Zeitschrift: Dissonanz = Dissonance
Herausgeber: Schweizerischer Tonkünstlerverein
Band: - (2004)
Heft: 88

Rubrik: Berichte = Comptes rendus

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

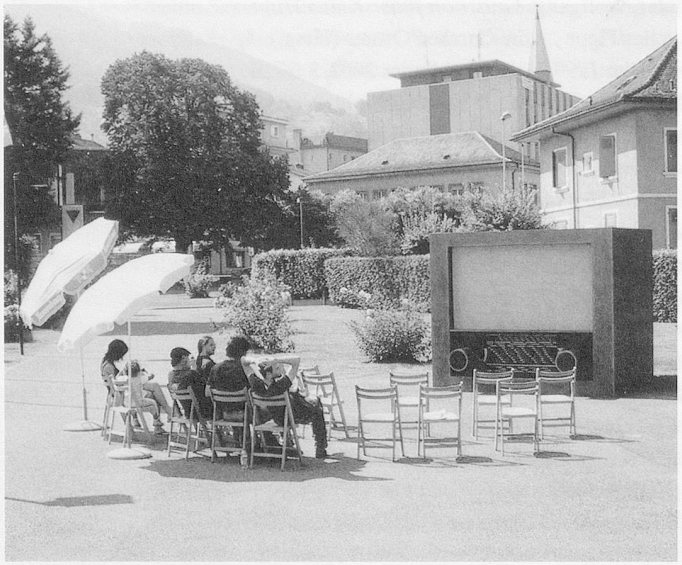
Terms of use
The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. Publishing images in print and online publications, as well as on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

Download PDF: 12.07.2025

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

IM FREIEN

«Musique et Environnement»: Das 104. Tonkünstlerfest in Monthey (1.-5. September 2004)



Popol Lavanchys «Radio Eustache» *(Foto: Dissonanz)*

Wer unter Musik mehr versteht als den durch Notation symbolisierten Klang, kommt kaum umhin, sich mit dem Wo des Erklingens sorgfältig auseinanderzusetzen. Abendländische Kunstmusik ist vor allem Gebäudemusik. In den Werken haben architektonische Tugenden unüberhörbare Spuren hinterlassen, manche musikgeschichtliche Epochen sind nach Bauten benannt. Das Verhältnis von Musizierweisen und -orten einmal in Bewegung, mithin Klänge ins Freie zu setzen und den gewohnten Hörräumen zu entfliehen, war das erklärte Ziel der diesjährigen Ausgabe des Tonkünstlerfests: Unter dem Titel «Musique et Environnement» wurden in und um Monthey Klangorte intensiv ausgekundschaftet.

Die Umwelt braucht unsere Musik nicht. Sie klingt sowieso immer. Die Ausrichtung des Hörwinkels auf das, was um einen herum tönt, ist ein ästhetisches Telos, das seit vielen Jahren der aus Monthey stammende Komponist Pierre Mariétan im Weiterdenken einer durch Debussy, Bartók und Messiaen bereits angedachten Freitonkultur verfolgt (vgl. auch Mariétans Aufsatz «Musique et environnement. Les abords de la recherche», in: *Dissonanz/Dissonance* # 87, S. 14ff.). Er und die Association Rencontres Architectures/Musique/Ecologie (A.M.E.) haben sich an der Gestaltung des Festes massgeblich beteiligt. So waren es die akustischen Monthey-Emissionen, die reichlich Klangnahrung boten. Etwa dann, wenn ein Musiker in einer Performance dezidiert nicht spielte und das Ohr den Gassengeräuschen schutzlos ausgeliefert sein liess (z.B. in Monthey *48 heures* mit Jürgen Krusche, Tatsuto Suzuki und Manfred Werder). In Peter Streiffs Projekt *Das Ohr vor Ort* konnte man in einem Workshop zunächst nachvollziehen, wie die Klänge der Umwelt im Perzeptionsakt zu Musik werden oder auch nicht. Dies ist der Ausgangspunkt für ein Werkkonzept, nach dem Studierende der HdK Bern das Klangpotential der zentral gelegenen und daher vieltönigen Place de Tübingen instrumental musikalisierten. Schliesslich spielte das Ensemble eine Komposition Streiffs (*Place de Tübingen*), die auf einer an selbigem Platz getätigten Dokumentaraufnahme vom 12. Februar 2004 beruht und deren Uraufführung auf die aktuelle Schalllage des Ortes zurückwirkte.

Gleichzeitig ermutigte nebenan im Parc du Croche tan eine Gruppe folkloristisch gewandeter Animateure Jung und Alt zum Spiel des *Tonatems*, eines mittels Essstäbchen zu reizenden Stab-Monochords mit abstrahlendem, beweglichem Styroporresonator, was die sonntagnachmittägliche Parkatmosphäre entsprechend beeinflusste. Über der Warteecke der Gare AOMC verbreiteten drei Lautsprecher den synthetischen Klangmix von John Wolf Brennans *Klangbahn*, der, wie zu erfahren war, mit den Lauten der Eisenbahn, der Walliser Wasserleitungen («Suonen») sowie jenen eines gezupften Flügels zu tun haben sollte.

Wie reagierte die Umwelt darauf? Gelassen, fast stoisch. Die Fremden, die unter teils seltsamen Gebaren Laut gaben und nahmen, wurden von Einheimischen nicht besonders beachtet, womöglich voreilig unter eine noch unbekannte Touristenspezies rubriziert. Jedenfalls konnte über ernsthafte Zwischenfälle keine Klage vernommen werden.

Ich höre genau hin, also ist es Musik. Diese Erkenntnis lag auch einer Klangwanderung in der überaus reizvollen Umgebung Montheys zugrunde, deren Start und Ziel durch die Freiluftaktionen von Jacques Roman (*Respiro*), Franziska Baumann und anderen markiert wurden. Neben der Feldforschung waren Performances und Installationen die Hauptgattungen des Festes. Die Wohlstandskehrseite sollte Klang werden im Projekt *Recyclage sonore* mit Franziska Baumann, Lukas Berchthold, Jacques Demierre und Marie Schwab in der Déchetterie Monthey: Getrennte Abfälle wurden sanft traktiert und dann elektroakustisch verwildert; Müllsegmente subsegmentierte man sorgsam; schallintensive Details des Müllhofes erwiesen sich als nützliches Musiziermaterial (besonders ergiebig: ein quietschendes Garagentor), Überflüssiges wurde ausführlich abgefackelt. Im Wesentlichen folgte das Quartett damit der Intention des Ortes, nämlich Abfälle auf umsichtige Weise und effektiv zu verwerten. Nicht genieren musste sich, wem beim grossen Zündel-Finale Kindheitsträume aufgingen. Bewusst fruchtbar gemacht wurde das infantile Moment in Mela Meierhans' Installation *Riitiseili*, eine interaktive Klangschaukel mit Kopfhörerhelm, über den der Benutzer eine höchst eigenartige Verschmelzung von Fremd- und Eigenschall vergegenwärtigt – ein echter Renner bei Erwachsenen und Kindern. Anderswo beim Théâtre du Crochetan spielte ein riesiger Röhrenradiokasten. Früher hätten wir den Apparat nur zu gerne aufgeschlitzt, um den Musiker zu finden. Nicht nötig: Aus Popol Lavanchys *Radio Eustache* kam er irgendwann wirklich heraus spaziert, und wer wollte, durfte ihm aufs Herzlichste gratulieren.

