

auf eine allmähliche Zuordnung der beiden Hauptfiguren Thyl und Nele zu zwei andeutungsweise agierenden Schauspielern. Da nur des Werkes erster Teil dargeboten wurde, setzten die Interpreten mit Schönbergs spättonalem Chorwerk *Friede auf Erden* einen utopisch-hoffnungsvollen Schluss.

Wladimir Vogel sei – so der Konzertavis zur Aufführung im Volkshaus – der «Begründer des modernen Sprechchors». Das Programm eines Konzertes mit dem Kammer­sprechchor Zürich, das als Hommage an den Komponisten anlässlich von dessen hundertstem Geburtstag einige Tage zuvor stattfand, nennt ihn den «eigentlichen Begründer einer modernen Sprechchor-Tradition». Diese Formulierung steht fast wörtlich so noch in nahezu jedem Programm und jedem CD-Heft mit Vogelscher Musik und bedürfte vielleicht einmal der Verifizierung. Tatsache ist, dass der Kammer­sprechchor Zürich einst aus Anlass von Aufführungen der Oratorien *Wagadus Untergang durch die Eitelkeit* und *Thyl Claes* gegründet wurde. So sind denn auch die Sprechchorteile dieser beiden Werke nach wie vor die Schlachtrösse des Ensembles.

Dargeboten wurden die übliche Feldhühner-Sprech-Fuge, die ebenso obligatorische «Tot-Tot»-Totenklage aus «Wagadu» und Bruchstücke aus «Thyl», dürftig zusammengelassen durch knappe und dadurch verfälschende Erzählungen der Oratorienhandlungen. Dazu gab es einige dröge Dada-Scherzlein von Hans Arp. Die Grenzen «moderner Sprechchortechnik» wurden ausserhalb des anklägerischen Zusammenhangs schnell einmal hörbar. Allzu absehbar, platt, repetitiv und ermüdend ist hier Sprache in Vier-tel, Ach-tel-no-ten, Ach-tel-tri-o-len-und Haaal-be umgesetzt. Das rattert munter daher, getragen von einer muffig-pathetischen Ästhetik. Der Kammer­sprechchor Zürich, um Schärfe und Präzision bemüht, legte gerade durch den gepflegten Ansatz das Maschinelle, das in der Gesamtauf-führung durchs Mitfiebern gemildert war, schonungslos offen.

Interessanter waren die beiden Urauf-führungen von Werken der Schweizer Alfred Knüsel und Rico Gubler. Beide Stücke gehen auf Distanz zur emsigen Geschwätzigkeit von Vogels Sprechchorsatz.

Knüsels *Wo eine MITTE sich bildet, WIRD sie aufgehoben in BEWEGUNG* für Violine, Klarinette, Keyboard und Stimmen schichtet einfaches, aber gegensätzliches Material übereinander. Dreiklänge des Keyboards («Mitte»?) grundieren elegische Figuren von Violine und Klarinette. Das süssliche Schwelgen wird gestört vom Chor, der seufzend, zischend, stampfend, schnippend, schnalzend, schreiend und pfeifend Bewegung und also letztlich Auflösung annimmt. Alpträumhaftes, das verzweifelt Sprache finden will, sucht

die trügerische Ruhe heim. Es resultiert ein üppiges, wucherndes, verwachsenes, exotisches, ja lüsternes Klangkontinuum von einer glühenden Naivität, die an den Zöllner Rousseau erinnert. Das letzte Wort bleibt der Violine mit einer rhapsodischen «Beschwörung der Fortdauer» vorbehalten.

