

Zeitschrift: Dissonanz = Dissonance
Herausgeber: Schweizerischer Tonkünstlerverein
Band: - (2005)
Heft: 91

Rubrik: Berichte = Comptes rendus

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: 10.12.2025

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

LES AMPLITUDES DE GEORGES APERGHIS

Du 17 au 22 mai 2005, *Les amplitudes de La Chaux-de-Fonds*, festival nouveau venu en Suisse romande, accueillaient Georges Aperghis à l'occasion d'une série de concerts, performances, exposés et débats sur le thème délibérément ambigu des « notes de théâtre ».



Georges Aperghis en répétition avec Sébastien Singer, interprète de ses « Quatre pièces fébriles ». *Photo: Alain Taquet*

Plus méthodique dans son défrichage des arcanes du théâtre musical que les précurseurs homologués Cage et Kagel, Aperghis a amplement expérimenté, à travers l'Atelier Théâtre Et Musique (ATEM), l'intégration réciproque de données textuelles, gestuelles, scéniques plus ou moins disloquées, et d'une formulation musicale nécessairement abstraite, où que conduise la dramaturgie produite. C'est cela, surtout, qui s'est trouvé démontré, de manière frappante pour les auditeurs-spectateurs des *amplitudes*, initiés ou non, d'un bout à l'autre d'un programme balisant la trajectoire du musicien invité, dès l'affirmation de son originalité dans les années 1970 jusqu'à sa récente conversion à l'apport électro-informatique : un tournant sans doute décisif dans l'esprit d'un réfractaire naguère confirmé...

La soirée inaugurale où Georges Aperghis et Sébastien Roux, jeune musicien-informaticien de l'IRCAM, commentaient en l'illustrant la création multimedia *Avis de tempête*, mit d'emblée en perspective la complexité d'une démarche qui tend à façonne une nouvelle cohérence expressive à partir de la déconstruction des rhétoriques consacrées. Or on constate que ce méticuleux et foisonnant brouillage des schémas serait impensable ou impossible sans la complicité persistante d'un noyau d'interprètes à toute épreuve, promus au rôle de créateurs adjoints et garants de la continuité de l'expérience entreprise, mais encore de la constance qualitative de sa médiation.

Ces intimes de l'œuvre d'Aperghis se sont évidemment distingués à La Chaux-de-Fonds : la violoncelliste Sonia Wieder-Atherton, soliste en concert avec l'Orchestre de chambre de Lausanne dans *Le reste du temps*, sous l'impeccable direction d'Arturo Tamayo, ainsi que dans *Profils*, en dialogue (forcément de sourds) avec le

zarb dérivé du tambour traditionnel homonyme de l'Iran ; l'intense Françoise Rivalland, aussi stupéfiante dans ses déclinaisons théâtrales que percussives (*Portraits croisés voix-son-image*, zarb dans *Le corps à corps*, cymbalum dans *Le reste du temps*) ; Donatienne Michel-Dansac, soprano d'une subtilité ludique ou frémissante au service des « états d'âme furtifs » de *La nuit en tête* et du feu d'artifice vocaliste des *Récitations* ; le baryton Lionel Peintre dans le virtuosissime one man show chanté-parlé quasi-mimé des 14 *Jactations*, ou confronté, dans *Le rire physiologique*, au pianiste Vincent Leterme, lui-même aussi saisissant dans le soliloque en variations des *Secrets élémentaires* que dans *Quatre pièces fébriles* avec marimba et le *Trio* avec clarinette et violoncelle ; l'Ensemble Reflex (instrumentistes-comédiens) artisan d'un *Petit chaperon rouge* selon Aperghis, burlesque et narquois à souhait.

Faut-il préciser que le contact direct de tels interprètes, s'ajoutant à la présence réelle du compositeur, n'a pas peu contribué au remarquable niveau de la contribution individuelle et collective des musiciens de La Chaux-de-Fonds à l'affiche : Sébastien Singer dans la très exigeante *Sonate* pour violoncelle seul ou dans le *Trio* qui l'associait au clarinettiste Jean-François Lehmann, confronté lui-même à une partie redoutable face au clavier énergique et labile de Leterme. Quant au Nouvel Ensemble contemporain et à son chef Pierre-Alain Monot, on leur doit la réussite d'un concert de clôture particulièrement dense et divers. Une création prolixe de Mela Meierhans, *Le souffle combattant* pour alto solo à 5 et 8 cordes, orchestre et bande, partition axée sur une lutherie conçue par le père altiste de la compositrice, lutherie ici confiée à l'altiste Marie Schwab, y côtoyait *Antiterra*, pièce pour 12 instruments caractéristique de l'écriture raffinée et de l'intériorité de Stefano Gervasoni. Aperghis, lui, y figurait en ouverture et conclusion. D'abord avec *In extremis*, brillante gageure instrumentale, une façon de concerto grosso pour flûte-cor-tuba, alto-violoncelle-contrebasse, piano-percussion. Enfin avec le chef d'œuvre de lyrisme vibratile et diffus de *La nuit en tête* pour soprano, violon, violoncelle, flûte, clarinette, piano, percussion : à mon goût l'un des sommets de musicalité sinon « pure », du moins autonome du festival, à côté du *Trio* pour clarinette, violoncelle et piano, et des *Parenthèses* du concert de l'Orchestre de Chambre de Lausanne.

