

Zeitschrift: Dissonanz
Herausgeber: Schweizerischer Tonkünstlerverein
Band: - (2000)
Heft: 63

Rubrik: Berichte

Nutzungsbedingungen

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

Conditions d'utilisation

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

Terms of use

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

Download PDF: 01.01.2026

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

STRAPAZIÖSE WEIHNACHTSKONTEMPLATION

Kirche St. Laurenzen, St. Gallen: Uraufführung von Ulrich Gassers Oratorium «Hymnos»



Ikone «Allheilige Gottesmutter Pokrow»

Chormusik, zumal das geistliche Oratorium, fristet hierzulande ein Randdasein in der neuen Musik, die sich von kirchlichen und religiösen Bindungen weit entfernt hat. Wenn geistliche Musik als Ausdruck kollektiver Empfindungen wirken soll (was einer den Massen zugedachten Gattung wie dem Oratorium elementar eigen ist), so braucht es auch das entsprechend einmütige Publikums-kollektiv. Wo dieses fehlt, verhallt der religiöse Ruf in der Leere der Interesselosigkeit. Selbst ein Krzysztof Penderecki befand kürzlich, er sei wohl noch «der letzte Mohikaner» auf diesem Gebiet und werde künftig nun auch davon Abstand nehmen. Dies obwohl seine erfolgreichen Chorwerke vom höchst vitalen und dynamischen polnischen Katholizismus als Nährboden und Resonanzraum profitieren konnten. Hierzulande scheint dieser Boden dagegen nahezu ausgetrocknet. Wer hier sich an ein breites religiöses Empfinden richtet, muss mit kargem Widerhall rechnen – sofern er sich nicht billig verkauft. Und doppelt problematisch wird das Unterfangen, wenn die Thematik sich nicht an herkömmliche, zwar in Agonie befindliche, aber doch im allgemeinen Bewusstsein noch irgendwo überlebende Traditionen wie etwa die

protestantische Kirchenmusik anbinden lässt, sondern statt dessen ein Sujet der griechisch-russischen Orthodoxie wählt. Ulrich Gasser hat dies mit seinem jüngsten Werk riskiert. Dass er sich damit billig verkaufe, könnte wahrlich nicht behauptet werden.

«Hymnos» heisst das 1991–93 begonnene und 1998/99 abgeschlossene Werk schlicht. Einen Lobgesang «mit allem Wissen um unsere Zeit und gegen sie» hatte Ulrich Gasser im Sinn, sein Thema ist Weihnachten und Epiphanie. Als Textvorlage hatte der Theologe Klaus Röhring den ehrwürdigen Akathistos-Hymnos aus dem 6. Jahrhundert in ein «modernes» Deutsch, d.h. in eine vom traditionellen Tonfall deutscher religiöser Texte bestimmte Sprache übertragen. Dieser Hymnus ist zentraler Teil der orthodoxen Liturgie und hat sich bis auf den heutigen Tag in der Gottesdienstpraxis erhalten: In 24 «oikoi», nummeriert nach dem griechischen Alphabet, ordnet er Bibelstellen und Worte altchristlicher Dichter zu einer eng strukturierten Textmeditation. Seine Autorschaft wird dem Meloden Romanos zugeschrieben, jener legendären Gestalt also, die, als Stotterer verspottet, durch ein Marienwunder die Sprache wiedergefunden hatte und zum bedeutendsten Sänger und Dichter des orthodoxen 6. Jahrhunderts wurde. Und dieser Romanos wiederum ist abgebildet auf der nordrussischen Ikone «Allerheilige Gottesmutter Pokrow» aus dem 19. Jahrhundert, auf der ausserdem Maria mit dem Schleier, die Evangelisten und verschiedene andere biblische, klerikale und weltliche Gestalten zu sehen sind (siehe Abbildung). Beides zusammen, Ikone und Hymnus, bilden die Basis von Ulrich Gassers Komposition. Man kann die Faszination begreifen, welche Bildentschlüsselung, Versenkung in uralte Traditionen sowie die strenge hermetische Struktur von Text und Ikone auslösen können. Liturgische Funktion des Hymnus – gesungen wurde er, stehend, während einer ganzen Nacht – und die Betrachtung einer Ikone sind Vorgänge der Einkehr, der Kontemplation. Und so begreift man ebenfalls die Versuchung, etwas davon mit musikalischen Mitteln einem zeitgenössischen Konzertpublikum weitervermitteln zu wollen. Dass Ulrich Gassers Oratorium trotz seiner bloss 80 Minuten Dauer einen subjektiven, Geduld heischenden Eindruck von schierer Unaufhörlichkeit weckt, hat also seinen Sinn: Kontemplation, Versenkung ist das Ziel. Auf das naheliegende Mittel litaneiartiger Repetition oder auf minimalistische Trancestrudel verzichtet Ulrich Gasser zwar. Vielmehr komponiert er dicht am Text und am Textsinn, erlaubt sich auch Lautmalerisches wie Glissandi zum Wort «nieder gebeugt» oder ein anschauliches Stottern des Romanos. Doch ist das Spektrum der Expressionsnuancen derart eng, der Wechsel an Farben, Tempi, Gesten derart zurückhaltend, dass Wiederholung und vordergründige Einförmigkeit den Höreindruck hauptsächlich bestimmen. Nach der drastischen Theatralik in seinem Oratorium *Von der unerbitlichen Zufälligkeit des Todes* hat Gasser hier nun das Flächige gesucht: eine Ikone eben.

Flächig ist zumal der Chorsatz, der in praktisch lückenloser dichter Vier- bis Achtstimmigkeit trotz oft individuell geführter Einzelstimmen kaum eine polyphone Durchsichtigkeit oder Plastizität aufweist. Quasi orchestral wirkt er, mag bisweilen auch den Schleier der Muttergottes auf der Ikone assoziieren. Trotz metrischer Klarheit und einer frei gehandhabten Tonalität, die Dreiklänge nicht verschmäht, ist vordergründig «herzerwärmende» Sinnlichkeit kaum sein Ziel. Vielleicht liesse sich noch etwas mehr «archaische Atmosphäre» transportieren durch eine chorische Klangkultur, die sich stärker an orthodox-kirchlicher Stimmwucht orientierte als der ganz auf lutheranische Kantoreien-Klarheit gerichtete Ton des Bach-Chors Konstanz und des Kammerchors Cantus Konstanz (welche die horrend schwierige Partitur unter der

Leitung von Claus G. Biegert freilich souverän meisterten). Denn im Ansatz sucht das Werk durchaus eine Anlehnung an orthodox-kirchliche Klangwelten: Der Part des Sprechers (Stefan Kiefer) mit seinen psalmodierenden Tonwiederholungen, aber auch das Orchester mit seiner Instrumentierung durch Holzbläser und die ganze Flügelhorn-Familie sowie Harfe und Akkordeon mögen sehr wohl bisweilen an archaische Instrumentalklänge erinnern.

