

Zeitschrift: Dissonanz = Dissonance
Herausgeber: Schweizerischer Tonkünstlerverein
Band: - (2012)
Heft: 120

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

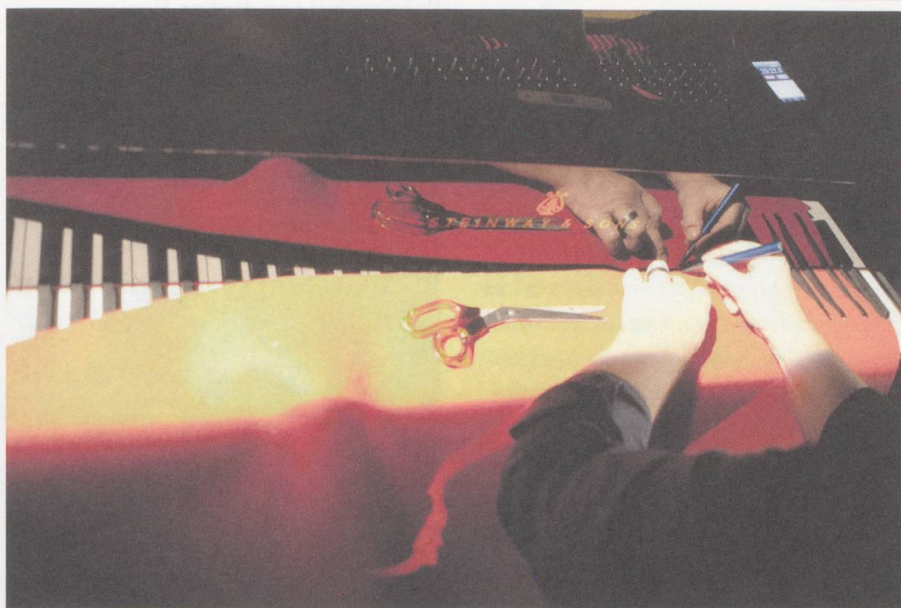
The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. Publishing images in print and online publications, as well as on social media 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>

Musikalisches Kapital

Das transdisziplinäre Festival Biennale Bern (6. bis 16. September 2012)



Johannes S. Sistermanns setzt in seiner Installation «[Restrisiko]» nicht nur Sprache in Fetzen. Foto: Loulou d'Aki

«Meine Damen und Herren, darf ich Sie bitten mir zu folgen?», spricht ein freundlicher Herr ins Mikrophon und reicht den Besuchern die Hand. Diese klettern durch einen atmenden Schlund, steigen über Kabel und verästelte Schläuche – dann wird die Musik lauter. *CARRILLO_N132* heisst die Rauminstallation – sie ist das wohl opulenteste Musikprojekt der diesjährigen Biennale Bern zum Thema «Kapital». Der musikalische Merzbau im Dachstock des Berner Progr besteht aus 8000 Nägeln, dreieinhalb Tonnen Holz und einer Menge Instrumente und Automaten, die futuristisch-klaustrophobische Klänge produzieren und recyceln. Der Riesenspielplatz der Performer Till Wyler von Ballmoos (Regie/Konzept), Michel Roth (Komposition), Samuel Stoll, Kaspar König u.a. organisiert sich um einen buntgezimmer-ten Nukleus, den Klanggenerator. Hier wird abseits der Realität in 13-stündigen Zyk- len mit Stimme, Kontrabass, Cello, Klavier und Blasinstrumenten erzählt, ge- zählt, Mass genommen und gewachsen.

Die 169-stündige Performance ver- sucht das in die Tat umzusetzen, was der mexikanische Komponist Julián Carrillo (1857–1965) vor hundert Jahren

in seinem Manifest *Teoría del Sordido 13* niederschrieb. Im New Yorker Exil brütete er über Plänen für den Siegeszug des 13. Tons, anhand dessen sich alle erdenkli- chen mikrotonalen Systeme entfalten sollen. Bestenfalls verschlucken diese revolutionären Tonlawinen nicht nur das Zwölftonsystem an sich, sondern die ganze westliche klassische Musik gleich mit. Was bliebe beispielsweise noch von Beethoven, wenn man ihn auf Carrillos Dritteltonflügel spielt, auf dem eine Oktave in 96 Tonstufen unterteilt ist? Hier schleicht sie sich ein, die musika- lische Gegenkolonialisierung Europas, minutiös verteilt auf die schwarzen und die weissen Tasten. Die laute, verspielte und wunderbar widerborstige Installa- tion im Dienste des 13. Tons zeigt, dass mit der richtigen Mission schon eine Ton- leiter politisch sein kann. Doch ein Spie- gel der Zeit ist dieser hochpolitische Anspruch nicht bis zum Schluss. Denn einerseits erzeugt die kulturrebellische Rache am Imperialismus ein gewisses Pathos, andererseits erscheint in Zeiten virtueller Endlosmöglichkeiten das peni- ble Design einer Automatenwelt wie die Retro-Freude an einem alten Science- Fiction-Streifen. Insofern ist Carrillos

Klanggenerator eher ein Wurmloch: Zukunft und Vergangenheit, Grössen- wahn und naives Kinderspiel wirbeln da durcheinander.

Anderen, dem Bild und Wort verpflich- teten «Sparten» des transdisziplinären Festivals fällt die Begegnung mit der Materie «Kapital» leichter: So funk- tioniert die «Gute Bank» durchaus als sanf- ter Gegenentwurf zum «Geldhäufen» der Banken; so können auf dem «Schwarz- markt für nützliches Wissen und Nicht- Wissen» Visionen getauscht oder kann im Doku-Stück von Rimini Protokoll leicht- füssig der erste Band von Karl Marx' *Das Kapital* erklärt werden. Auch die bunten Graphiken auf den 53 Fahnen der artist- in-residence Silke Wagner vermögen konkret Zahlen und Statistiken zu reprä- sentieren. Aber wie klingt Kapital? Wie wird die Finanzkrise von Komponisten reflektiert? In welcher Beziehung stehen Kapitalismus und Musik in einer Zeit, in der Nonsens wie die Meditations-CD *Angstfrei durch die Wirtschaftskrise* (seit 2009 über www.therapieuteufen.ch erhältlich) auf den Markt geworfen wird?

Die Musikproduktionen der Biennale Bern verbindet, dass sie dem Thema «Kapital» meist durch eine Ausweitung der Kompositionen ins Szenische und Performative begegnen. In der Komposi- tion des in Bern lebenden Syrrers Hassan Taha stecken die Musikerinnen und Musi- ker ihre Instrumente in Mülltüten, produ- zieren mal vorsichtige, mal dramatische Klanggeflechte und sprechen in poly- rhythmischen Textcollagen. Auf diesen drei Ebenen werden in *Into the Ocean* für Stimme, Viola, Bassklarinette und Satur der Konsum der Arbeiterklasse und ihre Sehnsucht nach dem bäuerlichen Leben erörtert – ein Werk geprägt von tiefgrün- diger Zerrissenheit.

«Instrumentale Musik hat es schwer, eine konkrete politische Message zu vermitteln. Sie kann aber mit einer politi- schen Motivation aufgeladen sein, die

bei der Entstehung wichtig war», findet der junge britische Komponist Ruaidhri Mannion (geb. 1985). So ist auch sein *Occupy the Pianos...* für zwei Klaviere, Elektronik und Gong im Geist der Occupy-Bewegung entstanden und besitzt deren Aufbruchsstimmung. Im ersten Satz der Uraufführung schwirrt eine etwas sperrige Idee umher, die sich immer wieder Störgeräuschen aussetzen muss. Der rote Faden zerfasert zunehmend und wirkt wie die klangliche Ernüchterung darüber, dass Occupy gescheitert ist. Das junge Klavierduo Francoise-Green (Antoine Françoise und Robin Green, Gewinner des Concours Nicati 2011) setzt die Konzeptcollage so um, dass es die Sinnsuche einer desorientierten Generation in diesem Moment selbst verkörpert.

Nicht immer sind die thematischen Anknüpfungspunkte so greifbar wie bei Taha und Mannion: In der performativen Installation *[RestRisiko]* für Orgel, Klavier, Elektronik und Stimme von Johannes S. Sistermanns wird daher wohl vorsichtshalber die Unvorhersehbarkeit und Unerklärlichkeit zum Motto erhoben. Die Installation im Berner Münster, entstanden an der Hochschule der Künste Bern, wirkt wie eine stolze Präsentation von Klangentdeckungen: vom Herumdoktern mit Tonabnehmern und Klangschalen am Flügel über bedeutungsschwere Sprachfetzen bis zu langfädigen Experimenten mit einem kabellosen Gesten-Sensor – der Zusammenhang erschliesst sich kaum. Erst als der monumentale Klangsturm der drei Münster-Orgeln den Kirchraum erfüllt, deutet sich ein Bezug zu Joseph Beuys' Installation *Das Kapital* an. So könnte es klingen, wenn sein zum Schweigen verurteilter Konzertflügel nach 29 Jahren der Stille alle seine Töne auf einmal ausspucken will.

Im abgeklärten Sprechgesang diktiert der Hamburger Langzeit-Punk und Theatermacher Schorsch Kamerun am Eröff-

nungsabend: «Ich weine um Syrien, um zu viel Milch im Kaffee. Ich weine um mich, ich weine an sich.» Alltagsbanalitäten prallen in diesem Lied auf Beunruhigungen um die globale Gesellschaft. Kamerun wirft darüber die Frage auf, wo sich ein Künstler zwischen diesen beiden Dimensionen verorten kann respektive muss – und wie weit es bei der Komplexität der heutigen Welt überhaupt möglich ist, über den eigenen Tellerrand hinaus zu schauen.

Dass bei der diesjährigen Biennale Bern glasklare Positionierungen und Utopien-to-go ausbleiben, ist somit auch kein Manko: Das eklektische Verarbeiten von Missverhältnissen und die Bewusstseinsuche in den Produktionen zeigen, dass «politische Musik» heute subtilere Formen erfordert als einst bei Eisler und Degenhardt.

Theresa Beyer

Scheunen, Juwelen und Pinocchio

Das Festival Les Jardins Musicaux in Cernier, Arc et Senans und im Parc régional Chasseral (22. August bis 2. September 2012)



Vingt regards sur l'Enfant Jésus?

Foto: Pierre-William Henry

Der Ort klingt immer irgendwie mit. Erst recht, wenn es sich um eine alte Holz-scheune im Neuenburger Jura handelt: Unten schnaufen die Pferde, in den Bäumen raschelt der Wind, hin und wieder fährt ein Traktor vorbei. So fernab urbaner Hektik hört man sie anders, die Musik, die das zweiwöchige Festival Les Jardins Musicaux in die Natur holt. Das Programm der 16. Ausgabe ist abwechslungsreich wie gewohnt, praktisch jedes Stück tanzt aus der Reihe – sofern man denn den roten Faden überhaupt suchen mag. Im Zentrum stehen kurze Werke der «gemässigten Moderne» und der klassischen Avantgarde. Je näher sie der Gegenwart rücken, desto mehr Schweizer Komponisten sind vertreten. Das Repertoire orientiert sich teilweise dicht am Konzertbetrieb (z. B. Claude Debussys *Prélude à l'après-midi d'un faune* oder Benjamin Brittens *Nocturne* op. 60), setzt auf sichere Nummern (wie Mahlers *Titan* und Stockhausens *Mantra*) und hält manch rare Juwelen bereit. Gleich

drei davon werden am Abend «Par la brume flottante» vereint – und spätestens mit dem Genuss dieses Konzertes hat man sich sein Plätzchen im Biotop Cernier erobert.

An die zerrinnenden Uhren von Salvador Dalí erinnert Klaus Hubers *Agnus Dei in umgepflügter Zeit* (1991). Manipulativ verzerrt er die Zeitempfindung und spielt mit den Gleichzeitigkeiten des Ungleichen: So verwebt sich die «Alt»-Konnotation des Cembalos mit den Sprechstimmen, die irritierend dazwischenfunken. Die Rahmung des Werkes im Sinne eines Agnus Dei bringt eine gebetsverpflichtete Zähmung mit sich, welche der Apokalypse Aufschub gewährt. Im Gegensatz zu Hubers lavaartigem Dahinfließen purzeln bei Dieter Ammann die Assoziationen nur so herbei. *The Freedom of Speech* (1995–96) für Flöte, Klarinette, Violine, Violoncello, Klavier und Perkussion markiert einen Wendepunkt in seinem Schaffen hin zum freien Ausprobieren. Kaum Ruhepole bietet dieses fiebrige Stück, in dem von einem Schauspielplatz zum anderen gezappt wird: Mal hört man festliche Fanfaren, dann zoomt Ammann auf die Geige, die sich im Probenraum warmspielt, mal hat man einen Jongleur, dann eine afrikanische Tänzerin vor Augen, und zwischendurch ersinnt das Cello milde Melodien. Das Nouvel Ensemble Contemporain begegnet diesem Stück mit spielerischer Leichtigkeit und lässt die verschiedenen Stile lustvoll aufeinanderprallen. Zwischen seinen Lehrern Huber und Ammann steht Michael Pelzel mit *...par la brume flottante...* (2004). In feinen Klangfarben beschreibt er schwebende Wolken- und Nebelformationen, die sich aufbauen und wieder auflösen. Ohne den formalen Zusammenhang zu verlieren, erzeugt die Komposition Raum und strahlt Geborgenheit und Optimismus aus. Dominieren zunächst Quinten, bringt die allmählich durchbrechende Sonne im zweiten Teil Mikrotöne

ins Spiel – und immer wieder überraschen kleine Eruptionen, von Dirigent Pierre-Alain Monot stark akzentuiert. Die Verschmelzung der Klangschichten am Ende hat er hingegen zurückgenommen – dies ist sein Weg, Pelzels Stück für die beinahe resonanzfreie Akustik der Konzertscheune in Cernier kompatibel zu machen.

