

# **Berichte = Comptes rendus = Rapporti = Reports**

Objektyp: **Group**

Zeitschrift: **Dissonanz = Dissonance**

Band (Jahr): - **(2013)**

Heft 121

PDF erstellt am: **22.07.2024**

## **Nutzungsbedingungen**

Die ETH-Bibliothek ist Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Inhalten der Zeitschriften. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern.

Die auf der Plattform e-periodica veröffentlichten Dokumente stehen für nicht-kommerzielle Zwecke in Lehre und Forschung sowie für die private Nutzung frei zur Verfügung. Einzelne Dateien oder Ausdrucke aus diesem Angebot können zusammen mit diesen Nutzungsbedingungen und den korrekten Herkunftsbezeichnungen weitergegeben werden.

Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Die systematische Speicherung von Teilen des elektronischen Angebots auf anderen Servern bedarf ebenfalls des schriftlichen Einverständnisses der Rechteinhaber.

## **Haftungsausschluss**

Alle Angaben erfolgen ohne Gewähr für Vollständigkeit oder Richtigkeit. Es wird keine Haftung übernommen für Schäden durch die Verwendung von Informationen aus diesem Online-Angebot oder durch das Fehlen von Informationen. Dies gilt auch für Inhalte Dritter, die über dieses Angebot zugänglich sind.

## Aus Lateinamerika

Tage für Neue Musik Zürich  
 (8. bis 11. November 2012)

Seit diesem Jahr werden die Tage für Neue Musik Zürich nicht mehr von einem ständigen Leiterduo (wie zuletzt von Mats Scheidegger und Nadir Vassena), sondern von einem Kurator programmiert, der für jeweils ein Jahr bestimmt wird. Christoph Keller machte den Anfang. Der Pianist, Radioproduzent, Publizist und einstige *dissonance*-Chefredaktor gilt in Zürich als Vertreter einer linken, auch politisch engagierten Musik, und so erstaunt das Thema, das er ins Zentrum rückte, nur auf den ersten Blick: Lateinamerika. Beim genaueren Hinsehen ist dies ein Kontinent, auf dem engagierte Musik noch wichtig ist. Man denke nur an das venezolanische Musikerziehungsprogramm El Sistema oder an das Orquesta Experimental de Instrumentos Nativos aus Bolivien. Dieses 1980 vom Komponisten Cergio Prudencio gegründete Ensemble, das auch ein Jugendprogramm durchführt und bereits mehrere junge Komponisten hervorgebracht hat, war schon gelegentlich in unseren Breitengraden zu Gast (etwa in Rümlingen und in Donaueschingen). Es spielt auf traditionellen Instrumenten der indigenen Andenvölker, also auf diversen Trommeln, Perkussionsinstrumenten und Flöten, und das klingt nicht nur ziemlich anders, als wir es von peruanischen Strassenmusikanten kennen, sondern auch, als wir es von zeitgenössischer Musik gewohnt sind. Das Orchester besitzt einen ganz eigenen Sound – und hat daraus seinen eigentümlichen Stil und seine eigene Musizierhaltung entwickelt.

Deutlich wurde das etwa in jenem sehr leisen Stück *Jintili* des Ensemblemitglieds Carlos Gutiérrez. Es erinnert an die gleichnamigen menschlichen Wesen, die Jintilis, die einst als erste die Erde bewohnten. Heute noch seien sie als Mumien im Innern von grossen Grabtürmen zu sehen, schreibt der Komponist dazu und stellt sich jene Musik vor, die diese Jintilis machen, wenn niemand sie hört.

So müsste man sich wohl auch die geheimnisvollen Stimmen aus Juan Rulfos legendärem Roman *Pedro Paramo* vorstellen. Es waren feinste, kaum hörbare Flüstertöne, die hier das Kammerensemble des Orquesta Experimental auf seinen Pfeifinstrumenten erzeugte. Ungewöhnlich auch die *Austeras* des 2005 verstorbenen Argentiniers Oscar Bazán: Seltsam minimalistische Studien über Klangphänomene, kleine, einfach gestaltete Rituale. Ähnlich schlicht klangen die kurzen Stücke *...bajo otros cielo...* der in Uruguay lebenden Graciela Paraskevaïdis. Und man denkt dabei unwillkürlich: Das ist Musik, die einem Mischa Käser gefallen muss. Tatsächlich hat der Zürcher Komponist schon vor zehn Jahren eng mit dem Orquesta Experimental zusammengearbeitet und das Stück *Mayu* geschrieben, das nun in Zürich uraufgeführt wurde. Der rauhe Atemfluss und die besondere, «indigen temperierte» Harmonik flossen in sein Stück ein, das kraftvoll und archaisch klingt. Als weiterer Schweizer Komponist weilte Beat Furrer in Bolivien und schrieb eine *Melodia Tellurica* für das Orquesta Experimental, eine sehr erdenhafte, überraschend erdverbundene Musik, die fremde Zusammenklänge und Farben erkundet. Archaisches und Avanciertes verschmilzt hier auf untrennbare Weise, schrieb dazu Tobias Rothfahl im *Tages-Anzeiger*. Tatsächlich weiss man hier nicht immer, aus welcher Epoche diese Klänge stammen. Sie scheinen manchmal von weit her zu kommen, auf alte Zeremonien zu verweisen. So bot die Begegnung mit dem Orquesta Experimental de Instrumentos Nativos eine ungemaine Bereicherung in Christoph Kellers Programmation. Die beiden Konzerte waren tatsächlich auch der bei weitem «experimentellste» Beitrag bei den Tagen für Neue Musik Zürich.

Südamerika bestimmte auch sonst das Festival: Einen deutlichen politischen

Akzent setzte der Pianist Stefan Litwin, der nicht nur Frederic Rzewskis grossartigen Variationenzyklus *The People United Will Never Be Defeated* von 1975 aufführte, sondern zusammen mit dem Klarinettenisten Ib Hausmann und dem Cellisten Helmut Menzler auch seine eigene Doku-Komposition *Allende, 11. September 1973*. Das Arditti-Quartett spielte mit der gewohnt stupenden Virtuosität Werke von Roberto Gerhard, Ivan Naranjo, Silvio Ferraz sowie Hilda Paredes; vor allem die Klarheit der Mexikanerin überzeugte dabei. Michael Pelzels dreisätziges Streichquartett *...vers le vent...* – am selben Konzert uraufgeführt vom Arditti-Quartett – gefiel durch seine klare formale Gestaltung, die sich an «klassische Vorbilder» wie eine Passacaglia oder eine «Toccata volubile» anlehnt.

Vom 1962 geborenen Brasilianer Flo Menezes erklangen mehrere Stücke, die ihn als versierten Komponisten ausweisen. In *La novità del suono*, mit dem das Collegium Novum Zürich unter Mark Foster das Festival abschloss, beschreibt er «ein imaginäres Treffen mit Mozart und Mallarmé im Paradies, durch die Worte und Ohren von Dante». Das dürfte man allenfalls ansatzweise so hören, vielmehr bleibt der durch die Live-Elektronik erweiterte reiche Ensembleklang haften – und eine theatralische Konzeption, die an Haydns Abschiedssinfonie erinnert. Harmonisch und orchestral opulent ist schliesslich auch Menezes' Orchesterstück *Crase* mit vielen Pedalclängen und perkussiven Momenten. Mit diesem Werk eröffnete das Tonhalle-Orchester sein Konzert. Unter Pierre-André Valade, dem wir schon so manches grossartige Orchesterkonzert bei den Zürcher Tagen für Neue Musik verdanken, spielte es zudem Alberto Ginasteras unvollendet gebliebene Schöpfungsmythos-Sinfonie *Popol Vuh* – ein Klassiker der lateinamerikanischen Musik – und hob das neue Klavierkonzert



*Future is a faded song* des Franzosen Gérard Pesson aus der Taufe, das vom Tonhalle-Orchester und dem Pariser Festival d'Automne (vgl. S. 56f.) in Auftrag gegeben wurde. Das passte zwar nicht so ganz in den Festivalrahmen, lockte (und lockerte) das Hören aber doch mit viel Esprit. Faszinierend, wie es Pesson vom ersten Ton weg gelingt, das Solo-Klavier im Orchester wie in einem grossen Resonanzkörper weiter- und nachklingen zu lassen. Manchmal entstehen dadurch phantomhafte Linien, die aus dem Klavier kaum hörbar sind, aber zum Beispiel in den Streichern einen matten Schatten erhalten. Und manchmal spielt es nicht – und man hört doch Klavierklänge: Weil ein zweiter Flügel im Orchester «versteckt» ist. So entwickelt sich das Stück, mit Anklängen an einen Marsch und einen Ravel'schen Walzer, bis der Pianist den Klavierdeckel zuschlägt und auf den Pedalen den Marsch weiterspielt. Pesson versteht es, mit wenigem viel auszusagen.

Zum Schluss: Thomas Kesslers *Flüchtige Gesänge* nach Gedichten von Sarah Kirsch entstanden ursprünglich für einen Film von Fred van der Kooij, wurden hier, abgekoppelt von diesem, uraufgeführt – und man fragte sich dabei, wie denn das Stück mit dem Film wirken könnte. Jedenfalls entfaltete die Aufführung mit dem Collegium Novum Zürich und der äusserst agilen Sopranistin Sarah Maria Sun eine so ausserordentlich vitale und witzige Theatralität, dass es völlig für sich allein steht und ohne Bilder auskommt.

Thomas Meyer

### Terra incognita?

«Is there a way of generalising on the composers of Latin America?», fragt Coriún Aharonián zu Beginn seines Artikels *An approach to compositional trends in Latin America* ([cec.sonus.ca/econtact/LA/Trends.htm](http://cec.sonus.ca/econtact/LA/Trends.htm)), um in der Folge auszuführen, dass Unvoreingenommenheit nicht zu erreichen ist und dass der Kontext eines kolonialen Systems kultureller Übertragung stets berücksichtigt werden muss. Wie heute bekannt ist, gründet die Geschichte kultureller Falschdarstellung auf Kürzungen: Manchmal gut, manchmal weniger gut gemeinte Versuche, komplexe Geschichten, Konstellationen und Kontexte zu vereinfachen und zu reduzieren. Die Studien zur Kolonialgeschichte haben diesen Mechanismus der Unterwerfung in den letzten hundert Jahren eingehend untersucht. Leider können wir noch heute Narben dieser Praktiken feststellen. Die Zürcher Tage für Neue Musik 2012 sind ein Beispiel dafür, wie unsere Gesellschaft (unbewusst) noch heute davon geprägt ist.

Das Festival war der Musik Lateinamerikas gewidmet. Während vier Tagen wurde ein historisch und ästhetisch stark eingeschränktes musikalisches Panorama präsentiert, das für mich eher mit dem in Verbindung zu bringen war, was ich in Büchern gelesen hatte, als mit der Szene, die ich in meiner brasilianischen Heimat kenne. Selbstverständlich basiert meine Kritik auf meinem eigenen Geschmack und meinen individuellen Vertrautheiten, sie kann also keine Objektivität beanspruchen, soll aber mein Gefühl der Distanz gegenüber dem an diesen Tagen vorgestellten Repertoire beschreiben.

