

Berichte = Comptes rendus

Objektyp: **Group**

Zeitschrift: **Dissonanz = Dissonance**

Band (Jahr): - **(2007)**

Heft 97

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.

GEBRAUCHSPUREN DES TODES

Das mexikanisch-schweizerische Festival «Diessets vom Jenseits» (27. Oktober bis 5. November 2006) und Annette Schmuckis Oper «arbeiten/verlieren. die mündung» (22. November 2006) in der Basler Gare du Nord



Süssigkeiten für die Feierlichkeiten zum «Dia de los muertos» auf einem Markt in Toluca, Mexiko. Foto: Désirée Meiser

Ein Fest ist der Tod in Mexiko, ein Festival wird in der Schweiz daraus, ein Festival, das eigenen und fremden Bräuchen und Gebrauchsspuren des Todes im Spiegel der Kunst nachsinnt (Gesamtleitung: Désirée Meiser). Literatur, bildende Kunst, Film und Musik bilden die Gefässe, in denen der zehntägige mexikanisch-schweizerische Austausch fröhlich sich bewegen konnte. Unter Teilnahme einer Vielzahl regionaler Institutionen ist ein Basler Totenreigen entstanden, bei dem sich's freilich nicht auf allen Stätten mittanzten liess. Wenn wir beim musikalischen Angebot bleiben – unter der künstlerischen Leitung von Gualtiero Dazzi konzipiert –, dürfte es die Erwartungen teilweise etwas unterboten haben. Zunächst einmal war die volksmusikalische Begegnung davon überschattet, dass die mexikanischen Behörden die Banda filarmónica del Cecam aus dem süd-mexikanischen Bergdorf Maria Tlahuitoltepec nicht in voller Besetzung ausreisen liess. Auf Bandazügen und an Platzkonzerten war die Kapelle während der Festivaltagen an allen Ecken anzutreffen. Für das Pompes funèbres-Konzert schloss sie sich mit einem allerdings nun doch zu klinisch und symmetrisch entworfenen Programm mit einer Schweizer Kapelle (U-Brass beider Basel) zusammen; eine furchterregende Catrina-Performance als

kulturelle Botschafterin und tödliche Ikone (nach einem Wandbild des Malers Diego Rivera) gehörte immerhin dazu.

Die Kompositionswerkstatt der Gare du Nord hat sich in ihrer zweiten Ausführung dem Festival angeschlossen und unter dem Titel «La muerte nos piensa» («Uns denkt der Tod», ein Vers von Octavio Paz) zur freien musikalischen Auseinandersetzung mit dem Thema aufgefordert. Drei junge Schweizer und zwei mexikanische KomponistInnen haben mit höchst divergierenden Ansätzen das Paz-Zitat aufgenommen. [zer-] für Elektronik, Schlagzeug, Klavier, Viola, Violoncello und Kontrabass von Thomas Peter und André Meier ist ein Stück über Integration und Klangfarben-Balance und eine Arbeitsteilung zwischen instrumentalem und elektronischem Komponieren. Die Auseinandersetzung mit Erinnerungsschichten findet sich hier in den Prozess des Komponierens selbst versetzt, da die Komponisten es in nichtlinearer Zusammenarbeit haben wachsen lassen, während ein erster Hörindruck schnittstückhafte Montage suggeriert. Von kathedraler elektronischer Synthesizer-Gewalttätigkeit sind die beiden Tonband-Stücke der mexikanischen Komponisten Diana Andueza und Luis Leal Larroa. Katholische Gebete im Maja-Dialekt, Babystimmen, traditionelle Caracol-Instrumente treffen aufeinander in einer Sample- und Mix-Technik von jugendlicher Unbekümmertheit, zumal Larroa zu seinem Stück noch so etwas wie ein abstraktes Pistolero-Video von Nicolas Cruz Ramirez mitbringt. Subjektive Innerlichkeit trägt hingegen Francesc Prats *Von einer Stunde zur andern*, Verse für Viola, Violoncello, Kontrabass, Klavier und Schlagzeug. Das Stück beinhaltet Erinnerung an den Abwesenden, Musik mit gesenktem Blick, die man während einer sehr feingestrückten Viertelstunde kaum zu stören wagt. Die besonderen Qualitäten der so verschiedenen Kompositionen von Meier, Peter und Prats brachte ein kleines, überwiegend aus Studenten der Basler Musikhochschule bestehendes Ensemble in vorbildlicher, höchst intensiver Weise zur Geltung.

Für das letztjährige *Música y Escena* in Mexiko entstanden, erzählt Gualtiero Dazzi *En susurros los muertos* («All die rätselhafte Finsternis») Geschichten aus prähispanischer Zeit, die der mexikanische Dichter Francisco Serrano als Rückblick der Aztekenkönigin Azcalxochitzin auf ihr Leben zu einem Libretto fasst. Das Ensemble Phoenix Basel führt das rund einstündige Monodrama in Zusammenarbeit mit der Chapelle Rhénane unter der Leitung von José Areán auf, ausgezeichnete Solistinnen sind Patricia Reyes Spíndola (Schauspiel) und Carla López-Speziale (Mezzosopran). Als melodramatische Markierung des Narrativen und expressive Ausleuchtung der königlichen Gemütszustände versteht sich Dazzi's Musik, sie ist insgesamt schwer überparfümiert.

