

Zeitschrift:	Dissonanz
Herausgeber:	Schweizerischer Tonkünstlerverein
Band:	- (2002)
Heft:	78
Rubrik:	Mitteilungen des Forschungsrats der Schweizer Musikhochschulen

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: 05.02.2026

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

UNTERSCHIEDLICHE ERWARTUNGEN

7. ELIA Kongress in Dublin

Spätestens seit der Bologna-Erklärung von 1999 ist eine beinahe atemlose Betriebsamkeit in der europäischen Hochschullandschaft ausgebrochen: Bachelors/Masters, ECTS (Europäisches Credit Transfer System), Studierenden- und Dozierendenmobilität sowie Qualitätsmanagement sind einige der Themen, mit denen sich Bildungspolitiker und Hochschulverantwortliche auseinandersetzen müssen. Es überrascht nicht, dass innerhalb Europas noch kein Konsens herrscht: Zu unterschiedlich sind die Bildungstraditionen der einzelnen Länder, um in ein einheitliches europäisches Korsett gepresst werden zu können. Auch innerhalb der Schweiz herrscht zwischen Universitäten und Fachhochschulen noch kein Konsens, wie die Hochschulen (Motto: «gleichwertig aber andersartig») künftig aussehen sollen. Dass dabei Ausbildungen im Bereich Kunst, Musik, Theater und Tanz nicht ohne weiteres mit jenen der Technik oder der Wirtschaft vergleichbar sind, liegt auf der Hand und ist vor allem jenen Schulen hinlänglich bekannt, die hierzulande in einen Fachhochschulverband eingebunden sind.

Nicht zuletzt um den künstlerischen Ausbildungen auf der europäischen Bühne eine Stimme zu geben, wurde ELIA (European League of Institutes of the Arts) 1990 in Amsterdam gegründet. Inzwischen gehören ihr ungefähr 370 Institutionen auf dem Gebiet der Kunsterziehung sowie Ausbildungsinstitutionen in den Disziplinen Architektur, Tanz, Design, Medienkunst, bildende Kunst, Musik und Theater aus 46 Ländern an. Ihre Hauptziele sind, die Kunsterziehung in Europa zu fördern, die Interessen von Institutionen der Kunsterziehung zu vertreten und nationale und internationale Gremien zu beraten, die sich mit internationaler Zusammenarbeit auf dem Gebiet der Kunsterziehung beschäftigen. Die Schwerpunkte der Aktivitäten liegen auf der Organisation von zweijährlichen Konferenzen, Symposien, Seminaren und Workshops, der Herstellung von Publikationen und der Forschung in der Kunsterziehung. Es wird auch eine enge Zusammenarbeit mit der AEC (Association Européenne des Conservatoires, Académies de Musique et Musikhochschulen) gepflegt.

«Cómhar», das gälische Wort für Zusammenarbeit, stand als Motto über dem 7. ELIA-Kongress, der vom 24. bis 26. Oktober 2002 in Dublin stattfand. In erster Linie handelte es sich um eine Zusammenarbeit der acht irischen Hochschulen aus den Bereichen Kunst, Gestaltung, Musik und Theater, die Gastgeber des Kongresses und – zusammen mit ELIA – verantwortlich für das Programm waren. Dieses dauerte bloss zwei Tage und war entsprechend dicht: zu Beginn und zum Schluss je ein Plenum mit Hauptrednern, dazwischen musste man sich für zwei der zehn Symposien entscheiden, die dezentral im Grossraum Dublin stattfanden.

Jedes Symposium wurde von einer Arbeitsgruppe vorbereitet und sollte neben Referaten Platz bieten für individuelle Beiträge und Diskussionen. Die Palette der Themen war gross: Bildungspolitik, Unterrichtsdidaktik, angewandte Forschung, eLearning, Bologna, Mobilität sowie ästhetische Fragen standen zur Auswahl. Leider hielten die wenigsten Symposien das, was sie versprachen: In jenem über das Bologna-Modell beispielsweise wurden zunächst Stellungnahmen aus der Sicht einer politischen Behörde (dem irischen Bildungsministerium), einer Bildungsinstitution (einer deutschen Universität) und einem europäischen Verband (AEC) abgegeben. In der darauf folgenden, als «Roundtable discussion» deklarierten Veranstaltung haben wiederum andere Hochschulvertreter sich damit begnügt, ihre Antworten auf im voraus abgegebene Fragen vorzulesen. Die anschliessende Bereinigung eines gemeinsamen Grundsatzpapiers von ELIA und der AEC zum Thema Bologna blieb mangels Zeit und Energie ein im voraus zum Scheitern verurteiltes Unterfangen.

