

Berichte

Objektyp: **Group**

Zeitschrift: **Dissonanz**

Band (Jahr): - **(2000)**

Heft 66

PDF erstellt am: **21.06.2024**

Nutzungsbedingungen

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

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

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

Haftungsausschluss

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

HUNDERT JAHRE TONKÜNSTLER

100. Schweizerisches Tonkünstlerfest im Engadin



Klangwand. Projekt *dador-dadens* des *ensemble interferenz*

Die Fixierung der Tonkünstlerfeste auf Schweizerisches will am Übergang ins 21. Jahrhundert nicht recht einleuchten: Die «nationale Schule» ist ein Phänomen, das dem 19. Jahrhundert angehört, und in der Schweiz hat es sie auch dannzumal nicht gegeben. Vielmehr verstanden sich zumindest die deutschschweizerischen Komponisten bis ins 20. Jahrhundert hinein als Teil der deutschen Kultur. Bezeichnenderweise fand eines der ersten Tonkünstlerfeste in Zusammenarbeit mit dem traditionsreichen Allgemeinen Deutschen Musikverein statt: Kein Geringerer als Gustav Mahler trat 1903 am Basler Fest mit seiner 2. Symphonie auf. Von den Heroen der deutschen Musik nabelte sich der Schweizerische Tonkünstlerverein (STV) spätestens im Zuge der «geistigen Landesverteidigung» vollständig ab und schreckte zeitweise auch vor Kampagnen und Interventionen gegen Musiker ohne Schweizer Pass nicht zurück. Im Innern korrelierte dieser Igelmentalität eine Abwehr gegenüber avantgardistischen Strömungen; so wurden die Anhänger der Wiener Schule lange Zeit boykottiert und schufen sich mit dem Internationalen Zwölftonkongress Ende der vierziger Jahre eine (allerdings kurzlebige) eigene Plattform; die improvisierenden Musiker mussten sich erst in der MusikerInnen Kooperative Schweiz vereinigen, bevor sie auch im STV mittun durften.

Nicht verwunderlich also, dass am 100. Tonkünstlerfest, das ein Fest der Rückschau war, Experimentelles nur marginal vertreten war.

Eine Gruppe um den Klarinettenisten Markus Eichenberger und das Arte-Saxophonquartett mit Urs Leimgruber mussten an Nachmittagskonzerten in stimmunglosen, beinahe leeren Sälen auftreten. Sie waren zwar routiniert genug, um auf ein Repertoire an «unkonventionellen» Klängen zurückgreifen zu können, wodurch mitunter aparte Klangteppiche, aber kaum überraschende Momente entstanden. Als gälte es, die Überlegenheit auskomponierter Musik zu beweisen, retteten Partituren von Nadir Vassena (*31 anatomie nocturne*) und Rico Gubler (*Loudspeaker*) den wenig inspirierten Auftritt der Saxophonisten: Gegenüber den linearen Verläufen oder kruden Entgegensetzungen des «instant composing» konnte man sich hier an geradezu reich artikulierten Formen erfreuen.

Auch das Multimediaskpektakel blieb an diesem zum 2. Fest der Künste erweiterten Tonkünstlerfest eine Randerscheinung. Immerhin wurde mit Wolfgang Heinigers *ADA – Queen of the engines* ein Stück vorgestellt, das die Grenzen der Handwerkerzunft Musik überschreitet. Heiniger kehrt darin sozusagen das Innere einer Sängerin nach aussen, macht mit Kabelsalat und Nebelmaschine die Mechanik der Melodramatik sichtbar und konfrontiert in überlebensgrossen Videobildern von Augen und Mund die Sängerin mit der digitalen Manipulation ihrer Produktionsapparate. Statt, wie es so oft geschieht, mit neuesten Mitteln alte Dramaturgien wiederzubeleben, benutzt Heiniger die Elektronik, um das Mechanische «romantischen» Ausdrucks freizulegen. Die Absicht ist gut, aber die Umsetzung zieht sich in die Länge, weil die kompositorischen Ideen weit weniger vielfältig sind als die angebotenen Mittel – darin ähnelt Heinigers digitales Monodram dann doch dem Gros heutiger elektronischer Musik.

Im Zentrum des Jubiläumfestes standen die Orchesterkonzerte, und nachdem schweizerische oder überhaupt zeitgenössische Musik in den Konzertreihen der hiesigen Orchester weitgehend absent ist, war die Mitwirkung von fünf Sinfonieorchestern und zwei Kammerorchestern an sich eine gute Sache. Aber die Schweizer Musik ist nicht gerade reich an bedeutenden Orchesterwerken, und so kam Einiges ins Programm, was zu Recht bereits der Furie des Verschwindens anheimgefallen war, beispielsweise im Eröffnungskonzert der Camerata Bern eine *Serenade* von Conrad Beck, die ausgehend vom notorischen Wechselnotenmotiv aus Bachs 3. Brandenburgischen Konzert kein Klischee des Neobarock auslässt und auch von den vorzüglichen Solisten Felix Renggli (Flöte) und Elmar Schmid (Klarinette) nicht gerettet werden konnte. Wie als Einstimmung in solche Trübsal stand die larmoyante Chromatik von Othmar Schoecks Streicherintermezzo *Sommernacht* am Anfang dieses Konzerts, das sich mit einer *Lamentation* genannten Clusteretüde von Jean-Claude Schläepfer fortsetzte, die besser im Studienbuch des Komponisten geblieben wäre. Erst mit der Musik zweier Immigranten aus Osteuropa kam frischer Wind in den Konzertsaal der St. Moritzer Laudinella: Heinz Holliger brachte als Solist und Dirigent Sándor Veress' *Passacaglia concertante* für Oboe und Streicher, in der kontrapunktische Strenge und virtuose Entfaltung sich abwechseln und durchdringen, zu furioser Wirkung; zwei Sätze aus Constantin Regameys *Musique pour cordes* von 1953 liessen vor allem mit ihrer zwischen Tonalität und Clusterbildungen vermittelnden Harmonik aufhorchen.

Von Schoeck freilich gibt es – allerdings nicht unter den Orchesterwerken – Besseres, und selbst Beck war nicht immer so bieder wie in diesem kurz nach der Rückkehr in die Schweiz geschriebenen Doppelkonzert. Das Prinzip, von jedem Komponisten nicht mehr als ein Werk aufs Programm zu setzen, war dem Vereinsleben der Tonkünstler sicher förderlicher als der Qualität der Konzerte. Im Puzzle von verfügbaren Ensembles und unterzubringenden

Komponisten war es so fast nicht zu vermeiden, dass gewichtige Komponisten mit Nebenwerken «abgehakt» werden. Neben Schoeck betraf dies etwa Albert Moeschinger, dessen vom Berner Kammerorchester unter Johannes Schlaefli gespielte *Suite enfantine* keinerlei Aufschluss über seine Adaption der Dodekaphonie gibt. Umgekehrt widerfuhr dem Bündner Otto Barblan, einem Mitbegründer des STV, wohl kaum eine Ungerechtigkeit mit der Aufführung seiner *Lenz-Idylle* – nur hätte dieses Salonstück besser in eines der Kurkonzerte gepasst, wo man andere verblasste Sterne früherer Tonkünstlerfeste untergebracht hatte; auch Thomas Demengas *Les Adieux*, eine satt vibrierte E-Dur-Orgie im Fahrwasser von Pärt und Penderecki, hätte dort wahrscheinlich mehr Anklang gefunden als bei den skeptischen Fachleuten. Von Klischees ebenfalls nicht frei ist Geneviève Calames *Sur la margelle du monde*, während Christoph Delz in den 2 *Nocturnes* op. 11 das Klischee zum Inhalt macht: Er reiht im zweiten Stück Formeln aus klassischer bis neuer Musik aneinander und im ersten vollkommen konsonante bis extrem dissonante Akkorde – am Eindrücklichsten war, wie der junge Pianist Stefan Wirth die von Delz nach nicht nachvollziehbaren Kriterien kompilierten Traditionsrelikte auswendig vortrug.