Einen «Jenseitsreigen» nennt Mela Meierhans ihr Musiktheater *Tante Hänsi* für eine Erzählerin, zwei Sänger, Jodlerchor und Instrumentalensemble, das im Vorfeld des Festivals als Kompositionsauftrag der Gare du Nord präsentiert wurde. Aus einer Sammlung von Notaten zum Leben – und das heisst: Sterben – in den Alpentälern von Johanna Niederberger («Tante Hänsi») wird ein Stück Heimat zur bizarr-erdigen Bildfolge von Tod, Aufbahrung, Totenrasten, Grab und Gedenken. Zum heimlichen Favoriten wird schnell der Jodlerklub Wiesenberg, der zwischen den Szenen jeweils mit einem Naturjodel überleitet und mit Obertonspektrum und Mikrintervallik das «Zeitgenössische» mühelos überstrahlt. Lässt sich mit dem «Juiz» und den bisweilen schauerlichen Ausführungen der Erzählerin Silvia Windling innerschweizerisches Brauchtum unmittelbar greifen, verhandeln Countertenor (Michael Hofmeister) und Mezzosopran (Leslie Leon) mit ihren liturgischen Texten, Bestattungsvorschriften und zwangshaften

Reinigungshandlungen völlig anders geartete Rituale. Hier ist vielleicht die Verdrängung anzusiedeln, mit der man ausserhalb der Bergtäler dem Tod begegnet, oder eben vielmehr nicht zu begegnen hofft. Einsichtig ist in Raphael Urweiders erster musikalischer Regiearbeit nicht alles bis auf den letzten Strich, aber sie zeigt sich von erfreulicher Sparsamkeit, die der hintergrundbildenden Funktion des Instrumentalensembles nur entgegenkommt. Im Kontext des Festivals, wo wir die Kunst des festlichen Sterbens eher auf mexikanischer Seite ansiedeln würden, ist Meierhans' Stück ein schönes Beispiel für einen gewiss überraschenden Exotismus «im eigenen Hause».

Die Möglichkeit zur Erwähnung eines anderen bemerkenswerten Musiktheaterprojekts möchte ich wahrnehmen: Annette Schmuckis Ende November in der Gare du Nord durch das Duo *canto battuto* aufgeführte Oper *arbeiten/verlieren, die mündung* (2003-05) für Stimme und Schlagzeug. Handlung und Sprache bestimmen sich hier gegenseitig: Aus Opern-Versatzstücken (Arien, Rezitative, Balletten) und Texten über Opern sowie eigener Spracharbeit abstrahiert Annette Schmucki eine bewegliche Handlungsmechanik, die dem Bühnenmund sowohl entschlüpft als ihn auch kartografisch definiert. Was das Stück demnach erzählt, ist «die Geschichte der Entstehung von Klang», man könnte hinzufügen: eine durch Sprechakte hervorgepresste Geschichte, die den Wortreihungen zum Trotz desto reiner Musik wird, je verzweifelter sie zu erzählen sucht. Abgeleitet wird sie zudem vollständig aus sieben Vokalen und Umlauten bzw. dem physikalischen Aussprechen derselben. Die langen versetzbaren Bänder, mit denen die Inszenierung diese Vokalbereiche voneinander abgrenzt, erinnern nicht von ungefähr sofort an Stimmbänder: mit schwerem Sprechwerkzeug ist *canto battuto* hier zugange, in einer anspruchsvollen Inszenierung von Peter Schweiger. Eva Nievergelt (Sopran) und Christoph Brunner (Schlagzeug) führen in und mit diesem zur Bühne geschürzten Mund und in einer sprachlich und schauspielerisch ja keineswegs selbstverständlichen Arbeit ein vorzügliches Sprach-Picknick vor. Nur von einem wünschte ich mir bisweilen Entlastung: dem alliterativen Ordnungsprinzip der Textgrundlage.

ANDREAS FATTON

BILDER ZUR MUSIK

Tage für Neue Musik Zürich (2.-5. November 2006)

Ein Mann, allein, an einem Tisch, ein Wasserglas fällt zu Boden. Sind das die Bilder, die wir zu Musik von Edgard Varèse erwarten? Sind sie nicht zu schwach für die Musik? Oder hat dieser Eindruck mit unseren Hör-Sehgewohnheiten zu tun, die dem Bild den ersten Rang zugestehen wollen und nun erstaunlicherweise auf die Musik gelenkt werden? Bill Violas Video (gewiss nicht sein stärkstes) zu Edgard Varèses (gewiss nicht stärkstem) Ensemblestück *Déserts* (1950-54) läuft streckenweise auf etwas gar beliebige Weise dahin, findet aber doch zu einer schlüssigen Erzählung und starken Aufnahmen, zu Bildern innerer und äusserer Einsamkeit.

Lockerer erzählte einst der Schweizer Experimentalfilmer und Fotograf Michael Wolgensinger (1913-1990) in seiner *Metamorphose* (1954). Eine junge Frau (Trudi Roth) hält es in der Schweiz nicht mehr aus und fährt kurzerhand mit dem Auto nach Spanien. Dort streift sie durch die Dörfer, begegnet Menschen, besucht einen Stierkampf etc. Das wird ohne Worte und ohne Bedeutungsschwere erzählt und lässt der farbigen Filmmusik von Bernd Alois Zimmermann Platz, in der sich ernstes und leichtes, Gigue, Kanon

und Habanera mit Jazzelementen mischen und die hier sehr schön vom Ensemble Arc-en-Ciel unter Peter Hirsch interpretiert wurde. Eine Trouvaille!

