**Zeitschrift:** Dissonanz = Dissonance

**Herausgeber:** Schweizerischer Tonkünstlerverein

**Band:** - (2011)

**Heft:** 115

**Rubrik:** Berichte = Comptes rendus = Rapporti = Reports

**Nutzungsbedingungen**

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

**Conditions d'utilisation**

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

**Terms of use**

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

**Download PDF:** 12.07.2025

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

# Saunders à la Chaux

## Festival Les Amplitudes 2011

Le festival Amplitudes accueillait cette année Rebecca Saunders, compositrice d'origine britannique, aujourd'hui basée à Berlin. Cette édition est, disons-le tout de suite, un succès, qui n'aurait pas vu le jour sans la passion de toute l'équipe du festival avec Jean-François Lehmann comme président et coordinateur artistique, Jean Nicole en conseiller artistique, à qui l'on doit des textes d'introduction et des interventions publiques, ainsi que l'investissement du NEC (Nouvel Ensemble Contemporain) et les CMC (Concerts de Musique Contemporaine). La présence de la compositrice ainsi que d'autres musiciens invités, tout au long du festival, a permis de créer une atmosphère d'authentique création collective.

Le parcours proposé nous a semblé donner une idée à la fois précise et globale du travail compositionnel de la figure invitée. En effet, non seulement il était possible d'entendre des œuvres très variées, depuis la performance lecture jusqu'à la pièce d'orchestre en passant par la production solistique, mais le festival prévoyait également des concerts d'œuvres connexes, comme celles de Cage ou Webern, qui servirent d'inspiration à l'artiste. La création de la génération suivante est également présente en la figure de Dragos Tara dont les créations se laissent aisément mettre en dialogue avec celles de la compositrice anglaise.

On aura eu ainsi en ouverture, le mardi 3 mai au Club 44, une lecture personnelle de *Soubresauts* (*Stirring Still*, 1989) de Samuel Beckett par Rebecca Saunders, avec projection de la traduction française en parallèle ainsi qu'un dialogue qui laisse un peu plus sceptique par contre, avec le musicologue Bastien Gallet. Cette proximité entre le texte lu et la musique devait trouver son épanouissement complet le vendredi 6 mai avec *Molly Bloom ou monologue à deux voix*, à la salle Ton sur Ton, « concert déambulatoire », même si c'était plutôt un concert *allongeatoire* —des liseuses ayant été disposées partout dans la salle. La déambulation, c'était alors celle de Patrice de Montmollin qui, au fil d'une lecture pensive et assidue, a traversé imperceptiblement la salle en demi-conscience, pendant que Sidney Robb, depuis sa place sur la scène, ajoutait au contrepoint sa ligne à la fois douce et haletante, pendant que Dragos Tara (contrebasse), Yannick Barman (trompette), et Theodoro Anzelotti (accordéon) plongeaient l'audience dans une hypnose semi-improvisée.

Le jour d'avant, jeudi 5 mai, aurait pu servir d'introduction plus proprement « musicale » à cet univers de performance avec *Exploring boites à musique* « pour enfants et boites à musique », au Théâtre de l'ABC, et *Imaginary Landscape* (1939) de John Cage, pour un ensemble de poste radiophoniques (on note au passage le choix d'horaire judicieux pour la performance : une première exécution à 20 h pile, au moment des informations, et une seconde, à peine plus tard, où l'on peut entendre, à travers le même prisme, l'horizon radiophonique de la société revenu à son point de routine).

La ligne solistique se laisse suivre dès le deuxième jour, mercredi 4 mai, dans l'espace majestueux, presque apocalyptique de l'Usine Électrique où, dans la première partie d'un concert ample, méditatif et recueilli (une orientation caractéristique de la compositrice), le public pouvait (re)découvrir *blaauw* (2004-06), solo pour trompette à double pavillon, interprétée par Marco Blaauw, et *Cerulaean* pour clarinette basse, créée par Carl Rosman, ainsi qu'une création de Dragos Tara, *Chiral*, pour accordéon seul, dont Theodoro Anzellotti a bien rendu les tremblements subtils. On regrette de n'avoir pu entendre les pièces pour piano, samedi 7 mai —*crimson* (2003-05), par Christophe Grund et *choler* (2004), en compagnie cette fois-ci d'Antoine Françoise —seulement entr'aperçues en répétition, dont les gestes brisés, féroces, la violence imprévisible du contour détonnent, au moins à première écoute, sur le fond souvent suspendu du reste de la production.

En définitive, c'est à nos yeux le chemin de l'ensemble et de l'orchestre qui nous semble le plus digne d'intérêt, et dont on a pu apprécier au moins deux étapes importantes : la seconde partie du concert du 4 mai, où le large espace de l'Usine Électrique s'est vu transformé en lieu hybride de déplacements, échos et réponses. Les spectateurs, privés alors de leurs sièges, marchent à côté, autour des musiciens —seuls, en petits groupes, soumis aussi à l'errance —, pendant que la nuit finit d'envelopper, manteau plus obscur encore que les échos, les structures d'acier de ce temple industriel. L'imposante pièce modulable *Chroma* (2003-11), XVI^e du nom, créée au Tate Modern à Londres et reprise dans de multiples lieux (à Berlin notamment), serait la synthèse paroxystique de cette recherche esthétique, retrouvant la grandeur, par un revers de fortune étonnant, en poussant jusqu'au bout la logique de la nuance infime, du détail minime de timbre, du vide spiritualisé. Cette œuvre, interprétée par Musikfabrik avec Rebecca Saunders comme directrice artistique assistée par Mark Barden, présente, sous la forme d'un contrepoint souple, quasi tous les éléments du langage de la compositrice (et ceci au pied de la lettre, un grand nombre de parties instrumentales étant des réécritures, des tissages, de pièces solistes ou pour petites formations). Le visiteur curieux pouvait d'ailleurs se faire une idée plus exacte des architectures temporelles et spatiales de la compositrice dans une exposition de manuscrits

et schémas au Théâtre de l'ABC (*Chroma* s'adapte en effet au lieu de performance, les déplacements des musiciens et les types de résonances étant pris en compte à chaque réécriture).

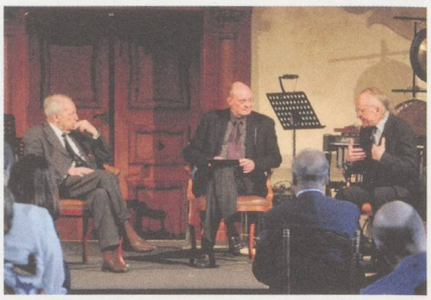
Il faut citer ici *Argile*, de Dragos Tara, pour ensemble (les musiciens du NEC en interaction vivace, presque facétieuse, avec la quinzaine de jeunes instrumentistes), le 7 mai, qui offre, dans des proportions plus modestes, un élan similaire de synthèse des éléments bruitistes et recherches gestuelles locales et d'espaces sonores plus vastes, notamment par le biais de textures électro-acoustiques où l'on sent poindre la sensibilité du compositeur. Le public, cette fois-ci, est entouré, pris par surprise par les musiciens, qui entrent par derrière, jouent aux balcons, etc. Si les moyens se laissent comparer, l'humeur, elle, se démarque assez clairement : humour, fantaisie et surprise sont plus au rendez-vous, sans que l'élan vers la grandeur ne soit totalement absent.

On conclura avec le dimanche 8 mai, *Traces*, le concert symphonique de l'OCL (direction Pascal Rophé) clôturant le festival, avec un programme très unitaire : Webern, *Passacaglia* op. 1 (orchestration réduite de H. Pousseur) ainsi que la *Symphonie* op. 21 et les *6 Stücke* op. 6c (orchestration réduite par Webern lui-même) et, de Saunders, *Traces*, (2006/09). On lit dans le programme : « Rebecca Saunders dit de Traces qu'il est ‹l'objet pur› : il ne se rapporte qu'à lui-même. Quiconque verrait cependant un univers d'associations et une qualité corporelle dans la sonorité originelle de l'œuvre ne ferait pas fausse route. » Et effectivement, il semble à l'écoute qu'on déambule dans un espace de timbres et d'infinies nuances, une sorte de forêt presque imperceptible de variations et de dégradés. Parfois, soudain, un événement survient —déchirure à la contrebasse, ou quelque claquement à la percussion. Mais ce serait, on pourrait dire, une explosion solitaire dans un espace aux dimensions cosmiques où même l'événement violent n'est, au final, qu'un détail lointain. Le concert, liant Webern à Saunders, nous fait parcourir ce chemin, si important au XX^e^ siècle, qui part des structures d'accords et de rythme formalisés, « vidés » de leur contenu traditionnel, vers un « vide » encore plus profond, celui des purs timbres et événements sonores absolument séparés. *Traces* s'écoute alors presque comme un opus absolument tardif de Webern, où l'organisation sonore, à réduire la note à un squelette à peine existant, peut le microtonal, le bruitiste et l'atmosphérique à son maximum.

**Jérémie Wenger**

## Synchrone Vielfalt

**«Wessen Klänge? Interpretation und Autorschaft in neuer Musik», Symposion der Paul Sacher Stiftung Basel (27. bis 29. April 2011)**



*Pierre Boulez, Peter Hagmann und Heinz Holliger.*
Foto: Heinz Dürrenberger

Wenn Interpreten sich heute mit Arnold Schönbergs Streichquartetten auseinandersetzen und die Musik gemäss der Intention des Komponisten zum Klingen bringen möchten, bringt nicht nur der Notentext Aufschluss. Weitere Indizien zur Ausarbeitung der klingenden Darstellung finden sie in aufgezeichneten Äusserungen und Schriften des Komponisten. Zudem kann und soll – worauf Hans-Joachim Hinrichsen in seinem Referat hinwies – der eigene Interpretationsansatz an der von Schönberg autorisierten Aufnahme des Kolisch-Quartetts überprüft werden. Komplexer ist die Suche nach Spuren auktorialer Intention in Luciano Berios Kompositionen ab den sechziger Jahren. Ihm galten Aufführungen als Etappen auf dem Weg zur endgültigen Fassung der Kompositionen, die er mehrmals umgeschrieben hat und die erst beim Tod des Komponisten in ihren letzten Änderungen erstarrten. Doch kommt diese heute endgültige Fassung der Intention des Urhebers tatsächlich am nächsten? Und was tut der Interpret, wenn sich zwischen den Aussagen des Komponisten, den autorisierten Aufnahmen und dem Notentext Widersprüche herausbilden? Darf er sich generell von der Autorintention entfernen, wenn er die Struktur der Komposition dadurch klarer erfassen und wiedergeben kann? Sollte er nur Zeichen reproduzieren oder das Werk als dessen

(Mit-)Urheber quasi neu schöpfen? Oder wird er dann zum Autor des Stücks? All diese Fragen treten im Spannungsfeld der Kräfte auf, die zwischen Werk, Komponist und Interpret auch in der neuen Musik wirken. «Wessen Klänge?», hat das Symposion, das die Paul Sacher Stiftung zum Anlass ihres 25-jährigen Bestehens in Basel veranstaltet hat, ganz offen gefragt und hat namhafte Komponisten, Wissenschaftler und Interpreten eingeladen, in Vorträgen, Podiumsgesprächen und Konzerten diversen Ausformungen der Interpretation und Urheberschaft in der neuen Musik nachzugehen.