Um eine Imitation eines orthodoxen Gottesdienstes geht es aber natürlich nicht. Sehr wohl hingegen um die auch optische Imitation der Ikone: Ungefähr dem Personal auf dem Heiligenbild entsprechend waren Chöre und SolistInnen in der St. Galler Laurenzenkirche um den Taufstein und auf der Orgelempore angeordnet. Die von Bernhard Bichler, Sebastian Goll, Philipp Heizmann, Michaela Hauke, Frank Bossert, Christiane Schmeling und Ralf Ernst gesungenen Solo-Partien sind ihrerseits geprägt von jener Mischung aus deklamatorischem Pathos und einer eigenartigen expressiven Gebremstheit, die den ganzen Abend dominiert. Eine gewisse Öffnung der hermetischen Starre zeigt erst der 1998/99 nachkomponierte zweite Teil. Akkordeon und Piccolo bringen nun neue Klangfarben, und ganz zuletzt offenbart sich in den unbegleitet gesungenen Worten des Epiphanius, der die Weihnachtsgeschichte und das Heilsversprechen auch an uns, das hörende Publikum, bezeugt, gar so etwas wie ein gewisses Sendungsbewusstsein gegen aussen. Ob aber dieses die bis dahin schon strapazierte Aufmerksamkeit des Publikums noch erreichte? – Wenige Zuhörer hatten sich in der St. Galler Laurenzenkirche, neben Biel und Konstanz einem der drei Uraufführungsorte, eingefunden. Klein ist der Resonanzraum für Religiöses. Schwierig sind dessen Botschaften zu vermitteln, soll dabei künstlerische Integrität gewahrt werden. Das musste auch Ulrich Gassers Ton-Ikone erfahren. Es ist keine leichte Zeit für Oratorien.

MICHAEL EIDENBENZ

ALLES WIRD GOLD

Aufbruchstimmung an der Berner Hochschule für Musik und Theater

Seit dem 1. September 1999 sind die ehemaligen Konservatorien Bern und Biel zusammen mit der Swiss Jazz School und der früheren Schauspielschule Bern unter dem Dach der Berner Hochschule für Musik und Theater (HMT) vereint. Nach den Erfahrungen der ersten Monate zieht die Führungscrew eine positive Bilanz: Der Übergang ist geglückt, die Alltagsbewältigung funktioniert, das Schiff HMT ist im (inter)nationalen Bildungsozean auf Kurs Richtung Zukunft unterwegs, und zwar mit voller Kraft voraus.

Einige Stichworte, die zu diesem Kurs gehören, sind aus dem wirtschaftspolitischen Diskurs der letzten Jahre hinlänglich bekannt: Internationalisierung, Deregulierung oder Flexibilisierung sind Postulate, denen sich auch der Kulturmarkt scheinbar nicht mehr entziehen kann. Dass mit der Gründung der Fachhochschule endlich eine bessere Anerkennung schweizerischer Diplome aus dem Bereich Musik und Theater im Ausland erreicht wird, kann dabei nur begrüßt werden. Wenn die Hochschulleitung aber die Entwicklung der Fähigkeit, flexibel auf Veränderungen in einer deregulierten Kulturlandschaft reagieren zu können, als wichtigstes nicht-künstlerisches Ausbildungsziel ansieht, degradiert sie ihre Schule dann nicht zur Institution, die bloss noch auf Markttrends im Kulturbereich reagiert, ohne ihn selber mitzugestalten?

Roman Brotbeck, Direktor der HMT, verneint vehement. Er versteht die Neuorientierung in der Ausbildung junger Kulturschaffender nicht als nachvollziehendes, sondern als selbstverantwortliches Reagieren auf gesellschaftliche Veränderungen. Ihm geht es darum, einen allzu lange gehegten Wertekonservatismus und die Fixierung seiner Studierenden auf die traditionellen, zumal die staatlich subventionierten Institutionen zu überwinden. Er will Kulturschaffende ausbilden, die ebenso Allrounder sind, wie sie über eine Spürnase für jene Nischen verfügen, in denen sie sich spezialisieren, ihre Kreativität gezielt und wirksam einsetzen können.

Konkret äussert sich diese Zukunftsgerichtetheit in einem ganzen Bündel von Veränderungen in der Ausbildungsstruktur. Bereits eingerichtet sind zwei neue Studiengänge: eine Multimedia-Ausbildung an der Jazz-Abteilung und ein «offenes Musikdiplom», welches den Studierenden eine weitgehend individualisierte, interdisziplinäre Studiengestaltung ermöglicht. Darüber hinaus ist die Entwicklung eines Ausbildungsganges geplant, der Performance, Tanz, experimentelle Sprachformen und Selbstregie mit einbezieht. Aber auch die Wege zu den traditionellen Abschlüssen im Bereich Klassik erhalten neue Richtungen, vorab der Weg zum Lehrdiplom: Künftige Musikpädagogen sollen an der HMT polystilistisch ausgebildet werden, um mindestens im Rahmen des Elementarunterrichtes die Vermittlung von Jazz, Klassik und Volksmusik verbinden zu können.

Ein weiteres Zauberwort, das im Zusammenhang mit dem Umstrukturierungsprozess wieder und wieder fällt, ist das der Zusammenarbeit. Im Vordergrund steht dabei natürlich die Kooperation bzw. die Arbeitsteilung zwischen den vier an der HMT beteiligten Institutionen. Auf europäischer Ebene wird eine Zusammenarbeit ermöglicht durch die Integration der HMT in CHAIN, ein Netzwerk von Musik-, Tanz- und Theaterschulen von Russland bis England. Zusammenarbeitet wird aber vermehrt auch mit Ländern der Dritten Welt, mit Universitäten, mit Musikerinnen und Musikern aus den Bereichen Volks- und Populärmusik, mit dem Armeespiel und mit Fachzeitschriften, allen voran mit der *Dissonanz*. Zusammenarbeit also nach allen Richtungen; das öffnet manch eine Tür – hoffentlich bleibt jene zu einer postmodernen Beliebigkeit geschlossen.

Alle hier skizzierten Veränderungen betreffen die äussere Struktur der Ausbildung. Ist aber auch im Inneren das Potential vorhanden, diese Neuorientierung mitzutragen? Ist es konkret im Bereich Klassik möglich, eine international konkurrenzfähige Schule mit Lehrkräften aufzubauen, die oft Jahre oder gar Jahrzehnte an einem Konservatorium mit bestenfalls überregionaler Ausstrahlung unterrichtet haben? Roman Brotbeck ist zuversichtlich, er ist sich aber auch bewusst, dass hier «flankierende Massnahmen» unerlässlich sind. Er denkt dabei an Mitarbeitergespräche, an Leistungsvereinbarungen mit den Dozierenden oder an regelmässige Qualitätskontrollen des Unterrichts, ja er sieht sogar die Möglichkeit, gewissen Lehrkräften einen Aufgabenbereich ausserhalb des Unterrichtes zuzuweisen.

