

Giuseppe und Sylvia zum geradezu versöhnlichen Ende ein: Sie sitzen beim Tee in freundlichem Beisammensein. Verdi bringt einen Toast aus: «Es ist gut, hier zu sein, mit und bei Euch, unter uns, es tut gut.» Und Sylvia fügt hinzu: «Ja, lassen wir die Lebenden ruhen.»

Solche posthume Begegnungen können durchaus ihren Reiz haben. Man denke etwa an Harrison Birtwistles grossartige Oper *The Second Mrs. Kong*, in der sich King Kong aus dem Reich der Toten aufmacht, um Vermeers Mädchen mit dem Perlohrgehänge zu treffen. Bei *Giuseppe e Sylvia* ist jedoch eine jener Geschichtsklitterungen entstanden, wie sie in den späten 70er Jahren Mode waren. Ähnlich assoziativ und mit viel sexueller Freizügigkeit hatte sich damals beispielsweise der Filmemacher Ken Russell an die Biographien eines Tschairowsky oder Mahler gemacht. Davon ist dieses Libretto nur noch ein Abklatsch. Einerseits wirkt es mit den vielen verrückten Ideen surreal, andererseits ist es überladen. Neuenfels, 59 Jahre alt, strotzt vor Jugendlichkeit und schmeisst wie ein Jungautor mit Zitaten um sich. Aber eigentlich inszeniert er damit nur sich selber. Die Jukebox taucht ebenso auf wie allerhand Bildungsballast. «Am Brunnen vor dem Tore» neben «Ich küsse ihre Hand, Madame». Neuenfels lässt nichts aus. Seine Arbeiten strotzen vor pubertären Einfällen. Das macht sie ebenso einzigartig wie manchmal unerträglich.

Was aber stellt die Komponistin damit an? Die Gelegenheiten, zu zitieren, lässt sie meist ungenutzt verstreichen – so wie sie auch keinen Verdi heraufbeschwört. In einigen wenigen Momenten scheint sie nur darauf hinweisen zu wollen, dass sie hier zwar zitieren könnte, es aber nicht tut. Ihre Melodik wird dann eigenartig simpel, eine Operngestik stellt sich ein, die aber kaum über weitere Strecken verfolgt wird. Überhaupt geht die Komponistin glücklicherweise oft konsequent ihren Weg: Adriana Hölszky «vertont» nicht eigentlich Texte, sie benutzt sie eher als Vehikel. In ihrem letzten Bühnenstück *Tragoedia* war sie so weit gegangen, Text und Musik unabhängig nebeneinander herlaufen zu lassen und Handlung nur noch zu suggerieren, aber gerade dort kam eine eigentümliche, neurotische «Krimispannung» zustande. So ist auch die Musik zu *Giuseppe e Sylvia* dort am besten, wo sie sich nicht «gefühlvoll» dem Text anschmiegt, sondern ihre eigenen Schleifen im Raum dreht. Und dieser Raumklang ist etwas vom Innovativsten an diesem Werk.

Auch in einem anderen Aspekt wirkt *Giuseppe e Sylvia* wie ein Werk des Übergangs: Kam einem früher die Musik Adriana Hölszkys oft nervös-komplex vor, so ist sie diesmal reduziert, als wolle sie es vermeiden, zuviel zu sagen. Der Gesang wirkt geradezu unbegleitet, die Beziehung von Gesang und Orchester scheint zerbrochen. Auf Vereinzeln zielt dieses Vorgehen und ist damit zur Darstellung von Toten wohl das adäquateste. Sänger und Sängerinnen werden fast allein gelassen, und daraus ergeben sich auch die berührendsten Momente des Abends, etwa wenn Sylvia (Evelyn Herlitzius) an die Rampe tritt und von ihrem Selbstmord erzählt.

