

Zeitschrift: Dissonanz = Dissonance
Herausgeber: Schweizerischer Tonkünstlerverein
Band: - (2011)
Heft: 113

Rubrik: Berichte = Comptes rendus = Rapporti = Reports

Nutzungsbedingungen

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

Conditions d'utilisation

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

Terms of use

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

Download PDF: 23.01.2026

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

Derniers feux ?

Festival d'Automne, Paris

L'originalité du Festival d'Automne à Paris réside dans cette ambition, parfois problématique mais toujours assumée, de réunir en divers lieux de la capitale française des manifestations aussi hétéroclites qu'une installation du plasticien Walid Raad, une chorégraphie de Mathilde Monnier, un Baithak indien ou une projection d'un film de Werner Schroeter. Ces amalgames entre théâtre, musique, danse... constituent l'identité profonde de ce festival. L'édition 2010 n'a pas échappé à la règle, malgré le sentiment palpable qui nous vivions là les derniers feux d'une structure en profonde mutation. La prochaine édition sera marquée par un changement dans la direction du festival — changement que nous espérons propice à cette volonté affichée de créativité et d'innovation.

Musicalement parlant, le compositeur italien Pierluigi Billone était à l'affiche de plusieurs concerts, ce qui a donné l'occasion au public parisien de mieux connaître cette figure de la création musicale contemporaine. Formé auprès de Sciarrino et Lachenmann, il n'a eu de cesse d'expérimenter en autodidacte les possibilités instrumentales. Le musicien avoue que son but « est d'élargir le plus possible les limites rythmiques et motrices du corps, de les confondre presque ». Les instrumentistes sont souvent invités à aborder l'aspect percussif de leur instrument, voire à porter à même le corps des instruments de percussions (plaques métalliques sur le thorax etc.). À l'écoute, les premières impressions sont assez mitigées ; on se heurte à des pièces relativement longues et d'une désincarnation assez déroutante. La convention des alternances bois-métal dans *Mani Long* (2002) confine à la monotonie d'ensemble. Dans *Kosmoi.Fragmente* (2008), pièce d'un quart d'heure pour voix et sept instruments, l'alternance des modes de jeu

consiste en une série de « gestes » sur deux plaques incurvées qui, très vite, prennent le pas sur l'attention portée à la voix. Pas de sensualité mélodique, mais des gestes de contrition : la soprano Alda Caiello heurte sa poitrine, feule un flux vocal tout en syllabes arrachées.

Écrite pour flûte, trombone, orchestre et voix d'hommes, *Nun* d'Helmut Lachenmann, était présentée dans sa deuxième version (donnée à Berlin en 2003). Sylvain Cambreling, à la tête du SWR-Sinfonieorchester, en donne une lecture fulgurante et incarnée. Les interventions solistes (trombone et flûte) sont doublées par un sextuor vocal placé autour du chef et munis de minuscules micros qui amplifient certains sons aussi subtils que des tapotements sur les joues. L'attaque est franche, droite, et voilà qu'elle se développe dans les frottements, craquements, grattements, mais aussi déplacement sonores, traversées. Cette philosophie en trompe-l'œil est, de l'aveu même de Lachenmann une musique toujours à la frontière de la non-musique. On apprécie ces amalgames de timbres et d'attaques, cette circulation rhizomique de notes parcourant l'orchestre jusqu'à la consonne gutturale et conclusive du mot « Musik »... Plus discutable, le couplage avec la 3^e symphonie d'Anton Bruckner ne produit pas tout à fait l'effet de contraste escompté. La battue est précise, analytique mais d'une épaisseur de son très « amidonnée » et sacrifiant souvent le principe de la couleur d'ensemble, si difficile à obtenir chez Bruckner.

On s'étonnait de lire le nom de György Kurtág à l'affiche du très classieux Opéra Garnier ; la surprise fut complète en découvrant une salle pleine et particulièrement réceptive à ce programme en forme d'hommage au compositeur hongrois. En première partie, des extraits des *Játékok* (Jeux) et autres transcriptions à deux et quatre mains. Touchant spectacle que celui du compo-

siteur et sa femme, dos au public et serrés l'un contre l'autre, interprétant sur un piano droit des pièces aussi intimes, mêlées à des chorals de Bach... Des deux créations françaises données en seconde partie, nous retiendrons les *Quatre poèmes d'Anna Akhmatova* (1997), et l'impressionnante prestation de la soprano russe Natalia Zagorinskaia qui les créa en 2009. L'hommage du livret à Ossip Mandelstam est en parfaite osmose avec une musique à la fois discrète et subtile mais qui laisse également éclater de violentes scènes de guerre.

Retour à l'amphithéâtre de l'Opéra Bastille pour une très belle prestation de Marcus Creed à la tête du Südwestrundfunk Vokalensemble Stuttgart. En ouverture, *Rosa Loui. Quatre Lieder a cappella en dix versions* écrits en 2006 par Heinz Holliger sur des poèmes en dialecte bernois de Kurt Marti. La pièce sonne étonnamment plus traditionnelle que ce qu'on pouvait attendre, ménageant une attention très rigoureuse au traitement syllabique du texte. Le *¿Dónde estás hermano?* (1982) de Luigi Nono impressionne durablement l'auditoire par la force esthétique et quasi métaphysique de ces lignes vocales littéralement transformées en instruments. Pour être honnête, ni *Tempus destruendi — Tempus aedificandi* (1971) de Luigi Dallapiccola, ni le léni-fiant *Musubi* (2010) de Misato Mochizuki ne parviendront à ce niveau émotionnel.

À Pleyel cette fois-ci, Péter Eötvös soufflait le chaud et le froid avec un concerto pour violon de Beethoven plombé par la greffe d'un « prélude » (*Schlag-Kantilene*, 2010) de Brice Pauset qui dessert ce monument de classicisme plutôt qu'il ne l'éclaire. Magnifique et lumineuse *Lulu Suite* d'Alban Berg en seconde partie, transfigurée par la soprano suédoise Agneta Eichenholz. Le même Péter Eötvös dirigeait

Mit nordischem Akzent

Die Tage für Neue Musik Zürich
(10.–14. November 2010)

quelques jours plus tard l'excellent Ensemble Modern dans un concert initialement conçu par Pierre Boulez, bloqué à Chicago pour raisons de santé. Le principe consistait en une mise en perspective de deux grandes partitions d'Arnold Schœnberg et trois créations mondiales, commandées par la formation allemande et dédiées à Pierre Boulez, signées dans l'ordre d'exécution par le Français Bruno Mantovani (né en 1974), l'Allemand Jens Joneleit (né en 1968) et l'Autrichien Johannes Maria Staud (né en 1974). Si l'aspect très extraverti et spectaculaire de Mantovani finit à la longue par paraître creux et sophistiqué, la pièce de Joneleit secoue définitivement l'orchestre dans un magma fracassant assez déroutant. La partition la plus marquante et la plus novatrice du concert est indubitablement *Contrebande* (*On Comparative Meteorology II*) de Johannes Maria Staud. On y retrouve des références furtives aux *Notations* pour orchestre de Boulez, mais jamais la citation ne cède la place à la flagornerie. La variété des rythmes et couleurs est constante et d'une amplitude inégalée. La pièce s'écoute d'un seul tenant avec une concentration surprenante, compte tenu de la complexité des lignes et de l'impressionnante ductilité du vaste instrumentarium. On eu l'impression — peut-être comme jamais — que les *Cinq Orchesterstücke* op. 16 et les *Variationen für Orchester* op. 31 de Schœnberg avaient définitivement intégré le répertoire « classique ».