Die HMT-Führungscrew scheint für den Schritt in die Kulturlandschaft von morgen gerüstet zu sein, ja es könnte einem geradezu schwindlig werden ob soviel Innovation, ob soviel Optimismus. Es ist bezeichnend für die Aufbruchstimmung an der HMT, dass Stephan Schmidt (Leiter der Freien Akademie der HMT) die Bemerkung des skeptischen Journalisten, es sei bestimmt nicht alles Gold, was da glänze, mit den Worten kontert: «Aber es wird Gold.» Ein solches Selbstvertrauen wird wohl auch die Stürme im Bildungsozean aushalten, die in den nächsten Jahren unvermeidbar sein dürften. DAVID SCHWARB

IN DIE JAHRE GEKOMMEN

Tage für Neue Musik Zürich 1999 (4.–7. November)

Auch ein Festival für zeitgenössische Musik kann in die Jahre kommen. Während sich gegen Ende des Jahrhunderts die Entwicklungen auch in der Musik in alle Richtungen beschleunigen, wo Neue Medien und nicht nur mehr Neue Musik gefragt ist, wo Begriffe wie Komponist und Interpret immer mehr verschmelzen und verschiedene Sparten zusammenarbeiten, da bilden die Tage für Neue Musik Zürich so etwas wie eine von all diesen Entwicklungen unberührte Oase. Jahr für Jahr sind hier Stücke im Programm, die noch wie vor hundert Jahren in einem Tonhallsaal aufführbar sind. Eigentlich sind nur die Konsonanzen weggefallen, die Besetzungen und Formen der Werke ungewöhnlich geworden. Das Programm alimentiert sich vorwiegend aus dem europäischen Raum, dieses Jahr mit deutlichen Präferenzen im angrenzenden Deutschland und Frankreich. Einerseits ist es verdienstvoll, sich gegen den Strom zu stellen und stur in die eine Richtung zu gehen. Andererseits kann man die heutige Vielfalt an musikalischen Stilen und Entwicklungen wohl auch nicht einfach auf der Seite liegen lassen, als ob sie nur heisse Luft wären. Die Zusammenarbeit mit dem Schweizer Computermusikzentrum zum Beispiel beschränkte sich dieses Jahr auf zwei kleine 5 Minuten-Stückchen – damit war der elektronische Teil des Festivals sozusagen abgehandelt.

Walter Feldmann hat nun seit einem Jahr Verstärkung geholt. Weil es einfach interessanter sei, zu zweit über ein Festival nachzudenken als alleine, meint er dazu. Da keimt Hoffnung auf, dass es vielleicht zu einer Veränderung kommen könnte. In diesem Jahr hat man allerdings von einer Öffnung noch nicht viel gespürt. Mats Scheidegger, bisher vor allem in der GNOM Baden für kammermusikalische, komponierte Programme zuständig, hat dem Festival keine neue Richtung geben können. Man wird den Verdacht nicht ganz los, dass sich da zwei Glaubensbrüder gefunden haben. Wenn die Stadt Zürich es sich schon leistet, diese künstlerische Oase zu finanzieren, dann sollte sie diese vielleicht doch nicht nur zwei Personen zur Programmierung ihrer persönlichen Vorlieben zur Verfügung stellen. Um einem Festival ein Gesicht zu geben, genügt es nicht mehr, jahrelang gewisse Schienen zu verfolgen. Die Möglichkeiten sollten besser genutzt und vor allem auch professioneller präsentiert werden von den beiden Leitern: Zur Einführung ins Festival von Walter Feldmann und Mats Scheidegger haben sich gerade mal ein Dutzend Leute eingefunden. Kein Wunder, denn die Einführung fand um 1 Uhr mittags statt, das erste Konzert begann abends um 19.30 Uhr. Auch das Komponistengespräch, das die beiden Leiter führten, entbehrte nicht der Peinlichkeit.

Das heisst nicht, dass ich an diesem Festival keinen guten Faden gefunden habe. Sehen lassen können sich die Tage für Neue Musik Zürich damit, wie sie das einheimische Schaffen in den Ablauf integrieren. Dieses Jahr setzte der Zürcher Komponist Hans Ulrich Lehmann mit fünf aufgeführten Werken gar einen Schwerpunkt. Das war keine Alibiübung, um Schweizer im Programm zu haben, sondern da kamen gehaltvolle Stücke mit einem ganz eigenständigen kompositorischen Ansatz zur Aufführung. Stellvertretend dafür steht die Uraufführung des *Book of Songs* im Konzert des *Ensemble Contrechamps*. Die dunkle Flöte und dagegen der fast ausschliesslich mit Becken operierende Schlagzeuger entfalteten ein organisch an- und abschwellendes Gewebe rund um die Baritonstimme (Johannes Schmidt), die acht Gedichte von E. E. Cummings rezitierte. Wie üblich hat Lehmann die Musik zwar genau

ausnotiert, überlässt aber den Interpreten eine gewisse Verantwortung in der zeitlichen Gestaltung der musikalischen Bögen. Das ist eines der Geheimnisse, weshalb Lehmanns Phrasierungen so natürlich wirken. Die acht Gedichte sind eine persönliche Auswahl: Sie haben keinen thematischen Zusammenhang, sondern Lehmann hat sie eher aufgrund ihrer Vielfalt ausgewählt. Es hat da ganz konventionelle, romantische Texte, dann auch experimentellere, wo die Wörter in Einzelbuchstaben aufgebrochen sind und Mehrdeutigkeiten entstehen. Der Text ist der rote Faden, entlang dem Lehmann komponiert hat. Es gibt also analog den Gedichten ganz expressive Stellen, an den mehr ausgesplitterten Textstellen wird auch die Gesangslinie gebrochen. Das Stück wirkt intim in der Instrumentierung und ist doch sehr gesänglich geschrieben.

Ein neues längeres Vokalwerk der Zürcherin Annette Schmucki (*knicken; dreiundvierzig scharniere zur beweglichen befestigung des unbedeckten sprachzustands für fünf frauenstimmen* im Konzert der *Neuen Vokalsolisten Stuttgart*) war ebenfalls eine der spannenderen Kompositionen am diesjährigen Festival. In der Behandlung der Sprache ging Schmucki erneut einen anderen Weg als bisher. In ihrem letzten Werk war sie der semantischen Ebene der Sprache geschickt ausgewichen; diesmal stellte sie die Bedeutungsebene sozusagen ins Zentrum der Komposition. Irgendwie schienen sich jedoch die Wörter ungemein schnell abzunutzen, wenn sie so «blutt» dahergesagt waren. Die Rätschen, Pfeifen und Kinderpistolen, die den Sprechapparat nach aussen gekehrt darstellen sollten, erweiterten die Vokalkomposition dafür um eine pseudo-instrumentale Ebene. Das Stück löste einiges an Irritation aus, was von Schmucki durchaus beabsichtigt war.