Musik ist etwas vom Letzten, wofür die Schweiz berühmt wäre; und so wie jeder Schweizer weiss, dass es hier besseren Käse gibt als den Emmentaler und schönere Städte als Luzern, sind die wenigen Komponisten, die international einen Namen haben, nicht unbedingt die interessantesten. Arthur Honegger und Ernest Bloch z.B. haben ihr *Métier* gewiss verstanden, aber sowohl der *Mouvement symphonique «Rugby»* des ersteren wie das Posaunenkonzert des letzteren, welche das Berner Symphonieorchester (Solist: Stanley Clark) in der gequetschten Akustik einer St. Moritzer Turnhalle zur Aufführung brachte, haben Patina angesetzt. Dagegen überraschte die um 1770 entstandene Symphonie B-Dur des Genfers Gaspard Fritz mit ausgedehnten Durchführungen, Scheinreisen und anderen Finessen. Man könnte dies eine Entdeckung nennen – wäre sie nicht von Hermann Scherchen schon vor Jahrzehnten gemacht worden. Die Berner hatten einige Mühe mit dem gewiss nicht allzu schwierigen Werk. Freilich hatten sie mit Luca Pfaff einen Dirigenten, der im ersten Satz das Tempo nicht halten konnte und im Trio des Menuetts Duolen und Triolen nicht auf einen Nenner brachte, ganz zu schweigen von der Unbekümmertheit um rhythmische Präzision in Strawinskys Tschairowsky-Verschnitt *Le baiser de la fée*. Besser gelang die Uraufführung des Orchesterstücks, welches Pro Helvetia bei Laurent Mettraux in Auftrag gegeben hatte. *Le Cocyte* liesse sich auf die Formel «Brucknersche Aura minus Struktur» bringen, wären da nicht einige Überlagerungen von Dreiklängen, ein gelegentliches Ausrutschen des harmonischen Fundaments, die Schärfe eines Klarinettensolos im hohen Register, welche die Weihestunde (die zum Glück nur etwa zehn Minuten dauert) vorübergehend irritieren. Noch irritierender wirkt allerdings die von jeder kritischen Reflexion unbefleckte Naivität, die der 30jährige Westschweizer an den Tag legt.

Musik mit langem Bart war auch im Sonntagnachmittags-Konzert des Orchestra della Svizzera Italiana unter der Leitung von Marc Andrae zu hören, mit dem das Fest zu Ende ging. Willy Burkhardts *Kaleidoskop*-Suite überträgt Kurkapellenmusik, Rolf Liebermanns *Furioso* den Big-Band-Groove ins Symphonieorchester; die Violinrhapsodie, die Grossvater Andrae 1919 komponierte, ist schon jenseits von Gut und Böse, und konnte dank Bettina Boller, die den Solopart spielte, als handle es sich um ein Meisterwerk, sogar gefallen. An Robert Suters Alterswerk *A la recherche du son perdu* berührte sympathisch, wie die herrische Geste gegen Schluss

zerbröselte. Den einzigen Kontrapunkt zu diesen Spielarten des Klassizismus setzte Giuseppe G. Englerts *Fragment* von 1964, das Aleatorisches integriert und den Dirigenten als alleinige Kommandozentrale aufhebt: So ergibt sich hier z. B. eine Steigerung als Summe analoger, aber nicht synchronisierter Prozesse in den einzelnen Instrumenten. Das verlangt von den Orchestermusikern erhöhte Selbstdisziplin, wurde aber von manchen als Einladung zum Laisser-faire missverstanden und das Stück damit teilweise um seine Wirkung gebracht.

Für die Entwicklung einer neuen Musik im 20. Jahrhundert haben nichtstandardisierte Ensembles eine mindestens so grosse Rolle gespielt wie das hergebrachte Orchester – eine Tendenz, die in der Schweiz erst relativ spät nachvollzogen wurde. Mit dem Genfer *Ensemble Contrechamps* und dem Zürcher *opera nova* traten zwei Gruppen auf, die ausgehend von einer Kerngruppe sich zu verschiedenen Besetzungen formieren und schon viele Ensemblestücke aus der Taufe gehoben haben. Im ersten *Contrechamps*-Konzert wechselten sich drei verschiedene Triobesetzungen mit Solostücken ab. Mit Franz Furrer-Münchs *Wort Jahr Stunde* für Flöte, Violoncello und Klavier hörte man eine bohrende, von vielen Eruptionen durchsetzte Musik eines Komponisten der älteren Generation, der erst in letzter Zeit etwas aus seinem Aussenseiter-Dasein getreten ist. Wenn die Verbindlichkeit der Aussage ein Wertkriterium ist, dann ist dieses Werk den beiden anderen Trios im selben Konzert vorzuziehen: Weder Michael Jarrell, der in *Assonance III* Mischklänge im tiefen Register von Bassklarinette, Violoncello und Klavier sondiert, noch Beat Furrer mit seinen Kombinationen von Flöten-, Oboen- und Klarinettenklängen im unteren dynamischen Bereich verlassen den engen Rahmen einer Studie. Der zeitlichen Kürze und den verniedlichen Titeln zum Trotz sind sowohl Mischa Käasers *Cinq bagatelles* für Violoncello solo (plus Stimme des Cellisten) wie *Pastorella* und *Scherzino* für Oboe, *Burletta* und *Canzonetta* für Klarinette von Alfred Keller ausgewachsene Stücke mit Ideen und Entwicklungen, die manch Längeres armselig erscheinen lassen. Für Keller, der bei Schönberg in Berlin studiert hatte und nachher in einer Art Doppelexistenz einerseits Klavierschüler am Seminar Rorschach unterrichtete, andererseits an einer Synthese der Reihentechniken von Schönberg und Hauer laborierte, setzte sich Heinz Holliger als Gast mit Nachdruck ein.

Auch im *opera nova*-Konzert war ein Solostück zu hören: *Statterostrob* für Klavier von Jean Balissat, das aus unvariierten, nur in der Ausdehnung wechselnden Modulen zusammengesetzt ist – eine Collagetechnik, die bei diesem Komponisten ein Sonderfall ist und die Jean-Jacques Dünki im Sinne einer Expressionslogik interpretierte, wie sie eher seiner eigenen Musik entspricht. Von ihm hörte man *Kammerstück IV*, das von einer Aufgeregtheit zur nächsten geht und im hektischen Wechsel von Spannungen und Entspannungen kaum Zeit findet, einen Gedanken zu vertiefen. Dieser Gefahr weicht Francesco Hoch aus, indem er den Sätzen seiner Suite *Palomar* je eine Leitidee zugrunde legt. Buchstäblich mit dem Holzhammer geht Gérard Zinsstag in *Tempor* zu Werke (bzw. lässt er den Pianisten zu Werke gehen); die harmonischen Felder, die er ausgehend vom einem Zentralton bildet, konstituieren sich aus einer Vielzahl heftiger Attacken. Das mag die hundertjährige Anny Roth-Dalbert, mit deren *Ode an das Engadin* (einem Auftragswerk des gleichaltrigen STV) die Matinee so schön dissonanzenfrei begonnen hatte, etwas erschreckt haben – aber sonst wohl niemanden.

Zum Besten, was an diesem Fest der Künste zu hören war, gehörten die Konzerte des renommierten *Amati-Quartetts* und des

noch ganz jungen *Mondrian-Streichtrios*. Das lag nicht nur an den hervorragenden Interpretationen, sondern auch an den Klassikern der Moderne, die in die Programme dieser traditionellen Kammermusikformationen einbezogen waren. Dabei brauchte Jacques Wildberger mit *Commiato* die Nachbarschaft von Webern und Bartók keineswegs zu fürchten, auch wenn seine «Musik für Streichquartett» mit dem hergebrachten Diskurs von vier Individualitäten nichts zu tun hat. Hier spricht das Quartett mit einer Stimme, der des betroffenen Komponisten, stellenweise nahe am Zerschneiden, zwischendurch sachlich ruhig, gewissermassen das «Schicksal» beschreibend, am Schluss dagegen aufbegehrend – ein in seiner Stringenz eindrückliches Stück, das Wladimir Vogel's *Klangexpressionen* von 1983 ziemlich nichtig erscheinen liess: Weder sind die einzelnen Abschnitte bei Vogel für sich von Interesse, noch sind sie in sinnvollen Zusammenhang gesetzt, und schon gar nicht vermag die als Refrain eingesetzte verschachtelte chromatische Tonleiter einen solchen zu stiften.