David Verdier



canto battuto, «*regen reiben*». © Nelly Rodriguez

Die alte Dame «Neue Musik» tragen sie im Namen, die Zürcher Tage für Neue Musik, und auch an Alterswürde fehlt es ihnen nicht – kaum der gerademal 24 Lenze wegen, eher schon der Ehre der Anciennität zufolge: Das von Gérard Zinsstag und Thomas Kessler 1986 gegründete Festival war hierzulande wohl das erste Festival für zeitgenössische Musik, das nicht nur mit Herzblut, sondern auch mit ernstzunehmendem Budget und daher wahrnehmbar grosser Kelle agieren konnte. Finanzielle Solidität stand aber auch diesem Festival nicht durchwegs Pate, in einer bedrohlichen Situation übernahm die Stadt Zürich 1994 die Trägerschaft des Festivals und sicherte damit dessen Zukunft – und die Deckung des Budgets, das sich heute auf rund eine Viertelmillion Schweizer Franken beläuft. Walter Feldmann wurde damals als künstlerischer Leiter beigezogen (und spätestens mit ihm fand das emphatisch grosse «N» der «Neuen Musik» Niederschlag in der Programmierung), etwas später kam Mats Scheidegger dazu, der heute noch – nun zusammen mit Nadir Vassena – für die künstlerische Leitung verantwortlich zeichnet.

Von Beginn an waren die Tage für Neue Musik nicht als Uraufführungsfestival konzipiert, vielmehr galt der Fokus einer Art Repertoirepflege (oder eher: einem Repertoireaufbau): Werke, die in der Schweiz noch nie gespielt wurden, sollten bekannt gemacht werden,

geschichtliche Bezüge herzustellen war nie verboten. Dies blieb bis heute unverändert, «neu» gilt dem Festival nicht als Kategorie des Alters, sondern der Rezeption – und so steht 2010 auch Werken wie Franco Evangelisti *Aleatorio* für Streichquartett (1959), Edgar Varèses *Ecuatorial* (1932–34) oder Francisco Guerreros *Concierto de camara* (1978) keine Alters Guillotine im Weg.

Programmatische Schwerpunkte waren und sind zumeist personengebunden, so auch 2010: der Norweger Rolf Wallin (geb. 1957), der Däne Christian Winther Christensen (geb. 1977) sowie der Franzose Philippe Leroux (geb. 1959) erhielten eine Plattform. Die gelassen internationale Haltung des Festivals zeigt sich in dieser Wahl ebenso wie in der knappen Vertretung Schweizer Komponisten sowie in der Auswahl der eingeladenen Ensembles: Das Sonar Quartett Berlin, das Het Nieuw Ensemble Amsterdam, die Athelas Sinfonietta Kopenhagen oder das Quatuor Diotima. Auch das Tonhalle-Orchester Zürich – 2009 die grosse Abwesende – war wieder mit von der Partie und sorgte mit Varèses *Ecuatorial* (Bass: Otto Katzameier) und Witold Lutosławskis *Cellokonzert* (1969–70; Cello: Anita Leuzinger) für Höhepunkte, allerdings solche, denen schal anhaftete, dass sie eigentlich eher ins reguläre Tonhalle-Programm gehörten denn an die Tage für Neue Musik. Immerhin: David Zinman, seit vielen Jahren Chefdirigent in Zürich, machte sich gar die Mühe, mit *Plus loin* (1999–2000) von Philippe Leroux ein zumindest an der Oberfläche höchst komplexes Orchesterwerk neu einzustudieren. Leroux exponiert darin immense Klangmassen, verliert sich aber rasch im spektralen Nähkästchen und treibt dann über die verbleibenden 20 Minuten riesenhafte Mixturen spektralen Skalen entlang auf und abwärts. Die massige Redseligkeit dieses Werks lässt jedenfalls kaum

erahnen, welche gestische Präzision Leroux in *Voi(Rex)* für Stimme, sechs Instrumente und Elektronik (2002) erreicht – sensationell umgesetzt durch Donatienne Michel-Dansac (Stimme) und die Athelas Sinfonietta mit Pierre-André Valade (zu *Voi(Rex)* siehe *dissonance* 90, S. 4–13).

Als Entdeckung des Festivals darf wohl Christian Winther Christensen gelten: Frei nach nordischen Klischees verliert der junge Däne kaum Worte und auch kaum Töne, seine treue Begleiterin, eine Baseballkappe, wirft unablässig ihren Schatten über die Augenpartie des Komponisten – ein schwer zu durchschauender Mensch, eine schwer zu durchschauende Musik. Für das Zürcher Festival und für die Athelas Sinfonietta schrieb er eine *Festmusik – mit japanischem Geist und deutschem Akzent* (2010), die sich in lakonischer Ironie und mit konzisem Hintersinn auf die *Japanische Festmusik* op. 84 (1940) von Richard Strauss bezieht – einem Auftragswerk des Dritten Reiches und Geschenk ans japanische Kaiserreich, laut Christensen das schlechteste aller Strauss-Werke. Kaum mehr als leise auftauchende Dur- und Mollakkorde (das Material entnahm Christensen dem Finale von Beethovens Neunter) und eine differenzierte Geräuschkulisse benötigt der junge Komponist, um die Grundbausteine der tonalen, europäischen Musik mindestens so fern und fremd erscheinen zu lassen wie das japanische Kaiserreich (oder das Organum des europäischen 12. Jahrhunderts, dem Christensen die in dieser Festmusik eingesetzte, parallelführungsreiche Satztechnik abluchste). Die Entwicklung des noch schmalen Werkkatalogs von Christensen zu verfolgen, dürfte ein lohnendes Unterfangen sein.

Für höchst kontroverse Reaktionen sorgte Rolf Wallin mit *Strange News* für einen afrikanischen Schauspieler, Ensemble, Video und Surround-Beschal-

lung (2007): Die Wände des Konzertsaals einzureissen und die Realität herein zu holen, ist die Absicht dieser «musikalischen Parallele zu einem TV-Dokumentarfilm» (Wallin). Als schonungslose Anprangerung eines so dunklen wie aktuellen Kapitels der Zeitgeschichte Zentralafrikas – dem Missbrauch von Kindern als Kindersoldaten bzw. der Gehirnwäsche, die Kinder in kalte Tötungsmaschinen verwandelt – versteht Wallin seine *Strange News*. Allein: Der Grat zwischen einer über sich hinausweisenden, engagierten Musik und der Ausbeutung fremden Leides zu eigenen Zwecken – dieser Grat ist schmal. Mit einem ähnlichen Grat haben Hilfswerke regelmässig zu kämpfen, und in der Tat mochte man wähnen, dieses Werk sei der Werbespot eines Hilfswerks mit einem Zug zum Missionarischen. Betroffenheit wird zum Ornament, gar zum Lebenselixir einer belanglosen Musik, die Grausamkeit der Weltgeschichte wird zum Selbstbedienungsladen. Die Problematik dieses Werks ist grosso modo dieselbe, vor der Schostakowitsch gestanden wäre, hätte er zu seinen Symphonien Surround-Panzerlärm und -Stalinreden auf die Zuhörer einprasseln lassen, auf dass bloss niemand etwas falsch verstehen möge.

Auch Martin Luther King musste Wallin als Lieferant eines semantischen Stimulans dienen: In *Concerning King* für Streichquartett und Video (2006/09) unterzieht Wallin eine Rede Kings Frequenz- und weiteren Analysen, um das dadurch gewonnene Material kompositorisch zu verwenden. Das Resultat allerdings gerät denkbar banal: Das Streichquartett beschränkt sich aufs bloss Illustrieren von Sprachmelodie und -rhythmus der vollständig abgespielten Rede – als wäre sie die Vorlage eines Ausmalbildes. Ein Beispiel dafür, wie semantische Ebenen, denen die Verwurzelung in der Musik fehlt und die in ihr auch kein ebenbürtiges

Gegenüber finden, fast zwangsläufig aufgesetzt, gesucht, platt wirken. Der Verdacht, weitere «engagierte» Werke dieser Art in Wallins Werkkatalog zu finden, bleibt allerdings ohne Bestätigung, deren Häufung war auf eine unglückliche Programmierung zurückzuführen. Das dritte aufgeführte Werk Wallins vermochte nämlich durchaus zu überzeugen – und ironischerweise kann man es gar politischer hören als die explizit politischen Werke: *Too Much of a Good Thing* für sechs E-Gitarren und drei Schlagzeuger (1993/2010) ist eine schlagkräftige Musik, von Studierenden der Hochschule Luzern solid interpretiert, aber durchaus ohne aus sich heraus zu kommen.

