

Zeitschrift: Dissonanz = Dissonance
Herausgeber: Schweizerischer Tonkünstlerverein
Band: - (2014)
Heft: 125

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: 09.04.2026

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

From here on farther

Tage für Neue Musik Zürich
(12.–17. November 2013)

Heute dies, morgen das: Die Tage für Neue Musik Zürich (TfNM) haben sich der Schnelllebigkeit unserer heutigen «Click-and-Swipe»-Zeit ein wenig angenähert. Für jede Ausgabe des 1986 von Gérard Zinsstag und Thomas Kessler gegründeten Zürcher Festivals wird neuerdings ein Kurator oder eine Kuratorin bestimmt, der oder die im Künstlerischen für die Geschicke verantwortlich ist. An einem verlängerten Wochenende hat er oder sie die einmalige Gelegenheit, das eigene Festival zu definieren und aus eigenem Blickwinkel aufzuzeigen, was die neue Musik – die ihr grosses N hier fast nur noch im Festivalnamen mitträgt – auszurichten vermag. Auf eine künstlerische Entwicklung und Linie, wie sie sich unter der Ägide von Mats Scheidegger und Nadir Vassena bis 2011 herausbildete, zielt ein solches Kuratoren-System nicht ab. Nun wechseln die TfNM im jährlichen Rhythmus ihre Identität: Im November 2013 hat sie der Zürcher Cellist und Komponist Moritz Müllenbach bestimmt, nächstes Jahr wird es der Basler Saxophonist Marcus Weiss sein und übernächstes Jahr die Komponistin Bettina Skrzypczak.

Um zum Vergangenen doch einen Bezug zu schaffen, hat sich Moritz Müllenbach mit seinem Schwerpunkt im Herbst 2013 bewusst gegenüber dem Vorjahr positioniert. Präsentierte Christoph Keller 2012 seine Vorlieben in der südamerikanischen Musik, so wählte Müllenbach ein Jahr später den «Fokus USA». Ein ästhetisch breites Spektrum diente ihm dazu, einige gesetzte Grössen und Werte, die beim Stichwort Amerika unweigerlich auftauchen, zu vermeiden und gleichzeitig eine ganze Fülle an Tendenzen und Strömungen der letzten hundert Jahre des Musikschaffens in den USA vorzustellen. Abgesehen vom Programm-Editorial und dem einleitenden Zitat von Georges Clemenceau («Amerika, das ist die Entwicklung von der Barbarei zur Dekadenz ohne den Umweg über die Kultur»),

das in diesem Kontext zwangsweise zu unnötigen nationalchauvinistisch angehauchten Diskussionen führte, gelang es Müllenbach in Einführungen und Komponistengesprächen, mit seinem kultur-geographischen Modell Hinweise auf spezifische Schaffensbedingungen und Lebenswelten zu geben. Müllenbach suchte nicht so sehr nach einer Antwort auf die historisch belastete, bemühte Frage nach dem «Exotischen» oder «Anderen» einer «amerikanischen Musik», sondern bot eine breite Darstellung diverser Einzelpositionen, die mal mehr, mal weniger überzeugten – je nach Stückwahl.

Geschick zeigte Müllenbach darin, auch Formate wie die Installation oder die gross angelegte Performance im öffentlichen Raum zu berücksichtigen und sie selbstverständlich in die Reihe der «klassischen Konzerte» zu integrieren. Publikumswirksam war das See-Spektakel mit Alvin Currans *Maritime Rites Zürich* zur Festival-Eröffnung, das neben 14 Schiffen auch die Brass Bands Zürich und Mönchhof und die Rockband Blurt einbezog. Einen schmucken intimen Rahmen für ein entspanntes Hören der *Music on a long thin wire* von Alvin Lucier bot hingegen der ausgeräumte und verdunkelte kleine Saal der Tonhalle. Mit Lucier stand ein Komponist im Zentrum des Festivals – und gleichzeitig an dessen Rand. Dass Lucier dies um Vieles eigenständiger und geschickter tut als all die ihm Nacheifernden, zeigte sich in den Workshops, Gesprächen und Konzerten des Fokustages der Zürcher Hochschule der Künste (ZHdK), der sich ganz selbstverständlich in das TfNM-Programm eingliederte.

Überhaupt gelang es Müllenbach, in den Kooperationen mit verschiedenen Institutionen zu sinnvollen Kompromissen zu finden. Die Aufführung der hundertjährigen vierten Sinfonie Charles Ives' durch das Tonhalle-Orchester Zürich

und seinen Chef David Zinman griff zwar weit in die Vergangenheit zurück, diese «amerikanischste aller Sinfonien» (Zinman) wirkte in der Zürcher Wiedergabe freilich ungemein modern und zukunftsweisend. Gerade umgekehrt war das Zeiterlebnis im Konzert des Collegium Novum Zürich in der Roten Fabrik, das mit Stefan Wolpe einmal mehr einen Komponisten ins Rampenlicht brachte, der im Zuge der Kanonisierung der Neuen Musik im 20. Jahrhundert zu Unrecht vernachlässigt wurde. Mit dem *Piece for Trumpet and Seven Instruments* aus dem Jahr 1971 und *From here on farther* aus dem Jahr 1969 erklangen zwei rückwärtsgewandte Kompositionen, in denen Wolpe seinen eigenen Weg zurückgeht und an sein früheres Schaffen anknüpft. Eindeutig an der heutigen Zeit und ihren Alltagsproblemen orientieren sich hingegen Rick Burkhardts kurzweiliges *Calf* für sieben Instrumente und Tonbandstimmen und Arthur Kampelas langfädiges *Migro*, die im Konzert einen scharfen Kontrast zu Wolpe bildeten.

Mehr oder minder schwer taten sich auch die anderen beteiligten Ensembles, einen Faden zwischen die Einzelpositionen zu spannen. Überzeugend gelang dies dem Ensemble Arc-en-Ciel der ZHdK mit Titus Engel im Theater Rigiblick. Es begann und schloss zwar mit zwei etwas platten Werken Sam Plutas, aber bildete dazwischen mit Katharina Rosenbergers feingliedrigem *parcours III* und Eric Wubbels einfachem, aber wirksamen *beata viscera* ein sorgfältig akzentuiertes Panorama. Nicht nur Vorteile brachte der grosse Saal der Tonhalle für das Konzert mit dem Ensemble Phœnix Basel und Jürg Henneberger. Es kombinierte Kompositionen des mehr schlecht als recht integrierbaren Wettbewerbs zum 250. Geburtstag des deutschen Schriftstellers Jean Paul mit zwei etwas faden Werken des Baslers Alex Buess. Unvereinbare Welten taten sich auch im Programm «Spi-

ral Network» im Filmpodium auf: Virgil Moorefields *Chakras Rising – an intermedia composition* legte die oberflächlichen Seiten des intermedialen Schaffens offen, wohingegen Adrian Kelterborns Film gerade in der Reduktion eine ganz eigene poetische Bildwelt zu David Sontöns Komposition *Fieber* schuf. Sinnvoller war es da, ein Werk wie *Orange Slice* im Kunstraum Walcheturm als (fast) alleinigen Programmfokus nur mit einem kurzen Vorspiel zu geben. Die Interpretation der gewaltigen Jazz-, Funk- und Rock-Orgie David Dramms durch Steamboat Switzerland Extended bildete einen soliden Eckpfeiler im weiten Terrain, in das sich das Festival unter der Leitung Müllenbachs vorwagte. Stilbrüche waren über die vier Tage zwar nicht explizites Programm, aber doch ein erfrischendes Nebenprodukt. Alles in allem ergab sich ein Bild vieler kleiner Teile, die an einem kurzweiligen Wochenende auch einmal unvermittelt nebeneinander stehen dürfen – ganz im Stil der Zeit.

Michelle Ziegler

Unter Druck

Uraufführung von Aleksander Gabryś' *Bestiarium Fortune Square* mit dem Sinfonieorchester TriRhenum Basel (Martinskirche Basel, 3. November 2013)

Soll man Neue Musik den professionellen Ensembles überlassen? Nein. Denn man verlöre etwas. Amateurensembles können der Aufführung Neuer Musik eine Frische geben, die nicht zu unterschätzen ist. Das zeigt das Beispiel des Basler Amateurorchesters TriRhenum (Leitung: Julian Gibbons), das weitgehend den Konzertgewohnheiten folgt und vor allem das klassisch-romantische Repertoire pflegt; es lässt es sich dennoch nicht nehmen, für seine Programme auch Auftragskompositionen zu vergeben. Vergangenen Herbst war das *Bestiarium Fortune Square* des polnischen Komponisten Aleksander Gabryś. Ein Stück, das den Bedürfnissen eines Amateurorchesters entgegenkommt. Seine Ziele hat Gabryś deutlich formuliert: «Mit rohen Orchester-Klangmitteln, die im rein funktionalen Gebrauch «lachenmannisch» eingesetzt werden, zielen wir auf die grundsätzlichen, archetypischen Probleme, die durch Pressure auf die Musikgeräte entstehen.» Die Musiker werden zu Mitkomponisten: «Jeder Mittäter-Musiker darf hier ab und zu ein Solist sein. Mit ganzem Körper, Wissen, Stimme und Mimik erlauben sich die Musiker auch improvisatorisch musikalische Selbstkritik, Diskussionen, Streite und Verhandlungen miteinander.»