Die Tage für Neue Musik Zürich 2012 präsentierten eine Auswahl von modernen Werken Lateinamerikas und benutzten als Auswahlwerkzeug Positionen, die für die mitteleuropäische Moderne ästhetisch typisch sind. So entstand ein stereotypen-

reiches Panorama, das in Programmnotizen und (Einführungs-)Gesprächen mit Begriffen wie dem «Archaischen» (was ich mit «Exotischem» assoziiere), dem «nostalgischen Modernismus» oder der «idealistischen politischen Linken» (der 1960er und 1970er Jahre!) zu fassen versucht wurde – allesamt Begriffe, die sich auf eine (romantisierte) Vergangenheit beziehen. Indem das Festival auf solche Konzepte fokussierte, distanzierte es sich vom zeitgenössischen kulturellen Leben und liess diesem zugunsten einer «besseren» Vergangenheit kaum Aufmerksamkeit zukommen. Vier Tage voller Nostalgie für ein Lateinamerika, das von Echos eines gestrigen Europas widerhallt.

Und die Gefahren davon? Sie präsentierten sich mir nach den Konzerten in der Form von Fragen wie: «Warum schreiben alle Komponisten Lateinamerikas eine Musik, die klingt wie die 1960er oder 1970er?», «Warum hängen sie so sehr an der europäischen Musik der 1960er und 1970er?», oder sogar ins Positive gewendet, dass «in Lateinamerika die guten Werte, die in Europa vergessen sind, bewahrt» worden seien. Nachdem ich auf solche Fragen und Kommentare in den ersten Tagen auf höfliche Art versucht hatte zu antworten, realisierte ich, dass sie die simple Folge einer Falschdarstellung waren. Anstatt die Beziehung zwischen dem Festival und der Komplexität der soziopolitischen und kulturellen Landschaft Lateinamerikas in den letzten 60 Jahren klar zu machen, verstärkte das Programm die Idee einer *terra incognita* («Die Musik Lateinamerikas ist weitgehend *terra incognita* und wird immer noch hauptsächlich mit Tangos, Sambas oder Malambos identifiziert sowie deren Edelformen in der Kunstmusik», so Christoph Keller auf S. 4 des Programmhefts), die «entdeckt» werden soll von einem Festival, das am Ende nur eine einzige, von den Eindrücken des Kurators



## Give and Heart

Musique, sciences et émotions

14-17 novembre 2012, Genève et Lausanne

geprägte Geschichte erzählt. Dies wäre an sich nicht problematisch, wenn die Grundprämissen der Programmselektion explizit thematisiert und benannt worden wären, schliesslich sind Kuratoren stets gezwungen zu entscheiden und auszulassen. Problematisch ist nur, wenn Einschränkungen und Auswahlmethoden nicht benannt werden und einem Publikum, das mit einer geographisch eingeschränkten kulturellen Szene nicht vertraut ist, ein Programm als repräsentativ vorgestellt wird, obwohl eine angemessene Repräsentation (auch) aufgrund praktischer Gründe (Zeit, Raum, Budget, etc.) nicht erreicht wird.

In der Tat ist die gegenwärtige Musikszene in Lateinamerika so vielfältig und abwechslungsreich wie seine Geographie. Natürlich sind die Werke und Positionen, die in Zürich präsentiert wurden, ein Teil der musikalischen Geschichte Lateinamerikas, aber nicht mehr als eben ein Teil. Ein Teil, der weit davon entfernt ist, die Vielfalt der aktuellen musikalischen Produktion des Kontinents zu repräsentieren, sondern der dem am nächsten liegt, was einst in Europa dominierte. «La interpretación de nuestra realidad con esquemas ajenos sólo contribuye a hacernos cada vez más desconocidos, cada vez menos libres, cada vez más solitarios» («Die Interpretation unserer Realität durch Muster, die nicht unsere eigenen sind, dient nur dazu, uns unbekannter, weniger frei und einsamer zu machen.» Gabriel Garcia Marquez, 1982).

Ricardo Eizirik

## Pléthore d'émotions

Festival « Musiques et Sciences » à Genève et Lausanne (14–17 novembre 2012)



Exposition « Donne-moi ton coeur » (Give me your heart) de Nero Project (Antonello Fresu et Giannella Sassari) à Uni Dufour. © Éric Déjardin

La première édition du Festival « Musiques et Sciences » s'est déroulée au mois de novembre dernier sur deux sites, Genève et Lausanne. Dans une ambiance de découvertes scientifiques et de plaisirs musicaux, ce festival a accueilli plus de 400 visiteurs sur les quatre jours et offert une trentaine d'événements organisés par les plus grandes institutions musicales romandes. L'un des enjeux était justement de rassembler ces institutions autour d'un projet commun mettant en avant les particularités de chacune d'entre elles et, grâce à cela, d'attirer un large public en lui donnant la possibilité d'accéder à un univers qui n'est pas forcément le sien (les grandes institutions suisses romandes participantes étant les Universités de Genève et de Lausanne, le FNS, les HEM de Genève et de Vaud-Valais-Fribourg, le Concours de Genève, le Grand Théâtre de Genève ; le festival a été organisé en partenariat avec Espace 2, en collaboration active avec l'Ensemble Contrechamps, la fondation Montreux Jazz et les Concerts d'été de Saint-Germain Genève). Il s'agissait également d'offrir un espace de rencontre entre pratique et théorie autour du thème des émotions en musique, d'associer le monde des

sciences exactes à celui des sciences humaines et de relier ainsi celui des artistes à celui des chercheurs. Le tout décliné en une série d'études scientifiques aux divers moyens de présentation tels que les conférences, les ateliers, les concerts, les expositions et les expériences.

Le Grand Théâtre de Genève a ouvert ses portes pour accueillir les conférences dans son foyer et même sur sa scène. Le préfestival — colloque scientifique du mercredi 14 novembre autour des *racines émotionnelles de l'évolution de la musique* — a été inauguré par Klaus Scherer, le directeur du pôle de recherche en sciences affectives (le Centre Interfacultaire en Sciences Affectives de l'Université de Genève, ou CISA). Il s'est interrogé sur l'évolution des cris instinctifs vers la voix chantée. En travaillant sur ce même concept, David Huron (Columbus/Ohio) a réfléchi sur la transformation de la fonction des larmes et du chagrin. Tecumseh Fitch (Vienne) a terminé la matinée en évoquant la danse comme étant innée et donc instinctive chez l'homme, les perroquets et les primates. L'après-midi était axée sur la neurobiologie (*Interaction entre cognition et émotion dans les réactions*



de l'auditeur à la musique). Didier Grandjean (Genève) a montré des images de l'activité cérébrale lors de l'écoute d'extraits musicaux. Puis Michael Spitzer (Liverpool) a analysé les différentes parties d'une sonate de Bach qui évoqueraient quatre affects. Le but de cet exercice était difficile à percevoir car en présentant simplement l'analyse, l'on peinait à saisir le rapport au thème de la journée. Johan Sundberg (Stockholm) a clôturé cette journée en rappelant les recherches accomplies sur les différentes qualités de la voix liées à l'expression.

Le colloque du 15 novembre a réuni des musicologues, un historien de la médecine et un biologiste pour discuter de *l'Histoire des interactions Musique-Émotion*. Laurence Wuidar (Bruxelles) a expliqué les pouvoirs de la musique chez Saint Augustin et Gino Leonardo Di Mitri (Lecce) a montré qu'elle peut fonctionner comme remède contre les morsures de tarentule. Jean-Christoph Aubert (Lausanne) a présenté la musique qui exprime la mort. Andrea Garavaglia (Fribourg) et Luca Zoppelli (Fribourg) ont exposé le lieu où se déploie l'émotion en musique — *l'aria* — quant à Bernardino Fantini (Genève), il a interrogé l'utilisation de la métaphore dans le langage sonore. Georges Starobinski (Lausanne) a terminé le colloque par une intervention sur le point tournant de la sentimentalité dans l'histoire de la musique : *l'Empfindsamkeit*.

Plusieurs jeunes chercheurs du CISA ont, le vendredi 16 novembre, partagé leurs découvertes et les technologies de recherche concernant les effets de l'émotion sur le cerveau d'un auditeur (*Les recherches neuropsychologiques sur les réactions émotionnelles à la musique*).

Le 17 novembre, sur la scène vide du Grand Théâtre, se dresse une table ronde. Le public timide s'installe dans les trois

premières rangées de sièges, places privilégiées pour écouter des intervenants traiter du *paradoxe du chanteur — l'interprétation émotionnelle à l'opéra*. Le producteur de *RTS Espace 2* et animateur de la séance, Philippe Zibung, dirige la discussion entre un metteur en scène (Pierre-André Gamba), deux chanteurs (Sophie Graf, Jean-Philippe Lafont), un critique musical (Jonas Pulver), un chef d'orchestre (Michel Plasson) et un psychologue (Klaus Scherer). Le débat est parfois difficile à gérer avec une notion aussi vaste que les « émotions » comme objet. D'ailleurs, certains des participants en ont fait le reproche aux organisateurs.

Le concept des ateliers a permis des présentations moins théoriques, plus axées sur la démonstration du fruit des recherches innovantes et leur fonctionnement dans la pratique. Ces ateliers ont été animés par des musiciens tels que le pianiste Francesco Libetta, le clarinetiste Lorenzo Coppola, les membres du Quatuor Terpsycordes ou de l'Ensemble Contrechamps, des chanteurs dont Claude Darbellay, des compositeurs comme Simone Conforti, Alain Crevoisier, Pierre Audétat ou Denis Beuret. Nous soulignons l'excellent accueil offert par Éric Daubresse (Genève) et la qualité de la présentation sur l'avancée des recherches en électroacoustique de deux chercheurs de l'IRCAM, Frédéric Bevilacqua et Norbert Schnell lors de l'atelier consacré au *geste*, [au] *son* et [à] *l'interaction musicale*. Malgré quelques soucis logistiques (fausses indications de salles sur le site et dans la brochure), le public était au rendez-vous et a été enthousiasmé.

Plusieurs concerts ont été proposés au public : l'opéra *Samson et Dalila*, le final du Concours de Genève, ou une performance du Jazzman Paolo Fresu, entre autres. Après une journée de conférences scientifiques sur les fonctionnements et les effets de la musique, il

était judicieux de revenir à la réalité qui est celle de prendre du plaisir à l'écoute.

Nous regrettons que l'organisation des expériences et des expositions de recherche à Uni-Dufour n'ait pas été très claire pour le public, tant dans sa présentation que dans l'emplacement choisi. Le matériel mis en place a suscité la curiosité de la population universitaire d'Uni-Dufour et d'Uni-Bastions, sans pour autant éveiller suffisamment son intérêt de manière à ce qu'elle s'y attarde pour y participer.

Le grand absent de ce festival est l'étudiant. Cela suscite des interrogations : peut-être que les étudiants ne se sentaient pas concernés par la thématique ? En mélangeant des conférences peut-être trop techniques par le langage scientifique et musical et à l'autre extrême, des parties trop simplistes reprenant des explications basiques plutôt adressées à des néophytes, le festival n'a-t-il finalement pas été capable de séduire un public ? À force de vouloir être accessible à tous, est-ce pour cela qu'il a perdu certains de ses festivaliers potentiels ? Pourquoi viser le grand public, alors ? Quel était l'objectif poursuivi ? Il aurait fallu, pour respecter cette volonté complètement, traduire en français la majeure partie des exposés présentés en anglais.