Das schweizerische Musikschaffen kam an diesem Festival wenig zum Zug, umso mehr als die Produktion *regen reiben* von canto battuto am Eröffnungsabend vor vollbesetztem Theater Rigiblick vorläufigen Schiffbruch erlitt. Inselhaft sollten sich Werke von Gary Berger, William Blank, Rudolf Kelterborn und Thomas Kessler aus einer das ganze Programm durchziehenden Videoarbeit von Ernst Thoma erheben – die praktisch total ausgefallene Elektronik brachte die Uraufführung dieses «Konzeptprogramms» allerdings zum Scheitern (weitere Aufführungen am 11. und 12. März 2011 in der Stanzerei Baden). Einzige Schweizer Beiträge blieben darüber hinaus die Musik- und Tanzperformance von Rico Gubler (Saxophon), Alfred Zimmerlin (Cello), Hideto Heshiki und Takako Suzuki (Tanz) sowie die Uraufführung von Gérard Zinsstags *lasciar vibrar* für Ensemble (2010) – mit erfahrungsgesättigter Souveränität greift Zinsstag in diesem umfangreichen Werk, dem ersten, das er am Computer komponierte, auf bewährte kompositorische Strategien zurück.

Von weiterem wäre zu berichten: Von der leidend-leidenschaftlichen Symbiose von Körper und E-Gitarre in Marc Ducret's

Schaustücke

«PIANO-PAM!» Internationales Festival
für neue Klaviermusik im Qbus Uster
(19.–21. November 2010)

Solo-Performance; vom Tanzhaus als attraktivem Spielort, der von den Zürcher Konzertveranstaltern bislang noch kaum bestürmt wurde; vom technizistischen Glamour, den das Quatuor Diotima Alberto Posadas *Liturgia fractal* (2003–08) zugedacht hat; oder von den beiden künstlerischen Leitern, die es auch 2010 vorzogen, sich incognito unters Publikum zu mischen, und die Rolle des «Gesichtes des Festivals» René Karlen zu überlassen, dem Leiter der Abteilung E-Musik der Stadt Zürich mit Flair für lakonisch-herzlich-kompetente Ansagen und Moderationen.

Der zu verzeichnende Besucherrekord erlaubt es eigentlich, das Festival 2010 als Erfolg zu verbuchen – obwohl nur wenige Werke nachhaltig haften bleiben –, allerdings muss einmal mehr konstatiert werden, dass sich das Publikum nahezu ausschliesslich aus Vertretern der sogenannten Neue-Musik-Szene gespeist hat. Ausstrahlung über diese Szene hinaus, mindestens bis zu Musik- und Kunschtchaffenden in weiteren innovativen Sparten, wäre dringend nötig und – wie sich ansatzweise im Tanzhaus zeigte – auch möglich. Mag sein, dass ein Namenswechsel hierbei praktische Anschubhilfe liefern könnte, der Begriff der «Neuen Musik» besitzt jedenfalls einiges Abschreckungspotential, wie man gelegentlich zwischen dem *moods* und der Roten Fabrik vernehmen kann. Einem Tabubruch käme ein Namenswechsel nicht gleich, einer Premiere ebenfalls nicht: Als die «Tage für Neue Musik» 1986 erstmals stattfanden, hiessen sie noch «Tage für Neue Kammermusik».

Tobias Rothfahl



Dominik Blum am Flügel. © Frank von Niederhäusern

Der Schlagzeuger Lucas Niggli macht seit sechs Jahren «Platz für Andere Musik» (PAM!) in Uster. Nun erweitert ein Festival die Konzertreihe: Vom 19. bis 21. November bot der Qbus Raum für das Schaustück der Kunstmusik: den Konzertflügel. Ein intimer Rahmen, um diesem seltsamen Instrument die Ehre zu erweisen – dem längst selbstverständlich gewordenen Unding, schwarz und klobig, seltsam geschwungen und spiegelglatt, unter Hochspannung den gusseisernen Rachen zum Publikum aufreissend. Ein klangspeiendes Monstrum, wie es kein Mensch sich ausdenken könnte.

Und monströs wird es auch bespielt: Dominik Blums Rezital «Klassiker», gezimmert aus Werken eines Jahrhunderts Klaviermusik, ist ein virtuoses Spektakel. Ohne Unterbruch verflucht er Ouvertüre und Kadenz aus Michael Wertmüllers skandalumwobener *Zeitkugel* (2010) mit Alexander Skrjabin's Klavierwerken *vers la flamme* (1915), *Sonate no. 7* (1911) und *no. 10* (1914), Hermann Meiers zweitem *Klavierstück*

1956 und Arnold Schönbergs *Fünf Stücken* op. 23 (1923). Was Blum liefert, ist keine blosse Interpretation mehr; vielmehr eine Machtdemonstration des Interpreten. Die Macht Blums über die technischen Schwierigkeiten etwa des virtuos Schaulaufens bei Wertmüller, die Macht des Instruments über die Wahrnehmung, wenn im Taumel der Kaskaden die Töne zu Klangflüssen verschmelzen, aber vor allem die Macht des Ausdrucks bannt den Hörer: Kein Ton ist bedeutungslos. Selbst Meiers Stück, das ganz der punktuellen Ästhetik des Serialismus verschrieben ist und wegen der Dissoziation aller Parameter zur Beliebigkeit tendieren könnte, dreht Blum zu einem Psychogramm: Schizophren, manisch droht das sensible Geflecht musikalischer Relationen jederzeit zu zerreißen. Es ist die ungebrochene Tradition der romantischen Genieästhetik, die den Kompositionen innewohnt, allen voran Wertmüllers *Zeitkugel*, und die Blums Umsetzung meisterhaft auf die Spitze treibt. Er begehrt auf gegen das Unerreichbare, verliert sich im Rausch der Sinne, fällt in lähmende Tiefen der Introspektion und steigt als kühler Zerleger polyphoner Strukturen auf, nur um sich wieder in seelische Abgründe zu stürzen. Ein bedeutungsschweres Auf und Ab, das den einen in die Spirale der Tiefe zieht, den anderen irgendwann im Kreis drehen lässt.

Blum macht sich die Stücke zu eigen – bis zur Ununterscheidbarkeit von Interpretation und Komposition. Mit Irène Schweizer, Aki Takase und Lucas Niggli treten am PIANO-PAM! Musiker auf, die diese Differenz gar nicht erst aufkommen lassen. Irène Schweizer schürt mit ihrem Auftritt jedoch eher die Improvisations-Todesängste Thomas Meyers: Abgebrüht wickelt sie ihre kurzatmigen Einlagen ab, die eher die Schemata und Automatismen der Routinière denn Spontaneität und Energie erkennen

lassen. Man hätte den Kontrast zu Blum nicht deutlicher machen können: Eine geringe dynamische Bandbreite, wenig Ideen, die bescheiden abgespult werden, ein bisschen Bebop, ein bisschen Minimal, etwas Perkussion im Korpus. Das ist am Ende vorhersehbar, blutleer, bieder.

Aki Takase und Lucas Niggli zeigen dagegen, dass freie Improvisation lebt. Mitreissende Spielfreude vom ersten Klang weg: Mit viel Humor und Risiko wirft sich Takase in die Tasten, lotet alle möglichen Arten der Klangerzeugung aus, sucht neckisch den Dialog mit Niggli. Oft geht sie zu weit, oft geht was daneben; und doch wirken die Ausrutscher, Brüche nicht kalkuliert. Vielmehr scheint sie es in ihrem Übermut darauf anzulegen, sich in die Bredouille zu bringen – um Unerwartetes entstehen zu lassen. Niggli umspielt sie dabei sensibel, mit nervöser Wachheit, und schafft hinter dem Drumset mit seinem Arsenal von Schlagutensilien einen grossen Reichtum an Beats, Stimmungen und Intensitäten. Einen Höhepunkt bildet die Improvisation über einen japanischen Text, den die beiden zunächst gemeinsam rhythmisiert sprechen, um dann aus den Lauten, dem Sprachfluss, der natürlichen Intonation der Silben mit ihren Instrumenten eine Flut musikalischer Einfälle zu schöpfen. Wenn nach Deleuze Kunst das Feiern von Qualitäten ist, so waren Takase und Niggli an diesem Abend vollendete Künstler.

