



anna
korsun
uulenflucht



Anna Korsun

Risiko und Formsinn

Zur Musik von Anna Korsun

von Ingo Dorfmüller

„Seine Pläne sind nur von einem sehr geringen Umfange; aber als ein wahrer Kallipides¹ seiner Kunst weiß er den engen Bezirk derselben mit einer Menge so kleiner und doch so abgesetzter Schritte zu durchlaufen, daß wir am Ende einen noch so weiten Weg mit ihm zurückgelegt zu haben glauben.“ Was Gotthold Ephraim Lessing in seiner 1767 publizierten *Hamburgischen Dramaturgie* formulierte, war auf den Komödiendichter Marivaux gemünzt – einen Autor, der einem bei Anna Korsuns Musik spontan eher nicht in den Sinn kommen würde. Zuzugeben ist auch, dass sich Literatur und Musik so ohne Weiteres nicht vergleichen lassen. Und doch lässt sich Lessings Beobachtung – cum grano salis – auch auf viele Stücke von Anna Korsun übertragen. Oft nimmt sie sich *ein* Thema, *eine* Idee, *eine* Vision vor und verfolgt sie bis in solche Tiefen, dass sie existenziell werden. Von dieser Beobachtung aus erschließen sich die Eigenschaften ihres persönlichen Stils: Sie sucht und findet die Mittel, die für sie zu ihrem jeweiligen Vorhaben nötig sind, ohne Rücksicht auf die Tradition. Ihre Klangfantasie scheint nahezu grenzenlos: Entgegen dem allgemeinen Ennui, der alles für bereits gesagt, alle Klänge für bereits erschöpft hält, schafft sie unvertraute, extreme und mitunter bizarre Klanglandschaften, und zwar vielfach mit ausschließlich „analogen“ Mitteln, ohne komplexe (live-)elektronische Arrangements. Sie ist imstande, Klangkörper gleichsam von außen zu betrachten, als hätte sie kein Bewusstsein für die

¹ Ein in der Antike sprichwörtlicher Läufer, der trotz heftiger Bewegung nicht vom Fleck kommt; von Lessing ins Positive gewendet.

in ihnen sedimentierte Musikgeschichte. Andererseits verfügt sie über ein ausgeprägtes, nun wiederum aus der Tradition gespeistes Formverständnis, so dass die bisweilen riskante Klanglichkeit (riskant sowohl hinsichtlich der Rezeption wie der Produktion) ihrer Musik aufgefangen wird von einer schlüssigen, wirkungsvollen Dramaturgie. Viele ihrer Stücke entwickeln auf diese Weise geradezu eine Sogwirkung.

2011 entstand die Komposition **Wehmut** für fünf Stimmen, präpariertes Klavier, Violine, Kontrabass und Klangobjekte, und diese ist insofern ungewöhnlich, als sie das gleichnamige Lied Robert Schumanns aus dem *Liederkreis* op. 39 nach Gedichten Joseph von Eichendorffs als *Objet trouvé* integriert: ohne den Klaviersatz allerdings, nur Text und Melodie, die in eine völlig fremde akustische Umgebung versetzt werden. Eine Sopranstimme, aus der Ferne klingend (die Komponistin wünscht hier sowie im Allgemeinen eine „Kirchenakustik“), intoniert das Lied, eine weitere Stimme verdoppelt sie in größerer Nähe mit dem verfremdenden Klang eines Kazoo – ein kleines Rohr, in das man hineinsingt und damit eine Membran zum Schwingen bringt, die den Stimmklang ins nasal Quäkende verschiebt. Zugleich wird diese Melodie kontrapunktiert von drei weiteren Stimmen mit Einzeltönen, mit Tremoli und extremem Vibrato, vor allem aber mit kreatürlich anmutenden, stimmhaften Konsonanten, mit Atem-, Wisper-, Schnarch- und Schluchz-Lauten; dazu kommen Glissandi einer Violine und eines Kontrabasses. Was hier technisch benannt und von der Komponistin auch exakt ausnotiert ist, stellt sich dem Ohr als fantastisch wuchernder „Lebenslaut“ dar. Dabei können sich zwanglos Assoziationen diverser Naturlaute einstellen; freilich, eine Illusion – das geheimnisvolle Rascheln etwa wird ganz prosaisch mit Papier und einer Plastiktüte erzeugt. Ganz anders der Mittelteil: Hier umspielen zwei unbegleitete

Sopranstimmen einander, mit kleinen Figuren, zum Teil in höchster Lage, als wollten sie die Nachtigallen, von denen der Text spricht, buchstäblich verkörpern. Dann aber ein Wechsel zu tonlosem Wispern und ein langes Glissando in die tiefste Stimmlage: „Doch keiner fühlt die Schmerzen, im Lied das tiefe Leid.“ An dieser Stelle offenbart sich der Sinn des Ganzen: Das zutiefst romantische Motiv der Lebenseinsamkeit inmitten vielfältigster Lebensäußerungen, transponiert ins Zeitgenössische. Im dritten Teil, der als neues Element das präparierte Klavier ins Spiel bringt, deutet sich eine Synthese an: eine Versöhnung des trauernden Individuums mit der unbekümmert fortlebenden, doch ihrerseits vergänglichen Welt.

Manche Elemente aus *Wehmut* begegnen in einer 2016 entstandenen Komposition wieder. Auch hier ruft der Titel eine romantische Assoziation auf: *Ulenflucht*, für 20 singende und spielende Performer, bezeichnet im Niederdeutschen den Übergang von der Abenddämmerung zur Nacht, die Zeit, da die Eulen ausfliegen. Im Unterschied zu *Wehmut* aber sind in diesem Stück die Spuren des Menschlichen getilgt: keine Musikinstrumente, keine menschliche Sprache, kein klassischer Gesang. Das Ensemble (in der vorliegenden Aufnahme in einer Besetzung mit acht Sängerinnen und Sängern) produziert dumpfe Brusttöne oder Töne mit der reinen Kopfstimme, „Vogelgezwitscher“ und „Quietschen“, notiert die Komponistin. Dazu bedienen sie ein überaus reiches Arrangement an Lockpfeifen: Tierlaute von Moorhuhn bis Wildsau, in die sich ein paar Spielzeugtröten unauffällig (will sagen: nicht als menschliche Schallquelle erkennbar) einmischen. Die Ausführenden stehen in zwei konzentrischen Kreisen um den Dirigenten: Sie bilden also klanglich und räumlich einen geschlossenen Kosmos. Indessen, so betörend und sinnverwirrend „natürlich“ das alles klingt: Es ist doch in jedem Moment die ordnende,

