

Zeitschrift: Dissonanz = Dissonance
Herausgeber: Schweizerischer Tonkünstlerverein
Band: - (2015)
Heft: 129

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

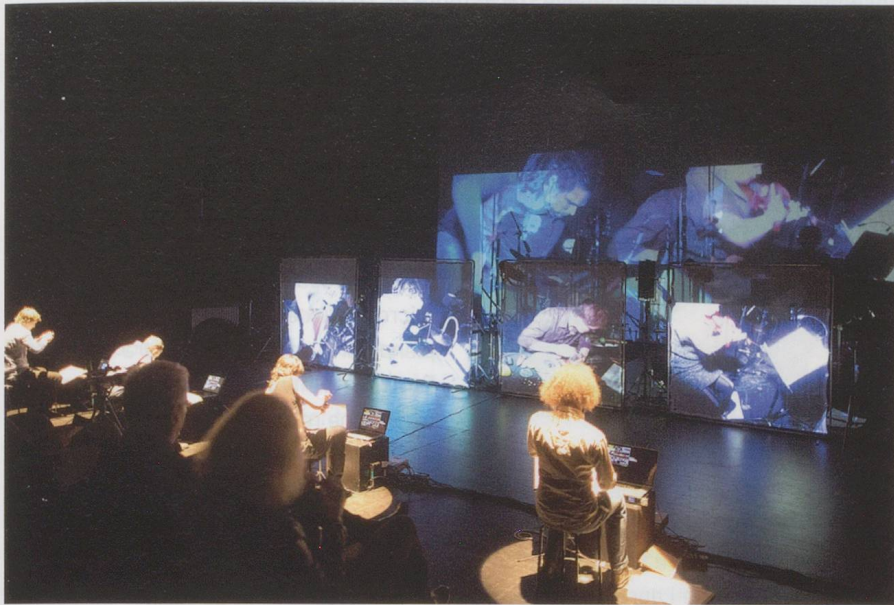
The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. Publishing images in print and online publications, as well as on social media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

Download PDF: 30.04.2026

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

Junge Mode?

Die Tage für Neue Musik Zürich (13.–16. November 2014)



Das Nadar Ensemble spielt «Generation Kill» von Stefan Prins. Foto: Tage für Neue Musik Zürich

Wenn meine Oma mir eine Freude machen wollte, ging sie pünktlich zur Ankunft der neuen Kollektion zu C&A in die Abteilung «Junge Mode» und kaufte mir einen fliegenderfarbenen Zopfstrickpulli oder was immer sonst das nette Fräulein vom Verkauf ihr ans Herz legte als unabdinglich für die moderne Teenagerin. Das Label «jung» – zumal in Kombination mit einem Produkt, das das Wort «neu» im Namen trägt – signalisiert für mich seither in erster Linie eins: Imageprobleme. Selbige wollten die Tage für Neue Musik Zürich mit der Einführung des Kuratorenmodells – eine regelmässige Erneuerung des Blickwinkels auf das aktuelle Musikschaffen – abwenden. Ob nun der erste Jahrgang 2012 unter Christoph Keller progressiver war als das, was Mats Scheidegger und Nadir Vassena zuvor geboten hatten, sei dahingestellt. Eine Veränderung war jedoch zu spüren, und spätestens seit dem Kuratorium von Moritz Müllenbach 2013 hielt der Übergang vom klassischen Frontalkonzert zu multimedialen Formen, Klangkunst und Stilamalgam Einzug.

Das Motto, das der Basler Saxophonist Marcus Weiss nun den Tagen für Neue

Musik 2014 vorstellte, wirkt dagegen auf den ersten Blick wie ein Rückzug in die alte Defensive: «Die neue Musik ist jung!», proklamiert er zwar. Aber Weiss ging es dabei nicht in erster Linie um das aktuelle kompositorische Schaffen – auch wenn er betonte, dass 30 der 35 Werke im neuen Jahrtausend entstanden sind. Seine Faszination galt vor allem der Entwicklung der Ausführenden, die er als Lehrer an der Hochschule für Musik Basel sowie an zahlreichen internationalen Kursen aus der ersten Reihe beobachtet und betreut. Und tatsächlich gab es in Zürich einige spannende Talente aus der Basler Kaderschmiede und junge internationale Projekte zu entdecken.

Zum Beispiel beim Auftaktkonzert in der Roten Fabrik, das aufstrebenden Musikern der Szene Gelegenheit gab, sich mit aktuellen Kompositionen zu präsentieren. Hier stachen besonders der ukrainische Pianist Kirill Zwegintsov und die schwedische Cellistin Karolina Öhman hervor als technisch versierte Interpreten, die sich divergente kompositorische Welten von John Menoud bis Simon Steen-Andersen mühelos zu Eigen machten. Die Stolperfalle, die das Label

«jung» hier bedeutete, liess indes schon Weiss' Ankündigung erahnen, er habe verschiedene National-Ästhetiken präsentieren wollen, da sich diese stark unterscheiden im Empfinden, was Qualität ausmache. Ob man aber für die veralteten Klangwelten von Simone Movios *Incanto VI* für Flöte (Paolo Vignaroli), Violine (Mirka Šćepanović) und Klavier oder Vittorio Montaltis *Labyrinthes* für Bassflöte und Elektronik das italienische Qualitätsempfinden verantwortlich machen kann, scheint fragwürdig. Meditativen Ausklang erfuhr der Abend mit Georg Friedrich Haas' *Introduktion und Transsonation*, Musik für 17 Instrumente mit Klangmaterial aus Klangexperimenten mit Tonbändern von Giacinto Scelsi, aufgeführt durch das Collegium Novum Zürich (Leitung Titus Engel).

Schade, dass die Reichhaltigkeit der jeweils vorangegangenen Veranstaltungen bei den bewusst auf der ruhigen Seite angesiedelten Spätkonzerten von Duo Gelland und Ensemble Recherche zu einem Konzentrations- und Publikumschwund führte. Dennoch: Man hätte nicht missen wollen, wie Pierre-André Valade das sonst auf klassisch-romantischem Terrain beheimatete Tonhalle-Orchester in Werken Helmut Lachenmanns, Brice Pausets und Morton Feldmans zu einem zwar immer noch etwas braven, aber doch biegsamen, willigen Klangkörper mit erstaunlich sattelfesten erweiterten Spieltechniken formte. Grandios ausserdem das Ensemble Nikel (Tel Aviv/Basel) mit seiner irrwitzigen Berg- und Talfahrt durch die Störgeräusche, Klangblöcke, ziselierten Flächen und ständigen Perspektivwechsel von Marco Momis *Almost Nowhere*. Die Souveränität und Präzision, mit der die vierköpfige Formation (Saxophon, E-Gitarre, Schlagzeug, Klavier) diese umsetzte, nahm zuweilen choreographische Züge an.

Das Performative wie das Multimediale sind zentraler Bestandteil in den

Projekten des Nadar Ensembles. Die junge Generation weitet nicht nur ihre Spieltechniken, sondern auch ihren Handlungsrahmen versiert aus, wie die Belgier in der Gessnerallee eindrücklich demonstrierten und damit doch noch ein klares Beispiel für das «Junge» in der Neuen Musik gaben. Dass (audio-)visuelle Überladung mittlerweile symptomatisch ist für Ablenkmanöver und nachlässige Kompositionsarbeit, zeigte Stefan Prins' *Generation Kill*: Erst die Spielkonsolen-Junkies, die via Controller auf projizierten Musikern «spielen» (und das mit zunehmender Brutalität), bis zum Szenenwechsel in die arabische Welt unter Bombenregen, beobachtet aus der amerikanischen Perspektive virtueller Kriegsführung. Eigentlich mochte man an diesem Punkt schon die Flucht ergreifen. Wer das nicht tat, dessen Durchhaltevermögen wurde zum Abschluss der Tage für Neue Musik belohnt mit Michael Beils *exit to enter* – einem raffiniert ineinander greifenden Wechselspiel von Live-Musik, Bewegung, Film und Tonband. Bleibt nur, Bettina Skrzypczak (Kuratorin der nächstjährigen Tage für Neue Musik) zu wünschen, dass es ihr gelingen möge, die Zuschauerzahlen ebenso ansehnlich zu halten wie Marcus Weiss.

Lisa D. Nolte

Non pas pour déranger, ni pour séduire, mais pour raconter...

