

Zeitschrift: Dissonanz = Dissonance
Herausgeber: Schweizerischer Tonkünstlerverein
Band: - (2010)
Heft: 109

Rubrik: Berichte = Comptes rendus

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. [Siehe Rechtliche Hinweise.](#)

Conditions d'utilisation

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. [Voir Informations légales.](#)

Terms of use

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. [See Legal notice.](#)

Download PDF: 26.11.2024

ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, <https://www.e-periodica.ch>

EIN WEITES FELD

Die Tage für Neue Musik Zürich (3. bis 8. November 2009)



eRikm

© K. Sust

Ole Henrik Moe, Milton Babbitt, Klaus K. Hübler und Curtis Roads – die Schwerpunkte der Tage für Neue Musik Zürich 2009 waren personengebunden und steckten ein weites ästhetisches Feld ab: Vom amerikanisch gefärbten Serialismus des heute 93-jährigen Milton Babbitt bis zur ganz eigenen Klanglichkeit des jungen Norwegers Ole Henrik Moe, von der zerbrechlichen Komplexität Klaus K. Hüblers bis zur Computermusik Curtis Roads'. Eröffnet wurde das Festival aber mit Johann Sebastian Bachs *Ciaccona* aus der *Partita d-Moll* BWV 1004 für Violine (gespielt von David Alberman, dem langjährigen Geiger des Arditti Quartetts), die der integralen Aufführung von Hüblers *5 Stücken für Maria* (1978-99) vorangestellt war. Immerhin 50 Minuten füllt deren erstes, die *Sonate* für Violine (1978), die sich streng, eigenwillig und vielschichtig auf Bachs *Ciaccona* bezieht – der allgegenwärtige Ton «d» ist nur die offensichtlichste Referenz. Ein Paradebeispiel für Hüblers Polyphonisierung der Klangerzeugung ist sie ebenso wie die weiteren vier Stücke dieser grossen Hommage an Hüblers verstorbene Frau Maria (die noch zu ihren Lebzeiten entstand). Stattgefunden hat dieser Abend im atmosphärisch sehr angenehmen, hoch über der Stadt gelegenen Theater Rigiblick, das allerdings seinen praktisch einzigen Makel nicht überhören liess: die äusserst spröde Akustik.

Von deutlich anderem Kaliber ist diesbezüglich der Kleine Saal der Tonhalle, wo sich auch 2009 der grösste Teil des Festivals abspielte: Hierhin lud das von Mats Scheidegger und Nadir Vassena kuratierte und von der Stadt Zürich getragene Festival – seinen internationalen Anspruch untermauernd – das Münchner Kammerorchester, das Ensemble Laboratorium, das Het Nieuw Ensemble und das mit elektronischem Instrumentarium agierende Ensemble

RepertorioZero ein. Ebenfalls hier wurde auch die Begegnung mit Ole Henrik Moe eröffnet, wiederum mit einem Riesenwerk für Violine solo: Den *Three Persefone Perceptions* (1995/96) – faszinierend interpretiert von Moes Frau Kari Rønnekleiv; ein Werk, das in seiner verletzlich-eisigen Klanglichkeit und seinen statisch-wuchernden Klangströmen beispielhaft für Moes Schaffen steht.

Den Tagen für Neue Musik Zürich, die das grosse «N» selbstbewusst im Titel tragen, bedeutet das Adjektiv «neu» nicht allein die Verpflichtung zur Präsentation gegenwärtigen Muskschaffens, es kann auch die Programmation von Musik legitimieren, deren Moment der Entstehung weit hinter uns liegt, die aber nichts an Aktualität eingebüsst hat – etwa Xenakis' *Thallein* für 14 Instrumente (1982), vom Ensemble Laboratorium mit Pierre André Valade herausragend kompromisslos gespielt. In ganz anderer Weise gilt das Adjektiv «neu» in Zusammenhang mit Milton Babbitt, dessen US-Serialismus eher als Legende denn als klangliche Realität bekannt ist. «Neu» im Sinn einer ersten Begegnung dürfte vielen zum Beispiel das vom Ensemble Laboratorium interpretierte *All Set* für Ensemble (1957) gewesen sein, in dem Babbitt serielle Verfahren mit Material aus dem Jazz der fünfziger Jahre verquickt. Dass die Blüte des Serialismus mittlerweile historisch geworden ist, war schwierig zu überhören, spannende Momente ergaben sich mit dem Babbitt-Schwerpunkt aber sehr wohl, zum Beispiel im Kellergewölbe des Jazz-Clubs Bazillus: Mit vollem Risiko verschaffte Simone Keller hier den *Three Compositions* für Klavier (1947) nachhaltig Gehör, in denen Babbitt europäische Verfahren der Reihorganisation aller Parameter früh vorauszuahnen schien. Virtuos und mit dem Humor des «Encore», als das es komponiert wurde, stellten Irina Ungureanu und Simone Keller die beiden Fassungen von *Phonemena* – für Sopran und Klavier (1969) sowie für Sopran und Tonband (1975) – vor: Fast nur im Timbre unterscheiden sich die zwei Fassungen dieser Vertonung von nach seriellen Verfahren erzeugten Phonemen, zwischen dem Steinway und dem Synthesizer der siebziger Jahre liegen allerdings Welten. Der Jazz-Club Bazillus war schliesslich auch Ort der neuen Nachtkonzerte des Festivals – 2009 eine elektronische Performance des französischen Klangkünstlers eRikm und ein Schlagzeug-Nocturne von Matthias Kaul.

