

Zeitschrift: Dissonanz : die neue schweizerische Musikzeitschrift = Dissonance : la nouvelle revue musicale suisse

Herausgeber: Schweizerischer Tonkünstlerverein

Band: - (1995)

Heft: 45

Rubrik: Disques = Schallplatten

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: 01.04.2026

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

gie» (Kap.: «Dirigent und Orchester») Adorno bedeutend schärfer, übrigens auch amüsanter exponiert. A propos exponiert: Das ist dies Büchlein nirgendwo. In keinem Satz. Zwar mufft die Message von den himmelschreienden Verhältnissen durch alle Zeilenzwischenräume. Doch man traut sich einfach nicht, Fraktur zu reden. Vielmehr läuft alles darauf hinaus, das Demokratenvolk zu missionieren, dass zur «höchsten Blüte» sich Musik von je unterm Mäzenatentum dezenten Magenknurrens und edler Anämie entfalte. Schliesslich heisst es «Freude, schöner Götterfunken» und nicht «Freude, schöner Kontoauszug»! Den Gefallen, *cash* zu scheffeln, wird die aufgeweckte Lesewelt dem Autor aber ganz gewiss nicht tun. Zumal sie mit Lektüretips, vom Feinsten, wohlversorgt ist.

Erika Deiss

Disques Schallplatten

Sprachlosigkeit als Opernthematik

Gerd Kühr: «*Stallerhof*», *Oper in 3 Akten* (Hubert Delamboy, Tenor; *Dorothe Kimmich*, Mezzosopran; *Raphaela Weil*, Sopran; *Georg Paucker*, Bariton; *Sarah Barrett*, Sopran; *Marta Kosztolanyi*, Sopran; *Enikő Butkai*, Mezzosopran; Ensemble 20. Jahrhundert; Dirigent: Gerd Kühr); *Concertare für einen Klarinetten und Orchester* (Paul Meyer, Klarinetten; ORF-Symphonieorchester; Dirigent: Ulf Schirmer); «*Mundo perdido*» für Kammerorchester (Klangforum Wien; Dirigent: Gerd Kühr)

Gesellschaft zur Förderung österreichischer Musik, 445 305-2 (2 CD)

Fürwahr, heutzutage hat's Österreich nicht leicht. Fragt man irgendeinen halbkultivierten Menschen ausserhalb des deutschsprachigen Raumes nach dem Namen eines bekannten Österreichers aus der ersten Hälfte unseres Jahrhunderts, so bekommt man mehrere Antworten: Sigmund Freud, Gustav Mahler, Arnold Schönberg usw. Fragt man jedoch nach einem Österreicher aus der Zeit nach 1945, dann erntet man bloss ein ahnungsloses Kopfschütteln. Hat man etwas weniger Glück, hört man höchstens: «Kurt Waldheim» (wer weiss, vielleicht heisst in wenigen Jahren die Antwort «Jörg Haider»?). Nicht zufrieden damit, dass die Mehrzahl der Begabtesten im Lande nach dem Abschluss 1938 ins Exil gingen, sorgt man heute sogar dafür, das kein neues Talent ins Land kommt: Man führt nun Gesetze ein, die die Grenzen vor allem gegen Drittweltler (spricht: gegen Nichtarier) so dicht wie möglich halten sollen. Aber da machen ja auch die Schweiz und

Deutschland wieder mit – wer könnte heute behaupten, die Geschichte wiederhole sich nicht?

