

Berichte = Resoconti

Objektyp: **Group**

Zeitschrift: **Dissonanz = Dissonance**

Band (Jahr): - **(2006)**

Heft 93

PDF erstellt am: **13.09.2024**

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Inhalten der Zeitschriften. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern.

Die auf der Plattform e-periodica veröffentlichten Dokumente stehen für nicht-kommerzielle Zwecke in Lehre und Forschung sowie für die private Nutzung frei zur Verfügung. Einzelne Dateien oder Ausdrucke aus diesem Angebot können zusammen mit diesen Nutzungsbedingungen und den korrekten Herkunftsbezeichnungen weitergegeben werden.

Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Die systematische Speicherung von Teilen des elektronischen Angebots auf anderen Servern bedarf ebenfalls des schriftlichen Einverständnisses der Rechteinhaber.

Haftungsausschluss

Alle Angaben erfolgen ohne Gewähr für Vollständigkeit oder Richtigkeit. Es wird keine Haftung übernommen für Schäden durch die Verwendung von Informationen aus diesem Online-Angebot oder durch das Fehlen von Informationen. Dies gilt auch für Inhalte Dritter, die über dieses Angebot zugänglich sind.

FREIRÄUME UND LEERSTELLEN

Beispiele zeitgenössischen elektroakustischen Musikschaffens und -forschens: Eröffnung des «Institute for Computer Music and Sound Technology» der Hochschule für Musik und Theater Zürich (26.-28. Oktober 2005), Festival «Electric Exchange NL-CH» (Basel: Gare du Nord, 17.-19. November 2005), Swiss Chamber Konzert mit der UA von Thomas Kesslers «Oboe Control» (Musik-Akademie Basel, 28. November 2005)



Wo Kunst sich der Computertechnologie bedient, hat diese den Status einer digitalen Hilfswissenschaft längst hinter sich gelassen: sie verarbeitet nicht mehr nur Daten, sondern *erarbeitet* ihre eigenen Fragen. Künstlerische Fragestellungen lassen sich hier unter Weglassung ihres technologischen Substrats kaum mehr formulieren. Dass die globale Zugänglichkeit zur entsprechenden Hard- und Software wächst, öffnet Paradigmen, die zunächst einmal rein formal-technischer Natur sind (etwa jenem der *Berechenbarkeit*), der Nutzung zur elektronischen Klangerzeugung. Jede formale Idee, heisst das, lässt sich zumindest versuchsweise in Klang übersetzen – und jeder Klang andererseits lässt sich «einfangen» und elektronischen Prozessen unterwerfen. Und vor allen Dingen: Jeder kann es versuchen.

Bereits vor Jahren – ich erinnere mich an ein Podiumsgespräch mit Studioleitern am Basler Musikmonat 2001 – wurde Sinn und Zukunft elektronischer Studios vor dem Hintergrund wachsender Unabhängigkeit der «Heimwender» diskutiert. Ernsthaft hat damals niemand an der Notwendigkeit von Studios mit ihren Ausbildungsgängen gezweifelt; geändert hat sich daran bis heute natürlich nichts. Wie Institutionen elektronischer Musik ihr aktuelles Schaffen präsentieren und in welche Richtung sie ihre künstlerische Forschungsarbeit lenken, verdeutlichten jüngst Veranstaltungen in Basel und Zürich.

Naturgemäss zukunfts voll zeigten sich vom 26. bis 28. Oktober die Eröffnungsfeierlichkeiten des neugegründeten Institute for

Computer Music and Sound Technology (ICST) der Hochschule Musik und Theater Zürich. Das ICST nimmt im Rahmen der Hochschule nicht nur einen Ausbildungsauftrag für mehrere Studiengänge wahr, sondern ebenso einen Dienstleistungs- und Forschungsauftrag insbesondere im Schnittbereich von «Computer Music» und «Sound Technology». Neben einer Reihe von Konzerten bot vor allem ein internationales Vortragsprogramm mit Komponisten (Gerald Bennett, Jean-Claude Risset, Clarence Barlow, Martin Neukom) und Toningenieurern oder Programmierern (James A. Moorer, Markus Erne, Christian Schneider) ein dicht gepacktes Wissens- und Diskussionsangebot.

Gerald Bennett, Leiter des alten Schweizer Zentrums für Computermusik und neuen ICST, gibt einen kurzen Überblick zur Entwicklung der elektroakustischen Musik und legt besondere Aufmerksamkeit auf jene Momente, wo die Forschung zur Lösung kompositorischer Probleme auch zu theoretischen Neuerungen in der Akustik führt – ein Anspruch, der sich in den Forschungsrichtungen spiegelt, in die Bennett das neue Institut lenken will. Diese liegen unter anderem in der Verbesserung dreidimensionaler Aufnahmeverfahren, der Psychoakustik (im Bereich räumlichen Hörens), der Erforschung künstlerischer Netzwerkkollaboration sowie dem Projekt *Campus Radio* mit dem Ziel, *Ambisonic*-Technologien im Radio und Internet zu nutzen.