Anhand dieses Abends zeigt sich die Bedeutung des jurassischen Festivals: Im gesättigten Uraufführungsmarkt der Schweiz kümmert man sich in Cernier um «Wiederaufführungen» – die Jardins Musicaux pflanzen die gekeimten Samen in frische Erde und lassen sie wachsen, ohne dass sie exzentrische Blüten treiben. Dabei werden Musiker aus der Region vereint, kommen viele Nachwuchstalente zum Zug und wird mit dem Orchestre des Jardins Musicaux unter der Leitung des Festivalchefs Valentin Reymond ein «scheuneneigener» und überzeugender Klangkörper geschaffen. Durchmischt ist auch das Publikum (2012 insgesamt 16 000 Zuhörer) – dass schwerparfümierte, schwarze Konzertmäntel gegen Regenjacken aller Farben eingetauscht wurden, ist sein gemeinsamer Nenner.

Während das Publikum im Bauernsaal an brütend heißen Tagen Fächer und an Tagen mit Wintertemperaturen Wolldecken ausgeteilt bekommt, ist die launische Landluft für die Musizierenden eine Herausforderung: So ist es am vorletzten Festivalabend in der Scheune bitterkalt. Die unheimliche Stimmung von Schönbergs *Pierrot lunaire* passt zwar irgendwie in dieses Klima, doch der Sopranistin Linda Hirst fällt es schwer, das Potenzial ihrer Sprechstimme auszuschöpfen und so auch jenseits der hysterischen Momente Expressivität herzustellen.

Zumindest seelische Aufwärmung bringt anschliessend Jonas Kochers *Commedia* (2012, Uraufführung), in wel-

cher der Bieler das Klangspektrum des Akkordeons raffiniert in die Stimmen von Klarinette, Violine, Cello, Klavier und Elektronik hineinprojiziert. Die Musiker des Mercury Quartets sind aber nicht nur Musiker: Plötzlich verselbständigt sich ein Schuh und der Geiger Vlad Maistorovici dreht pinocchioartig an seinem Bein. Ein Musiker nach dem anderen setzt sich die imaginäre Commedia-Maske auf und beginnt, Selbstgespräche in wildem Kau-derwelsch zu führen, geschäftig umherzulaufen oder sein Spiel ins Off zu verlagern. Auch Commedia-Klassiker dürfen in Kochers Choreographie nicht fehlen: so versucht Maistorovici hektisch mit seinem Bogen die unsichtbare Fliege zu erdolchen. Nach dem szenischen Bewegungspotpourri dekonstruiert sich das Stück mit elektronischen Störgeräuschen selbst. Was zu Beginn so wunderbar rätselhaft wirkt, ist hier schon längst in die Vorhersehbarkeit gerutscht. Auch die Pointe – ein lauter Streit im Off – vermag nicht mehr recht zu überraschen. Kochers Komposition zeigt: In der zeitgenössischen Musik werden derzeit (wieder?) Möglichkeiten und Unmöglichkeiten verhandelt, wie man Ensemblestücke durch szenische Elemente in Richtung des Neuen Musiktheaters ausdehnen kann. Doch wie markiert man den Rollenwechsel vom Musiker zum Schauspieler? Wie können sich Musikalisches und Szenisches, anstatt einander nur abzulösen, ergänzen? Wie findet man eine sinnvolle Dramaturgie? Die Voraussetzungen für den «performative turn» in der Neuen Musik sind mit dem Mercury Quartet gegeben – die Musiker haben durchweg schauspielerische Fähigkeiten (besonders beeindruckend der junge Pianist Antoine François).

Überhaupt sind die diesjährigen Jardins Musicaux eine Parade hochkarätiger Pianisten. Angeführt wird diese vom Franzosen Roger Muraro. Er spielt Olivier Messiaens Zyklus *Vingt regards sur*

Actes de foi à Lucerne

Lucerne Festival en été (8 août – 15 septembre 2012)

l'Enfant Jésus nicht nur auswendig, sondern hält auch für jeden der zwanzig Mikrokosmen eine eigene, sehr freie Deutung bereit. Muraro kreiert klangfarbige Bilder, ohne sie mit religiöser Ehrfurcht zu überladen, bedient die komplexen Rhythmen mit beeindruckender Präzision, modelliert zaubernd den Zeitstrahl, als hätte er vier Hände, und betont vehement die Plötzlichkeiten. Wenn sich die plastischen Nachklänge der Meditation *Regard des hauteurs* (VIII.) mit dem Gezwitscher von draussen vermischen, dann geschieht dies wohl ganz im Sinne des Vogelkundlers Messiaen. Einer der Vögel, deren Gesänge im «Blick der Höhen» verarbeitet sind, wird es gewesen sein, draussen vor der Scheune: Lerche, Buchfink, Amsel, Girlitz oder Sperling. Der Ort klingt immer irgendwie mit.

Theresa Beyer



Péter Eötvös dirige la Basel Sinfonietta, 9 septembre 2012. © Priska Ketterer/Lucerne Festival

Rapports, ruptures et le comble du maniérisme

Au-delà du caractère prestigieux d'une manifestation qui invite les plus grands orchestres et les plus grands solistes du moment, le programme du Festival de Lucerne nous invite à soulever deux questions : celle du rapport entre les œuvres du répertoire et les œuvres actuelles d'un côté ; celle du rapport entre ces dernières et les formations traditionnelles d'un autre.

La création s'est longtemps définie comme rupture avec le passé, avec l'idée qu'en ouvrant des perspectives nouvelles elle acquerrait une dimension prophétique. Mais force est de constater qu'aujourd'hui, les compositeurs se situent bien plutôt dans la continuité de la tradition. Ils coulent leur musique dans les moules classiques, qu'il s'agisse de formes ou de genres connus, ou des effectifs et de certains traits d'écriture. Ce qui apparaît comme une démarche pédagogique au meilleur sens du terme dans le formidable programme proposé par Simon Rattle avec les Berliner Philharmoniker — la mise en relation, notamment, d'*Atmosphères* de Ligeti et du prélude de *Lohengrin* de Wagner

enchaînés l'un à l'autre — est plus problématique lorsqu'une compositrice comme Sofia Gubaidulina, invitée privilégiée du festival, réactive le genre de la passion (*Passion und Auferstehung Jesu Christi nach Johannes*) : l'exégèse biblique en musique, qui posait déjà des problèmes esthétiques quasi insolubles au XIX^e siècle, entraîne un mélange de pathos et d'immédiateté qui s'appuie sur des moyens compositionnels élémentaires, pour ne pas dire parfois indigents. Ils s'apparentent à une forme d'improvisation écrite qui vise une expression emphatique, spontanée et sincère de la foi. La musique n'est plus alors que le vecteur d'un sens préétabli, qui incite l'individu à se fondre dans la ferveur collective, plutôt que le lieu où le sens s'éprouve, se construit et se met en question. Une approche antimoderne au sens très large du terme, servie par des interprètes de qualité (Junge Philharmonie Zentralschweiz, Chœur du Conservatoire national de Latvija, et des solistes sous la direction de Andres Mustonen).

Mais le concerto pour deux trompettes de Pintscher, fruit d'une commande prestigieuse pour un orchestre qui ne l'est pas moins (celui de Cleveland,

toujours merveilleux, placé ici sous la direction de Welser-Möst), offre-t-il réellement une alternative ? En s'inspirant d'une vision apocalyptique liée à une installation monumentale d'Anselm Kiefer pour le Grand Palais à Paris, à laquelle il a emprunté son titre, *Chute d'étoiles*, le compositeur allemand (installé à New York et désormais directeur de l'Ensemble InterContemporain à Paris) tend aussi à un langage illustratif qui ne repose pas sur des ressources internes : l'écriture raffinée, coloristique, tout en miroitements sonores, ne cache pas un matériau assez banal et un certain manque d'imagination. Non seulement les parties solistes tournent autour des mêmes figures et des mêmes gestes, sans amener à la moindre altérité, mais l'orchestre est traité comme un tout presque indifférencié, excepté le bel alliage entre les trompettes et les harpes au début, et l'intervention plus tardive de la clarinette basse. La grande forme ne peut être un postulat : elle doit être le résultat nécessaire de l'invention. Les nombreuses exécutions des symphonies de Bruckner durant ce festival placé sous le signe de la foi (*Glaube*), seraient en ce sens un motif de réflexion, tant chez ce compositeur la longue forme provient d'une recherche et d'une aspiration à une dimension autre qui justifient sa durée. Il en va de même des formes aventureuses, complexes et inouïes que constituent des « classiques » comme la *Quatrième Symphonie* de Sibelius et *Jeux* de Debussy, mis en rapport et superbement interprétés par Simon Rattle avec les Berliner Philharmoniker.

Dans quelle mesure les conditions qui président à l'œuvre pèsent-elles sur l'invention ? Jusqu'à quel point les compositeurs préservent-ils aujourd'hui la liberté durement conquise aux siècles précédents ? La question se pose *a contrario* avec une œuvre comme la

Quatrième Symphonie de Charles Ives jouée par les étudiants du Lucerne Festival Academy Orchestra et les chœurs du Collegium Vocale zu Franziskaner Luzern sous la direction de Péter Eötvös. Cette œuvre hors normes et composée en-dehors de toute contrainte sociale, laisse pourtant apparaître toutes les faiblesses d'une écriture tiraillée entre les deux extrêmes de l'académisme et de l'expérimentation ; et elle ne parvient pas à en dépasser les apories. On retrouve dans un tout autre style un même tiraillement chez Philippe Manoury entre une expression brute et la virtuosité de l'écriture, qui conduit à une certaine extériorité. Du coup, l'œuvre pour ensemble intitulée *Fragments pour un portrait*, faite de sept pièces inspirées par différents peintres, semblait plus problématique que *Sound and Fury*, grande fresque orchestrale écrite à l'origine pour l'orchestre de Chicago et inspirée par le roman de William Faulkner, lequel met justement en scène un être primaire.

Les meilleurs moments, du point de vue de la création, ont été offerts par *Speakings* de Jonathan Harvey, *Terre d'ombre* de Tristan Murail, et *La chambre des échos* de Michael Jarrell. L'idée du compositeur anglais de faire parler l'orchestre renoue avec le modèle rhétorique, mais dans un sens renouvelé, qui inclut les dimensions phonétiques et gestuelles, les expressions enfantines et celles venues du lointain (la pièce évoque en toute naïveté à la fin la musique indienne, une des sources d'inspiration centrale du compositeur). La liberté stylistique de Harvey, liée à sa maîtrise de l'écriture et de l'électronique, à une oreille magnifique et à une imagination flamboyante, débouche sur une œuvre très originale, d'une extrême finesse, à l'écriture ciselée et profonde ; la forme n'y est pas le simple déploiement de structures sonores, mais s'apparente

à un voyage initiatique, à un vécu où se rejoignent l'originel et le transcendant. L'esthétique de Murail est à l'opposé fondée sur la sonorité elle-même, au détriment des lignes « mélodiques » si bellement capricieuses de Harvey. Il y a chez lui fusion des différents corps instrumentaux, travaillés par le *live-electronics*. Loin du caractère souvent évanescent de ses œuvres, *Terre d'ombre* présente une matière sombre, lourde, presque inquiétante, et un développement formel fascinant qui débouche sur l'émergence de lignes individuelles à la fin. La dramaturgie de la pièce, une suite de métamorphoses qui restent ouvertes, repose sur le contrôle absolu de l'harmonie spectrale, liée à la beauté du son. On retrouve cette profondeur dans l'écriture et la forme chez Jarrell, qui après une période flirtant avec un certain maniérisme, semble trouver un nouveau souffle. Comme *Nachlese Vb* dont nous avons parlé dans *dissonance* 118 (p. 60), *La chambre aux échos* se présente en quatre volets qui sont autant de perspectives sur les mêmes objets, les mêmes idées. Au-delà de la linéarité aujourd'hui devenue un lieu commun dans la création musicale, cette façon de réduire le matériau au profit de l'élaboration conduit à une profondeur de l'expression liée à la substance et à la conscience même du temps, avec ses dilatations et ses compressions, son dynamisme et son immobilité, ses moments dramatiques ou éligiaques. Jarrell s'est inspiré d'un roman de l'Américain Richard Powers, auquel il a emprunté le titre de son œuvre (dans l'original : *The Echo Maker*). Dans la deuxième partie, Jarrell développe des harmonies fondées sur les sons inharmóniques, qui proviennent en partie des percussions, et qui représentent quelque chose d'inédit dans sa démarche, un renouvellement et un élargissement bienvenus de son univers sonore. Comme

chez Harvey, l'attention est focalisée par de fines nuances dans le rapport entre les notes, les timbres et les textures, évitant le style devenu trop courant d'une musique qui avance toute seule à grandes enjambées en ne laissant guère de traces dans la mémoire.