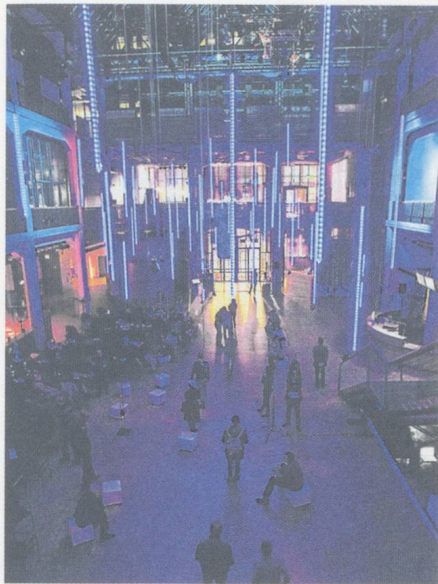
Malgré ces questionnements, l'édition expérimentale s'est achevée sur une note positive, que ce soit le retour du public ou de la presse. Étant donné cette bonne réception, pouvons-nous espérer de nouvelles éditions du festival ?

Louise Sykes



## Ohr und Hirn

Imatronic extended, ZKM Karlsruhe  
(21. November bis 2. Dezember 2012)



TBA21 Soundspace im ZKM-Foyer. Foto: Felix Grünschloß

Elektronische Komposition, Musik und Raum, Neuroästhetik, erweiterte Klaviermusik, Tanz und Medien, Sound Art und Lautsprecher, Konzerte, Symposien und eine grosse Preisverleihung – das Institut für Musik und Akustik (IMA) am Karlsruher Zentrum für Kunst und Medientechnologie (ZKM) fuhr im Spätherbst 2012 so richtig gross auf. Statt eines erweiterten Wochenendes dauerte das jährliche Imatronic-Festival diesmal zwölf Tage, ergänzte seinen Namen folgerichtig um ein «extended» und trug sich als umfassendste Musikveranstaltung seit Bestehen des Instituts ins ZKM-Geschichtsbuch ein. Imatronic extended, das war eigentlich ein Festival aus mehreren Festivals: Im Zentrum stand die Verleihung des Giga-Hertz-Preises für elektronische Musik am 24. November. Darum scharten sich die jährliche Reihe Piano+, das Symposium Neuroaesthetics, ein Gastspiel des GRM-Akusmoniums im Mini-Festival Sounds und ein Thementag zur Raumklang-Installation *TBA21 Soundspace*.

Der Giga-Hertz-Preis wurde 2012 zum sechsten Mal verliehen und ist mit insgesamt 77 000 Euro der am höchsten dotierte Preis für elektronische Musik

weltweit. Erstmals vergab die Jury gleich zwei Hauptpreise: Emmanuel Nunes, verstorben im September 2012, konnte den Giga-Hertz-Preis für sein Lebenswerk und seine Verdienste auf dem Gebiet der Live-Elektronik nicht mehr persönlich entgegennehmen. Das Preisgeld wurde auf Wunsch seiner Tochter Marta in einen Kompositionsauftrag an Nunes' ehemaligen Schüler João Rafael umgewandelt. Anwesend hingegen war die 80-jährige Pauline Oliveros aus den USA: Mit dem Hauptpreis für ihr Werk als autodidaktische Pionierin der elektronischen Musik sowie einflussreiche Musikdenkerin (sie entwickelte die Idee und Praxis des «Deep Listening») zeigte sich der Giga-Hertz-Preis ästhetisch erfreulich breit angelegt.

Eine Premiere untermauerte das nochmals: Zum ersten Mal wurde ein Preis für Sound Art vergeben. Dieser eher schwammige Begriff soll akustische Kunst bezeichnen, die nicht im Konzertsaal stattfindet, sondern Kunst und Musik eher in Museen, Clubs oder dem öffentlichen Raum verknüpft und weiterentwickelt. Preisträger 2012 waren Carsten Nicolai und Ryoji Ikeda mit ihrem Projekt *cyclo* (Performance) bzw. *cyclo.id* (Buch), das die Visualisierung von Klang extrem akribisch erforscht und dabei ästhetisch ungemein klar und zwingend ist.

Den Giga-Hertz-Preis für Tanz und Medien (bis 2011 Walter-Fink-Preis) erhielt das französische Duo Myriam Gourfink und Kasper T. Toeplitz für das Projekt *data\_noise*. Das Stück wird erst noch entstehen – dieser Preis, genauso wie die Produktions- und Förderpreise, prämiert nämlich kein fertiggestelltes Werk, sondern vielversprechende Projektskizzen. So dürfen Brice Pauset, Lara Morciano und Valerio Sannicandro (Produktionspreise) sowie Kumiko Omura und Douglas Henderson (Förderpreise) ihre Vorhaben nun im ZKM und im Experi-

mentalstudio des SWR Freiburg umsetzen und in den kommenden Jahren im Konzertprogramm des Giga-Hertz-Preises aufführen.

Das Festival Piano+ befasste sich damit, das Klavier mit adäquaten Mitteln unserer Zeit zu erweitern – mit Elektronik, Video, aber auch performativen Elementen. Nach vier Konzerten blieben unterschiedliche Eindrücke hängen: Teilweise hatte man das Gefühl, das Instrument hätte seine besten Tage hinter sich. Speziell in der Kombination mit Live-Elektronik oder Tape klang vieles verbraucht und unbefriedigend. Eine ganze Reihe interessanter bis beeindruckender Ansätze stellte sich dem aber gegenüber: Sebastian Berweck interpretierte Cages *Variations II* an Flügel, Synthesizer und Live-Elektronik und scheiterte in Dodo Schieleins *n381* an der Aufgabe, auf den Tasten zu spielen, ohne dem Klavier Töne zu entlocken. Federico Reubens erforschte in *On Violence* die Ästhetik der Gewalt und versetzte das Instrument unter anderem in ein Ego-shooter-Spiel. Bizarr, dass gerade die über ein Jahrhundert alte Phonola, ein mechanisches «Kunstspielklavier», und der leidenschaftliche Phonola-Rollen-Produzent Wolfgang Heisig zu den heimlichen Helden des Festivals avancierten. Conlon Nancarrow's *Studies for Player Piano* und Heisigs pfiffige Eigenkompositionen für das Instrument wirkten merkwürdig aktuell im High-Tech-Setup des ZKM-Klangdoms.

Dieser und das Akusmonium, das Lautsprecher-Ensemble der Pariser GRM (Groupe de recherches musicales), zeichneten im Sounds-Festival die Bandbreite elektronischer Kompositionen vor allem anhand geographischer Koordinaten auf: Themenkonzerte zu Musik aus Kanada, Frankreich und Deutschland liessen tatsächlich gewisse Unterschiede feststellen, wobei Eindrücke und vielleicht auch Klischees von den «cineastischen



Kanadiern» oder den «Musique-concrète-geschulten Franzosen» eher mit Vorsicht genossen werden sollten. Interessant, dass speziell das Deutschland-Konzert mit vielen leisen, subtil arbeitenden Stücken (unter anderem von Volker Hennes und Oliver Peters) aufwartete. Ein weiteres Konzert ermöglichte ausgewähltem musikalischen Nachwuchs teils vielversprechende Stücke auf dem Akusmonium zu interpretieren.

Das Konzert des Neuroästhetik-Symposiums mit internationalen Teilnehmern wiederum zeigte, dass es sich hierbei zwar um einen spannenden interdisziplinären Forschungszweig handelt, deren Exponenten allerdings noch etwas im Dunkeln tappen, wenn es um ästhetische Ergebnisse geht. Stücke, die Musik mithilfe von Hirnströmen generieren oder neurologische Prozesse reflektieren wollen, haben bislang eher Versuchscharakter.

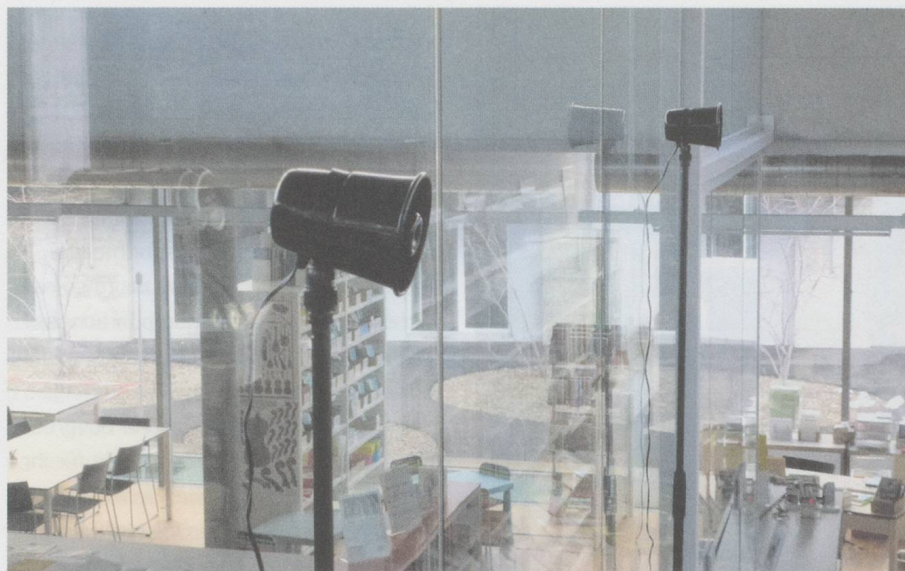
Etwas ausgereifter ist da die Installation *TBA21 Soundspace*, die derzeit im Foyer des ZKM platziert ist. Sie besteht aus mehreren Dutzend unterschiedlich tief von der Decke herabhängenden Lautsprechern und ermöglicht es, Musik räumlich differenziert zu hören, indem man während der Aufführung unter und zwischen den Lautsprechern umherläuft. Unter anderem steuerte der anwesende Synthesizer-Pionier Peter Zinovieff ein Stück für das Wandelkonzert zum Abschluss von *Imatronic* bei.

Das Festival zeigte, dass Karlsruhe zweifelsohne ein Hotspot für elektronische Musik und das ZKM offen für unterschiedliche ästhetische Ansätze ist. Manchmal, vor allem gegen Ende der zwölf Tage, hätten zwei Stücke weniger pro 2-mal-80-Minuten-Abend der eigenen Aufnahmefähigkeit und somit auch der Musik gut getan. Insgesamt durften sich Ohr und Hirn aber über jede Menge Futter und Winterspeck freuen, von dem man eine ganze Weile zehren kann.

Friedemann Dupelius

## Try this at home!

«les espaces sonores. Stimmungen, Klanganalysen, spektrale Musiken»: Internationales Symposium an der Hochschule für Musik Basel (7. bis 9. Dezember 2012)



Hauke Harders Klanginstallation «Grigio due» in der Vera Oeri-Bibliothek in Basel. Foto: Hauke Harder

Zurück zur Phänomenologie des Klangs, Neuvermessung jener «espaces sonores», die Musik als Klangausbreitung tatsächlich ausfüllen, aber auch Neuvermessung dessen, was man so gerne und nebulös als Innenraum des Klanges sich vorstellt. Nicht wenig hatte sich das gemeinsam von der Hochschule für Musik Basel und dem Musikwissenschaftlichen Seminar der Universität Basel durchgeführte Dezember-Symposium vorgenommen, unter der inhaltlichen Dreiteilung von «Stimmungen», «Klanganalysen» und «Spektralen Musiken».

