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

**Herausgeber:** Schweizerischer Tonkünstlerverein

**Band:** - (1996)

**Heft:** 48

**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**

# Comptes rendus
# Berichte

## Nouvelles rencontres avec la musique chinoise

*Paris : Présence 96*

Le Festival international de la création musicale *Présence 96* s'est déroulé à Paris du 2 au 24 février 1996, à la Maison de Radio-France. Cette année a voulu rendre hommage à la jeune musique contemporaine chinoise – qui avait été en partie accueillie au Festival d'Automne dernier – en présentant les œuvres récentes de dix-sept compositeurs chinois, la plupart de Chine populaire, nés dans les années 50 et 60.

Ces musiciens, qui ont aujourd'hui une trentaine ou une quarantaine d'années, ont connu leurs années de formation au cours de la Révolution culturelle de 1966–1976, pendant laquelle ils ont donc participé aux travaux dans les champs et les usines, tout en se familiarisant avec les traditions populaires des campagnes reculées. C'est en faisant la transcription des chants et la collecte des instruments traditionnels, auxquels ils se sont souvent initiés, qu'ils ont acquis une base musicale, peut-être lacunaire, mais spécifiquement chinoise. Si la Révolution culturelle a vidé les institutions musicales pendant dix ans et donc interrompu le cours de la transmission des connaissances, creusant la rupture des échanges avec l'Occident déjà instituée en 1948, elle a par contre eu le mérite de valoriser la richesse de ce patrimoine musical populaire et traditionnel, tant du point de vue du répertoire que du point de vue instrumental, voire de l'esprit ancestral qu'elle détient.

Cette génération de compositeurs, non forgée aux contraintes d'académismes d'école, a de ce fait gagné une certaine indépendance, qui se traduit par une audace et une « virginité » d'expression volontairement inspirée par les sources anciennes et tendue vers la modernité. Aujourd'hui, à l'heure d'une nouvelle rencontre Orient-Occident amorcée dans les années 1980, cet acquis semble avoir modifié l'approche réductrice et quelque peu académique qui avait marqué les influences occidentales des générations chinoises précédentes, depuis le début du siècle, et en particulier dans les années 30.

La génération de compositeurs dont nous parlons ici n'a donc pas eu de contact approfondi avec l'Occident, que ce soit par l'étude des œuvres ou par l'échange direct, avant les années 1980, années à partir desquelles un certain nombre d'entre eux eurent la possibilité de venir étudier en Europe et aux Etats-Unis, entre autres auprès de G. Ligeti, K. Huber, B. Ferneyhough, G. Grisey, Y. Taïra et, pour certains, J. Cage, Messiaen, Denisov. Loin d'un style national unificateur, il s'agit d'une génération éclose spontanément et en différents endroits, de créateurs singuliers qui renouvellent l'approche d'un syncrétisme Orient-Occident.

*Plénitude harmonique et matérialité de la durée*

A l'audition des œuvres récentes de cette jeune génération chinoise, on remarque les signes de la naissance d'une écriture, dont les traits marquants ne se situent pas dans une élaboration polyphonique particulièrement complexe ni dans un contrepoint rigoriste, mais dans la volonté convaincante d'une rencontre de la modernité occidentale avec la réactualisation de valeurs chinoises anciennes. Ecriture encore fragile et en train d'intégrer les données techniques et technologiques de l'Occident, pour un nouveau langage musical chinois.

Certaines de ces valeurs se renouvellent et s'imposent à l'audition des œuvres. Sans prétendre à l'assurance d'un savoir, je crois qu'il faut être à l'écoute de ce langage nouveau afin d'en saisir les différences et les particularités, et je voudrais tenter d'exposer ici celles que j'ai distinguées.

J'ai été frappée par la constance d'un espace harmonique vaste et plein, dans lequel évoluent entre elles les notions de temps, de matière et d'équilibre. Equilibre du grave et de l'aigu, recherché du point de vue d'un « milieu » (comme on le dit du « point » dans l'image photographique), par la présence d'un point-actuel tendu d'emblée sur une large toile de fond (harmonie latente), et qui se déplace dans les couches ou coupes harmoniques. Il en est ainsi de l'équilibre de la distribution des composantes harmoniques dans les accords, dans le traitement des résonances et des timbres ainsi que dans la marche des parties, qui avancent toutes « par le milieu » (de même que l'herbe pousse par le milieu), plutôt qu'elles ne se divisent en structurations séparées. Cette qualité de l'espace harmonique s'associerait, à mon sens, à une conception *pleine* du son, que la polyphonie vient irriguer et temporaliser de l'intérieur. Ainsi du passage progressif, dans le concerto pour hautbois et orchestre *Extase,* de Qigang Chen, qui, d'une harmonie résonnante, passe à de longues lignes sinueuses qui viennent peu à peu strier l'espace jusqu'à constituer un dense tissu polyphonique de lignes sinusoïdales – procédé à la fois typique de la musique chinoise et qui fait surgir ici une modernité géométrique rappelant l'analyse du comportement des fluides. Le traitement sinusoïdal et répété des lignes installe le caractère non linéaire de la durée, qui, selon son échelle temporelle contractée ou dilatée, fait apparaître la matérialité de la durée : l'écoulement du temps dans la matière ne répond pas à une ligne droite.

Plénitude de l'espace harmonique et matérialité de la durée me semblent être deux pôles de variables, constants dans la plupart des pièces présentées. D'ailleurs, l'emploi des modes de jeu traditionnels oscillants, tels ceux des anches doubles introduisant la variation microtonale de sons entretenus, ainsi que la grande variété d'instruments à large spectre timbral, tels les bols tibétains, cymbales et tam-tam à hauteurs indéterminées, concourent aussi à cet effet d'irrégularité et de richesse timbrale que Xiaoyong Chen met en valeur dans *Warp* pour orchestre de chambre.

Cette sensation de plénitude, sensation sphérique du son, tend vers l'harmonie vaste et fluide, aux tensions sans cesse dépliées d'un milieu sonore, que Hao-Fu Zhang obtient par l'emploi des quartes superposées dans le *Concerto pour piano et orchestre*. Cette utilisation, d'ailleurs typique de la musique traditionnelle du Nord-Ouest de la Chine, permet ici des dialogues de timbres entre le piano et les différentes familles d'instruments. Sensation de plénitude sphérique qui peut être menée jusqu'à l'élargissement maximal du milieu sonore dans l'œuvre de Xiao-Fu Zhang, *Nuo ri lang*, provoquant un état d'« éblouissement » lumineux à l'instar des musiques rituelles du Tibet. Pourtant, dit Xiao-Fu Zhang, il ne s'agit pas du tout de reproduire une tradition, mais au contraire « d'inventer, toujours réinventer le monde ». Ici, l'utilisation familière des sonorités inharmoniques les plus riches et les plus pleines des instruments tibétains s'associe au traitement spectral des timbres et des résonances, et se construit tout au long d'un crescendo imperceptible. L'expérience de la durée, la lente fabrication d'un état constituent l'événement dans cette pièce : non pas un temps réaliste, qui imiterait un modèle extérieur, préexistant, mais une expérience du temps dans la matière.

La plupart de ces œuvres instaurent d'ailleurs une temporalité très particulière, à l'épreuve de l'imagination et de l'expérience. Cette notion du temps déplace certaines de nos catégories et fait apparaître de nouveaux espaces de perception pour des objets qui peuvent nous sembler proches, bien qu'ils s'avèrent soudain surprenants, saisis dans une autre dimension.