On signalera aussi l'hommage émouvant que Péter Eötvös a composé pour son propre fils sous le titre significatif de *Shadows*, où le lien avec sa Transylvanie d'origine, plutôt rare chez lui, débouche sur une musique d'une sensibilité, d'une poésie et d'une justesse de ton exceptionnelles. On notera enfin l'habileté d'un jeune compositeur américain qui nous était inconnu, Sean Shepherd (né en 1979), dont la pièce *Blur* pour ensemble ne manque pas de séduction, même si elle comporte encore quelques références visibles aux grands modèles. Dans l'esprit de Schoenberg, on voudrait rappeler que le compositeur ne parvient à l'universel qu'en étant totalement lui-même, et qu'il n'honore le passé qu'en relevant le défi de ses propres exigences, non en le singeant de loin. L'amère leçon du néoclassicisme demande à être aujourd'hui encore méditée... Car si la situation économique tend à nous rappeler les mauvaises années de l'entre-deux guerres, la création musicale s'inscrit trop souvent et sans réflexion suffisante dans les formules du passé, qu'elle porte certes à plein rendement, mais au détriment de son esprit.

L'autre question soulevée par le Festival de Lucerne est celle de l'intégration du répertoire moderne dans l'ensemble des concerts. Lorsqu'on constate, en lisant par exemple le programme de l'Orchestre de la Suisse Romande, que seuls deux compositeurs vivants sont à l'affiche en 2012-2013 — deux compositeurs absolument non représentatifs de la musique actuelle — et que les grandes œuvres du XX^e siècle sont massivement absentes, on mesure *a contrario* la res-

ponsabilité de l'institution vis-à-vis du public qu'il a pour mission de former. Lucerne peut alors apparaître comme un exemple et une incitation à faire évoluer les répertoires symphoniques. Voir le public debout rappeler plusieurs fois Mariss Jansons après l'exécution d'*Amériques* de Varèse avec le Concertgebouw d'Amsterdam témoigne pour le fait que ce qui manque à la musique moderne, c'est tout simplement d'être jouée dans de bonnes conditions. Le programme imaginé par Jansons mettait en relation la fresque varésienne, qui conserve toute sa force d'innovation, avec ce qui pourrait en être son antipode, les *Symphonies de psaumes* de Stravinski, qui est tout de même la plus réussie et la plus authentique de ses œuvres néo-classiques, celle-ci s'articulant avec le *Survivant de Varsovie* de Schoenberg qui ouvrait le programme (l'*Adagio pour cordes* de Barber faisant figure au milieu de ces œuvres fortes d'un corps étranger). Programme à multiples facettes, qui suscite la réflexion. La musique inconfortable du Schoenberg sériel était encore à l'honneur avec l'exécution en concert de l'opéra *Moïse et Aaron*, une œuvre difficile et magistrale dans laquelle se distinguaient le chœur de l'Europa Akademie et orchestre du SWR de Baden-Baden et Freiburg, ainsi que plusieurs solistes, sous la direction un peu trop appuyée à notre goût de Sylvain Cambreling (le ballet des entrées et sorties de scène des solistes aurait pu nous être épargné...).

Il faut encore marquer une certaine déception en ce qui concerne les concerts imaginés et réalisés par Maurizio Pollini. D'une part, le pianiste a renoncé à l'opus 106 de Beethoven, que l'on se réjouissait d'entendre sous ses doigts, et a donné des trois dernières sonates de Beethoven une lecture inégale, étrangement fébrile, plus vir-tuose que profonde ; d'autre part, les

relations entre œuvres contemporaines et sonates de Beethoven ne nous ont pas paru pertinentes. Ainsi, les dernières sonates étaient-elles couplées à trois *Madrigali concertistici* de Sciarrino extraits de son *Carnaval* (pièces 10, 11 et 12) qui nous ont paru le comble du maniérisme, manifestant dans la partie purement instrumentale un manque d'imagination et de substance inversement proportionnel à la longueur du propos. On voit mal ce qui reliait ici les deux parties du programme. Et l'opus 106 eût été plus approprié que les opus 7 et 14 pour dialoguer avec le quatuor à cordes n° 3 de Lachenmann, *Grido*, chef-d'œuvre dont l'intensité fut rendue de façon exceptionnelle par le quatuor américain JACK Quartet. Il n'en reste pas moins que Pollini montre ce qu'est la responsabilité d'un grand soliste — une leçon que les jeunes prodiges du piano, qui pullulent aujourd'hui, devraient méditer : sur son nom, il entraîne le public à découvrir des horizons sonores nouveaux, à mettre en rapport la musique d'aujourd'hui avec celle du passé, et à prolonger celle-ci dans celle du temps présent.

Philippe Albèra

Puppen und Spiele

Christoph Delz' (1950-1993) Vermächtnis ist zukunftssträchtig in mehrfachem Sinne: Zunächst ist da ein markantes musikalisches Œuvre, das bis heute künstlerisch wie wissenschaftlich erst ansatzweise erschlossen ist; zudem hat Delz zur Förderung anderer Zukunftsmusik einen Kompositionspreis gestiftet, der alle drei Jahre ausgelobt wird und seit 1998 oft überraschende, vormalig wenig bekannte Positionen in eine breitere Fachöffentlichkeit gebracht hat, was manchmal auch mit der Initiierung von Künstlerkarrieren einherging. Der diesjährige Preisträger Thomas Amann (geb. 1978) erlebte mit dem Orchesterwerk *Les Jeux/Les Poupées* am renom-

Treppen, Flüsse, Brücken

Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft
bei GNOM Baden

mierten Lucerne Festival sein Schweizer Debüt. Das ausgezeichnete Werk markiert in der Geschichte des Delz-Preises nicht die grösste Überraschung: Aneignung und Umformung stehen erklärermassen im Zentrum dieser Musik, innerhalb derer das Wort «Komposition» zu sich selbst finden soll dadurch, dass Zusammensetzungen und Verknüpfungen eben nicht kaschiert, sondern in verschiedenen Perspektivierungen vorgezeigt werden. Ergebnis ist ein faszinierendes, im Neue-Musik-Mainstream angesiedeltes Stück, in dem Amanns Idole Beat Furrer (inklusive dessen ägyptologische Vorlieben) und besonders Helmut Lachenmann derart präsent sind, dass es nicht ganz leicht ist, einen eigenen Tonfall zu erkennen. Das Zukunftspotenzial dieser Preis-musik gilt es noch zu entfalten.

Amann hatte sich im Konzert gegen zwei orchestrale Grossprojekte durchzusetzen: Philippe Manourys *Abgrund*, einem Hyper-Messiaenischen Klangsumpf, in dem mit Ausnahme eines dünnen Kontrapunkts nach und nach alles versinkt, und Christoph Delz' *Im Dschungel* op. 6, dem exzentrischen Paradestück musikalischer Transkomposition – beides wirkungsvoll inszeniert durch die Basel Sinfonietta unter Péter Eötvös' Leitung, der prekären Trocken-Akustik des Luzerner Saals zum Trotz. Das Ereignis des Konzerts war aber Jacques Wildbergers *Canto per Orchestra* (1982) als empfindlicher Balanceakt musikalischer Sprachfindung im kompakten Format einer «guten Rede» (Roland Moser): Wildberger löst sich hier etwas von der Semantik seiner bekenntnishaften Werke und bringt überwiegend zarte und schwebende Klangkonstellationen, die auch Unsicherheit und Zweifel angesichts musikalischer Programmatik implizieren – eine kostbare Alternative zur musikalischen Selbstbehauptung.

Michael Kunkel



Jonas Kocher (Akkordeon) und Hans Koch (Bassklarinette) bei der GNOM Baden. © Urs Schmid

Der Martinsberg ist ein Berg. Und nicht nur der klingende Name eines unter Denkmalschutz stehenden Wohlfahrts-hauses in Baden. Das wurde all jenen klar, die dieses Jahr die Veranstaltungen der GNOM (Gruppe für Neue Musik Baden) besucht haben. Denn schon nur um zum Gebäude Martinsberg zu gelangen, stieg der Konzertbesucher lange Treppen hoch. Und der imponierende Bau von Armin Meili selbst lebt ebenfalls von markanten Treppen, mit denen er sich an den Hang schmiegt. Seine drei Treppen standen unter anderem im Fokus der diesjährigen GNOM-Veranstaltungen.

Die Veranstaltung «Martinsberg I» am 17. Juni 2012 thematisierte den Raum der Vorhalle des Gebäudes, das Meili in den Jahren 1952 und 1953 im Auftrag des Elektrotechnik Konzerns Brown, Boveri & Cie als Freizeitzentrum im Sinne einer sozialen Unternehmenskultur für die Angestellten geschaffen hat. Indem die drei Tänzer Dorothea Rust, Nadine Schwarz und Iwan Wolfe die Vorhalle in ihrer Performance mit Schritten ausmassen und im Innehalten Distanzen erfahrbar machten, bezogen sie sich auf den Platz und seine Geschichte, die durch das gesellige Zusammensitzen und -stehen von Menschengruppen geprägt ist. Gleichzeitig begleiteten Hans Koch (Bassklarinette), Jonas Kocher (Akkordeon) und Marianne Schuppe (Stimme) das Geschehen musikalisch, indem sie ihre Improvisationen immer

wieder von neuen Orten auf dem Platz aus ineinanderfügten. Schliesslich verlieh die «klingende Struktur» der elektronischen Installation von Hans-Jürg Meier der Performance einen Zusammenhalt. Auch sie inspirierte sich am gewaltigen Bau, indem die Sinustöne nach der Struktur der Fensterbänder der südseitigen Fassade des Hauses auf Band angeordnet waren. Das plötzlich in täuschender Echtheit dazwischentretende Glockengeläut erinnerte an den ursprünglichen Plan Meilis, der auf dem Dach des Hauses Martinsberg einen Glockenstuhl vorsah. Fein ausgedacht und vorgetragen war dies alles, und es fügte sich sanft in den Nachmittag und den monumentalen Bau. Es liess den Zuschauern genug Raum und Zeit, das Gebäude und die Performance aus verschiedenen Distanzen und Blickwinkeln wahrzunehmen und die Architektur mit dem monotonen Rhythmus ihrer Fensterreihen und der starren Linearität über Musik und Bewegung auf sich wirken zu lassen.

Das markante Treppenhaus, das, vom Gebäude Martinsberg abgelöst, in dessen Aula führt, verfügt über sechs Treppenhänge mit je elf Stufen. Diese erklimmen die Zuschauer am 23. September 2012, an dem sich die GNOM in der Aula des Wohlfahrts Hauses in einer «Zeitsonde» mit dem Jahr 1952 auseinandersetzte, dem Baujahr des Gebäudes. Das Konzert selbst stellte drei Kompositionen zweier unterschiedlicher Querdenker des zwanzigsten Jahrhunderts nebeneinander. Tomas Bächli spielte die *Sonate pour piano* (1952) von Jean Barraqué, mit der sich der Zürcher Pianist viele Jahre beschäftigt hat. Das Resultat war schlicht atemberaubend: Über dreiviertel Stunden liess sich Bächli ganz auf die phänomenale Komposition ein, erstellte die komplexen Ordnungen, um sie langsam wieder zu zerstören – welch ein tiefgehendes Erlebnis einer wahnwitzigen

tour de force. Die passende Abwechslung dazu boten die expressiven frühen Kompositionen Hermann Meiers, die *Sonate* (1950–52) und die *Klavier-Variationen* (1952), in denen Dominik Blum Ordnung und Ausdruck in ein Gleichgewicht brachte – einzig die zwei virtuos-Bravurstücke aus Michael Wertmüllers *Zeitkugel* standen in diesem Kontext etwas quer.

Die intensive Auseinandersetzung mit dem Haus Martinsberg, in dem heute die Berufsfachschule BBB untergebracht ist, steht exemplarisch für die Arbeit der GNOM, die sich in den letzten drei Jahren vermehrt in den öffentlichen Raum Badens begeben hat. Bewusst hat sich das für das Programm und seine Umsetzung verantwortliche Team mit der Pianistin Petra Ronner, dem Flötisten und Komponisten Hans-Jürg Meier und der Tänzerin und Künstlerin Dorothea Rust dabei mit dem Lebensraum Badens beschäftigt. Im Jahr 2010 etwa hatte die Reihe «Pegelstand I–IV» die Badener Holzbrücke mit Performances und Aktionen von Malcolm Goldstein, Dorothea Rust und Cathy van Eck oder vom Schweizer Holz Trio (Hans Koch, Urs Leimgruber, Omri Ziegele) bespielt. Abermals hat die GNOM zudem die konventionelle Bühnensituation aufgelöst: mit Hörspaziergängen etwa oder mit experimenteller Klangkunst im Kulturkaffee Herbert.

