

Berichte = Comptes rendus = Rapporti = Reports

Objektyp: **Group**

Zeitschrift: **Dissonanz = Dissonance**

Band (Jahr): - **(2015)**

Heft 132

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.

Trommeln

«ZeitRäume Basel – Biennale für Neue Musik und Architektur»

(10. bis 13. September 2015, diverse Orte in Basel)



Als die «ZeitRäume Basel – Biennale für Neue Musik und Architektur» am 10. September auf dem Basler Münsterplatz mit der Gemeinschaftskomposition *Square* von Ivan Kym und Wolfgang Mitterer eröffnet wurden, da schien das Festival eigentlich schon längst im Gang: Mehrere Vorveranstaltungen – Konzerte, Vernissagen und «Klangfahrten» – machten seit Mitte August auf die erste Ausgabe der Biennale unter der künstlerischen Leitung von Bernhard Günther aufmerksam und liessen die Trommel der Öffentlichkeitsarbeit bereits ordentlich rasseln. Trotzdem war der offizielle Auftakt eine wichtige Markierung, und dies nicht nur im Sinne eines Auftakts zu den eigentlichen Festivaltagen. Angesichts des vielsagenden und konnotationsreichen Titels der «ZeitRäume» fiel dem Eröffnungskonzert auch die Aufgabe der inhaltlichen Markierung zu, von der zu hoffen war, dass sie als programmatisches Statement eine Richtung oder eine Position angeben würde, von der aus das vielfältige bevorstehende Programm erkundet werden könnte. Denn so entschieden die ZeitRäume ins Rampenlicht traten und so breit das Festival in Basel abgestützt war, so undeutlich war auch, worin genau das Interesse der Macher bei der Beackerung des fast

grenzenlosen Feldes lag, das sich zwischen «Zeit» und «Raum» auftut und das auch durch die Neue Musik und die Architektur im Untertitel nur sehr vage konturiert wurde. Stärker als ein inhaltlicher Fokus hingegen machte sich im Programm eine Vorliebe für das Spektakuläre bemerkbar: Hinter Anpreisungen wie jener, dass im Rahmen des Festivals einer «der beeindruckendsten Räume der europäischen Architekturgeschichte» zu erleben, oder der, dass «eines der Schweizer Dream-Teams im Bereich Musik & Architektur» vertreten sei, hätte man auch die Abteilung Stadtmarketing vermuten können.

Verschiedenes, was für das Festival symptomatisch sein sollte – inhaltlich wie strukturell –, zeigte sich denn auch schon am Eröffnungskonzert. Für das geschickte Networking, mit dem es das Festival schaffte, zentrale Orte und Institutionen der «Musik- und Architekturstadt» Basel in ihr reich bestücktes Programm einzubinden, stand das Gespann von Ivan Kym – seines Zeichens Basler Spitzentambour – und dem österreichischen Komponisten und Instrumentalisten Wolfgang Mitterer. Für die gemeinsame Komposition *Square* trommelten sie rund 100 Tambouren und Pfeifer zusammen, die in ihren Formationen von

verschiedenen Seiten auf den Münsterplatz marschierten und diesen mit schmetternden Wirbeln und scharfen Pfeifen ausfüllten. Dazu gab es Elektronisches aus vier Lautsprechern von Mitterer. Basler Brauchtum traf auf zeitgenössische elektronische Klänge – oder traf daneben: Denn wo die von der Fasnacht her vertrauten Trommeln und Pfeifen faszinierend von der historischen Fassade des Platzes widerhallten und einen in sich bebenden Klangraum schufen, da schaffte die Elektronik – so different die Klänge und Figuren waren – nicht viel mehr, als den Spielort zu einem medialen Raum zu homogenisieren, der den Realraum des Münsterplatzes flach überlagerte. Immerhin gab es aber viele junge Tambouren und Pfeifer – strahlend, lachend und schlotternd – und zahlreich erschienenenes Publikum, darunter viele Eltern. Wenn man die publikumsmässige Misere an vielen Konzerten Neuer Musik kennt, so ist es durchaus zu schätzen, wenn, wie in diesem Fall, der Versuch unternommen wird, anderes Publikum zu erreichen und aktuelles Muskschaffen in einer Stadt gesellschaftlich breiter abzustützen. Doch ersetzt das nicht im Ansatz die Frage nach den Inhalten. Und auch wenn ein Experiment, wie es die Zusammenarbeit von Kym und Mitterer wohl gewesen ist, für ein Eröffnungskonzert ein begrüssenswertes Wagnis ist, so schien bei den ZeitRäumen gerade das Verhältnis von organisatorischer Leistung und projektiven Versprechungen zu konzeptueller Schärfe und der damit zusammenhängenden Einlösung dieser Versprechen in konkreten Programmpunkten wiederholt im Missverhältnis. So auch im zweiten Konzertblock des Eröffnungsabends im Basler Münster, dessen Akustik in den Uraufführungen von Georg Friedrich Haas' *Octet* für acht Posaunen und von James Clarkes mehrchöriger Raumkomposition *2015-M* zum Tragen kam. In

Clarkes Werk zischten und schnurrten rund 300 Schüler engagiert aus allen Richtungen in einer allzu lang geratenen Komposition, die in den ersten Minuten überraschend war, dann dem Publikum vor allem nicht nur zu einem Raumerlebnis verhelfen, sondern ihm auch noch permanent sagen wollte, dass es ihm zu einem solchen verhilft. Beeindruckend ist dieser Kirchenraum durchaus, doch wird eine magere Komposition nicht besser, nur weil jener als einer der beeindruckendsten der europäischen Architekturgeschichte angepriesen wird.

Doch dreht sich die zentrale Frage nicht darum, ob ein einzelnes Werk nun gelungen ist oder nicht. Welches Festival – gerade eines mit einem so dichten Programm – hat nicht seine schwachen Momente? Die eigentliche Frage nach der ersten Ausgabe der ZeitRäume ist die nach der Architektur: Wo ist Architektur nicht einfach ein gebauter Raum, nicht einfach ein «spezieller» Ort? Wo ist Architektur eine andere Perspektive, die sich von der musikalischen unterscheiden, sie befragen, befruchten und ihr zuwiderlaufen würde? Nicht an diesem Festival, das sich erlaubt, auch das kleine und feine Kammermusikkonzert im mittelalterlichen Altstadthaus noch irgendwie als Auseinandersetzung mit Architektur darzustellen.

So zeigte sich die Biennale für Neue Musik und Architektur (in die das sogenannte «Tonkünstlerfest» wiederum nahezu spurlos versenkt wurde) vor allem als ein Festival von Musikschaffenden, die Freude am Raum und an Räumen haben und es mit grossem Engagement schaffen, bereits beim ersten Anlauf überregionale Ausstrahlung zu erlangen. Was nicht selbstverständlich ist – man denke an die Tage für Neue Musik in Zürich, die auch im dritten Jahrzehnt ihres Bestehens höchstens knapp soweit strahlen. Will man aber weiterhin unter der Flagge von Musik und Architek-

tur fahren, so ist inhaltlich noch einiges zu tun. Sonst droht schnell die Gefahr, dass das Unterfangen zum Etikettenschwindel verkommt.

Tobias Gerber

Contrastes percussifs

« Invocations – air, word, stick and mystic » (Theater Rigiblick, Zurich, 18 mai 2015)

Le format du concert de musique contemporaine fait souvent l'objet d'une polémique : dans quelle mesure est-il valable de présenter la musique d'aujourd'hui dans le cadre d'un concert « classique », ou, pour le formuler autrement, n'existe-t-il pas une discordance fondamentale entre les syntaxes du répertoire contemporain et des modes de représentation correspondant à une époque révolue ? On pourrait alors se demander : à quoi ressemblerait un concert en « concordance » avec son répertoire ? Et pour y parvenir : quels paramètres sont à remettre (ou pas) en question ? Contourner les modes usuels de représentation d'un concert peut, comme n'importe quel risque artistique, réussir ou échouer. Bien sûr, l'auditeur ne devrait pas percevoir une forme innovatrice de concert comme un artifice destiné à contourner les contraintes techniques, mais plutôt comme une proposition poétique, dénuée de difficultés pratiques quelconques. « Invocations », un événement conçu par le percussionniste suisse Julien Mégroz, est parvenu à relever le défi. Grâce à une scénographie minimale mais cohérente avec l'univers sonore du répertoire, cette performance était perçue comme un spectacle doté d'une réelle structure globale plutôt qu'une simple juxtaposition de pièces disjointes.