Neben dieser musikalischen und performativen Wucht hatte das Mondrian Ensemble einen undankbaren Stand, zumal es sich mit der Auswahl der Stücke keinen Gefallen tat. Während Alvin Luciers sehr reduziert gehaltenes *Fideliotrio* für Viola, Violoncello und Klavier (1987) mit Schwebungsrythmen durch minimale Intonationsänderungen einige eindruckliche Momente erzeugte, verweigerten sich Henry Cowells vier

kurze Stücke *The Tides of Manaunaun* (1912), *Anger Dance* (1914), *The Banshee* (1925) und *Aeolian Harp* (1923) einer interessanten Interpretation: Es mag Musik für die Ewigkeit geben, aber – so innovativ Cowell in Sachen Spieltechnik einmal war – eben auch solche für die Schublade. Erst mit Charles Ives' *Klaviertrio* (1904–11) konnte das Mondrian Ensemble zeigen, was es kann: Die Geigerin Daniela Müller preschte ohne falsche Scheu vor schrillen Tönen in die collagierten Folk Songs. Im präzise abgestimmten Zusammenspiel traf das Trio den derben Ton des Stücks, immer zwischen Ernst und Jux, Groteskem und Mysteriösem schwankend. Eine ähnliche Wirkung hatte zum Abschluss des Festivals die Live-Vertonung des Stummfilms *Juha* von Aki Kaurismäki (Finnland/Deutschland 1998). Der Pianist Konrad Weiss unterlegte mit rührendem Eifer den nicht ganz ernstesten Film nicht immer ganz passend, und damit umso passender, mit finnischer Tangomusik.

Christoph Haffter

Radical et terrifiant !

« Les Soldats » à Amsterdam



Claudia Barainsky. © Hans van den Bogaard

« On est ébloui à un degré inconcevable, au point qu'il en résulte une sorte de cécité. » Voilà une phrase de Willy Decker qui résumerait assez justement la fulgurance d'une œuvre que ce dernier porte pour la première fois à la scène en 1995 à Dresde, et dont on retrouvait la superbe production à Amsterdam durant le mois de novembre dernier. « Une entreprise qu'il nous faut bien qualifier d'utopique, d'irréalisable », poursuit-il encore ; et voilà donc la raison pour laquelle *Les Soldats* de Bernd Alois Zimmermann (1965) sont si rarement donnés, mobilisant le plus énorme orchestre imaginable et exigeant de la part des chanteurs des performances vocales hors normes. Mais c'est en faisant exploser les moyens que Zimmermann l'utopique entendait « briser toutes les servitudes ». Auteur lui-même du livret qu'il tire de la pièce éponyme de Jacob Lenz, Zimmermann resserre l'action des *Soldats* en quatre actes (contre cinq chez Lenz) morcelés en courtes scènes très concentrées (parfois plusieurs lieux à la fois) dont l'efficacité n'est pas sans évoquer *Wozzeck*. Comme chez Berg, à chaque scène correspond une forme musicale (*Ciaccona, Ricercare, Toccata...*) sous-entendant une même combinatoire scrupuleuse dans l'ordonnement musical. Le sujet n'en est guère éloigné, qui dépeint la nature humaine, l'innocence et sa déchéance menant au suicide, conséquence terrible que Zimmermann envisagera pour lui-même en 1970.

Sur le plateau, Willy Decker opte pour un décor unique — on pense cette fois au *Wozzeck* de Christoph Marthaler — en

maintenant cependant le baisser de rideau à chaque fin de scène ; la fameuse scène du café, convoquant une petite formation de jazz et l'accompagnement bruitiste des soldats (sur la table, avec les verres...), ébranle littéralement le plateau par la concentration humaine et la saturation acoustique. Tout y est extrêmement lisible, voire même un rien réducteur (au vu de la conception zimmermannienne de « l'esthétique pluraliste »), puisque Decker fait l'économie des trois films de l'Acte IV prévus pourtant avec une précision extrême par le compositeur, d'ailleurs passionné de cinéma ; la scène du viol trouve ici sa force terrifiante dans le contraste entre la surenchère paroxystique des voix (incluant une source électroacoustique) et l'immobilisme glaçant des soldats « étouffant » Marie. Mais la trouvaille incontestable est dans l'option des couleurs : le rouge réactif des soldats déteignant progressivement sur la blouse blanche de Marie ; l'univers en jaune (celui de la haute aristocratie) de la Comtesse et celui de Marie qui l'imité dans un habile jeu de miroir. Cette société est dépeinte avec une stylisation très suggestive (Stolzius et sa mère brandissant son ciseau de couturière) ménageant dans les scènes simultanées des contrepoints de rythmes très intéressants.

Débordant largement l'espace de la fosse qui accueille en sus guitare sèche, guitare électrique, orgue et clavecin, la percussion et une partie des cuivres avaient investi les loges sur trois étages favorisant certains effets spatiaux saisissants à la faveur d'une très bonne acoustique. Avec sa scansion obsédante de la percussion (qui reviendra dans la scène du viol), le *Préludium* inaugural (portant l'indication « dans un rythme de fer ») impose d'emblée l'espace foisonnant mais jamais saturé d'un orchestre qui porte de bout en bout la dramaturgie

dans un renouvellement constant des couleurs et des alliages de timbres. À la tête de l'irréprochable Nederlands Philharmonisch Orkest, Hartmut Haenchen est l'homme de la situation, précis autant qu'investi dans cette tâche redoutable qu'il assume sans aucune faille.

Côté plateau, force est de constater que la difficulté vocale d'un opéra réputé enchanteur (!) est aujourd'hui magnifiquement dominée par la virtuosité (celle de la sensibilité et de l'intelligence dirait Berio) d'interprètes rompus à la pluralité des techniques. Zimmermann exploite en effet les voix sur tous les modes (parlé, parlé-rythmé, crié, murmuré, psalmodié, chanté, vocalisé) et dans tous les registres, pliant même l'écriture au contexte sériel tout en servant l'efficacité dramaturgique avec un naturel et une spontanéité qui sidèrent. L'ensemble du plateau (treize solistes), majoritairement anglo-saxon, n'appelle que des éloges ; dans le trio de tête, le ténor allemand Marek Gasztecki (Desportes) cerne la noirceur du personnage avec une énergie diabolique ; l'anti-héros Stolzius est admirablement campé par le baryton allemand Michael Kraus ; quant à la soprano, allemande elle aussi, Claudia Barainsky, c'est un rôle écrasant — de la petite fille de l'Acte I à la fille à soldats — qu'elle assume avec une aisance déconcertante et le caractère bien trempé d'une comédienne accomplie.