Die Tage für Neue Musik Zürich sind alles andere als ein Uraufführungs-Festival, verboten sind solche allerdings nicht – und mit zwei gewichtigen Ur- bzw. Erstaufführungen blickte das Festival auch auf das hiesige kompositorische Schaffen: Da war Valentin Martis *White Screen* für Ensemble (2009), eine schlüssige, imaginärnarrative Musik, die vom herausragenden Ensemble Laboratorium interpretiert wurde. Und das Münchner Kammerorchester spielte mit Dirigent Alexander Liebreich die Schweizer Erstaufführung von Alfred Zimmerlins *Gezeiten der Zeit* für Streichorchester (2008) – heterogenes Material verschachtelt Zimmerlin zu präzise ausgehörten Zeitschichtungen, in die von der Okarina eine alte Melodie in pentatonischer Archaik geblasen wird, unscharf und fremdartig von weit her.

Dass ein spannendes Instrumentarium und eine Materialschlacht auf der Bühne keineswegs zwingend ein dringliches Konzertereignis provozieren, zeigte schliesslich exemplarisch der saftlose Auftritt des Mailänder Ensembles RepertorioZero: Mit elektronischem Streichquartett, E-Gitarre, Keyboard, Schlagzeug und Sampler trat das Ensemble eigenartig energiefrei auf und liess die aufgeführten Werke in uninspiriertem Licht erscheinen. Das insgesamt sehr gelungene (und auch gut besuchte) Festival musste damit leider auch einen unglücklich verlaufenen Abend hinnehmen. TOBIAS ROTHFAHL

VERTICALITÉ IMMÉDIATE

38^e Festival d'Automne, Paris 2009

Cette 38^e édition du Festival d'Automne mêlait œuvres du répertoire et créations selon plusieurs perspectives, dont le rapport au texte (sacré ou profane), la mise en scène et l'utilisation de techniques vidéos.

En ouverture était donnée la création française des quatre pièces pour orchestre de Wolfgang Rihm (*Das Lesen der Schrift*), jouées à la manière d'intermèdes symphoniques entre les différents mouvements du *deutsches Requiem*. À l'origine du projet, il y avait l'idée d'interroger de l'intérieur, en y incorporant sa propre musique, l'une des partitions majeures de Brahms. Lors de sa création en 1868, Brahms avait accepté l'idée de croiser les mouvements de son œuvre avec des pièces de Bach, Haendel et Schumann ; la vision de quatre toiles d'Anselm Kiefer dans une chapelle gothique a contribué à l'écriture des quatre interludes. Les pièces sont très sombres de couleurs et de timbres, aux indications explicites (*très lentement, calme, très calme*). Les interventions sont tantôt le prolongement harmonique d'un des mouvements précédents, tantôt le reflet de sa couleur orchestrale et des timbres. Malgré quelques réserves (salle, soprano et chef), ces interventions produisaient une remarquable et monolithique *grisaille* (au sens graphique du terme).

