

Zeitschrift: Dissonanz : die neue schweizerische Musikzeitschrift = Dissonance : la nouvelle revue musicale suisse
Herausgeber: Schweizerischer Tonkünstlerverein
Band: - (1993)
Heft: 37

Rubrik: Comptes rendus = Berichte

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. 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. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. [Mehr erfahren](#)

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. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. [En savoir plus](#)

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. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. [Find out more](#)

Download PDF: 12.02.2026

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

Lichter zu Licht

Leipzig: Uraufführung von Stockhausens
DIENSTAG aus LICHT *

Es erklang hier ein Ton, den ich in solcher Ausprägung bei Stockhausen noch nie gehört habe, fast eine Passionsmusik: traurig, klagend, tröstend. Stockhausen nennt den Teil *Pietà* und im Libretto charakterisiert er dieses Duett für Flügelhorn und Sopran mit einem Adjektiv, das ich sonst in seinen Schriften nicht finden konnte: *ergreifend*. Zwar gibt es ähnliche Momente schon in früheren Kompositionen, vor allem in den Werken, die Stockhausen in den siebziger Jahren, also unmittelbar vor der Arbeit am Opernzyklus LICHT, komponierte, z.B. in INORI und vor allem in AM HIMMEL WANDERE ICH. Dort sind diese Momente aber ins Rituelle gesteigert oder an eine zärtlich-tändelnde Erotik herangespielt. Bei *Pietà*, der Mitte des zweiten Aktes von DIENSTAG jedoch, lässt Stockhausen diese musikalische Passion während einer guten Viertelstunde stehen: Es ist echte Ausdrucksmusik, sehr komplex zwar, aber doch auskomponierte Trauer um ein verlorenes und sich immer weiter entfernendes Du.

Das Thema dieses zweiten Aktes von DIENSTAG ist Krieg. Stockhausen weicht dabei dem Krieg nicht aus, er greift also nicht auf die aus der Theatergeschichte bekannten epischen Mittel zurück, bei denen vom Krieg nur berichtet oder wo auf der Bühne bloss ein Randgeschehen des Krieges gespielt wird. Stockhausen bringt den Krieg direkt auf die Bühne oder genauer: in den Zuschauerraum. Er inszeniert dabei kein apokalyptisches Schlachten und komponiert auch keine «Nie-wieder-Krieg»-Moritaten; den Krieg zwischen den Heerscharen Michaels und Luzifers versteht er nicht als realen, sondern als geistigen, übernatürlichen und surrealen, und er stellt ihn mit jener Mischung von mystischer Überhöhung und comic strip-artiger Direktheit dar, die schon in den vorangegangenen LICHT-Opern allerorten anzutreffen ist und die von der Kritik mit Attributen wie reaktionär und naiv disqualifiziert wurde. Die Ähnlichkeit mit Stilmitteln des absurden und surrealistischen Theaters belegen die grotesk-komischen Überzeichnungen des monströsen Librettos nachdrücklich: «Eine Es-Granate jagt zum Himmel, trifft ein hohes Flugobjekt, das sogleich von mehreren Scheinwerfern entdeckt und bis kurz vor dem Absturz bei der Bunkerwand verfolgt wird. Tonraketen krepieren. [...] Die Musiflak ballert wie wild und

schiesst in kurzen Abständen acht Flugkörper vom Himmel.» Die Szene, in der die Musikkrieger, die kämpfenden Bodentruppen von Michael und Luzifer, aufeinander losstürzen bzw. -blasen, wird vollends zu Roi Ubus surrealistischem Krieg, weil ihre Gewehre Posaunen und Trompeten sind. Michaels Truppe besteht aus *Trompetisten* mit *Synthesizerist* und *Schlagzeugist*, Luzifers Truppe aus *Posaunasten* mit *Synthesizerist* und *Schlagzeugist*.

Erstaunlicherweise haben gerade die drei Kämpfe dieser Gruppen in Leipzig die stärkste Kritik ausgelöst: Stockhausen verharmlose und infantilisiere den Krieg. Mir erschien es viel eher so, als wolle Stockhausen die Kitschgefahr einer *ketchup*-verschmierten Schlachthof-Apokalypse gerade vermeiden. Er orientierte sich stattdessen an jenen Formen, in denen der Krieg täglich tausendfach reproduziert wird: Kriegsspielzeug und Videogame. Der absurd-groteske und zuweilen auch karikierende Charakter der Szenen stand für mich ausser Frage, z.B. wenn dem mit umgehängten Klaviaturen sich bewegenden *Synthesizeristen* bzw. -*asten* quer durchs Publikum noch je ein verzweifelt in Kabel verwickelter Träger der Batteriegeräte nachhasten muss und auf diese Weise der logistische Wunschtraum jedes (Volks-) Armisten, nämlich die möglichst ideale Verbindung von zivilem und militärischem Bereich ins Lächerliche gezogen wird. Jeder halbwegs realistisch simulierte Fechtkampf auf einer Provinzbühne ist eine viel grössere Verharmlosung von Mord und Totschlag als diese aus Versatzstücken der Unterhaltungsindustrie zusammengestellten Maskeraden aufeinander einblasender Trompetisten und Posaunasten, die den Krieg gleich mehrfach verfremden. Es erscheint hier bei der LICHT-Rezeption ein Problem, das auch die Auseinandersetzung mit Wagner lange Zeit bestimmte und erschwerte: Man traut Stockhausen keinen Humor zu, und schon gar keinen schwarzen.

Umso deutlicher setzt sich die *Pietà* von diesem ganzen Theaterspektakel ab. Am Ende der zweiten *Invasion* wird ein *Trompetist* verwundet und stirbt. Der Tote wird auf den Schoss einer Rote-Kreuz-Schwester gelegt, «*sie stützt seinen Kopf. Ihr Haupt ist zu ihm geneigt. Da erscheint sein Körper mit Flügelhorn aufrecht stehend und erhöht hinter der Frau, auf sie herabschauend. Aus diesem zweiten Körper wächst eine dritte, ätherisch transparente Form seines Körpers mit Flügelhorn, bis sie – um ein Vielfaches grösser als seine menschliche Gestalt – um ihn herum und über ihm steht.*» Auf einer ersten Ebene zitiert hier Stockhausen den christlichen Auferstehungsmythos; das Michael-Ich erleidet den Menschentod. Michael ist zwar eine geistige Identität, die wesentlich von Stockhausen selber ausgeprägt wurde, es eignen ihr aber viele Aspekte, die in christlichen Geheimlehren wie z.B. der Theosophie oder der Anthroposophie dem Christus-Wesen zugetragen

werden. Diese Auferstehung wird nun aber nicht im Sinne der Bibel als isoliertes Wunder dargestellt, sondern als Reihe quasi «negativer» Geburten: Aus dem toten Körper gebären sich in verschiedenen Stufen immer grössere Körper, deren Ausmasse schliesslich mit dem Raum eins werden. Auf diese Weise verbindet Stockhausen den christlichen Auferstehungsmythos mit Todesvorstellungen, wie sie sich vor allem in orientalischen Religionen finden, wo der Tod eine in unterschiedliche Stadien gegliederte Aufspreizung und Entgrenzung der irdischen Befangenheiten bedeutet. Der Tod ist nicht das Ende, sondern eine Umwandlung in einen neuen Zustand; das Leben der *Erdlinge*, wie sie Stockhausen nennt, ist nur eine Daseinsform neben anderen.

Diese nachtodlichen «Geburten» von Michael verweisen auf eine dramatische Konstellation, die im Opernzyklus LICHT auf verschiedenen Ebenen und in unterschiedlichen Ausprägungen zu beobachten ist: Es gibt hier keine feststehenden Theaterfiguren, keine psychologische Personenführung, welche die Rollen voraussehbar und durchschaubar macht; es fehlt eine Handlung im Sinne einer Story, und wenn handlungsähnliche Strukturen auftreten, entbehren sie aller herkömmlichen Theaterlogik. Dafür erscheinen in immer neuen Konstellationen und Zuständen ähnliche Gestalten und Probleme. Der Verbindung zwischen den verschiedenen Zuständen liegt häufig eine geburtsähnliche Figur zugrunde. Dies lässt sich sowohl in der szenischen Grossform wie auch im Detail der musikalischen Kompositionstechnik beobachten: Es wird hier weniger abgeleitet und variiert als vielmehr «geboren», und es entstehen in übertragenem Sinne «Eltern»-«Kinder»-Konstellationen. Immer wieder gebiert eine feststehende Gestalt eine neue, ohne dass die «Eltern»-Gestalt in ihrer Autonomie dabei in Frage gestellt würde. Und die neue Gestalt wiederum kann für sich allein stehen, auch wenn ihre Herkunft eindeutig ist. Dieser «Geburtsprozess» ist unendlich perpetuierbar; auch die neuen Gestalten haben wiederum ihre «Kinder» etc., so dass eine theoretisch unendliche Anzahl von «Generationen» aus einem ähnlichen oder demselben «genetischen» Material abgeleitet wird.

Die Unabhängigkeit und Autonomie der neuen Gestalten macht das Faszinosum von dem aus, was Stockhausens seit MANTRA die Formelkomposition nennt: Alle musikalischen Strukturen eines Stückes werden aus einer oder mehreren Grundformeln abgeleitet. Diese Grundformel ist ein in sich kohärentes musikalisches Ganzes, sie enthält also nicht nur ein Tonhöhen- und Tondauerngerüst und besteht nicht aus einem seriellen Organisationsschema; die Formel ist vielmehr eine in allen Parametern prägnant ausformulierte Gestalt, die den Charakter einer selbständigen Komposition hat. Die dreiteilige Formel für den Opernzyklus LICHT – Stockhausen nennt sie Super-

formel – beruht auf einem komplexen, seriell geordneten Zahlencode, der dann in ein System von Tonhöhen, «Verzerrungen», Verfremdungen, Dauern, «Tempomelodien», Pausen, gefärbten Pausen etc. übersetzt wurde. Die Superformel, also gewissermaßen der Urcode von LICHT, ist in sich bereits ein höchst komplexer Kosmos, in dem alle differentiellen *valeurs* des musikalischen Materials zur höchstmöglichen Konzentration verdichtet sind.

Die Formel hat deshalb nichts mit einem konventionellen Thema zu tun. Anders als das Thema in der funktional-tonalen Musik, das sich von seinem Kontext als Individuelles und Anderes absetzen muss, bedarf die Formel nicht der Selbstreferenz und Bestätigung. Sie ist die genetische Urzelle des Ganzen; es gibt keinen Kontext ausserhalb ihres Textes. Stockhausen behandelt die Superformel deshalb auch nicht wie ein Thema. Weder schreibt er Variationen über die Formel, indem er neues Material hinzufügt oder sie in unterschiedlichen Beleuchtungen ausstellt, noch versucht er die Formel im Sinne motivischer Arbeit zu verändern und eine Selektion und – damit verbunden – eine Uminterpretation bestimmter Formel-Elemente zu erzielen; vielmehr spreizt er die Formel in unterschiedlichen Formaten über ein ganzes Stück hinweg; zwischen die Töne der gestreckten Formel nisten sich – in unterschiedlichen «Generationen» – von neuem die Elemente der Superformel ein, so dass diese als genetischer Urcode noch den kleinsten, scheinbar beliebigsten Triller überformt. Stockhausen gelingt auf diese Weise eine Hierarchisierung des musikalischen Materials, deren Neuartigkeit darin liegt, dass sie nicht autoritär wirkt: Die aus der Superformel herausgeborenen Formeln stellen ihrerseits musikalisch kohärente Einzelgestalten dar; sie wirken nicht bloss als «abgeleitete».

Stockhausen kann musikalische Verwandtschaft komponieren, ohne dass das genetische Urmaterial patriarchalisch-autoritativ wirkt. So besehen, wird hier die auktoriale Kompositionsweise, mit der man Stockhausen immer wieder in Verbindung bringt, eben gerade nicht zelebriert.

Sehr schön zeigt dies die Flügelhorn-Einleitung der *Pietà* (vgl. *Notenbeispiel*). Die Haupttöne sind zwei Tritonusintervalle, nämlich *a - es'''* als Klangrand und *f' - h'* als Klangmitte. Bis Takt 13 werden vor allem die Klangränder, die symbolisch für die Unter- und Oberwelt stehen, in verschiedenen Einzelgestalten verbunden. Die drei Lagen sind unterschiedlich gestaltet: die tiefe Lage mit Vokaleinfärbungen des Klanges, die hohe Lage mit Vibrato und mikrotonalen Glissandos, die mittlere Lage mit schnellen Tonrepetitionen. In jeder Lage findet ein Augmentationsprozess statt: mehr Repetitionen, längere Notenwerte, stärkere Klangmodulationen. Trotz des engen Zusammenhangs eignet doch jeder Einzelgestalt in der Differenziert-

heit wie in der individuellen Ausgestaltung eine hohe Autonomie.

Diese Ausdifferenzierung verhindert allerdings nicht eine grossformale Gliederung: Nach der Verbindung der Lagen in Takt 13 mit der aufsteigenden 32tel-Figur verändert sich die Musik grundsätzlich, obgleich Stockhausen mit den gleichen Gestalten arbeitet: Der obere Klangrand wird ausgeblendet, die Repetitionen werden zunehmend verkürzt und die Tonhöhen mikrotonal in die Tiefe geschoben. Es ist gerade diese Überlagerung kontinuierlicher – wenn auch intern differenzierter – Reihungsprozesse, welche diesen Gestalten alles Motivisch-Entwickelnde im Sinne der klassischen Kompositionstechnik nimmt. Wenn ein motivischer Punkt erreicht wird, z.B. am Ende von Takt 19 mit dem Intervall *e' - h'*, wird dieser von Stockhausen sofort – hier mit einer vierteltönigen Figur – in eine Reihung gebracht. Dass diese Reihung hier bei *f' - h'* abbricht, hat wiederum einen strukturellen Sinn, weil damit jenes Tritonuspaar in der eingestrichenen Oktave erklingt, das zu Beginn der *Pietà* von den Aussentönen *a - es'''* umklammert wurde; es wird gewissermaßen das «Herz» der Struktur erreicht und damit auch das enge und zugleich *ergreifende* Ineinander von tiefer Sopranlage und Flügelhorn überzeugend vorbereitet.

