

erklingt ab Band Dichtes, Geräuschhaftes, Verstörendes, während sich das Cello vermehrt auf reine Töne besinnt. Im Unklaren lag der Beginn, offenkundig ist das Ende: Das vorwärtspeitschende Schlagzeug markiert einen kraftvollen, ekstatischen Schluss. Das in weiten Passagen ausgesprochen meditative Stück exponiert eine reiche Palette aus Klang und Geräusch.

Atacama für Flöten, Klarinetten und Harfe von Matthias Müller, dem 1966 geborenen Initiator des Zuger Musikforums, verdankt, wenn man denn recht gehört hat, einiges der «Formelkomposition» Stockhausens. Ein in allen Parametern definiertes Grundmaterial erfährt allerlei Verwandlungen, Ergänzungen und Beschneidungen. In den Vordergrund drängt sich dabei ein rhythmisches Basismodul, das gleich zu Beginn schrill ins Bewusstsein gehämmert wird. Trotz Materialeinheit und viel Imitation bleibt das Stück recht kontrastreich. Insgesamt aber haftet den vielen zarten Bläserdialogen über Akkordgrund, die nur gelegentlich durch kraftmeierische Bassklarinettenpartien unterbrochen werden, etwas klassizistisch Blässliches an. Deutlich wird der Wille, die Instrumente als Personen zu charakterisieren, gewissermassen zu anthropomorphisieren. Damit hat *Atacama* auch eine Affinität zum Gestischen von Ballettmusik.

Mindestens an seinem Beginn ist *Zugzwang - Trio all'improvviso - denn nicht* für Klarinette, Akkordeon und Perkussion des 1945 geborenen Hans Hassler ein Stück Musikcabaret. Der Akkordeonist müht sich ziehenderweise an seinem Balg ab und presst wütend Unsinnslaute hervor. Dann aber gelingt das Musizieren und es folgen hektisch repetierte Akkorde und Endlos-Ostinati. Das klingt spielerisch und improvisatorisch und darf streckenweise für sich den Bonus phantasievoller Klanghervorbringung auf dem Akkordeon in Anspruch nehmen.

Die Patterns der Minimalisten und des klassizistischen Strawinsky rattern auch in *Hede Mittelspan* für Sopran und Ensemble von Stephan Diethelm (*1965). Nur selten stehen Schwerpunktverschiebungen dem ungeschmälerten Genuss des Viervierteltaktes entgegen. Muffige Harmonienfolgen verhindern, dass der Sog aufkäme, den Reichs beste Stücke immerhin entwickeln. Ein ruhiger Mittelteil säuselt und bimmelt in Quarten und grossen Sekunden.

Sehr gut gemeint ist das Werk *UNter ORDNUNG* für Tonband, Stimme und vier Instrumente des 1961 geborenen Roland von Flüe. Walgesänge, Kuhglocken, Grillen, Vögel, Wasser, Züge und Funkfrequenzen bilden eine Klangbasis, über welcher Stimme und Instrumente teils imitatorisch improvisieren, teils nach mehr oder weniger strikten Vorgaben spielen. Von Chaos zu Ordnung und zurück führt laut dem Komponisten die in Bezug auf optische Assoziationen stark suggestive Klangcollage. Musikalisch führt der Verlauf von simpelster Dreiklangsauffächerung zu dissonanter Reibung und zurück. Ordnung klingt bedrohlich, die Naturlaute dagegen wohligh abgestanden. Das ist schon sehr langweilig und bemüht. Wieso übrigens soll ein schlecht justiertes Radio «ordentlicher» sein als Walgesänge?

Vollendete «musica impura» bietet der 1934 geborene Hubert Podstransky in *Arbol adentro* nach Octavio Paz für Sopran und kleines Ensemble. Das Stück gibt sich folkloristisch, teils hispanisierend, teils lateinamerikanisierend mit den typischen Vokalisen und zentraltonbesessenen Instrumentalfloskeln des «cante jondo», mit Zitaten aus Bernstein und Rodrigo, mit Gitarrenimitationen in Schlagzeug, Cello und Harfe. Molldreiklänge und Karibikrhythmen wechseln mit pointillistisch hingetupfter Klangfarbenmusik. Das Stück ist manisch, heiss und sinnlich und damit immerhin nicht langweilig.