Dann konnte man an diesem Festival zwei neuere Stücke hören, die es allein schon Wert waren nach Zürich zu pilgern: das letzte Werk von Gérard Grisey *Quatre chants pour franchir le seuil* und Helmut Lachenmanns *Serynade* für Klavier. Grisey konzipierte seine «Vier Gesänge um die Schwelle zu überschreiten» als eine musikalische Meditation über den Tod. Die ausgewählten Texte der vier Teile (Der Tod des Engels, der Tod der Zivilisation, der Tod der Stimme und der Tod der Menschheit) stammen aus vier Zivilisationen – der christlichen, ägyptischen, griechischen und mesopotamischen – und ergeben eine fragmentarische Rede über die Unausweichlichkeit des Todes. Die leichte Sopranstimme (Sylvia Nopper) wird mit einer tiefen, eher schwerfälligen, doch farbigen Instrumentierung kontrastiert. Im 15köpfigen Ensemble (*Ensemble Contrechamps* unter der Leitung von Olivier Cuendet) befinden sich 2 Tubisten, zwischen sich eine Harfenistin; ebenso sitzt zwischen den zwei Saxophonisten ein Cellist; das Ganze ist mit einem riesigen, von drei Spielern bedienten Schlagzeugarsenal bestückt, darunter Exoten wie Steel Drums, die aber sehr dezent eingesetzt werden. *Quatre chants pour franchir le seuil* ist eine komplex konstruierte Musik, die beim Zuhören aber ganz einfach und klar wirkt. Mikrotonale Klänge wirken nicht als Fremdkörper, sondern als expressive Elemente. Die Vokalpartie ist zuweilen vollständig in den Gesamtklang eingebettet, tritt aber auch mit Aufsehen erregenden Techniken hervor, wie zum Beispiel im ersten Teil mit kurzen Einwüfen, die mit Mordenten versetzt sind, was unwillkürlich an barocke Gesangspraxis denken lässt. Eindrücklich auch die Tuben im vierten Teil: sie spielen eine absteigende Basslinie, die um einen Achtelton verschoben ist, was wie ein Instrument mit extremen Schwebungen klingt. So gibt es in Griseys Musik etliche faszinierende Details, die er in einen überzeugenden Gesamtablauf bringt. Erwähnt seien noch die kurzen Vor- und Zwischenspiele, die auf der grossen Trommel gewischt werden und wie das Räuspern des Publikums wirken. Ist es ein Zufall, dass ein

Komponist, ohne von seinem baldigen Tod zu wissen, ein Werk über den Tod schreibt? Darüber kann man nur spekulieren. Tief beeindruckend ist das Werk auf alle Fälle.

Nicht weniger tiefschürfend war die neue Klavierkomposition *Serynade* von Helmut Lachenmann. Ziel der fast durchwegs heftig gespielten Akkorde und Cluster ist es, die Resonanz der mit-schwingenden Klaviersaiten zu nutzen. Lachenmann hat den zwei Systemen in der Klavierpartitur ein drittes hinzugefügt, wo er die stumm zu greifenden Tasten, deren zeitlichen Rahmen sowie die Pedalisierung notiert. Die so entstehenden Resonanzen und Flageolets sind das eigentliche Ereignis dieser halbstündigen Musik. Sie schweben scheinbar schwerelos im Raum, stehen in krassstem Kontrast zu den heftigen Akkorden, Clustern und Arpeggien, die dem Klavier ungeahnte Energien entlocken, welche sich jedoch in diesen zarten Schattenklängen sogleich wieder verflüchtigen und immer wieder von neuem diesem Ungetüm von Instrument entlockt werden müssen. Das ist Arbeit, und Lachenmanns Frau Yukiko Sugawara machte sie perfekt. Wie übrigens überhaupt das interpretatorische Niveau dieses Festivals fast ausschliesslich als sehr hoch bezeichnet werden kann.

Auch der deutsche Komponist Klaus K. Hübler war erneut mit mehreren Werken in Zürich präsent, die nicht alle gleichermassen überzeugten. David Albermann gelang es, den Marathon der *Sonate für Violine solo* (1978) nicht zu einem solchen fürs Ohr werden zu lassen. Hübler hat viel Zeit gebraucht, um mit dem Erbe im eigenen Land fertig zu werden. Ganz bewusst hat er in der Sonate Elemente aus historischer Geigenmusik verwendet, besonders aus Bachs Chaconne in d-Moll. Diese Elemente faltet er in der Zeit auseinander, was auch die monströse Ausdehnung dieses Werks von fast fünfzig Minuten erklärt. Akkorde werden zu Linien; immer wieder erklingt der Ton *d* und wird allmählich zur Obsession. Keine ausgeglichene Form also, sondern ein extremes Verschieben der einzelnen Parameter in der Zeit. Die Fuge zum Beispiel erstreckt sich über geschlagene zwanzig Minuten – nicht einmal Bachs grosse Orgelfugen dauern so lange. Hübler zeigt die Tradition als Inspirationsquelle, aber auch mit zermürbender Konsequenz als Ungeheuer. CHRISTINA OMLIN

MONUMENTALE WERKE

Paris: Altes und neues Musiktheater am Festival d'Automne

Das Pariser Festival d'Automne pflegt seit zwei Jahren musikalische Formen grossen Umfanges zu präsentieren – «monumentale» Werke und monographische Konzerte –, und vermeidet damit die üblichen Konzertformen zeitgenössischer Musik, worin Stücke mittlerer Dauer und verschiedener Komponisten sich gemäss den Möglich- und Zufälligkeiten abfolgen. Luciano Berios Oper *Outis* wurde als französische Erstaufführung präsentiert, Nonos Triptychon gelangte erstmals zur Aufführung (vgl. Bericht in *Dissonanz* Nr. 62), und das weltliche Oratorium *A* des jungen Brice Pauset – ein Porträt von Antonin Artaud – wurde uraufgeführt. Es ist interessant, wie sich die «grosse Form» jenen Prinzipien anpassen kann, die mit dem Anfang des 20. Jahrhunderts geboren wurden und inzwischen zur Tradition der Moderne gehören, so die Montage fragmentarischer Elemente, die die Linearität und den traditionellen Aufbau einer Erzählung vermeiden, so auch der autoreflexive Charakter einer autonomen Form. Berio verfolgt in seinen Opern den Gedanken einer auf der Verwandlungskraft der Musik basie-

