

**Zeitschrift:** Dissonanz = Dissonance  
**Herausgeber:** Schweizerischer Tonkünstlerverein  
**Band:** - (2007)  
**Heft:** 98

**Rubrik:** Berichte = Comptes rendus

### **Nutzungsbedingungen**

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. 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. [Siehe Rechtliche Hinweise.](#)

### **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. [Voir Informations légales.](#)

### **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. [See Legal notice.](#)

**Download PDF:** 09.01.2025

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

## BAPTÊME DU FEU

Festival Archipel 2007 à Genève, du 23 mars au 1<sup>er</sup> avril



« Flying Can » de Jean-François Laporte.

Photo : Archipel

Cette année encore, Archipel nous a emportés dans neuf jours d'envoûtantes découvertes, en poussant les portes du son contemporain. Du 23 mars au 1<sup>er</sup> avril, la Maison communale de Plainpalais accueillait un festival qui s'affirme aujourd'hui de plus en plus énergiquement comme un bijou de la scène culturelle genevoise et même internationale. A l'affiche : une programmation à la fois audacieuse et efficace, orchestrée pour la première fois par le français Marc Texier, également directeur artistique au sein de la fondation Royaumont. Cette année, l'édition du festival s'articulait

autour de trois axes embrassant les 20<sup>e</sup> et 21<sup>e</sup> siècles. Au centre du son nous proposait des conférences, des expositions et certaines des œuvres essentielles de Giacinto Scelsi – un compositeur à la redécouverte duquel Marc Texier tient beaucoup car elle participe selon lui d'une relecture de l'histoire musicale qu'il est urgent de faire. Les deux autres thèmes — *Symphonie diagonale* et *Atelier cosmopolite* — présentaient quant à eux des œuvres interdisciplinaires ainsi que de nouvelles sonorités électroacoustiques avec, notamment, la tenue du désormais traditionnel *acousmonium*.

Scelsi était à l'honneur les trois premiers jours. Les oreilles aiguillées par des interprètes de l'ensemble Contrechamps, du New London Chamber Choir, ou encore par le violoncelle d'Arne Deforce et les clarinettes d'Ernesto Molinari, le *Son sphérique* — c'est ainsi qu'il nomme son langage — ne pouvait nous échapper ; tout autrement, il nous a happés, comme une bascule hypnotique et archaïque au centre du son. On pouvait dès lors apprécier l'immense fécondité de la démarche de ce compositeur qui, lorsqu'on sait l'influence qu'il exerça sur le spectralisme, n'en fut pas moins l'un des tous premiers à considérer le son, dans sa pureté et sa simplicité, comme l'unité même, le point focal de toute démarche créatrice. L'univers de Scelsi est très spirituel, contemplatif ; on l'approche en abandonnant toute intellectualisation, ce qui situait sa démarche en complet porte-à-faux, comme le souligne Marc Texier, avec le sérialisme de son temps. Le dernier concert, avec *Rotativa* pour deux pianos et treize percussionnistes, donné pour l'occasion en création mondiale, confirme que le futurisme italien a su parfaitement s'allier à la pulsation stravinskienne, autre grande influence du compositeur italien. L'œuvre est envoûtante, bien que pourvue d'une fin un peu incongrue.

L'interdisciplinarité semble être devenue un élément incontournable d'Archipel. Théâtre, arts plastiques, vidéo et musique y sont combinés, parfois de la plus étonnante des manières. Les deux soirées *Le son fait du cinéma* furent l'occasion de voir des films de Moholy-Nagy, de Hans Richter ou de Walter Ruttmann. Pour la deuxième soirée, le foisonnement artistique de la république de Weimar et sa production de films expérimentaux nous a été offert sur fauteuils rouges au Théâtre Pitoëff. Accompagnées des musiques de Paolo Pachini ou de Luigi Ceccarelli, ces recherches graphiques maîtrisent d'une façon frappante des préoccupations plastiques toujours d'actualité. Elles domptent la forme, la fondent, la font jaillir, et ensorcellent, en se mariant à la musique, les sens du spectateur. Quelques jours plus tôt, *Machinations* de Georges Aperghis, œuvre pour quatre voix et ordinateur, explorait un champ incontournable de la création musicale d'aujourd'hui : la combinaison des moyens d'expression, en l'occurrence de la vidéo et de l'art scénique. Le compositeur franco-grec mêlait justement la voix, élémentaire par excellence, aux interventions d'un ordinateur. Véritable spectacle audio-visuel, les gestes des quatre interprètes contrées par celles de la machine y racontent des histoires de phonèmes et de textures en tous genres, projetées sur un écran au-dessus des chanteuses.

