

**Zeitschrift:** Dissonanz = Dissonance  
**Herausgeber:** Schweizerischer Tonkünstlerverein  
**Band:** - (2018)  
**Heft:** 141

**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**

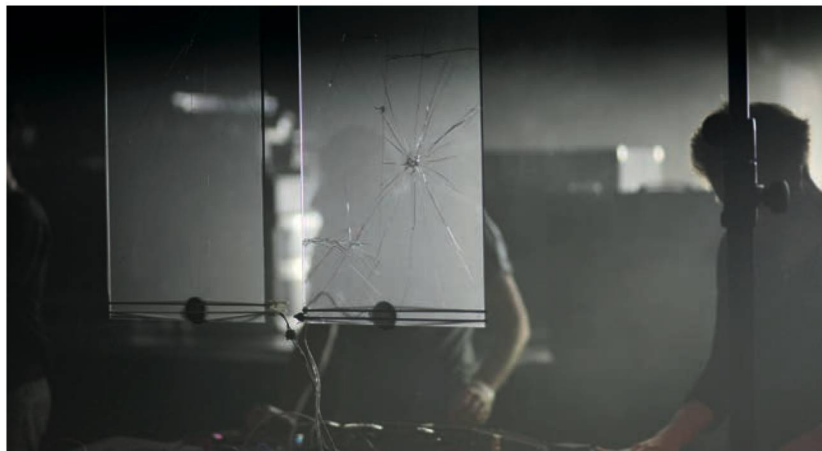
The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. Publishing images in print and online publications, as well as on social media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

## Le paradoxe du minimum-maximum

Lausanne Underground Film & Music Festival  
 (18 au 22 octobre 2017)



Rencontre guerrière : Variations on bulletproof glass de Kutin | Kindlinger. Foto: Alex Nguye

Les soirées du LUFF, on s'en rappelle ! C'est comme ce choc tec(h)tonique de cette vodka-tonic qu'il vous faudra résolument commander au bar avant de débiter votre soirée, alors que le DJ attiré, posté non loin du bar, vous accueille avec ses beats infatigables.

Une fois de plus, le LUFF vous bombarde de sons. Il vous décoiffe les oreilles d'impromptus de matière sonore. Car, cette année, le LUFF a choisi d'« envahir les espaces », tant sonores que visuels. S'enchevêtrent ainsi les images et les sons qui se font et se défont au rythme des artistes qui composent ces soirées, décidément toujours aussi effrénées. Ces rencontres, sans pour autant être hostiles, prennent, dans vos oreilles, la forme d'une guerre : contre ces cris, ces claques, ces clacs, ces silences personnifiés par des objets comme ces plaques de Plexiglas des *Variations on bulletproof glass* qui ouvrent le volet musical du festival. Présentée par le duo viennois Kutin | Kindlinger, cette performance explore une série de Decompositions (avec Christina Kubisch) dont les Variations on bulletproof glass font partie. Ici encore se mêlent film et performance électro-acoustique intense sur et avec des vitres pare-balles. Précisons encore que ces vitres

appartiennent au dispositif de pouvoir des chefs d'états et autres papes. Par ses élans sonores, le duo profane et interroge ces seuils transparents, il les confond avec nos écrans, les utilise comme sources sonores, en les détruisant à coup de battes et de lance-flammes. Ce paradoxe du minimum-maximum, c'est-à-dire d'un contraste entre le « minimum » des expressions sonores et le « maximum » de la violence des images projetées : voilà un débat qui se cache, même si, concédons-le, l'affrontement des genres est une guerre en soi.

Guerre des genres au centre desquelles s'affrontent les textures des objets musicaux ; l'image se mêle au sonore, la guerre des sons reprend le dessus... Ces guerres sont tantôt des révélations, comme avec Sandra Boss et son audiomètre (machine d'essais auditifs utilisée pour mesurer notre capacité auditive). Nous entrons ici dans le minimum du spectre, ainsi que l'examen attentif des sources sonores qui cherche à les vider de tout son possible. À l'aide de son audiomètre obsolète, elle explore les frontières entre les sons scientifiques et musicaux à travers les différentes caractéristiques de la machine. Ainsi, elle soulève des questions

concernant notre utilisation des médias et des machines pour déterminer l'audition otologiquement normale.

À côté de ces découvertes, le LUFF a aussi ses flops, comme la jeune Stine Janvin et sa voix simulant un synthétiseur (Fake Synthetic Music). Ce n'est pas tant la performance vocale qui vous dérange telle est à vous couper le souffle tant l'effort est titanesque pour une performance d'une quarantaine de minute), que la fatigue qui s'installe dans vos oreilles à mi-parcours. L'effort s'apprécie mais le résultat est loin d'être acquis. Si l'on pense seulement que le propre des synthétiseurs, c'est la perfection de ce son sinusoïdal qu'aucun être vivant ne peut reproduire, la démarche semble vaine et le titre trompeur.

Entre-deux, nous retrouvons le duo Lewis & Lewis, père et fille. Ce duo exclusif est composé de Graham Lewis (légendaire bassiste du groupe post-punk Wire) et de sa fille Klara Lewis, artiste sonore acclamée (dont le dernier disque *Too* apparaît dans la plupart des listes des meilleurs albums de 2016). Ils évoluent dans un mélange de paysages sonores hermétiques et abstraits, de drones organiques, de textures pointues mettant l'accent sur les paroles idiosyncratiques : c'est un film audacieux pour l'oreille.

C'est bien à ce moment que je prends conscience combien le LUFF est une ambiance, voire une famille. On entre au Casino de Montbenon comme on rentre à la maison. Seuls les invités changent d'une année à l'autre. Pour le reste, ses habitués, ses bénévoles, les LUFFeux sont fidèles au poste. À l'année prochaine !

Pauline Chappuis

## Situations

Trois créations par Protex – Vorton  
 (Fonderie Kugler, Genève, 21 octobre 2017)



Mieux obéit celui qui ne croit obéir qu'à lui-même : Scène de *Pod* de Michel Roth. Foto: Ensemble Vortex

Crée tes propres situations ! Un tel impératif semble hanter le présent, non seulement dans l'art contemporain, mais bien aussi dans la vie de tous les jours. Mais une situation, peut-elle se créer ? Ce qui est certain, c'est qu'une telle création commencerait par un refus : ne plus accepter les situations dans lesquelles on se retrouve par la force de l'habitude. Tel semble être le credo des deux ensembles – Proton de Berne et Vortex de Genève – qui se sont ralliés pour créer trois nouvelles œuvres. Le cadre du concert à la Fonderie Kugler à Genève ne correspond déjà pas aux normes de la musique dite savante : une musique de fond, mixée par un DJ, créée, dans ce bâtiment industriel, une ambiance de bar : avant le concert, on peut prendre un verre, s'installer sur les chaises placées ici et là. Après le concert, le bar et la causette reprendront, le mix s'accélénera pour animer la danse. Loin du rituel officiel, anonyme, représentatif, que nous propose la salle de concert classique, cette soirée célèbre un esprit de communauté, un accueil amical et détendu, une situation qui correspond bien au concept de « musique expérimentale » : non pas la présentation d'un résultat, mais l'expérience partagée d'une situation impro-

vable dont l'aboutissement est ouvert. Le tribunal de l'art se change en atelier de création. La situation de concert perd ainsi en tension, personne ne retient plus son souffle avant la première note. C'est donc à l'œuvre de recréer par ces propres moyens cette intensité du moment, la vibration de l'attente, cette attention accrue que provoquaient si fidèlement les rituels obsolètes de la culture bourgeoise.

Fernando Garnero a composé une œuvre pour ensemble et électronique intitulée *Junkspace*, mot par lequel il entend l'espace de résidus, de restes et détritiques du son musical : interférences, feed-back, distorsions, saturations, bruit blanc. L'espace musical se développe à partir d'une pulsation très lente qui est continuellement décomposée sans jamais disparaître complètement. Un matériau réduit, mais impur, tourne ainsi dans un mouvement régulier sans se répéter ; l'impression d'une inertie quasiment matérielle du son se ressent, comme une masse lourde poussée par des forces aveugles ; imitation d'un processus naturel sans but, sans issue.

Loin d'un tel naturalisme, Arturo Corrales place la figure humaine dans toute son artificialité au centre de sa pièce *Riff* pour ensemble et guitare électrique

solo. C'est la figure du guitariste rock qui érafle son power chord distordu dans la pose phalocrate, fantôme de pouvoir d'une jeunesse impuissante, et la réverbération se propage dans la salle comme l'ébranlement des bonnes mœurs et les pulsations d'un plaisir libéré que le jeune rebelle promet. Cette image de l'industrie culturelle, ce mirage de libération qui a formaté et normalisé l'expression de mécontentement de plusieurs générations depuis les années 60 – cette pose se trouve questionnée, reproduite, variée dans la pièce de Corrales sans atteindre l'intensité que possédait jadis l'original. Car la réflexion artistique du show risque de succomber sous la force du cliché. Par moment, il semble que Corrales traite avec nostalgie cette pose vieillie, comme s'il voulait offrir au guitariste Emilio Guim une dernière occasion d'imiter, lui aussi, la situation du « guitar hero ».

Si cette évocation du geste rock tourne le regard vers un passé proche, l'œuvre de Michel Roth intitulée *Pod* n'hésite pas à se confronter au présent. Elle recrée, d'une manière hautement artificielle, une situation que nous vivons tous les jours dans les transports publics : une quinzaine de personnes sont assises dans un petit espace ; chacun porte un casque et écoute sa musique. Dans *Pod*, ce sont les musiciens qui se trouvent dans cette intimité non-communicative, libres de choisir ce qu'ils écoutent sur scène, leurs instruments à la main et le regard fixé sur l'écran d'un ordinateur. Avec Daniel Zea, Roth a développé un logiciel qui coordonne cette communauté des isolés. Ainsi, les musiciens reçoivent des ordres individuels, celui d'imiter par exemple ce qu'ils entendent dans leurs écouteurs, ou de jouer des sons complémentaires, ou encore de couvrir avec leur instrument la musique qu'ils écoutent. Les actions qui en résultent, parfois

## Mondrian-Musik

Die graphischen Welten des Komponisten Hermann Meier. Ausstellung im Kunstmuseum Solothurn, in Kooperation mit der Paul Sacher Stiftung Basel und der Hochschule der Künste Bern (28. Oktober 2017 bis 4. Februar 2018)

absurdes, parfois touchantes, et pourtant complètement imprévisibles, ont une qualité particulière en commun ; une sorte de demi-présence qu'on ne voit que rarement sur scène, une distraction de l'esprit qui produit cette hésitation dans le mouvement, la négligence dans l'intonation qu'on connaît de ceux qui chantonnet dans le métro. Mais ce sont justement ces défauts qui permettent à ces actions incommensurables de cohabiter un même espace-temps, sans se gêner: comme la stupéfiante chorégraphie de masse qu'on observe dans un hall de gare où des milliers d'hésitations, de trébuchements, d'incertitudes et de tergiversations s'agencent dans un flux collectif, comme si un accord secret réunissait les improvisations solitaires. Soudainement, un unisono parfait, inexplicable, surgit de ce vacillement pour disparaître aussitôt. Contrairement aux intentions de la génération de John Cage, qui voyait dans l'indétermination un moyen de libération, Roth, dans une inversion presque comique de ces idées, s'intéresse aux techniques de contrôle rationnel d'un mouvement qui ne semble irrationnel qu'à la surface: la théorie des jeux, du choix rationnel et de la cybernétique. Le défi consiste donc à trouver un nombre de règles, un cadre formel qui laisserait une certaine liberté de choix à l'individu tout en contrôlant le résultat global de la situation. Ainsi, Roth met au service de l'art une technique de domination qui façonne la vie contemporaine en jouant sur le principe du *mieux obéit celui qui ne croit obéir qu'à lui-même*; et c'est cette mécompréhension de soi et ce malaise face aux autres qu'on observe et écoute avec inquiétude, interrompu parfois par un éclat de rire, dans cette œuvre qui est aussi un hommage à Jacques Tati ...