«Uns Musikern», so hat es Gérard Grisey formuliert, «ist der Klang stets Modell», der Klang, nicht «die Mathematik, das Theater, die Geologie oder die Akupunktur». Der Klang ist demnach Modell dafür, wo Musik beginnt, aber auch dafür, wo sie schliesslich vernommen, gehört, verarbeitet wird. Mit anderen Worten heisst das aber auch: Das Thema Klang ist unabschliessbar. Vielleicht liegt darin der Grund, weswegen das dreitägige Symposium trotz der Schwerpunktsetzung ausufernd geraten ist. Eine Vielzahl von Beispielen, Klangbeispielen auch, die als Bestandesaufnahme funktionieren, aber natürlich nicht

auf einen abschliessenden Nenner zu bringen sind – zumal das volle Programm für den Rezensenten kaum zur Hälfte zu rezipieren war.

Natürlich kommt es einem geplanten Kontrapunkt gleich, wenn Georg Friedrich Haas ein Symposium zum Spektralismus mit einer (durchaus technischen) Beweisführung eröffnet, dass er kein spektraler Komponist sei. Die Spektralanalyse bleibt Klangtüftelei, die ihre Klänge ins Unendliche verlängern müsste, um an ihre Frequenzen naturgesetzlich heranzukommen. Physikalisch genügt Haas zum Thema Klang die Obertonreihe («Mehr an Theorie kann ich bedauerlicherweise nicht anbieten»). Vollends in seiner «Spätphase» konstatiert Haas, dass ein schlichter Ersatz von Konstruktion durch Intuition stattfindet, der gegenüber spektrale Voranalysen und computertechnische Materialberechnungen einer Rückbesinnung auf das komponierende Individuum gleichkomme. Das Material ist als generiertes unwesentlich, Leben gibt ihm erst das «Wie?» kompositorischer Entscheidungen.

Auch Michel Roth setzt gleich im Anschluss nicht weniger spektral-kritisch an, nämlich mit der Hervorhebung



der falschen Evidenz von Sonagrammen, die sich heute als zwar unabdingbares, aber in ihrem Erfolg auch fatales Mittel zur Klanganalyse durchgesetzt haben. Wenn Schallanalyse nur noch Computersache ist und häufiges Abdrucken und Interpretieren von Sonagrammen Wissenschaftlichkeit belegt, dann muss man sich über den Nachweis tautologischer oder dem Gehör irrelevanter musikalischer Tatsachen auch nicht wundern. So schliesst Roth folgerichtig mit einem Plädoyer für Hörarbeit, für eine am Gehör ebenso verifizierbare Wissenschaftlichkeit, die im mindesten die bildgebenden Verfahren und Sonagramme auch ergänzen könnte und in jedem Fall korrigieren dürfte.

Darf man sich nach einer solchen «Ein-Stimmung» überhaupt noch zum Spektralismus bekennen? Ohne Zögern! Das haben nicht nur die Vorträge zu verschiedenen Aspekten spektralen Denkens (im Wesentlichen auf Gérard Grisey bezogen) gezeigt, sondern ganz besonders die von der Hochschule für Musik Basel als Rahmenprogramm erarbeiteten Konzerte (Ensemble Diagonal, zone expérimentale) mit Werken von Hugues Dufourt, Manfred Stahnke, Gérard Grisey, Jean-Luc Hervé und Marcin Stanczyk. Dass eine spektrale Ästhetik nicht auf die «Generation Grisey» beschränkt ist, machte Jan Topolski deutlich, der die etwa um drei Dekaden verzögerte Rezeption des Spektralismus nach der schon fast zur Initiation verklärten Aufführung von Griseys *Quatre chants pour franchir le seuil* am Warschauer Herbst 2003 unter jungen polnischen Komponisten skizzierte. Wird der Spektralismus also durchaus in den letzten Jahren neu entdeckt und reflektiert, so sind die ästhetischen und technischen Konsequenzen dieser Auseinandersetzung doch noch nicht abzuschätzen. Man hatte am «Artist Talk» bisweilen Mühe zu verstehen, ob etwa ein junger polnischer Komponist

wie Marcin Stanczyk überhaupt noch vom gleichen Spektralismus spricht wie ein Hugues Dufourt. Im Grunde wurde die Chance verpasst, die eingangs skizzierten, sagen wir verkürzt: «deutschen» Ansätze mit den anwesenden französischen Komponisten in eine kritische Auseinandersetzung zu bringen. Für sich besehen war der von Ulrich Mosch geleitete «Artist Talk» nämlich äusserst ergiebig. Zwar nehmen auch Jean-Luc Hervé und Hugues Dufourt ein Arsenal an nebenbei eingebrachten Begriffen in Anspruch, die man erst einmal durchdenken möchte, so ergiebig sie im Moment auch klingen: Prozessästhetik, organische Zeit im Spektralismus gegenüber abstrakter Zeit im Serialismus, mathematischer «espace» und kompositorischer «lieu» und «non-lieu». Aber es wird klar, dass Spektralmusik hier über Frequenz- und Spektrentüftelei hinausgeht, dass es vielmehr um die Übergänge zwischen unterschiedlichen Klangdimensionen (wie Harmonik, Timbre, Rhythmus) im Sinne «hybrider Klangobjekte» geht. Zwischen perzeptiver Kategorisierung und kontinuierlichem Klangphänomen pendeln sich Klangobjekte auf verschiedene Zustände ein. Ein interessanter Gegensatz jedenfalls zu Georg Friedrich Haas' nicht-reduziblem Verhältnis zwischen vertikalem und horizontalem Klangereignis.

Die Labors zu «Methoden angewandter Klanganalysen» und zu «Konzepten der Mikrotonalität» haben sich in Vorträgen und Diskussionsrunden etwa mit den Themen Klanganalyse als Quellenforschung (Lena-Lisa Wüstendörfer), Sonifikation (Torsten Möller, Thomas Resch), dem Cimbalo Cromatico (Johannes Keller, Martin Kirnbauer), Aspekten der Mikrotonalität (Manfred Stahnke, Stefan Pohlit) sowie unterschiedlichen Komponisten wie Horatiu Radulescu (Pietro Cavallotti) oder Enno Poppe (Björn Gottstein) auseinandergesetzt. Das klingt

unzusammenhängender und punktueller, als es sich in Wahrheit dargestellt hat, nämlich übers Kreuz bereichernd und ganz offensichtlich für das zahlreich anwesende Publikum aus Fachleuten und Interessierten (darunter viele Studierende der Hochschule für Musik Basel) anregend. Es fehlte auch nicht an Neuigkeiten oder wissenschaftlichen Herausforderungen: So stimmte das von Uli Fussenegger vorgestellte Projekt zu Giacinto Scelsis Ondiola-Aufnahmen, an dem die Hochschule für Musik Basel beteiligt ist, erstmals hoffnungsvoll, dass die Bänder des Scelsi-Archivs sich doch einer wissenschaftlichen Öffnung und Öffentlichkeit erfreuen dürften (Italien-Skeptiker lächeln müde). Erik Oña schliesslich zieht einen Kreis zum Anfang zurück, erläutert, was an Sonagrammen zuviel und was zuwenig wiegt, und stellt seine aufwändige und herausfordernde Suche («try this at home!») nach Timbre- und Klangähnlichkeiten im Instrumentalen vor. Ein Instrument ist für Oña eine «Sammlung von Klängen, die wir gelernt haben, Instrument zu nennen». Kombiniert mit der These, dass wir Klangfarben in absoluten Kategorien hören, lässt sich damit im Orchesterklang nach Klassen instrumentaler Ähnlichkeit bei bestimmten rhythmischen und dynamischen Rahmenbedingungen forschen.

Die Uraufführung von Edu Haubensaks *Coro Nuovo* (2004) für nicht-äquidistante, chorisch allveränderte Stimmung durch Stefan Wirth auf einem Flügel in Skordatur gibt zum Schluss Anlass zu einer belebten Diskussion darüber, welche Systeme und Abweichungen dem Ohr, aber auch dem Klavier und seinem Stimmer zugemutet werden können. Überhaupt ist die vertiefte Integration in die Praxis einmal mehr hervorzuheben, mit der die Hochschule für Musik Basel mittlerweile alle ihrer Tagungen durchzuführen pflegt. Diesmal mit festen



Klanginstallationen (Alvin Luvier, Hauke Harder), drei hervorragenden Konzertabenden und, jeweils zu den Vorträgen, Zeugnissen intensiver Praxisarbeit von kleinen Ensembles, die geduldig Beispiele, ja teilweise kleine Konzertrunden spielten.

Andreas Fatton

### Unterwegs zu einer Epistemologie des Tons

In seinem Artikel *Grundlagen für eine neue Musiktheorie* (*dissonance* 117, März 2012, S. 15–21) beklagt Prof. Georg Friedrich Haas (GFH) die Entfremdung der Musiktheorie von den kreativen Betätigungsfeldern aktueller zeitgenössischer Musik. Die «sechs Thesen» dieser Abhandlung lesen sich wie ein Motto des Basler Symposiums *les espaces sonores*, verlangen sie doch in anschaulicher Weise nach einer Neuorientierung theoretischer Methoden zugunsten der konkreten Wahrnehmung von Klangphänomenen. Dennoch überrascht GFHs Kritik kaum, denn sie fügt sich organisch in den Lauf einer Entwicklung, in der sich die Musik seit der späteren Nachkriegszeit aus den Begrenzungen notations- und strukturbezogener Betrachtungsweisen befreit zu haben scheint. Bereits die frühe elektronische und konkrete Musik, die Gruppenkonzepte, die aleatorische, mikro-polyphone, die stochastische und die Happening-Musik erforderten ein erweitertes morphologisches Verständnis ihrer Materialien.

GFHs Forderung nach verfeinerten Werkzeugen für die Untersuchung von Klangfarben, Schwebungen und Zeitdauern sowie Intonations- und Phrasierungsabweichungen spricht gewiss Komponierenden und Ausführenden gleichermaßen aus dem Herzen. Es ist also erkannt worden, dass man der reinen Wirkung akustischer Signale weder

durch Notation, noch durch Parameter-trennung oder Übertragung in andere Sinneseindrücke gerecht wird. Aus Sicht der Musiktheorie dürfte jedoch die Frage erlaubt sein, ob die Anwendung von Messinstrumenten überhaupt in den Aufgabenbereich der Musiktheorie fällt.

Zunächst mag ein Versuch, komplexe Klangereignisse theoretisch zu bestimmen, an der Nichtzuordbarkeit der akustischen Elemente scheitern. GFHs Behauptung, dass musikalische Form nicht mehr durch strukturelle Beziehungen, sondern allein durch die Wahrnehmung der chrometrischen Zeit bestimmt sei, mag auf sein eigenes Musikschaffen zutreffen. Bei allem Respekt erscheint sie dagegen begrenzend im Hinblick auf die mannigfachen Möglichkeiten, die sich gerade für die Wahrnehmung bieten, wenn auf Grund geschickter struktureller Verkettungen beispielsweise das Verhältnis von Erlebniszeit und Räumlichkeit von Musik verkehrt wird. In einzelnen Fällen mögen theoretische Methoden leichtfertig zu falschen Urteilen über aktuelle Musik führen, aber wer dies verallgemeinert, tut der Musiktheorie unrecht. An solchen Missverhältnissen leidet ja nicht nur die abendländische Tradition, sondern auch, beispielsweise, die nahöstliche, wo ein auffallender Widerspruch besteht zwischen stark vereinfachenden Notationskonzepten und oral überlieferter Praxis.

