Zeitschrift: Dissonanz
Herausgeber: Schweizerischer Tonkünstlerverein
Band: - (2001)
Heft: 67

Rubrik: Berichte

Nutzungsbedingungen
Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Mehr erfahren

Conditions d'utilisation
L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. En savoir plus

Terms of use
The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. Find out more

Download PDF: 12.07.2025

ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, https://www.e-periodica.ch

DER KLANG IM NETZ – DER WEG EINES KOMPONISTEN

Erste integrale Aufführung des Anastenaria-Zyklus von Iannis Xenakis in München

Iannis Xenakis, 1976

Dreh- und Angelpunkt des 2. «Musica viva»-Orchesterkonzerts vom letzten Dezember im vollen Münchner Herkulessaal war der dreiteilige *Anastenaria*-Zyklus aus der Frühzeit von Iannis Xenakis' Schaffen, der weltweit erstmals in seiner Gesamtheit durch das Symphonieorchester und den Chor des Bayerischen Rundfunks unter dem kompetenten amerikanischen Xenakis-Kenner Charles Zacherie Bornstein gegeben wurde. Die hier uraufgeführte *Procession vers les eaux claires* für Orchester und gemischten Chor (1952/53), *Le Sacrifice* für Orchester (1953) und *Metastaseis* für Orchester (1953/54) dokumentieren drei unterschiedliche Etappen des damaligen Ingenieurs und Assistenten Le Corbusiers auf seinem Weg zum selbständigen musikalischen Ausdruck. Der Kitt, der sowohl die drei Stücke der *Anastenaria* des jungen Xenakis wie auch etwa das zuletzt veröffentliche *O-Mega* aus dem Jahre 1997 zusammenhält, sind archaisierende Stilmittel. Eine musikalische Entwicklung kennen seine Stücke nicht. Alles, was klingt, entsteht scheinbar unvermittelt; Form und Ablauf sind identisch, sie basieren auf einer musikalischen Geste. Auch die übrigen Kompositionen des Abends – *Khôra* von Pascal Dusapin (1993), *Transitoires* von Gérard Grisey (1980/81) und *Déserts* von Edgard Varèse (1949–54/61) – zeugen von ähnlichen Ambitionen. Als geistige Verwandte des prozessorientierten Komponierens und einer damit zusammenhängenden Konzentration auf den musikalischen Raum sind sie alle miteinander eng verwoben. Es ist das Verdienst des Dirigenten Bornstein und des künstlerischen Leiters der Musica viva, Udo Zimmermann, diese Verwandtschaft aufgezeigt zu haben.

Die Münchner Aufführung liess keine Zweifel offen: Der gesamte Zyklus gehört ins Repertoire der Orchesterprogramme – besonders für das Abo-Publikum. Hier lässt sich hörend innert 25 Minuten ein kompositorischer Weg zum selbständigen Ausdruck auf packende Art und Weise nachvollziehen. Denn der *Anastenaria*-Zyklus zielt auf ekstatische Wirkung ab. Vorbild dafür sind die gleichnamigen Feuertänze, die heute noch jeweils im Mai in Thrakien abgehalten werden. Diese sind laut Xenakis sowohl ein heidnisches als auch ein christliches Ritual: Ursprünglich Dionysos, dann Alexander dem Grossen geweiht, tanzen die Bauern heute zu Ehren der christlichen Heiligen Konstantinos und Eleni mit deren Ikonen über glühende Kohlen, opfern Stiere und halten Prozessionen zu heiligen Quellen ab. *Procession vers les eaux claires* für Orchester und gemischten Chor des 30jährigen Anfängers illustriert den Vorabend der Opferung, ist aber keine ethnografische Kolportage. Ein Anspruch auf Authentizität wird nicht erhoben. Der exilierte Bewunderer Bartóks, Leser des Musikethnografen Samuel Baud-Bovy und Schüler Messiaens versucht hier unterschiedliche Konzepte miteinander zu verschmelzen. Trotz des Einsatzes struktureller Elemente der Avantgarde einerseits und der griechischen Volks- und orthodoxen Kirchenmusik andererseits wird der Sog des Kultischen angestrebt. Dazu zählen die archaische Stimmführung der zwei Chöre – es gibt einen in zwei Gruppen unterteilten Männer- und einen gemischten Chor: Der Männerchor singt eine Art monodischen Cantus Firmus, der auf einem Alleluja aus der Liturgie des Sankt Johannes Chrysostomos beruht und vom Orchester in der Oktave oder im Unisono unterstützt wird; die dem gemischten Chor zugedachte mittelalterliche kappodokische Volksliedmelodie wird systematisch verändert, permutiert (Vierergruppen) und harmonisiert. Hat das Orchester keine Begleitaufgabe, simuliert es eine Lyra, die eine Stimme in Quart- und Terzparallelen begleitet. Der griechische Text, eine Ode an das Feuer, stammt vom Komponisten selbst. Das Schlagzeug akzentuiert die Partien durch den Gebrauch bestimmter Klangfarben, die in den Verhältniszahlen 4:6:9 zueinander stehen. Zur Stauung oder zur Beschleunigung des Zeitflusses kommen irrationale Werte wie Quintolen oder deren Überlagerung zum Zug, wie sie in den Volksmusiken Südosteuropas typisch sind. Rhythmisch werden eine Reihe von Dauern permutiert, wobei jeder Part eigene Zeitwerte erhält. Eine Entwicklung gibt es, wie später, auch hier keine. Xenakis berichtet, dass das ganze Stück auf dem Prinzip der Überlagerung beruhe, die Form entspreche dem antiphonischen Gesang.