Womöglich noch gequälter ringt Rico Gublers *erschöpfen-als kleines* für Solosprecher, 4 Schreier/Flüsterer, 2 Kammer­sprechchöre und Bassflöte um sprachliche Artikulation. Kein logischer Diskurs ist mehr möglich; lediglich partielle Beschwörung in zerhacktem, ersticktem, durchlöchertertem Flüstern bleibt übrig. Wo die einzelnen Phoneme momentweise zu Verständlichem zusammenschliessen, werden Schreckens-worte vernehmbar, die aus einem Text von Thomas Bernhard stammen könnten: «hoffnungslos», «schlecht», «zerquetscht», «keine Luft». Gublers Komposition ist distanzierter, reflektierter und formalisierter als diejenige Knüsels und gleichzeitig doch noch suggestiver und beklemmender, spannungsgeladen gerade in den vielen Pausen. Wie mit letzter Atemkraft sucht die Bassflöte gegen Ende des Werkes mit langen und leisen Tönen die immer grösslicher klaffenden Lücken zu stopfen.

Der Kammer­sprechchor Zürich unter der Leitung von Bernhard Erne konnte mit den beiden Uraufführungen eine reiche Klangfarbenpalette, expressive Kraft, darstellerische Flexibilität, also die Beherrschung einer wahrhaft modernen Sprechchortechnik doch noch unter Beweis stellen. Leider stören im Vortragssaal des Museums für Gestaltung Auto-, Tram- und Lüftungsgeräusche.

Peter Bitterli

## Die Ferneyhough-Familie

Zürich: Tage für neue Musik 1996

Wohl bei kaum einem andern Komponisten klaffen das Werk in seiner geschriebenen Form und dessen klingende Version so auseinander wie bei Brian Ferneyhough. Seine Partituren zielen nicht primär darauf ab, ein bestimmtes Klangresultat hervorzubringen – vermutlich ist nicht einmal der Komponist selbst in der Lage, dieses zu imaginieren –, sondern sie sind das Werk in seiner eigentlichen Existenzform. Als Spielanweisungen sind sie insofern nicht zu gebrauchen, als die das Taktmetrum z.T. mehrfach überlagernden metrischen Proportionen eine Diskrepanz zwischen graphischer Erscheinung und effektiven Längenverhältnissen erzeugen, die von den Ausführenden im Akt des Spielens nicht aufgelöst werden kann. Diese müssten also, um dem Notierten einigermaßen nahe zu kommen, selbst eine pragmatische Version

herstellen. Wie eine solche aussehen könnte, habe ich hier mit zwei vergleichsweise einfachen Beispielen aus dem *Intermedio alla ciaccona* für Violine solo aus den *Carceri d'invenzione* angedeutet. In *Beispiel 1b* sind die Längenverhältnisse im Achtelmetrum dargestellt, was zwar nicht hundertprozentig den vom Komponisten notierten Verhältnissen entspricht, aber bei dem angegebenen Tempo Abweichungen von weniger als einer Zehntelsekunde mit sich bringt – praktisch vernachlässigbare Abweichungen also. In *Beispiel 2b* sind die metrischen Proportionen als Tempowechsel mit Hilfe von Metronomzahlen dargestellt. An diesen Gegenüberstellungen lässt sich ablesen, wie «falsch» das Bild ist, welches die Partitur vermittelt; dass aber die Ausführenden sich hauptsächlich von diesem Bild inspirieren lassen, bestätigte sich auch in der Zürcher Aufführung dieses Stücks, wo – um bei den angeführten Beispielen zu bleiben – cis/d in T. 2 so lang wie ein normaler Achtel war (also um das Doppelte zu lang) oder die in sehr kleinen Notenwerten geschriebene Figur am Ende von Beispiel 2 um einiges schneller gespielt wurde als gefordert. Gerade dieses Beispiel zeigt allerdings, wie sich bei Ferneyhough metrische und spieltechnische Schwierigkeiten derart akkumulieren, dass sich den Ausführenden ein Spielen «der Spur nach» als Ausweg geradezu aufdrängt. In einem Solostück mag sich der Aufwand einer exakten Darstellung vielleicht noch lohnen, in einem Ensemblestück dagegen bestimmt nicht: zum einen, weil Ferneyhough ebenso unpraktisch instrumentiert wie er metrisiert, sodass vieles ohnehin unhörbar bleibt (in den *Carceri 1* etwa mühen sich die Streicher mit weitgehend bloss noch optischem Effekt ab); zum andern, weil das Spielen nach dem Schlag des Dirigenten, der sich seinerseits mit unmöglichen Taktarten wie etwa 11/32 schwertut, zum pragmatischen «Anpassen» der Figuren zwingt. Solcherart aufs Zusammenbleiben fixiert, können die Ausführenden die Figuren auch gar nicht mehr richtig artikulieren und dynamisch entsprechend den differenzierten Angaben gestalten, sodass im Ergebnis alles ebenso forciert wie undeutlich herauskommt, als Gewusel, dessen einzige Variable der Dichtegrad ist. Dieser nimmt in der Regel am Schluss ab, oder es wird eine Generalpause kurz vor Schluss eingeschoben, was die «befriedigende» Wirkung einer Entlastung und das Gefühl einer sinnvollen Form erzeugt. (Denselben tiefverwurzelten Spannung/Entspannungs-Mechanismus betätigt Ferneyhough mit einem relativ ruhigen Stück als Abschluss des ganzen *Carceri*-Zyklus). Im Grunde wird aber Formlogik nur durch Tricks suggeriert und hat die Ferneyhoughsche Komplexität den Reiz einer komplizierten Operation auf dem Ta-