Le fil conducteur du spectacle était incontestablement l'utilisation variée et contrastante de la percussion. La scène, remplie par un dispositif impressionnant d'instruments, réservait à chaque pièce musicale un espace performatif propre, mis en relief par l'utilisation de la lumière. Les changements d'éclairages, parfaitement intégrés au jeu des interprètes, participaient ainsi à l'émergence d'un véritable contrepoint entre sons et couleurs. Sur une scène presque encombrée de tam-tams, plaques de tonnerre

Science-Fiction Lieder

Trois cycles de Lieder inspirés par la science-fiction (L'Abri, Genève, 31 août 2015)

et timbales entre autres, le rapport entre ombre et timbre était tout à fait saisissant.

L'interprétation des quatre instrumentistes s'est révélée sans failles. *Fantasia IIIb*, pour vibraphone seul (2009), du compositeur américain Nicholas Deyoe a servi d'ouverture au spectacle, sans dévoiler la grande richesse de timbres et de nuances qui étaient à venir. Ensuite, *Invocation VI* (extrait de l'opéra de Beat Furrer, 2003) pour flûte basse (Anja Brezavšček) et voix de femme (Lena Kiepenhauer) était la seule pièce sans percussion du concert ; les deux musiciennes semblaient sereines face à la virtuosité extrême exigée par la partition. Cela s'enchaîna sans pause à *Schlafgewölk* (extrait de *Turm Musik*, 1984) de Heinz Holliger. Réduite à un effectif minimal (flûte alto et bols tibétains) et hors contexte du concerto de flûte avec orchestre dont l'œuvre est issue, cette pièce était étrangement captivante. Le public, acceptant déjà l'ambiance de l'évènement, tendait l'oreille afin de percevoir la richesse de ces sonorités fragiles.

Funeral Sentences (1998) de Gérard Pape était une pièce pour deux voix de soprane (Lena Kiepenhauer et Lisa Tatin) immergées dans des sons de percussion ; imprégnée de pathos, l'œuvre cherchait à évoquer des lamentations funèbres. Le concert s'est achevé avec la création mondiale de *Zigzag de langues et big bang de baguettes* de Julien Mégroz, en réunissant pour la première fois sur scène les quatre interprètes. La pièce dénotait une certaine ironie ; les textes chantés étaient issus du livre *Zig bang* de Georges Aperghis, dont l'esprit espiègle était incontestablement présent.

Paul Clift

Le *Lied* c'est l'ailleurs.

Le lointain fécondé par la seule imagination. Horizon fantasmé ; horizon condamné : un espace de création.

Le projet des *Science-Fiction Lieder* est enraciné dans cette perspective. Trois pays, trois compositeurs. Le suisse Kevin Juillerat, le britannique Gareth Moorcraft et le norvégien Øyvind Maeland. La création mondiale des *Science-Fiction Lieder* a eu lieu à la Maison d'Ailleurs d'Yverdon. La salle genevoise pour jeune talents abritait la deuxième date de la tournée européenne du quintette (quatuor avec piano et soprano).

Lorsque l'on prend place dans la petite salle de l'Abri, faite de bois et de béton, c'est l'isolement. Nous sommes tout à coup en marge de l'extérieur. Le concert commence.

Les Chants de l'Eubage de Juillerat rappellent cette image du *Lied* indissociable de la poésie. Les mots de Cendrars y sont prêchés à travers une vocalité quasi debussyste et si la soprano Céline Wasmer peine à accepter la désincarnation pythique nécessaire à cette prose, le quatuor est, quant à lui, tout-puissant. Dans ce *Kunstlied* moderne, la musique impose concrètement ce que le texte expose dans l'abstraction : le son, non comme un prolongement, mais comme une cristallisation.

La suite, c'est complètement différent.

On s'enfoncé progressivement dans le questionnement de ce que peut être le *Lied* aujourd'hui et l'on se rend compte que Moorcraft comme Øyvind, sont happés, chacun à leur manière, vers les nouvelles possibilités dramatiques qu'offre cette forme.

Nordsea-Picts de Maeland est construit sur un monologue en six parties, extrait de *Solaris Korrigert* écrit par Øyvind Rimbereid. Très engagé, le texte dévoile le futur proche d'une Norvège qui a épuisé

ses réserves pétrolières ; les hommes luttent pour la survie de l'espèce et l'on entend le blues d'un opérateur de robot qui retrace la chute de ses congénères au moyen d'un langage contaminé par des formules SMS et des abréviations. Ici la musique — illustrative mais efficace — sert le propos. Le traitement vocal est relativement convenu avec toutefois le mérite d'offrir une réflexion sur un *Sprechgesang* étendu grâce au travail initial de transformation du vocabulaire. La présence de sous-titre nous extirpe du concert pour chercher autre chose. Le discours appelle des images invisibles et créer un parallèle évident avec des œuvres connues telles que *La Jetée*, le photo-roman de Chris Marker.

Entracte.

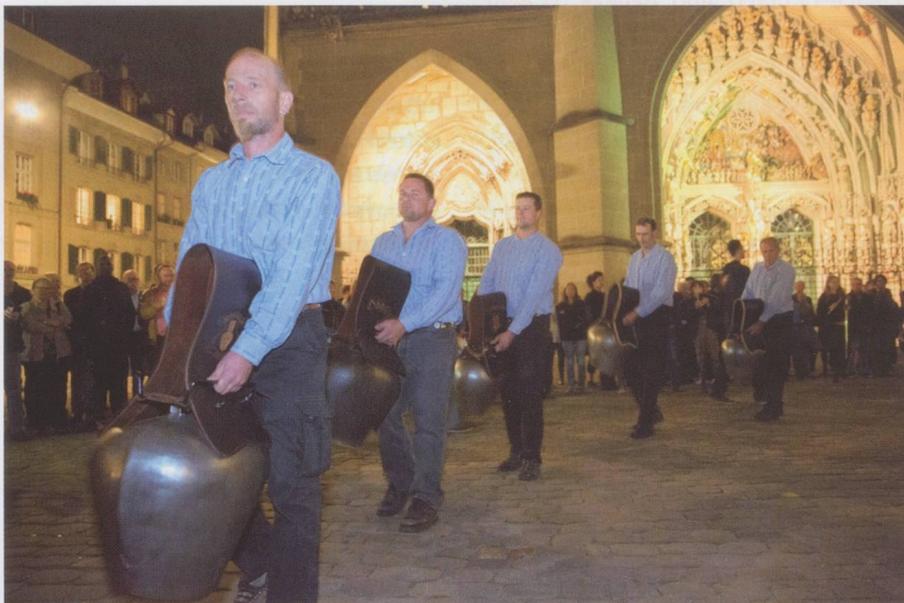
I am your reflection. Ainsi se nomme la dernière pièce du programme ; le *Lied* robotique et romantique de Moorcraft. Le texte de Lydia White commandé pour l'occasion, laisse parler un robot en pleine crise mimétique dont l'intelligence et les sensations s'humanisent. Certes, le sujet a mal vieilli et les mots qui le servent plus que banals mais passons, car ce que le jeune compositeur propose fonctionne : des collages qui assument les racines romantiques du lied schubertien, de forts contrastes esthétiques qui, à l'intérieur d'une même partition, dégagent des espaces qui invoquent automatiquement une mise en scène. Serait-ce la prochaine étape ?

Applaudissements. On ressort en état d'ébriété, tourmenté par la forme même du *Lied* tant elle regorge de possibilités pour la création ; tant par son potentiel dramatique que par les autres disciplines artistiques qu'il invoque. Reste Cendrars : « De chaque écaille de sa peau, quand elle pèle, tombe une comète ».

