

**Zeitschrift:** Dissonanz = Dissonance  
**Herausgeber:** Schweizerischer Tonkünstlerverein  
**Band:** - (2015)  
**Heft:** 131

**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:** 19.02.2026

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

## Revolution and Reconstruction

Two conferences organised by the Bern University of the Arts



A. Devéria, «Je ne crains rien de vous!» im 5. Akt von Meyerbeers «Les Huguenots», erschienen im «Album de l'opéra», 1836, Paris.

This spring the Bern University of the Arts organised two international conferences in close succession. The first took place on 23 – 25 April at the Swiss Opera Studio in Biel/Bienne as part of the SNF-funded research project *Moving Meyerbeer* and was entitled *Opera through the Prism of Visuality and Kinesis* (*Musiktheater im Brennpunkt von Bild und Bewegung*). As the international guests started to arrive in Biel/Bienne they felt as if they had just stepped — so to speak — into their own research: not only did the cobblestones, towers and fountains of the picturesque old town remind them of an operatic stage décor, but the local population in uproar, marching through the streets with red banners in support of their orchestra, whose subsistence was threatened by budgetary cuts, seemed to echo the tense political atmosphere and social unease so often thematised in nineteenth-century Parisian grand opéra. Indeed the conference celebrated the composer Giacomo Meyerbeer (1791 – 1864), whose monumental, historical frescoes, although rarely performed in opera houses today, were among the most successful and

influential dramatic creations of his time.

The first panel explored ways of hearing opera with and through the body, as a means of understanding the power of movement, dance and processions in relation to dramatic music. The second panel addressed the dimension of time in opera, examining how effects of acceleration and deceleration are achieved, how temporal linearity is maintained or fragmented, and how music can bring the remains of the past into the present. The third panel focused on visual aspects of opera, its function as a «living tableau», the role of opera in perpetuating a collective memory of images, the plasticity of voice and «gesturality» of music. In a final roundtable panel, the dramaturges Jörg Königsdorf (Deutsche Oper Berlin), Merle Fahrholz (Nationaltheater Mannheim) and Xavier Zuber (Konzert Theater Bern) discussed the performance of grand opéra today, weighing the considerable efforts required against the undeniable importance and actuality of these revolutionary masterworks.

The second conference, entitled *Interpretationsforschung — Musical Performance with Reference to Historical Texts*

and *Sound Documents*, took place on 6. – 8. Mai in Bern, in collaboration with the Institute of Musicology of the University of Bern. Research on musical interpretation offers the exciting perspective of engaging directly with sounds, instruments, recordings and performers rather than merely with scores, texts and theories. The repertoire of this conference ranged widely from Girolamo Frescobaldi's *Arie musicali* (1630) to Ruggero Leoncavallo's *Mattinata* (1903), via embellishments by the castrato Luigi Marchesi (1754 – 1829) or the tenor Enrico Caruso (1873 – 1921), to rhythmic flexibility in the works of Giuseppe Verdi or Johannes Brahms. Among these diverse perspectives, unity was ensured through common methods and recurrent questionings: for example what was really meant by the terms «portamento» or «vibrato» in these various historical contexts? Or to what extent is historical reconstruction compatible with modern taste? The conference culminated in an engaging «embodiment» experiment where the Camesina Quartett interpreted Beethoven's String Quartet op. 74 in the style of early twentieth century recordings by the Klingler and Rosé Quartets.