## INTERMEDIO alla ciaccona

for Irvine Arditti

Brian Ferneyhough

♩ = 54-60  
con massima violenza  
quasi senza vibrato

a)

b)

Beispiel 1: Anfang des «Intermedio alla ciaccona» für Violine solo von Brian Ferneyhough – a) Originaltext b) pragmatische Version des Verfassers dieses Artikels

schenrechner. Obwohl Ferneyhoughs Musik gerade in der Häufung ziemlich ungeniessbar ist, verfehlte die Gesamtauführung der *Carceri d'invenzione* durch das *Nieuw Ensemble Amsterdam* und das *Ensemble Contrechamps* (Ltg. Emilio Pomàrico) ihre Wirkung nicht, und sei's auch nur, weil solch ein Neuer-Musik-Marathon dem Publikum als «Event» und der Kritik als «Verdienst» gilt.

Die bescheideneren Schweizer Adepten Ferneyhoughs wie René Wohlhauser hatten dagegen einen schweren Stand. Obwohl Wohlhausers knapp zwanzigminütiges Ensemblestück *vocis imago* auch mit einem ruhigen Satz endet, wirkt die Form sowohl hier wie im Harfentrio *Quantenströmung* weniger «zwingend» als bei Ferneyhough, stär-

ker in einzelne Momente aufgelöst, da Wohlhauser auch innerhalb der Stücke immer wieder Inseln der Ruhe schafft. In diesen viel eher als in den à la Ferneyhough wuselnden (wenngleich nicht ebenso exorbitant schwierigen) Passagen hat er seine Stärken: Da gelingen ihm einige Stellen, die aufhorchen lassen. Bei Walter Feldmann («*courbes-séquences*») dagegen ist der Klang selbst bei einer so von den Timbres bestimmten Besetzung wie Flöte, Viola und Harfe bloss eine Resultante konstruktiver Bestimmungen und kaum von Klangimagination oder -recherche geleitet. Johannes Schoellhorn (*under one's breath*) löst (oder umgeht) das Problem dieses heterogenen Ensembles, das es ohne Debussys Sonate wohl gar nicht gäbe, indem er die Instrumente

Beispiel 2: «Intermedio alla ciaccona» T. 29 a) Originaltext b) pragmatische Version

[♩ = 60]

a)

b)

grösstenteils denaturiert und dadurch einander annähert. Diese Geräuschenebene kombiniert er mit traditioneller, mitunter jazzig swingender Rhythmik, während die kurzen Abschnitte, wo die Instrumente unverfremdet spielen, ruhig und akkordisch gehalten sind. Im Konzert des *Sabeth-Trio Basel* war dies das einzige insgesamt stimmige und gut ausgehörte Stück.