Dieter Ammann gelingt es in seinem Streichtrio, eine Vielzahl von Ideen zusammenzuhalten, ohne Zuflucht zu solchem Kitt oder vorgegebenen Formen zu nehmen, und hält, was er im Titel verspricht: *Gehörte Form – Hommages*. Daniela Müller, Christian Zraggen und Martin Jaggi, die schon längere Zeit zusammenspielen und – seit sie den vom STV und der Bernischen Musikhochschule ausgerichteten Nicati-Interpretationspreis für zeitgenössische Musik gewonnen haben – unter dem Namen *Mondrian-Streichtrio* auftreten, gingen Ammanns Stück, *Ikhoor* von Iannis Xenakis und selbst das vergleichsweise akademische Trio von Sándor Veress' mit solch fulminantem Zugriff und solch frappierender Virtuosität an, dass die wenigen Zuhörer, die sich am Samstagnachmittag in den Laudinella-Saal verirrt hatten, zu Ovationen hingerissen wurden. Dieses Konzert, das sozusagen *hors concept* der Jubiläumsveranstaltungen stattfand, könnte ein Rezept für zukünftige Tonkünstlerfeste liefern, nämlich statt Themen und Berücksichtigungsproporz ganz simpel: gute Musikerinnen und Musiker spielen gute neue Musik, von Schweizern und anderen Weltbürgern. Dann würde die Begeisterung vielleicht auch auf Aussenstehende überspringen und der Saal nicht nur dann voll sein, wenn Einheimische auftreten, wie hier im Falle von *Ils Fränzlis da Tschlin*, die zusammen mit den *Oberwalliser Spillit* ein Konzert der Volksmusik-Ensembles bestritten. Die Walliser brachten einmal mehr Jürg Wyttenbachs zauberhafte Rabelais-Adaption *Gargantua chez les Helvètes du Haut-Valais* über die Bühne (siehe *Dissonanz* Nr. 65), während die Engadiner mit zwei Uraufführungen aufwarteten. Urs Peter Schneiders *Sechs Etüden für fünf Volksmusiker* (die in Wirklichkeit ausgebildete Musiker sind) erstarren in rhythmischer Synchronität und strengen Abläufen, wogegen Martin Derungs in *Vistas chi's mündan / (An-)sichten, die sich verändern* einfache Strukturen zum Entgleisen bringt, das Ensemble metrisch auseinanderdriften lässt und den volkstümlichen Satz zu Schnipseln fragmentiert. Solche «kritische» Volksmusik wartet eigentlich nur darauf, von einem gediegen gesetzten Ländler ins «Positive» gewendet zu werden, was *Ils Fränzlis da Tschlin* mit einigen Stücken aus ihrer eigenen Küche dann auch besorgten.

CHRISTOPH KELLER

Als Hermann Hesse, der regelmässige Engadin-Besucher, einmal einen Freund nach Sils Maria mitnahm, bat er ihn, «er möge doch die Augen auf tun, über den See weg nach Maloja und gegen das Bergell blicken und sehen, wie unerhört edel und schön dies Bild sei. Es war vergeblich, und gereizt sagte er, mit ausgestrecktem

Arm in die gewaltige Raumtiefe weisend: «Ach was, das ist eine ganz gewöhnliche Kulissenwirkung.» Der Blick auf die Landschaft Engadin ist vorgeprägt, gezeichnet etwa durch die Bilder Segantinis oder Hodlers, und so ist es in diesem Fest aller Künste auch vor allem den bildenden Künstlern und interdisziplinären Projekten vorbehalten geblieben, die für das Engadin ganz eigene Dialektik zwischen Kultur- und Naturraum einsichtig zu machen. Immerhin gab dieser neben den Konzerten stattfindende Annex einiges an Rechtfertigung ab, einen solchen Anlass riesenhaften Ausmasses in kulturell gesehen peripherem Gebiet durchzuführen. H.R. Fricker beispielsweise stellte Schilder mit Bezeichnungen wie «Ort der Vision», «Place of Lust» oder «Luogo dell'ironia» mitten in die Landschaft, um den Naturraum zum geschichtlich vorgeprägten Kulturraum zu verfremden; Jan Kaeser und Martin Zimmermann stellten Wegweiser zum Roseggletscher auf, wobei die LED-Zeitangaben je nach den Bewegungen des lebendigen Eises laufend angepasst werden konnten. Ist diesen beiden Projekten eine gewisse Verlegenheit kaum abzuspüren, so mochten die *3-D Strukturen* von Daniel Zimmermann in dieser Sparte vielleicht am meisten zu überzeugen. Die mobile Installation mit 10'000 Holzleisten spielt auf verblüffende Weise mit An- und Abwesenheiten und stellt die dynamischen Kräfteverhältnisse einer imaginären Abfahrt im St. Moritzer Olympia Bobrun in verspielter, doch auch künstlerisch ansprechender und anspruchsvoller Weise dar: In feldstecher-ähnlichen 3-D-Betrachtern, die unmittelbar neben der Bobbahn stehen, lässt sich die bereits wieder abgebaute Installation betrachten und so in unmittelbarem Vergleich zur unverstellten Landschaft bringen – die Doppelung von Illusion und Realität ist von hoher imaginärer Kraft.

Auch einige der interdisziplinären Projekte nahmen auf den Kulturraum Oberengadin als «vielbedichtete Landschaft und majestätisches Projektionsfeld» (so das Programmbuch) bezug. So etwa, in mitunter ironischer Weise, eine ganze Anzahl von «Klangboxen» des Bildhauers Roland Heini, des Trickfilmers Robi Müller und des Musikers Fritz Hauser. In staniolpapierfarbenen Häuschen für Ein- oder höchstens Zwei-Personen-Besuche sind geräuschhaft-perkussiv untermalte, elektronisch hergestellte Trickfilmchen zu sehen, die sich in hyper-realistischer Weise auf den jeweiligen Standort beziehen: vor einer Autogarage etwa sind aus- und einfahrende Motorräder zu sehen, neben einer Kirche über die Köpfe hinwegfliegende Engelchen – unklar bleibt dabei, ob die entstehende Komik nicht doch eher unfreiwilliger Art ist. In überzeugenderer Weise wissen der Autor Peter Weber, die Photographin Luzia Broger und der Klangkünstler Denis Aebli den bespielten Ort einzufangen, hier die etwas morbide Atmosphäre des Hotels Waldhaus in Sils Maria. In *Zimmerwinkel* mischen sich projizierte Lichtbilder eines Hotelzimmeralltags, ebenfalls projizierte, oft musikalisch assoziationsreiche Texte von Peter Weber und unterschiedliche Klänge von Spieldose, Theremin, Geräuschen oder Textlesungen zu einem intimen, unspektakulären Gesamtkunstwerk hoher imaginärer Dichte. Einen eigenen, klugen Ort schliesslich baute sich das Ensemble Interferenz: In *dador – dadens* konnten Passanten in der Via Maistra von Pontresina an einer Art musikalischer Aussenstation durch Eingriffe über Mikrofone Samples auslösen, die in den Konzertraum des Hotels Allegra übertragen wurden und auf die die vier Interpretinnen und Interpreten mit ihren Instrumenten mittels eines Kompositions-konzeptes reagierten.

Solch originelle Ideen, sich also gewissermassen aus einer räumlichen Mangelsituation eine Tugend zu machen, begegneten in den klassischen Konzertsituationen kaum – zugegebenermassen ist

dafür der Kulturraum Engadin auch sehr eingeschränkt: Räume, die sich sowohl akustisch wie atmosphärisch für Konzerte eignen, sind rar, und doch hätten durch intensivere Recherchen zumal für die kammermusikalischen Konzerte möglicherweise geeignetere Räume ausfindig gemacht werden können. Ob dies in den rund vier Dutzend Carte-blanc-Konzerten, die STV-Mitglieder in eigener Regie programmieren durften, der Fall war, kann der Rezensent nicht beurteilen, da diese meist parallel zu den eigentlichen Hauptkonzerten stattfanden. Die Konzertsäle des Heilbades St. Moritz sowie des Hotels Laudinella für die Konzerte mit kleineren Besetzungen waren nur halbwegs akzeptabel, von den akustisch äusserst ungünstigen Bedingungen in der Mehrzweckhalle in Celerina oder zumal in der Turnhalle Grevas in St. Moritz, in denen die Sinfoniekonzerte stattfanden, lässt sich nicht einmal dies sagen – Alternativen standen in einer kulturellen Landschaft, in der ein Sinfonieorchester nun wirklich etwas exotisches ist, allerdings wohl auch kaum zur Verfügung.