Dies – das Konzert des aussergewöhnlich routinierten Sinfonieorchesters TriRhenum hat es eindrucksvoll belegt – scheint ein wesentlicher Punkt in der Arbeit mit Amateuren zu sein: Performance-Einlagen tragen dazu bei, die Orchestermusiker aus der Reserve zu locken und ihre im positiven Sinne kindliche Seite zu zeigen. Profiorchester bieten im schlimmsten Fall gelangweilte Routine, Amateurorchester zeigen im schlimmsten Fall bemühtes Unvermögen – im besten Fall aber ein bedingungsloses «Sich-ausliefern». Hier aber wurde ein Stück gefunden, das für das Orchester Identifi-

kationsmöglichkeiten bietet, Humor zulässt und auch die subversive Seite nicht ausser Acht lässt, wenn die Musiker immer wieder improvisatorisch aufeinander reagieren können und zum Teil den Dirigenten als gemeinsamen «Feind» entdecken. Wenn zudem professionelle Solisten – neben Samuel Stoll (Horn) und Noëlle-Anne Darbellay (Violine) auch der Komponist am Kontrabass – beteiligt sind, die das Orchester mitziehen können, ist das nicht zu unterschätzen: Man will es schliesslich auch für den Komponisten gut machen, der mit einem arbeitet.

Warum Neue Musik nicht nur den Profiorchestern überlassen? Gerade für Amateure kann Neue Musik spannend sein, denn die Tonsprache eines jeden einzelnen Stücks ist ein Abenteuer, das es jeweils neu zu bestehen gilt. Da bei Uraufführungen keine Einspielungen existieren, lässt sich auch nichts einfach nur «nachmachen», sondern alles muss in intensiven Probenphasen erarbeitet werden; in Klängen zu schwelgen, die man schon im Ohr hat, ist ausgeschlossen. Zudem: Welches professionelle Orchester kann es sich leisten, ein Stück über Wochen und Monate einzustudieren? Durch die Gemeinschaft entsteht ein starkes Zusammengehörigkeitsgefühl und das Erfolgserlebnis, ohne Modellanleitung ein Ergebnis zu erzielen, rechtfertigt auch anfängliche Ressentiments und Überforderungen. In der Aufführung spielen daher auch verwackelte Bläserensätze keine Rolle – das gemeinsame Erleben ist wichtiger als das Ergebnis. So kann mit Bedacht ausgewählte Neue Musik auch und gerade einem Amateurorchester eine verschüttete geglaubte Lebendigkeit und Unmittelbarkeit zurückgeben – was sich sogar im Verhalten des Publikums spiegelt, das sich kaum scheut, ungefilterte Reaktionen zwischen Erschütterung und Amüsement zu zeigen.

Florian Hauser

Flüchtig historisch

Symposium zum Thema «Improvisieren – Interpretieren» des Forschungsschwerpunkts Interpretation der Hochschule der Künste Bern (12.–13. Oktober 2013)



Historisches Szenenbild aus der Uraufführung von Wagners «Der fliegende Holländer». Bild: Illustrierte Zeitung (Leipzig 17.10.1843)

Klavierimprovisation zur Zeit Beethovens und die Aufführungspraxis von Richard Wagners Musikdramen – diese beiden Schwerpunkte aus der Forschungsabteilung der Hochschule der Künste Bern wurden am 12. und 13. Oktober der Öffentlichkeit vorgestellt. Trotz unterschiedlicher thematischer Ausrichtung verband die beiden Tagungen ein gemeinsamer Nenner: Beide Forschungsprojekte interessieren sich offensichtlich für interpretatorische Fragen, die anhand schriftlicher Dokumente sowie anderer Quellen untersucht werden können.

Die Auffassung, ein musikalisches Werk sei das definitive Resultat eines kreativen Schöpfungsprozesses, ist weit verbreitet. Im Forschungsprojekt *Das flüchtige Werk. Pianistische Improvisationen der Beethoven-Zeit* (geleitet von Michael Lehner) verfolgt man freiere Sichtweisen und untersucht darum Repertoire, bei dem das Improvisieren eine wichtige Rolle spielt. Unter dem musikalischen Begriff «Improvisation» versteht man nicht nur eine unvollständig oder gar nicht auf Papier erfasste Darbietung, sondern auch notierte Musik, also Kompositionen, die aber die formalen Freiheiten des «Phantasierens» und «Präluudierens» imitieren. Interessante Erkenntnisse gibt es darüber hinaus auch zu unvollständigen Niederschriften

Anti Ekstasen

etlicher Klavierkonzerte von Mozart und Beethoven, die von heutigen Interpreten einen ausgesprochen kreativen Umgang mit der Partitur fordern. Eine der Studien zeigt nämlich auf, dass es oftmals die pure Zeitnot war, für wichtige Anlässe eine Komposition fristgerecht abzuliefern, welche die Komponisten dazu zwang, statt der ganzen Klavierpartie nur einen Entwurf zu Papier zu bringen, über den dann meist der Komponist selber improvisierte. Improvisation prägte das Wiener Musikleben nicht nur bei Konzerten, sondern auch bei richtigen Wettkämpfen. Diese Klavierwettbewerbe waren von grosser gesellschaftlicher Bedeutung, weil sie die Machtverhältnisse zwischen Hoch- und Niederadel zeigten: Protégés beider Gruppen versuchten mit besonders einfallsreichen Improvisationen, Ruhm zu ernten und damit ihre Karriere zu fördern. Die Praxis des Extemporierens entwickelte sich besonders nachhaltig in den Gattungen Variation und Fantasie, man findet sie aber auch in anderen Genres wie etwa der Oper oder in Fugen. Höhepunkt des Symposiums waren zwei Konzerte: Ein Klavierquartett (mit Leonardo Miucci am Klavier) spielte auf historischen Instrumenten zwei von Hummel bearbeitete Klavierkonzerte Mozarts, während Petra Somlai (Fortepiano) Fantasien von C. Ph. E. Bach, Mozart, Beethoven und Schubert aufführte.

Die historische Aufführungspraxis der romantischen Oper ist ein bisher nur sporadisch erforschtes Feld, mit dem sich Musiker nur in seltenen Fällen beschäftigt haben. Umso willkommener ist darum das von Graziella Contratto geleitete Forschungsprojekt der HKB «Richard Wagner historisch», das die Uraufführung des *Fliegenden Holländers* im Jahre 1843 zu rekonstruieren versucht. Ziel dieser Arbeit ist es, eine musterhafte historisch informierte Wiederaufnahme dieser Oper zu ermöglichen; dazu hat

das Symposium einen angemessenen theoretischen Rahmen abgesteckt. Es wurde zum Beispiel aufgezeigt, wie man mittels Gesangstraktaten und anderer Quellen (nicht zuletzt früher Tonaufnahmen) einen «wagnerianischen» gesanglichen Vortrag rekonstruieren könnte – in Bezug auf Stimmtypen, Artikulation, Tempi und andere interpretatorische Aspekte. Laut neuen Recherchen könnten Anweisungen fürs Orchester aus den vorhandenen Orchesterstimmen der Dresdner Uraufführung abgeleitet werden, und Abbildungen, Fotos und frühe Filme lassen Rückschlüsse auf szenische Komponenten – Gebärden und Tanz – zu. Am Beispiel einer kürzlich aufgeführten historisch-informierten *Parsifal*-Produktion (unter dem Dirigat von Thomas Hengelbrock) wurde erläutert, wie das Instrumentarium der Zeit Wagners erlaube, die von der Partitur geforderten Nuancierungen angemessen wiederzugeben; darüber hinaus erklingen die Vokalpartien dank des leichteren Orchesterklanges klarer und entspannter. Die am Roundtable der Tagung diskutierte Frage «Reif für die historische Aufführungspraxis?» kann demzufolge kaum verneint werden.

Livio Marceletti

Alles mit allen

zoom in, 10. Festival für improvisierte Musik (Berner Münster, 25.–27. Oktober 2013)



John Butcher und Andy Moor im Berner Münster. Foto: Natalia Boltneva

«Sexy», raunt eine Stimme in die kurze Stille zwischen dem letzten Ton und dem Applaus. Und ja – beinahe zugestimmt! Denn was der Gitarrist Andy Moor, Mitglied der legendären Post-Punk-Gruppe The Ex, und der englische Saxophonist John Butcher, ein Wegbereiter der improvisierten Musik, gerade hingelegt hatten, war eine intensive, risikofreudige Performance mit der ganzen Körperlichkeit, die Instrumentalspiel mit sich bringen kann. Dieses Konzert war das zweitletzte von sieben Konzerten des Festivals zoom in, und es brachte einen Aspekt ein, auf den insgeheim wohl viele gewartet hatten: ein selbstverständliches Zusammengehen von Musik, Gestus und Körper, intelligent in der musikalischen Entwicklung und einfach mitreissend. Eben: sexy.

Das zoom in-Festival für improvisierte Musik feierte seine zehnte Ausgabe mit nationalen und internationalen Künstlern, die an drei Abenden die verschiedensten Ausprägungen improvisierter Musik präsentierten. Dabei wurde dem Publikum gleich zu Beginn viel abverlangt: Aufmerksamkeit, Stille, genaues Hinhören. Das Konzept der Schweizer

Stimmkünstlerin Dorothea Schürch, das sie mit dem jungen Berner Vokalensemble Suppléments musicaux erarbeitet hatte, kreiste um die Frage: Muss ein Chor singen? Die Aufführenden antworteten darauf mit einer breiten Skala an Zwischentönen, die entstehen, bevor die menschliche Stimme zu klingen beginnt: Rauschen, Flüstern, Pfeifen und nicht zuletzt das Ein- und Ausatmen. Der Chor agierte dabei wie mit einer Lunge, entspannt und ohne Anstrengung, in ständiger Bewegung, durchpulst und erregt, und so wurde das gemeinsame Atmen zur eindrucksvollen musikalischen Erfahrung. Das Konzept allerdings bot wenig Risiko, das meiste war einstudiert – Improvisation nach einer virtuellen Partitur sozusagen.

Warum nicht der Stimme freien Lauf lassen, fragte man sich, und wurde gleich mit einem noch viel rigideren Konzept konfrontiert. Der deutsche Komponist, Sänger und Performer Christian Kesten (Maulwerker) experimentierte ebenfalls mit der Stimme «vor dem Klang». Im Gegensatz zur vorherigen Aufführung zeigte Kesten hier aber

keinen natürlichen Atemfluss, sondern etwas, das eigentlich unmöglich ist: nämlich eine Non-Stop-Atmung, bei der man im Permanentaustausch den Zyklus von Ein- und Ausatmen nicht mehr wahrnehmen kann. Christian Kesten schien mit seiner physisch fast regungslosen Aufführung sagen zu wollen: ich brauche keinen Körper, denn es atmet mich. Die Stimme, Kommunikationsorgan *par excellence*, wurde hier zur Kommunikationsverweigerung eingesetzt.

