

26.09. 2018 20:00
Salle de Musique de Chambre
Mercredi / Mittwoch / Wednesday
Musiques d'aujourd'hui

Talea Ensemble

Barry Crawford flûte

Rane Moore clarinette

Philipp A. Stäudlin saxophone

Stephen Gosling piano

Alex Lipowski percussion

Emilie-Anne Gendron violon

Hannah Levinson alto

Kevin McFarland violoncelle

David Adamcyk électronique

résonances ((r))

19:45 Salle de Musique de Chambre

Artist talk: Steven Kazuo Takasugi im Gespräch mit Tatjana Mehner (D)

Steven Kazuo Takasugi (1960)

Sideshow for live octet and electronic amplification and playback
(2009–2015)

Teil I: *Die Schicksale von Halluzinationen*

1. Satz: *Der Mann, der nicht aufhören konnte zu lachen*

A. Aufhänger

B. *Der Mann, der nicht aufhören konnte zu lachen*

C. Kraus-Aphorismus I: «*Ein Gourmet sagte mir...*»

D. *Der Mann, der nicht aufhören konnte zu lachen* Teil II

E. Zwischenspiel I: *Ein mulmiger Aufstieg*

F. Kraus-Aphorismus II: «*Wenn Tiere gähnen...*»

G. Kraus-Aphorismus III: «*Der Fortschritt...*»

2. Satz: *Sodom am Meer* oder *Ein Innenraum, von Mehltau überzogen* oder *Die ewige Wiederkehr des Gleichen*

H. Zwischenspiel II: *Vorahnung: Der Morgen nach dem Inferno*
(mit Meeresblick)

I. *Der Verrenkungskünstler*

J. Kraus-Aphorismus IV: «*In einen hohlen Kopf...*»

K. *Der Schaubudenriese* oder *Das adipöse Genie*

L. Zwischenspiel III: *Die flimmernde Stadt der Nacht*

Teil II: *Schwere Zeiten und ein glücklicher Ausgang* oder
Ein Selbsterstörungslabor

3. Satz: *Ein Elefant auf dem elektrischen Stuhl*

M. Zwischenspiel IV: *Atem-Helix*

N. *Die Begleitumstände des Ereignisses*

O. Kraus-Aphorismus V: «*Die Technik ist ein Dienstbote...*»

P. *Frenetico*

Q. *Stomp*

R. *Gleichstrom oder Wechselstrom?*

S. Solo: *Unschuldiges Tier*

T. *Hinter einem Vorhang*

U. *Marsch zum Schafott*

V. *Gleichstrom oder Wechselstrom?: Beweise für Edison*

W. Solo: *Letzte Parade*

X. *Eine Maus unter den Zuschauern*

Y. *Ein Elefant auf dem elektrischen Stuhl*

Z. *Blick in den Abgrund*

AA. Zwischenspiel V: *Eine zweite Helix, gefolgt von einem Koordinatensystem des Atems*

4. Satz. *Ein chirurgischer Eingriff: Der menschliche Fisch*

BB. *Die Geldsorgen eines Schaubudenbesitzers*

CC. *Brutaler Wettbewerb und die unerträgliche Ungewissheit in schweren Zeiten*

DD. *Ein Hoffnungsschimmer: Eine Idee für die gewaltigste Darbietung, die die Welt je gesehen hat*

EE. *Eines Nachts, ein seltsamer Traum (Freud im Land der Träume)*

FF. *Der Mann, der nicht aufhören konnte zu lachen,*
Teil III: *Die unzähligen Zimmer und Türen einer großen Klinik*

GG. *Zu viele Zähne*

HH. Arie: *Ein chirurgischer Eingriff*

II. *Der Fischjunge* oder *Der menschliche Fisch*

JJ. *Abgeblitzt und abgeblasen*

5. Satz. *Trauerwinde* und *Paradekleider*

KK. *Adagietto: Treue Schaubudenhunde geleiten Mahler in den Himmel*

B1. (*«Noch von dieser Welt, für diese Welt»*)

B2. (*«Das Hereinbrechen von Dilatation und Inflation»*)

B3. (*«Aufstieg (in den Äther)»*)

LL. *«Von Dunkel zu Dunkel»*

LL1. (*«Die Erwartung der Ankunft der Dunkelheit»*)

LL2. (*«Der Horizont und das Herannahen der Dunkelheit»*)

LL3. (*«Die Dunkelheit darunter»*)

LL4. (*«Die Wohnstätte des Atems»*)

LL5. (*«Das Dunkel hinter dem Dunkel»*)

MM. *«Große Parade: Wir haben sie, die Kleider»*

MM1. (*«Erster Versuch, zu marschieren»*)

MM2. Kraus-Aphorismus VI: *«Wien hat eine schöne Umgebung...»*

(*«Zweiter Versuch, zu marschieren»*)

NN. *«Parade, im Zelt gehört»*

OO. *«Starrt in das Publikum hinein, innerlich glühend und voll des*

Trotzes...in jenes Publikum, das zugleich euer Henker ist.»