Il s'avère qu'à des degrés divers, la notion de temps ne se dissocie pas de la matière qu'elle traverse, de la forme ou du geste qui s'y distribue. Le temps respire, se fait et se défait : c'est le temps de l'événement, de l'écoulement. Régimes de vitesses dans les modes de jeu instrumentaux, dont les traits expressifs, précis, « signent » l'événement, soigneusement dosé en termes de gradations, en termes de proportions et de degrés de puissance plutôt que quantifié et calculé *partes extra partes*. Ce qui fait qu'un frémissement, une chute, un effleurement, devient une forme donnée au temps, celle d'un geste incarné qui ne saurait être qu'une simple métaphore, mais qui se signale pleinement comme un trait intensif.

Zhu Shi souligne ainsi à propos de son œuvre qu'en « accord avec la manière de penser par images de la musique traditionnelle chinoise, on trouve un lien étroit entre contenu sémantique et configuration sonore ». Ces « images » ne sont pas uniquement visuelles, mais davantage des degrés de contraction et de vitesse qui relèvent d'un événement intense, un événement de l'esprit : saisir dans l'esprit un événement du monde et lui donner un temps, une forme – une empreinte. Cette fois, c'est l'empreinte du langage qui fait événement et surgit dans une potentialité matricielle, traitée en variation continue des timbres, des hauteurs et des régimes de vitesses dans *Douze Pièces en cinq parties* pour quintette à vent, à la limite extrême d'un continuum phonétique.

Cette *manière de penser par images*, avec toutes les précautions que nous devons accorder à ce terme, prend parfois l'accent de cris, de chuintements dans le solo de shakuaschi de l'œuvre de Ma Shui-long, *Idea and Image,* qui ne sont plus de simples représentations, mais des figures-temps, empreintes du vent, de la pluie, de la langue et des pleurs, empreintes dans la mémoire des gestes et de la voix, de la faune et de la flore, du temps et de la nuit. Le monde parle, il faut parler le monde, l'écriture du monde incombe aux hommes. Mais en sont-ils capables ?

L'esprit est-il à la hauteur de la nature, en tant que processus de vie, d'engendrement du divers et de l'intelligible ? Il doit s'*y porter, s'y exercer*. Le temps incarné dans la durée et le geste témoigne d'un autre lien à la nature, à l'univers, celui d'une responsabilité, la volonté de trouver le lien de coextensivité de l'homme, de l'esprit et de la nature. Et l'on retrouve dans la plupart de ces œuvres la force d'inspiration du tao et du chamanisme (chez Tan Dun), ou des références telles que *Nuo ri lang,* le dieu de la nature, titre d'une œuvre de Xiao Fu Zhang, au *Dialogue entre Taoïsme, Bouddhisme et Confucianisme* de Hwang-Long Pan, ainsi que des références au philosophe taoïste Tchouang-Tseu dans *Gu Yin* pour flûte et percussion chinoise de Xu Yi, à la tradition de la méditation dans *L'esprit de la montagne et du temple*, pour neuf instruments, de Hung Chien-Hui.

C'est pourquoi nous sortons là de notre habitude des métaphores, pour entrer dans une autre logique de *l'idée et de la sensation*, où tout l'effort se condense pour s'incarner de façon « juste » dans l'immédiateté d'une image-temps, d'une image-mouvement. Saisir l'idée, saisir « l'éclair, l'étincelle, l'éclat lumineux, vif et intense ; mais aussi le trait d'esprit, le ‹ blitz › », dit Chen Yi à propos de son œuvre *Sparkle*. Le trait intensif d'un événement se construit et s'incarne dans une forme-durée : il ne s'agit plus d'un simple effet, mais davantage d'une figure-temps à l'instar de la poésie chinoise traditionnelle, qui vise « l'intégration parfaite de l'idée et de l'image ».

La musique chinoise garde un rapport privilégié avec la poésie : « quand la poésie ne suffit plus, commence la musique », dit un proverbe chinois, et cette racine révèle son lien étroit avec la poésie, qui demeure une ascèse esthétique intense, à la fois abstraite et très concrète. Nombre d'œuvres en font preuve par leur subtilité d'articulation et leur art des liens, dans ce passage à l'intensité du signe lié à la précision du geste, écriture de l'immédiat et de la trace, comme la calligraphie traditionnelle chinoise.

*Regards sur un passé récent*

La musique occidentale cherche l'Orient depuis longtemps, s'en approchant par captures successives : mais comment saisir ce qui est si *autre* sans se dessaisir de ses propres formes et lois ? Longtemps l'Occident s'est fabriqué « son Orient » par touches mesurées, isolées et transposées sur son territoire, sans risque de perte d'identité : un air d'Orient lointain, une fantaisie exotique.

Pourtant l'emploi des modes et de la gamme par tons entiers a ouvert une brèche aux conséquences bien plus profondes que de simples emprunts et citations. C'est peut-être aujourd'hui ce que l'on commence à mesurer, précisément à la lumière d'un retour qui fait réponse – celle de ces jeunes compositeurs – et qui relance ce qui a pu préparer les conditions de cette nouvelle rencontre au niveau du langage et des techniques musicales.

De fait, ce désir d'ouverture et de syncrétisme, sous forme d'emprunts et de citations, n'a cessé de travailler le langage musical. Dès la fin du XIX^e^ siècle, l'esthétique russe était imprégnée d'une aspiration à un syncrétisme des cultures, et les références slaves, auxquelles s'ajoutaient des composantes extrême-orientales, constituaient un atout dont les artistes russes se prévalaient pour affirmer leur spécificité face à l'Europe occidentale, imposante et exclusive.

C'est ainsi que l'école russe participe activement à cette synthèse Occident-Orient : l'emploi des gammes par tons entiers et des quartes superposées avait occupé très tôt une place importante dans la technique des harmonistes russes, de Glinka, Borodine à Moussorgski, et celle-ci se prolonge et s'amplifie, avec Scriabine puis Wyschnegradsky, dans l'idée des milieux sonores, procédant par sphères chez Scriabine, et par développement d'espaces harmoniques spécifiques chez Wyschnegradsky.

L'Europe occidentale reprend et intègre de son côté cette ouverture harmonique qui autorise peu à peu une nouvelle matérialité sonore. En incorporant la justification des harmoniques éloignés, Debussy génère un univers de suggestion perceptive qui introduit quelque chose du phénomène sonore pour lui-même, d'ailleurs lié à une évocation de la nature et du temps dans la matière : fluidité de l'eau, évocation du vent et de la pluie, de la lumière, des heures et des distances. Le proche et le lointain, le fond et la forme travaillent dans le sens de la durée et de l'événement – une idée chinoise, en quelque sorte. La matérialité des sensations engendre de nouveaux univers d'expression, de timbres et de rythmes qui seront par la suite repris et architecturés chez Messiaen.

C'est ainsi que tout un pan de l'évolution du langage musical occidental a fait en quelque sorte une série de pas, incorporant peu à peu des composantes extrême-orientales auxquelles la jeune génération chinoise se déclare d'ailleurs sensible : « Les Chinois aiment Debussy et Messiaen, deux musiciens très marqués par les sons et l'esprit de l'Orient ».