Schon in den frühen 1980er Jahren verkündete Gérard Grisey, dass das Objekt der Spektralmusik einzig der Klang selbst sein dürfe (vgl. *La musique : le devenir des sons*, in: *Algorithmus, Klang, Natur: Abkehr vom Materialdenken? Darmstädter Beiträge zur Neuen Musik*, Bd. XIX, Mainz: Schott 1984, S. 22–31). Dagegen mögen im Rahmen einer Untersuchung der Formkonzepte in den *Espaces acoustiques* bereits Zweifel aufkommen, ob der Klang in der ihm hier zukommenden Behandlungsmethode überhaupt in

der Lage ist, ganz aus sich selbst heraus eine Form zu bilden (vgl. Peter Niklas Wilson, *Unterwegs zu einer «Ökologie der Klänge»*. Gérard Griseys «Partiels» und die Ästhetik der *Groupe de l'itinéraire*, in: *Melos*, 2/1988, S. 33–54, hier S. 40). In seinem Einleitungsvortrag zum Symposium am 7. Dezember 2012 betonte GFH zudem, dass die Inhalte der Spektralkomposition nicht mehr darstellen als eine kreative Metapher.

Obschon die spektralen Methoden das akustische Ereignis wie nie zuvor aus dem Korsett papierner Konzepte enthaben haben, stellt sich die Frage, ob hier wirklich der Klang befreit wurde. Denn konzeptuell wurde dies gefordert durch ein Verständnis von Musik, das mit seinen überaus feinen Messgeräten ganz aus dem Tastsinn geboren ist. Hier äussert sich nur noch ein scheinbares Hören, und als endgültige Konsequenz einer vollständigen Haptifizierung der Musik darf, wenn man GFHs Kritik an der Spektralmusik ernst nimmt, nicht einmal mehr der Obertonreihe Allgemeingültigkeit eingeräumt werden. So lese ich auch GFHs Argumentation eher als einen Aufruf, die Musiktheorie (anstelle einer multidisziplinären Ergänzung) durch Methoden der systematischen Musik- und der Kognitionswissenschaften zu ersetzen.

Die Vorgehensweise der spektralen Tradition, in die GFHs Argumentation durchaus passt, basiert auf einer Schein-Rationalität, die die dem Klang von Natur aus innewohnende Zahlgestalt nicht anerkennt und daher nicht anders vermag, als ihn wie einen Teig zu kneten, nicht aber seine eigene Energetik zu entwickeln. Aus diesem Grunde bleibt dann an dieser leb- und vor allem sinnlosen Modelliermasse nichts Interessantes mehr übrig als die Oberfläche. Wie dies im Symposium demonstriert wurde, mag dem modernen Klangtechniker schon eine willkürliche Auswahl von Klangparametern genügen, um Naturkatastro-



phen und Aktiencrashes in Sonifikations-Hörbilder zu übertragen, die die menschlichen Dramen, die sich hinter den Daten verbergen, allenfalls verhöhn.

Während also die Adorno'sche Kulturkritik an den sozialen Konnotationen, an denen sie sich herantastete, keine Kraft mehr entfalten mag, wird sie an ihrer historisch längst hinfälligen Tonalitätsschelte fraglos weitergesponnen. Es muss eingehend geprüft werden, inwiefern eine Ästhetik der technischen Machbarkeit nicht derselben Industriedient, die sie zu enttarnen glaubt. Denn dazu wäre nur eine wirkliche Epistemologie des Tons in der Lage, die sich der nur dem Hören eigenen Analogien bediente und deren verlässliche Exaktheit auch in der Physiologie der Tonwahrnehmung wiederkehrt (Gerald Langner, *Evidence for Neuronal Periodicity Detection in the Auditory System of the Guinea Fowl: Implications for Pitch Analysis in the Time Domain*, in: *Experimental Brain Research*, 52/1983, S. 333-355). Eine solche Bemühung käme nicht umhin, neben den Quantitäten der akustischen Parameter auch die nur der Musik eigenen qualitativen Aspekte zu entfalten.

Die komplexen Beziehungen zwischen Konsonanz- und Dissonanzgraden, wie sie aus den Teiltonkoordinaten erwachsen, sind mehr als nur überkommene Kategorien einer musikalischen Prähistorie, die es scheinbar nicht besser wusste. In einer Zeit, in der polyphone Musik kaum anderswo als in der Kirche erklang, muss dem Erlebnis der harmonischen Kadenz eine beispiellose Magie innegewohnt haben. Der animalischen, instinktiven Kraft der Dissonanzspannung auf dem Paenultima-Akkord muss dabei die eigentliche Aufmerksamkeit gegolten haben. In der Dissonanz liegt dabei nichts Unerwünschtes, vielmehr stellt sie das eigentliche Kleinod des Satzes dar. Die unterschiedlichen Konsonanzgrade dieser Musik bilden

gemeinsam eine Architektur, die mit sehr wenigen Steinen weit mehr bewegen mag als die meiste unendlich verfeinerte Avantgarde-Musik.

Ohne Zweifel kann ein Verharren in der Vergangenheit künstlerisch nicht befriedigen. Statt aber die Polemik der Nachkriegszeit fortzuführen, gilt es zu diesem Zeitpunkt, diese Kräfte aus einer erweiterten Perspektive zu entfalten und neben der Verfeinerung der Parameterbehandlung auch eine neue Morphologie der Intervalle und eine erweiterte mikrotonale Harmonik zu entwickeln. Zum Aufbau eines technologischen Fundaments für diese Arbeit hat besonders die nächstältere Generation beigetragen, und dafür, lieber Herr Professor Haas, danke ich Ihnen!

**Stefan Pohlit**

Eine weitere Replik auf Georg Friedrich Haas' Thesen findet sich im Diskussionsteil dieses Heftes, S. 67.

## Tambours + Danse

We Spoke, « Drumming+ » (Dampfzentrale Berne, 28 novembre 2012)



Concert We Spoke au Festival de la Cité, 2012.

© Thomas Ebert

Mélanger la musique instrumentale à des éléments scéniques n'est en soi rien de nouveau. Que ce soit du ballet, des performances Fluxus ou du théâtre musical, les styles sont ouverts et la créativité artistique ne se met plus de barrières. Durant ces dernières années cependant, on a pu assister à un nombre particulièrement conséquent de concerts scéniques, qui mettent en relation la musique avec l'action de produire la musique et ce en particulier dans la musique contemporaine.

Le groupe We Spoke: New Music Company dirigé par le percussionniste Serge Vuille est un jeune ensemble hautement virtuose qui intègre des éléments scéniques à ses concerts de manière originale et innovatrice.

Le chef-d'œuvre percussif de Steve Reich, *Drumming*, offre des conditions idéales pour ce type de démarche : un instrumentarium étendu, une musique virtuose et rythmique ainsi que plusieurs moments pendant lesquels une partie des musiciens ne jouent pas et sont ainsi libres de se déplacer dans l'espace.



De nombreuses chorégraphies ont déjà été créées autour de cette œuvre, notamment par la chorégraphe belge Anna Teresa de Keersmaeker. Pour le projet *Drumming+*, We Spoke a travaillé avec Tancredo Tavares, professeur de danse moderne à l'école Bèjart à Lausanne. Cependant, alors qu'un chorégraphe de renom est engagé dans le projet, il ne s'agira pas d'envoyer des danseurs professionnels sur scène, mais bien de faire bouger les musiciens eux-mêmes, d'où le titre *Drumming+* : une approche scénique directement incorporée à l'œuvre musicale.

La première du projet *Drumming+* a eu lieu l'été dernier au Festival de la Cité, festival à ciel ouvert qui a lieu sur les places de la vieille ville de Lausanne. C'était une des idées de base de Serge Vuille et Julien Mégroz pour ce projet que de pouvoir le présenter dans ce genre de cadre. Les éléments scéniques ont ici une fonction supplémentaire, celle d'interrompre le flux de masse des spectateurs qui se déplacent dans le festival et de les faire entrer dans la pièce. Le concept n'en fonctionne cependant pas moins dans des salles « classiques » pour la musique contemporaine comme la Dampfzentrale à Berne (le 28 novembre 2012) et la Gare du Nord à Bâle (le 29 novembre 2012).

En transférant une production pensée pour un festival open-air à un espace fermé avec un public spécialisé, on est forcé de se poser d'autres questions : la musique a-t-elle réellement besoin de ces éléments supplémentaires ? Les mouvements aident-ils à entrer dans la pièce, ou mettent-ils des barrières ? Comment l'idée du mouvement interagit avec l'idée de la musique ? Dans ce cas, la chorégraphie de *Drumming+* est minimaliste, terrestre et sans manières et soutient la musique plutôt qu'elle ne distrait. Certains éléments structurels tels que les « décalages par phase »

sont soulignés par les mouvements de Tavares et intensifient l'expérience méditative de l'auditeur. À d'autres moments, les mouvements s'approchent peut-être trop d'exercices de gymnastique minimaliste.

Les musiciens sont constamment sur scène, constamment part de la scénographie. Quand ils ne jouent pas, ils dansent. Dans ces deux activités, ils sont concentrés et connectés et créent la performance ensemble. Par contre, les petites transitions entre chorégraphie et retour à l'instrument créent des chutes de tension qui interrompent le flux de la performance. Il s'agit bien sûr de musiciens et non de danseurs, mais c'est peut-être justement pour cela qu'une attention à ces subtilités aurait été nécessaire pour créer une expérience plus uniforme. L'interprétation musicale dans tous les cas est de première qualité et d'une grande précision, jouée par un ensemble énergique qui joue d'une seule voix.

*Drumming+* était le point fort d'un concert qui s'est aussi intéressé musicalement et en termes de mouvements à deux autres pièces. En ouverture, une entrée en scène au pas de marche avec une pièce traditionnelle de tambours avec piccolo intitulée *Der Vaudois*, qui fait le lien avec le canton de résidence du groupe, composée par le compositeur vaudois Gustave Doret. Directement après et devant la scène, à niveau avec le public, une battucada brésilienne, une pièce puissante et immersive de percussions seules. Ces deux pièces n'étaient pas seulement là en introduction à la pièce de Reich de 50 minutes, elles font également chacune référence aux traditions d'un pays : Doret à la Suisse avec des tambours bâlois et des origines vaudoises, la battucada au Brésil et *Drumming* de Reich finalement aux USA ainsi qu'à l'Afrique.

Rebekka Meyer

## De l'ennui à « l'impair »

Festival d'Automne 2012 à Paris

L'édition 2012 du Festival d'Automne à Paris ne déroge en rien aux principes qui en font sa singularité au sein d'un paysage culturel foisonnant qui ne garantit pas toujours à la création la visibilité qu'elle mérite. La programmation musicale de cette année ne dément pas la tendance observée depuis le changement de direction : entre la réduction du nombre de concerts et une volonté manifeste de jouer la carte (risquée) de l'hétéroclite. Parmi les objets musicalement non identifiés on trouvera certainement *When the mountain changed its clothing* du sexagénaire et toujours adolescent Heiner Goebbels. À mi-chemin entre théâtre-performance et opéra de poche, ce happening sonore et juvénile traduit l'amour du compositeur pour des formes d'expression multiples, toujours en marge et toujours en quête de questionnement. La musique est ici réduite à une partition a cappella, qui navigue entre complexité polyphonique et monologues parlando ; le tout étant confié au génial ensemble vocal Carmina Slovenica, une éblouissante chorale de jeunes filles fondée par Karmina Šilec. Le résultat est confondant de précision et d'énergie, tant sur le plan de la vocalité pure que sur le plan de l'expression scénique. Une syntaxe chorégraphique faussement désordonnée déploie la quarantaine de protagonistes d'un bout à l'autre du Théâtre de la Ville, au rythme de phrases frénétiques tantôt linéaires, tantôt séquencées en une pluie de syllabes rebondissantes.