Laura Möckli



## Hände und Haie

Musikpodium Zürich «3+2+1=3x2» (10. und 17. Mai 2015) und IGM Zürich  
«3 Tage Strom – Festival für elektronische Musik» (29. Mai, 5. bis 6. Juni 2015)

Sah man recht, hatte sich Simone Keller für ihr Stück wirklich die Handflächen und -gelenke mit Gaze bandagiert?! So war es. Und sieben Minuten lang drosch die Pianistin nun auf die Klaviatur ein, dass einem die Ohren zu sausen begannen. Simone Keller spielte die Klaviersonate Nr. 6 (1988) von Galina Ustvol'skaja, ein Stück bruitistischer Musik in Reinkultur, wenn auch mit einigen zarten, leisen Passagen – und sie war ein Höhepunkt des Konzerts. Der zweite Höhepunkt war Stefan Wirths bald furios-zupackende, bald delik特-nuancierte Interpretation der *Notations* (1945) von Pierre Boulez. Die Kompositionen der damals 70-jährigen Komponistin und des 20-jährigen Komponisten erwiesen sich als Meisterwerke der Klavierliteratur des 20. Jahrhunderts.

Dazwischen erklangen Hermann Meiers *Gattiker-Variationen* von 1952 (Petra Ronner), Mikhail Shugliashvili's *Inversia* von 1976 für Klavier und Elektronik (Tamriko Kordzaia) und Karlheinz Stockhausens Klavierstück Nr. VI von 1954/55 (Dominik Blum). Bei aller Geduld, die es gegenüber Neuer Musik, alter oder neuer, nach wie vor aufzubringen gilt: Hier wurde die Geduld (zumindest des Schreibenden) allzu sehr strapaziert und allzu wenig belohnt. Um es unhöflich zu sagen: Dröge, monotone Klavierwerke, in denen die Komponisten zwar konsequent eine Idee umgesetzt, aber ebenso konsequent ihren Klangsinn ausgeschaltet zu haben scheinen. Das böse Wort vom Altern der Neuen Musik mochte einem da in den Sinn kommen.

Zu hören waren diese Werke im zweiten der beiden Konzerte, die das Zürcher Musikpodium Mitte Mai im Radiostudio Zürich (in Zusammenarbeit mit SRF 2 Kultur) veranstaltete. «3+2+1=3x2» war der Titel, und er umriss präzise das Instrumentarium der beiden Konzerte mit Werken für 1 bis 6 Tasteninstrumente. Spektakulär allein schon das instrumen-

tal Setup des ersten Konzerts: auf dem Podium vier Flügel, flankiert von zwei Cembali und überragt von einer elektronischen Orgel. Ausser den bereits genannten Pianistinnen und Pianisten wirkten in wechselnden Kombinationen Tamara Chitadze, Philipp Meier, Rafael Rütli sowie Alexandre Kordzaia (Klangtechnik) mit.

Sie alle kamen zum Einsatz in der dritten Fassung von *ideai* des Berner Komponisten Marc Kilchenmann. Sein *Stück nach Demokrit für obligates Klavier und 1 bis 7 Tasteninstrumente ad lib.* erklang in insgesamt drei Fassungen, die zusammen zwei Kompositionen für ähnliche Besetzungen von Hermann Meier umrahmten. Alle Werke, sowohl diejenigen Kilchenmanns wie Meiers, erklangen als Uraufführungen, und mit ihnen setzt sich die (verblüffende) Reihe von Uraufführungen fort, die Hermann Meier in den Jahren nach seinem Tod nun erlebt.

Bezeichnenderweise erscheint in den Titeln beider Meier-Werke das Wort «Wand»: 1971 entstand *Klangflächen-gefüge oder Wandmusik*, 1989 *Grosse Wand ohne Bilder*. In beiden Werken baut Meier als Grundelement ganz direkt eine meist dicht gefügte, manchmal auch «bröckelnde» Klangwand auf. Von geradezu archaischer Wucht ist das ältere Werk: Fast eine halbe Stunde lang erstreckt sich seine starre «Klangwand», in die geradezu manisch die Klaviere ihre harten Akkorde hineinhämmern. Eine in ihrer abweisenden Starre befremdend-faszinierende Musik, eine Musik ohne jede Melodik, ohne jeden Anflug von Zartheit oder gar Leichtigkeit.