Nombre d'idiomes familiers de la musique chinoise et extrême-orientale ont été intégrés dans le langage de la musique contemporaine des vingt dernières années, tels que les techniques d'accélération, glissandi, répétitions, régimes d'accents. On peut compter parmi ceux-ci l'introduction progressive de nouvelles techniques de jeu, allant de la familiarisation avec la variation des micro-intervalles à la pratique du souffle continu, en passant par l'emploi de nombreux instruments de percussion provenant des cultures orientales.

Ces différentes composantes ont participé à la création d'une « plate-forme expérimentale » de l'écriture et du jeu instrumental, qui a par ailleurs été augmentée d'une réelle approche de la philosophie extrême-orientale par l'école américaine. Tan Dun reconnaît en ces termes la relation très forte qui s'est nouée aux Etats-Unis entre John Cage, Georges Crumb et les jeunes compositeurs chinois : « Ce sont deux compositeurs très influencés par la philosophie orientale. Nous avons des tas de sujets de conversation en commun : le zen, les idées bouddhistes, le tao et le *Yi-Qing* ».

A force d'appeler l'Orient, l'Orient tendrait enfin à trouver une place dans le langage. Cette surface d'enregistrement, de signes et de techniques, de dispositions à penser et à sentir allait permettre de préparer un terrain d'échanges pour de nouvelles rencontres, celles qui font retour aujourd'hui avec la nouvelle musique chinoise, sans aucune « imitation » cette fois, rafraîchis de grâce et de vitalité, de leur propre vérité en quelque sorte, qui se réclame d'un renouveau créatif des profondes traditions orientales et non pas d'une répétition ou d'un conformisme.

On ne peut être que saisi par cette respiration enracinée dans une tradition trois fois millénaire et dont certaines valeurs restent profondément présentes, celles d'une poétique de la matière non dissociée de l'exercice de l'esprit, celles d'une temporalité propre, qui restitue le temps dans les choses et dans le geste (et ne l'organise pas seulement). C'est cet art du temps dans le geste et dans le signe qui nous a été le mieux révélé par l'étonnant ensemble *Huaxia*, constitué d'instruments traditionnels chinois, joués par de jeunes musiciens, et spécialisé dans le répertoire de la

musique contemporaine. Les sonorités douces de ces instruments anciens, aux nuances délicates et lumineuses, mêlent le climat de la musique chinoise ancienne à un langage contemporain totalement épuré, singulier. Chaque son, chaque nuance est énoncé avec précision, inscrivant un espace propre dans l'équilibre des composantes. La grâce et la délicatesse sont sollicitées comme critère de sensibilité, convoquées en même temps que l'élégance surprenante d'une virtuosité discrète. La légèreté et la fraîcheur d'un tel jeu instrumental viennent régénérer l'écriture contemporaine, la reliant soudainement à une civilisation millénaire jusque-là exogène.
Et l'on se prend à penser aux possibilités d'une transversalité des musiques du monde, dans laquelle ne s'opérerait pas systématiquement l'intégration laminante de la diversité des cultures vers un langage unique et homogénéisant, mais au contraire l'éclosion de la diversité et la spécificité des cultures dans un langage contemporain en « partage ».

Pascale Criton

## Eine Komponistin und drei Komponisten begegnen sich

*Basel: Komponistenwoche an der Musik-Akademie*

Seit 1986 finden an der Musik-Akademie Basel etwa im Zweijahres-Rhythmus Komponistenwochen statt, in denen Studierende und Lehrer zusammen mit Komponisten deren Werke erarbeiten. Vorträge, Analysen, Diskussionen begleiten die Ergebnisse, die in einer Reihe von Konzerten dem Publikum vorgestellt werden. Rudolf Kelterborn hatte als Direktor der Musik-Akademie diese Komponistenwochen initiiert. Nach seinem Rücktritt von der Direktion war er gebeten worden, selbst zusammen mit drei weiteren Persönlichkeiten aus der mittleren und jüngeren Generation eine solche Woche zu gestalten. An fünf Tagen fanden drei Konzerte, acht Vorträge, z.T. mit Diskussionen («Seminarien» nennt man das) und zwei Podiumsgespräche statt. Alles stets in vollen Sälen! Die regulären Stundenpläne durften wieder einmal über den Haufen geworfen werden... Neben Kelterborn prägten Younghi Pagh-Paan, Hanspeter Kyburz und Christoph Neidhöfer diese Tage. Alle hatten die Aufgabe erhalten, das eine Mal anhand eigener Werke, das andere Mal in der Auseinandersetzung mit der Musik anderer in ihr Denken und Arbeiten einzuführen.
Christoph Neidhöfer (*1967), ehemaliger Schüler Kelterborns, heute an der Harvard University in Boston wirkend, stellte die Freiheit des Hörers und des Interpreten in den Mittelpunkt seiner Betrachtungen und zeigte, wie diese selbst bei so «fesselnden» Komponisten wie Wagner und Nono zum Zug kommen kann. In seine eigene Musik – wie zum Beispiel in «Interplay» – baut er gewisse, freilich recht eng begrenzte Freiräume bewusst ein. Entscheidender als die Frage, was die Interpreten «dürfen» oder «nicht dürfen» ist wohl dabei, dass seine musikalische Sprache zu einer Offenheit gelangt, die ein überdurchschnittlich aktives Ohr erfordert, von dem abhängt, wie hoch der Mehrwert ist, der beim Spielen und Hören abgeschöpft werden kann. Die einen kamen in Neidhöfers Musik so durchaus auf ihre Rechnung, andere vermissten etwas den persönlichen Ton, der sie im Spiel mit der eigenen Wahrnehmung nicht allein lässt. Vier Werke wurden von den Studierenden ganz ausgezeichnet dargeboten, davon zwei unter der souveränen Leitung des Komponisten.
Akkurat war auch die von Jürg Henneberger geleitete Aufführung der überaus schwierigen «Cells» von Hanspeter Kyburz für Solo-Saxophon (mit dem phänomenalen Marcus Weiss) und Ensemble. Kyburz (*1960), der nach Studien in Graz vor vielen Jahren nach Berlin gezogen ist, weckte mit seinen glänzend vorgebrachten Ausführungen über sein Komponieren auf der Basis von Algorithmen grösstes Interesse nicht nur bei der zahlreichen jüngeren Hörerschaft, sondern auch bei älteren Kollegen, denen zum Teil die Arbeit mit dem Computer eher fremd ist. Kyburz geht mit ihm durchaus kritisch um, begnügt sich nicht damit, irgendwelche schicken Fractals vorzuführen. Er setzt sich der Fremdheit nur begrenzt vorhersehbarer Prozesse aus, um in seiner Reaktion darauf Ungewohntes aus sich selbst herauszuholen. So sind seine Partituren denn auch mit viel Phantasie und instrumentaler Raffinesse ausgearbeitet, für die Ausführenden zwar sehr schwierig, aber, wie sie selbst bezeugten, auch lustvoll zu spielen.
Younghi Pagh-Paan, 1945 in Südkorea geboren und zur Musikerin ausgebildet, kam erst im Alter von 29 Jahren nach Europa. Heute hat sie eine Professur für Komposition an der Musikhochschule in Bremen inne. Dazwischen liegen für sie innerlich bewegte Jahre, in denen sie sich einerseits mit der mitteleuropäischen Avantgarde, gleichzeitig aber auch mit der musikalischen Tradition ihres Landes auseinandersetzte. Nach der Überwindung eines, wie sie es nannte, Kulturschocks galt es, das Fremde wie das Eigene neu zu erlernen. Ihre Ausführungen legten sehr eindringlich Zeugnis davon ab: Da gibt es keine abgehobenen «Material-Diskussionen», nichts, das nicht von unmittelbaren Lebenserfahrungen geprägt ist. Das für östliche Traditionen so typische praktische Denken, dem ganz alltägliche Erfahrungen mit Menschen und Dingen zugrunde liegen, führt sie zu einer Musik, die nicht hochgeschaukelter Emotionen bedarf, um im Innersten zu berühren. Unvergesslich das Ensemble-Stück U-MUL, Musik um einen Dorfbrunnen, an dem sich die Menschen das Wasser zuteilen. Ein ganz ihren Werken gewidmetes Konzert, von Jürg Wyttenbach mit Studierenden kompetent einstudiert, bildete für mich einen Höhepunkt nicht nur der Komponistenwoche, sondern der ganzen diesjährigen Basler Musiksaison.
Rudolf Kelterborn ging in seinen Ausführungen von sehr bekannter Musik aus (zum Beispiel Bach, Mozart, Beethoven), bei der sich der Hörer «sicher» wähnt, um zu zeigen, dass gerade über dieser soliden Basis Überraschungen besonders wirkungsvoll zutage treten können. Bei der Einführung in eigene Werke wählte er bezeichnenderweise vor allem solche, die im Konzert danach nicht gespielt wurden. Man konnte deutlich seine Scheu spüren, die eigene Musik zu kommentieren oder gar zu «erklären». Eine sehr überzeugende Interpretation in eigener Sache lieferte er allerdings im Konzert selbst, als er sein neues, eindrucksvolles «Ensemblebuch II» (mit Texten von Trakl) in beredter, ausdrucksvoller Gestik dirigierte. Auch ein schönes Bläserquintett von 1974 hinterliess einen starken Eindruck.
Die beiden Podiumsgespräche waren etwas weniger ergebnisreich als die übrigen Veranstaltungen. Das mochte an der Form liegen. Mit zehn Leuten um den Tisch gelingen solche Gespräche vor Publikum wohl selten. Im ersten («Der Interpret in der Neuen Musik») waren sich alle zu schnell einig. Es kam glücklicherweise aber auch nicht zu jenen in Orchesterproben so gern verbreiteten Klagen über unspielbare Partituren. Dafür sassen einfach zu kompetente Interpreten am Tisch, denen das Spielen ungewohnter Musik ebenso ein Bedürfnis ist wie das Schreiben den Komponisten.
Im zweiten Gespräch («Kompositions-Ästhetik im Spiegel der Generationen») wurde von einigen versucht, die angebliche «Solidarität» der achtundsechziger Generation einem übertriebenen «Einzelgängertum» der jüngeren Generation, die ihre Verantwortung gegenüber der Gesellschaft zu wenig wahrnehme, entgegenzustellen. Die Argumente erwiesen sich freilich als wenig stichhaltig; wahrscheinlich haben die Achtundsechziger jene vielbeschworene Solidarität vor allem postuliert; heute funktioniert sie dagegen ganz unspektakulär in zahlreichen Selbsthilfegruppen auf praktischem Gebiet, ohne ideologischen Überbau.
Heikler war die Frage nach der Ästhetik anzugehen. Sie wird ja auch seltener von den Musikern selbst diskutiert. Eine griffige Formulierung hatte bezeichnenderweise nur der Philosoph Hans Saner parat, der diese (welche?) Ästhetik für «heute überflüssig geworden» erachtete. So einfach wird es vermutlich nicht sein. Die Komponistenwoche liess jedenfalls ganz verschiedenartige Positionen, auch ästhetische, zum Vorschein kommen. Den verkürzenden Blick auf generationen- oder gar epochenspezifische Generalthemen überlassen Musikerinnen und Musiker vielleicht nicht einmal so ungern den Musikologinnen und Musikologen einer späteren Generation.