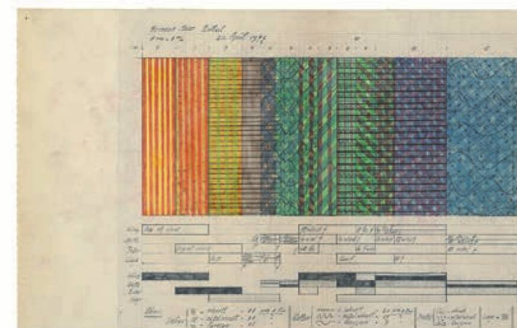
Christoph Haffter

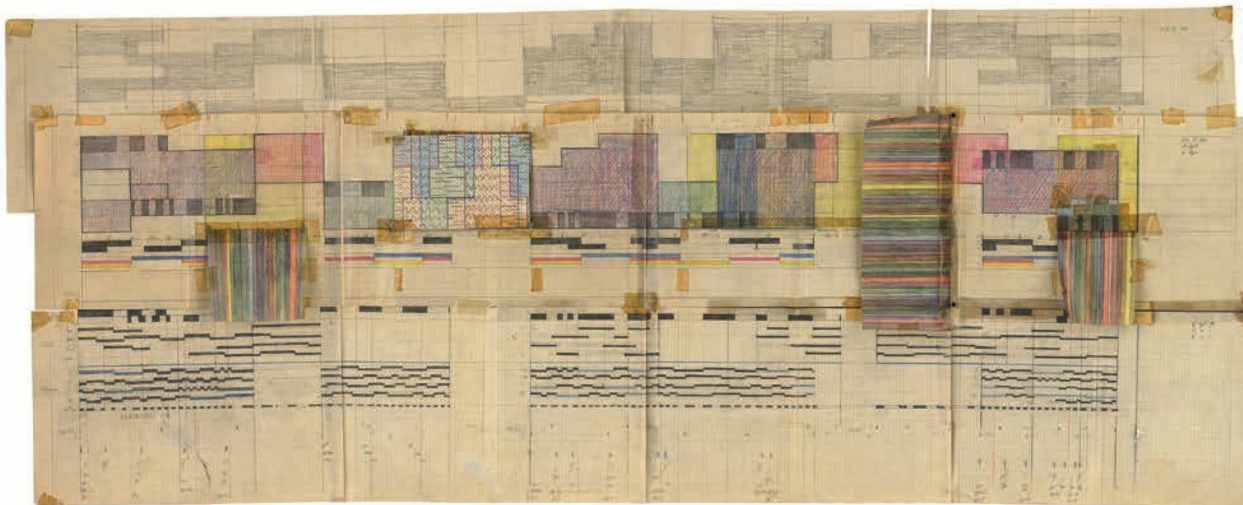
Es ist 1948. Ein Foto zeigt die Teilnehmer des Ersten Internationalen Zwölftonkongresses in Orselina um einen Tisch versammelt, unter ihnen Komponisten wie Erich Schmid, Karl Amadeus Hartmann und Luigi Dallapiccola. Nur ein Mann sitzt in der zweiten Reihe, sein Kopf ist vom oberen Bildrand halb abgeschnitten: Es ist der Solothurner Komponist Hermann Meier (1906–2002). Die Aufnahme aus Orselina ist genauso emblematisch für sein Bemühen, am Puls der Zeit zu bleiben, wie für sein Scheitern an dem Bemühen, den Nerv seiner Zeit zu treffen. Den Weg dieses Scheiterns und die fruchtbaren Abwege, auf die es ihn gelenkt hat, zeigte nun die Ausstellung *Mondrian-Musik. Die graphischen Welten des Komponisten Hermann Meier* im Kunstmuseum Solothurn. Ausgewählte Korrespondenzen, Konzertprogramme und Presseberichte gaben (bei eingehender Lektüre) einen Eindruck davon, wie Meier trotz anfänglich wohlwollender Aufnahme in die Fachwelt durch eine Mischung aus unglücklich verketteten Umständen und seinem Unvermögen, vorrangigen Tendenzen des musikalischen Zeitgeistes zu folgen, immer wieder aneckte. Zur Legendenbildung um Meier als verkanntem Künstler tragen Anekdoten bei wie diejenige von der ersten öffentlichen Präsentation eines sinfonischen Werks: Die Leseprobe seiner ersten Sinfonie HMV 21 endete im Debakel, was dem hoffnungslos überforderten Tonhalle-Orchester zuzuschreiben war, das sich im April 1949 unter Leitung von Volkmar Andreae pfeifend und johlend durch den ersten Satz gemogelt haben soll.

Die Überlieferung derartiger Vorkommnisse stammt nicht selten vom Komponisten selbst, festgehalten in zahlreichen Tagebüchern und Arbeitsheften. In der Ausstellung kam diesen Dokumenten keine tragende Rolle zu, wohl weil sie grossenteils in Stenografie ver-

fasst sind. Auszugsweise finden sich Transkriptionen jedoch im Ausstellungskatalog. Eine lohnende Publikation, die das Schaffen des Komponisten in den multidimensionalen Kontext seiner Zeit und Einflüsse setzt und zudem eine treue Begleiterin zur Entschlüsselung der meist unkommentierten Exponate war.

Die Kuratorin der Ausstellung, die Musikwissenschaftlerin Michelle Ziegler, hat zusammen mit einem Team aus Forschern der Hochschule der Künste Bern und der Paul Sacher Stiftung sowie Musikern, die in einem breit angelegten Projekt den Nachlass von Hermann Meier aufarbeiten – ganz auf die starke visuelle Wirkung der Verlaufsdiagramme, die Meier ab Mitte der 1950er zu seiner Musik anfertigte, gesetzt. Auf diesen oft meterlangen Papierbögen sind Gruppen von Rechtecken abgebildet, mal kurze, mal lange, mal koloriert, schraffiert oder gepunktet. Einige folgen aufeinander in abgezielten, übereinander geschichteten Systemen, werden begleitet von Legenden und Beschriftungen und geben dadurch ein partiturartiges Bild ab, wie etwa ein Diagramm zu den *Klangschichten* für Tonband HMV 83 von Ende November 1976 (Kat. 93). Andere wirken in ihrer freien Anordnung wie eigenständige Kunstwerke, darunter die Collage zum Stück für zwei Klaviere HMV 64 vom 28. Juni 1965, in der neben verschiede-





Hermann Meier, Diagramm vom 28. August bis 6. September 1976 zu Klangschichten für Tonband HMV 83 (1976), in unrestauriertem Zustand, Ausschnitt. Bild: Sammlung Hermann Meier, Paul Sacher Stiftung

nen Farben und Musterungen auch mehrere Papiere und Techniken zur Anwendung kommen.

Diese aufwendig gestalteten Verlaufsdiagramme waren meist nicht mehr als Gedankenskizzen, die später in traditionelle Notenschrift übertragen wurden oder mitunter gar erst nach der Partiturniederschrift entstanden. Sie zeugen von der Freiheit, in der sich Meiers künstlerisches Denken entwickeln konnte auf einem Nährboden, der, ob seiner Aussen-seiterrolle, über Jahre hinweg nicht mehr als ein innerer Monolog gewesen sein kann, angereichert durch die Rezeption fremder Werke – nicht zuletzt von

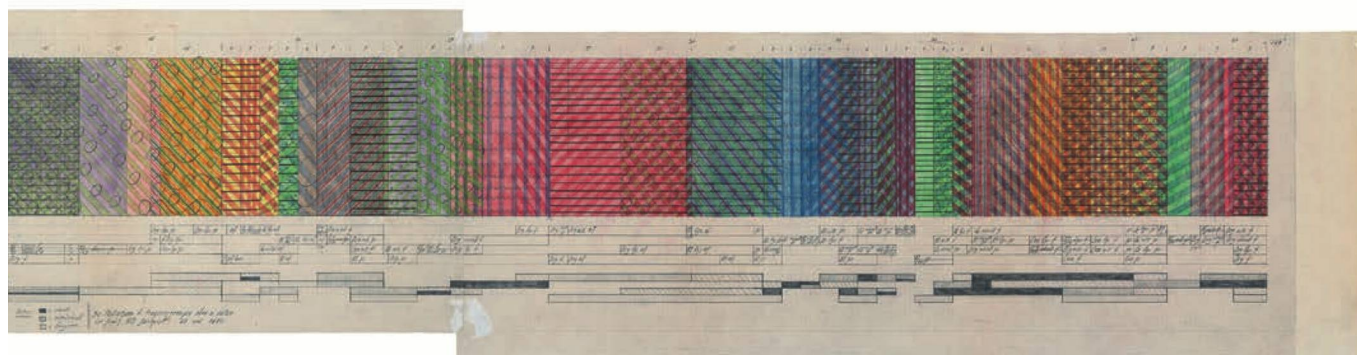
konstruktivistischen Künstlern wie dem titelgebenden Piet Mondrian.

Ein weites Spektrum der akustischen Dimensionen von Meiers Musik erschloss das Rahmenprogramm zur Ausstellung mit Klavier- und Orchesterwerken von der frühen über die dodekaphonische Schaffensphase bis hin zu vergleichenden Umsetzungen der elektronischen Arbeit *Flecken* von 1980. Einen Eindruck der monolithischen späten Orchesterwerke verliehen Hörproben in der Ausstellung. Konzerten wie Aufnahmen war gemein, dass darin Schweizer Künstler zu hören waren, die sich seit langem um Meiers Erbe verdient machen, unter

ihnen der Pianist Dominik Blum, der bereits zwei Solo-Einspielungen von Meiers Klaviermusik vorgelegt hat, oder der Fagottist Marc Kilchenmann, der die Gesamtausgabe von Meiers Werken betreut. Ein stetiges Engagement, das über kurz oder lang zu einer stärkeren Verbreitung dieses eigenwilligen Künstlers führen könnte.

