quand j'ai remis la partition. Il peut arriver que je change quelque chose sans crier gare. Cela a été le cas lors des répétitions d'*Essays*. Je n'avais jamais été satisfaite du début et n'ai trouvé la solution que juste avant l'enregistrement.

*Il y a des compositeurs qui ne parlent pas aussi franchement que vous de la nature processuelle de leur travail et de la part qui revient à leurs interprètes. De nos jours, la question de l'auteur se pose différemment, les frontières entre le compositeur et l'interprète sont devenues plus perméables. Encore une fois: jusqu'à quel point êtes-vous sévère avec vos interprètes?*

La pianiste Raminta Lampsatis m'a dit une fois: «Tu ne te declares pas satisfaite avant d'être satisfaite. Mais tu cherches, et tu cherches avec nous. S'il te faut encore changer deux notes, tu n'y vois pas

d'inconvénient.» Il me plaît, ce respect mutuel, qui correspond aussi à mon parcours largement autodidacte de compositrice. J'ai grandi dans une famille qui écoutait la musique de Schönberg et de John Cage, et j'ai toujours été entourée de musique et de répétitions. Nous respectons l'œuvre, mais discutons quand même des limites d'une partition. Aujourd'hui, c'est la manière dont la musique contemporaine traite le langage qui me passionne particulièrement.

*Vous n'êtes donc pas une obsédée de la domination complète, comme le critique Peter Niklas Wilson en accuse les compositeurs?*

Non, mon travail est trop processuel pour cela. Mais si je sais ce dont les interprètes sont capables, je sais aussi ce que je peux exiger d'eux. Ce n'est pas de la domination, cela signifie faire un bout de chemin ensemble. La domination est dans la pièce elle-même, qui doit être

conçue de façon à fixer des limites, et celles-ci sont indiquées par la notation. Si cela est bon, la domination au sens où vous l'évoquiez n'est pas nécessaire.

*Vous avez dit une fois que composer signifiait pour vous fixer des limites. Qu'est-ce encore d'autre?*

(hésite et rit) Pour moi, c'est la plus belle façon de structurer le quotidien. A part ma passion pour les travaux des champs, composer est l'activité qui m'importe le plus. Intervenir pour mettre de l'ordre dans quelque chose qui se situe hors de moi produit de la beauté. Composer est un acte très semblable au jardinage, et qui n'a rien de cognitif. Enfant, je voulais diriger, par la suite j'ai hésité entre l'écriture et la composition. Je suis très heureuse d'avoir choisi la composition, car si je suis très capable d'organiser le matériau musical, je suis moins bonne au niveau de la linéarité de la pensée. J'aime les plans qu'on voit par exemple

en regardant les montagnes – un premier plan, puis d'innombrables autres derrière. C'est un espace à plusieurs dimensions, comme il s'en produit dans la composition. La voie qui y mène est l'ouïe. Voilà quelque chose dont j'ai besoin tous les jours. Si je ne peux le cultiver, la vie devient très difficile. Cela explique peut-être mon affinité avec l'agriculture. Comme en composition, il y a là un grand espace que j'aimerais aménager. Il faut savoir que je quitte à tout moment Berlin pour me rendre en France. Là-bas, je vis à la campagne, nous avons sept hectares à cultiver et essayons aussi de renaturer le paysage; nous soignons nos prairies maigres, notre forêt. Berlin me passionne, parce que c'est si grand et que j'y reste toujours une étrangère. En France, c'est exactement la même chose, mais j'y suis entourée de ce qu'on appelle la nature.

*Il n'y a plus un bureau d'architecte ouest-européen qui puisse se passer*

*aujourd'hui de l'ordinateur et de logiciels spéciaux. Prenez-vous encore le crayon en main?*

Cela dépend de l'œuvre. *Essays* a été écrit au piano, par exemple, avec le crayon à la main et le papier réglé devant moi. L'outil influence la composition et *vice versa*. Quand j'écris des pièces très organisées, je m'assieds à mon bureau. Les pièces d'envergure et les textures rythmiques complexes sont réalisées à l'ordinateur. Ce qu'il y a de plus beau dans l'acte de composer – l'imagination – se passe toujours dans la tête. Le travail consiste à imaginer subitement quelque chose, après quoi il faut de l'endurance et du métier. Comme pour faucher l'herbe!

*Vous écrivez d'une part des pièces comme Différence pour orchestre ou le quatuor Prelude and Echo, fondés sur l'aléatoire et l'improvisation, qui vont donc dans la direction de la musique conceptuelle et mettent l'interprète dans le coup, en*

*lui laissant décider à quel moment jouer par exemple tel matériau. D'autre part il y a des pièces très déterminées, comme Narziss und Echo pour clarinette seule. Existe-t-il un style Mela Meierhans, ou est-ce une méthode Mela Meierhans?*

J'ai de la peine à répondre. A regarder les œuvres écrites depuis 1989, il y a une rupture en 2000, avec la pièce pour orchestre *Différence I*. Depuis, je travaille davantage avec le bruit – mais pas au sens d'un Helmut Lachenmann, qui sonde les finesses; moi, je suis plutôt «brute de décoffrage». Ce qui m'intéresse, aujourd'hui encore, est le bruit «non académique». Avant cela, il y a peut-être trois œuvres que je trouve toujours intéressantes. Le reste, je considère que ce sont des études qui m'ont beaucoup appris.

La «méthode» Meierhans réside peut-être dans cette forte référence au langage et dans le déplacement du son et des musiciens dans l'espace. Je dirais

que c'est un mélange de complexité et d'une sensualité qui interpelle les gens, même ceux qui n'ont aucun rapport avec la musique contemporaine.