Beim Japaner Takuro Mizuta Lippit alias DJ Sniff und seinen Turntables hingegen kommunizierte alles mit allem. Als ehemaliger Leiter des Studio for Electro-Instrumental Music in Amsterdam war und ist er an den neuesten Entwicklungen auf dem Gebiet der elektronischen Musik beteiligt. Und er wusste mit seinem Material virtuos umzugehen, zog alle Register, um ein Feuerwerk an Klängen und Assoziationen zu entfachen – so als hätte die grosse Münsterorgel ein elektronisches Partnerinstrument bekommen.

Zwischen strengem Konzept und *anything goes* liegt wohl (auch im Vergleich zur notierten komponierten Musik) das Potenzial der improvisierten Musik: nämlich im kalkulierten Spiel mit dem Risiko. Miterlebbar war dies auch am zweiten Abend des Festivals. Mit Zsolt Sörös und Franz Hautzinger trafen sich ein ungarischer Klangtüftler und Publizist, der seine elektronischen Sounds mit den Klängen der Bratsche vermischt, und ein österreichischer Trompeter, der vor allem mit dem Stilmittel der Reduktion arbeitet. Die beiden hervorragenden Musiker blieben bei ihrem Auftritt konsequent in ihrer je eigenen Ästhetik, den Einklang schienen sie bewusst zu vermeiden. Das führte zu Spannungen, Reibungen, Interferenzen, zu einem Spiel, das nicht wirklich stimmig war und das bis zuletzt nicht ganz zueinander fand.

Aber genau diese risikofreudige Gradwanderung ins Ungewisse machte das Zuhören zu einem aufregenden und anspruchsvollen Erlebnis.

Antoine Chessex' Solo-Arbeit war da leichter zu durchschauen, was dem Raffinement seiner Klänge keinen Abbruch tat: Mit elektronischen Loops baute er sich überlagernde Klangschichten und kreierte damit eine Musik, die im abgedunkelten Münster einen starken Sog entwickelte – mindestens für jene, die sich auf diese suggestive musikalische Formung einlassen mochten.

Nach diesem Abheben in andere Sphären wirkte das folgende und eingangs erwähnte Duo Moor/Butcher tatsächlich wie eine musikalische Inkarnation. Kein Wunder freute sich das Publikum an der Unmittelbarkeit seines Auftritts, an seiner Frische und Spiellust.

Das Festival endete am Sonntag mit dem Auftritt eines Urgesteins der Szene: dem deutschen Jazzmusiker Peter Brötzmann. Er tat seinem Ruf alle Ehre und «brötzte» sich mit seinem Saxophon die Seele aus dem Leib: gekonnt und bei aller Vehemenz differenziert. Ein fulminanter Schlusspunkt der Jubiläums-Ausgabe des Festivals zoom in.

Cécile Olshausen

Anti-Ekstasen

Neue Musik-Projekte mit der Basel Sinfonietta, dem Mondrian Ensemble Basel und der «Budapest Basel Connection» der Hochschule für Musik Basel (Dezember 2013)

Wale zählen zu den grössten Lebewesen, die je auf der Erde gelebt haben. Sie sind kraftvolle Räuber. Doch wenn sich Roland Moser mit ihnen beschäftigt, geht es nicht nur um ihre Grösse oder ihre Kraft. Es geht um ihr Verschwinden, um ihre Ausrottung. Die Basel Sinfonietta hatte den Komponisten aus Anlass seines 70. Geburtstags eingeladen, ein Programm mit eigenen und fremden Werken zu gestalten und ein neues Werk für Orchester zu komponieren. An den Anfang des Konzertabends stellte Moser seine Komposition *WAL* für schweres Orchester mit fünf Saxophonen aus den frühen 1980er Jahren. *WAL* beginnt suggestiv: Im allmählichen Anschwellen des Klangs und den unheilvollen Rhythmen überträgt sich eine unterschwellig bedrohliche Spannung, die sich erst mit dem Einsatz des Saxophonquintetts (XASAX) energievoll entlädt. Zum Ende entweicht die Klangfülle aus der Musik und die verschwindende Geste überwiegt.

Phänomene des klanglichen Auflösens und Erlöschens finden sich auch in Roland Mosers Uraufführung *Première étude pour les disparitions*, die das erste von vier Stücken einer Werkreihe sein soll. Die allmähliche Reduktion steht dabei im Mittelpunkt. Und so beginnt die Etüde mit brutal geschlagenen grossen Trommeln, die sich trotz dem Verschwinden entgegenzustellen scheinen. Danach baut die Musik immer mehr ab. Eine Anti-Ekstase, könnte man meinen. Doch das Stück verliert ob der schwindenden Klangdichte, wenn nach und nach ganze Instrumentengruppen aussetzen, nicht an Intensität, und im Solo-Epilog lässt der wunderbar konsequent spielende Anton Kernjak den Klang des bühnentechnisch leider etwas in die Ecke gedrängten Klaviers sich voll entfalten.

Unter der Leitung von Mario Venzago präsentierte sich die Basel Sinfonietta in sehr guter Form und interpretierte nach der Pause zwei weitere Stücke, die sich mit dem Verschwinden beschäftigen: Maurice Ravels Geisterballett *La valse*, das auf eine schaurig-groteske Art einen Abgesang auf die Walzersedigkeit darstellt, sowie *Stele* op. 33 von György Kurtág. Im Gegensatz zum wuchtig ketten-rasselnden und sehr rhythmischen *La valse* bildet *Stele* mit abwechselnd schwebend-irisierenden und dann wieder nervös-schmetternden Klangereignissen das Vergessen und Erinnern ab.

Ganz gegen das Vergessen oder Verschwinden war das Konzert des Mondrian Ensembles in der Gare du Nord gerichtet. Unter dem Titel «Russische Avantgarde II» erlebte der Zuhörer hier eine *tour d'horizon* russischer Komponisten des beginnenden 20. Jahrhunderts, von denen die meisten politische Repressalien erleben mussten und heute in Westeuropa kaum bekannt sind. Mit viel Emphase und Inbrunst musizierten die Geigerin Daniela Müller, die Bratschistin Petra Ackermann und der Gast-Cellist David Pia die innige *Zwölftondauermusik* für Streichtrio von Jefim Golyscheff aus dem Jahr 1914, das einzige noch erhaltene Werk dieses Komponisten. Auch Stücke anderer damals junger Komponisten aus dem Dunstkreis von Alexander Skrjabin standen auf dem Programm. Besonders eindrücklich wirkten die *Pleurs de la Vierge Marie* für Alt und Streichtrio (1915) von Arthur Lourié, der – zunächst noch stark von Skrjabin inspiriert – sich zu einem der frühesten Futuristen entwickelte. Bei dem dargebotenen Stück handelt es sich allerdings eher um ein impressionistisch geprägtes Werk mit einigen spirituell-folkloristischen Einflüssen. Zart und zerbrechlich dagegen wirkte Sergei Protopopovs *Des Lebens Frühling* für mittlere Stimme und Klaviertrio op. 3 (1917), dessen ersten und dritten Satz Michel

Roth für die Aufführung arrangiert hatte. Die Mezzosopranistin Kazuko Nakano, die als Gast in dem Programm mitwirkte, interpretierte die Komposition mit warmer Vielfarbigkeit.

Das Mondrian Ensemble ging diese zwischen emphatischer Geste und experimenteller Klangfarbentechnik changierenden Werke frei von Pathos an und bewahrte sie damit vor gängigen russischen Klischees. So kam vor allem das hervorragende Handwerk dieser Komponistenriege zur Geltung, deren Musik in einer Übergangszeit zur Avantgarde entstand. Formen und Farben der spätromantischen Musik sind so weit ausgedehnt, dass Klanggestalten entstehen, die zwar noch mit den alten Mitteln hergestellt sind, doch trotzdem erfrischt erscheinen und leuchten. Ohne dogmatisch einem bestimmten Klangkonzept zu folgen, werden da Einflüsse aus den verschiedensten Bereichen (Impressionismus, Expressionismus, Folklore, Romantik) vermischt und neu verarbeitet.

Im Kontrast dazu bot das Abschlusskonzert des Projekts «The Basel Budapest Connection» im Grossen Saal der Musik-Akademie Werke der hierzulande eher bekannten Avantgarde der Wiener Schule. Der Komponist und Dirigent Péter Eötvös wirkte in diesem Projekt als Mentor für junge Dirigenten, mit denen er zwei Klassiker der Moderne, Anton Weberns *Konzert* für neun Instrumente op. 24 und Alban Bergs *Kammerkonzert* für Klavier und Violine mit dreizehn Bläsern, einstudierte. Die Stücke waren nicht nur für die drei Teilnehmer des *Workshop for conductors* der Eötvös Music Foundation eine Herausforderung. Auch den Interpreten – Studenten der Hochschule für Musik Basel – wurde einiges abverlangt. Spannend war dabei die Wirkung der unterschiedlichen Dirigierweisen zu beobachten, bei Bergs *Kammerkonzert* sogar innerhalb des-

selben Stücks, denn die zurückhaltend dirigierende Elena Schwarz und der streng schlagende Gergely Dubóczy teilten sich die Aufgabe und leiteten abwechselnd die Aufführung der virtuoseren Komposition. Mit Bergs Opern *Lulu* und *Wozzeck* im Ohr erwartete man beinahe, dass auch hier gleich die Sänger aus den Kulissen springen. Mitreissend ist diese Musik allerdings auch ohne Szene. Die Solisten Mirka Šćepanović (Geige) und Kirill Zwegintsow (Klavier) meisterten ihre Aufgabe und spielten dieses schwierige Werk mit viel Risiko und Ausdruck.