On perçoit au passage des références facétieusement empruntées à Rousseau, Eichendorff ou Gertrude Stein, des échappements de gestes et de pensées subtilement enrobés de signatures musicales aussi diverses que des chants de partisans ou des arrangements de Brahms et Schoenberg. Aussi inclassable mais bien moins humoristique et roborative, la musique du danois Hans Abrahamsen dont ce fut la première apparition sur



une scène française. Travaillant la notion de transparence et de « nouvelle simplicité », ce corniste de formation ose un travail à minima de la matière sonore pour y superposer l'action autonome de l'imaginaire. Son *Winternacht* — dont l'effectif n'est pas sans rappeler celui du *Pierrot Lunaire* — évoque manifestement un Voyage d'hiver privé de sa voix soliste. À la poésie de Müller, il substitue la référence muette à Georg Trakl pour une narration faite de nuit et de neige. Si la proximité de ses Études pour piano avec le modèle (révéré) de Ligeti ne permet pas de percevoir une signature authentique, il faut se tourner vers le vaste ensemble polyphonique *Schnee*, quitte à devoir en accepter la durée parfois rédhitoire pour en percevoir toute l'étrangeté et la profondeur. Les musiciens de l'Ensemble Recherche repoussent aux limites de l'audible la production de sons opalescents et amalgamés par une écriture stricte et austère. Le frottement continu de feuilles de papier exacerbe l'écoute en créant un halo sensible pour des tessitures aiguës et quasi détimbrées. Ces canons, d'une polyphonie blanche et neutre soutiennent à eux seuls la comparaison avec l'ensemble des œuvres de Benedict Mason, figure tutélaire et surexposée de cette édition du Festival d'Automne. Placées au confluent des arts plastiques et du cinéma, les origines artistiques du compositeur anglais nourrissent naturellement une identité multiple et une nature créatrice si contrastée qu'elle en paraîtrait volatile. Musicalement autodidacte, on retrouve chez lui un écho de la démarche de Marcel Duchamp dans sa propension à traiter de l'instrumentation comme d'un ready made. On désespère de trouver un quelconque intérêt à cet atavisme pour la mise en scène et le spectaculaire derrière lequel se dissimule une approche « accidentelle » de la composition. La complexité relative de ce qu'il est

bien convenu d'appeler une écriture se noie invariablement dans une apologie du formel qui tient davantage de la performance que de l'acte créatif en lui-même.

Au registre des déceptions, nous placerons la soirée consacrée intégralement au jeune Pierre-Yves Macé dont ni le talent d'interprète, ni la qualité de l'écriture ne méritaient l'exclusivité du programme. La section Song Recital repose sur la fausse bonne idée d'un matériau brut puisé dans la musique de variété mise en ligne par des amateurs sur Internet et littéralement « recyclé » en temps réel par une voix soliste et les musiciens de l'Instant donné. La juxtaposition du « savant » et du « populaire » se heurte à un débat stérile et d'une dimension esthétique somme toute convenue. Terminons les doléances par le concerto pour piano de Gérard Pesson : *Future is a faded song*. Ni le programme (remarquable) ni le subtil écrivain orchestral que construit Tito Ceccherini à la tête du Hessischer Rundfunk Sinfonieorchester Frankfurt ne parviennent à faire décoller une pièce construite autour de l'affrontement entre un « hyper-clavier » dont l'orchestre serait le résonateur, la « table d'harmonie ». L'emprunt du titre au recueil *The Dry Salvages* de T.S. Eliot fait office de cache-misère destiné à tromper l'ennui de l'auditeur contraint de subir de très démonstratives variations autour de la notion de « souffle d'orchestre » dans un jeu de cache-cache avec la sonorité effective. Ce corps sonore subtilissime se vaporise par l'intention même d'y toucher. Une musique du peu, une aporie à la fois indigeste et anorexique. Aux antipodes de ce continent d'ennui, on retrouve sans déplaisir Emilio Pomarico à la tête de l'Ensemble Musikfabrik et l'ensemble vocal Exaudi dans un programme insolite dans lequel le Codex Chantilly et Machaut côtoient Ferneyhough. En ouverture, Mason dispose plusieurs centaines d'instruments

« nouvellement inventés ou rares » (*the neurons, the tong, the cochlea... the breath, the resonance*) sur une scène transformée en immense tapis d'activité pour les 22 musiciens censés en jouer. La pièce ne parvient pas à faire oublier cette impression de trivialité délétère, antichambre inutile que la magnifique complexité des chants de la Renaissance fait oublier en un instant. La matérialité minérale des lignes de contrepoint forme un support sensoriel et spirituel à la création de Brian Ferneyhough (*Finis Terrae*). C'est sans contestation la pièce majeure de ce festival, un modèle de virtuosité et d'énergie acérée mêlant six voix à un ensemble instrumental de haute tenue — « Complexité », dans son étymologie d'embrassement et de simultanéité d'événements sonores, mais avant toute chose, cet « impair » verlainien sans lequel il n'existe pas de fait musical.

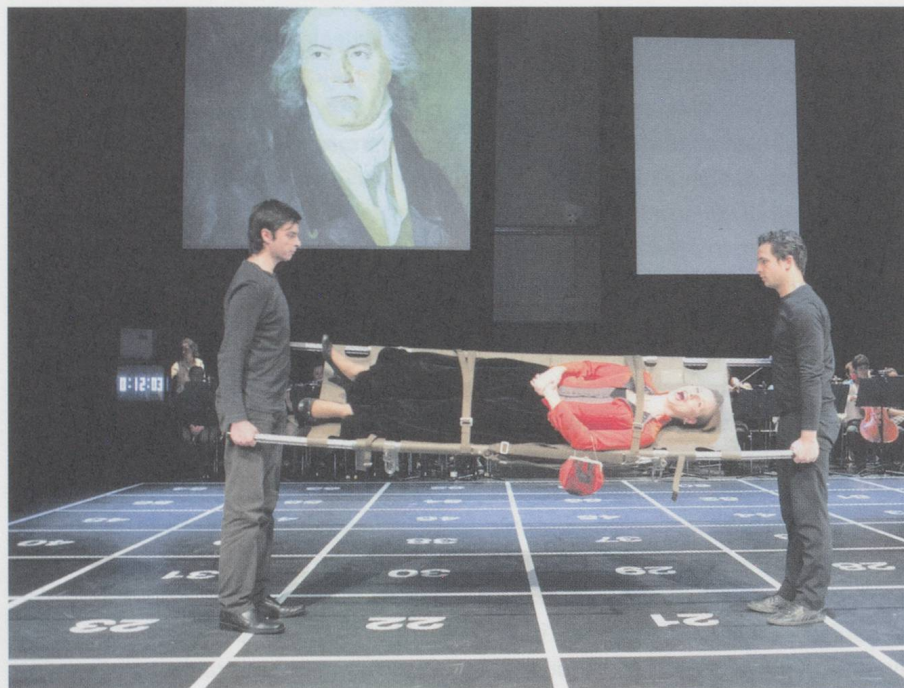
Signalons en marge du Festival d'Automne le remarquable cycle du quatuor Diotima aux Bouffes du Nord. Le programme propose une mise en regard des quatre quatuors de Schoenberg avec les derniers opus de Beethoven, en hommage à la série de concerts donnés en 1937 à Los Angeles par le quatuor Kolisch. Le projet des Diotima intègre la version révisée du *Livre pour cordes* de Pierre Boulez, partition de 1948 enregistrée partiellement mais jamais donnée en public en intégralité. Hormis d'inévitables baisses de tension dans le détail de la réalisation, l'ensemble du cycle atteint un degré d'expression tout à fait remarquable. Même si la répartition du *Livre* sur quatre soirées ne permet pas d'en percevoir la réelle unité, la confrontation de cette musique excessivement « construite » avec les arrière-mondes beethovéniens et les paysages de Schoenberg révèle son identité et sa place parmi les plus hauts chefs-d'œuvre du siècle passé.

David Verdier



## Unbekannte Empfänger

«Das Theater um die Muhsiiik»: Berner Festival mit Symposium zum aktuellen Musiktheater (13. bis 15. Dezember 2012)



Angelo Solarì Parra, Anna Gössi, Dorian Fretto (v.l.n.r.) in «*Europa 2*» von John Cage am Festival «Das Theater um die Muhsiiik». © Marco Frauchiger

«Muhhh. Muhhhhh. Muhsiiik» ist der Laut, den die Hochschule der Künste Bern und die Dampzentrale Bern gemeinsam ausstossen. Mit vereinten Kräften haben sie ein Festival/Symposium zum Stand des aktuellen Musiktheaters organisiert. Was am Symposium philosophiert und reflektiert wird, steht im Dialog mit den verschiedenen ästhetischen Welten, in welche die neun Aufführungen der drei Festivalabende Einblick geben. Ein Wechselspiel von Theorie und Praxis, das nicht nur ein breites Spektrum davon, was Musiktheater ist und sein kann, zu präsentieren vermag, sondern sich auch ausserordentlich anregend und anschaulich gestaltet. Doch was sind gemeinsame Tendenzen des Musiktheaters – neben der Tatsache, dass nicht nur die akustische Qualität, sondern auch unverzichtbar die visuelle bzw. szenische Komponente das Gesamte mitgestaltet? Dass der Aufführungsmoment zählt? Vielleicht das absurde Sprechen im Sinn der «französischen Schule», das im Musiktheater der Gegenwart nach wie vor beliebt ist? Das insze-

nierte Musizieren nach Mauricio Kagel? Das Alltägliche als unerschöpfliche Inspirationsquelle, wenn zum Beispiel gewohnte Geräusche, Bewegungen und Abläufe wie das Klappern von Geschirr oder das Knacken der Handgelenke in die Werke einkomponiert werden?

Es ist klar, ein einziges (Selbst)verständnis des heutigen Musiktheaters gibt es nicht – das zeigen die Aufführungen, aber auch die Vorträge und Diskussionen am zweitägigen Symposium. Die Komponisten, Musiker und Dirigenten nutzen dieses Forum, um eine gemeinsame Sprache zu finden. Und womöglich ist der Austausch gerade deshalb von Direktheit und Neugier geprägt, weil er (noch) nicht von wissenschaftlicher Verkopftheit getragen wird. Mit dieser Offenheit lässt sich auch krisenfrei dem typischen Spagat junger «Gattungen» begegnen: Einerseits geht es darum, den Begriff «Neues Musiktheater» zu besetzen und sich von Oper, Musical und Performance abzugrenzen; gleichzeitig aber auch darum, sich vom Spartendenken zu verabschieden und

## De l'enclau à «l'impair»

Festival d'automne 2012 à Paris

Le festival d'automne 2012 au Festival d'automne à Paris

eine Vielzahl von Positionen zuzulassen. Dieses Spannungsfeld zwischen Interdisziplinarität und Identität des Musiktheaters sieht auch der Hamburger Komponist Jan Dvořák, der – etwa mit seiner Gruppe Kommando Himmelfahrt – Musiktheater in popkulturelle Formate überträgt. Im Interview nach seinem Vortrag spricht er über seine Arbeit: «Ich suche nach Formen, wie man die Neuerungen des Schauspiels fürs Musiktheater nutzbar machen und trotzdem Musiktheater bleiben kann.»

