

IN DIE JAHRE GEKOMMEN

Tage für Neue Musik Zürich 1999 (4.–7. November)

Auch ein Festival für zeitgenössische Musik kann in die Jahre kommen. Während sich gegen Ende des Jahrhunderts die Entwicklungen auch in der Musik in alle Richtungen beschleunigen, wo Neue Medien und nicht nur mehr Neue Musik gefragt ist, wo Begriffe wie Komponist und Interpret immer mehr verschmelzen und verschiedene Sparten zusammenarbeiten, da bilden die Tage für Neue Musik Zürich so etwas wie eine von all diesen Entwicklungen unberührte Oase. Jahr für Jahr sind hier Stücke im Programm, die noch wie vor hundert Jahren in einem Tonhallsaal aufführbar sind. Eigentlich sind nur die Konsonanzen weggefallen, die Besetzungen und Formen der Werke ungewöhnlich geworden. Das Programm alimentiert sich vorwiegend aus dem europäischen Raum, dieses Jahr mit deutlichen Präferenzen im angrenzenden Deutschland und Frankreich. Einerseits ist es verdienstvoll, sich gegen den Strom zu stellen und stur in die eine Richtung zu gehen. Andererseits kann man die heutige Vielfalt an musikalischen Stilen und Entwicklungen wohl auch nicht einfach auf der Seite liegen lassen, als ob sie nur heisse Luft wären. Die Zusammenarbeit mit dem Schweizer Computermusikzentrum zum Beispiel beschränkte sich dieses Jahr auf zwei kleine 5 Minuten-Stückchen – damit war der elektronische Teil des Festivals sozusagen abgehandelt.

Walter Feldmann hat nun seit einem Jahr Verstärkung geholt. Weil es einfach interessanter sei, zu zweit über ein Festival nachzudenken als alleine, meint er dazu. Da keimt Hoffnung auf, dass es vielleicht zu einer Veränderung kommen könnte. In diesem Jahr hat man allerdings von einer Öffnung noch nicht viel gespürt. Mats Scheidegger, bisher vor allem in der GNOM Baden für kammermusikalische, komponierte Programme zuständig, hat dem Festival keine neue Richtung geben können. Man wird den Verdacht nicht ganz los, dass sich da zwei Glaubensbrüder gefunden haben. Wenn die Stadt Zürich es sich schon leistet, diese künstlerische Oase zu finanzieren, dann sollte sie diese vielleicht doch nicht nur zwei Personen zur Programmierung ihrer persönlichen Vorlieben zur Verfügung stellen. Um einem Festival ein Gesicht zu geben, genügt es nicht mehr, jahrelang gewisse Schienen zu verfolgen. Die Möglichkeiten sollten besser genutzt und vor allem auch professioneller präsentiert werden von den beiden Leitern: Zur Einführung ins Festival von Walter Feldmann und Mats Scheidegger haben sich gerade mal ein Dutzend Leute eingefunden. Kein Wunder, denn die Einführung fand um 1 Uhr mittags statt, das erste Konzert begann abends um 19.30 Uhr. Auch das Komponistengespräch, das die beiden Leiter führten, entbehrte nicht der Peinlichkeit.

Das heisst nicht, dass ich an diesem Festival keinen guten Faden gefunden habe. Sehen lassen können sich die Tage für Neue Musik Zürich damit, wie sie das einheimische Schaffen in den Ablauf integrieren. Dieses Jahr setzte der Zürcher Komponist Hans Ulrich Lehmann mit fünf aufgeführten Werken gar einen Schwerpunkt. Das war keine Alibiübung, um Schweizer im Programm zu haben, sondern da kamen gehaltvolle Stücke mit einem ganz eigenständigen kompositorischen Ansatz zur Aufführung. Stellvertretend dafür steht die Uraufführung des *Book of Songs* im Konzert des *Ensemble Contrechamps*. Die dunkle Flöte und dagegen der fast ausschliesslich mit Becken operierende Schlagzeuger entfaltet ein organisch an- und abschwellendes Gewebe rund um die Baritonstimme (Johannes Schmidt), die acht Gedichte von E. E. Cummings rezitierte. Wie üblich hat Lehmann die Musik zwar genau