James A. Moorer referiert zum Thema «Frontiers of DSP in Music and Audio». Über Tontechnik und ihre Zukunft liess sich kaum je konzentrierter mehr erfahren als in Moorers ausgedehnter *Lecture*, die aus seiner Erfahrung mit Schallplatten-Restoration ebenso schöpft wie einem immensen Wissen theoretischer Akustik. Technoider Machbarkeitswahn steht Moorer fern, er sagt Dinge wie «DSP is really dumb». Die besten Filter- oder Restaurierungsalgorithmen sind sinnlos, wenn sie nicht mit akustischem Wissen und geschultem Ohr ständig verfeinert werden. Gerade dem *räumlichen* menschlichen Hören sich auch nur anzunähern sind Computer nicht in der Lage, für den Bereich der «Source Separation», der Identifikation und Trennung simultaner unterschiedlicher Klangquellen, hält Moorer sie schlicht für hoffnungslos. Es gibt kein Programm beispielsweise, das mithilfe zweier Mikrophone (den simulierten Ohren) die «elevation», also die vertikale Höhe einer Klangquelle, bestimmen könnte, eine Aufgabe, die für einen Menschen einem Kinderspiel gleichkommt, nicht nur aufgrund seines Gehirns, sondern auch der (Form der) Ohrmuscheln. An einer «Raumerschliessung» als technischer *final frontier* hält Moorer gleichwohl fest. Und zwar nicht zuletzt deshalb, weil er es – Zukünftiges nichtlinear extrapolierend – für *methodisch* notwendig hält, sich nicht dem heute Möglichen zu beugen.

So fragmentiert die Musiktechnologie sich heute noch zeigt: neben launigen Sprüchen («The iPod of the future will simulate a concert hall») bietet Moorer als Zukunftssicht allerdings vor allem Befürchtungen vor einer restlos absorbierenden Unterhaltungsindustrie an. Dass diese bereits heute den Grossteil der Audioformate bestimmt, zeigt Markus Erne, Leiter des Bereichs Sound Technology, in seinem Vortrag «Mehrkanalton, eine Bestandaufnahme und Zukunftsaussichten». Unter den Aufnahme- und Abspieltechniken jenseits der Stereophonie wird sich das ICST vor allem der Raumklangsteuerung mit *Ambisonic* widmen. Belehrt sah sich, wer insgeheim auf eine Entschärfung des technizistischen Vokabulars gehofft hatte, sobald Komponisten das Wort ergreifen würden. In Jean-Claude Rissetts («Music Research Issues for Sound Synthesis») Ausführungen entgeht mir bei aller Sympathie für Exkurse in die Physik des 20. Jahrhunderts zwar jegliche Strukturierung, auch er jedoch widmet sich dem Problem der Forschung in

den Bereichen Synthese, Raum sowie Expressivität und Performance. Und er zieht zwei provokative Schlussfolgerungen: Forschung sollte nie geplant werden, und sie sollte keinesfalls auf musikalische Institutionen beschränkt bleiben. Mit der Diversifizierung des *research context* erhofft sich Risset wie Moorers eine ungelentke Orientierung zu genuiner Innovation.

Weisses Rauschen ist nichts anderes als die Summe aller Frequenzen, aber wir könnten, so Clarence Barlow in «ISIS – An Alternative Approach to Sound Waves», auch von einer Frequenz sprechen, die sehr schnell verschiedene Werte annimmt. Daraus wird eines der Grundprinzipien Barlowscher Spektastik (Spektraler Stochastik), auf der auch ISIS, also Intra-sampler interpolierende Sinuswellen (Barlow nennt sie tatsächlich so) basieren. Barlow experimentiert damit nicht in der spektastischen Verteilung von Phonemspektren oder Re-Synthese, sondern findet mit der Möglichkeit, Melodien fließend in Schallwellen übergehen zu lassen, interessante kompositorische Anwendungen.

Mit formelhaften, eingängigen Thesen reflektiert Martin Neukom über Computermusik. Er charakterisiert sie als bedeutungslos (ohne kodifizierte Symbole und Gesten), zeitlos (musikalische Gegenwart, die sich als Geste ausdrückt, kann künstlich vergrößert werden) und raumlos (Raum heisst hier mitgestalteter Freiraum). Leerstellen und Freiräume, in denen die klangtechnische Unbegrenztheit des Computermusikers umso mehr widerhallt: ständig rechtfertigen müssen sich die notwendigen formalen Limitationen in der Musik selbst.

Vom 17.-19. November präsentierte in der Basler Gare du Nord das Festival «Electric Exchange NL-CH» eine Reihe live-elektronischer Performances. Mit dem ambitionierten Untertitel «Updates: Neue Entwicklungen des Live-Computers in Performances» war explizit Zeitgenössisches bereits angekündigt – dies wurde in der vorangehenden Studienwoche wohl eher eingelöst als in den drei Konzerten. Gegenseitige «Updates» zwischen den niederländischen und schweizerischen Studierenden konnten nicht nur in Software- und Performance-Workshops geschehen, sondern vor allem auch in der wechselseitigen Präsentation von Arbeiten, Konzepten und eigener Forschung im Elektronischen Studio der Musik-Akademie Basel.