Allerdings: Eine so gebaute Musik könnte bei diesem Takt 22 auch abbrechen. Niemand würde Anstoss daran nehmen. Dies ist aber nur für Leute ein Argument gegen diese Musik, welche in einem linearen Entwicklungsdenken befangen sind. Stockhausen wollte schon sehr früh nicht auf möglichst logische und überzeugende Weise von A über B nach C gelangen. Schon im seriellen Frühwerk bestand sein Ziel vielmehr darin, A, B und C in ein und demselben Moment der Komposition zu vereinigen, was auch sein frühes Interesse für die Räumlichkeit der Musik erklärt.

Dieses Prinzip des Synchronismus betrifft auch die Grossform von LICHT: Die sieben Teile der Opernheptalogie lassen sich als eine ständig wechselnde Durchdringung von Michael, Eva und Luzifer – es sind die drei Hauptgestalten der Oper – auffassen.

Drei Opern sind den Einzelgestalten gewidmet:

MONTAG aus LICHT: Evas Tag

DONNERSTAG aus LICHT: Michaels Tag

SAMSTAG aus LICHT: Luzifers Tag

Drei Opern sind dualen Kombinationen der drei Gestalten gewidmet:

DIENSTAG aus LICHT: Michael-Luzifer (Konfliktproblematik).

MITTWOCH aus LICHT: Michael-Eva (Versöhnungsproblematik)

FREITAG aus LICHT: Eva-Luzifer (Versuchungsproblematik)

SONNTAG ist als kosmische Hochzeit konzipiert, aus der MONTAG als neuer Geburtstag von neuem hervorgeht. Obwohl dem SONNTAG innerhalb des Zyklus eine gewisse Synthese-Funktion zukommt, ist auch dieser letzte Teil

nicht im Sinne der GÖTTER-DÄMMERUNG als Schluss und Auflösung zu denken, sondern als Übergang zu einem Neuanfang. Es handelt sich bei LICHT also bereits von der Grundkonzeption her um eine durch und durch zirkuläre und zyklische Struktur.

Auch die einzelnen Opern weisen zirkuläre Strukturen auf. Sie werden alle in ähnlicher Stimmung eröffnet und beschlossen. Anstatt Ouvertüre und Nachspiel gibt es bei Stockhausen *Gruss* und *Abschied*, die häufig aufeinander bezogen sind und den Zuhörer in einer ganz bestimmten, auf den jeweiligen Wochentag bezogenen Stimmung empfangen und entlassen. Auch in den Opern selber begegnen wir weniger einer Entwicklung als vielmehr unterschiedlichen «Gesichtern» der gleichen Grundgestalt. Weil Stockhausen einzelne Teile dieser Opern häufig in Solo-, Kammermusik-, elektronischer oder Orchesterversion auch konzertant aufführt und publiziert, hat dies ihm auch schon den Vorwurf eingetragen, nummernähnlich zu komponieren, so als wäre Wagners Ideal der durchkomponierten Oper jener verbindliche musikhistorische Entwicklungsschritt, hinter den man nicht zurückkönnen. Das Streben zur Einheit, das hinter der Idee der Durchkomposition und der motivischen Verknüpfung steht, interessiert Stockhausen nicht. Er strebt nicht nach Einheit, sondern geht mit der Formelkomposition von ihr aus; deshalb vermischt er (wie in der frühromantischen deutschen Oper E.T.A. Hoffmann oder Marschner) verschiedenste Ausdrucksformen, dramatische Versatzstücke, Sprecharten und Darstellungsweisen, und er steht – von keiner Theaterhandlung befangen – auch nicht im Zwang, alles in einen Ring fassen zu müssen.

Diese pluralistische und multiple Theaterkonzeption betrifft auch die Hauptfiguren des Opernzyklus. Michael, Luzifer und Eva treten in wechselnden Inkarnationen und Emanationen auf. Stockhausen führt diese drei Figuren vor allem in den ersten Opern konsequent dreigliedrig: Die drei Gestalten können je als Tänzer bzw. Tänzerin, Sänger bzw. Sängerin und Instrumentalist bzw. Instrumentalistin einzeln, zu zweit oder alle drei zusammen auf der Szene erscheinen. Darüberhinaus zeichnet sich gerade Luzifer durch die Fähigkeit zur ständigen Transformation aus: So erwacht er in SAMSTAG, nachdem er einen Scheintod gestorben ist, als Grimassen schneidendes, vertikal als Wand aufgestelltes Blasorchestergerüst, und im letzten Akt vermischt er sich mit Michael in den Seelen der sektiererischen und engstirnigen Franziskaner-Mönche, bei deren Zeremonie Stockhausen die ganze Schrittfolge genauestens ausnotiert, wie dies sehr viel einfacher, aber nicht weniger augenzwinkernd implizit bereits Wagner beim zölibatären Gralsrittertritt des ersten *Parsifal*-Aktes unternommen hatte. Michael, Luzifer und Eva sind Wesen-

Blas- und Anblastetechnik eingearbeitet sind, und es endet vorläufig mit der Raummusik im zweiten Akt von DIENSTAG, wo Stockhausen eine oktoophone elektronische Musik komponierte, in der die Klänge sich frei im Raum bewegen. Dass innerhalb von LICHT solche Innovationen von Oper zu Oper überhaupt möglich sind, verweist auf die Offenheit von Stockhausens Vorgehen. Sein kompositorischer Stil erneuert sich ständig, trotz Superformel und klarer Gesamtkonzeption. Das offene Vorgehen erlaubt es Stockhausen, sich bei einem Zyklus, an dem er 25 Jahre zu arbeiten schätzt, also fast gleich lange wie am gesamten kompositorischen Werk vor LICHT, den wechselnden Verhältnissen und beschleunigten Entwicklungen im Bereich der Computer- und der elektronischen Musik schnell anzupassen. Am markantesten zeigt sich Stockhausens Adaptionfähigkeit in der Orchesterbehandlung. Nach den schwierigen Erfahrungen mit dem Orchester in DONNERSTAG erscheint es in SAMSTAG nur noch in der Karikatur des erwähnten vertikal aufgestellten Luzifer-Gesichtes. In MONTAG hat Stockhausen zum *modernen Orchester* in Form von Synthesizern gewechselt. In DIENSTAG hat er dies noch weiterentwickelt, indem das *moderne Orchester* mit einer komplexen elektronischen Raummusik verbunden wird. Ähnliche Entwicklungen sind im Bereich jener instrumentalen Kunstsprachen möglich, die Stockhausen in Zusammenarbeit mit seinen hochspezialisierten Bläsern (Kathinka Pasveer, Suzanne Stephens, Markus Stockhausen und anderen) entwickelt. Viele differentielle *valeurs* der gesprochenen Sprache werden dabei auf die Instrumente übertragen, wodurch eine völlig neue «Phonetik» der Instrumentalmusik entsteht. Diese ist besonders schön zu beobachten in dem, was Stockhausen in seiner Formelkomposition gefärbte Pausen nennt. Dies sind «Pausen», die zwar klingen, in denen aber keine musikalischen Informationen vermittelt werden. In der Gestaltung dieser *gefärbten Pausen*, die schon in der Superformel enthalten sind, entfaltet Stockhausen eine unerhörte Kreativität, und er findet von Oper zu Oper jeweils neue Instrumental- und Farbeffekte. Bei dieser ständigen Erneuerung der musikalischen Sprache spielt auch der durchaus schöpferische Umgang mit seinen Bekannten, Freundinnen, Freunden und Kindern eine entscheidende Rolle. Stockhausen geht mehr auf sie ein, als es die Sage wahrhaben will. Mit seinem ältesten Sohn Markus Stockhausen hat er im DIENSTAG ein weiteres Mal eng zusammengearbeitet; im Falle der *Pietà* hat er ihm sogar für ein anderes Instrument, das Flügelhorn, welches die Transformation des toten Trompeters symbolisiert, einen Teil komponiert. Sehr viel neuartiger hat sich im Falle von DIENSTAG die Zusammenarbeit mit seinem jüngsten, in Jazz und



«Jahreslauf» in der Choreographie von Henryk Tomaszewski (Foto: A. Birkigt)

Popmusik erfahrenen Sohn Simon aus- gewirkt, der ihm bei der Produktion der achtspurigen elektronischen Musik im zweiten Akt assistierte. Zum ersten- mal hat hier Stockhausen die Acht- Spur-Technik nicht bloss im Kreis, son- dern im Kubus mit 16 Lautsprechern angeordnet. Zwar ist er damit nicht mehr auf ein traditionelles Orchester angewiesen, dafür ist aber der techni- sche Aufwand sehr hoch. Simon Stockhausen muss nun auch als luzi- ferischer Synthi-Fou mit einem wilden Solo, das er auf einer rotierenden Schei- be spielt, die einem surrealistischen Putschauto ähnelt, diese Oper ab- schliessen. In dieses Stück scheint Stockhausen manches von den Jazz- Sessions eingebracht zu haben, die er mit seinem vom Schlagzeug herkom- menden Sohn in den achtziger Jahren abhielt.

Mit ihm geneigten Interpreten hat Stockhausen sich in den vergangenen zehn Jahren eine erstklassige Gruppe von Musikern herangezogen. Wann im- mer Teile dieser Oper gespielt werden, muss auf diese Interpreten zurück- gegriffen werden. Zum Teil sind die «Rollen» in der Oper so klar auf ihre Fähigkeiten hin geschrieben worden, dass Stockhausen die Namen der Inter- preten autoreflexiv ins Libretto einbaut; auch sich selbst hat er mit den *KarlHEINZELMÄNNCHEN* in MON- TAG ein höchst ironisches Denkmal ge- setzt. Diese Art der kollektiven Arbeit unter klarer Führung des Autors ist im Bereich der Neuen Musik selten, und sie wird Stockhausen häufig genug vor- geworfen. Dabei wird leicht übersehen, dass gerade im Bereich des Theaters – von wissenschaftlichen Forschungs- crews ganz zu schweigen – häufig in dieser Art gearbeitet wird; so ist zum Beispiel Brechts Arbeitsweise jener von Stockhausen bis ins Detail ähnlich, wobei Brecht – anders als Stockhausen – private Implikationen systematisch

verschwiegen und seine Mitarbeiter meist sehr viel weniger erwähnte, als dies Stockhausen mit seiner geradezu pedantischen Aufzählung aller am Arbeitsprozess Beteiligten tut.

Wie sehr für Stockhausen Luzifer und Michael als kosmische Gestalten direkt ineinandergreifen, zeigt *Dienstags-Gruss*, der Auftakt zur Oper. *Wir wollen Frieden, Freiheit ohne Gott!* singen Luzifers Anhänger (Bassisten und Altisten mit Posaunen); *Wir wollen Frieden Freiheit in Gott!* singen Michaels Anhänger (Soprane und Tenöre mit Trompeten). Auf der Ebene dessen, was man bei einer traditionellen Oper das Libretto nennt, sind die bei- den Gruppen in allen Parametern in einen einfachen Binomismus aufge- spalten; sie stehen sich auch im Zuschauerraum getrennt gegenüber. Auf der musikalischen Ebene findet al- lerdings eine enge Vermischung und eine kaum auftrennbare Verknüpfung der beiden Gruppen statt. Die Klang- spektren der Posaunen- und Trompe- tenchöre mischen sich zu einem sehr hellen Klangtypus, der entfernt an ve- nezianische Mehrchörigkeit erinnert. Wer sich bei einer solchen Stelle nur am «Libretto» orientiert, dessen Text- verständlichkeit im Vortrag mit Doppel- chor ohnehin fast ausgeschlossen ist, wird leicht in die Irre geführt; er diagnostiziert naiven Dualismus dort, wo Stockhausens Arbeit als Komponist erst eigentlich beginnt. Die schema- tische Auftrennung dient dem Kom- ponisten dazu, sie musikalisch zu überwinden.

Die Libretti von Stockhausen, welche die Kritiker zum bevorzugten Objekt ihrer Verrisse gewählt haben, werden in ihrer Bedeutung oft überschätzt. Stockhausen schreibt keineswegs ein traditionelles Libretto, das er dann Satz für Satz vertont, sondern er komponiert Musik und Text teils miteinander, teils unterlegt er den Text auch erst in einem

zweiten Schritt der Musik. Man müsste in solchen Fällen also eher von «Vertextung» als von «Vertonung» sprechen. Wie bei der *Pietà* im zweiten Akt tritt auch im *Dienstag-Gruss* die Eva-Figur als vermittelndes Element auf. Sie interessiert sich nicht dafür, welche der beiden Gruppen recht hat, sondern verlangt ein pragmatisches *vertrag Euch!* Sie will keinen himmlischen und ideologischen Krieg um Gott und die Welt. Sie singt: *Lasset jeden lauschen auf sein Inneres*. Wie bei den Kriegsszenen im zweiten Akt kann sich Stockhausen ein kleines Augenzwinkern auch an dieser durchaus ernstesten Stelle nicht verkneifen: *Inneres* wird fast wie die Klausel eines Buffobasses mit Oktavsprünge dargestellt; gleich danach bricht die Textvertonung ab, und es folgt eine Mischung von Beschwörung, Jauchzen und Tierlaut, die auf dieses «Innere» verweist. Diese Stelle wirkt im Zusammenhang der summenden Chöre und nach der vorausgehenden Phrase durchaus komisch. Damit kennzeichnet Stockhausen das «Innere» nicht nur als Ort, wo konventionelles Sprechen und Singen abbricht, sondern wo Humor durchaus einen Platz, vielleicht sogar seine Quelle hat. Diese Mischung und Überlagerung verschiedener Sprech- und Ausdruckshaltungen trifft man im ganzen LICHT-Zyklus an. Dahinter steht allerdings weniger das Bemühen, tragikomische Wirkungen zu erzielen, als vielmehr der Versuch, das gesamte Ausdrucksalphabet des Menschen kompositorisch zu bewältigen. Solche nachvollziehbaren Wort-Ton-Verhältnisse sind allerdings in Stockhausens Opern sehr selten. Die Absolutheit der musikalischen Struktur lässt ein Eingehen auf die Vielzahl der Kontingenzen, die eine verbale Sprache notwendigerweise mit sich bringt, gar nicht zu; und der Serialisierbarkeit im Sinne von Stockhausens musikalischer Textur entzieht sie sich vollständig. Trotzdem versucht der Komponist in seinen Libretti «Alphabetisierungen» quasi als Serialitätssurrogat einzuführen, z.B. indem Zahlenreihen gesungen und gesprochen werden oder indem Namen in der Reihenfolge des Alphabetes auftreten wie bei *Luzifers Zorn* aus MONTAG.