Auch die Plena waren trotz hochkarätiger Gäste wenig zusammenhängend und inhaltlich eher enttäuschend: am ersten plädierte die amerikanische Soziologin Saskia Sassen unter dem Schlagwort «créolité» für Multikulturalismus, es folgte aus einem (euro-)politischen Blickwinkel die Standortbestimmung des Flamen Dirk van Damme zur Umsetzung der Bologna-Erklärung. Einzig Fintan O'Toole, irischer Theaterkritiker und Publizist, bot inhaltlich etwas Substanzielles. Das Schlussplenum fand in den repräsentativen, jedoch akustisch miserablen Räumen des Museums for Modern Art statt. Auch hier wurden hochkarätige Referenten (Catherine David, Luc Tuymans und Noel Sheridan) aufgeboten, deren überlange Beiträge blieben aber ohne erkennbaren Zusammenhang und strapazierten die Geduld des bereits erschöpften Publikums. Die vorgesehene Besichtigung des Museums fiel demzufolge dem Zeitmangel zum Opfer.

Überhaupt war die grösste Enttäuschung die Abwesenheit von Kunst – immerhin der Kernauftrag der der ELIA angeschlossenen Schulen – während des Kongresses. Zwar wurde ein kulturelles Rahmenprogramm angeboten, das auch einige ausgezeichnete Beiträge enthielt (z.B. der Monolog aus Samuel Becketts *Malloy* des Schauspielers Conlon Lovett). Andere waren eher dürftig (Eurodans.net, eine Tanzaufführung, deren Choreographie via Internet entwickelt wurde) oder wurden einfach schlecht präsentiert. (Tiefpunkt war die barocke Kammermusik, die während des Schlussapéros geboten wurde: Nur jene der 500–600 Anwesenden, die in unmittelbarer Nähe der Musiker standen, konnten überhaupt etwas davon wahrnehmen.)

Es liegt wahrscheinlich an der Heterogenität einer solchen Organisation wie ELIA, dass die Erwartungen seitens der Delegierten unterschiedlich sind und dass es kaum möglich ist, alle Bedürfnisse abzudecken. Dennoch muss nach diesen Erfahrungen für künftige Kongresse nach neuen Formen und nach einem anderen Stil

gesucht werden. Dass die Schweiz mit ca. dreissig Hochschulvertretern in Dublin anwesend war, hängt damit zusammen, dass der nächste ELIA-Kongress vom 3. bis 6. November 2004 in Luzern stattfindet. Aufgrund einer Initiative der Hochschulen für Kunst und Gestaltung bzw. Musik und Theater in Zürich und Luzern wurde ein Verein gegründet, der in Zusammenarbeit mit ELIA den Kongress vorbereiten und durchführen soll. Es sind allerdings auch Aktivitäten in Basel, Bern und Zürich geplant; somit wird eine möglichst breite Abstützung durch alle schweizerischen Hochschulen in den Bereichen Kunst, Gestaltung, Musik und Theater angestrebt. Gerade als nicht EU-Mitglied muss die Schweiz daran sehr interessiert sein, an der Entwicklung der europäischen Bildungspolitik teilzunehmen und sie mitzustalten. Nach den Erfahrungen von Dublin könnte Luzern 2004 aber auch eine Plattform sein, auf der sie ihre Fähigkeiten und Errungenschaften in diesem Bereich selbstbewusst präsentieren kann.

HANS NIKLAS KUHN

FORSCHUNG MIT PRAXIS VERBINDEM

5. Internationale Tagung für Improvisation in Luzern

Es gilt, über eine Tagung für Improvisation zu berichten, die der Verein Internationale Tagung für Improvisation vom 7. bis zum 12. Oktober 2002 in Zusammenarbeit mit der Musikhochschule Luzern zum fünften Mal seit 1990 durchgeführt hat. Hierbei ist der Idealfall einer Verknüpfung von Forschung und Praxis eingetreten: Forschungsresultate werden in Seminarien präsentiert und künstlerischen Workshops gegenübergestellt, die damit in engem Zusammenhang stehen. Reflexion und Praxis werden in den Polen Vortrag und Konzert in kurzem Zeitraum dicht gefordert. Die Überfülle des Angebots lässt es nicht zu, über alle Ereignisse zu berichten, die Auswahl bleibt also subjektiv limitiert.