Ähnlich wie beim diesjährigen *realtime*-Festival spannten mehrere Studios zum künstlerischen Austausch zusammen: das Elektronische Studio Basel, auf holländischer Seite Steim (Studio for electro-instrumental Music Amsterdam) und das Instituut voor Sonologie des königlichen Konservatoriums Den Haag. Als öffentliches Fenster dieser Zusammenarbeit fungierten drei Konzerte mit Anne Faulborn, Cembalistin und Leiterin des Festivals, Marcus Weiss, dem Performer Michel Waisvisz sowie der Cellistin Frances Marie Uitti, jeweils unterstützt von «Live-Elektronikern» und Computermusikern (Juan Parra Cancino, Henry Vega, Danny de Graan, Jürg Lindenberg, Thomas Peter und Johan van Kreijl). Hervorheben sollte man – der Vielfalt des Programms Unrecht angeidehen lassend – nicht nur die Soloperformance von Michel Waisvisz, der mit seinem gestengesteuerten Instrument *The Hands* über ein ganzes elektronisches Ensemble verfügt, sondern auch einzelne Uraufführungen: *Motions* von Chikashi Miyama für Cembalo und Live-Elektronik (inklusive Video) oder *Der Mensch sucht seinen Anfang in der Tiefe* für Sopran- und Baritonsaxophon von Cynthia van Eijden, ein explorativer, bisweilen tänzelnder Spaziergang zum Thema menschlichen Suchens, der als einziges Stück des Festivals auf jegliche Elektronik verzichtet. Mit *Harpsichord Control* (1990/2005) schreibt Thomas Kessler ein weiteres Kapitel seiner systematischen Erforschung von Kontrollabläufen

und -strukturen; das Stück lässt sich wenige Tage später mit der Uraufführung von *Oboe Control* durch Heinz Holliger am zweiten Swiss Chamber Concert vergleichen. Kessler arbeitet jeweils mit spezifischen Kontrollmöglichkeiten des Instruments (zur Auslösung elektronischer Prozesse) – etwa in *Oboe Control* mit dem Atemdruck –, knüpft daran aber immer auch weitere Gedanken an: Verfremdung (auch über und mit Holligerschem Klangmaterial selbst) für *Oboe Control*, Mikrotonalität und ihre Wahrnehmungsunterschiede für *Harpsichord Control*.

Als Grundfrage von *Electric Exchange* hat sich in lehrreicher Weise jene nach dem Instrument ergeben: «Ich habe die Entwicklung meiner Instrumente teilweise einfrieren müssen», sagt Michel Waisvisz bezeichnenderweise im Podiumsgespräch, «damit ich überhaupt einmal darauf üben konnte». Darin sieht auch Thomas Kessler das Paradox technischen Fortschritts: Vorwärts kommen heisst üben, also ein Instrument besitzen, auf dem man die entsprechende Fingerfertigkeit verfeinern kann. Marcus Weiss fasst denselben Punkt in der Metapher des Widerstands als intelligente Verteilung musikalischer und körperlicher Kräfte. Dass sich der Verlauf der Musikgeschichte als Entfernung und Entfremdung vom Körper fassen liesse, dass andererseits Maschinelles selbst zur Verkörperlichung wird (Waisvisz: «People like the idea of being a machine».); junge Performer und Komponisten agieren freilich unbeeindruckt von diesen kunstvollen Bestandesaufnahmen. Gewiss, ein traditioneller Interpret spielt vielleicht auf einem 150-jährigen Instrument, und «in jedem Geigenstück sind Jahrhunderte von Geige schon drin» (Weiss), aber auch die elektronische Musik hat mittlerweile ihre historische Aufführungspraxis. Darin liegen mediale Aspekte, auf die Daniel Weissberg hinweist: Sind wir bisher an die Proportionalität von Aktion und Klang gewöhnt, kann in der live-elektronischen Musik jede Aktion auch jede beliebige klangliche Reaktion hervorrufen. **ANDREAS FATTON**

PERCORSO NOVECENTO

La presentazione dell'ultimo lavoro di Francesco Hoch (Lugano, Auditorio della RSI, 23 settembre 2005)