Ausserdem gab es in diesem Konzert zwei aussergewöhnliche Schweizer «Klassiker» der Neuen Musik zu hören: Zunächst Christoph Delz' *Siegel* für acht Blasinstrumente, Schlagzeug und Klavier. Delz evoziert hier mit dezent eingesetzten, groovigen Rhythmen toskanischen Grillengesang. Kurioserweise vermeinte man hiernach dieses Gezirpe auch in Jacques Wildbergers eigensinnigem *Kammerkonzert* für Saiteninstrumente und Keyboard zu hören, dieses Mal jedoch deutlich nervöser. Die Verwendung von Mikrointervallen und schnellen Rhythmen führt zum Eindruck klangvoller Insektenschwärme. Cembalo, Hammerklavier, Flügel und Keyboard sowie je zwei Celli und Kontrabässe sind dabei dritteltönig und vierteltönig gegeneinander gestimmt, so dass sich ein irisierendes Klangbild ergibt. Während die Tasteninstrumente rhythmisch pointiert durch die Skalen jagen, kosten die Streicher Oberton-Linien aus.

Ebenso in Richtung Spektralismus deutete das Stück *Reflexions* (2013), das eigens für diesen Workshop vom Ungarn Bella Máté geschrieben wurde. Mit einer feingliedrigen Harmonik entfaltet die Bläserstimmen «wie ein Kieselstein, den man ins Wasser wirft» kräuselnde Bahnen in Texturen, die an Lutostáwskis «aleatorischen Kontra-

punkt» erinnerten. Im Gegensatz zur starken musikalischen Innerlichkeit Mátés setzte Matthias S. Krüger aus Lörrach in seinem *Choralvorspiel* (2013) auf Expressivität und Selbstironie, zumal am Schluss in dem von Holzbläsern auf Blechblasmundstücken vorgetragenen Brahms-Zitat.

Anja Wernicke

Getrennte Welten

«Anima Trianguli» – ein Musikprojekt zum Humanismus am Oberrhein in der Gare du Nord, Basel (16. Januar 2014)



ensemble recherche. Foto: Ute Schendel

Von Planern und Politikern wird das Dreiländereck gerne als gemeinsamer Kulturraum beschworen. Dass die Denkkollektive hier schon im frühen 16. Jahrhundert beim humanistischen Wissenstransfer aktiv waren, verdeutlichte das Musikprojekt *Anima Trianguli* («Der Geist des Dreiecks») in der Basler Gare du Nord. Die Idee zu der abendfüllenden Collage aus Musik und Texten stammt von Désirée Meiser. Sie las bei dem Konzert, das ausser in Basel auch in Pforzheim und Sélestat gegeben wurde, Texte aus dem Umkreis des Humanisten-Dreigestirns Johannes Reuchlin, Beatus Rhenanus und Erasmus von Rotterdam. Aufrufe zu religiöser Toleranz und Neuigkeiten vom kurz zuvor entdeckten Erdteil Amerika, aber auch die satirische «Soldatenbeichte» aus Erasmus' *Vertraulichen Gesprächen* machten die Beziehung zwischen humanistischem Denken und damaliger Lebenswelt anschaulich. In seinen Schriften plädierte Erasmus für die Abschaffung der Gewalt, insbesondere des Krieges. Sein Credo: Das Individuum kann selbst wählen, was es will, die Bildung hilft ihm dabei – dies erwies

sich als folgenreich für ein neues kulturelles Selbstbewusstsein.

Inwiefern enthalten die Denkbewegungen der alten Humanisten Treibstoff für neue Musik? Unterschiedliche Antworten auf diese Frage gaben drei für diesen Anlass entstandene Auftragskompositionen von Mark Andre, Hans Thomalla und Katharina Rosenberger. Gemeinsam waren ihnen die filigrane Bauweise und ein eher introvertierter Ausdruck. In Mark Andres Stück *iv 12* für Sopransaxophon vermass Marcus Weiss mit Klappengeräuschen und Atemglissandi subtile Landschaften der kompositorischen Introspektion. Katharina Rosenbergers *Gesang an das noch namenlose Land* kombinierte eine Klangreise ins Ungewisse mit verspielter Aleatorik. Die drei Streicherinnen vom ensemble recherche (Melise Mellinger, Barbara Maurer, Åsa Åkerberg) musizierten teils im Sitzen, teils in Bewegung, hatten die Freiheit, länger, kürzer oder überlappend zu spielen. Hans Thomallas *Fracking* für Streichtrio und Saxophon stellte einen inhaltlichen Bezug zu Erasmus' Schrift *Querela Pacis* her und brachte dabei den

Klang im wörtlichen Sinne unter Druck. Durch den zu starken oder schwachen Bogendruck der Streicher, durch den Atemdruck bei den Spaltklängen des Saxophons entstanden Tonfolgen dicht am Erdrosseln, die später in den Klangraum aufschlitzenden Bogenhieben und rhythmischen Attacken kulminierten. Vergleichsweise brav muteten dagegen die im Programm verstreuten Blöcke mit Renaissancemusik an. Das Alte hörte sich leider zum Teil auch fad an. Die vom Vokaltrio (Alice Borciani, Michael Feyfar, Jean-Christophe Groffe) auf einem schmalen Ausdrucksgrat angesiedelten Werke von Josquin Desprez, Heinrich Isaak und Johannes Ghiselin entwickelten wenig Eigendynamik. Alte und neue Klänge blieben so getrennte Welten, für die eloquente Klammer sorgte die Beredsamkeit der Worte.

Martina Wohlthat

Le vierge et le vivace, analysés et composés aujourd'hui

Journée d'étude et concert autour des mises en musique de Stéphane Mallarmé, Berne, HEAB (18 octobre 2013)

Il ne fallait pas avoir peur de l'hermétisme pour organiser un concert Mallarmé dans une ville suisse alémanique. C'est à Berne, à la Haute École des Arts, que s'est déroulée la journée d'étude autour des mises en musique de Stéphane Mallarmé. Initiée par Xavier Dayer dans le cadre du Master Composition & Theory de la HEAB, cette journée ouverte au public fait suite à celles qui, notamment grâce à Antoine Bonnet de l'Université de Rennes, avaient offert similairement un regard croisé, musical et littéraire, sur des figures poétiques majeures en les présentant hors de leur contrée d'origine: Hugo, Pessoa, Walser... En musique, Mallarmé est associé presque exclusivement à Debussy, Ravel et Boulez, dont les œuvres ont été jouées le soir même par l'ensemble Namascae dirigé par William Blank avec les sopranos Hélène Walter et Aurélie Jarjaye.

La journée d'étude revenait sur ces pierres angulaires de la musique du 20^e siècle et proposait une réflexion sur les positions artistiques de Mallarmé, dont Roland Barthes disait en 1968 dans *La mort de l'auteur*: « En France, Mallarmé, sans doute le premier, a vu et prévu dans toute son ampleur la nécessité de substituer le langage lui-même à celui qui jusque-là était censé en être le propriétaire ». Arnaud Buchs et Philippe Albèra ont parlé dans leurs conférences de ce langage qui s'autoréfère, expliquant ainsi le reproche que fait Mallarmé à la musique de Wagner de n'être pas au-delà de la représentation, bien que tous deux partagent une conception sacralisée de leur art. Pedro Amaral a montré dans le portrait de Mallarmé par Boulez, *Pli selon pli*, les signes d'un autoportrait en pointant toutes les citations de Boulez lui-même. Il a aussi évoqué l'œuvre ouverte, dont la relation à l'interprétation d'un

poème comme *Un coup de dés jamais n'abolira le hasard* aurait pu être plus approfondie. Damien Bonnet a émis l'hypothèse d'une non-rencontre entre Mallarmé, Boulez et Deleuze dans leur emploi respectif du concept de pli. Enfin, Antoine Bonnet a donné Debussy gagnant du match contre Ravel lors du troisième set des deux triptyques composés en 1913, *Éventail* triomphant sur *Surgi de la croupe et du bond*. Malgré sa réussite musicale, Ravel ne pouvait que trahir un poème dont le langage avancé ne s'accordait pas avec le sien, comme Bonnet l'a montré notamment à l'exemple du rythme syntaxique. Au contraire, Debussy a choisi un texte apparemment moins difficile mais il a fait un pas décisif dans la direction montrée par Mallarmé.

L'événement marquant du concert a sans aucun doute été l'orchestration des *Trois poèmes de Stéphane Mallarmé* de Debussy par William Blank. Ajoutant à l'effectif de Ravel le vibrapone, la harpe et les cloches, l'orchestrateur se fait trait d'union entre Debussy et les musiques dans la lignée de ce compositeur, dont celle de Boulez. L'orchestration de William Blank reste très proche du texte — il cite Schoenberg pour qui le but de l'orchestration est la clarification de la pensée du compositeur — tout en refusant d'appliquer des stéréotypes d'orchestration à une musique tout sauf ordinaire. Ainsi dans *Éventail*, il ose une association des cloches, du vibrapone et des cordes, qui, par son hétérogénéité, met en avant, outre un effet dramaturgique, les structures d'intervalles de Debussy.

Au-delà de l'analyse des grands chefs d'œuvres, cette journée aura surtout montré l'extrême difficulté à mettre en musique Mallarmé, lui-même rejetant les interprétations musicales de son œuvre (il aurait dit, à propos du *Prélude à l'après-midi d'un faune*, « je croyais l'avoir moi-même mis en musique »). Toutefois, sa

conception de l'œuvre autosignifiante, d'une « fiction au carré » où les mots eux-mêmes sont déchargés de leur valeur d'échange presque marchande, d'une musique idéale, aura peut-être trouvé des échos chez les compositeurs d'aujourd'hui.