Auf der anderen Seite führt diese Verknappung, da das Material auf allen Ebenen heterogen bleibt, aber auch zu Diskontinuität. Die Musik wirkt wie aufgestaut, es entstehen kaum dramatische Steigerungen, kaum weitere Bögen, und jede der dreizehn Szenen in diesem anderthalb Stunden dauernden Stück setzt neu an. Für die Rezeption wird es schliesslich zum Nachteil, dass die Einheitlichkeit aufgehoben wird und die Story durch die Musik nicht einsichtiger, nachvollziehbarer wird. Als Oper im herkömmlichen Sinne wäre also kaum zu bezeichnen, was unter der musikalischen Leitung von Johannes Kalitzke am 17. November 2000 in der Staatsoper Stuttgart zur Uraufführung gebracht wurde, sondern eher als «musiktheatralische Assemblage». **THOMAS MEYER**

## IN ZÜRICH GEFEIERT: EMANUEL NUNES

Zürich: Tage für Neue Musik, 9. - 12. November 2000

Noch immer haftet ihrem Namen etwas sonderbar Didaktisches an. Als gälte es noch immer, «dem Musikpublikum», das sich tendenziell widerspenstig gibt, «die Neue Musik», die für den gesellschaftlichen Fortschritt doch ach so bedeutsam ist, beliebt zu machen. Nun haben zeitgenössische Klänge indessen längst ihr Ghetto verlassen, wer will, kann sie in Zürich fast jeden Abend in irgendeiner Form konsumieren. Und die Situation hat sich ja im Grunde längst umgekehrt: Zum Ghetto zu werden drohen zusehends, und ohne es selber zu merken, notorische Modernitätsverweigerer wie die einst gesellschaftstragenden Gross-Subventionsempfänger à la Tonhalle. Ob nun die Zürcher *Tage für Neue Musik* bloss noch ihrem Namen nach oder tatsächlich auch in der Intention ihrer Intendanten erzieherische Ideen nach alter Avantgardesitte zu verbreiten trachten, sei dahin gestellt. Tatsache ist, dass sie seit Jahren in der Gestaltung ihrer Programme nicht im entferntesten so etwas wie einen repräsentativen Überblick über zeitgenössische Musikproduktion anstreben. Dass sie also, indem sie sich auf eine stilistisch einigermaßen rigide Selektion beschränken, im Grunde die Vorstellung einer Ganzheit der «Neuen Musik», wie sie ihr Name noch suggeriert, selber als Phantomvorstellung kenntlich machen. Dagegen ist nichts einzuwenden. Einseitigkeit verleiht Profil – und selbstverständlich auch Angriffsflächen. Als Problem hat sich in den letzten Jahren freilich die Tatsache erwiesen, dass in der selektierten stilistischen Ecke – der demonstrativ und oft selbstgefällig konstruktivistischen Komplexitäts-Ecke – scheinbar nicht immer auch genügend künstlerische Substanz für einen viertägigen Zyklus mit bis zu acht Konzerten aufzufinden war. Dagegen hat sich nun eine behutsame Öffnung des Spektrums bei den jüngsten Tagen für Neue Musik als lohnend erwiesen. Zumal der Composer in Residence war eine ausgesprochen glückliche Wahl: Emanuel Nunes, 1941 in Lissabon geboren und seit den 60er Jahren vor allem in Paris wirkend, wurde zum Abschluss der *Tage*, in denen acht teilweise gross dimensionierte Beispiele seines Schaffens erklingen waren, vom Publikum regelrecht gefeiert.

Die einhellig positive Resonanz auf seine Musik mag verschiedene Gründe haben. Einer liegt gewiss auch in der speziellen, vom Alltagsmusikbetrieb abgeschotteten Situation solcher Festivals: Dabei bilden sich für die Zeit ihrer Dauer neue, eigene Urteilkriterien, und für diese stellten im diesjährigen Programm eindeutig Nunes' Beiträge den Massstab. Seine Musik strahlt eine unbestreitbare künstlerische Integrität aus; sie redet unaufdringlich, aber sie redet! Nunes' Werke haben diese *Tage* geprägt und das meiste ihres stilistisch vielfältigen und qualitativ heterogenen Programmumfelds in den Schatten gestellt, bzw. sind an diesem eben auch gewachsen. *Musik der Frühe* (1987) hatte die *Tage* eröffnet, *Nachtmusik I* (1978) bildete den Abschluss. In beiden Stücken war das Charakteristische zu hören: Nunes' oft dunkle Farben, die rhythmisch komplex erstellten horizontalen Akkordschichtungen mit ihrer gleichzeitig unmittelbar sinnlich sprechenden Wirkung, die oft ganz eigentümliche Anbindung an traditionelle Materialien (zunehmend häufigere Dreiklänge etwa bei *Nachtmusik I*) und die dagegen gesetzte, Verständnis verweigernde Eigenwilligkeit der unvermittelt den Fluss unterbrechenden Pausen bei *Musik der Frühe* –. Diese Eigenarten, von den Ensembles *Collegium Novum* und *Contrechamps* sorgfältig erarbeitet, setzt Nunes ebenso in kleinbesetzten Stücken wie *Einspielung III* für Flöte solo oder *Versus III* für Altflöte und

Viola wie im einem Riesenorchester zugeordneten *Musivus* um, für das sich die *basel sinfonietta* unter Emilio Pomárico zur Verfügung gestellt hatte.