Les nouveaux talents étaient aussi mis en avant lors de cette édition d'Archipel. La soirée *Portails à l'institut Jaques-Dalcroze* proposait les travaux de jeunes compositeurs européens et sud-américains, interprétés par l'ensemble Vortex. Preuve que le son contemporain est actif, conscient et novateur, preuve aussi que les genres se mélangent et que Bergman et l'architecture cistercienne inspirent les contrebasses déchaînées et les roulements de billes. Beaucoup de choses donc pour se délecter l'ouïe, et beaucoup également pour caresser tous nos autres sens.

PETRA KRAUSZ

## ANSINGEN GEGEN DEN SPRACHVERLUST

Richard Barretts «*Opening of the Mouth*» und Morton Feldmans «*Words and Music*» in der Basler Gare du Nord (7. und 17. März 2007)

Die Schwierigkeit, den Mund zum Zweck verbaler Äusserungen aufzumachen, wird in Richard Barretts Stück *Opening of the Mouth* (1992-96) wörtlich genommen. Ein Mann, dargestellt vom Schauspieler Ueli Jäggi, findet auf einem Rednerpodium an der Schmalseite des Saals in der Basler Gare du Nord keine Worte für das, was er mitteilen will. Mit geschlossenem Mund gibt er erstickte Laute von sich. Später werden ihm Mullbinden aus dem Mund gezogen, und man ahnt, dass das Zentrum seines Sprachkrampfes ein Friedhof ist. Barretts Stück für zwei Vokalistinnen, elf Instrumentalisten und Elektronik verbindet die Vertonung von Texten Paul Celans mit dem altägyptischen Totenritus des Mundöffnens. Als Grundidee wirkt die Verbindung zwischen Celans sprachgewordener Sprachlosigkeit und dem ägyptischen Totengericht etwas konstruiert. Auch Adornos Satz, nach Auschwitz ein Gedicht zu schreiben, sei barbarisch, ist inzwischen vielfach widerlegt worden, eignen sich doch gerade Lyrik und ihre Vertonung zur Annäherung an das Unsagbare. Für den 1959 in Wales geborenen Komponisten Richard Barrett ist die Sprache in Celans Gedichten «durch die Hölle der Sprachvernichtung» des Holocaust gegangen. Nicht mehr und nicht weniger will Barrett in seiner Musik hörbar machen. Die Gefahr der Ästhetisierung ist hier indes nicht ganz von der Hand zu weisen. Barretts Stück stemmt sich mit viel instrumentalem Aufwand gegen den Sprachverlust und sucht in einem Lavaström aus amorphen Lauten eine Antwort auf die Frage, wie Sprache durch das Verstummen hindurch gehen kann, ohne sich selbst zu verlieren.

Es liegt nahe, Celans Gedichte mit einer fragmentarischen Ton-sprache am Rand des Verstummens zu vertonen. Barretts Komposition wird dagegen angesichts des drohenden Sprachverlusts erstaunlich laut, schwankt fast manisch zwischen extrem hohen und tiefen Klangregistern. Sie zersplittert die lyrische Sprache von vier Celan-Gedichten, scheint sich ihrer musikalischen Eloquenz dabei aber allzu sicher. Das Fragmentarische wird als Ausdrucksmittel ebenso in extenso eingesetzt wie das lyrische *Espressivo* der Vokalstimmen an den Abgründen eines deftig instrumentierten Geräusch-Infernos. Die Musik überlässt nichts dem Zufall, wirkt aber überladen und wenig überraschend, da sich einige Effekte wiederholen.

Das Stück trägt überflüssigerweise die Gattungsbezeichnung Musiktheater. Dass es inszeniert werden muss, konnte die szenische Umsetzung von Björn Jensen zu den winterlichen Videobildern von Sarah Derendinger kaum glaubhaft machen. Die verschämten Anspielungen auf Celans Leben in einem marthaler-ähnlichen Ambiente wurden zur entbehrlichen Begleitung des eruptiven Klanggeschehens. Die Musik war sich selbst genug, formulierte unter permanentem Hochdruck, was als psychischer Zustand kurz vor der sprachlichen Auslöschung durchaus einleuchten mag. Die Sängerinnen Sylvia Nopper und Ute Wassermann brillierten mit Zischlauten, implosiven Lippengeräuschen und Koloraturen. Neben einem Kammerensemble und Schlagzeug wurden Elektronik und exotische Klangerzeuger wie Koto und Jushichigen idiomatisch eingesetzt. Das Ensemble Phoenix Basel unter Jürg Henneberger zeigte sich diesem instrumentalen Kraftakt mit nicht nachlassendem Elan gewachsen.