Ensemble Contrechamps (Genève, 14 octobre et 18 novembre, Studio Ernest Ansermet ; 9 novembre, Musée d'art moderne et contemporain)



Yordan Kamdzhlov et Klaus Ospald en répétition, le 18 novembre. Photo: Michael Seum

Au cours de ces trois concerts de la saison 2014/2015 de l'Ensemble Contrechamps, nous avons eu l'occasion d'entendre des pièces de Laurent Bruttin, Peter Ablinger, Alban Berg, Anton Webern, Klaus Ospald, Brice Pauset, Luis Naón, Franck Yeznikian et Frédéric D'haene. L'Ensemble Contrechamps, avec ses musiciens fabuleux et la baguette des excellents Michael Wendeborg et Yordan Kamdzhlov, a offert trois concerts intenses, riches en émotions, et présenté de manière convaincante et non moins captivante des musiques issues d'écoles et d'esthétiques variées.

La révélation d'un des concerts, Franck Yeznikian, compositeur à l'écriture délicate, à l'oreille encline à l'harmonie, construit sa pièce *Ruhig schreitend, par immersion* en dialogue avec l'opus 21 de Webern. Il transsubstantie les points-sous et silences de Webern en d'interminables lignes et en attaques douces mais marquées, et ce avec une attention particulière accordée au détail instrumental, au timbre et à la conduite des voix, laquelle s'avère proche du contrepoint médiéval en vertu de ses proportions temporelles (de grands cycles articulés par la grosse caisse et les pizzicati du piano). Le solo de violon en sourdine lourde, très réussi, au cœur d'une antinomie entre l'intensité du mouvement corporel et un résultat sonore lointain, confère à l'aboutissement de la pièce une finesse éthérée.

Par l'utilisation d'objets musicaux tels qu'un simple geste de Super Ball ou des harmoniques sur les cordes graves du piano, et par le mélange de ces objets avec les multiphoniques de la clarinette basse ou des contours descendants microtonaux à la clarinette suivis par le piano garni de vis, *Sekatavara* de Laurent Bruttin et Antoine François n'est pas le fruit d'une recherche de complexité dans le développement formel, mais provient d'« un désir de relever les détails d'un objet immobile qui paraît quelconque... et de le reconstruire autrement. »

Tschappina-Variationen pour ensemble (pièce avec laquelle Klaus Ospald, hélas toujours peu présent sur scène, même en Allemagne, a gagné le Prix de composition du SWR en 2005) est composée de sept mouvements thématiquement proches de la Neuvième de Beethoven, marqués par une sensibilité ironique et une forme de résignation face à une société hypocrite. Il s'agit d'une pièce puissante, tourmentée, conçue pour un effectif au timbre caractérisé par trois clarinettes et la percussion, et qui pourtant ne manque pas de moments de temps suspendu, presque immobile.

Dans *La harpe de mélodie (canon)* pour deux percussions et ensemble, Brice Pauset rapproche deux espaces et deux temps éloignés — *l'Ars Subtilior* et la musique indienne pour tambour mridangam. Fidèle à l'une de ses principales préoccupations, la consubstantialité, Pauset cherche à établir des liens entre des temps et espaces qui n'ont, de prime abord, rien en commun, afin de construire la trame d'un monde agité, colérique, dense — non pas pour déranger, ni pour séduire, mais pour raconter : ce qui importe dans les sons, ce n'est pas la beauté individuelle de ceux-ci mais leur signification, leur fonction au sein du discours. Au lieu de se cacher derrière l'exubérance fragile que lui offre

Provinz sei Dank

Ein Blick auf GNOM Baden und die zweite Hälfte ihrer 21. Konzertsaison (2014/2015)

la multitude des styles d'aujourd'hui, Pauset assume sa position historique et cherche à revaloriser des objets hérités tels qu'une gamme, un accord majeur, etc. L'objectivation historique de techniques anciennes comme le canon pousse le compositeur à élaborer un langage musical imprégné de significations, métacitations et réflexions politiques.

Le son de la voix, ses glissements et imprévisibles courbes importent beaucoup à Luis Naón. En attestent des textes de Cervantes, Shakespeare, Tasso et Naón lui-même, convoqués dans sa pièce *Fermata (Urbana 24)*, parlés ou chantés par le duo (soprano Hélène Fauchère, mezzo-soprano Rosa Dominguez), qui tissent les fragments d'un opéra imaginaire enchaînant solos, duos, récitatifs berçants, passages instrumentaux au caractère dansant, arrêts temporels d'harmonie figés et mouvements rythmiques dans une suite à la vigueur contrapuntique et harmonique subtile, fine, quasi baroque, où cette voix de l'enfance (la voix maternelle ?) réapparaît comme une constante définissant l'espace et le temps.

Nemanja Radivojevic

«Mir scheint, in kleinen Städten seien die Mädchen mädchenhafter, die Spielsachen spielerischer, die Theatervorstellungen theatralischer als anderswo.» Diese Zeilen eines «Prosastückelchens» von Robert Walser fallen mir ein, während ich vom Bahnhof aus durch die Altstadt von Baden spaziere, mit Blick auf mein Smartphone, das mir den Weg zum Trudelhaus weist. Dort findet an jenem Septemberabend 2014 das dritte Saisonkonzert der GNOM statt. Der Gang zu Fuss durch das feierabendliche Baden, die frische Luft, der Blick in unbekannte Fenster: Allein dieser Weg ist etwas der Provinz ganz eigenes. Neue Musik zu Gehör bringen abseits der grossen Zentren, das war ein Anliegen von GNOM, damals vor über 20 Jahren, als sich die Gruppe für neue Musik Baden konstituierte. Bis heute ist GNOM der einzige Veranstalter im Bereich zeitgenössischer Musik in Baden geblieben. Diese Konkurrenzlosigkeit hat aus finanzieller Sicht Vorteile, denn so gehen die öffentlichen Gelder ohne grosse Diskussion an GNOM (die Veranstalter werden mit jährlich insgesamt 36 000 Franken unterstützt vom Aargauer Kuratorium und den Städten Baden und Wettingen, das restliche Geld stammt von privaten Stiftungen und Gönnern). Hier also – Provinz sei Dank – eine komfortable Situation. Auch inhaltlich bewahrt sich GNOM eine gewisse Exklusivität, allein schon, um zu legitimieren, warum denn neue Musik beiseit in Baden stattfinden soll, wo doch die grossen Städte so nahe liegen. Einzigartige Programme an aussergewöhnlichen Aufführungsorten, Konzerte, bei denen, wie im Theater, die Bühne zum Spielort wird – darum geht es GNOM.

Dieses Jahr also zum ersten Mal eine Zusammenarbeit mit dem Trudelhaus, ein Gebäude von 1800, das heute ein Haus für Kunst und Kultur ist. Ein kurzer Gang durch die über mehrere Stock-

werke verteilte Ausstellung zum Thema «Modell und Utopie» bringt mein Gedankenrad in Schwung, und es bleibt auch während des Gesprächs in Bewegung, mit dem das Konzert jetzt beginnt: Die Klang- und Installationskünstlerin Franziska Lingg unterhält sich mit dem Komponisten Christoph Herndler und der Kuratorin Sadhyio Niederberger. In einer Art Mini-Amphitheater im Parterre des Trudelhauses sitzt man eng gedrängt. Der Ort fördert die Konzentration, das Gespräch verläuft intensiv, die erfrischend queren Fragen von Lingg bewirken Antworten ganz ohne leere Worthülsen. Vor allem Christoph Herndler kann man beim Verfertigen der Gedanken beim Sprechen richtiggehend zuschauen. Die Diskussion schafft über die Musik hinaus einen Resonanzraum zum Nachdenken, der bis ins eigentliche Konzert hineinwirkt. Für die Musik wechselt man in die gleich neben dem Trudelhaus liegende Stadtkirche Baden, ein dunkler Sakralraum, in dem sich das Trio EIS in einem Lichtkegel versammelt hat.

Der österreichische Komponist Christoph Herndler (geb. 1964) setzt sich in seiner Arbeit mit den Möglichkeiten und Konsequenzen graphischer Notation auseinander. *Wetter und Zeit – Lieder ohne Orte* lautet der Titel des Werkes, das von Ivana Pristasova, Violine, Petra Ackermann, Viola, und Roland Schueler, Violoncello, uraufgeführt wird. Dabei verfolgt jeder der drei Musiker seinen eigenen Weg durch die Zeichen der Partitur, so dass kein Zusammenspiel im eigentlichen Sinn entsteht, was exakt der Intention des Komponisten entspricht: Die Klänge sollen wertfrei und unabhängig von den Interpreten in den Raum gesetzt werden. Dem Trio EIS gelingt in ihrer Aufführung diese Haltung des unbeteiligten Beteiligtseins vollkommen. Einen Gegenpol zu Herndler stellt die Musik des italienischen Komponisten Pierluigi Billone (geb. 1960) dar. In seinem Trio *Mani*.