Côté bémols, outre le flop relatif de la nuit électronique à BIKINI TEST et la prolixité de la création concertante de Mela Meierhans, à redimensionner, on signalera l'intervention totalement inadéquate du lecteur des textes de Robert Walser choisis par Aperghis entre deux exécutions de son *Rire physiologique* — la seconde était-elle indispensable ? D'autre part, vu l'inachèvement ou l'indisponibilité du matériel d'*Initial* de Bettina Skrzypczak, Arturo Tamayo crut bon, en correspondance « helvétique », de substituer à la création annoncée de cette commande de l'OCL, l'imposant *Motetti, cantiones* pour cordes de Klaus Huber, certes superbement réalisé, mais en contraste difficilement justifiable avec la tournure résolument aperghisienne du concert...

Ce survol des *amplitudes* de La Chaux-de-Fonds ne saurait omettre l'incontournable Centre culturel ABC, pivot du festival, espace de rencontre ultraconvivial, de performances et de projections-documentations audiovisuelles, lieu d'une exposition littéralement familiale, organisant le face à face de Georges Aperghis en films vidéo, photos de spectacles et partitions, avec un choix d'œuvres héritées de sa mère peintre et de son père sculpteur. Lancé à l'initiative des membres du Nouvel Ensemble contemporain (NEC) et de l'association des Concerts de musique contemporaine (CMC) en accord avec la Radio suisse romande-Espace 2, le concept monographique des *amplitudes* de La Chaux-

de-Fonds, envisagées comme biennales avant même le choix de leur appellation, s'était fixé, en 2003, sur Luc Ferrari pour « un parcours décalé ». Autour de quel compositeur « multiple » tournera l'édition 2007 ? **JEAN NICOLE**

LES OUI ET LES NOMS

Frank Madlener, nouveau directeur artistique de l'Ircam, signe sa première édition d'un Festival Agora (qui se tient traditionnellement en juin dans divers lieux parisiens) sous le signe d'un retour des « noms » dans la célèbre institution créée par Pierre Boulez.

La programmation d'Agora cette année avait le double mérite de la clarté et d'appeler les projets et les œuvres proposés par leur nom : noms du passé toujours présents et, qui sait, agents du futur (Carter, Ligeti, Boulez, Stockhausen, Lenot), noms pleins d'avenir, souvent déjà confirmés (Maresz, Kyburz, Mantovani, Pauset, Chin, Neuwirth), noms qui ignorent les stigmates du temps et ne cessent de se rajeunir (Aperghis, Benjamin). Ramassée autour de quelques spectacles phare, elle offrait aux festivaliers (très nombreux, les artistes ayant joué quasi systématiquement devant des salles combles) non pas un panorama mais une sélection d'œuvres. A cette première prise de risques s'ajoutait une seconde : anticipant sur ce que pourrait devenir l'Ircam dans les prochaines années de sa direction artistique (notamment sous l'influence des compositeurs programmés et dont seule une minorité participe aujourd'hui aux recherches et aux productions de l'institut), Madlener a équilibré propositions électroniques et acoustiques, choisissant en outre parmi les premières certains « classiques » du répertoire ircamien (*Anthèmes 2* de Boulez, *Time and Motion Study II* de Ferneyhough) qui, pour autant que leur efficacité est démontrée, n'apportent aucune démonstration des derniers outillages confectionnés par les équipes de la Recherche de l'institut. S'agit-il par là d'entériner d'une manière élégante le clivage existant entre d'un côté une Recherche fondamentale confrontée à des problématiques propres et à leur *tempo* particulier, et de l'autre un travail d'application soumis à des besoins compositionnels se déployant dans une temporalité différente ? La question reste ouverte, et le restera sans doute longtemps ; la publication, concomitante au Festival, de la non moins élégante revue « L'Inouï », véritable publication de musicologie et d'esthétique dans laquelle la part consacrée à une médiatisation des recherches scientifiques « acoustiques » au sens large (le « A » de « IRCAM ») est proche de nulle (à la différence des « Inharmoniques » du passé), semble aller dans le sens de cette dichotomie non point revendiquée mais peut-être assumée dans les faits.

Qui prend des risques le fait souvent au bénéfice du gain escompté. Madlener, en s'appuyant sur des noms et des œuvres (on dirait dans l'industrie : sur la qualité), et en résistant aux sirènes de l'exhaustivité et à la seule logique de la pertinence contextuelle, a joué gros. Sous couvert d'aviser d'une tempête, l'enjeu était peut-être d'en organiser une en bonne et due forme. Saluons ce courage par une triple adhésion. Oui, la musique d'aujourd'hui a besoin de choix — lorsqu'ils sont motivés et argumentés (ce qui est toujours le cas avec Madlener). Oui, la musique produite à l'Ircam a tout à gagner d'une confrontation avec ce qui se produit ailleurs, y compris au crayon et à la gomme. Oui (et bravo) Monsieur Madlener, vous avez gagné votre pari. Pour preuve les commentaires qui suivent : *Avis de tempête* de Georges Aperghis, qui inaugurerait le Festival, possède des moments forts que l'on aura plaisir à retrouver dans la production discographique que les Ictus lui consacrent