Lisa D. Nolte

Katalog zu Ausstellung:  
**Mondrian-Musik. Die graphischen Welten des Komponisten Hermann Meier.**  
 Hrsg. Heidi Zimmermann, Michelle Ziegler,  
 Roman Brotbeck; Chronos-Verlag



Hermann Meier, Diagramm vom 20. April 1976, nicht zugeordnet, kolorierte Photokopie. Bild: Sammlung Hermann Meier, Paul Sacher Stiftung

## Erlöste Schlusssteine

Zur Uraufführung von Daniel Glaus' *Steinhimmel*. Raumsinfonie für Vokalsolisten, Instrumentalensemble und Chor mit Klangmänteln (Berner Münster, 31. Oktober 2017, weitere Aufführungen in Zürich, Lausanne und Basel).

So etwas habe ich noch nie erlebt! Am Schluss herrschte bei der Uraufführung eine solch intensive Stille, dass das Publikum sie einfach nicht mit Applaus unterbrechen mochte. Auch als die Scheinwerfer erloschen und alle Musiker und Sängerinnen nach einer unglaublichen interpretatorischen Leistung für die Applausordnung auf das zentrale Podium zurückgekommen waren, dauerte die Stille an. Nach geschätzten 10 Minuten musste der Dirigent Peter Siegwart das Publikum im Halbdunkel des Münsters mit einer grossen Bewegung zum Applaus auffordern. Für Daniel Glaus, den Spezialisten der Stille, muss das eine Sternstunde gewesen sein. Sein Prinzip, jeden Ton wie ein Leben zu behandeln, das aus der Stille heraus entsteht, sich entfaltet und schliesslich abstirbt, ist hier auf ein ganzes abendfüllendes Werk ausgedehnt worden und hat in der nicht enden wollenden Schlussstille seine Erfüllung gefunden.

Dabei war der eigentliche Gegenstand



Der Himmlische Hof, Chorgewölbe im Berner Münster.  
 Foto: © Berner Münster-Stiftung, Bern / Nick Brändli, 2017

des Oratoriums durch ein riesiges Baugerüst im Chor verstellt, nämlich der sogenannte «Himmlische Hof», ein spätmittelalterliches Architekturwunder, weil in jedem Kreuzungspunkt des Chorgewölbes insgesamt 86 Heiligenfiguren als Schlusssteine und ein grosser Sprengerring mit unübersehbarem Berner Wappen die Gewölbspannung seit 500 Jahren halten. 1517, im Jahr von Luthers Thesenanschlag, wurden die letzten Arbeiten am «Himmlischen Hof» beendet. Nur 11 Jahre später wurde 1528 in Bern die Reformation ausgerufen; der «Himmlische Hof» blieb von den reformatorischen Zerstörungen verschont, weil die Skulpturen zu weit oben waren und man sich wohl an deren baustatische Funktion noch erinnerte.

Das Zusammentreffen des Reformationsjubiläums 2017 mit dem Abschluss der dreijährigen Restaurationsarbeiten am Chorgewölbe nahm Daniel Glaus, seit 2007 Organist des Berner Münsters, zum Anlass, um im *Steinhimmel* spätgotische Mystik und reformatorischen Impuls miteinander zu versöhnen. Glaus hat die 86 Steinfiguren, die den ganzen katholischen Hofstaat versammeln, multipliziert, indem er «Heilige und Unheilige im Hof» wie Dorothee Sölle, Kurt Marti, jüdische und arabische Denker hinzu gesellte. Dazu kommen weitere Textschichten in verschiedenen Sprachen mit Sätzen wichtiger Reformatoren, aber auch solchen von Sigmund Freud, Stéphane Mallarmé und eines Opfers des Genozids in Myanmar. Das Libretto ist allerdings nur hintergründig wirksam, denn man versteht schlicht kein Wort, kann es gar nicht verstehen, weil die verschiedenen Texte in Partikel zerschnitten und parallel gesungen werden.

Die Raumsinfonie besteht aus zwei Teilen, einem dirigierten ersten, der sich in mehreren Wellen entfaltet, und einem nicht dirigierten zweiten, der sich zu einer Art kollektiven Zirkuläratmung wei-

tet. Im ersten Teil komponiert Glaus eine mehrchörige Musik, bei der nicht nur Chor (Cantemus Heiliggeist Bern) und Solistenensemble (Vokalensemble Zürich), sondern auch die flimmernd-schnelle Figuren spielenden Streicher und die kammermusikalisch eingesetzten Bläser (Ensemble Phoenix Basel) unterschiedlich behandelt werden. Bassposaune, Bassklarinette und Baritonsaxophon bilden ein solistisches Trio, das Glaus oft kontrapunktierend einsetzt. Diese tiefen Blasinstrumente geben mit ihrem langen Nachklang der Raumsinfonie einen fast steinernen Aspekt. Der zweite Teil ist mit *In memoriam* überschrieben, alle Einzelbewegungen sind verschwunden, auch aller Text. Das *In memoriam* ist als Leerstelle konzipiert, denn es wird an niemand Konkretes erinnert, und doch sind alle gemeint.

Zur Raumsinfonie entwickelten Daniel Tschanz und Manon Criblez in Zusammenarbeit mit Daniel Glaus ein Licht- und Kostümkonzept: Die Chorsänger sind in lange schwere Klangmäntel gehüllt, die beim Gehen diverse Schleifgeräusche auf dem Boden erzeugen. Ein vielschichtiges Symbol für Schutz, Wärme, aber auch für das Kreuz, das jeder zu tragen hat. Diesen Erdklängen stellte Tschanz an Decken und Wänden eine Licht-Komposition gegenüber, die er ebenso diskret einsetzte wie Criblez die Klangmäntel. Dabei war es ein Glücksfall, dass das Baugerüst, auf dem der «Himmlische Hof» restauriert wurde, noch nicht abgebaut war, denn dieses Gerüst transzendierte im Verlauf des Abends zu einem eigenen Licht-Kunstwerk. Erst ganz zum Schluss erstrahlte der «Himmlische Hof» über dem Baugerüst in leuchtendem Gold und befreite die Schlusssteine von ihrer jahrhundertealten stummen Zeugenschaft im Halbdunkel: eine kurze Unterbrechung im Heiligendasein des ewigen (Er-)Tragenmüssens.

Roman Brotbeck

## Hommage an die Ambivalenz

Jost Meiers Oper *Marie und Robert* in Biel

(Theater Orchester Biel Solothurn, Uraufführung am 3. November 2017)



Alles immer sichtbar: die Aktion im Vordergrund, die passiven Figuren im Hintergrund. Foto: Frances Marshall

1917 schrieb Paul Haller sein Mundartdrama *Marie und Robert*, das vor dem Hintergrund der Arbeiteraufstände zu Beginn des 20. Jahrhunderts einen Konflikt voller Gefühle, Opfer und Verletzungen entwickelt. Vor Jahren schon wollte Jost Meier das Stück in Töne setzen. Aber erst der Kompositionsauftrag aus Biel machte es nun möglich, dass der 78-jährige Meier an seine einstige Wirkungsstätte zurückkehren konnte: Als Gründer des heutigen Sinfonie Orchesters Biel Solothurn und musikalischer Direktor des damaligen Städtebundtheaters hatte Meier in den 70er Jahren das Bieler Musikleben entscheidend mitgeprägt. Für das neue Projekt tat er sich mit seinem langjährigen Mitstreiter, dem Schriftsteller und Kommissär Hunkeler-Autor Hansjörg Schneider zusammen (1995 hatte das Tandem in Biel bereits *Pilger und Fuchs* auf die Bühne gebracht). Herausgekommen ist eine Hommage an die Ambivalenz.

Ein Akt, eine Stunde, ein Bühnenbild, eine Einstellung. In einem undefinierbaren Taubenblaugrau steigt der Bühnenboden nach hinten an und zwingt die Akteure zu vorsichtigen Bewegungen. Ein durchsichtiger Gazevorhang wird mal zugezogen, mal geöffnet. Alles bleibt

immer sichtbar, die Aktion im Vordergrund, die passiven Figuren im Hintergrund. Eine Figur aber ist es, die dominiert: die Mutter, die an ihrem Alter leidet, wie eine Spinne die ganze Zeit auf der Bühne in ihrem Rollstuhl sitzt und alles beobachtet, auch wenn sie selbst keinen Auftritt hat. Die ihren Sohn, der erst wegziehen und ein neues Leben beginnen will, nicht loslässt. Die totale Überwachung. Oder tut sie nur so? Bekommt sie nun alles mit oder nicht? Beides ist möglich.

Das Ambivalente zieht sich durch die ganze Oper. Alle Figuren sind zerrissen und damit gelähmt. Marie und Robert (Leila Pfister und Geani Brad) hatten sich geliebt, sie aber wählte nicht ihn, sondern den reichen Theophil (Boris Petronje). Es kommt, wie es kommen muss: die beiden vermissen einander, der eifersüchtige Rivale kommt dazwischen, Robert erschlägt ihn. Nun könnte alles gut sein – aber zu viel steht zwischen ihnen. Marie ist in ihrer Verzweiflung gefangen, der sozialbewegte wie depressive Robert in seinem Phlegma. Und bringt sich um – ein interessanter, aber auch etwas gewagter Kniff von Librettist Hansjörg Schneider: Robert als Alter Ego des Dichters Paul Haller, der in den Selbstmord ging.

Das Orchester besteht aus Bassklarinette, Kontrafagott, Kontrabass, drei Celli, drei Bratschen, sechs Geigen und Schlagzeug (Sinfonie Orchester Biel Solothurn, Leitung: Kaspar Zehnder). Das grundiert Meiers Tonsprache mit einem dunklen Ton. Aber Jost Meier unterläuft das Naheliegende, stößt ausgiebig in den Registern des Überblasens und der Obertöne und findet so genügend Spielraum für Verfremdungen, Verschattungen, Verwechslungen und eine hörbare Angestrengtheit in der Tonproduktion. Gleichzeitig ist die Melodik vertraut und klingt nach der Zeit, in der das Stück spielt, den 1920er Jahren. Das ist ungestüm, voller Zitate, melodischer Erweiterungen à la Alban Berg, rhythmischer Ausbrüche à la Strawinsky, und dabei weder tonal noch atonal.