renden dramaturgischen Konstruktion, wobei die Musik ihrerseits das bedeutungsgeladene Material auf eine Reihe von Symbolen reduziert, die verschiedenste Bedeutungen annehmen können. Es gibt deshalb in *Outis*, wie der Komponist betont, keine Erzählung, sondern archetypische Situationen, die dank wechselnder Strukturschichten immer wieder neu interpretiert werden können; seit *Nones* und nach *Sinfonia* oder *Coro*, schliesslich auch in allen seinen Opern verfolgt Berio dieses «mythologische» Element der postmodernen Befindlichkeit beständig und integriert in das kompositorische Gewebe eine Vielzahl an stilistischen Bezügen und «objets trouvés». Die dramaturgische Idee stammt offensichtlich von einem kompositorischen Konzept ab, das den aus heilsamer Distanz gesehenen Serialismus als ein Mittel beerbt, untergründige Einheit zu stiften statt zu selbstgenügsamer Kombinatorik zu führen. *Outis* («Niemand») bezieht sich auf die *Odysee* Homers, doch verwiesen wird auch auf Celans «Gelobt sei Niemand» und auf verschiedene andere Quellen. Die die Oper strukturierenden formalen Zyklen erlauben es, sowohl musikalisch wie szenisch von einem Extrem ins andere zu gelangen; erreicht wird dies durch eine Metamorphosentechnik, die die Allgegenwart, das Gleiten, aber auch die eigentlichen Differenzen der Bedeutungen in Frage stellt oder erhellt (je nach Standpunkt): Der Supermarkt verwandelt sich in ein Konzentrationslager, der Tod in Auferstehung, das Tragische ins Komische... Kompositorisch gesprochen beweist Berio die Taschenspielerkunst, vielfältig differenzierte Klangschichten in Jahrmarkts- oder Strassenmusik zu verwandeln und umgekehrt. Die Gefahr dieser die Joycesche Ästhetik weitertreibenden Verfahrensweise besteht darin, zum bloss oberflächlichen Spiel zu werden; in Berios – im übrigen funkelndem – Spätstil droht die Vielfalt in einem kaleidoskopischen Kontinuum unterzugehen, worin die Elemente schlimmstenfalls austauschbar werden. Tatsächlich tritt an die Stelle der Brüche, die in den mit heterogenen Schichten komponierten Werken der 60er Jahre begegnen, ein integratives, alles absorbierendes Strömen. Doch für einmal ist der Regisseur (Yannis Kokkos) nicht in die Falle der Nicht-Erzählung und der «Meta-Oper» getreten, wie dies bei den Opern Berios oft geschieht. Der durch die verschiedenen Situationen gefärbte Realismus, der gekonnte Gebrauch technologischer Mittel (die projizierte Meereswand), die wirkungsvolle Nüchternheit des Szenischen entsprechen der Idee eines «totalen Spektakels», das Berio anstrebt, ohne in rein theatralischer Hinsicht wirklich überzeugen zu können. Doch die Frage der Darstellung von Personen, die nicht eigentlich existieren – problematisch bereits in Ligetis *Grand Macabre* –, ist ein zentraler Punkt in der Ästhetik der modernen Oper, und dies um so mehr, als die Musik sich dem Ausdruck des Inneren nicht entziehen kann, ohne sich selbst zu zerstören. Es ist weniger die Absenz einer Erzählung als vielmehr das Fehlen glaubhafter Personen, was die zeitgenössische Oper problematisch werden lässt. Erwähnenswert ist die insgesamt hohe Qualität der Produktion unter der vorbildlichen Leitung von David Robertson (mit Alan Opie in der Titelrolle, Maryline Fallot, Luisa Castellani, Luca Canonici, Monica Bacelli, den Swingle Singers und dem Accentus-Chor).

Auch Brice Pauset versucht, indem er sich auf die Figur des leid-geprüften Poeten Antonin Artaud bezieht, Sinn ausgehend von dessen Zersplittern und Zerbrechen zu gewinnen. Sein «weltliches Oratorium» spielt mit der tiefgründigen Bedeutung einer tragischen Erfahrung, die auf ihrem Weg die Figuren eines Ovid, Nietzsche oder Michaelstädter berührt, sowie mit dem Werdegang einer gequälten Existenz. Pauset arbeitet ebenfalls mit internen Verwandlungen und Entsprechungen, die Dramaturgie geht von kraftvoll

strukturierten formalen Zyklen aus. Die Sprechstimmen, die die Texte zu Gehör bringen (man hat seine Zweifel an der konventionellen Darbietungsform für derart sprachstrapazierende Texte), wechseln mit zwei Solostimmen und einem Chor, die die musikalische Metamorphose übernehmen (etwas ornamental im Falle des Soprans). Die ungewöhnliche Instrumentalbesetzung (Flöte – oft Piccolo –, Bassklarinette, Tuba, zwei Klaviere) wird durch elektronische Mittel differenziert. Pauset arbeitet mit Schichten nach einem Prinzip, das die moderne Ästhetik mit dem Denken des Mittelalters zu «versöhnen» versucht; die Techniken der alten Polyphonie sind in die Komposition eingelassen und bis zu Überlagerungen von sechzehn virtuellen, reichlich Mikrintervalle einsetzenden Klavieren ausgearbeitet. Der Gedanke einer Klangschicht, die eine Zeitblase ausserhalb der üblichen Zeit produziert, hat etwas von der isorhythmischen Motette. Doch diese Schichten ersticken den Schrei des Poeten, als ob sie dessen zerrissene Rede ästhetisierten und sublimierten. Die gekonnte Konstruktion sowohl der Kleinformen wie auch der Gesamtarchitektur tendiert zum Manierismus. Wenn man auch bisweilen an den späten Nono denkt, so fehlen doch jene scharfen Schnitte in die Klangmaterie, die bei Nono von einer zwischen Schönheitswunsch und Verzweiflung gespaltenen Sensibilität zeugen. Das Werk Pausets ist Gedanke, doch die innere Dramaturgie nimmt die eigene Herausforderung nicht an: Es fehlt so etwas wie die visionäre Form einer Subjektivität, die über die Kontrolle des Fassbaren hinausgeht. Für den Gesamteindruck, den dieses ambitionierte Werk hinterlässt, ist teilweise vielleicht auch die Ausführung (unter der Leitung von Rachid Safir) verantwortlich, die weniger das Strukturelle der Komposition betont, als ihr vielmehr eine verführerische Form zu geben versucht und worin der Chor (Les Jeunes Solistes) trotz einer lobenswerten Arbeit hinter den sehr hohen Anforderungen der schwierigen Partitur zurückbleibt.