Hat die Off-Initiative sich basierend auf fast zwanzig Jahren Aufbauarbeit ihre Randposition individueller Prägung abseits der Schweizer Zentren geschaffen, kann sie sich derweil nicht auf Lorbeeren ausruhen. Denn nach der entscheidenden personellen Änderung vor drei Jahren, als Beat Fehlmann und Martin Lorenz sich aus der GNOM verabschiedeten, erfährt der Vorstand nun einen weiteren Abgang. Petra Ronner, welche die Reihe über Jahre wesentlich geprägt hat, verlässt das Team, das seit

Beginn ehrenamtlich gearbeitet und die jedes Jahr neu zusammengetragenen Mittel allein für die Interpreten und Projekte eingesetzt hat. Diese personelle Änderung hat für die nächste – die zwanzigste – Saison (die bei der GNOM jeweils mit dem Kalenderjahr anfängt) noch keine Konsequenzen: mit sechs Konzerten und Podiumsgesprächen werden die Vergangenheit und die Zukunft der Konzertreihe thematisiert werden. Vom 5. bis am 9. Juni werden im Historischen Museum Baden, dem «Geburtsort» der GNOM, die ehemaligen GNOM-Gestalter zu Wort kommen, indem sie jeweils für ein Konzert eine Carte Blanche erhalten: Lars Mlekusch mit drei Werken, die Sprache, Musik und Raum thematisieren, Petra Ronner in Zweierbesetzung mit Annette Schmucki, Mats Scheidegger mit Gary Berger, Martin Lorenz mit *Nyquist Patterns II* und Christoph Brunner mit Regula Stibi in einem «Liederabend ohne Flügel». Doch was kommt danach? Oder wer kommt danach? Diese Fragen werden im Jubiläumsjahr im Raum stehen; die beiden verbleibenden Vorstandsmitglieder Hans-Jürg Meier und Dorothea Rust sind offen für die Veränderung.

Michelle Ziegler

Silben, Szenen, Bilder, Räume

«Journées contemporaines» in Basel. Musiktheater von Francesc Prat, Michel Roth, Andrea Lorenzo Scartazzini und Alfred Zimmerlin (18. bis 21. Oktober 2012)



Anne-May Krüger, Protagonistin von Michel Roths «Im Bau». Die Aufnahme stammt von einer Probe für die Uraufführung am 14. September 2012 am Lucerne Festival. © Priska Ketterer/Lucerne Festival

«Journées contemporaines», das tönt ja auch fast schon wieder ein bisschen altmodisch. Vielleicht hat sich das vom Basler Operndirektor Georges Delnon initiierte neue Festival aber auch bewusst eine neutrale Bezeichnung gegeben. Zeitgenössisches Musiktheater will es zeigen, mehr ist an Programmatik und Leitgedanken noch nicht da.

Auf wenige Tage gedrängt stellen die «Journées» neue Werke von katalanischen und schweizerischen Komponisten vor, auch das ist wohl eher terminlicher Gelegenheit als einem eigentlichen Festivalkonzept zu verdanken. Ein Mangel ist es aber nicht – nach dem Besuch von vier der insgesamt fünf Produktionen ergibt sich eine Folge von Stoffen und Stücken, in der keines zurückfällt und jedes bereichert. Erwähnenswert ist zudem die Zusammenarbeit mit dem nationalen Forschungsschwerpunkt «eikones Bildkritik», der die Vortragsreihe «Sehen und Hören in der Oper» beiträgt.

7 Silben, 9 Szenen, 7 lyrische Bilder, 15 Klangräume – ganz unterschiedliche Strukturen und Masseinheiten legen die beteiligten Komponisten an. Mit dem ersten Stück, den 7 *Silben* des Katalanen Francesc Prat, eröffnet gleichzeitig die

Basler Gare du Nord ihre neue Saison. Die sieben Silben gehören dem Namen eines spanischen Reiseführers, der in *El País* kurz vor seinem krankheitsbedingten Freitod ein Interview gibt. Ein Hotelzimmer, ein Journalist, der in einen Identifikationsloop zum sich dem Tod Weihenden Gegenüber gerät, zu dessen Kindheit und Reisen, denen ein giftversetztes Joghurt ein Ende setzen wird. Das alltägliche Papier der Zeitung enthält den Tod, dessen «Normalität» wir uns immer nur vorstellen können. Prat weiss um dessen und diesen Skandal und bringt damit sein Stück an den Rand des Scheiterns. Das Ideal der Einfachheit, das Sterben als «unaufgeregter Vorgang» (Regisseur Markus Bothe) funktioniert eben gerade nicht – oder nur in einer stilistischen Reduktion, deren Preis auch wiederum immense Aufladungen der schauspielerischen Handlungen (Tee trinken, Koffer packen) darstellt. Gleichzeitig hält Prat andererseits stets Erweiterungen bereit: Der Interviewtext genügt nicht, das Portrait muss durch weitere Zitate und Texte ergänzt werden – und es dürfte auch in der Musik wenigstens kurze formale Vorbilder geben («In diesen Tagen hörte ich wieder viel Musik der Renaissance und des Barocks»). Die sprichwörtliche Gratwanderung unternimmt Francesc Prat mit seinen *7 Silben* – auf welche Seite das schliesslich abrutscht, spielt angesichts der musikalischen Courage Prats auch gar keine Rolle. Niemand kann sterben, jeder kann das Erdbeerjoghurt essen. So einfach, so kompliziert.

Ortswechsel vom Badischen Bahnhof ins Basler Theater und grosse Opernpremiere tags darauf: Andrea Lorenzo Scartazzinis *Der Sandmann* nach einem Libretto von Thomas Jonigk nach der Erzählung von E.T.A. Hoffmann wird vom Sinfonieorchester Basel unter Tomáš Hanus aufgeführt. Die Reduktionen überlässt Scartazzini seinem Librettisten,

der Bühnenbildnerin Barbara Pral und dem Regisseur Christoph Loy. Die Musik selbst ist reich, atmosphärisch, stilistisch einheitlich, sehr anregend und greifbar. Dass Scartazzini bei seiner Vorliebe für narratives Musiktheater gleichzeitig für eine grosse interpretative Offenheit plädiert, wird durch Text und Bühnenbild allerdings eher ausgeblendet. Visuelle Vereinfachungen (rot-weiss-schwarz als einzige Bühnenfarben), narrative Metalabels und -einschübe scheinen eher auf die Verengung der Spiel-Räume ausgelegt, auch wenn sie formal im Grunde stets gegeben sind: Wenn jede Rolle alle andern halluzinieren oder träumen kann, dann lassen sich auch alle narrativen Ebenen einfach durchspielen. Dass die Geschichte vom scheiternden Schriftsteller Nathanael und seiner mörderischen Liebe zur Muse Clara (bzw. Automatenpuppe Clarissa) über ein mechanisches Figurenspiel hinausgeht, liegt wesentlich an Scartazzinis Musik, nicht zuletzt auch an seinem Mut zu deftigen Chorszenen.

Ein höchst aussergewöhnliches Projekt zeigt das ensemble aequator mit dem zweiteiligen, von Georges Delnon inszenierten und am Lucerne Festival 2012 uraufgeführten Projekt *Lost Circles*, das zwei Stücke der Schweizer Komponisten Michel Roth und Alfred Zimmerlin vereint. Zwei Kurz- oder Kammeropern über Texte von Franz Kafka (*Im Bau*) und Ingrid Fichtner (*Ana Andromeda*), die sich aufs Beste ergänzen. «Ich wollte mich beim Komponieren selbst in die Enge meines eigenen Baus treiben», merkt Roth zu seiner atemberaubenden Kafka-Adaption an. Kafkas Tier in seinem Höhlensystem, die Flucht in eine Oberwelt und Rückkehr und Verfolgung durch undefinierbare Klangwesen bildet Roth in elektronisch unterstützten Mikroprozessen ab, die sich direkt an die Nervenbahnen legen. Das wird meditativ bis zu dem Punkt, wo sich dem Zuhörer Kafkas

Handlung auflöst und das blumenbedruckte, rote Interieur von Delnons Inszenierung nur noch als abstrakter «Bau» für Klänge und Streifzüge des kafkaesken Wesens erscheint (hervorragend: Anne-May Krüger, Mezzosopran). Gezielt vermeiden Delnon und Roth damit Assoziationen an eine akustische Bunkerstellung, an ein Eingraben in Erde im Sinne der Lärmschutz- und Heimatthematik eines Peter Handke. Auch Alfred Zimmerlin thematisiert Raumzustände, oder vielleicht genauer: die fundamentale Zeitschwebung zwischen Leben und Tod, die schwerelos gleitend rückwärts erzählt wird. Die von Ingrid Fichtner erfundene Figur der Ana Andromeda reflektiert ihr eigenes Leben, während es ihr entgleitet. Zimmerlin verzichtet dazu auf ein grosses Deployment von Live-Elektronik und multiplen Klangschichten, stattdessen gibt er mit Einzelaktionen und kleinen Umspielungen einzelner Tonlagen jeweils genug Drift, um die Erzählung weiter zu stossen. Auch hier gilt: Die Musik allein genügt (sich) nicht, aber sie erweckt die Worte von Kafka und Fichtner erst zu eigentlichen Text-Meditationen.

Dem Impuls, zeitgenössisches Musiktheater gezielt zu fördern und zu präsentieren, ist hoffentlich genug Kraft verliehen worden, dass die «Journées contemporaines» 2013 nicht nur wiederholt, sondern programmatisch vertieft und intensiviert werden können.

Andreas Fatton

Einflüsse, Durchflüsse, Ausflüsse

Drei Reflexionen zu den Darmstädter Ferienkursen 2012



Mark Barden, Martin Schüttler und Johannes Kreidler debattieren in Übersetzung von Wieland Hoban mit Wolfgang Rihm (von rechts nach links). Foto: Daniel Pute / IMD

Darmstadt, en quelques bonds

Quelques notations permettront de nous mettre dans l'ambiance de cette édition (46^e), par un été somme toute assez gris. Celles-ci ne pourront couvrir, avec une partialité revendiquée, que la première moitié de l'événement, et on se reportera aux autres textes plus bas pour d'autres pistes.

Le concert d'ouverture, le 14 juillet, mettait Cage à l'honneur (avec Hermann Kretzschmar au piano, l'Ensemble Modern, la Junge Deutsche Philharmonie et la baguette de Peter Rundel) : *Cheap Imitation, Concert for Piano and Orchestra, Atlas Eclipticalis*. Une ambiance presque magique lorsque les musiciens se répartissent le long des gradins jusqu'en haut de la salle, un par rangée ou presque, pour interpréter la dernière pièce dans une obscurité presque totale. Le meilleur du concert sans doute est que la réputation de Cage, après celui-ci, pourrait s'en trouver un peu écornée : l'habitué du modernisme européen qui, venant pour quelque chose d'encore plus « difficile », même si considéré par certains comme un peu absurde, car dominé par un hasard certain, sera déçu à coup sûr,

et on entend plus souvent que prévu l'irruption inopinée, à la surface obscure de ce supposé chaos rationnel, des formes, structures ou objets musicaux qui, pris dans leur individualité, résonnent d'une authentique beauté musicale classique. Tel accord, telle combinaison de timbres, telle « mélodie » éparse et éclatée aux quatre coins de l'écoute.

Autant on peut trouver tout à coup de minuscules quoique inaliénables fragments de beauté chez le grand « anti-compositeur » américain, autant on se lasse de la langueur soit-disant novatrice de *Full Circle* d'Oval (aka Markus Popp, le 15, à la « Centralstation », où, du moins théoriquement, les paradis artificiels de la clubbing culture pourraient valpurgiquement s'unir à l'idée du Nouveau musical — coït par trop souvent interrompu...). À l'opposé, l'espace de conférence donnait à voir le fer de lance de la pompe élocutoire germanique, en la très illustre et très spéculative personne de Claus-Steffen Mahnkopf, dont heureusement venait nous délivrer le jeune critique Adam Harper, dont la performance élocutoire effectuait l'impossible et vibrante syn-

thèse entre un aristocratism conceptuel post-Deleuzien et un postmodernisme anglo-saxon des plus échevelé (son livre, *Infinite Music : Imagining the Next Millenium of Human Music-Making*, n'étant rien de moins qu'un système ontologique visant à la complétude — le Musical, inséparable du Tout, c'est-à-dire s'étendant à l'Univers entier — sur fond de culture Pop, électro, noise et Internet).

Le 16 juillet, on notera la pièce typique mais toujours subtile de Billone, *Δίκη Wall*, ainsi qu'une étonnante grâce et douceur chez Dillon, dans son *New York Tryptich*, (Alex Lipowski aux percussions, Talea Ensemble dirigé par James Baker), et, le 18, une pièce d'une ancienne élève du dit Billone (et de Rihm, entre autres), Jagoda Smytka, *Neues Werk*, qui s'introduit dans ce langage au ras des sons des préoccupations ultra-contemporaines (elle avait composé par exemple une pièce inspirée de skype — des bruits et de la (non-)communication y associés — l'année précédente à Royaumont) avec une exigence et un grain de folie proprement respectables. On notera avec perplexité ou joie que durant le même concert, et non seulement à cause de la qualité peu constante des pièces, les gens par moments *ont ri*. À Darmstadt. Durant un concert. Autant dire, presque avec MC Solaar, que les temps changent.