Giacometti sucht er geradezu manisch nach raffinierten und noch nie gehörten Klängen. Die Emotionalität, welche Herndler in seinen abstrakten Konzepten zu vermeiden sucht, wird von Billone in dieser leisen, aber energetisch aufgela denen Musik geradezu heraufbeschworen.

Zwei Monate später, Mitte November, winterkalt. Diesmal suche ich mir den Weg durchs Dunkle, durch feuchte Erde und Kies hin zum Gartensaal der Villa Boveri in Baden. Hier zwischen hohen Bäumen ist's so lichtlos, dass man die Ankommenden nur schemenhaft erahnt – ein Erkennen und Begrüssen von alten Bekannten auf ganz neue Weise. Wenig später testet man im Konzert ein immer wieder reizvolles Verfahren. Das Modena Consort (Traversflöten, Gesang und Laute) präsentiert Werke aus der Renaissance und webt dazwischen die Komposition *wingert in der frühe* von Hans-Jürg Meier (geb. 1964). Das führt, vor allem bei den Übergängen, zu erstaunlich-irritierenden Hörerlebnissen. Der im neugotischen Stil erbaute Saal setzt der Musik einen strengen Rahmen, und man wünschte diesen feinen Verflechtungen von Klang-ebenen einen freieren Raum zur Entfaltung.

Beide Konzerte zeigen, was GNOM auszeichnet: auf vielfache Weise anregende und durchdacht kuratierte Programme. GNOM – das steht für eine Auseinandersetzung mit neuer Musik, ohne den Zwang, trendaktuell sein zu müssen. Der Komponist Hans-Jürg Meier, der zusammen mit der Tänzerin und Performerin Dorothea Rust und dem Pianisten Philipp Meier die GNOM-Konzerte veranstaltet, beschreibt es folgendermassen: Politisches und Gesellschaftskritisches zeige sich bei GNOM indirekt, nämlich in Form einer Haltung des sorgfältigen Hinhörens, in der vertieften Auseinandersetzung. Neue Musik solle nicht einfache Erklärungen geben, sondern anregen, sich

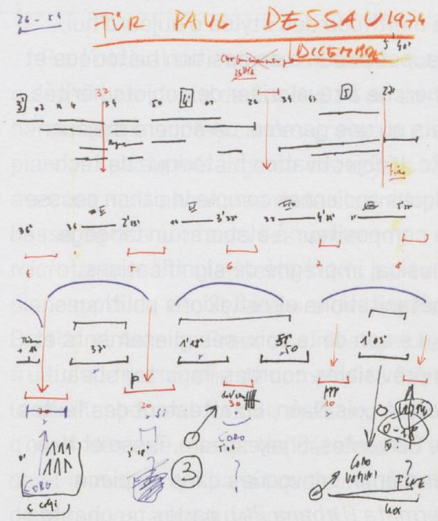
mit Klängen, mit Zeiträumen, mit Erfahrungsräumen zu beschäftigen. Musik nimmt uns für einen kurzen Moment aus dem Alltag hinaus, ohne den Bezug zur Welt zu verlieren. Wie ein Kind, so Hans-Jürg Meier, das selbstvergessen spielt: Es ist verwurzelt im Dasein, seine Realität findet aber in dem Moment in einem eigenen Raum statt, der ausserhalb des Alltags liegt.

GNOM geht es gut in der Provinz, ihre Aktivitäten werden geschätzt, auch wenn die Leute nicht in Scharen zu den Konzerten rennen. Die grösste Herausforderung ist momentan personell: Dorothea Rust wird die Gruppe auf Ende 2015 verlassen, die Suche nach einer Nachfolge ist im Gang. Aber GNOM hat sich in den letzten 20 Jahren schon einige Male gehäutet: immer erfolgreich, und trotz der Wechsel im Team mit beständig künstlerisch klarer Linie. Die Lust auf einen Abstecher nach Baden bleibt also. Denn es stimmt: In kleinen Städten sind die Mädchen mädchenhafter, die Spielsachen spielerischer, die Theatervorstellungen theatralischer und die Konzerte vielleicht ein bisschen konzertlicher als anderswo.

Cécile Olshausen

Luigi Nono à l'honneur

Festival d'Automne à Paris (4 septembre au 31 décembre)



Luigi Nono, esquisse pour « Für Paul Dessau », Archives Luigi Nono, Venise. © Ayants droit Luigi Nono

Les noms de Luigi Nono et Romeo Castellucci figurent en grandes lettres sur l'affiche de cette édition 2014 du Festival d'Automne à Paris. Le premier bénéficie d'un cycle-portrait qui se poursuivra l'an prochain avec un très attendu *Prometeo* à la nouvelle Philharmonie de Paris... après quinze ans d'absence. Les *Canti di vita e d'amore* devaient ouvrir le festival mais ils firent les frais d'un conflit social au sein de l'Orchestre Philharmonique de Radio-France. Les premières notes de Nono furent donc ce « *Hay que caminar* » *sognando*, donné dans l'espace très résonant de l'église Saint-Eustache avec *Rotary Quintet* de Karlheinz Stockhausen. Œuvre ultime et dernière tentative de lutter avec le silence, « *Hay que caminar* » se nourrit de sa propre itinérance avec un sens aigu de la sécheresse des timbres et la volonté d'utiliser un son émacié. La seconde partie de la soirée se déroule à l'amphithéâtre Bastille, où l'on retrouve Enno Poppe à la tête de Musikfabrik. Dans *Risonanze erranti*, Nono mêle à la sonorité naturelle d'un quatuor qui s'accorde, des fragments des *Poèmes de guerre* de Herman Melville et des bribes désespérées d'Ingeborg

Une étape au bout du monde et les spectres de la mémoire

Bachmann. On regarde passer également les fantômes de Machaut, Ockeghem et Josquin, ces maîtres anciens étudiés autrefois avec Bruno Maderna. La création de Julien Jamet (*Difference is Spreading*) cherche dans la répétition de gestes une référence incomplète à la musique de Nono. Elle s'efface irrésistiblement devant la dérégulation et la magie de *Abgewandt 2. Musik in memoriam Luigi Nono* (3. Versuch) de Wolfgang Rihm. On célèbre ici le multiple, l'archipel et le labyrinthe plutôt que la ligne. L'errance se situe à même l'œuvre, qui s'éclaire sans cesse autrement, sous l'effet des strates qu'elle accumule. À la tête de l'Ensemble intercontemporain, la direction de Matthias Pintscher passe à côté de la fragilité cristalline de *l'Omaggio a György Kurtág* de Luigi Nono mais réussit magistralement les *Concertini* de Lachenmann. Labyrinthe de rhizomes en expansion, cette suite adopte la forme d'un chaos organisé et luxuriant dans lequel l'auditeur n'a qu'à tendre l'oreille pour s'orienter. C'est à une élève d'Helmut Lachenmann que revient de prolonger le dernier hommage à Nono. Toujours sur le fil du rasoir entre silence et expression, Clara Iannotta s'inspire de courts recueils de la poétesse irlandaise Dorothy Molloy (1942-2004), décrivant la progression de la maladie dans son corps avec une cruauté quasi démentielle. Cet *Intent on Resurrection — Spring or Some Such Thing* s'inscrit remarquablement dans une présence obsessionnelle du corps et de l'organique, tant physique qu'instrumental.

Accueil plus mitigé pour l'hétéroclite soirée Nono/Neuwirth/Maderna/Pesson/Kurtág/Knox/Tamestit/Holliger (!). Entre pot-pourri et concert-promenade, l'archet talentueux de l'altiste Antoine Tamestit sert de poteau indicateur. Dans l'émiettement des styles, l'intérêt fluctue entre le loufoque (Knox, Tamestit père), le

passable (Pesson au ras des notes) et le passionnant (Maderna et son *Ständchen für Tini* et les brevissimes pièces de Kurtág et les Trois Esquisses d'Holliger pour alto et violon avec le concours de Carolin Widmann). Inclassable, la diffusion de la bande magnétique *Für Paul Dessau* (1974) de Luigi Nono — sorte de cri de révolte, déchiré et scandé à la face du monde — ainsi que la création de *Weariness Heals Wounds* d'Olga Neuwirth. Cette pièce pour alto est irriguée par un flux ultraréféréncé du côté de Walter Benjamin, Robert Walser et Franz Kafka. Musique du décharné-acharné-anarchique, elle parvient à happer l'écoute dans un liant hyperactif et nerveux — une sorte d'objet trouvé de la pensée musicale en acte...