Auch in der Musik ist die Glanzzeit Österreichs schon längst vorbei – die k.-k.-Zeit wie auch die der Schönbergianer. Die Werke eines Gottfried von Einem werden selten gespielt, während Friedrich Cerha (leider) weitgehend nur dank seiner Vervollständigung von Alban Bergs *Lulu* bekannt ist. Und doch ist nicht alles verloren. Offenbar um dies beweisen zu wollen, führt der Österreichische Musikrat eine CD-Reihe, die den vielversprechenden Titel *Österreichische Musik der Gegenwart* trägt. In dieser Reihe ist kürzlich ein Set von 2 CDs mit Werken des Komponisten Gerd Kühr erschienen. Einen besseren Beweis, dass in Österreich noch nicht alles verloren ist, hätte man sich kaum wünschen können. Kühr wurde 1952 in Kärnten geboren, studierte zuerst am dortigen Landeskonservatorium, nachher am Mozarteum, dann bei Hans Werner Henze in Köln. In Köln war er auch an der Oper drei Jahre lang Korrepetitor. Inzwischen war er auch Lehrbeauftragter in Graz (an der Musikhochschule und an der Uni) und Leiter von Komponierwerkstätten beim Jugendmusikfest in Deutschlandsberg. Seit 1992 ist er Gastprofessor am Salzburger Mozarteum. Soweit sein Lebenslauf; wer Genaueres wissen will, lese den Begleitetext zu dieser CD, welcher eine interessante Mischung aus Information und Präntation bildet. «Gerd Kühr ist Österreichs bestes Argument gegen die Postmoderne», beschwört uns dessen Verfasser Christoph Becher (zu meinem Erschrecken las ich beim ersten, flüchtigen Durchblättern dafür «Blocher»). Dass man genausogut eine durchaus postmoderne Haltung bei Kühr feststellen könnte, ist nicht zu leugnen, aber eine solche Übung wäre ebenso sinnlos. Wie sein Lehrer Henze ist Kühr viel mehr an der Musik interessiert als an dem, was stalinistische Darmstädter oder neokorngoldische Hollywoodianer vorschreiben möchten. Vielleicht ist dies ein Grund dafür, dass er bis jetzt in weiten Kreisen wenig bekannt geworden ist – und dies trotz äusserer Erfolge, um die ihn mancher beneiden würde. Die Oper *Stallerhof* nach Franz Xaver Kroetz, die man mit gutem Gewissen als Kührs Hauptwerk bezeichnen darf, komponierte er für die erste Münchner Biennale vom Jahr 1988, wo sie neben *Greek* von Mark Anthony Turnage preisgekrönt wurde. Zwar ist *Stallerhof* seither u.a. in Wiesbaden, Klagenfurt und Aachen gespielt worden, einmal sogar in Wien (wenn auch nur konzertant); an neuen Kompositionsaufträgen mangelt es Kühr auch nicht. Aber seine Musik ist trotzdem gewissermassen ein Insider-Tip geblieben. Der ebenso begabte Turnage war inzwischen Composer-in-Residence bei Simon Rattles City of Birmingham Symphony Orchestra, *Greek* wurde vom besten Opernensemble des Landes, nämlich von der *English National Opera*, aufgeführt, und für das gleiche Ensemble schreibt er nun eine

zweite Oper (wann wird wohl die Wiener Staatsoper *Stallerhof* aufführen?). Wie im Grunde Kühr ist auch Turnage genauso weit entfernt von einem bequemen Neoromantizismus wie von jenem Darmstadt-Esperanto, welches in Deutschland sowie in der Schweiz immer noch beliebt ist. Vielleicht wird man es dem Schreibenden verzeihen, wenn er behauptet, man sei halt in England (trotz Thatcher) immer noch toleranter gegenüber jenen, die nicht genau ins Schema passen.

Die Zürcher hatten schon vor vier Jahren Gelegenheit, Kührs Musik kennenzulernen, als ihm die Stadt Zürich einen Kompositionsauftrag im Rahmen ihres Mozartfests gab. Die darauf entstandene Kantate *Palimpsest* wurde vom vorzüglichen Chor der Kantonsschule Stadelhofen unter Walter Ochsenein uraufgeführt; eine zweite Aufführung mit dem gleichen Ensemble fand ein Jahr später in Salzburg statt. Mit dieser lang erwarteten, aber erst jetzt erschienenen Doppel-CD werden nun weitere Kreise die Möglichkeit haben, Kührs Musik kennenzulernen (das bisher einzige auf CD erhältliche Werk Kührs ist das einsätziges *Für Streichquartett* aus dem Jahr 1980, 1993 beim österreichischen «Verein zur Förderung zeitgenössischer Musik» erschienen, Bestellnummer GE 05).

Wie damals in Zürich deutlich wurde, besitzt Kühr ein beinahe übersensibles Ohr. Auch dort, wo grellste Dissonanz herrscht, erreicht er dank hervorragender Instrumentation einen Orchesterklang von überraschender Durchsichtigkeit und Schönheit. Es ist nicht einfach, auf den Grund von Kührs Individualität zu kommen. Der Anfang von *Stallerhof*, zum Beispiel, hätte nach jenem Rezept komponiert werden können, das einmal von Friedrich Goldmann auf ironische Art für junge Komponisten erstellt wurde: Man nehme einen einzelnen gehaltenen Ton und füge nach einigen Sekunden einen nebenan liegenden Ton hinzu; nach einigen weiteren Sekunden fügt man einen weiteren nebenan liegenden Ton hinzu usw. Solche Klischees der Moderne – Toncluster, kurze, expressionistische Bläserausbrüche usw. – sind bei Kühr genau so oft zu finden wie bei jedem Durchschnittskomponisten, der die *lingua franca* der Darmstädter Generation mehr oder weniger beherrscht. Und doch wirken sie bei Kühr nicht klischeehaft, sondern teils wie neu erfunden, teils wie Zitate aus der Erinnerung, aber Zitate, die durch das Gedächtnis eine Patina bekommen haben, welche das Zitierte auf merkwürdige Weise verfremdet. Es ist vielleicht bezeichnend, dass Kühr auf dieselbe Art mit der Tonalität umgehen kann. *Palimpsest* zum Beispiel enthält am Schluss ein direktes, unverkennbares Zitat aus dem Requiem Mozarts. Es ertönt jedoch, ohne dass das Werk ins Sentimentale gleitet, und auch ohne den Hörer aus der Klangatmosphäre des Werks zu reissen. In *Stallerhof* kommen in der vorletzten Szene sogar steierische Zitherklänge