ausnotiert, überlässt aber den Interpreten eine gewisse Verantwortung in der zeitlichen Gestaltung der musikalischen Bögen. Das ist eines der Geheimnisse, weshalb Lehmanns Phrasierungen so natürlich wirken. Die acht Gedichte sind eine persönliche Auswahl: Sie haben keinen thematischen Zusammenhang, sondern Lehmann hat sie eher aufgrund ihrer Vielfalt ausgewählt. Es hat da ganz konventionelle, romantische Texte, dann auch experimentellere, wo die Wörter in Einzelbuchstaben aufgebrochen sind und Mehrdeutigkeiten entstehen. Der Text ist der rote Faden, entlang dem Lehmann komponiert hat. Es gibt also analog den Gedichten ganz expressive Stellen, an den mehr ausgesplitterten Textstellen wird auch die Gesangslinie gebrochen. Das Stück wirkt intim in der Instrumentierung und ist doch sehr gesänglich geschrieben.

Ein neues längeres Vokalwerk der Zürcherin Annette Schmucki (*knicken; dreiundvierzig scharniere zur beweglichen befestigung des unbedeckten sprachzustands für fünf frauenstimmen* im Konzert der *Neuen Vocalsolisten Stuttgart*) war ebenfalls eine der spannenderen Kompositionen am diesjährigen Festival. In der Behandlung der Sprache ging Schmucki erneut einen anderen Weg als bisher. In ihrem letzten Werk war sie der semantischen Ebene der Sprache geschickt ausgewichen; diesmal stellte sie die Bedeutungsebene sozusagen ins Zentrum der Komposition. Irgendwie schienen sich jedoch die Wörter ungemein schnell abzunutzen, wenn sie so «blutt» dahergesagt waren. Die Rätschen, Pfeifen und Kinderpistolen, die den Sprechapparat nach aussen gekehrt darstellen sollten, erweiterten die Vokalkomposition dafür um eine pseudo-instrumentale Ebene. Das Stück löste einiges an Irritation aus, was von Schmucki durchaus beabsichtigt war.

Dann konnte man an diesem Festival zwei neuere Stücke hören, die es allein schon Wert waren nach Zürich zu pilgern: das letzte Werk von Gérard Grisey *Quatre chants pour franchir le seuil* und Helmut Lachenmanns *Serynade* für Klavier. Grisey konzipierte seine «Vier Gesänge um die Schwelle zu überschreiten» als eine musikalische Meditation über den Tod. Die ausgewählten Texte der vier Teile (Der Tod des Engels, der Tod der Zivilisation, der Tod der Stimme und der Tod der Menschheit) stammen aus vier Zivilisationen – der christlichen, ägyptischen, griechischen und mesopotamischen – und ergeben eine fragmentarische Rede über die Unausweichlichkeit des Todes. Die leichte Sopranstimme (Sylvia Nopper) wird mit einer tiefen, eher schwerfälligen, doch farbigen Instrumentierung kontrastiert. Im 15köpfigen Ensemble (*Ensemble Contrechamps* unter der Leitung von Olivier Cuendet) befinden sich 2 Tubisten, zwischen sich eine Harfenistin; ebenso sitzt zwischen den zwei Saxophonisten ein Cellist; das Ganze ist mit einem riesigen, von drei Spielern bedienten Schlagzeugarsenal bestückt, darunter Exoten wie Steel Drums, die aber sehr dezent eingesetzt werden. *Quatre chants pour franchir le seuil* ist eine komplex konstruierte Musik, die beim Zuhören aber ganz einfach und klar wirkt. Mikrotonale Klänge wirken nicht als Fremdkörper, sondern als expressive Elemente. Die Vokalpartie ist zuweilen vollständig in den Gesamtklang eingebettet, tritt aber auch mit aufsehenerregenden Techniken hervor, wie zum Beispiel im ersten Teil mit kurzen Einwüfen, die mit Mordenten versetzt sind, was unwillkürlich an barocke Gesangspraxis denken lässt. Eindrücklich auch die Tuben im vierten Teil: sie spielen eine absteigende Basslinie, die um einen Achtelton verschoben ist, was wie ein Instrument mit extremen Schwebungen klingt. So gibt es in Griseys Musik etliche faszinierende Details, die er in einen überzeugenden Gesamtablauf bringt. Erwähnt seien noch die kurzen Vor- und Zwischenspiele, die auf der grossen Trommel gewischt werden und wie das Räuspern des Publikums wirken. Ist es ein Zufall, dass ein

Komponist, ohne von seinem baldigen Tod zu wissen, ein Werk über den Tod schreibt? Darüber kann man nur spekulieren. Tief beeindruckend ist das Werk auf alle Fälle.