S'il est difficile de trouver un quelconque intérêt à *Ambidextre* de Pierre-Yves Macé, on se réjouira d'entendre les excellents percussionnistes de l'Instant Donné, Maxime Échardour et Caroline Cren, dans *Kontakte* de Karlheinz Stockhausen. Comme dans une chorégraphie jubilatoire, les deux protagonistes se déplacent dans une jungle instrumentale, avec les projections électroniques réglées par Vincent Laubeuf en guise de fanal acoustique. Pièce éparse et sublimant toute idée de dramaturgie sonore, *Kontakte* fait éclater en les dispersant, un délicieux poudroisement de timbres et de gestes.

Dernier rendez-vous avec Ingo Metz-macher et le Sinfonieorchester des Südwestrundfunks Baden-Baden und Freiburg autour de Karl Amadeus Hartmann, Bruno Maderna et Luigi Nono. « Symphonie » de guerre pour grand orchestre, *Adagio* de Hartmann est donné en création française. L'écriture dessine un abandon du postromantisme, sans mélancolie et sans retour possible. La noirceur du propos contraste avec ces velléités de cellules rythmiques régulières. Avec *Ausstrahlung*, également

donné en création française, Bruno Maderna propose une réflexion spirituelle autour de poésies et de textes sacrés persans et indiens. La bande électronique porte mal ses quarante ans d'âge et ses citations du *Mahâbhârata* en guise d'écrin New Age. L'œuvre procède par bonds et circularité dans un temps tantôt immobile et tantôt fluctuant. Des trouées sonores guident l'écoute par le jeu des gradations harmoniques et des échos, sans pour autant garantir une concentration sur la durée totale de la pièce. Dans la même veine que *A Floresta é jovem e cheia de vida*, donné quelques jours plus tôt au

Théâtre de la Ville, *Como una ola de fuerza y luz* se place dans le catalogue de Luigi Nono parmi les pièces les plus emblématiques de cet art consommé du lyrisme révolutionnaire. Si la matière littéraire peine à franchir le seuil de notre actualité, l'énergie roborative et le tranchant des masses sonores laissent parfois d'admiration. Jean-Frédéric Neuburger a le bon goût de ne pas chercher à imiter l'inimitable dédicataire Maurizio Pollini, ce qui permet de se concentrer sur un jeu remarquablement déterminé dans la conduite et le fracas des accords pour produire une ligne à la fois fragmentée et continue. Laura Aikin est visiblement noyée dans la masse et moins à l'aise dans l'équilibre cri-chant, tandis qu'Ingo Metz-macher sort sain et sauf de cet exercice de haute virtuosité.

David Verdier

Wege gehen (lassen)

«Carte blanche für Pierre Mariétan» mit dem Mondrian Ensemble Basel
 (Gare du Nord Basel, 10. Dezember 2014)



Das Mondrian Ensemble Basel in der Gare du Nord. Foto: zVg

Eine «carte blanche» hat das Mondrian Ensemble dem Komponisten Pierre Mariétan zugestellt, aber so ganz blank war der Scheck nicht: Er sollte natürlich vor allem eigene Werke eintragen. Das hat der Komponist getan – und mit nur drei Werken vermag er die schöne Breite seines Schaffens anzudeuten. Mit dem *Trio pour cordes* (1962) lässt Mariétan das Konzert eröffnen, ein Stück aus Basel sozusagen, das auf vorgegebenem Material aus Boulez' damaligen Studiencurs an der Musik-Akademie basiert.

Dass er sich dem Boulez'schen Denken stets verpflichtet sieht, ist eines der Bekenntnisse, die Friederike Kenneweg dem Komponisten im Vorgespräch entlockt. Als Relativierung fast erscheint dennoch das zweite Stück aus den sechziger Jahren, nämlich *Initiative pour une musique à communication orale* (1968). Ist es doch ein Stück, das immer mündlich überliefert werden soll, obwohl es im eigentlichen Sinne durchkomponiert wurde. Mit dem Mondrian Ensemble Basel erarbeitet der Komponist eine Version, die sich naturgemäss improvisierend (aber nie unklar) anhört und in der Mariétan mit erstaunlichen stimmlichen Kapriolen sogar mitmusiziert.

Als letztes Werk kommt das 2014 komponierte *Quatuor avec piano* zur Aufführung. Eine Komposition, bei der deutlich wird, womit Mariétan sich aktuell beschäftigt, nämlich mit Wirk- und Hörprozessen. Als Spannung zwischen Aussen und Innen charakterisiert dies der Komponist, und im Mittel punktuell elektronisch zugespielter Aussengeräusche findet er eine erste Ausdrucksmöglichkeit. Die Frage geht und wirkt aber tiefer: Sie ist eine nach Eröffnungsmomenten, die sich im Hören ergeben und nach Innen und Aussen weitergetragen werden können. In seiner Materialauslegung bleibt das *Quatuor* zwar seriell, ja meta-seriell, aber auch hier ist die Anwendung eines «Neue Form, neuer Stil»-Prinzips offensichtlich, das Mariétan auf der Suche nach dem Essentiellen für jedes Werk neu voraussetzt.

«Die Tonhöhe ist nur ein kleines Ding für mich», sagt Mariétan. Es geht immer um eine serielle Totalität, aber in differenzierten Graduationen und Stilen. Gleichzeitig liegt dieser Totalität aber eine restlose Kontrolle fern: Pausen lassen, Raum lassen, Wege offen lassen oder einfach auch einmal weglassen – davon sprechen der Komponist und seine

Luigi Nono à l'honneur

Festival d'Automne à Paris (4 septembre au 31 décembre)

Werke stets. Ohne die Möglichkeit eines interpretativen Rests vermag das Publikum keine Form im Hören mehr zu entwerfen, die Musik erstickt dann gleichsam an sich selbst. Fenster öffnen, heisst es für Mariétan dann, auch wenn vielleicht nur Verkehrslärm hereinströmt.

Bezeichnenderweise lässt Pierre Mariétan auch andere zu Wort kommen. Zwischen den eigenen Werken erklingen Werke von Komponisten, mit denen sich exemplarisch musikalische Anliegen und biographische Anknüpfungen verbinden. Nicht Boulez wählt Mariétan hier, sondern den anderen grossen Lehrer, Bernd Alois Zimmermann, dessen befreiendes Wirken auf die eigenen Stile Mariétan erst später begreift und durchdringt; zudem Earle Brown, den Vertreter der experimentierfreudigen New York School, und Joseph Haydn schliesslich, seiner musikalischen Klarheit willen: «einfach im Augenblick und komplex in der Entwicklung» (Pierre Mariétan).

Den vier Interpretinnen des Mondrian Ensembles (Daniela Müller, Petra Ackermann, Tamriko Kordzaia und Karolina Öhman) gelingt ein lebensechtes Portrait des Schweizer Komponisten – das weckt die Hoffnung, dass bald eine neue carte blanche gezückt wird.

Andreas Fatton

Une étape au Bout du monde et les spectres de la mémoire

« Niophone (Poutrophone) » (Vevey, 27 novembre, Le Bout du Monde)

« SUDDEN ARCHIVES (a spectral recollection) » (Lausanne, du 14 novembre au 13 décembre, CIRCUIT, Centre d'art contemporain)



Jocelyne Rudasigwa. Photo: Yann Laubscher

Ç'aurait dû être une soirée banale, sans joie fondamentale, sans légèreté dans la grisaille de novembre. Mais la représentation de Jocelyne Rudasigwa au Bout du Monde à Vevey, inspirante, légère, belle, drôle et dramatique tout à la fois, a su tirer l'ambiance de la saison hors de sa ligne de fracture hivernale.

Le parlé concret d'une prose rythmée rejoint soudain le clapotement de la contrebasse qui se fait plus insistante. L'instrument grince, tape, vibre et vit lui aussi, sous le doigté de maître de la jeune artiste qui parle si innocemment de sujets sérieux, si sérieusement de sujets légers, à travers des compositions enthousiastes, entraînantes et parfois sombres.