Der sozusagen historische Teil des Rückblickes auf die komponierte Schweizer Musiklandschaft des 20. Jahrhunderts gelang in den mittleren Tagen des zehntägigen Festes der Künste durchaus mit überraschenden Ausblicken. Der 1895 geborene, in den vierziger Jahren nach Amerika emigrierte Hans Huber-Schüler Ernst Levy wurde mit der einsätzigen dritten seiner insgesamt 15 Sinfonien vorgestellt, ein in seiner Musikantik und sicheren Handwerklichkeit überraschendes Werk, das eine neoklassizistische Motorik scheinbar widersprüchlich mit einer aus spätromantischen Traditionslinien stammenden Klanglichkeit verbindet (Bieler Symphonieorchester OGB). Zu welch ausserordentlich gelungenen Werken eine andere Traditionslinie, diejenige Arnold Schönbergs, führen konnte, zeigten sodann zwei Werke, die mitunter zum besten gehören, was die Schweizer Musikgeschichte hervorgebracht hat. Der Schönberg-Schüler Roberto Gerhard, den mit der Schweiz allerdings beinahe nur der rote Pass verbindet, verschmelzt in seinem Sternzeichen-Stück *Libra* (1968) für kleineres Ensemble (Contrechamps) zwölftönig strukturelles Denken mit einer sehr eigentümlichen Lust zu gleichsam südlicher Farbigkeit, und er baut dadurch weit ausladende, aber doch tragende Formen von grosser Individualität. Für das grösste Aufsehen sorgte aber wohl Erich Schmid's *Drei Stücke op. 3* für Orchester aus dem Jahre 1930, die Heinz Holliger und das Sinfonieorchester Basel mit beispielhaftem Engagement wiedergaben. Die verkappte Sinfonie fällt in die Zeit des Unterrichts bei Schönberg und folgt unmittelbar auf die erste Begegnung und Auseinandersetzung mit den Werken Weberns – beides ist spürbar, doch hat Schmid zu einer ganz eigenen Tonsprache gefunden, geprägt von einer aphoristischen, äusserst konturierten Prägung thematischer Gestalten, die aber bei aller Transparenz des Satzes formal doch einen Zug ins Grosse, Grosszügige haben. Man hätte gerade diesem Komponisten einen Mäzenen gewünscht, der ihn nach seiner Re-Immigration in die Schweiz gestützt und vielleicht vor dem Verstummen hätte bewahren können – stattdessen kam ein Norbert Moret in die Gunst eines Paul Sacher, und dessen Hornkonzert (Solist: Bruno Schneider) lässt angesichts einer zwar routinierten, aber reichlich uninspirierten Orchestersprache ernstlich fragen, weshalb.

Dieses Stück war untergebracht in einem Programm des von Jost Meier geleiteten Bieler Symphonieorchesters OGB, worin sich die potpourri-artig aufgereihten Stücke gegenseitig eher störten als stützten. Zwar gab es mit der Hornidiomatik von Morets Konzert gewisse Verwandtschaften zu den uraufgeführten *Alphornklängen* für Alphorn und Orchester von Jost Meier, der den spezifischen Klang und die naturtönige Intonation dieses Volksmusikinstrumentes

(kompetent gespielt von Martin Roos) kaum mit dem Orchester in Verbindung zu bringen vermochte und ihm auch wenig individuelle Farben abhorchte; doch sowohl Ernst Levys bereits erwähnte Sinfonie wie auch die *Gemmes* von Eric Gaudibert stammen aus so unterschiedlichen und in diesem Falle inkompatiblen Ecken des Musikschaffens, dass deren Aneinanderreihung äusserst unglücklich wirkte. Gleichwohl handelt es sich bei den *Gemmes* um handwerklich sehr präzise für Orchester gesetzte, unspektakuläre und feinsinnige Inventionen, die sich stark farblichen Aspekten widmen. In einem solchen Programm wurde die Uraufführung von Hans-Ulrich Lehmanns *twi-Light* für Sopran und Orchester, mit dem der Zürcher Komponist seine Werkreihe auf Texte von e.e. cummings fortsetzt, teilweise seiner Wirkung beraubt, die ihm sehr wohl angestanden hätte. Ausgezeichnet gesungen von Ingrid Attrot finden die assonanzen- und klangreichen Texte Widerhall in einem vielfach und unerhört virtuos aufgesplitterten Orchesterapparat, der einzelne Klangmomente in beinahe geheimnisvollen Verbindungen zu grösseren Formen fügt.

In ähnlicher Weise reihend war etwa auch das Konzert um Andreas Gutzwiller, das mit seinem Instrument, der Shakuhachi, aber immerhin einen verbindenden Faden besass. Während Urban Mädert *Windstriche* für Shakuhachi, Streichtrio und Schlagzeug (Egidius Streiff, Mariana Doughty, Tobias Moster, Matthias Eser) einmal mehr zu den für diesen Komponisten typischen tanzartigen Impulsformen greift, die immerhin durch einige Intermezzi aufgebrochen werden, lotet Thüning Bräm in den fünf Inventionen von *One in Two* für Shakuhachi und Viola (Hansheinz Schneeberger) verwandtschaftliche Beziehungen zwischen den beiden Instrumenten aus. Gerald Bennetts Zugang zu diesem japanischen Instrument in *Three Dances of the Angel* für Shakuhachi und Schlagzeug ist dagegen weit umfassender, scheint sich nicht nur an den Instrumenten selbst zu orientieren – wiewohl das Schlagzeug mit seinen Möglichkeiten zum Resonanzraum ausserordentlich originell eingesetzt ist –, sondern auch am kulturellen Hintergrund: die ganz eigenen Bewegungsformen des Nô-Theaters bilden gewiss einen prägenden Hintergrund für dieses ganz ausgezeichnete Stück. Das Ensemble Cattrall ging in seinem Konzert mit insgesamt drei Uraufführungen ein grösseres Risiko ein und hatte dabei tatsächlich wenig Glück: Fritz Voegelin, der sich mit früheren Werken durch eine klanglich feinsinnige Tonsprache einen Namen gemacht hat, lieferte mit *Anruf(ung)* für Ensemble und Tonband ein – auch bei allem Verständnis für den biographischen Hintergrund – reichlich verunglücktes Stück ab, das die Interpreten, indem sie es gänzlich gegen die Partitur umsetzten, doch einigermaßen erträglich machten. Valentin Marti geht mit *Passage* im Vergleich zu seinen früheren Werken überraschende neue Wege, und der Wunsch, etwa in harmonischer oder rhythmischer Hinsicht mit neuen Systemen zu arbeiten, scheint vielversprechend, auch wenn es hier nicht eigentlich zu einem überzeugenden Resultat geführt hat. Neben Christoph Neidhöfers *Ixion* waren schliesslich Gary Bergers *Lichtempfindliche Erinnerungen* eine Überraschung nun im positiven Sinne: das nur knapp sechsminütige Stück wirkt durch die hart aneinandergeschnittenen, gestisch klar konturierten Blöcke sowie durch den äusserst klugen Einsatz der Live-Elektronik gleichsam als Kammermusikpartner äusserst erfrischend.

Bemerkenswerterweise, aber vielleicht wenig erstaunlich kam es bei jenen Klangkörpern oder Personenkreisen zu stimmigen und sinnvollen Programmen, die sich auch im sonstigen Schweizer Musikleben gerade dafür einen Namen gemacht haben. Andreas Stahl beispielsweise nahm sich das Thema Skalen zum Anlass, um eine beziehungsreiche Kombination von Stücken zu komponieren.