Genau diese Elemente finden sich dagegen in *ideai* von Marc Kilchenmann, ja seine Musik scheint geradezu darauf hin zu zielen, drei einander fremde Elemente – eine dumpf grollende Floskel der Orgel, wiederholte Akkordfolgen auf dem Klavier und kleine Melodiepartikel des Cembalos – gegen- und miteinander

kommunikativ in Beziehung zu setzen. Ein frappanter Gegensatz zu Meiers Musik.

Michelle Ziegler, Kuratorin des Zürcher Musikpodiums, konzipierte zusammen mit Jolanda Gsponer und Tobias Gerber (IGM Zürich) auch das Festival für elektronische Musik «3 Tage Strom», das gleich anschliessend am ersten Juni-Wochenende (und mit einem Ableger bei GNOM in Baden) stattfand. Beide Veranstaltungen kamen im Übrigen mit der tatkräftigen Unterstützung durch die für die Kultur zuständige Präsidialabteilung der Stadt Zürich zustande.

Mit der brütenden Hitze der «3 Tage Strom» kontrastierten dabei aufs angenehmste die kühlen und kühl designten Räume des einstigen (heute umfunktionierten) Löwenbräu-Gebäudes; und aufs frappanteste kontrastierten die gebotenen Kompositionen/Improvisationen sowohl untereinander wie auch zu den Werken der ehemaligen Avantgarde des 20. Jahrhunderts. Noch auf vertraut-ähnlichem Grund mochte man sich beim letzten Konzert fühlen: Das Berliner Ensemble Adapter spielte Uraufführungen von Sascha Janko Dragičević, Aurélien Dumont und Gary Berger, die ihre im traditionellen Sinn ausgearbeitete und auch von einem (meist) traditionell besetzten Kammerensemble gespielte Musik mittels Elektronik in eine andere klangliche Dimension weiterführen.

Bei allen anderen Werken ist jedoch so gut wie alles anders: Improvisation ist ein wesentliches Element, und die Komponistinnen und Komponisten, alles im übrigen «Einzelkämpfer», sind auch ihre eigenen Interpreten – so unterschiedlich sie auch agieren. Altmeister Norbert Möslang operierte mit Turntables, Gordon Monahan verstärkte elektronisch die Obertöne eines auf verschiedene Arten traktierten Flügels zu Klangwolken, Marta Zapparoli evozierte



## Revolution and Reconstruction

Two conferences organized by the Bern University of Applied Sciences

mittels modifizierten Tonbandgeräten und Elektronik einen aggressiv-bedrohlichen Grossstadtdschungel, Andrea Neumann bespielte ein elektronisch modifizierbares Innenklavier (die demonstrierten «Rest-Innereien» des klassischen Klaviers).

Bei all dem mochte man sich an den bald raffinierten, bald rohen Klängen, an den offen-beliebigen Abläufen stören oder erfreuen – oder sich angesichts der meist undurchschaubaren Klangerzeugung auch irritiert fragen, ob die Künstlerinnen und Künstler ihre Klänge wirklich live produzieren und nicht einfach nur irgendwo abrufen.

Am stärksten in Erinnerung blieb beim Schreibenden die Performance der Londonerin Kaffe Matthews: Sie präsentierte ein elektronisches Meerpoem mit prasselnden Brandungswellen, atemberaubendem Tiefseedröhnen und elektroakustischen Signalen von Hammerhaien. Die Künstlerin verband die Performance mit dem Appell, in chinesischen Restaurants auf keinen Fall Haifischflossen zu bestellen – etwas, woran man sich gewiss halten kann.