Roland Moser

## Traditions et portraits

*Genève : Archipel 1996*

Les Genevois aiment leurs festivals ! C'est du moins ce qu'on peut déduire de la fréquentation assidue des deux manifestations qui polarisent l'année des spectacles au bout du lac : Archipel en mars et La Bâtie en septembre. Car l'édition d'Archipel, qui a fermé ses portes juste avant l'apparition du printemps, a incontestablement atteint son but ! Qui était de rassembler, dans des concerts d'une étonnante diversité, une foule de mélomanes, de curieux et de connaisseurs.

Mieux, sa programmation a tenu le pari de respecter à la fois l'incroyable pluralité de la composition musicale d'aujourd'hui tout en évitant l'éparpillement thématique. Deux axes principaux traversaient ainsi onze jours très denses. L'exploration des relations qu'entretiennent musiques traditionnelles et musiques contemporaines, d'une part, et des « portraits » de compositeurs, d'autre part. De sorte que les démarches singulières de ces derniers puissent faire l'objet d'approfondissements ou de découvertes. Et que la question générale des liens entre l'actualité de la création musicale et l'immense domaine des musiques populaires soit posée à nouveau, en termes spécifiques.

Ainsi le concert de clôture, entièrement consacré à Luciano Berio, met en parallèle plusieurs types d'hybridation culturelle. Coutumier de ces croisements féconds entre l'héritage savant et les autres traditions musicales, Berio est probablement le compositeur le plus inventif dans ce domaine. On connaît ses *Folk Songs* comme un modèle du genre.

Son orchestration des *Sept Chansons populaires* de Manuel de Falla, donnée au Victoria Hall, démontre, à l'instar des transcriptions jadis réalisées par Schönberg, Berg et Webern, le relief que confère un incomparable talent d'orchestrateur à une œuvre dont on sait, dans sa version originelle, qu'elle est pourtant très aboutie. Sous la direction d'Emilio Pomàrico, l'Orchestre de chambre de Genève et la mezzo-soprano Micaela Bonetti permettent au génie du compositeur italien d'apparaître distinctement dans cet « exercice ». Dans leur nouvel habit, les mélodies de Falla suscitent une écoute autre. Les motifs s'articulent les uns aux autres avec davantage de contrastes. Dès les premières mesures, l'originalité rythmique des rapports entre voix et accompagnement est mise en évidence. L'instrumentation agit à la fois en détourant les composantes de la pièce et en transformant la perception de la structure.

Donnée en création suisse, la treizième *Sequenza* aborde la musique populaire de façon plus tangentielle. Sous-titrée *Chanson*, elle offre à l'accordéon de Teodoro Anzellotti une nouvelle occasion de faire valoir ses ressources. Car l'œuvre joue sur un registre intimiste, en multipliant les juxtapositions inattendues, qui restent cependant toujours marquées du sceau de la délicatesse. Cette subtilité, Anzellotti sait nous la transmettre, même dans un grand espace. Jusqu'au dernier rang du Victoria Hall, le savant dosage de virtuosité et de douceur exerce efficacement sa force d'attraction.