Steven Kazuo Takasugi (1960)

Sideshow for live octet and electronic amplification and playback
(2009–2015)

Part I: *The Destinies of Hallucinations*

Movement I: *The Man Who Couldn't Stop Laughing*

A. Lead-in

B. *The Man Who Couldn't Stop Laughing*

C. Kraus Aphorism I: «*A Gourmet Once Told Me...*»

D. *The Man Who Couldn't Stop Laughing* Part II

E. Interlude I: *A Queasy Ascent*

F. Kraus Aphorism II: «*When Animals Yawn...*»

G. Kraus Aphorism III: «*Progress...*»

Movement II: *Sodom by the Sea or Mildew of an Inner Room of the
Eternal Return of the Same*

H. Interlude II: *Premonition: Morning after the Inferno*
(with *View of Sea*)

I. The Contortionist

J. Kraus Aphorism IV: «*In a Hollow Head...*»

K. *The Sideshow Giant* or *The Obese Genius*

L. Interlude III: *Night's Glimmering City*

Part II: *Hard Times and a Happy Ending or A Laboratory for Self-Destruction*

Movement III: *Electrocuting an Elephant*

M. Interlude IV: *A Helix of Breath*

N. *The Circumstances Surrounding the Event*

O. Kraus Aphorism V: «*Technology is a Servant...*»

P. *Frenetico*

Q. *Stomp*

R. *AC or DC?*

S. Solo: *Innocent Animal*

T. *Behind a Curtain*

U. *March to the Scaffold*

V. *AC or DC?: Evidence for Edison*

W. Solo: *Last Parade*

X. *A Mouse among the Spectators*

Y. *Electrocuting an Elephant*

Z. *Glimpse into the Abyss*

AA. Interlude V: *A Second Helix Followed by a Coordinate Geometry of Breath*

Movement IV: *A Surgical Procedure: The Human Fish*

BB. *The Financial Worries of a Sideshow Proprietor*

CC. *Brutal Competition and the Insufferable Uncertainty of Hard Times*

DD. *A Spark of Hope: An Idea for the Greatest Show on Earth*

EE. *One Night, a Strange Dream (Freud in Dreamland)*

- FF. *The Man Who Couldn't Stop Laughing, Pt. III: The Myriad Rooms and Doors of a Major Clinic*
GG. *Too Many Teeth*
HH. *Aria: A Surgical Procedure*
II. *Fish Boy or The Human Fish*
JJ. *The Blowoff*

Movement V: *Mourning Glory and Parade Clothes*

- KK. *Adagietto: Loyal Sideshow Guard Dogs Escort Mahler to Heaven*
 B1. (*«Still of This World, for This World»*)
 B2. (*«The Onset of Dilation and Inflation»*)
 B3. (*«Ascent (into the Ether)»*)
LL. (*«From Darkness to Darkness»*)
 LL1. (*«The Advent of Darkness»*)
 LL2. (*«The Horizon and Approach of Darkness»*)
 LL3. (*«The Darkness Beneath»*)
 LL4. (*«The Residence of Breath»*)
 LL5. (*«Darkness behind Darkness»*)
MM. *«Grand Parade: The Clothes, We Have»*
 MM1. (*«First Attempt at Marching»*)
 MM2. *Kraus Aphorism VI: «Vienna Has Beautiful Surroundings ...»*
 (*«Second Attempt at Marching»*)
NN. *«Parade Heard from Inside the Tent»*
OO. *«Gaze with Burning Defiance at the Audience...at Your Executioners»*

D'Knipserten



Le célèbre caricaturiste allemand Martin Fengel (connu notamment pour ses contributions dans le *Zeit-Magazin*) ponctue les programmes du soir de la saison 2018/19 d'instantanés sur le thème des nuisances sonores dans les salles de concert. Laissez-vous inspirer par cette présentation ludique, pour savourer la musique en toute tranquillité.

Der renommierte deutsche Karikaturist Martin Fengel (bekannt u. a. aus dem *Zeit-Magazin*) begleitet die Abendprogramme der Saison 2018/19 mit Momentaufnahmen zum Thema geräuschvollen Störens im Konzertsaal. Lassen Sie sich durch die vergnügliche Darstellung zu rücksichtsvollem Musikgenuss inspirieren.

Sideshow

Steven Kazuo Takasugi

Sideshow bezieht sich auf die dunklen Schaubuden in den Vergnügungsparks von Coney Island im frühen 20. Jahrhundert; das Stück ist eine Meditation über Virtuosität, Abnormitätenschauen, Unterhaltung, Spektakel, das Geschäft, und die Opfer die man bringt, um in der Welt zu überleben. Eine Abfolge von sechs Aphorismen des Wiener Satirikers Karl Kraus (1874–1936) zieht sich als roter Faden durch das Werk. Es sind die folgenden:

1. *«Ein Gourmet sagte mir: Was die Crème der Gesellschaft anlange, so sei ihm der Abschaum der Menschheit lieber.»*
2. *«Wenn Tiere gähnen, haben sie ein menschliches Gesicht.»*
3. *«Der Fortschritt macht Portemonnaies aus Menschenhaut.»*
4. *«In einen hohlen Kopf geht viel Wissen.»*
5. *«Die Technik ist ein Dienstbote, der nebenan so geräuschvoll Ordnung macht, daß die Herrschaft nicht Musik machen kann.»*
6. *«Wien hat eine schöne Umgebung, in die Beethoven öfter geflüchtet ist.»*