Nicht weniger tiefschürfend war die neue Klavierkomposition *Serynade* von Helmut Lachenmann. Ziel der fast durchwegs heftig gespielten Akkorde und Cluster ist es, die Resonanz der mit-schwingenden Klaviersaiten zu nutzen. Lachenmann hat den zwei Systemen in der Klavierpartitur ein drittes hinzugefügt, wo er die stumm zu greifenden Tasten, deren zeitlichen Rahmen sowie die Pedalisierung notiert. Die so entstehenden Resonanzen und Flageolets sind das eigentliche Ereignis dieser halbstündigen Musik. Sie schweben scheinbar schwerelos im Raum, stehen in krassem Kontrast zu den heftigen Akkorden, Clustern und Arpeggien, die dem Klavier ungeahnte Energien entlocken, welche sich jedoch in diesen zarten Schattenklängen sogleich wieder verflüchtigen und immer wieder von neuem diesem Ungetüm von Instrument entlockt werden müssen. Das ist Arbeit, und Lachenmanns Frau Yukiko Sugawara machte sie perfekt. Wie übrigens überhaupt das interpretatorische Niveau dieses Festivals fast ausschliesslich als sehr hoch bezeichnet werden kann.

Auch der deutsche Komponist Klaus K. Hübler war erneut mit mehreren Werken in Zürich präsent, die nicht alle gleichermassen überzeugten. David Alberman gelang es, den Marathon der *Sonate für Violine solo* (1978) nicht zu einem solchen fürs Ohr werden zu lassen. Hübler hat viel Zeit gebraucht, um mit dem Erbe im eigenen Land fertig zu werden. Ganz bewusst hat er in der Sonate Elemente aus historischer Geigenmusik verwendet, besonders aus Bachs Chaconne in d-Moll. Diese Elemente faltet er in der Zeit auseinander, was auch die monströse Ausdehnung dieses Werks von fast fünfzig Minuten erklärt. Akkorde werden zu Linien; immer wieder erklingt der Ton *d* und wird allmählich zur Obsession. Keine ausgeglichene Form also, sondern ein extremes Verschieben der einzelnen Parameter in der Zeit. Die Fuge zum Beispiel erstreckt sich über geschlagene zwanzig Minuten – nicht einmal Bachs grosse Orgelfugen dauern so lange. Hübler zeigt die Tradition als Inspirationsquelle, aber auch mit zermürbender Konsequenz als Ungeheuer. **CHRISTINA OMLIN**

MONUMENTALE WERKE

Paris: Altes und neues Musiktheater am Festival d'Automne

Das Pariser Festival d'Automne pflegt seit zwei Jahren musikalische Formen grossen Umfangs zu präsentieren – «monumentale» Werke und monographische Konzerte –, und vermeidet damit die üblichen Konzertformen zeitgenössischer Musik, worin Stücke mittlerer Dauer und verschiedener Komponisten sich gemäss den Möglich- und Zufälligkeiten abfolgen. Luciano Berios Oper *Outis* wurde als französische Erstaufführung präsentiert, Nonos Triptychon gelangte erstmals zur Aufführung (vgl. Bericht in *Dissonanz* Nr. 62), und das weltliche Oratorium *A des jungen Brice Pauset* – ein Porträt von Antonin Artaud – wurde uraufgeführt. Es ist interessant, wie sich die «grosse Form» jenen Prinzipien anpassen kann, die mit dem Anfang des 20. Jahrhunderts geboren wurden und inzwischen zur Tradition der Moderne gehören, so die Montage fragmentarischer Elemente, die die Linearität und den traditionellen Aufbau einer Erzählung vermeiden, so auch der autoreflexive Charakter einer autonomen Form. Berio verfolgt in seinen Opern den Gedanken einer auf der Verwandlungskraft der Musik basie-