gestaltende Hand der Komponistin spürbar – ausnotiert bis ins Detail, ist hier nichts Natur und Zufall überlassen. Und den Vokalklängen ist ihre menschliche Herkunft auch dann abzulauschen, wenn man das Stück lediglich *hört* – bei einer Aufführung käme natürlich hinzu, dass man *sehen* würde, wie und von wem die Klänge produziert werden. Es ist ein eigentümlich übersteigerter, ein sozusagen „über-natürlicher“ Naturklang. Indem die künstlich geschaffene Natur *durch* den Menschen tönt, kann man wahlweise die Entfremdung zwischen dem Menschen und der ihn umgebenden Natur aufgehoben wännen, oder aber umgekehrt, die Natur als endgültig vom Menschen in Dienst genommen und domestiziert wahrnehmen: Das Stück funktioniert wie eine Kippfigur.

Der Ausgangspunkt für das Ensemblestück *Plexus* aus dem Jahr 2014 ist eine zunächst rein strukturelle Idee: ein Geflecht, in dem die Elemente unauflöslich miteinander verknüpft sind. Jede der sechs Instrumentalstimmen sei eine Linie in diesem Netz, schreibt Anna Korsun in einer Anmerkung zur Partitur: „Jede Note, die gespielt wird, ist ein kleiner Teil dieses Netzes und wird darin verwoben.“ Jeder Klang ist als Fortsetzung eines vorhergehenden oder Vorwegnahme eines folgenden Klangs gedacht. Organisiert ist dies in komplexen rhythmischen Mustern, denen der durchgehend beibehaltene Viervierteltakt lediglich als Organisationsrahmen dient. Das Stück wirkt zäsurlos, bringt aber dennoch nach und nach eine Vielzahl instrumentaler Farben ins Spiel. Dazu zählt wiederum eine Reihe von Zusatzinstrumenten, die die Spieler neben ihren eigentlichen Instrumenten (Flöte, Klarinette, Klavier, Schlagzeug, Violine, Violoncello) bedienen. Diesmal verweisen sie nicht auf die Natur, sondern auf die Werk- und Alltagsphäre: Neben Spielzeuginstrumenten (darunter prominent das Glockenspiel eines Toy Piano) sind es beispielsweise Wetzsteine, Blecheimer, Münzen, Trillerpfeifen, Sägeblätter,

Flaschen, Schläuche und Reiskörner in einem Glas. Das anekdotische Potenzial einer solchen Zusammenstellung wird assoziationsweise angespielt (es ließe sich auch kaum umgehen), ein irgendwie geartetes Narrativ aber vermieden. Inszeniert wird nicht ein Einbruch der Wirklichkeit in die Kunst: Vielmehr geht es um die Aufhebung eben dieses Gegensatzes – eines mit dem anderen unauflöslich verbunden und vernetzt.

Auf diese Weise kann Musik mit *ausschließlich* musikalischen Mitteln auch zu gesellschaftlichen und politischen Fragen Stellung nehmen. Das geschieht in der Komposition *Tollers Zelle* für E-Gitarre und Sopran von 2017, die die Idee des klanglichen Kontinuums in ganz anderer Weise wieder aufgreift. Sie verwendet weitgehend konventionelle Notation für die Sopranstimme, aber Griffschrift für die E-Gitarre, die für dieses Stück umgestimmt werden muss. Ein zusätzliches Notensystem zeigt an, wo und in welcher Weise der Klang der Gitarre mittels eines über die Saiten bewegten Weinglases verändert wird (also ein auskomponierter Slide- oder Bottleneck-Effekt). Eine vergleichsweise komplizierte Ausgangslage, der aber eine im Grunde einfache Idee zugrundeliegt: Gitarre und Singstimme sollen eine organische Einheit bilden, sie sollen sich im selben Tonraum bewegen und tendenziell ununterscheidbar werden. Dafür gewährt die Komponistin den Interpreten einen ungewöhnlich großen Freiraum: „Kein klassischer Gesang, finde einen eigenen Weg, dem Gitarrenklang möglichst nahe-zukommen“ – so die Vortragsanweisung für die Sopranstimme. Deren Tonhöhen sind bloß als ungefähre Angaben zu verstehen, zudem durch vielfache Glissandi instabil; sie entsprechen den Slide-Glissandi im Gitarrenpart. Alles ist der zentralen Forderung untergeordnet. „Zusammen atmen, einen Organismus bilden.“ Das Klang-Kontinuum von *Tollers Zelle* ist also ein Gegenentwurf zu demjenigen von

Plexus: Es organisiert nicht klangliche Erweiterung, sondern Engführung, nicht Vielfalt, sondern Beschränkung. Umso größere Bedeutung kommt dem klanglichen Detail, der minimalen Abweichung zu. So ist das Stück ein Reflex auf die Situation des Gefangenen: isoliert und damit zurückgeworfen auf sich selbst und zugleich mit akut geschärfter Wahrnehmung. *Tollers Zelle* wurde angeregt durch eines der Gedichte, die der expressionistische Dichter Ernst Toller (1893–1939) im Gefängnis schrieb – er war als einer der Protagonisten der Münchner Novemberrevolution und der Bayerischen Räterepublik 1919 zu fünf Jahren Festungshaft verurteilt worden. Doch Anna Korsun hat keinen Appell gegen politische Gefangenschaft komponiert, ihr Stück ist kein Plakat. Sie meditiert vielmehr die Situation eines Gefangenen – und das ist ungleich wirkungsvoller.