Mathieu Corajod

De la pop au pouls du jour

La We Spoke : New Music Company plonge dans l'hétérogène et le découpage sans complexe (Vevey, 29 novembre 2013)

Bouche ouverte, un doigt à l'intérieur, des boucles, un chapeau, une icône du flok rock. L'affiche du concert « We Spoke : Song » à l'église Sainte-Claire de Vevey, le vendredi 29 novembre, semble déjà exprimer beaucoup : cette volonté par We Spoke de chanter. Avec une voix de soprano, des saxophones, un clavier et un piano, des percussions : le pouls d'aujourd'hui pour se refléter dans un rétroviseur brisé et qui grince. D'emblée, avec les premières notes de *Popular Contexte 5/Language Command* de Matthew Shlomowitz, on se retrouve dans un univers de légèreté et de saturation. Le texte qui reprend les commandes d'un prof d'aérobic et le son en pointillé sans prétention, comme un jeu vidéo de fin de soirée. Mais on a un peu de la peine à se situer dans l'espace, Serge Vuille, le percussionniste, sera beaucoup plus à l'aise derrière ses fûts ; pour l'instant il peine sur un texte qui s'embourbe dans le dérisoire qu'il veut dénoncer. Ni le kit de montage de meubles ni la navigation GPS ne convainquent. Musicalement, la présence singulière de la soprano Juliet Fraser surprend déjà.

Mais tout reste dans une zone intermédiaire. Les sons volontairement pourris et la sensation de grange sonore ne dépassent jamais les limites du gag. Cette pièce semble une fausse bonne idée, malgré quelques changements de climats sonores, elle ne parvient ni à amuser ni à inquiéter. Jouer cette création de ce compositeur né en Australie en 1975, hors de son cycle de composition, ne permet sans doute pas d'en comprendre tous les enjeux. On peut se réconcilier avec son écriture en écoutant le volume 6 de ce cycle sur son site (www.shlom.com), où la mise à plat de l'écriture, le jeu sur le décousu fonctionnent mieux.

La deuxième pièce (de compositeurs de la même génération) *History of Swiss Song* d'Antoine Joly et Johan Treichel commence par des boucles de voix susurrées avec un piano au son pur, une batterie suggestive et un saxophone de poche aérien. Bienvenue dans la variété-toche revisitée. On replonge dans le festival de San Remo avec des rythmes très rock en arrière fond. Enfin les pistes électroniques qui brouillent des fragments de chansons suisses populaires sont réinjectées par les hauts parleurs. La théâtralité atteint son comble, le crescendo fonctionne. Cela ne manque ni d'humour ni de fantaisie. On nous sert la soupe, dans une soupière futuriste à combustion, les saxs se chargent des striures, le clavier des épiluchures, les cymbales des vrilles et la voix revient ponctuée « hé, hé ». On s'amuse follement dans un vieux manoir, la composition reste intègre en convoquant les fantômes d'enfance qui forgent le son. Laurent Estoppey et son souffle tellurique s'engagent dans un solo dont il a le secret, puis on revient à la musique susurrée du début de la pièce et on applaudit le visage affichant un large sourire.

Dernière œuvre au programme des extraits de *DW16 : Songbook* de Bernhard Lang. Là aussi il s'agit de montages, de juxtaposition, de découpages mais avec plus de distance, quelque chose de serein. Pour les textes, Lang écrit « des chansons pop avec lesquelles je me sens proche dans mon histoire personnelle ». Il les mélange avec de la poésie elliptique de Dieter Sperl et Robert Creeley. Musicalement, il accompagne la voix d'une cohorte de brouillons et boucles de « patterns rock et jazz ». La soprano commence les lèvres serrées, comme si elle laissait les mots infuser, alors que les déflagrations viennent de partout ailleurs. Le clavier balance des impulsions. Le filin de voix et le souffle du sax

se fondent dans un concentré de son nécessaire et replié. Des mots comme « cigarette » ressortent de cette belle confusion lancinante, le son impressionne par sa pureté. Les frappes de la batterie sont sèches et nettes, le clavier de Kerry Yong devient métallique, ils agissent comme des corps conducteurs. Les climats restent tenus, le son extérieur donne quelque chose d'onctueux maintenant des notes au vibraphone, malgré quelques notes étranglées, des modulations minimales, une voix lointaine. On ressent la douce nécessité de l'ensemble, on voyage comme en une série de petites suites décalquées. On arrive sur un final enjoué, acide, rythmique où la liberté semble totale. Une fanfare qui joue la tulipe à tue-tête. Et on repense à la bouche ouverte de l'affiche.

Alexandre Caldara

Le feu sous la glace ?

Festival d'Automne 2013 à Paris



Barbara Hannigan (Agnes) et Christopher Purves (le Protecteur) dans « Written on Skin » de George Benjamin et Martin Crimp. Photo : Pascal Victor/ArtComArt

Le baromètre de cette édition 2013 du Festival d'Automne à Paris semble indiquer un temps plus hivernal que les saisons précédentes : la faute à une programmation réduite à la portion congrue par la place occupée par le théâtre et l'hybridation à parts égales du répertoire « savant » de la création contemporaine musicale avec le champ plus large des musiques « traditionnelles ». La perspective de départ ne permet pas de faire converger ces deux domaines, faute de réflexion poussée autour d'un rapport potentiel.

Passons d'emblée sur l'hommage rendu à Bob Wilson, relativement décevant pour qui chercherait encore dans cette hystérisation de la pose et du hiératique autre chose qu'une approche devenue avec le temps un art officiel. On peine à s'ébahir devant la très narcissique et inutile exposition d'objets personnels à l'hétéroclite post-dadaïste suranné (*Living Rooms*). Côté théâtre, son *Peter Pan* s'enlise dans des tics visuels assez faciles — défauts que parvient à faire oublier *The Old Woman*, une pièce d'envergure qui sait s'affranchir du déjà-vu et du prêt à penser. Le succès

public écrasant d'*Einstein on the Beach* de Philip Glass (dont la première apparition à Paris date de 1976) rassurera les tenants d'une musique réduite à une centrifugeuse épileptique de notes et d'affects, dont la perspective pathologiquement stroboscopique doit beaucoup au formidable travail de mise en espace dudit Bob Wilson, sans lequel elle n'aurait sans doute jamais atteint une telle notoriété.

L'acharnement monographique restant un art très aléatoire (le très éprouvant post-modernisme New Age d'Éliane Radiguet méritait-il deux soirées ?), on signalera le retour hautement symbolique aux riches passés de ce festival, avec le concert Karlheinz Stockhausen réunissant jeunes auditeurs et vétérans aguerris célébrant trois heures et demie durant (une heure de moins que l'opéra de Glass, il est vrai...) les vertus d'un imaginaire musical infini. « Rêveur d'inouï » par delà toutes frontières idéologiques et autres chapelles, Stockhausen est étroitement lié à l'élément performatif et théâtral. La pièce symphonique mixte *Trans* (1971) ouvre les débats, interprétée par ce même Orchestre symphonique

de la SWR de Baden-Baden et Fribourg-en-Brisgau qui avait assuré sa création sous la direction d'Ernest Bour à Donaueschingen. Un rituel volontairement mystérieux et sibyllin impose de jouer cette pièce deux fois dans la même soirée, ce que respecte scrupuleusement François-Xavier Roth, chef attiré de l'ensemble rhénan. Les images mentales qui servent à la mise en scène de cette parenthèse onirique ont pour origine l'expérience d'un rêve au cours duquel le compositeur a eu la vision d'un immense rideau découvrant progressivement plusieurs rangées d'instrumentistes à cordes (sans pupitres) exécutant des mouvements d'une lenteur extrême (« comme des personnages de musée en cire », raconte-t-il). Une électronique très discrète laisse planer un brouillard extatique quasi-immobile alors même que s'agitent — comme bâillonnés — d'invisibles vents et percussions dans une coulisse lointaine. À trois reprises, des interventions burlesques convoquent successivement l'alto, le violoncelle et la trompette — les musiciens se levant soudain pour exécuter un numéro aussi bref qu'hystérique avant de se rasseoir.

Bassetsu-Trio pour cor de basset, trompette et trombone est un fragment retravaillé de *Mittwoch aus Licht* tiré de l'opéra *Licht* en sept journées que Stockhausen composa par étapes successives entre 1977 et 2002. Les trois officiants virtuoses, Marco Blaauw, Stephen Menotti et Fie Schoutten, stupéfient par leur capacité à mémoriser et survoler toutes les difficultés de cette musique. Ils évoluent tout autour du public sans partition avec les déplacements et la chorégraphie des gestes — initialement prévus par Stockhausen — d'une écriture du son dans l'espace. La spatialisation électronique prolonge naturellement les trajectoires combinées des instrumentistes avec un très bel effet de disparition progressive.

Déjà donnée dans ce même Festival d'Automne l'an dernier (à l'amphithéâtre Bastille), *Menschen Hört* pour sextuor vocal constitue un nouvel extrait de *Licht*, en rapport avec la scène finale : *Michaelion*. Les excellents Neue Vocalisten Stuttgart évoluent dans la galerie supérieure de la salle des concerts de la Cité de la musique, un peu à la manière de ces automates que l'on peut voir dans certaines horloges mécaniques. Un globe coloré représentant une planète dans la main, ils suivent scrupuleusement le rituel fixé par Stockhausen alors que les lignes vocales dessinent un imperturbable et très ascétique réseau polyphonique.

Les courageux et les fervents auront résisté sans broncher aux 45 minutes de la bande magnétique à huit pistes *Unsichtbare Chöre*, extraite du *Donnerstag aus Licht*. La bande diffusée au cours du premier acte (Jeunesse de Michael) fait entendre trois écrits intertestamentaires (de Moïse, de Lévi et de l'Apocalypse syriaque de Baruch) en allemand et en hébreu. Le recentrement autour de la question langue parlée et chantée fait rapidement oublier un traitement assez daté des notions temporelles de perte de repères. L'œuvre déborde de toutes parts, superposant incantations et psalmodies pour mieux détacher le grain de la voix comme unique support d'écoute mémorielle.