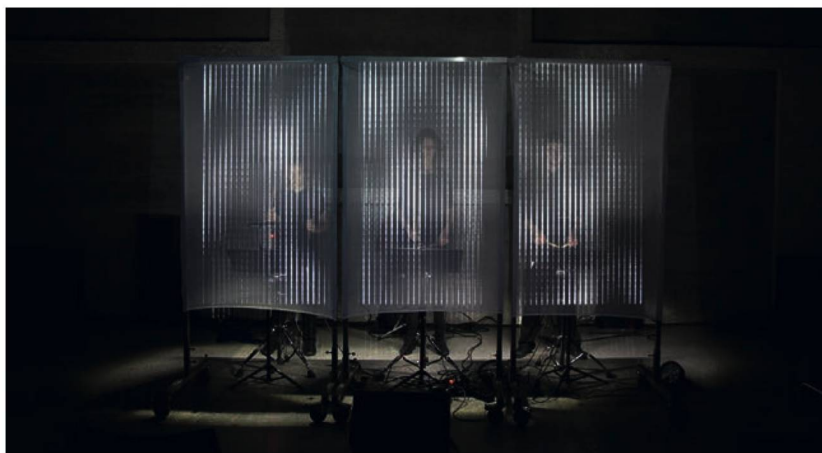
Eine starke Geschichte voller Ambivalenzen. Sie ruft geradezu nach Musik. Und sie kann nur vertont werden, indem der Komponist nicht versucht, Begleitmusik zu einem Krimi zu schreiben, sondern auf die ureigene Kraft der Musik vertraut, nämlich Zweideutigkeit als System zu sein. Da ist Witz und fratzenhafte Übertreibung, da sind auch subtile Entsprechungen zwischen Musik und Charakterzeichnung. Marie schwankt zwischen Zuversicht und Verzweiflung – zu ihr gehören die Terzen. Robert ist phlegmatisch-versteinert – zu seinem tonalen Code gehören die statischen Quartan und Quinten.

Dass der ursprünglich im Bruggener Dialekt geschriebene Text ins Schriftdeutsche übertragen wurde und seine Farbigkeit verliert, mag man bedauern. Dass sich manche Tiefenschicht des Hallerschen Dramas im holzschnittartigen Libretto auflöst, ebenfalls. Und dass die stets fassliche Musik weder avanciert sein noch im Vordergrund stehen will, sondern von einer unaufdringlichen Präsenz ist, könnte man als sehr gelungen empfinden.

Florian Hauser

## Formez les rangs de la solitude

Quatre créations par le collectif Eklekto à l'Abri (Genève, 4 novembre 2017)



Confinement, solitude et absence de contrôle : Decoder de David Bird. Foto: L'Abri

Samedi 4 novembre, le collectif de percussion contemporaine Eklekto a présenté à L'Abri les quatre œuvres lauréates de son appel à projets. Le concours, lancé en mai dernier, enjoignait les compositeurs à interroger les notions de rassemblement, de groupes et de solitude dans nos sociétés actuelles. Chaque lauréat a appréhendé ces thématiques de manière singulière et en conséquence le concert a présenté de saisissants contrastes. Baptisé « Fall In », il a vu les œuvres primées osciller entre les deux équivoques du verbe anglais : « former les rangs » et « s'effondrer ». Afin d'explorer ces questions, Eklekto fixait le nombre d'interprètes à trois mais laissait toute la liberté aux compositeurs de faire intervenir toutes sortes de ressources électroniques et multimédiatiques. Le thème du concours se prête en effet bien au débordement de l'aspect strictement auditif du concert. Mobilisant son espace et ses acteurs, divisés entre scène et public, interprètes et spectateurs, les projets musicaux se sont distingués par leur manière d'agencer à différents degrés le visuel au sonore, de la « musique pure » jusqu'au théâtre musical.

Le trio de percussion a ouvert la soirée avec *Perfect Memories* du britannique

Jamie Hamilton. Cette œuvre à la fois intimiste et austère assemble en un flux mécanique une multitude de fragments percussifs, vocaux et électroacoustiques. L'aspect mécanique de la pièce se reflète dans la gestuelle même des musiciens, d'une allure parfois robotique, et tout particulièrement lorsqu'ils sont amenés à interagir. En effet, l'œuvre met en scène différentes formes de communication qui frappent par leur caractère déshumanisé. On voit par exemple un musicien dicter machinalement à un autre une série de chiffres avec les doigts d'une main, des voix enregistrées évoquant celles des quais de gare réciter des dates du calendrier. Et lorsque les musiciens sont amenés à prendre une voix plus humaine afin de partager ce qui semble n'être que des bribes de souvenirs, ils n'ont pour écho que l'agitation sans âme des sons environnants.

De *Perfect Memories* à *Decoder* de l'américain David Bird, la tendance à la déshumanisation est loin de se résorber, mais convie à une toute autre expérience. Alignés face au public, mais séparés de lui par trois long voiles, les percussionnistes ne semblent être alors plus que des spectres. Une fois la salle plongée dans le noir, c'est d'un élan

parfaitement synchrone qu'éclatent musique et images abstraites projetées sur les voiles. Après le caractère très disparate de *Perfect Memories*, la deuxième pièce transmet une plus forte impression d'unité. Les musiciens reviennent en quelque sorte aux fondamentaux de la percussion : tambours et baguettes. Seulement, leurs coups sont contrôlés par un ordinateur et transformés en de riches sons électroniques. Le mouvement souvent frénétique des images et des sons, par leur plénitude et leur exubérance, semble prendre le public d'assaut. À cette violence multimédiatique, que l'on pourrait rapprocher de l'idée d'effondrement, répond sans doute aussi celle que subissent les musiciens dans leur confinement, leur solitude et l'absence de contrôle sur les sons qu'ils produisent.

Des quatre œuvres lauréates, *Tuning Folk* du franco-suisse Léo Collin a sans doute été la plus insolite. C'est un théâtre musical qui aborde de manière explicite et originale la question de la démocratie. Le public est convié à une étrange séance délibérative avec le corps de musiciens, accoutrés pour l'occasion de robes noires et de fraises, à propos de l'œuvre elle-même. L'idée de démocratie est parodiée sous la forme d'un curieux rituel. À quatre reprises les « magistrats » procèdent à un tirage au sort pour désigner les membres de l'auditoire chargés de répondre anonymement à différentes questions, parmi lesquelles : « pourquoi est-il si vital pour nous d'écouter de la musique ? » ou encore « comment pouvons-nous améliorer cette pièce de musique ? ». Les réponses apportées sont ensuite traduites en musique selon un processus aléatoire. À maintes reprises, le public rit de ses résultats souvent kitsch et du mysticisme qui émane de ce rite.

Avec la dernière pièce du concert, *Mitsein* de l'allemand Luc Döbereiner, on

## Retour aux années 70, pour le pire et pour le meilleur

Dernier week-end du festival rainy days

(6 au 19 novembre 2017, Philharmonie Luxembourg)

revient à un genre de musique où l'attention des auditeurs peut se porter entièrement sur le son. Chaque musicien dispose d'un jeu de crotales chromatiques qu'il fait sonner au moyen de baguettes ou d'un archet. Tout au long de l'œuvre, des sons cristallins résonnent longuement sans jamais laisser de place au silence. Au fil de leurs rencontres, de complexes harmonies se forment et se transforment au contact des *live electronics*. Avec cette technologie, le son se meut lentement mais atteint bientôt d'inattendus extrêmes, que ce soit du point de vue de la fréquence ou de l'intensité.

Avec « Fall In », l'ensemble Eklekto a offert au public un concert d'une grande diversité, lui permettant de parcourir de multiples genres musicaux et expériences d'écoute. Enfin, le défi lancé aux compositeurs avec l'appel à projets a été brillamment remporté du côté des musiciens de l'ensemble Eklekto, dont on peut souligner l'excellente interprétation.

Benjamin Jaton

Sous le thème « How does it feel ? », le festival rainy days de la Philharmonie du Luxembourg proposait un état des lieux éclairant de la jeune création contemporaine. Plutôt que l'émotion en musique, un thème assez générique, c'est bien le bouleversement opéré par les jeunes compositeurs, principalement basés à Berlin et New York, qui éclate à l'écoute de la demi-douzaine de concerts du week-end final de la manifestation luxembourgeoise.

La création *Guardian* de Chaya Czernowin plaçait la première soirée sous de mauvaises auspices. Cette œuvre pour violoncelle et orchestre nous ramène tout droit aux années 1970, avec un orchestre massif et quelques effets bruitistes. La musicienne française Séverine Ballon et l'Orchestre philharmonique du Luxembourg dirigé par Roland Kluttig ne peuvent rien pour sauver cette œuvre caricaturale, pauvre en inspiration. C'est finalement la pièce de l'Irlandaise Ann Cleare, donnée le lendemain par l'ensemble new-yorkais Yarn/Wire, qui réalise l'idée originelle de Czernowin. Là où l'Israélienne souhaite

contenir un orchestre entier à l'intérieur d'un violoncelle amplifié, Cleare imagine, dans *I Should Live in Wires for Leaving You Behind*, quatre musiciens plongés dans la caisse d'un piano. Des jeux rythmiques se nouent entre les cordes et des verres en cristal, offrant les prémises d'une œuvre à la sonorité originale. Un long épisode semblable à une performance artistique, avec des pots de fleurs, des tuyaux ou des essoreuses à salade trouble cependant la perception finale d'une pièce malgré tout intéressante.

C'est l'enseignement de ces rainy days : les compositeurs d'aujourd'hui semblent renouer pour le meilleur et pour le pire avec la radicalité et les utopies d'il y a quarante ans. Intérêt pour la dimension corporelle de l'interprétation, semblable à une performance artistique, mais aussi retour au théâtre musical engagé et contestataire. Également donné par Yarn/Wire, *Earth Opens* de l'américain Rick Burkhardt imagine ainsi un petit bureau de banque entouré d'un piano et d'une percussion. Les musiciens jouent de leurs maillets sur les différents objets qui composent le bureau (lampe, tiroirs, ventilateur...), triturent des stylos à bille ou parlent dans leur mug à café... Dans son souci de révéler les bruits de l'économie libérale, Burkhardt réalise une pièce attachante mais fastidieuse à la longue.

Autre dimension de ce retour aux années 1970, le goût des nappes sonores et des expériences harmoniques simples. Sur des coussins posés sur le sol, on écoute donc *Curvo totalitas* de l'américaine Catherine Lamb (basée à Berlin) comme une expérience zen d'une relative pauvreté. Plus problématique, la création de *Salims Salon* de l'allemand Hannes Seidl synthétise nombre de clichés associés à la jeune création européenne. À mi-chemin de l'électro-acoustique et du reportage



Timides mixeurs d'un reportage radiophonique :  
 Scène de *Salim Salon* de Hannes Seidl. Foto: rainy days

## Zwei allzu ähnliche Schwestern

Focus Contemporary – Zürich-West (7. bis 12. November 2017)

radiophonique, l'œuvre se veut un espace de convivialité, où quatre musiciens autour d'un thé se lèvent pour rejoindre l'un des ordinateurs posés sur la scène. En fond sonore, un accompagnement de bruits urbains, et l'interview en anglais d'un musicien (Cedrik Fermont) qui assène des vérités sur la dimension colonialiste de l'orchestre symphonique et la nécessité d'une musique improvisée. Dans son souci salutaire d'une autre esthétique, Seidl oublie cependant toute générosité musicale, avec des interprètes réduits à de timides mixeurs et à des paysages sonores d'une grande indigence. Dans ce salon musical, ni la parole, ni l'échange, ni la convivialité n'existent, à l'exception d'un entre-soi très satisfait et très peu inclusif.

Sur un thème similaire, on espérait que George Aperghis réussisse un chef d'œuvre. Malgré l'excellence du Klangforum Wien dirigé par Emilio Pomarico, le compositeur franco-grec ne parvient cependant pas à animer les portraits fraternels qu'il promettait de faire des 23 musiciens de l'ensemble autrichien. *Situations* rappelle surtout les pièces de Berio, et souffre d'un babillage instrumental trop uniforme.