Auf diesen verzichtet das Messiaen gewidmete *Le Sacrifice* völlig, ebenso auf den Gebrauch volksmusikalischer Mittel. Xenakis betritt erneut Neuland und radikalisiert seine Experimente. Im Vorwort der Partitur ist denn auch erstmals von mathematischen Theoremen die Rede. Sie führen zum Gebrauch einer Folge von acht Tönen, die ihrerseits auf einer Fibonacci-Reihe aufbaut. Auch der zeitliche Ablauf ist nach dem goldenen Schnitt strikt durchorganisiert, die Dauern hängen von den Tonhöhen ab. Erstmals setzt Xenakis hier Glissandi und kleinere Intervalle als Halbtonschritte ein. Gegen Ende treten Klanggebilde auf, die in ihren extremen Lagen mehrmals wiederholt werden. Trotz dem Vorkommen serieller Elemente hielt Pierre Boulez, dem Xenakis die Partitur für eine mögliche Aufführung beim *Domaine Musical* vorlegte, das Stück für zu einfach, sprich: zu wenig komplex. Für

Xenakis hingegen hiess «kompliziert» nicht unbedingt «ästhetisch interessant», was ihn schliesslich zu seiner Kritik an der seriellen Musik veranlasste (*«La crise de la musique sérielle»,* in: Gravesaner Blätter 1, 1955, S. 2–4) und zu einem jahrzehntelangen Zerwürfnis zwischen den beiden führte.

Das dreiteilige *Metastaseis* koppelte Xenakis aus dem Zyklus aus, weil es sich in seiner Abstraktheit scheinbar allzu stark von den beiden anderen Stücken abhebt. Denn Xenakis ist nun auf der «Diretissima» zu seiner eigenen Tonsprache, dank der er das Ton- und Zeitkontinuum erobert hat. Das Stück beginnt mit einer steigenden Glissandofläche der Streicher, die aus 44 Einzelstimmen besteht, deren Verlauf mit Hilfe der Wahrscheinlichkeitsrechnung erstellt wurde. Dem weiträumigen Glissandokonstrukt folgt im Mittelteil ein serieller Abschnitt aus diskontinuierlichen permutierten Tonhöhen, bis schliesslich nach einem Nebeneinander der beiden Techniken das Ende in Form von erneuten, diesmal absteigenden Glissandi erreicht wird und damit zur Komposition von Klangmassen führt.

Der Franzose Pascal Dusapin soll einmal von Xenakis selbst als dessen einziger Schüler bezeichnet worden sein. Zumindest setzt dieser wie sein Lehrmeister auf einen philosophischen Überbau altgriechischer Provenienz und zögert nicht, hin und wieder für seine Titel Anleihen bei eben diesem Sprachfundus zu machen. So auch hier. Der für das Streicherstück gewählte Titel «Khôra» bedeutet in Platons *Timeios* «Raum», «Materie», «räumliche Umgebung»: Um diesen metaphysischen dritten Ort «zwischen jenem der wahrnehmbaren Dinge und jenem der nur mit der Vernunft zu erfassenden Essenzen der Dinge» habhaft zu werden, wandern verschiedene Klangkonstellationen durch das Orchester. Die Klangbahnen liessen sich zwar nicht immer exakt ausmachen, da sie sich öfters überschlugen oder rasch ausfransten. Allerdings war dies eher der misslichen Raumakustik des Herkulessaals als dem ungenauen Spiel der Musiker zuzuschreiben.

Auch das sehr intensive *Transitoires* für grosses Orchester von Gérard Grisey befasst sich mit Verräumlichung. Es ist das fünfte Stück des sechsteiligen Zyklus' *Espaces acoustiques*. Allerdings wandern hier keine Klänge wie bei *Khôra*, um einen musikalischen Raum zu konstituieren, sondern die musikalische Form entsteht vielmehr durch die Kontrastierung und Verwebung unterschiedlichster harmonischer Prozesse. Die Klänge selbst verschieben sich unaufhörlich. Wie Xenakis setzt auch Grisey auf naturwissenschaftliche Erkenntnisse und auf Hilfsmittel wie den digitalen Rechenknecht. Ursprung der musikalischen Aktionen ist typischerweise auch eine Klanganalyse, hier von fünf verschiedenen Spielweisen eines Kontrabasses, die schliesslich auf das ganze Orchester übertragen werden. Grisey erzeugt damit eine synthetische Simulation, in der sich ungeheure dichte und gleichzeitig sehr sinnliche musikalische Schichten so eng ineinander zu verzahnen scheinen, dass eine völlig eigene *Raum/Zeit* erschaffen wird.