Die morgendlichen Vorträge namhafter Dozenten stellten einen übergreifenden geisteswissenschaftlichen Zusammenhang her mit der Frage: «Improvisieren: wozu?» Walter Fähndrich, mit Peter K. Frey und Christoph Baumann der eigentliche *Spiritus rector* der Tagung, fragt in seinem Vorwort zum Programm: «Was bewegt nun Menschen dazu, zumal in unserer auf Sicherheit versessenen Zeit, freiwillig zu improvisieren? Öffnen sich beim Improvisieren Räume, die plamässigem Tun verschlossen bleiben?» Und: «Wie vertragen sich Improvisieren und die Idee des Kunstwerks?»

Der Affektlogiker Luc Ciompi aus Lausanne sprach genau über dieses Thema: Auch logisches Denken ist immer vom Affekt begleitet, Affekte reduzieren die kognitive Komplexität. Intuition sei eine unspezifische Attraktion und Improvisation «spielerisches Begehen des Reviers der Fühl-Denk-Verhaltensweise», bei Musik vielleicht das Begehen von Bezirken, die der Alltagslogik nicht zur Verfügung stünden, das Verfolgen von Rändern. Sein pointierter Satz: «Wer sucht, der findet nicht», deutet auf die Aussagen vieler Erfinder hin, die behaupten, dass ihnen ihre Erfindung «zugefallen», also durch Zufall zugespielt worden sei, als sie ganz andere Denkstrategien oder Hypothesen verfolgten. Ciompi schreibt in seiner Einleitung: «Nach dem Konzept der Affektlogik – einer neuartigen wissenschaftlichen Theorie zum obligaten Zusammenwirken von Fühlen und Denken – sind grundlegende emotionale Gestimmtheiten wie Interesse, Angst, Wut, Freude, Trauer gerichtete energetische Zustände, die in allem Denken und Verhalten eine wichtige Rolle spielen: Unter anderem sind sie die eigentlichen Motoren des Denkens... In der spielerischen Improvisation werden

neue Denk-, Fühl- und Verhaltenswege lustvoll ausprobiert.» (Luc Ciompi, *Affektlogik*, Stuttgart 1998)

Während Ciompi von der Psychiatrie her das Improvisieren beleuchtete, zeigte Franz Joseph Czernin, der österreichische Dichter und Essayist, einen ganz anderen Ansatzpunkt auf. Er unterschied zwischen expliziter und impliziter Ordnung von Kunstwerken. Die explizite Ordnung lässt sich durch Regeln darstellen, die sich nur auf sinnlich wahrnehmbare Eigenschaften des Kunstwerks beziehen, während die implizite Ordnung durch Regeln dar gestellt wird, die im Hinblick auf die Bedeutung des Kunstwerks formuliert werden. Seine Klassifikation einiger möglicher Arten von Improvisation ergab durch die Dialektik der beiden Ordnungen eine Art verbale, «schriftstellerische» Improvisation im Stil des Vortrags selbst. Dies war überhaupt eine der Eigentümlichkeiten (z.B. auch bei Hans Ulrich Reck aus Köln, der von der visuellen Kunst herkommt), dass durch das Reden über Improvisation sich eine Art gedankliche, von der Affektlogik geleitete Improvisation innerhalb der diskutierenden Gruppen ergab, sozusagen ein Herantasten an den Gegenstand.