Rendez-vous manqué en revanche concernant l'installation sonore de Jacques Lenot dans l'église Saint-Eustache. L'œuvre souligne une forme de sujet impersonnel qui dirait son ouverture au monde à travers cette formule si banalement belle : « *Il y a* ». Derrière la suspension et l'attente qu'elle suscite, surgit la révélation d'un espace mental soudain dévoilé : échos, insistances rythmiques, agacements obsessionnels de bruits secrets, de résonances d'atelier d'horlogerie... Lenot propose une musique *inarrêtable*, une manière d'égrainer le temps en rendant sensible cet écoulement. Le résultat n'est pas toujours à la hauteur des références (littéraires et philosophiques notamment) qui motivent l'écriture de la pièce. L'acoustique noyait les jeux microtonaux tandis que le dispositif électronique, placé très haut près des voûtes et censé produire un effet de « poudroier sonore » qui tombe du ciel, soulignait les structures trop répétitives.

Inégales également, les deux soirées avec le Hilliard Ensemble. D'abord, le triste *concert scénique en trois tableaux* d'Heiner Goebbels (*I Went To The House But Did Not Enter*). Il s'agit de plusieurs saynètes musicales d'après des textes de T. S. Eliot, Maurice Blanchot, Franz Kafka et Samuel Beckett avec pour argument central la conclusion de *La Folie du jour* de Maurice Blanchot : « *Un récit ? Non, pas de récit, plus jamais* ». Goebbels a délibérément opté pour une musique minimaliste pour focaliser l'attention sur la fragmentation multiple du langage. Visuellement, le jeu scénique du Hilliard Ensemble se réduit à un numéro impayable d'humour décalé — genre « *british undertakers* » — qui finit très vite par lasser. Vocalement, on retrouve leur manière incomparable de contenir l'émotion du chant en laissant l'auditeur libre de l'exprimer intérieurement. Cette ellipse du sentiment dans le style interprétatif est en contradiction avec le rôle elliptique de la parole, voulu par Goebbels. Ce qui fonctionne à merveille dans Josquin des Prés, Gesualdo ou Pérotin ne produit ici qu'un vague sentiment d'ennui généralisé. La musique est à fleur de texte mais ne décolle jamais d'une littéralité lénifiante. Ces longues plages *a cappella* (deux syllabes, silence, deux syllabes, silence etc.) éprouvent l'auditeur, et l'on se demande si l'épure du style et l'extrême concentration de l'écriture ne trahissent pas une volonté

d'effacement de la part du compositeur ou la raréfaction de l'inspiration.

La pièce *ET LUX* associait un quatuor à cordes (Arditti) avec son « double » vocal (Hilliard). Dans cette composition, Rihm ne déroge pas à une certaine tradition et reprend, en les organisant, les éléments liturgiques du Requiem. La notion de rituel est primordiale, elle donne à cette œuvre une dimension d'« *action sacrée* ».

L'organisation spatiale et musicale produit une circulation des paroles en écho autour de la phrase centrale *et lux perpetua luceat*. L'écriture progresse en nappes tantôt régulières avec des intervalles réduits, tantôt en fragments syllabiques du texte originel s'entrechoquant en secousses éruptives. L'idée de superposer instruments à cordes et cordes vocales ne se réduit pas à une simple imitation des modes et registres mais conduit l'auditeur à intérioriser cette cérémonie intime en train de se dérouler. L'intention musicale est cependant bridée par le refus d'illustrer trop littéralement certains passages du requiem. Cet entre-deux donne l'impression que l'effet sonore aurait été supérieur si la pièce avait gagné en concision.

Quelques semaines plus tôt, le quatuor Arditti avait choisi de présenter le *Dum Transisset* de Ferneyhough, quatuor créé en référence aux fabuleuses pièces pour violes de Christopher Yee. Le résultat est sans compromis, l'écriture toujours géniale et insaisissable. Le modèle intellectuel élisabéthain renaît en une vertigineuse profusion de lignes complexes et d'images mentales (*Reliquary, Totentanz, Shadows et Contrafacta*). La prise de risque des interprètes est maximale, ils affrontent la partition dans toute sa verticalité immédiate, c'est remarquable.

Chez Birtwistle (*The Tree of Strings*), c'est le retour nostalgique vers une contemplation passée. La partition alterne dans un premier temps entre contrastes harmoniques et tourments. Progressivement, les musiciens se lèvent et s'éloignent les uns des autres. Il ne reste alors que la formule répétée en boucle du violoncelle. Chez Hugues Dufourt, la composition d'un quatuor à cordes (*Dawn Flight*) prend pour point de départ une référence picturale, le peintre-graveur Stanley Hayter, qui lui inspire une musique associant couleurs et dynamismes formels. Comme si l'écriture d'un quatuor correspondait à une réflexion sur les formes fondamentales du mouvement — *attraction, répulsion, inclusion ou pénétration*.