vor. Auch diejenigen, die die zuckersüßen Zither-Klänge beim blauweissen Sternenhimmel in Carl Orffs *Der Mond* lieben, werden zugeben müssen, dass hier der plakativ-sentimentale Beigeschmack fehlt. Es ist nämlich eine besondere Begabung Kührs, diverse Stilelemente in einem Werk zu vereinen, indem er sie alle der einen inneren Logik unterwirft. Böse angelsächsische Zungen würden von daher vielleicht Vergleiche mit Komponisten der Postmoderne ziehen (wie z.B. mit Robin Holloway); wenn Kühr aber hier überhaupt ein Vorbild hat, dann ist es vermutlich Alban Berg. In der Thematik von *Stallerhof* lässt Bergs *Wozzeck* deutlich grüssen, handelt es sich doch hier wie dort um eine passive, handlungsunfähige Figur aus einer unteren Gesellschaftsschicht, deren einziger Halt eine Liebesbeziehung «ohne den Segen der Kirche» ist, welche Beziehung aber durch äussere Umstände zugrunde geht.

Die schon erwähnte Zither-Szene in *Stallerhof* ist bezüglich des Vergleichs mit Berg besonders bemerkenswert. An diesem Punkt in *Stallerhof* (es ist die vorletzte Szene) ist das eigentliche Drama vorbei; das Ohr und der Verstand des Hörers (sowie die musikdramatische Tradition, in der Kühr steht) verlangen vom Komponisten einen musikalischen Kommentar zum schon Geschehenen bzw. ein musikdramatisches Zusammenfassen, wie es z.B. Berg in *Wozzeck* in Form eines sinfonischen Intermezzos für Orchester liefert. Darin will Berg nicht nur für sich selber und für sein Publikum sprechen, sondern auch für seine Figuren, mit denen er sich identifiziert, aber die selber unfähig sind, ihre Gefühle verbal auszudrücken. Kurz gesagt: Berg will uns vorschreiben, was und wie wir fühlen sollen. Musikalisch ist es vielleicht ein Höhepunkt, aber dramatisch ein Fehlschlag, das musikalische Äquivalent einer Schlagzeile in einer Boulevardzeitung (wie zum Beispiel meiner Lieblingsschlagzeile, vor fünf Jahren in der Münchner S-Bahn bei einem gegenübersitzenden Passagier erblickt: *Dackel Ludwig totgetreten: Grausam!* Wir wissen nämlich hier, um wen es geht – *Dackel Ludwig* –, was passiert ist – *totgetreten* –, und wie wir emotional zu reagieren haben – *Grausam!*). Kühr folgt dem Beispiel Bergs nicht. Wie schon oft bemerkt, ist die Unfähigkeit von Menschen miteinander zu reden, die wichtigste Thematik von *Stallerhof*. Es ist jedoch ein Zeichen der Grösse von Kührs dramatischer Begabung, dass er gerade hier darauf verzichtet, selber für sie zu reden – und zwar an einer Stelle, wo die Versuchung, dies zu tun, enorm gewesen sein muss. Stattdessen folgt hier die einzige Szene im ganzen Stück, wo überhaupt kein Versuch gemacht wird, mit jemandem zu kommunizieren. Die «Heldin» Beppi singt beim Beerenpflücken halberinnerte Fragmente von Kinderreimen vor sich hin (wie aus der Erinnerung klingt auch die F-Dur-Musik des begleitenden

steierischen Ensembles). Der Erfolg dieser Szene liegt im Paradox, dass die «Sprachlosigkeit», die das Werk dominiert, hier zugleich unterstrichen und entkräftet wird. Beppis eigene Sprachlosigkeit wird nun endlich von ihrer Mutter akzeptiert (deren letzte Worte, «lächelnd, ziemlich leise» gesprochen, sind sogar: «red ned»). Der Konflikt ist entschärft, und die Zukunft anbahnende Hoffnung, die in der vorigen Szene angedeutet wurde, wird gestärkt. Diese Szene – eine Erfindung Kührs, die es im Originalstück von Kroetz nicht gibt – hat also eine entscheidende Wirkung auf das ganze Stück.