*Dans votre musique, on trouve des schémas sériels, des microtons, mais aussi des accords majeurs et mineurs. Y a-t-il des choses que vous vous interdisez?*

Rétrospectivement, oui, souvent! *Almah* (1994/95) pour quatuor à cordes et cor itinérant a été conçu pour l'espace particulier de la chapelle Notre-Dame du Haut du Corbusier, à Ronchamp. J'ai transposé les proportions géométriques de cet espace en termes musicaux et en ai tiré un matériau de seize notes réparties sur cinq octaves. Cela signifiait que les quintes et les octaves s'accumuleraient au milieu de la composition. Le résultat est que cette partie médiane est remplie d'une merveilleuse musique sans frottement. Je l'ai laissée telle quelle.

Je me bats parfois avec le problème du nombre d'éléments répétitifs à m'auto-riser. Dans *Tunnel II*, par exemple, le train passe littéralement à travers le récit de Durrenmatt. Dans cette œuvre, je traduis très directement les angoisses que l'auteur provoque. Dans *Essays*, il y a deux passages de piano qui ont une fonction purement répétitive.

*Peut-on vous taxer de compositrice «post-postmoderne»?*

Les étiquettes ne me disent pas grand-chose.

*Craignez-vous de composer des choses quelconques?*

Non. J'ai plutôt tendance à ne pas refouler certaines choses. Je travaille souvent à partir de textes qui m'influencent directement. Si une machine à coudre devait être mentionnée dans un poème, ou le train, comme dans le récit de Durrenmatt, il est possible que

cet objet devienne partie de ma composition. On pourrait vouloir éviter ce genre de situation, moi, je les admet. «Quelconque» est naturellement une étiquette peu flatteuse. Ce qui me distingue, c'est la diversité, le plaisir d'expérimenter. (rire)

*Vous exigez beaucoup de vos interprètes. Si l'on ouvre la partition de Prelude and Echo, il faut un certain temps pour découvrir la signification des lettres en couleur.*

Oui. Le *quartet noir* avait commencé par être sceptique, mais le processus a été ensuite incroyablement passionnant. Fritz Hauser s'était confectionné sa propre notation, tandis que Joëlle Léandre a compris tout de suite de quoi il retournait. Urs Leimgruber dit avoir dû réapprendre à jouer de son instrument et Marilyn Crispell a mis au point une interprétation très personnelle. J'étais enthousiaste.

*Que vous fait la critique – la vôtre et celle des autres?*

Quand la critique des autres est constructive, elle m'intéresse beaucoup. Quand elle manque de respect et est chargée de préjugés, non. Il y a toutefois des critiques qui savent exprimer leurs impressions auditives au point que leur lecture m'inspire comme compositrice. Je suis une personne paradoxale, tantôt très critique à mon propre égard, tantôt pas le moins du monde. Quand on est pris dans un processus, il faut se détacher, être convaincu de ce qu'on fait. La critique intervient plus tard.

### **La compositrice parle de ses œuvres**

**Différance I**, «improvisation à consulter» pour orchestre – à exécuter dans le noir – est une commande du *basel sinfonietta*, où j'étais *composer in residence* en 2000/2001. Le suffixe *-ance* indique qu'il ne s'agit pas d'une activité directe, axée sur des résultats prévisibles, mais

d'une certaine indécision entre l'actif et le passif, comme dans les mots *mouvance* ou *résonance*.

**Tunnel II** pour piano préparé et bruits enregistrés des Chemins de fer rhétiques est une «biographie ferroviaire» d'après le récit «Le tunnel» de Friedrich Durrenmatt. Pour l'enregistrement de la bande magnétique, j'ai tenu le microphone au-dessus du siège ouvert des WC d'un vieux wagon des Chemins de fer rhétiques, entre Preda et Bergün. Cela a donné les meilleurs résultats. Les instruments se réfèrent constamment à la fréquence du bruit des rails.

**Prelude and Echo** (2003) est une commande du festival de Lucerne. C'est une œuvre conceptuelle pour le *quartet noir*, d'après cinq poèmes du recueil «the blue pearl» d'Anne Blonstein. Les quatre instruments traduisent lettre par lettre le texte en son. L'idée remonte à Roland

Barthes, qui interprète l'image de l'écrit et la succession spécifique des lettres comme une information. Non seulement le texte se transforme en son, mais les blancs du texte aussi, comme une ombre projetée par le mot suivant ou à sa traîne.

**Narziss und Echo** (2004) pour clarinette seule raconte le désir d'identité (Narcisse). La nymphe Echo n'a guère suscité d'intérêt et ne survit, comme personnage, que pour avoir rencontré Narcisse. Le matériau musical provient des séries des harmoniques de *si* et de *do*, avec leurs écarts par rapport à la gamme tempérée. Le demi-ton s'y subdivise en six fractions, d'où des microtons.

**Essays I–V** (2005) pour piano et voix sur des poèmes de Nijolė Miliauskaitė. Les enregistrements ont été effectués sans la moindre superposition (*overdub*). La pianiste joue et parle en même temps (*Essay II + III*, lituanien), la chanteuse

parle et chante en même temps (*Essay IV*, allemand et lituanien). Il s'agit de quatre tentatives de réponse aux questions fondamentales que le rapport au texte pose aux compositeurs contemporains. Œuvre soutenue par le dicastère Science, recherche et culture du Sénat berlinois, commandes de composition 2005.