Der Computer stand dem Vater der elektronischen Musik bei *Déserts* für Bläser, Klavier (als Resonanzinstrument) und Schlagzeug nicht zur Verfügung: Für die «Arbeit im Klang», für den «organized sound», hatte Varèse das Tonband als antiphonischen Gegenpart zum Orchesterklang benutzt. Drei von ihm «Interpolationen» genannte und im Pariser Studio «Club d'Essai» von Pierre Schaeffer vollendete Tonbandeinschübe unterbrechen die vier Instrumentalpartien so schockartig, dass die Uraufführung in Paris in Tumulte ausgeartet war, obwohl die Einschübe die Orchestersektionen eigentlich nur rhythmisch-formal konterkarieren. Hindernisse wie die miserable Klangregie konnten den enormen Eindruck, den diese Urgewalten auch auf den heutigen Zuhörer ausüben, nicht verhindern: Trotz der aufnahmetechnisch bedingten Dünnheit des Bands wirkt *Déserts* noch immer wie eine kathartische Kraft und von grosser Frische. Das elektronische Material besteht grösstenteils aus einzelnen Fabrikgeräuschen (etwa der Sirene), Gesang, menschlicher Stimme und Schlagzeugklängen. Wie die Instrumentalklänge werden auch sie laufend hierarchisch und tempomässig umgeschichtet, dynamisch verändert und zu unterschiedlichen Sequenzen umkopiert. Diese sind als einzelne Klangkörper wahrnehmbar, die dank den verschiedenen Behandlungstechniken unterschiedliche Räume erzeugen. Das Schlagzeug schliesslich teilt sie – wie immer bei Varèse – ordnend auf. **PETER RÉVAI**

Nachtrag:
Unmittelbar vor Drucklegung dieser Ausgabe ist Iannis Xenakis nach langer Krankheit im Alter von 78 Jahren in Paris gestorben. Bekanntschaft mit dem Komponisten machte der Autor des obigen Artikels als künstlerischer Leiter (zusammen mit der bildenden Künstlerin Vera Troester) der «konzertreihe mit computer-musik», die Ende der 80er Jahre mehrmals in Zürich durchgeführt wurde. Im Mittelpunkt der Reihe standen die elektro-akustischen Werke von Xenakis selber sowie einiger seiner Schüler wie etwa Julio Estrada oder Candido Lima. Legendär wurden die beiden Konzerte im voll besetzten Grossmünster: Am Mischpult regelte Xenakis seine Stücke – vom «Interludium (Concrète PH)» des «Poème Electronique» bis zu «Mycènes Alpha» – wie «ein von seinen Emotionen beeinflusster Dirigent» selber. Bei «Légende d'Eer» für acht Lautsprecher entstand durch die Lautstärke eine derartige Vibration im Raum, dass der Staub vom Kirchengebälk wie Schnee herunterrieselte. Eine Kirchenbesucherin, die zufällig während der Probe hereingekommen war, echauffierte sich ungemein über «diese Teufelsmusik» und bekam Schreikrämpfe. Als sie nach einigen Anstrengungen davon überzeugt werden konnte, einen Moment einfach zuzuhören, beruhigte sie sich schliesslich. Und zuletzt verabschiedete sie sich mit den Worten, dass sie selten so ein aufwühlendes und tiefes Gebet gehört habe. Auf dass die Musik von Iannis Xenakis weiterhin so mit uns leben möge...
(Dissonanz würdigt in der nächsten Ausgabe Iannis Xenakis mit einem ausführlichen Beitrag. Red.)

OPERETTE ZUR RICHTIGEN FALSCHEN ZEIT

Daniel Fueter / Thomas Hürlimann: «Aufstand der Schwingbesen» in Zürich

Sie geht in die Oper – er bestellt sich derweil ein Callgirl. Sie kehrt unverhofft zurück – peinliche Situation... Das Callgirl wird abgewimmelt – sie übernimmt unerkannt dessen Rolle. Er fällt natürlich drauf rein – zuletzt Demaskierung und postkoitale Ernüchterung. Ein Drama der einsamen Zweisamkeit also – und doch nicht: Denn das Paar wird beobachtet, kommentiert, zum Handeln getrieben durch seine gegenständliche Umgebung. Küchengeräte, Champagnerflasche, Kühlschrank, Rose, ja selbst die Erotikannoncen der Zeitung mischen sich ein und geben ihren – auf der Bühne grossklumpig herumliegenden – Senf zum Ganzen...

Sie war wohl eine Art Kuckucksei: Die mit dem Kompositionsauftrag gekoppelte Auflage, die das *ensemble für neue musik* dem Autorenduo Thomas Hürlimann / Daniel Fueter ins kreative Nest gelegt hatte. Eine «Operette» sollte es werden, ein im Produktionsbetrieb der Neuen Musik komplett fremder Gattungsbrocken also.

Dass eine längst abgerissene Gattungstradition nicht unvermittelt wiederbelebt werden kann, dass also das Ergebnis des Auftrags nicht ein stilreiner kompakter Wurf sondern in jedem Fall ein «postepochales» Flick- und Zitatwerk werden müsste, dürfte allen Beteiligten im Voraus klar gewesen sein. Und so ist das Projekt denn auch herausgekommen. Inhaltlich ein Konglomerat von Situationskomik und Liebesreflexion, musikalisch eine Breitbandpartitur, die sich zitierend im Repertoire bedient, genüsslich Banalität ausbreitet und auch den zeitgenössischen Tonfall verwendet, wie sie's grade braucht: Ein Patchwork von Nonsense, gelegentlich auch feiner Poesie und einer Fallhöhe zwischen der Banalität des Geschehens und dem immer wieder angesteuerten grossen Operngestus *(Così fan tutte* ist die wiederkehrende Daueranspielung), das etliches Vergnügen bereitete.