Das Niveau der Aufführungen ist auf dieser CD sehr hoch (leider lässt die Aufmachung des Booklets zu wünschen übrig – schön wäre es, wenn u.a. auch Ort und Datum dieser Live-Aufnahmen angegeben wären). Kührs eigene Aufführungen hier lassen allerdings vermuten, dass der Komponist selber sein bester Interpret ist; die Transparenz und der Duktus vor allem der Aufführung von *Stallerhof* sind musterhaft. Es wäre sehr zu wünschen, Kühr bald auch als Dirigent fremder Werke im Konzertsaal oder auf CD zu hören. Vielleicht wagt es auch einmal ein Schweizer Theater, *Stallerhof* zu inszenieren? Tja, Wunder können ja passieren. Auf jeden Fall darf man auf Kührs zweite Oper gespannt sein, die noch vor Ende des Jahrzehnts fertig werden sollte. Vor weniger Zeit ist Kühr von der Edition Durand unter die Fittiche genommen worden. Dies ist ohne Zweifel für das Pariser Verlags-haus ein Glücksfall; hoffen wir nur, dass es ihm auch bewusst ist.

Chris Walton

Un musicien polyvalent

Michel Portal : « *Musiques de cinémas déjouées avec des amis jazzmen* » (« *Histoire de vent* », « *Max mon amour* » # 1, « *Yeelen* », « *Droit de réponse* », « *Max mon amour* » # 2, « *Docteur Petiot* », « *Champ d'honneur* », « *Yvan Ivanovitch Kossiakow* »)

Doudou N'Diaye Rose et ses tambours, Juan Jose Mosalini et son Grand Orchestre de Tango, Michel Benita (contrebasse), Mino Cinelu (percussions), Laurent Dehors (saxophones), Andy Emler (synthétiseur), Paolo Fresu (trompette), Richard Galliano (accordéon), Nguyen Le (synthétiseur, guitare), Rita Marcotulli (piano), Linley Marthe (basse électrique), François Moutin (contrebasse), Guillaume Orti (saxophones), Tony Rabeson (batterie), Aldo Romano (batterie), Ralph Towner (guitare)

Label Bleu/Harmonia Mundi LBLC 6574

La polyvalence de Michel Portal est bien connue. Esthétiquement, c'est un baroudeur qui passe du classique au contemporain, et du jazz au divertissement – pascalien, cela va sans dire, mais

encore mieux en le disant ! Une espèce d'ange intolérant (il y a toujours du fracas dans ses yeux) qui « emprunte du poivre à Coltrane, le sel à Mahler ». Quant à son « harem instrumental », comme il le nomme, il comprend différents clarinettes, les saxophones, le bandonéon. Ce que l'on sait moins, c'est que Portal a composé quelque soixante-dix musiques de film (presque autant que Takemitsu, mais en plus varié). Est sorti récemment ce magnifique disque compact – qui se peut écouter *sans* voir le film y attendant.

Pourquoi « déjouées » ? Parce qu'il n'y a plus d'images, que les musiques de films sont des musiques perdues, explique Michel Portal, que nous sommes allé questionner. « J'ai voulu les faire revivre, ces mélodies, les réimproviser, les taquiner, jouer avec... Avec des musiciens de jazz, pas ceux qui attendent, dans la moite torpeur de leur imaginaire effrayé, le *sol* dièse ou le *la* bémol. Mon rêve, ma référence, c'est les trois notes à la cithare du *Troisième Homme* » (de Carol Reed, et l'obsédant thème de Harry Lime, composé et joué par Anton Karas). Portal se précipite, slalome autour de partitions jonchant le sol, évite des corps dressés de clarinettes, aborde le piano ; et me joue une brique de la musique composée le matin même (sic !) pour un film. Il s'y est plongé, dans l'inconnu de ces nouvelles images, pour trouver de nouveaux rythmes, de nouvelles phrases, des soupirs à étouffer Chopin : « C'est très rapide. Dès la première image visionnée, je note des notes, ça me propulse, je fais plusieurs maquettes pour une même scène. Alors le metteur en scène, suivant son courage (*rires*), choisit ! J'ai écouté tellement de musiques, partout dans le monde. Alors, interprète, puis improvisateur, puis compositeur (c'est exactement comme cela que je me définirais), je peux délirer. Je suis très malin, vous savez, c'est même parce que je suis trop malin que j'essaie d'être honnête : je pourrais composer des tubes, pour des films à mirobolants budgets comme..., ne les citez pas, hein ? Mais une œuvre est une œuvre, une terreur est une terreur. Vous voulez deux cent vingt-sept percussions à la Varèse, une mélodie pygmée, un sax à la Cannonball [Adderley], un contrebas-son à la Bruch ? » On conçoit l'effroi du réalisateur qui est « ou classique ou jazz », rarement les deux. C'est pourtant grâce à cette « polysensualité » (il insiste sur la graphie) que Portal réussit à faire de cette marchandise pour consommateur qu'est de plus en plus le cinéma autre chose qu'un « spectacle pour l'œil assaisonné de musique » (Thomas Mann). Si, dans ces musiques, nous pouvons même voir « un enfant épouvanter la nuit », c'est parce que Michel Portal est toujours tenaillé par l'envie de « faire des choses à fleur de peau et casse-gueule ». « Tant de choses me hantent », conclut-il avec un léger sourire. Comme s'il chassait un prochain fantôme.