#### **Mela Meierhans**

Née à Lucerne en 1961, Mela Meierhans a reçu très vite des impulsions artistiques décisives de ses parents (musique contemporaine et peinture abstraite). Ses centres d'intérêt sont la complexité et l'ouverture d'esprit, les collaborations interdisciplinaires et l'élaboration de partitions interactives dans les domaines musique, danse, cinéma, performance, théâtre, installation et architecture. Depuis 2003, met l'accent sur le théâtre musical et la musique dans l'espace (public). De 1998 à 2000, compositrice invitée du Studio de musique électronique

de l'Académie de musique de Bâle. A côté de nombreux prix de soutien et de récompense, commandes de composition des institutions suivantes: Staatsoper Hannover, Lucerne Festival, Experimentale Leipzig, Berliner Kompositionsaufträge, Festival Amplitudes-Aperghis, Sinfonieorchester Basel, The Roosevelt Ensemble Washington, Klangwerkstatt Berlin, basel sinfonietta, Tage für Live Elektronik Basel. Travaux d'habillage sonore (*audio design*), notamment pour Radio DRS 2 et Pro Helvetia. Depuis 2000, Mela Meierhans vit et travaille alternativement à Berlin et Bâle, et, depuis 1988, à Vaux-la-Douce (F). [www.meierhans.info](http://www.meierhans.info)

#### **Anne Blonstein**

Née en Angleterre en 1958. Vit à Bâle comme écrivaine, traductrice et rédactrice indépendante. Publication de poèmes et de poèmes en prose dans des revues et anthologies d'Amérique du nord, d'Angleterre et de Suisse. Deux recueils de poèmes:

*the blue pearl* (Salt Publishing 2003) et *worked on screen* (Poetry Salzburg 2005).

#### **Nijolė Miliauskaitė**

Nijolė Miliauskaitė (1950–2002) est une des plus importantes poétesse lituaniennes. A étudié la langue et la littérature lituanienne. Son recueil *Sielos labirintas* (Labyrinthe de l'âme, 1999) a reçu le prix national de Lituanie. A vécu jusqu'à sa mort à Druskininkai (Lituanie).

#### **æquatuor**

Depuis sa fondation à l'occasion des Journées mondiales de la musique 1991, l'ensemble *æquatuor* se voit comme un groupe ouvert d'individualistes – «du solo à l'æquatuor» – qui s'engage exclusivement en faveur des formes d'expression expérimentales et contemporaines. Pendant ses quinze ans d'existence, *æquatuor* s'est créé tout un répertoire d'œuvres pour effectif variable à travers des commandes de composition

et des arrangements, répertoire qui continue à s'élargir. En 2004, l'ensemble a bénéficié de la première année d'atelier d'interprétation offerte par la ville de Zurich et a suscité un grand intérêt avec sa production «Schattenrisse» (2 opéras de chambre, première audition au festival de Lucerne 2005).

#### **quartet noir**

*quartet noir* existe depuis 1998, a édité deux CD, donne peu de concerts, mais alors dans le monde entier. «Le dialogue spontanément réussi reste toujours un événement. S'il s'agit d'une conversation à quatre, c'est une rareté, même dans le vaste champ de la musique improvisée.»

*Meinrad Buholzer*

#### **basel sinfonietta**

Le *basel sinfonietta* est un orchestre symphonique qui s'est forgé une réputation internationale grâce à ses programmes audacieux et provocants. Sa

motivation unique en son genre provient du fait que les musiciens et musiciennes ont leur mot à dire sur les questions les plus importantes, qu'elles soient d'ordre artistique ou organisationnel.

#### **Jürg Wyttenbach**

est né à Berne en 1935. Il a étudié la composition à Berne (Sandor Veress) et à Paris. Depuis 1967, chargé de cours au Conservatoire de l'Académie de musique de Bâle. Activité parallèle intense de pianiste de concert. En tant que chef d'orchestre, a dirigé ou créé plus de cent œuvres de compositrices et compositeurs contemporains. Parmi ses nombreux CD, citons l'intégrale des œuvres de Scelsi pour chœur et orchestre (récompensée par le Grand Prix du Disque et le Prix de critique allemande de disques).

#### **Franco Tosi**

Né en 1965, a commencé ses études de clarinette à Lucerne chez G. Sisini et les

a poursuivies à Bâle dans la classe de concert de Hans Rudolf Stalder. Pour l'interprétation de musique nouvelle, a suivi des cours de Klaus Huber et Hans Ulrich Lehmann. En 1989, cofondateur et directeur de l'ensemble *Opus Novum*, dissous en 2002, mais qui a suscité de nombreuses premières auditions des œuvres suisses. Depuis 1990, Franco Tosi est membre du *basel sinfonietta*. Sa collaboration avec des compositeurs suisses a suscité de nombreuses œuvres pour clarinette seule, dont il est parfois le dédicataire, entre autres de la part de T.K.J. Mejer, J. Werthmüller et Hans Zellweger. Depuis 1998, directeur musical et pédagogique de l'école de musique de Reinach (Bâle-Campagne).

#### **Duo Von-Arnim**

**Raminta Lampsatis**, pianiste et musicologue, a étudié le piano à la Valparaiso University (Indiana), l'accompagnement de lied au *Mozarteum* de Salzbourg et la

musicologie à l'Université libre de Berlin (prof. Carl Dahlhaus). Est professeure d'accompagnement de lied à la Haute école de musique et d'art dramatique de Hambourg et professeure invitée à l'Académie de musique de Vilnius (Lituanie). Activité intense de concert en Allemagne et à l'étranger. Invitée entre autres aux *Berliner Festwochen* et au festival du Schleswig-Holstein. Diverses productions radio et CD.