Da più di mezzo secolo la musica d'avanguardia ha instaurato la prassi di far dipendere l'ascolto di un'opera dall'illustrazione delle intenzioni del compositore nel programma di sala, come se ogni volta essa sorgesse da un grado zero. In *Percorso Novecento* Francesco Hoch manifesta la sua fede nella scelta radicale giungendo ad incorporare tale livello di didascalicità nell'opera stessa, proponendola esplicitamente come un organismo autosufficiente. Per quanto composito, articolato intorno a una scelta di poesie di Filippo Tommaso Marinetti, Sergio Corazzini, Eugenio Montale, Giuseppe Ungaretti, Salvatore Quasimodo, Pier Paolo Pasolini, Andrea Zanzotto, Edoardo Sanguineti, Nanni Balestrini (con un'appendice riservata agli amici ticinesi Antonio Rossi, Alberto Nessi, Gilberto Isella, Gabriele Quadri, Massimo Daviddi, Roberto Bernasconi), il suo nuovo lavoro si presenta come un «Gesamtkunstwerk» non solo per la dilatazione temporale ma soprattutto per il raggio esteso di relazioni esplorate nel rapporto poesia-musica, parola-suono, livello estetico-livello critico. Per la prima volta Hoch non ha delegato ad altri il compito esecutivo ma l'ha assunto personalmente come concertatore dell'insieme, pilotando saldamente lo scavo di un rapporto con la parola carico di storia. Sottolineato dall'arcaicità del suono degli strumenti d'epoca (liuto, viola da gamba, diversi flauti a becco oltre alla percussione), ma

soprattutto dal trio vocale che rimemora la tessitura del madrigale rinascimentale, esso trova in quel momento fondativo della cultura italiana l'esempio di una ricerca che vide l'arte dei suoni cercare la sua forma in nuove congiunzioni con la parola poetica, dapprima nella sostanza retorica del madrigale e in seguito nelle figure espressive del «recitar cantando». È quindi in una tensione con la memoria di quello storico patrimonio che l'ascolto di *Percorso Novecento* sollecita la mente, appoggiandosi alla poesia italiana del secolo che ha rimesso a zero l'orologio del tempo creativo, ma che non ha potuto fare a meno di ritrovare sul suo cammino gli stessi concetti e gli stessi valori di un remoto «sperimentalismo», che aveva già messo in discussione i portati linguistici autoescludendosi dagli scontati rapporti con la società nell'arrocamento di un arte già allora definita «reservata».

Per quanto seguito da un pubblico numeroso, nel concerto del 23 settembre all'Auditorio della RSI a Lugano si è creato un clima intimo e concentrato di circolo di intenditori appunto, che ha ride-stato un'attenzione per il suono e la parola come se sorgessero da uno stato primigenio, di scoperta delle loro potenzialità saggiate per la prima volta, in un itinerario fascinoso che nonostante l'estesa durata ha tenuto inchiodati gli spettatori grazie al sapiente dosaggio drammaturgico dei vari livelli espressivi (del canto, della recitazione poetica, della musicalizzazione attraverso gli strumenti, del commento), a volte giustapposti, a volte sovrapposti, a volte intrecciati, in una varietà di soluzioni e in un sorvegliato equilibrio tra la libertà della ricerca e il rigore quasi geometrico dell'inquadramento del tutto.

Parole e voci risultano ovviamente dominanti. Il canto in particolare vi è declinato in molte sue ramificazioni, dallo «Sprechchor» scelto per tradurre le marinettiane parole in libertà alla tecnica dell'«hoquetus» che guida la trasposizione dei versi di Montale, dalla sinuosa goticità del trio vocale che riserva ai versi di Corazzini tratti cortesi di «ars nova» agli scherzosi ribattimenti di *Pin penin* (Zanzotto) che sottolineano la piega idiomatica col riferimento al cadenzato «minimalismo» perseguito da Adriano Banchieri nella resa sonora della dialettale commedia cinquecentesca. In questa summa polistilistica si va dall'arpeggio rarefatto delibato nel silenzio («Preludio») alla fragorosa tensione tra le voci espressionisticamente forzate in Pasolini ad illustrare il «lugubre lutto di un tragico trionfo del negativo», come dice il commento, al tumultuoso e rabbioso ribollire delle parole scandite a slogan nella sferzante cronaca sessantottesca di Balestrini in nome della «necessità di accantonare l'arte per fare la rivoluzione», fino all'invito ad «assumere il caos come struttura originaria dell'arte» affrontando il testo di Sanguineti nell'intenzione di «compromettersi con le tecniche della cultura di massa e di adottare la visione schizofrenica della realtà», che dà luogo al momento più interessante in cui lettura, canto, musicalizzazione e commento si fondono.

A chiudere il cerchio alla fine dei gironi che percorrono buone porzioni di storia della musica attraverso la poesia del Novecento, dove i poeti sono chiamati per nome (Edoardo, Pier Paolo, Nanni, ecc.) passando senza soluzione di continuità dall'universale al confidenziale, il finale chiama in causa le voci poetiche della prossimità, i versi degli amici con cui è instaurato il dialogo quotidiano, in una vorticosa girandola sonora che proietta il privato nella globalità dello spazio comune. Nella misura in cui la scelta è quella della visione totalizzante dell'arte la caduta del diaframma tra pubblico e privato completa programmaticamente il processo creativo.