Le 19 juillet, par contre, retour au cœur de l'empire, avec le fulgurant concert saturation : le Quatuor Tana interprétant *In Vivo* de Cendo, *Crescent Scratches No. 2* de Robin et *Tracés d'ombres* de Bedrossian. On sent la vibration, même obscure, ou, disons, presque perverse, de la modernité, et un nombre conséquent d'auditeurs désertent, peu préparés sans doute à recevoir de plein fouet l'électrique spasme de ce son excessif. Le concert a le grand mérite de présenter trois compositeurs très proches les uns des

autres, et de donner à entendre, au sein de cet espace de recherche musicale, trois personnalités et trois styles. C'est avec impatience qu'on attend l'évolution et la maturation de tout cela, afin que ressorte, sous la superficialité du « mouvement » ou de « l'étendard », la singularité, la profondeur et la subtilité toujours rare du compositeur. On saluera enfin l'exposé de Bedrossian avant la musique, qui situe avec une grande lucidité et profondeur le geste sous-jacent (très grossièrement le pas d'après Grisey, en France, en parallèle/opposition à une tradition germanique portée principalement par Lachenmann; la question de « l'approximation » dans le contrôle du compositeur par rapport au produit sonore final est aussi abordée, donnant ainsi subtilement, et par un biais fort différent, le contrepoint aux questionnements d'un Ferneyhough).

À l'opposé, mais on retrouverait presque notre OVAL de tout à l'heure, la pièce maintenant très célèbre de Romitelli, *An Index of Metals*, « opéra vidéo » (même si opéra sans narration, et on est semble-t-il plus proche de l'oratorio, voire de la symphonie avec voix), ne peut que laisser très suspicieux. Donatienne Michel-Dansac, Norbert Pfaffenbichler à la vidéo, l'ensemble Talea et James Baker à la direction.

Le projet, dans la musique comme dans le texte, est très clair : un évanouissement de la conscience, une sorte d'extase (du côté obscur, bien sûr, nous restons en Europe : mais du coup est-ce si absolument différent, à de la pulsation près, des très « clairs » minimalistes américains par exemple ?), une suspension du temps. L'accès à l'œuvre est direct, chose qu'on ne peut condamner, surtout après la malade obsession de la clôture et de l'inaccessibilité de la seconde moitié du XX^e siècle. La question de savoir si cette œuvre passe l'épreuve des ré-écoutes inlassables (critère de

tout chef-d'œuvre qui se respecte). Finalement, le wagnérisme latent (sans leitmotivs, hélas !) de cette esthétique n'est pas sans évoquer la question du Spectacle dans les sociétés contemporaines, et, peut-être plus profondément encore, les dangers du kitsch que Schönberg, il y a cent ans, a refusé à corps, à cris *et à raison*.

Jérémie Wenger

«Sag-Gassen»

Ein Fazit zu den 46. Internationalen Ferienkursen für Neue Musik in Darmstadt soll an dieser Stelle folgen. Zusammenfassen, Kategorisieren und Schubladisieren scheint jedoch nicht angebracht. Zu bunt und vielschichtig war die Darmstädter Bestandesaufnahme des zeitgenössischen Geschehens, das die 370 Teilnehmer aus 39 Ländern und die 51 Dozenten präsentierten und reflektierten. Was in Erinnerung bleibt, sind viele Momentaufnahmen, von denen einige hier in loser Reihenfolge unter vier Schlaglichtern angeordnet sind.

Quere Formate: Thomas Schäfer hatte auch in der zweiten von ihm verantworteten Ausgabe der Ferienkurse mit besonderen Formaten Impulse gesetzt. Mit mehr als 170 spontan präsentierten Projekten fand im «open space» dieses Jahr ein noch regerer Austausch statt als vor zwei Jahren. Für Aufsehen sorgte zudem das Abschlusskonzert, in dem das belgische Ictus Ensemble eine bunte Mischung an Stücken von Clinton McCallum, Michaël Levinas, Bernd Alois Zimmermann, Kurt Schwitters und anderen präsentierte und die Zuschauer frei zwischen den vier verschiedenen Bühnen im verdunkelten Darmstadtium zirkulierten.

Elektronische Seitenwege: Obwohl das Atelier des amerikanischen Elektrodios Matmos nur wenig Einblicke in die Trickkiste der Tüftler ermöglichte, war

Drew Daniels Virtuosität im Hantieren mit den Apparaturen imponierend. Im Konzert wirkte der Elektropop dann doch etwas gar leicht verdaulich, wohingegen das Vagabundieren an den Grenzen zwischen sorgfältig konstruierender Komposition und Post-Techno-Klangspektakel in Werken Alexander Schuberts oder Jorge Sánchez-Chiongs in Neuland führte. In dieser Hinsicht eher traditionell, aber nicht weniger eindrucklich nahm sich der Höhepunkt der etwas farblosen Residenz des Zürcher Institute for Computer Music and Sound Technology (ICST) aus: In Germán Toro Pérez' *Rulfo/ECOS I* für Violoncello und Elektronik (2006) bespielte Karolina Öhmann fein ausgestaltete, im elektronischen Widerhall reflektierende Klangräume. Die Aufführung belegte, was Toro Pérez in seiner Lecture «(Neue) Musik in der <Sag-Gasse>» erläutert hatte: dass sich einsichtige formale Zusammenhänge auf verschiedensten Ebenen der Wahrnehmung ergeben.

Säbelrasseln der Generationen: Die Konzerte des Projekts «Ensemble 2012 – Boost!» – und insbesondere die Auftritte des Ensemble Dal Niente aus Chicago (das als erstes Ensemble überhaupt mit dem Kranichsteiner Musikpreis für Interpretation ausgezeichnet wurde) sowie des dissonArt ensembles und des Mivos Quartets – legten das Potenzial einer neuen Generation an Interpreten offen, die einerseits mit neuer Kunstmusik, andererseits aber auch mit Pop und Rockmusik aufgewachsen ist, die in der freien Improvisation geübt ist und sich ausserdem auf technisch höchstem Niveau konzentriert und engagiert mit den allerneuesten Tendenzen auseinandersetzt. Neue Wege begeht diesbezüglich auch das 23-köpfige Improvisationskollektiv Splitter Orchester, das in einem Konzert nach der Aufführung von Mathias Spahlingers *doppelt bejaht* (2009) in fabelhaft strukturierter Freiheit improvi-

sierte. Dass sich auch bei den Komponisten eine Generation bemerkbar macht, die nicht mehr für eine von gesellschaftlich relevanten Fragen abgeschottete Kunstmusik eintritt, war hie und da festzustellen. Eine Persönlichkeit, die sich besonders umtriebig mit dieser Thematik auseinandersetzt, ist Johannes Kreidler, der 2012 vielleicht gerade deswegen den Kranichsteiner Musikpreis für Komposition erhalten hat. Wenig aufschlussreich war die Diskussion der Thematik hingegen in der Podiumsdiskussion «Generationswechsel. Neue Musik im Umbruch» oder in der neuen Reihe «Recherche/Hören». Zu sehr als hitzige «Arena»-Show inszeniert waren die darin stattfindenden Gespräche, in denen drei junge Komponisten (Mark Barden, Johannes Kreidler und Martin Schüttler) die drei etablierten Komponisten Mathias Spahlinger, Brian Ferneyhough und Wolfgang Rihm interviewten (siehe auch den folgenden Text *Auf, begehren!*).

Zusammengewürfelt, collagiert und gespeichert: Wer die Ausstellung *A House Full of Music* auf der Darmstädter Mathildenhöhe betrat, wurde sogleich vom wirkungsvollen Zusammenspiel der Exponate aus verschiedenen Epochen und Kontexten gefangen genommen: von den berühmten Installationen Dieter Roths etwa oder von Jasper Johns aufblasbaren Bühnenelementen für *Walkaround Time* (Merce Cunningham), vom Video von Jimi Hendrix' berühmter Gitarren-Aktion in Monterey oder von verschiedenen Mitmachinstallationen (wie etwa Janet Cardiffs und George Bures Millers *Cabinet of Curiousness*). Ausgehend von der Beschäftigung mit dem Jubilar John Cage hat die Ausstellung *A House Full of Music* versucht, den Verbindungen von Kunst und Musik im 20. Jahrhundert nachzugehen. Basierend auf einem Konzept Peter Krauts in Zusammenarbeit mit Ralf Beil, Stefan Fricke und Thomas Schäfer ging sie in

der Anlage weit über die andernorts verfolgten «synästhetischen» Fragen («Wie klingt das Bild?» oder «Welche Farbe hat der Klang?») hinaus und behandelte zwölf genre- und epochenübergreifende Strategien, die in Kunst und Musik im 20. Jahrhundert zur Geltung kamen: speichern, collagieren, schweigen, zerstören, rechnen, würfeln, fühlen, denken, glauben, möblieren, wiederholen, spielen. Erfrischend zwanglos war die Offenheit in der Auswahl der ausgestellten Dokumente und Kunstwerke, in welcher zwischen «E» und «U», zwischen Kunst und Musik, zwischen den Zeiten und Kontinenten keine Gräben gezogen wurden.

Michelle Ziegler

Auf, begehren! Replik auf einen gescheiterten Aufstand

Johannes Kreidler, Martin Schüttler, Mark Barden fordern heraus. Die diesjährigen Darmstädter Ferienkurse suchten eine Kontroverse im Rahmen von drei Matinee-Konzerten mit Diskussion. Die drei altherwürdigen Komponisten Brian Ferneyhough, Wolfgang Rihm und Mathias Spahlinger waren die Väter, die es zu morden galt. Wir sprechen über das, was gesagt und sagbar wurde. Wir sprechen auch aus Unbehagen, denn der Patrizid wollte nicht gelingen. Wir gehören der jungen Generation an, haben an ihrer Lebenswelt teil, und doch sind uns die Väter näher.

Alte Komponisten, junge Komponisten – und schon haben wir eine Geschichte, eine Umsturzgeschichte, eine ödipale Geschichte. Wer ist die Mutter? Ist das die Frau Welt? Es geht um die Suche nach Identität, um Selbstausslegung. Die Alten haben ihre Maschinen schon gebaut – jeder auf seine Weise. Die Spahlingermaschine, Produktion von Reflexion, Selbstbewusstsein. Die problematische Ferneyhoughmaschine, wuchernde Produktion widersprüchlicher

Gefüge. Und die libidinöse Rihmmaschine, Ausfluss des Unbewussten. Die Jungen aber suchen ihre Maschine noch. Nicht irgendeine Maschine suchen sie, sondern *die* Maschine, eine Meta-Maschine, auf der Höhe der Zeit, alle Voraussetzungen reflektierend, jedes Klischee bewusst verarbeitend, dechiffrierend, dekontextualisierend, dekomponierend. Wie soll man heute komponieren, lautet die Frage, auf die sie nur eine Antwort haben wollen. Und sie können nicht anders. Wie soll man sonst die Väter stürzen, wie sonst die Alten altern lassen. Sie kaprizieren sich auf die Kritik an den risikofreien, undurchdachten Momenten, die, so möchte man im Rekurs auf die Alten sagen, jeder künstlerischen Produktion als Überschuss eigen sind.

«Herr Ferneyhough, wieso klingt ihre Musik immer gleich, weshalb komponieren sie keine Pausen?» «Herr Rihm, was ist ihre Motivation, heute noch zu komponieren, wo ihre Musik auf keinen Widerstand mehr stösst?» «Herr Spahlinger, wieso verwenden sie nur traditionelle Instrumente?»

Doch das bringt die Maschinen nicht ins Stottern – jede auf ihre Weise nicht. Spahlinger: «Die Klangfarbe ist n-dimensional, und man braucht eigentlich ein n-dimensionales System, um das verwaltungsmässig in den Griff zu kriegen.» Rihm: «Ich empfand mich nicht als Gegensatz, ich habe mich als Filiation, also als Sohn empfunden, der im Grunde das gleiche macht. Und habe dann aber gefunden, dass es als Gegensatz aufgefasst wurde. Doch dies war niemals der Urantrieb, überhaupt etwas zu tun, denn der stammt eigentlich aus der Kindheit, das war ein Gestaltungstrieb, das kommt aus einer ganz unbewussten Sphäre.» Ferneyhough: «In fact what does happen in the piece is there are silences but you don't hear them this piece is build on 20 levels of rhythmic structuring and grouped in fours which all reflect the

same sort of background so that's what were the historical background against which this music is then composed and so there are many things left out I mean even in the final rhythmic sketches before I put them in the score there were a large number of systematically included rests but things are going on elsewhere so never is a time where 20 things are going on obviously at the same time so I think of those as an absence; silence or lack of activity can be understood as absence.»

Es gibt keine Produktion ohne Überschuss. Das Prinzipienlose und Unkontrollierbare, Todestrieb und Unbewusstes treiben die Maschinen an, sabotieren sie, schießen aus ihnen hervor. Das wissen die Alten. Musik geht nicht im Denken auf, selbst konzeptuelle nicht. Warum komponieren die Alten nicht etwas Neues, etwas Zeitgemässes? Bis in die Rede hinein – die Verwaltungssprache Spahlingers, Rihms lüsterne Gemütlichkeit, die Atemlosigkeit Ferneyhoughs – dringt ihre Musik. Sie *sind* ihre Maschinen, sind verschmolzen mit ihrem Tun; sie können nicht anders!

Und ist nicht, was ihnen die Söhne zum Vorwurf machen, in Wahrheit der Söhne höchstes Verlangen?