Sideshow

Steven Kazuo Takasugi

Based on the dark sideshows of Coney Island's amusement parks in the early part of the 20th century, *Sideshow* is a meditation on virtuosity, freak shows, entertainment, spectacle, business, and the sacrifices one makes to survive in the world. A cycle of six aphorisms by the Viennese satirist Karl Kraus (1874–1936) is embedded as a subtext running through the work. They are as follows:

1. «Ein Gourmet sagte mir: was die Crème der Gesellschaft anlange, so sei ihm der Abschaum der Menschheit lieber.»
(A gourmet once told me: he preferred the scum of the earth to the cream of society.)
2. «Wenn Tiere gähnen, haben sie ein menschliches Gesicht.»
(When animals yawn, they have a human face.)
3. «Der Fortschritt macht Portemonnaies aus Menschenhaut.»
(Progress makes wallets from human skin.)
4. «In einen hohlen Kopf geht viel Wissen.»
(Much knowledge fits in a hollow head.)
5. «Die Technik ist ein Dienstbote, der nebenan so geräuschvoll Ordnung macht, dass die Herrschaft nicht Musik machen kann.»
(Technology is a servant who makes such noisy order in the next room that his master cannot make music.)
6. «Wien hat eine schöne Umgebung, in die Beethoven öfter geflüchtet ist.»
(Vienna has beautiful surroundings, to which Beethoven often escaped.)



Attentionnés envers nos clients, attentifs au monde

Nous accompagnons nos clients avec attention afin qu'ils puissent mener à bien leurs projets en toute sérénité. Nous sommes attentifs au monde qui nous entoure et apportons notre soutien et notre expertise à des acteurs de la société civile.

Partenaires de la Philharmonie dans le cadre de sa programmation musicale, nous sommes également mécènes fondateurs de la Fondation EME - Ecouter pour Mieux s'Entendre.

www.banquedeluxembourg.com

Tél.: 49 924 - 1

B BANQUE DE
LUXEMBOURG

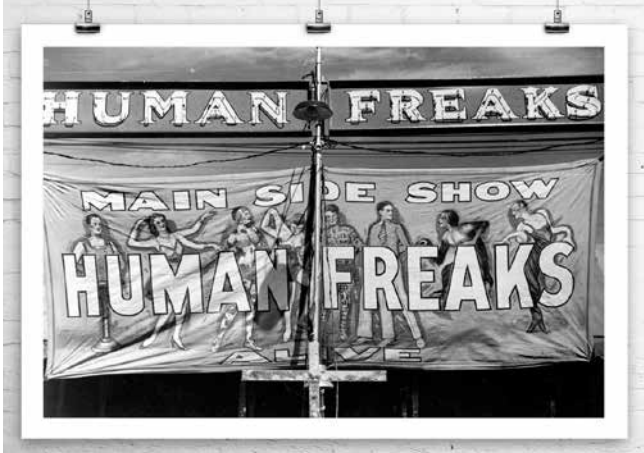
Une métaphore musicale de la cruauté du monde

Andrea Cohen

Dans la préface de la partition, Steven Takasugi s'adresse aux interprètes en leur expliquant que *Sideshow* est une pièce dont l'aspect théâtral, poussé à l'extrême, peut sembler excessif dans le cadre d'une salle de concert classique. En effet, l'action des interprètes va bien au-delà d'un jeu instrumental : elle comporte des sons vocaux, des gestes et des mouvements étranges, démesurés, insolites...

Comme le note le compositeur, *Sideshow* est avant tout une musique à programme dans la tradition de Berlioz ou des pièces programmatiques de Schönberg – ce dernier étant pour lui son compositeur de référence. C'est pour cette raison qu'il demande à ce que les spectateurs puissent, avant ou après le concert, avoir accès au texte qui présente le déroulement de la pièce. Bien qu'il aurait été possible de trouver des solutions pour suivre ce déroulement depuis la salle, sous forme de sous-titres projetés, Takasugi récuse cette idée, préférant que pendant la performance, l'attention du public se concentre sur ce qui se passe musicalement et théâtralement sur la scène, sans avoir un texte à regarder.

Comme dans toute musique à programme, l'œuvre est sous-tendue par un schéma narratif, une sorte de récit. *Sideshow*, en effet, fait référence aux « Dark Sideshows » ou « Freak shows » des parcs d'attraction de Coney Island qui existaient au début du 20^e siècle. On y exposait des « bizarreries humaines » (*human oddities*), c'est-à-dire des gens difformes, anormaux, porteurs de maladies rares et qu'on appelait les « freaks » (« monstres »).