prochainement chez Cyprès. En écho à cette bourrasque intérieure orchestrée par Aperghis, les *Tourbillons*, magistralement défendus par Donatiene Michel-Dansac, la « performer » par excellence (perfection de la technique, sens de la scène, multiplicité et densité des expressions) de notre début de siècle en France, apportaient un témoignage définitif sur l'actualité d'une création « intégrée » lorsqu'elle suit un fil conducteur clair et l'irradie en un feu d'artifice créatif. Un autre fil d'or, entrecouplant ce premier, a consisté dans l'interprétation réfléchie du chef d'œuvre de George Benjamin, les *Three Inventions for Chamber Orchestra* par François-Xavier Roth à la tête de l'EIC (devant un public encore sous le charme de la délicieuse ironie d'Unsuk Chin dans sa cantate en sucre *Candy Cantatrix Sopranica*), à laquelle a fait écho un week-end plus tard la première française *by the composer himself* de ses *Shadowlines* pour piano, concentrés d'écriture rigoureuse au service d'une différenciation et d'une qualité sonores sans égales actuellement dans le champ compositionnel contemporain. Le long de ce double arc Aperghis-Benjamin, il faudra également retenir deux œuvres pour lesquelles nous espérons que l'avenir nous offrira les chances d'une nouvelle écoute : d'une part une musique du très inspiré Yan Maresz, auquel Universal vient de consacrer un portrait discographique (dans la collection « Compositeurs d'aujourd'hui »), pour le film de René Clair *Paris qui dort* et de l'autre un opus ambitieux de Brice Pauset (*Anima Mundi*) pour lequel les conditions de réception nécessitent une attention soutenue.

Souhaitons que ces noms, auxquels se joindront sans nul doute ceux d'Unsuk Chin (dont on aura pu découvrir également certaines *Études* pour piano), de Hanspeter Kyburz (dont on pourra écouter des pièces fondamentales lors du prochain Festival d'Automne à Paris) ou encore de Bruno Mantovani (auteur d'un hommage presque recueilli à Pierre Boulez à l'occasion des 80 ans du maître, preuve d'une écriture capable d'expressions protéiformes) accompagneront les prochaines éditions d'Agora de leurs subtiles recherches sonores et formelles — avec ou sans la participation des technologies dont s'enorgueillit cependant à juste titre « le vivace et le bel » institut. **ERIC DENUT**

MULTIMEDIALE IDIOME

«realtime / non-realtime. Electronic Music Festival» in der Basler Gare du Nord (16.-19. Juni 2005)

Rund vierzig Stücke, die Mehrheit in den letzten zwei Jahren komponiert, brachte das viertägige Festival elektronischer Musik in der Basler Gare du Nord zur Aufführung. Mit erfreulich grossem Aufwand technischer wie inhaltlicher Natur, einer mehrschichtigen Konzeption, dem Mitwirken internationaler Gäste (eingeladen waren Komponisten und Studenten der Studios von Birmingham, Tokyo und Buffalo) und zusätzlichen internen Workshops, hat das Elektronische Studio der Musik-Akademie Basel eines jener Festivals organisiert, deren kulturelle Dringlichkeit sich kaum überschätzen lässt. Wie sonst sollen sich Zugänge eröffnen zu einem digitalen, und infolgedessen häufig auch multimedialen Musikschaften insbesondere jüngerer Komponisten?

Realtime / non-realtime – das meint Performances und Live-Elektronisches kombiniert mit Konzerten reiner Tape-Musik, Musik also, die ohne Echtzeit-Handlungen abgespielt wird. Bei beiden Schwerpunkten lassen sich übers Ganze gesehen bereichernde Hörerweiterungen ebenso antreffen wie spielend die eigenen Vorurteile von Langweiliger bestätigen. Wäre es anders, dürfte

ich nicht von einem *Querschnitt* oder vielmehr *Ausschnitt* zeitgenössischen Schaffens sprechen, ein Ausschnitt, der mit Cort Lippe (Hiller Computer Music Studios, University at Buffalo), Jonty Harrison (University of Birmingham) und Takayuki Rai (Kunitachi College of Music in Tokyo), die je ein eigenes Konzert kuratierten, zudem von internationalem Format war. Fast zu sehr zurückgenommen hat sich dabei das Basler Elektronische Studio selbst: neben *three hours wood* (2004), einer Tonband-Komposition des Schweizers Thomas Peter, stammten lediglich die zwei Stücke der ESBand (José Navarro, Chikashi Miyama, Philippe Fleury, Tomas Achermann) in der Eröffnungs-Performance «aus dem Hause».

Die kuratierten Konzerte bedeuten nicht nur ein Hör-, sondern in der schieren Menge der Stücke durchaus auch ein Klassifizierungsangebot: BEAST (Birmingham Electro Acoustic Sound Theatre) führt ausnahmslos Tape-Musik vor, während die Arbeiten aus dem Tokyoter Studio generell live-elektronische Bearbeitungen von Musik- und Bildprozessen verbinden. Im «amerikanischen Konzert» überzeugen Kostas Karathanasis' *De Ligno Chalybeque* (2003), eine wunderbare digitale Exploration und Entfaltung von Cello-Klängen und Bogengeräuschen, J.T. Rinkers *imp++* (2002), ein mit algorithmischer Unerbittlichkeit vorgeführtes Klangbild unkontrollierbarer Maschinenzündungen, sowie der aus verschiedenen Traditionsebenen verleimte, virtuose und doch leichtflüssig dahin melancholisierende *Blues* (2001) von Barry Moon (Violine: Marianne Aeschbacher).