**Leslie Leon**, études à l'Université des Arts de Berlin (prof. Ingrid Figur). Activité internationale de concert. Nombreuses invitations à des festivals, avant tout de musique et de théâtre musical, diverses premières auditions (Wien Modern, Berliner Festwochen, Internationale Festwochen Davos, Expo 2002 CH, Heimat Moderne Leipzig). Productions CD. Récitante dans des pièces et films (Deutschland Radio; RBB Berlin). Membre fondateur du quatuor MELA.

## Mela Meierhans in conversation with Corinne Holtz, Music Editor of Swiss Radio DRS 2

*You were at the recordings of your work 'Essays I-V' in the Radio Studio. You exchanged places with the recording engineer Andreas Werner, when he was working on the master CD for this portrait. You don't restrict yourself to the role of composer. Why not?*

I seek continuity in my collaboration with the interpreters, and need their feedback. I wrote *Essays* for the mezzo-soprano Leslie Leon and the pianist Raminta Lampsatis, based on poems of the Lithuanian poet Nijolė Miliauskaitė. We went on tour with this piece, the three of us; besides the voice and the prepared piano, it needs an E-bow, which I play. This is a small gadget that I use here for the strings of the piano. You press the pedal, and put the gadget on the required section of the strings. The percussive sound of the piano disappears, and instead this endless vibrating occurs that we know from the electric guitar. I have finally succeeded

in extending the percussive sound of the piano. What is important is the tension that results when I take sound away (with the preparation), and at the same time the normal sound remains, and also sounds are added (with the E-bow).

*It is known that the composer György Ligeti was uncompromising with his interpreters, and did not shy away from separating from them. During the recordings for his orchestral works, he fell out with the conductor Esa-Pekka Salonen. How much do your interpreters allow you to interfere?*

That's a clear-cut matter. When I work with a conductor on a music theatre production, as I have in the past with Johannes Harneit, then we agree on the principal of division of labour. Open questions regarding the score are discussed together, but the first rehearsals take place without me. The conductor works on the interpretation with the

musicians. It's different when I write a commission for a quite specific musician, as for example with *Narcissus and Echo*, which was written for and with the clarinetist Franco Tosi.

*So are you as composer also your interpreter, and your interpreters are composers?*

Yes, if it is a case of constellations such as *Essays* or *Narcissus and Echo*, then it is very fruitful. By the way, in both of these scores, every note is fixed – the score is notated in the 'classical' sense. The freedom begins here only with the interpretation. It is quite different from *Différance* and *Prelude and Echo* – in those cases, there is room for improvisation. Today, what interests me is rather the freedom that an interpreter takes within this 'space' that I have fixed. We then investigate this existing material in a second step, together with each other. What is possible? How can what is

impossible nevertheless still be realized? The process of composition is never finished when I have handed over the score. It can happen that I change things at very short notice. That was the case in the rehearsals for *Essays*. I was never happy with the opening, and only found the solution shortly before the recording.

*There are composers who don't talk as freely as you do about the processes of your work, and about the degree to which they are indebted to their interpreters. The question of authorship is today different; the borderline between composer and interpreter has become more transparent. Once more: how strict are you with your interpreters?*

The pianist Raminta Lampsatis said to me: 'You're never satisfied until you're satisfied. But when you search, you search with us. If it's necessary to change two notes more, then you're not too proud to do it.' I like that: this mutual

respect; it also corresponds to my mostly autodidactic development as a composer. In our family home, I grew up with the music of Arnold Schoenberg and John Cage, and was from the very beginning surrounded by music and the process of rehearsing. We have always honoured the character of a work, and yet still discussed the boundaries of a score. Today, it is the way of dealing with language in contemporary music that particularly fascinates me.

*So you're not a control fetishist – as the music critic Peter Niklas Wilson has said of composers, regarding their delight in polemics.*

No. My work is too much of a process. But if I know what the interpreters are capable of, then I know what I can demand. That isn't control, it means that we go along a path together. The control is in the piece itself. It must be structured so that it has boundaries, and they are

defined by the notation. That has to be good – and if it is, then the control in the sense that you mention is not necessary.

*You once said that composing for you is setting boundaries. What is it besides this?*

(Hesitates and laughs.) For me, it's the most beautiful way of structuring everyday life. Composing is the most important thing, besides my passion for agriculture. To create order in something that lies outside me, creates beauty. With composing, this is very similar to working in the fields, and is possible in a way that hasn't got to do with cognitive things. As a child, I wanted to learn to conduct, later I was torn between writing and composing. I am very happy that I chose composing, because I can organize things in a very goal-oriented way (my musical material) but I can't think so well in a goal-oriented manner. I love layers, as you experience them

when you look at the mountains: Here is a first little hill, behind it there are many more. It is a multi-dimensional space, similar to the one that is created when you compose. The way to it leads via one's hearing. That is something that I need every day. If I can't cultivate that, then life is very difficult for me. That explains, perhaps, my closeness to 'agriculture'. Just as in composing, there is a large space that I would like to order. You have to know that I repeatedly leave Berlin to travel to France. There, I live on the land, we have seven hectares to look after, and we are trying to re-naturalize it, we tend to our rough pasture and the forest. Berlin fascinates me because it is so big and I remain a stranger there – in France it is just the same, but there, I am surrounded by nature.

*No Western European architectural firm today can exist without computers and special programmes. Do you still use pencil, paper and a red pen?*

That depends on the piece. *Essays*, for example, was written at the piano, with the pencil in my hand and manuscript paper in front of me. The tools influence the composing and vice versa. If I am writing strictly organized pieces, I sit at my desk. Large-scale pieces and rhythmically complex structures I write at the computer. The most beautiful thing about composing – the imagination – always happens in my head. The work comprises a moment of the imagination. Then it is a matter of patience and manual labour. It is like mowing the lawn!