Wenig später ging es in zwei IGNM-Konzerten in der Gare du Nord um die Verbindung von Musik und Sprache in Werken von

Morton Feldman, Dominique Vellard, Marianne Schuppe und Luc Ferrari. Am ersten Abend führte das ensemble recherche Freiburg Morton Feldmans Musik von 1987 zu Samuel Becketts Hörspiel *Words and Music* auf. «Words» und «Music» sind bei Beckett als Personen aufgefasst, die unter dem Kommando eines Moderators einen in Endlosschleifen kreisenden Dialog über die Themen Liebe und Alter führen. Feldmans Musik entstand als eines seiner letzten Werke angeblich auf Wunsch von Beckett. Dieser hatte die Musik zu seinem Hörspiel bereits 1962 bei seinem Cousin John Beckett in Auftrag gegeben, das Resultat jedoch verworfen. Feldman arbeitete über ein Jahr mit Unterbrechungen und neuen Anläufen an der Komposition, die die Rolle von «Music» vorwiegend lyrisch auffasst. Streichtrio, Klavier, zwei Flöten und Vibraphon spielen Skalen und Tonrepetitionen in einfachen Klangbeziehungen, die vielfach gebrochene akustische Farbwerte ergeben und sich der fahlen Atmosphäre von Becketts Text vielleicht etwas zu widerstandslos in Form eines Melodrams anschmiegen. Die englischen Sprecher Stephen Lind und Hugh Walters und das ensemble recherche brachten den von Pausen und Seufzern unterbrochenen Wort-Ton-Wechsel zu einer eigensinnig insistierenden, altmännerhaft grantigen Darstellung. Die anschließende polyphone Lesung aus Arno Schmidts Textlabirynth *Zettels Traum* mit Joachim Kersten, Bernd Rauschenbach und Jan Philipp Reemtsma zeigte dagegen, dass sich Schmidts musikalisches Sprachgeflecht dem Leserauge wohl doch vielschichtiger zu erschliessen vermag als dem Ohr des Zuhörers. MARTINA WOHLTHAT

## 30 ANS ET TOUJOURS CONTEMPORAIN !

*L'ensemble intercontemporain fête en grandes pompes*

Quelques visages ont changé, beaucoup nous rappellent que l'ensemble intercontemporain est, tout d'abord, une grande famille. Cet esprit d'entente et de partage d'une passion commune fonctionne toujours. L'ensemble a été créé en 1977 par Pierre Boulez et a été dirigé par le compositeur Péter Eötvös de 1978 à 1991. Il a pour mission de transmettre et de diffuser les œuvres du XX<sup>e</sup> siècle, rôle largement rempli puisqu'il a suscité les créations d'un nombre incroyable des compositeurs d'aujourd'hui. Au total, l'ensemble compte plus de deux mille œuvres à son répertoire des classiques du XX<sup>e</sup> aux créations actuelles. Le concert, qui a eu lieu à Paris, au centre Pompidou le 23 mars dernier, portant comme titre « la nuit de l'ensemble », s'inclut dans une série de trois concerts organisés par l'ensemble pour fêter ses trente ans. À sa tête, Susanna Mälkki, son actuelle directrice musicale, coordonne avec précision et concentration la quasi-totalité des 31 solistes dans des pièces exigeantes.

Pour débiter le concert, on assiste avec *Anklang 1.2.* (2004) à une première en France du compositeur allemand de trente-huit ans, Arnulf Hermann. La première de ses deux « évocations », traduction française de « anklang », débute avec de longues harmonies évoluant comme une toile de fond ayant, selon les mots du compositeur, « une résonance historique ». Alors, s'ouvre une relation d'échange et d'associations sonores suscitant des réactions créatives immédiates qui se détachent de l'ambiance lisse générale. *Anklang 2* débute par une figure pianistique simple qui se complexifie en ramifications pour devenir d'une virtuosité qui aboutit à l'absurde. Les influences de la musique française, notamment celle de Gérard Grisey, auprès duquel il a étudié

ainsi qu'Emmanuel Nunes, se ressentent. Le compositeur, lors d'un entretien, dit s'inscrire dans la tradition allemande à laquelle il doit sa pensée globale et celle de la France dont il a retenu la science subtile de l'instrumentation par l'étude des timbres. Le programme se poursuit avec trois œuvres de grands compositeurs d'aujourd'hui.

*La marche des transitoires* (2004) de Marc-André Dalbavie séduit immédiatement par l'incroyable raffinement du timbre. Les séquences fluides et rapides passent du hautbois solo à l'ensemble, imitant le timbre de celui-ci, puis s'en écartent dans un jeu d'opposition dialectique, procédé cher au compositeur, alternant des parties polyphoniques accompagnées et des parties autonomes. Le titre est emprunté à une phrase du livre de Pierre Boulez : *Par volonté et par hasard*, plus précisément au chapitre mentionnant l'œuvre *...explosante-fixe...*. Le hautboïste solo, Didier Plateau, réussit, par son interprétation, à maintenir le rythme haletant et la tension de ses glissandi alors qu'il est confronté à l'ensemble pendant toute la durée de l'exécution. Cette pièce a été créée sur une commande de l'ensemble « *sospeso* », faite le 10 mai 2005, à l'occasion d'un concert en l'honneur du 80<sup>e</sup> anniversaire de Pierre Boulez.