Von Strömungen der *musique concrète*, bzw. der Arbeit an und Analyse von *objets sonores* zeigt sich das Studio der Birmingham University geprägt. Zu den Grundfragen des Hörens elektronischer Musik – Strukturerfassung, Ereigniserfassung, Beobachtung dynamischer Raumveränderungen und Bewegungen, Qualitäten synthetischer Klänge und je nach Kenntnisstand Erfassung unterschiedlicher Syntheseverfahren oder Algorithmen – kommt hier die Identifikation einzelner natürlicher Klänge oder Geräusche hinzu, gegen die sich allerdings in Einzelfällen (Wassergeräusche, Lautsprecher-Durchsagen, Verkehrslärm) zu schnell auch Allergene entwickeln. Tragend für das Konzert werden vor allem die zwei älteren Stücke: Denis Smalley's *Pentes* (1974) und Francis Dhomonts *Chiaroscuro* (1987). Dhomonts Stück ist ein flächiges Spiel landschaftlicher Überblendungen mit Ausbrüchen ins Orchestrale, ein programmatisches Ausleuchten und Verschatten («Opazität und Transparenz des Klangs», nennt es der Komponist). Smalley legt die Klänge von *Northumbrian Pipes* über einen Klangboden, der vor dem Schluss gewaltsam einbricht und in leichten kreisenden Glockenklangen verebbt. Dem stehen die Untersuchungen pneumatischer Phänomene in Harrisons Stück *Hot Air* (1995) mit seiner unterschweligen Sommertagsakustik und die ambitionierten naturmythologischen Ansätze Pippa Murphys und Elaine Lillios etwas bemüht gegenüber.

Im Rückspiegel zeichnet sich das von Takayuki Rai kuratierte Konzert als eines der farbigsten und wechselreichsten ab, kam doch in den meisten Fällen zur Musikprogrammierung die Ebene des *Digital Image Processing* hinzu. Geräusche, die rückkopplungsartig Bilder beeinflussen, Ton und Bild, die parallel denselben Verfahren unterworfen werden, Kameras (also Live-Bilder): die technischen Grundideen sind einigermaßen durchschaubar. Dass multimediale Kunst grosse Teile ästhetischer Forschung – systematischer Erforschung interaktiver Grundformen beispielsweise, ganz abgesehen einmal von der Vermutung, dass computertechnische Limitationen immer noch vorhanden sind – noch zu leisten hat, entgeht gerade jenen, die digitales Bildprocessing vorschnell als

visuelles Beiwerk verurteilen. Dass es in vielen Fällen zu keiner schlüssigen Einheit kommt (und beiläufig: muss es das denn?) steht außer Frage, ebenso offensichtlich jedoch brauchen Komponisten experimentelle (und öffentliche) Räume, um an der Entwicklung multimedialer Idiome zu arbeiten. *Motion and Glitch Study* (2004) von Shintaro Imai ist ein Beispiel für den genannten interaktiven Ansatz: die Improvisationen einer Tänzerin (Deborah Suhner) beeinflussen die visuellen Effekte auf einer Leinwand nicht weniger als die Musik. Vom selben Gedanken gehen Shu Matsudas dröhndes Saxophon-Stück *Latent Images* (2003) und Chikashi Miyamas *Mutation* (2002/04) für Gitarre aus, ein wunderbar atmendes, klanggrundes Stück (glänzend auf der Gitarre: José Navarro).

Eine wirkliche konzeptuelle Unterscheidung wurde zwischen den Konzerten und den jeweils folgenden Performances nicht gezogen, sie bieten Spielraum für die kurzfristig lounge-fähigen Improvisationen der ESBand, das akustische Säbelkreuzen zwischen David Zicarelli/Jonathan Bepler oder Miller Puckette/Cort Lippe ebenso wie für die gleissend ruhigen Interaktionen in *Trilogie für Pi und Io* (2004-05) von Se-Lien Chang und Andreas Weixler. Ob dazwischen – der notorischen Unergibigkeit von Podiumsgesprächen zum Trotz – nicht ein Gespräch zwischen den vier Studioleitern Zeit gefunden hätte? **ANDREAS FATTON**

FÜLLE UND LEERE

«*Vom Potential einer musikalischen Geste*. Freie Improvisationen in Basel

Ausloten, Ausprobieren, Verwerfen, Lachen: in vier Sonntags-Matineen und einem Nocturne-Konzert laden begnadete Improvisatoren zum Mitreflektieren ihres Tuns ein – und zwar gerade und vor allem, indem sie jenes tun: es tun. In angenehmer klanglicher Abdunkelung, mit nachvollziehbaren Bewegungen und genügend Raum auch für Einzelentfaltungen, finden die sechs beteiligten Musiker (Marianne Schuppe, Hansjürgen Wäldele, Nicolas Rihs, Lukas Rohner, Christoph Schiller und Peter K. Frey) am 12. Juni 2005 in der Basler Gare du Nord zu einem schönen Abschlusskonzert («faîtes vos jeux») zusammen. Ein behutsames, wenn nötig aber auch forsches additives Vorgehen, ein Spiel von Beschleunigungen, ein klangliches «Füllen und Leeren» – so entsteht ein Improvisationsmaterial, auf das man einen Satz aus Marianne Schuppes Sprecheinwürfen zurückwenden kann: «Das Material hier hält garantiert stand.»