In den nachmittäglichen Seminarien (eher theoretisch orientiert) und Workshops (eher spielerisch orientiert) ergab sich eine für die Musik relevante Umsetzung der morgendlichen Vortragshypothesen. Eckart Altenmüller von der Luzerner Schwesterschule in Hannover illustrierte hirnphysiologisch in vielem die Aussagen Ciompis in seinen Ausführungen über «Das improvisierende und das reproduzierende Musikergehirn: Zur speziellen Hirnphysiologie erdachter, erlerner und automatisierter musikalischer Handlungen». Seine Definition des Lernens als das «Erschaffen von Neuronenbäumen» im Hirn eröffnet durch die musikspezifischen Untersuchungen der letzten Jahre ganz neue Perspektiven für die Pädagogik überhaupt: Weg von der Idee der beiden Hirnhälften und hin zu einer Vernetzung der verschiedenen «Landschaften», d.h. das Lernen geschieht durch die Vernetzung und die Abrufbarkeit dieser Vernetzungen durch die Neuronenbahnen oder -bäume (vgl. dazu auch Gerhard Roth, *Das Gehirn und seine Wirklichkeit*, Suhrkamp 2001). Es ist erfreulich, dass sich nun auch im deutschsprachigen Raum die Hirnforschung mit spezifischem Augenmerk auf die Musik entwickelt und die Einsichten, wie sie Hanna und Antonio Damasio (vgl. deren Bücher *Descartes' Error* und *The Feeling of What Happens*) durch ihre Hirnforschung an der University of Iowa jahrzehntelang betrieben haben, hier eine Fortsetzung finden und für die Musik und die Musikerziehung nutzbar gemacht werden.

Als Illustration von Czernins sprachlich-kognitiver Improvisation betreibt George Lewis aus San Diego eine über das Musikalische hinausgehende Improvisation als Teil eines umfassenden Dialogs, der Paradigmen wie Technologie, Rasse, Geschlecht reflektiert. Seine politische Dimensionen annehmende Improvisationsart umschreibt er mit der Aussage: «Wir befinden uns in einer postkolonialen Ära. Was hat Musik dazu zu sagen?»

Die Diskussionen im Anschluss an die Konzerte erbrachten pointiert unterschiedliche Standpunkte zur Improvisation. Einerseits wird zum Ziel erklärt, Improvisation erklingen zu lassen, als ob sie komponiert wäre in kristalliner Klarheit, andererseits lässt sich eine Auffassung von Improvisation ausmachen, die «mit Haltung das Handwerk hinter sich lässt» (Helmut Bieler-Wendt aus Karlsruhe). Was heisst das? Den Stellungnahmen liess sich entnehmen, dass es offensichtlich nicht nur eine einzige improvisatorische Haltung, sondern eine weite Palette improvisatorischen Verhaltens gibt. Lassen wir uns bei der nächsten Tagung davon überraschen, wie es weiter geht. THÜRING BRÄM

FAKTA UND FICTION IN DER GESANGSTRADITION

«Singen und Gesangspraxis in der Alten Musik», ein Symposium der Schola Cantorum Basiliensis vom 18. bis 21. November 2002

Seit der Ausbreitung der historischen Aufführungspraxis und der damit einhergehenden intensiven Forschung auf diesem Gebiet kann es sich heutzutage eigentlich keine Musikerin, kein Interpret mehr leisten, sich nicht wenigstens theoretisch mit den unterschiedlichen Arten von Besaitung, Klappen, Bogen, Pfeifen sowie der dazugehörigen Spieltechnik und Rhetorik, kurz: mit den Stilmitteln und den diversen Materialien eines Instruments auseinanderzusetzen. Und immer selbstverständlicher werden je nach Stilrichtung und Repertoire die dafür geeigneten Instrumente mit der entsprechenden Technik und Ästhetik eingesetzt. Nicht ganz so im Gesang: Die menschliche Physis hat sich in den letzten Jahrhunderten kaum gewandelt – die augenfälligste Veränderung dürfte wohl das Mehr an Körpergrösse sein. Die Stimme an sich ist gleich geblieben. Oder doch nicht? In der Symposiumsankündigung ist zu lesen, dass sich mit Blick auf andere sängerische Kulturen unserer Gegenwart zeigt, «dass die menschliche Stimme ein ausserordentlich wandlungsfähiges Organ ist, dessen Gebrauch entscheidend von den ästhetischen Prämissen und den Anforderungen der jeweiligen Musikpraxis bestimmt wird. Einer Rückprojektion der heutigen Gesangspraxis auf frühere Zeiten der eigenen Kultur ist deshalb mit grösster Vorsicht zu begegnen».