Die junge Generation ist getrieben vom Ideal der Selbsterneuerung. Dieselbe Erkenntnis lässt sich nicht zweimal verkaufen; Musik als Demonstration, Musik, die Bewusstsein produziert, kann nicht wiederholt werden – das ist die Logik der permanenten Neuerfindung. Jedes Werk eine neue Erkenntnis, jedes Werk eine neue Musik. Analog zur Produktentwicklung im Digitalzeitalter wird Innovation nicht mehr als Ereignis aufgefasst, sondern als Mindestanspruch an jede Komposition. Daher ihre unablässige Kritik an den Alten: «Warum komponieren Sie immer dasselbe?» Das Paradox: Identität entsteht durch Wiederholung, nicht durch Negation. Das Begehren der Jungen

nach einer Position im Diskurs liegt quer zur Logik der Innovation, zur erkenntnisgeleiteten Erneuerung des Selbst. Die Söhne verlieren sich in den Prinzipien der politischen Ökonomie.

Es gibt aber – mindestens – zwei Formen des Begehrens: aus Mangel und aus Trieb, Verlangen nach dem, was fehlt, oder um sich greifende Lust. Es gibt zwei Ökonomien, die politische und die libidinöse, sparen und verschwenden. Spahlinger steht den Jungen noch am nächsten. Es geht um Professionalität, Fassbar machen, Steuerung und Kontrolle – die klingende Materie wird zu einem widerspruchsfreien, bedeutungstragenden Gebilde organisiert. Die junge Ratio greift noch weiter: Sie weiss, dass sie sich in einem Markt bewegt, und verbirgt dieses Wissen nicht. Kreidler geht sogar soweit, die Anwesenheit der Geldgeber als Bedingung für eine künstlerische Kontroverse zu erachten. Der ästhetische Diskurs ist auch Werbetext. Ihm entstammen die Konzepte, die in der Musik eine Darstellung finden. In ihnen findet die Musik künstlerische Legitimität.

Ganz anders die libidinöse Ökonomie eines Wolfgang Rihm: «Die Legitimation kann [dem kompositorischen Vorgehen] erst zuwachsen durch das, was daraus entsteht. Wenn ich legitimiert bin, mich durch Verwendung bestimmter Techniken überhaupt zu äussern, dann ist das ja im Grunde wertlos. Ich muss ja, indem ich etwas ergreife, auch das Risiko des Widerspruchs eingehen dürfen. Wenn ich nur legitimiert bin, dann geht die Polizei vorbei und schimpft nicht.»

Der junge Wunsch nach Legitimation ist der Wunsch nach einer Position, die eigentlich erst im Nachhinein und durch Andere entstehen kann. Das Legitimationsspiel impliziert übergreifende Narrationen, Geschichten der Überwindung des Alten durch das Neue, Negationsketten. Wer sich in dieses Spiel begibt,

ist darin gefangen: Die Musik wird in den Dienst eines Diskurses gestellt, der Prinzipien wie Rationalität, Widerspruchsfreiheit und Negation gehorcht. Keine Musik aber geht in den Prinzipien der politischen Ökonomie auf.

Kritik von aussen prallt ab. Eine konzeptuelle Maschinerie lässt sich nur von innen heraus sabotieren. «Die Musik ist natürlich nicht nur eine Demonstration von diesen Eigenschaften, die das Neue in der Neuen Musik ausmachen, sondern es ist natürlich auch Musik», so Spahlinger. Er bezeichnet gerade das als Musik, was nicht sprachlich einholbar ist, was sich seiner Maschine entzieht, den Rest. Hier könnte immanente Kritik ansetzen. Doch als *Expressives* wird die Musik auch von den Jungen zur Seite geschoben – gleichsam Mittelpunkt und Tabu, eingeschlossener Ausschluss des Diskurses.

Jede politische Ökonomie nährt sich von solchen Ausschlüssen; das Begehren jedoch zielt unaufhörlich auf das an den Rand Gedrängte und findet in diesen unablässigen Randgängen Identität. Die frigid Söhne predigen Selbstbeschränkung, das Libidinöse aber legitimiert sich nicht, es wiederholt – wie die «Einflüsse, Durchflüsse und Ausflüsse» Wolfgang Rihms, «von der Geläufigkeit zur Läufigkeit, von der Knackigkeit zur Nackigkeit.»

Christoph Haffter, Bastian Zimmermann

Ein Jahr der Wende

Donaueschinger Musiktage (19. bis 21. Oktober 2012)



Kreuze markieren das Orchestersterben vor der Donauhalle in Donaueschingen. Foto: Johannes Anders

Der Auftakt des Festivals war ziemlich rabiat: Johannes Kreidler, fast schon ein Jungstar der Komponistenszene, griff sich, noch bevor ein Ton erklang, ein Cello und eine Geige aus dem Orchester, band sie zusammen, präsentierte sie so aneinandergefesselt und zerschlug sie dann auf dem Boden. So protestierte er gegen die beschlossene Fusionierung der beiden SWR-Sinfonieorchester in Stuttgart und Freiburg/Baden-Baden. Eine weitere Protestnote fügte der Chefdirigent François-Xavier Roth zu Beginn des Orchesterkonzerts an: Er hielt eine Schweigeminute ab.

Das zog die Aufmerksamkeit zunächst auf sich. Nach Kreidlers Aktion bat Festivalleiter Armin Köhler denn auch darum, man möge doch bitte in den «Wahrnehmungsmodus» zurückkehren, aber das erwies sich bei diesem Jahrgang unter dem Motto «high tech – low tech» als gar nicht so einfach: Worauf richtet sich die Wahrnehmung? Da hat sich etwas verändert. Es gab zwar durchaus jene Stücke, die das Hören auf bislang Kaum-Gehörtes zu schärfen vermochten, etwa das Orchesterstück *My My Country* des Tschechen Martin Smolka. Aber schon beim letzten Werk des ersten Sinfonie-konzerts wurde deutlich, wie Wahrnehmung verstört und gestört wird. Helmut Oehring integrierte in sein Stück *schienen*

wie Wellen die in lange Auge (Saf Haki/ Wörter in die Luft) nicht nur wie gewohnt eine Interpretin der Gebärdensprache, sondern versuchte auch den Sprung ins Politische, indem er den Oud-Spieler Hassan Taha und die syrische Sängerin Najat Suleiman auftreten liess. Das blieb zwar seltsam unverbunden in dem Stück, überzeugte nicht – und deutete doch eine Perspektive an: Das Politische lässt sich nicht ästhetisch ungestört integrieren.

Das war auch ein Ansatzpunkt für den Auftritt einer jüngeren Generation, die, nachdem sie sich längst angekündigt hat, nun in Donaueschingen mit Vehemenz auf sich aufmerksam machte. Man möchte von einer Art Wende, vom Beginn einer neuen Ära sprechen. Es ist die Generation jener, die mit Computerspielen, mit Internet und Handy aufgewachsen sind. Sie greifen diese Elemente nicht nur anekdotisch auf, wie es bei älteren Komponisten zuweilen vorkommen mag; sie nehmen sie als Ausgangspunkt für ihr Denken. Und das verlangt nun nach einem wirklich anderen «Wahrnehmungsmodus». So lässt der 33-jährige Belgier Stefan Prins vier Musiker auf der Bühne spielen. Vor diesen sitzen aber vier weitere, die nun via Playstation Bilder und Klänge eben dieser Musiker darüberblenden, in heillosen Rasanzen. So entsteht ein

flimmerndes Gebilde, bei dem zwischen Realität und Virtualität kaum zu unterscheiden ist, aggressiv und hyperaktiv. *Generation Kill* heisst das Stück, das auch Bilder vom Irak-Krieg einblendete und so auf die politische Dimension hinzulenken versuchte.

Im selben Konzert des jungen Nadar Ensembles wurde dann auch ein neues Werk Kreidlers uraufgeführt: *Der «Weg der Verzweiflung» (Hegel) ist der chromatische* für neun Instrumente, Audio- und Videoplayback. Piratenmässig integrierte er visuelle und akustische Samplers in die Musik, «störte» damit den musikalischen Verlauf und brach die ästhetische Einheit auf. Die formale Gestaltung ist da eher schwächlich ausgeprägt – und das zu Recht, denn formale Geschlossenheit würde die Zerrissenheit aufheben und den Clash abmildern. Um diesen Zusammenprall ästhetischer Welten scheint es aber Prins und Kreidler zu gehen. Das ist das Neue.

Die Musik verweist dabei immer auch auf ihren Kontext, sie gerät selbstreferenziell. Der Norweger Lars Petter Hagen hatte damit schon vergangenes Jahr mit seinem Stück *To Zeitblom* auf subtil-hintergründige Weise gespielt und die Donaueschinger Avantgarde-Ansprüche ausgehebelt. Nun setzte sein Landsmann Trond Reinholdtsen noch eins drauf, indem er sein Stück von Beginn weg «erläuterte», schliesslich ganz in eine absurd musiktheoretische Powerpoint-Präsentation abglitt und dann mit allen Musikern von der Bühne verschwand, worauf eine Videoaufzeichnung «aus dem Backstagebereich» nochmals alle kulturästhetischen Ansätze durcheinanderwirbelte und ziemlich drastisch in den Abgrund jagte. Das war *Titanic*-mässig lustig und grausam.

Auch da präsentierte sich mit dem ensemble asamisimasa aus Norwegen ein junges, hochmotiviertes Team – und als drittes möchte man das Ensemble

« Ô Verbe qui me manque »

Le festival Musica à Strasbourg (21 septembre – 6 octobre 2012)

Nikel (Saxophone, E-Gitarre, Perkussion, Klavier) erwähnen, das unter anderem eine wie immer radikal energetische neue Komposition (Michael Wertmüller, *skip a beat*) aufführte. Das hat was von einer Rockband, ist ungemein lebendig, kraftvoll, ja auch viril – und deutet auf Interpretenebene an, dass sich da ebenfalls eine neue Generation meldet.

Vergessen wir neben den Jungen nicht die Älteren: Georg Katzer mit seiner skurrilen Lewis-Carroll-Vertonung *after Carroll (Jabberwocky)*, Clemens Gadenstätter mit seinen *Sad Songs* und Beat Furrer mit dem Ensemblestück *linea d'orizzonte*, einem feingestrickten Stück, im Charakter einem Allegro quasi scherzando ähnlich. Und vergessen wir nicht, dass auch jüngere «rein musikalisch» (was immer das heisst) komponieren: der Italiener Aureliano Cattaneo, der sein Stück *Blut* für das Trio Accanto und Orchester in einer wunderbar lyrischen Passage ausklingen liess. Und endlich wäre ein Vertreter der französischen «musique saturée» zu nennen: Franck Bedrossian setzte mit seinem Orchesterstück *Itself* den fulminanten Schlusspunkt unter ein ereignisreiches Festival. Seine Musik bewegt sich auf ungemein phantasievolle und, wie es dieser Ästhetik entspricht, «exzessive» Weise zwischen Klang und Geräusch, findet dabei zu unerhörten Klangkombinationen: leichtthin, abwechslungsreich, energiegeladen und stringent.

Thomas Meyer

Die 3-CD-Box von den Donaueschinger Musiktagen 2011 enthält Werke von Andreas Dohmen, Saed Haddad, Lars Petter Hagen, Wolfgang Mitterer, Wolfgang Rihm, Rebecca Saunders, Iris ter Schiphorst sowie Hans Thomalla. Neos 11214-16.



Apéro-bouffe ? « Limbus-Limbo » de Stefano Gervasoni. © Philippe Stirnweiss

L'édition 2012 du Festival Musica s'ouvre avec l'éclat mystique de l'unique opéra de Schoenberg, *Moses und Aron*. Objet sonore déroutant et rarement représenté sur scène, cet opéra inachevé fuit les sujets traditionnellement opératiques en prenant pour thème le monothéisme judaïque — gageure de taille à l'époque où la modernité avait pour nom *l'Opéra de Quat'sous* et *Jonny spielt auf*. Le goût de Schoenberg pour les effectifs monumentaux rappelle le romantisme crépusculaire des *Gurrelieder*, même s'il s'agit ici d'une œuvre aérolithe tombée dans l'univers du dodécaphonisme. La complexité de l'écriture confère une densité émotionnelle abrupte et sévère, l'ouvrage étant donné d'une seule traite et sans complaisance pour l'auditeur. Le SWR-Sinfonieorchester Baden-Baden und Freiburg et le jeune chœur Europa-ChorAkademie sont parfaitement à la hauteur de l'enjeu, sous la direction de Sylvain Cambreling littéralement habité par cette partition. La scène du Veau d'Or est le point culminant d'un ouvrage qui se souvient de l'héritage technique et stylistique de Wagner. Le travail des couleurs et des timbres opère par juxtapo-

sition de pupitres, souvent asynchrones et agencés pour en faire ressortir toute l'étrangeté. La dramaturgie de l'ensemble est soutenue par un plateau vocal exceptionnel qui soutient les déferlantes orchestrales. Dans le rôle titre, l'immense Franz Grundheber rappelle qu'il a été un des plus grands Wozzeck, capable d'imposer une présence scénique incroyable même dans une version concertante. Face à lui, l'Aaron d'Andreas Conrad lui oppose un métal plastique de toute beauté. L'inachèvement de l'ouvrage schoenbergien tient davantage de l'esthétique et de la morale que d'un ensemble de contingences liées aux aléas de la composition. Moïse échoue dans sa quête d'un lien verbal avec Dieu : « Ô Verbe qui me manque ».