Die aufgrund ihrer Form offeneren Sonntagsmatineen können (und wollen vielleicht) weniger garantieren. Peter K. Frey, Marianne Schuppe, Christoph Schiller und Lukas Rohner stellen jeweils Grundfragen oder -möglichkeiten aus eigenen Interessenbereichen vor, begleitet von Hansjürgen Wäldele und Nicolas Rihs (ich konnte nur drei der vier Matinee besuchen).

Es ist nicht überraschend, dass es für den Zuhörer da ergiebig wird, wo zu den Instrumenten gegriffen wird, wo illustriert und vorgeführt wird. Gemessen an den hohen Ansprüchen, die sich in den Programmen selbst formuliert finden, dürften die Referate durchaus noch schlagkräftiger und pointierter sein. Peter K. Frey stellt Möglichkeiten vor, wie sich improvisierte Musik im Internet bewegen und vernetzen könnte und konstatiert, dass die Idee, ortsgebunden mit anderen Musikern zu improvisieren bei aller theoretischen Faszination kaum genutzt scheint. Diese Diagnose beim Wickel zu packen und einmal auch die Anforderungen eines

Musikers an die Technik programmatisch festzuhalten, wäre gewiss fruchtbarer als gemeinsam Websites beim Laden zuzuschauen. Lukas Rohner lässt zu seinem Thema – Mehrklänge bei Blasinstrumenten – am liebsten die Musik sprechen und führt eine Vielzahl von Instrumenten und Klangbeispielen vor, die dann schwierig wieder begrifflich zu subsumieren sind. Immer spürbar allerdings bleibt eine Begeisterung an improvisatorischer Praxis, die selten genug aus einer solchen Nähe erlebt werden kann – was sich mir im Versteckten hier doch erschlossen hat, wird sich mir erst erschliessen. **ANDREAS FATTON**

MUSIK ALS GRENZGANG

Das 105. Tonkünstlerfest in Kreuzlingen/Konstanz (17.-19. Juni 2005)



Jenseits der Grenze: musikalischer Empfang in Überlingen durch Ulrich Eichenberger.

Foto: Dissonanz

Die neue Musik hat die Schifffahrt für sich entdeckt. So lädt die Berliner «Maerzmusik» ihr alljährliches Frühjahrspublikum zu mancher Bootsfahrt auf der Spree ein, als Transfer zwischen Konzertort x und Klangstätte y. Und während der Flussreise tönen im stickigen Schiffsbewirtschaftungsraum über dem Wasser bisweilen etwa zarbesaitete Kunstklänge, um mit dem profan-aleatorischen Geklapper von Biergläsern und Besteck eine temporäre Allianz von Kunst und Leben einzugehen. Allerdings so, dass daraus kaum mehr entsteht, als das, was es ist: Tafelmusik der eher mediokren Sorte. Weder sind die ästhetischen Amalgame dem Geiste der gegenseitigen Durchdringung verpflichtet, wie John Cage es lehrte, noch suchen sie die daraus resultierende Fluxus-Devise Leben = Kunst neu zu interpretieren. Das Ergebnis und der Befund: irgendwelche neue Musik plus irgendwelche mehr oder weniger appetitliche Kulinaria irgendwie auf Wasserwegen in Bewegung gesetzt. Solche und ähnliche Event-Umtriebigkeiten zur angeblich neuen Vermittlung neuer Musik und zur vermeintlichen Verschönerung der zugegeben oft bieder sich gerierenden Festivalstrukturen haben in den letzten Jahren zugenommen, ohne

dass aus ihren Präsentationsunterfangen irgendein schlüssiges Konzept erkennbar wäre. Ein neuer Ort, eine neue Transportmöglichkeit – fertig ist das Festival, drum herum und mittendrin natürlich ein bisschen Musik unserer Zeit. C'est tout? Natürlich nicht! Natürlich haben sich die Festivalmacher bei all diesen eingeschlagenen Wegen auch etwas gedacht. Aber sie haben eben nicht bis ganz zu Ende gedacht; sie übersehen gerne, dass neue Orte und damit auch neue Möglichkeiten tatsächlich neue, auf die Situation zugeschnittene Konzeptionen benötigen – und zudem meist neue Werke. Kompositionen, die eben nicht für den Konzerthauskubus geschaffen sind; Klangmodelle, die nicht die Leisigkeit der Umgebung verlangen, um adäquat gehört werden zu können; Stücke, die mit den Voraussetzungen der neuen Orte operieren usw. Trotzdem steht die musikalische Erschliessung unbekannter Orte und Vehikel mit bekannten akustischen Angeboten derzeit hoch im Kurs. Oft handelt es sich dabei auch um schöne Ideen, die aber kaum mehr als hübsch und nett umgesetzt sind.