In der Fortführung einer Tagung von 1998 über die Barockoper setzte sich die Schola Cantorum Basiliensis der Musik-Akademie Basel zum Ziel, in einem viertägigen Symposium den vielschichtigen Problemen sängerischer Praxis in der Alten Musik nachzugehen und dabei Fragen des Singens und des Repertoires, Aspekte der Physis und der Rezeption zu berühren sowie den heutigen Musikmarkt diesbezüglich kritisch zu beleuchten. Vom 18. bis 21. November 2002 fanden in einem dichten Programm Vorträge, Workshops, Diskussionen und Konzerte statt. Dabei waren prominente Referentinnen und Referenten wie René Jacobs und Andrew Parrott zugegen, Spezialisten für Alte Musik, die sich grösstenteils sowohl in der Forschung als auch in der Praxis einen Namen gemacht haben. Die Tagung, die hier nur in Teilen besprochen werden kann, begann am Montag Nachmittag mit zwei Beiträgen aus England. John Potter, Sänger und Dozent an der University of York, seit 1984 Mitglied des Hilliard Ensembles und auch profunder Kenner der Pop-Musik, sprach über die Anfänge Alter Musik in England und vertrat u.a. die Meinung, dass alte Gesangstechniken ideologisch konstruiert seien. Richard Wistreich, bis 1984 Mitglied des Consort of Musicke, Dozent in Trossingen und Cambridge, unterstrich diese provokante These mit dem Hinweis, dass sich die heutige sogenannte alte Singweise nicht auf die Historie abstütze, sondern von der gängigen Mode bestimmt werde, vom Tonträgermarkt und nicht zuletzt von den Konzerten. Daran schloss er seine Empfehlung an Sängerinnen und Sänger, im Berufsleben eine kritische und unabhängige Position anzustreben und beispielsweise die zahlreichen Quellen von Gesangschulen aus dem 16. und 17. Jahrhundert zu studieren.

Allerdings führt das Quellenstudium nicht immer zu eindeutigen und aufschlussreichen Ergebnissen. Der international renommierte Dirigent Andrew Parrott bezeugte in seinem anekdotenreichen, doch leider auch unstrukturierten, bisweilen chaotischen Vortrag, dass man beim Studium alter Traktate zum Thema Falsett einen geradezu detektivischen Spürsinn entwickeln muss, um die verworrenen, gar widersprüchlichen Aussagen und Erklärungen in Fakten

und Fiktion aufzurätseln zu können. Als weiterer Referent beschäftigte sich der an der Schola dozierende Organist und Cembalist Jörg-Andreas Bötticher mit der Deutung von Quellen, und zwar mit der Wechselbeziehung barocker Vokal- und Instrumentalpraxis. Nicht erst seit der Entdeckung um die Mitte des 18. Jahrhunderts, dass die Stimmbänder schwingen, wurde der Klang der menschlichen Stimme mit einer Cembalosaite verglichen. Bereits seit dem 16. Jahrhundert spiegelten Vergleiche mit Instrumenten wie dem Cornetto, der Klarinette, der Viola da gamba sowie diversen Orgelregistern die Wandlungen des Stimmideals. Und da damals auch schon vom unmittelbaren Berühren der Herzen des Publikums durch Sänger die Rede war, wurden in Traktaten aus der Zeit die Instrumentalisten zur Imitation der Stimme, die Sängerinnen hingegen zur Nachahmung der Instrumentalisten in der Kunst der Verzierungen angehalten. Am Beispiel des Rezitativs setzte der Tenor Gerd Türk, Dozent für Gesang an der Schola, in einer Werkstattarbeit mit Studierenden die Verzierungskunst praktisch um. In seiner Einführung zur Schwierigkeit des Rezitativ-Singens betonte er u.a. die immer wiederkehrenden Aussagen barocker Autoren, wonach Sängerinnen und Sänger natürlich klingen, korrekt aussprechen und den Affekt dem Wort entsprechend umsetzen müssten. Für die Erarbeitung und Aufführung eines Rezitativs erachtete er die Textanalyse, die Analyse des Wort-/Tonverhältnisses – dazu gehört auch die Figurenlehre – und eine persönliche Interpretation als unerlässlich und führte diese Arbeit sowie diverse Verzierungsmöglichkeiten mit Gesangstudierenden vor dem Publikum aus.