La prometteuse série Edgard Varèse 360°, quant à elle, n'a pas reçu un accueil à la hauteur de l'événement. Le travail de Gary Hill ne méritait certainement pas les huées furieuses du public de Pleyel, sans doute dérouter par l'arbitraire ésotérique de certains plans fixes sur des espaces champêtres ou naïveté explicite de certaines mises en scène. L'originalité est d'avoir associé projections de formules incantatoires, d'images fixes ou animées sur grand écran et murs avec diffusion en direct d'une manipulation d'objets hétéroclites filmés de très près, en vision myope, et hallucinée, comme sous l'emprise de stupéfiants. Sans doute ce « métissage des médias » fonctionnait moins bien qu'à Amsterdam, où le spectacle avait été donné en juin dernier. Il demeure cependant la fabuleuse inventivité et modernité d'une musique où sonorités et structures s'engendrent mutuellement, dans laquelle la richesse de l'élément sonore dépasse l'architecture syntaxique reliant les notes entre elles et correspond à la formule de Claude Bragdon, philosophe de la quatrième dimension : « les sons musicaux créent dans l'air des figures géométriques invisibles ».

Stockhausen et Ligeti figuraient à l'affiche du concert donné par Pierre Boulez et l'Ensemble Intercontemporain. Cette rétrospective présentait de façon très didactique des œuvres anciennes

comme *Kreuzspiel* (1951) et *Kontra-Punkte* (1953) mais également l'ultime *Fünf weitere Sternzeichen* (2007), que l'on avait hâte de découvrir.

Cette pièce, achevée quelques jours avant la mort du compositeur, s'inscrit dans le cycle des *Signes du Zodiaque*. Le néo-classicisme très humoristique de cette pièce contraste totalement avec la rigueur très austère des premières pièces. On est presque surpris d'entendre une musique aussi immédiatement *claire*, voire *naïve* — comme, par exemple, lorsque surgit des coulisses un tubiste facétieux qui vient interrompre la pièce. Les voix solistes ont magistralement interprété l'énigmatique *Aventures et Nouvelles Aventures*, mélodrame plein de gestes, de cris et de mimiques.

Les deux récitals donnés par la violoniste Carolin Widmann furent certainement les moments les plus marquants de ce festival. Au Châtelet d'une part, avec cette expérience inoubliable et bouleversante : *Violin and orchestra* de Morton Feldman — immersion dans l'infinie irisation harmonique et le microchromatisme, aux confins de l'audible. Une heure durant, la musique est en suspension, faussement statique, immobile mais en modulation subtile — dans ce que le musicien nommait une *toile temporelle*, loin de l'étroite vision occidentale de la structuration musicale et le cloisonnement de celle-ci dans une analyse théorique...

De retour un mois plus tard dans le décor intemporel du Théâtre des Bouffes du Nord, Carolin Widmann proposait un ensemble de quatre pièces solistes. Rihm tout d'abord, dans la septième de ses *Über die Linie* — dont l'ambiguë traduction de « sur » ou « au-delà » de la ligne alimenta la célèbre controverse entre Ernst Jünger et Martin Heidegger à propos de la pensée humaine face à la *ligne* du nihilisme propre à notre monde. La transposition musicale que Jünger nommait un « *méridien zéro* » oscille entre un ensemble de lignes monodiques ou en double-cordes, au tracé sinueux mais toujours continu, et des effets de brisures sauvages et des saturations en triples cordes. Ironie du hasard, le programme a interverti les noms de Jean Barraqué et Morton Feldman. Quel trouble tout à coup de découvrir, à la place de la mystérieuse sonate posthume du premier, la belle et courte pièce *For Aaron Copland*, déploiement d'une série ataraxique en longues notes tenues aussitôt dépliée et disparue. Datant de la période de l'abandon de la tonalité et de la foi, la sonate posthume de Barraqué était donnée pour la première fois. Ce « essai », premier d'une longue série de projets inaboutis, sonne dans toute l'âpreté qui distingue le sérialisme radical de cette période. D'une esthétique anguleuse et sans concession, la pièce se présente comme un tracé à l'encre en trois mouvements symétriques, dont les deux extrêmes énoncent en miroir un thème et vingt variations encadrant un mouvement central d'intermezzo. Le jeu de Widmann dans la *sequenza* pour violon seul de Berio dessine en filigrane le modèle classique de la chaconne tout en le faisant implorer par une palette de « *gestes* » instrumentaux d'une extrême virtuosité. Comme il fallait se résoudre à quitter ces sommets, ce fut sur la pointe des pieds avec la spirituelle et délicate troisième *Miniature* de George Benjamin.

