

Sammlungen regelmässig wiederholter Skizzen, befinden sich aber in solchem Masse räumlich voneinander distanziert, dass dem Zuhörer nichts anderes übrigbleibt, als dem Werk in einer persönlichen Abfolge von Raumpositionen buchstäblich entgegenzugehen. Weniger überzeugen konnte die von einem Komponisten-Kollektiv konzipierte *Klangskulptur*, ebenfalls eine Aktion im Freien. Dies mag an der Tatsache liegen, dass von den ursprünglich vorgesehenen 150 Ausführenden keine zwei Drittel zusammenzukriegten waren. Diese klangliche Ausdünnung wurde noch durch den Umstand verstärkt, dass die menschliche Stimme – die *Klangskulptur* besteht vorwiegend aus Chorfragmenten – unter freiem Himmel in ihren Artikulationsmöglichkeiten stark beschnitten wurde. Zudem bewirkte die vielleicht bewusst vermiedene Koordination der sechzehn Kürzestkompositionen (u.a. von Heinz Holliger, Dieter Schnebel, Roland Moser, Louis Andriessen, Daniel Ott) eine Verlagerung des Kollektivs zur Kollektion. Die Konzerteinführung des freischaffenden Musikjournalisten Reinhard Schulz gab einen Überblick der Entwicklungsstationen politischer Musik, von der Forderung eines Hanns Eisler nach einer Konzentration auf Vokalmusik wegen des vermittelnden Wortes, über die strukturelle Repräsentation des Widerstands und die Erforschung sozialer Reaktionsmodelle eines Kagel, Schnebel oder Globokar bis hin zum Begriff der «Sensibilisierung», in dem sich Nono und Cage, wenn nicht tangieren, so doch nahekommen. Über die Müdigkeitserscheinungen der sogenannten engagierten Musik setzte sich Rümplingen frisch hinweg; die Utopie einer politischen Beeinflussung der abstrakten Masse war im Grunde genommen immer – und wird verstärkt – ein limes der Summation von individuellen Auseinandersetzungen und Anregungen. Die Fragen, wie sinnvoll es noch sein kann, selbstgefällige Antimechanismen gegen einen verschwommenen «Betrieb» zu konstruieren, und ob nicht die persönlichen und politisch unabhängigen Vokabulare, mit denen Komponisten seit den siebziger Jahren ihr Schaffen umkreisen, befreiendere Modelle entwickeln könnten, gehören in den Rahmen einer theoretischen Debatte, die in Rümplingen keineswegs angestrebt war. Nennen wir als Beispiele des Abschlusskonzertes «Long peace march» zwei weitere Uraufführungen: Christian Wollfs *Flutist and Guitarist* (1993) bearbeitet variativ Beispiele aus dem Volksliedgut sozial unterdrückter Schichten in verschiedenen Stadien der amerikanischen Geschichte, knüpft zwei liedhafte Linien ineinander und benützt im zweiten Teil eine mikrotonale Verstimmung für die Gitarre (Christoph Jäggin / Suzanne Huber). Frederic Rzewskis *Crusoe* für variable Besetzung bildet aus 65 fünfzehn Sekunden dauernden Abschnitten ein Collage, in dem Defoe-Zitate verwendet und manipuliert werden. Rzewski

verstehet sein Werk als Reflex auf die Möglichkeit einer bedeutungslosen, selbstreferentiellen Welt, in der «Gerechtigkeit und Vorsehung» nur noch adaptive «magische Formeln» darstellen, und er entwirft in seiner Defoe-Lektüre eine Alternative zur «puritanischen Allegorie». Rümplingen ist (noch) keine kompositionstheoretische Tagung, sondern eine innovative Konzertreihe, die nach ihrem diesjährigen «step across the border»-Projekt, von dem hier nur Bruchteile referiert werden konnten, auch in Zukunft vollste Aufmerksamkeit verdient.