So verhielt es sich auch beim 105. Musikfest des Schweizerischen Tonkünstlervereins, das zwischen dem 17. und 19. Juni auf und an den Ufern des Bodensees, im thurgauischen Kreuzlingen und in den benachbarten deutschen Städten Konstanz und Überlingen stattfand. Und im Zentrum des Festivals stand eine halbtägige Bootsreise über den Bodensee mit ernster Musik unserer Zeit, schweizerischer und, ein Novum in der traditionsreichen Geschichte des STV, baden-württembergischer Provenienz. Doch weder diesseits noch jenseits des Bodensees erklangen Stücke, die irgend etwas mit der die Länder trennenden Naturgrenze zu tun hatten, die man zu überwinden, zu überqueren gedachte; weder von diesseits noch von jenseits hatte man Kompositionen programmiert, die mit dem Urelement Wasser etwas zu tun hatten. Schade eigentlich. Zumal das Komponieren der letzten fünfzig Jahre viele, teils wunderbare Stücke kennt, in denen das künstlerische Spiel mit dem Klangelement Wasser im Mittelpunkt steht. Denn solche das Klangdenken erweiternde, natürliche Ressourcen aufgreifende Konzeptionen hätten das diesjährige Motto des Tonkünstlerfestes – «Grenzgang Musik» – perfekt eingelöst, dem Festival eine programmatische Stabilität und ästhetische Eigenständigkeit verliehen, es zudem vor völlig unnötigen Pannen bewahren können.

Schiffe, auch solche der gediegenen Ausflugsdampferklasse, zu der die MS Graf Zeppelin gehört, besitzen einfach keine Säle, in denen sensibel-filigrane Musikstücke sich adäquat entfalten können. Selbst dann nicht, wenn das fabelhafte Mondrian Ensemble hier mit bewundernswerter Verve gegen alle äusseren Widrigkeiten anspielte, den Streichtrios von Michel Roth, Heidi Baader-Nobs, Detlev Müller-Siemens und Pierre Mariétan die bestmöglichen Chancen einräumte. Die Akustik ist an diesen Orten schlichtweg miserabel. Das hätten die Organisatoren der Association Suisse des Musiciens selbstverständlich wissen müssen. Ein Bären Dienst in eigener Sache, wie auch die diesjährige Werkauswahl kaum glänzte. Nur wenig Originelles fand sich unter den gut dreissig Stücken, die die Jury aus den vorab eingesandten Kompositionen ausgewählt hatte. Da half auch das schon erwähnte Novum des Tonkünstlerfests nur wenig. Erstmals in der ehrenwerten Geschichte des Vereins suchte man die Nähe zum deutschen Nachbarn. Eine schöne und wichtige Idee. Schliesslich spricht die Musik der Gegenwart nicht nur eine Sprache. Sie ist vielmehr ästhetisch polyglott, teils wesentlich geprägt durch nationale, mithin regionale Besonderheiten und Landesläufte. Das schenkt ungeahnte Farben, Perspektiven, Neuigkeiten, Wegmarken, auch im Bereich der Interpretation.

Überraschend etwa das Engagement und hohe Niveau, auf dem sich die Südwestdeutsche Philharmonie Konstanz mittlerweile bewegt, als diese z. B. das Stück *Zwang* (2000) von Felix Profos realisierte, eine Umschichtung von Maurice Ravels *Boléro*, zwar vielfach trivial, aber genau das war die Absicht des 36-jährigen Zürchers. Enttäuschend indes das Ensemble TaG aus Winterthur, das nur wenig Spielfreude an den Tag legte, spröder und uninspirierter agierte, als es die dargebotenen Kompositionen verlangt hätten. Selbstkritik ist hier dringend angetan, will man künftig in einer anderen Liga spielen, die noch viele offene Plätze hat und auf Impulsgeber wie Innovatoren wartet. Übrigens auch kompositorisch. Gekonnte, unprätentiöse und authentische Kompositionen wie die von Rudolf Kelterborn, Achim Bornhoeft, Dieter Schnebel oder Jürg Freys non-figuratives, klangbänderintensives Chorwerk *Polyphonie der Wörter* (uraufgeführt durch den Bach-Chor Konstanz) bildeten beim Tonkünstlerfest 2005 eher die Ausnahme. Das Gros der beim 105. Musikfest des Schweizerischen Tonkünstlervereins aufgeführten Stücke artikulierte sich als Zeugnis dessen, wozu Musik, wie Kunst generell, zu schade ist: als Ausdruck akademischer Starre, fantasielos und inhaltsleer. Das brauchte und braucht niemand. Unbestritten ist hingegen die Notwendigkeit von Festivals neuer Musik und die Wichtigkeit des Tonkünstlervereins, der sich ästhetisch sicher besser positionieren kann. Schliesslich gibt es sie: Tonkünstler mit Visionen, Werke, die über die Kante des Komponistenschreibtisches hinausreichen. Mit etwas mehr Mut und konzeptueller Geschicklichkeit hätte der anvisierte «Grenzgang Musik» wirklich ein Wegweiser sein können, auch mit Schiffen und Wasser.

STEFAN FRICKE

VOM NICHTEN DES NICHTS?

Keineswegs: Hans-Joachim Hespos und Anna Viebrock gelingt in iOPAL eine gelungene Neudeutung der Oper (Uraufführung: Staatsoper Hannover, 30. April 2005)

«literaturopfer, handlungsmusical, alte geschichten voller symbolik und staubiger requisite tendieren qualitativ in richtung kulturreno. heimatlieder vom ewigen gestern.» Hans-Joachim Hespos ist nicht nur wegen seiner Wortwahl und Orthographie als eigenwilliger und provokativer Mensch bekannt. Stets geht es dem norddeutschen Eigenbrötler um ein Aufbrechen von Erwartungen, folglich liegt ihm ein Bedienen des Betriebs fern. In seiner «grossen Oper» *iOPAL*, einer Auftragskomposition der Staatsoper Hannover, sollte nun die Auseinandersetzung mit einer Gattung im Vordergrund stehen, die wie kaum eine andere mit dem Vorwurf des Unzeitgemässen belastet ist. Heraus kam eine Meditation über ein mögliches Ende der traditionellen Oper, ein Werk voller Rätsel und letztendlich: eine über weite Strecken grossartige Herausforderung ans Publikum.