Bei dem breiten Themenkomplex ging es am Symposion der Paul Sacher Stiftung freilich nicht hauptsächlich darum, Antworten herbeizuführen, es verhalf vielmehr dazu, Fragen konziser auszuformulieren und damit ein Blickfeld für allfällige Erkenntnisse und deren Konsequenzen für die Praxis zu eröffnen. Dies ermöglichten nicht nur die Vorträge renommierter Musikwissenschaftler – von denen eine Mehrzahl in der Schweiz tätig ist, was einen Blick auf die hiesige Forschung in dem Gebiet erlaubte –, sondern auch das Eröffnungsgespräch zwischen Pierre Boulez und Heinz Holliger, die Konzerte mit dem Ensemble Phoenix Basel und dem Arditti-Quartett und die Aufführung von Mauricio Kagels *Zwei-Mann-Orchester* mit Wilhelm Bruck und Matthias Würsch (vgl. *dissonance* 114, Juni 2011, S. 63). Eine Öffnung zu den Gebieten der Populärmusik und der Video- resp. Performance-Kunst gelang mit der Einladung von Referenten, die in diesen Bereichen forschen, wohingegen andere grundlegende Fragen zur Notation und zur Kritik aus Zeitgründen nur am Rande abgehandelt werden konnten und das Feld der improvisierten Musik gänzlich wegfiel.

Stets war die Rolle der Komponisten als Urheber der Musik eine fundamentale, was dazu führte, dass die Geschichte der Interpretation parallele Positionen zu kompositionsgeschichtlichen Entwicklungen etablierte. Zum Beispiel schafft die repetitive Anlage von Steve Reichs *Different Trains*, dessen differenzierten Umgang mit der virtuellen Realität Heidy Zimmermann in ihrem weit greifenden Exposé abhandelte, eine Aufführungssituation, die den Interpreten wenig Gestaltungsraum lässt. Sie werden im Spiel mit dem Tonband quasi «vor einen Karren» gespannt, was sie – gemäss Berichten der Mitglieder des Kronos-Quartetts – physisch an ihre Grenzen bringt. Die enge Bindung zwischen Kompositions- und Interpretationsästhetik, welche die Protagonisten der seriellen und aleatorischen Musik in den fünfziger Jahren geradezu heraufbeschworen hatten, wurde über die Jahre auch immer wieder aufgebrochen. Viel zitiertes Beispiel, um die Diskrepanz zwischen der Intention des Komponisten, die sich im Notentext niederschlägt, und den Interpretationen aufzuzeigen, ist Luciano Berios *Sequenza I* für Flöte, die er zuerst in Space-Notation verfasst hat, um diese 34 Jahre später zurückzuziehen und das Stück rhythmisch genau auszunotieren, da ihm die Umsetzungen zu ungenau waren. Anhand weiterer Kompositionen von Stockhausen, Nono und Berio zeigte Angela Ida de Benedictis schön auf, welche Schwierigkeiten im Aufspüren von auktorialen Intentionen auftreten können und wie sich Komponisten mit Änderungen ihrer Notentexte und mit autorisierten Interpretationen Gehör verschaffen wollen. De Benedictis führte aus, dass sich damit die Probleme nur verlagerten und verkomplizierten, das Konzept der Autorschaft vernebelt werde und neue Editionen zu «Post- und Meta-Autorialitäten» führten.

Die zeitliche Nähe der Interpretation zur Kreation einer Komposition hat aber auch ihren Vorteil: Solange der Komponist lebt, kann er in den Diskurs zur klanglichen Darstellung seiner Kompositionen einbezogen werden. Damit beeinflusst er die Interpretation und Rezeption seiner Werke, wie Siegfried Mauser in seinem schönen Vortrag *Synchrone Vielfalt – Herausforderungen einer Interpretationskultur Neuer Musik* aufzeigte. Ein Komponist wie Helmut Lachenmann, der die Tradition einer auktorialen Interpretation seiner Werke begründet und verbreitet hat, reist von Aufführung zu Aufführung, um die Interpreten in der genauen Umsetzung seiner «musique concrète instrumentale» anzuleiten. Wolfgang Rihm hingegen, so Mauser, pflege einen «Dialog mit Freiheiten», der Interpretationsdifferenzen zulasse. Auch Heinz Holliger sucht den Austausch mit Musikern, wie er an der Eröffnung des Symposions erläuterte: «Ich arbeite gerne mit Freunden an meiner Musik. Aber sie müssen ihre Persönlichkeit bewahren, denn ich möchte keine Papageien. Es ist ein Geben und Nehmen.» Inwiefern die Bestrebungen des Komponisten eine Aufführungspraxis etablieren oder verändern können, bleibt aber in Frage gestellt. Auf deutliche Unterschiede in den Interpretationen von Lachenmanns *Gran Torso* wies Ulrich Mosch in seinem Vortrag hin. Die Qualität einer Interpretation hänge dabei, wie auch in älterer Musik, primär von der Artikulation eines Klangzusammenhalts ab. Eine feststellbare qualitative Veränderung, die vom Wirken der Komponisten zweifellos verstärkt wird, ist wohl vor allem im soziokulturellen Wandel hin zu einer grösseren Bereitschaft der Konfrontation mit neuer Musik begründet und in der breiteren Ausbildung an den Musikhochschulen. So stellte Boulez am Eröffnungsabend fest: «Es gibt eine Adaptierung, die man kaum bemerkt. Heute dirigiere ich meinen *Marteau sans maître* lockerer und kann mir gar nicht mehr vorstellen, warum ich

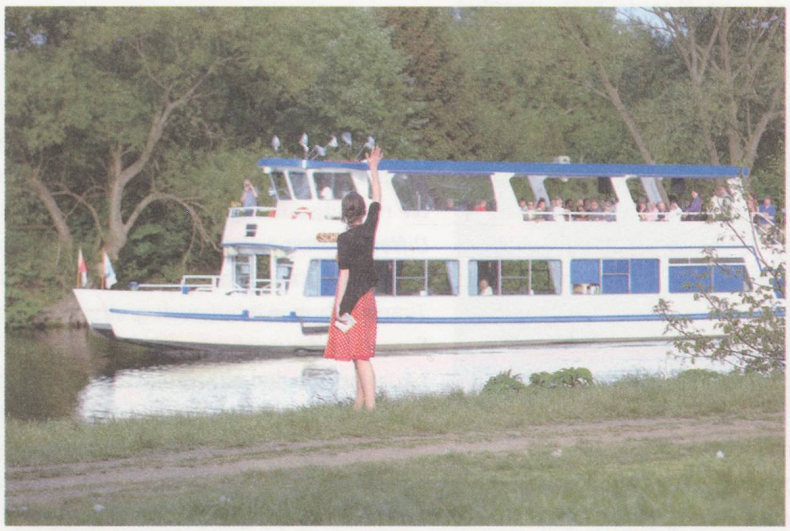
früher solche Schwierigkeiten damit hatte.»

Der weitaus bedeutendste Wandel im Bereich von Interpretation und Autorschaft neuer Musik hat in den letzten Jahrzehnten dort stattgefunden, wo im Zug technologischer Entwicklungen gänzlich neue Kunstformen entstanden sind: in der Medienkunst, der Filmmusik und der elektronischen Musik. Die «Configurable Music» fasst gemäss Marc Katz Musikstile zusammen, in denen elektronische Technologien zur Speicherung und Weiterverwendung von gefundenen, bestehenden Klängen und Kompositionen eingesetzt werden. Im «Turntablism» wird der DJ zu einem Virtuosen an den Schallplatten und beansprucht die Autorschaft über seine «Routinen». Sie wird ihm in der Subkultur der «Turntablists» gewährt, in der das Kopieren der «Routinen» als Diebstahl verschmäht und geächtet wird. Im Gegensatz dazu lehnt der «Mashup Artist», der zwei Songs zusammenmischt, die Urheberschaft von vornherein ab und definiert seine Praxis als Arrangement und Remix. In der populären Musik kann, so zeigte Simon Obert, zwischen einer symbolischen Autorschaft des Stars und der eigentlich entstehenden kollektiven Autorschaft unterschieden werden, die sich Texter, Sänger, Instrumentalisten, Tontechniker, Produzenten, Filmleute und weitere Beteiligte teilen. Darin erhält der Interpret seine vielgestaltige Erscheinung, die er heute mit Recht beansprucht.

**Michelle Ziegler**

# À bout de souffle ?

## Die Wittener Tage für Neue Kammermusik (6. bis 8. Mai 2011)



*MS Schwalbe auf der Ruhr in Manos Tsangaris' gleichnamigem Stück.* Foto: Claus Langer/WDR

Les Journées pour la musique de chambre nouvelle de Witten (Wittener Tage für Neue Kammermusik) constituent chaque année un rendez-vous essentiel : on y mesure, dans des formes restreintes où le spectaculaire et le décoratif ne peuvent guère jouer un rôle, l'état de la création, et plus précisément même, l'état d'une pensée musicale en quelque sorte mise à nu. S'il fallait, pour cette version 2011, dégager une ligne de force, ce serait celle d'un raffinement d'écriture qui oscille entre pureté et maniérisme, entre une expression subjective intimiste et une recherche sonore poussée à ses limites. La hache de guerre de la modernité étant depuis longtemps enterrée, les compositeurs ont réhabilité avec plus ou moins de bonheur la consonance, la fluidité du discours musical, la continuité des processus, sans pour autant abandonner, dans certains cas, les situations expérimentales. Les pièces définissent chacune un univers musical refermé sur soi, où les tensions avec le passé, comme celles qu'engendre la recherche d'un inouï, ont été résorbées.

Le programme semble avoir été construit autour des œuvres du compositeur italien Stefano Gervasoni, figure centrale de ces Journées. La concentration d'écriture, dans ses œuvres, conduit à doter chaque note, chaque sonorité, chaque inflexion d'une signification essentielle, éliminant toute forme de remplissage et tout développement rhétorique. C'est ce qui donne à sa musique son intensité expressive. L'auditeur est placé dans un présent ouvert aussi bien à ce qui est connu — les intervalles purs, les accords parfaits, les références qui sollicitent la mémoire — qu'à cet inconnu « devant soi » dont parle le poète, et qui constitue l'horizon de l'œuvre. L'événement du festival fut ainsi la création d'une nouvelle version de sa pièce pour six voix et sextuor à cordes, *Dir – In Dir*, composée sur douze quatrains d'Angelus Silesius. Jusque-là, cette œuvre se présentait sous la forme d'une alternance entre pièces vocales et commentaires instrumentaux, avec possibilité de jouer les deux séries indépendamment l'une de l'autre. Cette idée initiale, en forme de recueil, a été repensée par le compositeur : les deux séries sont désormais intégrées dans une continuité formelle qui confère au tout une unité supérieure et une continuité organique. Le résultat est miraculeux. Le public qui avait rempli la Johanniskirche a bien senti qu'il s'était passé quelque chose durant ces quarante-cinq minutes d'une musique

intense, sensible, inspirée, à la fois sensuelle et spirituelle, immédiate et profonde. Ce qui fascine dans l'écriture gervasonienne, c'est la relation entre la beauté sonore, le travail d'écriture rigoureux, et une expressivité de chaque instant. Chaque moment existe dans sa plénitude, mais en même temps, l'œuvre se projette formellement au-delà de l'instant, dans un renouvellement perpétuel. On peut parler d'une œuvre inspirée ; et les interprètes ont une part de responsabilité dans l'émotion qu'elle a dégagée : ce sont les superbes voix de l'ensemble Exaudi de Londres et les cordes sensibles de l'Instant Donné de Paris, sous la direction inspirée de James Weeks (un enregistrement discographique est prévu prochainement). Cette œuvre de grande envergure a sans conteste dominé l'ensemble du festival.