Die Orgelkomposition *auelliae* entstand 2016 für die Orgel für neue Musik in der Kunst-Station Sankt Peter Köln. Anna Korsun war in diesem Jahr „Composer in Residence“ der Kunst-Station; *auelliae* wurde beim Festival orgel-mixturen ur-aufgeführt. Die Komponistin entschied sich, von der überbordenden Fülle der Klänge, die das Kölner Instrument bietet, nur sehr begrenzten Gebrauch zu machen. Sie konzentrierte sich stattdessen auf eine andere Besonderheit: die beiden Winddrosseln, mit denen sich die Luftzufuhr zu den Pfeifen stufenlos regulieren lässt, und zwar unabhängig für die beiden Teilwerke, Hauptorgel und Chororgel. Passagenweise, gerade am Anfang, ist nur der an- und abschwellende Wind zu hören. Es ist, als ob die Orgel, diese gigantische Maschine, in einen atmenden Körper verwandelt wäre. Der Charakter der Musik spiegelt sich auch im Titel. Er fasst diesen in eine sprachliche Gestalt: Atmend und vokal, ohne harte Zäsuren und rhythmische Impulse. Sie habe sich den Titel „wie eine Mini-Komposition“ vorgestellt, sagt Korsun, „eine Miniatur, die anzeigt, was in der Kompo-

sition passiert“. Im ersten Teil werden nur Register in hoher und höchster Lage verwendet, die Textur ist leicht und zerbrechlich; Klänge in Basslage treten überhaupt erst in der zweiten Hälfte des Stücks in Erscheinung. Im gesamten Verlauf baut sich nach und nach eine große Spannung auf: Die Klänge verdichten sich in einem lang auskomponierten Prozess zu Akkorden und Clustern. Immer wieder hebt sich vertraut Klingendes, heben sich Terzen und Dreiklänge heraus: freilich unter dem Diktat des schwankenden Windes, der sie verbiegt, verbeult und ins Bodenlose abstürzen lässt. Sinkt der Winddruck zu stark ab, kann es sogar passieren, dass die Töne ganz wegbleiben. Aber dieses Moment von existenziellem Risiko, dieses Balancieren am Abgrund ist dem Stück sehr bewusst eingeschrieben. Die Komponistin betont zwar, dass das *tatsächliche* Risiko durch konsequentes Üben beherrschbar sei. Dennoch: Das Leben, zart, verletzlich, gefährdet – es fängt sich in diesen Klängen.

Biografie

Anna Korsun, geboren 1986 in Donezk/Ukraine, studierte an der Nationalen Musikakademie der Ukraine Peter Tschaikowski in Kiew und an der Hochschule für Musik und Theater München bei Prof. Moritz Eggert. Der Schwerpunkt ihrer Arbeit liegt in der Untersuchung akustischer Instrumente, des menschlichen Stimmorgans sowie unterschiedlicher Klangobjekte. Diese werden zu elektroakustischen und performativen Werken umgesetzt. Ihre Arbeit ist an der Schnittstelle von Komposition, Theater, Choreografie und Videokunst angesiedelt. Darüber hinaus tritt sie auch als Performerin auf. Anna Korsun erhielt verschiedene Auszeichnungen, u.a. den Kompositionspreis der Stiftung Gaudeamus, den Rom-Preis (Villa Massimo) der Deutschen Bundesregierung und den Berliner Kunstpreis. Ihre Musik erklingt auf internationalen Festivals und wurde bereits von zahlreichen renommierten Ensembles aufgeführt, darunter Neue Vocalsolisten Stuttgart, SWR Vokalensemble, ensemble mosaik, Ensemble ascolta, Askol|Schönberg, Camerata Silesia, Silbersee und dem Warsaw National Philharmonic Orchestra.

www.annakorsun.com

Hazard and poise

The music of Anna Korsun

by Ingo Dorf Müller

'His plans are very limited in scope; but being a true Callipides¹ of his art, he knows how to traverse their narrow confines with a great many steps, so small, and yet so distinct, that in the end we feel we have travelled a great distance with him.' These words, written by Gotthold Ephraim Lessing in his *Hamburg Dramaturgy* of 1767, were aimed at the comic dramatist Marivaux, an author who does not immediately spring to mind in connection with Anna Korsun's music. Granted, literature and music cannot be compared without further ado. Yet even so, Lessing's observation can, with a grain of salt, be applied to many of her pieces. Often she takes a single theme, idea or vision and pursues it into depths so profound as to become existential. Viewed from this vantage point, we can describe the defining features of her personal style: heedless of tradition, she seeks and finds the resources she needs for each particular project. Her sonic imagination knows practically no bounds: contrary to the widespread *blasé* claim that everything has already been said, that the universe of sounds is exhausted, she creates unfamiliar, extreme and at times bizarre sonic landscapes, often with exclusively 'analog' resources and without complex (live) electronic arrangements. She is capable of viewing sound generators as it were from the outside, as if ignorant of

¹ A runner, proverbial in Antiquity, who despite his violent motions remains rooted to the spot. Lessing uses the simile in a positive sense.

the music history layered within them. On the other hand, she commands a vivid awareness of form, again nourished on tradition, so that the sometimes hazardous sound of her music (hazardous both in its reception and its production) is offset by a tight-knit and effective dramatic structure. In this way many of her pieces develop a nearly magnetic force.

Wehmut (Melancholy), for five voices, prepared piano, violin, double bass and sound objects, was composed in 2011. Unusually, it incorporates Robert Schumann's like-named song from the *Liederkreis* op. 39, based on poems by Eichendorff as an *objet trouvé*, albeit without piano accompaniment, but only the words and melody, and transports it into a completely alien acoustical environment. A soprano voice sounding from afar (here and elsewhere Korsun seeks 'church acoustics') intones the song while another voice doubles it nearby with the alienating sound of a kazoo (a small tube into which the musician sings, causing a membrane to vibrate and turning the voice into a nasal squawk). At the same time the melody is enveloped in counterpoint by three other voices with isolated sounds, tremolos, extreme vibrato and above all animalistic voiced consonants – breaths, whispers, snores, sobs – combined with glissandos on the violin and double bass. These things, technically itemised and precisely notated, strike the ear as the fantastically fecund 'sound of life'. Associations with diverse natural sounds automatically arise: an illusion, to be sure (mysterious rustling sounds are generated quite prosaically with paper and a plastic bag). The middle section is wholly different: here two unaccompanied soprano voices intertwine with brief figures, sometimes *altissimo*, as if literally personifying the nightingales of the poem. Then they change to toneless whispering and a slow glissando into the lowest vocal register: 'But no one feels the sorrows, the deep suffering in my

song.' It is at this point that the meaning of the whole is revealed: the profoundly romantic motif of loneliness amidst the hurly-burly of life, transposed to the present. The third section offers a new element, a prepared piano, suggesting a synthesis, a reconciliation between the sorrowing individual and the carefree world, persisting yet transient.