Luc Birraux

Zerstäubende Soundpartikel

Musikfestival Bern (3. bis 13. September 2015)



Explodierende Klänge bei der Eröffnung des Musikfestivals Bern. Foto: © Philipp Zinniker

Zur Eröffnung des Musikfestivals Bern 2015 liess der Perkussionist und Komponist Fritz Hauser auf dem Vorplatz des Berner Münsters eine bestechende Vision von der Entstehung des Universums erklingen. Seine Performance *nach innen* : *nach aussen* für 100 Perkussionisten, Tambouren, Treichler und Sängerinnen deutete den Urknall als Kosmos verstreuter Sounds und Interventionen, die sich allmählich rhythmisch und örtlich verdichteten und zu einem plärrenden Vortex in der Platzmitte konzentrierten. Mit dem Einsetzen der grossen Münstererglocken zerstäubten die Soundpartikel in alle Himmelsrichtungen und erfüllten die Innenstadt mit den entschwindenden Klängen. Eine ebenso wirkungsvolle wie geschickte Eröffnungsgeste für ein Festival, das sich unter dem Motto «Urknall» im Spannungsfeld von Naturwissenschaft und Transzendenz bewegte. Physikalische Ausdeutungen standen religiösen Erklärungsmustern gegenüber, die Entropie der ordnenden Schöpfung. Joseph Haydns *Schöpfung*, programmatisch wohl unvermeidlich und im Rahmen des Festivals vom Amadeus Chor und dem Berner Kammerorchester dargeboten, beschreibt mit ihrer säkularisiert-bildhaften Ausle-

gung der Genesis auch bereits einen Vermittlungsversuch zwischen Mystik und Aufklärung. Diesem Schwergewicht stellte das Festival ein interessantes Schwesternwerk zur Seite, die *Genesis-Suite*. Diese Gemeinschaftsarbeit jüdischer Exilkomponisten in Los Angeles erklang mit dem Bieler Sinfonieorchester unter der Leitung von Kaspar Zehnder als Schweizer Erstaufführung – lange galt die Partitur als verschollen. Uraufgeführt kurz nach Kriegsende 1945, könnte man dieses Pasticcio als Zeugnis der Geburtsstunde einer neuen jüdisch-abendländischen Kultur nach der Shoa begreifen. Doch der Initiator des Projekts, Nathaniel Shilkret, machte keinen Hehl daraus, dass er vor allem kommerzielle Interessen verfolgte. Biblische Texte, bis heute ein Garant für hohe Verkaufszahlen in der evangelikal geprägten Gesellschaft der USA, unterlegt mit filmmusikalischen Scores bekannter Grössen sollten in einer Platteneinspielung zum Kassenschlager werden. So beteiligten sich Igor Strawinsky und Arnold Schönberg vor allem wegen finanzieller Nöte an der Komposition. Die Aufführung am Eröffnungsabend im Münster krankte daher weniger an der

Verschiedenheit der Personalstile – von Schönbergs streng zwölftönigem Präludium über die tonmalerisch oft etwas plumpen Beiträge Shilkrets und Alexandre Tansmans bis hin zu Stravinskys kleiner Babel-Kantate – als an dem Versuch, die originale Konzeption mit einem voice over der Bibeltexte zu rekonstruieren. Ein Melodram über grossbesetzter romantischer Orchestermusik mag auf einer Schallplatte funktionieren, live gestaltete sich dies mit der Sprecherin Noëmi Gradwohl, die die Genesis in der Neuen Zürcher Übersetzung vortrug, sehr problematisch. Zudem wirkte diese kommentarlose und äusserst affirmative Wiedergabe der Texte unzeitgemäss. Die fromme Hollywood-Schwelgerei liess einen eher ratlos zurück.

Auf der Höhe der Zeit bewegte sich dagegen das Konzert *Planck* in der Dampfzentrale, das fünf Ensembles der freien Berner Szene (Die Freitagsakademie, ensemble proton, Klavierduo Huber/Thomet, Les Passions de l'Âme sowie das Schlagzeug-Quartett Ensemble This Ensemble That) versammelte. Dass Ensembles für Alte Musik in der konstanten Klangforschung und der Abkehr von erstarrten Formen des institutionalisierten Konzertbetriebs den ästhetischen Prämissen von Ensembles, die sich dezidiert der Neuen Musik widmen, sehr nahe stehen, zeigte sich an diesem Abend eindrücklich. Nebst einer etwas blutleeren Uraufführung Leonardo Idrobos wurden Werke von Johann Gottlieb Janitsch und Heinrich Ignaz Franz Biber geboten. Ferner vermochte Michael Pelzels Komposition *Cosmic Swoosh* für zwei Pianisten und Schlagzeugquartett zu begeistern. Eine in ihrer Klangsinnlichkeit an Messiaen erinnernde Musik zwischen dem irisierenden Klang gestrichener Klaviersaiten und geisterhaften Gong-Klavier-Unisoni. Vom Klavierduo Huber/Thomet und den artists-in-residence, dem Ensemble This Ensemble That, fantastisch vorgetragen.

L'œuvre au noir

Création mondiale de *Penthesilea* de Pascal Dusapin au Théâtre de la Monnaie à Bruxelles (31 mars au 18 avril 2015) et Création Française à l'Opéra du Rhin à Strasbourg (26, 28, 30 septembre, 1^{er} octobre 2015)

Den Rahmen für dieses von Annett Lang dezent szenisch eingerichtete Konzert bildete die Uraufführung von Martin Jaggis Werk *Planck* für die 21 Instrumente dieses herausragenden Ensemblekollektivs. Jaggis Verarbeitung von Daten der gleichnamigen ESA-Raumsonde verband interstellares Rauschen mit barocken Vorhalts-Dissonanzen und Klangfragmenten einer Lichtjahre entfernten Vergangenheit. Unter dem Dirigat von Lennart Dohms geriet die ausserirdische schöne Komposition zu einem Höhepunkt des Festivals.

In Zusammenarbeit mit dem Mad Scientist Festival, das sich für die Schnittpunkte von Naturwissenschaft und Performance interessiert, entstand ein reiches Rahmenprogramm mit philosophisch-physikalischen Referaten und einem reizvollen Late Night-Programm. Unter dem Motto *Music Collider* verarbeiteten Elektronik-Acts Musik der Konzerte des jeweiligen Abends und boten eine anregende Bandbreite zeitgenössischer elektronischer Musik.

Trotz des weiten Themenspektrums des Festivals wollte der Urknall nicht so recht zünden: die mediale Wahrnehmung innerhalb Berns hielt sich in Grenzen, und die thematisch oft nur lose angebandenen Konzert-Programme vieler beteiligter Ensembles liessen eine innere Kohärenz vermissen. Und wie es weitergeht? Die sechste Ausgabe des Musikfestivals Bern wird im Herbst 2017 stattfinden, und es gibt Pläne zu einer Neugestaltung des Festivals. Bleibt zu hoffen, dass Berns diffuse Kulturpolitik hier bald definitive Entscheide für eine gesicherte Zukunft trifft.

Moritz Achermann

Sujet maudit autant que redoutable, le meurtre d'Achille par Penthesilée a inspiré à Heinrich von Kleist le sujet d'une pièce écrite en 1807 mais jamais montée de son vivant. L'épouse sanguinaire y est décrite comme « dévorée par la passion, rongée par le devoir, affamée par le désir ». Coproduit par le Théâtre de la Monnaie et l'Opéra du Rhin, *Penthesilea* s'inspire d'un argument en forme de gageure et d'écueil pour une mise en scène qui chercherait à éviter le Grand-Guignol, le mythe inspire à Pierre Audi ses habituels vastes espaces nocturnes. Relevant le défi après le forfait de Katie Mitchell, sa proposition joue sur des options scéniques qui relient immédiatement au drame psychologique qui se joue sous nos yeux. *Penthesilea* est le fruit d'une rencontre, celle de Pascal Dusapin et Beate Haeckl pour l'écriture du livret, et la collaboration de Pierre Audi avec l'artiste Belinda De Bruyckere pour la scénographie.