Mit diesem Konzert wurden die Tage für Neue Musik diesmal fast spektakulär eröffnet. Und dieser Eindruck wurde noch gesteigert im samstäglichem Konzert mit dem Ensemble Ictus aus Brüssel. Der vor zwei Jahren im Alter von 41 Jahren verstorbene italienische Komponist Fausto Romitelli versuchte über die Möglichkeiten der Avantgarde hinauszugehen. Seine Musik schloss Elemente des Pop oder eines Frank Zappa mit ein. Ein Pink-Floyd-Zitat steht denn auch am Beginn der Videooper *An Index of Metals*, es wird mehrmals eingblendet und wieder abgebrochen. Romitelli verdeutlichte damit bereits den Zwiespalt seines wahnwitzigen Versuchs, nämlich hypnotischen Rausch und Selbstironie, Pop und Avantgarde zu verbinden, also zu überborden und doch klar zu strukturieren. Es ist auch ein verzweifelter Versuch, verständlich nicht zuletzt aus seiner Lebenssituation. Romitelli schuf das Werk angesichts des Todes. Im Theaterhaus Gessnerallee sah man nun auch die Bilder, die Paolo Pachini dazu schuf, auf drei Leinwänden gleichzeitig, assoziativ und zuweilen verdeutlichend, visuell begleitend. Das wirkte auf die Dauer denn doch etwas brav – im Vergleich gerade zur lautstarken Musik, die nicht gleichgültig liess, denn sie geht aufs Ganze, entwickelt sich immer mehr zu einer Art schwarzem und mit den Rockelementen klanglich durchaus groben, rücksichtslosen Totentanz und endet im Trash. Mag man auch Einwände gegen diese Plakativität haben, so erwies sich Romitelli doch unter den jüngeren Komponisten in diesem Festival als ausdrucksstarke Persönlichkeit. Seine *Domeniche alla periferia dell'impero* zeigten daneben auch, wie behutsam er mit Klangfarben umgehen konnte.

Zum 20. Mal fanden die Tage für Neue Musik Zürich statt. Das Festival, eine Pioniertat von Gérard Zinsstag und Thomas Kessler, konnte sich mittlerweile etablieren dank der finanziellen und organisatorischen Mithilfe der Stadt. Und es präsentierte auch dieses Jahr unter der künstlerischen Leitung von Mats Scheidegger und Nadir Vassena ein vielfältiges, wenn auch ungleichgewichtiges Programm. Es gehört zur Tradition und bedarf eines gewissen Mutes, dass dabei immer wieder Entdeckung gewagt werden, dass jüngere Komponisten, die hierzulande noch keinen Namen haben, gleich mit mehreren Werken vorgestellt werden. Diesmal waren es der Deutsche Gerald Eckert und der Italiener Tiziano Manca. Das Fazit ist allerdings durchzogen: Kaum weiteres Interesse vermochte Eckerts Musik zu wecken. Er drückt sich in seinen Texten abstrakt aus, seine Musik aber bleibt belanglos.

Vielversprechender erschien Tiziano Manca, geboren 1970 in Squinzano: Seine *Deux épigrammes amoureuses et une imitation* (2000), in einem Workshopkonzert an der Musikhochschule von Studierenden dargeboten, klingen vor allem in der Vokallinie noch sehr nach seinem Lehrmeister Salvatore Sciarrino (was nicht das Übelste sein muss), und die rein instrumentale Weiterentwicklung des zweiten Teils daraus als *Epigramma muto* (2002) beim Konzert mit der Musikfabrik Nordrhein-Westfalen war klanglich und in diesem kleinen Rahmen von vier Minuten auch formal einnehmend. Die wirkliche Loslösung von Sciarrino scheint sich bei Manca aber doch schwieriger zu gestalten. Sein neuestes Stück *Nell'assenza dei venti*, vom Collegium Novum in der Tonhalle unter Mark Foster uraufgeführt, macht zwar während der 25 Minuten eine ordentliche Entwicklung durch, klingt aber ausgesprochen fad.

«Aufhorchen» hingegen liessen, wie man so schön sagt, zwei – Verzeihung! – «Altmeister»: Was für eine Frische strahlt nicht das *Asko-Concerto* (in der Interpretation des Collegium Novum) aus!

Das Werk eines damals (1999/2000) schon 92 Jahre alten amerikanischen Komponisten, der seitdem weiter durch Klarheit und Komplexität, Expression und Durchgestaltung begeistert: Elliott Carter. Sensationell schliesslich *Ich höre mich* von Rudolf Kelterborn, uraufgeführt vom Ensemble aequatuor mit der kürzestfristig eingesprungenen Sopranistin Sarah Maria Sun. Kelterborn, der kürzlich seinen 75. Geburtstag feierte, überrascht in den letzten zehn, fünfzehn Jahren von Werk zu Werk mehr denn je, und zwar auf unkonventionelle Weise. Das heisst, er wagt etwas, und das könnte zu der natürlich unsinnigen Behauptung verleiten, man solle Komponisten erst ab einem gewissen Alter erlauben zu experimentieren. Was er da mit Liebesgedichten von Ernst Jandl anstellt, ist nicht nur vorder- und (wie gern geschrieben) hintergründig witzig, sondern auch von ernster Reflexion durchtränkt, sich selber treu in der Ausdruckhaftigkeit und doch nicht abgedroschen, es klingt manchmal mit nur wenigen Tönen ungemein farbig. Das war vielleicht der Höhepunkt dieses Jahrgangs.

Musiktheatralisches gehörte in den ersten Jahren zu den wichtigsten Bestandteilen des Festivals. Es ist leider fast völlig in den Hintergrund gerückt. Schräge Unterhaltung, früher etwa die eines Kagel oder Hespos, darf da wohl nicht mehr vorkommen. Züge davon trugen heuer allenfalls die unterhaltsamen *Martersongs (Book of Crimes 3)* des Zürchers Rico Gubler. Der Oboist Matthias Arter hatte da nicht nur zu blasen, sondern er telefonierte per Handy, hielt ein supergescheitertes musikwissenschaftliches Referätchen über das Stück und las schliesslich auch noch aus einer Kritik dazu. Das kleine Scherzo nahm man zwischendurch gern mit – aber drückte sich darin nicht auch eine Ratlosigkeit aus? Wohl nicht, wenn man wusste, mit wem da fiktiv telefoniert wurde. Gemäss den zahlreichen Zitaten sollte es sich um den Direktor der Pro Helvetia handeln – eine Polemik also; leider war sie nur für die wenigsten erkennbar.