Many elements of *Wehmut* recur in Korsun's piece of 2016, *Ulenflucht*, for 20 singing and playing performers. Once again the title kindles an association with romanticism. Literally meaning 'flight of the owls', it refers in Low German to the transition from twilight to night, the time when owls take flight. Unlike *Wehmut*, however, here every trace of humanity is expunged: no musical instruments, no human speech, no classical singing. The musicians (eight male and female vocalists on this recording) produce muffled chest tones or pure head tones marked 'bird twitters' and 'squeaks' by the composer. For this purpose they employ a large assortment of animal calls, from moor hens to wild boars, interspersed inconspicuously (i.e. from no recognisable human source) by a couple of party hooters. The performers stand around the conductor in two concentric circles, forming a self-contained sonic and spatial cosmos. And yet, no matter how captivatingly and bewilderingly 'natural' it may sound, the ordering and shaping hand of the composer is tangible at every turn, written out in meticulous detail. Here nothing is left to nature or chance. The vocal sounds betray their human origins even when we merely hear the piece rather than watching it on stage, where, of course, we plainly see how and by whom the sounds are produced. The natural sounds are strangely exaggerated, almost 'super-natural'. Since this artificial nature is channelled through human performers, we optionally witness the liquidation of the boundary between mankind and surrounding nature, or vice versa, the irrevocable

subjugation and domestication of nature by mankind. The piece thus functions like an Escherian optical illusion.

The point of departure for *Plexus*, an ensemble piece of 2014, was initially a structural idea: a network in which elements inextricably intertwine. Each of the six instrumental parts, Korsun tells us in a note on the score, is a line within this network. 'Every note played is a small part stitched into this network.' Each sound is a continuation of its predecessor or an anticipation of a successor. All of this is organised into complex rhythmic patterns in which the unbroken 4/4 metre functions merely as a frame of reference. Although the piece sounds like a continuum, a large number of instrumental colours are gradually brought into play. Among them are a number of ancillary instruments that the musicians play alongside their regular ones (flute, clarinet, piano, percussion, violin and cello). Rather than referring to nature, this time they relate to the world of everyday labour: toy instruments (including a prominent part for the glockenspiel of a toy piano), whetstones, tin buckets, coins, police whistles, saw blades, bottles, hoses and grains of rice in a glass. The anecdotal potential of this arsenal of sounds is milked for associations (they could hardly be avoided). But the work tells no story in any shape or form. What it offers is not the incursion of reality into art, but the sublation of this very antithesis. The one is indissolubly bound and interwoven with the other.

In this way music can take positions on social and political issues with purely musical means. That is precisely what happens in *Tollers Zelle* (Toller's cell) for electric guitar and soprano. Composed in 2017, it takes up the idea of a sonic continuum in a quite different way, using largely conventional notation for the soprano but fingering charts for the guitar, tuned *scordatura*. An additional staff

indicates where and how the sound of the guitar is to be altered by moving a wine glass across the strings (a written-out slide or bottle-neck effect). Behind this comparatively complicated point of departure is a basically simple idea: the guitar and the voice are meant to form an organic unity, moving within the same tonal space and tending toward indiscernibility. In compensation, Korsun grants unusually great leeway to her performers: 'No classical singing; find your own way to come as close as possible to the sound of the guitar.' Thus reads the instruction in the soprano part. Its pitches are mere approximations rendered further unstable by multiple glissandos corresponding to the slides on the guitar. Everything is subordinated to a central demand: 'Breathe together, form an organism.' The sonic continuum of *Tollers Zelle* is thus an alternative concept to that of *Plexus*: the sound is narrowed rather than expanded, restricted rather than multiplied. All the more important are the sonic details and minute departures. In this way the piece reflects the predicament of a prisoner – isolated and thrown back upon himself, yet with acutely sharpened sensory faculties. *Tollers Zelle* was inspired by a poem written in prison by the Expressionist playwright Ernst Toller (1893–1939), condemned to five years imprisonment for having been a leading figure of Munich's November Revolution and the Bavarian Soviet Republic. But Korsun has not written a plea against political incarceration; her piece is not a poster. Instead, and far more effectively, she has produced a meditation on the prisoner's lot.

The organ piece *auelliae* was composed in 2016 for the organ for contemporary music at the Kunst-Station Sankt Peter, Cologne, where Korsun was composer-in-residence, and was premiered at the festival orgel-mixturen. Here she chose to make very limited use of the overpowering wealth of sounds offered by the

Cologne organ. Instead, she focussed on a different feature: the two wind regulators that govern the wind supply to the pipes. The regulation is ungraded for both of the instrument's main divisions, the great organ and the choir organ. In several passages, particularly at the beginning, all we hear is the increase or decrease of wind supply, as if the organ, this gigantic machine, were transmuted into a breathing body. The character of the music is also reflected in the title, which captures the same phenomenon in verbal form: breathy, vocal, without articulating consonants or rhythmic pulse. Korsun imagined the title to be 'a miniature composition indicating what happens within the piece'. In the first half, only the stops in the high and *altissimo* registers are used; the texture is light and fragile. Bass sounds do not occur at all until the second half. Great tension is gradually built up as the piece progresses: the sounds congeal into chords and clusters in a long written-out process. Time and again familiar sounds arise, thirds and triads, but only under the dictates of the vacillating wind supply, which bends and distorts them, causing them to sink into the abyss. If the wind pressure becomes too low, it may even happen that the pitches fail to sound at all. But this element of existential danger, this teetering on the brink, is deliberately written into the piece. Korsun stresses that the *actual* danger can be mastered with consistent practice. Nevertheless, life itself – delicate, vulnerable, endangered – is captured in these sounds.