L'œuvre suivante, *Jubilees* (2002-2003) de Magnus Lindberg, a, elle aussi, été composée pour fêter un des anniversaire de Pierre Boulez, le 75<sup>e</sup>. Le style qui se fait entendre se distingue de la pièce précédente. Les mouvements de masse et de strate nous plongent dans un continuum de résonances. La volonté du compositeur de reconquérir les mouvements rapides du type de l'*allegro* classique, selon lui plus rare à notre époque, est nettement perceptible. L'œuvre se divise en six pièces, la première est la plus dense et donne le matériau nécessaire aux suivantes. Plus l'œuvre progresse, plus les masses harmoniques s'épurent afin de faire ressurgir certaines couleurs harmoniques consonantes sans pour autant entrer dans des clichés, et au contraire, s'intègre parfaitement dans la logique esthétique de l'ensemble. Cette adaptation orchestrale d'une pièce pour piano, nous apprend beaucoup sur la gestion polymorphique des timbres de Lindberg.

On finit en beauté avec une pièce, dédiée elle aussi à Pierre Boulez, du compositeur prolifique italien Ivan Fedele, *Ali di Cantor* (2004) pour quatre groupes qui mêlent électronique et acoustique. Elle débute avec une économie de moyen. Deux notes seulement se répondent d'un groupe à un autre instaurant une pulsation. Les idées se déploient spatialement grâce à la disposition géométrique des groupes. En français, le titre signifie *les ailes du Cantor*. Ce titre fait référence à Georg Cantor, mathématicien, grand concepteur de la théorie des ensembles. Ivan Fedele s'en sert pour « la dramatisation de l'espace ». Quant aux ailes, le compositeur a disposé, des deux côtés de la scène, des ensembles identiques. Ces deux ailes de l'ensemble forment le vecteur principal de la composition. Elles s'engagent, tantôt dans un rapport de réplique, inspiré des *cori battenti* ou chœur dialogué de la Renaissance, tantôt dans une conjonction stéréophonique. Le terme *Cantor* renvoie, également, selon les mots du compositeur, aux « fonctions de maître de chapelle qu'occupait Johann Sebastian Bach à Leipzig ». Cela explique l'utilisation des techniques contrapuntiques connues de l'époque, le canon et le *hoquetus* de la polyphonie médiévale. Le jeu des dialogues entre les groupes est captivant. Les trente minutes de l'exécution ne laissent jamais la place à l'ennui.

Il faut croire que ce concert est né sous la thématique de « l'ensemble ». Il est important de noter que l'ensemble intercontemporain aura réussi à surprendre une salle comble, trente après sa création et qu'il porte toujours aussi bien son nom puisqu'il

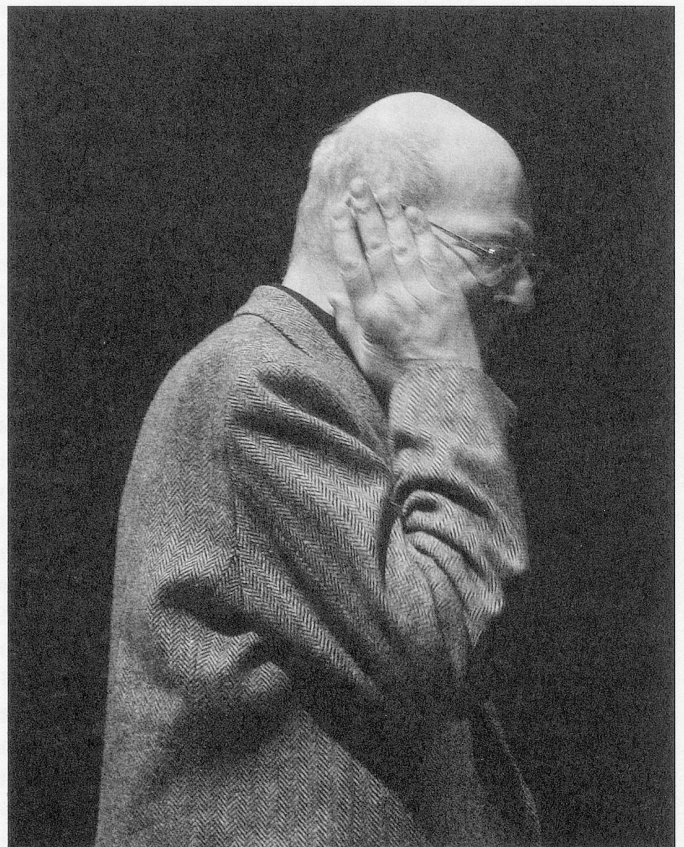
réunira, lors du dernier concert de la série, *La nuit des solistes* (5 avril), un florilège de nouvelles commandes. Après avoir soufflé ses trente bougies, l'ensemble a toute la vie devant lui et promet un bel avenir !