On pourrait être tenté de comparer la musique aérienne de Gervasoni à celle plus terrienne de Péter Eötvös entendue juste avant. *Schiller: energische Schönheit* est fondé sur deux extraits des *Lettres sur l'éducation* de Schiller : Eötvös dispose un chœur à huit voix et huit instruments à vent en cercle, auxquels s'ajoutent deux percussionnistes à l'arrière-plan — dans une sorte de *a cantar et a sonar* qui superpose l'espace du jeu et celui des sons amplifiés diffusés par les haut-parleurs dans la salle. Alors que Gervasoni avait pris à son compte l'interrogation existentielle de Silesius — « Où se tient mon séjour ? Où moi et toi sommes. Où est ma fin ultime à quoi je dois atteindre ? Où l'on n'en trouve point. Où dois-je tendre alors ? Jusque dans un désert, au-delà de Dieu même » — Eötvös célèbre une notion que les XIXe et XXe siècles ont minimisée ou rejetée, celle de beauté, inséparable dans l'esprit de Schiller d'une certaine forme de morale. Le propos est ainsi d'emblée marqué par un souci de réconciliation qui nous conduit au-delà des bouleversements esthétiques nous séparant de Schiller. L'œuvre est impressionnante, notamment par son écriture harmonique, qui lui confère un caractère presque hymnique, plus convaincant en sa première qu'en sa deuxième partie, où le discours devient trop appuyé. On sent toutefois chez Eötvös l'influence de la pensée moniste de Stockhausen, cette recherche d'unité et de monumentalité qui se referme sur soi, et qui contient le moment de la réconciliation. La Schola Heidelberg et les musiciens de l'Ensemble Modern (l'œuvre n'est pas dirigée) se sont montrés excellents. On ne pouvait être convaincu, en revanche, des deux autres créations de la soirée : une œuvre par trop simpliste dans son écriture de la japonaise Chikage Imaï (*Morphing – state of matter* pour 7 instruments), et celle, tout aussi problématique dans la disposition même des voix et des accords, mal calculée à notre avis, du grec Vassos Nicolaou (*Idex* pour 12 instruments). Dans ces deux pièces antinomiques — l'une introvertie, l'autre extravertie —, la relation entre l'idée et le résultat pose problème.

On peut en dire autant du *Neither* de Rebecca Saunders pour deux trompettes à double pavillon, de *band [I. wachs]* de Eduardo Moguillansky et de *Exit D (Prinzhorn/M.S.v.C)* de Michael Maierhof, ces deux dernières pièces pour chœur : trois œuvres qui témoignent d'un certain manque d'imagination musicale à partir d'une idée initiale, le même « être » sonore étant répété continûment, et d'une certaine faiblesse d'écriture que l'étrangeté du matériau ne sauve pas. La pièce pour chœur d'Alberto Posadas, *Vocem flentium*, est au contraire très écrite et variée ; son lyrisme brûlant, qui évoque Tomás Luis de Victoria, auquel elle rend hommage, ne s'inscrit malheureusement pas dans une forme convaincante : elle mériterait d'être repensée. Dès lors, l'œuvre de Gervasoni, également donnée en création, *Horrido* pour sept voix, apparaissait comme la plus accomplie de ce programme défendu de façon remarquable par les chœurs Exaudi et la Schola Heidelberg : son écriture inventive, dans une forme serrée, s'éloigne totalement de celle de *Dir — In Dir*, ce qui est tout à son honneur.

On pouvait retrouver le compositeur italien lors d'un concert-portrait composé de pièces en solo, duo et trio, dans lesquelles les références historiques sont tissées à l'intérieur d'une écriture délicate ; la simplicité apparente de l'écriture, génératrice de paradoxes, d'ambiguïtés, mais aussi d'une mélancolie traversée par l'ironie, est adossée, selon les mots mêmes du compositeur, à la démarche des artistes de l'*Arte Povera*. *Masques et Berg* pour violon et alto, joué superbement par Geneviève Strosser et Muriel Cantoreggi, cherche l'expressivité du moindre élément, au-delà de tout pathos ; *Phanes* pour flûte solo, brillamment défendu par Cédric Julien, joue avec le masque de J.S. Bach, que l'on retrouve dans les *Invenzioni a due voci* arrangées pour violon, alto et piccolo/flûte basse. Ce travail sur l'entrelacs de deux lignes témoigne d'un intérêt de plus en plus manifeste chez Gervasoni pour une pureté d'écriture fondée sur des combinatoires mélodico-harmoniques, au-delà de cette écriture du timbre qui a caractérisé son travail jusque-là. C'est aussi vrai des *Aster Lieder* pour voix et trio à cordes, malheureusement desservis à Witten par la chanteuse, une œuvre dans laquelle la ligne de chant est confrontée à chacun des instruments avec une économie de moyens extrême. Pour avoir entendu, peu après, la création de deux nouvelles œuvres du compositeur à Genève, lors des concerts Contrechamps, ainsi qu'une œuvre récente (*Primo prato* pour ensemble), il paraît évident que

Gervasoni est en quête d'un véritable renouvellement de son style, visant la construction de formes plus complexes.

Le concert de l'ensemble parisien L'instant Donné offrait encore des pièces nouvelles de Gérard Pesson (*Étant l'arrière-son* pour cinq instruments) et de Frédéric Pattar (*Frage* pour Fender Rhodes Piano et cinq instruments) qui n'ont guère convaincu : l'extrême raffinement de la première confine à un certain maniérisme que le découpage formel accentue, comme si ce tissage minutieux n'était pas animé par une tension interne ; la seconde semble chercher l'accord acoustique et formel du piano Fender avec les autres instruments sans parvenir à le trouver. Comme toujours à Witten, les concerts se suivent à un rythme soutenu, nous convoquant d'un lieu à l'autre de la ville, et se jouent devant un public nombreux, attentif et enthousiaste, venu parfois de loin.

**Philippe Albèra**

«Wittener Tage für Neue Kammermusik» heisst es nun schon seit 1969 – und vielleicht ist dieser 2011er Jahrgang ja Anlass, nach mehr als 40 Jahren über eine Namensänderung nachzudenken? Mit Kammermusik jedenfalls hat nicht nur die Bootsfahrt auf der Ruhr wenig gemein, die Manos Tsangaris so kurzweilig und poetisch gestaltet. Wieder einmal ist Tsangaris' Thema das Innen und Aussen, gleich in mehrfacher Hinsicht: Raus aus dem Konzertraum, rein in die Natur heisst einerseits die Devise. Entscheidender aber ist das Spiel mit inneren Illusionen und äusserer, ganz realer Lebenswelt. *Beiläufige Stücke: Schwalbe* nennt der Kagel-Schüler seine Inszenierung. Achtern auf dem Heck begleitet ein Hornist eine Frauenstimme, die mal singt, aber auch sprechend das Geschehen am Ufer kommentiert: Da läuft ein Jogger, der sich laut Erzählerin gleich die Schnürsenkel binden wird – und es dann auch tut. Da steht plötzlich ein Musiker in Anglermontur im Wasser und probiert ein paar Töne aus. Gegen Ende des etwa 30-minütigen Ruhrgleitens dünnen die begleitenden Kommentare der Sprecherin aus: Was bleibt, ist Tsangaris' Spiel mit Kunst und Wirklichkeit: Hat er nun die Angler dort auch für seine Kunst bestellt? Und was ist mit diesem flüchtenden Geschäftsmann? Hektisch dreht er sich um. Dann wird er getroffen, sein Rücken färbt sich rot. Nun ja, dieses Mal wird es wohl doch Kunstblut sein. Tatsächlich hat sich Tsangaris von hoher Kunst inspirieren lassen: Pate für seine im wahrsten Sinne «beiläufigen» Stücke steht Jean Luc Godards Film *À bout de souffle*. Die Verfolgung als Zitat.

Manos Tsangaris ist nicht der einzige in Witten, den es in die Natur verschlägt. Daniel Ott, auch über Rümlinger Grenzen hinaus bekannter «Outdoor-Komponist», postiert an einem Ruhr-Ufer fünf Schlagzeuger, auf der anderen Seite der Ruhr E-Gitarristen. Geräuschlastig ist das Ergebnis nicht nur durch die lautstarke Besetzung, sondern auch durch ein Wehr, das rauscht, und durch den Wind, der pfeift. Sicher ist Kunst im öffentlichen Raum per se der zerstreuten Rezeption ausgesetzt. Im Falle Ott jedoch schafft die Distanz zu den Akteuren letztlich auch zu starke Distanz zur Kunst. Besser als Otts Klangaktion *querströmung* gelingt Kirsten Reese ihr *Vexierklang Hardenstein*. Sie greift nicht die Legende einer Burgruine auf, in der ein gewisser Zwergkönig Goldemar Harfe spielte und sein Unwesen trieb. O-Töne von Wittener Bürgern bringt Reese zu Gehör auf einem Waldweg. An der Ruine angekommen tönt ein vielstimmiger Lautsprecher-Chor, der ungleich abstrakter wirkt und durchsetzt ist mit harfenähnlichen Klängen, die auf Goldemar verweisen: instrumentenähnliche Töne in einer Klanginstallation als Wink mit dem Zaunpfahl, dass die Kammermusik dann doch nicht so weit entfernt spielt.

Soli hat es in geschlossenen Räumen einige gegeben: Mike Svoboda richtete Helmut Lachenmanns bekanntes Cellostück *pression* für Posaune ein. Unter den kritischen Augen und Ohren des stets um Kontrolle besorgten Lachenmann gelang ein virtuoser Transfer, der seine Zukunft allerdings eher im musikpädagogischen Bereich haben dürfte. Im Fahrwasser der *Musique concrète instrumentale* scheint auch Heinz Holligers *Cynddaredd – Brenddwyd* für Horn Solo (2001/04) angesiedelt zu sein. Hier allerdings gerät die klangliche Ausbeutung zu einer sicher virtuosen, aber auch diffusen Angelegenheit, die auf hoch komplexen Kompositionsverfahren beruhen mag, dem ermüdeten Hörer jedoch nicht sonderlich entgegen kommt. Packender gelingt das Rudolf Kelterborn, dessen Quartett für Oboe/Englischhorn und Streichtrio anlässlich des siebzigsten Geburtstags Holligers entstand: Kelterborn konzentriert sich auf verschiedene Ausdrucksfelder, die er nicht nur ungeheuer expressiv aufzuladen, sondern auch geheimnisvoll zu verbinden versteht. Gerade in der herausragenden Deutung der – ausserhalb der Schweiz leider viel zu selten zu hörenden – Swiss Chamber Soloists gerät das Quartett zu einem der Highlights der diesjährigen Wittener Musiktage.