L'uso esteso della parola attribuisce al lavoro una portata didattica, in cui troviamo traccia di precedenti esperienze liceali

di Francesco Hoch, che solo pochi oltre agli allievi degli anni del suo magistero intelligente e audace conoscono, ma che potrebbe preludere a una sua utile destinazione scolastica. Alla riuscita ha concorso in modo determinante la bravura degli interpreti: i recitanti Ivana Monti e Claudio Moneta, i cantanti Monica Lukacs, Fabio Buonocore, Matteo Belotto e gli strumentisti Gabriele Formenti (flauti), Maurizio Piantelli (arciliuto), Cristiano Contadin (viola da gamba), Luciano Zampar (percussione). **CARLO PICCARDI**

EHRENRETTUNG FÜR EINE VERGESSENE OPER

Uraufführung von Meinrad Schütters «Medea» in reduzierter Fassung (Basel, 1. November 2005)

Ein gutes halbes Jahrhundert lang lag sie in der Schublade. Um eine Aufführung zu kämpfen lag dem Komponisten schon damals nicht, und dass sich heute ein Opernhaus seines umfangreichsten Werks plötzlich annehmen würde, ist so gut wie undenkbar. Von einem Musiktheaterbetrieb, der streng in die Sparten «Pflege des kanonischen Repertoires» und «gelegentliche PR-wirksame Uraufführungen» gegliedert ist, musste das Werk eines seit je zwischen allen Stühlen der Zeit Schaffenden zwangsläufig unbeachtet bleiben. Zweieinhalb Stunden Musik, die Meinrad Schütter (geboren 1910) einst während des Aktivistendienstes in der Einsamkeit von Sonntagswachen auf dem San Bernardino begonnen und später in jahrelanger Arbeit vollendet hatte – Arien, Chöre, Ensembles und instrumentale Teile in grosser Vielfalt –, konnten nicht damit rechnen, je klingende Wirklichkeit zu werden.

Gut 60 Minuten haben ihre Chance nun aber doch bekommen. Eingebunden ins spartenübergreifende Kulturprojekt «Auszeit» erklangen im Basler Museum der Kulturen Auszüge in konzertanter Fassung mit Klavier (Kimberley Brockman, Sopran; Roswitha Müller, Mezzosopran; Hans Jürg Rickenbacher, Tenor; Michael Leibundgut, Bass; Hans Adolfsen, Klavier). Geschickt haben die Initiatorin Ute Stoecklin und Sprecher Peter Niklaus Steiner den Text, den Schütter aus Dichtungen von Euripides, Appollonius Rhodius, Grillparzer, Anouilh und Robinson Jeffers zusammengestellt hat, zu einer Version für Sprecher und Vokalquartett verdichtet, die zwar die ursprünglichen dreiaktigen Grossdimensionen höchstens noch ahnen lässt, die aber dennoch einen plastischen Eindruck dessen vermittelte, was Meinrad Schütter an dem antiken Stoff fasziniert haben musste. Dies ist wohl, neben dem Reiz des Archaischen, besonders die Spannung zwischen dem in seiner Blutrünstigkeit versteinerten alten Stoff und seiner Vergegenwärtigung, die sich nicht vordergründig im Sinne einer inhaltlichen Aktualisierung vollzieht, sondern musikalisch, durch Schütters charakteristischen Tonfall: Nicht anders als in seinen Liedern zeigt sich auch hier der scheinbare Widerspruch zwischen vermeintlich spröder Satztechnik und einer melodischen und harmonischen Geschmeidigkeit, die der minutiösen Expressivität im Detail ebenso entgegen kommt wie der grossen pathetischen Geste, wie sie etwa die Gestalt der Medea zu präsentieren hat. Der Widerspruch lässt sich zum Teil erklären durch die gelegentliche Verwendung zwölftönigen Materials, das freilich mehr intuitiv als in einem erkennbaren systematischen Sinn behandelt wird.

Zum andern Teil aber bleibt ein Rest Geheimnis, ein Pendeln zwischen emotionaler Nähe und vernünftiger Distanz, zwischen subjektivem Verstehen und objektivierender Anschauung, wie es nicht nur dem Umgang mit dem Mythos entspricht, sondern

letztlich eben auch der Begegnung mit dem Werk dieses Einzelgängers der hiesigen Komponistenszene, der sich nun spät, doch eindrücklich auch als Vertreter des Musiktheaters in Erinnerung gerufen hat. – Bald nach dieser verspäteten Uraufführung, am 12. Januar 2006, ist Meinrad Schütter im Alter von 95 Jahren verstorben (siehe S. 40). **MICHAEL EIDENBENZ**

WOHLTUENDES KLARSEIN

Junge Opern: Zu den Uraufführungen von Arnaldo de Felices «Medusa» (München, 13. November 2005) und Edward Rushtons «Harley» (Zürich, 20. November 2005)

Es geht zwar nicht so schnell wie angekündigt, aber immerhin ist etwas los am Zürcher Opernhaus in Sachen zeitgenössische Oper. 2001 stellte man gemeinsam mit der Bayerischen Staatsoper sechs Kurzopern zum Thema «Odysseus» vor, zwei der Komponisten wurden beauftragt, ein abendfüllendes Werk zu schaffen, und längst hätte der zweite Wettbewerb mit dem Titel «Teatro Minimo» über die Bühne gehen sollen. Wir glaubten ihn schon vergessen, aber mittlerweile war zu hören, dass die zweite Staffel angelaufen sei. Wir hoffen ...