Nicht nur auf eine Handlung hat Hespos verzichtet. Auch Text ist lediglich in gesprochenen Kommentaren eines staksigen Mannes (Graham F. Valentine) zu hören, der auf Englisch vor sich hin- und die anderen beschimpft. Sämtliche Vokalisten – um von Sängern nicht zu sprechen – artikulieren Anleihen an traditionellen Belcanto (herausragend die Sopranistin Francesca Scaini), wobei teils längere Phasen des Röchelns, des Grunzens oder des geräuschhaften Schreiens die Partien durchsetzen. Nichts von einer Ouvertüre zu Beginn, stattdessen ein enigmatisches, sogenanntes «dazwischen

(1)». Musik im Sinne eines durchgestalteten Satzes erklingt vorerst gar nicht, Orchestermusiker betreten vereinzelt den Graben. Ebenso vereinzelt sind hier wie dort kurze Floskeln des auf der Bühne spielenden Cellisten oder der im Raum verteilten Bläser zu hören. Erst nach etwa dreissig Minuten findet sich das Orchester körperlich und musikalisch zusammen. Kantilenen der Fagotte treten in den Vordergrund, in sich lebendige Liegeklänge sind zu hören. Doch dann wieder: im Graben wildes Gemurmel aufgeregter diskutierender Musiker, deren improvisatorisches Talent im Lauf der gesamten Oper immer wieder gefordert ist.

Der stellenweise arg morbiden, aber nie uninteressanten Musik stellt Anna Viebrock ein charmantes Bühnenbild an die Seite. Aus ihren Arbeiten mit Christoph Marthaler kennt man die reduzierte und zugleich freundlich der Welt zugewandte Viebrock-Ästhetik. In Hannover ist nun (wieder) ein Ballsaal aus den Zwanzigern zu sehen, den man heute vielleicht noch auf dem Land finden könnte. Ein Spiegel scheint den Raum abzuschliessen. Aber eben nur «scheint». Frauen posieren, beäugen eitel ihr Äusseres. Bald aber spiegelt sich eine in weiss Gekleidete in blauem Kleid, später durchkreuzen Männer wie Frauen die vermeintliche Glasfläche.



Grosse Oper, leerer Raum: Hespos' «iOPAL».

Foto: Staatsoper Hannover

Oft bleibt der Ballsaal aber ganz leer. In den Künstlerräumen oder in Gängen neben und hinter der Bühne singt der Chor. Oder einzelne Schreie dringen durch die geschlossenen oder geöffneten Türen.

Dass *iOPAL* ästhetisch funktionierte und nicht in bloss kindischer «Antihaltung» erstickte – unter anderem lag es an dem Freiraum, den sich Szene und Musik liessen. Aber auch an den Leistungen der Darsteller und Musiker, die mit der Offenheit von Hespos' Anweisungen gut umzugehen wussten (den Musikern half ein so genannter score manager.) Bemerkenswert verständig nahm auch das Hannoveraner Publikum die Hesposchen Anforderungen auf. Erst nach etwa 50 Minuten knallte eine der Ausgangstüren, es folgte eine zuweilen ungemütliche Atmosphäre («Licht an! Aufhören!»). Doch trotz einer gegen Ende ziemlich strapaziösen, ins Absurde gedehnten «Keuch- und Stöhnanarie» von Graham F. Valentine und gefühlten 40 Minuten behielt der Grossteil des erstaunlich gutmütigen Publikums die Oberhand. Es bleibt die Gratulation an die Staatsoper Hannover, die sich auf das Abenteuer mit Hespos und Viebrock einliess. Zumal vielerorts die heimelige Nähe zur wohl tatsächlich ausgehöhlten klassischen Oper wieder gesucht wird, sind Werke wie *iOPAL* wichtiger denn je.