So ist es erklärbar, weshalb jene Stellen, wo Stockhausen wirklich auf Textverständlichkeit bedacht ist, am wenigsten überzeugen. Ein Beispiel dafür sind die Dialoge zwischen Michael und Luzifer im ersten Akt von DIENSTAG. Zwar sind die Rezitative der beiden Figuren eng in die Formelsprache integriert, die Textverständlichkeit rückt aber dermaßen in den Vordergrund, dass sich diese Formelsprache nur als Deformation, als Karikatur des Sprechdukts mitteilt.

Jahreslauf, der zweite Akt von DIENSTAG, ist die älteste Schicht des ganzen LICHT-Zyklus. Als Auftrag des *Japanischen Nationaltheaters* Tokio wurde er 1977 für das kaiserliche *Gagaku*-Ensemble geschrieben. Während der Kompositionsarbeit in Kyoto entstan-

den die Ideen für den ganzen Opernzyklus LICHT. Bereits 1979 führte Stockhausen das Werk erstmals mit europäischen Instrumenten auf; bei der Integration dieser Komposition in DIENSTAG aus LICHT hat er nun auch europäische Instrumente wie Harmonium und Cembalo mit Synthesizer/Samplern ersetzt.

Luzifer fordert Michael zu einem Spiel heraus: ob es wohl möglich wäre, den Zeitenlauf anzuhalten. Jahrtausend-Läufer (begleitet von Harmoniums), Jahrhundert-Läufer (begleitet von Piccolo-Flöten), Jahrzehnte-Läufer (begleitet von Sopransaxophonen) und Jahresläufer (begleitet von Cembalo und elektrischer Gitarre) machen sich bereit, um in der auf den Bühnenboden aufgezeichneten Jahreszahl des Auführungsjahres, diesmal also 1993, den Jahreslauf anzutreten (vgl. Bild). Der Jahrtausendläufer schreitet während des ganzen Aktes in extremer Zeitlupe die 1 ab, der Jahresläufer hastet in hohem Tempo durch die 3; Jahrhundert- und Jahrzehntläufer laufen in mittleren Tempi die beiden 9 in der Jahreszahl 1993 ab. Mit verschiedenen Versuchen will Luzifer die Läufer von ihrer redundanten Arbeit abbringen; Michael überwindet solche Versuche immer mit einer wirkungsvollen *Anfeuerung*. Es handelt sich dabei um sehr einfache Bilder, mit einem für das japanische Theater typischen signalhaften Charakter. Zuerst werden Blumen für die Läufer gebracht; Michael schickt ein Mädchen auf die Bühne, das um Applaus bittet. Dann werden dampfende Speisen gebracht; Michael schickt einen Löwen, der den Koch und seine Gesellschaft vertreibt. Als dritte Versuchung tritt ein Affe mit einem Auto auf; Michael besticht die Läufer mit der Aussicht auf einen 10'000 Mark-Schein für den Sieger. Schließlich greift Luzifer zu seiner letzten Karte und lässt zu Radio-Unterhaltungsmusik eine schöne nackte Frau auftreten; Michael kann hier nur noch mit einem riesigen Gewitter den Zeitenlauf wieder in Gang bringen. Diese Unterbrüche dauern jeweils nur einen kurzen Augenblick; der Hauptteil des Aktes besteht aus dem Lauf und dem faszinierenden Klang des einseitig besetzten Kammerorchesters, bei dem nur Cembalo und Gitarre unter die eingestrichene Oktave gehen. Dies führt zu jener Grelligkeit des Klanges, die für die meisten Orchesterwerke Stockhausens typisch ist: Jede Anlehnung an einen romantischen Mischklang wird vermieden.

In den Vorbemerkungen zur Partitur schreibt Stockhausen zur dramatischen Umsetzung des *Jahreslaufes*: «Eigentlich müssten aber für die vier Läufer – und auch für die anderen Rollen – neue, originelle Gesten und Bewegungen innerhalb des vorgeschriebenen Schemas gefunden werden, die keine existierenden Stile übernehmen oder variieren.» Dies ist in der Leipziger Uraufführung dank des polnischen Pantomimentheaters von Henryk Tomaszewski aus Wrocław in geradezu phänomenaler Art

und Weise gelungen. Zum erstenmal hatte ich bei diesem Akt nicht mehr das Gefühl, dass für Stockhausens musikalisch-theatralische Konzeption der Regisseur erst noch gefunden werden müsste. Tomaszewski hatte vor allem das serielle und prozessuale Bauprinzip dieser Dramaturgie durchschaut. Der Regisseur Uwe Wand kapitulierte – wie seine Vorgänger an der Mailänder Scala – vor dem, was er mehrfach relativ pauschal als Strukturdichte von Stockhausens Musik bezeichnete: Seine szenischen Lösungen griffen selten über ein oratorisch-statisches Ausstellungstheater hinaus. Dies hatte zwar den Vorteil, dass Stockhausens Musik genügend Raum belassen wurde, brachte aber in Kombination mit den von Johannes Conen entworfenen Bühnenbildern die Gefahr mit sich, dass die ebenso starken wie einfachen Zeichen – z.B. ein drehender Globus oder eine riesige auf die Bühne gerollte Scheibe – die Komplexität von Stockhausens Musik auch vereinfachten und der Raumkomposition einen Aspekt von Weltraum-*Science Fiction* verliehen. Da hatte ich mir zuweilen jene Lösung herbeigewünscht, zu der Stockhausen bei Vorführungen seiner elektronischen Werke häufig greift: nämlich die Dunkelheit, die nur von einem engen Lichtkegel, gleichsam einem Konzentrationspunkt, zerschnitten wird.

Im *Jahreslauf* jedoch hatte Henryk Tomaszewski begriffen, dass Stockhausens szenische Vorstellungen weder der Vereinfachung noch der Reduktion bedürfen, sondern eine Vorlage für zusätzliche szenische Prozesse darstellen. So verwandelte Tomaszewski den *Jahreslauf* jedes Läufers zu einem in sich seriell geordneten Bewegungsprozess und vermied jedes Inszenieren auf einen Höhepunkt hin. Die drastischen Versuchungen von Luzifer wurden von Tomaszewski nicht abgedämpft, sondern krass und maskenhaft überzeichnet. Stockhausens Konzept eines surreal-irrealen Musiktheaters wurde hier zum erstenmal szenisch eingelöst.

Roman Brotbeck

(Dieser Aufsatz wird in der nächsten Nummer mit Besprechungen neuer CD- und Buchpublikationen von bzw. über Stockhausen fortgesetzt.)

*Am 28. Mai 1993 fand in Leipzig die Uraufführung von DIENSTAG, des bisher vierten Teiles aus Karlheinz Stockhausens Opernheptalogie LICHT statt. Der Mailänder Scala, welche die Opern DONNERSTAG, SAMSTAG und MONTAG von Stockhausen uraufführte und die auch als Uraufführungsort für die andern Opern vorgesehen war, ging das Geld aus. So kam es zur ersten szenischen Uraufführung eines LICHT-Teiles in einem deutschen Opernhaus. Der Intendant der Leipziger Oper, Udo Zimmermann, der neben LICHT eine beachtliche Anzahl anderer zeitgenössischer Opern herausbringt, will nun 1995 auch die nächste Oper von Stockhausen, nämlich den bereits komponierten FREITAG, uraufführen.

Lyon: création de «Rodrigue et Chimène»
pour la réouverture de l'Opéra

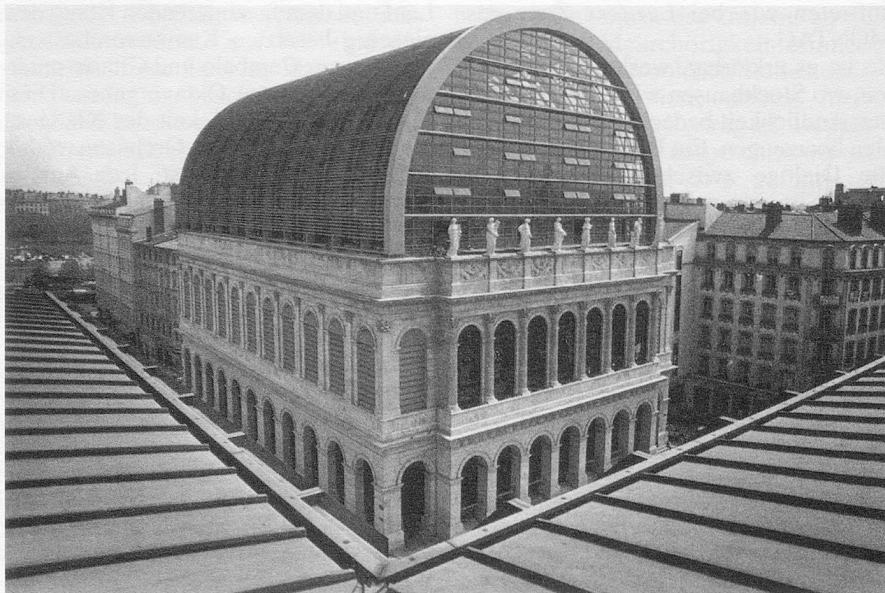
Après plusieurs années de travaux, le vieil Opéra de Lyon fait peau neuve. L'architecte Jean Nouvel (qui a construit l'Institut du Monde Arabe à Paris) n'a conservé du bâtiment d'origine que les murs extérieurs. Il a complètement repensé les volumes intérieurs, qui étaient devenus par trop exigus. Une coupole a été posée en guise de toiture, armée de structures métalliques sur lesquelles sont articulées des stores à stries horizontales grises. De jour, cet appendice insolite écrase le bâtiment par sa masse horizontale. De nuit, des oscillations de lumière rouge l'animent et, comme un fanal, il attire l'attention des badauds. Est-ce vraiment de bon goût? Cette lumière rouge rappelle en tous les cas celle des lanternes début de siècle disposées tout autour de l'Opéra – une touche de nostalgie.

L'intérieur du bâtiment est plus *design*, entièrement peint dans un noir brillant qui estompe les repères et qui happe les spectateurs. Des escaliers roulants nous mènent aux étages, comme dans un grand magasin; le public est un peu hilare, décontenancé, scrutant ces espaces sombres avec la plus grande curiosité, cherchant non sans difficulté la voie d'accès à la salle proprement dite. Il règne une atmosphère de train fantôme, génératrice d'exclamations, de discussions et de sourires complices. Les plafonds sont bas, les volumes lourds. Pour entrer dans la salle, il faut encore traverser les petits vestibules de velours rouge qui, à la fin du spectacle, sont comme des gueules ouvertes jaillissant de l'obscurité. Car la salle elle-même est tout entière peinte en noir: murs lisses, loges et baïnoires sans ornement, sièges extrêmement sobres et peu confortables. Un rythme de petites lucioles est déployé devant chaque rangée jusqu'au commencement du spectacle. Toute l'attention est focalisée sur la scène, au détriment du jeu social qui était au centre des Opéras d'autrefois: les spectateurs ne sont plus que des masses légères, mobiles et indifférenciées. Cette esthétique moderniste entre en conflit avec la structure du théâtre à l'italienne; mais c'est un conflit assumé, souligné en tant que tel. Il en résulte quelque chose de mélodramatique. Le choc du passé et du présent, annoncé à l'extérieur, éclate à l'intérieur du bâtiment. L'option volontairement non décorative et non ornementale de l'architecture s'oppose au style chargé, mélancolique et grandiloquent des vieilles maisons d'opéra. On peut y voir la volonté de rénover un genre hautement problématique, ou la mauvaise conscience d'une classe bourgeoise qui n'ose plus se donner en représentation, et qui aimerait symboliquement gommer les différences sociales. Dans tous les cas, l'architecture révèle un changement de fonction

sociale du bâtiment. Il consacre aussi un travail mené depuis de nombreuses années par la direction de l'Opéra. Car sous l'impulsion de Louis Erlo, son directeur, l'Opéra de Lyon a développé une politique extrêmement originale et dynamique. Loin du *star-system*, il a fait découvrir une infinité de jeunes talents. Loin de la routine, il a proposé une programmation audacieuse. Louis Erlo a ainsi présenté, avant bien d'autres, le répertoire baroque; il a réhabilité des opéras classiques négligés, comme ceux de Haydn ou les premiers opéras de Mozart; il a exploré certaines œuvres en marge du répertoire (comme la récente production du *Manfred* de Schumann); il a enfin réalisé de nombreuses créations françaises (ou mondiales) d'œuvres du 20^{ème} siècle (de Busoni à Aperghis, en passant par Schönberg et Zimmermann); à chaque fois, il a essayé de renouveler notre vision des œuvres, évitant les mises en scène conventionnelles au profit de véritables créations, de véritables lectures. Il faut chercher loin pour trouver pareille cohérence, pareille qualité dans les choix artistiques, pareille intelligence dans la programmation d'une scène lyrique. Dans un pays qui n'a d'yeux que pour sa capitale (bien que le niveau musical n'y soit guère brillant), il est bon de relever ce dynamisme d'une structure de province. En créant, il y a peu, un orchestre de l'Opéra indépendant de l'orchestre de Lyon, en invitant Maguy Marin à la tête de la compagnie de danse de l'Opéra, et en faisant rénover une maison vétuste, Louis Erlo a en quelque sorte parachevé son œuvre. On ne saurait oublier, évidemment, que cette trajectoire exemplaire a imposé des sacrifices. L'Opéra nouveau a coûté et continuera de coûter cher. Par bonheur, il n'est pas le refuge des valeurs traditionalistes et bien-pensantes, mais s'inscrit dans le présent et joue un rôle créatif dans la Cité. C'est à la munici-

palité, maintenant, de ne pas laisser s'installer un désert autour de lui. L'ouverture du nouvel Opéra a donné lieu à un véritable programme de festival. On attendait tout particulièrement la révélation d'un opéra retrouvé de Claude Debussy, *Rodrigue et Chimène*, que l'on pensait définitivement perdu. La genèse, puis le destin de l'œuvre étaient demeurés obscurs. A première vue, rien ne pouvait attirer Debussy vers ce *remake* du *Cid* de Corneille, si ce n'est l'insistance de son auteur, Catulle Mendès, auteur bien en vue, bien introduit dans le monde parisien, qui n'avait pas réussi à «placer» son livret auprès des compositeurs à la mode. Mendès avait connu la musique de Debussy grâce à une audition privée des *Cinq Poèmes de Mallarmé* en mars-avril 1890. Il eut le flair de voir, en Debussy, un musicien de l'avenir. En lui remettant le texte de son *Rodrigue et Chimène*, il lui promettait en même temps une représentation à l'Opéra. Debussy n'était alors guère connu; il était en pleine période bohème et manquait d'argent de façon chronique. A preuve ce billet de la même année: «Cher ami, pardonne-moi, mais peux-tu me prêter 20 fr. jusqu'à la fin du mois: urgence nécessaire à mes premiers besoins. Je suis très honteux de t'écrire, mais j'ai *bêtement faim*...». On comprend que le compositeur cédât aux avances de Mendès, bien qu'il fût conscient de la vanité du personnage et de la médiocrité du livret (sa correspondance en témoigne!). Mais Debussy n'était pas doué pour les exercices de style. Il venait de s'acquitter laborieusement des envois de Rome et avait refusé l'ouverture qui, traditionnellement, devait être envoyée à la fin d'un séjour qu'il avait d'ailleurs interrompu à son milieu. Il se cherchait à l'écart des courants dominants, s'inspirant davantage des poètes que des musiciens – c'est en cette même année 1890 qu'il fait la rencontre de Mallarmé,