Zur wohl intensivsten Tonkünstlerfeststunde geriet Musik am Bau mit Marianne Schuppe und Peter Vittali: Schuppe befreite Morton Feldmans *Three Voices* aus dem Kammerkonzertsaaldasein und sang das Werk von der Dachkante des Théâtre du Crochetan aus ins Städtchen hinein, liess dabei die Feldman-

Intimität sich mit der lauteren Schallkulisse eines Freitagabends in Monthey ganz zwanglos paaren. Viel aufwändigere Raumforschung fand im Innern des Theaters statt: In Peter K Freys und Daniel Studers *Raum – Zwischenraum* wurden vier einzelne Spieler (Jürg Frey, Klarinetten; Peter K Frey, Kontrabass; Daniel Studer, Kontrabass; Alfred Zimmerlin, Violoncello) in weit voneinander entfernte Theaterzimmer verteilt, die koordinierten Solo-Partien mittels Lautsprechern auf der Hauptbühne gesammelt. Der Clou: Das Publikum konnte die Räume zwischen vermeintlicher Solo- und Lautsprecherquartett-Darbietung nach Gusto erwandeln, ein- und dieselbe musikalische Situation unter verschiedensten Hör(und Seh)winkeln aspektieren. In Art Clays *G_P (GOING_PUBLIK) = 1,5* konnte man den drei Posaunisten Roland Dahinden, Günter Heinz und Thierry Madoit dabei zusehen und -hören, wie sie das Theaterfoyer millimeterweise abforschten. Was auf den ersten Blick wirkte wie eine szenisch gesättigte Improvisation mit genialischen Zügen, entpuppte sich bald als nur ein Element innerhalb eines durch komplexe Hochleistungssoftware gesteuerten Systems. Während allein der Einsatz des «Echtzeit-Partitur-Systems» und modernster Navigationstechnik («Global Positioning System») vom wissenschaftlichen Anspruch des Projekts auf Anhieb überzeugte, konnte sich der Laie hinsichtlich der Wahrnehmung des Posaunten und der Posaunisten-Aktionen auf eine gewisse sensuelle Unmittelbarkeit durchaus verlassen.

Auch in den konventionellen Konzertveranstaltungen wurden neue Kontaktarten zum alten Konzertsaal gesucht, etwa in der elektroakustischen und instrumentalen Raumdisposition von Martin Schlumpfs *Waves*. Trotz eines Aufgebots ausnehmend kompetenter Kräfte (Sylvia Nopper, Sopran; Thomas Demenga, Violoncello; Jürg Wyttenbach, Dirigat) enttäuschte das Orchester-Konzert mit Kompositionen von Iris Szeghy, Dieter Jordi und Balz Trümpy nicht zuletzt infolge des auffälligen Motivationsmangels seitens der Musiker der Sinfonietta de Lausanne. Das andere Konzert mit Kammermusik zeichnete sich zunächst durch Reduktionsdramaturgie aus: Schöpfte Jacques Demierre in seinem schmissigen Streichquartett *Danse des morts* (1999) weitgehend aus dem eingängigen Repertoire des musikalisch Grotesken, wurde die vielgestaltige Zartheit von Rudolf Kelterborns fünfsätziger *Lyrischer Kammermusik* für Klarinette, Geige und Bratsche (1958) hauptsächlich aus Grossterzen entfaltet; die extrem leisen Akkorde von Jürg Freys Klarinettenquintett *Quintette 1* (1998) schliesslich markierten die Grenze zum Nichtklang, oder, wenn man will, zu anderen Ereignissen als den notationell fixierten. Wie wird vor Ort komponiert? Dies erfuhr man im zweiten Teil dieses Konzerts mit der Uraufführung von *Evocation* pour septuor op. 37 der einheimischen Komponistin Marie Christine Rabod-Theurillat; es darf als gewiss gelten, dass zumal das Tanzthema des finalen Rondos im Gehörgang so manchen Zuhörers bis auf den heutigen Tag weiter schwingt und so, aufbewahrt im Medium der Erinnerung, einen beachtlichen Reiseweg zurückgelegt hat, womöglich bereits durch entlegene Umwelten getragen wurde.

Beim diesjährigen Tonkünstlerfest griff man das Sujet «Musique et Environnement» in fast enzyklopädischer Breite auf, suchte dabei diverse traditionelle Klangbiotope (Kirchenmusik mit gregorianischem Choral und Orgelmusik, Platzmusik mit den Fanfares de Monthey) ebenso heim wie einen Technoschuppen an der industriellen Peripherie Montheys (*Nuit electronique*). Der STV pflegte in Monthey extrakonzertante zeitgenössische Musizierformen sorgfältiger als die herkömmliche «Neue Musik». Schade nur, dass die Tonkünstler dabei weitgehend unter sich blieben.

MICHAEL KUNKEL

VIGUEUR DE L'ÉCRITURE ORCHESTRALE CONTEMPORAINE

Musica, Festival International des Musiques d'Aujourd'hui, Strasbourg, (17 septembre – 2 octobre 2004).

On ne présente plus le Festival Musica qui nous a gratifié depuis vingt et un ans de plusieurs centaines de créations, la plupart résultats de commandes, et d'une diffusion des œuvres les plus révélatrices de notre modernité musicale. Chacun de ses directeurs artistiques (de Laurent Bayle à Frank Madlener, placé sous la haute autorité de celui qui l'a précédé, Jean-Dominique Marco) a marqué de l'empreinte de sa personnalité non seulement le Festival, mais l'ensemble de la vie musicale française et souvent au-delà. Il y a fort à parier que Frank Madlener, qui signe avec cette édition une programmation à maints égards idéale (équilibre entre générations, genres, styles), soit promis à l'avenir à occuper une position centrale dans les flux de la création musicale puisqu'on l'annonce à la direction artistique de l'Ircam pour 2005. Preuve, s'il en était besoin, que Musica est un forum de tout premier plan.

La présente édition, soucieuse d'une juste répartition de la diversité, l'est également de la ventilation propre au Festival entre création (un tiers des œuvres présentées) et diffusion (le reste). Le fort pourcentage de nouveautés a toujours été un symbole de l'exigence de la programmation. Mais les véritables lignes de force ne sont bien entendu pas d'ordre statistique, mais qualitatif ; plus précisément, elles tracent cette année des « lignes de résistance » qui, au fur et à mesure de la manifestation, décrivent une cartographie ordonnatrice de sens. En cela, la cuvée 2004 se veut également fidèle à une tradition militante propre à cette manifestation initiée en son temps par Maurice Fleuret, Directeur de la Musique d'un gouvernement de gauche. Les différentes « poches de résistance » sont habilement présentées en figures à la symbolique assez convaincante. On peut y distinguer le boxeur qui cogne (associé à Nono et Rihm, dont le festival ne présentait pas moins de dix œuvres chacun), le saboteur qui ruse (Kagel, Ligeti) et le saturnien qui prophétie (Dufourt, Schoenberg). Ce qui nous donnerait, dans le même ordre, pour la « jeune création » : Olga Neuwirth, Yan Maresz et Bruno Mantovani, trois compositeurs mis en avant avec respectivement dix (dont la création d'une suite tirée de l'opéra *Lost Highway* et d'un *Hommage à Klaus Nomi*, œuvres dans la droite lignée des jeux de montage à la créativité exacerbée auxquels elle nous habitue depuis près de dix ans), sept et deux pièces (comprenant la création très attendue des *Six pièces pour orchestre*, interprétées dans le concert d'ouverture par l'Orchestre de Paris).