TORSTEN MÖLLER

BEKENNTNIS ZUR GEGENWART

Die Preise der Ernst von Siemens-Musikstiftung 2005

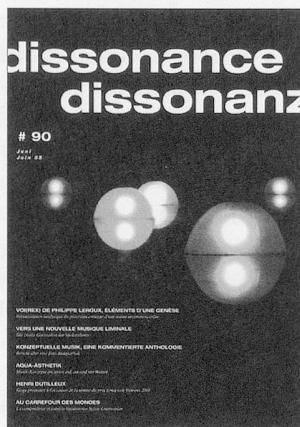
Alljährlich ist es ein besonderes Ereignis im Münchner Kulturleben, überdies ein auch von der internationalen Musikwelt und gerade von der Neuen Musik-Szene mit Neugierde und Freude erwarteter Tag: jener Freitagabend im späten Frühjahr, wenn die Ernst von Siemens-Musikstiftung ihren Musikpreis an eine renommierte Persönlichkeit aus den Bereichen Komposition, Interpretation oder Musikologie verleiht, Förderpreise an junge KomponistInnen vergibt – seit einiger Zeit sind es pro Jahr drei – und mit unterschiedlich grossen Zuwendungen zahlreiche Projekte fördert, sie grösstenteils überhaupt erst ermöglicht. Heuer sind es andertthalb Millionen Euro, die die Stiftung vergibt – über ein Zehnfaches mehr als im Inaugurationsjahr 1973. Schon damals – der Hauptpreis ging an Benjamin Britten – wurden vor allem solche Projekte gefördert, die sich mit der zeitgenössischen Musik auseinandersetzen. Ein Ideal und ein Bekenntnis zur Gegenwart, dem die Stiftung bis heute folgt. Ausnahmen innerhalb dieser selbstaufgerlegten Pflicht bilden 2005 u. a. die Unterstützung der Richard Wagner-Briefausgabe (Universität Erlangen-Nürnberg) sowie das ethnologische Feldforschungsprojekt zur Vokalpolyphonie in Südalanien (Martin Luther-Universität Halle-Wittenberg). Das Gros der Zuwendungen gilt aber auch in diesem Jahr wieder der Multiplikation der Gegenwartsmusik «ernster» Provenienz. Einige Beispiele: die Donaueschinger Musiktage, das Grazer Ensemble Zeitfluss, das Iannis Xenakis-Festival (Mailand), das Leipziger Bachfest (2005 mit dem Motto «Bach und die Zukunft»), das Hamburger Ensemble Intégrales, die von Heinz-Klaus Metzger und Rainer Riehn neu entwickelte Publikationsreihe «Querstand. Musikalische Konzepte», die Nachfolgeserie ihrer zwischen 1977 und 2004 herausgegebenen, gut 130-bändigen Edition «Musik-Konzepte», zwei Projekte von «Musik der Jahrhunderte» in Stuttgart sowie etliche Uraufführungen und Wiederaufnahmen aufwändiger, selten zu hörender Werke wie Dieter Schnebels Musiktheater *St. Jago*.

Die Zahl der Ernst von Siemens-Musikstiftungsprojekte ist äusserst beachtlich. Eine vollständige Auflistung findet sich unter www.ernst-von-siemens-musikstiftung.de; dort können zudem, und das sei sehr empfohlen, weitere Informationen zum Engagement der Stiftung eingesehen werden, ohne das es im heutigen Musikleben zweifellos schlechter bestellt wäre. Auf Schweizer Terrain fördert die Stiftung 2005 zwei Projekte: die Lucerne Festival Akademie mit dem Ensemble Intercontemporain und Pierre Boulez (Musikpreisträger 1979) und das 16. Kompositionsseminar im Künstlerhaus Boswil – im heurigen Oktober mit dem Arditti Quartet (Musikpreisträger 1999) als Ensemble-in-Residence. Der diesjährige Musikpreisträger hieß übrigens Henri Dutilleux (siehe die Laudatio von Dominique Jameux in *Dissonanz/Dissonance* # 90, S. 34f.). Manche Kenner der Szene hat diese Entscheidung für den 1916 geborenen französischen Komponisten verwundert, andere gar irritiert. Überraschungen aber finden sich in der nunmehr 32-jährigen Geschichte des Ernst von Siemens-Musikpreises so einige. Dass 2001 mit Reinhold Brinkmann und nach der Würdigung des Musikforschers H. C. Robbins Landon (1992) wieder einmal ein Musikologe mit der gern als «Nobelpreis der Musik» bezeichneten Auszeichnung bedacht wurde, erstaunte ebenfalls viele. Andere haben dies sehr begrüßt und darin einen wichtigen Impuls für die Zukunft gesehen. Zu Recht. Das Musikleben besitzt viele Facetten, auch die wortschreibend-analytische Zunft spielt hierin eine zentrale Rolle. Nur eine Frau hat die Ernst

von Siemens-Musikstiftung bisher noch nicht mit ihrem Hauptpreis bedacht, indes die eine oder andere in den letzten Jahren mit einem Förderpreis. Heuer jedoch nicht. Den mit je 30.000 Euro ausgelobten Förderpreis haben 2005 die Komponisten Michael van der Aa (geb. 1970, Niederlande) sowie Philipp Maintz (geb. 1977, BRD) und Sebastian Claren (geb. 1965, BRD) erhalten. Drei Namen, die selbst denen, die sie noch nicht kennen, künftig sicher mehrfach begegnen werden. Und das auch dank der Ernst von Siemens-Musikstiftung und ihres Mutes zur Musik von morgen.

STEFAN FRICKE

Abonnieren Sie Dissonanz!



Abonnez-vous à
Dissonance!

Ich bestelle 1 Jahresabonnement Dissonanz

Je souscris un abonnement d'un an à
Dissonance

4 Nr. deutsch / französisch • 4 n° français / allemand

Schweiz / Suisse	CHF 50.-
Europa / Europe	€ 37.-
Übrige Länder / autres pays	CHF 60.-
(inkl. Porto / port inclus)	

Ich bestelle eine Probenummer

Je commande un numéro d'essai

CHF 15.- (+ Porto / + port)

Name _____
Nom _____

Strasse _____
Rue _____

PLZ/Ort _____
NPA/lieu _____

Datum _____
Date _____

Unterschrift _____
Signature _____

Einsenden an / envoyer à : Dissonanz/Dissonance, case postale
1139, CH-1260 Nyon 1; Fax +41 (0)22 361 91 22
dissonance@swissonline.ch • www.dissonanz.ch