Du neuf dans de vieux murs – L'Opéra de Lyon de l'architecte Jean Nouvel
(Photo: G. Amsellem)



avec lequel il discute d'une musique pour le *Prélude à l'après-midi d'un faune*. C'est aussi à cette période (plus exactement en été 1889) qu'il découvre avec ravissement les musiques annamites et javanaises à l'Exposition universelle de Paris. Comment concilier l'absolue nouveauté et l'extrême raffinement de ces rencontres décisives avec le caractère conventionnel du drame de Mendès, son style pompier, ampoulé, forcément ridicule? Comment Debussy, qui venait de confier à Guiraud sa conception du drame musical en des termes qui préfigurent l'esthétique de *Pelléas* – «la musique est faite pour l'inexprimable; je voudrais qu'elle eût l'air de sortir de l'ombre et que, par instants, elle y rentrât; que toujours elle fût discrète personne...» – pouvait-il composer des vers tels que «O Rodrigue! O jeune courage! / Venge l'outrage / Qui souilla mon front blanchissant. / Tu sais l'affront, voilà les armes! / Il suffit. Reviens essuyer mes larmes / Avec des mains rouges de sang!» (Don Diègue) ou «Mon cœur est le champ d'un horrible duel / Où par le devoir l'amour combattu / Le combat à son tour» (Rodrigue). Comment Debussy, qui entretenait des rapports conflictuels et distants avec son père, pouvait-il s'identifier à Rodrigue sauvant l'honneur du vieux Don Diègue, humilié par l'ennemi? Comment le compositeur, qui tentait alors de repousser l'influence de Wagner, pouvait-il s'accommoder d'un livret qui en singeait le style? La prose de Mendès représentait tout ce qu'il détestait, et il en était parfaitement conscient. Dans une lettre à son ami Robert Godet, il écrit en 1892: «Ma vie est tristement fiévreuse à cause de cet opéra, où tout est contre moi, et tombent mes pauvres petites plumes dont vous aimiez la couleur. A ce propos, j'ai hâte de vous voir afin de vous faire entendre les deux actes faits, car j'ai peur d'avoir remporté des victoires sur moi-même»². On ne peut être véritablement étonné si le manuscrit révèle d'énormes lacunes, comme l'absence de toute indication d'altérations dans de très larges passages, des scènes à peine esquissées ou laissées de côté, des pages non complétées. Debussy écrivait à contre-cœur. Il ne devait pas toujours se relire. L'œuvre n'est pas toujours très inspirée, même si elle est bien supérieure aux opéras français de l'époque. Wagner y apparaît constamment en filigrane; on sent que Debussy tente d'échapper à son influence, en recourant parfois au modèle russe, sans y parvenir vraiment, sinon dans quelques-unes des scènes les plus réussies. Et le caractère obsolète de la dramaturgie n'arrange pas les choses: Debussy n'avait aucun talent pour les scènes de genre, les duels, les échanges paillards entre soldats ... En revanche, il trouve des élans sublimes pour dépeindre les sentiments amoureux de Rodrigue et Chimène (et plus particulièrement de Chimène). Par moments, la musique s'envole vers les sommets; on tient là le véritable Debussy, sensuel, subtil, passionné, où les sentiments sont

exprimés à demi-mot, où les lignes musicales forment de délicieuses arabesques, où les enchaînements harmoniques sont d'une originalité absolue. A tel point qu'il faudrait peut-être envisager de jouer, en concert, les scènes les plus réussies, l'ensemble de l'œuvre demeurant problématique.

C'est à Edison Denisov qu'avait été confiée la lourde tâche de compléter et d'orchestrer le manuscrit. Il n'a pas voulu faire du Debussy, en prenant pour modèle l'orchestration de *Pelléas*. Et il a dû intervenir bien au-delà d'une simple orchestration: pour préciser des harmonies ambiguës, pour achever certaines scènes, pour composer certains passages manquants. Dans un tel travail, l'auteur est constamment confronté à des choix essentiels. Ceux de Denisov ne sont pas toujours ceux du musicologue anglais (Richard Langham Smith) chargé de l'édition de l'œuvre – c'est l'éternelle lutte entre musicologues et compositeurs! Toutefois, en l'absence de toute partition et de toute comparaison possible avec le manuscrit, on ne peut guère donner qu'une impression. Le travail effectué par Denisov est considérable. Il apporte une couleur russe qui avait marqué Debussy dans sa jeunesse, mais qui reste en deçà du raffinement propre à Debussy, de sa légèreté de touche, de son imagination acoustique si particulière. La question reste ouverte de savoir s'il fallait réinterpréter cette œuvre souvent maladroite et parfois prophétique du grand Debussy à la lumière des œuvres ultérieures. Certaines réalisations laissent un peu

perplexe. Mais dans l'ensemble, le travail de restauration est excellent et permet de rétablir la continuité de l'œuvre.

Les interprètes lyonnais de cette création étaient tous de qualité; on relèvera tout particulièrement la prestation de Donna Brown, idéale à tous points de vue dans le rôle le plus convaincant de l'opéra (Chimène). Laurence Dale (Rodrigue), excellent, en fait peut-être un peu trop dans l'héroïsme forcé – il est moins directement crédible. Le chef d'orchestre Kent Nagano n'a pas le sens inné des phrasés debussystes, avec leurs rubatos, leurs élans et leurs suspensions, mais il met tout le monde en place avec beaucoup de soin, menant un orchestre attentif et précis. Au passage, on admire la qualité de l'acoustique du nouvel Opéra (fait à signaler, car il est plutôt rare!). Le metteur en scène, Georges Lavaudant, semble mal à l'aise dans des situations théâtrales grandiloquentes et ridicules. Il n'a pas voulu prendre le parti de la distanciation, de la dénonciation du kitsch, qui convenait mal à la redécouverte de l'œuvre et aux célébrations officielles. Il a donc fait un travail bien sage, dans l'espace fort réduit que lui avait laissé le décorateur Jean-Pierre Vergier (même décor pour tout l'opéra).

Philippe Albèra

1 Tous les renseignements concernant cette période sont tirés de la biographie de Debussy par François Lesure, *Claude Debussy avant Pelléas ou les années symbolistes*, paru très récemment chez Klincksieck (1992), et qui s'annonce comme le premier volume d'une biographie exhaustive du musicien.

2 Claude Debussy, *Lettres*, éditées par F. Lesure, Hermann, Paris 1980, p. 32.

Odyssée d'une oreille: naufrages et embellies

Festivals de Paris, Londres, Venise: Jarrell, Tanguy, Harvey, Nono, Kurtág, Nuñez

Un auditeur naïf pourrait s'étonner de voir à quel point la musique d'aujourd'hui semble loin des réalités qui partout vous sautent au visage: les œuvres sont refermées sur elles-mêmes, les salles sont comme des refuges où de petits groupes d'élus se retrouvent en toute quiétude, les programmes semblent répondre avant tout à des impératifs esthétiques, quand ce ne sont pas des impératifs commerciaux... La musique a-t-elle établi son domaine au-dessus des misères du monde, loin du temps vécu par le commun des mortels? On ne sent pas plus dans la création que dans le répertoire traditionnel le moindre conflit, la moindre prise de conscience. Bien au contraire. Les compositeurs de l'ancienne avant-garde sont aujourd'hui rentrés dans le rang. Ils se prêtent volontiers aux rituels des institutions musicales, conformant leurs œuvres aux normes de celles-ci (qu'elles soient traditionnelles ou modernes). Les

tensions qui font bouillir la marmite politique n'atteignent pas la création musicale.

Notre voyage commence à Paris, capitale de la musique nouvelle. On vient à l'IRCAM comme on se rend à la Mecque (Boulez avait parlé d'un monastère dont l'Ensemble Intercontemporain serait le bras séculier...). C'est à peine si l'on ose émettre un doute sur ce qui s'y présente; on risque l'excommunication, ou l'assimilation avec les jeunes ambitieux qui piaffent d'impatience pour occuper le terrain, renverser les valeurs, prendre le pouvoir. Car les attaques ne manquent pas! Mais la polémique vole bas – comme les œuvres défendues (voire produites) par ceux que le seul mot de «séalisme» fait vomir. *Vanitas!*

Evolution logique ou concession à l'ennemi, depuis peu les concerts de l'Intercontemporain ont changé de style. Au rigorisme boulézien, fondé sur une vision restrictive de l'Histoire, succède une démarche plus œcuménique, dont le grand-prêtre est le nouveau chef David Robertson (il est jeune et d'origine américaine): Henze côtoie désormais Manoury, John Adams fait une entrée remarquée, on joue Richard Strauss et Anton Webern, Korngold et

Jarrell, Georges Aperghis et Dufourt. Enfin, diront certains! Vive la réconciliation internationale. Mais méfions-nous des fausses ouvertures: l'excellent livre de Jésus Aguila sur le *Domaine musical* (voir *Dissonance* n° 36, p. 32) a bien démontré que la chute du Domaine fut précipitée par une programmation qui avait perdu la cohérence des temps héroïques pour une diversification tous azimuts. L'auditeur naïf pourrait craindre que l'Histoire ne se répât (chacun sait que la seconde fois, c'est comme une farce). Les récents concerts de l'Intercontemporain le laissent en tous les cas perplexe.

Non seulement les programmes alignent des œuvres qui n'ont que peu à voir ensemble, mais ce sont des œuvres souvent bien conventionnelles: ici, c'est un concerto pour basson dans un style «Villa Médicis» qu'on croyait enterré; là, c'est une œuvre pleine de fureur, d'effets grossiers, de rythmes martelés et primaires, qui utilise la technologie comme un bon groupe de rock; là, c'est un classique des années 60 joué comme à un examen de conservatoire, ici, c'est la musique répétitive qui donne du fil à retordre aux musiciens. Œuvres dentelles, œuvres académiques, œuvres insignifiantes – œuvres vulgaires et conventionnelles. La technologie y apparaît trop souvent comme un alibi, ou comme les anciens sujets de fugue – une forme obligée, le ticket d'entrée pour une reconnaissance officielle. Les musiciens semblent relativement peu concernés par ce qu'ils jouent et communiquent peu entre eux, sinon pour assurer un départ ensemble. On croirait un simulacre.

Musiciens contemporains ou musiciens d'orchestre (fût-il miniature)? La question est lourde de sens. L'engagement ou le non-engagement des musiciens a valeur de test; il nous renseigne sur le sens (ou le non-sens) de l'expérience musicale contemporaine. Varèse disait que, grâce aux avions, on voyageait plus vite avec son cul qu'avec sa tête. En paraphrasant cette remarque, on pourrait dire que la pensée musicale a changé plus vite que les structures qu'elle utilise pour sa transmission: il en résulte d'incessants décalages. Par moments, la musique régresse à cause de ces fichues structures; par moments elle les bouscule. Est-ce un problème seulement musical? N'est-ce pas aussi un problème *social et politique*? Le public, lui, vient désormais nombreux; il applaudit indifféremment à tout ce qui lui est présenté. On en vient à se demander s'il existe une différence de nature, ou simplement une différence de degré (pour paraphraser Schönberg), entre ce qui se passe sur la piazza Beaubourg et ce qui se passe dans la salle du sous-sol. Sentiment étrange que les compositeurs, en s'enfonçant dans le sol parisien, perdent une part de liberté, comme si le contenu de leurs œuvres était fixé d'avance. Méfions-nous de l'art officiel!

C'est au cours d'un de ces concerts Intercontemporain que fut créée la dernière œuvre de *Michael Jarrell* pour 2

pianos et 2 percussions, «Rhizomes». Elle se situe bien dans l'esthétique rigoureuse et raffinée du compositeur: elle est séduisante; ses moments de virtuosité, réalisés avec brio par Pierre-Laurent Aimard et Florent Boffard, nous tiennent en haleine, et il y a des trouvailles de sonorités, notamment avec l'électronique, qui nous font tendre l'oreille. Mais d'où vient le sentiment que l'œuvre reste enfermée dans les bienséances d'usage? Nous en demandons peut-être trop: des illuminations qui changent la nature des choses, des moments de détresse qui nous fassent basculer, un geste rageur qui témoigne d'une lutte avec le matériau. Or tout s'écoule paisiblement. Jarrell ne serait-il pas prisonnier de son style?

C'est l'ensemble de l'Itinéraire (sous l'excellente direction d'Ed Spanjard) et le flûtiste Pierre-Yves Artaud qui, dans une atmosphère plus détendue, assureraient la création d'un concerto pour flûte et ensemble du jeune *Eric Tanguy*, œuvre bouillonnante, presque romantique, dans laquelle les textures fondées sur des harmonies spectrales sont traversées par des explosions très expressives, comme des vagues qui nous éclateraient au visage. Parti d'une écriture qui engendre le statisme et la sonorité pour elle-même, Tanguy débouche sur une musique très intense et très agitée. L'œuvre possède une véritable dimension dramatique qui justifie la forme concertante. Elle ne laisse pas indifférent. Le concert de l'Itinéraire proposait par ailleurs des œuvres de *Jonathan Harvey*, pleines de délicatesse, rêveuses et naïves, mais s'égarant parfois dans des passages terriblement académiques.