Banderole annonçant un « freak show »

Pour structurer son œuvre, Takasugi a choisi comme sous-texte six aphorismes du satiriste viennois Karl Kraus (1874–1936), contemporain des événements évoqués dans la pièce et qui représente le monde européen, qu'il oppose au monde de l'amusement (*entertainment*) nord-américain. Ces aphorismes, placés entre les mouvements, explicitent la portée idéologique que le compositeur souhaite donner à l'œuvre. **Au-delà des faits décrits ou plutôt suggérés, il s'agit d'une réflexion sur les horreurs d'un monde soumis à l'argent et d'une société monstrueuse, une société où l'on perd son humanité en essayant de survivre.** Comme il l'explique lui-même dans les notes du programme : « *Sideshow est une méditation (...) sur les sacrifices qu'on doit faire pour survivre dans le monde.* »

Pour le compositeur, chaque instant de *Sideshow* doit être à l'opposé d'un amusement ironique. Son intention est de mettre en scène la pure tragédie d'une réalité sociale dérangeante par le biais des interprètes, envisagés comme la métaphore des personnages de la foire qu'ils représentent, soit des êtres humains victimes d'un système inhumain.

Steven Takasugi aborde le théâtre musical avec un sujet original et provoquant et avec un style qui lui est propre, tant par les caractéristiques de son écriture musicale que par le rôle pluriel qu'il fait jouer aux interprètes.

Dans son écriture musicale, on distingue l'emploi fréquent des techniques non conventionnelles du jeu instrumental, des expressions vocales outrancières et des percussions corporelles.

Il requiert une gestuelle poussée à l'extrême avec des grimaces qui semblent s'inspirer des tableaux expressionnistes ou des masques du théâtre Nô.

La partie électroacoustique qui accompagne et/ou alterne avec les parties instrumentales et gestuelles est réalisée à partir des sons provenant d'instruments, d'objets et de voix. Parmi les instruments enregistrés, on note ceux qui font partie de la performance et d'autres extra-européens comme le koto, l'instrument joué par Steven Takasugi. Le support électroacoustique est employé d'une manière inhabituelle : il doit se fondre et se confondre avec la partie instrumentale pour que, selon le souhait du compositeur, on n'arrive pas à le différencier du jeu en direct. Il fonctionne aussi comme soutien de l'action et en accompagnement des moments purement gestuels.

Le dispositif spatial choisi tient compte des caractéristiques des « freaks shows » qui n'étaient pas véritablement des spectacles : les « freaks » ne jouaient pas mais ils étaient plutôt exposés devant le public. Ainsi, les musiciens (qui représentent métaphoriquement ces personnages) sont placés frontalement et alignés face au public, de sorte que tout en jouant les parties d'ensemble, chaque instrumentiste semble enfermé et isolé. De même, en limitant au maximum l'espace de jeu, il réussit à mettre en valeur chaque geste instrumental, chaque attitude corporelle, chaque mimique, les inscrivant dans un va-et-vient incessant entre jeu instrumental et jeu théâtral.

Dans les parties instrumentales, on distingue celles qui sont jouées par l'ensemble des interprètes et les parties solos. Dans les séquences d'ensemble, on entend des motifs rythmiques – plus ou moins courts – et isorythmiques séparés par des silences qui alternent avec des passages collectifs de grande agitation (écrits ou en improvisation libre), avec des moments méditatifs faits de longs sons tenus et avec des passages imitatifs. S'ajoutent à cela les interventions vocales des instrumentistes, les séquences purement gestuelles et les moments « gelés » où les interprètes doivent garder une immobilité absolue. Il y a dans l'œuvre un répertoire organisé des gestes, communs à tous les interprètes. Et bien que le résultat sonore et scénique soit légèrement différent selon l'instrument et l'instrumentiste qui le joue, cela préserve l'unité et la cohérence de l'ensemble.

Dans une partition qui fait plus de six cent pages, tout est minutieusement précisé, non seulement la notation musicale, les gestes, les attitudes, les mouvements mais aussi tout ce qui concerne l'espace scénique, que ce soit la disposition des musiciens sur le plateau, l'emplacement des accessoires, les détails sur le système de diffusion sonore, sur l'éclairage, etc.

Steven Takasugi sait que tout cela joue dans la perception du spectateur, car sur scène tout fait sens. Dans cette pièce de théâtre musical, il s'agit autant de théâtre que de musique sachant que dans ce domaine ses références vont d'Antonin Artaud à Bertold Brecht en passant par le Peter Handke d'*Outrage au public*.

La pièce est divisée en deux parties, avec deux mouvements dans la première section et trois mouvements dans la deuxième. La première partie est intitulée *The Destinies of Hallucinations* (Les Destinées des hallucinations). Ses deux mouvements évoquent les aberrantes attractions exposées au parc : *The Man Who Couldn't Stop Laughing* (« L'homme qui ne pouvait s'arrêter de rire ») et *Sodom by the Sea or Mildew of an Inner Room of the Eternal Return of the Same* (« Sodome au bord de la mer, Moisissure dans la chambre interne ou l'éternel retour de l'identique »). Dans le premier mouvement, comme pour planter le décor, le compositeur fait appel aux quatre de six aphorismes de Karl Kraus alors que dans le deuxième mouvement sont évoqués quelques personnages habituels de la foire.

La deuxième partie s'intitule *Hard Times and a Happy Ending or A Laboratory for Self-Destruction* (« Période difficile et heureux dénouement ou Un laboratoire d'autodestruction ») et elle est composée de trois mouvements. Le premier évoque un fait réel qui s'est déroulé au Luna Park de Coney Island : l'électrocution de l'éléphante Topsy, histoire décrite dans les médias populaires comme un exemple de cruauté envers les animaux.