On mesure cependant la révolution opérée par la nouvelle génération de compositeurs à l'écoute d'une belle pièce comme *Feld* d'Enno Poppe (né en 1969). Avec ses instruments traditionnels, son discours d'une grande vélocité traversé d'échos de Ligeti, Bartók ou de Galina Oustvolskaïa, l'œuvre semble résolument académique. Preuve que la musique contemporaine a retrouvé sa capacité à surprendre et à se renouveler, surtout quand elle est portée par de nouveaux idéaux. Encore faudrait-il que cette génération rencontre un public plus large que celui d'une Philharmonie du Luxembourg trop désertée. (17 et 18 novembre)

Laurent Vilarem



Ensemble Arc-en-Ciel mit Studierenden der Zürcher Hochschule der Künste. Foto: Doris Kessler

Ein bisschen schade ist es ja schon. Da gibt es mit Focus Contemporary – Zürich-West (FCZW) ein neues Forum für zeitgenössische Musik, und dann dreht sich in der Berichterstattung vieles um die bereits über 30 Jahre alte Mutter- respektive Schwesternveranstaltung. Bedenkt man jedoch die Entstehungsumstände des neuen Formats, ist dies nur zu verständlich. Die von der Stadt Zürich jeweils im Herbst veranstalteten Tage für Neue Musik (TfNM) fielen den Launen des städtischen Säckelmeisters zum Opfer und wurden zur Biennale zusammengespart, FCZW ist als günstigere Alternative für die Zwischenjahre konzipiert. Einen solchen Vorgang kann man nicht unkommentiert lassen. Zudem kommt man um die Feststellung nicht umhin, dass sich die beiden Festivals zum Verwechseln ähnlich sind. Selbst das Programmheft schaut gleich aus. Das hat einen an und für sich schönen Grund: die tragenden Säulen der TfNM wollten sich mit dem neuen, von der Stadt diktierten Status Quo nicht abfinden und griffen zur Selbsthilfe. Bei FCZW fungieren nun die auch bei den TfNM beteiligten Institutionen wie die

Tonhalle, das Collegium Novum oder die Zürcher Hochschule der Künste (ZHdK) als Veranstalter. Das E-Musik Ressort von Stadt Zürich Kultur hat sich auf die Rolle eines Koordinators zurückgezogen. Der Kurator wurde vollends eingespart.

Die Vor- und Nachteile eines unkuratierten Festivals zeigten sich gleich am vom Zürcher Kammerorchester (ZKO) gestalteten Eröffnungabend. Das Programm wirkte wie eine Ansammlung von Stücken moderner Musik, die das ZKO in seinem Repertoire führt. Philip Glass zum Beispiel war mal dessen Composer-in-Residence, das Stück von Stefano Gervasoni hatte es 2003 uraufgeführt. Andererseits war der Abend in sich stimmig und verwies schon auf die enorme stilistische Breite, die einen den Rest der Woche erwartete. Dazu bot er mit Rudolf Kelterborns 2014 ebenfalls vom ZKO uraufgeführten *Contraddizioni per trio ed orchestra d'archi* einen ersten kompositorischen Höhepunkt. Erstaunlich, welcher expressive Wucht der Komponist darin seinem komplexen, die Textur ununterbrochen verändernden Tonsatz abringt.

Einen ähnlich zwiespältigen Eindruck hinterliess das erste von zwei Konzerten

mit der Tonhalle (das zweite und das des Collegium Novum konnte ich leider nicht besuchen). Interpretatorisch überzeugte es auf der ganzen Linie und konnte mit Emanuel Ax als Solisten in HK Grubers Klavierkonzert gar einen veritablen Star präsentieren. Die Vorbehalte entsprangen auch nicht dem ebenfalls sehr auf die Institution hin konzipierten, eher gemässigt modernen Programm. Das darf durchaus so sein, zumal das darin vorgestellte Streichquartett des diesjährigen Composer-in-Residence Brett Dean die Qualität besitzt, sowohl traditioneller gesinnt als auch nach neuen Klängen dürstende Hörer anzusprechen. Die Mischung aus reicher Klang- und (manchmal auch aggressiver) Ausdruckspalette mit einer extrem klaren, beinahe didaktischen Gliederung verfehlte ihre Wirkung jedenfalls nicht. Nein, das Problem ist eher grundsätzlicher Natur. Für dieses Programm braucht es kein Festival als Rahmen, solche Abende könnte die Tonhalle auch so über die Saison verstreut veranstalten. Das Ganze wirkte daher wie ein Gefäss, in dem die Tonhalle ihre moderne Pflicht verstauen kann, um sich für den Rest des Jahres unbeschwert der traditionellen Kür zu widmen.

Wie eine wirkliche Alternative zu den TfNM aussehen könnte, zeigt eine Gegenüberstellung der Konzerte des Musikpodiums und des Studentenensemble Arc-en-Ciel der ZHdK. In ersterem waren gleich drei Uraufführungen von mit Zürich assoziierten Komponisten zu erleben. Matthias Arter, Alfred Zimmerlin und Michael Petzel sind allesamt arrierte Musikerpersönlichkeiten, deren Stücke die individuelle Handschrift ihrer Urheber zeigen. Das führte zu einem abwechslungsreichen Abend, der das beachtliche Niveau heimischen Schaffens widerspiegelte, aber auch nichts aufregend Neues bot. Dass Arter

den Sprechgesang in seinem helvetisch-europäischen Zwiegespräch *Am Rhein* als Rap bezeichnete, dabei jedoch den Flow vermissen liess, der diese Kunstform definiert, mag als symptomatisch dafür gelten.

Überzeugender machte es Ondřej Adámek. Das will heissen, dass der Tscheche unüberhörbar mehr als nur oberflächlich mit populären Techniken wie Sample und Loop vertraut ist. Ob das von Arc-en-Ciel sichtlich mit Vergnügen gespielte *Ça tourne ça bloque* mehr als nur ein erfrischender Spass ist, weiss ich nicht. Jedenfalls ergänzte die in neuen Stücken zurzeit obligatorische und meist langweilige Videoprojektion Adámeks spielerischen kompositorischen Umgang mit Sprachschnipseln perfekt und sorgte für eine willkommene Auflockerung des Festivalprogramms. Damit zeigte das jüngste der beteiligten Ensembles, wie eine wahre Alternative zu den TfNM aussehen könnte. Wichtiger, als deren Zwischenjahre mit einem abgespeckten Zwilling zu füllen, wäre ein Festival, das Räume für frische Ideen schafft, das eine Plattform für Ensembles bietet, die ihren Platz im Konzertleben erst noch suchen müssen.

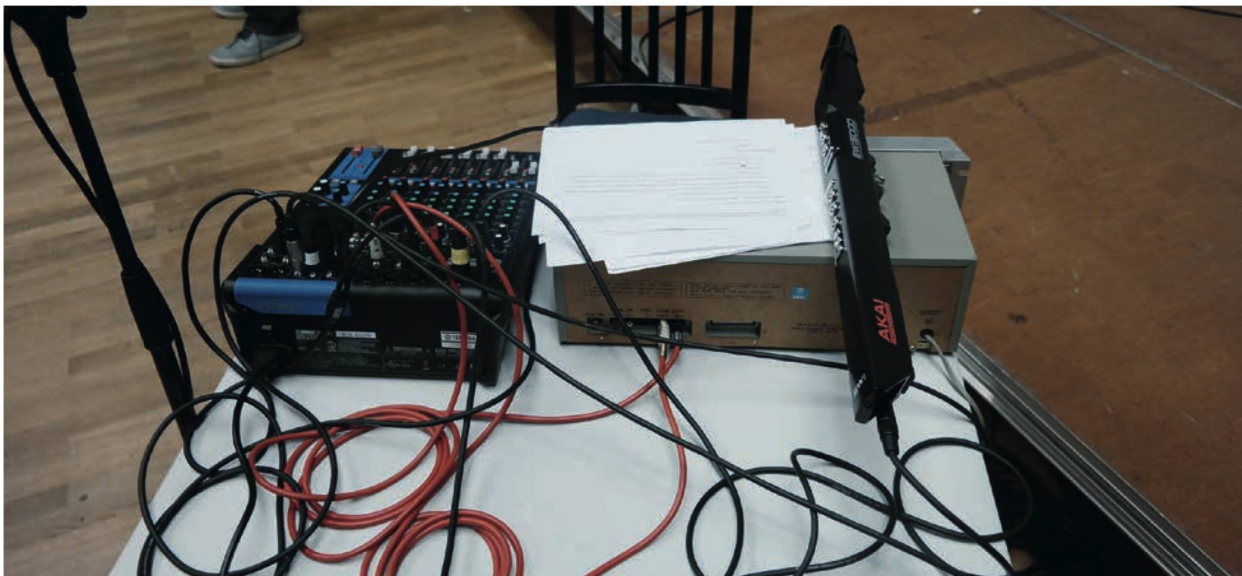
Simon Bittermann

## Musik zum Sehen

LU FTSTR OM, Konzert mit dem EW-4 (Electronic Wind Quartet), IGNM Basel (Gare du Nord, 16. November 2017)

Die Musiker des ARTE Quartetts (Beat Hofstetter, Sascha Armbruster, Andrea Formenti, Beat Kappeler) spielen seit über 20 Jahren zeitgenössische Saxophonmusik und benutzen auch immer wieder Elektronik zur Erweiterung ihres Klangspektrums. Um nun noch einen Schritt weiter zu gehen, haben sie ihre Saxophone gänzlich durch elektronische Instrumente ersetzt und treten in dieser Form unter dem Namen EW-4 (Electronic Wind Quartet) auf. Bei den elektronischen Instrumenten handelt es sich um Blaskontroller mit einem Griffsystem wie bei einem Holzblasinstrument und einem Mundstück mit Sensoren für den Blas- und Zahndruck. Solche Blaskontroller sind schon seit vielen Jahren kommerziell erhältlich: Das EWI (Electronic Wind Instrument) von AKAI kam in den späten 1980er Jahren auf den Markt und hat sich vor allem im Jazzrock etabliert. Das Potential dieser Blaskontroller liegt in ihrer Offenheit: alles Erdenkliche, nicht nur elektronische Töne, kann mit ihnen gesteuert werden. Gleichzeitig liegt hier aber auch ihr grösstes Handicap: Sie klingen nicht selbst, drohen also akustisch körperlos zu bleiben.

In LU FTSTR OM, diesem ersten Konzertprojekt des Quartetts EW-4, werden drei Uraufführungen und eine schweizerische Erstaufführung präsentiert. Christoph Ogiemanns *HADT\_EWI\_Studie* für einen einzelnen Spieler ist visuell wie klanglich geprägt von Analogtechnik. Neben einem Mischpult, einem Mikrofon, das Stimmlaute verstärkt, und einem Kassettenrekorder wirkt der kühl und futuristisch aussehende Blaskontroller eigenartig fremd. Nur im zweiten der drei relativ gleichförmigen, wenn auch klanglich ausdifferenzierten Teile steht er musikalisch im Zentrum und wird beim Wiedergeben übersteuerter Klänge zu einem wirkungsvollen und durchaus körperlichen Soloinstrument.