Attentif à la résonance autant qu'à la couleur du matériau musical, Hugues Dufourt revient sur le devant de la scène dans ce même lieu avec trois œuvres emblématiques de sa production récente : *L'Asie d'après Tiepolo* (2008), *L'Origine du monde* (2004) et *Les Chardons d'après van Gogh* (2009). Le raffinement des titres suffiraient à lui seul à éveiller notre rêverie mais il serait paradoxalement réducteur — presque fallacieux de tenir l'élément avoué du pictural comme unique instrument d'intérêt. Dufourt sait

composer (au sens propre d'*organiser*) les timbres et les couleurs en s'appuyant sur une science parfaite de l'organologie. Il faut voir ici comment l'instrumental se plie à la vision du peintre qui lui sert de modèle. La modernité qu'il traque chez Tiepolo tient à cette admiration pour (je cite) « un monde privé de couleurs, qui tourne au brun et au gris, et néanmoins dominé par une forme d'accélération expressive. On y découvre un éventail de vitesses, des espaces turbulents, des dispositifs en porte-à-faux, un entrelacs d'axes et de boucles. » Le recours aux multiphoniques imitant un continuum électronique se combine à une conclusion d'une écriture très subtilement decrescendo, comme pour attirer magnétiquement l'écoute vers un centre absent où tour à tour apparaissent et se retirent des instruments solistes.

L'Origine du monde est une partition écrite à la manière d'un concerto pour piano et petit ensemble mais dont le but ne réside pas dans la quête d'une virtuosité narcissique mais l'intégration des sonorités de l'instrument occupant en trompe l'œil la position centrale et ceux qui l'entourent. La couleur timbrique est ici, comme souvent chez Dufourt, à très faible distance de l'effet que pourrait rendre une musique électronique. Le jeune altiste de l'ensemble Intercontemporain Grégoire Simon fait ses premiers pas en tant que soliste avec le concerto *Les Chardons d'après van Gogh*. Le titre fait allusion à l'œuvre avec laquelle van Gogh rompit avec l'impressionnisme, devenu trop étroit pour sa volonté de faire éclater la texture et les couleurs. Les modes de jeu traduisent cette quête de l'intensité sonore, faite de stries et de contorsions. L'alto se fraie un chemin au milieu d'un environnement ressenti comme hostile. Le surgissement d'une palette sonore à la fois puissante et délétère éclaire d'un jour violent cette musique où l'affect joue les premiers

rôles. Discrètement placée en début de seconde partie, on ne manquera pas de relever la création de Lucia Ronchetti, *Le Palais du silence — Drammaturgia* d'après Claude Debussy. Empruntant le titre à une formule que le compositeur de *Pelléas* n'utilisa finalement jamais, cette partition réunit des orchestrations erratiques du *Vent dans la Plaine*, des *Pas sur la neige*, de *La Cathédrale engloutie* et des *Jardins sous la pluie*.

L'abstraction immobile évite fort heureusement les japonismes et la zénitude des mauvaises interprétations de Debussy. La fragilité des timbres se combine avec des percussions tout autour et dans le piano placé au centre, tandis que les instrumentistes à cordes couvrent leur instrument d'une gaze aérienne par dessus laquelle ils jouent des notes tenues d'un moiré harmonique délicat.

Le très attendu opéra *Written on skin* du britannique George Benjamin accostait salle Favart, dernière étape d'un parcours initié au festival d'Aix 2012. Certains esprits étroits n'auront pas manqué l'occasion de dénoncer publiquement une consécration courue d'avance, fâchés par ce crime de lèse-majesté... Il faut bien reconnaître que Paris valait bien cette messe, certes tardive. Au départ, rien ne prédestinait ce livret d'opéra inspiré d'une légende tragique du XIII^e siècle à obtenir un tel succès. Le poète Guilhem de Cabestanh prête ses traits au personnage de l'enlumineur assassiné par un mari trompé (le Protecteur). Ce conte macabre croise jalousie et folie meurtrière avec, pour issue fatale, la mise en scène morbide dans laquelle il contraint sa femme Agnès de manger à son insu le cœur de son amant (le Garçon). On pourrait aisément imaginer qu'une situation pareille intéresse davantage le Grand-Guignol que l'opéra, fût-il contemporain — erreur fatale... La thématique médiévale du « cœur mangé » surprend par la brutalité

sensuelle qu'elle oppose au genre courtis. Le librettiste Martin Crimp a trouvé là matière à prolonger son univers familier et offrir à George Benjamin le plus beau des matériaux narratifs pour ses premiers pas dans la grande forme de l'opéra, six ans après l'excellent *Into the Little Hill*.

Au très littéral écœurement des images se combine l'ambiguïté d'une héroïne le cœur au bord des lèvres, entre plaisir et souffrance. La « peau » dont il est question dans le titre est en premier lieu celle du vélin animal, support de l'enlumineur mais également épiderme sur lequel se projette le désir charnel. Le décor reproduit l'organisation d'une page de manuscrit divisée en cellules vignettes au sein desquelles se répartit l'action principale et, en simultané, les actions secondaires. La dimension de la scène de l'Opéra comique contraint à faire disparaître le grand escalier latéral qui donnait toute sa dimension à la dernière scène mais cette modification n'altère en rien le formidable travail de Jon Clark mis en valeur par de subtiles variations d'intensité lumineuse. Les bruns et ocres de la scène d'intérieur contrastent avec les contours blafards des pièces latérales éclairées par des néons. À la séparation des atmosphères par la lumière, la mise en scène de Katie Mitchell ajoute la perception des différents tempi de déplacements en fonction de la localisation des personnages. Les « anges archivistes » consignent dans des armoires accessoires et costumes ensuite utilisés dans la pièce centrale. En dehors de cet espace, les mouvements sont comme ralentis, hors du temps. Le livret utilise (un peu excessivement, il est vrai) le point de vue interne ; cet usage du style indirect intervient comme un décentrement, créant une doublure psychologique des protagonistes.

Sur le plan musical, la sphère d'influence musicale de *Written on skin*

n'est absolument pas médiévale. La dissimulation de la référence « logique » relativement au livret cède la place à des apports debussystes filtrés par une approche moderne et pure de l'harmonie. Les crissements stratosphériques créent une polyphonie proliférante toujours au service d'une harmonie nacrée qui verse un jour discret sur des irisations et des alliages de timbres. L'instrumentation introduit des anachronismes très référencés : un glassharmonica, comme suspendu et immatériel, ainsi qu'une basse de viole, lointain et subtil souvenir d'*Upon Silence* (1990). Dans la fosse, George Benjamin officie en ménageant des progressions orchestrales par nappes de notes en halo crissé et éminemment poétiques. Les cordes de l'Orchestre Philharmonique de Radio France restituent une forme d'identité musicale très forte, organisée autour d'un sentiment immédiat de liberté et de poésie, avant même les notions de technique ou de virtuosité. Le « poids » de l'orchestre est allégé, privilégiant la clarté de la perception d'infimes détails, même dissimulés dans un agglomérat sonore massif. La polymétrie et le chevauchement rhétorique des lignes de chant (surtout en ce qui concerne le chœur des anges) renvoient à une étrangeté onirique en continu. Cette écriture développe d'une manière quasi organique une conception jouant conjointement sur l'apparence de fragmentation des syntagmes musicaux et sur l'amalgame des unités sonores. C'est ici l'essentiel de la leçon de *Pelléas* et de *Wozzeck* qui s'exprime. Dans ces deux monuments du siècle dernier, Benjamin a patiemment étudié le séquençage de la trame narrative en scènes superposées. Dans *Written on skin*, elles vont parfois se chevauchant l'une l'autre... obligeant le spectateur à s'accoutumer au défilement de l'action à des vitesses et des moments différents.

Cette aventure théâtrale s'inscrit de toute évidence parmi les œuvres dont on sait d'emblée qu'elles constitueront le répertoire opératique dans les années à venir. Une écriture sur mesure combine le classicisme des techniques polyphoniques à l'étrangeté d'un traitement vocaliste totalement inédit, entre chromatisme et diatonisme — parfaitement maîtrisés par le couple Barbara Hannigan/Christopher Purves, dont l'outrageante présence scénique se consume dans la concentration remarquable des enjeux dramatiques.

David Verdier

Meister der Pfuinanz

Die cresc... Biennale für Moderne Musik
 Frankfurt Rhein Main (21.–24. November
 2013)

Irgendein Volksmund brummelt: Die Grösse einer Sache sagt noch nichts über seine Qualität aus. Und wenn es sich hierbei um ein deutsches Musikfestival handelt, das, um sich überhaupt installieren zu können, alle renommierten Akteure und Spielhäuser der Region mit ins Boot holt, die dann allesamt auch noch mitreden wollen bei der Programmierung, dann erscheint das Gesagte noch einmal unter ganz anderen Voraussetzungen: Die Grösse einer Sache entscheidet sich zu allererst anhand des Status quo vieler und bekannter Personen und Institutionen. So auch bei der nun erfolgten zweiten Auflage der cresc... Biennale in Frankfurt mit der diesjährigen Schwerpunktsetzung auf dem Komponisten Bernd Alois Zimmermann.