Die Pressereaktionen waren grossenteils positiv, die Vorstellungen in der Zürcher Gessnerallee weitgehend ausverkauft – nach allen Kriterien des populären Unterhaltungsbusiness' war diese Musiktheater-Produktion ein voller Erfolg. Und da die Produktion sich «Operette» nannte, sollen diese Kriterien auch gelten, ein kritischer Nachruf aus zeitlicher Distanz erübrigt sich eigentlich. Einige Einwände mögen trotzdem erlaubt sein. Denn *eine* Hoffnung, jene auf neue Musiktheaterformen, die vielleicht Unterhaltungskomik im Gefilde der Neuen Musik gar nachhaltig etablieren könnten, wurde kaum erfüllt. Da die Autoren nicht auf bewährte Schemata musiktheatralischer Unterhaltungsmechanik zurückgreifen konnten, galt es, Formen, Ablauf, Timing neu zu erfinden. Dies ist nur zum Teil geglückt. Längen, Trägheiten waren nicht immer zu vermeiden. Und ein schnelles Tempo, wie es Grundlage für jeden türenschlagenden Schwank ist, fehlte dieser Produktion. Im Verhältnis von Unsinn, uneigentlichem Reden und Ansätzen zu ernüchtertem Ernst wirkt die Musik oft unentschieden. Auf das Mittel des «zündenden Songs», seit den Tagen von Brecht / Weill freilich längst in die Untiefen des heutigen Musicals gesunken, verzichtet sie ebenso («Wespe im November» allerdings ist eine hübsch unzeitgemässe Arie...) wie auf die Möglichkeit, zügellosen Kitsch anzurichten (die Möglichkeit hätte der Stoff immerhin angeboten, denn ernst, etwa im Sinne biederer Ehetherapie-Anleitungen soll er ja wohl kaum genommen werden). Stattdessen ist im Grunde alles Zitat, nicht nur dort, wo Offenbach oder Mozart ausdrücklich anklingen: Ein Geflecht von Anspielungen, die kaum je auf direktem Weg im Gemüt oder wenigstens im mitdenkenden Intellekt des wohlwollenden Hörers einschlagen wollen. So blieb zuletzt doch der «hohe Ton» im Vordergrund und das eigentlich gemeinte ironische Spiel mit den Sehnsüchten des Trivialen, das der wiederholte Hinweis aufs «Operettige» des Ganzen immer wieder zu signalisieren suchte, konnte sich kaum effektvoll entfalten.

Das Kitsch-, bzw. Trash-Angebot nahmen dafür Albrecht Hirches Regie, Alain Rappaports Bühnenbild und Kathrin Krumbeins Kostümdesign umso dankbarer an – und erschlugen damit, was an Feinheiten im Stück sehr wohl noch vorhanden wäre. Mit ihren überdimensionierten Möbeln, phallischen Riesenwürsten, Senfhaufen auf der Bühne und schmuddeligen Kostümen fuhr die Inszenierung ziemlich lieblos über Libretto und Musik hinweg und gebärdete sich dafür in aufgedrehtem Aktionismus: Als ob es gälte, die in Partitur und Libretto nicht entfalteten Zuspitzungen mit Gewalt nachzuholen. Unverständlich war schliesslich auch, weshalb eine Inszenierung, die so sehr auf den Effekt aus war, den ersten Effekt jeglichen Musiktheaters, die Musik nämlich, leichtfertig verschenkte, indem sie das Instrumentalensemble (dessen durch Schlagzeug und Cembalo erweiterte *Pierrot-Lunaire*-Besetzung übrigens als weitere Zitat-Beigabe gesehen werden mag) in den hintersten Winkel der Bühne verbannte, wo es sich – den schrulligen Dirigenten Jürg Henneberger eingeschlossen – zwar mit allerlei Klamauk am Geschehen beteiligen aber akustisch nur wenig Klangkraft und Deutlichkeit entfalten konnte.

Es war ein erfreulich quer in die Musiktheaterlandschaft geworfenes Projekt. Viel hat es versprochen, doch (noch) nicht sein ganzes Potential auch eingelöst. Vielleicht ist ja dereinst auf eine aus Erfahrung gewitzte Fortsetzung zu hoffen..? **MICHAEL EIDENBENZ**

«WIR WOLLEN DIE TOTEN RETTEN!»

«Giuseppe e Sylvia» von Adriana Hölszky in Stuttgart

Adriana Hölszky

Von «Unke und Weiberblut» ist da die Rede, von Kot, der an die Wände gestrichen wird, von Wunden und Tod, von Ekel und einem Herz aus Blei, und schliesslich sagt Giuseppe Verdi über das Altern: «Als ich das erste graue Haar in meinen Schamhaaren entdeckte, riss ich es nicht aus.» Dieses Libretto lässt nichts Einschlägiges aus. Was nur hat Adriana Hölszky daran so fasziniert, dass sie es in der neuen Oper *Giuseppe e Sylvia* vertont hat?

Nach der Uraufführung ihres vorletzten Bühnenwerks *Die Wände* in Wien war die Komponistin von der Zusammenarbeit mit Regisseur Hans Neuenfels so angetan, dass sie eine Fortsetzung wünschte. Sie stiess auf seine Novelle *Giuseppe e Sylvia*, die 1980 zur Zeit seiner legendären und skandalösen Frankfurter *Aida*-Inszenierung entstanden war. Der italienische Titel deutet schon an, wie wichtig die Äusserlichkeiten eines lässigen Sprachklangs daran sind. Eigentlich aber geht es um eine pseudomythische Begegnung des 1901 gestorbenen Giuseppe Verdi mit Sylvia Plath, die 1963 Selbstmord begangen hat. Ein Filmregisseur samt Equipe will die Toten beobachten und führt sie deshalb auf Ischia zusammen. Ein Bote wird ausgeschickt, der die beiden herbeiführen soll. Dafür opfert in einer Art Ritualmord ein Paar seinen Sohn Roberto, einen jungen Kellner. Dieser löst schliesslich in den beiden Berühmtheiten Erinnerungen an die Vergangenheit aus und damit auch an die früheren Lebenskonflikte. Am Schluss aber finden sich Roberto,

Giuseppe und Sylvia zum geradezu versöhnlichen Ende ein: Sie sitzen beim Tee in freundlichem Beisammensein. Verdi bringt einen Toast aus : «Es ist gut, hier zu sein, mit und bei Euch, unter uns, es tut gut.» Und Sylvia fügt hinzu : «Ja, lassen wir die Lebenden ruhen.»