*On the one hand, you write pieces such as the orchestral work 'Différance' or the quartet 'Prelude and Echo', which are based upon chance principles and on improvisation: pieces that move in the direction of concept music and bring the interpreter into the equation, for he himself decides in which timeframe (for example) he must play what material. On the*

other hand, there are strict, fixed pieces such as ‘Narcissus and Echo’ for clarinet solo. Is there a ‘Mela Meierhans style’ – or is there a ‘Mela Meierhans method’?

I can’t answer that properly. If I look at the pieces that I have written since 1989, there is a break in the year 2000 with the orchestral piece *Différance I*. Since then, I have worked more with noise. But not after the manner of Helmut Lachenmann, who investigates delicate matters – no, something quite elemental. Right up to today, I am interested in ‘unacademic’ noise. Before that, there are perhaps three pieces that I still find interesting. I regard the rest as studies in which I learnt a lot.

Perhaps the Meierhans method lies in this strong connection to language and the movement of sound and the musician in space. I would say: it is the mixture of complexity, and a sensuousness that also speaks to people who have nothing to do with contemporary music.

In your music, we find serial patterns, we find microtonality – but we also find the major and minor triads. Is there anything that you don’t allow yourself?

Looking back, that has happened a lot. *Almah* (1994–5) for string quartet and wandering horn was written for the special spatial relationships in Le Corbusier’s chapel in Ronchamp. I translated the geometrical proportions of this space into musical proportions, and came upon the musical material of 16 notes over five octaves. This meant that the fifths and the octaves were frequent in the middle of the composition. The result was a wonderfully friction-free music in this section – and back then, I let it stand as it was.

I occasionally struggle with the question as to how many repetitive elements I want to allow. In *Tunnel II*, for example, the train literally travelled for me straight through the story by Friedrich Dürrenmatt. In this piece, I also trans-

late in very direct fashion the fears that the author creates – in *Essays*, there are two sections in the piano that function in an exclusively repetitive manner.

*Could one accuse you of being a ‘post-post-Modern’ composer?*

I can’t say much about labels.

*Are you afraid of composing whatever you like?*

No. It’s perhaps more the case that I don’t repress certain things. I often work with texts that influence me directly. If a sewing machine happens to be mentioned in a poem, or – as in Dürrenmatt’s story, the train – then it is possible that this object becomes a part of my composition. One could want to avoid it; but I let it happen. To write ‘whatever you like’ is of course a label that flatters no one. It is the variety, the joy in experimentation that distinguishes me! (laughs)

*You demand much of your performers. If one looks at the score of ‘Prelude and Echo’, you first have to spend much time working out the meaning of the coloured letters.*

Yes. The Quartet Noir was at first sceptical, and the process was then incredibly exciting. Fritz Hauser worked out his own notation. Joëlle Léandre immediately understood what was happening. Urs Leimgruber said that he had had to learn to play his instrument anew, and Marilyn Crispell developed a very personal interpretation. I was over the moon.

*What does criticism do for you – criticism from others and your own self-criticism?*

If outside criticism happens in a constructive context, I am very interested in it. If it is done without respect, and laden with prejudice, then I’m not. But there are critics who can describe their listening experiences so that reading them can even inspire me in my own composing.



I am a paradoxical person: Sometimes I am very self-critical, and sometimes not at all. If one is in the middle of a process, you have to let go, you have to be certain of what you're doing. The moment for criticism comes later.

#### **The composer on her works**

**Différance I**, a 'consultative improvisation' for orchestra – to be performed in the dark – was written to a commission from the Basle Sinfonietta when I was its Composer in Residence in 2000/2001. The 'ending "-ance" makes it clear that this is not about a direct activity designed to produce predictable results, but is meant, analogue to the concepts of "mouvance" (mobility) or "resonance" (resonance) as a kind of indecision; something between active and passive'.

**Tunnel II** for ensemble with prepared piano and tape with noises from the Rhaetian Railway: a 'train biography'

after the novella *The Tunnel* by Friedrich Dürrenmatt. For the recording of the tape, I held the microphone in an open toilet of an old wagon of the Rhaetian Railway between Preda and Bergün. This produced the best sonic results. The instruments repeatedly make reference to the pitch of the noise of the tracks.

**Prelude and Echo** (2003) was a commission from the Lucerne Festival. It is a concept composition for the Quartet Noir, after five poems by Anne Blonstein from *the blue pearl*. All four instruments translate the text of the poems into sound, letter by letter. The idea goes back to Roland Barthes, who understood the textual signs on a page and their specific sequence simply as 'information'. But not just the text is made into sound; the spaces in the text are articulated too – similar to a shadow that the next word casts ahead, or draws along behind it.

**Narcissus and Echo** (2004) for clarinet solo, tells the story of a yearning for identity (Narcissus). Echo awoke little recognition in others, and only survived because she met Narcissus. The musical material is taken from the overtone scale of the notes B natural and C, and thus departs from the well-tempered scale. When the semitone is subdivided into six further steps, micro-distances are the result.

**Essays I–V** (2005) for piano and voice(s) to poems by Nijolė Miliauskaitė. The recordings were made without any overdubbing. The pianist plays and speaks at the same time (*Essay II + III*, in Lithuanian), the singer speaks and sings at the same time (*Essay IV*, in German + Lithuanian). Four attempts at answering 'the exemplary, basic questions regarding contemporary composition with texts'. This was sponsored by 'Composition Commissions 2005' of

the Berlin Senate's Committee for Science, Research and Culture.