Michèle Tosi

Konfrontativ-konstruktive Vernetzungen

«unerhört!» Ein Zürcher Jazzfestival
(24.-29. November 2010)

Die Sängerin und Performerin Erika Stucky spielte im Duo mit George Gruntz. Stucky betrat den Saal mit einer Schneeschaukel als Perkussionsinstrument und warf Löffel in den Raum, dabei gellende Schreie von sich gebend. Wo? Ja, tatsächlich, in einem Zürcher Altersheim, im Rahmen des 9. unerhört!-Jazzfestivals. «Der Musikvermittlungsaspekt steht stark im Mittelpunkt, wir wollen die Szene verbinden, an verschiedenen Orten aktiv sein, weil diese Musik schliesslich auch ein Publikum braucht, auch ein junges Publikum, das heisst wir gehen an die Schulen. Sie braucht aber auch ein altes Publikum, und so programmieren wir auch im Altersheim, im Kulturzentrum, im Museum», schildert Patrik Landolt das Konzept des Festivals unerhört!. Den Impuls zu diesem Festival, in dem einerseits Schweizer Musikerinnen und Musiker ihre zum Teil internationalen oder neuen Projekte vorstellen, andererseits immer wieder auch Granden der improvisierten Musik geladen werden, gaben Musikerinnen und Musiker der einstigen Musikerinitiative OHR. Irène Schweizer, Omri Ziegele und Dieter Ulrich zählen auch heute noch neben Patrik Landolt vom Label Intakt zum engsten Organisatoren- und Kuratorenteam, das organisiert und unter Anregung eines Programmbeirats das Festival kuratiert. Neben jüngeren Musikern ist es den Veranstalterinnen immer auch wichtig, «Alte Meister», wie es Irène Schweizer ausdrückt, einzuladen: im weitesten Sinne aus dem Jazz in seinen freieren oder aber auch konzeptgebundenen, meist nicht gerade Mainstream-assoziierten Richtungen.

Diese Musiker geben Workshops. John Butcher arbeitete in diesem Jahr mit Studierenden aus Zürich. Er selbst war mit seiner langjährigen Duopartnerin, der Schweizer Pianistin Claudia Ulla Binder zu hören. Mit zumeist leisen Geräusch-

klängen, die immer wieder kurz aufblühen, während sich die Pianistin zwischen flüchtigem Texturspiel auf den Klaviersaiten und harmonischen, auf den Tasten gespielten Akkorden bewegte. Ganz anders klingt die Musik des zweiten diesjährigen Workshopleiters. Gianluigi Trovesi hatte mit einer ad hoc-Big Band der Hochschule Luzern gearbeitet und trat mit seinem Oktett auf. Für ein schon länger bestehendes Ensemble war es allerdings erstaunlich, wie stark die Intonationsprobleme der Musiker waren, wie schludrig gespielt so manches wirkte. Und dabei ist die Musik Trovesis alles andere als fein ziseliert oder hochkomplex. Sie speist sich aus der Jazzgeschichte, stark gewürzt mit italienischer Folklore, Bandamusik, Renaissanceeinsprengeln, lyrischen Balladen.

Dass man auch in wenigen Proben zu guter Interpretation fähig sein kann, bewies das aus klassischen und Jazzmusikern bzw. Sängerinnen besetzte Ensemble des Schlusskonzertes, auf dem das Ergebnis eines Kompositionsauftrags an den Schweizer Jürg Wickihalder aufgeführt wurde. *Narziss und Echo*, nach Ovid neu getextet von Tim Krohn, wurde letztlich eine Art Musical mit diversen Zitaten aus der Musikgeschichte, klaren Textausdeutungen, im Gesamten doch ein wenig zu süsslich. Sylvie Courvoisiers und Mark Feldmans Quartett trat mit einem neuen Programm auf. Und die in der Schweiz lebende amerikanische Geigerin Carla Kihlstedt präsentierte ihr Duoprogramm mit dem Schweizer Pianisten Matthias Bossi. Letzteres leider enttäuschend. Ihre Musik speist sich aus immer ähnlichen, relativ simpel gestrickten Patterns, Folkgesten, rhythmischen Grooves oder einfachstem Oberton-Geräuschspiel, kombiniert mit lyrisch-expressiven Balladen, gespielt und/oder gesungen. Man wünschte sich weniger die Präsentation scheinbarer technischer Virtuosität,

sondern zumindest mehr musikalische Binnendifferenzierung in der Motiv- und Klanggestaltung.

Einer der beiden Höhepunkte des unerhört!-Festivals war das Trio WHO mit Michael Wintsch (Klavier), Bänz Oester (Kontrabass) und dem Schlagzeuger Gerry Hemmingway. Die drei sind Meister der langen, nie aufdringlich-plakativen Entwicklungen. Ihr stets abwechslungsreiches Spiel umfasst zarteste Geräusch-texturen ebenso wie kurze Energiefelder, motivdurchzogene Passagen und solche, in denen abstrakt-durchbrochenes Patternspiel im Vordergrund steht. Ein weiteres Highlight: die Berliner Kultband Der Rote Bereich, die in ihrer Musik immer noch höchst lebendig vertrackt-scurrile rhythmische Patterns und Wechsel, kurze harte Rockgrooves, Breaks, und dazwischen fast parodistisch anmutende abstrakte Ausbrüche miteinander kombiniert.

Das unerhört!-Festival geht übrigens im kommenden Jahr in seine 10. Runde. Das Konzept der Vernetzung wird eifrig erweitert. Möglichst viele Spielorte in Zürich, an denen zum Teil völlig verschiedene Ausrichtungen der improvisierten Musik beheimatet sind, werden mit einbezogen. An den verschiedenen Orten soll dann möglichst ortsuntypische Musik zu hören sein, ganz im Sinne einer konfrontativ-konstruktiven Vernetzung von Szenen und Publikum. Man darf also gespannt sein.

Nina Polaschegg

Zur Technologie, Öffnung und Zukunft des Radios

Das Festival «ON2: Test Signals» in Berlin (21.–24. Oktober 2010)



Foto: Andreas Fattori

Radio hat ohne Zweifel eine grosse Vergangenheit; ob und wie es eine Zukunft habe, ist an den einschlägigen Treffen und Festivals in jüngster Zeit die bestimmende Frage. Ausserhalb der Radio-Szene trifft man auf die gängige Meinung, alte Broadcast-Medien wären, was sowohl Inhalt als auch technische Verbreitung betrifft, in Auflösung begriffen und müssten ins Internet eingebettet neu geboren werden. Daran ist vorläufig noch einiges falsch; aber immerhin auch soviel wahr, dass sich das traditionelle Medium Radio ein bisschen zu fürchten beginnt.

Ich habe in Berlin ein Festival besucht, das unter dem Namen «Test Signals» neue Formen von Radio vorgestellt und untersucht hat. Das Thema Radiozukunft hatte dabei bereits der zweite Basler «Open Broadcast Exchange» im Sommer 2010 vorgespart. Open Broadcast verkörpert als Radio eine der neuen Formen gleich selbst: ein Community-Radio mit Kulturauftrag und Verbreitung auf schweizerischem DAB+ und international im Netz. Die zweite federführende Organisation war an beiden Festivals «Sourcefabric», eine Not for profit-Organisation, die sich ganz dem Thema «freie Software für freie Medien» verschrieben hat. Im Besonderen produziert Sourcefabric eine komplette Softwaresuite für analoge oder digitale Radiostationen (Campcaster), die rund um die Welt von kleineren Radiostationen eingesetzt

wird. Damit ist der erste technologische Schwerpunkt des Festivals auch bereits benannt: Workshops und Vorträge rund um Campcaster. Das hört sich möglicherweise weniger spannend an, als es tatsächlich ist, denn Software greift ja auch in die Prozesse eines Radios, eines Radiostudios ein, bildet redaktionelle und technische Vorgänge ab, an denen sich immer auch weitere Diskussionen und Softwareprojekte andocken können – etwa das eindrucksvolle *Liquidsoap*-Projekt, das das vollständige Scripting eines Radioprogrammes erlaubt. Es mag verwundern, wenn eine Organisation, die sich derart den Medien und ihrer Unabhängigkeit verschrieben hat wie Sourcefabric, sich vor allem der Entwicklung von Tools widmet. «Stellt euch eine Welt vor, in der nur ein einziger einen Hammer besitzt», meint Douglas Arellanes von Sourcefabric dazu. Werkzeuge gehören in die Hände aller – und um das zu garantieren, reist Arellanes um die Welt und betreut Radiostationen in Südamerika, Afrika und Asien.