Tanz und Musik wurde zum Abschluss im Schiffbau miteinander gekoppelt, diesmal mittels Computer, und in eine gemeinsame Aktion gebracht. Der Tänzer – Emio Greco – lenkt über Sensoren die Live-Elektronik, während ein Kammerensemble (das phänomenale Ensemble Intercontemporain unter Jean Deroyer) dazu die instrumentale Klangschicht liefert. Die sehr bewegte, gestenreiche und dabei doch elegant geführte Tonsprache von Hanspeter Kyburz verbindet sich, ohne an Vielschichtigkeit einzubüssen, mit der körperlichen Expressivität und Energie. Die Ebenen sind eigenständig und bilden doch eine Einheit. Auf die Länge waren diese fast durchwegs gleichbleibend intensiven *Double Points*: + von nicht ganz einer Stunde Dauer vielleicht etwas gar gleichförmig und ermüdend, und doch wiesen sie einen faszinierenden Weg zu einem lebendigen Umgang mit den modernsten Mitteln des Computers. **THOMAS MEYER**

AUTOMNE GENEVOIS

Créations par les ensembles Contrechamps (5 décembre, Auditorium Ernest Ansermet) et pre-art (25 novembre, Église de la Fusterie)

Seuls les ultra initiés de la scène contemporaine romande ont eu le loisir d'entendre le concert donné par « pre-art » le 26 novembre dernier à Genève ; la mauvaise communication — pour ne pas dire son absence — rendit l'événement spécialement secret. Dix personnes, tout au plus, étaient présentes. Faut-il le regretter ? La thématique était particulière ; le programme en effet regroupait surtout des œuvres de jeunes compositeurs des Balkans. Fondée il

y a cinq ans par Matthias Arter et Boris Previsic, l'association « pre-art » a pour but de promouvoir toute musique « mettant en rapport tradition et contemporanéité ». Cette année, elle organisait le « pre-art competition for young composers », un concours dont l'idée était d'offrir aux meilleurs artistes des pays sans perspective européenne l'opportunité d'être joués dans un contexte international. Cette promotion de jeunes talents issus de l'ex-Yougoslavie s'est aussi traduite — sur place cette fois-ci — par un soutien accordé à l'ensemble Sonemus fondé à Sarajevo par Boris Previsic. Quoiqu'il en soit, les œuvres primées et de qualité inégale furent interprétées avec virtuosité. On notera surtout l'excellente *Nature morte* pour flûte, cor anglais, clarinette, accordéon et percussion de Teodora Stepanic, accessoirement lauréate du concours. En dépit de leur grande difficulté technique, d'autres pièces comme les *4 études pour piano* de Stefan Wirth s'avèrent nettement plus ennuyeuses, en raison surtout de leur langage peu différencié, lisse (en dépit du déluge de notes) et incertain, voire presque brouillon.

Dans un tout autre registre, l'Ensemble Contrechamps intitulait son concert du nom de la pièce de Gérard Zinsstag *Rémanences* donnée en création mondiale le 5 décembre dernier. Le programme comprenait également *Vortex Temporum I, II et III* de Gérard Grisey, ainsi qu'une pièce intitulée *Ur* de Magnus Lindberg. Cette dernière œuvre pour cinq instruments et électronique est d'une extrême violence et l'auteur — comme le suggère le titre de la pièce qui en suédois et en allemand veut dire « primitif » — accomplit ici des gestes dramatiques particulièrement bruts. Depuis longtemps, Lindberg s'aide de l'informatique dans son processus compositionnel et une grande recherche formelle sous-tend généralement ses pièces. Dans le cas d'*Ur*, il serait toutefois vain de vouloir saisir dans la répétition des contrastes violents de rythme, de timbre et de registre, une structure perceptible au premier abord. Le mouvement des masses sonores donne plutôt l'impression — réussie — d'un chaos originel. Pourtant, les moyens mis en œuvre dans *Ur* semblent aussi vite s'épuiser, un peu comme une figure de rhétorique dont on abuserait au point qu'elle perd de son efficacité. Tout écrivain sait que l'on n'écrit pas des poèmes d'amour en employant sans cesse le mot « amour » ; ici, le compositeur pêche par excès de désordre et de contrastes : ne pouvait-il pas suggérer cette primitivité par d'autres moyens plus subtils ou plus variés, peut-être ? On conviendra qu'il s'agit d'un débat esthétique fort délicat ; certains diront — et ils auront probablement raison — que Lindberg entendait précisément libérer un matériau brut et sauvage et, en ce sens, *Ur* est une pièce réussie. Mais on conviendra aussi que l'accord entre la réalisation d'une œuvre et les intentions de son auteur n'est pas le seul critère. La pièce la plus réjouissante de la soirée fut sans nul doute « Rémanences » pour soprano, huit instruments et électronique de Gérard Zinsstag. Tout l'auditoire fut, dès le début, envahi par le bruit amplifié et transformé d'une vague ; un motif sonore ensuite répété et varié à l'aide d'une transformation progressive des différents paramètres du son. Et comme le bruit d'une vague, ce motif rythme et accompagne la pièce entière. Il n'y a véritablement d'interaction entre l'électronique et la partie instrumentale de la pièce ; l'électronique agit plutôt comme un arrière-fond sonore sur lequel vient ensuite se greffer une partie instrumentale. A cette rumeur s'ajoutent également d'autres sons concrets, retravaillés, qui agissent, nous dit Zinsstag, de manière sous-jacente comme « une polyphonie lointaine, diaphane, comme un paysage » et, en effet, l'atmosphère ainsi créée est saisissante ; l'œuvre fascine par sa force évocatrice et un mariage très réussi de sonorités électroniques et instrumentales.