Jean-Noël von der Weid

*Œuvres du compositeur italien Ludovico Einaudi**

De nos jours, la musique contemporaine est conçue par la majeure partie des personnes comme étant incompréhensible et désagréable à écouter. Au cas où ce point de vue serait acceptable, il n'en demeure pas moins que les œuvres de Ludovico Einaudi constituent une exception à ce cliché. En effet, à la première écoute cette musique s'offre à l'auditeur en lui apportant tant de sensations nouvelles que la difficulté qui se pose est de les traduire en mots.

Ce jeune auteur italien, né à Turin en 1955, a fait ses études avec les compositeurs Azio Corghi et Luciano Berio. Sa particularité réside dans son langage éclectique et multi-média. Précisément, cette musique nous fait ressentir de fortes sensations ; par exemple, le ballet *Time Out* (partition et disque compact Ricordi 1988) est riche en suggestions diverses : musique de discothèque, lumières psychédéliques, mouvements de danse qui se rapprochent bien plus du rock and roll que du classique, et d'autres vagues atmosphères de jazz. *Time Out* est un voyage dans le temps, qui s'ouvre et se conclut par deux poèmes en anglais de Andrea De Carlo. Le premier, *Before*, nous explique « l'occasion » fortuite (on pourrait se souvenir de Montale à ce propos) offerte par la pluie, c'est-à-dire un événement étrange et nouveau qui rend impossible la distinction des contraires et devient la cause de l'arrêt du temps. Ce voyage dans le temps et hors du temps se déroule en plusieurs étapes : Einaudi construit son œuvre en enchaînant seize courts morceaux, lents ou rapides, d'ensemble ou solistiques, rythmiques ou mélodiques, agressifs ou élégiaques. *Time Out* se conclut par un autre poème, *After*, qui est le souvenir de tout ce qu'on a recueilli et perdu pendant le voyage.

Encore des sensations dans *Stanze* pour harpe seule, sensations cette fois tout à fait intimes. La harpe solitaire parcourt ces seize « Pièces », ces seize espaces intérieurs et elle y trouve chaque fois des variations différentes sur le thème du contact, dans le sens physique du terme. On peut avoir l'impression, à la première écoute, que cette musique fut inspirée par des impressions tactiles et qu'elle produit une sorte de massage des oreilles et du corps. Les différents « attouchements » correspondent à des variations de l'écriture musicale : ici une conception essentiellement rythmique, là des notes isolées sur un fond d'arpèges assez uniforme, parfois une mélodie qui cherche son chemin avec timidité et stupéfaction, quelquefois un accord, un écho qui confèrent une atmosphère enchantée à une idée très simple. Les sensations tactiles dont on a parlé n'ont pas, à mon humble avis, une dimension érotique, mais plutôt une délicatesse, un enchantement presque

enfantin, qui donne un charme magique et rêveur au matériel musical en soi-même élémentaire et, dirait-on, improvisé. Un compliment enfin à Cecilia Chailly qui « touche » sa harpe jusqu'à se confondre avec elle.