Walter Feldmann ist seit 1994 künstlerischer Leiter der *Tage* und hat sich in seinem zweiten allein gestalteten Festival gleich mit zwei Werken selbst ins Programm gesetzt. Gérard Zinsstag, der diese jährliche Veranstaltung zusammen mit Thomas Kessler 1986 begründet hatte, war ebenfalls mit zwei Werken im diesjährigen Programm vertreten, darunter einem Kompositionsauftrag vom Nachfolger (Zitat aus Zinsstags Tagebuch: «... ein Anruf von Walter Feldmann... ein Kompositionsauftrag für das nächste Festival... Meine Überraschung ist gross, ich habe nicht erwartet, nachdem ich die Leitung des Festivals abgegeben habe, dass mein Name auf einem Programm figurieren könnte.» – mit Grüßen vom Christkind!). Von der «Avantgarde» Ferneyhoughscher Art distanziert sich Zinsstag heute: von «seriellem Terror» redet er dabei zwar nicht, aber doch von «negativistischer Ästhetik». Dieser hält er einen Vitalismus entgegen, der als solcher gar nicht zu kritisieren wäre, der nur den Nachteil hat, dass er erstens ziemlich unoriginell ist, an ältere Musik dieses Jahrhunderts (Bartók, Strawinsky, Varèse) erinnert und in den zahlreichen virtuosen Solopassagen in die entsprechenden instrumentalen Klischees verfällt, und zweitens handwerklich mangelhaft ist. Eine solcherart auf Wirkung zielende Musik müsste mit einigermaßen zweckmässigen Mitteln operieren, und nicht etwa einen Solopianisten aussichtslos gegen eine übermächtige Bläserbatterie anhängern lassen – dass dann auch noch eine Assistentin einzelne Klaviersaiten abdämpfen muss, machte die Uraufführung von *Ergo* (Tomas Bächli mit dem *Ensemble S*, Ltg. Christoph Mueller) vollends zum instrumentalen Theater! Auch schreibt Zinsstag stellenweise unnötig kompliziert, bringt damit seine Interpreten in Schwierigkeiten und sich selber um die beabsichtigte Wirkung. So fielen die jeweils aufs 4. Sechzehntel gesetzten Schläge am Schluss von *Ergo* auseinander und geriet auch in der Aufführung von *Tahir* durch Dimitrios Polisoidis (Viola) und das *Tonhalle-Orchester* (Ltg. Marc Kissoczy) vieles flüchtig und dadurch wenig überzeugend.

In den beiden andern Werken des Eröffnungskonzerts der *Tage* fand das *Tonhalle-Orchester* (das sich erstmals an diesem Festival beteiligte) dankbareren Stoff: Sowohl Harrison Birtwistle wie Kaija Saariaho schreiben klanglich at-

traktive Musik, wenngleich Birtwistles mit Trompetensignalen und Englischhornoli hausierende Metaphorik ebenso abgegriffen und billig wirkt wie Saariahos kreuzweise lineares Verlaufs-konzept (das Orchester beginnt in massigem Tutti und entschwebt am Schluss, die Tonbandschicht bewegt sich in umgekehrter Richtung). Den entschwebenden Schluss appliziert Saariaho auch in zwei Stücken für Violoncello bzw. Violine und Elektronik (*Petals* bzw. ... *de la Terre*), wo sie mit verhallten Streicherklängen, Vogelgezwitscher und Bachesrauschen eine Flut von Kitsch ins Auditorium entlässt.