Le verbe, c'est pour Jocelyne l'espace d'expression de son amour, de ses rebellions, de ses tristesses, mais surtout de cet humour étincelant, toujours neuf et léger, paysage clair et réjouissant. La contrebasse, sa partenaire de vie, son premier amour sans doute, dont elle conte brillamment la genèse, longue

de 92 ans déjà, c'est la complice de cette âme fine qui s'exprime dans une ambiance intimiste devant un public conquis.

Lorsque Jocelyne nous parle d'elle, elle parle aussi de nous. Chacun connaît ces petites déceptions quotidiennes, ces moments de réjouissance charnelle et spirituelle, la révolte, le questionnement. L'éternel changement des formes et l'universalité atemporelle du désir. Mais la musicienne nous montre comment en profiter par le rire et la poésie, forte d'une dignité mystérieuse réverbérée dans son instrument qui, sous les projecteurs du Bout du Monde, semble revivre encore une fois dans le halo de sa teinte ocre et pourpre et son aura incandescente. La prose, le rythme se diversifient aussi dans des compositions plus expérimentales. Le taper, le choc, le son vibrant, cataracte et syncope, la texture qui se lisse et qui ondule, théâtre synoptique. Lignes, courbes, angles, interruptions, recouvrements. La diversité des sons rejoint celle des sujets. La contrebasse et la voix de Jocelyne Rudasigwa, un moment de grâce.

L'ambiance n'est pas la même au Centre d'art contemporain Circuit (www.circuit.li), à Lausanne. Ici, on pose entre autres la question des archives. Qu'est-ce qu'une mémoire faite d'objets matériels, et qu'est-ce qu'un individu par rapport à cette mémoire, sa mémoire ? En 2010, Julien Sirjacq, plasticien et peintre, découvre sur un trottoir les archives vouées à l'oubli du musicien Boris de Vinogradov (membre fondateur de l'ensemble l'itinéraire et chef de l'Orchestre de chambre de l'ORTF), alors récemment décédé.

Il s'agit dès lors pour Sirjacq de ranimer les bandes magnétiques, les enregis-

trements divers mais aussi les images, lettres et partitions de Vinogradov, et de réactualiser sa présence dans le monde des vivants par un dispositif triple mêlant transposition, interprétation et diffusion. Mais « SUDDEN ARCHIVES (a spectral recollection) » c'est aussi l'occasion d'une création d'archives neuves, nouvelle couche de sédiment sur les strates de la mémoire, par la production d'enregistrements qui sont effectués dans la salle de Circuit elle-même et par lesquels se cristallise notre expérience avec le spectre du musicien défunt, nous faisant ainsi rejoindre une forme particulière de non-être.

Du point de vue pratique, il s'agit de faire fusionner deux sources musicales ou sonores différentes. D'un côté, les archives de Vinogradov elles-mêmes. De l'autre, une source choisie par Sirjacq et destinée à se fondre dans un élément particulier des dites archives. Deux sources qui se rencontrent, comme deux mondes, celui des vivants et des morts, du présent et du passé, de la matière et de la mémoire. Clarinettistes, vocalistes, percussionnistes, bruitistes, synthétiseurs, ordinateurs, c'est une vaste gamme d'instruments et de musiciens qui fait revivre la mémoire de Vinogradov. Présence d'un esprit à travers une œuvre, vision sérialisée d'un vécu morcelé, présence-absence au statut mystérieux, telle est l'entéléchie propre à la musique spectrale que nous proposent Julien Sirjacq en collaboration avec le collectif Rue du Nord.

Marc Haas

Europäische Freiheit

«Growing up: Jazz in Europa 1960–1980». Ein Symposium der HEMU Lausanne, der Hochschule Luzern und der Hochschule der Künste Bern (Luzern, 6. bis 8. November 2014)



Irène Schweizer und Pierre Favre am Jazz-Symposium in Luzern. Foto: Ueli Bosshard

In diesem ersten gemeinschaftlich von der Hochschule der Künste Bern, der Hochschule Luzern und der Haute Ecole de Musique Lausanne veranstalteten Jazz-Symposium wurde die Frage nach einer europäischen kulturellen Identität in unterschiedlichsten Facetten aufgefächert und differenziert. War zu Beginn noch die Rede von einer europäischen Emanzipation des Jazz von seinen US-amerikanischen Leitbildern, wurde es im Laufe der 1970er Jahre üblich, von national differenzierten Arten der Klangforschung zu sprechen. Ekkehard Jost rückte nun – 27 Jahre nach seinem Standardwerk *Europas Jazz 1960–1980* – die regionalen und nationalen Jazz-Dialekte ins Zentrum.

Wie unterschiedlich die ästhetischen Diskurse sich gestalten, wurde gleich im ersten Themenblock deutlich, der Thesen zur politischen Wirkung der militanten afroamerikanischen Bewegung auf die französische Szene, zur introvertierten ECM-Ästhetik und zu den orchestralen Free Jazz-Kompositionen Alexander von Schlippenbachs nebeneinander stellte (Jedediah Sklower, Immanuel Brockhaus, Petter Frost Fadnes). Dass die Professionalisierung und Akademisierung der Jazzausbildung bei diesem Symposium einmal nicht als Reizthema auftrat, sondern als empirischer Untersuchungsgegenstand am Beispiel der Schweiz und

Österreichs (Thomas Gartmann, Michael Kahr), war begrüssenswert. Wie unterschiedlich sich nationale Identitäten ausprägen, wurde an Fallbeispielen aus Österreich, England und Italien deutlich (Christa Bruckner-Haring, Franz Kerschbaumer, Tom Sykes, Francesco Martinelli).

Als Vorboten eines Aufbruchs beschrieb Bruno Spoerri den Jazz der 1960er Jahre in der Schweiz, der mit einer eigenständigen und selbstbewussten Amateurkultur die kulturelle Enge der Nachkriegszeit zu überwinden hatte, jedoch hinsichtlich der heutigen Professionalisierung vermutlich kaum das qualitative Niveau einer Aufnahmeprüfung an einer Jazzhochschule erreichte. Der Frage nach dem «Schweizerischen» im Schweizer Jazz gingen Studien zum Festival «Jazz-Nyon» und zur Geschichte der Band OM nach (Christian Steulet, Olivier Senn). Wie unterschiedlich der Jazz im Zeichen des Kalten Kriegs politisch funktionalisiert wurde, wurde am Beispiel der DDR, Ungarns und der BRD diskutiert (Katharina Weissenbacher, Ádám Ignácz, Mario Dunkel). Der Themenblock Gender fokusierte empirische Studien zu den Bedingungen und Perspektiven Schweizer und internationaler Jazzmusikerinnen (Christian Broecking, Angelika Güsewell, Katharina Schmidt). Eine Diskussion der Rezeption und medialen Wirkungen des sich verändernden europäischen Jazz

(Loes Rusch, Walter van de Leur, Tony Whyton) beschloss einstweilen diese erste grosse Schweizer Konferenz zur jüngeren europäischen Jazzgeschichte.

In den Sound-Lectures, die gleichberechtigt zwischen den Vortragsblöcken platziert waren, demonstrierte Pierre Favre seine Kunst des Schlagwerkspiels. Thomas Mejer sprach über die Kompositionstechnik von Mani Planzer und liess Beispiele von Studierenden spielen, die dann im abendlichen Konzert Werke des Luzerner Komponisten aufführten. In weiteren Rahmen-Konzerten mit Werken Schweizer Jazzkomponisten stellten sich Ensembles und Big Bands der drei veranstaltenden Hochschulen vor. Auf dem Symposiums-Flyer war Irène Schweizer zu sehen bei einem Konzert in Willisau 1968, bei dem auch Pierre Favre mitwirkte. Mit Favre zusammen gab Schweizer jetzt in der hauseigenen Jazzkantine ein fulminantes Duo-Konzert.