Le dernier ouvrage de Ludovico Einaudi est le ballet *Salgari* (partition et disque compact Ricordi 1995), inspiré par l'écrivain de romans d'aventure, qui s'est suicidé en 1911. On retrouve la dimension collective du précédent ballet *Time Out*, enrichie par une recherche de l'exotisme obtenue par l'utilisation particulière des instruments. L'orchestre est constitué d'instruments pour la plupart traditionnels, non asiatiques ; cependant le résultat sonore d'ensemble, surtout à cause de l'emploi des instruments à vent, nous suggère une atmosphère d'aventure au cœur de la jungle, pleine de végétation et d'animaux inconnus, de couleurs et de parfums exotiques. Même le piano, l'instrument occidental par excellence, est le protagoniste d'un morceau de *Salgari*, *Realtà 1* : deux pianos évoquent d'abord de vastes étendues à peine caressées par le vent, un climat apaisant obtenu par un doux ostinato et de longues gammes ascendantes, puis suit une partie violente et sauvage, composée sur un ostinato « à la Bartók », enfin la partie initiale revient et donne au morceau une forme tripartite. Avec *Salgari*, le compositeur ne nous donne pas la description fidèle et réaliste de ces terres lointaines : comme l'écrivain qui parlait de la Malaisie tout en restant enfermé dans sa chambre, le musicien nous donne un souvenir de fantaisie de ce monde asiatique à travers l'écho de ses harmonies et de ses poèmes (des textes de Salgari, Tagore et Charles Duke jr., sont récités et chantés – dans ce dernier cas, les voix du chœur se mêlent à l'orchestre, tels des instruments). Avec *Salgari*, Einaudi déploie une grande variété expressive, qui va de la violence tribale au charme sensuel, par exemple dans *Jungla 7* (encore une fois, la harpe de Cecilia Chailly, soutenue par un ostinato des instruments à vent). Variétés de sensations, parce que, comme on l'a déjà remarqué, la créativité d'Einaudi déborde du domaine strictement musical pour se faire image, danse, lumière, couleur, parfum, toucher. On pourrait conclure en relevant qu'un des leitmotifs de Ludovico Einaudi est le thème du voyage : le voyage dans le temps de *Time Out*, dans l'espace de *Stanze* et je dirais même dans le temps et l'espace, c'est-à-dire dans l'imagination dans *Salgari*. Voyage à étapes et circulaire, parce qu'à la fin, on entend de nouveau le thème initial, comme si on revenait au point d'où l'on est parti.

Laura Bolognesi

* *Time Out. Un viaggio nel tempo*, testo di Andrea De Carlo; D. Ezralow, J. Hampton, S. Lehner, A. Roland (voci), Orchestra «Carme», L. Einaudi (pianoforte e direzione), R. Rivolta, A. Romani (flauto), D.D. Ciacci (oboe), V. Canonico (clarinetto), C. Pascoli (sax), O. Meana

(fagotto), A. Borroni (corno), G. Bodanza (tromba), G. Corsini (trombone), M. Ben Omar (percussioni), A. Golino (batteria), G. Cocilovo (chitarra elettrica), M. Scano (violoncello); CD Ricordi CRMCD 1011 – *Stanze*; Cecilia Chailly (arpa); CD Ricordi CRMCD 1025 – *Salgari*, testi di E. Salgari, R. Tagore, Ch. Duke jr.; M. Senguta (voce recitante), C. Paltrinieri (voce), N. Hackett, L. Francia, L. Fegali (coro), R. Rivolta, E. Galante (flauto), M. Arcari (oboe), P. Beltrami (clarinetto), G. Hoffer (corno), D. Morselli (tromba), A. Frigerio (trombone), M. Dolci (tuba), C. Chailly (arpa), M. Fedrigotti, C. Rigamonti (pianoforte), C. Boccadoro, L. Gusella (percussioni), Il Quartettone, L. Einaudi (direzione); CD Ricordi CRMCD 1035

Bonheur dégoupillé et trances de lumière

Jean-Marc Singier : « Tohu-bohu d'intrus » (1992), « Zombres-Blabaïka-Balérinabulle » (1989-1990), « Bouts-rimés burinés » (1983), « Traces, et strettes, en strates,... en strophes » (1989), « A gogo, de guingois » (1989), « S'immiscer, en phases, en lice, en files, pêle-mêle » (1994), « Blocs, en vrac, de bric et de broc » (1993); *Ensemble Fa, Dominique My (direction); Accord/Una Corda 202762*

Allain Gaussin : « Irisation-Rituel » (1980) pour soprano, flûte et orchestre, « Arcane » (1981-1986) pour piano, « Camaïeux » (1983) pour ensemble électronique; Irène Jarsky (soprano), Pierre-Yves Artaud (flûte), Nouvel Orchestre philharmonique de Radio-France, Peter Eötvös (dir.); Jay Gottlieb (piano); *Ensemble d'instruments électroniques de l'Itinéraire, Yves Prin (dir.); Salabert/Harmonia Mundi SCD 9410*