Obwohl Saariaho bei Ferneyhough studiert hat, war damit ein Gegenpol zum Schwerpunktkomponisten des diesjährigen Festivals gesetzt. Offensichtlich war Walter Feldmann der biographische Konnex wichtiger als eine bestimmte ästhetische Linie oder kompositorische Qualität. Was ihn bewogen hat, gleich zwei unsäglich öde Stücke von Franck-Christophe Yeznikian, der auch mal bei Ferneyhough ein Seminar besucht hat, ins Programm zu nehmen, bleibt für mich unerfindlich. Auch der Ferneyhough-Schüler Dror Feiler, laut Programmheft Autor von «über 60 Werken für verschiedene Besetzungen, von Orchesterwerken bis zu Solostücken, von elektroakustischer Musik bis zu Ballettmusik», offenbarte in *Herkos Odonton II* bloss kompositorische Unbeholfenheit und das etwas paradoxe Anliegen, «mit Roheit Reinheit und mit Brutalität Zärtlichkeit zu finden». Dem fast gänzlich ausgebliebenen Applaus nach zu urteilen, dürfte ihm das eher misslungen sein; einziger Effekt war, dass das vorhergehende subtile Gitarrenstück von Hans Ulrich Lehmann (*etwas Klang von meiner Oberfläche*) vom Höllenlärm ab Tonband und von umgeworfenen Eisenstangen regelrecht erschlagen wurde. In diesem Gitarren-Rezital von Magnus Andersson fungierte ein kleines dürres Stücklein namens *Reisswerk* von Klaus K. Hübler als wiederholtes Intermezzo – zugleich als Hinweis auf die *Tage 1997*, die diesen Komponisten ins Zentrum stellen werden.

Christoph Keller

## **A**bdankung der patriarchalischen Gestalten

Zürich: «Musikakzente»-Saison (1. Teil) mit Sofia Gubaidulina

Wie es häufig im Berufsleben ist: Da gibt es männliche Leitfiguren, die eine Menge repräsentativen Glanz um sich herum verbreiten und kaum etwas leisten, während eine Menge emsig arbeitender Frauen im Hintergrund der Sache noch ein bisschen Substanz geben. Die Kultur hält dem den Spiegel vor: «Komponisten» müssen stets noch

ein wenig das Klischee der gründerzeitlichen Patriarchen erfüllen: von Fotografen, die sich noch als Portraitmaler verstanden, ins rechte Licht gerückte Mannsbilder, die würdig aus ungewaschenen Bärten hervorlugen, als Garanten gleichsam für ewige Werte und immerwährende Stabilität (während in Wirklichkeit alles in Europa auf den unvermeidlichen Knall zusteuerte). Aber diese Spannung zwischen Sein und Schein hat den Wunsch, an männliche Autoritäten zu glauben, auch während der Katastrophen in der ersten Hälfte des zu Ende gehenden Jahrhunderts eher noch vergrössert. Im Musikleben, das immer etwas konservativer ist als die Pflege der übrigen schönen Künste, hat solcherart zelebrierte Selbststäuschung bis heute Tradition, und auf dieser Schiene gleiten die grossen Geister in der Musik mit dem grossen E noch so lange einher, wie es Kritiker gibt, die Superlative für sie finden.

Bestes Beispiel dafür ist die Reihe von Komponistenportraits in der Zürcher Konzertreihe *Musikakzente*: So kam Mauricio Kagel vor zwei Jahren vor allem nach Zürich, um sich als modernen Klassiker feiern zu lassen, was manche auch willig taten, schloss allerdings mit seinen neusten Kompositionen nicht an die experimentellen Konzepte an, mit denen er einst bekannt wurde, sondern versuchte unglücklicherweise, «richtige» Musik wie ein «richtiger» Komponist aufzuführen, was vor allem bei seinen Salonorchesterstücken handwerkliche Unsicherheiten verriet. Die in diesem Rahmen durchgeführten Universitätsveranstaltungen mit ihm pendelten sich nach viel Windmachelei auf Smalltalk-Niveau ein: Wie fühlt man sich bei Weihnachten ohne Schnee in Argentinien? – Arvo Pärt wiederum, dem der Zyklus im Folgejahr gewidmet war, versucht gar nicht erst, etwas Professionelles zu machen, und demonstrierte seinerseits Macht durch weitgehende Abwesenheit und durch im Programm abgedruckte alberne Lebensweisheiten (wo sogar das Autofahren auf kurvenreichen Strassen, sofern der Meister am Steuer sitzt, zum biblischen Sinnbild geriet). Dass so ausgehöhlte patriarchalische Gestalten trotz oder gerade wegen ihres genialischen Dilettantismus zu den bekanntesten jener Komponistengeneration gehören, deutet an, dass der mit titanischer Urgewalt schöpfende Genius als gesellschaftliches Leitbild irgendwie ausgedient hat und da nur noch leere Hüllen herumlaufen.