Und er hat für Test Signals glücklicherweise einige nach Berlin eingeladen. Das West Africa Democracy Radio etwa, das von Dakar aus ein französisch-englisches Programm für ganz Westafrika produziert, dabei die technischen Hürden 13 unterschiedlicher Länder meistert (Solarpanels, Dieselgeneratoren, GSM-Netze), mit journalistischem Einfallsreichtum aus diesen Ländern über sie berichtet, bisweilen zusätzlich in lokale Sprachen übersetzt. Anwesend war auch der Radio-Guerilla David Bailey, der Stationen in Bosnien aufgebaut hat und für die Radio-Initiativen der NATO in Kabul tätig ist. Seine Beispiele machen schnell offensichtlich, dass es einfacher ist, technische Probleme zu bewältigen als kulturelle Hürden zu beseitigen, gerade wo Broadcast-Medien selbst ja auch instrumentalisiert werden.

Zeigen diese Berichte, was Radio noch kann, so analysieren Web-Aktivistinnen wie Henrik Moltke, was ihm fehlt. Vor dem Hintergrund der open web-Idee (mozilla drumbeat) wird schnell klar, dass «Participation» eines der Schlagwörter darstellt. Damit ist weniger die Idee bezeichnet, dass Radio ein neues Mitmach-Medium werden solle, als die Idee einer generellen Öffnung – Öffnung der Archive, Überwindung limitierender Lizenzstrukturen, Bereitschaft zum Remix. Durch gezielte Projekte liesse sich, auch innerhalb grosser Broadcaster selbst, einiges in Bewegung bringen, ohne dass von Beginn an klar sein muss, was das Ziel, was «neues» Radio sei.

Ein solches Radio-Experiment stellt zum Beispiel die Plattform Open Broadcast in Basel dar; an ihr lassen sich unerwartete inhaltliche Ergebnisse ebenso ablesen wie erwartete Probleme. Die Freiräume und Initiativen, die Open Broadcast geschaffen hat, konnte die Community ihrer Nutzer nicht mit entsprechender Reaktionsgeschwindigkeit auf ein «qualitatives Kultur- und Wissensradio» umsetzen. Aber auf jede Kritik kann Open Broadcast immerhin erwidern: Mach mit und mach es besser! Als technische Lösung dürfte die Plattform längst alles Vergleichbare hinter sich gelassen haben. Gerade in einem Bereich, in dem es auch um viel Geld geht: mit einer Medienbibliothek nämlich, die der SUIA genaue Statistiken liefern – und somit gerechte Abgeltungen einfordern kann.

Die in Berlin in Aussicht gestellte Zusammenarbeit der UNIKOM (Verband nicht-kommerzieller Lokalradios in der Schweiz) mit Open Broadcast wird vor diesem Hintergrund einsichtig. Wenn man den *back catalog*, Promotion, Statistiken etc. untereinander teilt anstatt voneinander abriegelt, gewinnen schliesslich nicht nur die Radios, sondern vor allem auch Labels und Künstler

selbst, wie Thomas Gilgen, Initiant von Open Broadcast, vorrechnet.

An der Frage der Lizenzen zeigt sich, dass man im Netz besser über seine Hörer informiert ist, mehr (Meta)-Daten besitzt und entsprechend analysieren und reagieren kann. Es ist nicht nur der vielbeschworene Ad-Dollar und seine *accountability*, die hier eine Rolle spielen, sondern auch das Bedürfnis, Kontexte zu ermöglichen. Ein «Radio Futurologist» wie James Cridland, auch er in Berlin dabei, sieht für traditionelle Radiomediten keine andere als eine hybride Zukunft. Hybrides Radio heisst dabei zunächst nicht mehr als eine Zusammenschaltung von terrestrischer Programmverbreitung mit der Interaktivität, die das Netz erlaubt. Die Technik und Protokolle für eine Hybridisierung des Rundfunks wird momentan in einer Arbeitsgruppe an der EBU (European Broadcasting Union in Genf) unter dem Namen «RadioDNS» entwickelt. An dieser Entwicklung sind nicht zuletzt grosse kommerzielle Broadcaster interessiert und beteiligt, da sie sich visuelle Zusatzdienste und Interaktivität auf Touchscreen-Radios erhoffen. Für die iPod-Generation tönt das zwar selbstverständlich (aber auch uralt), für Radioleute, die bisher eine *black box* mit Lautsprecher auf der Hörerseite gewohnt waren, mag es noch spannender klingen.

Wie die BBC leistet sich auch Global Radio in England ein Technologie-Lab, das in Berlin für einen Workshop zu RadioDNS angerückt ist. Gegen widrigste Umstände – Strom-, Netz- und Heizungs-ausfall im Berliner Direktorenhaus – hat das Team um Nick Piggott eine intensive Programmier-Werkstatt geboten, die klar gemacht hat, dass Radio in den nächsten Jahren zu einer ähnlichen App-Plattform werden könnte, wie wir sie von Android oder iPhone kennen. Es ist weder eine Lösung, Radio nur online im Internet zu verbreiten (aufgrund unskalierbarer,

Frictions

Ein Théâtre Musical von Jonas Kocher in
Zürich (28. November – 1. Dezember
2010)

teurer Distribution), noch andererseits ein Radio ganz ohne Internet in den alten Formen ewig weiter zu betreiben. Niemand freilich hätte selbst an einem eher technologischen Festival wie Test Signals die Aussage gewagt, gutes Radio sei eine Frage der Technologie oder der technischen Erweiterungen. Gutes Radio ist eines, das den Hörer erreicht – hier können (neue) Technologien bestenfalls Einbindung und Auseinandersetzung stärken.

Insofern ist Test Signals ein Versuchsballon, der erst einmal aufsteigen muss. Bereits im Februar 2011 erreicht er die nächste Etappe: Test Signals 2 gliedert sich an die Berliner transmediale an und organisiert den dortigen Radio-Schwerpunkt. Neben dieser von Sourcefabric getragenen Kontinuität scheint mir die zweite erfreuliche Tendenz darin zu liegen, dass man sich auch über Szenegrenzen hinaus auszutauschen beginnt: Open Source mit Radioherstellern, kommerzielle mit öffentlichen Sendern, Radiomacher mit Webentwicklern und Media-Studenten. Das Medium beherrscht die Kunst, zum Hörer zu sprechen; es muss nun, was immer das in einer Netzlandschaft und -ökonomie heisst, auch zuhören lernen. Auch wenn das zwingt, über sich selbst und seine Zukunft nachzudenken. Nur dann verspricht diese mehr als die Herrschaft des Mobiltelefons. Und nur dann lässt sich der Radiozukunft entlang auch über etwas anderes nachdenken: die Zukunft der Musik.

Andreas Fatton

www.testsignals.org



Foto: Florian Bachmann

Man betritt einen Raum. Das ist zunächst nichts Ungewöhnliches. Spannender wird es, wenn der Raum mit feinen Antennen atmosphärisch erfahren wird: Wie steht es um die Akustik, wie um den Geruch, wie um die Einrichtung? Eine Art grosses Hinterzimmer ist der Theaterraum des Zürcher Cabaret Voltaire, voller Fotos, voll skurriler Wandmalereien. Unter der Decke hängt ein Metallgestell, an diesem wiederum einige Halogenstrahler. Etwa eine Hälfte des Raumes ist bestuhlt, in der anderen liegen ein paar CD-Spieler inklusive Lautsprecher und Kabel auf dem Boden.

Solches Ambiente bietet Jonas Kochers etwa 45-minütigem Théâtre Musical namens *Frictions* die perfekte Plattform. Erfrischend unpräntiös und zugleich äusserst detailverliebt beherrscht der 1977 Geborene sein Handwerk. Nur zwei Personen agieren in diesem Théâtre Musical, der ersten Produktion des 2010 gegründeten Vereins Association Suisse Théâtre Musical: An der Bratsche Barblina Meierhans, am Cello Aurélien Ferrette. Lässigen Schritts bewegen beide sich ins Blickfeld des Publikums, traktieren ihre Instrumente mal mit harsch-geräuschhaftem Bogenstrich, mal regulär, mal mit Holzstäbchen zwischen den Saiten. Das klingt nicht sonderlich aufregend, ist es auch nicht, zumindest nicht für sich allein.