Il est réconfortant que des compositeurs français existent, qui ne sont pas les vassaux sans âme ou les laborieux tâcherons de l'esthétique boulézienne. Jean-Marc Singier, par exemple, 41 ans, est un étincelant bidouilleur de bric-à-brac sonore. Sa musique, en effet, gorgée de rythmes surprenants, est mitonnée avec une minutieuse minutie (tout gît dans le détail ; voir ses titres). Exempte des deux esthétiques à la mode, l'avachissement néotonal et la tendinite algorithmique, elle reflète le plaisir de l'être tout entier jouissant de lui-même. Jean-Marc Singier, c'est la vie qui se dégoupille, qui déborde, celle qui vous entre à vif dans les chairs, leur communique une euphorie sans pareille. Il n'est que de savourer ses cabrioles lexicales, et l'on comprend son amour de Rabelais, Arcimboldo, Bosch, Tinguely, Michaux ou des grandes épopées du théâtre balinaï et du kathakali indien. Mais attention ! ce savant baroquage, ce bazar d'élucubrations phonétiques, si on les réécoute, petit à petit nous prennent par un étrange resserrement. Comme pour toute œuvre digne de ce nom, écrivait Diderot, une fois la clarté faite, le mystère resurgit, plus

épais et plus riche, laissant l'auditeur aux abois. Ici, l'on entend alors grincer les charnières de ce monde épouvanté, là c'est un volet de vent qui nous laisse hérisssés de mélancolies aiguës. Dominique My et son Ensemble Fa interprètent ces pages avec tout le raffinement requis.

Tout change avec Allain Gaussin (le double « l » provient d'une erreur administrative, mais n'en représente pas moins, pour Harry Halbreich, auteur de quelques mots d'introduction, « une touche de rêve celtique » !). Ce musicien-poète, tel que l'a surnommé Olivier Messiaen (qui lui préfaça un recueil de poèmes), est celui d'un « pur vertige en rêve » et d'un « sac de cris ». Une ambiguïté que ne lève pas ce récent disque compact (couronné récemment par le Prix de l'Académie Charles-Cros). On ne sait en effet comment nous touchent la beauté et la puissance de cette musique si affamée de vie. Car il y a, chez Gaussin, du Gérard de Nerval, celui qui attife le néant, et du Allain, qui « esquissait en poète les lignes du ciel/ Immobile/ Des heures durant/ Comme une âme avide/ Bercée par les jeux du silence » ; mais va aussi grand-erre le Wozzeck qui « court le monde comme un rasoir ouvert ». Ainsi, *Irisation-Rituel* nous fait voyager intérieurement vers la contemplation sereine de la lumière. En chemin, pourtant, cette lumière se fracasse – comme lorsqu'elle passe à travers un prisme (c'est l'irisation) –, l'orchestre s'alourdit en multipliant les harmonies : le compositeur nous a découpé des morceaux d'un espace infini ; mais les spasmes de douceur qui y grésillent brisent l'effroi de leur silence. Gaussin n'écrivait-il pas, en 1987 : « La confrontation avec l'infini, avec le vide absolu, avec des zones où tout est possible, constitue la base d'une réflexion [...] avec laquelle chaque créateur se doit de répondre avec le poème de détermination possible » ? Un autre type de lumière nous éblouit dans *Arcane*, supérieurement interprété par l'hyper-mobile Jay Gottlieb : celle qui « glisse, ignorant la mémoire qui ronge », comme l'écrit Gaussin dans le poème précédant la partition. La « phrase musicale, l'une des composantes essentielles » de l'esthétique du compositeur, l'exprime : sa tension, son élasticité, ses désintégrations, les miroirs déformants qu'elle nous tend, permettent d'esquiver l'insolente sérénité de la douleur, c'est-à-dire sa « charge potentielle ». Le miroir de la dernière œuvre de ce disque, *Camaïeux*, veut « briser les rites mémorisés » en utilisant, comme l'explique Gaussin, toute une série de procédés : la mutation de timbre, la rupture et le glissement harmonique très lent, la variation de brillance, le resserrement progressif du temps ou la multiplication de microstructures rythmiques. Ces pages tentent, par une sensation de dégradé progressif (référence au titre), de nous faire sentir la relation qui existe entre les disparates des sources sonores (objets sonores, guitare électrique, instruments de percussion

« naturels » ou totalement transformés électroniquement, claviers de synthétiseurs analogique et numérique). Les musiques de ces deux compositeurs, d'un lumineux bonheur, ne sont pourtant pas de celles que l'on écoute avant de s'endormir.

Jean-Noël von der Weid

Discussion Diskussion

Zum Aufsatz « Vom Tristan-Akkord zu den Zwölftonakkorden Alban Bergs » in Nr. 43, S. 16 ff.