Schon 2001 fielen zwei Komponisten mit ihren sehr unterschiedlichen Tonsprachen auf: mit seiner eindringlichen Melodik der Italiener Arnaldo de Felice, ein Schüler von Roland Moser, sowie mit seiner postmodernen Verspieltheit der in Zürich lebende Engländer Edward Rushton. Und beide bestätigten nun diese Qualitäten: Rushton in Zürich mit *Harley*, de Felice in München mit *Medusa*.

Schlangen entwinden sich der Sage nach dem Haupt der toten Medusa. Und überdimensional windet sich dementsprechend ein Schlangenkörper durch die Allerheiligen Hofkirche. Suggestiv windet sich gleichsam auch der Mythos durch diese Oper. De Felice, der das Libretto selber schrieb, hat ihn aufgrund verschiedener Quellen sorgfältig neu gedeutet, hat der Medusa die Vorgeschichte einer enttäuschten Liebe mitgegeben, sie mit der «weiblichen Vision» einer zyklisch gedachten Welt verbunden und versucht, dies alles in die Gegenwart zu verlegen. Die junge Frau verliert ihren Geliebten durch ein Attentat, wird eben zu einer Medusa, der sich aber in der Liebe zu einem jungen Soldaten eine neue Zukunft öffnet. Eine ungewohnte Wendung also, die allerdings genau das Gegenteil einer Aktualisierung bewirkt: der Mythos wird geschwächt, weil er nicht mehr radikal sein darf, weil er zu gescheit hin und her gedreht wird. Und doch nimmt er soviel Platz ein, dass sich die neue Geschichte nicht entfalten kann. Eine Kopfgeburt also. Ja. Aber.

Als Symbol für die Musik wird dieser Schlangenkörper äusserst sinnfällig: Eine gleichsam unendliche Melodie zieht sich durch diese achtzig Minuten. Die Vokallinie, verführerisch hoch geführt, körperlich spürbar, einschmeichelnd oft und entsprechend schön von den Sängerinnen der Bayerischen Staatsoper gesungen, bildet das eigentliche Fluidum. Fast schon jenseits der Handlung. Man vergisst die Worte, die uns Bedeutsamkeit suggerieren, man folgt nur noch dem vielfältig phrasierten Melos, versenkt sich in den Klang der vier Frauenstimmen, die die Stationen der Medusa darstellen. Und dabei lässt sich de Felice Zeit. Das von Enrique Mazzola geleitete Instrumentalensemble wirkt denn auch wie ein moderner Basso continuo: sparsam, unterstützend, ein wenig karg. Es lässt den Stimmen den Vortritt, wirkt zuweilen aber auch unfrei. Der Eindruck des Monologischen verstärkt sich dadurch. Dem

Opernkomponisten Arnaldo de Felice wäre nächstes Mal ein konfliktträchtigeres Libretto zu wünschen.

Die Konflikte sind zwar auch in Rushtons *Harley* in Zürich nicht hart ausgeführt, aber das Libretto von Dagny Gioulami ist so geschickt und gescheit gestaltet, dass sich daraus ein lebendiges Spiel entwickeln kann. Hier wird zwischen Kunst und Realität ein Netz ausgespannt. Ein berühmtes Familienporträt in einem südamerikanischen Museum wird umgemalt, damit die Tochter eben dieses Bild verlassen und ein eigenes Leben beginnen kann. Fluchthelfer ist der Museumswärter Hector, selber Künstlersohn und seinerseits mit einer flüchte werdenden Tochter beschäftigt. Besucher und Angestellte wirbeln durch die Szenerie, das Unternehmen droht zu scheitern, aber am (ironischen) Ende scheinen doch alle zufrieden.

Verschiedene Themen tauchen dabei auf: Musealität, Kunstvermarktung und Kulturtourismus, das Gebanntsein in der Kunst, aber auch: Familie, Generationenkonflikte (auch eine jüngere Komponistengeneration wie die Rushtons sucht die Ablösung), und alles ist auch ein Theater im Theater. Die Gegensätze werden leicht und dramatisch gleichsam weich ausgespielt. Verschiedene Fäden sind ausgelegt. Das Kunststück ist es nun, sie auf ebenso unaufdringliche wie schlüssige Weise zusammenzuführen. Was gelingt. Mit Witz.