Le mouvement qui suit est intitulé *A Surgical Procedure: The Human Fish* (« Une opération chirurgicale : l'homme poisson ») : on assiste au sacrifice du percussionniste directeur du cirque qui devient poisson pour sauver son établissement de la ruine. Une tête de poisson momifiée est présentée au milieu de la scène avec ses dents écartées comme une dernière grimace macabre.

Enfin, dans le dernier mouvement *Mourning glory and Parade Clothes* (« Gloire du Deuil et Vêtements de parade ») la première partie suggère des funérailles : la musique jouée simule les lamentations des chiens qui accompagneraient l'ascension de Gustav Mahler au paradis. Dans la séquence finale, après un moment de grand abattement, évocation du poème de Paul Celan *Von Dunkel zu Dunkel* (D'obscurité en obscurité), l'ensemble des interprètes joue une parade instrumentale et gestuelle scandée avec leurs pieds qu'ils concluent en jetant sur le public des regards accusateurs.

Pièce « *extrême, excessive dans ses descriptions et manifestations théâtrales* », *Sideshow* exige une totale maîtrise de la part des musiciens. Ils endossent un double rôle, d'instrumentiste et d'acteur : ils doivent se penser métaphoriquement comme des personnages d'une foire, ce qui constitue une des particularités de l'œuvre. Ainsi, le saxophoniste représente Le géant, l'altiste L'avaleuse de sabre, le pianiste L'homme-araignée (« *Spider Man* »), le percussionniste le propriétaire / annonceur de *Sideshow*. Chaque personnage du quatuor possède son double représenté par un autre instrumentiste (« *jumeau, imposteur, complice, imitateur* » indique le compositeur). Le double du saxophoniste est le clarinetteste ; celui de l'altiste, le violoniste ; le double du pianiste est le flûtiste et celui du percussionniste, le violoncelliste.

Néanmoins, Takasugi les met en garde contre tout excès théâtral « *des réactions comiques, étranges ou grotesques peuvent être déclenchées par diverses actions effectuées sur scène mais celles-ci ne doivent jamais être le résultat d'une tentative de l'interprète d'être idiot, mignon, mélodramatique ou cabotin* ». **Autrement dit, si l'œuvre pousse à l'extrême la théâtralité des instrumentistes, il faut éviter toute exagération ou « drôlerie » qui pourrait nuire à l'expression d'un fatalisme tragique.** Il s'agit de garder une grande sobriété pour arriver à une forme théâtrale proche du théâtre Nô japonais ou encore du rituel de la cérémonie du thé.

Pour guider les instrumentistes, le compositeur ne se limite pas à utiliser des signes musicaux ou textuels, mais il se sert aussi des images qu'il fait figurer dans la partition : elles sont là pour aider



The Grinning Cover Boy, ancienne enseigne du parc d'attraction Steeplechase de Coney Island

les interprètes à trouver l'état et la gestuelle demandée. À côté de l'une d'entre elles il écrit : « *sans jouer, imaginez la dévastation devant vous. Pensez à quelque chose de terriblement triste.* » Par ailleurs, au cours de *Sideshow*, les interprètes doivent montrer au public l'image emblématique de la pièce : il s'agit de *The Grinning Cover Boy*, « Le garçon de couverture grimaçant », ancienne enseigne du parc d'attraction Steeplechase de Coney Island.

Takasugi donne également des instructions sur les *tacet* (les passages de non-jeu) qui ne doivent être en aucun cas des moments

de détente. Bien au contraire, dans ces intervalles de non-activité, l'interprète doit garder sa concentration et avoir une présence scénique encore plus grande, « *comme s'il retenait le vide de l'univers uniquement avec son regard* ». Enfin, les huit instrumentistes, en tant que personnages de ce cirque macabre, sont censés questionner le spectateur : tout au long de la pièce et à des moments bien précis l'œil des interprètes se pose sur le public avec un regard qui doit être « stoïque », selon l'indication donnée par le compositeur. En revanche, dans l'épilogue, il demande aux interprètes une autre attitude : « *fixez votre regard sur le public, avec une vive méfiance comme s'ils étaient vos bourreaux* ». Le public, ainsi accusé par le regard des musiciens, est contraint à admettre sa responsabilité morale dans l'existence même des « Sideshows » d'autrefois tout comme son indifférence face à la cruauté du monde d'aujourd'hui. C'est dans ce sens que Steven Takasugi place le public, c'est-à-dire le groupe qui assiste à ce concert, face à lui-même, à la fois comme sujet et objet de son œuvre de théâtre musical.

Andrea Cohen est musicienne, chercheuse et productrice à France Culture, où elle a produit de nombreux ateliers de création. Elle est l'auteur de l'ouvrage Les compositeurs et l'art radiophonique (co-édition Ina-L'Harmattan, 2015). Née à Buenos Aires, elle vit et travaille à Paris.