Im sehr lesenswerten Artikel von Theo Hirsbrunner fehlt jeglicher Hinweis auf die Frühwerke Bergs, deren Manuskripte seit gut fünfzehn Jahren öffentlich zugänglich¹ und Gegenstand ausgiebiger Forschungen geworden sind². Insbesondere das dritte der fünf Sonatenfragmente für Klavier enthält *in nuce*, was Hirsbrunner für Bergs gesamte spätere kompositorische Entwicklung zeigen will; hier fehlen weder Tristan-

Akkord noch Quartenschichtung. Berg hat bekanntlich einige seiner frühen Werke in spätere integriert: Ein *Clavierstück* in f-Moll³ wird z.B. Kern der 1. Szene von *Wozzeck*, III. Akt; die IV. Sonate (Fragment) in d-Moll zum Beginn des letzten Zwischenspiels derselben Oper. Das Studium des Frühwerks von Alban Berg hat das Bild des Komponisten zwar nicht dramatisch verändert, wohl aber vertieft und verfeinert. Zum Verständnis des ganzen Schaffens scheint es mir unentbehrlich.

Jean-Jacques Dünki

1 Österreichische Nationalbibliothek, M.S. F 21 Berg 55, 56 und insbesondere 48 (Sonatenentwürfe)

2 Rudolf Stephan: *Alban Berg als Schüler Arnold Schönbergs* in: *Bericht über den 2. Kongress der Internationalen Schönberg-Gesellschaft*, hrsg. R. Stephan und S. Wiesmann, Wien 1986; Ulrich Krämer: *Alban Berg als Schüler Arnold Schönbergs / Quellenstudien und Analysen zum Frühwerk*, Diss., FU Berlin 1993, erscheint im Herbst 1995 als Buch bei UE Wien; ders., *Quotation and Self Borrowing in the Music of Alban Berg*, Journal of Musicological Research, 12 / 1992, S. 53; ders., Booklet zur CD Jecklin 643-2, Alban Berg: Frühe Klaviermusik, Zürich 1990

3 ÖNB, Berg 5/1 + 1'

Rubrique ASM Rubrik STV

Gründung des Komponistenkollegiums im STV

Am Nachmittag des 10. Juni 1995 trafen sich in der Universität Lausanne-Dorigny 40 Komponisten und Komponistinnen, um das Komponistenkollegium im Schweizerischen Tonkünstlerverein formell zu gründen, nachdem die Generalversammlung am Vormittag durch Änderung des Artikels 4 der Statuten grünes Licht gegeben hatte. Offensichtlich entspricht diese Neugründung, als Idee einer kleinen Runde von Komponisten nach einem Konzertabend in Biel geboren, verschiedenen Bedürfnissen. Da der STV ja kein Berufsverband von Komponisten ist und nicht Mitglied der *Union Européenne des Compositeurs* werden kann, musste erst ein solches Gremium für die Schweiz geschaffen werden. Auch war in vielen vorbereitenden Gesprächen klar geworden, dass viele Komponisten ein Forum suchen, wo sie ihre Bedürfnisse artikulieren können, besonders in Fragen, wo nur gemeinsames Handeln Erfolg hat. Dieser Berufsverband, dieses Instrument, musste also erst geschaffen werden; stark genug, um handlungsfähig zu werden, differenziert genug, um dem Individualismus seiner Mitglieder Rechnung zu tragen.

Am Tonkünstlerfest in La Chaux-de-

Fonds im September 1994 stellten Pierre Mariétan und Mitunterzeichnende den Antrag zur Gründung des *Komponistenkollegiums*. Der Vorstand des STV äusserte den Wunsch, dieses zukünftige Kollegium im Tonkünstlerverein zu integrieren. So fand am 18. Dezember 1994 am Sitz des STV in Lausanne ein Treffen der Gruppierung *Komponistenkollegium* mit dem Vorstand des STV statt. In konstruktivem Geiste wurden die Grundzüge des neuen Berufsverbandes entworfen. Das zweite Treffen am 2. April 1995 im Konservatorium Biel klärte auch die Frage der Mitgliedschaft. Die komponierenden Mitglieder im STV werden automatisch Mitglieder des *Komponistenkollegiums*. Das Büro (zurzeit: Pierre Mariétan, Alfred Schweizer, René Wohlhauser) sichert die Zusammenarbeit mit dem Vorstand des STV und koordiniert intern die acht Arbeitsgruppen. Das Kollegium will sich etwa dreimal im Jahr treffen. In der Gründungssitzung am 10. Juni 1995 haben sich die Arbeitsgruppen (z.B. Berufsstand, Urheberrechte, Internationale Beziehungen, Verlagswesen, Verbreitung) bereits locker formiert und erste Untersuchungen bekanntgegeben. Zukünftig erhalten die Mitglieder ihre Informationen direkt vom STV.

Das nächste Treffen findet am Sonntag 19. November 1995 im Konservatorium Biel statt.

Jean-Jacques Dünki

Kontaktadresse: *Komponistenkollegium* des STV, c/o Alfred Schweizer, Postfach 17, 2513 Twann, Tel/Fax (032) 95 21 29