Diesen Einblicken in eine Modernität, die ihren Weg jenseits der festen Sicherheiten und modischen Gemeinplätze sucht, wurde eine traditionelle chinesische Oper entgegengestellt, die durch den sino-amerikanischen Regisseur Zh rekonstruiert und neu gedeutet wurde; es handelt sich um ein umfangreiches Werk, das vom Anfang des 17. Jahrhunderts stammt und somit ein Pendant zu unserer eigenen, europäischen Oper darstellt. In einem achtzehn Stunden dauernden totalen Spektakel durchdringen sich in tiefer, zugleich einfacher wie erfinderischer, raffinierter wie unterhaltsamer Kunst Theater, Pantomime, Tanz, Musik, Poesie, Kostüme und Ausstattung. *Le Pavillon aux pivoines* führt uns mit seiner Fülle einer alten Kunst, worin der Wissende vom Volkstümlichen und die Kunst vom Leben abstammt, ein beunruhigendes Bild unserer eigenen Situation vor Augen: die zerbrochene Realität, die «Spaltung», von den ersten deutschen Romantikern einst als das der modernen Befindlichkeit Eigene im Gegensatz zur Antike aufgewiesen. Hier gibt es sehr wohl eine Erzählung, doch stellt sie nur ein Medium tieferer Absichten dar, einer Metaphysik, die sich mit dem trivialsten Realismus und einem bisweilen zotigen Humor verbindet (die chinesischen Instanzen, die die Aufführung untersagten, sprachen von einem «obszönen» Werk). Belle (die Heroine, unwiderstehlich in ihrer Schönheit, ihren starken, kaum verborgenen Gefühlen, ihrer Anmut und Rätselhaftigkeit) stirbt, von ihrer Leidenschaft träumend, den Liebestod, überschreitet, wie Orpheus, die Grenze des Todes, um mit dem Prinzen zu leben (staunenswert in seiner Finesse, seiner Subtilität, seiner Ausdrucksdichte, seiner tiefen Leichtigkeit). «Der Orient, das ursprüngliche Vaterland», sang Rimbaud. Wie recht er noch immer hat! Gewiss wird man in Bann gezogen, doch zugleich – in eigentlich Brechtscher Manier – auf die

Zuschauerperspektive zurückgeworfen, provoziert durch die klanglichen Brüche, durch Ironie und Satire, durch die Konstruktion abgeschlossener Szenen, auch schliesslich durch die Enten, die in einem Teich vor der Szene schwimmen (bisweilen beteiligen sie sich auch stimmlich am Spektakel!). Das auf der Seite positionierte Orchester entfaltet seine schmerzhaft Pentatonik, die jede Nuance menschlicher Erfahrung ausdrückt und die Handlung gliedert. Der Dichter, der auch ein Weiser ist und der nach jedem Abschnitt in unendlich abgestuftem Sprechgesang die Moral verkündet, stellt vielleicht das Moment reinsten Theatralität dar, jenes nämlich, worin sich Wort und Musik, Sinn und Emotion, veräusserlichte Innerlichkeit und unendliche Bebungen einer Stimme vermischen. Man ist dem Festival d'Automne dankbar, dass es uns von der Existenz derart vollendeter Kunstformen, die noch immer zu entdecken sind, wissen lässt und dass wir zu Zeitgenossen vergangener Zeiten werden, die hoffentlich auch noch vor uns liegen.

PHILIPPE ALBÈRA

DIE «ERDABGEWANDTE SEITE» DES FORTSCHRITTS

*Marxistische Ansätze in der Musikwissenschaft
in Oldenburg bilanziert*

Mit dem Fall der Mauer sind auch bei marxistisch orientierten Musikforschern die Massstäbe ins Wanken geraten. Stufen sie früher beispielsweise das Interesse Johann Sebastian Bachs für den Dresdner Feudalismus als «reaktionär» ein, sind sie heute hierin nicht mehr so sicher. War das zentralistisch geführte *ancien régime* unter dem Aspekt der Produktionsverhältnisse vielleicht sogar progressiver als das Leipziger Bürgertum? Als Leo Balet und «E. Gerhard» (ein Pseudonym für Eberhard Rebling) 1936 mit ihrem Buch «Die Verbürgerlichung der deutschen Kunst, Literatur und Musik im 18. Jahrhundert» den frühen Versuch einer marxistischen Kunst- und Musikhistoriografie vorlegten, waren die Fronten noch klar. Bei der Oldenburger Tagung «Musikwissenschaftlicher Paradigmenwechsel? Zum Stellenwert marxistischer Ansätze in der Musikforschung» führte der 88jährige Rebling die schematische Gegenüberstellung von Bürgertum und Feudalismus nicht allein auf das statische Denken seines Mitautors zurück, sondern auch auf den gemeinsamen Versuch, einen Paradigmenwechsel einzuleiten.

Unter dem Etikett einer marxistischen Wissenschaft führte dieser Wechsel später zu noch gröberen Vereinfachungen. Die staatlich verordnete Überpolitisierung der Musikforschung in den sozialistischen Ländern ergab, so Günter Mayer, oft beklemmende Mittelmässigkeit und gröbste Vulgarsoziologie. Vor allem dies hatten die Berichterstatter aus Russland, Tschechien und der Slowakei im Blick, wenn sie den Wert marxistischer Ansätze überhaupt als gering einschätzten. Ein differenzierteres Bild gaben die Musikforscher der ehemaligen DDR. Dort war es, wie Gerd Rienacker berichtete, nicht nur zu dogmatischen Verengungen, sondern auch zu fruchtbaren Widersprüchen und Entwicklungen gekommen. Die Untauglichkeit solcher Ansätze sei nicht erwiesen, wohl aber ihr Alleinvertretungsanspruch im Wettstreit der Methoden.

Um es nicht bei der blossen Theorie zu belassen, waren auch Komponisten in die Carl von Ossietzky-Universität eingeladen worden. Schöpfer angewandter Musik waren nicht gekommen, was vor allem der Chilene Gustavo Becerra-Schmidt beklagte, der als

Kulturattaché der Regierung Salvador Allendes nach Bonn übersiedelt war. Auch im bundesdeutschen Exil hatte er Musik für seine Heimat komponiert, beispielsweise die Orchesterkomposition *Charivari*. Politische Bedeutung bekam sie für diejenigen, die den Titel als Anspielung auf eine der ältesten Formen von Volkstanz verstanden. Auch bei dem Uruguayer Coriún Aharonián, der die Begegnungen mit der kubanischen Revolution und mit Luigi Nono als Schlüsselerlebnisse anführte, brachten erst die Werktitel politische Konkretisierung. Wenn er 1974 ein elektronisches Stück *Gran Tiempo* nannte und dabei statt verherrlichender Klänge nur Krächzen und ersticktes Würgen hören liess, bezog sich dies kritisch auf die gleichzeitige Militärdiktatur.