Blaskontroller: Das EWI 5000 von AKAI. Foto: Beat Kappeler

Mit Kaj Duncan Davids *Latency Phase* erreicht das Konzert seinen stillen Höhepunkt: Das Quartett sitzt im Dunkeln und steuert mit den Blaskontrollern Scheinwerfer. Zunächst bleibt es beim rein visuellen Erlebnis, aber die Lichtsteuerung ist so rhythmisiert und phrasiert, dass man buchstäblich Musik *sieht*. Nach einer Weile (die Zeitdauern hätten alle etwas kürzer sein dürfen) wird über die Lautsprecher eine weitere klangliche Schicht eingeblendet, jedoch so allmählich, dass man diese granulierten, geräuschhafte Textur zunächst den irrelevanten Nebengeräuschen zuordnet, die man im Cage'schen Sinne schon längst stark wahrnimmt. Davids Komposition besteht nicht nur durch ihr Spiel mit der Wahrnehmung, sondern auch dadurch, dass sie sich einer oberflächlichen Musikalität verweigert und so die Stummheit und Körperlosigkeit der Blaskontroller künstlerisch thematisiert.

*Image à Rameau* von Philippe Leroux ist die überarbeitete Version einer Komposition von 1995. Damals wurde der Synthesizer SY99 von Yamaha

als Klangquelle verwendet, und entsprechend ist die Ästhetik dieser Komposition geprägt von Klischeeklangen der Frequenzmodulationssynthese. Zudem besteht die Musik weitgehend aus Texturen von perkussiven Klängen. Eigentlich ist das «Keyboardmusik», die Ausdrucksmöglichkeiten der Blaskontroller kommen kaum zum Tragen. Daneben stellt sich beim Zuschauen eine interessante Irritation ein: Die visuelle Erscheinung des Quartetts ist, abgesehen von den Blaskontrollern, ausgesprochen traditionell: Die Musiker stehen im Halbkreis, und ihre Interaktion ist kammermusikalisch engagiert. Dies ist grundsätzlich lobenswert, trotzdem entsteht der Eindruck: Hier wird «alt» musiziert auf «neuen» Instrumenten.

Auch bei Wolfgang Heinigers *Memorabilia* ist der kammermusikalische Habitus ungebrochen, aber wenigstens gibt es hier etliche gehaltene Klänge, wodurch sich die Expressivität des Blaskontrollers viel besser vermittelt. Insgesamt ist diese Komposition bunt und abwechslungsreich, eine augenzwinkernde Rückschau auf die Klänge der

frühen elektronischen Musik des 20. Jahrhunderts. Da die Essenz dieser historischen Musik aber gerade darin liegt, dass sie rein technologisch erzeugt und wiedergegeben wurde, stellt sich die Frage: Darf man beim Zuhören die Augen schliessen, bzw. wäre diese Musik auch in einem akusmatischen Sinne schlüssig oder lebt sie gerade von der Performativität der kammermusikalischen Darbietung?

Klingt so die «Musik von morgen», wie auf der Website des Quartetts ([ew-4.art](http://ew-4.art)) gefragt wird? Wer weiss. Vermutlich zeigen eher die radikalen Ansätze als das herkömmliche Kammermusizieren in diese Richtung. Es lässt sich jedoch festhalten, dass das Projekt LU FTSTR OM gerade deshalb interessant ist, weil es anregt, über traditionelle und neue Aufführungspraktiken nachzudenken, und sich zu vergegenwärtigen, was die Mechanismen von instrumentaler und elektronischer Musik sind. Weitere Konzertprojekte und Auftragskompositionen sind bereits geplant, man darf darauf gespannt sein.

Philippe Kocher

## Hafencity Hamburg – oder wo auch immer

Das installative Musiktheater *Stadt (Land Fluss)* von Daniel Kötter und Hannes Seidl (Sophiensäle in Berlin, Premiere am 16. November 2017)



Brachland zwischen Rigipswänden (mit Andrea Neumann). Foto: Gerhard F. Ludwig

Man sieht Brachland inmitten einer Grossstadt und es wird klar: Diese Stadt, eine jede Stadt ist durchfurcht von städtebaulichen Massnahmen. Gefühlt 100 Gesetze und 200 Verhandlungen im Stadtparlament haben dazu geführt, dass genau hier jetzt ein Brachland liegt – auf dem interim höchstens noch Flüchtlingscontainer aufgestellt werden. So auch in der Hafencity Hamburg. Als das «grösste innerstädtische Entwicklungsprojekt Europas» steht es exemplarisch für viele andere. Daniel Kötter hat es mit einer ruhigen, alleine stehenden Kamera dokumentiert, dieses Brachland, die Flüchtlingscontainer und die in ihnen lebenden Kinder und Erwachsenen, die irgendwann (laut Wikipedia) den Wohneinheiten für bis zu 14 000 Menschen und 45 000 Arbeitsplätzen weichen müssen. Gezeigt werden diese filmischen Stillleben auf mindestens zwei Dutzend Smartphones, die an temporär aufgebauten Rigipswänden im Festsaal der Sophiensäle angebracht sind. Ein jeder Zuschauer und -hörer erhält mit Einlass in die Installation einen von Christina

Kubisch konzipierten Kopfhörer, mit dem elektromagnetische Schwingungen hörbar werden. Kubisch ist damit seit mehr als einem Jahrzehnt sehr erfolgreich in der ganzen Welt unterwegs und lässt die komplexen elektrischen Situationen einer Grossstadt (man denke allein an die differenzierten elektrischen Abläufe eines Geldautomaten) erfahrbar machen. Mittels dieser Technik werden in *Stadt (Land Fluss)* auch Klangsignale, Field-recordings von der Hafenstadt, Interviews mit Städtebauern, Kritikern, Maklern etc. sowie die Musik der drei im Raum verteilten Experimentalelektroniker Andrea Neumann, Sebastian Berweck und Martin Lorenz ins Ohr gespielt. Immer abhängig von Position und Blickrichtung kreiert ein jeder durch das artifizielle Brachland flanierende Zuschauer so seinen eigenen Soundtrack – und das auf den Zentimeter genau! Nach einer Weile des Entdeckens der Räumlichkeiten beginnen allmählich die drei Performer Niklas Herzberg, Rune Jürgensen und Désirée Sophie Meul die an Metallkonstruktionen befestigten Rigipswände

abzuschrauben und auf verschiedenen Stapeln im Raum zusammenzutragen. Das alles bleibt, wenn man nicht gerade nah an ihnen dran ist, ein Bild, das man betrachtet wie wenn man wirklich draussen mit Kopfhörer herumlaufen würde. Allmählich wird es dunkler und es stehen nur noch die Metallgerüste der Wände, so dass ein erstes Mal der Blick in den ganzen Raum und aufs gesamte Publikum freigegeben wird. Dasselbe im Klang: Elektromagnetische Schwingungen und die Klänge der Musiker sind jetzt an jeder Stelle gleichermassen zu hören, es endet quasi mit einem kleinen Experimental-Konzert. Laute Geräusche von einem externen Lautsprecher wecken das Publikum auf und sind das Signal, die Kopfhörer abzunehmen.

Wie schon in der vorangegangenen Trilogie *Kredit, Recht und Liebe* von Daniel Kötter und Hannes Seidl fusst der Abend auf der aus dem Genre des Dokumentarfilms stammenden Haltung des unkommentierten Zeigens und einer aus der Soziologie Niklas Luhmanns bekannten «Beobachtung zweiter Ordnung». So wie auch *Kredit, Recht und Liebe* grosse, ja vielleicht sogar monströse Themen als Ausgangspunkt für einen diffizilen Erfahrungsraum nehmen und sich damit dem Verlangen des Publikums, nun mehr über die Themensetzung zu erfahren, stetig entziehen, so fragt man sich auch in *Stadt (Land Fluss)*, ob man sich nun wirklich der Hafencity angenähert hat oder sich zumindest eine Meinung dazu bilden konnte. Sind die Bilder und O-Töne nicht vielleicht auch austauschbar? Ist das vielleicht der entscheidende Punkt und die Installation in den Sophiensälen gibt mir genau den Eindruck eines universellen Brachlands, das in diesem oder jenem Land bebaut werden könnte? Die hohe Musikalität der Inszenierung stellt auf jeden Fall solche Fragen dann und wann in den Schatten.

Bastian Zimmermann

## Beyond mere novelty

Huddersfield Contemporary Music Festival (17 to 26 November 2017)



*No superficial effects: Andreas Borregaard in Maja S K Ratkje and Kathy Hinde's Aeolian.*

Foto: hcmf 2017 / Graham Hardy

At the annual Huddersfield Contemporary Music Festival, one expects to be confronted by sounds that are strange. There are times, indeed, when it seems as though the essence of New Music is inextricably bound up in an all-important necessity ever to conceive new types and means of sound creation. This compositional urge is a precarious one, fraught with the possibility of aiming at the novel, but attaining only novelty. Yet numerous works heard at HCMF 2017 – the fortieth edition of the festival – demonstrated the way in which unfamiliar and unexpected combinations of sounds could transcend novelty and speak with real immediacy.

One of the more extreme – courageously so – was Maja S K Ratkje and Kathy Hinde's *Aeolian*, a work that saw Red Note Ensemble wielding a large array of exotic devices, only some of which beforehand one would have called an 'instrument'. Yet the striking and potentially distracting first impression was quickly replaced by the experience of a cohesive, exquisitely judged choreo-

graphy of sound and action. Nothing had been used for superficial or comical effect, each object contributing something unique and vital to its audiovisual world. The same was true of Polish ensemble *Małe Instrumenty* who, as their name ('small instruments') implies, avoided using almost anything conventional in favour of an enormous collection of tiny objects that seemed to combine the contents of a bric-à-brac shop and a jumble sale. These were put to good use in a series of pieces by Paweł Romańczuk (who founded the ensemble in 2006) exploring tightly managed contrasts as well as broader, less clearly structured journeys, all of which were sufficiently convincing so that the oddity of the instruments was easily forgotten. Dutch composer Cathy van Eck used just three large rectangular panels as the instrumentation in *Wings*, manoeuvred by three performers from Swiss ensemble *We Spoke*. As their positions changed in relation to various microphones, this in turn altered the nature and quantity of feedback emerging from a loudspeaker

at the back of the stage, creating an engrossing choreography of sight and sound.

In some other cases, familiar instruments were used but in decidedly unfamiliar ways. *The Otherroom* – a large-scale collaboration between composer Rolf Wallin and choreographers Heine Adval and Yukiko Shinozaki – brought together a wind and brass quartet, placed them on illuminated plinths, and then proceeded to rearrange and position them throughout the space of Huddersfield's Town Hall, their constantly changing configurations becoming an integral part of the musical narrative. In conjunction with a black curtain held aloft by balloons, acting like a mobile wall to divide up the space – both enclosing and separating the players – the work was an impressively bold and at times moving exploration of the connections between performers and musical ideas.