De plus amples informations sont disponibles sur le site Internet de l'ensemble : [www.ensembleinter.com](http://www.ensembleinter.com).

ANDRÉ COUTURIER

## ORIGINALITÄT UND ANACHRONISMUS

Das Basler Festival «*Der Schall. Mauricio Kagels Instrumentarium*» (9. bis 11. Februar 2007)



Mauricio Kagel in Basel.

Foto: Ute Schendel

Mauricio Kagel hat dafür gesorgt, dass seinen InterpretInnen die Arbeit nicht ausgeht: Den MusikerInnen genauso wenig wie den RezensentInnen, den ArchivarInnen und den WissenschaftlerInnen. Das Festival *Der Schall* war nicht zuletzt deshalb ein Glücksfall für Basel, weil es den InitiantInnen gelungen ist, diejenigen Personen miteinander ins Gespräch zu bringen, die sich aus ganz verschiedenen Perspektiven seinem Œuvre nähern. Mit bescheidenen finanziellen Mitteln ausgestattet, konnte sich das Festivalteam unter der Produktionsleitung von Martina Papiro auf gute Kontakte zwischen den Institutionen des Basler Musiklebens verlassen. Die Paul Sacher Stiftung wird vom Musikmuseum Basel dort unterstützt, wo selbst ihren Kapazitäten Grenzen gesetzt sind: Bei Kagel, der letzten Heiligabend 75 Jahre alt wurde, gilt es nicht nur Manuskripte aufzubewahren, sondern ebenso ganze Lastwagenladungen seltener oder neu gebauter Musikinstrumente, Theaterrequisiten und Ähnliches. Folgerichtig begann das Festival mit einem Besuch im Instrumentendepot des Musikmuseums. Wie in Formaldehyd eingelegte Exemplare ausgestorbener Tierarten

besichtigt man dort Kagels Instrumente: Sei es, dass ihre rund 30 Jahre alten Kunststoffmaterialien zerfallen, oder dass man sich, mit Baumwollhandschuhen versehen, gleichsam davor scheut, die Staubschichten von den seit Jahren niemals mehr in Schwingung geratenen Klangkörpern zu wischen.

Im Erzeugen von Kagelscher Schwingung und «Schall» sowie in deren Diskussion und wissenschaftlicher Untersuchung lag das erklärte Ziel des Festival-Projekts. Zunächst führte Matthias Kassel von der Paul Sacher Stiftung ein Gespräch mit Kagel selbst. Zu den substantiellen Kooperationspartnern des Projekts gehörte die Hochschule für Musik der Musik-Akademie der Stadt Basel. Das erste Konzert wurde überwiegend von Studierenden bestritten, die von Christian Dierstein, Jürg Henneberger, Geneviève Strosser und Marcus Weiss exzellent betreut und an die im Standard-Repertoire ihrer Instrumente nicht unbedingt verbreiteten Spieltechniken herangeführt wurden, die Kagel verlangt. Dem Titel des Konzerts «Instrumentales Theater» entsprechend standen szenische Momente im Zentrum. Der junge Sänger Robert Koller war kurzfristig eingesprungen und erzielte mit Kagels *Phonophonie* (1963/64) durch seine phantastische Bühnenpräsenz einen Sensationserfolg. Daneben konnten Werke ehemaliger Kompositionsschüler – *Tafel 1* (1989) von Manos Tsangaris und *So long* (1997) von Daniel Weissberg – nicht nur problemlos bestehen, sie waren zudem schlüssig unter der Regie von Markus Bothe mit *Phonophonie* verbunden: Die SaxonophonistInnen des Quartetts nahmen während der Darbietung des Gesangssolisten Robert Koller ihre Plätze ein und spielten sofort im Anschluss, ohne dass Applaus die beiden Stücke unterbrochen hätte.