*Une tentative d'interculturalisme*

Plus clairement apparentée à un répertoire traditionnel, *La Terre se meut sur les cornes d'un bœuf*, signée Klaus Huber, réunit quatre musiciens arabes et deux musiciens européens, qui se voient adjoindre un septième protagoniste sous forme d'une bande magnétique six-pistes. Un assemblage qui semble avant tout militer pour l'interculturalisme. Car la bande magnétique, qui occupe une grande part du champ sonore et qui utilise conjointement des extraits du Coran, d'un texte de Mahmud Doulatabadi, de textes persan et allemand, de chant soufi, arabe etc., ne parvient pas à unifier l'œuvre. Sans doute l'effet d'hétérogénéité est-il dans les vues du compositeur. Mais l'antagonisme stylistique des références culturelles ne peut, à lui seul, expliquer l'éclatement entre les multiples éléments de la pièce. Les échelles d'intervalles utilisées sont bien sûr différentes de celles qui se pratiquent couramment en Occident. De plus, le plurilinguisme n'est sans doute pas un facteur de cohésion. Mais ni les unes ni l'autre ne contribuent de façon fatale au morcellement de cette *Terre*-là. Doulatabadi prétend que Huber a voulu « créer des domaines de contact entre les cultures arabe et européenne ». Certes ! Mais l'écoute donne à penser que cette tentative se caractérise davantage par un volontarisme politique, dépourvu d'impact esthétique notable, que par un véritable rapprochement culturel.

L'Ensemble Al Kindi, interprète du répertoire instrumental du monde arabo-musulman, semble soudain bridé, limité. Il ne peut donner la mesure de son engagement musical, pas plus que les deux interprètes occidentaux, Marie-Thérèse Ghirardi et Jean Sulem, respectivement à la guitare et à l'alto. Seule la bande magnétique, parfois naïve dans son traitement des bruits (ah ! la fascination des studios pour les gouttes d'eau !), a des velléités de conviction.

L'*Alb-Chehr* de Heinz Holliger, en revanche, convainc pleinement. Cette musique « de fantômes et de bergers de la montagne », écrite pour l'ensemble Oberwalliser Spillit, réussit un petit miracle : fournir à la musique contemporaine un exemple de parfaite mixité avec la tradition folklorique ; ceci sans concessions à l'anecdote. Quand la narration emprunte les voies de l'irrationnel, la musique n'illustre pas ses pérégrinations de façon servile. Au contraire ! Elle garde sa dimension propre tout au long du récit. Les timbres des différents hackbretts, du violon et de la clarinette se voient adjoindre celui de bouteilles plus ou moins remplies d'eau ou d'autres percussions simples. Mais le va-et-vient entre deux univers sonores parfaitement identifiables n'implique aucune perte de leurs pouvoirs respectifs. Deux pôles stylistiques irradient donc cette successions d'épisodes. Mais ils se renforcent mutuellement, ils forment une équipe où le meilleur de l'une trouve à parler au merveilleux de l'autre.

Au cours du festival, de tels exemples d'interaction abondent. A commencer par l'un des plus mythiques, *Les Noces* de Stravinski, qui s'inscrit dans le concert d'ouverture, à l'Alhambra. Ou encore les recherches de Wyschnegradsky, qui inspireront ses élaborations théoriques et compositionnelles basées sur la microtonalité.

*Shaykh Hamza Shakur et l'ensemble Al-Kindi (Syrie)*

*Les surprises d'Archipel*
Imaginez la tête des auditeurs parcourant, dans le hall de la Salle Patiño, le clavier d'un piano accordé en... seizièmes de ton. Archipel existe aussi pour ménager ce type de surprises. Son nouveau directeur artistique, Jean Prévost, l'a bien compris.
Sa programmation mérite d'ailleurs un coup de chapeau. Si la percussion y joue un rôle de premier plan – ce qui ne surprendra personne quand on sait qu'il est lui-même percussionniste –, c'est pour le plus grand bénéfice de tous. Même les enfants en profitent ! Donné en matinée, le concert qui leur est destiné réunit quelques désopilants numéros de théâtre musical ainsi qu'une création de la Française Michèle Reverdy. L'extrait de *The show must go on* de Jean-Pierre Drouet, le fulgurant *Venin* d'Emmanuel Séjourné ou encore le *Mimodrame* de Michèle Reverdy mettent en lumière l'excellent travail pédagogique accompli par les Ensembles de percussion des Conservatoires de Strasbourg et Genève. Le jeune auditoire a apprécié les performances !
Pas de course aux créations, dans cette édition du festival, mais une priorité accordée aux démarches plus suivies. Ainsi les « portraits » de compositeurs gagnent à être encadrés par des conférences ou des espaces de dialogue.
György Ligeti était là. George Benjamin aussi. Mais la liste complète des invités est impressionnante. Pas moins de dix-neuf compositeurs y figurent, dont quatre Suisses. Sept d'entre eux éprouvent la joie de voir créer une de leurs œuvres dans ce cadre, dont Francesco Hoch (*La Passerelle des fous*). Les autres profitent apparemment de la confrontation qui leur est offerte avec d'autres approches, d'autres univers.
Pour les étudiants du Conservatoire, du Département de musicologie de l'Université et tous les mélomanes, cette présence est une aubaine. A voir l'assiduité de la fréquentation, on constate que Peter Eötvös a raison : « Dans une ville et quelle que soit sa dimension, il n'y a jamais trop de musique contemporaine. Au contraire, plus l'activité est riche, plus elle est suivie. »

Isabelle Mili

## Weihrauch im Grossmünster

*Arvo Pärt im Rahmen der «Musikakzente» Zürich*

Das Zürcher Festival «Musikakzente» portraitiert jedes Jahr eine zeitgenössische Komponistenpersönlichkeit, diesmal den auch beim breiteren Publikum erfolgreichen Esten Arvo Pärt. Neben einem «Collegium novum» genannten Ensemble in wechselnder Besetzung sind nun auch vermehrt die übrigen Zürcher Orchester beteiligt. Ein erster Teil des Festivals hat bereits Ende 1995 stattgefunden, der zweite, über den hier berichtet wird, war im März, und der dritte und letzte ereignet sich im Mai.