**Torsten Möller**

# Bilderflut trotz Bilderverbot

Arnold Schönbergs unvollendete Oper «Moses und Aron» 54 Jahre nach der Uraufführung wieder am Opernhaus Zürich (Mai 2011)

*«Moses und Aron» in der Inszenierung von Achim Freyer am Opernhaus Zürich. Im Bild Markus Hofmann, Daniel Brenna, Hans-Peter Ulli und Statisterie.* Foto: Hans Jörg Michel

*Moses und Aron* ist die negative Essenz der Oper, die Umkehrung dessen, was Orpheus auf seinem Weg in die Unterwelt an Gesang entwickelte. Es geht nicht mehr darum, die Götter zu umschmeicheln, damit die verlorene Liebe zurückgeholt werden kann. Vielmehr ist dieser Gott – als «einziger, ewiger, allgegenwärtiger, unsichtbarer und unvorstellbarer Gott ...!» wird er am Beginn der Oper von Moses angerufen – ein Unbesingbarer, Unaussprechbarer geworden, ein Unvermittelbarer auch (um die heute allgegenwärtige «Vermittlung» ins Spiel zu bringen). Dem Propheten Moses fehlt das Wort, er kann Gott nicht vermitteln, sein Bruder Aron hingegen kennt die Worte und Bilder, mit denen er diesen Gott seinem Volk näherbringt. Moses singt nicht, Aron singt und verfälscht. Auf dieser Grundlage wollte Arnold Schönberg eine Oper schaffen, das konnte nur als Fragment enden, denn die Problematik ist musikalisch unauflösbar. Zwei Akte wurden fertig, der dritte blieb Text. Der Tod des Sängers Aron, eigentlich auch der Tod der Oper an sich, erfolgt so nur im gelesenen bzw. gesprochenen, nicht im vertonten Wort. Die Nicht-Vollendung ist also von einer sinnfälligen Folgerichtigkeit. Dass der Tanz um das Goldene Kalb zum «populärsten» Abschnitt des Werks wurde, ist eine weitere paradoxe Konsequenz: Das Heidnische, das Unwahre ist das Bühnenwirksamste. Hervorgehoben wurde bei früheren Inszenierungen denn auch gern das Orgiastische, gerade in Zeiten der sexuellen Revolution. Durch Nacktheit wurde das scheinbar spröde Werk auf einmal attraktiv. Und wie sollte man es auch auf die Bühne bringen, in diese Welt des Scheins?

Der Bildermagier Achim Freyer, der es nun in Zürich inszenierte, ist der falsche und in vielem doch der richtige Regisseur dafür: Falsch deshalb, weil er nicht umhin kann, faszinierende Bildwelten auf die Bühne zu bringen, die auch gehörig Eigenleben entwickeln, und das heisst, die den Inhalt (wie Arons Gesang) nur verfälschen können. Es sind Bilder, die von Hieronymus Bosch und Pieter Brueghel inspiriert scheinen, denen er moderne Elemente aus Disneyworld oder Sprüngli-Osterhasen als Goldenes Kalb hinzumixt. Manchmal geht Freyer zu weit: Natürlich gehört dem niedlichen Hündchen, das fünfmal zielstrebig von links nach rechts über die Rampe läuft, unsere Sympathie, aber es stört doch eigentlich an diesem Ort. Derlei scheint unnötig – und verweist doch noch einmal nebenher aufs zentrale Problem des Bilderverbots: Darf der das?

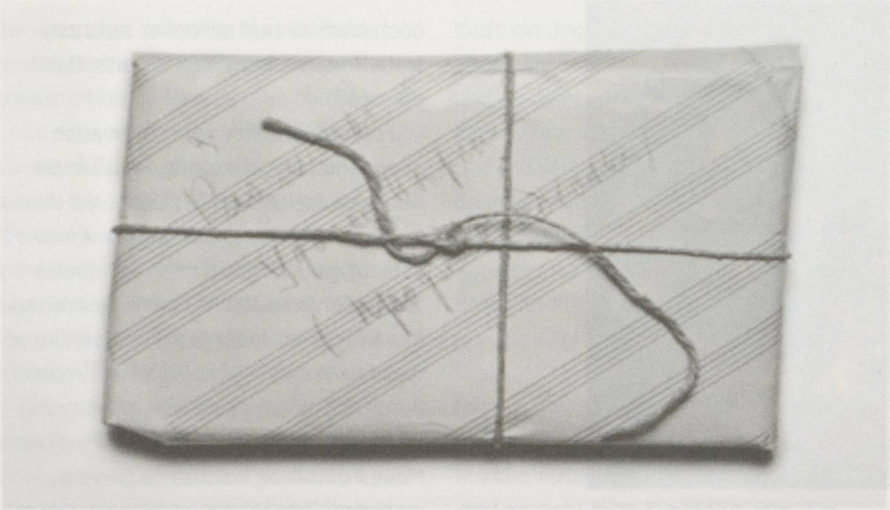
Freyers Umsetzung ist aber auch spannend und goldrichtig, weil sie die Aussage des Stücks ihrerseits auf die Bühne bringt und hinterfragt, auf vielschichtige und manchmal rätselhafte Weise. Er verdeutlicht damit die Aussage des Stücks erst recht und überwindet so gleichsam das Schönberg'sche Problem durch Kunsthaftigkeit. Diese Vieldeutigkeit zeigt sich in den multiplen Personen: Moses und Aron werden beide von mehreren Darstellern verkörpert: einem wirklich singenden sowie zwei bis drei stummen, die die Mundbewegungen nachvollziehen. Sie machen erst recht unmöglich festzustellen, wer da spricht bzw. singt. Ein weiterer Hinweis auf die Unauflösbarkeit des Problems.

Und schliesslich ist da die Musik: Sie fasziniert durch ihre Dichte und Magie und klingt keineswegs spröde. Auch jene, die die Bilderflut nicht ertrugen und gleichsam mit geschlossenen Augen in die Oper gingen, kamen auf ihre Rechnung. Christoph von Dohnányi hat mit dem Orchester der Oper Zürich eine klangliche Differenzierung gefunden, wie man sie auch an diesem Haus selten hört. In den Paraderollen agieren Peter Weber als sprechender Moses und vor allem Daniel Brenna als singender, bis an die Grenzen des Möglichen geforderter Aron. In hervorragender Darstellung und von ungemeiner Frische war das Werk 54 Jahre nach der legendären szenischen Uraufführung unter Hans Rosbaud erstmals wieder in Zürich zu hören, insgesamt an sieben Abenden in zwei Maiwochen (Premiere am 15. Mai). Eine Wiederaufnahme ist, wie ein Blick auf die Homepage des Opernhauses offenbart, wohl nicht vorgesehen.

**Thomas Meyer**

# Que me veux-tu, Evgenij Gunst ?

**Ausstellung «Fundstücke eines Lebens: Der Komponist Evgenij Gunst». 7. bis 26. Juni 2011, Museum Kleines Klingental, Basel**



*Paket Nr. 9, geschlossen.* Foto: Musikwissenschaftliches Institut, Universität Basel

Wer war Evgenij Gunst? Dies wäre die nahe liegende Frage, der sich eine Ausstellung zu einem Komponisten, wie sie das Museum Kleines Klingental in Basel bis zum 26. Juni zeigte, anzunehmen hätte: Geburt, Elternhaus, Ausbildung, Schaffen, Wohnorte, Bekanntschaften, Wirkung, Liebschaften, Krankheiten, Tod, fertig. Doch es gibt eine Frage, welche jener nach der Biographie vorangeht, sie lautet: *Evgenij Gunst, que me veux-tu ?* Was interessiert mich das Leben eines völlig in Vergessenheit geratenen Komponisten?

Es ist die Stärke der Ausstellung, die von Dozenten und Studierenden des Musikwissenschaftlichen Instituts Basel erarbeitet wurde, dass sie diese Frage nicht schweigend übergeht oder hinter der Zirkelbewegung historischer Bedeutsamkeit vertuscht: Ein bedeutender Komponist ist erst dann bedeutend, wenn er prominent in der Geschichtsschreibung auftaucht. Evgenij Gunst ist für die Historie ein Niemand. Und gerade darum wirft er – anders als die «Grossen Meister» – Fragen auf, welche unserem Geschichtsverständnis ans Fundament gehen: *Evgenij Gunst, que me veux-tu ?*

Im Sommer 1952 erhält Jacques Handschin, der damalige Leiter des Musikwissenschaftlichen Instituts Basel, von einer gewissen Varvara Gunst vierzehn teils in Notenpapier, teils in Packpapier verschnürte, handbeschriftete Bündel aus Briefen, Dokumenten, Photos, Notendrucken und Autographen, die den Nachlass ihres verstorbenen Gatten Evgenij darstellten. Ob Handschin sich diese Gabe an die Nachwelt angeschaut hat oder nicht, bevor er sie in einer Kellerecke des Instituts verstaute, weiss niemand. Vor einem Jahr wurden die vierzehn Päckchen zufälligerweise entdeckt.

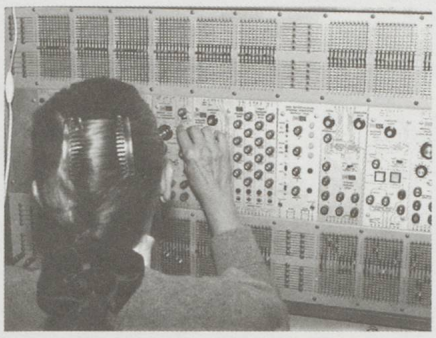
Das verschnürte Papierbündel ist die Leitfigur der Ausstellung – es hält die Fragen und Probleme zusammen, die das plötzliche Erscheinen von Evgenij Gunst in der Gegenwart aufwirft. Es ist das Bündel, das bereit fürs Altpapier in jedem Keller herumliegt und verstaubt. Unscheinbar zeigt es die Kontingenz seiner Überlieferung an. Es ist das verloren gegangene Bündel, das die Anwesenheit eines radikal Abwesenden verspricht und meine Neugier antreibt, die Distanz, die das Gewesene von mir trennt, überwinden zu wollen. Es ist aber auch das adressierte, beschriftete, geordnete Bündel, das von der rührenden Hoffnung einer Witwe erzählt, etwas vom Leben ihres Mannes dem Strom der Zeit zu entreissen, ein Geschenk, das jenen, der es empfängt, darum bittet, ein Leben als Nachleben zu erhalten. Es ist das verknotete Bündel von vergilbtem und brüchigem Papier, das jener, der diese Schuld einsieht, aufdröselt, auseinanderfaltet; er weiss, dass er selbst Spuren hinterlässt auf diesen Spuren, dass er knickt und faltet und verblassen lässt, was er ans Licht bringt. Es ist ein loses Bündel, eine Sammlung von Papieren verschiedenster Art – ein Ausreiseantrag, ein Totenschein, eine Kompositionsskizze –, bloss Punkte, in denen sich ein Leben niederschlägt, das sich dazwischen abspielt.

Können diese Spuren noch gelesen, aufeinander bezogen und zu einer Narration verknüpft werden, die uns den Menschen hinter den Bündeln erschliessen würde? Sprechen die Gesichter in den Photographien zu uns, können wir die Züge der Handschrift deuten? Oder hören wir Gunst in seiner Musik, in der Klaviersonate, die in ihrer Nähe zu Skrjabin an Gunsts Moskauer Zeit erinnert, oder im unter dem Pseudonym E. Favour veröffentlichten *Thorn-Blues*, der vom Broterwerb in Piano-Bars während des Pariser Exils zu erzählen scheint? Überall sind wir angesprochen, ohne alles zu verstehen, finden uns in einem Netz von Zeichen und Codes, ohne es zu durchschauen. Das Bündel fordert und verweigert das Verstehen zugleich, macht neugierig und verantwortlich in einem: *Evgenij Gunst, que me veux-tu ?* Die Frage des Historikers hat keine Antwort, sondern setzt das Spiel der Geschichtsschreibung in Gang, ohne es zu begründen.