C'est ce même Jonathan Harvey, compositeur discret, indépendant et probe, que l'on pouvait retrouver au Coliseum de Londres, à l'occasion de la création de son opéra, «Inquest of Love». L'histoire pourrait être vue comme un mauvais rêve. Un couple vit une cérémonie de mariage dramatique à cause de l'intervention meurtrière et vengeresse de la sœur de la future épouse. Il est ainsi conduit de l'autre côté de l'existence: tout le second acte se déroule après la mort. L'idée est excitante. On imagine à quel point le passage au-delà de la vie peut être l'occasion d'un passage au-delà des conventions du genre de l'opéra. On s'attend à ce que l'écriture colorée et éthérée à la fois de Harvey fasse merveille. Las, les conventions ont encore le dessus: les morts chantent en respectant la tradition, comme si l'écriture vocale n'avait pas élargi son domaine depuis un siècle. Dès lors, les références à l'Orient ne sont plus que décoratives. Le ton de la comédie, à cause d'une dramaturgie extrêmement naïve (le côté «ménage à trois» du drame bourgeois), reste dominant. La mise en scène, au premier degré, n'arrange pas les choses: l'omniprésence des danseurs et des mimes finit par donner une impression de remplissage. Il n'y a ni drame, ni hallucination, ni rêverie. Il eût fallu que Harvey prît pour modèle une musique comme celle du *nô* (même

si ses références sont plutôt dans la musique indienne); le passage dans le royaume des morts eût acquis une force expressive et une force d'invention autrement plus fortes. Au lieu de quoi nous sommes confrontés à une œuvre hybride, où les moments conventionnels, bien trop nombreux, alternent avec quelques passages réellement inspirés (notamment dans l'écriture orchestrale où, comme souvent chez Harvey, les colorations modales et les effets électro-acoustiques à l'intérieur d'un langage atonal créent une lumière de vitrail très particulière).

Notre voyage se termine à Venise. La *Biennale de musique*, liée à la Biennale d'arts plastiques – lien purement extérieur, d'ailleurs – a connu cette année une véritable renaissance grâce à l'énergie et à l'exigence de Mario Messinis, qui est le grand manitou de la musique contemporaine italienne. Le thème de ce festival étendu sur une dizaine de jours remplis à ras bords d'événements musicaux? La musique de *Luigi Nono*. D'où le titre: «Con Luigi Nono.» Il semble naturel que Venise rende hommage à l'un de ses plus grands créateurs – après l'avoir aimablement ignoré pendant au moins les quinze dernières années. Mais l'accumulation des hommages rendus au compositeur disparu il y a trois ans devient suspecte: on sait que Nono avait une position radicale vis-à-vis de la société comme vis-à-vis de l'establishment musical. Or le voilà fêté partout, et tout particulièrement par les institutions les plus conservatrices (on doit mettre Messinis à part: il a toujours défendu Nono). C'est ce que l'on peut appeler de la récupération.

Il existe une explication dialectique à ce phénomène. D'une part, la musique de Nono ne se laisse pas «réduire» facilement à des schémas conventionnels: sur le plan compositionnel, elle a ouvert des voies nouvelles, dont beaucoup de compositeurs aujourd'hui perçoivent l'originalité et la profondeur (Rihm n'est pas seul à s'être converti au style tardif de Nono – et incidemment d'ailleurs aussi à son style des années 50); sur le plan expressif, les œuvres de Nono exercent une force d'attraction qui n'a pas beaucoup d'équivalents – elles sont nées de l'urgence, de la révolte, de l'utopie, bref, d'une forme moderne d'humanisme qui manque cruellement aujourd'hui. Dans un moment historique plutôt confus, une telle conjonction rend l'œuvre de Nono incontournable; elle met en crise le formalisme et l'académisme de beaucoup de démarches contemporaines (celles des compositeurs confirmés comme celles des jeunes compositeurs).

D'autre part le marché veut s'emparer d'une œuvre dont il pressent qu'elle est porteuse d'avenir (certaines œuvres méprisées et combattues grandissent avec le temps; d'autres, qui ont eu du succès, disparaissent dans l'indifférence générale – vieille loi historique). L'édition graphique et discographique, comme les institutions de concerts, ont donc besoin de Nono. On s'active à

l'édition de partitions qui comportent d'énormes lacunes (grâce soit rendue à André Richard, qui veille à ce que les œuvres ne soient pas transmises sous une forme simplifiée et gadgétisée); on présente le «canto sospeso» sous la jaquette dorée d'un géant de l'industrie des loisirs; et les hauts lieux de la tradition musicale bourgeoise s'emparent de Nono pour leur festival annuel. Paul Sacher lui-même, qu'on ne peut soupçonner de sympathies à l'égard d'un compositeur ouvertement communiste, aimerait acheter ses manuscrits pour agrandir sa collection (grâce soit rendue à la veuve de Nono, qui a créé à Venise un centre de documentation où seront regroupés tous les manuscrits, l'œuvre restant ainsi dans son contexte naturel, et Nono demeurant à l'écart du temple, dans une position qui reflète bien sa démarche d'homme et de musicien). L'Histoire dira si la musique de Nono, qui voulait changer les consciences et qui s'inscrivait dans la réalité politique et sociale, saura résister au monde bien élevé où on l'échange désormais comme n'importe quelle autre marchandise culturelle.

On n'ose en tous cas imaginer ce qu'il aurait dit lui-même de ces concerts vénitiens où ses grandes pièces de la fin furent trop souvent bâclées par des orchestres et des chœurs (voire même des solistes) jouant «à peu près» ce qui est inscrit dans la partition. Qu'aurait-il dit de cette unanimité superficielle sur un œuvre qu'il voulait lieu de conflits, de discussions, de communication véritable? Qu'aurait-il pensé de cette boulimie de concerts où la qualité est irrémédiablement sacrifiée à la quantité, de ce public de *happy few* prêt à célébrer tout et son contraire, et de ce panorama de jeunes compositeurs qui se déroulait sans que fût organisé le moindre débat (il faut dire que les compositeurs n'étaient pas invités...)? On le sait, hélas. Ceux qui ont connu Nono et l'ont entendu s'emporter contre la *Schlampe-rei* internationale, mais aussi, désormais, ceux qui peuvent lire ses textes parus en français, grâce à la passion d'un jeune musicologue* (lecture qu'on ne saurait trop recommander pour briser le consensus mou de cette fin de siècle). «Si on apprenait à écouter ...», proposait Nono dans une lettre ouverte adressée au directeur du Comunale de Florence en 1983; on peut relire ce texte aujourd'hui, au retour des grands festivals: il n'a pas perdu une once d'actualité.

Car l'esprit du marché pénètre partout et ronge tout. L'ensemble Modern lui-même, omniprésent à Venise, semble troquer progressivement son idéal communautaire pour une affirmation de soi péremptoire et presque agressive: dans les œuvres de jeunesse de Nono, qui sont extrêmement délicates, comme dans les œuvres de Webern qui les côtoyaient naturellement à l'intérieur d'un de leurs concerts, on pouvait sentir ce glissement catastrophique. La mise en place et un jeu trop dur avaient supplanté le jeu plus subtil qui tient compte des

liens invisibles tissés entre les sons et entre les musiciens eux-mêmes. C'est le triomphe du quantitatif, du vérifiable, de ce qui est extérieur. Un jeune chef brillant, indubitablement doué, arborait un sourire hollywoodien chaque fois qu'il montait sur le podium: son allure débonnaire a tout pour séduire les organisateurs de concerts; mais on perçoit trop clairement que son geste précis et facile ne pénètre guère dans la musique elle-même. Tout le monde interiorise le nouveau mot d'ordre (qui n'a pourtant été prononcé clairement par personne): vendre, et se vendre! Les compositeurs comme les interprètes tombent dans le piège tendu par un réseau de la musique contemporaine qui finit par engendrer ce que l'on appelait autrefois l'art officiel, ou l'art pompier. Il faut souhaiter une réaction, et même vigoureuse, dans laquelle l'idéal artistique prime à nouveau sur la valeur d'échange des œuvres, si l'on ne veut pas tomber dans la généralisation du kitsch qui a envahi les arts plastiques, et dont la Biennale était une illustration remarquable.

Mais, de même que la rétrospective Francis Bacon présentée à Venise au même moment est un terrible coup dans l'estomac (on ne peut en dire autant des «images» aussi éphémères qu'une image de télévision fournies par les signatures à la mode de l'art contemporain), de même les œuvres de Nono, Kurtág et Nuñez demeurent un choc. Les deux premiers apparaissent comme de vieux résistants. Ils vont jusqu'au bout de la douleur d'être et de l'espoir d'une rédemption. L'hommage que Nono a écrit pour le cinéaste russe Tarkovskij, «No hay caminos hay que caminar ... Andrej Tarkovskij» (1987) pour 7 groupes d'orchestre répartis autour du public, fait alterner une violence subite, irrépressible comme un cri, avec de longues tenues où les sons se frottent, instables et fragiles – des sons chargés d'une incroyable émotion. C'est un rituel. Comme l'immense «Caminantes ... Ayacucho» (1986-87) pour chœurs, orchestre et *live electronics* qui lui est lié (ces deux œuvres font partie d'un cycle). Les œuvres résonnent longtemps à l'intérieur de soi, comme des messages d'un autre monde (mais qui rendent du même coup la perception de ce monde-ci terriblement aiguë). Ce sont de véritables tragédies, hors des schémas formels convenus, hors des références habituelles. On y retrouve la force de la tragédie grecque ou du théâtre *nô*. Mais c'est avant tout le reflet d'une intériorité tourmentée, bouleversée, où les conflits du monde se jouent dans la personnalité même.

Des mots semblables pourraient s'appliquer aux dernières œuvres de György Kurtág, compositeur qui a su, jusqu'ici, se protéger d'un succès toujours plus considérable (lui aussi alimente les thématiques des festivals). Dans «What is the word» (1991), il met en scène une chanteuse qui a perdu sa voix – l'émouvante Idilkó Monyók –, à laquelle fait face un pianiste qui a le dos tourné au

public (et qui joue sur un piano droit). Moments terribles de la perte, du sens questionné, de cette communication ténue et pourtant essentielle. Kurtág, parfois, est proche de la musique de Nono, même s'il parle une autre langue. Le ton est terriblement grave, désespéré; les vides ne sont pas remplis par d'aimables figurations, par ces cascades de notes époustouflantes qu'on entend chez maint compositeur, ou par des sons raréfiés qui se voudraient profonds, mais ils sont donnés à entendre comme les abîmes près desquels nous avançons, tâtonnants et rampants (la fin, comme souvent chez Kurtág, figure une sorte de reptation). De telles œuvres remplissent une journée. On ne peut plus entendre d'autres musiques après elles.

Est-ce une fatalité si la musique la plus authentique, aujourd'hui, a un tel caractère tragique, et si les compositeurs qui nous touchent le plus sont ceux qui vont le plus loin dans le dur «métier de vivre»? Il existe pourtant des œuvres lumineuses qui ne se laissent pas réduire à des ornements. Parmi elles, «Quodlibet» (1990-91) d'Emmanuel Nuñez est sans doute la plus impressionnante. La dimension tragique n'est pas présentée telle quelle, comme un cataclysme, mais au contraire surmontée par une force d'invention, d'expression, et l'on pourrait dire par une foi capable de déplacer les montagnes. Tout, dans la musique de Nuñez, semble vouloir percer l'obscur; son œuvre se dresse comme la flèche d'une cathédrale. Et «Quodlibet» est une sorte de miracle: les interventions des musiciens de l'ensemble Modern et des percussionnistes de Strasbourg, excellents, se déploient dans un temps épiphanique et dans un espace qui est pareil à une voûte étoilée (ils sont disposés autour du public, sur plusieurs niveaux de hauteur, et se déplacent constamment au cours de l'œuvre, entraînant des configurations changeantes); ils dialoguent dans un temps qui est comme suspendu, délivrés d'une verticalité contraignante. Et pourtant tout résonne de la façon la plus harmonieuse. L'effet est proprement magique. La musique nous enveloppe comme si nous étions plongés dans un liquide – chaque événement, chaque moment, étant en relation avec n'importe quel autre événement et n'importe quel autre moment. L'œuvre, qui fait aussi appel à un orchestre normal, fixe, qui est comme une sorte d'immense teneur, brasse les souvenirs de nombreuses œuvres antérieures, mais transformées, la plupart du temps non reconnaissables. Nuñez a composé sa vie dans cette œuvre de soixante minutes. La qualité à la fois hautement spirituelle et extraordinairement concrète et sensuelle de sa musique est fascinante. Il semble réussir là ce que les grands maîtres de l'après-guerre ont cherché à réaliser, sans y parvenir vraiment. Une telle évidence est encore aveuglante pour beaucoup; mais la musique de Nuñez, comme celle de Kurtág ou de Nono, restera comme ce que notre fin de siècle a produit de plus essentiel. C'est le

mérite de la Biennale, malgré son caractère déplaisant de marché de la musique contemporaine et une organisation chaotique parfois scandaleuse (ah, la bureaucratie italienne!), d'avoir réuni ces trois astres dans le ciel vénitien.

Philippe Albèra

* Luigi Nono, *Ecrits*, réunis et cotraduits par Laurent Feneyrou, Christian Bourgois, Paris, 1993 (nous reviendrons ultérieurement sur ce volume).

Gmebaphones et gmebogosses

Bourges: Synthèse 93

La 23ème édition du festival international de musique expérimentale «Synthèse» s'est tenue à Bourges, en plein cœur géographique de la France, du 4 au 12 juin. Outre les trois concerts quotidiens et le concours professionnel international¹ traditionnellement programmés furent inaugurés cette année le Puy², premier concours thématique de musique électroacoustique, le premier Salon international des compositeurs (lieu de rencontres et d'exposition de partitions, livres, CDs, etc.), et deux expositions (les «expériences» de Dubuffet, prototypes des instruments conçus et perfectionnés par le Centre de Bourges: les Gmebaphones et Gmebogosses (voir ci-dessous).