Mathias Spahlingers *nah getrennt* für Blockflöte (ausgezeichnet: Ursula Maehr), das unter anderem mit Sechzehntel-Ton-Skalen arbeitet, diene dabei als sinnvoller, nicht-schweizerischer Referenzpunkt, den man sich auch in anderen Konzerten gewünscht hätte. Mit den Auswirkungen sehr kleiner Intervalle, hier im Zusammenspiel mehrerer Instrumente, arbeitet auch Hartmut Andres in *für alvin lucier*, sein zweiteiliges, konzeptartiges Stück mit gewissermassen unendlicher Aufwärtsbewegung, ... *im wissen der grenzen das mögliche*, wirkt durch seine Gegenüberstellung von improvisatorischem Konzept und ausnotierter Komposition allerdings weit anregender. Drei Stücke schliesslich stellten ein kleineres Ensemble den Countertenor-Stimmen von Luiz Alves da Silva und Andreas Schmidt gegenüber: Jürg Freys *der mensch gleicht einem hauche* schafft äusserst differenzierte Klangmomente, Andreas Stahl verweigert in *rufen wir charon? und wenn er nicht kommt?* bewusst jegliche oberflächliche Vermittlung und orientiert sich am Glissando gewissermassen als Extremform einer Skala, Thomas Müllers *howl* schliesslich collagiert einen vom Tonband abgespielten Text von Allen Ginsberg und spontan eingestellte Radio-Kurzwellengeräusche mit der Vertonung eines Gedichtes von William Blake und einem stark abstrakten, doch verinnerlicht expressiven Instrumentalpart zu einem unstimmig-stimmigen Ganzen.

Das von Jürg Henneberger geleitete Ensemble Contrechamps sodann setzte neben das erwähnte Stück von Roberto Gerhard Roland Mosers ausserordentlich intelligente und trotz – oder gerade wegen – der hohen harmonischen Abstraktion farbenreiche Komposition *Quatre cadres harmoniques*. Und auch die Paarung von Hanspeter Kyburz' bereits zum «Klassiker» avancierten Saxophonkonzert *Cells* (Pierre-Stéphane Meugé) und Bettina Skrzypczaks *Miroirs* für Mezzosopran (Mireille Capelle) und Ensemble erwies sich sowohl durch die gemeinsame, wenn auch unterschiedlich gewendete Chaos-Thematik wie durch die Virtuosität der Klangbehandlung als sehr gelungen. Die uraufgeführte Komposition gliedert das Ensemble in wechselnde Instrumentengruppen, die jeweils wie ein Superinstrument behandelt werden, und schafft dadurch eine komplexe Schichtenpolyphonie, die die Texte von Jorge Luis Borges, Li Taibo, Bernart de Ventadorn und Satschal Sarmast unerhört farbig, beinahe madrigalesk, inhaltlich bisweilen wohl auch etwas allzu direkt umsetzt. Eine starke, programmatisch gestaltende Hand war auch spürbar hinter dem Konzert des Basler Sinfonieorchesters unter der Leitung von Heinz Holliger, das mit den erwähnten Orchesterstücken Schmidts sowie mit Holligers eigener «Monodie für grosses Orchester» (*S)irató* mit ihren über unerhört weite Strecken anhaltenden formalen Spannkraften zwei strukturell zwar äusserst gegensätzliche, in ihrem ungestümen Ausdruckswillen jedoch verwandte Hauptwerke Schweizer Orchesterschaffens präsentierte. Neben dem Violinkonzert *Tempora* von Klaus Huber mit dem die Schweizer Musikgeschichte gewiss auch mitprägenden Interpreten Hansheinz Schneeberger hatte die Uraufführung von *Wissen um die Stille* der 1964 geborenen Madeleine Ruggli gewiss keinen leichten Stand. Das Cellokonzert (Solist: Christian Poltéra) scheint jedoch auch abgesehen davon weit davon entfernt, den grossen Orchesterapparat handwerklich meistern zu können: Die grosse Differenzierung einzelner Linienzüge und Klangmomente, die das Partiturbild suggerieren möchte, scheitert an der mangelnden Beherrschung eines bloss noch grau wirkenden und formal spannungsarm gesetzten Instrumentariums, was in merkwürdigem, aber vielleicht doch nicht ganz überraschendem Widerspruch steht zu den gelungenen Werken dieser Komponistin für kleinere Besetzungen.

Die von Jürg Wytttenbach geleitete basel sinfonietta schliesslich versuchte, den überkommenen Orchesterapparat nicht nur strukturell oder durch neue Ausdrucksnuancen zu überwinden, sondern auch räumlich-visuell umzustellen, vielleicht gar umzustürzen. Thomas Kesslers *Aufbruch* für Orchester und 5 Sampler stellt etwa den ersten Kontrabassisten an die Stelle der vierten Flöte, der zweite Schlagzeuger rückt nach, und mit den solcherart umgewälzten Orchestergruppen findet er zu grosser und effektreicher Orchestervirtuosität, bei der die Sampler teilweise initiative, teilweise färbende Funktion übernehmen. Mela Meierhans andererseits lässt die Instrumentalisten in ihrem philosophisch ehrgeizigen Überbau im dunkeln tapen, genauer: im Dunkeln spielen: Mit einem Leuchtstab führt der Dirigent durch die konzeptartige Komposition *différance I*, es kommt zu einer Art Klangteppich, der durch allerlei Effekte aufgelockert wird – gespannt sein darf man auf die Fortsetzung dieser Komposition, die die basel sinfonietta nach und nach zur Uraufführung bringen wird. Von erstaunlicher Frische und von staunenswerter Handwerklichkeit zeugte sodann Rudolf Kelterborns Komposition *Namenlos* für grosses Ensemble, elektronische Klänge und Bariton (hervorragend: Martin Bruns), die in diesen Spalten bereits an anderer Stelle ausführlich gewürdigt worden ist. Werner Bärtschis *Die Majestät der Alpen*, worin statische, zeitlose Grundklänge von ereignishafteren Bewegungen überschichtet werden, liess den Rezensenten einigermassen ratlos zurück – wie er sich überhaupt dafür entschuldigt, dass trotz einer beträchtlichen Anzahl von Wörtern neben den Aufzählungen kaum Platz für ausführlichere und gerechtere Würdigungen bleibt. Immerhin ist dies doch auch ein Abbild dieses gewaltigen Informations-Overkills, dem man in jener Woche mehr oder weniger lustvoll ausgesetzt war. – Zum Beschluss: Jürg Wytttenbach usurpierte in «... *motive*» aus *100 CH-Werken der letzten 100 Jahre als «stumme Passagiere*» auf Honeggers «*Pacific 231*» den Formverlauf der letzterwähnten Komposition und füllte sie mit allerlei Zitaten von genanntem Ort und Zeit und mit einer Schopenhauerschen Tirade auf – sowie mit einer überraschenden Wende gegen Schluss, bei dem angehört des realen Schreckens das herzhaft Lachen nun wirklich im Halse stecken bleibt. Im Hintergrund prangte eine ins Unmässige vergrösserte Zwanzigernote mit Honeggers Konterfei, was doch immerhin vom Wert zeitgenössischen Schweizer Musischaffens zeugt. Damit dürfte das 100. Tonkünstlerfest im Jahr 2000 mit seinem hundertjährigen Rückblick das alte Jahrhundert endgültig abgeschlossen haben – auf ins neue Jahrtausend!

PATRICK MÜLLER

VOM SINN DER PROGRAMME

Europatournee des London Symphony Orchestra aus Anlass von Pierre Boulez' 75. Geburtstag. Aufführungen in Brüssel (Salle de la Philharmonie) und u.a. an den Musikfestwochen Luzern.