Obwohl sich auch der Brasilianer Rubens Russomani Ricciardi, der Italiener Nicola Sani und der Deutsche Mathias Spahlinger auf Marx beriefen, distanzierten sie sich von Volksmusik und Massenkultur. Bei Ricciardi überraschte dies wegen des Reichtums brasilianischer Populärmusik, aber auch, weil er explizit Brecht und Eisler als Vorbilder nannte. Nur der Bezug auf einen Vorfall in Rio de Janeiro liess in Ricciardis Orchesterstück *Candelarias* den politischen Charakter der Komposition erkennen. Noch rätselhafter blieb diese Dimension in den Werken Nicola Sanis, etwa seiner Tanzoper *Spargimento*, bei der permanent Salz auf die Bühne gestreut wurde. Spahlinger präsentierte sein ebenso komplexes wie esoterisches Orchesterstück *Morendo*. Da er den Schulterschluss von Arbeiterschaft und Intelligenz für unmöglich hält, verzichtet er auf jegliche Breitenwirkung wie etwa Annäherung an unterhaltende Musik. Bei einem von Hartmut Lück moderierten Komponistenpodium kamen solche Diskrepanzen zur Sprache. Die Frage nach erkennbaren Unterschieden zur «bürgerlichen» Musik wurden entsprechend differenziert beantwortet. Für Aharonián entscheidet nicht der Stil, sondern das Mass an ethischer Verantwortung, das ein Komponist einzugehen bereit ist. Er riet zu Bescheidenheit, da musikalische Wirkungen kaum plan- und kalkulierbar seien. Obwohl Becerra-Schmidt den gezielten Einsatz von Musik in bestimmten historischen Situationen durchaus für möglich hielt, konzedierte auch er, sie klinge nicht von sich aus «links» oder «rechts».

In einem eigenen Referat hatte Hartmut Lück Verweigerungshaltungen wie die Mathias Spahlingers in Anspielung auf Nicolas Born als die «erdabgewandte Seite des Fortschritts» bezeichnet. Da es eine dialektische Wechselbeziehung zwischen Engagement und Verweigerung gebe, müsse auch der zweiten Position Gerechtigkeit widerfahren. Beethovens wirklichkeitsferner Appell «Alle Menschen werden Brüder» repräsentiere beide Pole: das utopische Gegenbild zur Realität wie den Versuch der Einflussnahme. Auch Witold Lutosławski habe mit seinem Beharren auf Individualität Widerstand geleistet. Obwohl mit solchen Wertungen der Gegensatz zwischen engagierter und autonomer Kunst mehr und mehr schwindet, wächst damit doch auch die Bedeutung solcher Komponisten, die – wie Beethoven, Eisler oder Nono – beide Pole in ihrem Schaffen berücksichtigten.

Wie in der Musik gibt es auch in der marxistisch orientierten Musikforschung eine «erdabgewandte» und eine «erdzugewandte» Seite des Fortschritts. Oft scheiterten die Forscher gerade dann, wo sie sich zu affirmativ mit staatlichen Institutionen verbündeten. Da marxistisches Denken vor allem kritisches Denken ist, sind die Zukunftsaussichten im Neoliberalismus nicht einmal schlecht. Sogar ein Skeptiker wie der Tscheche Jiří Fukač hatte in seiner kritischen Bilanz zugegeben, dass die marxistisch orientierte Musikforschung neue Fragestellungen der Semiotik, Soziologie, der Massenkultur und des Strukturalismus in das Fachgebiet hineinbrachte. Ludwig Finscher verwies jüngst angesichts des Defizits solcher Forschun-

gen in der (west)deutschen Musikwissenschaft auf die New Musicology der USA. Da diese, etwa im Bereich der Cultural Studies, häufig Methoden und Fragestellungen der marxistisch orientierten Musikforschung aufgegriffen hatte, postulierte Hanns-Werner Heister in Anknüpfung an die New Musicology eine «Neue Musikwissenschaft». Die Totalität des Musiklebens und des Musikprozesses solle bei Einzelanalysen wenigstens perspektivisch, zum Beispiel als Tiefenstruktur, im Blick bleiben.

So viele Positionen kamen bei dieser internationalen Tagung zur Sprache, dass für die erhoffte Streitkultur die Zeit fehlte. Nur einmal, als über die Drucklegung der Beiträge gesprochen wurde, kam es wirklich zum Streit. Ein Südamerikaner beantwortete ein grosszügiges Druckangebot aus Italien mit der Frage nach Umsatzbeteiligung, womit plötzlich wieder der alte Gegensatz zwischen Ausbeutern und Ausgebeuteten, zwischen Erster und Dritter Welt, zur Sprache kam. Hier hatte jemand noch nicht begriffen, wie sehr sich in der globalisierten Welt von heute inzwischen die Massstäbe verschoben haben. ALBRECHT DÜMLING

ACHTUNG POSTMODERNE?

Zürich: Konzerte mit Luciano Berio (4.–7. Dezember)



Luciano Berio

«Attenzione Luciano Berio!» – 1969 warf die Uraufführung von Berios fünfsätziger *Sinfonia* in Donaueschingen in den Gefilden der Neuen Musik noch richtige Wellen. Unter den Zuhörern war der damals erst 17jährige Wolfgang Rihm: «Ich erinnere mich deutlich an das Gefühl, etwas Brillantes, im Grunde aber «Unerlaubtes» gehört zu haben.» In einem derartigen Dilemma dürften sich während den Berio-Konzerten anfangs Dezember die wenigsten ZuhörerInnen befunden haben. Die Zeit der Positionskämpfe um avantgardistische Programme ist passé, die Stilvielfalt eine Tatsache, und auch in der Neuen Musik gibt es inzwischen kaum noch etwas, was nicht erlaubt wäre. Also? – Keep going. 1999 luden das *Collegium Novum* und die *Tonhalle-Gesellschaft* mit Berio einen international arrivierten Komponisten ein, der ein facettenreiches Werk mit etlichen «Klassikern» vorweisen kann. Seitenblicke auf

Werke jüngerer Komponisten wie Jacopo Baboni-Schilingi, Christoph Neidhöfer, Fabio Nieder und Nadir Vassena, die sich an Berio orientieren, boten zusätzliche Aspekte im Umgang mit der klassischen Avantgarde.

Gleich zu Beginn der beiden Kammermusikabende mit dem *Collegium Novum* (4./5. Dezember) wurde der Kontrast deutlich, in dem die früheren Werke Berios zu seinen neusten Kompositionen stehen. Die *Sequenza I* für Flöte, die Severino Gazzelloni 1958 in Darmstadt uraufgeführt hatte, ist einer von Berios Klassikern. Der Komponist setzt eine von heute her betrachtet konventionelle Palette von Spielweisen ein, legt die rhythmischen, dynamischen und spieltechnischen Ebenen kompositorisch aber so differenziert an, dass der Interpret das Gewicht jeder Note genau austarieren muss. Matthias Ziegler vermittelte viel von der Agilität dieser in der Nähe der punktualistischen Avantgarde angesiedelten Musik, liess aber in der kontrapunktischen Feingestaltung einige Differenzierungswünsche offen. Teodoro Anzellotti musste sich mit der neuesten, ihm gewidmeten *Sequenza XIII* für Akkordeon (1996) nicht derart aufs hohe Seil hinauswagen. Das mit «Chanson» überschriebene Werk gibt sich ohne jeden Anflug von existentiellem Keuchen der Variation nostalgischer Akkordeonklänge hin. «Das Stück will nichts anderes, als meiner Beziehung zum Akkordeon spontanen Ausdruck zu verleihen (als Improvisation, als Rondo?)», schreibt Berio. Die Klänge sind vielschichtig und raffiniert, aber auch ausgeglichen und geglättet. Dass Luciano Berio schon seit längerem der Klangs Schönheit und dem Raffinement verpflichtete Musik schreibt, belegten auch *Linea* für zwei Klaviere, Marimbaphon und Vibraphon (1973) und das 1994 entstandene Bläserquintett *Ricorrenze*. Beides sind klangsinnliche, verspielte Werke, die das musikalische Material meisterlich variieren, in der Grossform aber wenig dramaturgische Stringenz entwickeln. Den Musikern geben diese Werke aber die Bühne frei für ihre spielerische Brillanz. Insbesondere die Bläser des Collegium Novum faszinierten mit ihrer Interpretation nicht nur das Publikum, sondern bewegten sogar den Maestro dazu, sich für einmal selbst auf die Bühne des kleinen Tonhallsaals zu bemühen.