Roland Wächter

## Am Rand

Die Schlossmediale Werdenberg (22. bis 31. Mai 2015)



Trio mit Keyboard, Zither, Plastikgewehr. Foto: Daniel Ammann

John Cages *Water Walk* ist legendär. 1960 brachte er mit diesem Stück in der populären TV-Game-Show *I've got a secret* einem Millionenpublikum sein radikales Musikverständnis nahe. Er erzeugt darin mit allerlei Alltagsgegenständen Klänge, benutzt Gummiente wie auch Schnellkochtopf. Als ihn der Moderator fragt, ob das, was er da mache, denn überhaupt Musik sei, antwortet Cage: «I consider Music the production of sound, since in the piece you will hear, I produce sound, I would call it music.» Also ist das, was die Zuschauer bei der diesjährigen Ausgabe der Schlossmediale Werdenberg im Kanton St. Gallen, dem Festival für Alte Musik, Neue Musik und audiovisuelle Kunst, im Turmzimmer an Klängen gemeinsam erzeugten, ebenfalls Musik. Über Kopfhörer werden sie da nämlich von iranischen, syrischen und pakistanischen Flüchtlingen im Teenageralter zwischen 11 und 18 Jahren angeleitet, Cages *Water Walk* nachzuspielen. *Evros Water Walk* ist das Projekt von Daniel Wetzel, der dem Autoren-Regie-Team Rimini Protokoll angehört. Evros ist der Fluss, der Griechenland und die Türkei trennt und über den

bis 2011, als die griechische Regierung einen Zaun baute, viele Flüchtlinge nach Europa kamen. Die Jugendlichen hat Wetzel in der Society for the Care of Minors, einem Heim für unbegleitete minderjährige Asylanten in Athen, gefunden.

Doch was hat die Flüchtlingsthematik mit John Cages *Water Walk* zu tun? Zunächst einmal nicht viel. Die Jugendlichen geniessen es, die Höranleitung zu produzieren und laut Wetzel somit «Schweizern sagen zu können, was sie machen sollen». Und auch das Publikum hat Spass daran, Cages Stück nachzuspielen. Doch nach und nach, während man als Teilnehmer vielleicht gerade die Giesskanne in die Badewanne ausleert und jemandem dabei zusieht, wie er mit einem Plastikgewehr hantiert, mischt sich unter das spielerische Re-Enactment etwas von den dramatischen Geschichten der Jugendlichen. Die Instrumente von *Water Walk* transformieren sich in Zeugnisse von traumatischen Erlebnissen. Daniel Wetzel stülpt Cages *Water Walk* mit viel Fingerspitzengefühl eine zweite Bedeutungsebene über, ohne dabei jemals belehrend zu wirken. Dieses



## Nouveaux espaces, idées neuves ?

Remarques sur les salles de concert  
contemporaines

Verfahren des Überschreibens ist aus dem Regie-Theater bekannt, wird aber in der Neuen Musik oder im zeitgenössischen Musiktheater so gut wie nie angewendet. Hier funktioniert es überaus gut, denn die Musik steht zwar einerseits im Zentrum, wird aber gleichzeitig zur Nebensache, zum Vehikel. Schlussendlich geht es nicht um Cage, sondern um die Begegnung zwischen den Flüchtlingen und dem Publikum. Durch die Normalität, mit der die Jugendlichen aus ihrem Teenager-Alltag berichten, und mit Unterstützung der jungen Synchronsprecherin, die Wetzels in Buchs und Umgebung rekrutiert hat, gelingt diese Begegnung unaufdringlich und gleichzeitig intensiv. Selten war Neue Musik so politisch.

Genau wie *Evros Water Walk* sich am Rande von Theater und Musik bewegt, sind die mit Witz und Provokation gestalteten Ready-Made-Instrumente und Video-Klang-Installationen von Robert Jacobsen, ausgestellt in den sehr unterschiedlichen Räumen des monumental Schlosses, am Rande von bildender Kunst und Klangkunst angesiedelt. «Randerscheinung» ist schliesslich auch das Thema dieser vierten Festivalausgabe, kuratiert von der Bühnenbildnerin und Regisseurin Mirella Weingarten. Zum reichhaltigen Programm zählen auch drei Uraufführungen von Helmut Oehring, eine Produktion von Jürg Kienberger und vieles mehr. Erfolgreich pflanzt Mirella Weingarten in ein etwas abseits gelegenes Dorf ein Festival, das auf die Besonderheiten des Ortes eingeht und gleichzeitig hohes künstlerisches Niveau abbildet und dadurch Jahr für Jahr das Neue-Musik-Publikum aus der ganzen Schweiz anzieht.

