

möglichen Form von Gesellschaftskritik die Rede war – der andere Vatergeist der Neuen Musik, Theodor W. Adorno, durch den Raum schwebte.

Auf dem Programm des abendlichen Konzertes, das ebenfalls im Didaktikum – einem sehr geeigneten Ort für solche Veranstaltungen – stattfand, standen das während des Tages besprochene Werk von Dieter Jordi und eine von Clemens Merkel gespielte Komposition für Violine solo von Kunsu Shim. Das Stück, welches Richard Serra gewidmet ist, bestätigte viele Aussagen der morgentlichen Diskussion und ist wohl im Grenzbereich zur Klangskulptur anzusiedeln. Hätte man am Morgen – anstelle von Lebens- und Kunstphilosophie – konkreter über diese Komposition gesprochen, wären nach diesem langen Stück vielleicht weniger Fragen offengeblieben. Aber vielleicht gehört solches auch zu Shims Konzept. Jedenfalls macht es die Qualität dieser neuen Werkstatt aus, dass hier die Komponistinnen und Komponisten ihre Werke nach ihrem eigenen Gusto vorstellen können und nicht ins Korsett eines strengen Formablaufs gezwungen werden.

Rico Gubler

* Referate und Konzerte mit Regina Irman, Esther Roth, Annette Schmucki, Antoine Beuger, Jürg Frey, Martin Inholz, Dieter Jordi, Cornelius Schwehr, Peter Sonderegger, Kunsu Shim, Martin Wehrli, Daniel Weissberg, David Wohnlich und Alfred Zimmerlin.

Facetten der «seriellen Musik»

Lenzburg: Musikalische Begegnungen 1994

Die «serielle Musik», die «Darmstädter Schule»: das sind bereits musikgeschichtliche Begriffe, die kaum hinterfragt werden. Man verbindet damit die Namen von Boulez und Stockhausen – von Nono und eventuell noch von Pousseur, ja und vielleicht kommt einem noch der Antipode Henze in den Sinn. Was für vielfältige und komplexe künstlerische (und menschliche) Prozesse sich zwischen den späten vierziger und den frühen sechziger Jahren abspielten, wird erst in den letzten Jahren zunehmend aufgearbeitet. Welche war zum Beispiel in Darmstadt die Rolle von Karel Goeyvaerts, – oder jene von Bruno Maderna?

Goeyvaerts kam bei den «Elften Musikalischen Begegnungen» in Lenzburg vom 12.–21. August nicht vor, wohl aber Maderna, denn die Kurse widmeten sich unter dem Titel «Das menschliche Mass» der italienischen Musik aus 400 Jahren. Die Kurse mit der Sopranistin Evelyn Tubb und dem Lautenisten Anthony Rooley, mit dem Pianisten Peter Feuchtwanger sowie der Sopranistin Carla Henius bildeten den Kern der ganzen Veranstaltungen; die Konzerte illustrierten die Tage nach außen und

innen. Gegen Schluß, am 20. August, fand auch ein Symposium statt, das sich der italienischen Musik der fünfziger Jahre widmete, genauer der Musik von Luigi Dallapiccola, Bruno Maderna, Luigi Nono und Luciano Berio.

Die Initianten Jean-Jacques Dünki und Jürg Frey hatten dazu drei Referenten und eine Referentin eingeladen, die ihr Material auf wohlthuend unterschiedliche Weise präsentierten. Detailliert analysierend präsentierte Thomas Gartmann aus Zürich Ergebnisse seiner Dissertation über Luciano Berio. Anhand des Streichquartetts *sincronie* konnte er klar den Kompositionsprozess von den ersten Skizzen 1962 über die Zusammenarbeit mit den Musikern der Uraufführung 1964, über die Verbesserungen bis hin zur veröffentlichten Partitur aufzeigen. Es ist gleichzeitig ein Ablösungsprozess der Strenge des seriellen Denkens hin zu einem freieren, gestischen Komponieren, bei dem auch Erwägungen zur klanglichen und dynamischen Wirkung grösseres Gewicht bekommen.

Ganz anders Carla Henius: Sie berichtete von ihrer Zusammenarbeit mit Luigi Nono. Während vierzig Jahren gab es immer wieder intensive Arbeitsphasen, z.B. bei *Intolleranza* oder *La fabbrica illuminata*. Nono habe dabei nie versucht, seine Mitarbeiter politisch aufzuklären, vielmehr habe er in dieser Hinsicht ganz auf die Botschaft seiner Musik vertraut, aber «alle, die mit ihm zusammenarbeiteten, wurden ein bisschen besser».