Entscheidend für die hohe Kunst Jonas Kochers – Komponist und Regisseur in Personalunion – ist sein unglaubliches Gespür für eine Durchdringung theatraler und musikalischer Elemente, die er bei seinem einstigen Lehrer Georges Aperghis erlernt haben mag.

Hinzu kommt eine kluge Ökonomie der Mittel. Wie in einem Kettenrondo reiht Kocher verschiedene Formteile – manchmal in Varianten – aneinander. *Frictions* beginnt ausgedünnt, droht zu versanden, unplötzlich ein lauter Pistolknall, dann marschieren die Protagonisten stampfend im Raum herum und deklamieren Passagen aus Aperghis' in einer Art frankophiler Phantasiesprache gehaltenem Textzyklus *Zig Bang*. Am Ende steht der Zirkelschluss, aber eben variiert: Nicht von den Instrumenten kommen die Anfangsgeräusche, sondern aus den CD-Spielern.

Man darf fragen, was uns *Frictions* sagen will. Geht es da um die Beziehung zweier Menschen, um Reibungen, um Erotik zwischen ihnen, oder doch um den Verlust ihrer Beziehungsfähigkeit in Zeiten des Materialismus? Nichts von alledem. *Frictions* ist, was es ist: Ein abstraktes Stück mit Langzeitwirkung, das sich nicht nur Kocher verdankt, sondern auch den herausragenden Darstellern, dem Dramaturgen Benno Muheim und dem Beleuchter Markus Brunn. Auf die Opernbühne gehört *Frictions* sicher nicht, aber auf (fast) jedem anderen Terrain könnte (und sollte) dieses wundervolle Musiktheater Karriere machen.

Torsten Möller

Weitere Aufführung am 27.3.2011 im Theater Stok in Zürich.

Dialog zwischen Praxis und Philologie

Symposium «Schumann interpretieren»,
Hochschule für Musik Basel
(11.–14. Dezember 2010)



Das Symposium zeigte auch transmediale zeitgenössische Schumann-Interpretationen, etwa in Gestalt von Kurzfilmen von Kindern und Jugendlichen, die innerhalb des Projekts «K'Werk – Bildschule bis 16» entstanden waren. Hier ein Still aus dem Film von Sophia Dünki.

Zum 200. Geburtstag Robert Schumanns bildete ein mehrtägiges Symposium zum Thema «Schumann interpretieren» den Höhepunkt in einer Reihe von Aktivitäten der Hochschule für Musik Basel zu diesem Komponisten-Jubiläum. Dabei konnte man sich mit gebührendem historischem Abstand auf die persönliche Anwesenheit des Ehepaars Schumann in Basel berufen, denn im Juli 1851 legten Clara und Robert Schumann unterwegs an den Genfer See einen gut dokumentierten Zwischenhalt am Basler Rheinknie ein. Was heute häufig in Vergessenheit gerät: Während Clara damals als Pianistin internationale Anerkennung genoss, galt dies für den Tonsetzer Robert Schumann zu dieser Zeit noch weniger. Dass ihm in Basel früher als anderswo Verständnis entgegen gebracht und seine Musik in der Folge auch aufgeführt wurde, war das Verdienst musikliebender Kränzchen und Kreise um den Basler Musikdirektor Ernst Reiter und den Pianisten August Walter. Am 24. Juli 1851 spielte Clara Schumann die *Waldszenen*, während ihr Mann im Hintergrund blieb: «Wie still

und in sich gekehrt dieser Mensch ist!», schrieb Musikdirektor Reiter daraufhin verwundert in sein Tagebuch. Dem Thema «Kränzchen und Konzert» widmete die Universitätsbibliothek Basel (bis zum 19. Februar 2011) eine sehr sehenswerte Ausstellung, in der man auf den Spuren von Clara und Robert Schumann im Basler Musikleben des 19. Jahrhunderts wandeln konnte.

Während man Robert Schumann lange Zeit vor allem von seinen letzten Lebensjahren und seiner Krankheit her gedeutet und ihn teilweise als «dunkles Genie» verklärt hat, standen am Symposium seine kompositorischen Strategien und seine Zeichensprache im Mittelpunkt des Interesses. Dabei ging es um die Verbindung von musikhistorisch-philologischer Forschung und musikalischer Aufführungspraxis. Die Praxisnähe der Workshops und die musikalische Untermauerung oder Relativierung der vorgetragenen Thesen waren mangellos. Selten ist zu erleben, dass an einer solchen Veranstaltung nicht nur klug argumentiert, sondern auch ebenso ingenieus musiziert wird. Der Gewinn, der daraus resultiert, war beträchtlich. Diese einlässliche Art der Hinwendung zu Schumann lag zweifellos auch in der Person von Jean-Jacques Dünki begründet, der als Pianist, Komponist und Lehrer mit ausgeprägtem Forschergeist das Symposium organisiert und durch sein Interesse an einer fundierten Aufführungspraxis massgeblich geprägt hat. Aber auch die Vielfalt der Ansätze der heutigen Schumann-Forschung und Schumann-Interpretation wurde in Konzerten, Vorträgen, Workshops und Meisterklassen vor Ohren geführt.

In seinem Eröffnungsvortrag nannte Peter Gülke fünf Gesichtspunkte, um Schumanns musikalisches Schaffen in der musikalischen Landschaft des 19. Jahrhunderts zu verorten: Die Nullsituation von Schumanns Generation

angesichts übermächtiger Vorgängerfiguren wie Beethoven und Bach und die dadurch entstehende Notwendigkeit, sich selbst als Komponist neu zu finden – nicht zufällig bezeichnete Schumann sich und seine Zeitgenossen als «tapfere Epigonen»; sodann die Improvisation als wichtiges Mittel unmittelbarer persönlicher Mitteilung, was heute oft in Vergessenheit gerät; die Umkreisung der Themen, das nicht-diskursive Moment in der Komposition in Abgrenzung zur Wiener Klassik; die Werkverflüssigung und poetische Fortschreibung in einem grösseren Zusammenhang. Schumann, so Gülke, sah sich und sein Schaffen als Teil eines grösseren Ganzen, schuf in einem Beziehungsgeflecht von Adressaten wie Clara Schumann und Chopin und innerhalb einer eigenen Poetologie neue kompositorische Lösungen.

Im Variationensatz «Andantino de Clara Wieck» aus Schumanns *Concert sans orchestre* op. 14 untersuchte Jean-Jacques Dünki die Herkunft der Motive und die Sprache der Zeichen im Erstdruck des Werkes. Die Vortragsbezeichnungen geben dem Interpreten eine Fülle von Hinweisen darauf, was die Absichten des Komponisten waren. Als Massgabe kann hier Schumanns eigener Ausspruch dienen, wonach die Art der Bezeichnung der Komponisten fast rascher über ihre ästhetische Bildung aufkläre als die Töne selbst. Bei Schumann erreichen die Vortragsbezeichnungen und musikalischen Zeichen einen hohen Grad der Differenzierung. Sie sind, so Dünki, zugleich Nachschrift des innerlich Gehörten und Vorschrift für den Interpreten.

Im Verlauf von Schumanns Schaffenszeit wurde seine Zeichensprache immer reicher. Seine agogischen und dynamischen Bezeichnungen sprechen zum Interpreten nicht als lexikalisch vordefinierte Zeichen, sondern nur aus ihrem jeweiligen harmonischen und satztechnischen Kontext heraus. Selbst auf

dem Klavier zunächst scheinbar Unausführbares wie der sogenannte «Schweller» verlangen eine Spannungsänderung im Spiel und machen bei genauerer Betrachtung durchaus Sinn. Schumann kannte zwei Arten, ein «tempo rubato» anzudeuten: das ausgeschriebene Rubato und ein ausgetüfteltes System von Artikulations- und Akzentzeichen, das besonders im Spätwerk eine hochdifferenzierte Form annimmt. Dann schlug die Stunde der Kontrapunktiker, die in Schumanns Musik Originelles und Vorbildhaftes entdeckten: Balz Trümpy bezeichnete Schumann als wichtiges Bindeglied zwischen dem Bachschen Kontrapunkt und dem imaginären kontrapunktischen Satz Anton Weberns. Schumanns imaginären Kontrapunkt vertortete Trümpy als Polyphonie mit imaginären Stimmen, die wie aus dem Nichts auftauchen, ihre enigmatische Wirkung entfalten und wieder verschwinden.