Direction la Cité de la Musique pour retrouver l'ensemble Ictus et Georges-Élie Octors pour un ensemble de créations très attendues à commencer par celle de Francesco Filidei et sa *Balatta n°2*. L'atmosphère à la fois ludique et enfantine émane d'un ensemble discret de gestes et de modes de jeu tels ces appeaux disséminés de part et d'autres ou ces rhombes qui virevoltent en rap-

pelant les machines à vents de l'opéra baroque. Un ballon éclate, pied de nez et prétexte à une giboulée de notes éparses qui retombent en clapotis indistincts. Le *Little Smile* de Wolfgang Mitterer durcit le ton en jouant sur l'épaisseur des textures. Cette musique de bric et de broc semble composée d'éléments disparates, superposés en coulures de notes ou mis bout à bout et projetées capricieusement à la manière d'une improvisation free jazz. Raphaël Cendo lui succède avec la création de *Carbone*, agencement rugueux et bruyant qui joue sur des effets de dripping de notes et des enchaînements caoutchouteux maculés de son « sales » mêlant riffs de guitare électrique, métal frotté contre les cordes et souffles captés en gros plans. Une langue sonore corporelle et violente, hors des mots, mais qui à trop saturer le sentiment finit par lasser l'intellect.

Le KNM (Kammerensemble Neue Musik) de Berlin (que l'on entendait pour la première fois) avait choisi de consacrer l'intégralité de son programme à la musique française en balayant un large panorama de Pascal Dusapin au jeune Aurélien Dumont. Le *Trio Rombach* (1997) de Dusapin pour violon, violoncelle et piano dégage de belles lignes de cordes avec un jeu de piano assez sec, sur le mode essai-échec et notes bloquées. Le folklore hongrois court en filigrane derrière un discours assez austère. *L'Usage de la Parole* (1999) de Frank Bedrossian montre une facette très « écrite » et presque esthétisante de celui qui allait bientôt sombrer dans les impasses de la saturation. On y trouve des zébrures subtiles et des prélèvements de surfaces sonores assez ludiques. La nouvelle version de *Ritornello in memoriam Luciano Berio* (2003-04, rév. 2012) de Philippe Hurel pour flûte et piano évoque le travail des *sequenze*, fait de battements et d'irisations au clavier qui se

déploient en nappes étales et de lents escaliers harmoniques. La surprenante *Berceuse et des poussières* pour violon, alto, violoncelle, piano et bande d'Aurélien Dumont emporte l'adhésion par l'inventivité et la liberté de ton qui s'en dégage. Derrière une mécanique rythmique et les chuintements d'un piano préparé, on croise un insolite microcosme citationnel où pointe le profil de Beethoven. Les sordina di piombo se combinent à une bande électronique très ténue et des archets jouant flautendo en tournoyant sur les cordes au rythme d'un tambour argentin. Le concert s'achève avec *Hendeka* (2007) de Christophe Bertrand pour violon, alto, violoncelle et piano. On y retrouve l'univers caractéristique du compositeur disparu prématurément en 2010. Des pluies lentes de gammes tombent en flocons de notes sur des unissons de lignes mélodiques vacillantes. Subtil et méditatif paysage musical.

Le récital « Cage Heritage » du pianiste Wilhem Latchoumia alternait des pièces pour piano préparé et piano avec bande, séparées par la célèbre *Suite for Toy Piano* (1948). On retiendra la belle allure d'*Embâcle* (2009) de Jérôme Combier, pièce à fois méditative et virtuose qui permet au soliste de faire entendre le rendu acoustique d'une baguette superball frottée à même les cordes. La *Série Noire* de Pierre Jodlowski utilise des insertions de dialogues de films noirs, en parallèle avec le déplacement des mains sur le clavier qui répondent à la couleur inquiétante des atmosphères. Malgré les spectaculaires mitaines du pianiste, *cage in my car* (2011) de Gérard Pesson ne parvient pas à retenir l'attention. Tout le contraire du classicisme virtuose de *...mais les images restent...* (2003) de Michael Jarrell fait se succéder un jeu très extérieur et très vif à des plages de sons moins denses et évanescents.

Naufrage corps (et âmes) pour *Limbus-Limbo* (délicatement sous-titré « Apérobouffe ») de Stefano Gervasoni. Commandé à l'occasion du 50^e anniversaire des percussions de Strasbourg, cet opéra de poche ne décolle jamais au-delà de l'humour potache et bouffe curé en partie à cause d'un argument très anecdotique lié au récent argument théologique de la suppression des limbes dans la religion catholique. Dans ce séjour entre Enfer et Paradis, l'ennui gagne les protagonistes coincés comme dans un hall de gare un jour de grève. La milliardaire américaine Tina est l'objet d'une tentative de séduction de deux ennemis du dogme catholique : Carl von Linné, père de la taxinomie botanique, et Giordano Bruno, philosophe de la Renaissance, mort supplicié. À la question « Y a-t-il une vie avant la mort ? » succède la peur-panique de l'annonce de l'abolition des Limbes. La possibilité ainsi entrevue d'une possible disparition de l'Éternité expédie tout le monde aux Enfers. Sur un rythme obsédant et littéralement infernal, le limbo (danse trépidante consistant à passer sous un bâton) emporte l'auditoire dans une perplexité sans fond ni espoir de rédemption.

David Verdier

Démessure, suspension, modernité

« Les Soldats » de Bernd Alois Zimmermann au Festival de Salzbourg (Felsenreitschule, 19 août 2012)



« Les Soldats » dans la mise en scène d'Alvis Hermanis.
© Ruth Walz

Comme toutes les œuvres géniales et généralement maudites, les *Soldats* de Bernd Alois Zimmermann ne sont que très rarement représentés sur scène. On ne peut que déplorer ce triste état de fait explicable (en partie seulement) par l'effectif musical pléthorique et la cinquantaine de chanteurs sur scène. Il n'est pas inutile de rappeler que la première et la dernière fois que Paris a accueilli l'ouvrage remonte à 1994, dans la reprise de la production d'Harry Kupfer (heureusement captée en 1988 à Stuttgart). Les images qui ont survécu traduisent bien le défi que pose cet opéra, notamment pour des théâtres à l'italienne (on n'ose imaginer par avance à quoi ressemblera la reprise de la production de Salzbourg au Teatro alla Scala en 2014).

La problématique de la mise en scène des *Soldats* est assujettie à la prise en compte de l'espace scénique. Pour cette création salzbourgeoise, le metteur en scène letton Alvis Hermanis a choisi d'occuper délibérément toute la scène de la Felsenreitschule, quitte à en faire le lieu réel de l'action en y introduisant un manège inlassable de chevaux et palefreniers. Ce premier degré référentiel dérange de prime abord — l'espace laissé libre se réduit au proscenium, obligeant les chanteurs à se déplacer sur une bande relativement étroite. Trois têtes de chevaux et l'inscription « Felsenreitschule » trônent au dessus d'une galerie

de verre qui sert tout à la fois de séparation et de support de projection (ombres chinoises ou photographies pornographiques qui « datent » le moment de l'action). Le lieu ainsi investi permet de contourner la difficulté imposée par le livret de représenter plusieurs lieux en simultané spatio-temporel. L'inconvénient, c'est de devoir utiliser l'éclairage pour séparer les différents espaces et contraindre le spectateur à saisir les scènes de groupe d'un bout à l'autre du plateau, sur une longueur d'une trentaine de mètres... Les musiciens du Philharmonique de Vienne occupent la totalité de la fosse tandis que tout autour, de nombreux groupes de percussions et de jazz-combo créent une amplification acoustique à la masse formidable de l'orchestre. La profusion instrumentale est à l'image de cette œuvre « totale » qui joue la carte de la démesure non seulement musicale et théâtrale, mais aussi morale et psychologique.

Les personnages qui émergent de cette gangue de notes et de fracas exhibent leur veulerie et leur faiblesse. Alvis Hermanis a opté pour un univers référentiel qui renvoie à la première guerre mondiale, sans doute de manière assez diffuse puisque il n'est pas question ici de combats, d'armes ou de tranchées. La soldatesque y est montrée dans toute la dimension quotidienne, ennuyeuse et traumatisante. La quête d'occupation, les besognes répétitives... sont parfaitement soulignées par ces chevaux qui tournent sans fin ni but. L'entretien des hommes et des bêtes rappelle inévitablement le modèle du soldat Wozzeck occupé à raser son capitaine et subissant les expériences médicales. Büchner a fait d'ailleurs de Jakob Michael Reinhold Lenz le personnage principal d'une nouvelle éponyme deux ans avant d'écrire son *Woyzeck*. La similitude Stolz/ Wozzeck et Mary/Marie n'a pas manqué d'attirer l'attention du compositeur. Ce

qui manque ici dans la mise en scène, c'est la notion de temps sphérique, chère à Lenz et Zimmermann, dans laquelle temps et espace sont mêlés dans une même unité de perception et de sensation (visuelle et acoustique). Les projections de films — pourtant dûment indiquées dans le livret — disparaissent ainsi que la bande électronique amplifiant la montée magmatique de timbres et de rythmes dans la scène finale. C'est une part de la complexité d'écriture et de sensations qui disparaît — hélas — irrémédiablement.

La prédation sexuelle est l'élément auquel Hermanis accorde le plus d'importance. Lorsque Desportes fait sa cour à Mary, il en profite pour lacer son corset étroitement autour de sa taille comme une proie prisonnière. En arrière-plan, la masse des soldats voyeurs se masse derrière des vitres, à la fois animaux venimeux ou rats de laboratoire. L'onanisme barbare, l'exhibition et l'accouplement bestial sous le regard de tous dans une cabine aux parois de verre (merci Kupfer...) sont autant d'éléments que la mise en scène répète à l'environnement jusqu'à l'écoeurement. Vrai travail et moment de répit, le passage d'une équilibriste grimée en Mary, suspendue au dessus du vide magnifie de la plus belle des manières la *Romanza* de l'acte III. On retrouve le pendant scénique de ce passage en voyant Mary tituber sur des bottes de paille, métaphore de son destin funeste. Peu de temps après l'entrevue avec la comtesse, autre image très forte : Mary enceinte auréolée d'une guirlande de lampions rouges dans la cabine de verre, image profane et profanée d'une virginité maudite façon Otto Dix. Durant le prélude du IV^e acte, elle extirpe lentement la paille de son ventre qui tombe à terre tel un fœtus mort et monstrueux. Tant pis si la scène de l'empoisonnement de Desportes par Stolz/ Wozzeck est bâclée et illisible, seule compte

l'hypnotique danse démoniaque de Mary, agitant ses bras au rythme des tambours tandis que la note ré (symbole de la mort chez Zimmermann) disparaît en un long descrecendo.

La présence de Ingo Metzmacher à la tête du Philharmonique de Vienne est indéniablement la plus grande réussite de la soirée. Sous sa baguette, la fosse rejailit en une infinité de débris de notes et de couleurs. Il manie comme personne la masse gigantesque de l'instrument sans jamais alourdir le propos et avec le souci constant de soutenir le plateau vocal. Une oreille avisée distinguera la violence un rien forcée de certains pupitres (la percussion dans l'introduction, loin du ritmo ferreo — « rythme de fer » — voulu par Zimmermann) ou les très sages saillies de cordes au Café d'Armentières. En ce soir de première, la partition tombe encore trop précautionneusement sous les doigts des musiciens. Nul doute que les représentations suivantes permettront d'ajuster la sauvagerie des contours et l'urgence de la dramaturgie. Sans surprise, la scénographie d'Alvis Hermanis réalise un compromis de grande qualité qui semble construit autour de la personnalité de Mary, excellemment interprétée par une Laura Aikin en état de grâce. Son incarnation de femme-enfant a le mérite de se différencier de Lulu d'Alban Berg, son autre rôle fétiche. Les autres figures féminines sont traitées comme un kaléidoscope autour du personnage originel de Mary. Ariane Baumgartner est parfaite dans le costume de Charlotte, héroïne frustrée et velléitaire. Cornelia Kallisch et Renée Morloc — respectivement les mères de Wesener et de Stolzius — associent rigueur et présence scénique. Seule la comtesse de Gabriella Benackova ne peut dissimuler une voix qui se dérobe dans les redoutables aigus de son rôle. Les soldats sont saisis comme les composants d'un

même ensemble — ne parle-t-on pas de « corps » d'armée ? — des corps libidineux dont la vraie nature se dévoile au moment où se projettent de monstrueuses images médicales de malformations physiques qui viennent remplacer la pornographie sépia et désuète. Le Stolzius de Tomasz Konieczny domine les débats d'une voix sans doute un rien trop rayonnante pour un personnage dominé et soumis durant la quasi-totalité de l'opéra. Daniel Brenna assume le fiel lubrique de Desportes, jusqu'à déchirer littéralement ses aigus dans les spasmes de l'empoisonnement. Alfred Muff surprend son monde en portant à bout de bras un Wesener très impressionnant. La précision de l'écriture de Zimmermann sait mettre en valeur les voix et ne joue jamais à rebours de leur nature propre. *Les Soldats* sont la plus parfaite démonstration qu'un opéra « moderne » n'oublie pas la leçon des ouvrages qui le précèdent tout en transcendant le style et les moyens techniques d'un art du chant toujours renouvelé. Sans atteindre le degré de violence qu'on pouvait espérer, la représentation de l'œuvre au Festival de Salzbourg lui assure sa place parmi les plus grands chefs d'œuvre du répertoire.