**Christoph Haffter**

# Electronics and beyond

## Lange Nacht der Elektronischen Musik in der Berner Dampfzentrale (1. Juli 2011)



*Lange bevor sie sich im Jahr 2000 von der elektronischen Musik verabschiedet hat: Eliane Radigue im Studio.* © Pro Litteris

Mit einem attraktiven Programm luden Dampfzentrale und IGNM Bern am 1. Juli zur langen Nacht der Elektronischen Musik, die in vier Konzerten drei Generationen von elektronischen Musikerinnen und Musikern präsentierte, deren musikalische Zugänge sehr weit auseinander liegen: Waren mit Brunhild Meyer-Ferrari und Eliane Radigue zwei nach wie vor aktive Vertreterinnen aus den Anfangszeiten der elektronischen Musik präsent, so stehen Oval und Strøm für jüngere Generationen von Musikern, zu deren selbstverständlichem musikalischen Erfahrungshorizont die verschiedenen Spielformen elektronischer Musik der letzten 20 Jahre gehören.

Der historischen Perspektive, die eine solche Zusammenstellung eröffnet, stand die Aktualität der Musik gegenüber – das älteste Stück des Abends war Luc Ferraris *Presque Rien No. 4* aus dem Jahr 1998, welches von Brunhild Meyer-Ferrari «aufgeführt» wurde. Beide von ihr gespielten Stücke – *Tranquilles Impatiences* und *Presque Rien No. 4* – stehen in Bezug zu ihrem 2005 verstorbenen Mann Luc Ferrari: Ersteres basiert auf Klangmaterial, das von diesem als Improvisationsgrundlage gedacht war und von Brunhild Meyer-Ferrari zum Stück *Tranquilles Impatiences* verarbeitet wurde, letzteres ist Teil seines fünfteiligen Zyklus *Presque Rien*. Besitzt das Tonbandstück von Luc Ferrari, zu grossen Teilen aus Geräuschen bestehend, die er in einem italienischen Dorf aufgenommen hatte, mit seiner radikal abbildhaften Verwendung des Materials und dessen gleichzeitiger Brechung und Irritation nach wie vor einen Reiz, so kommt Brunhild Meyer-Ferrari mit den flächigen und weich pulsierenden Klängen von *Tranquilles Impatiences* kaum über das Stimmungsvolle hinaus: Das klanglich sehr homogene Material ist über weite Teile in derselben Intervallverteilung angeordnet und wird mit einfachen Fades ineinander überführt – eine Ästhetik, deren Formen und Klangsprache aus den letzten Jahrzehnten hinlänglich bekannt ist und in dieser Zeit vielleicht auch zu adäquateren Präsentationsformen gefunden hat.

Eliane Radigue, in den 1950er Jahren Assistentin bei Pierre Henry und über 40 Jahre als elektronische Musikerin tätig, hat sich im Jahr 2000 von der elektronischen Musik verabschiedet und komponiert seither ausschliesslich für akustische Instrumente. In *Naldjorlak* für Cello solo, in enger Zusammenarbeit mit dem Cellisten Charles Curtis entstanden und von diesem auch in Bern aufgeführt, verfolgt Radigue ihr Interesse an langen, liegenden Klängen, teils an der Grenze zum Unhörbaren, mit feinen Obertonmodulierungen und Klangfarbenänderungen, die schon für ihre elektronische Musik charakteristisch waren, weiter. *Naldjorlak* wurde zum eigentlichen Höhepunkt des Abends, nicht zuletzt dank der hervorragenden Aufführung durch Curtis. Das Stück folgt einer einfachen formalen Struktur, deren einzelne Teile jeweils von spezifischen Klanglichkeiten bestimmt sind. Insistierend wie suchend zugleich, meist mit zwei Bögen hantierend, entlockte Curtis seinem Instrument unerhörte Schwebungen und verlieh dem Instrumentalklang eine Körperlichkeit mit Verzicht auf jegliche Protzigkeit. Auf einem Ton in verschiedenen Oktavlagen basierend, in Intonation, Klangfarbe und Artikulation stets die eigenen Orientierungen unterlaufend, eröffnet *Naldjorlak* eine musikalische Welt, die so physisch wie ungreifbar, gleichzeitig transparent und in sich geschlossen scheint.

Oval alias Markus Popp, wichtiger Vertreter einer musikalischen Strömung, die in den 1990er Jahren unter dem Namen «Clicks&Cuts» oder «Glitch» aufhorchen liess, präsentierte weitgehend Material aus seinen letzten beiden Veröffentlichungen *Oh* und *O* (beide 2010). Im Unterschied zu seinen früheren Arbeiten arbeitet Oval nach mehrjähriger Veröffentlichungspause mit akustischen Instrumentalklängen, die er live-elektronisch manipuliert. Gelingt ihm auf Tonträger eine äusserst eigenwillige Musik, irgendwo zwischen Post-Techno-Electronica und Musique concrète, so verlor sich sein Live-Auftritt in einer beliebigen Aneinanderreihung von rhythmusgetriebenen, mit melodischen Patterns durchsetzten Passagen und unverbindlichen Überleitungen. Schwer verständlich, warum Popp die feinen Arrangements, die die beiden Tonträger auszeichnen, hinter sich lässt, zugunsten einer Einfachheit, der es an Originalität mangelt.

Den Abschluss des Abends machte das Bieler Duo Strøm, das allerdings aus gesundheitlichen Gründen an diesem Abend nur aus Christian Müller bestand. Mit seinen live-elektronischen, zuweilen brachialen Improvisationen repräsentiert Strøm eine junge Generation von Schweizer Musikern, die sich souverän in unterschiedlichen Kollaborationen und musikalisch-künstlerischen Formaten zu bewegen weiss.

**Tobias Gerber**

# Höhenflug mit gestutzten Flügeln

## Zur Kölner Uraufführung von Thomas Kesslers «Utopia II» (1. Juli 2011)

Selten präsentiert eine Premiere zugleich auch ein neues Instrument beim Stapellauf. Doch eben diese doppelte Sensation gelang am 1. Juli der Konzertreihe «Musik der Zeit» des WDR Köln mit der Uraufführung von Thomas Kesslers *Utopia II*. Das Stück zielt auf nichts Geringeres als auf einen neuartigen Super-Surround-Sound an der Schnittstelle von analogem Sinfonieorchester und digitaler Live-Elektronik. Zudem markiert es in der nunmehr fünfzigjährigen Geschichte der Live-Elektronik einen Paradigmenwechsel, weg vom Schalten eines allmächtigen Klangregisseurs im Mittelpunkt des Geschehens, hin zur multiplen Schwarmintelligenz aller an den Rändern um das Publikum herum postierten Orchestermusiker. Die anderen «Orchesterutopien» – so das Motto des Konzerts – von Claude Debussys *Jeux* und der *Vier Stücke für Orchester* des Dänen Hans Abrahamsen mussten dagegen zwangsläufig verblassen.

Schon 2009 hatte Kesslers *«,said the shotgun to the head.»* (2003) in der Kölner Philharmonie mit der ungewöhnlichen Kreuzung von traditionellem Sinfonieorchester mit Slam-Poetry-Sprecher und jugendlichem Laien-Rap-Chor aufhorchen lassen. In seinem neuesten Werk lässt der 1937 geborene Komponist alle Orchestermusiker selber die von ihnen hervorgebrachten Klänge elektronisch transformieren und dynamisch aussteuern, während sonst üblicherweise sämtliche Resultate über ein zentrales Mischpult ferngesteuert werden. Der frühere Leiter des Elektronischen Studios Basel hegte diese Idee schon seit langem. Realisierbar wurde sie für ihn jedoch erst mit Hilfe der zunehmend erschwinglichen, miniaturisierten und dadurch leicht transportierbaren Computertechnologie.

Wie bei *Utopia* – 2009 beim Kunstfest Weimar «pélerinage» uraufgeführt und bei der Berliner MaerzMusik 2010 nachgespielt (vgl. auch Björn Gottsteins Artikel *Im Schleifen der Differenz. Thomas Kesslers Orchesterstück «Utopia»*, in: *dissonanz/dissonance* 108, Dezember 2009, S. 28–31) – agieren auch im Schwesterwerk *Utopia II* alle Musiker mit einer eigenen live-elektronischen Ausrüstung aus Synthesizer, Laptop, Lautsprechern und einem Fusspedal zum Regeln der Transformationen und Lautstärken. Den Aufbruch zu dieser «Reise in eine bessere – live-elektronische – Welt» verbindet Kessler mit der Verteilung von elf Instrumentalgruppen sowie fünf solistischen Sprechern und Sängern im Raum. So implantiert er dem amphitheatralischen Rund der Kölner Philharmonie eine doppelte Oktophonie, welche die steil abfallenden Publikumsreihen kreisförmig und zugleich vertikal in sechs verschiedenen Höhenniveaus auf Balkonen und Balustraden umgibt. Die reale Akustik im Saal wird dabei sowohl durch die veränderte Abstrahlcharakteristik der Lautsprecherwiedergaben als auch durch die Nah-Fern-Illusionen unterschiedlicher Lautstärkegrade überformt.

Zu Beginn des Stücks tastet Kessler das komplexe Raum-Klang-Gefüge systematisch Segment für Segment ab, so dass auch der Hörer reichlich Zeit erhält, sich zu orientieren. Den Anfang macht ein Harfensolo auf der linken Saalseite, dem die zweite Harfe auf der rechten Seite antwortet. Ebenso stellen sich alle anderen Stimmgruppen im Umfang von ein bis acht Musikern nacheinander vor, was schematisch wirkt, als setze sich der Soundcheck – den das Publikum noch während der Konzertpause mitbekam – nahtlos in der Aufführung fort. Durch die von Kessler vorprogrammierte und von den Musikern selbständig gesteuerte Computersoftware werden die Töne ringmoduliert, granuliert, geloopt, multipliziert, verhallt, verzittert, transponiert, verzerrt und in künstliche Echoräume geschickt. Singuläre Akzente verwandeln sich zu flatterndem Glitzerwerk, Liegetöne zu Akkorden oder ganzen Sphärenchören, einzelne Worte und Silben wie in Flüstergalerien zu vielstimmigem Wispern. Auch Geisterbahneffekte gibt es, wenn helle Frauenstimmen plötzlich zu monsterartigem Fauchen mutieren. Hinzu kommen gesprochene Textfragmente von Ernst Bloch, E.T.A. Hoffmann, Nietzsche und Berichte aus dem Internet in unterschiedlichen Sprachen, welche der umfassenden Raum- und Farbpolyphonie auch aussermusikalisch eine globale Dimension verleihen.