Drängende Fragen nach den gesellschaftlichen und ökonomischen Perspektiven des Jazz, nach staatlicher Subventionierung und künstlerischer Unabhängigkeit, nach Musiker- und Publikumszahlen oder den internationalen Wechselwirkungen von Musikernetzwerken könnten Stoff für anschliessende Konferenzen sein. Dass das transatlantische Jazz-Verhältnis für die europäischen Szenen bis auf wenige Ausnahmen wie Enrico Rava, Tomasz Stańko oder Peter Brötzmann eine Sackgasse geblieben ist, gehört wohl zu den unbewältigten Folgeschäden jener «europäischen Emanzipation». Die aktuelle Diskussion dieses Symposiums machte eher deutlich, dass eine «europäische Jazz-Identität» gar nicht angestrebt wurde, es sei denn als eine widerständig geprägte Haltung, die sich kommerziellen und politischen Zwängen bewusst verschliesst.

Christian Broecking

Nicht nichts

«Stille als Musik» – ein Symposium der Hochschule für Musik und des Musikwissenschaftlichen Seminars Basel (12. bis 14. Dezember 2014)



Holger Stenschke und Mike Svoboda spielen Luigi Nonos «Post-prae-ludium per Donau». Foto: Juri Junkov

In jüngerer Zeit wird die etwas in die Jahre gekommene Auseinandersetzung mit dem Grenzbereich zwischen Klang und Stille mit frischer Intensität geführt – und offenbar wird die Rolle der Stille seit dem späten Nono anders wahrgenommen: nämlich weniger ideologisch verbrämt.

Im Symposium «Stille als Musik», das von der Hochschule für Musik Basel durchgeführt wurde, gab es tiefeschürfende, gar brillante Beiträge zum Thema, teils war die gedankliche Verbindung zur Musik eher lose, was sich als Bereicherung erwies, denn so entstand im Nachhinein manch überraschender Blick «zurück» auf die Musik. Der Rezensent konnte am Samstag sowie die zweite Sonntagschälfte anwesend sein.

Der Samstagvormittag begann mit einem Vortrag von Roland Moser, der mit Goethes *Meeresstille* einen literarischen Einstieg in die «fürchterliche» Stille wählte. Er zeigte auf, dass empfundene Stille immer eine Vorgeschichte, ja Vorbedingungen hat, um als solche zu erscheinen. Lydia Jeschke kam auf die visuelle «Stille», die Nacht zu sprechen und arbeitete heraus, wie stark sich

dank der kompositorischen Strategien von Simon Steen-Andersen oder Carola Bauckholt die Wahrnehmung der Zuhörenden durch die Dunkelheit verändert und intensiviert. Hella Melkert sprach über Werke von Kunsu Shim und Michael Meierhof. Während Shim versucht, die Klänge zu entsubjektivieren, schneidet Meierhof seine Geräuschklänge scharf ab und kreierte so eine angespannte Stille, vergleichbar mit der Nachwirkung eines starken Lichtreizes auf das bereits geschlossene Auge. Wolfgang Gratzter bot einen Blick auf Versuchsanordnungen am Rande der Stille von Radu Malfatti und Peter Ablinger. Vor allem Ablingers *Gehörgänge* rücken das eigene quasi buddhistische «Üben» des Hörens in den Vordergrund. Beim Versuch, die wunderbaren Hörangebote dieser Stücke in Begriffe zu fassen, erlag Gratzter zum Teil der Illusion, dass mit dem Begriff die Sache schon erklärt sei. Aus der äusserst nahrhaften philosophischen Kost mit Vorträgen von Wolfgang Welsch und Emil Angehrn sei hier nur auf die Denkfigur hingewiesen, die Günter Bader entwickelte: Ausgehend von der Frage, woher die Pause in der Mitte der

Psalmodie komme und was sie bedeute, entfaltete er ein Gedankengebäude, das aus der Analyse einer grammatikalischen Umdeutung zwischen Vulgata und Vesperliturgie heraus eine erhellende Sichtweise auf die Verwandlung dieser Pause in eine Stille entwarf, die «nicht schlechthin nichts, aber auch nicht etwas» ist. Mark Andres Versuch, sein musikalisches Denken zu kategorisieren und seine Musik in den Zwischenräumen dieser Kategorien anzusiedeln, war insofern sympathisch, als die Schwierigkeit des Komponisten offenkundig wurde, eigentlich Unsagbares zur Sprache zu bringen. Andres Gestus des Verschwindens wurde dann in dem von Studierenden der Musikhochschule Basel exzellent gespielten Portrait-Konzert überdeutlich.

Besonders gespannt war man am Sonntagnachmittag auf die Verknüpfung des Symposium-Themas mit der alten Musik, was allerdings nicht rundum gelang und einige Fragen aufwarf. Im Vortrag von Molly McDolan zeichnete sich bereits eine inhaltliche Grundproblematik ab. McDolan erstellt derzeit eine Datenbank, mit deren Hilfe sie Partiturstellen spätbarocker Musik mit rhetorischen Figuren, die konkret auf ein Wort bezogen sind, sammeln und auf ihre Gemeinsamkeiten hin auswerten will. Im Sinne eines Lexikons, einer Ikonographie, mag das vielleicht Sinn machen, allerdings ist eine Auswertung gar nicht einfach, da der Kontext jeder einzelnen Stelle – im Text, im musikalischen Zusammenhang, in Bezug auf Konvention, Geschmack und Theologie der Zeit – völlig verschiedene kompositorische Lösungen generieren kann. Beim Wort «Stille» konnten zwar einige Gemeinsamkeiten der präsentierten Stellen (Basslosigkeit, Liegetöne bei gleichzeitiger flirrender Bewegung im hohen Register) herausgearbeitet werden, aber die anschließende Diskussion über barocke Topoi und heutige

Europäische Freiheit

«Crowing up: Jazz in Europe 1940-1980»
 der Hochschule Luzern und der Hochschule
 8. November 2014)

Phänomene der Stille zeigte, dass man sich nicht wirklich auf simplifizierende Ineinsetzungen von Stille gestern und Stille heute einlassen wollte. Die Diskussion scheiterte, auch deshalb, weil dafür nötige Voraussetzungen und Kategorien vorab nicht geklärt wurden. Der Nachmittag schloss mit Heidi Zimmermanns informativem Vortrag über Klaus Hubers frühe Kantate *Auf die ruhige Nachtzeit*, worin sie den Zusammenhang zwischen dem mystischen Rückzug nach Innen und Hubers kompositorischen Symmetrie-Strategien aufzeigte. Das abschließende Konzert kombinierte Werke von Klaus Huber mit diversen barocken Arien, überbrückt von performativen Aktionen. Wer sich als Konzertbesucher auf die stillen Klänge von Hubers *Plainte* einlassen wollte, wurde vom Video eines fahrenden Trams abgelenkt, bei dem ständig Leute aus- und einsteigen – ein eher bemühter Versuch, alt und neu zu verbinden.

Das Symposium war, trotz der erwähnten Einschränkungen, eine Bereicherung. Gerade weil das Thema nicht neu ist, hat es sich gelohnt, einmal wieder so gründlich darüber nachzudenken. Die «Stille» wird die (neue) Musik auch in Zukunft beschäftigen.

Burkhard Kinzler

Tonaufnahmen aller Vorträge auf
voicerepublic.com

Er stört

Zu den Dieter-Roth-Ausstellungen im Kunsthaus Zug («Und weg mit den Minuten» – Dieter Roth und die Musik. 6. September 2014 bis 11. Januar 2015) und an der Musik-Akademie Basel («Kann jemand hier Klavier spielen?» – Musik und andere Objekte von Dieter Roth. 30. September 2014 bis 31. Januar 2015)



Dieter Roth in Basel, mit Friedhelm Döhl.

Foto: Kurt Wyss

Manchmal, wenn auch selten, gerät der Kritiker in musikalische Situationen, die ihn unangenehm, ja peinlich berühren. Die kann er mit einem Verriss abservieren – oder sich fragen, was ihn denn so abgestossen habe. So geschah es vor einigen Jahren bei einem Zürcher Auftritt des einst von Dieter Roth mitbegründeten und nach seinem Tod von seinen Mitstreitern weitergeführten Kollektivs «Selten gehörte Musik». Das Gefühl tauchte kürzlich wieder auf, als ich die Dieter Roth-Ausstellung in Zug besuchte. Was ist etwa von einer 45-minütigen Klavierperformance (der *Radio Sonate*) zu halten, bei der ein Musiker immer wieder einen Schluck Bier oder Whisky nimmt, bis er besoffen ist? Was von 24 Stunden Hundegebell, aufgenommen in einem Zwinger bei Barcelona? Was von einem lose gefügten Skizzenbuch mit Partiturfragmenten, die sich zu einer *Splittersonate* für Klavier (und Stimme) fügen sollen? Jedem gestandenen Musiker muss dieser Dilettantismus ein Dorn

im Ohr sein. Nun beliebte der 1998 verstorbene Dieter Roth zu dilettieren, man darf sich bei ihm nie ganz sicher sein, ob er nicht einfach mit dem Dilettantismus liebäugelte und uns genussvoll gegen ihn ausspielte. An dieser Stelle wäre der alle Musiker beruhigende Hinweis angebracht, dass Roth als Kind Klavierunterricht erhielt, dass er Noten lesen und schreiben konnte und dass er als Trompeter zeitweise in einer Jazzband mit spielte. Und damit könnte ich zur Apologie und Apotheose dieses Gesamtkünstlers schreiten. Nur fällt mir das nicht so leicht ...