David Verdier

Multipler Visualisierungsversuch

Neuinszenierung von Lachenmanns
«Das Mädchen mit den Schwefelhölzern»
in Berlin (15. September 2012)

Seit der Uraufführung 1997 an der Hamburgischen Staatsoper in der Inszenierung von Achim Freyer und seinem Ensemble erfuhr diese höchst aufwändige «Musik mit Bildern» mehrere Wiederaufführungen. Neuinszenierungen gab es in Paris, Stuttgart und Wien, konzertante Wiedergaben in Tokio, Salzburg, Berlin und Frankfurt. Helmut Lachenmanns *Das Mädchen mit den Schwefelhölzern* erhielt dabei stets grossen Zuspruch. Gleich zweimal wurde es schon auf CD eingespielt und mit hohen Schallplattenpreisen ausgezeichnet. Für avanciertes Musiktheater jenseits narrativer Dramatik ist das erstaunlich, in diesem Fall aber auch verständlich. Immerhin geniesst das gleichnamige Märchen von Hans Christian Andersen grosse Bekanntheit und komponierte Lachenmann hier eine haptisch, energetisch und klangräumlich unmittelbar zugängliche Musik, deren innere Theatralik bereits eine Fülle an Bildern und meteorologischen Situationen evoziert, so dass es deren äusserlicher Visualisierung auf der Bühne gar nicht unbedingt mehr bedarf: Eben das ist das Dilemma und zugleich die grosse Herausforderung für jede Inszenierung.

Den jüngsten Versuch unternahm an der Deutschen Oper Berlin Regisseur David Hermann mit Kostüm- und Bühnenbildner Christof Hetzer. Beide hatten zuvor bei mehreren Opernproduktionen in Luzern und vor allem Basel zusammengearbeitet. Sie hatten zweierlei im Sinn: Das individuelle Schicksal des Mädchens perspektivisch zum allgemeinen Komplex von Isolation und Vereinsamung in Parallelgesellschaften zu weiten und gleichzeitig den Versuch zu wagen, die mit zwei Sopranistinnen besetzte Mädchen-Partie erstmalig auf die Bühne zu bringen, nachdem alle bisherigen Produktionen sich an Lachenmanns Vorgabe gehalten hatten, die Sängerinnen

im Orchester agieren und die Bühnenfigur von einer Schauspielerin doublen zu lassen. Ein Spagat zwischen Personifikation und Verallgemeinerung war damit vorprogrammiert. Im Obergeschoss eines stilisierten Appartementhauses platzierte das Inszenierungsduo einen Mann, der im Homevideo seine – wie man ahnt – von ihm ermordete Frau beim Baden, im Gestrüpp und endlich als angeschwemmte Wasserleiche beobachtet, bis dieselbe plötzlich leibhaftig aus einem Regal steigt und sich ihm auf den Schoss setzt. Darunter in einem Wohnzimmer mit grossem Flügel und zwei Klavierhockern kauern sich zwei Mädchen aneinander, offenbar aufgeschreckt von der Lektüre eben des Märchens, dessen Hauptfigur sie selbst verkörpern.

In karierten Röckchen und dicken Flanellpullis erinnerten beide – auch mangels schauspielerischen Talents – jedoch eher an das Doppelte Lottchen oder an frisch entsprungene Eleven eines Suzuki-Klavierwettbewerbs – keine Spur von Kälte, Nacht, Alleinsein, Hunger. Die dritte Ebene bildete ein vom Keller bis zum Dach sich durch das Gebäude windender Lüftungsschacht, in dem die Sprecherin des Leonardo-da-Vinci-Texteinschlusses als dritte Personifikation des multiplen Mädchens von Anfang an herumturnt (Bini Lee akrobatisch und virtuos), getrieben von «zwei Gefühlen»: «Furcht vor der drohenden Dunkelheit der Höhle» – in der ihr ein Schwarzer nachstellte – und dem «Verlangen mit eigenen Augen zu sehen, was darin an Wunderbarem sein möchte», was im geheimnislosen Belüftungssystem freilich wenig Erfolg versprach. Immerhin schuf dieses hinter den guten Wohnstuben verborgene Kanal eine optische Allegorie auf die Schattenklänge von Lachenmanns Musik, die jenseits philharmonischen Wohlklangs schnaufend, schabend, kratzend, klappernd für Frischluft sorgt.

Insgesamt bot die Regie ein Übermass an Action: Wilde Verfolgungsjagd in der Klimaanlage, Ehedrama auf kieseligem Video, Lethargie im Fernsehsessel, verängstigt huschende Töchter, leere Sektflaschen mit Silvesterraketen bestückender Vater und finales *pas de deux* von Mädchen und Tod waren allesamt dazu angetan, vom Hören eher abzulenken, als das Publikum für die immanente Bildmächtigkeit der Musik zu sensibilisieren. Auch die musikalische Interpretation hätte mehr Aufmerksamkeit verdient. Das fantastische Sopranduo Hulka Sabirova und Yuko Kakuta – Mitglieder der Deutschen Oper Berlin bzw. der Staatsoper Stuttgart – liess warme Liegetöne bis weit in die dritte Oktavlage hinaufstrahlen. Und Chor und Orchester der Deutschen Oper agierten in der kompakten Akustik des Berliner Hauses mit grosser Präsenz und Plastizität unter der erfahrenen Leitung von Lothar Zagrosek, der bereits die Hamburger und Stuttgarter Aufführungen dirigiert hatte. Auf den weiteren Lebensweg von Lachenmanns *Mädchen* darf man gespannt sein. Die nächste Inszenierung ist bereits geplant, bei der Ruhrtriennale 2013 in der Regie von Robert Wilson.

Rainer Nonnenmann

Schnaps, Ideen, Körper und Rauch

Das Festival «Faithful! Treue und Verrat der musikalischen Interpretation»
(Berlin, 5. bis 14. Oktober 2012)



Das Pellegrini-Quartett am Festival Faithful!.

Foto: Akgün Akdoğan

Gibt es so etwas wie Werktreue? Wie ist der Begriff Interpretation zu verstehen? Handelt es sich um Verkörperung, Übersetzung, Vergegenwärtigung, Aneignung eines Stückes durch den Interpreten? Wie gelangt ein Musiker zu seiner Interpretation, und welche Hürden hat er dabei zu nehmen?

Diesen Fragestellungen widmete sich an zwei Konzertwochenenden das Festival «Faithful! Treue und Verrat der musikalischen Interpretation» in Berlin. Im Zentrum stand der Interpretationsvergleich. Bei einem Solisten-Konzert, einem Abend mit Streichquartetten und einem Vergleich verschiedener Ensembles wurde die Aufmerksamkeit des Publikums auf die Besonderheiten des bzw. der jeweiligen Interpreten gelenkt – die Unterschiede im Klang, aber auch der grundsätzlichen Herangehensweise und der Auftrittspersönlichkeit. Ein Stück, das durch den Interpretationsvergleich sehr gewann, war *Wachstum und Massenmord* von Peter Ablinger. Die Instrumentalisten erhalten die Noten erst kurz vor dem Auftritt und üben das Stück direkt auf der Bühne. Während das Pellegrini Quartett nichts als Gemurmel und Geblätter zu Gehör brachte, spielte das Minguet-Quartett Teile vom Blatt, unterbrochen von Witzen und Gelächter. Wäre es bei nur einer Aufführung geblieben, so wäre auch das Stück selbst über die

Thematisierung von Proben- und Aufführungskontext nicht hinausgekommen. Im direkten Vergleich zeigten sich die Unterschiede bei den Persönlichkeiten der Musiker, der Arbeits- und Autoritätsstrukturen innerhalb der Quartette und die verschiedenen Möglichkeiten der Gruppenorganisation, so dass der gesellschaftliche Bezug des Stückes umso deutlicher hervortrat. Das Anima-Quartett aus St. Petersburg wirkte bei diesem Vergleich insgesamt besonders erfrischend. Ob es John Cages *String Quartet in Four Parts* spielte oder Michael von Biels *Quartett 2*, immer fand es einen persönlich und emotional wirkenden Zugang.

Der Frage, wie eine solche eigene Interpretation zustande kommt, ging der Film *to_perform* der Hochschule für Musik Basel auf den Grund, der in einer Ausstellung im Rahmenprogramm des Festivals gezeigt wurde. Zwei Instrumentalisten wurden bei der Erarbeitung verschiedener Stücke mit dem Komponisten und Posaunisten Vinko Globokar gefilmt. Manchmal legt Globokar seinen Schülern sehr genaue Klangvorstellungen vor, die sie realisieren sollen. Dann wieder überlässt er es ihnen, wie sie an eine bestimmte Stelle herangehen. Wann genau was davon angebracht ist, das bleibt weiter unentscheidbar. Und so gibt es wohl nicht umsonst die Einstellung, in der sich ein lächelnder Globokar in Zigarrenrauch hüllt.

Ein etwas ärgerliches Gespräch über Interpretation war die Podiumsdiskussion des «Quartetts der Kritiker». Auf der Bühne sassen Ingeborg Allihn, Ludolf Baucke, Hartmut Lück und Max Nyffeler und diskutierten verschiedene CD-Einspielungen der *Serynade* von Helmut Lachenmann. Der Diskussion lag augenscheinlich die Annahme zugrunde, dass es so etwas gäbe wie die eine «richtige» Interpretation. Und anstatt die Pianisten Yukiko Sugawara, Mario Formenti und

Ellen Ugelvik in ihrer speziellen Herangehensweise ernst zu nehmen und diese zu diskutieren, bestätigten sich die Kritiker auf dem Podium nur gegenseitig in ihrer erstarrten Position.

Umso lieber hätte man das «Quartett der Kritiker» einmal unvorbereitet über die freieren Interpretationsansätze diskutieren hören, die zum Beispiel von Kerry Young verkörpert wurden, der Werke von John Cage, Steve Reich und Giacinto Scelsi, ursprünglich für präpariertes Klavier komponiert, überzeugend auf sein MIDI-Keyboard übertrug. Etwas effekthascherisch mutet hingegen die Idee des Vegetable Orchestra aus Wien an, Werke unter anderem der Zweiten Wiener Schule mit aus Gemüse geschnitzten und mikrophonverstärkten Instrumenten zu spielen. Auch wenn es beeindruckend ist, dass eine Gruppe Musiker sich bereits seit 1998 mit grosser Ernsthaftigkeit einer solchen Schnapsidee widmet, entstand musikalisch weder der Eindruck eines besonderen Gemüseklangs noch wurden die auf dem Programm stehenden Werke so gespielt, dass sie tatsächlich erkennbar gewesen wären.

Einen etwas abseitigen Charme entfaltete die «Neue Musik Karaoke». Festivalteilnehmer durften Schönberg, Boulez, Satie und andere Hits der Neuen Musik zu billig klingenden MIDI-Backtracks vom Blatt singen. Leider stellte sich dabei raus, dass das Dionysische des Karokes und das Apollinische der Neuen Musik wohl nicht ohne Grund bislang eher voneinander getrennt geblieben sind.

Wo liegt sie nun, die Grenze zwischen Treue und Verrat? Auch nach den vielen Anregungen und Ansätzen des Festivals liegt die Antwort darauf wohl weiterhin irgendwo im Rauch.

Friederike Kenneweg

Kristallkugel?

Der SWR fusioniert seine Orchester

Es ist geschafft: Ein Viertelprozent der Ausgaben des SWR ist eingespart. Möglich macht's die Fusion vom SWR-Sinfonieorchester Baden-Baden und Freiburg mit dem Radio-Sinfonieorchester Stuttgart, die der SWR-Rundfunkrat Ende September per 2016 beschlossen hat.

Zwei führende Orchester Europas werden damit aufgelöst, beseelt von der Hoffnung, dass aus den Trümmern unversehens ein neues entsteht. Qualitäts-einbussen sieht die SWR-Chefetage keine vor. Das könnte sich als blauäugig erweisen: In Basel beispielsweise lässt sich noch 15 Jahre nach einer ähnlich angelegten Fusion ein aktuell gebliebenes Klagelied über den Preis solcher Machenschaften vernehmen. Und in Südwestdeutschland dürfte dessen Variation noch viel vehementer ertönen. Ein gutes Stück deutlicher, als es in Basel der Fall gewesen war, unterscheiden sich nämlich Profil und spezifische Qualitäten der beiden betroffenen Orchester. Hier das SWR-Sinfonieorchester Baden-Baden und Freiburg, das ausgeprägte Erfahrung in der Aufführung zeitgenössischer Musik aufweist und auch das klassisch-romantische Repertoire sowie die klassische Moderne mit einem Geist angeht, der von diesen Erfahrungen zeugt («Wir spielen Neue Musik aus allen Zeiten», heisst es beim Chefdirigenten François-Xavier Roth). Auf der anderen Seite das Radio-Sinfonieorchester Stuttgart, das sich unter Roger Norrington zu einem Klangkörper entwickelte, der zwar moderne Instrumente zum Zug kommen lässt, sich aber der historisch informierten Aufführungspraxis und insbesondere einer vibratolosen Spielweise verschrieben hat.

Solch unterschiedliche Orchester zu fusionieren, kommt etwa dem Versuch gleich, «den FC Zürich und den Volleyball-Club Voléro zusammenzubringen (die haben ja beide mit Bällen zu tun)», wie es Susanne Kübler im *Tages-Anzeiger* formulierte. Aus dadaistisch anmu-