Précisons, pour compléter cette liste révélatrice du vaste spectre couvert par le festival, que le double engagement pour la création et la diffusion du répertoire ne suit pas l'option maladroite qui consisterait à attribuer la première aux jeunes créateurs et à réserver la seconde aux compositeurs confirmés, mais procède d'une logique plus fructueuse : en témoignent les commandes de deux concertos à Hugues Dufourt (pour piano et pour alto), d'une « symphonie première » à Philippe Schoeller, et les créations françaises de deux opéras, *The Tempest* de Thomas Adès (voir Dissonance # 87) et *Philomela* de James Dillon (dont les représentations parisiennes en avril 2005 permettront de se faire une juste idée).

Dans ce cadre général vertueux, la leçon à retenir de cette édition 2004 est la confirmation de la vigueur de l'écriture orchestrale contemporaine. Hugues Dufourt, dans un style exclusivement lyrique qui refuse le « discours » ou la conversation en musique

(il qualifie à juste titre son concerto pour alto de « concerto d'incommunicants »), Bruno Mantovani, adepte au contraire d'une prose gouailleuse pour grand orchestre (« célinienne » dans sa manière d'intégrer une poésie de l'instant au sein d'un propos incisif) et Philippe Schoeller (devenu dans sa dernière manière maître d'une « chorégraphie orchestrale » qui oppose des blocs de syntaxe musicale) témoignent — chacun à sa façon et malgré les différences stylistiques — d'une appropriation également virtuose du médium orchestral de la part de trois générations différentes. Les observateurs des saisons contemporaines de musique de chambre et des créations d'opéra qui foisonnent en ce moment sur le vieux continent conviendront avec nous que ce degré de réussite ne se retrouve pas de manière aussi uniforme dans tous les genres.

ERIC DENUT

«KLANGRAUM-RAUMKLANG»

Ausstellung und Symposium über Klangkunst in Köln

Die Dilettanten sind auf dem Vormarsch. Knopf drehen, Regler raufschieben, Rückkopplungseffekt erzeugen – schon darf man sich als Klangkünstler bezeichnen. So diagnostizierte Helga de la Motte-Haber, die Granddame der systematischen Musikwissenschaft und Herausgeberin des Handbuchs «Klangkunst»[1], die Situation auf einem Symposium in Köln. Denjenigen, die sich als ernsthafte Klangkünstler betrachten, kommt diese Entwicklung natürlich keineswegs zupass. Schlechte Kunst wirft ein schlechtes Licht auf das gesamte Genre, und das könnte sich im Falle der noch jungen Klangkunst als fatal erweisen. Andererseits deutet der Vormarsch der Dilettanten auch auf eine zunehmende Akzeptanz der Klangkunst hin, und die ist schliesslich erwünscht. Die Skepsis setzt dort ein, wo eine massenkompatible Modeerscheinung diagnostiziert wird. Mancher fühlt sich gar bemüssigt, über die «Behübschung der Lebenswelt und den Terrorismus der Klänge»[2] zu polemisieren. Und tatsächlich ist man ja selbst in der Sauna nicht sicher vor der Installation exotischen Vogelgezwitschers und im Thermalbad nicht vor Unterwasserlautsprechern mit Walgesängen. Hier ist ein Punkt erreicht, an der die Klangkunst vor einem Abgrenzungsproblem steht, wobei unklar bleibt, inwieweit sie der Industrie der Wellness-Klänge nicht sogar selbst zur Blüte verholfen hat.

Doch trotz des Vormarschs der Dilettanten, trotz der ihn begünstigenden Ayurvedisierung unserer Gesellschaft, bleibt die Klangkunst ein Randphänomen. So zumindest wird sie im allgemeinen und die Klangkunst im besonderen wahrgenommen: als Spezialfall des Spezialfalls avancierter Kunst zwischen Skulptur, Installation und Neuer Musik. Man gehe auf die Strasse und frage den sprichwörtlichen Mann von derselben, was Klangkunst, was eine Klanginstallation sei, und man wird nur Achselzucken ernten. Ein Versuch in Köln ergab Folgendes: Christina Kubisch – ein klangvoller Name in der Klangkunst-Szene – hatte für das von der Kölner Kunsthochschule für Medien veranstaltete Projekt *Raumklang-Klangraum* spezielle Kopfhörer entwickeln lassen. Wer also die im Spanischen Bau am Rathausplatz versammelten Klanginstallationen besichtigen wollte, bekam ein mächtiges Gerät mit Siebziger-Jahre-Charme aufs Ohr gedrückt und wurde zum Spaziergang durch die Stadt geschickt. Laufen und Lauschen. Solche Kopfhörer fallen auf und lassen manchen Passanten neugierig werden: «Was gibt es denn da zu hören?».

Zur Antwort bekommt der Mann von der Strasse die Kopfhörer ausgeliehen. «Ich höre nichts. Nur Brummen». – «Eben. Darum geht's.» – «Wie, das ist alles?» – «Naja, bewegen Sie sich halt mal ein bisschen in der Gegend herum, dann verändert sich der Klang.» – «Aha. Und was soll das?» – «Sie hören die elektrischen Ströme um sich herum, je stärker die sind, desto lauter brummt es.» – «Wenn ich jetzt also mein Handy…» Er hält sein Mobiltelefon an den Kopfhörer. Ohrenbetäubender Lärm im Innern. Dennoch gibt er sich nicht zufrieden, wird im Gegenteil zunehmend ungeduldig: «Und wozu ist das gut?» – «Nun, die Kopfhörer machen den Elektrosmog hörbar, der Sie umgibt.» Wachsende Ungeduld auch auf der anderen Seite. – «Ja, aber wozu ist das gut?» insistiert der Mann, «ich meine, zu irgendwas muss das doch gut sein!» – «Wozu das gut ist?» lautet die entnervte Antwort, «das ist halt Kunst!» Daraufhin ist einen Moment lang Ruhe. «Wie, Kunst? Das ist Kunst?!» Der Vermittlungsversuch ist kläglich gescheitert.

Nun stösst nicht allein die Klangkunst auf das Unverständnis unverbildeter Bürger. Mit diesem Problem ist die «moderne» Kunst bekanntlich ganz allgemein konfrontiert. Im Falle der Klangkunst ist das Problem jedoch ein doppeltes, da sie ihrem Selbstverständnis nach dem Spezialistentum eigentlich aufkündigt. Sie verlässt die geschlossene Gesellschaft der Experten, sucht nicht selten den öffentlichen Raum auf, schmiegt sich in den Alltag ein und spricht den Passanten mit einem grundsätzlich vertrauten Vokabular an – mit urbanen Klängen etwa oder Geräuschen aus der Natur. Darin, dass sie trotzdem als Spezialfall wahrgenommen wird, liegt ihr eigentliches Dilemma. Und es wird durch einen weiteren Umstand verschärft, den nämlich, dass der Fremdheit des Genres in der allgemeinen Wahrnehmung der Eindruck einer Stagnation innerhalb der Szene selbst gegenüber steht. Aus diesem Grund hat Armin Köhler, der seit den neunziger Jahren der Klanginstallation im Rahmen der Donaueschinger Musiktage ein prominentes Forum geboten hat, diese im letzten Jahr nicht mehr berücksichtigt.

Auch an den Klanginstallationen, die das Kölner Stadtgebiet für drei Wochen überzogen, liess sich beobachten, wie sich Mittel und Stossrichtungen der Arbeiten wiederholen. Da sind die poetisierenden Arbeiten, die ein Objekt oder auch einen Platz oder den Blick aus einem Fenster mit meist leisen Klängen kurzschliessen und so neue Assoziationsräume aufziehen. Es gibt die interaktiven Arbeiten, die nicht selten mit einem gewissen pädagogischen Impetus zum Selbermachen einladen: horch mal, wie es klingt, wenn du hier kratzst, dort klopfst oder dich einfach nur im Raum bewegst. Die Aufforderung zum genauen Hinhören spielt dabei eine wesentliche Rolle. Sie spielt generell eine grosse Rolle, auch für Installationen, die Klänge aus ihrer Umgebung aufnehmen und sie mehr oder weniger stark transformiert wieder zurückspielen.