Anja Wernicke

La construction d'une salle de concert ou d'un opéra a toujours fait débat dans nos sociétés occidentales. Le citoyen trouve là une occasion d'exprimer tantôt son admiration pour la beauté architecturale, tantôt également une réaction négative face à l'irruption d'une modernité polémique dans l'espace urbain. Au cours du XX<sup>e</sup> siècle, les architectes ont essayé de renouveler le modèle de salle dit « à l'italienne » — modèle devenu, par l'inertie d'une certaine tradition, le modèle standard. Peine perdue, semble-t-il, car l'histoire de l'architecture des opéras et des salles de concerts reste d'une certaine manière étroitement liée à l'écriture musicale, mais également à l'organisation sociale et la notion de pouvoir.

Depuis les gradins hémisphériques des premiers amphithéâtres, jusqu'aux subtils agencements des loges et les excès décoratifs des foyers d'opéras, les architectes ont cherché à tenir compte de l'émergence d'un public rompu à des audaces des mises en scènes et à l'élargissement des formations instrumentales. D'une certaine manière, on pourrait faire remonter le point de départ de cette évolution à la possibilité offerte au public à compter du XVIII<sup>e</sup> siècle de s'asseoir et de faire silence pour écouter un concert ou un spectacle. Dès ce moment-là, une part non négligeable du public ne considère plus la musique comme un élément de décoration mais plutôt comme un sujet de réflexion. Par conséquent, les architectes doivent faire face à une difficile équation à deux inconnues : concilier la question du point d'écoute et du point de vue.

### Le vrai « cas » Wagner

La première étape passe inévitablement par la réflexion sur le rôle de l'orchestre et sa localisation dans l'espace. L'organisation des instruments dans un

orchestre symphonique « traditionnel » ne s'est jamais départie d'une certaine notion de frontalité dans l'espace d'écoute. Avant l'émergence du son amplifié électroniquement, on devait impérativement compenser par des variations d'effectifs instrumentaux parfois disproportionnées, principalement en ce qui concerne les pupitres de cordes. Il en résultera inévitablement une répartition des instruments en « familles », différenciées selon leur spectre dynamique. Wagner cherchera à sortir de cette ornière en travaillant à obtenir par la « disparition » de l'orchestre sous la scène, un son organique dans lequel le timbre n'est plus relié à une source distincte. Il n'est cependant pas tout à fait exact de dire que la fosse d'orchestre du Festspielhaus de Bayreuth est le premier exemple d'« orchestre invisible ». Avant Wagner, l'orchestre descend de la scène et vient s'installer en contrebas dans une « fosse ». La nouveauté consistera surtout à plonger le spectateur dans une acoustique comparable, par exemple, à l'espace intérieur d'une caisse de résonance d'un instrument à cordes. La seconde invention — sans doute la plus importante — est d'avoir récupéré, dès son inauguration en 1876, ce qui constitue une tradition théâtrale au sens classique du terme, avec toute ses métasignifications politiques, symboliques, sociales, etc. Le public wagnérien est très tôt contraint à se comporter en conformité avec des codes créés de toutes pièces à cette occasion (interdiction des applaudissements, rituels des entractes...). Le sentiment d'appartenir à travers ces codes à une certaine élite sociale a progressivement fait oublier que Wagner avait du théâtre une conception relativement traditionnelle. Sans les expérimentations d'Adolphe Appia dès les années 1890, il y a fort à parier que Bayreuth n'aurait pas survécu longtemps et n'aurait jamais