Gegen Ende von *Utopia II* überlagert sich das Geschehen zur totalen Heterophonie. Von allen Seiten wirbeln Stimmen, Melodien, Klänge und Geräusche durch den Saal, in deren Fokus sich der Hörer wie im Auge eines rasenden Taifuns wähnt. Doch obwohl der Raum bis zum Bersten mit Klang gefüllt ist, bleibt die akustische Tiefenstaffelung noch erhalten und treten aus dem Klangsturm immer wieder kurze Melodien heraus, um gleich wieder im Sog unterzugehen und anderen Bruchstücken Platz zu machen. Das ist grossartig und als Höhepunkt dramaturgisch geschickt kalkuliert. Ansonsten wirkt die Komposition jedoch episodisch, eher wie die Präsentation eines neuen Effektgeräts ohne stimmig komponierte Struktur und Abfolge. Die Abschnitte bleiben anekdotisch, richtungslos und entfalten keinen übergeordneten Spannungsbogen. Ohrenscheinlich steckt das Komponieren für die plurale Echtzeit-Klangtransformation mangels Hörerfahrung noch in der Erprobungsphase. Zudem erscheint das Resultat bei weitem nicht so neuartig wie die zugrunde liegende Technologie, was den Verdacht aufkommen lässt, die Mittel könnten sich hier gegenüber dem dahinter zurückbleibenden Zweck

verselbständigt haben. So ist auch Kesslers zweiter Versuch mit individualisierter Live-Elektronik ein Prototyp im Entwicklungsstadium, der wichtige Pionierarbeit auf unerschlossenem Terrain mit noch kaum auf seine Möglichkeiten geprüftem Material leistet. Das verdient allen Respekt, lässt von aktuellen Schwächen absehen und macht auf Weiterentwicklungen – auch durch andere Komponisten – umso gespannter.

Eine Kritik am Werk ist in diesem Fall auch insofern nur unter Vorbehalt möglich, als die Uraufführung lediglich eine Kompromissversion präsentierte. Obwohl Kessler mehrfach öffentlich «grosses Lob für das WDR-Sinfonieorchester» unter Leitung von Jonathan Stockhammer spendete, liess sein ambitioniertes Projekt die Interpreten und WDR-Techniker an ihre Grenzen stossen, wie auch umgekehrt seine eigene hochfliegende Utopie die nüchternen Realitäten des öffentlich-rechtlichen Rundfunks kennenzulernen hatte, für dessen Gebührenfinanzierung sie zugleich den besten Legitimationsausweis ausstellte. Keiner der WDR-Musiker hatte von dem Angebot Gebrauch gemacht, die Handhabe der Technik in Ruhe zu Hause einzuüben, so dass diese Basisarbeit auf Kosten der eigentlichen musikalischen Ausgestaltung in den Gesamtproben geleistet werden musste. Zudem sah sich Kessler gezwungen, die ursprünglich für 72 Musiker konzipierte Partitur kurzfristig auf 42 Stimmen zu reduzieren, weil sich die Rundfunkanstalt trotz eineinhalbjährigem Vorlauf durch das aufwändige Unternehmen plötzlich überfordert sah. So kam *Utopia II* kurzerhand ein gutes Drittel seiner Substanz abhanden. Was wäre wohl 1958 aus der Kölner Uraufführung von Karlheinz Stockhausens epochalen *Gruppen für drei Orchester* mit wegamputiertem dritten Orchester geworden?

**Rainer Nonnenmann**

## Netzsuche

**Das erste Projekt von «soyuz21 – zeitgenössische musik vernetzt» am 27. Mai in Zürich**

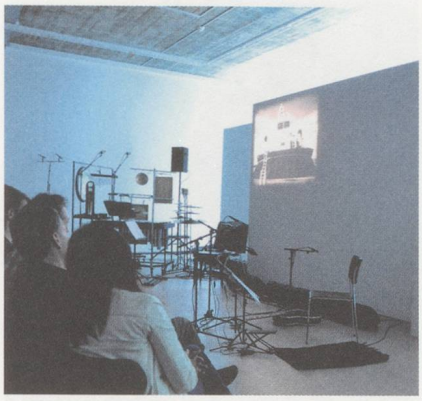


Foto: Ruth Stofer

Mit einem lückenlos durchchoreographierten Abend zwischen Konzert, Performance und Installation gab das 2010 durch den Komponisten Gary Berger und den Gitarristen Mats Scheidegger in Zürich initiierte Projekt «soyuz21 – zeitgenössische musik vernetzt» am 27. Mai 2011 sein Debüt in der Galerie Hauser & Wirth. Chronologisch wie programmatisch bildeten den Auftakt des Abends Martin Creeds Installation *Work No. 569*, der ein zuschlagender Klavierdeckel als Klangerzeuger dient, und das Performancevideo *Two Movements for Prepared Cello* von Rodney Graham, das einen Cellisten in Smoking auf rotem Teppich präsentiert, der sein Instrument solange schüttelt und dreht, bis ein paar Manschettenknöpfe aus dem Korpus fallen.

soyuz21 stellt sich der Herausforderung, Konzerte zu gestalten, die die strikten visuellen und verlaufstechnischen Vorgaben des traditionellen Betriebs in eine Form zu überführen versuchen, die den Ansprüchen des gegenwärtigen Musikschaffens in Mittel und Zweck Genüge tut. Vor diesem Hintergrund möchten die 20 Stammusiker des Netzwerks «soyuz21 – zeitgenössische musik vernetzt» mit wechselnden Gästen umsetzen, was schon sein Name verspricht: Er verweist ebenso auf das russische Wort für Zusammenschluss wie auf eine sowjetische Weltraumforschungsmission des Jahres 1976 und auf das aktuelle, das 21. Jahrhundert. Transdisziplinäre, Epochen- wie geographische Grenzen überschreitende Projekte sollen hier um die Drehachse zeitgenössischer Musik entstehen. So wurden Bühne und Musiker der zwei Konzerte spannungsdienlich und visuell wirkungsvoll, aber inhaltlich nicht immer ganz nachvollziehbar in Szene gesetzt durch Lichtgestalter Markus Brunn und Lichtbilddesigner Telemach Wiesinger.

Disziplinäre Grenzen wurden aber auch innerhalb der Musik immer wieder überschritten. Im ersten Konzert verwies Iannis Xenakis' *Concret PH* für Elektronik gleichzeitig auf den architektonischen Kontext – das Werk war 1958 für Le Corbusiers Weltausstellungspavillon entstanden – und auf das archaische Moment, das die elektronisch verfremdeten Kohlengeräusche, die das Klangmaterial des Werkes bilden, in sich tragen. Auf Archaisches verweisen auch die von Mats Scheidegger interpretierten Auszüge aus Salvatore Sciarrinos *Ko-Tha (revisited), Trois Dances de Shiva*, in denen der Musiker – die zum Perkussionsinstrument umfunktionierte und mit Live-Elektronik gekoppelte Schlaggitarre horizontal auf den Schoss gelegt – dem indisch-mythologischen Ursprungsklang nachgehen soll. Mit dem ihm gewidmeten, virtuos und insistierend angelegten *Stur* von Tiziano Manca, der einzigen Uraufführung des Abends, konnte Scheidegger technisch leider nicht ganz überzeugen. Doch so wunderbar unpathetisch, wie ihm die *Dances de Shiva* gelangen, wurde der Vortrag von Hugues Dufourts Reminiszenz an François Rabelais' in Wahnsinn und Apokalypse treibende literarische Welt *L'île sonnante* für Schlagzeug (Daniel Buess) und E-Gitarre zu einem weitläufigen Spannungsfeld, das sich bis in rockige Sphären steigerte. Mit seinen

traditionellen lateinamerikanischen Rhythmen und seinem grossen Gestus knüpfte Javier Alvarez' *Temazcal («water that burns»)* für Maracas und Tonband in etwas beliebiger Weise wieder an den Ursprungsgedanken an. Ergänzt wurde das erste Konzert durch *Incidences/Résonances* von Bernard Parmegiani und die schnörkellose performative Einlage zu Matthew Shlomowitz' *Letter Piece No. 1* für Akkordeon (Anne-Maria Hölscher) und Tanz (Natascha Rüegg).

Zwei Komponisten, die ihre Werke zwar auf aussermusikalische Kompositionsprinzipien bauen, im Ergebnis den Fokus jedoch allein auf das klangliche Material legen, standen auf dem Programm des zweiten Konzertes: Eine ungewöhnlich feingliedrige, in sich ruhende Interpretation von Xenakis' cellistischer Standardkür des 20. Jahrhunderts *Nomos Alpha* lieferte Martina Schucan, der Buess (Schlagzeug) und Hölscher (Akkordeon) durch die Dringlichkeit, mit der sie in die dichte Textur von Magnus Lindbergs *Metal Work* einstiegen, ein Finale von berstender Intensität entgegensetzten.

Soweit einige Eindrücke vom Debütabend eines viel versprechenden Vorhabens in Kinderschuhen, dem ein bisschen mehr thematische Homogenität und Durchsichtigkeit gut getan hätten.

**Lisa D. Nolte**

## Die Rettungshelikopter

**Schweizer Erstaufführung von Karlheinz Stockhausens «Helikopter-Streichquartett» am 3. Juli 2011 in Boswil**

*Markus Fleck im Bratschen-Helikopter des «Helikopter-Striechquartetts».* Foto: Werner Rolli

Ich würde es so sagen: Die Helikopter und das Streichquartett stehen in einer negativen Interferenz zueinander. Die Helikopter retten die Komposition und verhelfen ihr zu ihrer Wirkung, so dass es auch in Boswil einen fast schon frenetischen Applaus gegeben hat, und zwar von einem Publikum, das alles andere als eine Stockhausen-Gemeinde war. Die Helikopter verhindern aber gleichzeitig, dass sich die eigentliche Komposition für Streichquartett und ihre spezielle Ausprägung der Formel-Komposition entfalten kann.

Die Szenerie – beim *Helikopter-Streichquartett* handelt es sich um den dritten Akt der Oper *Mittwoch* aus *Licht* – ist für einmal überzeugender als die Komposition. Das ist bei der Stockhausen-Rezeption selten: Denn in der Regel lobt man – wie kürzlich bei der szenischen Uraufführung von *Sonntag* in Köln – bei Stockhausen die Musik und verwirft die szenischen Umsetzungen und die dahinter stehende religiös-neuchristliche Ideologie.

Stockhausen muss sich der magischen Wirkung dieser Szenerie bewusst gewesen sein. Denn er hat von Anfang an eine naheliegende virtuelle Umsetzung des Quartetts abgelehnt. Das Streichquartett muss für Stockhausen zwingend bei jeder Aufführung geflogen werden, obwohl es ein Leichtes wäre, eine einmal geflogene, gefilmte und gut gespielte Aufnahme wie eine elektronische Komposition in jedem Konzertsaal der Welt um ein Vielfaches kostengünstiger abzuspielen. Aber bereits auf der von Stockhausen abgemischten CD-Aufnahme des Werkes ist zu hören, was bei einer virtuellen Version geschehen würde: Das Geräusch der Rotoren beginnt sehr bald zu stören, weil es zu dominierend laut und uniform ist. Man nimmt es als Lärm und nicht als Geräusch wahr. Und man versteht nicht, weshalb ein dermassen mit allen Wassern gewaschener Serialist wie Stockhausen ein einzelnes Geräusch in solch plumper Weise in den Vordergrund stellt.