Die wissenschaftliche Tagung an der Basler Musikhochschule begann nach einleitenden Ausführungen von Martina Papiro und Michael Kunkel mit einem Referat des Betreuers der Kagel-Materialien in der Paul Sacher Stiftung, Matthias Kassel. Er stellte Kagel als einen Sammler vor, was zur Frage führte, inwieweit er als Komponist anders sammelte als ein Archivar, obwohl er teilweise auf die gleiche Literatur zurückgreift wie insbesondere auf Curt Sachs' *Real-Lexikon der Musikinstrumente*. Für Kagel, der sein Komponieren immer wieder als «Forschen» bezeichnet hat – so auch im erwähnten Gespräch –, sind die Erweiterungen des Instrumentariums jedoch nur Vorarbeiten. Varianten im Instrumentarium und Varianten im Komponieren ergeben zusammen eine grössere Variantenbreite in den Kompositionen selbst, wie Matthias Kassel darstellte. Martin Kirnbauer akzentuierte in seinem Vortrag die Tatsache, dass Kagel nicht einfach Instrumente als Gegenstände aufgefunden und in seine Sammlungen integriert hatte, sondern zusätzlich deren Geschichte. Kassel und Kirnbauer stellten in ihren Beiträgen Verbindungen zu historischen Konzeptionen des Theatralischen her, die Kagels Materialkompilationen in der Kontinuität der frühneuzeitlichen Kunst- und Wunderkammern verstehen lassen. Auch Musizierpraktiken von indigenen Bevölkerungsgruppen sind in diesem Kontext bedeutsam. Kerstin Neubarth referierte über die sogenannten «Historischen Musikinstrumente» in Kagels *Musik für Renaissance-Instrumente* (1965/66). Selbstverständlich musste erläutert werden, was in diesem Zusammenhang unter «historisch» zu verstehen ist. So sind die spielbereiten Exemplare der wiederentdeckten Renaissance-Instrumente wie Pommern, Dulciane etc. praktisch immer moderne Neubauten, bei denen einige konstruktive Lösungen nur spekulativ über historische Hinterlassenschaften abgesichert werden können. Als Problem stellte sich heraus, dass Kagel mit der Fremdheit zurückliegender musikalischer Zusammenhänge europäischer Provenienz ähnlich umgeht wie mit derjenigen geografisch entfernter Kultur-

kreise. In der Fragerunde wurde von Martina Papiro denn auch darauf hingewiesen, dass bestimmte Notate wortwörtlich mit Ausschnitten aus Kompositionen übereinstimmen, die mit historischen Instrumenten nichts zu tun haben. Zu alledem kontrastierte der Schwerpunkt «immanente Theatralität», den in seinem Vortrag Matthias Rebstock als vermeintliches Hörerlebnis von Kagels *Der Schall* (1968) antizipierte – die Aufführung sollte ja erst am Abend folgen –, zumal Rebstocks Ausführungen hartnäckig auf Hans Ulrich Gumbrechts Ansatz einer «Ästhetik des Präsentischen» rekurrierten. Als Alternative zum gängigen hermeneutischen Aktivismus, zu dem Kagels Unmengen von Anspielungen ja reichlich Anlass bieten, mag ein solches Herangehen überzeugen. Inwiefern *Der Schall* dadurch jedoch eher als Projektionsfläche für ein anachronistisches Einlösen dieser Theorie instrumentalisiert erscheint, wurde in den anschliessenden Fragen des Publikums deutlich – beispielsweise in der Frage danach, ob nicht etwa das Sprechtheater zum Ende der sechziger Jahre einen angemesseneren Hintergrund einer Einordnung böte als die «aktuelle» kritische Relativierung der hermeneutischen Perspektive.

Ob das zweite Abendkonzert in der Gare du Nord diese ästhetischen Fragen zu beantworten half? Zunächst war es ein grosser Erfolg vor ausverkauftem Haus. Lag dies nun an der bleibenden Aktualität des im Zentrum stehenden Ensemblewerks für fünf Spieler *Der Schall* oder vielmehr an der ausgreifenden Kontextualisierung dieses Werks während des Festivalprojekts? Die traditionelle Quintettaufstellung und das bei aller Fremdartigkeit der Klangerzeuger teilweise eher routiniert anmutende Aufspielen der Musiker liessen eher daran denken, dass auch diese Musik Patina angesetzt hat. In den 40 Jahren seit ihrer Uraufführung haben sich sehr viele KomponistInnen mit einer Erweiterung des Instrumentariums oder herkömmlicher Spielweisen auseinandergesetzt und sind mitunter zu differenzierteren Resultaten – was etwa die Integration von Klanggebern in die kompositorische Syntax angeht – gelangt, neben denen sich *Der Schall* als eher moderate «Art Brut» ausnimmt. Viel erfrischender war der Auftritt musizierender Kinder am nächsten Morgen. Vor auch am Sonntagvormittag wiederum vollbesetztem Saal fanden die von Studierenden der Musikhochschule angeleiteten Kinder zu einem konzentrierten Musizieren nach Kagelschen Vorlagen. Die Abschlussveranstaltungen des dritten Festivalabends boten durch die Musik mit überwiegend elektronischen Klangerzeugern und durch ein von Stefan Fricke moderiertes Podiumsgespräch mit Gerald Bennett, Erik Oña, Manos Tsangaris und Hans Wüthrich die Möglichkeit, Originalität und Nachhaltigkeit der Erfindungen Kagels zu überdenken. Lara Stanic, Mischa Käser, Chikashi Miyama und Thomas Peter präsentierten eigene, überwiegend improvisatorisch anmutende Performances, durch die das weite Spektrum heutigen Umgangs mit experimentellen Klangobjekten angedeutet wurde. STEFAN HÄUSSLER