Wenn ich zum Beispiel die *Abschöpf-symphonie* höre, jene Performance der «Selten gehörten Musik» 1979 in München, die punkto Spontaneität und Radikalität übrigens alles himmelweit in den Schatten stellt, was das Ensemble gleichen Namens heute bietet, taucht so gleich wieder dieses Unwohlsein auf – verstärkt noch, und es offenbart sich besonders deutlich in der Person Roths: Unruhig agiert er in dieser Gruppe, und wenn er dann zum Flügel geht und mit einer Violine so lange darauf herumklöpfelt, bis sie in Brüche geht, ist die Grenze des Erträglichen überschritten. Das verstört nicht mehr nur, wie man es Künstlern so gern attestiert, es stört vielmehr, es tut weh. Und vielleicht ist es gerade diese Offensivität, die Roths Agieren immer noch so jetztig macht.

Störend auch, aber gleichzeitig überwältigend ist die Kreativität, die dieser Künstler an den Tag legte: als Maler, Musiker, Aktionist, Graphiker, was auch immer ... vor allem aber in seinem Selbstverständnis: als Dichter. Alles gerät unter seinen Händen zu Kunst. Das sprang einem in der aufs Musikalische konzentrierten Ausstellung an, die im Kunsthaus Zug zu sehen war: «Und weg mit den Minuten – Dieter Roth und die

Musik». Ebenso in der aufwändigen, bei den Edizioni Periferia Luzern erschienenen Box mit Büchern, DVDs und Schallplatte (was anders als eine so massive Holzschachtel könnte diese Vielfalt fassen?). Solche Schöpferkraft, ja Abschöpferkraft! In den Sinn kommt einem da, was Mahler zum jungen Bruno Walter sagte, als sie gemeinsam die Berge am Attersee betrachteten: «Sie brauchen gar nicht mehr hinsehen – das habe ich schon alles wegkomponiert.» Dieter Roth hat alles schon wegkreativiert, alles ist in sein Werk eingeflossen, aus allem hat er noch was gemacht. Symptomatisch für dieses totale Verkunsten ist etwa die Ankündigung zum legendären Basler *Quadrupelkonzert* von 1977. Auf den Plakatentwurf schrieb Roth seine Ergänzungen und schliesslich die (ebenfalls abgedruckte) Anmerkung, man möge das alles mitsamt Kommentar so mitdrucken. Mit unseren Kriterien von Verbindlichkeit und Kongruenz ist das nicht mehr zu fassen. Für die Nachfolgenden ist Roth eine Herausforderung: Er wirkt (auch heute noch) wie ein Herkules, der im allzu ordentlichen Augiastall endlich wieder Un- und Ausserordnung geschaffen hat.

Das erscheint nun alles wunderbar dokumentiert, in der Zuger Ausstellung, die nun auch in Berlin zu sehen ist, und in der so reichhaltigen Box, aber auch in der höchst aufschlussreichen Ergänzungsausstellung in der Vera Oeri-Bibliothek der Musik-Akademie Basel. Sichtbar wurde dort der Prozess, der zum *Quadrupelkonzert* führte (vgl. *dissonance* 123), aber auch die Aktualität dieses Künstlers, der lange vor neuer Konzeptmusik eine umfassende Medialität vorführte, wilder und phantasievoller noch als die heutigen. Was er wohl alles mit dem Internet angestellt hätte?

Zum Glück auch erscheint Roth in all dem nicht museal, sondern unrestaurierbar wie seine Schimmelpilze. Zu den

wichtigsten Momenten in der Publikation gehören jene, in denen sich die Herausgeber vom Unbehagen in unserem Kulturbetrieb affizieren lassen: «Hindert unsere Musikausbildung vielleicht junge Menschen, <unbefangen ihre Musik> zu machen?» fragt sich zum Beispiel Michel Roth von der Hochschule für Musik Basel. Warum nicht mal ein Spiel nach Tageslaune, nach dem Zustand der einzelnen Künstler, jenseits glatt polierter Interpretation? Hinter Dieter Roths Musikmachen scheint so ein «musikalisches Leben ausserhalb dieser Formen» (Friedhelm Döh) auf.

Thomas Meyer

Edizioni Periferia, Kunsthaus Zug, Hochschule für Musik/Fachhochschule Nordwestschweiz, Musik-Akademie Basel (Hrsg.): Dieter Roth und die Musik; 7-teilige Box; einmalige Auflage von 300 Exemplaren; Preis 690.- Fr./574.- Euro.

Die Zuger Ausstellung ist vom 14. März bis 16. August 2015 im Hamburger Bahnhof – Museum für Gegenwart in Berlin zu sehen.

www.dieterrothmusic.ch

L'artiste enseignant, entre consécration institutionnelle et relégation sociale

Colloque international sur les identités professionnelles des professeurs de musique (Paris, 15 et 16 décembre)

C'est à l'initiative de la Haute École de Musique de Vaud, Valais et Fribourg (HEMU), de la Haute École Pédagogique des Cantons de Berne, Jura et Neuchâtel (HEP-BEJUNE) et du Conservatoire National Supérieur de Musique et de Danse de Paris (CNSMDP) que s'est tenu le Colloque international sur les identités professionnelles des professeurs de musique, les 15 et 16 décembre 2014.

Les journées étaient articulées en cinq temps : témoignages de praticiens, communications scientifiques, table ronde avec des responsables d'institutions, conférence plénière et intermède musical par des étudiants en Certificat d'Aptitude au CNSMDP.

Entre « grand écart », « allers-retours », « double-casquette » ou « coïdentité », les expressions n'ont pas manqué aux « praticiens » et aux « responsables d'institutions » pour décrire la situation d'artiste enseignant, l'essentiel des communications concluant à la parfaite compatibilité de ces deux « identités professionnelles ». Bernard Wentzel aura été l'un des seuls à soulever le voile pudiquement jeté sur le réel problème que pose leur articulation en demandant à la fin du colloque si « l'identité de musicien et celle de l'enseignant [étaient] finalement compatibles » pour en définitive... « laisser le débat ouvert ».

Ce qui pourrait passer pour un détail fut en réalité symptomatique de ces journées d'étude, l'essentiel des praticiens et responsables d'institutions s'étant abstenus de prendre position sur les sujets peu consensuels (solutions à apporter à des filières d'enseignement souvent perçues comme voies de relégation, paradoxe de programmes de formation qui par leur lourdeur contraignent de

futurs professeurs d'instrument à abandonner temporairement leur pratique instrumentale, difficulté à suivre des formations chronophages dans un temps qui est aussi celui du lancement de la carrière d'interprète, etc.) et tous les problèmes que l'on pourrait au sens large qualifier de politiques (réduction des subventions, précarisation de la profession, difficultés d'insertion sur le marché du travail). Il semble pourtant que l'appréhension de ces problèmes aurait dû contribuer à l'élaboration d'une pensée sur l'identité professionnelle.

Pour revenir aux témoignages de praticiens et tout en reconnaissant l'intérêt de nombre d'entre eux, on peut s'interroger sur la légitimité de ces récits, dépassant rarement le cadre strictement personnel, à prendre place dans un colloque à vocation scientifique, censé valoriser la mise en perspective historique et le bénéfice des savoirs accumulés.

On regrettera tout autant qu'aucune contradiction n'ait été apportée aux discours des responsables d'institutions ; c'est pourtant là que des témoignages personnels auraient eu du sens : des critiques d'étudiants auraient pu susciter des débats féconds, voire orienter l'évolution de formations en partie inadaptées à la structure du marché du travail. Si leur point de vue n'était pas totalement absent des interventions, le fait qu'il soit médiatisé ou compilé en statistiques donnait la curieuse impression que ces bénéficiaires de formations pédagogiques avaient été cantonnés aux « intermèdes musicaux ».