Biography

Born in Donetsk/Ukraine in 1986, Anna Korsun studied composition at the Tchaikovsky National Music Academy of Ukraine in Kiev and at the University of Music and Performing Arts Munich with Prof. Moritz Eggert. The main focus of her work falls on the investigation of acoustic instruments, the human voice and various sound-generating objects, which she transforms into electro-acoustical and performative creations. Her music straddles the fields of composition, theatre, choreography and video art. She also appears as a performance artist. Among her various awards and distinctions are the Gaudeamus Award, the Rome Prize (Villa Massimo) of the German Federal Government and the Berlin Art Prize. Her music is heard at many international festivals and has already been performed by such leading ensembles as the Neue Vocalsolisten Stuttgart, the SWR Vokalensemble, ensemble mosaik, Ensemble ascolta, Asko|Schönberg, Camerata Silesia, Silbersee and the Warsaw National Philharmonic Orchestra.

www.annakorsun.com

Risques et goût de la forme

La musique d'Anna Korsun

par Ingo Dorfmüller

« Ses plans ne présentent qu'une étendue fort restreinte ; mais, tel un véritable Callipide¹ de son art, il sait parcourir le cercle étroit qu'il s'est tracé à pas si petits et cependant si nettement gradués, qu'à la fin nous croyons avoir suivi avec lui un long chemin. » Ce que Gotthold Ephraïm Lessing écrit dans sa *Dramaturgie de Hambourg*, parue en 1767, se réfère en réalité à l'auteur de théâtre Marivaux – que de prime abord, on n'associerait pas spontanément à la musique d'Anna Korsun ; d'autant plus que littérature et musique sont difficilement comparables. Pourtant, l'observation de Lessing – *cum grano salis* – peut être appliquée à plusieurs œuvres d'Anna Korsun. La compositrice se consacre souvent à *un* thème, *une* idée, *une* vision et en poursuit l'exploration jusqu'à des profondeurs telles qu'ils deviennent existentiels. C'est à la lumière de cette observation minutieuse que les caractéristiques de son style personnel s'expliquent : elle cherche et trouve les outils dont elle a besoin pour chacun de ses projets, sans égard pour la tradition. Sa fantaisie sonore semble illimitée : à l'encontre du blasement général qui affirme que tout est déjà dit, que toutes les sonorités sont déjà épuisées, Anna Korsun crée des paysages sonores inhabituels, extrêmes, parfois bizarres, bien souvent avec des moyens exclusivement « analogues », sans arrangements électroniques (directs) complexes. Elle est capable de considérer des corps sonores depuis l'extérieur, comme si elle n'avait pas conscience des nombreuses strates d'histoire musicale

¹ Un coureur qui selon la légende antique n'avance pas malgré ses mouvements véhéments ; Lessing l'emploie ici dans un sens positif.

qu'ils comportent. Mais d'un autre côté, elle dispose d'une grande compréhension de la forme, qui, elle, est héritée et nourrie de tradition, ce qui permet à ses sonorités osées (tant du point de vue de leur réception que celui de leur production) de reposer sur une dramaturgie aussi cohérente que convaincante. Plusieurs de ses morceaux exercent ainsi une sorte d'effet d'aspiration.

En 2011, Korsun compose *Wehmut* (mélancolie) pour cinq voix, piano préparé, violon, contrebasse et objets sonores. Le titre fait référence au lied homonyme de Robert Schumann, issu de son *Liederkreis* op. 39 basé sur des poèmes d'Eichendorff, qui est intégré à la pièce musicale tel un objet trouvé : renonçant à la partie de piano, Korsun choisit de garder le texte et la mélodie qu'elle transpose dans un univers acoustique totalement étranger. Une voix de soprano retentit au loin (pour ce morceau, comme pour les autres, la compositrice souhaite avoir une « acoustique d'église ») et entonne le lied ; une deuxième voix, plus proche, la dédouble par les sons inhabituels d'un kazoo – un petit tuyau dans lequel on chante et fait ainsi vibrer une membrane qui rend le son chanté nasillard. Trois autres voix accompagnent la mélodie en contrepoints avec des sons isolés, des *tremoli* et un vibrato extrême, mais surtout par des consonnes voisées presque animales et par des bruits de respiration, chuchotement, ronflement et sanglot ; s'y ajoutent les *glissandi* d'un violon et d'une contrebasse. Ce que la compositrice a défini par des termes techniques, et noté avec précision sur la partition, résonne à notre oreille comme une fantastique et foisonnante « clameur de vie ». Les associations à des bruits « naturels » se font librement ; mais c'est une illusion, car le bruissement mystérieux est le résultat prosaïque du froissement d'un papier ou d'un sac en plastique. La partie centrale est tout autre : deux voix de soprano sans accompagnement jouent ensemble et se répondent avec de petites figures, parfois dans

les aigus extrêmes, comme si elles cherchaient à incarner littéralement les rossignols dont il est question dans le texte. Viennent ensuite un chuchotement non voisé et un long *glissando* jusqu'au registre vocal le plus grave : « Or, personne ne ressent la douleur, la peine profonde dans ce chant. » Et tout prend son sens à cet endroit : il s'agit du motif profondément romantique de la solitude de vivre au milieu de l'expression plurielle de la vie, transposé dans le monde contemporain. La troisième partie, où un nouvel élément, le piano préparé, entre en jeu, annonce une synthèse : la réconciliation de l'individu en peine avec la subsistance insouciante d'un monde pourtant éphémère.

Certains éléments de *Wehmut* se retrouvent dans une composition datée de 2016. Ici aussi, le titre fait appel à une association romantique : *Ulenflucht*, (littéralement : l'envol des chouettes) pour vingt chanteurs et acteurs, définit en bas allemand la transition entre le crépuscule et la nuit, le moment où s'envolent les chouettes. Contrairement à *Wehmut*, les traces de l'humain ont été effacées de ce morceau : pas d'instruments de musique, pas de langage humain, pas de chant classique. L'ensemble (qui dans l'enregistrement présent est composé de huit chanteuses et chanteurs) produit des sons de poitrine étouffés, ou bien en pure voix de tête, des « gazouillis d'oiseaux » et des « pépiements », comme le note la compositrice. Ils utilisent pour ce faire un vaste éventail d'appeaux : des sons d'animaux allant du lagopède à la laie, entre lesquels s'immiscent discrètement divers mirlitons (discrets, c'est-à-dire qu'on n'attribue pas d'origine humaine à ses sources sonores). Les acteurs sont disposés en deux cercles concentriques autour du chef de chœur : ils constituent ainsi un cosmos clos, tant d'un point de vue acoustique que spatial. Cependant, aussi « naturellement » envoûtant et troublant que cela paraisse, on sent à chaque instant la main conceptrice et structurante

d'Anna Korsun – tout est noté en détail, rien n'est laissé au naturel ni au hasard. On peut en fait identifier l'origine humaine des sons vocaux lorsqu'on *écoute* attentivement. Dans le cas d'une représentation, nous pourrions également *voir* comment et d'où les sons émanent. Il s'agit ici d'une sonorité étrangement extrapolée, quasi surnaturelle. Comme la nature reconstruite artificiellement se fait entendre *par* les hommes, nous avons le choix entre l'image d'une distanciation entre l'humain et son contexte naturel, et celle, inverse, de la nature irrémédiablement asservie et domestiquée par l'homme : le morceau fonctionne comme une image réversible.