## VERSUCHE DER NEUKONTEXTUALISIERUNG

*Die Berliner Festivals Ultraschall (19. bis 28. Januar 2007) und MaerzMusik (16. bis 25. März 2007)*

Die Suche nach neuen Vermittlungsformen von Musik ist eines der Themen der letzten Jahre. Angesichts vieler Diskussionen, in die sich häufig Wortbildungen wie «Neukontextualisierung», «Konzertdramaturgie» oder «Räume bespielen» mischen, ist bisweilen eine

(schleichende) Abkehr von der reinen «Schaffensästhetik» zu spüren. Beim Berliner Ultraschall-Festival bemüht sich seit letztem Jahr Margarete Zander – nun also zum ersten Mal mit erkennbaren Folgen – um stringenter Dramaturgien innerhalb einzelner Konzerte. Sie setzt nach dem Ausscheiden ihres Vorgängers Martin Demmler am richtigen Hebel an, denn in den vergangenen acht Jahren schien sich die Festival-Leitung – neben Demmler zeichnete Rainer Pöllmann verantwortlich – zu sehr auf das Repertoire einzelner Ensembles und auf die Entscheidungsfähigkeit von Kooperationspartnern verlassen zu haben. Die Folge waren oft lieblose Konzerte, die offenbar überforderten Zuhörern präsentiert wurden.

Einige Ansätze schienen nun zumindest innerhalb der Instrumentalkonzerte gelungener: Gemeinsam mit der Südkoreanerin Hae-Sun Kang, heute als Professorin für Violine am Conservatoire National Supérieur de Musique in Paris und im Ensemble Intercontemporain tätig, entwarf Margarete Zander ein abwechslungsreiches Programm für Solo Violine. Kang spielte zwar eine ziemlich leichtgewichtige Uraufführung des derzeit auch im Berliner Musikleben omnipräsenten Beat Furrer, dazu *I.X.*, ein quirliges Stück von Georges Aperghis, Steve Reichs bekannte *Violin-Phase* am Schluss und Béla Bartóks *Violinsonate* – letztere zu einem Film, der von Peter Greenaway stammt und eine Tanz-Choreografie der Belgierin Anne Teresa de Keersmaeker zeigte; so überzeugend Hae-Sun Kang die sehr fordernde und heikle *Violinsonate* auch spielte, der Zusammenführung von live spielender Interpretin und der dazu eingeblendeten Filmsequenz fehlte die Lebendigkeit der spontanen Kommunikation zwischen Künstlerin und Künsten.

Die organische Einbindung unterschiedlicher Kunstformen gelang hingegen der Sopranistin Rita Balta und ihrem Bruder, dem Komponisten und Dirigenten Vykontas Baltakas. Wie Zander machten sich auch die beiden jungen Künstler aus Litauen Gedanken um ein mögliches Aufbrechen der traditionellen Konzertform. Aus deren Überlegungen resultierte ein Programm, in dem unterschiedliche Kompositionen *attacca* aneinandergereiht waren. Die Stücke, die Rita Balta und Vykontas Baltakas zusammenstellten, stammten von Baltakas selbst, ferner von Beat Furrer, Luciano Berio und Giacinto Scelsi; von Scelsi integrierten Balta und Baltakas das poetisch-erzählerische und freundlich der Welt zugewandte *Mantram* für Kontrabass (1987), das Uli Fussenegger flexibel ausdeutete. Zwischen die Instrumentalkompositionen schoben sich drei Gedichte von Gerhard Rühm – jenem Lautpoeten, dessen Ideenreichtum kaum Grenzen kennt. In seiner *Cimara-Sonate* lässt er die Sprecher die Notennamen sprechen, auch unter Beachtung der Tonhöhen, durch die rhythmische Monotonie zwar merkwürdig, aber humorvoll aktualisiert.