Solche posthume Begegnungen können durchaus ihren Reiz haben. Man denke etwa an Harrison Birtwistles grossartige Oper *The Second Mrs. Kong*, in der sich King Kong aus dem Reich der Toten aufmacht, um Vermeers Mädchen mit dem Perlohrgehänge zu treffen. Bei *Giuseppe e Sylvia* ist jedoch eine jener Geschichtsklitterungen entstanden, wie sie in den späten 70er Jahren Mode waren. Ähnlich assoziativ und mit viel sexueller Freizügigkeit hatte sich damals beispielsweise der Filmemacher Ken Russell an die Biographien eines Tschaikowsky oder Mahler gemacht. Davon ist dieses Libretto nur noch ein Abklatsch. Einerseits wirkt es mit den vielen verrückten Ideen surreal, andererseits ist es überladen. Neuenfels, 59 Jahre alt, strotzt vor Jugendlichkeit und schmeisst wie ein Jungautor mit Zitaten um sich. Aber eigentlich inszeniert er damit nur sich selber. Die Jukebox taucht ebenso auf wie allerhand Bildungsballast, «Am Brunnen vor dem Tore» neben «Ich küsse ihre Hand, Madame». Neuenfels lässt nichts aus. Seine Arbeiten strotzen vor pubertären Einfällen. Das macht sie ebenso einzigartig wie manchmal unerträglich.

Was aber stellt die Komponistin damit an? Die Gelegenheiten, zu zitieren, lässt sie meist ungenutzt verstreichen – so wie sie auch keinen Verdi heraufbeschwört. In einigen wenigen Momenten scheint sie nur darauf hinweisen zu wollen, dass sie hier zwar zitieren könnte, es aber nicht tut. Ihre Melodik wird dann eigenartig simpel, eine Operngestik stellt sich ein, die aber kaum über weitere Strecken verfolgt wird. Überhaupt geht die Komponistin glücklicherweise oft konsequent ihren Weg: Adriana Hölszky «vertont» nicht eigentlich Texte, sie benutzt sie eher als Vehikel. In ihrem letzten Bühnenstück *Tragoedia* war sie so weit gegangen, Text und Musik unabhängig nebeneinander herlaufen zu lassen und Handlung nur noch zu suggerieren, aber gerade dort kam eine eigentümliche, neurotische «Krimispannung» zustande. So ist auch die Musik zu *Giuseppe e Sylvia* dort am besten, wo sie sich nicht «gefühlvoll» dem Text anschmiegt, sondern ihre eigenen Schleifen im Raum dreht. Und dieser Raumklang ist etwas vom Innovativsten an diesem Werk.

Auch in einem anderen Aspekt wirkt *Giuseppe e Sylvia* wie ein Werk des Übergangs: Kam einem früher die Musik Adriana Hölszkys oft nervös-komplex vor, so ist sie diesmal reduziert, als wolle sie es vermeiden, zuviel zu sagen. Der Gesang wirkt geradezu unbegleitet, die Beziehung von Gesang und Orchester scheint zerbrochen. Auf Vereinzelung zielt dieses Vorgehen und ist damit zur Darstellung von Toten wohl das adäquateste. Sänger und Sängerinnen werden fast allein gelassen, und daraus ergeben sich auch die berührendsten Momente des Abends, etwa wenn Sylvia (Evelyn Herlitzius) an die Rampe tritt und von ihrem Selbstmord erzählt.

Auf der anderen Seite führt diese Verknappung, da das Material auf allen Ebenen heterogen bleibt, aber auch zu Diskontinuität. Die Musik wirkt wie aufgestaut, es entstehen kaum dramatische Steigerungen, kaum weitere Bögen, und jede der dreizehn Szenen in diesem anderthalb Stunden dauernden Stück setzt neu an. Für die Rezeption wird es schliesslich zum Nachteil, dass die Einheitlichkeit aufgehoben wird und die Story durch die Musik nicht einsichtiger, nachvollziehbarer wird. Als Oper im herkömmlichen Sinne wäre also kaum zu bezeichnen, was unter der musikalischen Leitung von Johannes Kalitzke am 17. November 2000 in der Staatsoper Stuttgart zur Uraufführung gebracht wurde, sondern eher als «musiktheatralische Assemblage». **THOMAS MEYER**