Auch wenn er sich – etwa in *Dawn wo* für Bläserensemble oder in *Esquisse* für Streichquartett – wiederholte: Der Reiz des analytisch schwer Fassbaren und inhaltlich kaum Erklärbaren (Martin Zencks Versuch, in einem freien Referat die Diskontinuität in Nunes' Musik mit dessen biographischen Erfahrungen in Einklang zu setzen, scheiterte jedenfalls an der etwas schulterzuckenden Ratlosigkeit, mit der der Komponist der professoralen Deutung begegnete) überstrahlte dennoch weite Teile des übrigen Programms. Hugues Dufourts *Surgir*, oft hoch gelobt (vgl. etwa *Dissonanz* #65, S. 35), erwies sich neben Nunes' weit ereignisreicherem *Musivus* (auch wenn dessen Gruppen-Raum-Komposition nicht ganz durchschaubar wurde) als vergleichsweise pathetisch auftrumpfendes Stück, dessen durchs Riesenorchester gedrehtes reduziertes Tonmaterial weniger als Konzentration auf Wesentliches denn als geballte Potenz erschien und zudem unter dem zu lauten Schlagzeug wenig Differenzierung freisetzen konnte. Dass sie derart gewichtige Beispiele einer jüngeren Tendenz zur Grossorchester-Komposition, vor deren Aufwand in Anbetracht drohender Publikumsabstinenz traditionelle Veranstalter zurückzuschrecken pflegen, nach Zürich brachte, ist den *Tagen für Neue Musik* als hohes Verdienst anzurechnen.

Weniger vorteilhaft als Nunes konnte sich Chaya Czernowin profilieren, deren Werk den zweiten Schwerpunkt im von Walter Feldmann und Mats Scheidegger verantworteten Programm darstellte. *Manoalchadia*, zwei hebräische Lieder für zwei Frauenstimmen und Bassflöten, entfaltete dabei die persönlichste Ausstrahlung. Ihr Streichquartett dagegen hat zwar ein schönes Inspirationsmoment (eine asiatische Tempelfassade, die aus der Entfernung als eindrückliches Ganzes und aus der Nähe als Konglomerat komplizierter filigrane Strukturen wahrgenommen wird), verzettelt sich aber in einer ziellos wirkenden Beliebigkeit der Töne. Desgleichen mochte auch *Ina*, in welchem Live-Bassflötentöne durch weitere Flöten ab Band multipliziert werden, wenig sprechende Evidenz zu entfalten. Noch mehr geflötet, ja ein eigentliches Flöten-Elektronik-Bad angerichtet wurde in *Tiyi II* von Shuya Xu. Hier wie in *Infinite* für Flöte, Bassklarinette, Viola und Cello versucht der in China geborene und in Paris komponierende Xu östliche Klänge und philosophische Zutaten mit abendländischer Moderne westkonform aufzubereiten.

Des weiteren gab es diverse Klangkonfrontationen in Duo-begegnungen: Das Duo Färber / Studer setzte dem Live-Klang des schwer arbeitenden Cellisten die Knackgeräusche und Cello-Samplings des coolen Informatikers am Notebook gegenüber. Und Charlotte Hug improvisierte ausufernd zu einem etwas braven Tonband Martin Neukoms. Äusserlich unpräziser, dafür überzeugender gerieten die Solostücke: Nadir Vassenas *Come perduto nel mare un bambino* für Flöte solo wirkt schlicht erzählend. James Dillons *Siorram* für Viola solo dagegen ist komplexer und wurde in seiner Mischung von Understatement, Aufbruch, Leichtigkeit und Virtuosität – hinreissend gespielt von Garth Knox! – zu einem stillen Höhepunkt der gesamten *Tage*. Nachhaltig in der Erinnerung haftend ausserdem die Stücke der «Altmeister» Rudolf Kelterborn und Gerald Bennett. Ersterer zeigte mit *Fantasien, Inventionen und Gesänge*, wie die durchdacht ausgearbeitete Kommunikation der Instrumente eines Ensembles (Eduard Brunner, Klarinette, und das Amati-Quartett) zu sprechender, bisweilen explosiver Gestik werden kann. Und Bennett präsentierte eine behutsame, leicht augenzwinkernde Tonband-Hommage an den Vater der *musique concrète*, Pierre Schaeffer, mit dem schönen Titel