Notons également que le cru 93 donna lieu à la présentation d'œuvres provenant de Bulgarie (Simo Lazarov, Tsvetan Dobrov, Vladimir Djambazoff), du Pérou (José R. Sosaya, Rafael Junchaya Rojas) et de Colombie (Juan Reyes); de pièces de deux lauréates du concours 92 (un compositeur sur dix de musique expérimentale est une femme), la Chilienne Maria Francesca Ancarola Saavedra, la Hongroise Xénia Stollar; enfin d'un concert inédit réunissant trois compositeurs: le Suisse Rainer Boesch, l'Indo-Allemand Klarenz Barlow et le Français Jean-Claude Risset, qui écrivent et jouent pour le Disklavier³.

Tout cela à l'initiative du G.M.E.B., Groupe de Musique Expérimentale de Bourges, l'un des plus connus et reconnus au monde, et dont on a encore trop chichement mis en exergue le rôle largement novateur et d'investigation qu'il a joué – bien avant d'autres centres ou institutions plus opulents ou mieux «marketés». C'est que le Groupe eut toujours l'obsession de la qualité sonore de toute production acoustique, la volonté exaspérée – et politique – de soutenir le travail d'autrui, quel que soit son vertige esthétique, et de le défendre; enfin le devoir (ressortissant à l'éthique et à la morale) de rester dans le champ expérimental, «spéléophonie» transcendante qui fait que la pensée incline vers la réflexion au lieu de ne plus générer que des cliquetis mécaniques et larvaires: «A la composition,

champ de l'expérimental, lit-on sur l'un des manifestes de G.M.E.B., est indissolublement liée la théorie, espace de la recherche.»

Ces principes furent définis et sont appliqués par les compositeurs Françoise Barrière (*1944) et Christian Clozier (*1945). Ceux-ci fondèrent, en 1970, le G.M.E.B., qui regroupe un collége de dix-huit créateurs de dix pays.

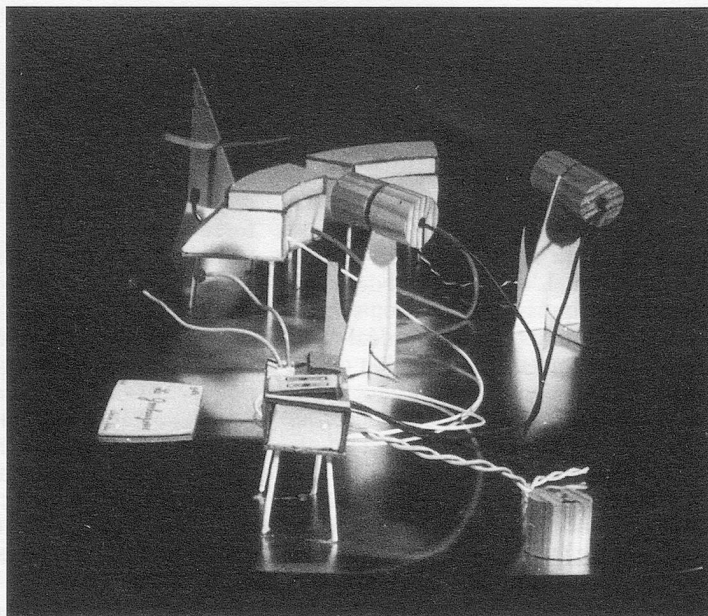
La diffusion de la musique en découlant fut grandement facilitée par la réalisation, en 1973, de l'*instrument* (console et système processeur)/*instrumentarium* (amplis, haut-parleurs), le Gmebaphone, conçu par Clozier, étudié avec la collaboration de Pierre Boeswillwald, et réalisé par Jean-Claude Le Duc dans le cadre de l'Atelier de Recherches Technologiques Appliquées au Musical (A.R.T.A.M.) du G.M.E.B. Au fil des années, le premier Gmebaphone connut des développements théoriques et techniques importants: on affina les moyens et accès, les interfaces de type instrumental, on développa les modes de jeu et leurs stratégies ainsi que les techniques d'analyse.

Le principe fondamental du Gmebaphone a trait à la division puis à une addition électronique des sons par un ensemble de filtres spécifiques de l'extrême grave à l'extrême aigu, en des registres de timbres qui, à la diffusion, sont projetés acoustiquement par des haut-parleurs spécialisés; n'ayant plus de fonction individuelle et identique, ceux-ci constituent, quant à la production, les éléments essentiels du synthétiseur acoustique qu'est le Gmebaphone (l'outil peut aussi être adapté aux impératifs des lieux de concert). La musique est alors mise en valeur par une *mise en perspective*, et non par une spatialisation; autre idée erronée – mais soigneusement entretenue par d'aucuns! – le principe du Gmebaphone n'a rien à voir avec celle d'orchestre de haut-parleurs. Qui par ailleurs, écrit Clozier, «est une aberration dès lors que ne correspondent pas, en image analytique des pupitres-répartiteurs des parties d'écri-

ture d'une œuvre, le nombre de pistes magnétiques et le nombre des haut-parleurs». Même si les haut-parleurs, ces blocs hiératiques, sont mis en lumière, ce n'est pas pour repérer tous les points d'émission des sons, mais pour souligner la quasi-impossibilité de déterminer les zones de haut-parleurs comme cônes de projection sonore, ainsi que pour créer un espace acoustique mouvant et global.

Un important seuil d'optimisation est franchi en 1982: à l'enregistrement mis en valeur sur un PCM sont mis en valeur les jeux de dynamiques (forts *ambitus* et silences), attaques, transitoires et *diminuendi* précis. A la diffusion, avant le mixage des voix enregistrées, des algorithmes de traitements interactifs sur les phases et les timbres pour une amplification de la synthèse d'espace acoustique sont réalisées par un processeur numérique de profilage des signaux, développé au G.M.E.B. Puis son département informatique élabore un premier concept de studio-console audionumérique opérationnel dans le cadre de la diffusion (assistée par ordinateur), qui permet la mémorisation de l'ensemble des gestes instrumentaux de la diffusion, et leur variation en direct, lors et selon l'exécution de concert.

En 1992 est lancé le Gmebaphone 5 dont nous avons pu apprécier le développement lors de ces journées de Synthèse 93 (toujours réalisé par Clozier et Le Duc, logiciels écrits par Didier Bultiauw). L'outil actuel est numérique, avec assistance par ordinateur pour les fonctions mémoire, séquenceur, synchronisation, tablatures, représentation, traitement de signal et modes de jeu. Il est constitué de deux «dispositifs-principes» indépendants de diffusion, mais aux modes de jeu identiques. Leur pratique, leur mise en rapport et fonction définissent les possibles de l'interprétation. En bref, les vertus et virtualités de ces dispositifs-principes sont le *Grand V* qui réalise une mise en perspective «naturelle», à savoir déterminée par la nature même des éléments sonores,



Maquette du
premier
Gmebaphone
(1972)

dans un espace réel. C'est une perspective de type oblique qui crée des effets de profondeur par des dégradés de couleurs sonores/timbres, des glaciés et la multiplication des points fictifs de l'espace stéréophonique traditionnel. Par ailleurs, les *Références*, qui configurent/reconfigurent des espaces conformes, arbitraires ou paradoxaux, lesquels éclairent, commentent, mettent en valeur le Grand V (qu'on pourrait appeler, dit Clozier, «phonosynthèse»). Le jeu sur un ensemble de *Références* permet de configurer des «figures de sons» selon des plans, sous des angles qui en manifestent la polydimensionnalité dans l'espace de l'audition. Le maniement de cet instrument nécessite un important travail de répétition préliminaire au concert, outre que la diffusion d'une œuvre électroacoustique exige autant d'attention que celle requise et admise pour la composition, car, poursuit Clozier, «la diffusion ou l'idée contrôlée dans l'acte de création de ce que sera sa reproduction est indissociable du processus même de la composition».

Ces pratiques et techniques prennent une autre et véritable valeur si elles s'appliquent à l'enseignement et à la pédagogie. En 1973 est conçu et confectionné (l'exposition montre fort bien l'aspect «poïétique» de la fabrication) le Gmebogosse (quatre modèles réalisés: 1973-1974-1978-1988), instrument électroacoustique et technique de pédagogie musicale (une douzaine de pays l'ont accueilli, des dizaines de milliers d'enfants et d'adolescents l'ont pratiqué, plus d'une centaine d'enseignants y ont été formés).

Pour les jeunes Berruyers, ce furent d'abord de petites consoles, peintes de couleurs vives, comportant un certain nombre de réglages et alimentées par des K7. Deux haut-parleurs, un magnétophone... et voilà! Le dernier en date, le «4 M», comporte également deux dispositifs principaux, deux pratiques. D'une part, la station multipistes électroacoustique de création sonore et musicale, individuelle et collective, composée d'une unité centrale et de trois ou quatre consoles; l'unité centrale regroupe les fonctions de commandes centrales, de sources audio (magnéto K7, micro, synthèse), de distribution et de mixage final; les consoles regroupent les sources sonores provenant de l'unité centrale et celles implantées sur la console, les commandes locales et les traitements affectés aux sources (forme, timbre, réverbération, dynamique, spatialisation, mixage). De un à six enfants peuvent travailler simultanément sur chaque console et unité centrale. D'autre part, la pédagogie sonore et musicale qui se pratique par la mise en œuvre de 282 jeux individuels et collectifs (d'écoute, de mémorisation auditive, de reconnaissance, de réalisation, d'improvisation, etc.), proposés sur cassettes préenregistrées et organisées selon trois niveaux (maternelles, scolaires, tout public et adultes). La fonction pédagogique et leur pratique sont décrites et expliquées dans un livret-manuel⁴.

Très vite, les enfants se sont familiarisés avec cette nouvelle façon de faire de la musique, manière qui a pour elle d'être beaucoup plus riche et plus variée que celle consistant à leur proposer xylophones, flûtes à bec ou tambours. Elle leur ouvre un accès direct à la musique d'aujourd'hui et à son matériau – ce qui n'est pas rien.

Jean-Noël von der Weid

1 Chaque année, quelque 600 bandes sont envoyées. Le concours se déroule à trois niveaux: «Résidences», réservé aux jeunes compositeurs, récompense de trois à six lauréats par une bourse d'études de trois semaines dans un studio étranger; «Quadrivium», pour les compositeurs de plus de 25 ans, récompense des lauréats par des prix en espèces et l'enregistrement de leur création sur un double CD regroupant les œuvres élues par le jury, ainsi que sa diffusion dans la version envoyée au concours; «Magisterium», ouvert aux compositeurs reconnus (expérience d'au moins vingt ans), récompense les lauréats (deux au maximum) par un prix en espèces, l'enregistrement sur CD de l'œuvre primée, la diffusion et radiodiffusion des œuvres «Magistères» en concert par les centres participant au concours. [Neuf CDs parus chez Chant du Monde, diffusion Harmonia Mundi, ainsi que chez le même éditeur quatre CDs récents: Christian Clozier (LCD 278 1090), Françoise Barrière (LCD 278 1089), Pierre Boeswillwald (LCD 278 1100) et Alain Savouret (LCD 278 1101).]

2 Le puy était une manière de concours littéraire, de fête, qui, au Moyen-Âge, couronnait de prix les meilleures compositions poétiques des trouvères. A partir de 1575, le puy, exclusivement consacré à la musique, se tenait à Evreux, le lendemain de la fête de sainte Cécile. Quatre thèmes, cette année: humour (dans la forme musicale, dans la technique de composition...), musique de circonstance (dans la mesure où elle participe à des manifestations sociales, profanes ou religieuses), musique pour la jeunesse (ludique, non infantile), danse (contemporaine).

3 Piano acoustique mais informatisé, partenaire virtuel qui «écoute» ce que le pianiste joue et, selon le programme d'ordinateur établi, y ajoute sa propre partie, en fonction du mode de jeu du pianiste.

4 Pour tout autre renseignement: G.M.E.B., place André-Malraux, BP 39, F-18001 Bourges cedex; tél: 0033-48 20 81 87

Populärmusik im Elfenbeinturm?

Ascona: Colloquium «Jazzforschung als Disziplin der Sozialgeschichte»

Der Monte Verità oberhalb von Ascona, wo sich nach der Jahrhundertwende Naturapostel und Vegetarier trafen, ist nicht gerade der Ort, wo man ein internationales wissenschaftliches Colloquium zum Thema *Jazzforschung als Disziplin der Sozialgeschichte* vermuten würde. Die urbane Modernität und Nervosität des Jazz widerspricht den auf diesem grünen Hügel einst geheiligten Idealen. Als Kurt Deggeler, der Leiter der Schweizerischen Landesphonothek Lugano, gar ankündigte, das Colloquium unter Ausschluss der Öffentlichkeit durchzuführen, verstärkte sich noch der Eindruck, hier verwandele man eine volkstümliche Musikart in eine elitäre Kunst des Elfenbeinturms.

Noch bis vor kurzem war diese Musikform immerhin so populär, dass der renommierte englische Sozialhistoriker *Eric J. Hobsbawm* (London) seine Jazzvorliebe vor seinen Studenten verheimlichen musste, um nicht ständig mit diesem Thema konfrontiert zu werden.

Mittlerweile hat er jedoch seine unter Pseudonym (Newton) veröffentlichten Jazz-Essays unter eigenem Namen herausgegeben. Auch in Ascona bekannte er sich zur Jazzgeschichte als einer Disziplin der Sozialgeschichte, was er am Beispiel Grossbritanniens demonstrierte. Viel stärker als auf dem Kontinent hat sich dort der Jazz in proletarischen Schichten durchgesetzt. Während sich bis 1945 nur wenige englische Intellektuelle für Dixieland und Swing interessierten, gab es gerade in Londons Arbeitervierteln zahlreiche Jazzclubs. Als der Jazz hingegen nach 1945 auch offizielle Anerkennung fand, verlor er seine Massenbasis. Heute schwanke diese Musikform in England merkwürdig zwischen Popularität und Esoterik.

Einen historischen Abriss über die Jazzrezeption in Osteuropa gab *Lubomir Doruzka* (Prag). Unter der Nazi-Okkupation sei die synkopierte Musik in seiner Heimat offener bekämpft worden als später unter dem Stalinismus. Die Liberalisierung des Prager Frühlings brachte einen Jazz-Boom, der auch nach 1968 nicht ganz verebbte. Einen so praktischen Kompromiss wie in Polen, wo sich Jazz-Veranstalter mit Rock-Festivals verbündeten, oder wie in der DDR, wo der Free Jazz vor einem Massenpublikum florierte, habe es in der Tschechoslowakei nicht gegeben. Heute steht der Jazz dort vor neuen, nun allerdings ökonomischen Schwierigkeiten.