The Polish Radio Choir also seemed familiar at first, but when Agata Zubeł got her hands on them they were suddenly transformed into something weird and uncanny. Reducing the choir to just a handful of voices, Zubeł's *Madrigals* systematically deconstructed the possibility of music into three movements of apparently raw emotional tics and gestures. The choir called, shouted, whispered and crooned, climaxing in a hilarious coordinated contagion of hysterical laughter, sounding less like a group of singers than people going through the process of learning how to use their vocal cords. Even that most commonplace of instruments, the piano, found itself transfigured in Moroccan composer Raphaël Languillat's *La Flagellation du Christ (d'après Le Caravage)*. Performed with amazing stamina by pianist Gilles Grimaître, it was less a composition than a 20-minute torture session, in which the keys were

## Ligeti umkreisen

Ensemble Phoenix Basel: Trabant 2016/17  
 (Gare du Nord Basel, 19. und 20. November 2017)

pounded with such relentless ferocity that the piano came to resemble a machine unleashing impossible waves of reverberant fury. A mind-blowing experience, one went away from it feeling drained and spent.

Beyond these somewhat outré highlights, even composers whose music feels familiar presented new works that challenged our assumptions. Sensuality has always been an undercurrent in James Dillon's music, and in his new piece *Tanz/haus: triptych 2017* this was evident everywhere, to the extent that its all-enveloping dark and opulent fantastical sound world came as a genuine surprise. Brian Ferneyhough, another stalwart of Huddersfield, raised eyebrows and even triggered some tears in his large-scale *Umbrations* – performed by Ensemble Modern with the Arditti Quartet – drawing on the music of renaissance composer Christopher Tye. In particular, the work's closing steel drum melody proved unexpectedly affecting.

The final day of the festival brought music that was a synthesis of these types of newness, involving both familiar and unfamiliar sounds united to create a decidedly novel sound world. Magnus Granberg's *How Vain Are All Our Frail Delights?* also took renaissance music (by Byrd and Ockeghem) as its starting point, here exploded into a sedate but mesmerising network of tiny sounds, some transient, others longer-lasting. In many ways this work en-capsulated the best of what Huddersfield has offered over the last forty years: music that is utterly strange yet which goes beyond mere novelty, attaining an altogether new kind of power and beauty.

Simon Cummings



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

Der Trabant – ein kleiner Himmelskörper, der um einen grösseren kreist. Aber auch ein Kompositionswettbewerb, den das Basler Ensemble Phoenix 2016 zum zweiten Mal ausgeschrieben hat. Von den circa 50 Bewerberinnen und Bewerbern wurden acht im November 2016 dazu eingeladen, mit dem Ensemble einige kompositorische Skizzen auszuprobieren. Im Januar 2017 hatten diese Teilnehmer dann im Rahmen eines Workshops Gelegenheit, ihre Entwürfe mit dem deutschen Komponisten Detlef Müller-Siemens zu besprechen und ihre Ideen gemeinsam zu vertiefen. Daraus entstanden acht kurze Kompositionen, die ein halbes Jahr später in einem «Halbfinal» zur Uraufführung kamen. Zwei dieser acht Kompositionen wurden prämiert und für das Trabant-Konzert am 19. und 20. November im Gare du Nord zu längeren Werken ausgearbeitet. Die «Gewinner» waren die Stücke *Detaillierter Blick* der iranischen Komponistin Elnaz Seyedi (\*1982) und *TOM-BEAU (...kammer...)* des Westschweizer Saxophonisten und Komponisten Kevin Juillerat (\*1987).

Doch was hat dieser Wettbewerb mit einem Trabanten zu tun? Die eingereichten Werke sollten sich alle auf das *Kammerkonzert* für 13 Instrumentalisten

von György Ligeti beziehen. Wie Trabanten sollten die Neukompositionen dieses Schlüsselwerk des ungarischen Komponisten umkreisen; auf es Bezug nehmen, es kontrastieren oder einige Aspekte weiterentwickeln. Die Werke von Seyedi und Juillerat tun dies auf ganz unterschiedliche Weisen.

Seyedi referiert mit ihrem «detaillierten Blick» auf einige Klangfarbentechniken in Ligetis Vorlage: Das unmerkliche Weitergeben von Klängen durch verschiedene Instrumentengruppen hindurch, oder wie ein plötzlicher Impuls den Tonraum zu verschieben vermag. Seyedi überträgt diese Ligeti-Techniken in ihre eigene Tonsprache, die an einen reduzierten Spektralismus erinnert: kleine gestische Impulse verschieben die Klangfarben, die um einen Ton herum kreisen.

Juillerats kompositorischer Ausgangspunkt war Ligetis Polyphonie, die sich bei zunehmender Komplexität zu monolithischen Klangblöcken verdichtet. Dabei wagte sich der Westschweizer Komponist durchaus in neo-expressionistische Gefilde, und das energisch aufspielende Ensemble Phoenix (Leitung: Jörg Henneberger) konnte sich bei den starken Klangeffekten und den scharfen Brüchen austoben. Die dynamische

## Vergebliche Liebesmüh'

Zur Uraufführung von Xavier Dayers Kammeroper *Der Traum von Dir* (Opernhaus Zürich, Studiobühne, 2. Dezember 2017)

Binnenstruktur des Stückes ist geprägt von sich wiederholenden Crescendo-Bewegungen, ein zwar etwas simpler kompositorischer Kniff, der seine Wirkung aber nicht verfehlte: die Uraufführung wurde ausführlich beklatscht.

György Ligetis *Kammerkonzert* von 1969/70, das im Zentrum des Programmes stand, bildete den Abschluss des Konzertes in der Gare du Nord. In dieser Komposition verwirklichte Ligeti sein Konzept der Mikropolyphonie wohl am deutlichsten: Alle 13 Instrumente sind gleichberechtigt, und ihre dichte Mehrstimmigkeit erzeugt Klangfarbenblöcke und grössere Strukturen, die zwar hörbar sind, aber trotzdem immer zu zerfransen drohen: Ein Abschnitt hört nicht einfach auf, er bricht geradezu ab. Die verschiedenen Stimmen werden nicht einfach lauter, sondern ihr Gewusel verdichtet sich unmerklich zu einer überwältigenden Klangmasse. Das Ensemble Phoenix interpretierte auch dieses Werk zupackend. Dabei gingen hier und da einige Details verloren, wie z.B. das plötzliche Aufleuchten einer Zwölftonmelodie im besten Schönberg-Stil in den Bläsern im vierten und letzten Satz. Doch der Sog, den die Musikerinnen und Musiker in ihrer Interpretation entwickelten, machte diese wenigen ungenauen Passagen wieder wett.

Durch die Aufführung von Ligetis *Kammerkonzert* geschah im Rückblick auf die erste Hälfte des Konzerts Erstaunliches: Die zwei Uraufführungen erschienen in neuem Licht. Seyedis *Detaillierter Blick* und ihre Kunst der feinen Übergänge enthüllte ihre musikhistorische Herkunft, Juillerats scharfe Brüche traten in Konjunktion mit Ligetis plötzlichem Absterben. Auch wurde dabei deutlich, dass die beiden Neukompositionen – ähnlich den astronomischen Trabanten – nicht die Dichte von Ligetis Vorlage erreichen.

Jaronas Scheurer



Die Figur der Unbekannten aufgespaltet in drei Frauen. Foto: T+T Fotografie - Tanja Dorendorf

Larmoyant, pathetisch, redselig mag sie sein, Stefan Zweigs Novelle *Brief einer Unbekannten* (1922). Aber sie ist erzähltechnisch konsequent. Eine ihm unbekannte Briefschreiberin schildert darin dem «bekannten Romanschriftsteller R.» eine Liebesgeschichte – wie sich herausstellt: die Geschichte ihrer eigenen Liebe zu genau diesem Schriftsteller R. Der Mann kann sich jedoch auch nach der Lektüre des Briefs kaum an die Frau erinnern, so wie er sie auch in der Erzählung selbst trotz einer gemeinsam verbrachten Nacht später nicht mehr wiedererkennt. Abgesehen von einer kurzen Ein- und Ausleitung schildert Zweigs Text (der «Brief») die ganze Geschichte also konsequent aus der Sicht der Frau – formal so konsequent, wie die Frau, trotz anderen Bekanntschaften, konsequent, obsessiv und vergeblich nur diesen einen Mann liebt: als Mädchen, als Erwachsene, als Sterbende – der Brief endet mit der Ankündigung ihres Todes.

An diese strenge Darstellung mochte sich der Librettist Claus Spahn – Chef-dramaturg des Opernhauses – nicht halten. Er spaltet die Figur der Unbekannten in drei Frauen auf, die deren drei

Lebensabschnitte verkörpern. Umgekehrt tritt auch der Schriftsteller auf und wird – mit handfesten Sätzen wie «Ich hatte dich» – zur konkreten Person ausserhalb der Wahrnehmungswelt der Frau. Und mit einer völligen Umkehrung von Zweigs Perspektive lässt Regisseurin Nina Russi das Stück beginnen: Die leise einsetzenden Schreibgeräusche stammen nicht von der Frau, sondern vom Schriftsteller – das Libretto hatte es noch anders.

Die Oper erzählt die Geschichte also aus einer veränderten Perspektive, einer doppelt-zweideutigen, die sich schon im Titel ankündigt: *Der Traum von Dir*. Die Handlung kann sowohl der Wunsch- und Albtraum der Unbekannten, aber auch der Wunschtraum des Schriftstellers sein (einen Albtraum erlebt er nicht). Das ist reizvoll, aber auch etwas beliebig. So oder so kann man etwas ironisch auf diesen Stoff reagieren. Wenn die Frau im langen Epilog (dem ein langer Prolog entspricht) immer wieder singt «Mein einziger Gedanke war, mich Dir zu schenken», so wünscht man sich allmählich, sie hätte dazu vielleicht doch noch einen zweiten gehabt. Und wenn

## Spektakuläre Spielstätte

pakt bern mit dem Mini-Festival *flash! (back and forward)* im ehemaligen Swisscom-Hochhaus in Bern (8. Dezember 2017)

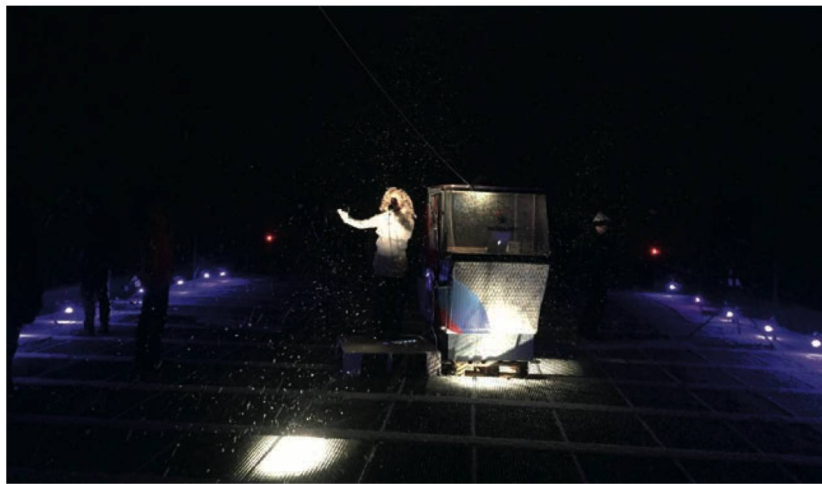
die ganze Handlung der Wunschtraum eines egomanen Mannes sein soll, so fragt man sich, was daran heute noch interessieren mag.