Andreas Fatton

## Eine andere Werkstatt für Neue Musik

Aarau: *KomponistInnen-Werkstatt* (4.–7. August 1994)\*

Von der Publizistik und dem Musikmarkt nahezu gänzlich unbeachtet, haben sich in den Sommerferien 1990 und 1991 Komponisten und Komponistinnen der jüngeren Generation auf Anregung von Jürg Frey auf dem Schloss Lenzburg – im Rahmen der «Musikalischen Begegnungen» – zu gegenseitigem Austausch und Gesprächen getroffen. Drei Jahre später fand nun im Didaktikum Aarau, also losgelöst von Lenzburg, ein ähnliches Treffen statt. Das einem Brief von Joseph Haydn entnommene Motto «Zerschneiden, wegschneiden, wagen» sollte gleichsam auch die Arbeitshaltung und die Atmosphäre dieser Werkstatt beschreiben. Im Gegensatz zu dem auch im Kanton Aargau stattfindenden Komponisten-seminar Boswil lief das Forum in einem sehr kleinen, mehr oder weniger familiären Rahmen ab. Publikum bildete wohl eher die Ausnahme. Dies war aber vermutlich auch so geplant. Es erwies sich denn für die Gestaltung der Gespräche nur von Vorteil, dass diese in sehr offener Form angelegt waren, quasi als freie, nur ansatzweise moderierte Gesprächsrunden. Dies provozierte allerdings bereits auf der Ebene der Gesprächsgestaltung grundsätzliche Fragen zur Verfahrensweise, die dann konsequenterweise auch im ganzen Kreis ausdiskutiert werden mussten. Das war nicht immer interessant, ermöglichte aber bei diesen Gesprächen, die jeweils von Referaten eingeleitet wurden, eine beachtliche Eigendynamik.

Bei der Auswahl der Komponistinnen und Komponisten beschränkte man sich eigentlich auf eine Generation, und man verzichtete auf Leute von sogenannt hohem Rang und Namen. Damit war schon von allem Anfang an jede Konkurrenz zu ähnlich gelagerten Veranstaltungen ausgeschlossen und vor allem fehlten jegliche Imponierspielchen, für die es bei dieser Werkstatt ohne Preise, ohne Belohnung und ohne Publizität ganz einfach keinen Platz gab. Die radikale Beschränkung auf den deutschen Sprachraum habe ich zwar etwas be-

dauert, aber sie ermöglichte natürlich ein sehr viel tieferes Eindringen in die kompositorischen Problemstellungen als dies bei Simultanübersetzungen möglich gewesen wäre.

Die Gesprächsrunden und das Konzert des von mir besuchten zweiten Tages seien im folgenden referiert.

Antoine Beuger demonstrierte seine Haltung als Komponist und Hörer und seine Auffassung über die zwei Erlebnismöglichkeiten «warten» und «vergessen» mit einem eigenen Text, den er – anstelle jeglicher Musik – dem Plenum vorlas. Nach anfänglichem Stokken bewirkten Beugers Thesen eine fruchtbare Diskussion. Anders als bei den Referaten des Nachmittags wurde hier, infolge der Abwesenheit der zu besprechenden Stücke, schnell auf persönliche und ideologische Aspekte des Komponierens eingegangen. Je unmissverständlicher Beuger seine Positionen darlegte, desto deutlicher wurde der Einfluss von John Cage spürbar. Der Geist von Cage, dessen ästhetische Radikalität offenbar jede Komponistengeneration von neuem fasziniert, schwebte auch über dem Beitrag des in Essen wohnhaften Koreaners Kunsu Shim, der ebenfalls auf eine Vorstellung und Besprechung eigener Werke verzichtete und aus Gesprächen vorlas, die er mit Beuger geführt hatte. In diesen Gesprächen wurden die Verbindungen zwischen westlichen Komponisten und dem (Zen-)Buddhismus aufgezeigt, – auch dies wieder ein zentrales Thema von Cage, hier aber von der andern – der buddhistischen – Seite her vorgestellt. Mit einer ausführlichen Analyse stellte der Winterthurer Komponist Dieter Jordi nach der Mittagspause sein Stück *virgetheltes Kugelrund* für vier kleine Trommeln vor. Die Komposition basiert auf einem selbst für die Barockzeit aussergewöhnlichen Gedicht von Quirin Kuhlmann, dessen statistischeckige Textstruktur mit einem Zuordnungssystem ausnotierter Klangvarianten – sowohl instrumentaltechnisch als auch räumlich – direkt in die musikalische Struktur eingelassen ist.

Cornelius Schwehr arbeitete bei seiner Komposition für Akkordeon solo über Texte von Christian Geissler ebenfalls mit einer versteckten Textvorlage. Diese Komposition könnte man wegen des direkten Umsetzungsverfahrens geradezu als Programmmusik neuerer Art bezeichnen. Dieser Text bestimmt nämlich als höchst komplexes und differenzierteres Programm – dies im Unterschied zu traditioneller Programmmusik, wo meist einfache aussermusikalische Inhalte vermittelt werden – in einer 1:1-Analogie die musikalischen Prozesse. Der Text, vom Interpreten stumm gelesen, wirkt als Steuerinstrument im Hintergrund und ist auch verantwortlich für die überzeugende Dramaturgie des Stückes. In der Diskussion dieses Werkes standen kompositionstechnische (Detail-)Fragen etwas verbindungslos neben gesellschaftspolitischen Problemen, bei denen dann – z.B. wenn von der Negation als der einzigen noch

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 *sin cronie* 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 *Agas*, 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 Haradzhanjan 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