Die Manie der Geburtstagsfeiern als Ausdruck gesellschaftlicher Anerkennung ereilt Boulez von nun an wohl alle fünf Jahre. Zu seinem Fünfundsechzigsten hat das London Philharmonic Orchestra den Dirigenten-Komponisten zu einer Europatournee mit vier verschiedenen Programmen eingeladen, welche – nicht ganz ausgewogen – gross dimensionierte Werke vom Beginn des 20. Jahrhunderts mit zeitgenössischen, in bescheidenerem Rahmen gehaltenen Stücken kombinierten (darunter vier Uraufführungen von Peter Eötvös, Salvatore Sciarrino, George Benjamin und

Olga Neuwirth). Bemerkenswert daran ist zunächst die Wirkung des Boulez'schen Sendungswillens, dem es gelingt, die Musik des 20. Jahrhunderts ins kollektive Bewusstsein der Melomanen einzuliedern: Die Konzertsäle sind zum Bersten voll, die Publikumsreaktion enthusiastisch. Dass der damit einhergehende Medienrummel dennoch kaum vom eigentlichen Ziel ablenkt, ist gewiss der Präsenz eines Dirigenten zu verdanken, der – als einer der letzten – noch fähig ist, höchstes spieltechnisches Niveau mit einer persönlichen Sicht zu verbinden; und es ist den aussergewöhnlichen Fähigkeiten der englischen Musiker zu verdanken, die nicht nur präzise, agil und engagiert spielen, sondern auch über eine fabelhafte Klangkultur und eine verblüffende Homogenität an jedem Pult verfügen. Bei den Konzerten, die ich im renovierten, optisch wie akustisch exzellenten Saal der Philharmonie Brüssel besuchte, gab es wahrhaft euphorische Momente. Welcher Dirigent, welches Orchester sonst wäre in der Lage, Werken stilistisch derart kompetent zu begegnen, die so gegensätzlichen ästhetischen Prämissen gehorchen wie Strawinskys *Petruschka*, Bartóks *Holzeschnitzter Prinz*, Mahlers sechste Sinfonie oder – unter den Uraufführungen – die Klangspitzen George Benjamins und die provokative Mechanik Olga Neuwirths? Die aussergewöhnliche Spielqualität bewegt, macht die Aufführung zum Ereignis. Doch es geht nicht nur darum, einer Handvoll Meisterwerke zu adäquater Wirkung zu verhelfen: Dazu kommt Boulez' Programmkonzept, das zu einem epochalen Markstein werden wird. Wenn die Verbindungen zwischen Mahler und Berg oder die Gemeinsamkeiten und Unterschiede von Strawinsky und Bartók so klar begriffen werden können (und dies zusätzlich durch den Filter der zeitgenössischen Werke), findet die Form des Konzerts überhaupt erst ihre innere Legitimation. Hingehen um zu hören, um zu beobachten, um zu verstehen...

Die Idee, historische sinfonische Werke miteinander zu konfrontieren, die – unter verschiedenen ästhetischen Voraussetzungen – zwischen Narration und Konstruktion schwanken, regt zu Reflexionen über den zeitgenössischen Orchesterstil an. Man spürt, dass Boulez seit vielen Jahren von der Faszination für die grossen Form besessen ist, freilich ohne alle nostalgische Sehnsucht nach konventionellem Rückhalt: Immer hört im Rücken des Dirigenten der Komponist Boulez mit, suchend, forschend nach den Geheimnissen der formalen Labyrinth bei Mahler, Bartók, Schönberg, Berg oder Strawinsky – man bemerke übrigens die bewusste Abwesenheit von Webern (und man stellt ausserdem fest, dass sich Boulez' Repertoire kaum mehr erweitert: wäre nicht auch Sibelius in dieser Sichtweise interessant?).

Dass die Komponisten zu Beginn des 20. Jahrhunderts die grosse sinfonische Form und den Orchesterklang neu erfinden konnten, lag wohl am Erzählerischen, das sich durch eine dramatische Handlung, durch ein Ballett-Sujet oder durch ein verstecktes Programm ergab. Was aber wäre zu den Werken von Benjamin und Neuwirth zu sagen (leider habe ich jene von Sciarrino und Eötvös nicht gehört)? Ersterer besitzt ein phänomenales inneres Ohr: Es gelingt ihm, ausgehend von einer extrem einfachen Idee, einen Klangraum der wunderbarsten Erscheinungen zu schaffen: Als würde er Tauben und bunte Tücher aus einem Hut hervorzaubern. Das grossflächige Stück *Palimpsest* erscheint wie das Kondensat einer teilweise in Sand gegrabenen Form. Ihm zuzuhören ist eine anamnetische Arbeit, gleichzeitig faszinierend und frustrierend. Vielleicht sollte es Benjamin wagen, gewisse Grenzen zu übertreten, vom Aquarellartigen abzulassen und uns ein Werk vorzulegen, das stark, ehrgeizig, aufwühlend wäre, um den grossen Atem früherer Werke wie etwa *Ringed by the Flat Horizon* wieder zu finden.

Olga Neuwirth steht solch minutiöser Alchimie diametral gegenüber; ihr *Clinamen/Nodus* hat eine rauhe und «primitive» Widerborstigkeit, ist von dumpfer Gewalt aufgewühlt. Herbe Klänge in kompakter Masse werden durchkreuzt von perkussiven Pulsationen und dem Heulen von Sirenen. Das Stück ist unleugbar expressiv und zeigt jene Kraft der Negation, die österreichischen Künstlern eigen ist und die sich kompromisslos gegen die Vulgarität der gegenwärtigen politischen Schiessbudenfiguren richtet. Es ist nicht leicht, über eine Ästhetik «ästhetisch» zu urteilen, die Gefahr läuft, sich schöpferisch einzuengen, indem sie sich durch das definiert, was abgelehnt wird, und nicht durch das affirmativ Ausgewählte. Doch ist es nicht verboten, in einem solchen Werk etwas von der heute assimilierten – und damit gemilderten – Gewalt der Werke Mahlers und Bergs zu erkennen, mit denen die Komponistin konfrontiert wurde. **PHILIPPE ALBÈRA**
(aus dem Französischen von Michael Eidenbenz)

ÄSTHETISCHE REIBUNGEN ZWISCHEN DEN KULTUREN

Kompositionsatelier der SGNM bei Oggimusa

Die Schweizer Gesellschaft für Neue Musik hat dieses Jahr das Tessin und das Ensemble Oggimusa ausgewählt, um das Kompositionsatelier, das bereits 1997 in Blonay (Ensemble Contrechamps) und 1999 in Zürich (Ensemble Opera Nova) stattgefunden hatte, durchzuführen.

Das Ensemble Oggimusa in seiner aktuellen, ungewöhnlichen Besetzung entstand erst kürzlich: es ging aus einem Konzert vom 28. Oktober 1999 am Radio della Svizzera Italiana hervor und ist die Frucht einer Zusammenarbeit zwischen Musikern, die aus den verschiedensten Bereichen kommen. Diese reichen von der grossen interpretatorischen Erfahrung des Tessiner Saxophonisten Andrea Formenti, der zeitgenössische Musik mit den verschiedensten Ensembles, zumal aber mit dem Saxophonquartett ARTE vertritt, bis zum deutlich klassischer ausgebildeten Pianisten Paolo Vergari, der zahlreiche zeitgenössische Werke mit Sorgfalt und beispielhafter Präzision aufgeführt hat. Der Posaunist Lorenzo Ghirlanda spielt vornehmlich Alte Musik, doch wurde er durch die neuen Möglichkeiten, die die zahlreichen Facettierungen im Bereich der zeitgenössischen Musik seinem Instrument anbieten, neugierig gemacht. Claudio Pontiggia, ein im Jazz tätiger Hornist, ist bekannt für seine Gaben als energiegeladener Improvisator, wobei er das Horn zu einem agilen und überraschungsreichen Instrument werden lässt. Die geheimnisvolle und bunte Welt des Schlagzeuges schliesslich ist Maurizio Ben Omar anvertraut, einem Musiker, der reiche Erfahrungen aus den verschiedensten musikalischen Bereichen mitbringt. So unterschiedlich die Erfahrungen der einzelnen Musiker auch sind, so sehr gibt es den gemeinsamen Willen, sich auf das Abenteuer einzulassen, neue musikalische Wege zu gehen.

Die Aktivitäten des Ensembles werden vom Verein Oggimusa geleitet, der seit mehr als zwanzig Jahren im Tessin eine Konzertreihe mit zeitgenössischer Musik organisiert und zur Verbreitung Neuer Musik in all seinen Erscheinungsformen beiträgt, von der klassischen zeitgenössischen Musik bis zu den interessanten Formen der Rock- und Volksmusik, des Jazz oder der Alten Musik.