Nina Russis Inszenierung verlegt die Handlung denn auch in die Vergangenheit: Die Sängerinnen (Soyoung Lee, Hamida Kristoffersen und Kismara Pessatti) tragen hochgeschlossene Rüschenblusen und lange Jupes à la 20er Jahre; eine weit geschwungene weisse Bank, die sich in der Mitte der Szene zu einem Torbogen emporwölbt, suggeriert möglicherweise den Wiener Prater; und auf diese Bank legt sich zu Beginn der Schriftsteller (Cody Quattlebaum) mit entblösstem Oberkörper – ob in der Realität oder in der Vorstellung der Frau, bleibt, wie manches andere, offen.

*Der Traum von Dir* ist das erste Musiktheater, das der Genfer Komponist Xavier Dayer (\*1972) in deutscher Sprache komponierte. Er reagiert auf das Libretto mit einer Musiksprache, die offensichtlich die Emotionalität der Frau (der Frauen) beleuchten und mit verschiedenen Singweisen charakterisieren, keinesfalls aber ironisieren soll. Atmosphärisch-farbig ist die Musik des kleinen Instrumentalensembles mit je zwei Blas- und Streichinstrumenten, dazu Klavier und Schlagzeug (Ensemble Opera Nova, Leitung: Michael Richter); allerdings haben es Klangfarben in der notorisch trockenen und direkten Akustik der Studiobühne schwer.

Die stets tragische, nie ironische Umsetzung von Stefans Zweig Novelle mag nun mehr oder (wie den Schreibern) weniger ansprechen: Erfreulicherweise ist dies jedoch die erste Produktion des Zürcher Opernhauses in einer geplanten Reihe von Schweizer Kammeroper. An der Produktion beteiligt sind dabei durchwegs Nachwuchskräfte des Hauses. Eine verdienstvolle Initiative.

Roland Wächter



Gondel auf dem Dach: Franziska Baumanns Performance *Gravity Pleasures*. Foto: Hans R. Amrein

Der Verein *pakt bern – das neue musiknetzwerk* formierte sich 2015 mit der Idee, der neuen Musik in Bern eine Plattform zu bieten, Akteure zu vernetzen und das vielfältige Schaffen der lokalen Szene einer breiteren Öffentlichkeit vorzustellen. Und getreu dem Programm trägt pakt dabei die neue Musik aus den Tempeln der Hochkultur hinaus an die Ränder der Stadt. Wurde letztes Jahr der gutbürgerliche «Sternensaal» in Bümpliz bespielt, so lud der Verein heuer bei seinem Mini-Festival zum Jahresende an die Grenze zur Agglomerationsgemeinde Ostermündigen und wartete mit einer ebenso aussergewöhnlichen wie spektakulären Spielstätte auf: dem ehemaligen Swisscom-Hochhaus. Es gehört mit seinen 19 Stockwerken zu den höchsten Gebäuden der Stadt und steht nun seit über drei Jahren leer. Die Ankündigung, dass dieser 70er-Jahre-Koloss der Öffentlichkeit zugänglich würde, löste bereits im Vorfeld ein grosses mediales Echo aus, was zu einem grossen Ansturm auf die wenigen Tickets führte.

Wer das Glück hatte, Eintritt in diesen Monolithen in Berns Osten zu erlangen, durfte ein sorgfältig kuratiertes Programm erleben. Der Abend zeigte nicht nur ein breites Spektrum zeitgenössi-

scher Musikpraxis auf, er liess die verschiedenen Kurzkonzerte, Installationen und Performances in einen lebendigen Dialog mit den architektonischen Gegebenheiten treten und lud zur munteren Klang-Raum-Expedition ein. Bereits der Programmtitel *flash! (back and forward)* versprach eine geistreiche Auseinandersetzung mit diesem aus der Zeit gefallenen funktional-modernistischen Hochhaus – back to the future sozusagen.

Begrüsst wurde man im Foyer von einem fein gesponnenen Netz unzähliger kleiner Lautsprecher. Die Sound Arts-Studenten der Hochschule der Künste Bern (HKB) Till Eyholzer und Moritz Tobler präsentierten einen installativen Remix einer Komposition von Tobias Reber, basierend auf historischen Techniken elektroakustischer Musikerzeugung. Die Installation liess die Musik räumlich zerstreut aus dem Moment neu entstehen und schuf eine zeitlos wabernde Klanglandschaft. Eine reizvolle Fragmentierung von Interpret und Publikum stellten die Aufführungen kammermusikalischer Werke von Iannis Xenakis durch Studierende der HKB im Treppenhaus dar. Xenakis' architektonische Klanggebilde hallten und dröhnten freischwebend durch die Gänge, während

## Musik mit Augenbinde

Zur Uraufführung von Klaus Langs *The Beautiful Square*  
 mit dem Mondrian Ensemble, visuelle Gestaltung Sabine Maier  
 (Kunstraum Walcheturm, Zürich, 17. Dezember 2017)

für das Publikum einzig flackernde Lichter auf die Präsenz der Interpreten hinwies und so die Kluft zwischen der Historizität der Kompositionen und ihrer klingenden Vergegenwärtigung offenlegte. Solche Nachklänge deckte auch das Konzert des Wiener Schlagzeugers und Komponisten Martin Brandlmayr mit dem Berner Konus Quartett in der phänomenal scheusslichen Loft-Kantine auf. Hier trafen Samples historischer Jazz-Aufnahmen die klingende Gegenwart halbimprovisierter Einwüfe der Instrumentalisten. Eine Auseinandersetzung mit der industriellen Geschichte des Gebäudes fand im Konzert des Hamburgers Felix Kubin statt. Mit einem Perkussionsensemble spielte er live zu Kurzfilmen zum Thema Arbeit, Technologie und Leistung; Vertonungen, die sich zwischen Minimal Music, Ambient-Techno, Futurismus und Nostalgie bewegten. Einen Stock höher stellte sich die Frage nach dem Alterungsprozess experimenteller Musik. Während die Wiedergabe von Robert Ashleys Performance *The Wolfman* von 1964 durch das Ginger Ensemble eher wie eine schräge Firmenparty denn eine krachende Avantgarde-Provokation rüberkam, vermochte Peter Streiff mit der Wiedergabe seiner Komposition *Chronos – Kairos* aus dem Jahr 1972 – eine stetig aufsteigende Frequenz, die Streiff auf einem der ersten Tisch-Synthesizer erzeugt hatte – die drögen Büroräumlichkeiten in einen kontemplativen Raum zu verwandeln. Zuletzt erwartete einen auf dem Dach des Gebäudes Franziska Baumanns Performance *Gravity Pleasures*. Bei klirrender Kälte und atemberaubender Aussicht schickte Baumann in einer Gondel elektronische Soundimpulse und berückende Vokalklänge in den verschneiten Nachthimmel und hob damit endgültig das Raum-Zeitgefüge aus den Angeln.

Moritz Achermann



Bitte Augen nicht schliessen! Foto: Doris Kessler

Eine Bitte des Komponisten zu Beginn: Im ersten Teil des Stücks sollen die ausgehändigten weissen Augenbinden angelegt, darunter die Augen aber nicht geschlossen werden. Dann sanfte Klaviergirlanden über langen, wiederholten Akkorden von Violine, Bratsche, Cello. Die Akkorde nicht ganz tonal, nicht atonal, stets etwas geräuschhaft, stets etwas variiert. Durch die Augenbinden mal leicht, mal stärker an- und abschwelliges Licht. Die Musik leichtbewegt-statisch, sanft insistierend.

*Klaus Lang: 1971 in Graz geboren, Studium an der dortigen Musikhochschule und an der Universität für Musik und darstellende Kunst Graz, heute Professor. Zahlreiche Werke für Ensembles wie Klangforum Wien, Intercontemporain, Arditti Quartet sowie Arbeiten für das Musiktheater. Tritt als Organist mit alten und neuen Kompositionen sowie Improvisationen auf.*

Dann Liegetöne des Harmoniums – das Signal, die Augenbinden wieder abzulegen. Über dem Klang des Harmoniums einzelne Pizzicati der drei nun um das Publikum verteilten Streichinstrumente, wechselndes Scheinwerferlicht koordiniert mit den Musikabschnitten. Später wieder in gleichmässiger Bewegung Akkorde, tonal-atonal, stets gleichzeitig beginnend, stets gleichzeitig endend. Dazu an der Wand Lichtbilder aus alten Projektoren: zwei, drei, vier Rechtecke, unterschiedlich gross, unterschiedlich

hell, manchmal nebeneinander, manchmal einander überlagernd, dem Raum etwas Tiefe gebend.

*Sabine Maier: Freischaffende österreichische Foto- und Medienkünstlerin, Mitbegründerin des Kunstlabels und Künstlerduos Machfeld (mit Michael Mastrotaro); seit 1999 realisierte das Duo unter diesem Namen eine Vielzahl von Kunstwerken: Artworks, Filme, Projekte. Mit Klaus Lang erarbeitete Sabine Maier bereits «viola.harmonium.licht» und «The Beautiful Guests».*

Die Abschnitte wiederholen sich, rund eine Stunde lang, die Musik lässt Raum für Gedanken und Abschweifungen: Immanuel Kants Satz vom Schönen, das interesseloses Wohlgefallen erweckt; Eduard Mörikes Gedichtzeile «Was aber schön ist, selig scheint es in ihm selbst». Musik, die nicht ergreift, nicht packt, immer etwas Distanz wahrt, in der ausgefeilt schönen Interpretation eine gelassene Präsenz ausstrahlt.

*Mondrian Ensemble: Das Schweizer Ensemble gewann 2000 den Concours Nicati für die Interpretation zeitgenössischer Musik; es folgten verschiedene weitere Preise und Werkjahre. Spielt meist in der Besetzung des klassischen Klavierquartetts. Erfolgreiche Auftritte an internationalen Festivals und Konzerten. Dem Ensemble liegt an einer Programmierung, die Fäden zwischen älteren und neueren Werken spinnt.*

Noch eine zweite Bitte des Komponisten: Man möge die Augenbinden nicht mit nach Hause nehmen, sondern am Ausgang wieder zurückgeben. Zurück im Saal des Kunstraums Walcheturm scheint auch etwas die Erinnerung an die weissen Licht-Rechtecke zu bleiben, mit nach Hause kam der sanfte Nachhall einer gleichzeitig lapidar und nuanciert gestalteten Musik.

Roland Wächter