IN ZÜRICH GEFEIERT: EMANUEL NUNES

Zürich: Tage für Neue Musik, 9. - 12. November 2000

Noch immer haftet ihrem Namen etwas sonderbar Didaktisches an. Als gälte es noch immer, «dem Musikpublikum», das sich tendenziell widerspenstig gibt, «die Neue Musik», die für den gesellschaftlichen Fortschritt doch ach so bedeutsam ist, beliebt zu machen. Nun haben zeitgenössische Klänge indessen längst ihr Ghetto verlassen, wer will, kann sie in Zürich fast jeden Abend in irgendeiner Form konsumieren. Und die Situation hat sich ja im Grunde längst umgekehrt: Zum Ghetto zu werden drohen zusehends, und ohne es selber zu merken, notorische Modernitätsverweigerer wie die einst gesellschaftstragenden Gross-Subventionsempfänger à la Tonhalle. Ob nun die Zürcher *Tage für Neue Musik* bloss noch ihrem Namen nach oder tatsächlich auch in der Intention ihrer Intendanten erzieherische Ideen nach alter Avantgardesitte zu verbreiten trachten, sei dahin gestellt. Tatsache ist, dass sie seit Jahren in der Gestaltung ihrer Programme nicht im entferntesten so etwas wie einen repräsentativen Überblick über zeitgenössische Musikproduktion anstreben. Dass sie also, indem sie sich auf eine stilistisch einigermassen rigide Selektion beschränken, im Grunde die Vorstellung einer Ganzheit der «Neuen Musik», wie sie ihr Name noch suggeriert, selber als Phantomvorstellung kenntlich machen. Dagegen ist nichts einzuwenden. Einseitigkeit verleiht Profil – und selbstverständlich auch Angriffsflächen. Als Problem hat sich in den letzten Jahren freilich die Tatsache erwiesen, dass in der selektierten stilistischen Ecke – der demonstrativ und oft selbstgefällig konstruktivistischen Komplexitäts-Ecke – scheinbar nicht immer auch genügend künstlerische Substanz für einen viertägigen Zyklus mit bis zu acht Konzerten aufzufinden war. Dagegen hat sich nun eine behutsame Öffnung des Spektrums bei den jüngsten Tagen für Neue Musik als lohnend erwiesen. Zumal der Composer in Residence war eine ausgesprochen glückliche Wahl: Emanuel Nunes, 1941 in Lissabon geboren und seit den 60er Jahren vor allem in Paris wirkend, wurde zum Abschluss der *Tage*, in denen acht teilweise gross dimensionierte Beispiele seines Schaffens erklungen waren, vom Publikum regelrecht gefeiert.

Die einhellig positive Resonanz auf seine Musik mag verschiedene Gründe haben. Einer liegt gewiss auch in der speziellen, vom Alltagsmusikbetrieb abgeschotteten Situation solcher Festivals: Dabei bilden sich für die Zeit ihrer Dauer neue, eigene Urteilskriterien, und für diese stellten im diesjährigen Programm eindeutig Nunes' Beiträge den Massstab. Seine Musik strahlt eine unbestreitbare künstlerische Integrität aus; sie redet unaufdringlich, aber sie redet! Nunes' Werke haben diese *Tage* geprägt und das meiste ihres stilistisch vielfältigen und qualitativ heterogenen Programmumfelds in den Schatten gestellt, bzw. sind an diesem eben auch gewachsen. *Musik der Frühe* (1987) hatte die *Tage* eröffnet, *Nachtmusik I* (1978) bildete den Abschluss. In beiden Stücken war das Charakteristische zu hören: Nunes' oft dunkle Farben, die rhythmisch komplex erstellten horizontalen Akkordschichtungen mit ihrer gleichzeitig unmittelbar sinnlich sprechenden Wirkung, die oft ganz eigentümliche Anbindung an traditionelle Materialien (zunehmend häufigere Dreiklänge etwa bei *Nachtmusik I*) und die dagegen gesetzte, Verständnis verweigernde Eigenwilligkeit der unvermittelt den Fluss unterbrechenden Pausen bei *Musik der Frühe* –. Diese Eigenarten, von den Ensembles *Collegium Novum* und *Contrechamps* sorgfältig erarbeitet, setzt Nunes ebenso in kleinbesetzten Stücken wie *Einspielung III* für Flöte solo oder *Versus III* für Altflöte und

Viola wie im einem Riesenorchester zugedachten *Musivus* um, für das sich die *basel sinfonietta* unter Emilio Pomárico zur Verfügung gestellt hatte.

Auch wenn er sich – etwa in *Dawn wo* für Bläserensemble oder in *Esquisse* für Streichquartett – wiederholte: Der Reiz des analytisch schwer Fassbaren und inhaltlich kaum Erklärbaren (Martin Zencks Versuch, in einem freien Referat die Diskontinuität in Nunes' Musik mit dessen biographischen Erfahrungen in Einklang zu setzen, scheiterte jedenfalls an der etwas schulterzuckenden Ratlosigkeit, mit der der Komponist der professoralen Deutung begegnete) überstrahlte dennoch weite Teile des übrigen Programms. Hugues Dufourts *Surgir*, oft hoch gelobt (vgl. etwa *Dissonanz* #65, S. 35), erwies sich neben Nunes' weit ereignisreicherem *Musivus* (auch wenn dessen Gruppen-Raum-Komposition nicht ganz durchschaubar wurde) als vergleichsweise pathetisch auftrumpfendes Stück, dessen durchs Riesenorchester gedrehtes reduziertes Tonmaterial weniger als Konzentration auf Wesentliches denn als geballte Potenz erschien und zudem unter dem zu lauten Schlagzeug wenig Differenzierung freisetzen konnte. Dass sie derart gewichtige Beispiele einer jüngeren Tendenz zur Grossorchester-Komposition, vor deren Aufwand in Anbetracht drohender Publikumsabstinenz traditionelle Veranstalter zurückzuschrecken pflegen, nach Zürich brachte, ist den *Tagen für Neue Musik* als hohes Verdienst anzurechnen.