Musiktheater-Komponisten setzen heute auf Flexibilität und Innovation. Sie suchen einen neuen Umgang mit der Bühne und wollen Wahrnehmungskategorien erweitern, manchmal aber scheint es an formaler und inhaltlicher Einheit zu hapern. «Beim Théâtre Musical gibt es immer noch viele Bastler. Da ist eine wunderbare Kreativität, aber man müsste noch einen Schritt weitergehen», beobachtet Roman Brotbeck, der nicht nur Chefkoch beim grossen musikkulinarischen Muhsiiik-Bankett ist, sondern auch Initiator des interdisziplinären, zweisprachigen Masterstudiengangs Théâtre Musical an der Hochschule der Künste Bern (HKB). Er fragt sich zudem, ob das Musiktheater überhaupt ein eigener Bereich sein kann oder sich bereits in die künstlerische Praxis aufgelöst hat. Und ob Musiktheater heute noch politisch-gesellschaftliche Aktualität hat: «Ich war mir in den letzten Jahren nicht mehr sicher, ob das Thema denn nicht schon vorbei ist. Mit diesem Festival wurde mir jedoch klar, dass es nicht bloss eine Welle war.»

Ein Plädoyer für die Aktualität des Musiktheaters sind die abwechslungsreichen «Briefmarkenopern» der Studierenden der Kompositionsklasse von Manos Tsangaris (Hochschule für Musik Dresden, aufgeführt in Kooperation mit der HKB). Selbst wenn manche Miniaturen eher Rätsel hinterlassen, sind sie ein



experimenteller Katalog der räumlichen, szenischen und körperlichen Horizonte des Musiktheaters. Die Kürze der Skizzen hat Energien freigesetzt. Auch der Théâtre-Musical-Absolvent Panagiotis Iliopoulos findet Gefallen am kleinen Format: Seine Miniatur besteht allein aus Sprachfetzen verschiedener Übersetzungen vom Monolog des Lucky aus Samuel Becketts *Warten auf Godot*. Diese wurden nach musiktheatralischen Parametern inszeniert, von Sprechtonlage und -tempo bis hin zu koordinierter Mimik und Gestik. Becketts Lucky denkt nicht nur laut, in seiner Rede steckt eine ganze Partitur. Dabei wirkt das ausgeklügelte komponierte Sprechdenken im menschenwimmigen Foyer der Dampfzentrale (Donnerstagabend) ganz anders als im trockenen Konzertsaal der HKB (Samstagmittag). Skurril und exhibitionistisch hier, psychotisch und einnehmend dort.

Dass die Beschaffenheit des Ortes massiv auf das Musiktheaterwerk einwirkt, ist auch Grundtenor der Teilnehmenden der Podiumsdiskussion. Mit der Wahl des Aufführungsortes werden ästhetische Vorentscheidungen getroffen. Diese können sogar Teil des Kompositionsprozesses sein. Der Komponist Daniel Ott etwa – sowohl Vortragender beim Symposium als auch Teilnehmer der Podiumsdiskussion – setzt das Musiktheater u. a. in die Natur, wo er dem spezifischen Soundscape und den Bedingungen einer Landschaft ausgeliefert ist. Damit erfüllt er schon heute, was sich Komponistin Cathy van Eck (Vortragende und Dozentin an der HKB) für die Zukunft des Musiktheaters wünscht: «Ich möchte, dass das neue Musiktheater aus seiner eigenen Sparte herauskommt. Es soll an Orten aufgeführt werden, die offen sind. Es muss sich aber auch mehr an spezielle Aufführungssituationen anpassen.» (Interview nach ihrem Vortrag)

Kann die Dampfzentrale solch ein offener Ort sein? Diese Frage stellt sich

vor allem beim Pendulum Choir aus La Chaux-de-Fonds: Neun Männer sind auf Hydraulikpumpen installiert. Zu ihrem Gesang bewegen sich die Apparaturen in alle Himmelsrichtungen – die schattenwerfenden Kippfiguren wirken so, als gehörten sie eher in eine Kraftwerk-Bühnenshow als vor ein sitzendes Publikum. Doch gleichzeitig nimmt nichts besser als der Turbinensaal die ferngesteuerten Robotermenschen in sich auf. Die Gemäuer, die 70 Jahre lang Maschinen Geräusche schluckten, verstärken die reizvolle Reibung zwischen dem, was man sieht, und dem, was man hört. Unerwartet sakral und von Industrielärm völlig desinfiziert kommen die Pendelgesänge daher. Dafür weben sich vermeintliche «djà-entendus» von frühen Chorälen bis A-cappella-Avantgarde in die polyglotte Polyphonie.

Von Neuer-Musik-Ästhetik entfernt sich auch die Eröffnungsproduktion *Teenage Lobotomy* (2012) des Westschweizer Musikers und Theaterschaffenden Christian Garcia: Mit donnernden Rockmusik-Sounds spannt er kraftvoll seinen Bogen, ohne sich für den Abschuss zu entscheiden. Durch Kostümwechsel, Hinterfragungen der Interpretendenfigur sowie gelungen Videoprojektionen eröffnet besonders die szenische Ebene einen wunderbaren Deutungspluralismus. Da den frei erzählten, familienbiographisch angebundenen Narrativen im letzten Drittel der Biss fehlt, droht die Bühnenkunst auseinanderzufallen. Doch dies ist eher ein Problem der Dramaturgie als des künstlerischen Ansatzes. Denn Garcia zeigt, dass Musiktheater schon längst mehr ist als ein Befreiungsprozess von der traditionsverhafteten Oper.

Ein überwältigendes Quodlibet aus Musik, Aktion, Kostüm und Multimedia präsentieren Studierende verschiedener Studiengänge der HKB in *Europa II*, der zweiten von fünf experimentellen Opern von John Cage. Auf einer gigantischen

Schachbrett-Bühne aus 64 Quadraten üben sie abwechselnd und gleichzeitig Aktionen aus, deren Zeitfenster vom Orakelbuch *I ging* festgelegt wurden. Es dirigiert also nur die Digitaluhr. Cages 1987 uraufgeführte «opera to end all operas» saugt 300 Jahre Operngeschichte in Form von Musik, Bühnenbild, Requisiten, Licht, Tanzfiguren und Arien in sich auf und spuckt dieses Material zerfetzt und durcheinandergeworfen wieder aus. Die respektvollen Dekonstruktionen steuern die Akteurinnen und Akteure selbständig: Sie singen glamourös ihre Koloraturen, schmachten haareföhnend, ziehen bunt kostümiert in ihre Schlachten und spielen unbeirrt von ihren Notenblättern. Die Zuschauer Augen und -ohren flanieren durch die Referenzen auf berühmte Helden, Aufführungen und Sänger und backen sich daraus ihre eigene Oper, ganz nach Cages Wunsch: «What I wanted to do was to have the programs such that if twelve people were sitting in a row each one would be looking at a different opera.» Nicht umsonst werden für dieses Projekt unter der Leitung von Pierre Sublet grosse materielle und logistische Geschütze aufgeföhren: Die über 70 Beteiligten beeindruckten mit ihrem Spiel und ihrer Liebe zur Präzision, sie wissen (auch bei unbekanntem Empfänger) ausdrucksvoll zu senden und beherrschen das ver- und geordnete Chaos. John Cage ist lebendig. Und selbst diese «historische» Produktion führt vor Augen: das Musiktheater auch.

Theresa Beyer



## Wunschtraum vom Neuschnee

«Vom Nullpunkt? Aufbruchereignisse in der Musikgeschichte zwischen dem Mittelalter und der Gegenwart» – ein Symposium der Zürcher Hochschule der Künste (29. und 30. Oktober 2012)

Der relative Nullpunkt dieses Berichts sei definiert durch folgende Koordinaten: Mit dem Urknall beginnt die Zeit, über 0° Fahrenheit ist Bewegung möglich, und ein Symposium ist eine Plattform für den Austausch wissenschaftlicher Experten über den Forschungsstand ihres Fachgebiets. Oder in der altgriechischen Variante «Symposion» ein ritualisiertes Gastmahl mit diskursiven Ausschweifungen. Und vielleicht beginnt die Zeit ja auch mit Adam und Eva, während so manche Bewegung schon bei 0° Celsius ins Stocken gerät.

Ein Nullpunkt kann Dinge in Perspektive setzen, neutralen Gegebenheiten als Bezugswert Bedeutung verleihen und – in Form neuer Entdeckungen – festgefahrenen Systemen auch mal den Boden unter den Füßen wegreißen. Das breite Spektrum seiner erkenntnisgeschichtlichen Implikationen und konzeptionellen Anwendungsmöglichkeiten (nota bene in den Künsten) war dem Departement Musik der Zürcher Hochschule der Künste Anlass, ihn zum Jahresthema zu küren. Nach «Routine» und «Instrument?!» ist «Vom Nullpunkt?» nun der dritte Leitfaden, der sich als Fragestellung im Hinterkopf durch die Aktivitäten der Fachbereiche zieht, diese unter einem aktuellen Aspekt beleuchten und Denkanstösse geben soll. Moderiert von Jörn Peter Hiekel (ZHdK) und begleitet von konzertanten Einlagen ZHdK-Studierender nahmen sich Ende Oktober zehn Dozierende der Fachbereiche Musik und drei Spezialisten externer Disziplinen bei einem zweitägigen Symposium unter dem Titel «Vom Nullpunkt? Aufbruchereignisse in der Musikgeschichte zwischen Mittelalter und Gegenwart» der theoretischen Aufarbeitung des Themas an.

Ein allgemeines Referenznetz zur Begriffsdeutung lieferte für Redner und Diskussionen CERN-Forscher Günther Dissertori in seiner Betrachtung über «Nullpunkte in der modernen Physik». Unerwartete, aber auch antizipierte neue Erkenntnisse standen darin einerseits als Negation vermeintlicher Tatsachen und andererseits als Motivatoren zur Entwicklung innovativer Ansätze dem bewusst definierten Ausgangspunkt von Bezugssystemen gegenüber, mit denen natürliche, gesellschaftliche, historische und andere Gegebenheiten organisiert werden.

Als Wunschtraum vom Neuschnee stellte Departementsdirektor Michael Eidenbenz den empirischen absoluten Nullpunkt bereits in seiner Begrüssungsansprache unter Vorbehalt. Er bleibt ein Luxus rezeptorischer und schöpferischer Grundprogrammierung, in dessen Genuss laut Elisabeth Danuser (ZHdK) lediglich Pädagogen der musikalischen Früherziehung kommen. In der Kunst selbst funktionieren die vollkommene Unbedingtheit höchstens in ästhetischen Konzepten radikaler Neuerfindung nach Art von Arthur Rimbauds «JE est un autre».

Dem stand immer wieder die Cage'sche Formel der «Happy New Ears» gegenüber, die eine grundlegend neue Beschäftigung fordert mit Fragen wie: Was ist Klang, was Musik? Wo finde ich sie? Wie kann oder darf ich sie hören und denken? Eine solche ästhetische Koordinatenverschiebung griff auch der Musikethnologe Dieter Ringli mit «Motörheads <Ace of Spades>: Die Überwindung von Kunst und Kommerz» auf. Die Band hatte in den 1980ern abseits von Popper-Glamour und 3-Akkorde-Punk den Harley-Look, Mundpropaganda und ausgedehnte, virtuose Gitarrensoli salonfähig gemacht.