Stellte Gartmann die beginnende Lockerung des seriellen Denkens in den frühen sechziger Jahren vor, so verwies Gianmario Borio aus Cremona auf die Entstehung dieser Verfahrensweisen. Diese sind nicht nur bei Messiaen, Boulez und Stockhausen zu finden, sondern mindestens gleichzeitig und teilweise noch früher in Italien: nämlich während Nonos und Madernas Unterricht bei Luigi Dallapiccola. Von 1948 an haben beide die seriellen Techniken erdacht und angewendet und sind zum Teil zu ganz eigenen Ergebnissen gekommen. Es fehlte allerdings an jener expliziten theoretischen Durchdringung, welche Boulez und Stockhausen später in so hohem Masse erreichten; diese theoretische Seite lasse sich aber, so Borios Ausführungen, an den Skizzen und am Kompositionsprozess implizit ablesen. Gerade in der Frage der kanonischen Gestaltung der Zwölftonreihe und ihrer Verschleierung seien die *Liriche greche* Dallapiccolas von entscheidender Bedeutung gewesen. Borio hat das Thema «Luigi Nono – Gli anni 50» zusammen mit Veniero Rizzardi zu einem Buch verarbeitet, das 1995 erscheinen soll.

Eine andere Facette Bruno Madernas präsentierte Hansjörg Pauli: der Dirigent und Komponist hat seine stupende Technik nämlich nicht nur in avantgardistischen Werken eingesetzt, sondern – im Gegensatz eben zu Boulez, Nono und Stockhausen – auch in sogenannt «angewandter Kunst»: Er hat die Musik

zu sieben (eventuell sogar neun) Filmen geschrieben (alles Streifen, die nicht über Italien hinaus bekannt wurden), er hat Bühnen-, Fernseh- und Hörspielmusiken komponiert und auch Ausstellungen sonorisiert. Das waren zum Teil komplexe Arbeiten. z.B. die Radiophonie *Agés*, die 1972 den Prix Italia erhielt, aber auch Stücke, bei denen man nie an Maderna als Autor denken würde: Arrangements von Schlagern und Weill-Songs, dies vor allem zwischen 1946 und 1958, als es ihm finanziell nicht besonders gut ging, dann auch Bearbeitungen von Jazzstandards, bei denen er selbst die Improvisationen minutiös auskomponierte. Italiens beste Jazzer haben damals mit ihm zusammengearbeitet. Aber auch später hat Maderna Avantgarde und Angewandtes nicht getrennt; die verschiedenen Sphären strahlten aufeinander ab; idiomatische Reinheit war für Bruno Maderna nie ein erstrebenswertes Ziel. Die entsprechenden Lexikonartikel selbst jüngsten Datums (etwa «Komponisten der Gegenwart») geben über diese Tätigkeiten bezeichnenderweise keinerlei Auskunft; ganz unbekannt waren sie nicht, aber sie blieben sorgsam im Hintergrund des Interesses. Da gibt es – wie etwa im Fall von Bernd Alois Zimmermann und Pierre Henry – noch einiges nachzuholen.

Thomas Meyer

Abbild Ader Vielfalt

3. Internationales Festival für Neue Musik in Riga (Lettland) 1.10. bis 10.10.1994

Riga ist eine aufstrebende Stadt im Baltikum, Drehscheibe zwischen Skandinavien und den Staaten der ehemaligen Sowjetunion; sie bemüht sich auf vielen Ebenen – Kultur, Wirtschaft, Sport – den Anschluss an die westliche Welt zu finden und von ihr ernst genommen zu werden.

Grosse soziale Unterschiede sind jedoch unübersehbar: eine an der Grenze der Armut lebende Bevölkerungsmehrheit; Bettler in den Strassen neben Schaufenstern, in welchen auch für westliche Verhältnisse sündhaft teure Autos ausgestellt sind.

Während zehn Tagen wurden hier ca. 40 Konzerte von grosser Vielfalt, wohlthuender stilistischer Offenheit und hohem interpretatorischem Niveau dargeboten: Konzerte mit der Lettischen Philharmonie, Kammermusikkonzerte, Orgelrezitals, Jazzkonzerte, ein Chorkonzert, begleitet durch Meisterkurse der zahlreich aus dem Ausland eingeladenen Interpreten und Komponisten. Den Organisatoren, Egils Straume und Rafi Haradzanjan ist es offensichtlich gelungen, das ambitionöse Vorhaben ohne nennenswerte Pannen über die Runden zu bringen.

Aus der riesigen Fülle des Angebots seien hier vor allem jene Programme besprochen, in welchen Musik aus der

Schweiz zur Aufführung kam und Konzerte, die zu besonderem Nachdenken über die Situation der Neuen Musik heute anregten.