SEBASTIAN AESCHBACH

KLASSIK-SUMPF AM RHEINKNIE

Die Stiftung Basler Orchester und die Allgemeine Musikgesellschaft Basel informieren über ihren «Schulterschluss» (Medienkonferenz vom 22. November 2006, Theater Basel)

Wenn das klassische Musikleben Basels in letzter Zeit von sich reden gemacht hat, so eher im Schlechten. Krisenwund ist vor allem das Sinfonieorchester Basel (SOB). Dieser einst über die Stadtgrenzen weit hinaus gerühmte, aufgeschlossene Klangkörper hat nicht nur massive Subventionskürzungen zu vergegenwärtigen (ergo Lohnkürzungen und eine Stellenreduktion auf provinzielle Grösse), sondern er steht nach Marco Letonjas Ausscheiden bereits fast ein Jahr ohne Chefdirigenten da. Ein Grund für den vorzeitigen Abgang des finnischen Maestros war die Unmöglichkeit, einem Orchester ein eigenes Profil zu geben, das fast immer im Dienst fremder Veranstalter – allen voran der traditionsreichen, mächtigen Allgemeinen Musikgesellschaft Basel (AMG) – zu spielen hat, deren Verhältnis gelinde gesagt als konkurrenzierend zu bezeichnen wäre. Kaum besser wurde es, als die AMG den Star-dirigenten Valery Gergiev als «Artistic Advisor» installierte, ohne die Orchester-Stiftung vorher zu informieren. Nicht zuletzt dieser «Schachzug» dürfte schliesslich Marc Minkowski dazu veranlasst haben, auf die ihm angetragene Position eines Chefdirigenten doch lieber zu verzichten. Ein bemerkenswerter Einbruch der künstlerischen Qualität des SOB ist die greifbare Folge all dieser Entwicklungen.

Wieso präsentierten sich plötzlich die obersten Funktionäre der SOB, der AMG, des Theaters Basel und der Basler Stadtpolitik den Medien in demonstrativer Eintracht? Um ein seltenes Ereignis in Basels Musikleben zu feiern: Die Schaffung von Synergien. Konkret: Das SOB und die privat finanzierte AMG rücken eng zusammen. So eng, dass die Orchester-Stiftung sich der AMG gänzlich unterordnet. De facto übernimmt die AMG die operative und künstlerische Führung des SOB ab der Saison 2007/08. Warum wird die Orchester-Stiftung dann nicht gleich ganz aufgelöst? Weil sie als Subventionsempfängerin Geld mitbringt.

Gebetsmühlenartig wurde betont, wie äusserst zufrieden wirklich alle Beteiligten über diesen «Schulterschluss» sind. Ist dies nun ein «Meilenstein» (Regierungsrat Christoph Eymann) oder ein «Entscheid der Vernunft» (nochmal Eymann)? Zunächst einmal letzteres: Denn die Abschaffung des katastrophalen bisherigen Modells lag verdammt nahe. Für eine positive Entwicklung sind durch die Liaison von SOB und AMG nun durchaus Rahmenbedingungen geschaffen.

Auf welche Weise soll dieser Rahmen strukturell und inhaltlich ausgefüllt werden? Das steht in den Sternen. Aufschlussreich für Sternengucker dürfte sein, was Karl Bossert (bekennender Horoskop-Fan und Präsident der Stiftung Basler Orchester) und Thomas Staehelin (Präsident der AMG) so als «Feinheiten» betrachten: Einen möglichen Stellenabbau nach Zusammenführung der Administrationen der Unternehmen, die Ermittlung eines neuen Chefdirigenten durch Gergiev und eine nicht näher definierte Findungskommission (geplant für nächstes oder übernächstes Jahr), die Position eines Intendanten (gar nicht geplant). Inhaltliche und künstlerische Fragen sind für das neue philharmonische Traumpaar von Basel sowieso Sekundärtugenden. Dafür gibt es schliesslich Thomas Jung vom «Künstlerischen Betriebsbüro» der AMG (sein Motto: «Das Geschäft muss stimmen») und natürlich die grosse Lichtgestalt Valery Gergiev, der trotz regelmässiger Anrufung auf dem Podium leider nicht leibhaftig erschien.

Die Basler Kulturpolitik hat sich hier über den Tisch ziehen lassen. Aufgabe von Michael Koechlin (Leiter Ressort Kultur BS) hätte sein müssen, die «Zusammenarbeit» genauer zu definieren. Insbesondere offen zu lassen, ob es einen künstlerischen Leiter geben soll oder nicht, ist ein schwerer Fehler. Wie weit her es mit inhaltlichen Konzepten bei der AMG ist, weiss man längst. Als Beispiel diene die Mogelpackung namens «AMG Forum»: Das ist das degenerierte Nachfolge-Gefäss des legendären «Basler Musikforums» (BMF), das 1987 von Heinz Holliger, Rudolf Kelterborn und Jürg Wytenbach gegründet worden war. Nach einer Phase der Nivellierung wurde das BMF mit dem letztjährigen Subventionsstopp eingestellt, bzw. es wird seither als «AMG Forum» verkauft. Tatsächlich hat die AMG das BMF als beinahe letzte Bastion musikalischer Originalität im Basler Stadtcasino geschluckt: Das nunmehr privat finanzierte «AMG Forum» ist in den Spielplan integriert als Gefäss vor allem für Alibi-Moderne oder Repertoirestücke, die vom Breitengeschmack gering abweichen («unkonventionelle Programme», so Staehelin).

Angesichts der ausserordentlich destruktiven Sogkraft der AMG ist erstaunlich, wie wenig Protest am Rheinknie laut wird. Oder ist das Auflehnungspotenzial schon verbraucht in jenen Leserbriefschlachten, die um eine mögliche Störung der historischen Lichtverhältnisse auf dem Barfüsserplatz durch einen geplant werden sollenden Casino-Neubau geschlagen wurden?