Und in leichter Abwandlung der Prämisse «die Welt ist Klang» stellen manche Arbeiten die Frage «wie klingt die Welt?» und machen Unhörbares hörbar, das unablässige Beben der Erde etwa (was in Köln gleich zwei Künstler thematisierten) oder eben – leichte Gruseleffekte inbegriffen – den uns umgebenden Elektrosmog. Einen gewissen Gegenpol bilden die verspielten, oft skulpturalen Arbeiten in der guten alten Tradition der Musikmaschine, wie etwa – das absolute Highlight in Köln – Björn Schülkes zweckfreie, aber humorvolle Installation mit dem sprechenden Titel *Nervous*: Sie besteht aus leuchtend orangen, plüschigen Halbkugeln, die zappelig werden, sobald man sich ihnen nähert, und – mit Hilfe eines Theremins im Innern – hektische Tonkaskaden von sich geben.

Wie nun ist die offensichtliche Herausbildung eines Formenkanons innerhalb der Klanginstallationen zu bewerten? Die Diskussion

dieser Frage im Zusammenhang mit einer selbstkritischen Standortbestimmung wäre im Rahmen des Kölner Symposiums eigentlich nötig und wünschenswert gewesen, wurde jedoch bestenfalls am Rande gestreift. Die Vorträge – als Referenten eingeladen waren neben Helga de la Motte-Haber Barbara Barthelmes, Golo Föllmer, Don Ritter, Paul de Marinis und Volker Straebel (letzterer hatte dem Kunsthochschulprofessor Peter Kiefer bei der Planung des Symposiums auch konzeptionell zur Seite gestanden) – kreisten um theoretische Grundlagen, wahrnehmungsästhetische Mechanismen im allgemeinen, um Begriffsgeschichtliches oder die historische Verortung des Phänomens Klangkunst. In den Diskussionsforen wurden Probleme und Bemühungen von Kuratoren und Festivalmachern neben der Frage nach einem adäquaten Vokabular für die Zwitterkunst ausgiebig erörtert. Alles interessant, nur um die Klangkunst selbst schlich man merkwürdig verlegen herum wie die Katze um den heissen Brei. Dabei spricht einiges dafür, dass der Vorwurf der Stagnation ungerechtfertigt ist. Von einem bildenden Künstler oder einem Komponisten erwartet niemand, dass er seine Kunst mit jedem Werk neu erfindet. Dass solche Erwartungen an die Klangkunst gestellt werden, zeigt zunächst nur, dass sie im Vergleich zu den etablierten Avantgarden noch immer einem starken Legitimationsdruck ausgesetzt ist. Gleichzeitig ist sie ihren Kinderschuhen entwachsen und in eine Phase der Konsolidierung getreten. Ihren Pionierstatus, über den sie sich zum Teil definiert hat, muss sie ablegen. Anders gesagt: Wer seinen Vulgär-Cage einmal gründlich durchdekliniert hat, dem dürfte die pure Umweltbewusstwerdung nicht mehr reichen. Irgendwann zählt nur noch Qualität – ob innerhalb bestimmter Gattungskonventionen oder in Auseinandersetzung mit diesen. «Es gibt auch gute und schlechte Bilder», brachte es Helga de la Motte auf die einfache, aber noch immer unwiderlegte Formel, «und es gab auch mal Komponisten, die hiessen Klingel und Klängel. Und sie wurden auch aufgeführt.» **ELISABETH SCHWIND**

1. Helga de la Motte-Haber, *Klangkunst. Tönende Objekte und klingende Räume* (=Handbuch der Musik im 20. Jahrhundert, Band 12), Laaber 1999.

2. Hanns-Werner Heister, «Klang? Kunst?», in: *Neue Zeitschrift für Musik* 2/2004, S. 28–33.

DES FONDATIONS SOLIDES

Saison Musicale de Royaumont, du 28 août au 17 octobre 2004, Abbaye de Royaumont (France)

Comme l'explique dans l'avant-propos du programme de Francis Maréchal le président de la Fondation Royaumont (qui occupe depuis 1964 les lieux prestigieux de l'ancienne abbaye cistercienne de Royaumont au Nord de Paris), la « saison musicale 2004 pratique allègrement le mélange des genres et fait alterner références et révélations ». On ne saurait mieux définir l'éclectisme d'une programmation qui, sous une quintuple autorité artistique (dont Marc Texier pour les musiques contemporaines), offre à entendre dans le cadre enchanteur du réfectoire, des cuisines ou des charpentes de l'abbaye des musiques traditionnelles malienne, indienne, iranienne, des cycles sur la musique vénitienne et les Lieder de Schubert, ou encore des parcours thématiques (les « Lamentations », la « Symphonie de Chambre », appréhendée comme métonymie de la musique moderne), sans mentionner la très célèbre session de composition. Le risque d'une « postmodernité » mal maîtrisée, qui hante le critique à la seule lecture de la saison, est évité par le souci d'excellence des spectacles présentés et leur évidente coordination sous le signe de l'alliance fertile entre tradition et modernité. Jugeons-en par un examen du domaine qui nous intéresse : le choix de formations instrumentales comme le Nouvel Ensemble Moderne de Montréal (sous la direction de la volontaire Lorraine Vaillancourt), des Français de Court Circuit, des Percussions de Strasbourg et de l'Ensemble Orchestral Contemporain (du très actif Daniel Kawka), relève à coup sûr d'une bonne pioche. Si l'on connaît « instrument » plus émouvant que le New London Chamber Choir dans sa catégorie, il n'empêche que, grâce à l'engagement de son chef historique, le compositeur et percussionniste James Wood, il sait s'imposer dans certaines œuvres tendues de l'« expressionnisme moderne »[1].

Les Jeunes Solistes étaient également présents au rendez-vous, avec l'efficacité habituelle de leur chef Rachid Safir. Quant aux figures compositionnelles de proue choisies pour cette édition, elles imposaient là aussi le respect par leur évidente pertinence : aux côtés du fidèle Brian Ferneyhough, le casting comprenait Philippe Leroux, dont l'ouverture d'esprit et les talents d'analyse sont très appréciés durant l'année à l'Ircam (il y est pédagogue et collabore à des projets scientifiques), et Luca Francesconi, une valeur sûre au répertoire des meilleurs ensembles européens. « Nouvelle complexité » britannique, musique française de processus et ouverture stylistique transalpine : un cocktail qui exemplifie mieux que toute autre preuve la ligne de conduite de la Fondation.

Les trois points forts de la saison en ce qui concerne la musique d'aujourd'hui étaient, comme chaque année, le concert des créations de la session de composition et ceux consacrés aux compositeurs formateurs. On retiendra des jeunes créateurs présents cet été à Royaumont et présentés dans le cadre de deux concerts marathon de plus de deux heures chacun les personnalités suivantes : le Japonais Takashi Tokunaga, dont l'oreille gourmande et la facétie innovante ont interpellé un public conquis (*Puff IV*) ; le Finlandais Lauri Kilpiö, qui se joue des écueils d'une formation « impossible » (*Views from the Dark Edge* pour deux trompettes, percussions et contrebasse) grâce à son sens du paradoxe ; et enfin le Norvégien Eivind Buene, dans un *Palimpsest for Sinfonietta* opulent et révélateur d'un sens symphonique aigu. Les autres œuvres présentées, malgré certaines qualités (indéniables chez le Russe Dmitri Kourlandski et l'Italien Francesco Filidei), semblaient relever de choix plus subis qu'assumés et autorisaient assurément des niveaux de lecture moins nombreux et élaborés que ceux de notre triumvirat.