La scène est occupée par des empilements de peaux de chevaux selon un procédé d'installation plastique doublé de vidéos de Mirjam Devriendt, détaillant le rituel du découpage et du tannage tout au long de l'opéra. Ulysse et Achille ne sont pas les vainqueurs que l'on pourrait croire. Ils errent, suintant de sang, sur fond anthracite et gris acier. Littéralement plombé et monocorde, le traitement des voix oscille entre récitatif et chant, à la lisière du feulement et du cri sourd. Un orage électronique menace par des échos sonores de tout emporter. L'effectif orchestral est dominé par des timbres bistrés, à la fois changeants et étouffés comme un discours affleurant le silence. Impulsions et flux sont au cœur de l'écriture de Pascal Dusapin. On trouve dans ce *Penthesilea* une forme de composition à la fois extrême et marginale qui tranche avec ses derniers ouvrages lyriques. L'univers déjà présent

dans *Medea* se manifeste ici avec une force d'abstraction et de violence supérieures. L'amour littéralement dévorant de l'héroïne antique est saisi comme métaphore des conflits actuels qui secouent la planète. Entre inquiétude et crudité, Dusapin renoue avec les chimères d'un art total et d'un lyrisme éperdu. L'action resserrée en un prologue et onze scènes conduit à un terme fatal et inéluctable.

Le plateau vocal épouse à la perfection la diversité des profils et des caractères, à commencer par la soprano Marisol Montalvo dans le rôle de la confidente Prothoé. Le timbre lumineux alterne avec une projection fiévreuse et incarnée. La mezzo Eve-Maud Hubeaux sait imposer la complexité de son personnage de Grande Prêtresse, malgré un vibrato envahissant et des couleurs fuyantes.

Werner Van Mechelen possède une surface vocale qui fait paraître sous-dimensionné son rôle d'Ulysse, mais c'est avec le couple Georg Nigl/Natascha Petrinsky que la production remporte le plus beau succès. Le baryton allemand connaît bien son Dusapin (on se souvient notamment de *Faustus* et *O Mensch* !). Son interprétation d'Achille dévoile un volume et une palette expressive confondants. La *Penthesilea* de la mezzo Natascha Petrinsky appuie sur un impressionnant jeu d'actrice toute une gamme d'accents et de gestes vocaux.

La direction de Franck Ollu est sensiblement plus radicale avec l'Orchestre Philharmonique de Strasbourg qu'avec l'Orchestre de la Monnaie, avec lequel il a créé l'ouvrage en mars dernier. Avec une attention aux volumes et à la ligne globale, il dégage dans la matière sonore les éléments aux frontières du métal et de l'astringent. Âpre et sans concession, la musique de Dusapin confine à la plastique musicale d'un geste de sculpteur.

David Verdier

Typisch Luzern

Lucerne Festival im Sommer 2015 –
 «composer-in-residence»
 Tod Machover

Der grosse Saal im KKL war voll besetzt, als Tod Machovers *Sinfonie für Luzern* uraufgeführt wurde (am 5. September 2015), und im Publikum sassেন Leute, die man sonst kaum an Konzerten mit zeitgenössischer Musik: Kinder, ganze Schulklassen, Menschen in Alltagskleidung, eine fröhliche, farbige Zuhörerschaft. Matthias Pintscher dirigierte das Lucerne Festival Academy Orchestra. Zu Beginn gab es eine multimediale Einführung des Werkes. Tod Machover erklärte mit Klang und Bildbeispielen, wie das Opus entstanden ist: Ein Jahr lang kam der Komponist regelmässig nach Luzern, traf Jodlerinnen, Schulklassen, Musiker, sammelte Klänge, rief via App die Bevölkerung auf, ihm typische Luzerner Klänge zukommen zu lassen. Besuchte die Luzerner Fasnacht. Es gab erste Treffen mit dem Orchester. Nach und nach fügte sich aus all dem eine Sinfonie in acht Teilen zusammen. Machover ist ein begnadeter Networker, das Gegenteil des einsamen Komponisten in der Stube. So ist diese Sinfonie tatsächlich eine Gemeinschaftskomposition geworden, die diese Bezeichnung verdient. Tagelang arbeitete Machover z.B. mit Kindern in Schulklassen und brachte ihnen bei, wie sie mit der Software *Hyperscore* (entwickelt vom Massachusetts Institute of Technology in Boston) kleine Stücke komponieren konnten, die dann Eingang in die Partitur fanden und vom Orchester live gespielt wurden: ein Highlight der *Sinfonie für Luzern*. Anderes wie die Schritte von Passanten auf der berühmten Holzbrücke wurde elektronisch eingespielt. Auch Luzerner Kirchen- und Kuhglocken kommen vor (echte, aber auch vom Orchester imitierte). Das Luzern prägende Wasser hingegen hat Tod Machover als kontrapunktisches Gebilde auskomponiert. Ein unerwarteter Auftritt des Luzerner Organisten Wolfgang Sieber, bekannt für seine experimentellen Improvisatio-



Eine Sinfonie für Luzern. © Stefan Deuber, Lucerne Festival

nen, bildete einen der Höhepunkte des Konzerts: Sieber persönlich setzte sich urplötzlich an die KKL-Orgel und legte donnernd los. Weitere Überraschungen: eine laute Guggenmusik, die in den Saal platzte und das Orchester übertrumpfte, und ein Kinderchor, der «Lozärn hani gärn» sang. Trotz all dieser Events im Laufe der *Sinfonie für Luzern* hat das Werk Längen, weil die Tonsprache für sich alleine nicht überraschend ist, weitgehend tonal, halb jazzig, halb klassisch-avantgardistisch. Das Innovative dieses Projektes ist schlussendlich nicht die Musik, sondern der Weg dorthin, die Begeisterung, der Musikvirus, der sich im Laufe des letzten Jahres an verschiedensten Orten und Institutionen in Luzern ausgebreitet hat. Dank Machover und seinem didaktischen Geschick. Dank innovativen technischen Hilfsmitteln.

Etwas weniger klar ist das Fazit bei weiteren Konzerten des diesjährigen composer-in-residence in Luzern: In einem Late Night-Konzert kam seine *Hyperstring Trilogy* zur Aufführung, entstanden von 1991 bis 1993. Machover, selbst ursprünglich Cellist, will hier mit einer Software, die er damals ausgeklügeltes so sehr ausweiten, dass ein Orchester überflüssig wird. In *Begin Again* für Hypercello solo führt das zu

stark gebündelten, fugenartigen Momenten, die sich mit luxuriösen Surround-Klängen abwechseln. Spannend ist dabei zu beobachten, wie die Cellistin durch Bewegung des linken Arms, der verkabelt ist, den Klang stets beeinflusst, was von ihr absolute Kontrolle über ihre Bewegungen erfordert. Beim dritten Teil der Trilogie, dem Konzert für Hypervioline und Orchester *Forever and Ever*, wird dann aber offensichtlich, dass das Werk in die Jahre gekommen ist. Es wirkt über manche Strecken trotz Elektronik wie ein spätromantisches Geigenkonzert, klangliche Überraschungen gibt es kaum, neben stark rhythmischen Passagen hört man einen üppig mit Elektronik angereicherten Orchestersound, der zwar viel Dezibel, aber wenig Tiefe hat.

Fazit: Tod Machover ist ein Macher, einer, der mit verschiedensten Projekten versucht, die klassische Musik aus dem Elfenbeinturm zu holen, sei das mit seinen «Stadtsinfonien», seinen Roboteroperenprojekten, seiner Idee von «Music, Mind and Health», seinen vielen Mitarbeitenden, die seine komplizierten technisch-musikalischen Ideen umsetzen. Er trägt dazu bei, die klassische Musik im 21. Jahrhundert ankommen zu lassen. In diesem Sinne war er der richtige composer-in-residence dieses Jahr.