Mit *Herbsttag* nach Rilke für Sopran, Flöte, Klarinette und Violoncello hat der 1967 geborene Jörg Schneider eine peinliche Schülerarbeit öffentlich gemacht. Viel falsche Emphase soll ärmlichen Kontrapunkt, banale Melodieführung, Einmaleinsperiodik und fade Harmonik vergessen machen. Das klingt wie Grieg mit schlechten Zusätzen.

Die Komponisten und weitere Interpretinnen und Interpreten spielten je für sich schön und virtuos, im Zusammenspiel indessen klappte nicht alles optimal. PETER BITTERLI

AN DIE UTOPIE GRENZEND?

Tage für Neue Musik Zürich 1998 (5.–8. November)

An den *Tagen für Neue Musik Zürich* 1997 spielte das Klangforum Wien ein Werk des Österreicherers Wolfram Schurig, welches dadurch auffiel, dass es das eh nicht gerade hohe durchschnittliche Niveau dieser Tage noch kräftig unterbot. Da ein Interesse an dem Stück aus diesem selbst nicht zu erklären war, vermutete ich, es handle sich um den obligaten einheimischen Artikel, den das Klangforum Wien im Sortiment führen muss, um eine Exportsubvention zu bekommen. Das war aber, wie sich jetzt herausstellt, höchstens die halbe Wahrheit. Denn Wolfram Schurig ist künstlerischer Leiter der *bludener tage zeitgemässer musik* und hat, wie einem Bericht des Tages-Anzeigers zu entnehmen war, dort in der 1998er Konzertreihe, die neueste Werke mit solchen des 14.–16. Jahrhunderts konfrontierte, um den Nachweis zu erbringen, «dass in komplexen Strukturen verankertes Denken keine Marotte der Gegenwart ist», ein Streichquartett von Walter Feldmann, dem künstlerischen Leiter der Zürcher Tage, uraufführen lassen. Glaubt man dem TA-Rezensenten, muss es sich beim «hochdiffizilen» Streichquartett um ein Meisterwerk handeln, das «der rhythmischen Komplexität der alten Werke am nächsten kam» und dessen «dramaturgischer Gestus» (was immer das sein mag) «durchaus den Modellen Beethovens oder Bartóks verwandt ist». So gesehen, müsste man es geradezu bedauern, dass Walter Feldmann diesmal darauf verzichtet hat, eigene Werke an den Tagen für Neue Musik Zürich zu programmieren. Dafür hat er wieder einiges anderes herangeschleppt, was sonst nirgendwo von sich reden macht; die Komplimente, die ihm der Prophet der Musik des 21. Jahrhunderts, Claus-Steffen Mahnkopf, im «Komponistengespräch» dafür machte, wies er allerdings zurück – diese indirekte Bestätigung des «Sekten»-Vorwurfs in der *Dissonanz*-Rezension des Mahnkopfbuches (siehe Nr. 57, S. 50) war ihm offensichtlich unangenehm. Pierluigi Billone, mit vier Werken der meistaufgeführte Komponist der diesjährigen Tage, werde in Deutschland stark beachtet, meinte Feldmann. Ich muss gestehen, dass ich Billone vorher nicht kannte und das hinterher auch nicht allzusehr bedaure. Seine Werke, zumindest die in Zürich gespielten, sind im Verhältnis zu ihrer Substanz durchwegs viel zu lang, formal kaum artikuliert und in ihrer Intention schon nach wenigen Momenten erkennbar. Eine dürftige, ziemlich geistlose Kunst, die dafür vom Komponisten im Programmheft und Einführungsvortrag umso hochtrabender präsentiert wurde. Nicht viel fantasievoller Mario Garuti, der sich in *Il demone meridiano* für Saxophon, Vibraphon und Klavier (Trio Accanto) mit billigen Effekten begnügt und in *Obliqua* für Viola und Tonband die Bratsche (Barbara Maurer) munter drauflos fiedeln lässt und im übrigen die üblichen Verdopplungsspielchen treibt, ebenso wie Silvia Fómína in *Expulsion, Désagrégation, Dispersion*