Suche nach dem starken Augenblick

Michael Rebhahn

Als ‚Zwischensumme‘ einer vergleichsweise jungen Schaffensphase könnte man Steven Kazuo Takasugis Komposition *Sideshow* bezeichnen. Denn mit diesem Werk für acht Musiker und Elektronik, entstanden zwischen 2009 und 2015, stellte Takasugi eine Entscheidung zur Disposition, die er viele Jahre zuvor getroffen hatte. Jene nämlich, auf Interpreten aus Fleisch und Blut zu verzichten und alle seine kompositorischen Entwürfe allein elektronisch zu realisieren. Diese Entscheidung kam nicht unvermittelt, sondern war das Resultat eines sich über Jahre entwickelnden Prozesses. An dessen Anfang stand die Arbeit mit elektronischen Zuspelungen, die allerdings stets noch als ‚Hinzufügung‘ verstanden wurde, denn zunächst hielt Takasugi noch daran fest, dass seine samplebasierte Musik immer auch live spielende Interpreten ins Geschehen integrieren solle. Aber genau hierdurch wurde ein grundlegendes Problem immer manifester: Takasugis musikalisch-ästhetische Entwürfe ließen sich zunehmend weniger von Instrumentalisten realisieren; zum einen aufgrund komplexer rhythmischer Proportionen und rasanter Registerwechsel, zum anderen infolge klanglicher Ideen, die einer ‚physischen‘ Realisierbarkeit widerstrebten. Letztlich aus ähnlichen Gründen, aus denen der mexikanisch-amerikanische Komponist Conlon Nancarrow (1912–1997) das Selbstspielklavier als Medium seiner kompositorischen Ideen wählte, wandte sich Steven Takasugi Ende der 1990er Jahre der rein elektronischen Musik zu.

Dieser ‹Abschied› beinhaltet allerdings ein Moment, das die mit *Sideshow* vollzogene ‹Rückkehr› gewissermaßen vorzeichnete. Die Welt der mechanischen Instrumente hat Takasugi mit dem Schritt in die Elektronik nämlich nicht verlassen. Im Gegenteil: Seine Musik ab 1997 vereint beide Sphären und bezieht ihre Spannung gerade aus der Ambivalenz von physisch produzierten Klängen und ihren digital arrangierten Abfolgen, Wechseln und Überlagerungen. Sämtliche seiner elektronisch produzierten Stücke bestehen ausschließlich aus Samples von Klängen *akustischer* Instrumente, wobei auch sogenannte *makeshift instruments*, also Behelfsinstrumente (z. B. knackende Stöcke oder rollende Murmeln) zum Einsatz kommen. Die Samples sind demnach vielfältig verwendbare, instrumentale Materialien, die Takasugi mit in Formaldehyd eingelegten Tierpräparaten vergleicht: *«Samples sind wie kleine Kreaturen, die einmal lebendig waren. Nun sind sie konserviert in einer Datenbank, aus der sie herausgenommen, neu formiert und in neue Kontexte eingefügt werden können. Und das Ziel ist, sie in den Stücken wieder lebendig werden zu lassen.»*

Nach eigenem Bekunden sucht Takasugi in seiner Musik nach dem *«intense moment»*, dem starken Augenblick, der für ihn stets auch mit der unmittelbaren Nähe der Klänge zum Hörenden verbunden ist. In seiner elektronischen Musik hatte er dieses Ideal vor allem durch die Klarheit und ‹Schnörkellosigkeit› der Klangereignisse verfolgt; in *Sideshow* geschieht im Grunde nichts anderes – nur dass die Intensität ein weiteres, bis dahin bewusst ausgeklammertes Moment wieder ins musikalische Geschehen einbezieht: Gemeint ist der Musiker in seiner physischen Präsenz. Dessen ‹Wiederauftauchen› erlaubte sich Takasugi, nachdem er sich lange und intensiv mit zwei grundlegenden Fragen befasst hatte: ‹Was ist ein Interpret?› und ‹Was ist ein Instrument?›. Diese fundamentale Selbstbefragung resultierte dann in einem Werk, als dessen wesentliches Charakteristikum seine fast schon wieder ‹übermenschliche› Detailschärfe auszumachen ist. Dementsprechend weist Takasugi im Vorwort zur Partitur darauf hin, dass alles mit der Akribie einer japanischen Teezeremonie oder des Nō-Theaters zu inszenieren sei.



Reginald Marsh, *Wonderland Circus, Sideshow Coney Island* (1930),
State Art Museum of Florida

Zu dieser Akkuratess mit Blick auf die Ausführung tritt in *Sideshow* ein denkbar gewichtiger *inhaltlicher* Anspruch. Takasugi versteht seine Komposition als eine musikalische Auseinandersetzung mit den sozialen und kulturellen Grundfesten westlicher Gesellschaften – hier exemplifiziert am Beispiel von Shows, die Anfang des 20. Jahrhunderts in den Vergnügungsparks auf Coney Island in New York City stattfanden. In der Tradition zivilisationskritisch-politischer Kunst verhandelt Takasugi vor diesem historischen Hintergrund wesentliche Charakteristika

gegenwärtiger sozialer und kultureller Krisen. Der formale Rahmen sowie das narrative Gerüst des knapp einstündigen Werks stützen sich dabei auf die folgenden sechs Aphorismen des Wiener Satirikers Karl Kraus:

- «*Ein Gourmet sagte mir: «was die Creme der Gesellschaft anlange, so sei ihm der Abschaum der Menschheit lieber.»*»
- «*Wenn Tiere gähnen, haben sie ein menschliches Gesicht.»*»
- «*Der Fortschritt macht Portemonnaies aus Menschenhaut.»*»
- «*In einen hohlen Kopf geht viel Wissen.»*»
- «*Die Technik ist ein Dienstbote, der nebenan so geräuschvoll Ordnung macht, dass die Herrschaft nicht Musik machen kann.»*»
- «*Wien hat eine schöne Umgebung, in die Beethoven öfter geflüchtet ist.»*»

Als poetische Mottos reflektieren diese Aphorismen die zentralen programmatischen Fluchtpunkte des Werks und geben zudem den fünf musikalischen Miniaturen, die in Parenthese zwischen die übrigen Sätze gestellt sind, ihre Titel.

Im Untertitel ist *Sideshow* als *Musiktheater für Kammerensemble und Elektronik* bezeichnet, wobei das theatrale Moment vor allem in den mimischen und gestischen Aktionen der Musiker besteht. Die acht Instrumentalisten figurieren als die vier Protagonisten einer Show sowie als deren Doppelgänger: Das Saxophon stellt einen Riesen mit blasebalggleichen Lungen dar (Doppelgänger: Klarinette); die Bratsche einen Schwertschlucker (Doppelgänger: Geige); der Pianist verkörpert die «menschliche Spinne», die mit acht Händen geboren wurde (Doppelgänger: Flöte); der Perkussionist wiederum stellt einen stotternden Zwerg dar, der zugleich Eigentümer der *Sideshow* ist (Doppelgänger: Violoncello). Die für die elektronischen Zuspieldungen verwendeten Instrumente sind einfache und doppelte Rohrblattinstrumente (Fagott, Oboe, Klarinette, Saxophon, Duduk), Zupfinstrumente (Koto, Shamisen, Zither, Mandoline, Gitarre, Banjo, Harfe), Streichinstrumente (Violine, Bratsche, Violoncello, Kontrabass), Perkussionsinstrumente (Flexaton, Darbuka, Große Trommel, singende Säge, Triangel sowie verschiedene Objekte). Zum Verhältnis zwischen Musikern und Tonband schreibt Steven Takasugi:

«Die Musiker und das Playback sollen eine Verwirrung herstellen, die offen lässt, welches akustische Ereignis live gespielt wird oder vom Band kommt.»

Sideshow beginnt mit einem Prolog, der in aller Kürze das Sujet des Stücks, gewissermaßen seinen inhaltlichen Versuchsaufbau exponiert. Die Musiker starren hier schweigend ins Publikum, bevor sie langsam ihre Münder zu einem Grinsen verziehen, um dann mit maskenhaft erstarrten Gesichtern die Zuschauer zu fixieren. Diese Geste setzt Takasugi als Sinnbild für die Scheinhaftigkeit des in *Sideshow* kritisierten und überzeichneten Unterhaltungsparadigmas. Nach diesem gerade einmal achtsekündigen *Lead-in* entfaltet sich ein Panoptikum verschiedenster Situationen und Konstellationen, die Takasugi im Kern beschreibt als «*Meditation über Virtuosität, Abnormitätenschauen, Unterhaltung, Spektakel, das Geschäft und die Opfer, die man bringt, um in der Welt zu überleben*». In dieser musikalischen Kuriositäten- bzw. Monstrositätenschau begegnen im Folgenden ein Mann, der nicht aufhören kann zu lachen, ein Verrenkungskünstler, ein Schaubudenriese und ein adipöses Genie; ein Elefant wird mit einem Stromstoß getötet, ein Mensch mutiert zum Fisch bevor am Ende ein Kondukt ansteht: *Treue Schaubudenbunde geleiten Gustav Mahler in den Himmel*.

Mit *Sideshow* formuliert Steven Takasugi eine ebenso eigenwillige wie eindruckliche Position des instrumentalen Musiktheaters. Das Werk legt das Zusammenwirken von Livemusik, Elektronik und präzise choreographierten musiktheatralen Elementen durchweg offen; Visuelles und Auditives sind in jedem Moment aufeinander bezogen, ihr Verhältnis zueinander ist durchweg ein absolut zwingendes. Formal erinnert seine Mischform aus Ideendrama, Unterhaltungsstück und subtiler kammermusikalischer Form durchaus an historische Vorläufer. Takasugi selbst nennt etwa das expressionistische Musiktheater Arnold Schönbergs als Impulsgeber und verweist zudem auf Theaterkonzepte von Karl Kraus, Bertolt Brecht und Peter Handke. Zugleich aber folgt *Sideshow* einem denkbar individuellen ästhetischen Entwurf und artikuliert, so schreibt der Komponist Kai Johannes Polzhofer, «*eine Poetik, die sozial- und kulturkritische Gegenwartsfragen als pointierte*

Auseinandersetzung mit Kultur- und Geistesgeschichte unter den formalen Methoden musikalisch weitgehend autonomer Logik entwickelt». Musik als «Reflexionsform von Welt» – diesen hohen Anspruch stellt Steven Kazuo Takasugi seiner kompositorischen Arbeit voran und versucht, ihm mit einer radikal subjektiven musikalischen Eigenlogik gerecht zu werden. «Darin», so Polzhofer, «mag gewiss die Stärke des zugleich progressivsten wie im besten Sinne konservativsten Komponisten unserer Gegenwart liegen.»