Die diesjährige Ausgabe des Kompositionsateliers war in vielerlei Hinsicht neu: Es wurden drei Schweizer und drei italienische

Komponisten ausgewählt, um die Begegnung zwischen zwei verschiedenen musikalischen Ästhetiken und den Kulturaustausch zwischen zwei benachbarten Ländern zu ermöglichen; neben René Wolhauer und Alessandro Solbiati, zwei Komponisten der mittleren Generation mit grosser kompositorischer und didaktischer Erfahrung, beteiligte sich auch Nadir Vassena als Tutor am Atelier, ein junger Komponist mit bereits brillantem internationalem Ruf; die Tutoren, die jungen Komponisten und das Ensemble trafen sich im Verlaufe des Jahres bereits mehrmals vor der herbstlichen Woche, in denen die neu entstandenen Werke mit dem Ensemble erarbeitet wurden. Die Voraussetzungen zu einer Arbeit, die mit der Zeit reifen sollte, sollten dadurch ermöglicht werden.

Der Verein Oggimusic organisierte das Atelier in mehreren Phasen, angefangen bei der Ausschreibung, worin interessierte Kandidaten zur Bewerbung eingeladen wurden. Die Teilnehmer am Kompositionsatelier wurden danach aufgrund eingereicherter Partituren durch die Tutor-Komponisten (Solbiati, Wolhauer und Vassena) ausgewählt. Geboren zwischen 1973 und 1977 wagen einige der ausgewählten Komponisten erst die erste Schritte, andere haben bereits einige kompositorische Erfahrungen hinter sich. Der jüngste, Christoph Meierhans, wurde in Genf geboren und studierte in Amsterdam; in der näheren Zukunft möchte er seine kompositorischen Studien in einer grösseren Stadt wie Berlin fortsetzen. Die anderen beiden Schweizer werden in Zürich ausgebildet: Beat Fehlmann entfaltet eine intensive Tätigkeit als Klarinetist und studiert parallel Komposition und Orchesterleitung; Stefan Keller studiert Komposition und Oboe, letzteres mit besonderem Interesse für die zeitgenössische Interpretationspraxis. Unter den Italienern wurden drei äusserst unterschiedliche Persönlichkeiten ausgewählt: Marco Marinoni studiert Psychologie an der Katholischen Universität Mailand sowie Komposition am dortigen Konservatorium, der Mailänder Filippo Zapponi studiert Komposition gegenwärtig am Konservatorium in Como sowie in Salzburg, und Patrizio Barontini arbeitet in Pistoia, wo er Klavier und Komposition studierte.

Die erste Begegnung der am Atelier Beteiligten an einem Wochenende Mitte Januar war der gegenseitigen Präsentation von Arbeiten gewidmet. Alessandro Solbiati illustrierte seine Kompositionstechnik mit Hörbeispielen und Analysen verschiedener Stücke, darunter mit seinem Trio für Violine, Violoncello und Klavier, eingespielt durch das Trio Matisse. Anschliessend und nicht ohne sprachliche Schwierigkeiten präsentierten sich die sechs Nachwuchskomponisten, die äusserst verschiedene Ausbildungsgänge durchlaufen haben und sehr heterogene kompositorische Erfahrungen besitzen. Dies alles geschah mit grossem Enthusiasmus und mit dem Willen, sich musikalisch auszudrücken, was allein schon den grossen Wert eines solchen Kulturaustausches belegen mag. Am folgenden Tag war Nadir Vassena an der Reihe, der mit Erläuterungen zu den kompositorischen Verfahren sein Saxophonquartett *Anatomie notturne* zu Gehör bringen liess.

Beim nächsten Zusammentreffen am letzten Maiwochenende präsentierte René Wolhauer seine Arbeit anhand kleinerer Kammermusikwerke sowie anhand von *In statu mutandi*, einer dichten Orchesterpartitur. Während derselben Tage begegneten die jungen Komponisten erstmals dem Ensemble und konnten ihre ersten Ideen einer Prüfung unterziehen. Diese Begegnung wurde zu einem eigentlichen Instrumentationskurs, bei dem sich die Beteiligten mit den Grenzen und den Besonderheiten von Instrumenten wie dem Saxophon, der Posaune oder dem Horn vertraut machen konnten. Die Anwesenheit der Instrumentalisten jedenfalls ermöglichte es, auch die ungewöhnlichsten Ideen auszuprobieren und so

die innovativen Gedanken von den unmöglichen und unpraktikablen zu trennen. «Die direkte Begegnung mit uns Musikern», meint Andrea Formenti, «ist in erster Linie aus dem Wunsch entstanden, die Tendenz unter jungen Komponisten, Fragen des Instruments in stark theoretischer Weise zu denken, abzumildern. Und auch für uns ist es stimulierend, die kompositorischen Ideen umzusetzen zu versuchen und das Bestmögliche aus unseren Instrumenten herauszuholen.»

Der wichtigste Teil des Ateliers fand in der Woche zwischen dem 2. und dem 6. Oktober statt, in der die Komponisten, die Tutoren und das von Giorgio Bernasconi dirigierte Ensemble sich zu intensiver Arbeit in das Monastero di Santa Maria a Bigorio, in den Bergen über Lugano gelegen, zurückzogen. In schnellem Rhythmus folgten dort Proben der einzelnen Stücke auf individuelle Kompositionsstunden bei den drei Tutor-Komponisten. Die Begegnung von sehr verschiedenen Persönlichkeiten mit weit auseinander liegenden ästhetischen Denkweisen hat ideologische Reibungen hervorgerufen, die für die Kreativität und für die Reflexion über die Qualität der Kompositionen befruchtend wirkten. «Die Zugangsweisen zu musikalischen Fragen», erzählt Alessandro Solbiati, «ist in den verschiedenen kulturellen Regionen sehr unterschiedlich; und dies schlägt sich unvermeidlich auch in den kompositorischen Resultaten und in der Diskussionskultur über die mit einem Stück verbundenen Probleme nieder. Doch mit dieser Unterschiedlichkeit zwischen Italienern und Schweizern umzugehen ist von hohem pädagogischen Wert und hat dazu beigetragen, die imaginative Welt von beiden Seiten zu bereichern. Unsere Aufgabe war es, Vorschläge einzubringen, die zur Verbesserung der Arbeiten führen sollten, und vor allem auch die Komponisten zur direkten Überprüfung dessen, was sie geschrieben hatten, zu ermutigen, was dank der Anwesenheit des Ensembles jederzeit möglich war.»

Die Haltung von Komponisten und vom Ensemble war unzweifelbar kooperativ, gewiss auch dank der ernsthaften Ambiance, die durch den idyllischen Ort entstehen konnte: Fern von den tausend kleinen Problemen wie Flugzeugverspätungen oder vorzeitigem Probeabbruch wegen anderer Proben konnten sich die Künstler ganz auf die Musik konzentrieren. «Es war eine wirklich wertvolle Gelegenheit: es kommt nicht oft vor, dass man mit erstklassigen Musikern zusammenarbeiten und zugleich den Rat erfahrener Komponisten einholen kann», sagte Patrizio Barontini in einem Interview von Rete Uno am Radio della Svizzera Italiana (RSI).