Nun gibt es allerdings dieses Phänomen bei Stockhausen schon sehr früh. Bereits bei seinen ersten Werken hat er seiner Musik dadurch zu sinnlicher Triebkraft verholfen, dass er gewisse Parameter einseitig und gegen alle Regeln der seriellen Idee in den Vordergrund rückte. Schon *Kreuzspiel* aus dem Jahr 1951 lebt wesentlich vom Groove, den das zwar seriell organisierte, aber keineswegs so wirkende Schlagzeug bildet. In der Regel nutzt Stockhausen solche «Grundtönungen» bzw. auf Kontinuum geschaltete Klangfarben, um darauf komplexe, sich ständig differenzierende und diskontinuierliche Konstellationen zu vermitteln. Beim *Helikopter-Streichquartett* fehlt nun aber gerade dieses befruchtende Verhältnis von Kontinuum und Diskontinuum. Das Geräusch der Rotoren dominiert von Anfang bis Schluss. Zwar sollten die Geräusche des Rotors während der Aufführung dynamisch stark moduliert werden, wohl stärker als dies bei der Boswiler Aufführung möglich war, aber es blieben auch bei der Uraufführung in Amsterdam 1995 (noch unter Stockhausens Leitung) einfach immer nur und einzig Helikopter-Rotoren, die einen zwar an Polizeifilme, Bergtransporte und medizinische Rettungen erinnerten, aber nie zu einem wandelbaren musikalischen Zeichen wurden. Der Grund dafür liegt nicht nur bei den Rotoren,

sondern auch in der Komposition für Streichquartett selber. Denn Stockhausen komponiert hier nichts anderes als eine musikalische Imitation dieser Rotorengeräusche: Das Werk besteht eigentlich nur aus Glissandi und Tremoli. Zwar bleibt sich Stockhausen auch hier treu und hält sich an seine Superformel aus *Licht*, das heisst eine komplexe musikalische Grundform, aus der er alle musikalischen Phänomene direkt ableitet. Beim Streichquartett beziehen sich die Ecktöne der Glissandi und Tremoli auf die Formeltöne; und ebenfalls die Rhythmen, welche die Richtungswechsel der Glissandi bilden, sind aus der Formel abgeleitet. Nun sind Glissando und Tremolo entdifferenzierende, verwischende Elemente. Innerhalb der vielgestaltigen Verarbeitungstechniken der Superformel, die Stockhausen während der 25 Jahre dauernden Kompositionszeit am *Licht*-Zyklus verwendet hat, ist diese Glissando-Version beim *Helikopter-Streichquartett* ein durchaus interessanter Fall, weil hier die Formelkompositionsweise so verwischt wird, dass sie sich als Formel eigentlich auflöst. Und vielleicht würde das Werk ohne das Geräusch der Rotoren durchaus spannend wirken, auch wenn es kompositionsgeschichtlich hinter dem zurückliegt, was seit den sechziger Jahren für Streichquartett von Witold Lutoslawski, György Ligeti, Iannis Xenakis, Heinz Holliger und vor allen andern 1961 vom fast vergessenen Schweizer Komponisten Philippe Eichenwald für Streichquartett komponiert wurde. (So innovativ Stockhausen für Blasinstrumente aller Art komponierte, so konservativ bleibt letztlich auch hier sein Umgang mit den Streichinstrumenten.)

Ohne Rotorengeräusch könnte das Streichquartett als eine Extremform der Formelkomposition erscheinen, in der sich die Gestaltungsimpulse der Formel dermassen aufgelöst haben, dass Stockhausen selber die einzelnen Stimmen in der Partitur mit Farben kennzeichnen musste, um bei den Proben die Kontrolle im Chaos der Glissandi nicht zu verlieren. Zusammen mit dem Rotorengeräusch verkommt die Musik allerdings zur einfachen Programmmusik; sie wird zur akustischen Doppelspur der Rotoren, die man wohl auch sehr leicht von einem entsprechend geübten Ensemble hätte improvisieren lassen können. Musikalisch jedenfalls bleibt nicht einsichtig, weshalb man dieses auskomponierte Chaos über ein von der Bodenstation zugespieltes Klickband rigoros kontrolliert.

Und doch trägt diese «Bodenkontrolle» mit zum Erfolg des Stückes bei. Man steht gebannt im Raum, und hofft, dass das komplizierte Experiment, für das aus Kostengründen per se immer zu wenig Proben zur Verfügung stehen, doch gelingen möge. Man fühlt sich in der Nähe von wissenschaftlichen Experimenten und sportlichen Ereignissen. Und gerade in Boswil stand auch die Kulisse dafür zur Verfügung: Nicht alte Industriequartiere wie in Amsterdam oder Rom, sondern der freie Blick auf die Alpen. Und wie Riesen-Libellen standen die vier Helikopter auf der Wiese vor der alten Kirche Boswil! Es ist diese komponierte Technik, diese Raumschiffkommunikation en miniature, welche einen unwillkürlich mitreisst. Es ist das Faszinosum und die fast archaische Evidenz der startenden und landenden Helikopter. Erst lange nach der Landung und dem grossen Applaus fragt man sich, warum Stockhausen vier Musiker so konsequent auseinander reisst, denn keiner hört in seinem Helikopter irgendeinen Ton, den der andere spielt. Jeder sitzt alleine vor seiner Partitur und spielt nach dem Klicken im Ohr. Indem sie aber alle in etwa dieselben Rotorenimitationen spielen, macht Stockhausen das, was er eigentlich unbedingt vermeiden wollte: Er lässt das Streichquartett in seiner alten, vier Stimmen musikalisch ideal verbindenden Form wieder aufleben. Es bleibt mithin bei einer irritierend konstruktiven Dekonstruktion des Streichquartetts.

In Boswil präsentierte das casalQuartett das Werk in einer zugleich poetischen wie spektakulären Version. Auf die von Stockhausen gewünschte erklärende Präsentation des Werkes vor dem Flug und die inszenierten Interviews nach dem Flug wurde verzichtet. Beim Start stand deshalb der grösste Teil des Publikums nicht im Vorführraum, sondern draussen bei den Helikoptern und kam erst nach und nach in die Kirche, wo die Übertragung stattfand. Das war zwar nicht im Sinne des Erfinders, aber es wirkte in den Gegenwelten von Helikopter-Flugshow und von musikalischem Kontrollturm im Kircheninnern sehr überzeugend. Die Musikerinnen und Musiker des casalQuartetts gingen die Aufgabe mit viel Energie an. In diesem fremdbestimmten Netzwerk, das die Musikerinnen und Musiker wie ferngesteuerte Kosmonauten behandelt, ist es schwierig, etwas Substanzielles über Spiel und Interpretation zu sagen. Für die sprachlich-vokale Seite der Partitur, vor allem die gesprochenen Zahlenreihen, welche Stockhausen – wie im ganzen *Licht*-Zyklus – auch beim Streichquartett reichlich verwendet, fand das casalQuartett eine überzeugende Lösung, indem diese Zahlen fast gefaucht wurden, was ihnen den pathetisch-beschwörenden Aspekt nahm. Die eigentliche Performance war von gewissen technischen Pannen – Aussetzern in der Übertragung und unterschiedlich klaren Signalen – begleitet. Aber auch hier überwog zum Schluss der Erfolg der «komplexen Operation», bei welcher der Patient gut überlebt hat. Dass das eine oder andere nicht nach dem Schulbuch der Partitur gelungen war, entschuldigt man bei einem solchen Ereignis gerne – und ein Ereignis war und bleibt es.

**Roman Brotbeck**

# Kunst und Künstlichkeit

## Symposium über und Uraufführungen von Isabel Mundry in Zürich (März/Mai/Juni 2011)

*Kleist-Denkmal in Thun.* Foto: Jürg Kobel

Als Isabel Mundry 2004 dem Ruf an die Zürcher Hochschule der Künste folgte, blickte sie bereits auf die gemeinhin empfohlenen Karrierestationen zurück, die Komponistinnen dieser Tage vorweisen sollten, wollen sie zu Ruhm und Ehren gelangen. Angesichts der vergleichsweise schmalen wissenschaftlichen Aufarbeitung, die ihr Werk bisher erfahren hat, scheint es daher folgerichtig, dass Laurenz Lütteken, Professor am Musikwissenschaftlichen Institut der Universität Zürich, in seiner Funktion als Organisator des Zürcher Festspiel-Symposiums mit einer thematischen Fokussierung der Vortragsreihe auf die Komponistin die Würdigung ihrer künstlerischen Arbeit zu vertiefen half. Ergänzt wurde das Symposium durch eine Konzertserie, die im März begann.

Weniger auf Mundrys Gesamtwerk als auf Heinrich von Kleists Erzählung *Über das Marionettentheater* nahm der Übertitel der wissenschaftlichen Bestandsaufnahme *Kunst und Künstlichkeit* Bezug. So widmeten sich denn auch zwei der fünf Konzerte und ein Vortrag des Münchener Germanisten Klaus Kanzog zur Wechselwirkung Kleist/Musik dem «szenischen Konzert mit Tanz» *Nicht ich – Über das Marionettentheater*, das Mundry in Zusammenarbeit mit dem Tänzer Jörg Weinöhl bei der Auseinandersetzung mit Kleists Essay entwickelt hat. Einem Vorgeschmack auf das Stück bot am 15. Mai das Literaturhaus Zürich innerhalb seiner Reihe «Wahlverwandtschaften – Literatur und Musik» ein Forum, wo der in enger Kooperation mit dem Literaten Peter Weber entstandene mittlere Werkteil *In Sicht* im Rahmen eines Gesprächskonzertes mit der Komponistin und dem Autor aufgeführt wurde. Die Gesamtproduktion – in Auftrag gegeben anlässlich von Kleists 200. Todestag – kam am 3. Juni im Kultur- und Kongresszentrum Thun, dem zwischenzeitigen Wohnsitz des Dichters, mit Musikern des Ensemble Recherche und des Vokalensembles Zürich zur Uraufführung und bildete am 26. Juni den Abschluss des Zürcher Mundry-Wochenendes in der Tonhalle.

Gegenüber der dichten Verwebung aller beteiligten Disziplinen im Kleist-Projekt wirkten die neuen Stücke der Werkreihe *Liaison* für Klarinette, Violine, Violoncello und Klavier in der Reihe «Klassik Plus» der Tonhalle Zürich am 18. März ein wenig verloren zwischen den von Ton Koopman dirigierten Orchesterwerken von Joseph Haydn und Johann Christoph Friedrich Bach. Einen Ausgleich schufen die Umrahmung des Abends mit Einführungen und Podiumsgesprächen zu Mundrys Werken und das Prélude-Konzert mit der Uraufführung eines neuen Klavierstücks sowie den *Eisheiligen* für Altflöte, Bassklarinette und Violoncello und *Wenn, Lied mit und ohne Worte*.

Zum Auftaktkonzert des Symposiums im Theater Rigiblick brachten Studenten und Absolventen der Zürcher Hochschule der Künste neben den Werken vom 18. März *Linien, Zeichnungen* für Streichquartett und *falten und fallen* für Hammerklavier und Streichquartett zu Gehör. Im Rahmen der Konzertreihe entstand so ein Überblick hauptsächlich des kammermusikalischen Schaffens von Mundrys Zürcher Zeit.

Thematisch breiter gefächert waren die Vorträge des Symposiums: Begonnen mit einem historischen Rundumschlag Laurenz Lüttekens zum *Komponieren im 21. Jahrhundert*, der eine Annäherung an die Musik Isabel Mundrys über Bernd Alois Zimmermanns Zeitkonzeption versuchte, bildeten drei weitere Themenkomplexe die Schwerpunkte: die Frage nach der «Schwankenden Zeit» im Werk der Komponistin, ihr Umgang mit aussermusikalischen, künstlerischen Anregungen, insbesondere literarischen Texten, und ihre reaktive und bearbeitende Beschäftigung mit dem musikalischen Erbe. Der Umstand, dass sich 2011 das Zürcher Festspiel-Symposium zum ersten Mal einer lebenden Komponistin widmete, ist nicht nur für sich schon eine löbliche Novität, sondern kam der Veranstaltung auch insofern zugute, als Isabel Mundry, die sich stets gerne ausführlich kommentierend zu ihren Arbeiten äussert, fast durchgehend anwesend war, um zu den aufgestellten Thesen Stellung zu beziehen und etwaige Fragen zu beantworten. Kleiner Wermutstropfen war, dass die Liste der geladenen Redner auf den deutschsprachigen Wissenschaftsraum beschränkt blieb. Die Symposiumsschrift erscheint im November 2011 in der Reihe *Musik-Konzepte*.