Das Eröffnungskonzert im Saal der Grossen Gilde mit der Lettischen Philharmonie und dem Chor der Akademie brachte sinfonische Musik von Komponisten aus Lettland zur Aufführung. Das Oratorium Erhebung des Zeitgeistes des 1950 in Riga geborenen Egils Straume beruht auf einem Text des estnischen Volksdichters Ojara Vaciesa und durfte wegen seines freiheitlichen Gedankengutes zur Sowjetzeit nicht aufgeführt werden. Das Werk überzeugt durch klare Melodieführung und gut durchhörbare Harmonik. Nachhaltige Eindrücke hinterliess auch die 5. *Sinfonie* von Imants Kalnins.

Für den Zuhörer aus der Schweiz war es interessant festzustellen, dass Spuren von Schönberg und Webern hier kaum wahrnehmbar sind; die Musik von Strawinsky, Schostakowitsch und Prokofieff hingegen eine Fortsetzung gefunden zu haben scheint. Aufschlussreich ist auch, Musik zu hören von Menschen, die unter dem Marxismus von Freiheit geträumt haben und sie in Gedanken zu vergleichen mit der Musik von Komponisten, die in Freiheit vom Marxismus träumten...

Das Solorezital des Schlagzeugers Isao Nakamura bildete einen der vielen Höhepunkte des Festivals. Neben Kompositionen von E. Carter, N.A. Huber, T. Hosokawa, I. Xenakis wurde *stróking for one percussionist* (1982) von Hans Ulrich Lehmann aufgeführt. In der Interpretation Nakamuras wirkte das Werk überaus lebendig und farbenreich.

Von den mehr als zehn Jazzkonzerten möchte ich hier den Abend mit dem Heinz Sauer Quintett aus Deutschland und den Auftritt des schwedischen Bassisten Orsted Pedersen mit seinem Trio erwähnen. Beide Formationen vermochten das Publikum mit Spielfreude und hohem Können zu begeistern. Pedersen, mehr als Sauer, liess seine Mitspieler in ausgiebigen Solopartien gebührend zur Geltung kommen.

Ein besonderes Ereignis war das Orgelrezital, begleitet durch das Philharmonische Kammerorchester, des 17jährigen dänischen Komponisten und Organisten Frederik Magle. Unbelastet von sogenannten Darmstädter-Tabus, schreibt und improvisiert ein junges Talent die Musik seiner Zeit, wohlklingend, vieles wild durcheinandergeworfen, aber immer gekonnt, die immensen Möglichkeiten der Rigaer Domorgel voll und virtuos ausnützend!

Daniel Glaus hatte zwei Tage später eher einen schweren Stand, die auf ganz anderem Boden gewachsene Musik seiner Kollegen aus der Schweiz an die Hörer zu bringen. Von sich selbst spielte er in plastischer Registrierung *De Angelis I*, eine Komposition, die sich einem durch grosse Kontraste gut einprägt, *Toccata* aus dem Jahr 1986 und – als Uraufführung – *Fantasia*. Letzteres Werk zeichnet sich aus durch zarte

Harmoniefarben und bildet laut Angaben von Glaus den Beginn eines neuen Themenkreises. Bemerkenswert die Aufführung von Urs Peter Schneiders schachbrettartig angelegter Komposition *Noch*, deren Thematik in auffällender Nähe mit den Bildern der an diesem Tag in Riga eröffneten Ausstellung des Schweizer Künstlers Richard Paul Lohse lag! Interessant auch die direkte Aufeinanderfolge zweier verschiedenartiger Kompositionen Klaus Hubers: die mächtig klingende Harmonik von *In te Domine speravi* (1964) in starkem Gegensatz zum asketischen *Cantus cancricans* (1965). Trotz gut vorbereitetem Spiel des Organisten war ein gewisser Exodus seitens des Publikums nicht zu übersehen: Armut scheint in Riga auch im Reich der Töne nicht besonders gefragt zu sein.

Das zweitletzte Konzert brachte nochmals Musik aus der Schweiz. Unter der Leitung von Dzintars Josts gelang dem Philharmonischen Kammerorchester eine beachtenswerte Aufführung von Urs Peter Schneiders *Orchesterbuch*. Dem Schreibenden war es vergönnt, sein *Mantra avec violon fou* mit dem Geiger Uldis Spruds als Solisten selbst zu dirigieren und einer gewissenhaft geproben Uraufführung der für das Festival bereitgestellten Komposition *Schwingungen und Farben* beizuwohnen. Das äusserst witzige *Konzert für Posaune und Orchester* des Schweden Folker Rabe bildete dank technisch und schauspielerisch perfektem Auftritt des Posaunisten Kristian Lindbergs einen erheiternden Abschluss des Konzertes. Zurückblickend ist festzuhalten, dass das Festival in Riga die Vielfalt der schöpferischen Realität von heute wahrgenommen hat; eine Qualität, die man bei ähnlichen Veranstaltungen in unseren Regionen bisweilen noch immer schmerzlich vermisst.