Le point de départ du morceau pour ensemble intitulé *Plexus* (2014) est tout d'abord une idée purement structurelle : un lacs dans lequel des éléments sont inextricablement enchevêtrés. Chacun des six instruments doit être une chaîne de ce tissage, écrit Anna Korsun dans une note de la partition : « Chaque note jouée est un élément de cette trame et y est tissée. » Toute sonorité est la prolongation de la précédente ou l'annonce de la suivante. Le tout est conçu selon des modèles rythmiques complexes, dont le cadre est cependant défini par une mesure à quatre temps continue. Le morceau semble sans césures tout en laissant peu à peu entrer en scène de nouvelles couleurs instrumentales. Parmi elles, une série d'outils supplémentaires que les acteurs utilisent parallèlement à leur instrument principal (flûte, clarinette, piano, percussion, violon, violoncelle). Cette fois, ils ne font pas référence à la nature, mais à l'atmosphère du travail et du quotidien. En dehors d'instruments ludiques (parmi eux, le carillon d'un piano jouet, ou *toy piano*, joue le rôle principal), il s'agit de pierres à aiguiser, seaux en fer, pièces de monnaie, sifflets à roulette, lames de scie, bouteilles, tuyaux et grains de riz dans un verre. Le potentiel anecdotique de ces associations d'éléments est

suggéré (comment pourrait-il en être autrement), mais en évitant de construire un récit de quelque forme que ce soit. Il ne s'agit pas de représenter l'intrusion du réel dans l'art, mais plutôt d'abolir précisément cette opposition – l'un étant indissolublement lié et connecté à l'autre.

La musique peut ainsi prendre position dans des débats sociaux et politiques avec des moyens *uniquement* musicaux. C'est ce qui se passe dans la composition *Tollers Zelle* (la cellule de Toller), pour guitare électrique et soprano (2017), qui reprend l'idée d'un *continuum* sonore, mais d'une manière radicalement différente. Elle emploie globalement une notation conventionnelle pour la voix de soprano, mais des tablatures particulières pour la guitare qui doit être accordée spécialement pour ce morceau. Un système de notation supplémentaire montre à quel moment et de quelle manière le son de la guitare est modifié par un verre de vin glissé le long des cordes (il s'agit donc d'un effet voulu de *slide* et de *bottleneck*, ou *glissando*). La situation de départ est comparativement plus compliquée, mais elle résulte d'une idée simple : guitare et voix doivent former une unité organique en se mouvant dans le même espace sonore et en étant dès lors presque indissociables. C'est pourquoi Anna Korsun laisse une grande et rare liberté à ses interprètes : « Pas de chant classique ; trouve ta propre voie pour te rapprocher au plus près du son de la guitare » indiquent les annotations de la partition de soprano. Les hauteurs de tons ne sont que des suggestions rendues encore plus vagues par les multiples *glissandi*, reflets des *slides* de la partie de guitare. Tout est subordonné à la règle centrale : « Respirer ensemble, former un organe unique ». Le *continuum* sonore de *Tollers Zelle* est donc un contre-projet à celui de *Plexus* : il ne vise pas l'extension du son, mais sa concentration, pas de diversité, mais une réduction. L'importance du détail sonore, de la moindre divergence y est d'autant

plus capitale. Cette pièce est un reflet de la situation de l'incarcéré : isolé et réduit à lui-même, mais aussi pourvu d'une perception exacerbée. *Tollers Zelle* est inspiré d'un des poèmes écrits en prison par le poète expressionniste Ernst Toller (1893–1939) – condamné à cinq ans d'emprisonnement dans une enceinte fortifiée comme protagoniste de la révolution de novembre et de la République des conseils de Bavière en 1919. Pourtant Anna Korsun n'a pas composé un manifeste contre l'emprisonnement politique, son œuvre n'est pas une pancarte. Elle réfléchit plutôt à la situation d'un prisonnier et l'effet en est d'autant plus fort.

La composition pour orgue *auelliae* a été créée en 2016, pour l'orgue de musique moderne de la Kunst-Station Sankt Peter à Cologne, où Anna Korsun était alors artiste en résidence. La première d'*auelliae* a eu lieu dans le cadre du festival orgelmixturen (mixture d'orgue). La compositrice a décidé de se servir parcimonieusement de la profusion de sons proposée par l'orgue de Cologne. Elle s'est concentrée sur une autre particularité de l'instrument : les deux régulateurs de soufflets, à l'aide desquels l'apport d'air peut être jugulé et transmis sans paliers aux tuyaux, et ce de manière indépendante pour les deux composantes, l'orgue principal et l'orgue de chœur. Lors de certains passages, surtout au début, on n'entend que la soufflerie croissante et décroissante. L'orgue, cette machine gigantesque, y semble transformé en un corps qui respire. Le caractère de la musique se retrouve aussi dans le titre de l'œuvre appréhendé comme une créature linguistique : aspirante et vocale, sans fortes césures ni impulsions rythmiques. Korsun dit avoir imaginé le titre « comme une mini-composition, une miniature qui annonce ce qui se passe dans la composition ». Dans la première partie, elle n'utilise que les registres hauts et très aigus, la texture est légère et fragile ; les sons de basse n'apparaissent que dans la deuxième partie. Une vive tension se

construit progressivement au fil du morceau : les sons se densifient au cours d'un long processus minutieusement composé en accord et clusters. Des sonorités familières de tierces ou d'accords de trois surgissent régulièrement, mais sous le diktat du souffle irrégulier qui les fait plier, fléchir et plonger dans les abîmes. Si le souffle fléchit trop, il est possible que les sons deviennent inaudibles. Ces moments de risque existentiel, ce jeu d'équilibre au-dessus des abîmes, sont très consciemment inscrits dans l'œuvre musicale. Anna Korsun souligne certes que le véritable risque est maîtrisable par un travail résolu et acharné ; pourtant, la vie, fragile, sensible, menacée, est saisie dans le filet de ces sonorités.