Citons, pour terminer, *Interzone* et *Glossopeia* : La première pièce s'inspire du recueil de nouvelles éponymes de William Burroughs, sorte de descente aux enfers dans l'atmosphère sordide du port international de Tanger. Enno Poppe n'a heureusement pas retenu les passages où la provocation se fait gratuite ; le dramaturge Marcel Beyer et la vidéaste Anne Quirynen proposent quant à eux une inutile circulation d'images projetées sur des écrans entourant l'orchestre. Cela ne gâche en rien le plaisir d'une musique en perpétuel renouvellement dans laquelle l'intuition inventive maintient

l'écoute d'un bout à l'autre. *Glossopeia* (littéralement « *fabrique d'un langage* ») est un projet ambitieux à l'origine duquel se trouvent Alberto Posadas et le chorégraphe Daniel Siegal. L'idée est de traduire en sons et gestes des procédés d'ordre linguistique. Une grammaire générant à la manière de cellules végétales des formes musicales (« *modèle Lindenmayer* »), est employée pour la partie musicale. Un système stochastique et dialogique (*If/Then*), est utilisé pour la danse. Le croisement de ces mondes multiples et complexes produit un spectacle cohérent que l'on aimerait revoir pour le saisir correctement. Monté dans l'urgence et perturbé par un conflit social au centre Pompidou, le spectacle n'a pu être donné qu'un seul soir. Souhaitons qu'il soit repris très prochainement! **DAVID VERDIER**

MISSION MADERNA

Klangbiennale_2 des Hessischen Rundfunks in Frankfurt am Main (21./22. November 2009)



Bruno Maderna an den 20. Darmstädter Ferienkursen für Neue Musik 1965. © HR/IMD/Pit Ludwig

Nicht zum leuchtenden Stern, nein, zum Satelliten hat die zweite Klangbiennale des hr-Sinfonieorchesters Bruno Maderna erklärt und widmete dem Komponisten, Dirigenten und Pädagogen ein ganzes Wochenende mit Orchester-, Ensemble- und Kammermusikkonzerten, Tonbandmusik, Installationen und Gesprächsrunden. Beteiligt waren die Klangkörper des Hessischen Rundfunks, zahlreiche Solisten sowie die Dirigenten Arturo Tamayo und David R. Coleman. «Satellit Maderna» – der Titel der Klangbiennale spielt wohl auch darauf an, dass Madernas Schaffen heute eher an der Peripherie des Musiklebens ihr Dasein fristet. Bei der Klangbiennale bildete der Venezianer jedoch eindeutig das Gravitationszentrum, von dem aus nähere und weit entfernt liegende Umlaufbahnen angesteuert wurden. Neben dreizehn mit Bedacht ausgewählten Werken des Protagonisten erklangen Kompositionen von Weggefährten wie Luigi Nono, Pierre Boulez und Luciano Berio sowie zwei deutsche Erstaufführungen und neun Uraufführungen, allesamt Auftragswerke des Hessischen Rundfunks für die Klangbiennale.

Madernas *Serenata per un satellite* aus dem Jahr 1969 zog sich dabei wie ein roter Faden durch das Programm. Die Serenade ist ein Werk, von dem aus sich wiederum einige bedeutende Stationen im Leben Madernas ansteuern lassen. Sie steht exemplarisch für die mobile-artigen Werke, für aleatorische Formbildung und

gelenkte Improvisation, die sein Schaffen ab 1960 charakterisieren. Gewidmet ist es Umberto Montalenti, dem damaligen Direktor des European Space Operation Centre, ansässig in Darmstadt, wo Maderna über 20 Jahre die Internationalen Ferienkurse mitprägte und bereits 1961 mit dem Kranichsteiner Kammerensemble das erste Ensemble für zeitgenössische Musik in Deutschland initiierte. In den drei Interpretationen durch das hr-Sinfonieorchester, das Bärmann Trio (mit Es- und B-Klarinetten, Bassklarinetten und Klavier) und durch die hr-Bigband geriet die Serenade jedesmal zu einem völlig neuen Werk.