Alfred Schweizer

Weltmusiktage contra Weltmusikideologie

World Music Days Stockholm 1994

Seit ihrem Beginn 1922 haben die «Weltmusikfeste», vor allem ihre Gestaltung und ihre Programmierung, immer viel zu diskutieren gegeben, und der Anspruch, den sie erhoben haben, ist immer wieder Stein des Anstosses gewesen. Anfangs hörte die «Welt» noch hinter Ungarn und im Westen beim Atlantik auf, heute umfasst sie immerhin 48 Länder rund um die Welt, somit beinahe alle, die im westlichen Sinn eine Kultur und ein Konzertleben besitzen. Einstweilen fehlen noch die Kulturkreise Afrikas und des Vorderen Orients; solange dort noch eine lebendige Kunstmusik besteht, die weitgehend den eigenen, überlieferten Regeln folgt, macht dies auch durchaus Sinn. Und die Mitgliedländer, von Venezuela bis Korea und von Norwegen bis Aserbaidschan, gehören sie alle einer iden-

tischen Weltmusik der Avantgarde an? Erfreulicherweise nicht.

Nichts ist schlimmer als die Vorstellung einer «Weltmusik», wie sie in Köpfen von Popmusikern als Ideologie spukt. Im Bereich der Neuen Musik hatte eine solche Gefahr in der Zeit der alles beherrschenden Darmstädter Schule durchaus bestanden. Inzwischen ist jedoch das, was sich Avantgarde nannte, so etabliert, dass sich längst regionale Entwicklungen abzeichnen, in denen sogar auch folkloristische Züge oder Einflüsse der jeweils eigenen Kunstmusik Platz haben. Die sogenannte «Post-moderne» macht's möglich.

Das zeigen ganz besonders viele Komponisten der asiatischen Länder, die sehr bewusst eigene kulturelle Eigenheiten einbeziehen, dazu in jüngster Zeit auch die Komponisten aus Staaten wie Aserbaidschan und Usbekistan, die nach dem Zerfall der Sowjetunion neue Mitglieder geworden sind. Während der serbische Srdan Hofman an den *World Music Days* in Stockholm (1. bis 8. Oktober) serbische und istrische Gesänge durch Computersampling in ein Flöten-Klarinetten-Duo einbrachte, verwendete der Usbeke Dmitry Yanov-Yanovsky in seinem Kammerensemble von Anfang an heimatliche Melodiefiguren und überraschte dann mit Einblendungen stimmungsvoller Muezzingesänge. Und all dies hatte gar nichts Peinliches an sich, weil es nicht billig wirkte. Der Japaner Tetsuya Omura, der in Deutschland bei Yun und Sukhi Kang studiert hat, geht noch weiter: *Soh-Oh-Ka* ist eine Komposition für Shakuhachi und Koto, völlig auf japanische Art benutzt, aber, wie er betont, in europäischer Art gefügt und «komponiert». Gestört und nicht ins Konzept gepasst hat hier freilich das traditionelle, folkloristisch wirkende Kostüm der beiden Spieler.

Auch Valerie Ross aus Malaysia liebt es, für die eigenen «exotischen» Instrumente zu komponieren. Diesmal allerdings schrieb sie ein Streichquartett (Nr. 2), das durch einen Aufenthalt auf Bali beeinflusst ist und wie eine moderne Bach-Invention klang und sehr konsequent durchkomponiert ist. Valerie Ross geht aber eigene Wege, während zum Beispiel der Festlandchinese Shuya Xu, Schüler von Ivo Malec und Alain Bancquart, im Orchesterstück *Cristal au soleil couchant* ganz dem nervös farbigen Stil von Frankreich und England folgt. Diesem Stil gehörten viele Werke an; ihre Teppichmuster lassen keine grosse Vielfalt zu. Im übrigen aber fällt, bei allen qualitativen Unterschieden, eine grosse Diversität der Tendenzen und ästhetischen Positionen auf; ein bestimmter Trend lässt sich überhaupt nicht mehr ausmachen. Künstlerische Höhepunkte waren die beiden Chorwerke *What is the word?* (Beckett) von György Kurtág und *Forms of Emptiness* von Jonathan Harvey, ausserdem *Echo-Mime* für sieben Klarinetten von Richard Tsang (Hongkong) und das von Donaueschingen her bekannte Orchesterwerk *Passage/Paysage* von Mathias