Wohlthuende Erscheinung dagegen ist diesmal die in Deutschland lebende russische Komponistin Sofia Gubaidulina. Die ex-sowjetischen Komponisten sind in der Regel sehr gut ausgebildet, haben ein solides Handwerk (was nicht heisst, dass allen etwas einfällt), das zum soliden Interpretationsstil des *Collegium Novum* vorzüglich passt. Ein

zweites Plus, das Gubaidulina aus der Sowjetgesellschaft mitbringt, ist die Selbstverständlichkeit, mit der dort Frauen Berufe ausübten und Positionen bekleideten, die hier noch weitgehend Männern vorbehalten sind (und findet sich hier doch einmal eine Frau in solchen Funktionen, steht sie sich, abgesehen vom Unbill, der ihr entgegengetragen wird, mit tausend Unsicherheiten oft selbst im Weg.) Gubaidulina ist sich ihrer Sache sicher, tritt nicht als Star auf, aber ist immer anwesend. Eine falsche Emotionalisierung des Komponistenportraits, wie es bei den *Musikakzente* bisher der Brauch war, stellt sich damit nicht ein. Im Workshop mit Studenten des Konservatoriums, die ihre Stücke einstudiert hatten, wurde das besonders deutlich. Da ging es immer nur um fachliche Dinge im engeren Sinn, ohne dass versucht wurde, die Musik durch den Glanz ihres Rahmens aufzuwerten. Gubaidulina zeigte sich unbeirrbar sachlich und konstruktiv mit ihrer Kritik, anerkannte andere Interpretationsansätze, aber beharrte auch selbstbewusst auf eigenwilligen Anweisungen, in der Überzeugung, dass sie sich die beste Lösung gut genug überlegt hatte. Auffällig sind ihre Ansprüche an technische Brillanz, die das enorme Potential an hervorragenden Instrumentalisten erahnen lassen, mit dem sie zeit-lebens zu tun hatte.

Als kompositionstechnische Eigenart fällt auf, wie differenziert sie die Resonanzen von Klaviersaiten atmosphärisch nutzt, indem nur einige wenige Bassnoten angeschlagen werden. Eine zweite häufig zu hörende technische Eigenart, die mich besonders anspricht, ist ein mehr «heterophones» als polyphones Zusammenwirken gleichartiger Instrumente, wobei oft durch verschiedene Spieltechniken die Durchsichtigkeit verstärkt wird; dies führt zu einem Klanggewebe, das den Eindruck «sich verändernder Räume» auslöst. Daneben gibt es Stücke, die mir gar nicht gefallen, so das eklektische Kinderalbum *Musikalisches Spielzeug* für Klavier, das ganz offensichtlich Vorbilder von Saint-Saëns bis Debussy auf technisch übertrieben schwere Art imitiert. Mühe habe ich auch mit den vielen längeren quasi improvisierten lyrischen Passagen, die offenbar ein Reflex von Volksmusik sind, jedenfalls in den Stücken «nach tatarischer Folklore» gehäuft vorkommen. Wird in dieser Art improvisiert, entsteht die Spannung zwischen Instrumentalisten und Publikum aus der Spontaneität des Vortrags, was sich mit der Interpretation eines vorgegebenen Notentexts kaum simulieren lässt. Diese Stellen fallen etwas auseinander, während die ausgeprägt rhythmischen Teile mehr «Zusammenhang» transportieren. Grössere Formen überzeugen mich vor allem dann, wenn sie durch einen Text bedingt sind: Die Kantate *Rubajat* nach Versen altpersischer Dich-