*Une dernière clarière*. Auf wiederum andere Art unpräzise präsentierte sich der Programmverantwortliche Walter Feldmann selber, indem er mit «*d'emballage*» (*inverso*) einmal mehr (ironisch?) darlegte, dass auch eine Anleitung zur PET-Flaschen-Entsorgung eine schlussendlich klingende Töne-Berechnung auslösen kann. Bedauerlich schwach ist das Ergebnis eines Kompositionsauftrag der *Tage* an Fritz Voegelin herausgekommen. Sein *Sonnet an O*, fürs Ensemble Contrechamps geschrieben, erwies sich als so karg an musikalischer Substanz wie von subjektiv-privatem Sendungswillen pathetisch trübend, dass betretene Ratlosigkeit im Publikum die Folge war. Und schliesslich gab es noch den erfreulichen Late-Night-Kontrapunkt: Sam Haydns *dB I-VIII* für Hammondorgel, Elektronik, Perkussion und Bassgitarre, von Steamboat Switzerland dem mit Oropax bewehrten Publikum zu nächtlicher Stunde um die Ohren gehämmert, öffnete mit seinen knallig präzisen Rhythmen und seinem während sechzig Minuten ungebremst durchstartenden Powersound gleichsam ein Frischluft-Fenster im Treibhaus dieser um Wachstum und Fortschreiten der ambitionösen Neue-Musik-Pflänzchen besorgten *Tage*.

MICHAEL EIDENBENZ

## ALLES IST HARMONIK – ODER ETWA NICHT?

*Bludenzener «Tage zeitgemässer Musik»; November 2000*

In sechs Konzerten und dazugehörigen Komponistenseminarien machten sich kürzlich die *Bludenzener Tage zeitgemässer Musik* auf die Spur des Themas «Aspekte der Harmonik neuer Musik». 40 Jahre nachdem Adorno die emanzipierte Atonalität eingefordert hat, fragt sich der künstlerische Festivalleiter und Komponist Wolfram Schurig, mit welchem harmonischen Material heute gearbeitet werde. Der unüberhörbare Trend hin zu einer erneuten Konzentration auf die vertikale, harmonische Schichtung bei jüngeren Komponisten hat bereits erste Theoretiker aus dem Busch geklopft. Wie der Freiburger Claus-Steffen Mahnkopf im Eröffnungsvortrag *Harmonik in der Neuesten Musik* warnend festgehalten haben wollte, dürfe sich dies aber nicht im Sinne einer banalen Restituierung einer Tonalität ereignen. Klar, dass er nun für die Atonalität auch eine neue funktionstüchtige Grammatik einfordert. Um sich nicht völlig aus dem Fenster zu lehnen, bestellt er schlitzohrig ein «Münchhausenkunststück» dazu, das eine Situierung von harmonischen Systemen und gleichzeitig ihre partielle Subversion, Dekomposition, Destruktion, Dekonstruktion ermöglichen solle. Eigentlich wünscht sich Mahnkopf nichts anderes als ein umfassendes Regelwerk, in dem die Ausnahmen gleich mitkodifiziert sind.

Kaum einer der eingeladenen Komponisten konnte oder wollte dem Wunsch Mahnkopfs entsprechen. Der Wiener Komponist und Computermusiker Karlheinz Essl etwa will in seinen live-elektronischen Stücken gar nichts anderes, als mit einem Material, das ihm Samples liefern, in Form eines Metainstruments herumspielen. Im Dialog zwischen einem als Klangerzeuger eingesetzten Computer und einem oder mehreren (Streich-)Instrumenten geht es ihm um einen kommunikativen Prozess, in dem unterschiedliche Grade von Entfernung zum reinen Instrumentalklang entstehen können. Zwar begnügt sich Essl ganz im Sinne Mahnkopfs nicht mit der Spektralanalyse, doch eine Kategorisierung des Klangs interessiert ihn nicht. In dem im Auftrag Schurigs entstandenen *da braccio* für Viola d'Amore und Live-Elektronik spielt die Harmonik nur