renden dramaturgischen Konstruktion, wobei die Musik ihrerseits das bedeutungsgeladene Material auf eine Reihe von Symbolen reduziert, die verschiedenste Bedeutungen annehmen können. Es gibt deshalb in *Outis*, wie der Komponist betont, keine Erzählung, sondern archetypische Situationen, die dank wechselnder Struktur-schichten immer wieder neu interpretiert werden können; seit *Nones* und nach *Sinfonia* oder *Coro*, schliesslich auch in allen seinen Opern verfolgt Berio dieses «mythologische» Element der postmodernen Befindlichkeit beständig und integriert in das kompositorische Gewebe eine Vielzahl an stilistischen Bezügen und «objets trouvés». Die dramaturgische Idee stammt offensichtlich von einem kompositorischen Konzept ab, das den aus heilsamer Distanz gesehenen Serialismus als ein Mittel beerbt, untergründige Einheit zu stiften statt zu selbstgenügsamer Kombinatorik zu führen. *Outis* («Niemand») bezieht sich auf die *Odysee* Homers, doch verwiesen wird auch auf Celans «Gelobt sei Niemand» und auf verschiedene andere Quellen. Die die Oper strukturierenden formalen Zyklen erlauben es, sowohl musikalisch wie szenisch von einem Extrem ins andere zu gelangen; erreicht wird dies durch eine Metamorphosentechnik, die die Allgegenwart, das Gleiten, aber auch die eigentlichen Differenzen der Bedeutungen in Frage stellt oder erhellt (je nach Standpunkt): Der Supermarkt verwandelt sich in ein Konzentrationslager, der Tod in Auferstehung, das Tragische ins Komische... Kompositorisch gesprochen beweist Berio die Taschenspielerkunst, vielfältig differenzierte Klang-schichten in Jahrmarkts- oder Strassenmusik zu verwandeln und umgekehrt. Die Gefahr dieser die Joycesche Ästhetik weitertreibenden Verfahrensweise besteht darin, zum bloss oberflächlichen Spiel zu werden; in Berios – im übrigen funkelndem – Spätstil droht die Vielfalt in einem kaleidoskopischen Kontinuum unterzugehen, worin die Elemente schlimmstenfalls austauschbar werden. Tatsächlich tritt an die Stelle der Brüche, die in den mit heterogenen Schichten komponierten Werken der 60er Jahre begegnen, ein integratives, alles absorbierendes Strömen. Doch für einmal ist der Regisseur (Yannis Kokkos) nicht in die Falle der Nicht-Erzählung und der «Meta-Oper» getreten, wie dies bei den Opern Berios oft geschieht. Der durch die verschiedenen Situationen gefärbte Realismus, der gekonnte Gebrauch technologischer Mittel (die projizierte Meereswand), die wirkungsvolle Nüchternheit des Szenischen entsprechen der Idee eines «totalen Spektakels», das Berio anstrebt, ohne in rein theatralischer Hinsicht wirklich überzeugen zu können. Doch die Frage der Darstellung von Personen, die nicht eigentlich existieren – problematisch bereits in Ligetis *Grand Macabre* –, ist ein zentraler Punkt in der Ästhetik der modernen Oper, und dies um so mehr, als die Musik sich dem Ausdruck des Inneren nicht entziehen kann, ohne sich selbst zu zerstören. Es ist weniger die Absenz einer Erzählung als vielmehr das Fehlen glaubhafter Personen, was die zeitgenössische Oper problematisch werden lässt. Erwähnenswert ist die insgesamt hohe Qualität der Produktion unter der vorbildlichen Leitung von David Robertson (mit Alan Opie in der Titelrolle, Maryline Fallot, Luisa Castellani, Luca Canonici, Monica Bacelli, den Swingle Singers und dem Accentus-Chor).

Auch Brice Pauset versucht, indem er sich auf die Figur des leid-geprüften Poeten Antonin Artaud bezieht, Sinn ausgehend von dessen Zersplittern und Zerbrechen zu gewinnen. Sein «weltliches Oratorium» spielt mit der tiefgründigen Bedeutung einer tragischen Erfahrung, die auf ihrem Weg die Figuren eines Ovid, Nietzsche oder Michaelstädter berührt, sowie mit dem Werdegang einer gequälten Existenz. Pauset arbeitet ebenfalls mit internen Verwandlungen und Entsprechungen, die Dramaturgie geht von kraftvoll