Es ist, das muss zu Anfang gesagt werden, höchst löblich, dass sich solch ein Festival überhaupt neu in die deutschsprachige Festivallandschaft implantieren konnte. Im Vergleich zur ersten Ausgabe ist cresc... gewachsen und erstreckt sich über ganze vier Tage mit 13 Konzerten und zwei Symposiumstagen, die an wohlbekannten Orten wie der Alten Oper Frankfurt, dem Sendesaal des Hessischen Rundfunks (HR), dem Staatstheater Darmstadt und dem recht neu initiierten Frankfurt LAB, einer Experimentierstätte für Gruppen wie die Forsythe Company oder auch das Ensemble Modern, stattfanden. Realisiert wurde das Programm von den institutionell verankerten und bekannten Ensembles der Region, namentlich dem HR-Sinfonieorchester, der HR-Bigband, dem Ensemble Modern und ihrer Studentenakademie-Variante (IEMA). Nur so kommt man an das Geld der Förderer, vornan des recht neu gegründeten Kulturfonds Rhein Main, einem Verbund der einzelnen Gemeinden und Städte des Rhein-Main-Gebietes mit dem Interesse an der kulturellen Förderung des internationalen Standorts

Frankfurt. Und damit eben diese Internationalität auch gewährleistet werden kann, hat man u.a. das Arditti Quartett, die berühmte Liedinterpretin Christiane Oelze und das durch seine Interpretation von Stücken des Elektronikers Aphex Twin bekannt gewordene Ensemble Alarm will Sound aus New York eingeladen.

Nun aber zur inhaltlichen Programmierung. Bernd Alois Zimmermann ist ein höchst widersprüchlicher Komponist, der massive Konflikte in sich trug und diese auf unterschiedlichste Weise in seinen Werken verarbeitete – man vergleiche etwa seine trotz aller Formalitätsbrüche recht traditionsgetreue *I. Sinfonie* (1953) und das nach Versöhnung von Jazz und E-Musik suchende Trompetenkonzert *Nobody knows de trouble I see* (1954) mit seinem Spätwerk. Für Zimmermann war der freie Umgang mit verschiedenen Stilen und Zitaten ein ernstzunehmender Konflikt, der mit seiner Phrase von der «Kugelgestalt der Zeit», die im Laufe der Symposiumsvorträge inhaltlich etwas überdehnt wurde, nicht vollständig erklärt werden kann. Das haben die Festivalmacher, wahrscheinlich aufgrund allzu vieler Kompromisse unter den Institutionen, konzeptionell eindeutig zu locker genommen. So führten die ergänzenden Werke scheinbar verwandter Komponisten wie Vito Zurajs *Übürall*, ein alberner Klamauk auf Zimmermanns zur Festivaleröffnung gespieltes Politiksatirestück *Musique pour les soupers du Roi Ubu*, verschiedene Werke von Olivier Messiaen, *Prelude, Fugue and Riffs* von Leonard Bernstein oder Morton Feldmans *String Quartet No. 1* zumeist an der Sache vorbei oder verdeutlichten, positiv gewendet, die völlige Singularität der Zimmermann'schen Musik. Es fehlten die Komponisten, die Widersprüche in ihren Werken austragen, sie in Szene setzen, zur Disposition stellen. Auch die thematische Dissoziation mit Amerikanern wie

John Adams durch Alarm will Sound oder einer kooperativen Carte Blanche mit Mitgliedern des Ensemble Modern und der HR-Bigband konnten Zimmermann und dem Aspekt der Zeitlichkeit nicht gerecht werden. Nur das Andere zu betonen, kann auf Dauer nicht der Weg sein. Die Ausrichtung der Programmierung nach gewissen Vorgaben von Förderern und Institutionen stand offensichtlich über einer inhaltlichen Auseinandersetzung.

Nichtsdestotrotz gab es Höhepunkte. Die cresc... Biennale wartete mit insgesamt 15 Uraufführungen auf. Eine schöne Tatsache, der man eine thematische Unabhängigkeit wohlwollend zusprechen sollte – Auftragskompositionen benötigen halt Orte. Besonders erfrischend war das Konzert der jüngeren Komponisten, zuvorderst ist hier Martin Grütter mit seinem hoch ironischen und klanglich sehr intuitiven *Veitstanz* zu nennen. Beat Furrer bot im Eröffnungskonzert ein klanglich und dramaturgisch äusserst sensibles Liebesduett *La Bianca Notte* für Bariton, Sopran und Ensemble. Und natürlich diverse Zimmermänner. Hier seien besonders zwei der Solokonzerte im Staatstheater Darmstadt zu nennen, die *Sonate für Violine solo*, hervorragend erkämpft durch Andrea Kim, und *Tempus loquendi* für diverse Flöten, ebenso überzeugend interpretiert durch Thaddeus Watson. Das *Requiem für einen jungen Dichter* bildete den Abschluss des Festivals in der Alten Oper – ein Stück, das, gleich dem *Roi Ubu*, in der gewaltvollen Gleichzeitigkeit unterschiedlichster Gesangs-, Text- und Klang-ebenen für die cresc... Biennale eigentlich eine programmatische Linie hätte vorgeben können.

Bastian Zimmermann

Klänge und Rätsel

Giacinto Scelsi-Festival in der Basler Gare du Nord (8.–10. Januar 2014)



Michiko Hirayama. Foto: zVg

«Pavone» nennt Gabriel Josipovici die Hauptfigur seines Romans *Infinity*, den «Pfauen». Mit einer Lesung daraus eröffnet er den Schlussabend des dreitägigen Giacinto Scelsi-Festivals in der Gare du Nord, dem Basler Bahnhof für Neue Musik. Ob Scelsi tatsächlich ein derart eitler «Pavone» war, der seine Hemden zum Waschen und Bügeln nach England schickte und seine künstlerische Kreativität von Schuhen und Kleidung ohne Makel geradezu abhängig machte? Wie viele Anzüge in Scelsis Römer Wohnung hingen (der heutigen Casa Scelsi mit Archiv und Blick auf den Palatin), erfährt man nicht; aber man erlebt einmal mehr über die drei Festival-Tage gespannt einen Mann der vielen Namen, der vielen Stile, der Mischungen und Reisen.

Unter der künstlerischen Leitung von Marianne Schroeder legt das Festival Wert darauf, keinen eindimensionalen Scelsi zu präsentieren. Das Programm will auch kontextualisieren: Amit Sharma improvisiert nordindischen Dhrupadgesang, Stücke zeitgenössischer Weggefährten wie Xenakis oder Dallapiccola erklingen zwischen Scelsis Stücken für variable Kleinbesetzungen, die wie aus dem Moment herausklingende Rufe und Handlungen eines Mediums wirken – genau so hat Scelsi sie und sich selbst ja auch verstanden.

Gewiss ist die Basler Musik-Szene berücksichtigt, jene zumindest, die noch Kontakte zu Scelsi hatte: Jürg Wyttenbach diskutiert, komponiert und dirigiert mit, der grandiose Hansheinz Schneeberger spielt mit Marianne Schroeder Scelsis respektable Sonate für Violine und Klavier von 1934. Neben gezielten musikalischen Höhepunkten wie den *Canti del capricorno* mit Michiko Hirayama – beeindruckend an der neunzigjährigen Sängerin ist gerade der selbstverständliche, völlig unweihervolle Umgang mit Scelsis Musik – geben zwei Vorträge von Carlotta Pellegrini und Markus Bandur wenigstens ansatzweise wissenschaftliche Einordnungen sowie Einblicke in das römische Scelsi-Archiv, das in den letzten Jahren doch glücklicherweise immer weniger zugeknöpft erscheint.

Natürlich hat der musikalische Mystiker, Graf und Sizilianer auch 25 Jahre nach seinem Tod noch Anhänger, Verehrerinnen, Schüler und Interpreten. Die Stimmung bleibt familiär, das Publikum dennoch gemischt. Man darf aus vielen Gründen hier sein – und so sind denn die drei Abende auch äusserst gut besucht, obwohl sie vielleicht doch etwas lange geraten. Die meisten harren aus, auch ohne prächtiges Pavone-Rad und Spektakel. Immer neu gebannt von den Klängen und Rätseln des gutgekleideten Komponisten.

Andreas Fatton

Klangvolle Entleerungen

Mikheil Shugliashvili «Grosse chromatische Fantasie» (IGNM-Konzert vom 24. Oktober 2013 im Radiostudio Zürich)

«Von den hereinbrechenden Rändern Europas» sprach Ludwig Hohl einst. Das Wort kam einem bei diesem Konzert wieder in den Sinn. Zwar brach hier eigentlich nichts plötzlich herein, vielmehr wurde es hereingetragen in Form drei Kilo schwerer Partituren, und diese blättern sich über eine Stunde hinweg allmählich auf. Eine geballte Ladung: Musik aus Georgien für drei Klaviere, gespielt von Tamriko Kordzaia, Tamara Chitadze und Nuza Kasradze. Kurz gesagt: ein Ereignis.

Grosse chromatische Fantasie heisst das Stück. Der Komponist: Mikheil Shugliashvili (1941–1996). Die Lexika kennen ihn nicht, eine Internetrecherche zeitigt nur wenige Treffer, das Stück ist nicht verlegt; es wurde erst am 4. Oktober 2013 in Tiflis uraufgeführt – und zwanzig Tage später in Zürich wiederholt. Gänzlich unbekannt ist der georgische Avantgardist bei uns freilich nicht. Vor fünf Jahren hatten Nuza Kasradze und Tamriko Kordzaia zusammen mit einem Streichquartett (Rahel Cunz und Daniel Meller, Violinen, Nicolas Corti, Viola und Cobus Swanepoel, Violoncello) sein Sextett an der ZHdK vorgestellt, im Rahmen des Festivals *Close Encounters*. Alfred Zimmerlin sprach damals schon in der NZZ von einem «grandiosen Werk».

Gleiches könnte man von dieser *Grossen chromatischen Fantasie* sagen: Sie entstand Mitte der siebziger Jahre (es gibt zwei verschiedene Datierungen: 1974 sowie 1976–78) und wäre damit in einer Reihe mit dem Minimalismus zu sehen: neben den grossen Werken der Amerikaner, neben dem *Canto ostinato* von Simeon ten Holt oder den frühen Tintinnabuli-Stücken Arvo Pärts. Wiederholungen und Überlagerungen spielen in dieser Fantasie tatsächlich eine wichtige Rolle, allerdings erscheinen sie auf höchst ungewöhnliche, konstruktive Weise behandelt.