Der Countertenor und Dirigent René Jacobs, der seit beinahe einem Vierteljahrhundert mit der Schola verbunden ist, beschäftigte sich ebenfalls intensiv mit dem Rezitativ und beanstandete die oftmals «durchgesungenen» Pausen in demselben. In seinem spannenden und informativen Beitrag belehrte er die Zuhörerinnen und Zuhörer, dass sowohl die italienischen Rezitative als auch Arien aus Versen bestehen, aus Madrigalen – einem poetischen Genre aus dem 16. Jahrhundert, aus welchem sich im 17. Jahrhundert die Solomadrigale entwickelten –, die in der Regel sieben- oder elfsilbig sind. Die Pausen in den Rezitativen, die zum Teil scheinbar unerklärlich innerhalb musikalischer Phrasen stehen, markieren somit nicht mehr und nicht weniger als Versenden – und René Jacobs unterliess es nicht, mit ein paar spitzen Bemerkungen Sänger, Dirigentinnen und Regisseure zu rügen, welche diese kleinen bedeutungsvollen Zeichen achtlos übergehen. Auch in seinen Ausführungen zur Anwendung von Verzierungen kamen seine breiten Erfahrungen als Sänger und Dirigent, seine profunden Kenntnisse von Notentexten und sein theoretisches Wissen zum Tragen – dies gibt er Sängerinnen und Sängern übrigens direkt weiter, indem er für Aufführungen mögliche Verzierungen in der Partitur ausschreibt.

In den Diskussionen zwischen den Experten wurde offensichtlich, dass trotz Forschung und Praxis viele Fragen auch in Zukunft nicht definitiv zu beantworten sein werden, denn wir können keine Zeitreise unternehmen, um die schriftlich festgehaltenen Beschreibungen auf ihre akustische Realität zu überprüfen und um zu erfahren, wie beispielsweise ein Farinelli damals geklungen hat oder gar in unseren heutigen Ohren klingen würde. So waren auch in den Gesprächen unterschiedliche Positionen auszumachen, wie denn eine Stimme in der Interpretation Alter Musik zu sein habe. Richard Wistreich wagte gar zu fragen, ob angesichts der disparten Theorien und der Ignoranz ausübender Musiker theoretischen Erkenntnissen gegenüber die Arbeit der Anwesenden Zeitverschwendungen sei. Anthony Rooley, der Direktor des Consort of

Musicke, plädierte für die Rückkehr zur Kreativität und dafür, dass die interessanten Ergebnisse in der Musikwissenschaft des letzten Jahrhunderts unbedingt zur Anwendung kommen müssten, d.h. dass der Austausch zwischen Theorie und Praxis zu intensivieren sei.

Thomas Drescher, verantwortlich für die Konzeption und Organisation des Symposiums, führte die Tagung mit tatkräftiger Unterstützung von Claudia Schärli und weiteren Mitgliedern der Schola Cantorum Basiliensis reibungslos durch. Zu bemängeln ist einzig, dass der Vortragssaal akustisch problematisch war und die Mikrofonanlage leider nicht einwandfrei funktionierte, was der Verständlichkeit nicht immer zuträglich war.

Neben den theoretischen Erörterungen waren insgesamt fünf Konzerte zu hören. Die von Anthony Rooley geleiteten Ensembles The Consort of Musicke und I Fagiolini stellten den Madrigalen von Luca Marenzio (1553–1599) neue Madrigalkompositionen nach altem Stil des Engländer Robert Lucas Pearsall (1795–1856) gegenüber. Die bis zu zehnstimmigen und teilweise doppelchorigen Stücke wurden von den elf Sängerinnen und Sängern in äusserst homogenem und transparentem Ensembleklang überzeugend vorgetragen. Einem begeisterten Publikum präsentierte das Ensemble White Raven, bestehend aus Kathleen Dineen, David Munderloh und Raitis Grigalis, mit ausdrucksstarken Stimmen traditionelle irische Musik, alt und neu, mündlich und schriftlich überliefert, im teilweise augenzwinkernd kommentierten Programm *The water is wide*. Der Sänger und Harfenspieler Benjamin Bagby schliesslich führte, sich selber auf einer sechssaitigen Leier begleitend, das angelsächsische Epos *Beowulf* auf, das lediglich in einer einzigen Handschrift aus dem 11. Jahrhundert erhalten ist. Seine auf siebzig Minuten gekürzte Fassung – die ursprüngliche Aufführungsdauer hatte wohl zwischen vier und sieben Stunden gedauert – trug er auswendig in der originalen Sprache vor, wobei eine Übersetzung auf Leinwand projiziert wurde. Die theatralisch, sprachlich und musikalisch einmalig umgesetzte Darbietung wurde vom begeisterten Publikum mit stehenden Ovationen belohnt.

SANDRA KOCH