Biographie

Anna Korsun, née en 1986 à Donetsk en Ukraine, a fait des études de composition à Académie de Musique Tchaïkovski de Kiev et à l'Université de Musique et de Théâtre de Munich (auprès de Moritz Eggert). Elle se consacre essentiellement à l'exploration des instruments acoustiques, de la voix humaine et d'objets sonores. Ils sont mués en œuvres électroacoustiques et performatives. Son travail se trouve à la charnière entre composition, théâtre, chorégraphie et art vidéo. Elle se produit également en tant qu'artiste de performances. Anna Korsun a reçu diverses distinctions, notamment le prix international Gaudeamus des compositeurs, le prix de Rome (Villa Massimo) du gouvernement fédéral d'Allemagne et le prix d'art de Berlin. Sa musique est interprétée dans de nombreux festivals internationaux et par de divers ensembles de renom, parmi lesquels les Neue Vocalsolisten Stuttgart, le SWR Vokalensemble, l'ensemble mosaik, l'Ensemble ascolta, Asko|Schönberg, Camerata Silesia, Silbersee et l'Orchestre nationale philharmonique de Varsovie.

www.annakorsun.com



edition
zeitgenössische musik

Mit den CD-Porträts der Reihe EDITION ZEITGENÖSSISCHE MUSIK, die der Deutsche Musikrat seit 1986 herausgibt, wird das Schaffen junger deutscher oder in Deutschland lebender Komponistinnen und Komponisten dokumentiert. Ihnen wird damit oft erstmals die Möglichkeit gegeben, sich auf Tonträgern einem breiteren Publikum im In- und Ausland zu präsentieren. Einführende Kommentare und Analysen, der Abdruck der vertonten Texte sowie Werkverzeichnisse sollen zu einem tieferen Verständnis der Musik und der Gedankenwelt führen, der sich die jungen Autoren verbunden fühlen.

Über die Einzelförderung hinaus verbindet der Deutsche Musikrat mit der stetig wachsenden EDITION die Absicht, übergreifende Tendenzen im Komponieren der Gegenwart aufzuzeigen.

Die EDITION ZEITGENÖSSISCHE MUSIK wird gefördert von der Beauftragten der Bundesregierung für Kultur und Medien aufgrund eines Beschlusses des Deutschen Bundestages. Die Produktionen entstehen überwiegend in Zusammenarbeit mit dem öffentlich-rechtlichen Rundfunk.

www.musikrat.de/edition

*The CD-series EDITION ZEITGENÖSSISCHE MUSIK
is a project of the German Music Council.*

All the following composers have been portrayed

Ondřej Adámek · WER 6419 2
 Luís Antunes Pena · WER 6416 2
 Carola Bauckholt · WER 6538 2
 Jörg Birkenkötter · WER 6536 2
 Annesley Black · WER 6590 2
 Achim Bornhöft · WER 6577 2
 Johannes Boris Borowski · WER 6412 2
 Hans-Jürgen von Bose · WER 6523 2
 Sebastian Claren · WER 6567 2
 Michael Denhoff · WER 6514 2
 Milica Djordjević · WER 6422 2
 Andreas Dohmen · WER 6568 2
 Moritz Eggert · WER 6543 2
 Dietrich Eichmann · WER 6550 2
 Reinhard Febel · WER 60502-50
 Orm Finnendahl · WER 6562 2
 Ernst Helmuth Flammer · WER 6517 2
 Burkhard Friedrich · WER 6554 2
 Evan Gardner · WER 6423 2
 Lutz Glandien · WER 6529 2
 Detlev Glanert · WER 6522 2

Saed Haddad · WER 6578 2
 Peter Michael Hamel · WER 6520 2
 Karin Haußmann · WER 6558 2
 Markus Hechtle · WER 6570 2
 Carsten Hennig · WER 6565 2
 Arnulf Herrmann · WER 6576 2
 Detlef Heusinger · WER 6531 2
 York Höller · WER 6515 2
 Adriana Hölszky · WER 6511 2
 Klaus K. Hübler · WER 6524 2
 Leopold Hurt · WER 6410 2
 Márton Illés · WER 6584 2
 Jamilya Jazylbekova · WER 6583 2
 Jens Joneleit · WER 6566 2
 Johannes Kalitzke · WER 6512 2
 Gordon Kampe · WER 6581 2
 Marina Khorkova · WER 6418 2
 Malika Kishino · WER 6411 2
 Juliane Klein · WER 6559 2
 Ernst August Klötzke · WER 6552 2
 Babette Koblenz · WER 6508 2

Sven-Ingo Koch · WER 6573 2
 Anna Korsun · WER 6426 2
 Steffen Krebber · WER 6420 2
 Joachim Krebs · WER 6526 2
 Johannes Kreidler · WER 6413 2
 Claus Kühnl · WER 6525 2
 Ulrich Leyendecker · WER 60507-50
 Claus-Steffen Mahnkopf · WER 6547 2
 Jörg Mainka · WER 6557 2
 Philipp Maintz · WER 6589 2
 Elena Mendoza · WER 6580 2
 Gerhard Müller-Hornbach · WER 6505 2
 Detlev Müller-Siemens · WER 60503-50
 Jan Müller-Wieland · WER 6535 2
 Isabel Mundry · WER 6542 2
 Sarah Nemtsov · WER 6585 2
 Sergej Newski · WER 6587 2
 Karola Obermüller · WER 6424 2
 Matthias Ockert · WER 6588 2
 Samir Odeh-Tamimi · WER 6582 2
 Helmut Oehring · WER 6534 2
 Erik Oña · WER 6563 2
 Michael Pelzel · WER 6415 2
 Matthias Pintscher · WER 6553 2
 Anton Plate · WER 60501-50
 Robert HP Platz · WER 6521 2
 Enno Poppe · WER 6564 2
 Bernfried E.G. Pröve · WER 6544 2
 Andreas F. Raseghi · WER 6533 2
 Nicolaus Richter de Vroe · WER 6527 2
 Peter Ruzicka · WER 6518 2