Das häufig zitierte, nur selten jedoch konkret untersuchte Protestpotential des Jazz spielt für Hobsbawm wie für Doruzka angesichts des dominierenden Unterhaltungsbedürfnisses nur eine geringe Rolle. Auch im NS-Staat war dies nicht anders. Der kanadische Historiker *Michael Kater* (Toronto) registrierte sogar bei der als aufsässig geltenden Hamburger Swing-Jugend ein überwiegendes Bedürfnis nach Ablenkung; nicht einmal einen Generationskonflikt hätten die von ihm befragten Zeitzeugen zugegeben. *Bernd Hoffmann* (Köln), der seine gewichtige Doktorarbeit der deutschen Jazzrezeption widmete, widersprach noch deutlicher der Legende vom Jazz-Widerstand. «Heroen» wie Dietrich Schulz-Köhn hätten ernsthaft an die Möglichkeit einer Koexistenz von Jazz und Drittem Reich geglaubt.

Dass die Legende vom Jazz-Widerstand als ein unkritisches Gegenbild zur Nazi-Propaganda letztlich deren Produkt ist, versuchte der *Berichterstatter* am Beispiel der Ausstellung «Entartete Musik» nachzuweisen. Jazz und Jazzhaftes galten als Inbegriff der «Entartung» und wurden deshalb mit propagandistischer Absicht verboten, unter pragmatischen Aspekten jedoch gleichzeitig gestattet. Um als «deutsche Tanzmusik» firmieren zu können, musste sich der Jazz nur von seinem Namen und allzudeutlichen negroiden oder jüdischen Anklängen verabschieden. Wie weit die Toleranz der Nazis reichte, zeigt das Beispiel des Berliner Tanzorchesters von Kurt Widmann. Noch 1939 nahm Widmann, allerdings unter einem Pseudonym, klassische Jazz-Titel wie «Tiger Rag»

und «St. Louis Blues» für die Schallplatte auf. In vergrößerter Form wurde sein Schicksal zum Gegenstand des 1955 gedrehten Kinofilms «Musik im Blut», dem sich der Giessener Jazzprofessor *Ekkehard Jost* widmete. Er kam dabei zu dem Ergebnis, dass Unterhaltungsfilme wie dieser zwar Klischeebilder vom Jazzmusiker liefern, als Quelle sozialgeschichtlicher Forschung sonst aber kaum relevant sind.

Elisabeth Kolleritsch (Graz) zufolge hatte sich in Graz der von der britischen Besatzungsmacht geförderte Jazz nach 1945 zu einem Antispiesser-Symbol entwickelt. Wenn auch diese Symbolfunktion bis heute kontinuierlich abflaute, so konnte dort doch 1956 mit Förderung der Sozialdemokratie ein Institut für Jazz gegründet werden, das mittlerweile als ein Zentrum der europäischen Jazzausbildung gilt. In der Diskussion kam allerdings auch das Problem der Akademisierung zur Sprache.

Natürlich konnten in Ascona die Schweizer Jazzverhältnisse nicht unerwähnt bleiben. *Theo Mäusli* (Lugano), auf dessen Anregung das Colloquium zurückging, war über Studien zur geistigen Landesverteidigung in der Schweiz, die er an der Forschungsstelle für Sozial- und Wirtschaftsgeschichte der Universität Zürich durchführte, auf das Thema gestossen. Anders als in England stammte in der Schweiz das Jazzpublikum in den dreissiger Jahren fast ausschliesslich aus dem jungen männlichen Grossbürgertum. Die Herausbildung eines spezifisch landeseigenen Jazz um 1940 zeige, wie sehr gerade diese Musikform Diskussionen über Nationalismus bzw. Internationalismus herausforderte.

Der Historiker, Radioredaktor und Jazzmusiker *Jürg Solothurnmann* (Bern) konnte aus eigener Erfahrung über Rezeptionstendenzen der letzten Jahre berichten. Während getanzte Jazzformen bei calvinistischen Schweizern Anstoss erregten, fand konzertanter Cool und Modern Jazz ein positiveres Echo. Das Aufkommen des Jazzrock habe eine Alterung und Zersplitterung der Jazz-Szene bewirkt. Zwischen Dixieland-Hörern, Modern Jazz-Anhängern, Rock- und Fusion-Jazz-Freunden, Free-Jazz-Fans, New-Music-Aficionados (die den Jazzbegriff meiden) und Adepten einer ethnischen «Weltmusik» gebe es kaum noch Berührungspunkte. Entsprechend fehle auch eine Jazz-Lobby. Für einen gewissen Ausgleich sorgt aber die relativ hohe Kaufkraft der Fans, die musiker-eigene Labels ermöglicht.

Trotz der Absage einiger Referenten ergab sich in dem kleinen Kreis der von der Landesphonothek eingeladenen Teilnehmer eine lebhaft und produktive Diskussion. Die jazzspezifische Kommunikationsbereitschaft zeigte sich auch bei einem Improvisationsabend, an dem das ausgezeichnete *Antonio Faraó Trio* bald durch Michael Kater (Vibraphon), Ekkehard Jost und Jürg Solothurnmann (Saxophone) sowie Theo Mäusli (Bass) ergänzt wurde. Ähnlich spontan

ging die Historikerin und Dokumentarfilmerin *May Broda* (Bellinzona) auf die Problematik der «oral history» in der Jazzforschung (etwa bei Kater, Hoffmann und Jost) ein. Deutlich wurde dabei, wie schwierig es ist, mit Interviews nicht bloss Legenden zu reproduzieren, sondern zur historischen Wahrheit vorzustoßen.

Viele Fragen bedürfen noch der Klärung, so beispielsweise die soziale Zuordnung der Stilarten, die Rolle der Erotik im weithin männerdominierten Jazz, das Verhältnis von Livemusik und Konserve oder die Spannung zwischen Regionalismus und Internationalität, zwischen Identität und Mobilität. Es ist deshalb zu begrüßen, dass die geplante Buchpublikation im Chronos-Verlag neben den in Ascona gehaltenen Referaten auch die Diskussionen auf dem grünen Hügel dokumentieren soll. Man wird daraus entnehmen können, dass diese Tagung auf dem Monte Verità geistig durchaus nicht in einem Elfenbeinturm stattfand.

Albrecht Dümmling

Zukunftsweisender Rückgriff auf Vergangenes

Kassel: «Lili Boulanger und ihre Zeit» am Komponistinnen-Festival

Musiklexika vermelden, das Werk Lili Boulangers habe sich «im Konzertsaal nicht durchsetzen» können. Die Rezeptionsgeschichte dieses Schaffens bricht mit dem Tode der Schwester, der bedeutenden Kompositionslehrerin Nadia Boulanger, ab, die es allerdings auch heroisierte und dem analytischen Zugriff entzog. Es verschwand aus demselben Grund in der Versenkung, aus dem es jetzt wieder aus ihr hervorgeholt wird: Der Komponist war eine Frau. Dank der Frauenmusikbewegung wird ihr 100. Geburtstag in Deutschland etwas umfassender begangen als in ihrem Geburtsland Frankreich. So war das alle drei Jahre in Kassel durchgeführte Komponistinnen-Festival «Vom Schweigen befreit» diesmal dem Thema «Lili Boulanger und ihre Zeit» gewidmet und brachte fast ihr gesamtes Œuvre zur Aufführung.

Um das Schicksal der früh verstorbenen Komponistin rankten sich bald Legenden, die den Blick auf das Werk verstellten. In Kassel versuchten sich in einem zweitägigen Seminar Boulanger-Forscher(innen) aus Berlin, Paris und Bern in biographischen und analytischen Objektivierungen. Beatrix Borchard entwarf das Bild einer zur künstlerischen Elite gehörigen Familie, in der die Frage der Kunstausübung keine des Geschlechts mehr war. Vielmehr war Boulanger durch lebenslange Krankheit und Todesahnung in ihrem Schaffen eingeschränkt, aber auch zu besonderer Intensität und Expressivität beflügelt. Ihr ganzes Werk ist, wie neben anderen Birgit Salomon und Ma-

nuela Schwartz nachwiesen, von einer glühenden Religiosität bestimmt, im «moralischen Rigorismus» am ehesten Arthur Honegger verwandt. Versuche einer stilistischen Einordnung verloren sich jedoch im Detail. Jean-Pierre Armengard und Theo Hirsbrunner skizzierten zwar die Einflüsse, aus denen Boulanger ihre charakteristische «Melange» machte: Zwischen den Polen Wagner und Debussy war dies vor allem eine an Fauré geschulte Kehrtwendung zu archaisierend-modalen Formeln und fand der «geniale Dilettantismus» der Russen ebenso Eingang wie die fernöstlichen Anregungen der Pariser Weltausstellungen. Doch die Diskussion pendelte zwischen blosser Werkbetrachtung und ganzheitlicheren Ansätzen, sodass das Phänomen Boulanger schwer zu fassen blieb.

Völlig losgelöst von der wissenschaftlichen Zusammenkunft, mithin auch schwer auf diese beziehbar, fanden die Konzerte statt. Trotz nicht immer zufriedenstellenden Interpretationen vermittelten sie eindrucksvoll die Entwicklung der Komponistin. Durchaus lässt sich trotz ihrer kurzen Lebensspanne von einem Früh- und Spätwerk sprechen (wobei die ersten vor einem geregelten Tonsatzunterricht entstandenen Kompositionen wohl vernichtet wurden und sich die Frühphase auf die Jahre 1911 bis 1913 zusammendrängt). Mit der Kantate *Faust et Hélène* gewann Lili Boulanger 1913 als erste Frau den Rompreis, dessen strenge akademische und kaum innovative Kriterien Debussy scharf kritisierte. Dennoch gelang ihr auf der Basis des verordneten «wagnérisme» ein eigenständiger Ton. Den übersinnlichen Stoff aus *Faust II* brachte das Staatstheater Kassel als deutsche szenische Erstaufführung recht einfallslos auf die Bühne; und auch die Feinheiten der Partitur, im differenzierten Nachvollzug wechselnder Seelenregungen etwa Bartóks «Herzog Blaubarts Burg» gleichwertig, gingen in allzu pastosem Wagner-Schmelz unter. Doch das Experiment, das Werk einem grösseren Publikum vorzustellen, ist vorerst mit gutem Erfolg gelungen, und vielleicht war dies ein erster Einstieg ins Repertoire, heraus aus dem «weiblichen Schonraum».

Vokalwerke blieben Boulangers Domäne. Zwar waren in Kassel auch ihre Instrumentalwerke zu hören, darunter als Uraufführung die in monumentalem Klaviersatz zum Raumklang tendierenden Variationen von 1914, gespielt vom letzten Schüler Nadia Boulangers, Emile Naoumoff. Das ausgezeichnete Trio Academia Prag gab den «kleinen» Stücken *D'un matin de printemps* und *D'un soir triste*, die oft auf die Stufe der Hausmusik herabgewürdigt werden, erst den richtigen virtuosen Schwung und Schliff.

Eine zentrale Position nimmt der Liederzyklus *Clairières dans le ciel* mit seinen dichten, von symbolistischem Sprachverständnis ausgehenden Stimmungsbildern ein. Zugleich stellt sein Ablauf von Rückblick und Gegenwart,

von Traum, Erinnerung und bitterem Erwachen eine Art Monodram dar. Als Dramatikerin, die auf der Opernbühne reüssiert hätte, zeigt sich Boulanger auch in ihren Psalmen-Vertonungen für Soli, Chor und Orchester. Auslösendes, die Expression vertiefendes Moment war hier das Erlebnis des ersten Weltkriegs, das die persönliche vorerlebte Todeserfahrung der Komponistin sozusagen kollektiv werden ließ. *Vieille prière bouddhique* ist so über die Verquickung orientalisierender und gregorianischer Techniken hinaus monumentaler Friedensappell. Als französischen Carl-Orff-Verschnitt hat man sich diese Musik trotz aller blockhaften Dialoge und Quintklänge allerdings nicht vorzustellen. Während *Psalm 24* (1916) holzschnittartig und in großer Blechbläserattitüde an den neoklassischen Strawinsky anklängt, schwingt sich *Du fond de l'abîme* (1917) noch einmal zu sinfonischer Liebestod-Ekstase auf, freilich bitonal geschärft.

Obwohl diese Synthese gegensätzlicher Elemente zu einer Zeit entstand, als bereits weiterführende Neuerungen im Gange waren, erwies es sich gerade im Rückgriff auf Vergangenes als zukunftsweisend, nicht nur zur Neoklassik, sondern mehr noch zur Erschliessung von Klangräumen, wie sie später etwa für Messiaen charakteristisch werden sollten. Solch ambivalenten Avantgardismus teilt Boulanger mit anderen Komponisten, die heute wiederentdeckt werden, wie z.B. Charles Koechlin. In ihrem spezifischen «Expressionismus» ist sie einzigartig.

Isabel Herzfeld

Lachende Aussenseiterinnen

Boswil: Eine Arbeitswoche der MusikerInnen Kooperative Schweiz

Acht bekannte improvisierende Musikerinnen trafen sich Ende April auf Initiative der MusikerInnen Kooperative Schweiz MKS zu einer Arbeitswoche in Boswil. Das Thema: ihre Situation in der frei improvisierenden Szene. Jeden Tag diskutierten die vier Schweizerinnen mit ihren vier ausländischen Kolleginnen über Biographien und Erfahrungen und setzten das Gespräch auf musikalischer Ebene fort, auch mit Konzerten. Die meisten der Musikerinnen in Boswil kommen zwar aus der klassischen Ecke oder dem Jazz, aber die wenigsten von ihnen treten mit dem auch auf, was sie mal gelernt haben. Die Pianistin Claudia Ulla Binder, die drei Vokalistinnen Hannah E. Hänni, Marianne Schuppe und Dorothea Schürch, die Trompeterin Birgit Uhlherr und die Saxophonistin Co Streiff bewegen sich vor allem in der frei improvisierenden Szene der «lachenden Aussenseiterinnen». Nur die Perkussionistin Robyn Schulkowsky und die Geigerin Stevie Wishart sind in erster Linie

als Interpretinnen bekannt: Die in München lebende Amerikanerin Robyn Schulkowsky hat sich in der zeitgenössischen Musik einen hervorragenden Namen gemacht, und die Engländerin Stevie Wishart ist Mittelalter-Spezialistin mit Fidel und Drehleier.