#### **Mela Meierhans**

Mela Meierhans was born in 1961 in Lucerne, and already received important stimuli in artistic matters from her parents at home (in contemporary music and painting). Fundamental creative concerns of hers are complexity and openness; interdisciplinary collaboration and development of interactive scores in the realms of music, dance, film, performance, theatre, installation and architecture. Since 2003, her work has centred on music theatre and music in (public) spaces. From 1998 to 2000, she was a guest composer at the Electronic Studio of the Basle Music Academy, and, besides various prizes and bursaries for her work, she has composed to commissions from institutions including the Hanover State Opera, the Lucerne Festival, the 'Experimentale Leipzig', the

Berlin 'Composition Commissions', the Amplitudes-Aperghis Festival, the Basle Symphony Orchestra, the Roosevelt Ensemble in Washington, the Berlin Klangwerkstatt, the Basle Sinfonietta, and the Basle Live Electronic Days. She has done audio design for Radio DRS 2, Pro Helvetia and others. Since 2000, Mela Meierhans has lived and worked in Berlin and Basle, and since 1988 also in Vaux la Douce in France.  
*www.meierhans.info*

### **Anne Blonstein**

Born in 1958 in England. Lives in Basle as a freelance writer; also active as a translator and editor. She has published poems and prose poems in journals and anthologies in North America, England and Switzerland. Two poetry collections: *the blue pearl* (Salt Publishing, 2003) and *worked on screen* (Poetry Salzburg, 2005).

### **Nijolė Miliauskaitė**

Nijolė Miliauskaitė (1950–2002) is one of the most significant poets of Lithuania. Studied the language and literature of Lithuania. Her poetry volume *Sielos labirintas* (*Labyrinth of the Soul*, 1999) was awarded the Lithuanian National Prize. She lived and died in Druskininkai (Lithuania).

### **Aequator**

Since it was founded at the World Music Days in 1991, the Aequator Ensemble has seen itself as an individual, open group 'from solo to the aequator', which devotes itself exclusively to experimental and contemporary forms of expression. In the eleven years of its existence, Aequator has created a repertoire that is still expanding, through commissions and adaptations of works for free instrumentation. In 2004, the ensemble was awarded the first 'working year for interpretation' of the city of Zurich, and drew great atten-

tion with its production 'Silhouettes' (two chamber operas, premièred at the Lucerne Festival in 2005).

### **Quartet Noir**

The Quartet Noir was founded in 1998, has published two CDs, and gives concerts rarely, but across the world. 'To achieve real dialogue at the first go is always an event. If it is the conversation of a quartet, it is a rarity – even in the broader field of improvised music'.  
*(Meinrad Buholzer).*

### **Basle Sinfonietta**

With its preference for the unconventional and the provocative, the Basle Sinfonietta has made a name for itself on the international scene as a large-scale symphony orchestra. Its unique musical motivation is rooted in the fact that its musicians have a large say in basic matters – both artistic and organizational.

### **Jürg Wytenbach**

Born in Berne in 1935. His studies took him to Berne (composition with Sándor Veress), and to Paris. Since 1967, he has taught at the Basle Conservatory. At the same time, he has enjoyed an active concert career as a pianist. As a conductor, he has performed more than a hundred works by contemporary composers, most of them as first performances or as world premières. Among his many CD recordings is the complete oeuvre for choir and orchestra by Giacinto Scelsi (awarded the *Grand Prix du Disque* and the Prize of the German Record Critics).

### **Franco Tosi**

Born in 1965, and studied in Lucerne with G. Sisini. Further studies took him to Hans Rudolf Stalder's concert class in Basle. His interpretation of new music also took him to courses given by K. Huber and H.U. Lehmann. In 1989, he was the co-founder and director of the

Opus Novum Ensemble, which, until it was dissolved in 2002, was responsible for numerous world premières of Swiss works. He has been a member of the Basle Sinfonietta since 1990. His collaboration with Swiss composers has led to the composition of several clarinet solo works that were also dedicated to him, as for example by T.K.J. Meyer, J. Werthmüller and Hans Zellweger. Since 1998, he has been the musical and educational director of the Music School in Reinach in Canton Baselland.

#### Von Arnim Duo

**Raminta Lampsatis**, pianist and musicologist, studied piano at Valparaiso University in Indiana, and song accompaniment at the Mozarteum in Salzburg. She studied musicology at the Free University in Berlin under Carl Dahlhaus. She is a professor for song accompaniment at the Hamburg Academy for Music and Theatre, and she has been

a guest professor at the Vilnius Music Academy in Lithuania. She enjoys an active concert career at home and abroad. She has been invited to various festivals, including the Berlin Festwochen and the Schleswig-Holstein Music Festival. She has made various recordings for radio and CD.

**Leslie Leon** studied at the University of Arts in Berlin (with Prof. Ingrid Figur); she performs internationally, and has received numerous invitations to festivals, for both concerts and music theatre; she has given diverse world premières (e.g. at Wien Modern, the Berlin Festwochen, the Davos International Festival, the Swiss Expo 2002, and the Heimat Moderne in Leipzig). She has made various CD recordings, has worked as a speaker in radio plays and film productions (Deutschland Radio; RBB Berlin). She is a founding member of the MELA Quartet.

## tunnel II – eine «Zug-Biografie»

**A: Junger Mann    B: Schaffner / Zugführer**

**C: ein Mitreisender**

**A** (...) «Aber wir fahren doch durch einen Tunnel!» (...)

**B** «Es stimmt mein Herr, es ist jetzt zwanzig nach sechs.» (...)

«Es ist der Zug nach Zürich.» (...)  
«Zwanzig nach sechs, (...) bald kommt Olten, Ankunft achzehnuhrsiebenunddreissig.