In der *Sinfonie Nr. 3* (1971), die das Tonhalle-Orchester zusammen mit Bruckners Siebter aufführte, zeigt sich Pärts Markenzeichen, seine Mischung nicht-tänzerischer musikalischer Stilmittel zwischen dem Organum des 9. Jahrhunderts und Johann Sebastian Bach, noch weniger verdeckt als in späteren Kompositionen. Der junge Pärt bis in die 70er Jahre erscheint, pointiert gesagt, als handwerklich nicht sonderlich versierter Komponist auf der ständigen Jagd nach dem ganz grossen Effekt: Wechsel von einzelnen Celestatönen und Orchestertutti, Kontrafagott und ersten Violinen in hoher Lage, Gesualdo-Reizchromatik und Pentatonik, leeren Quinten und Dreiklängen, und was der traditionellen, etwas rüden Kontrastwirkungen mehr sind, werden in schneller Folge aneinandergehängt, bis eine auftrumpfende Schlussformel irgendwann ein Ende macht. Gegenüber der *Collage über B-A-C-H* (1964), wo tonal und atonal sein wollende Teile sich schroff abwechseln, wirkt dies allerdings schon als Verfeinerung des Kontrastprinzips. Der ganz grosse Effekt wird schliesslich in der äussersten Reduktion der Mittel gefunden, mit der Pärt auch Erfolg hatte: In *Passio* (1982) ist nahezu alles abgelegt, was zu deutlich auf konkrete historische Stile verweisen könnte. Der musikalische Satz ist homophon und selten mehr als dreistimmig; der Text des Johannesevangeliums zerfällt in kurze Phrasen aus dem Material ein und derselben Molltonleiter ohne Leitton, die in der Regel auf der Tonika beginnen und auf der Dominante enden, eine Dominante, die gleichsam jazzmässig mit Tönen des Tonikadreiklangs verfremdet wird, so dass Sekunde und Terz oder Sekunde und Grundton, auch Quinte und Sexte, gleichzeitig erklingen. Die in keinem Verhältnis zur Wirkung stehenden Intonationsschwierigkeiten dieser archaisierenden Reibungen wurden hier vom berühmten Hilliard-Ensemble bravourös gemeistert. In dieser gleichbleibenden und ganz unvokal konzipierten Machart wirkt das wie eine vom Computer generierte Nachahmung der Notre-Dame-Polyphonie des 12. Jahrhunderts. Eine geheimnisvolle, religiös verbrämte Fremdheit soll aus dieser Art von musikalischem Minimalismus sprechen. Der wie die Zürcher von seiner Herkunft evangelische Pärt ist laut Programm dazu ausersehen, den «Geist der russischen Orthodoxie» vom Osten in den Westen zu bringen; die Esten schütteln den Kopf darüber. Aus ironischer Fügung ist es allerdings gerade der aus dieser Musik sprechende Geist protestantischer Sparsamkeit, der sich im Zürcher Grossmünster so gut entfaltet und das Publikum diese Litanei so stoisch erdulden lässt, als sei das Märchen um des Kaisers neue Kleider Wirklichkeit geworden. Die Methode des auftrumpfenden Schlusses hat Pärt beibehalten: Nach einer Stunde Moll kommt ganz am Ende (weshalb wohl?) plötzlich Dur, als seien die Anfangstakte von Richard Strauss' *Also sprach Zarathustra* hier in äusserster Zeitlupe abgelaufen.
Armin Brunner hat das nicht gut gemacht. Der letztjährige Kagel-Zyklus war von seiner Seite her gelungener konzipiert. Brunner setzt dem Geschmäcklerischen der Pärt-Musik noch eins drauf und gerät damit in fatale Nähe des Sektiererischen. Der diesjährige Musikakzente-Zyklus ist als dreiteiliger «Altar» mit «Mittelbild» und «Seitenflügeln» konzipiert, womit Pärts drei Schaffensphasen ein symbolisches Gewicht verliehen wird, das ihnen gar nicht entspricht. Im Rahmen der Veranstaltungen des «Mittelbilds» wurde über eine Telefonleitung rund um die Uhr aus einem «nicht genannten Kloster» das Musizieren und Vorlesen religiöser Texte live übertragen. Das Programmheft verkündet «Wohlklang ohne schlechtes Gewissen» und lässt den Meister mit ganz grossen Weisheiten gurumässig zu Worte kommen: «Bevor man aufersteht, muss man sterben.» (Wer ist «man»? Er selbst?) Da ist es nur noch ein kleiner Schritt zum: Wehe, wenn du Pärt nicht magst. Damit wird Pärt und seine meditative Mache nicht aufgewertet, sondern verdächtig gemacht. Der nette, harmlose Scherz *Wenn Bach Bienen gezüchtet hätte*, der den Bach-Stil mit sul-ponticello-Tremolo der Streicher kombiniert, das wie summende Bienen klingen kann, war eigentlich das beste Pärt-Stück des mittleren Festivalteils, obwohl oder gerade weil es so überhaupt nicht in Pärts sorgsam aufgebautes Image passt.
Neben Bach, Bruckner, Schostakowitsch, Strawinsky und selbst Schnittke, die in den Konzerten des «Mittelbilds» vertreten waren, wirkt Pärt wie das Mäuslein unter Elefanten. Am geschicktesten konnte noch das Zürcher Kammerorchester ein Pärt-Werk zwischen Opera minora von Britten, Hummel und Haydn einreihen. Aber als das Streichquartett des Collegium Novum am Schluss seines Programms noch Beethovens *Grosse Fuge* spielte, hatte man Pärts Stückchen bereits restlos vergessen.
Wenn Pärt schon religiöse Musik aus acht Jahrhunderten in einen Topf wirft, warum ergänzt er dann nicht noch die fehlenden zweihundert Jährchen bis hin zur Gegenwart und flicht in den Reigen von Beinahezitaten noch Passagen aus Gounods *Ave Maria*, Brahms' *Deutschem Requiem* und Pendereckis *Lukaspassion*? Weil er in einer bestimmten Tradition steht: Sein historisch nicht differenzierter Mittelalter-Begriff stammt von einer einst über ganz Europa verbreiteten Mode her, die sich aus der deutschen Romantik und den englischen Gothic Novels entwickelte und ursprünglich eine Gegenreaktion auf den verbraucht wirkenden Klassizismus zu Beginn des 19. Jahrhunderts war. Ein sich erst entwickelndes historisches Bewusstsein nahm an allem nicht antiken Vergangenen vorderhand nur eine seltsam faszinierende Fremdheit wahr und projizierte die Wunschvorstellungen der Gegenwart dort hinein. Mittel-

alter erschien gleichbedeutend mit dem Poetischen, Ursprünglichen, Echten, Einfachen, Erdverbundenen, das man vermisste. Seither gibt es dieses sogenannte Mittelalter mit seiner «Alten Musik» als mythische Gegenwelt zur Gegenwart, wie sie sich von Wagners *Tannhäuser* bis zu Debussys *Pelléas et Mélisande* ausprägt. Deshalb hätte man Pärt nicht mit Bruckner konfrontieren sollen, sondern mit den Vorspielen zu *Rheingold* und *Parsifal*. Dieser Mittelalter-Topos ist in der populären Kultur heute noch lebendig und manifestiert sich in Fantasy-Filmen und Computer-Abenteuerspielen. Das von Pärt exzessiv gepflegte getragene Tempo ist ein mit Alter Musik verbundener Mythos, der sich aus einer falschen Deutung der Mensuralnotation im 19. Jahrhundert entwickelte und als Gegenklischee zum Klischee der rastlosen Moderne hartnäckig gehalten hat. Und das natürliche Moll, mit dem Volkstümliches, Exotisches oder Mittelalterliches dargestellt werden sollte, war im 19. Jahrhundert gang und gäbe als Ersatz für wirklich modale Melodik, die dem Empfinden der Zeit wiederum zu fremd war und sich schwer harmonisieren liess. Mit seinem «Alte-Musik»-Sound folgt Pärt einem «Couleur locale»-Prinzip, wie es vor allem in der Oper der zweiten Hälfte des letzten Jahrhunderts verbreitet war.