Wer improvisiert, komponiert – aber sie/er komponiert im Augenblick und für den Augenblick: *instant composing*. Was vorbei ist, kann nicht korrigiert oder rückgängig gemacht werden; die acht waren sich einig, dass das nicht nur Freiheit bedeutet, sondern in ebensolchem Mass Verantwortung. Verantwortung übernehmen für den musikalischen Verlauf und für die Mitspielenden, eine Idee aufnehmen oder verwerfen, sich im Vordergrund bewegen oder unterstützend im Hintergrund bleiben – sehr bald wurde klar, dass neben musikalischen Ideen und Beherrschung des Instrumentalen auch menschliche Qualitäten in hohem Mass gefragt sind für eine verbindliche musikalische Aussage. Das simple Aufeinander-Hören ist die entscheidende Kraft beim Improvisieren – übrigens, wie die Musikerinnen betonen, nicht nur auf der Bühne, sondern auch im Publikum, von dem aktives Mitgehen gefordert ist, da ja nicht ein Resultat, sondern ein musikalischer Prozess im Vordergrund steht.

Neben dem *Wie* und *Woher* der Musik (einige Musikerinnen wie Marianne Schuppe oder Birgit Uhlherr betonten zum Beispiel starke Einflüsse der bildenden Kunst) gab es auch eine Reihe kulturpolitischer Themen zu besprechen. Diese Woche ausgelöst hatte nämlich ursprünglich ein Eklat in der MKS 1990: Man(n) hatte vergessen, zu einer Improvisationswoche in Luzern auch Frauen als Expertinnen einzuladen. Die MKS hat unterdessen dazugelernt und diese Boswiler Veranstaltung finanziert – nicht zuletzt dank einiger Frauen im Vorstand. Dennoch ist das Thema Frau natürlich nicht vom Tisch, weder in der MKS noch in der improvisierenden Szene, wo die Frauen nach wie vor in der Minderzahl sind. Robyn Schulkowsky nahm in dieser Frage eine extreme Position ein: Für sie setzt sich Qualität immer durch, das Geschlecht spielt dabei keine Rolle, und Boswil barg für sie deshalb auch die Gefahr des Rückzugs in eine geschützte Frauennische. Andere wie Claudia Ulla Binder oder Co Streiff betonten, dass Künstlerinnen sich unbedingt gegenseitig ermutigen, einander Engagements verschaffen und damit Veranstalter konsequent auf gute Frauen aufmerksam machen müssten. Ihren Einfluss verschafft sich Co Streiff im Vorstand des Zürcher Jazzclubs *Moods*, Claudia Ulla Binder, Marianne Schuppe und Dorothea Schürch sind aktiv in der WIM und der MKS, Robyn Schulkowsky organisiert ihre eigenen Perkussionsfestivals – ob mit oder ohne Frauen –, und Stevie Wishart leitet ganz einfach zwei eigene Gruppen. In diesem Zusammenhang kamen auch so heikle Themen wie Wettbewerb, Ehrgeiz und Konkurrenz unter Frauen zur Sprache. Für Wettbewerb als positive

Kraft konnte sich eigentlich nur Dorothea Schürch so richtig erwärmen; Konkurrenz zu anderen Frauen war in dieser Runde verpönt. Dass Konkurrenz auch zu besseren Leistungen anstacheln könnte, bezweifelten die meisten; für sie ist dies ein männliches, nicht nachahmenswertes Prinzip. Ehrgeiz aber, so meinten alle, ist in diesem Beruf unabdingbar... und sei es nur der Ehrgeiz, sich nicht zu verzetteln, sondern ein angestrebtes Ziel auch konsequent zu verfolgen.

Zurück zum Musikalischen: Die grosse Besetzung mit drei Stimmen, zwei Blasinstrumenten, Klavier, Perkussion und Geige ermöglichte den Musikerinnen ein abwechslungsreiches Zusammenspiel im Duo, Trio, Quartett bis Oktett. Sowohl beim ersten Konzert in der Kirche Boswil wie beim Schlusskonzert in der Roten Fabrik Zürich fiel mir immer wieder auf, wie differenziert die Musikerinnen – sie nannten sich für diesen Anlass «Boswiler Oktode» – mit den vielen klanglichen Möglichkeiten ihres Oktetts umgingen. Aus Zusammensetzungen wie drei Stimmen und Geige, oder Stimme, Saxophon und Perkussion ergaben sich kammermusikalische Miniaturen von grosser Schönheit – weit entfernt vom wilden, chaotischen Klischee improvisierter Musik. Einem neuen alten Klischee von weiblicher Sanftheit beugte aber das Spiel zu acht vor, das sich, fast immer im Kollektiv, in Tempo und Ausdruck sehr weit vorwagte.

Ja, das Kollektiv: Im allgemeinen waren die Musikerinnen eher bereit, sich einer Idee anzupassen oder sich gar zurückzuziehen, als ihren Einfall ohne Rücksicht auf Verluste «durchzuziehen». Ob das als «Seid-lieb-zueinander»-Haltung negativ zu werten ist, wie es Christian Rentsch im Tages-Anzeiger vom 4. Mai getan hat, oder ob gerade dieses Sich-Zurücknehmen eine grosse musikalische Qualität ist, wie Fritz Muggler am 28. Mai in der NZZ meinte – das bleibt zu diskutieren.

Lislot Frei

Ein begeisterter Musikant

Zum Tod von Brenton Langbein

Ein Stück Zürcher Musikgeschichte ist abgeschlossen, zuerst mit dem Ende des Collegium Musicum, jetzt nur ein Jahr später mit dem Tod seines langjährigen Konzertmeisters. Am 6. Juni ist der Geiger Brenton Langbein nach langer, schwerer Krankheit im Alter von 65 Jahren in Zürich gestorben.

Mit ausladenden, hohen, schwungvollen Gesten formte er die Musik, wenn er jeweils einmal pro Saison auch als Dirigent vor's Collegium Musicum trat. Dieser Dirigierstil war wohl eher suggestiv als präzise, aber Brenton Langbein zeigte damit, dass er nicht nach sterilem Perfektionismus und nicht nach der



Foto: Niklaus Stauss

«ewiggültigen» Interpretation strebte. Es ging ihm um eine Begeisterung, die er mit Engagement verband. Immer wieder hat er als Dirigent vernachlässigte Werke vorgestellt, aber auch Neues uraufgeführt. Dabei tauchten auch noch in den letzten Jahren junge Komponisten auf – Brenton Langbein ging mit der Zeit.

Er war ein selten kompletter Musiker und damit als Konzertmeister des Collegium Musicum ein Glücksfall für's Zürcher Konzertleben. Er führte das Ensemble nicht nur sicher, sondern hat für Paul Sacher auch häufig die Probenarbeit übernommen und war in den letzten Jahren gelegentlich ein mindestens so wichtiger Referenzpunkt wie der Dirigent selber. Seit 1954 gehörte er diesem Ensemble an, seit 1956 als Konzertmeister. Gelegentlich hat er solistische Aufgaben übernommen, beim Collegium, aber auch beim Basler Kammerorchester; so 1972 mit Münchhausens Dreispitz auf dem Kopf in der Uraufführung von Hans Werner Henzes Zweitem Violinkonzert. Da hatte er Hans Magnus Enzensbergers Gedicht «Hommage à Gödel» zu rezitieren; der ganze Musikbetrieb zog sich da wie der Lügenbaron gleichsam aus dem Sumpf: virtuos-selbstironisch. Auch diese Grenzüberschreitung hatte Platz in Brenton Langbeins Musizieren. Er hat das Konzert anschliessend an vielen Orten gespielt.

Er stammte vom anderen Ende der Welt: geboren am 28. Januar 1928 im südaustralischen Gawlen, studierte er an der University of Adelaide. 1947 holte ihn Eugene Goossens ins Sydney Symphony Orchestra. In Wien arbeitete Langbein bei Paul Grümmer weiter. 1951 kam er für einen Meisterkurs in die Schweiz – und fand hier seine zweite Heimat. In den ersten Jahren trat er häufig im Duo mit der Pianistin Maureen Jones auf. 1960 gründete er mit Freunden *Die Kammermusiker Zürich*, mit denen er bis zuletzt auch zeitgenössische und unbekannte Musik spielte und neue Impulse gab. Zusammen mit Ottavio Corti schuf er zwei Jahre später die *Orchesterschule der Kammermusiker*. Als Pädagoge war er schliesslich von 1967 an auch an der Basler Musikakademie tätig.

Mit anderen Australiern wie dem Regisseur David Freeman und der Sängerin Leslie Stephenson gründete er 1976 die alternative Opernwerkstatt *Opera Factory*, die vom Musikalischen, vom Szenischen und vom Repertoire her neues Musiktheaterterrain betrat. Hier wirkte er nicht nur als Dirigent und Arrangeur (die Partituren mussten ja meist für kleinere Besetzungen umgeschrieben werden), sondern auch als Komponist, freilich nicht mit dem Anspruch des Avantgardisten: Die Madrigaloper «Arlecchino» zeugte von seinem beachtlichen Können im Umgang mit Stimmen.

Für all diese Tätigkeiten an seinem Wohnsitz Zürich erhielt er 1988 die Hans Georg-Nägeli-Medaille der Stadt. Den Kontakt mit Australien hat er dabei nie verloren. Immer wieder holte er Musiker und Musikerinnen nach Europa, so etwa den jungen Komponisten David Joseph. Jeden Frühling reiste er zur Adelaide Spring Academy, deren künstlerischer Leiter er war, und arbeitete mit dem Adelaide Chamber Orchestra. So scheinbar mühelos wie die Weltenden hat Brenton Langbein Vergangenheit und Gegenwart in seinem Musizieren verbunden.

Thomas Meyer

Zum Andenken an Brenton Langbein spielt das Ensemble Ripieno die «Dialogues» des australischen Komponisten David Joseph am 5./6. September in Zürich bzw. Winterthur.

Livres Bücher

Im Positiven wie Negativen sich treu geblieben

Nuria Nono-Schoenberg (Hg.): *Arnold Schönberg 1874-1951. Lebensgeschichte in Begegnungen*. Ritter-Verlag, Klagenfurt 1992; 468 S., ca. 2000 Abb.

So hoch Arnold Schönberg Konsequenz achtete, so unterschiedlich hat er doch das Verhältnis von Werk und Biographie in seinen verschiedenen Lebensperioden bewertet. Äusserungen, wonach für die Nachwelt nur die Musik von Bedeutung sei, stehen Aussagen vom autobiographischen Charakter aller seiner Werke gegenüber. Es gibt wohl kaum einen anderen Komponisten, der alles, was mit seiner Person zusammenhing, so ernst nahm. Zahllose Notizen, Skizzen, Briefe, Postkarten, Fahrscheine, Quittungen, Rechnungen, Möbel und andere selbstentworfenen Arbeitsmittel hat er gesammelt und für bewahrenswert erachtet. Da er sich auch auf dem Weg in die Emigration nicht von diesen Schätzen trennte, ist der Schönberg-Nachlass heute so reichhaltig bestückt. Trotz aller Ortswechsel hat sich der Komponist damit seine eigene Welt und seine eigene

Identität bewahrt. Die zuweilen banalen Gegenstände tragen ganz im Wortsinne seinen Stempel, dazu die eigenhändige Unterschrift, manchmal zusätzlich noch einen Fingerabdruck.

Kaum jemand durfte tiefer in dieses Reich eindringen als die 1931 geborene Tochter Nuria. Angeregt durch die Wiener Schönberg-Ausstellung von 1974 und ermutigt durch ihren Mann Luigi Nono fasste sie den Plan zu einer Bildbiographie, die an Hand von Dokumenten den Weg des Menschen und Künstlers nachzeichnet. Die «Lebensgeschichte in Begegnungen», die dieser schon 1924 entworfen hatte, erhielt in dem neuen Buch einen chronologischen Rahmen. Kapitel für Kapitel und Jahr für Jahr durchschreitet man mit Primärtexten, mit Bildern und Dokumenten das Leben des Komponisten. Mit Unterstützung des Verlegers Helmut Ritter und der Designerin Catherine Lorenz entstand so ein aufschlussreiches Monumentalwerk, das Zusammenhänge verdeutlicht, das zeigt, mit welcher Leidenschaft und Energie ein Jahrhundertwerk geschaffen und durchgesetzt wurde.

Schon eines seiner frühesten Porträts zeigt den jungen Arnold Schönberg kahlköpfig, mit herausforderndem, aber zugleich ängstlichem Blick. Den für ihn keineswegs selbstverständlichen Zugang zur Musik musste er seinem aus Ungarn stammenden Vater abtrotzen. Er lernte bei den Militärkapellen im Prater, bei seinen Jugendfreunden Oskar Adler, David Josef Bach und Alexander Zemlinsky sowie in der von Josef Scheu geleiteten Arbeitersängerbewegung. Mit der Heirat und der ersten Übersiedlung nach Berlin beginnt das zweite Kapitel (1901-1911). Eine besonders gelungene Doppelseite stellt Fotografien von Mathilde Schönberg gemalten Portraits von Richard Gerstl gegenüber. Während die geistige Begegnung mit den Dichtern Dehmel und George kaum gestreift wird, ist die mit Ferruccio Busoni (anhand der Transkription des Klavierstücks op. 11/2) und mit Gustav Mahler hervorragend dargestellt. Mustergültig verdeutlicht die Dokumentation auch die 1911 einsetzende Beziehung zu Kandinsky, der dem Komponisten seine Schrift «Über das Geistige in der Kunst» widmete und dafür die «Harmonielehre» und den Aufsatz «Verhältnis zum Text» empfing. Ebenso wie mit Busoni, der Schönbergs fluchtartige Übersiedlung nach Berlin nach Kräften unterstützte, fand hier eine von gegenseitiger Achtung getragene Begegnung statt.

Da Schönberg in künstlerischen Dingen Abhängigkeiten fürchtete und so weit wie möglich zu verhindern trachtete, hatte er zu Kritikern und Verlegern ein gespanntes Verhältnis. Seine Korrespondenz mit Emil Hertzka zeigt ihn als einen selbstbewussten, schwierigen Verhandlungspartner. So lehnte er beispielsweise dessen Verträge als «Selbstmord» ab und kommentierte: «Ihn zu begehen, habe ich nicht nötig, weil ich ohnehin nicht lebe.» Nur wenige Monate zuvor hatte der Neuberliner dem gleichen Adressaten selbstbewusst vermeldet: «Sie glauben gar