Es wird schlechtes Wetter gekommen sein, ganz plötzlich, daher die Nacht, vielleicht ein Sturm, ja, das wird es sein.» (...)

**C** «Unsinn», (...) «Unsinn, wir fahren durch einen Tunnel. Man kann deutlich den Fels sehen, Granit wie es scheint. In der Schweiz gibt es die meisten Tunnel der ganzen Welt. Ich habe es in einem statistischen Jahrbuch gelesen.» (...)

**B** «Sie wünschen?» (...)

**A** «Wir sind in einem Tunnel seit fünfundzwanzig Minuten», (...)

**B** «Was wünschen Sie?» (...)

**A** «Wir befinden uns seit Burgdorf in einem Tunnel», (...) «einen derartigen Tunnel gibt es auf dieser Strecke nicht, ich fahre sie jede Woche hin und zurück, ich kenne die Strecke.» (...)

**B** «Mein Herr», (...) «mein Herr, ich habe Ihnen wenig zu sagen. Wie wir in diesen Tunnel geraten sind, weiss ich nicht, ich besitze dafür keine Erklärung. Doch bitte ich Sie zu bedenken: Wir bewegen uns auf Schienen, der Tunnel muss also irgendwohin führen. Nichts beweist, dass am Tunnel etwas nicht in Ordnung ist, ausser natürlich, dass er nicht aufhört.» (...)

**A** «Dann bitte ich Sie, den Zug anzuhalten», (...) «ich verstehe kein Wort von dem was Sie sagen. wenn etwas nicht stimmt mit diesem Tunnel, dessen Vorhandensein Sie selber nicht erklären können, haben Sie den Zug anzuhalten.»

**B** «Den Zug anhalten?» (...)

**B** «Wir fahren abwärts», (...)

**A** «Leer», (...) «der Führerstand ist leer.» «Der Lokomotivführer?» (...)  
«Abgesprungen» (...)

**B** «Ohne Hoffnung», (...)

**A** «Hundertfünfzig», (...) «Hundertachtundfünfzig. Wir fallen.» (...)  
«Zweihundertzehn», (...)

**B** «Was sollen wir tun?»

**A** mit einer gespensterhaften Heiterkeit:  
«Nichts». © *Diogenes-Verlag, Zürich*

## prelude and echo

after 5 poems by anne blonstein from "the blue pearl" 2002  
published by SALT (Cambridge, UK) 2003.

prelude  
to horror. the gas  
and the gaze. the scream  
and the shivering. the silence  
and the explosions

o < >

flexible axes. the bread  
and the pain. the covert and  
the judgement. the air and the  
aspidistra (throat)

o < >

on  
prerogatives. first she says  
one thing. then she  
scatters her matter. but she always buys  
blue roses

< +

linseed oil is used in making paint  
varnish and pharmaceuticals, the seeds  
are crushed for cattle feed, used in  
trial and time issues in mundane  
and moral. airwave power. control tower. the lost  
arm of the laws (and)

< +

the beats of a lament  
take the darkness between home  
and genesis, batterings rush to  
quietness, silence crossed with thing  
struggle to conceive  
in going. violins. viola. imperfectly quartet

<

<

the when  
of a world not to forget this. then when of  
a world drawn by the others. the when of a  
world of lacquered roses. the when of a world  
between two commas. the  
when in the world. when

(silence is more than no-sound)

future,  
what words will do in the future  
they wrote. a venue in risk.  
she'll come

> < o

a pledge, digging into siltwords  
with a curved gaze. to whittle  
to woo. doubled (behold)

> < o

city,  
a body of enclosed  
and rupture lines. remembered futures.  
graffics

## Essay I

### NIJOLĖ MILIAUSKAITĖ

\*\*\*

kažkas many  
gerai žino kelia

veda mane, girdžiu  
fleitos balsą, nieko  
nesibijau, esu kaip vaikas

Štai – durys į uždraustą kambarį  
pravertos  
dar vienas žingsnis, dar

kaip tuščia

galvojau, rasiu lobyną, drėgną ir tamsų,  
pilną

prikrautą aukso ir brangakmenių,  
ranka išrašytų knygų  
muskuso, muskalo, kvapniųjų aliejų ir  
ambros

aksomo, šilkų, brokato, Kašmyro vilnos  
pipirų, cinamono, gvazdikėlių, tikrojo  
šafrano, muskato riešuto, ak,  
ir daugybės

stovylų, nepažįstamų, dieviškų

pats labirinto centras, šitiek sapnuotas

nuo menės raštuotu grindų  
veidrodžio šukę pakeliu

kaip šviesu

### NIJOLĖ MILIAUSKAITĖ

\*\*\*

etwas in mir  
kennt den weg

führt mich, ich höre  
eine Flötenstimme, nichts  
fürchte ich, bin wie ein Kind

da – die Tür zum verbotenen Zimmer  
ist einen spaltbreit geöffnet  
noch einen Schritt, und noch einen

wie leer

und ich hatte gedacht, eine Schatzkammer  
zu finden,

feucht und dunkel, voller Gold  
und Edelsteine,  
handgeschriebener Bücher, Muskat,  
Weihrauch,

duftende Öle und  
Ambrosia, Samt, Seide, Brokat, Kaschmirwolle  
Pfeffer, Zimt, Nelken, echtem Safran,  
Muskatnüssen, ach,  
und eine Menge Statuen, unbekannt, göttlich

das Zentrum des Labyrinths, so sehr erträumt

von einem Saal mit gemustertem Fussboden  
heb ich eine Spiegelscherbe auf

wie leuchtend hell

## Essay II + IV

\*\*\*

įsineši vidun kartu su malkų  
glėbiu  
ir šalto oro kvapą  
ir sniego skonį

kaip šilta (atejęs kas sako:  
čia Dievas gyvena!)