Während Wagner, und in geringerem Mass noch Pfitzner oder Orff, das tradierte Alte-Musik-Klischee in einen persönlichen Stil eingebunden haben, dem man eine Zeitlang folgen muss, um ihn zu verstehen, reduziert Pärt dieses Klischee auf das Klischee «an sich» und macht es damit marktfähig im multikulturellen Popgeschäft. Nach weniger als einer Minute Pärt-Sound hat man die nötigen Assoziationen beisammen: Europa als Alte Welt, eine idealisierte graue Vorzeit als Gegenbild zur Industriegesellschaft, religiöser Touch, Ewigkeit statt Vergänglichkeit etc. Auch in der mediengerechten Kürze und Einsätzigkeit der bekannteren Pärt-Kompositionen schlagen sich mehr Einflüsse der Popmusik nieder als laut wird. Die moderne Taktgebundenheit der Pärt-Musik (meistens 4/4, um keinesfalls tänzerisch zu wirken) macht sie im Gegensatz zu ihren hauptsächlich der Renaissance entstammenden Vorbildern seltsam einförmig, vor allem weil ja der Grund für eine Taktmetrik, die harmonische Gliederung, fehlt; so wird das Ganze zu einer Art meditativem «Techno» mit verheimlichtem Beat. Nach Benjamin Brittens Tod ergeht sich Pärt, obwohl er ihm nie begegnet ist, öffentlich in «unerklärlichen Schuldgefühlen» und schreibt darauf seinen *Cantus in memory of Benjamin Britten*. Diese zu Publicity verwertete Sentimentalität kann, will man sie nicht zu Pärts Ungunsten deuten, kaum anders verstanden werden als beispielsweise die Erscheinung von Popstar Madonna mit ihren weder als Ausdruck von Religiosität noch als Blasphemie zur Schau getragenen Kreuzen: äusserlichen Zeichen ihrer italienisch-katholischen Herkunft, die dem Publikum den Weg zu ihrem künstlerischen Image weisen.

Der Personenkult müsste im Rahmen eines Festivals, wie es die «Musikakzente» sein wollen, thematisiert und nicht praktiziert werden. Im Rahmen einer interdisziplinären Ausstellung zum idealisierten Mittelalter, mit E.T.A. Hoffmanns «Elixieren des Teufels», Giacomo Meyerbeers Nonnenballett, Karl Valentins «Alten Rittersleut», den «Prinz Eisenherz»-Comics, Umberto Ecos «Name der Rose» und aktuellen Mittelalter-Computerspielen wäre Arvo Pärt in aufschlussreicherer Gesellschaft für ein Publikum, das nicht an selbsternannten Autoritäten, sondern an Hintergründen interessiert ist. Oder im kulturgeschichtlichen Zusammenhang mit westlich geprägter meditativer Musik, mit Cäcilianismus, George Harrisons «indischen» Klangexperimenten bis zur heutigen Ethno-Welle, Pink Floyd und den musikalischen Minimalisten, könnte der Pärt-Sound durchaus positiv gewürdigt werden – doch in dem gediegenen, aber biederen Rahmen des Komponisten-Portraits in Zürcher Konzertsälen kommt er schlecht weg, noch schlechter als Henze und Kagel in den Vorjahren. Mit einer veralteten Konzeption kann ein Festival keine Denkanstösse für die Zukunft geben.

Mathias Spohr

## Une bluette antistaliniste

*Lyon : création de « Galina » de Marcel Landowski*

Du jamais vu : un opéra consacré à une cantatrice encore vivante, et créé en sa présence ! Même l'absolutisme n'avait pas osé aller si loin. Certes les princes se laissaient déjà encenser sur scène, mais au moins sous des formes fictives, en pillant les auteurs de l'Antiquité grecque ou latine pour leur éloge.

A Lyon, lors de la création du 17 mars 1996, la vraie Galina Vichnevskaïa et son mari, Mstislav Rostropovitch, regardaient le soprano Gwynne Geyer jouer et chanter la Galina Vichnevskaïa fictive. A la fin du spectacle, triomphe pour les trois dames, la chanteuse et les deux Galina. La sauce avait parfaitement pris, au profit de toutes les personnes impliquées : la vraie Galina en devenant l'héroïne tragique d'un opéra, la Galina fictive en revêtant un surplus d'authenticité, façon *reality show*, Gwynne Geyer en assumant le redoutable honneur d'incarner l'une et l'autre. Opéra de Marcel Landowski, *Galina* ne saurait être pris pour un récit sérieux de la biographie de la protagoniste, chose qu'avaient d'ailleurs déjà tentée deux compositeurs suisses, Hans Wüthrich et Daniel Ott. Ce que pratique Landowski est de l'hagiographie pure. Le livret de sa main se fonde sur l'autobiographie de la cantatrice russe, mais purgée de ses aspects autocritiques, comme le sacrifice du père lors des formalités d'admission au Bolchoï (emprisonné pour raisons politiques, le père est censé avoir disparu pendant la guerre) ou l'aveu de ses relations étroites avec un admirateur, Boulganine, ministre-président de l'époque poststalinienne qui l'avait affranchie de toutes ses obligations représentatives et lui avait procuré maint privilège. Certes le point de vue selon lequel on vilipende le pire des mondes (l'URSS) à partir du meilleur (les USA) est aussi celui de l'autobiographie, mais Landowski en rajoute, en dressant par exemple à partir du texte un argumentaire en faveur de la guerre froide : destruction des églises, camps de prisonniers (même Soljénitsine, de retour de Sibérie, fait une apparition muette), internement des paysans, Staline, toujours Staline, formulaires, KGB, exil volontaire. Il ne s'agit certes pas de mettre en doute la légitimité de cette critique du stalinisme et du régime qui lui a succédé, mais Galina Vichnevskaïa est sans doute l'exemple le plus malvenu sur lequel la baser. Les victimes du régime soviétique sont ceux qui ont été tués, qui ont souffert de la famine, qui faisaient la queue des heures durant pour un morceau de viande avariée, qui vivaient et continuent à vivre dans des régions polluées par les essais atomiques, qui étaient coupées de tout contact avec l'Occident, mais non un couple de musiciens comme Galina Vichnevskaïa et Mstislav Rostropovitch, qui étaient des tout-privilégiés, possédant un grand appartement et une datcha, conduisant une *landrover* anglaise achetée en devises occidentales, libres de voyager et de poursuivre leurs carrières internationales. Les interdictions de jouer que valurent à Rostropovitch son appui et son accueil de Soljénitsine, et qui incitèrent finalement le couple à demander l'autorisation d'émigrer, sont un peu insuffisantes pour dénoncer l'inhumanité du régime et illustrer « la lutte pour la liberté » dont parle Landowski, d'autant plus qu'en exil, les deux artistes sont devenus les vedettes les mieux payées de la vie culturelle occidentale et qu'avec leurs sept domiciles actuels, ils ne comptent pas vraiment parmi les pauvres de ce monde. C'est un peu comme si l'on voulait dénoncer l'horreur d'Auschwitz et les crimes du nationalsocialisme à partir du cas Furtwängler. Mais Landowski est décidé à faire de sa Galina la victime spectaculaire d'un régime injuste. Pour y arriver, il sélectionne tous les épisodes touchants de la biographie, même s'ils n'ont pas grandchose à voir avec le système. Qu'importe ! Des extraits de films, projetés sur un drapeau rouge, établiront le lien. L'élément principal de cette sentimentalisation sont les enfants. La petite Galina (renforcée par un micro-cravate) se voit contrainte de chanter « Staline, notre gloire militaire » (pauvre innocente !) ; pendant le siège de Leningrad, sa grand-mère est brûlée vive à la suite d'un accident domestique (quelle horreur !) ; Galina gagne sa vie en chantant l'opérette à Kaliningrad (des perles aux