Der Höhepunkt der langen Vorbereitung war schliesslich das Konzert vom 6. Oktober im Auditorium von RSI in Lugano. Das Ensemble scheint die Stücke gut einverleibt zu haben, zumal diejenigen von Meierhans, Zapponi und Barontini. Gewiss hätten die Komponisten die gebotenen Farben eines so besonderen Instrumentariums stärker ausnützen können, auch war aus allen Stücken eine gewisse kompositorische Schüchternheit herauszuhören. Doch dies weist gerade auch darauf hin, wie wichtig ein solches Kompositionsatelier ist, damit die Komponisten Vertrauen finden in die Besonderheiten der Instrumente und zumal in die schier unbeschränkten Möglichkeiten eines Ensembles, worin die Klanglichkeit jedes Instrumentes multipliziert werden kann. Das Konzert wird im Frühling 2001 im Mailänder Centro Culturale Svizzero wiederholt, um das Resultat einer so intensiven und sinnvollen Arbeit einer weiteren Öffentlichkeit vorzustellen. – Die Organisation des Ateliers wurde in die zuverlässigen Hände des Komponisten und unermüdbaren Mitgliedes von Oggimusic Mathias Steinauer gelegt. **ELEONORA REDAELLI**

(aus dem Italienischen von Patrick Müller)

INZEST IM GRAND THÉÂTRE

Alberto Ginastera: *Beatrix Cenci*. Grand Théâtre de Genève, September 2000

Es war ein löblicher Entschluss des Grand Théâtre, erstmals in Genf Alberto Ginasteras Oper *Beatrix Cenci* aufzuführen und damit ein in dieser Stadt entstandenes Werk dem Vergessen zu entreissen, das mit seinem Sujet wie mit dessen musikalischer Verarbeitung gänzlich ein Kind seiner Zeit ist. Die Idee, eine Tragödie auf die Bühne zu bringen, in der ein Vater seine Familienangelegenheiten durch Mord und Inzest regelt, hatte für Ginastera existentielles Gewicht: Er hatte die Umwälzungen der argentinischen Geschichte als entschiedener Opponent der wechselnden Diktaturen durchlebt, und er hat sich dabei eine grosse Faszination für den Ausdruck der tiefen psychischen Kräfte in den traditionellen lateinamerikanischen Kulturen erworben. Die Figur des unerbittlich die Seinen zerstörenden Vaters wirft neues Licht auf die diktatorischen Henker ihrer Völker, aber auch auf die beunruhigende Fremdheit der Gestalten des Unbewussten. Mit der Person des zynischen Grafen Cenci verknüpft Ginastera somit zwei wesentliche Fäden seiner Imaginationswelt: die Erforschung der Tiefenschichten der menschlichen Psyche und die Darstellung willkürlicher und zerstörerischer Macht.

Die Handlung, in der Renaissance situiert, zeigt Cenci als einen, der den Gesetzen und der Macht trotzt, indem er seine Tochter missbraucht und darauf in einem von dieser angezettelten Komplott stirbt. Beatrix, die mordende Tochter, wird schliesslich denunziert, gefoltert und hingerichtet. 1934 nahm sich Artaud des durch Mary Shelley eingeführten Sujets an, als er nach Theaterformen suchte, welche die chaotischen, von der modernen Zivilisation verdrängten Kräfte der antiken Mythen wiederbeleben könnten – jene verdrängten Kräfte also, die wenige Jahre später dennoch in Faschismus und Krieg erneut ausbrechen sollten. Der Graf ist ein Besessener; die Willkür seiner Herrschaft ist bei Artaud verbunden mit einem kraftvollen Plädoyer gegen gesellschaftliche Mächte und im speziellen gegen jene der Kirche. Ginastera, der von Artauds Stück und von dessen dramatischem Konzept fasziniert war, erhielt von den Rechtsinhabern nie die Bewilligung, den originalen Text zu verwenden. Das ist schade, denn die Adaption durch William Shand und Alberto Girri umrahmt die Gewalttätigkeit und die ausser Kontrolle geratene Panik der Figuren, die im Stück eine Beute ihrer eigenen Wahnvorstellungen sind, mit moralischen Reflexionen des Chors. Damit geht die Erfahrung von aus dem Unbewussten hervorbrechenden Kräften, wie sie Artaud im Sinn hatte, verloren: Kräfte jenseits jeden Psychologisierens, jeder Vernunft und jeder Art von Verurteilung. Der Chor löst die Spannung, statt sie zu schüren. Er verwandelt die Form einer Tragödie, welche die reale Geschichte vorwegnimmt, in jene eines Oratoriums, das die Realität idealisiert. Gewisse Änderungen im erzählerischen Geflecht und in der Funktion einzelner Figuren – Zusätze wie unnötig redundantes Hundegebell zum Beispiel – tragen ausserdem zu einer bedauerlichen Verschiebung in Richtung konventionelles Theater bei. Es ist das Grundproblem dieser Oper: Die Gewalt der Realität sprengt die Form nicht, sondern sie wird eingesperrt und verharmlost. «Die Natur spricht lauter als die Menschen», sagte Artaud. Obwohl er mit seinen Klängen diese dem Dichter eigene urtümliche Macht zu suchen schien, wollte Ginastera offensichtlich an den Triumph der Vernunft, der Herrschaft des Menschen über die Natur glauben. Doch in dieser Sicht geht das andere verloren. Wenn auch einige Passagen ergreifend sind durch den lyrischen

Atem des Chorsatzes oder durch die Klangkraft des Orchesters (oft gestützt auf Strukturen, die einem Höhepunkt entgegenstreben), so gelingt es der Musik dennoch nie, uns ins Herz der Tragödie zu versetzen, in die Flut der unkontrollierbaren Leidenschaften und Triebe. Sie führt nicht zu einer Genese des tragischen Ausdrucks, sondern sie *stellt* das Drama *dar*, sie *beschreibt* die Situationen. Wenn man im Stoff der *Beatrix Cenci* die Gewalttätigkeit einer Epoche im Schicksal eines Einzelnen reflektiert sieht (wie etwa in Zimmermanns *Soldaten*, die Ginastera studiert zu haben scheint), so findet man im Inneren der Musik diese Kraft, die dem Einzelereignis universale Bedeutung geben würde, nicht. Der argentinische Komponist hat es nicht gewagt, die Ästhetik der *Imitatio* aufzubrechen, gegen die sich Artaud mit seinem «Theater der Grausamkeit» gestellt hatte.

In der Regie von Francisco Negrin und Anthony Baker bleibt die dumpfe Gewalt, die bei Artaud dem hinter den Worten Verborgenen entspringt und die die Ereignisse ihrer eigenen Freiheit beraubt, eine Äusserlichkeit der Figuren. Beim Dichter sind die in jedem Wort lastenden Taten unsichtbar. Hier sind sie gleichzeitig dargestellt und doch entkleidet, gleich den Mord- und Inzestszenen, die von einem Drehvorhang verborgen werden. Indem sie Tänzer einführen und besonders indem sie die Titelrolle der Sängerin mit einer Tänzerin verdoppeln, schwächen die beiden Regisseure die Spannungen zwischen den Figuren ab; der Tanz ästhetisiert und nimmt Beatrix die tragische Kraft, die der Motor des ganzen Stücks ist: Die Opernkonvention ereilt ein Stück, das diese eigentlich bekämpft. Der Chor verharmlost auch szenisch den Wahnsinn des Cenci, den man bloss noch als eine Erscheinung monströser Ungeheuerlichkeit wahrnimmt. Und die Wirkung der Figurenanordnung in einer Tiefenperspektive spaltet das Spiel auf – in einen Vordergrund, ein «Bild» und einen Hintergrund.

In der Oper den Ideen Artauds gerecht zu werden, ist gewiss nicht einfach, so der Idee einer «sich selbst organisierenden Anarchie» etwa oder jener eines «entfesselten Unbewussten», das sich auf «methodisch kalkulierte Wirkungen» stützt, kurz: einer «schöpferische Mathematik». Und Ginasteras Musik mit ihrer ausgeprägten Gestik und ihren Klangmalereien verhindert ebenso wie die im Rahmen des bürgerlichen Theater bleibende Regie, dass aus einem starken Stoff ein umwälzendes Werk wird. Gewisse Schwächen sind verräterisch: in der Musik etwa die ungeschickte naiven und prosaischen Tanzcollagen. Oder in der Regie das vorhersehbare Blutrinnsal, das bei Cencis Mord über die Bühne fliesst und das weder der Poesie des Theaters noch dem Realismus des Kinos gerecht werden kann. Bemerkenswert sind die Stimmen. Besonders jene der beiden weiblichen Rollen der Beatrix (Cassandra Riddle) und der Lucrecia (Linda Mirabal), die dem Grafen Cenci (Louis Otey) auf bewegende Weise die Stirn bieten. Das Bühnenensemble, der Chor eingeschlossen, zeigt eine schöne Homogenität. Die Leitung durch Gisèle Ben-Dor schien mir manchmal ein bisschen brav, doch die Vorstellung, die ich besuchte, war überschattet von einer internen Vorschrift, welche die unverminderte Schlagkraft des Schlagzeugs untersagte, eines doch immerhin elementaren Elements der Partitur... PHILIPPE ALBÈRA
(aus dem Französischen von Michael Eidenbenz)