Annelis Berger

Vorsichtige Restauration

Lucerne Festival im Sommer 2015 – «composer-in-residence» Jürg Wytenbach (21. und 22. August 2015)



«WytenbachMaterial» am Lucerne Festival. © Priska Ketterer, Lucerne Festival

Mani Matter schrieb das Libretto *Der Unfall* für seinen Freund Jürg Wytenbach vor mehr als vier Jahrzehnten. Es ist Matters einziger dramatischer und einer seiner wenigen literarischen Texte in Hochdeutsch, das Matter sonst vor allem als Jurist benutzte. Vielleicht nicht zufälligerweise imitiert der Text denn auch oft juristische Argumentationen und exponiert fantastisch konstruierte Fehlschlüsse. *Der Unfall* kann mit dem besten absurden Theater mithalten. Matter teilt im Libretto Sprache, Musik und Bewegung auf drei Personen auf, nämlich auf einen Sprecher (Silvester von Hösslin), einen Mimen (Daniele Pintaudi) und einen Cellisten (Matthias Schranz). Die traditionelle Oper sollte dekonstruiert werden. Dazu kommt ein kleiner Chor (Basler Madrigalisten, Dirigent: Raphael Immoos), der ironischerweise das Orchester singt, und eine Opernsängerin (Noëlle-Anne Darbellay), die nur unverständliche Laute von sich gibt, aber als erotischer Anziehungspunkt für die drei Männer fungiert. Alle Ingredienzien des Theaters der späten 1960er Jahre sind hier präsent: Becketts Kargheit, Kagels Dekons-

truktion der musiktheatralischen Mittel, Dürrenmatts Spott auf opernhafte Überspanntheit und Marcel Marceaus Pantomime. Mani Matter hat sie in seiner Welt zusammengeführt. Und man kann bei der Qualität des Textes nur ein weiteres Mal bedauern, dass Matter so früh bei einem Autounfall ums Leben kam.

Ein tödlicher Autounfall steht auch im Zentrum von *Der Unfall*; für Wytenbach war es deshalb lange Zeit nicht möglich, die Musik zum Libretto zu schreiben. Erst in seinem 80. Lebensjahr konnte er sich dieser Aufgabe nun endlich annehmen. Am Lucerne Festival wurde das Werk – geschickt verbunden mit musiktheatralischen Solostücken von Jürg Wytenbach – im Luzerner Theater vor komplett ausverkauftem Haus uraufgeführt.

Der Umgang mit diesem Matter-Text war von grossem Respekt geprägt. Sowohl der Komponist Jürg Wytenbach als auch Désirée Meiser, die für die szenische Einrichtung zeichnete, versuchten den Text nicht zu aktualisieren, sondern hielten sich ans ursprüngliche und geradezu formalistische Konzept von Matter, nämlich Sprache, Bewegung und

Musik nebeneinander durchzuführen und in strengen Variationen verschiedene Kombinationen der drei so unterschiedlichen «Sprachen» zu zeigen.

Da wurde also nicht in erster Linie trendiges Theater geboten, sondern vielmehr versucht, im Sinne einer Restauration, das Anfang der 1970er Jahre konzipierte Fragment vorsichtig zu vollenden. Dies betrifft zuallererst die Komposition von Jürg Wytenbach, der sich an Matters Vorgaben hält: Witzige und rhythmisch vertrackte Madrigale bilden die formalen Säulen des Werkes; sie umrahmen die Variationen von Sprecher, Pantomime und Musiker.

Auch in der dramatischen Umsetzung gelang es, die zeitliche Distanz des Stückes zu veranschaulichen. Insbesondere Daniele Pintaudi liess als Mime die heute fast vergessene Pantomimenkunst in ihrer Vielfalt aufleben und brachte als zunehmend erschöpfter und zugleich «falscher Cellist» im «Orchester» zusätzlichen Hintersinn ins Stück.

Der Unfall wurde am Lucerne Festival innerhalb einer Retrospektive zu Jürg Wytenbach gezeigt. Vom ältesten, rein kammermusikalischen Werk *Divisions*, über seinen witzig-derben Gargantua-Brocken bis hin zum jüngsten musiktheatralischen Werk, dem zweiten Violinkonzert *Cortège pour violon*, in dem durchaus auch leise Töne mitschwingen, dokumentierte diese Rückschau die eindrückliche Breite und ungebrochene Aktualität von Jürg Wytenbachs Schaffen.

Roman Brotbeck

Eine weitere Aufführung von «WytenbachMaterial» gibt es am 2. Dezember 2015 im Gare du Nord Basel.

Kreise ziehen

Festival Rümlingen 2015 (29. bis 30. August 2015)

Nach organisatorischen Schwierigkeiten im vergangenen Jahr hat sich das Festival Rümlingen wieder erholt. Und das ist gut so. Denn Rümlingen ist auch nach 25 Jahren noch immer ein einzigartiges Festival. Obwohl das Konzept längst nicht mehr neu ist: Musik und Installationen ausserhalb des Konzertsaals, oft draussen inmitten der Natur. Das gibt es mittlerweile an fast jeder grösseren Konzertveranstaltung, meist mit aufwändig inszenierten und spektakulären Surround-Environment-Projekten. Daneben wirken die bedächtigen Rümlinger Klangspaziergänge schon fast altmodisch. Und auch das diesjährige Thema scheint angestaubt: Kanon. Was genau also das Festival Rümlingen einzigartig macht, das musste man vor Ort erst entdecken.

Das Eröffnungskonzert am Samstag fand – noch ganz traditionell – in der Dorfkirche statt: Der Komponist und Cembalist Brice Pauset spielte zwei eigene Kanons und zeigte dann den Klangreichtum seines Cembalos bei den Goldbergvariationen von Johann Sebastian Bach. Mit Bach, einem der kunstvollsten Kanonschreiber der Musikgeschichte, wurden die Ohren weit offen für alles, was noch kommen sollte. Das Publikum war anschliessend nämlich zu einem «kanonischen Bankett» in die als Fest- und Speisesaal dekorierte Turnhalle geladen. Man sass an langen Tischen zusammen, bei Wein, Wurst und Brot. Die Sängerinnen und Sänger der Ensembles Solo Voices und Thélème sowie ein hervorragendes Instrumentalensemble (Pablo Barragán, Lanet Flores, Francesco Negrini, Hugo Queirós, Karolina Öhman, Paolo Vignaroli, Virginie Raemy, Dominik Dolega, Marcus Weiss) präsentierten Kanons durch alle Jahrhunderte: Von Clément Janequin über Mozart und Mendelssohn bis zu heutigen Komponisten. Neben subtil konstruiertem gab es da auch witzige Gelegenheitswerke zu entdecken, wie zum Beispiel Arnold



Ein Kanon für unterwegs. Foto: Kathrin Schulthess

Schönbergs musikalische Postkarten an seine Freunde. Da heisst es zum Beispiel: «Es ist zu dumm, dass ich nicht zu Ihnen kann nach Chicago kommen. Wenn nur das Geld nicht so wichtig zum Leben wäre.» Banalitäten des Alltags verpackt in kunstvolle Kanonform. Wie aber lustvoll gegessen, getrunken und gleichzeitig konzentriert den feinen Klängen eines Konzertes gelauscht werden soll – das müsste noch herausgefunden werden. Aus dem Bankett wurde jedenfalls kein fröhliches Gelage, die Stimmung blieb bis zuletzt ein wenig formell und steif.