Spannung weckte natürlich die Uraufführung des neusten Werks von Luciano Berio, *Solo* für Posaune und Orchester, das am 7. Dezember von Christian Lindberg und dem Tonhalle-Orchester Zürich unter David Zinman aus der Taufe gehoben wurde. Dem Werk liegt eine kreisförmige Anlage zugrunde, wie sie Berio gerne benutzt. Die Posaune setzt, unterstützt von Klarinetten und mittleren Streichern, mit dem Grundton d' ein und hält ihn lange, während das Orchester um diese Klanglinie feine Cluster-Verästelungen zu spinnen beginnt. Im ganzen Stück bleibt es bis auf ein paar wenige Stellen der Posaune vorbehalten, den roten Faden durch die äusserst nuancierten Klangfelder zu legen und am Ende – nach einer bewegten «Kadenz», in der durchaus ein Dialog zwischen Solist und Orchester stattfindet – den Klangteppich wieder einzurollen, bis nur noch das Anfangs-d übrigbleibt. Der Solist Christian Lindberg sah sich mit technischen Schwierigkeiten wie anspruchsvollen Doppelzungenschlag- und Glissando-Passagen konfrontiert, die er brillant meisterte. Dennoch weckte *Solo* – noch bevor sich Berio kurz vor Ende mit seiner Sequenza für Posaune selbst zitierte – Erinnerungen, beispielsweise an einige Sequenzen und ihre auf einem Zentralton aufbauenden Kreisstrukturen sowie an die für die *Chemins*-Kompositionen charakteristischen Einfärbungs- und Verästelungstechniken.

Ein Paradebeispiel für Berios Wiederverwertungsarbeit sind die *Sequenza VI* für Viola aus dem Jahre 1967 und die daraus abgeleiteten *Chemins*. Diese Sequenza gilt dank ihrer Radikalität

und Konsequenz als eines der kraftvollsten Werke Berios der 60er Jahre. Eine überbordend heftige Tremolokaskade, die ohne Vorwarnung über das Publikum einzubrechen hat, verlangt vom Solisten aussergewöhnliche Intensität. Christophe Desjardins, Mitglied des *Ensemble Intercontemporain*, besass nicht nur die nötige Kraft und Brillanz, sondern auch die Ruhe und Gelassenheit, um nach den wilden Tremolopassagen mit ruhigem Bogenstrich zu den sanften Kantilenen zu wechseln. Berio hat aus dieser Sequenza in der Folge vier weitere Werke abgeleitet: Einmal *Chemins II* (su *Sequenza VI*) für Kammerensemble, wo der Solopart erhalten bleibt und sich das Ensemble auf klangliche Einfärbungen und melodische Verästelungen beschränkt. In der Aufführung durch das Ensemble des Collegium Novum unter der Leitung von Peter Rundel blieb der Violapart stark im Vordergrund, so dass die Interaktion zwischen den sich überlagernden kontrapunktischen Schichten etwas blass blieb. Nicht zu hören waren *Chemins III* (su *Chemins II*), die nochmals eine Erweiterung des Klangapparats bringen, *Chemins IIB*, wo der Solopart wegfällt, und *Chemins IIC*, wo er durch eine Bassklarinette ersetzt wird.

Luciano Berio, wie Pierre Boulez 1925 geboren, stiess durch die Vermittlung von Bruno Maderna zum Darmstädter Zirkel, wo er sich mit Werken wie *Nones* für Orchester (1956) oder der *Serenata I* für Flöte und 14 Instrumente (1957) einen Platz in der musikalischen Nachkriegsavantgarde verschaffte. Grosse Beachtung fand insbesondere seine elektronische Tonbandkomposition *Tema* (*Omaggio a Joyce*), die er 1959 in Darmstadt vorstellte und die am 18. Januar in Zürich erklang. Seine Arbeit am Textstück aus dem *Ulysses* von James Joyce, die er 1959 in seinem einzigen in den *Darmstädter Beiträgen zur Neuen Musik* publizierten Beitrag erläuterte, löst die sprachliche Semantik nach musikalischen Prinzipien auf. Die Sprache verliert ihre Vorherrschaft als Bedeutungsträger ganz an die Musik und ihre Strukturen. Die Radikalität dieses Ansatzes eröffnete dem Umgang mit der menschlichen Stimme völlig neue Perspektiven, die sich beispielsweise in *Circles* (1960) niederschlugen. Berio verschmilzt in diesem Werk für Frauenstimme, Harfe und zwei Schlagzeuger die vokalen Elemente der Stimmen und Instrumente mit den perkussiven (konsonantischen) Aspekten zu einer spannungsvollen Einheit. Drei Gedichte des experimentellen amerikanischen Dichters E. E. Cummings werden wie das musikalische Material in übergeordnete Kreisstrukturen eingebunden. Mit seiner Kombination von Impulsivität und Konstruktivität vermittelte *Circles*, gesungen von Eva Nievergelt, einen sehr vitalen Eindruck. Demgegenüber wirkte *Altra voce* für Mezzosopran (Monica Bacelli) und Altflöte (Michele Marasco) sowie live-elektronischen Hintergrund allzu homogen und spannungsfrei. Luciano Berio hat das Duett seinem grossen Werk des Jahres 1999, der abendfüllenden Musikalischen Aktion *Cronaca del luogo*, entnommen. Das intime Liebesduett, das im Zusammenhang (vielleicht) einen anderen Effekt haben mag, wirkt isoliert mit seiner mäandernden Umspielung eines Zentraltons eher kitschig.

Berio hat offensichtlich die Wandlung vom experimentierfreudigen Avantgardisten der 50er und 60er Jahre zum Klangästheten vollzogen, der meisterlich mit dem musikalischen Material umzugehen versteht, ohne noch in Grenzbereiche vorzudringen. Die Revolution der Musik von innen her, wie sie Berio in seiner Recherche musicale betrieb, hat weniger das «Unerlaubte» im Sinn als das «Brillante». Eigentliche *Pièce de resistance* blieb daher neben Berios *Circles* der im selben Konzert zu Beginn gespielte *Refrain* von Karlheinz Stockhausen.

ROLAND SCHÖNENBERGER