Les deux pièces de Philippe Leroux proposées au public (*Voi(e) R(e)x* et *M'm* , créées toutes deux en 2003) reflètent l'esthétique « apollinienne »[2] du compositeur, d'un « stravinskisme » caractéristique du post-spectralisme tardif à la française (perceptible chez Philippe Hurel par exemple) : formes explicites (sans que jamais l' « écriture obligée »[3] des processus ne soit mécanique), écriture limpide, gestes efficaces. Dans *Voi(e) R(e)x*, pour soprano, six instruments et dispositif électronique, la « voix », source d'un jeu sonore et formel sur le texte de Lin Delpierre, libère la « voie » d'une écoute « voyante », incandescente comme du Rimbaud et convaincante comme le *Vortex* (*Temporum*) de Grisey auquel le titre polysémique de l'œuvre rend élégamment hommage.

S'éloignant avec systématisme de la « musique pure », à laquelle le post-spectralisme reste attaché, Luca Francesconi se confronte depuis quelques années au monde du drame, sur scène (réelle ou virtuelle) et en concert. Sa pièce pour chœur de chambre, *Let me Bleed* (créée au Festival d'Huddersfield en 2001) est une *scena drammatica* néobaroque qui aurait assurément pu trouver sa place dans les derniers opéras du compositeur. Peut-être son pathos parfois outrancier (la pièce se veut un hommage à Carlo Giuliani,

tué par la police italienne en juillet 2001 pendant le G8 de Gênes) fait-il même peur aux grands chœurs européens, dont aucun ne l'a encore inclus dans son répertoire[4]. Les timbres un peu secs et, généralement, la vocalité droite du New London Chamber Choir y excellent : ils amplifient la force émotionnelle d'une écriture qui prend ses modèles dans les procédures de la musique électronique (changements brusques de texture et de registration, effets de mixage, superpositions de boucles) et joue formellement sur l'ensemble des techniques de la modernité (montage, processus, « polyphonie de développements »). Dans ce contexte contemporain savamment maîtrisé, les matériaux harmoniques (accords « spectraux ») et vocaux (hérités du néomadrigalisme italien des années 1960[5]) prennent une saveur renouvelée. Francesconi n'invente pas, il innove : voilà un modèle pertinent pour la musique d'aujourd'hui. Rarement saignée aura-t-elle été plus salutaire !

On ne saurait terminer cet état des lieux de l'édition 2004 sans souligner l'impressionnant effort de production déployé dans le concert donné par les Percussions de Strasbourg dans un programme associant Michaël Levinas (le très intuitif *Voûtes*), Cage (une pièce insignifiante de 1985) et Benedict Mason. L'œuvre de ce dernier, une création de près d'une heure, restera dans les mémoires par l'ampleur du dispositif percussif (comprenant notamment des « orgues à feu ») étalé sur vingt mètres de scène ; de la pièce, on ne pourra cependant prétendre qu'elle fut « percutante ». **ERIC DENUT**

1. Voir par exemple leur enregistrement des œuvres chorales de Xenakis chez Hyperion (Hyperion CDA 66980).

2. Dominique Druhen dans ses notes de livret du CD MFA consacré à Philippe Leroux (MFA 216005)

3. Selon les termes de Michel Vilella in *Processus et invention dans* Continuo(ns) *de Philippe Leroux*, L'Harmattan-L'Itinéraire, Cahier d'Analyse, Paris, 1999, p.99.

4. Voir notre article dans Dissonanz/Dissonance #88 : « La modernité de l'art vocal a cappella reste à conquérir ».

5. Idem.

WIE DAS SPINNRAD DREHEN SICH IHRE ZUNGEN

5. Festival für improvisierte und komponierte zeitgenössische Musik: «Vokale und Konsonanten» (29.-30. Oktober 2004) und Chorwerke von György Ligeti nach Sándor Weöres (31. Oktober 2004) in der Gare du Nord, Basel

Mit Stimmkunst, in komponierter und improvisierter Form, wollte sich das diesjährige Basler Kleinfestival in der Gare du Nord auseinandersetzen. Fast mit Bedauern ist einmal mehr anzumerken, dass sich Einprägendes und Nachwirkendes vor allem im Bereich des Kompositorischen eingefunden haben. Dass sich die Vermeidung von Idiomatischem selbst wieder zum Idiom verdichtet, in dem sich der Wille zu einer *eigenen* Ensemblesprache noch unterschwellig wirksam zeigt, ist eines der hinlänglich reflektierten Grundprobleme der freien Improvisation. Das ist den Festivalleitern und Interpreten selbstverständlich bewusst – und vielleicht sperrt sich ein Hören, das unablässig nach Begrifflichem sucht, gerade selbst vom Improvisatorischen aus. Keineswegs liegt es am wie immer nach Verbindungen suchenden Konzept des Festivals, das mit der Einladung der Basler Vokalsolisten auch alter Musik Raum und Zeit liess.

Aus dem Eröffnungskonzert der Pianistin Petra Ronner bleiben vor allem zwei Stücke in wacher Erinnerung: Olivier Messiaens *Cantéyodjayâ* (1949), ein gleichsam indisch fliessender Klang- und Musterstrom, der nicht nur in differenzierten Farbtönungen erscheint, sondern in diesen mit klaren, bisweilen abrupten formalen Changierungen und Wiederholungen ein strukturelles Auflösen verhindert. Weniger pianistisch, spröder und reduzierter erklingen Annette Schmuckis *zwanzig Vokale. Für Pierrette (Vocalisen 1)* für präparierten Flügel und Stimme, ein 2001/02 komponiertes Vokalkompendium, für das Petra Ronner in der Präzision des Klavierparts wie in der polyphonen Sprechweise in der zweifachen Aufführung überzeugende Entfaltungen findet.

Gleich zwei Konzerte bieten die Basler Vokalsolisten unter der Leitung von Sebastian Goll. Die Uraufführung von Markus Wettsteins *approximax: 4 schritte sind 1 sprung* (2004) wie die Wiederaufnahme von Hans-Jürg Meiers *Lesarten* (1994/95) sind gleichermassen Entdeckungen. Beide bilden aus einer einfachen kompositorischen Aufgabenstellung – der Zusammenkoppelung fünf «kurzer Charakterstücke» durch wechselseitige «krude Implantation» (Markus Wettstein) im einen, der Filterung eines Josquin-Satzes im andern Fall – stimmungsreiche Chorstücke, die mit Annette Schmuckis Komposition zum Kern des Festivals werden. Deutsche und englische Chormusik des 16. Jahrhunderts erklingt im zweiten Konzert, ein fröhlicher Musik- und Textgenuss voller Tränen, in denen sich Angehimmeltes spiegelt, engagiert erarbeitet und vorgetragen.

Die Komponistin und Sängerin Margarete Huber stimmt in der Uraufführung des eigenen *Veggio negli occhi della donna mia* (2004) für Sopran und Klavier ein von Opernwitz durchsetztes cavalcantisches Liebesgeheul an, dass es einen in die neuen Sitzreihen der Gare du Nord drückt. Mit der Intensität kleiner Flugobjekte werden auch die anschliessend losgeschickten Stimm-Improvisationen zum Echolot eines weitgesteckten Klangraumes.