für Violoncello (Tobias Moster) und Tonband. Auf solistische Virtuosität, diesmal der Geige (Urs Bumbacher), setzt auch Nadir Vassena im Ensemblestück *Triptych-Crucifixion*, und auch hier ist die instrumentale Konvention stärker als die Erfindungskraft des Komponisten, die Attitüde beeindruckender als der Gehalt. Unnötigerweise, da schon beim ersten Hören vollauf verständlich, wurde *Triptych-Crucifixion* am Ende des eröffnenden Konzerts des *ensembles für neue musik zürich* wiederholt; dagegen wäre im Falle von Annette Schmuckis *körperkonsistenz. ausschnitt* eine zweite Aufführung angebracht gewesen. Die (den Ausführenden anheimgestellten) Wiederholungen ganzer Teile innerhalb dieses Stücks werden nämlich erst bei mehrmaligem Hören nachvollziehbar, da aus den vielen ähnlichen, vorwiegend in klanglichen Randbereichen sich abspielenden Einzelereignissen jeweils nur für kurze Momente deutlich (wieder)erkennbare Strukturen hervortreten. Ausserdem hätte eine zweite Aufführung zugleich eine zweite Version und damit die verschiedenen Abfolgemöglichkeiten der Teile zeigen können. Das verwirrende Spiel mit Identität/Nicht-Identität wäre erst so richtig zum Tragen gekommen. Die aus Rumänien stammende, heute in Deutschland lebende Carmen Maria Cârnci, die dieses Konzert des *ensembles für neue musik zürich* leitete, brachte nebst einem vibraphonlastigen Sextett von Sergei Piljutikov, das man getrost vergessen kann, ein eigenes Stück mit: *Semanterion* nimmt auf das so bzw. (rumänisch) Toaca genannte längliche Holzbrett Bezug, welches in griechisch-orthodoxen Riten im Wechsel mit Glocken als Schlaginstrument verwendet wird. Diese Konstellation inspirierte Cârnci zu einer farbigen Ensemblekomposition, während im zweiten Werk, das von ihr an diesem Festival – im abschliessenden Konzert des *Ensemble Contrechamps* – zu hören war, die Quelle eher behindernd gewesen zu sein scheint: Die Ableitung aus einer Gedichtstruktur vermochte in ...denn der Tag war noch ganz für Flöte(n), Viola und Gitarre keinen musikalisch sinnvollen Zusammenhang zu generieren. Aber wenigstens wurde hier an die Musik nicht der Anspruch gestellt, «in die Tiefen des Herzens abzusteigen», wie von Toshio Hosokawa in dem darauf folgenden Memorialstück für Isang Yun. Der beabsichtigte Abstieg misslang, wie meistens in solchen Fällen, gründlich. Da ist Roland Moser in *Wendungen* für zwei Celli, gut schweizerisch, weniger prätentios: Ihm genügt es, die beiden Celli nach verschiedenartig gezupften und geschlagenen Klängen dahin zu führen, «was ihre innere Bestimmung zu sein scheint»: zum Gesang – und es gelingt ihm auch.

Der Schweizer Anteil an diesem Festival war relativ hoch, besonders wenn man bedenkt, dass die Stadt Zürich mit dem Musikpodium eine exklusiv Schweizer Musik gewidmete Konzertreihe hat, während viele wichtige zeitgenössische Werke, hauptsächlich wegen der diesbezüglichen Absenz von Tonhalle-Gesellschaft und Opernhaus, hier nie gespielt werden. Und es verstärkt die regionale Borniertheit, unter der die Neue Musik-Szene der Schweiz ohnehin leidet (siehe dazu den Beitrag zum Symposium über «Schweizer Töne» S. 34f.), wenn ein Festival wie dieses so programmiert wird, dass die Schweizer Beiträge insgesamt als die besseren erscheinen und Stockhausens *Mantra* (mit Jürg und Janka Wytenbach) als einsame und bereits klassische Spitze gewissermassen ausser Konkurrenz dasteht.