Am Sonntagnachmittag hiess es dann: mitmachen. Auf einer «Kanonwanderung» rund ums Dorf animierte der Chordirigent Matthias Heep das Publikum zum gemeinsamen Kanonsingen. Ausserdem begleiteten das Saxophonquartett Aeterea und das Posaunenensemble Les Trombones de Bâle die Zuhörer auf ihrem Spaziergang durch die Natur. Beim ruhigen Gehen konnte man so von überall her und in unterschiedlichen akustischen Räumen Klänge wahrnehmen: im imposanten Echobogen unter dem grossen Eisenbahnviadukt, auf knackenden Zweigen im Wald, auf einer weiten Lichtung beim Stauwehr oder im schattigen Tal neben dem Bächlein auf der Hasenlochwiese. Dabei wurden zahlreiche Uraufführungen von Schweizer Komponistinnen

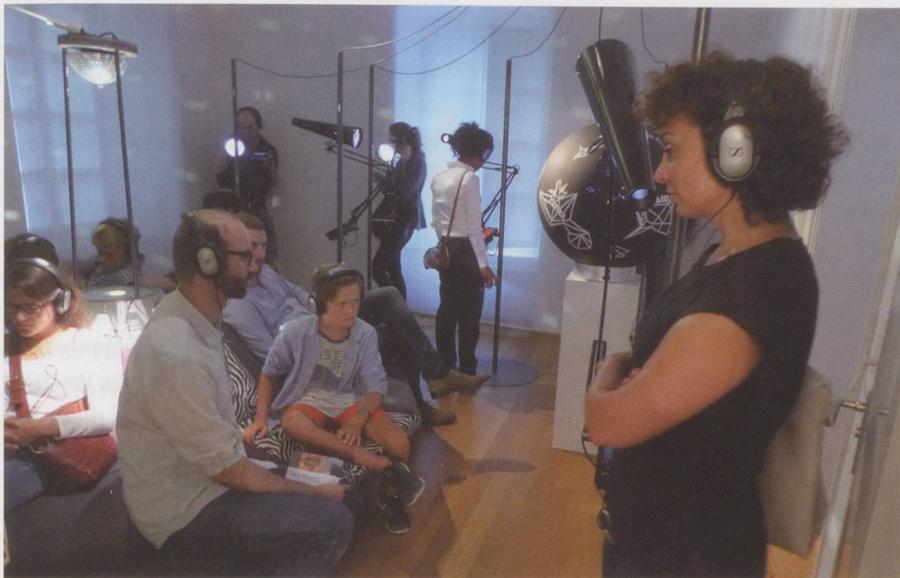
und Komponisten gespielt, in denen das Kanonische oftmals raffiniert versteckt war. Ganz ins Alltägliche holte zum Beispiel Jürg Frey seine *Canones incerti*, denn Kanon bedeutet für ihn einfach: das selbe noch einmal. Hintereinander ins Tram einsteigen, Skilift fahren oder das weltweite zeitverschobene Schlafengehen wird so zu einem kanonischen Akt. Der Kanon wurde aber auch als zeitloses, ja universelles Prinzip erfahrbar. In Urban Mäders Komposition *Verzerrt* stehen und drehen sich 9 Bläser weit verteilt auf einem Wiesenhang. Die Klänge scheinen über der Lichtung zu kreisen wie die Milane am Himmel darüber. Die Endlosschleife des Kanons also, aber auch das ewige Kreisen unseres Lebens, der Natur und der Gestirne.

Das auf den ersten Blick vielleicht etwas altmodisch wirkende Thema des Festivals erwies sich gerade bei diesem langsamen Erkunden von Klang und Natur, verbunden mit der Beschränkung auf das lokale dörfliche Umfeld und der nachhaltigen Auseinandersetzung mit einem alten Kulturgut (dem Kanon), als hochaktuell und voll im Trend: Slow Listening. Slow Culture. Eine einzigartige Erfahrung.

Cécile Olshausen

Die Welt ist bunt, verdammt

Seismographic Sounds – Visionen einer neuen Welt. Wanderausstellung im Forum Schlossplatz Aarau (15. August bis 20. September 2015)



Hör-Fernrohre in der Ausstellung «Seismographic Sounds» in Aarau. © Josiane Imhasly, Forum Schlossplatz Aarau

Bolivien hat keinen Anschluss ans Meer. Jedenfalls nicht mehr. Die chilenische Armee hat sich die 400 Kilometer lange Küste erkämpft, damals, im Jahr 1884. Ein bis heute unverarbeitetes Volkstrauma sei das, sagt Thomas Burkhalter. Er weiss Bescheid. Nicht nur über Bolivien, sondern auch über etliche andere politische und kulturelle Themen, die sich rund um den Globus abspielen. Er hat vor zehn Jahren Norient mitbegründet, ein Netzwerk, das musikalische Erschütterungen aus aller Welt sammelt und in Blogartikeln aufbereitet. In seinem neusten Projekt wagt Burkhalter den Schritt in die analoge Sphäre: Zusammen mit der Musikethnologin Theresa Beyer und dem Journalisten Hannes Liechti hat er mit den Norient-Inhalten aus dem Internet die Ausstellung *Seismographic Sounds – Visionen einer neuen Welt* konzipiert.

Es ist ein Sonntag Mitte September, der letzte Tag, an dem *Seismographic Sounds* im Forum Schlossplatz in Aarau zu sehen ist. Thomas Burkhalter informiert die Besucher in einem Vortrag, hebt die für ihn besonders spannenden Themen hervor. Wie eben zum Beispiel *Nunca Tendremos Mar* (*Wir werden niemals ein*

Meer haben), ein Musikvideo der bolivianischen Band Gato Diablo. Das Trauma um das verlorene Meer verarbeitet die Band kritisch, mit Szenen aus US-amerikanischen Horrorfilmen, die mit antiken bolivianischen VHS-Streifen zusammengeschnitten sind. Zum Video gibt es in der Ausstellung auch einen Podcast, den man sich per Kopfhörer anhören kann. Dort erzählt Gato Diablo vom Versuch, mit dem provokativen Titel «Wir werden niemals ein Meer haben» das Selbstmitleid des bolivianischen Volkes zu hinterfragen. Im Stil von: Reissen wir uns zusammen, überwinden wir das Trauma. Die Ausstellung *Seismographic Sounds* ist in Themenkreise gegliedert. *Nunca Tendremos Mar* gehört zu *Belonging*. Zugehörigkeit also.

Dies ist nur eine der Geschichten, die in dieser üppigen Ausstellung erzählt werden. So stöpselt sich der Besucher auch zum Hip-Hop MC Ali Gul Pir nach Pakistan, der im Themenkreis *Loneliness* untergebracht ist. Möglich, dass er schon morgen tot auf der Strasse liege, sagt Pir. «Mein Land ist gebrandmarkt als eines der gefährlichsten.» Falls er gehen müsse, dann nicht, ohne vorher versucht zu haben, die Welt zu retten: «Auf meine

eigene Art und Weise.» Thomas Burkhalter erzählt auch vom britischen Elektronika-Produzenten Matthew Herbert. Fünf Sekunden lang hat er den Krieg (ein Pro-Gaddafi-Flugzeug, das eine Bombe über Libyen abwirft) tontechnisch extrahiert und daraus ein ganzes Album (*The End of Silence*) produziert. In der Disco haben Unwissende dazu getanzt.

In *Seismographic Sounds* gibt es Musikvideos, Podcasts, Sound- und Videoinstallationen, Fotoserien, Filmkabinen und Hör-Fernrohre. Eine Discokugel kreist über den Köpfen. Es blinkt und tönt aus allen Ecken. Einem Flipperkasten gleicht dieser Planet, den Norient auf 150 Quadratmetern kreierte hat. Soundcloud, YouTube, Facebook und nicht zuletzt Norient sind mitverantwortlich, dass Nischenmusik Gehör findet, auch dort, wo sonst der Mainstream à la Lady Gaga und Jay Z regiert. 250 Musikerinnen, Radiomacher und Fotografen aus über 50 Ländern haben mitgewirkt bei *Seismographic Sounds*.

Diese Welt, sie ist bunt, verdammt. Das zeigt diese Ausstellung eindrücklich. Sie wirft einen Lichtkegel auf Schätze, die im Magma dieses Planeten brodeln. Aber eben: Da ist auch viel auf wenig Raum. «Der Konsum muss hinterfragt werden», sagt Thomas Burkhalter. «Auch der musikalische». Und er stellt die Frage: «Ist Musik ein Seismograf der Zeit?» Natürlich ist sie das. Und dieser Seismograf schlägt aus. Wie wild.