Das ganze Transportunternehmertum eines Musikers spiegelt sich in der Objekt-Ansammlung, die Nicolas Rihs und Hansjürgen Wäldele für ihre *Hörspiele* benötigen. Anstelle des Kolloqiums früherer Jahre führen Rihs und Wäldele einen hintersinnigen Dialog zwischen Wort und Gegenstand, zwischen Vorgeführtem und Ausgesagtem. Befürchtungen vor allzu Pädagogischem eilends zerstreuend, gerät selbst da noch, wo sie das Wort ergreifen, die Ansprache zum improvisierten Duett. Ein Klangkoffer, die stockende und lossurrende Elektrizität von Klangobjekten, immer wieder ein erlegter Klavierakkord, Bauklötze: das ist so fasslich wie doppelbödig, wenn man ihm auch nur ein bisschen nachhängt. Und nach der Improvisation nach Publikumsideen, gesteht man sich beinahe verschämt ein, dass dieses – unerbittliche – Zeitverstreichen ein grosses Vergnügen darstellt.

Die diffizil-verhaltene Improvisationswelt des Ensemble Millefleurs – bisweilen eine Art von kollektivem Fensterscheiben-Anhauchen – ist in seiner konzeptentbundenen Unterdeterminiertheit schwierig zu erfassen. Von Momenten der Gleichförmigkeit nicht frei zeigen sich auch die Improvisationen des Quartetts *Babels Besen* (Markus Wettstein, Margarete Huber, Christoph Schiller und Hans-Jürg Meier); freilich gelingen in den klugen, in sich geschlossenen Episoden immer auch Schnittstellen glückhafter Resonanz, in denen sich das präzise Form- und Hörbewusstsein des Quartetts – eines Quartetts von Komponisten ja auch – mit dem Mut zu kraftvollen Aussagen verbindet.

Nicht mehr zum Festival gehörend, aber von vielen Besuchern am anschliessenden Abend noch wahrgenommen, widmet sich der Anton-Webern-Chor Freiburg dem Chorwerk György Ligetis. Das Konzert dokumentiert in einer schönen Auswahl – «vom Volkslied zur Avantgarde» – Ligetis Auseinandersetzung mit ungarischem Liedgut und Dichterschaffen (Sándor Weöres) ab 1945 bis hin zu

den *Magyar Etüdök* von 1983. Die äusserste Professionalität des Chores («… wie das Spinnrad drehen sich ihre Zungen …») unter der Leitung von Hans Michael Beuerle und die pure inhaltliche Freude an so manch magyarischer Moritat, die sich dank Klaus Hemmerles Lesungen auch auf deutsch erfassen lassen, überlagern in ergänzender, im einzelnen aber auch kontrastiver Weise die Eindrücke des vorangegangenen Festivals. **ANDREAS FATTON**

BANNKREIS GEGEN LANGEWEILE

«Soleils»: Festival für Neue Musik Rümlingen

Dino Saluzzi *Foto: Kathrin Schulthess*

Auch fünf Solisten-Sonnen können die Erinnerung an die nächtlichen Spukaktivitäten im Musikwald während des letztjährigen Rümlinger Festivals nicht verblassen lassen. Durchaus als Gegensatz zum letzten Jahr konzipiert, zeigte sich «Soleils» nach einem auf den ersten Blick doch verdächtig formatierten Ansatz, in keiner Weise allerdings zurückdimensioniert. Dass im letzten Jahr ausnahmslos Uraufführungen geboten wurden, dass man sich noch selbst erstiefelte, was nun in der Kirche Rümlingen als einzigem Konzertort serviert wurde, beschädigte den Gesamtcharakter des Festivals ebenso wenig, wie eine Uraufführung per se Neues garantieren kann.

Garth Knox (Viola), Lauren Newton (Stimme), Erwin Stache (selbstentwickelte Klangerzeuger), Mayumi Miyata (Shô) und Dino Saluzzi (Bandoneon) gestalteten je ein eigenes Konzert, mit der Aufgabe verbunden, ein vom Festival in Auftrag gegebenes Solo-Stück von Roland Moser (*An Anecdote, a Poem and a Scene*) zu interpretieren. Das nach Texten von Kleist, Rimbaud und Joyce komponierte Stück ist ein rein konzeptuelles Gestaltungsraster, das der Interpret nahtlos ins eigene Konzert einzufügen hat. Sämtlichen Wortgehalts entkernt, bleiben als Spielanweisungen nur Satzzeichen übrig, deren proportionale Verteilungen aber den Texten entsprechen. Die mehr oder weniger freien Umsetzungen dieser Vorgabe zu vergleichen, gehörte zu den produktiven Herausforderungen umso mehr, als Anekdotisches, Lyrisches und Szenisches ohnehin zu Leitformen der zwei Festivaltage wurde.

Garth Knox präsentiert mit dem Gestus des spektralanalytischen Forschers Ergebnisse aus dem Klanglabor, dass ihm seine Viola längst geworden ist. In der Uraufführung der eigenen *Harmonic Horizons* (2004), vielmehr aber noch in Gérard Griseys gewaltigem *Prologue*, der die Viola gleichsam an simulierten Verdoppelungen vorbeischiebt, oder Salvatore Sciarrinos hochnervösen *Tre notturni brillanti* (1974/75) entfalten sich die multiplen Resonanzschichten dieses Zugangs.

Neben überdeutlich Humorvollem (*3 letters to John Cage*) stellt Lauren Newton das Projekt *Voices in the Night* in zwei Teilen vor: grandios hier zwar, wie sich in ruhigen Zeitabläufen aus Atemgeräuschen die rückkopplungsartigen Prozesse eines Ohres, das in die Nacht lauscht übereinander schichten, nicht bis ins Letzte einsichtig freilich deren gestische Begleitakrobatik.

Was Erwin Stache an Instrumenten im Wortsinne «auffährt», ist zunächst einmal *sehenswert*: ein tuckernder Klangroller (auf dem Roland Mosers Stück höchst eigenwillig abgewickelt wird), klingende Scherengitter, lichtempfindliche Instrumente und vieles mehr. In der Verbindung kompliziertester mechanischer Ideen mit Mikrochips lässt Stache die Basteleien eines Hobbyelektronikers weit hinter sich. Deren Selbstzweckcharakter wird gerade in der Umformung zu einer *musikalisch* überzeugenden Komposition, die bis auf wenige Ausnahmemomente gelingt, aufgehoben. Eine Anzahl Telefone, mit der weltweit musikalische Verbindungen aufgenommen werden können, eine wörtliche Umsetzung von Klangverschachtelungen (das Ein- und Auspacken von Klängen in elektronische Zauberkistchen): selbst mit einfachen Mitteln vermag Stache noch überzeugende, von einer gewitzten Inszenierung nur getragene kompositorische Aussagen zu finden.

Vom ausgebrannten Bambusholz der Shô zeugt noch ihr Klang. Ursprünglich als Begleitinstrument in der Gagaku-Tradition eingesetzt, wird es mit Mayumi Miyata zum wundervollen Solo-Instrument. *Voix Intérieur* (1989) von Ichiro Nodaira oder Cages *One*[9] bezeichnen das Instrument programmatisch als Stimme eines Kontinuums. Die Reflektion von Zeitabläufen – in den kreisenden Klängen der Shô ins Leere rollend – findet sich in für einmal höchst anregender Gleichförmigkeit in den traditionellen Coshi-Stücken ebenso wie in den Interpretationen zeitgenössischer Kompositionen. Momente gebündelter Intensität ergeben sich daraus vor allem in Toshio Hosokawas *Bird Fragments II*, einer Auseinandersetzung mit den Vorder- und Hintergrund-Prinzipien der Gagaku-Musik.