visas kambarys užlietas saulės  
tokios rirštos, tokios auksinės  
gėlės  
lyg butų akyse paaugusios

muša laikrodis

nutrūksta siūlas, ir močiutė prašo  
įverti adatą į senutėlį «Zingerį»  
mat lopo patalyne

už langų girdėti zylės

ir tau nerūpi  
nei pamokos neparuoštos  
nei sudrėkę pirštinės

vėl išleki į lauką

tu nežinai dar  
kad šita popietė turėjo  
amžinybės skonį

\*\*\*

einen Stoss Brennholz im Arm,  
trägst du  
auch einen Hauch kalter Luft hinein  
und den Geschmack von Schnee

wie warm (wer kommt, der sagt:  
hier wohnt Gott!)

das ganze Zimmer von Sonne überflutet  
so dicht, so golden  
Blumen  
als wären sie vor den Augen gewachsen

die Uhr schlägt

ein Faden reisst, die Grossmutter  
die Bettzeug flickt, bittet  
die Nadel einzufädeln in die alte «Singer»

vor dem Fenster sind Meisen zu hören

und du scherst dich wieder  
um die unerledigten Hausaufgaben  
noch um die durchnässten Handschuhe

rennst wieder hinaus

du weißt noch nicht  
dass dieser Nachmittag  
den Geschmack von Ewigkeit hatte

## Essay III

\*\*\*

šukuojas prieš veidrodį plaukus  
ranka neryžtingai stabteli,  
šukos iškrinta

prikiša veidą arčiau, įsižiūri,  
kiek atsitraukia  
vėl prisiartina

taip, ir veidas ne tas jau  
ir kūnas ne tas

o rankos – slapta kitados didžiavaisi –  
plonyčiai riešai, siauros poilgės plaštakos  
lankstūs pirštai – vis dar paklūsta tau  
nors neišvengiamą  
ligą jauti sąnarius, paveldėta

vis keičiuos ir keičiuos  
nejusdama to  
kartu su metų laikų kaita  
kartu su kraštovaizdžiu veidrody  
man už pečių

tačiau mano siela  
vis tokia pat

\*\*\*

du kāmst dir vorm Spiegel die Haare  
die Hand hält zögernd inne, der Kamm  
entgleitet dir

das Gesicht vorgestreckt, starrst du,  
trittst etwas zurück  
näherst dich wieder

ja, auch das Gesicht ist nicht mehr das  
und der Körper nicht mehr das

die Hände, schmal und länglich – einst dein  
heimlicher Stolz, die zarten Gelenke die  
beweglichen Finger – noch immer gehorchen  
sie dir obwohl du unvermeidlich die Krank-  
heit in deinen Gliedern spürst, die geerbte

alles ändert und ändert sich  
unmerklich  
zusammen mit dem Wechsel der Jahreszeiten  
zusammen mit den Landschaften im Spiegel,  
mir im Rücken

doch meine Seele  
ist stets die gleiche

## Essay V

### Lėlių siuvėja

neryškus profilis  
lange, ant gelsvos užuolaidos,  
nušviestas lempos  
tarpais sujudą, pasisuka  
vėl palinksta

nebylus šešėlis, niekam nepažįstamas  
tu lig vidumakčio sėdi, siūdama lėles  
žiūrėk, tavo draugas, artimiausias bičiulis –  
mėnuo pakyla

skiautė prie skiautės, atraiža prie atraižos  
diena po dienos

kiekviena lėlė vis kitokia, vis kita veido  
išraiška lyg būtų gyvos  
šukuosena, rūbai, viskas o viskas  
atitinka žmogaus padėtį, luomą

lik ar bus kam reikalingos  
ar kas įduos  
į ištiestas rankas, ar suplaks  
smarkiau širdis, iš džiaugsmo

pasodini prie veidrodžio Pjero –  
liūdną, blyšką, blizgančiu atlasiniu rūbu,  
prie lango prieini, pasišnekėt su mėnuliu  
jam pasiskust ir pasiguost:

– kiekviena iš jų  
nusineša ir mano  
sielos dalį

### Puppennäherin

ein unklares Profil  
im Fenster, auf den gelben Gardinen  
von einer Lampe beschienen  
bewegt sich zuweilen, wendet sich  
bückt sich abermals

ein stummer Schatten, niemandem bekannt  
sitzt du bis Mitternacht, Puppen zu nähern  
sieh, dein Freund, dein nächster Gefährte –  
der Mond geht auf

Fetzen an Fetzen, Stoffrest an Stoffrest  
Tag um Tag

jede Puppe ist anders, mit immer anderem  
Gesichtsausdruck, so als lebten sie  
Frisur, Kleidung, alles o alles  
entspricht Stand und Herkunft eines Menschen

nur braucht sie jemand  
wird man sie  
in ausgestreckte Hände geben, ein Herz  
höher schlagen vor Freude

du setzt ihn vor den Spiegel, Pierrot –  
traurig, blass, in glänzenden Atlas gehüllt,  
trittst zum Fenster, mit dem Mond Zwiesprache  
zu halten, ihm zu klagen, dich zu trösten:

– jede von ihnen  
nimmt auch einen Teil  
meiner Seele mit sich