«Schumann interpretieren» – diese Forderung wurde bereits von früheren Generationen ernst genommen und hatte nicht nur positive Auswirkungen auf die Überlieferung seiner Werke. Claudia de Vries schilderte die wechselvolle Geschichte von Clara Schumanns instruktiver Ausgabe der Klavierwerke Robert Schumanns im Verlag Breitkopf und Härtel. Nach dem Tod von Clara Schumann wurden auch die Eingriffe von Carl Reinecke und Wilhelm Kempff weiter unter ihrem Namen publiziert, so dass die instruktive Ausgabe bis heute als ein Relikt ungeklärter Missverständnisse bezeichnet werden kann. Inzwischen setzt die Editions politik vermehrt auf Transparenz. Statt editorischer Willkür und einem mehr oder weniger fest zementierten Notentext bemühen sich die Herausgeber darum, ihre Entscheidungen offen zu legen. Erreichen diese «offenen Editionen» aber auch ihre Adressaten, die Musiker? An einem Roundtable kam es zu einem lebhaften

Dialog zwischen Herausgebern und Musikern, die editorische Entscheidungen nachvollziehen und gegebenenfalls auch überprüfen möchten.

Ein gewisses Überangebot liess sich an den vier Symposiums-Tagen nicht vermeiden. Mitunter war die Abfolge der Veranstaltungen etwas gedrängt, so dass zwischen den Vorträgen kaum Zeit zum Diskutieren blieb. Dafür funktionierte die Klammer von Interpretations- und Unterrichtspraxis in den Workshops und in einem Meisterkurs mit dem Pianisten Andreas Staier hervorragend. Hier wurden Erkenntnisse aus der neueren Forschung mustergültig und ohne Reibungsverluste auf die musikalische Praxis übertragen. Zu beklagen bleibt, dass in den Vorträgen des Symposiums mitunter nur eine Handvoll Studierender sass und das Angebot der Wissensvermittlung eher begrenzt wahrgenommen wurde. Schumanns Werke gehören zum Kernrepertoire heutiger Musiker. Hier muss unter den Studierenden ein Bewusstsein dafür geschaffen werden, dass Wissens-erweiterung, Quellenkenntnisse und kritische Fertigkeiten im Umgang mit dem Notentext unverzichtbar sind. Was im Umkreis des Symposiums an Konzertdarbietungen auf die Beine gestellt wurde, war indessen uneingeschränkt erfreulich.

Martina Wohlthat

Explosives Stilgemisch

Helena Winkelmans Bühnenprojekt
«Envidia» in der Basler Gare du Nord
(7.–9. Januar 2011)



Robert Koller und Cecilia Arellano in «Envidia». © Gianni

Envidia: zwei Kammeropern, zwei Länder, die sich gegenseitig für paradiesisch halten, zwei Kontinente – und in der Basler Gare du Nord im Januar die europäische Erstaufführung nach den Aufführungen in Buenos Aires im Oktober 2010. Am Anfang stand eine Idee, über die, so entstehen Kulturprojekte, irgendwann genug geredet war und für die schliesslich die richtigen Leute überredet werden konnten. Ein solches Konzept hatte die argentinische Sängerin Cecilia Arellano zum Theaterwerk von Rafael Spregelburd entwickelt, und sie konnte die Schweizer Komponistin Helena Winkelman zur Zusammenarbeit mit dem Centro de Experimentación am Teatro Colón gewinnen.

Nun will und kann freilich der argentinische Theaterautor Rafael Spregelburd überhaupt nichts mit Oper anfangen – er schreibt gesättigte Stücke, die kaum mehr Raum für Musik bieten, mit komplexen Erzählstrukturen, eigentliche «Theatertücken», wie sich das Konzertprogramm vielsagend ausdrückte. Trotzdem hat auch er sich dieser Zusammenarbeit gestellt und zwei seiner Stücke adaptiert, nämlich *Satánica* und *La Extravagancia*. Einen Pakt mit dem Teufel beschreibt das eine, einen 3-Schwester-Haushalt das andere – und keines der beiden wird in Spregelburds Überarbeitung musiktheatertauglich. Ist das eine im Zusammenfallen von Narration und Darstellung eine eindimensionale Angelegenheit, so gerät das andere etwas ermüdend vielperspektivisch: Die

Die Musik der drei Schwestern und der Erzähler

drei Schwestern sind da als eine einzige Rolle in Telefongesprächen, Fernseh-talks, auf Anrufbeantwortern anzutreffen.

Was die Komponistin Helena Winkelman damit nun anstellt, ist sehr beeindruckend, denn sie setzt auf eine konsequente Dynamisierung der Vorlage. Sie fügt nicht eine zusätzliche Reflexions-, sondern vielmehr eine Aktionsebene hinzu, die zudem aufgrund eines äusserst polystilistischen Vorgehens sehr schnell auf den Text reagieren kann. Das ist Musik, die musiziert, nicht verträumt Kreislein in die Textdialoge malt. Mit einer kräftigen Rhythmusmaschine setzt sich die «Sátánica» in Gang und bleibt bei einem explosiven Stilgemisch, das auch in reduzierten Passagen den Geboten von Klarheit und schlichter Vernehmlichkeit stets gehorcht. Live-Elektronik und Spektralität mögen dem gegenüber die Traumrealität des Erzählers betonen, aus der man schon bisweilen mit einem rasenden Klezmer gerissen wird, wo die zwei Teufel, der arme und der echte, aufeinandertreffen. Sprachlich und schauspielerisch mehr als gewandt, verkörpert Robert Koller die Rolle des Erzählers, der Hauptfigur, mit einem ja keineswegs einfachen Monolog, der eigentlich nur monologisiert und nirgendwo wirklich hin und enden will.

Der erste Teil des *Envidia*-Bühnenprojektes zeigt sich im Ganzen besehen aus einem runderen Guss als das zweite Stück, *La Extravagancia*. Das liegt vielleicht nicht einmal nur an der Musik, ist doch das Hören vollständig umzustellen von einer lyrischen Stimme auf das Gerede dreier Schwestern, die sich im Kreise verdächtigen und beneiden, da eine von ihnen die Adoptierte und Getäuschte sein muss.

Brillieren kann hier die Sängerin Cecilia Arellano – und das tut sie auch ganz rücksichtslos. Über die Rollen der drei Schwestern hinaus nimmt sie auch

in den Videosequenzen eine Vielzahl von Rollen ein, als Talkshow-Host, Phonetik-Lehrerin, glamouröse Sängerin. Die Videos, auf mehreren Monitoren mitten ins Publikum gestellt, ermöglichen eine hohe zeitliche und mimische Präzision, mit der Regisseur (Rafael Spregelburd selbst) und Komponistin sehr gekonnt das Bühnengeschehen spiegeln oder brechen. Die Mutter stirbt, und das löst die Identitätsprobleme der Schwestern erst aus. Nicht von Beginn an fällt einem auf, dass Helena Winkelman die drei Frauenfiguren durch unterschiedliche Techniken in (Sprech)-Gesang und Ensemble-Begleitung ausgestaltet. Auch hier gelingt das eigentlich Unmögliche: aus einem monolithischen Text Figuren, Gesten, Gesang, kurz: Musiktheater zu machen.

Dafür sind nicht nur Robert Koller und Cecilia Arellano glänzend verantwortlich, sondern auch das Ensemble Phoenix Basel unter der Leitung von Jürg Henneberger. Weitere Aufführungen und Aufführungsorte zu organisieren, in der Schweiz, in Deutschland, wäre nun der nächste Schritt, von dem ich sehr hoffe, dass er gelingt.

Andreas Fatton