MICHAEL KUNKEL

ZAGHAFFE GLOCHALISIERUNG

Der Komponisten-Austausch Schweiz-Deutschland «vis-à-vis» (Berlin, 7. Dezember 2006)

«Glokalisierung» nannten Marketing-Spezialisten zu Anfang der neunziger Jahre die Tatsache, dass unter dem Druck einer egalitären Globalisierung regionale Eigenheiten wieder eine besondere Rolle spielen sollen, zum Beispiel der norwegische McLaks (gegrillte Lachssteaks mit Dillsauce und Vollkornbrot) und der indische Hammel-Maharaja. Andererseits haben sich lokale Produkte – siehe Blue Jeans, siehe Wodka – längst global durchgesetzt. In solch einem Spannungsfeld war der Komponisten-Austausch Schweiz-Deutschland «vis-à-vis» angesiedelt. Leo Dick, der das Programm konzipierte, fiel dabei hinter die Glokalisierungs-Diskussion zurück. Er stellte die Frage in den Mittelpunkt, ob es «in der Kunstmusik von heute noch so etwas wie nationale Idiome» gibt. Also nicht «wieder», sondern immer «noch» – ohne zu bedenken, dass nationale Idiome in der Neuen Musik ohnehin eine fragwürdige Konstruktion sind. Oder gibt es tatsächlich grosse Schnittmengen zwischen Cage, Feldman, Carter und Reich? Oder zwischen Stockhausen, Lachenmann, Rihm und N.A. Huber?

Im gut gefüllten Berliner Ballhaus Naunynstrasse waren jeweils vier Komponisten aus Deutschland und der Schweiz zu hören (das Projekt gastierte auch in Bern, Luzern, Basel und Aarau). Sie entstammten – mit Ausnahme Heinz Holligers – alle einer jüngeren Generation. Sarah Nemtsov, 1980 in Oldenburg geboren, war mit einer Uraufführung von *Ver-Suche* für Flöte, Cello, Vibraphon und Harfe vertreten – ein etwas einfalls- und letztendlich hilfloses Stück. Mehr Mut und unverbrauchte Frische konnte man auch von Michel Roths *Skytale* für Klarinette, Cello und Klavier erwarten. Stattdessen: ein elaboriert-sophistischer Programmtext und ein fahl-eintöniges Stück ohne jegliche Überraschungen oder Ecken und Kanten. Eigenständiger, wenn auch nicht mit auffallendem

nationalen Idiom, wirkten die Werke von Beat Fehlmann, Sebastian Elikowski-Winkler und Tom Rojo Poller. Zwar sind auch dies eher schüchterne Kompositionen, aber mit durchdachter und schlüssiger Dramaturgie. Vor allem das uraufgeführte *Passagen* für Horn, Cello und Klavier des 1978 in Cottbus geborenen Elikowski-Winkler überzeugte mit kurzen, oft simultan gespielten Phrasen, die immer wieder von teils längeren Generalpausen durchsetzt waren. Ein spannungsvolles Geschehen, das eben jenen Mut (zur Lücke) bewies, der im Laufe des Abends nicht immer spürbar war – daran vermochten auch die koketten szenischen Stücke *Konversation mit Klara* für Sopran Solo oder *Alpöhis Gruss an die Zivilisation* für Naturhorn/Alphorn Solo – ebenfalls beides Uraufführungen – von Leo Dick wenig zu ändern.

Letztendlich stand «vis-à-vis» im Zeichen des zaghaft-überevorsichtigen. Ursache waren vor allem die Werke, aber auch das neu gegründete Ensemble adapter; dem seit 2004 in Berlin aktiven jungen Klangkollektiv fehlte meistens der Biss, das energisch Zupackende. So blieb es bei einem etwas ernüchternden Einblick in junge Szenen, die vermutlich auch zukünftig sehr wenig von «nationalen Idiomen» geprägt sein werden. Kein Grund zur Trauer – eher ein Hoffnungsschimmer. **TORSTEN MÖLLER**

TANZ DER SCHLEIFEN ZWISCHEN E UND U

Wien Modern (29. Oktober bis 25. November 2006)

Die Grenze zwischen E und U, zwischen der sogenannten Hochkultur und der sogenannten Subkultur, hat sich längst aufzulösen begonnen. Dies bildete sich in den letzten Jahren nicht zuletzt auch immer deutlicher in den Programmen der diversen Neue-Musik-festivals ab, in denen sich eben immer öfters Namen finden, die üblicherweise mit der Clubkultur assoziiert werden, sei es nun mit jener Clubkultur, die mit dem Siegeszug des Heimcomputers als neues Musikinstrument entstanden ist, oder mit jener Clubkultur, die sich rund um die Jazz- und Improvisationsszene herausgebildet hat. Nun scheint diese Entwicklung aber in eine neue Phase eingetreten zu sein, wie man dieses Jahr bei Wien Modern erleben konnte. Dort wurde gleich eine ganze Reihe von Musikprojekten präsentiert, die die Verschmelzung unterschiedlicher sozio-musikalischer Kontexte als Kern in sich tragen, die erst aus dem Ineinandergreifen von E und U entstehen. Auch schon in den letzten Jahren hat sich Wien Modern interessiert den neuesten Strömungen in der Neuen Musik zugewandt, dieses Jahr aber wurde die Weite jenes musikalischen Territoriums bewusst, das sich zwischen den beiden Begriffen E und U aufspannt; ein Territorium das in den kommenden Jahren eine wohl immer dichter werdende Besiedelung erfahren wird.

Welche neuen Möglichkeiten die Symbiose von Hoch- und Subkultur eröffnet, führte etwa auf beeindruckende Weise das gemeinsame Projekt «Microwaves» des Kammerensembles Alter Ego und der Elektronikpioniere Pan Sonic vor Ohren. Erstere gewannen durch das Zusammenspiel mit Zweiteren merklich an Kraft, die elektronische Musik von Pan Sonic wiederum gewann durch die Kooperation mit dem Kammerensemble Alter Ego an klanglichem Facettenreichtum. Das Geheimnis dieses Projektes liegt aber vor allem im Modus der Zusammenarbeit, der auch den Begriff Remix in eine neue Dimension hebt. Bearbeitet wurden von Pan Sonic nämlich Stücke, die von Alter Ego im Vorfeld

extra in Auftrag gegeben worden waren, wobei die eingeladenen Komponisten jeweils eine CD von Pan Sonic als inspirativen Ausgangspunkt bekamen. Alter Ego spielten schliesslich die so entstandenen Kompositionen ein, schickten die Aufnahmen an Pan Sonic, welche daraufhin das Projekt weitersponnen, die Interpretationen ihrer eigenen Musik erneut interpretierend.