In der Riege der Redner hielt Ringli als Forscher an tatsächlicher musikhistorischer Initialsituation rar besetzte Stellung, formulierten die geladenen Experten

doch hauptsächlich allgemeine Betrachtungen zum Überthema aus Sicht ihrer jeweiligen Disziplin. Der Nullpunkt ist per se kein wissenschaftliches Feld, weshalb die Präsentation von Forschungsständen nicht Ziel des Symposiums sein konnte. Verschiedene Aspekte einer zeitlos brisanten Perspektive auf die Musik sollten da ausgeleuchtet, ein diskursiver Ansatz für Lehrende und Studierende geboten werden. Doch es scheint, als müsste der Austausch um den Nullpunkt vorerst unter den Tagungsrednern selbst stattfinden, da diese zugleich den Grossteil der Zuhörer ausmachten und eine Symposiumsschrift bisher nicht geplant ist. Bleibt zu hoffen, dass «Nachbarschaften» – angedacht als Jahresthema 2013/14 – einem weniger exklusiven Kreis künstlerische Anregungen bringen wird.

Lisa D. Nolte



## Armschmalz und Kopfarbeit

Internationales PIANO PAM! Festival in Uster (16. bis 18. November 2012)



Seemannskerzenklavier, Toy Piano, Steinway D: Tastenkabinett für Vera Kappeler's Paul-Burkhard-Hommage.  
 © mikemueeller fotografie

Seit über zehn Jahren macht der umtriebige Schlagzeuger Lucas Niggli «PAM!» bzw. «Platz für andere Musik!» in Uster. «Anders» und vor allem stilistisch divergent war auch das Programm des 2. Internationalen PIANO PAM! Festivals im Central Uster, seit diesem Jahr Heimat der Konzertreihe, die früher im Qbus stattgefunden hatte. Mal ehrwürdiger, schwarz glänzender Koloss, mal Schreckgespenst disziplinversessener Elternhäuser, dann wieder Bar-Schabracke, die in alten Zeiten schwelgt – das PAM-Piano ist so konnotationsreich, launisch und vielseitig wie die Perspektiven der geladenen Interpreten und die Geschichte des Instruments selbst.

Auf den ersten Blick hätte da das Auftaktprogramm des Festivals noch fast traditionell wirken können: Solorezital mit Frühromantik und Serialismus. Doch Beethovens Klaviersonate op. 111 geistert mit ihrem formalen, harmonischen und rhythmischen Eigensinn für sich schon im epochalen Überall und Nirgendwo. Zugegeben, Boulez' Klaviersonate Nr. 2 mag für manches heutige Ohr schon arg nach den späten 1940ern klingen, verliert dadurch jedoch nicht an Radikalität – ein Aspekt, den der Zürcher Pianist

Stefan Wirth voll auszukosten wusste, indem er alles auf die scharfe Klarheit ihrer Struktur zuspitzte. Eine Portion derselben Erbarmungslosigkeit hätte sicher auch das Verschwimmen der Beethoven-Sonate in dröhnenden Pedal-pulverwolken verhindert.

Mehr als Arrangements mit Zwischenspielen waren die Thelonious-Monk-Adaptionen des deutschen Free-Jazz-Urgesteins Alexander von Schlippenbach. Melodische Linien geschmeidig nachdichtend und fortspinnend, Akkordfolgen durchstöbernd, summend kommentierend breitete der Initiator der ersten Monk-Gesamteinspielung mit viel Ruhe seine Sicht auf das Songbook des Amerikaners aus.

Armschmalz statt Kopfarbeit und eine zauberhafte Verschrobenheit brachte die zweite Hommage des Festivals mit sich. Das Angedenken Paul Burkhard's bot willkommene Gelegenheit für eine Präsentation aus dem instrumentalen Kuriositätenkabinett der Vera Kappeler. Mit wohlweislich ungestimmtem Seemannskerzenklavier, Toy Piano, Flügel und Spieluhr machte sich die Baslerin an den Nummern des Zürcher Operetten- und Theaterkomponisten zu schaffen und hinterliess

dabei den fahl schimmernden, leicht abgedroschenen Eindruck eines kleinen Mädchens, das die grosse Melancholie der Welt für sich entdeckt.

Sich selbst beschenkte Lucas Niggli mit einer Einladung an den russischen Pianisten Simon Nabotov. Dessen Instrument wirkte geradezu reduziert gegenüber dem Arsenal von Beckenpyramiden, Tüchern, Rasseln und diversen weiteren Klangerzeugern, die der Schlagzeuger im Verlaufe der gemeinsamen Improvisationen um sich scharte. In drei lautstark treibenden Sets mit nur sehr sporadischem Augenmerk für die reduzierteren Dimensionen stimmten sich die zwei Musiker bei ihrer ersten Bühnenbegegnung mit der unmittelbaren Gelassenheit aufeinander ein, die es Nabotov mitten im Spiel auch mal erlaubte, sich eine Pause mit Spaziergang ums Klavier zu genehmigen.

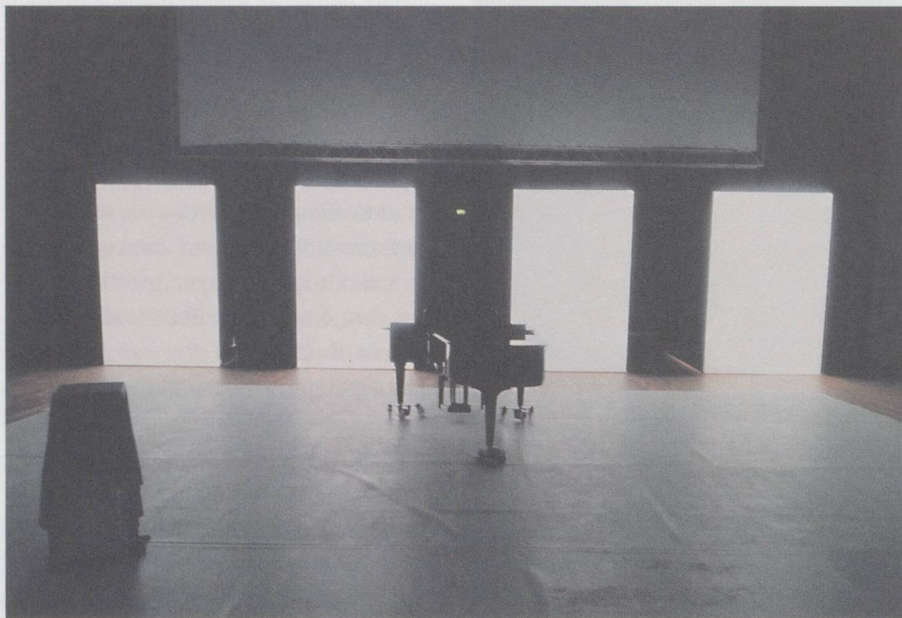
Der letzte Tag von PIANO PAM! stand ganz im Zeichen des Nachwuchses. In Kooperation mit dem Qtopia-Kino wurde da eine sichtlich begeisterte Kinder- und Elternschar mit Kurzfilmen rund ums Klavier, Schülervorspielen und der cineastischen Erzählung *Vitus* über Freud und Leid der Wunderkindexistenz unterhalten. Wem das noch nicht genug der Perspektiven war, der konnte zum Gespräch zwischen Central-Kopf Frank von Niederhäusern und *Vitus*-Regisseur Fredi Murer noch in Sessel und Liegestuhl des Qtopia verweilen. Neben der Entstehungsgeschichte des hollywoodkompatiblen Lichtspiels gab es dort zur Abrundung des Festival- und Nachwuchsprogramms noch eine Murer'sche Schimpftirade auf die Schweizer Filmförderung zu hören nach der Façon «Warum in die Risikolandschaft der Jungfilmer schweifen, wenn der angestammte Erfolgsgarant liegt so nah?».

Lisa D. Nolte



## Plappernde Masse

Das Diskurskonzert «Wir sind aussergewöhnlich» in den Sophiensaalen in Berlin (19. Januar 2013)



Patrick N. Franks musikalischer Diskursraum. Foto: zVg

«Wir sind aussergewöhnlich», so lautet der Titel des als «Diskurskonzert» angekündigten Abends von Patrick N. Frank in den Berliner Sophiensaalen. Im Prolog flimmern schnell aneinander geschnitten Bilder der «1000 aussergewöhnlichsten Menschen aller Zeiten» über eine Leinwand (Video: David Rittershaus). Erschlagen von dieser Fülle an Bildern stellt sich die Frage: Was bleibt noch übrig vom Aussergewöhnlichen in einer Masse des Besonderen?

Wie in einer ganz und gar gewöhnlichen Konzertsituation treten anschliessend die Pianistin Judit Polgar und der Tenor Jakob Pilgram in Abendgarderobe auf das weisse Bühnenviereck (Bühne: Michael Schranz) und präsentieren ein Lied von Robert Schumann. Und danach geht es los mit dem Diskurs: Der Komponist Patrick N. Frank und der Philosoph Enno Rudolph unterhalten sich wie in einer Talkshow über das Verhältnis von Qualität und Quantität in der heutigen Gesellschaft und die Funktionsweise von Google. So wechseln sich Konzertszenen, Videosequenzen und Diskursmomente ab; Aneinanderreichungen,

Häufungen, Auftürmungen prägen die Ästhetik.

Im Konzeptstück *The law of quality* von Patrick N. Frank, das in der Mitte des Abends eingefügt ist, werden die Töne gezählt, die pro Sekunde erklingen. Steigert sich die Qualität, je mehr es sind? Zusammenschnitte von Internet-Videos und Gesprächssequenzen stehen zur Diskussion: Wird Qualität in der heutigen Gesellschaft tatsächlich nur noch anhand von Quantitätsmessungen wie Einschaltquoten, höheren Marktpreisen und der Anzahl von Klicks und Links festgestellt? Ist Demokratie die Diktatur der Quantität? Ist Pluralismus möglicherweise eine Antwort darauf?

So spannend die Fragen sind, die hier aufgeworfen werden, so sehr wiederholt sich doch die Art, die Dinge zu thematisieren. Der Zusammchnitt der «240 aussergewöhnlichsten Musikstücke aller Zeiten» ist zwar gut gemacht, und man kann sich daran freuen, wie die Stücke aneinander gesetzt worden sind und wie die Klänge durch den Raum wandern (Klangregie: Jürg Lindsberg) und wie sich das Licht dabei verändert (Lichtgestaltung:

Markus Brunn). Das, was der Zusammchnitt vermittelt, geht aber nicht über den Prolog hinaus. Ähnliches gilt für den besonderen Moment, wenn nach und nach alle Beteiligten genau das beschreiben, was sie gerade tun, so dass sich der Raum von allen Seiten her mit letztlich sinnentleerten Sätzen füllt: Die plappernde Masse, die nichts weiter zu sagen hat als «Jetzt rede ich!». Endlich wird hier in Theatermittel umgesetzt und damit sinnlich erfahrbar gemacht, was vorher nur sprachlich verhandelt wurde. Schade, dass solche Transformationen der Theorie in Szenen und Situation nicht öfter eingeflossen sind. Und schade, dass vorher so viel benannt und ausgesprochen wurde, dass dem Betrachter zu wenig Raum bleibt, um selbst noch etwas zu entschlüsseln.

Am Ende wird das Publikum dazu eingeladen, mit den Künstlern an einer langen Tafel Brot und Wein einzunehmen und mit ihnen zu diskutieren. Das fühlt sich etwas bemüht an, so wie der ganze Abend etwas konzeptuell Überfrachtetes, Verkopftes an sich hat. Vielleicht ist das aber ganz normal für ein Diskurskonzert.

Friederike Kenneweg