Ce sont finalement les communications scientifiques qui ont apporté les réponses les plus intéressantes et les plus pertinentes à la question initiale. On retiendra parmi elles la communication de Pierre Zurcher sur « l'usage musical », approche socio-historique de la pédagogie réintroduisant avec pertinence des

Er stört

Zu den Dieter-Roth-Ausstellungen im Kunstmuseum Basel
- Dieter Roth und die Musik, 6. September
Musik-Akademie Basel
- Kann jemand hier

notions théoriques de Piaget ou Vygotski ; celle d'Antoine Hennion sur une conception de l'enseignant comme « appareteur de musique » ou celle du sociologue Adrien Pégourdie, qui a segmenté les termes du débat et montré comment la situation d'artiste enseignant était conditionnée par la place qu'elle occupait dans une hiérarchie institutionnelle et sociale. Le professeur au CNSMDP pour qui l'enseignement est vécu comme la consécration d'un parcours artistique n'aurait ainsi qu'un lointain rapport avec l'enseignant d'un conservatoire non agréé, dont la démarche militante pour la démocratisation de l'accès à la musique est le seul moyen de valoriser une « relégation dans le champ musical ».

On peut maintenant espérer qu'un prochain colloque, au-delà de la représentation institutionnelle, tranchera les nombreuses questions restées en suspens.

Guillemette Prévot

Utopien, Kindheit, Sehnsucht

Zwei Uraufführungen von Helmut Oehring in Zürich und Bern



«Pralles» Musiktheater in der Dampfzentrale Bern.
Foto: Oliver Bussmann

Bescheiden: *Angelus novus I*, vom Collegium Novum Zürich am 10. Januar 2015 in der Tonhalle Zürich uraufgeführt: eine viertelstündige Komposition für (spielendes und sprechendes) Instrumentalensemble, die sich gern auch an nicht-klassischen Musikmodellen orientiert und – mit einem entsprechenden Text – vom Überleben in einer widrigen Welt handelt. «Weltanschauungsmusik», wie der Komponist im Gespräch bestätigte, und so überraschte es nicht, dass die Musiker für einen Moment in einer « Je suis Charlie »-Geste kämpferisch einen Bleistift empor reckten.

Angelus novus II überträgt das alles ins ambitiös Grossdimensionale eines abendfüllenden Musiktheaters der Hochschule der Künste Bern (HKB). Imposant, was hier alles zusammenfindet: Klassik, Jazz, Volksmusik, Medienkunst, Musiktheater, Gestaltung, Tanztheater, Solo- und Chorgesang, Rezitation. Die langjährige Mitarbeiterin des Komponisten, Stefanie Würdemann, hatte ein Libretto mit Texten von Walter Benjamin und Charles Baudelaire (den Benjamin übersetzt hat) zusammengestellt, bei dessen Vertonung der Komponist auch Freiräume für Improvisationen offen liess. Dass es meist auch offen blieb, was nun komponiert-einstudiert war und was spontan-improvisiert, ist zweifellos ein Kompliment für die Ausführenden.

Charles Dobler
(1923-2014)

Im Lauf der Aufführung durch die HKB in der Berner Dampfzentrale am 25. und 26. Januar 2015 (Gesamtleitung Helmut Oehring) entsteht ein mehr angedeutetes als explizites Portrait von Walter Benjamin, seiner Welt und der Zeit der anbrechenden Nazi-Diktatur. Dies allerdings eben nicht als Oper, sondern als Musiktheater (szenisch-visuelle Leitung Angela Koerfer-Bürger): Die leicht geschminkten und auf verschiedenen Ebenen gruppierten Musikerinnen und Musiker haben nicht nur zu spielen, sondern auch zu sprechen und zu agieren (Dirigent Lennart Dohms); das «Klassik-» und das Jazz-Vokalensemble sind in Weiss oder weissem Tüll mit blauen Neon-Leuchtröhrchen gekleidet; ein Kontrabassist-Vokalist ist als Walter Benjamin, ein Sprecher-Vokalsolist als seine literarische Figur Agesilaus Santander, ein Countertenor als sein alter ego Benedix Schoenfliess deklariert; ein kleines Tanzensemble (Leitung Claudia Wagner) gestaltet Szenen von Flucht und Erschöpfung, und mehrere Projektionsflächen zeigen abstrakte graphische Konfigurationen, alte Schriften, trostlose Häuserblocks und Autobahnlandschaften.

Das alles kam zu einem Stück farbigen, ja (wenn das Wort hier nicht etwas deplatziert wäre) prallen Musiktheaters zusammen, in dem Benjamins und Oehring's Themen – Verlust des Paradieses, Utopien, Kindheit, Sehnsucht – andeutungsweise aufscheinen. (Benjamin hatte einst Paul Klees Bild *Angelus novus* – das er kaufte – gedeutet als Darstellung eines hilflosen Engels, der vom zerstörerischen Sturm des Fortschritts immer weiter vom Paradies weggetrieben wird.) Nicht, dass die eingesetzten Mittel in ihrer Aussage wirklich immer zu einem Disparat-Ganzen zusammen gefunden hätten; vielleicht machte sich in der Überfülle der aufgebotenen Mittel doch gelegentlich auch die Absicht

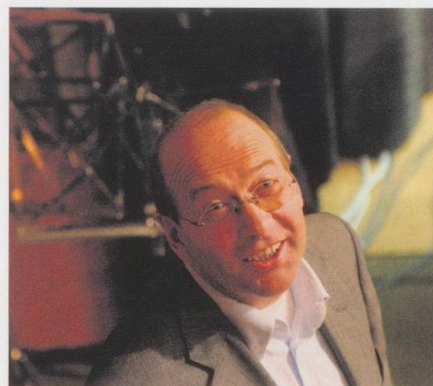
bemerkbar, bei diesem Projekt möglichst viele Studierende und Lehrende der HKB interdisziplinär zusammen zu bringen. Allzu abgenutzt als Gestaltungsmittel erschienen auch die zahlreichen in Verzweiflung zerknüllten oder zerrissenen Blätter des in der Mitte der Szenerie arbeitenden Dichters, sein oft in hilfloses Gurgeln und Krächzen versinkendes Sprechen. Und nicht alle Musik von Helmut Oehring erreichte den furiosen Sturm der Baudelaire-Rezitation des Kontrabassisten oder die berührend leise Intensität des Countertenors.

Kein Zweifel aber: Die ambitionierte Uraufführung der HKB, die von einer Reihe von anderen Projekten begleitet war, ist ein grosser künstlerischer Erfolg, alles andere als nur ein Arbeitsprojekt von Studierenden, und sie würde auch einem der grossen, professionellen Opernhäuser der Schweiz gut anstehen.

Roland Wächter

Armin Köhler

(1952-2014)



An Armin Köhler denken heisst an die Donaueschinger Musiktage denken. 1992, da war er vierzig Jahre alt, übernahm er die künstlerische Leitung des weltweit ältesten Festivals neuer Musik und machte es peu à peu zu einem der beliebtesten Klangorte in der avancierten Kulturlandschaft. Wichtig waren und sind die 1921 gegründeten Musiktage mit ihren zahllosen Kunstklang-/Klangkunst-Geschichte schreibenden Uraufführungen sowieso. Aber Anfang der Neunziger kam allenfalls die Hälfte der Besucher, die es dann bald wurden und noch heute sind. Seit einigen Jahren darf Donaueschingen eigentlich nicht mehr wachsen; es fehlt in der Residenzstadt an Räumen, ob für zusätzliche Konzerte, ob für weiteres Übernachtungspublikum. An jedem dritten Oktoberwochenende ist es übertoll in Donaueschingen. Wer noch immer die These von der Neuen Musik im Elfenbeinturm beschwört, irrt sich gewaltig. Von der Zunahme an der Donauquelle profitierten auch die anderen Festivals landauf, landab sowie weitere Neue-Musik-Aktivitäten. Und das ganz besonders dank Armin Köhler, dank seines Einsatzes, der weitaus grösser war als die engagierte Funktionsausübung einer beruflichen Position. Er selbst hat das so nie gesehen, sondern einfach seine Arbeit gemacht.

Armin Köhler, in Aue (Sachsen) geboren, studierte Posaune in Dresden, musste schon während der ersten Engagements aus gesundheitlichen Gründen zum Musik-