Vor allem aber wurde die Weite des musikalischen Territoriums zwischen E und U in der Arbeit von Bernhard Lang deutlich, der einer der beiden Hauptkomponisten von Wien Modern 2006 war. Inspiriert durch die Filme von Martin Arnold und die Lektüre von Gilles Deleuze arbeitete Lang beinahe zehn Jahre am Erstellen einer umfassenden «Loop-Grammatik». *Differenz/Wiederholung*, kurz *DW*, der Name seines dabei entstandenen zentralen Werkzyklus, verweist aber nicht nur direkt auf Deleuzes gleichnamiges Werk, sondern vor allem auf den Umstand, dass die beiden Begriffe – Differenz und Wiederholung – sich letztendlich in ihrer sich wechselseitig bedingenden Verschränkung auflösen. Genau dieses Moment der Auflösung ist es, aus dem die Musik von Lang heraus entsteht, die damit zu einem Angelpunkt sowohl für ästhetische als auch für gesellschaftspolitische Fragen wird. Mit seiner «Loop-Grammatik» hat sich Bernhard Lang eine Maschine geschaffen, ähnlich dem Sampler, die alles mit allem zu verschalten vermag, um dabei gleichzeitig die grossen Bögen zu spannen, die die einzelnen kulturellen und historischen Kontexte von Musik miteinander verbinden. Letztendlich, so Bernhard Lang, sei seine Beschäftigung mit dem Themenkomplex rund um die beiden Begriffe Differenz und Wiederholung aber eine «Form der Kritik» an der manipulativen Funktion von Wiederholung in Gesellschaft und Politik.

Als einer der Höhepunkte des diesjährigen Wien Modern Festivals darf getrost *I hate Mozart* bezeichnet werden, wohl auch als einer der geistreichsten und pointiertesten Kommentare auf das Wiener Mozartjahr 2006, letzteres war hier auch Auftraggeber. *I hate Mozart*, Bernhard Langs bislang drittes Musiktheater, entstanden gemeinsam mit dem Regisseur und Librettisten Michael Sturminger, entlarvte mit viel Humor, aber nicht ohne das nötige Einfühlungsvermögen, den Betrieb hinter der Repräsentation. Lang und Sturminger invertierten die Bühnensituation im Theater an der Wien und liessen das Publikum zum Voyeur eines imaginierten Probenalltages im Vorfeld zur Aufführung einer Neufassung von Mozarts *Zauberflöte* werden. Im Tanz der Schleifen hin- und hergebeutelte verstrickten sich die Beteiligten zusehends in einen Reigen der Macht, Eifersucht und des Scheiterns.

In den kommenden Jahren soll der Blick auf die unterschiedlichen musikalischen Welten der zeitgenössischen Musik und ihrer Verbindungen zueinander noch weiter geschärft werden, so Berno Odo Polzer, allerdings ohne dabei die historische Perspektive aus den Augen zu verlieren, weshalb Retrospektiven auch weiterhin ein wichtiger Bestandteil des Festivals Wien Modern bleiben sollen. Ausserdem gebe es einfach «zu viele fantastische Werke» aus der Musik der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts, als dass man auf sie verzichten könne. Dieses Jahr war die Retrospektive György Kurtág gewidmet, der im Februar 2006 seinen 80. Geburtstag gefeiert hatte, wobei der Fokus vor allem auf Kurtágs Werke der letzten fünf Jahre gerichtet war. Ein besonders berührender Moment innerhalb der Kurtág-Retrospektive wurde dem Publikum an jenem Abend zuteil, als der Komponist selber anwesend war, nicht etwa um ein Konzert mit seiner Musik zu besuchen, sondern um seine Musik auch selber zu spielen, gemeinsam mit seiner Frau Márta vierhändig am Klavier.

SUSANNA NIEDERMAYR

TÉLÉPHONE, MON AMOUR !

« *Le téléphone* » et « *Amelia al ballo* » de Giancarlo Menotti à l'Opéra de Lausanne

A Lausanne, la soirée Menotti a débuté avec l'intermède bouffonesque *Le téléphone*. Cette pièce en un acte est fort divertissante ; l'action se déroule dans l'appartement New Yorkais de Lucie (Katia Velletaz), une jeune femme accro de son téléphone. A travers la façade de fenêtres du fond, on devine le temps gaspillé en conversations inutiles grâce aux différentes lumières marquant les heures du jour. Lucie est tellement dépendante de son téléphone que l'appareil doré en devient le meuble le plus important de son appartement. Pouvant également servir de canapé, ce téléphone gigantesque occupe presque entièrement la scène. Ben (Benoît Capt), le petit ami de Lucie, doit s'absenter de la ville pour des affaires urgentes. Il se rend chez elle avant son départ en vue de la demander en mariage. Mais l'amour de sa bien-aimée pour le téléphone va devenir un redoutable obstacle : le moment venu, il est en effet systématiquement interrompu dans sa demande par la sonnerie du téléphone. Dans un long monologue, Ben, pathétique et dépité, exprime alors toute sa haine envers l'hideux appareil qui lui a enlevé sa femme. Et le seul moyen qui lui restera pour reconquérir Lucie sera — on le devine — de lui téléphoner !