Das Konzert der hervorragenden hr-Bigband unter der Leitung ihres Chefdirigenten Örjan Fahlström war mit der Uraufführung von Hans-Joachim Hespos' *ip s – Anstöße für Bigband* (2009) ein Höhepunkt des Festivals. Das martialisch daherkommende Werk ist dicht gepackt mit fein ausgearbeiteten, fantasievollen Klängen und machte dem Publikum sowie den Musikern sichtlich Spass. Zu einem herausragenden Ereignis geriet auch die deutsche Erstaufführung von Luca Francesconi's *Hard Pace* (2007) durch das hr-Sinfonieorchester mit Håkan Hardenberger: Ein raffiniert instrumentiertes Trompetenkonzert, das in einem faszinierenden Spiel mit Resonanzen den unnachahmlichen Sound Miles Davis' heraufzubeschwören vermochte. Eine Annäherung an Maderna brachte dagegen das neue Werk des Österreicherers Wolfgang Liebhart: *response* (2009) für Bassethorn, Bassklarinetten und Klavier. Gregorianische Choräle und Zitate aus dem Requiem von Tomás Luis de Victoria umgaben das Trio mit einer subtilen Klangaura. Auch Maderna hatte sich – wie so viele seiner Kollegen – intensiv mit der Musik der Renaissance auseinander gesetzt. Mit zweien seiner Bearbeitungen von Werken Girolamo Frescobaldis und Giovanni Gabriellis wurde diese Facette beleuchtet. Die Klangbiennale zeigte Maderna aber auch als Pionier der elektronischen Musik, unter anderem mit der historisch bedeutsamen *Musica su due dimensioni* (1952) für Flöte, Becken und Tonband, in der er erstmals den Versuch unternahm, akustische und elektronische Klänge zu verbinden. Einen Kontrapunkt zur Klangfülle des Festivals setzte Beate Olbrichs Videoinstallation *silent music* (2009) für zwei Monitore, in der die Künstlerin musikalische Gesetzmässigkeiten und Zeitstrukturen in rhythmisierte, für ihre Arbeiten typische, palimpsesthafte Bildersequenzen übertrug.

«Satellit Maderna» war eine lohnenswerte und erfolgreiche Mission mit Erkundungsflügen in viele unterschiedliche Richtungen und mit zahlreichen Fundstücken – alten wie neuen. Das hr-Sinfonieorchester wird übrigens ab 2010 alle Orchesterwerke Madernas beim Label Neos herausbringen. Die Mission ist also noch nicht beendet. ANNA KRON

QUELQUES CROQUANTS MÉCONTENTES

Concerts de l'OCL « Happy Birthday Heinz Holliger »

Il est bien dommage que l'atmosphère des concerts ne soit pas annoncée à l'avance. On aurait pu alors, en décembre passé, choisir entre un concert *sérieux* de musique contemporaine, à Genève, et un concert *scandale*, pour les nostalgiques du Paris du début du siècle. Deux concerts différents, quoiqu'ayant en commun le monumental concerto pour violon de Heinz Holliger, accompagné, à Lausanne, d'un honnête Schubert (qui aujourd'hui a peur de la *Symphonie Inachevée* ?), et, à Genève, d'un acolyte « similaire », György Kurtág. Le curieux aurait pu choisir : Genève, pour un

aperçu du gratin romand de la composition et de la musicologie, venu en pèlerinage pour un événement d'importance ; Lausanne, pour les portes qui claquent et le duel des huées et des bravos après la première partie (c'est-à-dire, pas après Schubert, bien sûr — qui n'aime pas Schubert aujourd'hui de toute façon ? C'est beau, c'est sérieux, ça fait vendre...). Car c'est bien ce qu'on a pu voir et entendre, à Lausanne, salle Métropole, pour ce concert « Happy Birthday Heinz Holliger » du 27 octobre de l'année passée : la foule divisée, les cris de rejet et des acclamations. On espère que Heinz Holliger, une fois rentré dans sa loge, a pu apprécier ce conflit d'opinion, que tout compositeur du XX^e siècle qui se respecte se doit d'avoir vécu au moins une fois. En effet, depuis Wagner le grand Diviseur d'opinions, on ne devrait plus s'étonner : c'est une vraie tradition ! Stravinsky et son *Sacre* font référence, suivi de près par les luttes de Schönberg à Vienne, mais nul ne semble y échapper, depuis Carter jusqu'à Boulez, en passant par Lachenmann, Maxwell Davies, Birtwistle, etc. On regrette presque que le tumulte n'ait pas été plus enragé, que les tomates n'aient pas jailli, et qu'on puisse dire, alors, que ce n'était pas « un public tapageur » comme tant d'autres avant lui, mais au contraire « une véritable émeute ! » digne au moins par sa fureur de l'ampleur du geste holligerien. Mais alors on se rappelle alors qu'en Romandie, et surtout dans le public bien policé des abonnés de l'OCL, on grogne, mais on ne dépasse pas les bornes. JÉRÉMIE WENGER