Thomas Müller war der einzige der im Konzert des *Trio Accanto* (Marcus Weiss, Saxophon; Yukiko Sugawara, Klavier; Christian Dierstein, Schlagzeug) vertretenen Komponisten, der die aufdringlichen Klangcharaktere von Saxophon, Schlagzeug und Klavier nicht bediente, sondern ihnen den Mund stopfte, indem er sie einen erstickenen Bebop aufführen liess. Thomas Kessler hat in seiner *In-*

selmusik weniger Abgrenzungsbedürfnisse gegenüber Musik, wie sie etwa zum DRS2-Apéro aus dem Radio plätschert, und Mauricio Sotelo verstärkt in *De Magia* noch die klangliche Trivialität, indem er die drei Instrumente fast immer synchron und mit Vorliebe in Skalen und andern raschen Figuren führt.

Das *Ensemble Contrechamps* (Leitung: Emilio Pomárico) hatte mit zwei Konzerten an zwei aufeinanderfolgenden Tagen ein grosses Pensum zu bewältigen. Für die Einstudierung von Christoph Neidhöfers *Caché* blieb nicht genug Zeit, sodass die Aufführung nur den verschwommenen Gesamteindruck eines leisen, von Pausen durchsetzten Stückes vermittelte, während es in Wirklichkeit streng durchstrukturiert ist: Der neuntönige, reihenartig gehandhabte Modus, der dem Material zugrundeliegt, konnte jedoch nicht einmal im Ansatz wahrgenommen werden. Mehr im Element bzw. besser vorbereitet war das Ensemble im Violakonzert von Stefano Gervasoni mit Isabelle Magnenat als virtuoser Solistin – einem Werk, das mit den Konventionen des Solokonzertes spielt und diese im letzten, kehrausartigen Satz buchstäblich versteinern lässt: Die Ensemblemusiker bedienen statt ihrer Instrumente Steine, und der Satz endet mit einem Knistern, das an ein verglimmendes Feuer erinnert. Neben dem unvermeidlichen Billone hatte das Ensemble Contrechamps noch ein Werk von Mahnkopf zu spielen, der in der uraufgeführten *Solitude-Sérénade* seiner eigenen Prophetie etwa um ein Jahrhundert hinterherhinkt: Die mikrotonal versetzte Idylle für Oboe (Ernest Rombout) und kleines Ensemble erinnerte eher an die verkorksten Versuche Wyschnegradskys, herkömmliche Gestik und neue Tonsysteme zusammenzubringen, als dass sie in irgendeiner Weise Neuland eröffnet hätte. Wenn Walter Feldmann im Editorial von «an die Utopie grenzenden Wegen» spricht, die die von ihm vorgestellten Komponistinnen und Komponisten gefunden hätten, so muss man post festum nüchtern feststellen: Die Grenzen sind bei den meisten ganz anderswo.

CHRISTOPH KELLER

DIE VERMESSUNG DER WELT

Festival d'Automne in Paris 1998

Es begann mit einem *Communiqué* betrüblichen Inhalts: «Die Produktion von Chen Shi-Zheng und der Compagnie Kunju aus Shanghai, *Le Pavillon aux pivoines*, Libretto von Tang Xianzu, kann zwischen dem 19. und 29. November 1998 am Pariser Festival d'Automne / Grande Halle de la Villette nicht wie angekündigt zur Aufführung gelangen (...). Trotz zahlreicher Demarchen des Festival d'Automne und der französischen Autoritäten auch auf höchster Ebene hält das Kulturbüro der Stadt Shanghai, das bereits im Juli für die Annulation der Aufführungen am New Yorker Lincoln Center Festival verantwortlich war, an seinem Aufführungsverbot fest und verhindert die Ausreise der 53 Mitglieder der Compagnie Kunju nach Frankreich.» Die Direktorin des genannten Büros, Frau Ma, und ihre Zerberusse hatten zudem eine gegen die Produktion Chen Shi-Zhengs gerichtete Pressekampagne gestartet: «Es ist bedauerlich, dass die kürzlich vorgestellte Gesamtauführung von *Pavillon aux pivoines* unangemessene Modifikationen enthält, die nicht mit der Quintessenz der Tradition vereinbar sind und die mit Absicht unserer traditionellen Kultur widersprechen, feudales Gedankengut unter die Leute bringen und Dekadenz und Dummheit hervorkehren.» Uns verbleiben von diesem Projekt einzig Photographien von Marc Enguérand, ein in