Weniger vorteilhaft als Nunes konnte sich Chaya Czernowin profilieren, deren Werk den zweiten Schwerpunkt im von Walter Feldmann und Mats Scheidegger verantworteten Programm darstellte. *Manoalchadia,* zwei hebräische Lieder für zwei Frauenstimmen und Bassflöten, entfaltete dabei die persönlichste Ausstrahlung. Ihr Streichquartett dagegen hat zwar ein schönes Inspirationsmoment (eine asiatische Tempelfassade, die aus der Entfernung als eindrückliches Ganzes und aus der Nähe als Konglomerat komplizierter filigrane Strukturen wahrgenommen wird), verzettelt sich aber in einer ziellos wirkenden Beliebigkeit der Töne. Desgleichen mochte auch *Ina*, in welchem Live-Bassflötentöne durch weitere Flöten ab Band multipliziert werden, wenig sprechende Evidenz zu entfalten. Noch mehr geflötet, ja ein eigentliches Flöten-Elektronik-Bad angerichtet wurde in *Tiyi II* von Shuya Xu. Hier wie in *Infinite* für Flöte, Bassklarinette, Viola und Cello versucht der in China geborene und in Paris komponierende Xu östliche Klänge und philosophische Zutaten mit abendländischer Moderne westkonform aufzubereiten.

Des weiteren gab es diverse Klangkonfrontationen in Duobegegnungen: Das Duo Färber / Studer setzte dem Live-Klang des schwer arbeitenden Cellisten die Knackgeräusche und Cello-Samplings des coolen Informatikers am Notebook gegenüber. Und Charlotte Hug improvisierte ausufernd zu einem etwas braven Tonband Martin Neukoms. Äusserlich unprätentiöser, dafür überzeugender gerieten die Solostücke: Nadir Vassenas *Come perduto nel mare un bambino* für Flöte solo wirkt schlicht erzählend. James Dillons *Siorram* für Viola solo dagegen ist komplexer und wurde in seiner Mischung von Understatement, Aufruhr, Leichtigkeit und Virtuosität – hinreissend gespielt von Garth Knox! – zu einem stillen Höhepunkt der gesamten *Tage*. Nachhaltig in der Erinnerung haftend ausserdem die Stücke der «Altmeister» Rudolf Kelterborn und Gerald Bennett. Ersterer zeigte mit *Fantasien, Inventionen und Gesänge*, wie die durchdacht ausgearbeitete Kommunikation der Instrumente eines Ensembles (Eduard Brunner, Klarinette, und das Amati-Quartett) zu sprechender, bisweilen explosiver Gestik werden kann. Und Bennett präsentierte eine behutsame, leicht augenzwinkernde Tonband-Hommage an den Vater der *musique concrète,* Pierre Schaeffer, mit dem schönen Titel *Une dernière clarière*. Auf wiederum andere Art unprätentiös präsentierte sich der Programmverantwortliche Walter Feldmann selber, indem er mit *«d'emballage» (inverso)* einmal mehr (ironisch?) darlegte, dass auch eine Anleitung zur PET-Flaschen-Entsorgung eine schlussendlich klingende Töne-Berechnung auslösen kann. Bedauerlich schwach ist das Ergebnis eines Kompositionsauftrag der *Tage* an Fritz Voegelin herausgekommen. Sein *Sonnett an O*, fürs Ensemble Contrechamps geschrieben, erwies sich als so karg an musikalischer Substanz wie von subjektiv-privatem Sendungswillen pathetisch triefend, dass betretene Ratlosigkeit im Publikum die Folge war. Und schliesslich gab es noch den erfreulichen Late-Night-Kontrapunkt: Sam Haydns *dB I-VIII* für Hammondorgel, Elektronik, Perkussion und Bassgitarre, von Steamboat Switzerland dem mit Oropax bewehrten Publikum zu nächtlicher Stunde um die Ohren gehämmert, öffnete mit seinen knallig präzisen Rhtyhmen und seinem während sechzig Minuten ungebremst durchstartenden Powersound gleichsam ein Frischluft-Fenster im Treibhaus dieser um Wachstum und Fortschreiten der ambitiösen Neue-Musik-Pflänzchen besorgten *Tage*.

MICHAEL EIDENBENZ

ALLES IST HARMONIK – ODER ETWA NICHT?

Bludenzer «Tage zeitgemässer Musik»; November 2000

In sechs Konzerten und dazugehörigen Komponistenseminarien machten sich kürzlich die *Bludenzer Tage zeitgemässer Musik* auf die Spur des Themas «Aspekte der Harmonik neuer Musik». 40 Jahre nachdem Adorno die emanzipierte Atonalität eingefordert hat, fragt sich der künstlerische Festivalleiter und Komponist Wolfram Schurig, mit welchem harmonischen Material heute gearbeitet werde. Der unüberhörbare Trend hin zu einer erneuten Konzentration auf die vertikale, harmonische Schichtung bei jüngeren Komponisten hat bereits erste Theoretiker aus dem Busch geklopft. Wie der Freiburger Claus-Steffen Mahnkopf im Eröffnungsvortrag *Harmonik in der Neuesten Musik* warnend festgehalten haben wollte, dürfe sich dies aber nicht im Sinne einer banalen Restituierung einer Tonalität ereignen. Klar, dass er nun für die Atonalität auch eine neue funktionstüchtige Grammatik einfordert. Um sich nicht völlig aus dem Fenster zu lehnen, bestellt er schlitzohrig ein «Münchhausenkunststück» dazu, das eine Situierung von harmonischen Systemen und gleichzeitig ihre partielle Subversion, Dekomposition, Destruktion, Dekonstruktion ermöglichen solle. Eigentlich wünscht sich Mahnkopf nichts anderes als ein umfassendes Regelwerk, in dem die Ausnahmen gleich mitkodifiziert sind.