Milena Krstic

Zur Ausstellung ist ein Buch erschienen: Theresa Beyer, Thomas Burkhalter, Hannes Liechti (Hrsg.): *Seismographic Sounds – Visions of a New World* (Norient Books, Bern 2015, 504 S., Fr. 29.-).

Weitere Ausstellungsdaten:
29. Januar bis 20. März 2016: CTM Festival Berlin
1. April bis 19. Juni 2016: Castelgrande Bellinzona

Die Alten von Utrecht

Gaudeamus Muziekweek (Utrecht, 9. bis 13. September 2015)

Kein Lachenmann, kein Ferneyhough, kein Stockhausen. Dafür Stefan Prins, Simon Steen-Andersen und Alexander Schubert. Doch diese Jungen von Darmstadt, das sind die Alten von Utrecht. Denn an der 1945 gegründeten Gaudeamus Music Week, die seit einigen Jahren im entspannten niederländischen Städtchen stattfindet, ist Jungsein Programm: Über die Hälfte der vertretenen Komponistinnen und Komponisten ist noch nicht mal 30, viele sind für die Kompositions-Akademie angereist, fünf ausserdem für den Gaudeamus Award nominiert, den schon Grössen wie Vinko Globokar oder Michael Jarrell gewonnen haben. Vielleicht sind gerade deswegen die Linien des musikalischen Spielfelds grosszügig gezogen, bietet es doch viel Platz für Experimente und lässt auch Ausflüge ins Theater, in den Rock/Pop/Electro-Ambient oder den zeitgenössischen Tanz zu. Hier kann der 25-jährige Luke Deane in seiner Pop-Oper *3 cars* unbekümmert ferngesteuerte Spielzeugautos als Protagonisten mit Musical-Flair auf die Bühne schicken, das polnische Multi-Talent Jerzy Bielski phänomenalen futuristischen Krach veranstalten (*Futurists*) oder das kitschig-wohlfühlige Latenight-Programm des Cellisten Maarten Vos die Nacht weichwaschen. Doch, ach, lassen wir das Wetter gegen vibratorische Molldreiklänge, denn dies ist schliesslich nicht Darmstadt oder Donaueschingen, sondern Utrecht. Und die Holländer – das wird hier deutlich –, die pflegen eine ganz unverkrampfte Haltung zu Genre-Bending, Cross-Over oder wie immer man das nennen mag.

Dass Jerzy Bielskis Futurismus-Aktualisierung überdies am gleichen Tag wie die Gaudeamus-Performance an der Amsterdamer Ausgabe des bekannten Fringe Theater-Festivals als bestes Stück ausgezeichnet wurde, zeigt, wie vernetzt die Szene ist. Apropos Auszeichnung: Der Gaudeamus Award ging

dieses Jahr an den Russen Alexander Khubeev. Während der Academy und des ganzen Festivals standen er und seine vier Mitstreiter im Fokus, wurden ihre Werke von verschiedenen Ensembles interpretiert. Zum Showdown am letzten Tag komponierten die fünf je ein neues Werk für das Schlagwerk Den Haag, das Ensemble-in-Residence von Gaudeamus. Hier zeigten sich denn auch die ganz unterschiedlichen Herangehensweisen der fünf Nominierten, zum Beispiel in der visuell und akustisch minimalistischen, doch spielerischen *Nocturne* des stets querdenkenden Ungarn Mátyás Wettl oder beim Gewinner Khubeev, der für *Rebirth Island: Song of the Death* aus Kübeln, Pet-Flaschen und Schnüren neue Instrumente baute. Mit seiner erfinderischen Musiksprache, die stets das Neue und die Herausforderung sucht, die sich nicht auf Altbewährtes verlässt, sondern sowohl um sich als auch in die Weite blickt, und die dabei neue klangliche und performative Räume schafft, ist der russische Komponist ein verdienter Preisträger des Gaudeamus Awards 2015 – auch wenn seine Wahl keine Überraschung ist. Mit seiner kompositorischen Denkweise fügt sich Khubeev reibungslos in die Philosophie des Festivals ein, welches sich selbst mit dem Slogan «presents young music pioneers» bewirbt. Diese Kultivierung des Erfindertums birgt einzig die Gefahr, das Handwerk zu vernachlässigen.

Der Award ist fraglos Hauptdarsteller in Utrecht, doch agiert die Gaudeamus Music Week auch als Plattform für das holländische Neue Musik-Leben: Studierende der nationalen Musikhochschulen probieren in Lunchkonzerten Neues aus, ebenso präsentieren sich die wichtigsten Ensembles des Landes und der nächsten europäischen Umgebung. Diese knallten mal eine volle Ladung musikalisch komplexer Multimedialität hin, wie zum Beispiel im «Extensions»-Programm des

belgischen Nadar Ensemble. Mal wirkten sie eher einschläfernd, so etwa die Konzerte des kraft- und vor allem neugierlosen New European Ensembles aus Den Haag. Und mal amüsierten sie erfrischend, wie das belgisch-holländische elektrische Gitarrenquartett Zwerm, welches von der persönlichen Gitarrengeschichte (*Jongens* von Thomas Bendsorp) bis zum pop-experimentellen Gesangsstück (*Wait* von Mátyás Wettl) die perfekte Mischung aus Unterhaltung und Tiefgang bot. Hat irgendjemand Stockhausen gesagt?

Rebeka Meyer

Abschiedsgesten

Notizen aus Donaueschingen, 2015

Anblasgeräusche in der Soloklarinette Jörg Widmanns, dann zerbrechliche Kaum-Klänge, die sich allmählich via Live-Elektronik erweitern und im Orchester nachschwingen. Das war der wunderbare Schlusspunkt heuer in Donaueschingen. Über von Mark Andre, eine sich kurz dramatisch steigernde Meditation über einen Vers aus dem 4. Buch Mose: «Der Herr hebe sein Angesicht über dich und gebe dir Frieden». Kaum kommt man umhin, in Andres Stück Gesten der Trauer und des Abschieds zu erkennen, wie sie bei diesen Musiktagen nahelagen. Abschied vom SWR-Sinfonieorchester Baden-Baden und Freiburg, dessen Fusion mit den Stuttgarter Kollegen in Kürze vollzogen wird. Unter Péter Eötvös und François-Xavier Roth spielte es hier letztmals auf. Trauer um Armin Köhler, den vor einem Jahr verstorbenen Festivaldirektor. Seiner wurde immer wieder gedacht. Der Platz vor den Donauhallen heisst nun Armin-Köhler-Platz.

Björn Gottstein, designierter Nachfolger eigentlich erst auf 2017, hat das Festival bereits diesen Herbst aufgrund von Köhlers Programmation durchgeführt. 2015 sollte gewiss das Festival von 2012, jenem Jahrgang des Aufbruchs, fortsetzen, bei dem sich die Generation der Digital Natives so markant ins Zentrum gerückt hatte. Mit Stefan Prins und Johannes Kreidler wurden zwei Protagonisten von damals neuerlich eingeladen. *TT1* nennt sich Kreidlers neues Orchesterstück, das «ziemlich unkonzep-tuell» ausfallen sollte. Tatsächlich begann das Orchester mit aparten Klängen, unter die sich alsbald Samplersounds mischten – und dann wurde das Immergleiche in Varianten durchgespielt, auf eine uninspirierte Weise, wie es für vieles heuer bezeichnend war. Gute Idee, einfallslos ausgearbeitet. Oft wurden instrumentale Klänge mit Elektronischem gemixt, aber selten nur kam es dadurch zu einer phantasievollen Erweiterung. Meist standen sich die Klangebenen im Wege,

behinderten einander, statt sich zu Höhenflügen zu erheben.