Steffen Schleiermacher · WER 6530 2
 Annette Schlünz · WER 6539 2
 Tobias PM Schneid · WER 6560 2
 Oliver Schneller · WER 6579 2
 Martin Schüttler · WER 6575 2
 Jay Schwartz · WER 6572 2
 Wolfgang von Schweinitz · WER 60504-50
 Hannes Seidl · WER 6574 2
 Charlotte Seither · WER 6548 2
 Daniel Smutny · WER 6586 2
 Mathias Spahlinger · WER 6513 2
 Gerhard Stäbler · WER 6516 2
 Volker Staub · WER 6545 2
 Christoph Staude · WER 6546 2
 Günter Steinke · WER 6541 2
 Thomas Stiegler · WER 6561 2
 Sebastian Stier · WER 6569 2
 Ulrich Stranz · WER 6519 2
 Lisa Streich · WER 6425 2
 Jagoda Szmytka · WER 6414 2
 Hans Thomalla · WER 6571 2
 Jakob Ullmann · WER 6532 2
 Caspar Johannes Walter · WER 6537 2
 André Werner · WER 6540 2
 Jörg Widmann · WER 6555 2
 Heinz Winbeck · WER 6509 2
 Stephan Winkler · WER 6556 2
 Helmut Zapf · WER 6528 2
 Fredrik Zeller · WER 6551 2
 Walter Zimmermann · WER 6510 2
 Vito Žuraj · WER 6417 2

... to be continued ...

Anna Korsun (*1986)

71:51

- 1 **Tollers Zelle (2017)** 10:38
für E-Gitarre und Sopran
Flavio Virzi, E-Gitarre · Anna Korsun, Sopran
- 2 **Plexus (2014)** 11:13
für Ensemble
Looptail: Klaasje Nieuwhof, Flöte · Anna voor de Wind, Klarinette · Pascal Meyer, Klavier und Toy Piano · Rachel Xi Zhang, Schlagzeug · Jellantsje de Vries, Violine · Hugo Smit, Violoncello
- 3 **auelliae (2016)** 20:57
für Orgel
Dominik Susteck, Orgel · Alina Gehlen, Orgelassistenz
- 4 **Wehmut (2011)** 10:41
für fünf Stimmen, präpariertes Klavier,
Violine, Kontrabass und Klangobjekte
Diana Syrse, Sopran · Anna Korsun, Sopran und Objekte · Roman Sladek, Stimme und Objekte · Stefan Ullmann, Stimme und Objekte · Moritz Eggert, Klavier und Stimme · Katharina Schmauder, Violine · Gustavo Brinholi, Kontrabass
- 5 **Ulenflucht (2016)** 17:24
für 20 singende und spielende Performer
Andreas Fischer, Nataliya Hnativ, Sergey Khismatov, Anna Korsun, Alessia Park, Maciej Straburzyński, Gijs van der Heijden, Johanna Zimmer, Stimmen und Objekte

Impressum

Herausgeber: Deutscher Musikrat gemeinnützige Projektgesellschaft mbH, Bonn
Projektbeirat (Auswahlsitzung 2016): Prof. Wolfgang Rihm (Vorsitz) · Prof. Carola Bauckholt · Björn Gottstein · Frank Kämpfer · Prof. Dr. Ulrike Liedtke · Prof. Dr. Ulrich Mosch · Prof. Isabel Mundry · Rainer Pöllmann · Peter Rundel · Dr. Thomas Schäfer · Prof. Dr. Enjott Schneider · Dagmar Sikorski
Projektleitung: Olaf Wegener
edition@musikrat.de · www.musikrat.de/edition

- 1: Koproduktion von Deutschlandfunk und Deutscher Musikrat gemeinnützige Projektgesellschaft mbH · 20. Juni 2018 · Deutschlandfunk Kammermusiksaal, Köln · Produzent: Frank Kämpfer · Tonmeister: Wolfgang Ellers · Toningenieur: Hendrik Manook · Tontechnikerin: Caroline Thon
- 2: Produktion von GAUDEAMUS MUZIEKWEEK · 11. September 2014 · Geertekerker, Utrecht · Tonmeister: Wijnand de Groot
- 3: Koproduktion von Deutschlandfunk und Deutscher Musikrat gemeinnützige Projektgesellschaft mbH · 12.–13. Juni 2017 · Kunst-Station Sankt Peter Köln · Produzent: Frank Kämpfer · Tonmeister: Stephan Schmidt · Toningenieur: Christoph Rieseberg · Tontechniker: Marcel Mosel
- 4: Produktion von Hochschule für Musik und Theater München · 2. Dezember 2011 · Hochschule für Musik und Theater München, Kleiner Saal · Tonmeister: Sebastian Kiene
- 5: Koproduktion von Deutschlandfunk und Deutscher Musikrat gemeinnützige Projektgesellschaft mbH · 23.–25. März 2018 · Deutschlandfunk Kammermusiksaal, Köln · Produzent: Frank Kämpfer · Tonmeister: Stephan Schmidt · Toningenieur: Gunther Rose · Tontechniker: Christoph Schumacher

Noten: © Anna Korsun
Erstellung des CD-Masters: Stephan Schmidt
Textbeitrag: © Deutscher Musikrat gemeinnützige Projektgesellschaft mbH · Autor: Ingo Dorf Müller · Translation: Dr. J. Bradford Robinson · Translation: ECHOO Konferenzdolmetschen
Redaktion: Gerardo Scheige

Kunstobjekt Cover/Inlay: © Wiebke Siem / Foto Cover/Inlay: © Sebastian Magnus/atelier magnus
Porträtfoto Anna Korsun: © Anna van Kooij
Grafisches Konzept: HJ. Kropp
Satz/Layout: Werbestudio Peter Klein, Mainz
© + © 2018 WERGO, a division of SCHOTT MUSIC & MEDIA GmbH, Mainz, Germany
Manufactured and printed in Germany
WERGO · Postfach 36 40 · 55026 Mainz · Germany
service@wergo.de · www.wergo.de