Überhaupt durchläuft die Partitur einen Parcours von Stimmungen und Situationen. Sie touchiert heftige Emotionen, gewährt etwa Vater und Mutter Gefühlsausbrüche, sie geht aber auch auf Distanz, lässt Vertrautes anklingen und zitiert doch nicht einfach nur, sondern setzt die Anklänge in einen neuen Zusammenhang. Augenzwinkernd fängt Rushton einen plagiatorischen Traditionalismus ein, den man ihm von Avantgardeseite her vorwerfen könnte. Gewiss ist das keine Musik, die etwa eine beklemmende Atmosphäre aufkommen liesse. Dafür ist sie zu lebhaft, zu wechselfull, zu unruhig auch, aber Rushton versteht es – Qualitätskriterium eines Musikdramatikers –, mit den Tempi zu spielen. Mal erzählt er in einem flüssigen Parlandostil (wenn er auch die Behändigkeit mozartscher Rezitative noch nicht erreicht), mal lässt er die Handlung ritardieren, ja gleichsam gerinnen und für einzelne Momente still stehen.

Hinzu kommt die Transparenz der Tonsprache. Die Musik aus dem Orchestergraben (Leitung: Nicholas Cleobury) folgt den Vokallinien gelegentlich, doppelt nach, macht verständlich. Sie führt aber auch ein Eigenleben. Ein besonderes Ohrenmerk setzt Rushton auf die Perkussions- und Geräuschinstrumente (bis hin zu einer Schreibmaschine). Gerade da entwickelt er eine Feinheit quasi-beiläufiger Klangsichten, die das Geschehen auf ungewöhnlich frische und manchmal bizarre Weise untermalen. Innovativ gibt sich das Ganze nicht. Interessanterweise fällt eine Szene heraus: die Traumscene zwischen den beiden Akten, die das nächtliche Museum schildert. Die Musik, die vorgibt, hier «dezidiert Methoden der neuen Musik» zu reflektieren, bleibt ausgerechnet in diesem Moment ziemlich blass und phantasielos. So banal ist weder Neue Musik noch jene Rushtons, und er hätte besser daran getan, auch da seinen eigenen Klängen zu vertrauen. Dem Ensemble bietet aber *Harley* (der Töff spielt gegen Schluss eine paradoxerweise besänftigende Rolle) eine wunderbare Plattform. Geschickt umspielt Regisseur Grischa Asagaroff die Statik der Handlung. Die räumliche Disposition des Museums schränkt zwar ein, wird aber spielerisch genutzt. Ohne Umständlichkeiten. Die Darstellung auf der Bühne ist so klar wie die Musik. Alles ist klar an diesem Abend. Und diese Klarheit, dieses Fehlen von Verstiegtheit tut ganz gut. **THOMAS MEYER**

KOMPLEX ERWIRKTE LAPIDARITÄT

Tage für Neue Musik Zürich (3.-6. November 2005)

Das Neue, das zu präsentieren die von der Stadt Zürich getragenen Tage für Neue Musik Zürich sich ihrem Namen gemäss verpflichten, finden deren verantwortliche Intendanten Mats Scheidegger und Nadir Vassena durchaus nicht immer im chronologisch Aktuellsten. «Neu» ist ihnen auch ästhetische Kategorie, die es erlaubt, Vergangenes und bereits weitgehend Vergessenes mit Nachdruck zu portieren, sofern dessen originäre Kraft noch immer aktualisierend wirksam ist. Ob dies mit der Wahl des Hauptkomponisten in der Festivalsausgabe 2005 restlos im Sinne des erhofften Aha-Effekt gelungen sei, blieb am Ende zwar fraglich, doch zweifellos hat das Festival seinem treuen Stammpublikum eine unerwartete Begegnung mit einem Werkkomplex verschafft, dessen Originalität tatsächlich in einer Ursprünglichkeit an der Wurzel der neuen Erfindung zu erfahren war. Es ging um Francisco Guerrero, 1951 in Andalusien geboren und 1997 in Madrid gestorben.

Guerrero fand für die polyphone und rhythmische Komplexität seiner Sprache als einer der ersten eine handwerklich-theoretische Verankerung im «fraktalen Komponieren», in jener Technik also, die aus chaostheoretischen Erkenntnissen gewonnene geometrische Strukturen in Musik zu übersetzen sucht. Vor kurzem noch war das Verfahren ein beliebter Gegenstand von erklärenden Programmhefttexten bei Neue-Musik-Festivals, heute scheint die fraktale Faszination bereits wieder etwas abgeklungen zu sein. Nun war sie also bei einem ihrer Erfinder zu beobachten. Mit dem Ohr zu überprüfen ist diese Verwandlung von Geometrie in Musik natürlich nicht. Was sich aber sehr wohl mitteilt, ist Guerreros Komponieren mit Energiezuständen. In gedehntem Verlauf wechseln die Abschnitte mit kontrastierender Klang- und Ereignisdichte. Was im Kleinen angeblich mit grösster rhythmischer Komplexität hergestellt wird, erscheint im Grossen erstaunlich lapidar, von bisweilen geradezu archaisch schlichter Wirkung. Dies, verbunden mit dem Effekt frontaler Kraft, gibt der Musik etwas Unausweichliches. Und zwar unabhängig davon, ob sie von einer Solo-Violine (*Zayin VI*), von einem Streichorchester (*Ariadna*) oder in der lärmigen Riesenbesetzung des Orquesta Sinfonica de Valencia unter der Leitung von Yaaron Traub (*Coma Berenices*) erklingt.