JUNG, UNBEKANT UND TALENTIERT

Symposium in Basel: «Donaueschinger Kammermusiktage 1921-1926» (3.-5. Dezember 2009)

Als Zwischenstation eines vom Schweizerischen Nationalfonds geförderten Projektes hat Anfang Dezember am Musikwissenschaftlichen Institut Basel ein internationales Symposium zur Frühgeschichte der Donaueschinger Musiktage stattgefunden. Beide, das Nationalfonds-Projekt wie auch das Symposium, wollen über die bisherigen Einzelstudien hinausgehen und die ersten sechs Jahrgänge des Festivals aus einer Gesamtsicht untersuchen, die soziokulturelle Anschlüsse und ästhetische Aufschlüsse mitzeichnet. Um eine verzerrte Berichterstattung etwas zu mindern, muss ich anmerken, dass ich nicht alle der Zwischen- und Abendkonzerte und den Vortragsblock «Fallbeispiele» mitverfolgen konnte. Ausser Frage steht, dass die von Jean-Jacques Düнки, Hans Joerg Fink und Studierenden der Hochschule für Musik Basel vorgetragene Konzerte wesentlich zum Gelingen des Symposiums beigetragen haben; selten genug hört man die «vergessenen Sieger» und «berühmten Verlierer» aus den frühen Donaueschinger Jahrgängen.

Was hat der «aktualisierte Blick auf die Musikkultur der Weimarer Republik» (Matthias Schmidt) eingefangen? Für die Ergebnisse der Tagung lässt sich sagen: griffige, formelhafte Resultate sind wie zu erwarten nicht zu vermelden. Vielmehr hat aber der Blick schrittweise an Dimensionen gewonnen, sich geschärft und tatsächlich aktualisiert. Man muss sich die Geschichte von Donaueschingen auch einmal einfach wieder erzählen lassen. Und gleich darauf noch einmal, von jemand anderem und aus neuer Perspektive. Auch und gerade, wenn es dann unvermeidlich ist, dass sich Wiederholungen (von Fragen, Inhalten und Zitaten) durch den Tagungsablauf ziehen, die – und das ist schliesslich doch sehr nützlich – zu Referenzpunkten werden.

Mit den «Gründungs- und Zeitumständen» setzen sich nach Christopher Haileys umfassender Konzerteinführung Matthias Schmidt, Rainer Nonnenmann, Simon Obert und Claudia Maurer Zenck auseinander. Die Frage, was der Anfangsstatus dieser «Donaueschinger Kammermusik-Aufführungen zur Förderung zeitgenössischer Tonkunst» überhaupt gewesen sei, steht hier natürlicherweise an erster Stelle. Ein «Marktplatz unaufgeregter, pragmatischer Ideen, die ihre Wirkung im Zusammentreffen entfalten» konnten (M. Schmidt)? Ein Selbsthilfe-Festival, das mit der Neugründung nicht nur eine eigene Definition Neuer Musik verband, sondern auch ökonomische Motive, wie es Rainer Nonnenmanns Vergleich der Gründungen im deutschsprachigen Raum vielleicht nahelegt? Ein inkorporierter erweiterter Moderniebegriff, der die Verengung sprengen könnte, Fortschritt und Metropole stets zusammenzulesen (S. Obert)? Eine «höfische Avantgarde», eine «Oase des Geschmacks und zugleich Wagemuts» (so Paul Stefan zum zweiten Jahrgang)? Oder doch nur die badisch-provinziellen Verwirklichungsversuche eines Fürsten, eines umtriebigen Musikdirektors, einer Festivaljury? Auch hier das Stichwort: Aspekte, die es zu erzählen, zu vergleichen und einzuschätzen gilt.