Ähnlich umfassend wie Ultraschall – in diesem Jahr mit etwa 30 Programmpunkten und mehr als 20 deutschen Erst- und Uraufführungen – ist die Berliner MaerzMusik angelegt: 40 Veranstaltungen gab es diesmal, wie bereits in den letzten fünf Jahren standen unterschiedlichste Kunstformen im Mittelpunkt. Es gab Filme und Klanginstallationen, auch Ensemble- und Orchesterkonzerte waren zu hören, darüber hinaus wurden zahlreiche Musiktheater- und Crossover-Projekte präsentiert. Regionale Schwerpunkte des mit «Alpenmusik – Stadtmusik – Turmmusik» überschriebenen Festivals waren diesmal Österreich und die Schweiz. Das Orchesterwerk *fichten.* des Österreicherers Klaus Lang – eine deutsche Uraufführung nach der Premiere beim steirischen herbst 2006 – erlebte das Publikum in der Horizontalen auf einer überdimensionierten Matratze. Um die Matratze herum gruppierte Lang das Orchester, in diesem Fall Mitglieder des Rundfunk-Sinfonie-

orchesters Berlin. Im Klang eingefasst, erschien *fichten.* als sublimes Werk: Das Gefühl einer gewissen Verlorenheit im Klang verstärkte den schwebenden Charakter der Musik. Es verkeilten sich streicherlastige Klangflächen während vielleicht etwas langen 70 Minuten ineinander – erschöpfte und zwischenzeitlich eingeschlummerte Zuhörer waren die Folge.

«Alpenmusik» meinte neben Österreich auch die Schweiz. Matthias Osterwold, künstlerischer Leiter der MaerzMusik, versammelte viele Künstler unterschiedlicher Provenienz und so gelang ein bunter Mix zumindest aus der Deutschschweiz. Die Improvisationen des Trios Koch-Schütz-Studer hinterliessen durch oft langatmig sich entwickelnde Verdichtungen und entsprechende Ruhephasen einen etwas schalen, vorhersehbaren Eindruck; Steamboat Switzerland mit Dominik Blum (Hammond-Organ), Marino Pliakas (E-Bass) und Lukas Niggli (Schlagzeug) boten aber wieder ein hochenergetisches Konzert: Die rücksichtslose Härte des Punk dominierte die manisch vorwärts treibenden Beats, die fauchende Hammond-Organ könnte man auch bei so mancher Fusion-Band der siebziger Jahre finden. Im begeistert aufgenommenen Berliner Programm waren die oft sehr intrikaten, abgehackten Rhythmen grösstenteils von Michael Wertmüller auskomponiert, «freien» Elementen wurde dagegen wenig Raum gelassen.

Eine Filmreihe bot Einblicke in die Volksmusik der Schweiz. Für junge Schweizer Filmemacher und Musiker ist sie eine wichtige Inspirationsquelle, etwa seit Anfang der neunziger Jahre gibt es eine substantielle Bewegung gegen sturen Traditionalismus und «geistige Landesverteidigung». Der weit gereiste, 1961 in Esslingen geborene Filmemacher Stefan Schwieterer schuf mit *Heimatklänge* einen Film, der Einblicke gab in volksmusikalische Jodel-Traditionen und -Transformationen, die vor blosser Musealisierung und oberflächlichem Tourismus bewahren. Schwieterer zeigt, wie Christian Zehnder Jodeln mit Oberton-Gesang vermischt und wie dieser mit Musikern aus der Mongolei improvisiert. Ebenso poetisch und assoziationsreich versteht er es, die Musik Erika Stuckys vorzustellen: 1962 wurde die Vokalartistin in San Francisco geboren, liess sich von den Monkees und Donovan inspirieren. Später siedelte sie ins Oberwallis über und überwand ihren «Kulturchock» durch eine faszinierende Adaption dortiger Kultur. Der unbedingt empfehlenswerte Film kommt Anfang Oktober in die Schweizer und deutschen Kinos.

Mit heimischer Volksmusik stand auch Mela Meierhans' Musiktheater *Tante Hänsi* in engem Zusammenhang. Eine Erzählerin berichtete in Schweizer Mundart – die Texte wurden übersetzt eingeblendet – von Totenritualen der Innerschweiz. Dazwischen sangen eine Mezzo-Sopranistin (Leslie Leon) und ein Countertenor (Michael Hofmeister) Gebete und ein sehr zurückhaltend eingesetztes Ensemble mit Alphorn und Hackbrett begleitete unaufgeregt. Stimmicher betrat zwischenzeitlich der Jodlerklub Wiesenberg die Seitenbühne des Berliner Festspielhauses. Etwa 20 gestandene Männer genossen sichtlich ihren Auftritt, der sich angenehm organisch in Meierhans' Musik einfügte. Etwas unglücklich blieb gegen Ende eine zu aufdringliche Rezitation über moderne Bestattungspraktiken – den ansonsten intelligent ausgedeuteten Zwiespalt von Tradition und Moderne hatte man zu diesem Zeitpunkt schon verstanden. **TORSTEN MÖLLER**