Dino Saluzzi, farbmischender, völkerverbindender Bandoneon-Philosoph, findet auch in einer kleinen Oberbaselbieter Kirche Mitreisende für einfache Botschaften und deren komplexe musikalische Ausformulierung. Dass das Bandoneon nicht nur aus dem eingeklemmten Schmerz einer argentinischen Nationalseele aufheulen kann, beweist nicht zuletzt seine Interpretation des Stücks von Roland Moser. Auch wenn die anspruchsvolle Folklore-Mischung manchem etwas lange wurde: nicht nur mit dem Schlusskonzert belegt Rümlingen einmal mehr, dass es noch immer im Bannkreis gegen Langeweile liegt. **ANDREAS FATTON**

LICHT-BLICKE

In Donaueschingen, 2004

Einundzwanzig Eurocent gaben den Auftakt zu den diesjährigen Donaueschinger Musiktagen. Die Diskussion um jene 21 Cent, die die Ministerpräsidenten den Rundfunkanstalten an der gewünschten Gebührenerhöhung versagten. 21 Cent, die in den Etat des SWR ein Loch von 31 Millionen Euro jährlich schlagen. Wofür als Sparmasse nun auch die Klangkörper des SWR, vor allem aber alle öffentlichen Veranstaltungen herhalten sollen: dies betrifft auch die Donaueschinger Musiktage (inklusive dem Karl-Szucka-Preis,

der wichtigsten Auszeichnung im Bereich der *ars acustica*). Diese Gefährdung wiegt schwer, gerade weil die von Unsachkundigen gerne als Fachmesse bezeichneten Musiktage seit Jahren ein wachsendes Publikum anziehen (über 10 000 ausgegebene Karten waren es in diesem Jahr). Dies ist auch der Programmkonzeption des künstlerischen Leiters Armin Köhler gedankt, der neben den traditionellen Konzertformen verstärkt auf (Konzert-)Installationen setzt und so seit Jahren den Blick in neue ästhetische Bereiche richtet. Unter dem Motto «Ferne Nähe» präsentierte sich das Programm sehr vielschichtig: Raumkonzepte, seit jeher fester Bestandteil des Donaueschinger Programms, standen neben Ausblicken in die indonesische zeitgenössische Musik und virtuellen Räumen der computergenerierten Komposition.

Welche Gratwanderung Köhler mit den Installationen beschritt, konnte man an zwei Konzertinstallationen ablesen: In Gerhard E. Winklers Komposition *Terra incognita* spielte das Ensemble Recherche aus Echtzeitpartituren, vom Computer generiert und vom Publikum mittels in mehreren Räumen verteilter Buzzer und Joysticks gesteuert: eine letztlich undurchsichtige und für das Publikum unbefriedigende Materialschlacht. Denn was die Interfaces wirklich steuerten, wie beziehungsweise ob sie tatsächlich in den musikalischen Ablauf eingriffen, blieb unklar. Ganz anders involvierte Manos Tsangaris das Publikum in seinem installativen Stationen-Musiktheater *Drei Räume Theater Suite*: es verdichtet mit medialen Mitteln unserer Zeit die angestammten Spielstätten des eigentlich spielstättenfreien Donaueschingen zu einer einzigen. Am Empfang sieht sich das Publikum selbst vor dem Abschlusskonzert des letzten Festivals, hört von aussen Musik und Applaus aus einer Miniatur der Baar-Sporthalle, beobachtet die musikalischen Vorbereitungen einer Pianistin und den Fürsten beim Studium der Partituren, betätigt die in kleinen Guckkästen angebrachten Installationen und hört dem Intendanten bei der Programmkonzeption zu – eine ebenso liebevolle wie augenzwinkernde, vor allem aber sehr spielerische Reverenz an das Festival wie an die ästhetischen Positionen des Musiktheaters.

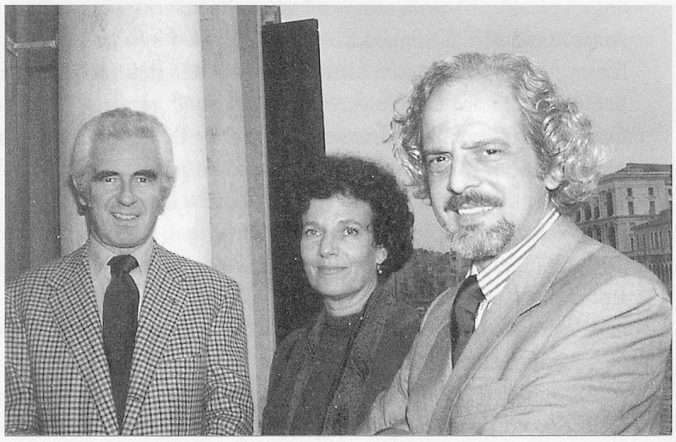
Im Zwischenbereich von Konzert und Installation spielt auch ein neues Werk von Benedict Mason: *felt/ebb/thus/brink/here/array/telling* besteht aus zwölf in sich geschlossenen Miniaturen, die mit allerlei konventionellem und unkonventionellem Instrumentarium akustische Phänomene des Konzertraums erforschen. 46 Kastagnetten und zwei Pikkoloflöten beispielsweise, Wasserrohr, Plastikschläuche oder überdimensionierte Stimmgabeln liessen Klänge in der Baar-Sporthalle entstehen und wandern, die die Elektronik so nicht hätte zaubern können. Sein erklärtes Ziel, dem Publikum die Schönheit des reinen Klangs und der Live-Aufführung näherzubringen, hat er mit ebenso spektakulären wie poetischen 80 Minuten und nicht zuletzt dank der so vielfältig einsetzbaren Musiker des Ensemble Modern und der Jungen Deutschen Philharmonie hervorragend erreicht. Hingegen war Wolfgang Mitterers Konzertinstallation *zeit vergeht ... III* eher darauf aus, die Übergänge zwischen synthetischem und akustischem Klangraum, aber auch zwischen Innen- und Aussenraum der Stadtkirche zu verwischen mit Klängen der computergesteuerten, bisweilen auch vom Komponisten gespielten Orgel und konkreten wie nachbearbeiteten Klängen vom Zuspielband.

Ein Programmpunkt der eigenen Art mussten Stockhausens *Licht-Bilder* sein, die dritte Szene aus dem *Sonntag* seiner *Licht*-Oper. Nicht nur, dass die Inhalte des Gesamtprojekts das Publikum immer mehr entzweien ob ihrer Schwarzweissmalerei von Gut und Böse; in 40 Minuten tun alle aufgezählten Lieblingstiere und -pflanzen Stockhausens das, wofür der *Sonntag* steht: Gott loben. So spannend wie die Aufzählung war letztlich auch die rezitativische Musik und die eher an Marionettentheater erinnernde Choreografie.