Gescheiterte Begegnungen

«Verhext» von Mischa Käser im
 Tanzhaus Zürich (23.–26. Januar 2014)

Mit einfachen absteigenden Tonleitern beginnt das Stück: Sie werden allmählich weiter nach unten erweitert, legen sich übereinander, mit streckenweise durchgehaltenem Pedal, so dass eine Aura entsteht, dann dünnen sie sich wieder aus. So geht's fünf Minuten lang hinunter – und dann ähnlich wieder hinauf; bald darauf in beide Richtungen gleichzeitig, woraus sich in einer Verdichtung nach etwa einer Viertelstunde eine heftige, in wüste Cluster ausbrechende Steigerung ergibt. Eine längere rhythmische Passage folgt, geklopft auf den Klavierdeckeln; dann wieder Tonleiterkaskaden oder abgedämpfte Tonrepetitionen; die Elemente werden auch bald einmal kombiniert; irisierende Felder, Klangschwärme entstehen ... Schon früh offenbar hat dieser Komponist begriffen, wie man das Klangmaterial durch Wiederholung entleert, ja aushöhlt und damit neue Entwicklungsmöglichkeiten erfindet, neue Zeitarchitekturen baut. So werden wir durch die Minuten geführt, mal ins Helle, mal ins Dunkle, durch Girlanden und Fast-Stillstände, ohne dass die Stringenz auch nur einen Moment lang nachlässt. Wohin aber führt uns diese riesige Toccata?

Sie hat tatsächlich ein Ziel: Nach einer guten Dreiviertelstunde landet das Stück schliesslich dort, woran wir beim Titel schon dachten: bei Bachs *Chromatischer Fantasie* (ohne Fuge). Wild stürzen die bekannten Läufe hervor, sie halten wieder inne und rennen aufs Neue durcheinander, orgelhaft geradezu – und von Bedeutung: Tatsächlich, wir sind in einer «Konzertkirche», einem kunstsakralen Raum. Mächtiges tiefes und lange verebbendes Tastengetrommel beendet das Werk nach fast einer Stunde, oder sind es nicht eher Glocken?

Thomas Meyer

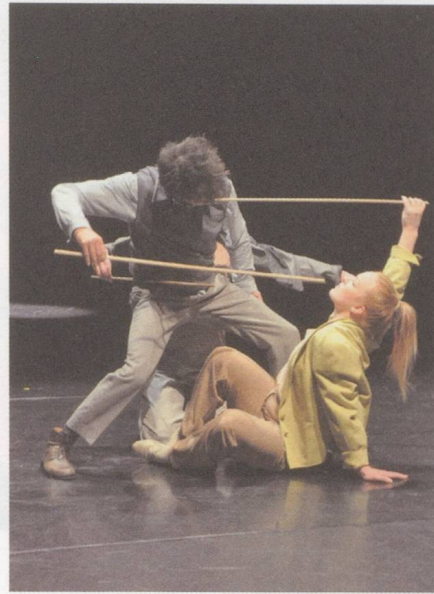


Foto: Wisi Nauer

Wäre es nicht manchmal gut, wenn sich die Neue Musik nicht nur in einem poetischen Raum bewegen, sondern sich auch um Aktuelles welcher Art auch immer bemühen würde? Zum Beispiel um einen Fall aus der Zeitung, der viele beschäftigt. Was im Sprechtheater gelegentlich vorkommt, ist in der Neuen Musik rar. Dann tut's einer – und man ist überrascht. So jetzt im Tanzhaus Zürich, an einem ziemlich kruden Fall. Der Reporter Rico Czerwinski veröffentlichte 2003 im *Magazin* eine Reportage über ein Paar und ihre Tochter unter dem Titel «Verhext»: Die Frau versucht – Ergebnis einer hoffnungslosen und gewaltvollen Beziehung – ihren Mann umzubringen. Es misslingt, er überlebt. Schliesslich sind die beiden wieder zusammen, in alltäglicher Beschauerlichkeit.

Der Zürcher Komponist und Theatermacher Mischa Käser hat das Thema in seiner jüngsten Produktion aufgegriffen, die Akzente verschoben, die Emotionen herausgelöst und Fragmente zu Szenen verdichtet. Die Realität der Reportage gerät dadurch zuweilen ins surreal Bildhafte. Ein heikles Unterfangen; das

Stück, das ebenfalls *Verhext* heisst, trägt denn auch den Untertitel: «Ein musiktheatralisches Minenfeld». Tatsächlich: Jeder Schritt kann ein Fehltritt sein, es kann eigentlich nur schiefgehen. Und so kann auch ich nicht glücklich über die Lösung sein; dieser Zwiespalt ist immanent.

Man fühlt sich an diesem Abend nicht wohl, kann sich nicht zurücklehnen. Die Gewalt, manchmal nur angedeutet, manchmal expliziter, fordert heraus, die Bilder sind karg und schräg koloriert (da ein Blumensträusschen, dort ein kopflos tanzendes Kostüm), die Bewegungen hart, die Zeit fliesst manchmal dröge durch die achtzig Minuten, die Geschichte wird in Elemente zerhackt und dabei vor allem aus der Sicht der pubertierenden Tochter erzählt. Käser und die Autorin Livia Huber haben den Text Czerwinskis weiterverarbeitet. Für rosige Illusionen bleibt da kein Platz.

Keine leichte Kost also – und gleichzeitig, so dünkt es mich, ein gewagter Schritt, so wie die Schritte der Tänzer ins Extrem gehen. Konsequenterweise wird die Musik geradezu vernachlässigt. Die zeitgenössische Tonsprache verfügt über die Mittel, um eine solche Geschichte darzustellen, aber sie hält sich hier zurück. Keine Horrorklänge, keine Stimmungsmache. Im Streichquartett (zwei Geigen, zwei Celli, vom Collegium Novum Zürich) erklingt viel Zitathaftes, von einem im Flageolet ver-fremdeten *Oh du fröhliche* bis zu einem zunächst kaum identifizierbaren Sul-Tasto-Dowland. Das steckt den Bogen des Stücks ab, ausgehend von der falschen Weihnachtsseligkeit, endend im Tränenfluss der *Lachrimae*. «Jedenfalls, sie hat immer Küchenrollen in der Nähe. Für die Tränen», so lautet der letzte Satz in Czerwinskis Text. Und so bildet sich hier ein musikalischer Rahmen. Hinzu kommen die sich reibenden Klänge von

Ursula Holliger

(1937–2014)

Daniel Studer auf dem Kontrabass, die untergründig wirken.

Mischa Käser hat im herkömmlichen Sinn wenig «komponiert», vielleicht misstraut er den Tönen. Und so ist seine Arbeit als Regisseur und Choreograph diesmal sogar entscheidender: In diesem Tanz der gescheiterten Begegnungen, die manchmal ganz einfach intensiv wirken. Aber auch dieser Aspekt seiner Arbeit verändert sich hier. Seine Kunst suchte früher zuweilen das Versponnene und Eigensinnige, auf eine äusserlich leichte, sich abhebende Weise. Hier nun gewinnt sie mehr als nur Bodenhaftung, es drückt sie flach aufs Parkett. Das ist zum Teil schwer erträglich und soll angesichts des Themas ja auch so sein. Bedrohliche Bilder, plump-brutale Tänze, neoexpressionistische Gesten, pubertäre Texte, überzeichnete Charaktere – alles Dinge, die einem aus Käser Musiktheater früher nicht in Erinnerung sind. Denn hier muss das Ziel ein anderes sein: das Ungeheuerliche des Alltags zu zeigen. *Verhext* beeindruckt und befremdet. Ich muss sagen: Ich mag das Stück nicht, aber das ist völlig richtig so.

Thomas Meyer



Foto: Barbara Golan

«S'Ursi» – so hiess Ursula Holliger bei allen, die sie näher kannten. Für das Publikum und ihre Verehrer und Verehrerinnen war die zarte Gestalt mit langem, blondem Haar die perfekte, viel bewunderte Erscheinung eines Harfen-Engels. In den sechziger Jahren traf ich die junge Harfenistin zum ersten Mal. Sie spielte zusammen mit dem Soloflötisten des Luzerner Sinfonieorchesters Mozarts Doppelkonzert, und ich dirigierte. Dies war der Beginn einer fünf Jahrzehnte langen Freundschaft, die hauptsächlich im gemeinsamen Musizieren zum Tragen kam. Ich blicke zurück auf viele Aufführungen des Mozartkonzertes, in denen ich den Flötenpart übernahm, auf Kammerkonzerte, wo gelegentlich auch Heinz Holliger mitwirkte, auf gemeinsame Meisterkurse, auf zwei gemeinsame Plattenaufnahmen, auf Rundfunk- und Fernsehproduktionen, vor allem aber auf unzählige Duo-Rezitals. Natürlich haben wir vor jedem Auftritt geprobt. Aber wir kannten uns schliesslich so gut, dass wir notfalls darauf hätten verzichten können.

S'Ursi, die hinter dem Harfenengel verborgene Persönlichkeit erlebte ich auf unseren vielen Reisen und in unseren

stets langen Telefongesprächen. Da gab es nebst interessanten Informationen immer auch schonungslose Kommentare zur Gesellschaft im Allgemeinen, zu Kollegen und Kolleginnen, Konzertagenten und Dirigenten im Besonderen. Diese manchmal scharfen kritischen Töne standen in merkwürdigem Gegensatz zu Ursis ausgesprochener Gutherzigkeit, zu ihrem fürsorglichen Engagement für einzelne Menschen und zu ihrem Bedürfnis, anderen Freude zu bereiten. Die abschliessenden Worte waren denn auch immer positiver Art, etwa des Inhalts: Fahren wir fort zu spielen und Gutes zu tun, solange wir können!

Es ist für mich eine schöne, dieser Gesinnung entsprechende Fügung, dass eines unserer letzten Konzerte dem Andenken des von uns beiden verehrten Albert Schweitzer gewidmet war. Die Erinnerung daran bleibt ein Zeichen unserer freundschaftlichen und musikalischen Gemeinsamkeiten.

Peter-Lukas Graf