Michael Rebhahn ist Redakteur für Neue Musik beim Südwestrundfunk (SWR2). Er studierte Musikwissenschaft, Kunstgeschichte und Philosophie und wurde mit einer musikästhetischen Arbeit über John Cage promoviert. Seit 2000 hat er zahlreiche Radiofeatures über Neue Musik realisiert, u. a. für Deutschlandradio Kultur, hr2-kultur und WDR 3.

Interprètes

Biographies

Talea Ensemble

Décrit par le *New York Times* comme «un élément indispensable du paysage culturel new-yorkais», le Talea Ensemble se compose de dix-neuf musiciens d'exception originaires de New York. La formation s'attache à bâtir un cercle d'auditeurs intéressés par leurs projets et fédérés autour d'expériences musicales innovantes. C'est la raison pour laquelle elle invite son public à entrer dans un processus de découverte musicale créative. Depuis sa création en 2008, le Talea Ensemble a créé plus de trente œuvres. Grâce à la collaboration avec des institutions comme l'Austrian Cultural Forum ou la French American Cultural Exchange Foundation, le Talea Ensemble a contribué à mieux faire connaître au public new-yorkais des pièces de Pierre Boulez, Georg Friedrich Haas, Beat Furrer, Pierluigi Billone ou encore Georges Aperghis. Le Talea Ensemble soutient aussi la jeune génération de compositeurs à travers des commandes et dans le cadre de résidences dans les facultés de musique à Harvard, Stanford, à la Cornell University et à la Columbia University. En raison de sa précision, de son goût du risque et de la grande qualité de ses prestations, le Talea Ensemble est apprécié tant aux États-Unis qu'en Europe. Le *Washington Post* a vanté «leur élan et leur impeccable virtuosité». Les concerts donnés au Lincoln Center Festival, aux cours d'été de Darmstadt, au sein des Fromm Concerts à Harvard, au Printemps de Varsovie, à Wien Modern et dans bien d'autres festivals témoignent de l'enthousiasme suscité par cet ensemble.

Talea Ensemble

Von der *New York Times* als «*unersetzbarer Teil der New Yorker Kulturlandschaft*» bezeichnet, besteht das Talea Ensemble aus neunzehn erlesenen Musikern aus New York City. Seine Mission sieht das Ensemble besonders im Aufbau einer durch innovative musikalische Erfahrungen geformten Community von aufmerksamen Zuhörern. Daher lädt es sein Publikum zu einem musikalisch kreativen Entdeckungsprozess ein. Seit seiner Gründung im Jahre 2008 hat das Talea Ensemble mehr als 30 Uraufführungen auf die Bühne gebracht. Dank der Zusammenarbeit mit Institutionen wie dem Austrian Cultural Forum oder der French American Cultural Exchange Foundation hat das Talea Ensemble dazu beigetragen, dem New Yorker Publikum Werke von Pierre Boulez, Georg Friedrich Haas, Beat Furrer, Pierluigi Billone oder Georges Aperghis näherzubringen. Das Talea Ensemble unterstützt aber auch die neue Generation von Komponisten durch Aufträge und im Rahmen von Residenzen an den Fakultäten für Musik in Harvard, Stanford, an der Cornell University und an der Columbia University. Das Talea Ensemble wird aufgrund seiner Präzision, seiner Risikofreude und der hohen Qualität seiner Darbietungen sowohl in den USA als auch in Europa sehr geschätzt. Die *Washington Post* rühmte es für «*Elan und makellose Virtuosität*». Auftritte beim Lincoln Center Festival, bei den Darmstädter Ferienkursen, bei den Fromm Concerts in Harvard, beim Warschauer Herbst, bei Wien Modern und vielen weiteren Festivals zeugen von dieser Beliebtheit.



Talea Ensemble
photo: Beowulf Sheehan



La plupart des programmes du soir de la Philharmonie sont disponibles avant chaque concert en version PDF sur le site www.philharmonie.lu

Die meisten Abendprogramme der Philharmonie finden Sie schon vor dem jeweiligen Konzert als Web-PDF unter www.philharmonie.lu



your comments are welcome on
www.facebook.com/philharmonie

Partenaire automobile exclusif:



Mercedes-Benz

Impressum

© Établissement public Salle de Concerts
Grande-Duchesse Joséphine-Charlotte 2018
Pierre Ahlborn, Président
Stephan Gehmacher, Directeur Général
Responsable de la publication: Stephan Gehmacher
Rédaction: Lydia Rilling, Charlotte Brouard-Tartarin,
Yves Fukamori, Dr. Christoph Gaiser,
Dr. Tatjana Mehner, Anne Payot-Le Nabour
Design: Pentagram Design Limited
Imprimé au Luxembourg par: WEPRINT
Tous droits réservés.



LE GOUVERNEMENT
DU GRAND-DUCHÉ DE LUXEMBOURG
Ministère de la Culture