Kaum einer der eingeladenen Komponisten konnte oder wollte dem Wunsch Mahnkopfs entsprechen. Der Wiener Komponist und Computermusiker Karlheinz Essl etwa will in seinen live-elektronischen Stücken gar nichts anderes, als mit einem Material, das ihm Samples liefern, in Form eines Metainstruments herumspielen. Im Dialog zwischen einem als Klangerzeuger eingesetzten Computer und einem oder mehreren (Streich-)Instrumenten geht es ihm um einen kommunikativen Prozess, in dem unterschiedliche Grade von Entfernung zum reinen Instrumentalklang entstehen können. Zwar begnügt sich Essl ganz im Sinne Mahnkopfs nicht mit der Spektralanalyse, doch eine Kategorisierung des Klangs interessiert ihn nicht. In dem im Auftrag Schurigs entstandenen *da braccio* für Viola d'Amore und Live-Elektronik spielt die Harmonik nur

insofern eine dominantere Rolle, als dass neben den sieben Saiten der Viola d'Amore jeweils viele Resonanzsaiten mitschwingen. Relevant ist einzig die Umformung. Counterpart Essls war hier der Virtuose Garth Knox, der in seiner Improvisation allerdings fast zu schematisch vorging, um verzaubern zu können.

Das gelang ihm eher in seinem eigenen Stück *New life*, in dem er mit live- elektronischem Equipment ausgerüstet den Saal der Bludenzer Remise durchquerte. Mit der Räumlichkeit und damit auch mit den Parametern Tonhöhe, Intensität, harmonischer Gehalt und rhythmische Strukturaspekte operiert auch Julio Estradas' *yuunohui* für Streichquartett, hier im Versuch des emsigen *Kairos Quartett* aus Berlin. Der zapotekische Titel bedeutet «frische Tonerde» und ist ganz pragmatisch gemeint. Im Vordergrund des Stücks steht der Wille, ein kompositorisches System aufzugeben und mit den Klängen wie mit Lehm umzugehen, um sie in einem dauernden Prozess umzuformen: Es soll ein Kontinuum entstehen, in dem das ausserordentlich komplexe musikalische Material ohne Unterbrechung strukturiert und transformiert wird. Dabei werden die genannten musikalischen Parameter in freier dynamischer Variation unterschiedlichen Energien ausgesetzt – mit dem paradoxen Ziel, ein Gleichgewicht des sogenanten Makro-Timbres, eine brodelnde Statik gleichsam, zu konstituieren.

Überhaupt nichts von Prozessen, desto mehr von Ereignissen hält der in Berlin lebende Grazer Klaus Lang. Instrumente sind für ihn wie Prismen, der Klang selbst gefärbte Stille, wobei Harmonik den Zusammenhang stiftet. Ausgangspunkt ist die Totalität, das weisse Rauschen, aus dem Zustände harmonisch herausgefiltert werden. *Die heilige clara und der schwarze fisch* für Ensemble und Klavier bewegt sich denn am Rande dieses musikalischen Abgrunds. An der Grenze des Hörbaren ergeben sich filigrane Resonanzräume zunächst durch ein kleines Instrumentalensemble, später durch den (schwarzen) Flügel, in denen sich die Caisse Claire, dann das ganze Ensemble widerspiegelt.

Die These einer neuen musikalischen Harmonik nährt wohl Georg Friedrich Haas am ehesten, auch wenn seine Arbeiten kaum als dekonstruktivistisch zu bezeichnen sind. Im rund halbstündigen *1. Streichquartett* sind die Instrumente mikrotonal umgestimmt. Ausgangspunkt der Komposition sind vier voneinander unabhängige Vierklänge, die aus dem ersten, dritten, fünften und siebten Teilton von auf jeweils verschiedenen Grundtönen basierenden Obertonreihen aufgebaut sind. Es entwickelt sich in unterschiedlichen Beschleunigungen und Verlangsamungen ein gelassen sich entfaltendes Klanggefüge, das ein tiefes harmonisches Empfinden erkennen lässt. Ähnliche Wirkung erzielte auch das durch Garth Knox kongenial uraufgeführte *Solostück* für Viola d'Amore. Mittelstück des kleinen Haas-Zyklus' bildete *Nach-Ruf...ent-gleitend*, in dem die Kontrolle über die mikrotonale Intonation vollständig den Interpreten überlassen bleibt, was dem Ensemble Recherche aus Freiburg eindrücklich überzeugend gelang.

Ausserdem brachten die Freiburger Routiniers *Talea* von Gérard Grisey, das zusammen mit dem *3. Streichquartett* von Giacinto Scelsi, *Navigations for Strings* von Alvin Lucier und *Sincronie* von Luciano Berio die historischen Ausgangspunkte der Bludenzer Diskussionsrunde ausmachte. Alles in allem: Das Vorarlberger Festival ist eine interessante Bereicherung des Musikkalenders.

PETER RÉVAI