**Lisa D. Nolte**

# Mathématiques-Musique : une réduction ?

Festival Agora 2011

Cette édition 2011 du festival Agora se conclut sur un maigre bilan malgré les thématiques affichées (Mathématiques—Musique) et les mots d'ordre qui claquent comme des défis (« l'irréductible »)... À cela s'ajoute la frustration de n'avoir pu assister à l'intégralité des manifestations tant la multiplicité des lieux et la simultanéité des créneaux horaires ressemblaient à un casse-tête insoluble. Commençons donc par souligner le regret de n'avoir pu écouter in situ la version avec électronique d'*Einspielung* d'Emmanuel Nunes. L'écoute sur bande à quelques jours d'intervalle ne donne qu'un timide aperçu du formidable travail sur la spatialisation des éléments sonores comme nouvelle syntaxe musicale d'une œuvre composée en 1979. Le tort, ce soir-là, était de céder à la tentation d'une série de pièces solistes de Sciarrino et Stockhausen dans la proximité insolite du *Leviathan* d'Anish Kapoor au Grand Palais. Face à ce gigantesque volume organique occupant l'espace, on peut s'interroger sur la nécessité de programmer des partitions aussi exigeantes en terme de résonance et de concentration. Bataillant ferme contre l'écho et le bourdonnement insupportable des visiteurs, on reste admiratif devant la maîtrise technique de Marco Blaauw et Christine Chapman, respectivement dans les redoutables *In Freundschaft* et *Oberlippentanz* de Stockhausen.

Il fallait traverser Paris pour écouter au Centquatre la dernière création d'Ivan Fedele *La pierre et l'étang ( les temps )*. Dans cette pièce, le dispositif attire l'œil autant que l'attention : au centre, un quatuor à cordes, entouré par un orchestre à cordes scindé en deux et le tout dominé par un percussionniste. Le principe technologique consiste à équiper les solistes de capteurs de gestes qui permettent de créer en temps réel l'impression sonore d'un « contrepoint spatial » propre à illustrer les phénomènes physiques du rapport minéral liquide/solide. Malgré la pluralité des instruments de percussion, associés à la matérialité des titres (*Rocher englouti, Ricochet de galets, Pierre ponce* et *Pluie de cailloux*), on reste circonspect devant cette musique très démonstrative mais au rapport « sensible » au demeurant bien peu développé. La seconde partie était malheureusement donnée dans la calamiteuse « nef Curial », ouverte aux bruits extérieurs. Le chef catalan Ernest Martinez Izquierdo était cette fois-ci à la tête du Philharmonique de Radio France pour y donner une version particulièrement énergique de *Kraft*, pièce de Magnus Lindberg créée en 1985. Alternance roborative d'éléments solistes, placés en périphérie de l'orchestre, la partition mêle à l'envi percussions, piano, flûte et violoncelle. Le compositeur lui-même participe activement en faisant entendre piano, papiers frottés ou galets entrechoqués. L'évidence du titre ne s'exprime pas dans l'intellectualité des rapports secondaires qu'il pourrait engendrer. La musique seule devient élément porteur de ce réseau de « forces » dont seul l'ajout d'un pluriel permettraient de rendre justice à l'impression ressentie.

À l'espace de projection cette fois-ci, les périlleuses pièces pour deux piano de Ligeti alternaient avec d'autres pièces solistes et pour petit effectif. On retient la prestation millimétrée de Stéphane Ginsburgh et Jean-Luc Fafchamps dans la première pièce mais surtout celle du contrebassiste Nicolas Crosse dans la partition avec électronique de Karim Haddad. Emprunté à Hölderlin, le titre évocateur *Ce qui dort dans l'ombre sacrée* constitue le programme poétique d'une partition construite autour de l'arithmétique modulaire. Composée en 1996, la pièce n'est plus désormais limitée par les possibilités du logiciel d'origine, le superVP. Le soliste interprète un canon avec lui-même, variant les effets selon les modes de jeu. Le résultat obtenu correspondrait à un jeu de zoom acoustique sur certaines parties de la matière sonore, jouant sur le ralenti et la granulation d'éléments vibratoires.

L'Opéra Comique présentait une reprise d'*A-Ronne* de Luciano Berio, intitulé « II » suite aux modifications apportées par Ingrid von Wantoch-Rekowski. Fruit d'une collaboration avec Edoardo Sanguineti, *A-Ronne* fut tout d'abord présentée comme pièce radiophonique pour la station hollandaise KRO d'Hilversum. Le jeu scénique devient ici un élément capital de l'effet *burl-ubuesque* de la pièce. Les cinq personnages portent pourpoint, boucs, fraises, perruques... et s'agitent frénétiquement dans une succession de dialogues plus ou moins fragmentés. Le principe de l'hétérogénéité linguistique règne en maître et le tout oscille entre danse de Saint-Guy et disputes en formes de quiproquos post-Babel. À ce maelstrom de latin, italien, grec, anglais et allemand, le metteur en scène a ajouté certains passages (improvisés ?) en français et pseudo-japonais. Plus désinvolte et moins chargée idéologiquement que certaines œuvres comme *Passagio*, on goûte ici la pure virtuosité mêlant joyeusement Évangile de Jean, Dante, Marx, Goethe et bien d'autres...

Décidément moins ludique et d'une sensualité assez grise, l'austère thématique « Cantate » servait de trait d'union entre Ivan Fedele, Johannes Maria Staud et Bruno Mantovani, trois compositeurs stylistiquement assez éloignés les uns des autres. Il fallait tout le talent des Neue Vocalsolisten

Stuttgart pour extraire un quelconque intérêt d'*Animus Anima II* de Fedele ; pièce soutenue conceptuellement par la dichotomie Âme-Esprit de la psychologie de Carl Jung mais se bornant musicalement à faire circuler des listes d'éléments lexicaux monotones (« palimpsestes de paroles ») avec des variations d'énonciations assez convenues. Tout autre chose avec *Par ici !* de Johannes Maria Staud, en référence au dernier poème *Voyage* des *Fleurs du Mal* de Baudelaire. La partition s'organise en une grande esquisse micro-tonale jouant sur les possibilités des tempéraments orientaux. Le piano MIDI mis au point par l'Ircam permet au musicien de faire varier l'accord d'une touche à l'autre. Le petit effectif chambriste est remarquablement dirigé par Susanna Mälkii, attentive à faire ressortir les fluctuations de tempo, battements de notes et micro-accords. Avec sa *Cantate n°1*, Mantovani ne produit pas l'effet synthétique et puissant de son collègue autrichien auquel son nom était déjà associé au dernier Festival d'Automne. Les dix poèmes chantés auraient pu être de n'importe quel auteur, il se trouve qu'ils sont de la main de Rainer-Maria Rilke mais rien, dans la *Cantate* ne semble solliciter leur sens intime. La combinatoire entre les instruments est nettement privilégiée, ce qui nous vaut à plusieurs reprises des moments intéressants, comme ces spirales chromatiques sur une longue note tenue au cor ou bien l'éparpillement des gammes entre alto et percussion à la fin. La quête madrigaliste ne fonctionnant pas vraiment comme une référence mais plutôt comme un repoussoir, l'auditeur est tenu à distance dans un entre-deux équivoque et d'une durée sans doute trop ambitieuse.

**David Verdier**

## Zwischen Ordnung und Chaos

**Schwerpunkt Iannis Xenakis an den Nouvelles Flâneries Musicales de Reims vom 13. bis 18. Juli 2011**

Was ist der Xenakis-Sound? Kein besserer Ort diese Frage anzugehen als die Nouvelles Flâneries Musicales de Reims 2011, welche sich die zehn Jahre seit Xenakis' Ableben zum Anlass nahmen, über fünfzig seiner Werke in nur sechs Tagen von renommiertesten Xenakis-Interpreten aufführen zu lassen: Wegbereiter wie Elisabeth Chojnacka, Rohan de Saram, Roger Woodward oder die Percussions de Strasbourg, die alle mit Xenakis zusammengearbeitet hatten, trafen auf eine jüngere Generation von 'in ihrer Präzision alles überbietenden Interpreten wie dem Jack Quartett, dem Pianisten Ermis Theodorakis oder dem Klangkünstler Daniel Teige. In diesem Spannungsfeld wurde die Frage nach der genuinen Klanglichkeit der Werke Xenakis' musikalisch ausgehandelt.

Xenakis ist ein Rätsel, schwierig in die Narration der Musikgeschichte einzuordnen. Seine Engführung mathematisch-architektonischer und musikalischer Konzepte und deren Realisierung in Werken wie *Metastaseis* oder der *ST*-Reihe traf auf grosses Interesse in der Fachwelt: Die anspruchsvolle theoretische Unterfütterung und das visionäre Pathos in Xenakis' Schriften lassen ihn als Philosophen-Künstler oder Musik-Forscher *par excellence* erscheinen. Dieses Bild des Konzeptualisten steht in einem eigentümlichen Widerspruch zu den Themenkreisen, denen er seine Stücke zuordnete: Mythologie, Archaik, Gewalt sind die vorherrschenden Motive. Entspricht dem die Klangästhetik seiner Werke? Vor allem die ungeheure Vielfalt, die Xenakis' Musik ausmacht, wurde in der dichten Programmierung unterschiedlicher Werke augenscheinlich, wie etwa die in ihrer berauschenden Klangdichte keineswegs gealterte *Légende d'Eer* (1977) für achtkanaliges Tonband, das in seiner Virtuosität und Klanglichkeit Geschichte machende *Nomos Alpha* (1966) für Cello solo (Rohan de Saram) oder das in seinem Gestus gar romantische *Echange* (1989) für Bassklarinette (Lori Freedman) und Ensemble. Gleichzeitig treten in dieser Pluralität der Stimmungsregister und Besetzungen gewisse Merkmale hervor, die Xenakis' musikalische Handschrift ausmachen: Glissandotechnik und Sekundparallelen bei den Streichern, die polyrhythmische Schachtelung in sich einfacher rhythmischer Muster, die mithilfe stochastischer Prinzipien errechneten Auflösungs- und Gerinnungsprozesse zwischen Ordnung und Chaos, die eng gesetzten Akkorde, welche oft obsessiver Wiederholung unterworfen werden oder das Spiel der Schwebungen in Vierteltonintervallen.

Der Xenakis-Sound lässt sich jedoch sowenig alleine aus diesen Insignien wie aus dem Ineinander von Mathematik und Mythos verstehen. Vielmehr gründet die Faszination dieser Musik in der ihr eigentümlichen Energie: Das Rohe, Ungekünstelte des Klangs, die Weiträumigkeit der musikalischen Entwicklungen, ein immer treibender Grundbeat, der wirksam ist, obgleich er sich nirgends im Gehörten festmachen lässt. Dieses Rätselhafte in Xenakis' Werk an eine jüngere Generation von Musikern und Hörern weiterzugeben, macht den eigentlichen Wert dieser Jubiläumsveranstaltung aus.

**Christoph Haffter**