Pleiten, Pech und Pannen gab es im Bereich der konventionellen Konzertform. Die Pleite in Form von Jörg Herchets wider Erwarten langweiliger Potpourri-*Komposition 4* für Orchester. Eine Riesenpanne bescherte bei der Uraufführung die abgestürzte und hernach nicht mehr zu aktivierende Elektronik – ein für Donaueschingen bisher einzigartiger Fall – und somit Pech dem Komponist Wolfgang Suppan, dessen Stück *Phase* auf der Bühne ein hoffnungsvolles Fragment bleiben musste. Immerhin wird der SWR den Mitschnitt der Generalprobe auf CD bringen. Aber natürlich gab es auch hier Lichtblicke: Andreas Dohmen gab den Stuttgarter Vokalsolisten für seine Kantate *Lautung* selbst die Steuerung für ihre Verstärkung in die Hand, die nun «richtig» und «falsch» in der Lautstärke ihres Vortrags ausloteten und damit allerlei befremdend wirkende Akzente setzten. Neben einigen eher braven Arbeiten, zum Beispiel von dem Holländer Michel van der Aa, dem Engländer Paul Usher und dem Mannheimer Daniel Smutny bleibt als weiterer Höhepunkt zu erwähnen Rebecca Saunders *miniata* für Akkordeon, Klavier, Chor und Orchester, das sehr sensibel die Schatten von Klang und Geräusch auslotete und das Festival um eine wirkliche Vision bereicherte. **SIGRID KONRAD**

L'ORCHESTRA E LA NUOVA EUROPA

48° Festival internazionale di musica contemporanea della Biennale di Venezia



Da s.a d.: Davide Croff, presidente Fondazione «La Biennale di Venezia», Talia Becker Berio e Giorgio Battistelli, direttore del 48° Festival *© Beatrice Hoch-Filli*

Dal 14 a1 23 ottobre, con la speciale collaborazione del Teatro La Fenice, si è svolto il 48° Festival internazionale di musica contemporanea della Biennale di Venezia, denominato quest'anno «Venezia La Musica Il Mondo», presentando un ricco panorama di brani orchestrali provenienti anche di quei Paesi che hanno recentemente aderito all'Unione Europea.

Il nuovo direttore del Festival, il compositore Giorgio Battistelli, a voluto offrire la possibilità con più di dieci commissioni a giovani compositori di cimentarsi con l'organico orchestrale e di favorire anche le orchestre stesse non esperte nel repertorio della musica contemporanea. La sfida è stata di porre al centro quel collettivo classico, tradizionale che la produzione contemporanea à riuscita a rinnovare in modo creativo, sconvolgendone le regole, gli equilibri

e le sonorità complessive, grazie anche alle passate esperienze delle numerose e radicali sperimentazioni avvenute all'interno delle avanguardie del primo e del secondo Novecento.

Nel vasto e valido panorama proposto del Festival, abbiamo potuto constatare una interessante contraddizione riguardante l'attuale produzione orchestrale : da un lato, i compositori insistono sull'individualità del comporre, sulle sue differenze, rifiutando l'appartenenza a gruppi o persino tendenze; nello stesso tempo, si note una certa omologazione alla tendenza di voler mescolare e mettere a confronto elementi provenienti da mondi diversi.

Per fare solo qualche esempio : ritmi regolari e inquadrati in battute simmetriche da primo Novecento si contrappongono a strati poliritmici irregolari; linee melodiche spuntano da stereofonie o da superfici con procedimenti modali o tonali inseriti in un contesto atonale; timbri puri si stagliano da impasti rumorosi o da articolazioni di rumori.

Non è però una novità se diciamo che la libertà creativa nelle composizioni per orchestra trova forti limiti a causa di problemi organizzativi e finanziari difficilmente sormontabili nell'attuale situazione politica. Il Festival ha meritevolmente rivolto l'attenzione anche a paesi nordici quali la Svezia e la Finlandia, o quelli dell'est come Estonia, Lituania, Polonia, Ucraina, Russia e anche Slovacchia, Serbia, Macedonia e Cipro.

L'apertura del Festival, avvenuta al Teatro Malibran, è stata affidata al bravissimo ensemble «Klangforum Wien» diretto dallo svizzero Beat Furrer che ha presentato anche il suo importante lavoro, *nuun* per 2 pianoforti e ensemble.

La Svizzera, extracommunitaria, era presente anche con il solista di clarinetto Ernesto Molinari e con il direttore d'orchestra ticinese Luca Pfaff che ha interpretato con la buona Orchestra della Comunità di Madrid anche il *Concerto per pianoforte* scritto nel 2000 da Hanspeter Kyburz.

Nei due concerti di questa orchestra sono stati presentati soprattutto brani di giovani spagnoli, Josè Maria Sanchez-Verdu, Gabriel Erkoreka, Alberto Posadas, dalle sonorità aggiornate, un po' effimere e alla moda – riscontrate anche in altri concerti –, ma anche un lavoro di Luis de Pablo che ha primeggiato per fantasia con la sua composizione emblematicamente polietnica *Vandaval* del 1995.

La presenza al Festival di numerosissimi brani orchestrali eseguiti in prima italiana sta a testimoniare quanto grande sia in Italia il problema della programmazione di nuovi pezzi per orchestra. La Biennale ha voluto così dare la possibilità di esibirsi anche a orchestre italiane poco esperte della musica «contemporanea d'arte», definizione data da Giorgio Battistelli in contrapposizione con la musica «contemporanea di consumo».

La giovane Orchestra del Friuli Venezia Giulia ha cercato con l'entusiasmo di superare i propri limiti, mentre l'Orchestra dell' Arena di Verona si è ben destreggiata al di fuori del suo tradizionale repertorio operistico. Ha faticato invece molto l'Orchestra del Teatro La Fenice di Venezia, la quale, rimanendo lontana dalle sue storiche apparizioni, ha dedicato l'unico concerto tenutosi nel completamente ben restaurato Teatro La Fenice agli 80 anni dalla nascita di Luigi Nono, con l'esecuzione di *Epitaffio I – España en el coraçon*. Fondata da Luciano Berio une ventina di anni fa, l'orchestra della Toscana possiede invece già una solida esperienza nel ramo, come pure l'Orchestra sinfonica nazionale della RAI nata nel 1994 dalla fusione delle tradizionali orchestre RAI di Roma, Milano, Napoli e Torino.

Delle opere commissionate dalla Biennale citiamo *Zefiro aleggia... nell'infinito...* di Olga Neuwirth par la forza dei tagli improvvisi nella narrazione, l'intrigante e sornione melodiare di *Canto muto* di Roberta Vacca e il massiccio, insistentemente stratificato *Feux follets* del russo Wladimir Tarnopolsky. Degli altri numerosi brani vorremo almeno menzionare il ricco e complesso *Etymo* del milanese Luca Francesconi – splendidamente eseguito dall'ASKO Ensemble e del magnifico e virtuoso soprano Barbara Hannigan che si è esibito anche nei *Mysteries of the Macabre* di Ligeti –, e i *Quaderni di strada*, un vero capolavoro di raffinatezze che consideriamo una delle migliori composizioni di Salvatore Sciarrino.

Dei grandi maestri, oltre a Nono, Ligeti, Henze e Birtwistle, si è voluto dare particolare risalto a Luciano Berio che aveva avuto rapporti privilegiati con Venezia, eseguendo uno dei suoi ultimi lavori, il vasto *Stanze* dall'intensa fluidità melodica delle masse, dedicato all'architetto Renzo Piano per l'attenzione rivolta allo spazio, scritto per baritono, 3 cori maschili e orchestra.

Non di sola curiosità si è tratto quando il Festival si è aperto anche a compositori di origine extraeuropea. Così è stato, e non a caso, per Tan Dun, di origine cinese che ha portato una nuova atmosfera con il suo curiosamente giocoso lavoro su melodie etniche, il *Concerto* per bacinelle con acqua, percussione e orchestra.

Il problema della tensione tra identità culturale e omologazione ai canoni del centro Europa rimane sempre aperto e, nell'attuale epoca della mondializzazione economico-culturale, diventa persino più contraddittorio. E questa è «musica del futuro».

FRANCESCO HOCH