Das ist nicht bloss eine Frage des Scheiterns, wie es in einer Experimentierwerkstatt wie Donaueschingen vorkommen darf. Man hätte sich etwas mehr Liebe zum grossen Orchesterklang gewünscht. Es wurde tüchtig drauflosgehauen dieses Jahr: Alvin Curran schickte das Jugendorchester von St. Georgen-Furtwangen in *The Book of Beginnings* gegen das Sinfonieorchester ins Feld: zu einem laut-fröhlichen und gewaltsamen, geradezu Ives'schen Camp-Meeting. Francesco Filidei zerstörte, was noch von Bach übrig geblieben war (*Killing Bach*) ... War das noch witzig oder nicht eher eine Verzweiflungstat?

Die Kombination des Visuellen und des Musikalischen muss nicht krud geraten. Stefan Prins' neues Stück *Mirror Box Extensions* ist in vielem ausgereifter als sein hektisches *Generation Kill* von 2012. Man ahnt zwar allenfalls von fern, was das alles mit Prothesen-Technik und Phantomschmerzen zu tun hat, aber insgesamt entfaltet das Stück sogar so etwas wie eine eigene Poesie.

Handfestes und den vehementesten Beitrag zur Diskurskomposition lieferte diesmal die Schweiz, passend zum Wahlsonntag. Die rechten Reaktionäre hätten der Linken die Avantgarderolle in der Politik abgenommen, heisst es in Patrick Franks Theorieoper *Freiheit – die eutopische Gesellschaft* (sie ist im Februar auch in Zürich zu sehen). Verhandelt wird hier auf angriffige, aber auch unterhaltsame Weise so vieles: unsere Freiheit, die Stellung von Kunst, die ständige Quantifizierung unserer Lebenswelt und der Rechtsrutsch in der Gesellschaft. Frank hatte dazu mit Trond Reinholdtsen und Martin Schüttler zwei Ko-Komponisten sowie weitere Referenten und Performer eingeladen. Die Sache war zuge-spitzt, ziemlich wild und wüst – nicht gerade differenziert, aber das will

das Ganze ja gerade auch nicht sein, schliesslich ist die ständige innerbetriebliche Differenzierung ja schuld an der Malaise der Kunst.

Daran wird man sich wohl später noch erinnern. Ebenso an die weite Klangarchitektur, die Olga Neuwirth aufbaute: eine «Arche der Träume», wie sie es nennt. *Los Encantadas o le avventure nel mare delle meraviglie* ist eine Hommage an Venedig, seine Kirchen, Glocken und Geräusche und gewiss auch an Luigi Nono. Über siebzig Minuten tauchte man hier in einen magischen Klangraum ein, der aber immer wieder aufgebrochen wurde: durch heftige Ensembleklänge, durch die Live-Elektronik, aber auch durch selbst-ironisch-heterogen eingefügte Songs.

Symptomatisch bei diesem Jahrgang: das Verschwinden des Vokalen. Die Musik scheint kaum mehr singen zu wollen. Das war seltsamerweise selbst bei der SWR2 NOWJazz Session zu spüren. Die dänische Saxophonistin und Komponistin Lotte Anker improvisierte zunächst seltsam zurückhaltend im Trio, gemeinsam mit der Vokalistin Sofia Jernberg und dem Pianisten Sten Sandell, und dann im vor allem perkussiv und elektronisch erweiterten Sextett. Und wenn dieser zweite Teil auch kompakter und vielfältiger war, so wirkte auch hier der Beitrag der Sängerin zaghaft und blass. In ihren quasi-instrumentalen Virtuositismen verlor sich der Ton.

Das Verstummen des Gesanglichen: Das wäre wohl einmal ein Festivalthema. So etwas wie Melodik gab's allenfalls in den mikrotonalen Akkorden des neuen Posaunen-Oktetts von Georg Friedrich Haas. Sonst verschwindet sie nicht nur in instrumentalen Ziselierungen, sondern auch in der Hektik des Performativen. Spirituelle Menschen würden wohl sagen, dass die Neue Musik ihre Seele verloren hat. Vielleicht war ihr Aushauchen bei Mark Andre zu vernehmen.

Thomas Meyer

Mad Couples Utrecht

Ernst Kreneks Kammeroper «Vertrauenssache» mit Arien-Interventionen aus Mozarts «Cosi fan tutte» zur Saisoneroöffnung der Basler Gare du Nord (Premiere am 20. Oktober 2015)



Wer spielt mit wem? «Mad Couples» in der Gare du Nord. Foto: Ute Schendel

New York, im August 1945. Der Zweite Weltkrieg ist beendet. Die Metropolitan Opera möchte eine Kammeroper ins Gastspielprogramm aufnehmen, leichtgewichtig fürs Tourneegepäck, und wendet sich an Ernst Krenek.

Krenek legt sich wie immer den Stoff selbst zurecht, beginnt an seinem 44. Geburtstag mit der Erarbeitung des Konzepts: Vertrauensfragen, Selbstvertrauen, die Dynamik und der Preis von *trust* und *confidence* gleichermaßen. *What Price Confidence?* benennt er den Einakter schliesslich, in dem er eine psychologisch vertrackte Handlung mit durchaus plakativen Items verbindet (ein ungedeckter Spielschulden-Scheck ist zentral). Uraufgeführt wird die Arbeit dann allerdings erst in einer deutschen Fassung (*Vertrauenssache*) 1962.

Zur Saisoneroöffnung hat die Gare du Nord Basel sich der *Vertrauenssache* angenommen, aber in einer neuerfundenen Version, nämlich angereichert durch Arien aus Mozarts *Così fan tutte*, die sich mit Kreneks Szenen jeweils

abwechseln. Das funktioniert, aber sehr unauffällig. Es funktioniert als ein Ausbleiben von Brüchen, im Übergang gleitend und problemlos, im musikalischen Wechsel vom modernen Flügel zu Hammerklavier (Jürg Henneberger) und Glasharmonika (Matthias Würsch) für die Mozart-Arien ebenso fließend. Dem jungen Sängersenble aus dem Basler Opernstudio (Flurina Stucki, Aliya Iskhakova, Aude Freyburger, Emanuel Heitz und Santiago Garzón-Arredondo) bereiten die multiplen Rollen keine Mühe, auch wenn die wechselseitigen Annäherungen und Vertrauensbrüche bisweilen etwas zu offensichtlich einem einstudierten Stellungsspiel ähneln. *Mad Couples* sind es, die im Gesamtkonzept von Désirée Meiser dieses Spiel spielen – und nicht von ungefähr erinnert die in die vierziger Jahre verlegte Inszenierung an die US-amerikanische Fernsehserie *Mad Men* über die sechziger Jahre: es glühen die Zigaretten, es klingelt der Whisky on the rocks. Die zwischen den Szenen zugespielte Original-Fernsehwerbung

spiegelt das amerikanische Selbstbewusstsein nur zu gut: Kosmetik und *Duck and Cover*-Szenen gegen Atombomben. Hinter der vermeintlichen Leichtigkeit öffnen sich dann aber tatsächlich immer tiefergehende Assoziationen und Interpretationsmöglichkeiten. Das zeigt die Inszenierung sehr schön an den Schiefertafeln, die in die Fenster der Gare du Nord eingebaut sind. Zu Beginn findet sich auf ihnen mit Kreide gezeichnet die Sicht auf Manhattan; aber sie wird im Verlauf des Abends weggewischt und steht dem Ensemble für tiefsinnige und banale Überschreibungen zur Verfügung. Was dabei freigelegt wird, kommt allerdings auch wieder nicht der Lösung der Krenek'schen Vertrauensfrage gleich. Es gibt keine Lösung für *Mad Couples*, sondern letztlich nur die Frage, wer auf welche Weise spielt, und wer die Spielschulden bezahlt: «Vertrauen – wer zahlt den Preis?», heisst es auch bei Krenek zum Schluss. Diese offene Dimension bringt aber die Verknüpfung einer Alten und Neuen Welt erst zur Geltung, die sonst gar linear und flach verlief.

«Vertrauenssache» eröffnet nicht nur die neue Spielsaison der Gare du Nord, sondern gleichzeitig eine Reihe von Veranstaltungen, die ein «Musikalisches Kaleidoskop der Lebensreise von Ernst Krenek» als Zusammenarbeit der Basler Musik-Institutionen präsentiert.

Andreas Fatton