Nun ist die Evokation von Flächen oder dreidimensionalen Formen mit musikalischen Mitteln keine wirkliche Neuigkeit mehr. Edgar Varèse oder Iannis Xenakis haben Ähnliches einst mit anspruchsvollerem Ergebnis geleistet, und heute wissen selbst Dilettanten der elektronischen Musik, wie etwa flächige oder perforierte Klänge organisiert werden können. Worin also liegt Francisco Guerreros besonderer Stellenwert? Vielleicht müsste er ausserhalb des Technischen gesucht werden. Das Vokalstück *Nûr* für 16 Stimmen weist die Richtung: Auch hier entfaltet sich der mittlerweile bekannte innerlich komplizierte Breitbandsound. Diesmal gilt er aber einem Text, nämlich den ersten Versen des Koran. Irgendwann wird der Klang für etwa 20 Sekunden von pathetischer Stille unterbrochen: Das Heilige soll im Verstummen erscheinen können, dem ungebrochenen Absoluten gilt der Energieaufwand der komplex erwirkten Lapidarität – immerhin eine zumindest erstaunliche Aussage in spirituell prekären Zeiten. Ein weiterer Versuch also, in der Musik Wissenschaft mit universalen Statements zu verbinden?

Nûr wurde vom phänomenalen Chor Proyecto Guerrero vorgelesen, mit dem Trio Recherche und dem Ensemble Cairn, aber auch mit dem Zürcher Ensemble Arc-en-ciel waren weitere exzellente Formationen zu erleben. Auf interpretatorischer Ebene boten

die diesjährigen Tage für Neue Musik Beeindruckendes. Und die rund um Guerrero programmierten Werke zeigten insgesamt ein durchaus breites Spektrum. Neben der Uraufführung von weiteren Tonrechnereien wie Gerhard E. Winklers Streichtrio *Trinitas per tre* oder Hans-Jürg Meiers Chorstück *Schweiften* gab es freilich auch den Absturz in kuriose programmatische Trivialität in Enrique Hernandis Martínez' sinfonischen *Retratos historicos*, aber auch den zumindest verdienstvollen Rückblick auf Roberto Gerhards schon etwas verstaubt wirkende *Sinfonie Nr. 3* (1960) für Sinfonieorchester und Steinzeitelektronik. Der junge Jérôme Combier erhielt gar einen kleinen Nebenschwerpunkt. Auch er arbeitet mit der Montage von Klangflächen, auch hier stellte sich indessen eine gewisse Ratlosigkeit angesichts einer kaum erkennbaren musikimmanenten Logik ein. Dass sich Musik bisweilen aber auch mit wirklich musikalischen Mitteln denken lässt, zeigten zwei kurze Solostücke von Salvatore Sciarrino. *Hermes* für Flöte und *L'addio a trachis II* für Gitarre verbinden Einfachheit der Form – Spaltklänge und Obertonwirkungen gegen heftige Ausbrüche gesetzt – mit klanglichem Reichtum und für einmal tatsächlich mit einer Ästhetik des Schönen. MICHAEL EIDENBENZ

Dissonanzen

Aus *Das Magazin*:

«Für wen schreiben eigentlich Gastkritiker? Dafür ist das Fat Duck der ideale Testfall. Wer nämlich gerade wieder wie der Berufskritiker ein Dutzend Hotelrestaurants mit hilfloser Fusionküche über sich ergehen lassen musste, wird im Fat Duck aufatmen. Normale Gäste werden jedoch überfordert dasitzen wie in einem Konzert zeitgenössischer Musik und dann verlegen applaudieren.»

Aus der *Frankfurter Allgemeinen Sonntagszeitung*:

«Wo die Nudel ein Gastdirigat besteht, klingt ein gelungenes Risotto wie die Berliner Philharmoniker unter Herbert von Karajan.»

Aus dem Nachrichten-Magazin *Der Spiegel*:

«Die einen also werden Mozart wieder unter Sahnebergen ersticken, die anderen werden ihn in die Tonne treten. Und beiden Seiten wird entgehen, dass mit Mozart die Verbrechensrate sinkt und das Schwere leicht wird und das Leben zu glänzen beginnt. [...] Was damals besonders ankam, waren Stücke wie die dreisätzige C-Dur-Sonate [KV 19d]. Vater Leopold platzte vor Stolz. [...] Nie zuvor sei Derartiges versucht worden. Stimmt nicht, meinen Mozart-Forscher wie Alfred Einstein: Sonaten dieses Typs habe es schon vor 1765 gegeben. Na, und wenn schon: Die Sonate war trotzdem schön.»