De manière générale, le mouvement des acteurs et leur jeu scénique sont plutôt amorphes ; la voix de Benoît Capt est souvent trop maigre et manque de personnalité sur scène. Katia Velletaz en revanche fait preuve d'une grande agilité vocale, même dans les sons aigus. Eric Vigié, malgré de bonnes idées, n'a manifestement pas su conduire le jeu des acteurs jusqu'au bout ; leurs mouvements restent souvent figés dans un décor au demeurant fort intelligent par sa polyvalence.

Dans la seconde pièce de la soirée — l'opéra bien connu *Amelia al ballo* —, la mise en scène semble avoir été interrompue au stade de l'esquisse. L'action est parsemée de blagues laborieuses et servie par un personnel de maison caricatural, à l'instar des femmes de chambre en mini-jupes et jarretelles nettoyant le croissant de lune suspendu dans la fenêtre. Certaines idées sont meilleures et amusantes comme celle de représenter l'amant en Tintin et la femme mariée en une Castafiore capricieuse. Les décors sur la scène tournante — montrant au début et à la fin la façade extérieure de la maison avec une grande fenêtre — sont faits de couleurs criardes indigestes. La satire de la haute société viennoise du début du XX^e siècle que Giancarlo Menotti a voulu représenter dans cet opéra n'est plus guère saisissable. L'opéra amusant et satirique de Menotti en est réduit à une comédie plutôt fade. Dans cette ambiance aussi kitsch qu'une *telenovelas* sud-américaine, les qualités vocales de Brigitte Hool doivent tout de même être relevées, une cantatrice qui d'ailleurs séduit tout autant par sa beauté.

La direction musicale a été admirablement assurée par Bruno Ferrandis. Par moments, l'Orchestre de Chambre de Lausanne a même fait surgir des fresques sonores quasi pucciniennes. Menotti demeure un compositeur résolument traditionaliste, mais qui a su intégrer dans ses opéras la plupart des acquis du XX^e siècle à l'image notamment de la métrique irrégulière, des changements de rythmes fréquents ou des harmonies dissonantes.

ANNE-LAURE NIEDEGGER

Nachrufe / Hommages

Zum Tod von Henry Meyer

Henry Meyer, der zweite Geiger des LaSalle Quartetts, ist im Alter von 83 Jahren an Herzversagen verstorben. Der gebürtige Dresdner, ein Überlebender des Konzentrationslagers von Auschwitz, lebte und unterrichtete seit 1948 in den USA. Meyer verstarb am 18. Dezember 2006 in Cincinnati. Mit dem LaSalle Quartett, das von 1946 bis 1987 aktiv war, realisierte er zahlreiche Aufnahmen für die Deutsche Grammophon. Seine Ausbildung absolvierte Meyer an der New Yorker Juilliard School of Music, nachdem er im nationalsozialistischen Deutschland als Jude kein Studium hatte absolvieren können. Nach dem zweiten Weltkrieg übersiedelte er aus Deutschland in die USA. Nach der Auflösung des Quartettes arbeitete Meyer als Professor an der Universität von Cincinnati im College-Conservatory of Music.

Zum Tod von Jim Grimm

«Das Ziel, das ich mir setze, ist die Verschmelzung gegensätzlicher musikalischer Strömungen mittels der Sprache einer erweiterten Serialität, die flexibel genug ist, die pluralistischen Tendenzen unserer Gesellschaft widerzuspiegeln. Dazu gehören die Erforschung der elektronischen Musik in Verbindung mit Instrumental- und Vokalmusik, die Koordination der Grenzbereiche zwischen geräuschhaften Klängen und genau gestuften Frequenzen, der Prozess von Stille/Einzelton bis hin zu entropischer Vielschichtigkeit.» So benannte Jim Grimm, der am 7. Dezember 1928 in Basel geboren wurde, die Essenz seines Komponierens. Er studierte an den Konservatorien Basel, Neuenburg und hauptsächlich in Genf (Harmonielehre und Kontrapunkt bei Charles Chaix, Orchestration bei André-François Marescotti, Form und Stilanalysen bei Henri Gagnebin). 1959 kam es zu ersten Aufführungen seiner Werke im Rahmen des neugegründeten Studio de Musique Contemporaine unter der Leitung von Jacques Guyonnet, im gleichen Jahr nahm er an Analysekursen bei Henri Pousseur in Genf teil. 1960 besuchte er die Darmstädter Kurse für Neue Musik, 1969 einen Dirigentenkurs von Pierre Boulez in Basel, wo er auch Studien über elektronische Musik bei David Johnson, dem Leiter des elektronischen Studios der Musik-Akademie Basel, betrieb. Seit 1961 lebte und arbeitete Grimm in Basel. Sein Brotberuf als Korrektor bei der Basler Zeitung bescherte ihm Unabhängigkeit und Aussenseitertum zugleich, was sich auch darin äusserte, dass seine Werke oft jahrelang in der Schublade lagen, bis sie zur Uraufführung gelangten. Wichtige Werke sind die Orchesterkomposition *Entropien* (1970-74, aufgeführt beim IGMN-Weltmusikfest Boston 1976), die T. S. Eliot-Kantate für Sopran und Kammerorchester *Kerker, Palast und Widerhall* (1976), die Werkreihe *Die Bewegungen der Zeit I-IV* (1979-83), die Kantate *Die Erschütterungen Rimbauds* (1989) für Mezzosopran und Ensemble und das 1999 uraufgeführte Doppelkonzert für Klarinette und Vibraphon. Am 29. Oktober 2006 starb er nach kurzer Krankheit an einem Herzversagen.

Meine erste Begegnung mit Jim Grimm und seiner Musik fand 1989 statt. Ich spielte eines der zwei Klaviere bei der Uraufführung der Ensembleskomposition *Die Bewegungen der Zeit IV* unter der Leitung von Bernhard Wulff. Ich war verblüfft, dass man einen Komponisten mit einer so eigenständigen Handschrift in Basel nicht besser kennt. Grimm hat nie versucht, sich durch Anbiederung an aktuelle «Strömungen» interessant zu machen, sondern