Vom Spannungsfeld der Zeit leitet Claudia Maurer Zenck zum Teil «Struktur und Mechanismen des Festivals» und zum eigentlichen Vorgehen des ersten Arbeitsausschusses über. Anhand des ersten und vierten Jahrganges rekonstruiert Silvan Moosmüller sehr klar die Arbeitsweise dieses Ausschusses, der nach dem Filterkriterium «jung, noch unbekannt und talentiert» schon im Gründungsjahrgang Bewerbungen von mehr als 130 Komponisten zu bewerten hat. Die Auswahlkriterien lassen sich dabei methodisch weiterdifferenzieren, etwa im Hinblick auf Bekanntheitsgrad, ästhetische Qualität, Eigenständigkeit oder Fortschrittlichkeit bzw. «zukunftsweisende Tendenz». Obwohl sich die «Kammermusikaufführungen» in den ersten Jahren sehr resistent gegen kommerzielle Vereinnahmungen (etwa Schotts) zeigen, bildet sich um Heinrich Burkard und den Arbeitsausschuss ein Kreis von Vertrauensmännern und Günstlingen, der auch die Frage aufkommen lässt, ob tatsächlich stets nur abstrakte Kriterien die Werkwahl bestimmten.

Während Camilla Bork die Veränderungen eines Kammermusikideals unter dem Verschiebungsdruck einer «Neuen Sachlichkeit» und ihre Auswirkungen auf Donaueschingen untersucht, schliesst Nils Grosch auch und vor allem jene Entwicklungen ein, die unter dem Stichwort einer mechanischen Musik verschiedene technische Ansätze vom Grammophon zu Welte-Mignon umfassen und von deren Zukunftsträchtigkeit H.H. Stuckenschmidt bereits 1925 überzeugt war. Wie die Zukunft der Donaueschinger Kammermusik-Aufführungen dann tatsächlich ausgesehen hat, erhellt sich am «Rezeptions»-Nachmittag des Symposiums. Hier zeichnet insbesondere Michael Wackerbauer den «Mythos Donaueschingen» und seinen Wandel, seine Verbiegung und Anspruchnahme in den dreissiger Jahren (Hugo Hermann) bis zum Eintritt des SWF 1950 nach. Ob Donaueschingen je schulbildend gewirkt hat, und wie sich Musikkritik und Pressewahrnehmung – konservative und wohlgesinnte – mit dem Festival auseinandergesetzt haben, legen Doris Lanz und Detlef Giese in jeweils differenzierter Lektüre des entsprechenden Zeitschriftenmaterials dar.

Überzeugende Kontextualisierungen und reiche Ausblicke haben die zwei Podiumsgespräche geboten. Lena-Lisa Wüstenböcker verwickelt Mark Sattler als Repräsentant des Lucerne Festival, Armin Köhler (Leiter Donaueschinger Musiktage) und

Anton Haefeli (nicht nur) als IGNM-Experte in ein spannendes Gespräch, das bei den plakativen Gegensätzen der Festivals zwar ansetzt, diese aber auch sinnvoll relativiert. Weder ist Donaueschingen immer «das Arbeitsfestival mit der Lizenz zum Scheitern», noch Luzern stets der touristische Hochklasse-Event, der sich der Gefahr eines Scheiterns gar nicht erst aussetzt. Das eine ist zu 80 Prozent fremd-, das andere zu 90 Prozent eigenfinanziert; aber sagt das denn wirklich schon alles? Natürlich nicht; und auch in einem Symposium über Donaueschingens erste Jahre lässt sich mit Gewinn über Konzepte und Probleme zeitgenössischer Musikfestivals sprechen.

Unter dem einigermassen rhetorisch aufgeworfenen Label «Erfolgsgeschichte Donaueschingen?» unterhält sich Siegfried Mauser mit Stefan Fricke über Kanonbildung: Existiert ein «Donaueschingen-Sound» wie es etwa eine «Darmstädter Schule» gibt? Oder gibt es beide nicht? Fricke schlägt eine Diskussion im Rahmen von Schlüsselwerken und Institutionen vor, und Mauser löst Kanonbildung ganz von Schriftlichkeit und mehrfacher Aufführung ab: Zeitgenössische Formen der Kanonisierung basieren etwa auch auf Theoriebildung (für das Beispiel serieller Musik) oder Einspielungsdichte eines Werks (wie *Fragmente – Stille, An Diotima* zeigen könnte).

Mehr als diese wenigen Stichworte über die und aus der Wissensschaffungspraxis – einer kommunikativ geglückten und inhaltlich lehrreichen – ist in der gebotenen Kürze nicht zu liefern. Ein Tagungsband zum Symposium wird beim Basler Schwabe-Verlag erscheinen. **ANDREAS FATTON**