pourceaux !) ; dans la scène suivante, elle veille sur la tombe de son enfant mort (ô vie insupportable !) ; Staline aussi est accompagné au tombeau par un gamin.
Ce qui, dans le texte, échappe encore au sentimentalisme, y retombe avec la musique de Landowski. Tableau après tableau est illustré par des moyens musicaux qui ne dépassent guère Honegger, sans en avoir le mordant. De temps à autre, une belle citation de Verdi ou de Tchaïkovski rappelle au public qu'il est à l'opéra, ce que ce dernier quittance d'un soupir audible de satisfaction (« Tu as remarqué ? »). Dans la fosse, un double de Rostropovitch (rôle muet – une scène conçue spécialement à cet effet le montre dans un taxi, attendant sa femme à la sortie des artistes) lance régulièrement des fragments de suites de Bach. D'ailleurs on entend beaucoup de violoncelle. Landowski a une prédilection pour la musique qui chante et qui vibre. Celle-ci convainc le plus quand elle se réduit à un accompagnement de film et cite différents genres, comme l'opérette ou la chanson populaire. Pourtant ce que Landowski, antistaliniste déclaré, réussit le mieux sont les chants funéraires à la mort de Staline. Sa musique y atteint une nécessité et une force harmonique qui rappelle par instants *Boris Godounov*.
Que Landowski, né en 1915 et devenu l'une des personnalités les plus importantes de la musique française grâce à ses attaches avec la droite, se mette à critiquer les fonctionnaires de la musique soviétique ne manque pas de sel. Son opéra cite à un moment donné, en coulisse, un propos de Jdanov : « Les œuvres nouvelles doivent être meilleures que les anciennes, sans quoi elles n'ont pas de raison d'être. » Voilà une estocade assez claire à l'adresse de l'avant-garde, dont Landowski a réussi à bloquer, avec un succès étonnant, l'empiétement sur son pré carré jusqu'au milieu des années 70. Ce sont les mondes renversés : les victimes de Jdanov – dont Chostakhovitch, contraint de modérer son style sous le diktat réactionnaire de ce dernier – deviennent des modèles pour un compositeur dont les moyens musicaux étaient déjà dépassés au temps de ses études ! Dans ce système à l'envers, Jdanov devient soudain le précurseur de Pierre Boulez, l'ennemi intime de Landowski. Or, avec ses ressources musicales, Landowski n'aurait guère eu de peine à mettre en musique Jdanov et Staline, ou à statufier sa protagoniste. Seule la dramaturgie en mosaïque de son opéra n'aurait pas convenu à l'esthétique conservatrice du stalinisme. Dans ce travail de fragmentation, Landowski recourt beaucoup aux techniques épiques (voix en coulisse, insertion de films, superposition de scènes), mais comme ces éléments ne sont pas traités en contrepoint et qu'ils se contentent de réitérer ce qui est montré au premier plan, l'épopée ne prend jamais. Le côté opéra en ressort magnifié plutôt que désarticulé. Cela tient peut-être aussi à la mise en scène parfaitement huilée d'Alexandre Tarta. Venu de la télévision, ce dernier maîtrise presque tous les trucs pour relier les éléments les plus disparates et créer des tableaux superbes – avec l'aide du décorateur Willy Holt –, mais qui ont finalement pour seul effet de souligner la sentimentalité de l'œuvre.
La création de *Galina* servait en outre de prétexte pour élever l'Opéra de Lyon au rang de « premier opéra national hors capitale ». Ce que les socialistes n'étaient pas parvenus à obtenir au temps glorieux où John Elliott Gardiner dirigeait à Lyon, la droite désormais au pouvoir l'a fait sans tarder, surtout grâce au nouveau maire de Lyon, Raymond Barre, et au ministre de la Culture, Philippe Douste-Blazy. Cette promotion fut donc fêtée en présence de « Monsieur le Premier ministre, Madame Vichinievskaya (*sic* dans le dossier de presse officiel), Maître Landowski et Maître Rostropovitch ». Quelqu'un aurait-il parlé d'alliance du sabre et du nœud papillon ?

Roman Brotbeck

*Marcel Landowski : « Galina » (Gwynne Geyer) à l'Opéra de Lyon, 17 mars 1996 ; mise en scène : Alexandre Tarta* © *G. Amsellem*

## Neue Horizonte mit «Androgyn»?

*Bern: «...ausser Aug und inner Ohr...»*

Die Gruppe «Androgyn» (Ruth Bamberg, Video; Marion Leyh, Performance; Philippe Micol, Musik; Urs Peter Schneider, Text) gab (unter dem Titel «...ausser Aug und inner Ohr...» am 23. und 24. März 1996 im «Theater Remise») eine zweiteilige Aufführung mit optischen und akustischen Medien. Der Raum, den man eines Abends oder Morgens betritt, wirkt ein wenig wie ein Proberaum für ein Stück zeitgenössischen Theaters: vier Videomonitoren auf Beinen, vom Publikum weggewandt, ein Mischpult, eine hässliche Lampe aus den siebziger Jahren neben einem Tisch und einem Stuhl, ein am Boden ausgelegtes und mit einem Tuch bespanntes Holzquadrat, ein Rednerpult: freundliche Ungeordnetheit, soweit das Auge reicht. Das Publikum drängt sich auf einem kleinen erhöhten Podest zusammen, die tiefergelegene Bühne nimmt sozusagen den Raum für sich ein. Man wird kurz informiert über die Dauer der Aufführung, und dass die Pausen keine Pausen seien, aber das kennt man ja schon.
Die Sache beginnt also mit dem Einschalten der Videoapparate. Da tropft ein Wasserhahn (und tut dies auch für den Rest der Aufführung), ein Redner hebt an, erzählt von Schäfchen, 1/8 Schäfchen und anderen kuriosen Dingen. Zwei Leute treten auf: einer mit Kassette, das muss der Musiker sein, der in der Folge unablässig Auf- und Abtritte seiner Kassette inszeniert; und eine Frau mit langen schwarzen Handschuhen, die sich neben die hässlische Lampe setzt, um ihre Hände anschliessend in zwei Glaskugeln im Zeitlupentempo auf und ab, hin und her schweifen zu lassen. Der Abend tropft vor sich hin, mal ergeben sich Beziehungen, mal bleiben es isolierte Ereignisse, mal langweilt man sich, mal gibt es Anlass zum Ohrenspitzen (hat da einer «rumgehurt» und «abgeleckt» gesagt?), bis die Zuhörer die Bühne für sich entdecken, was ein bisschen Bewegung in die Sache bringt.
Spannung kommt während der zwei Stunden nur zweimal auf: Wird die Performerin aus der sie umhüllenden Klarsichtfolie wieder herausfinden, bevor ihr die Luft ausgeht, und wird sie sich auf ihr Scherbenkleid (kostümtechnischer Höhepunkt des Abends) setzen? Von «gewieften Performerinnen», wie es im Programmtext so schön hiess, keine Spur. Der Abend und auch der Morgen hinterlässt einen eher ratlos. Hat man den Dreh immer noch nicht raus, wie man so unterschiedliche Medien im Kopfe in Beziehung zueinander bringen kann? Hätte ich zu Hause den Fernseher auf Arte eingestellt, mir den «Spiegel» geschnappt, ein Sandwich gegessen und eine CD von John Zorn laufen lassen, der Effekt wäre ein ähnlicher gewesen. Homeperformance würde man das nennen. Der einzige Unterschied zum Ereignis in der Remise

wäre, dass der Anlass nicht öffentlich zugänglich ist, und folglich auch keine Kritiken darüber geschrieben werden. Beseelt von einer zweistündigen Durchhalteparole schienen auch die meisten Zuschauer zu sein. Herausgewagt haben sich nur wenige Konzertbesucher. Wer übrigens erwartet hatte, am Sonntagmorgen auf andere Art und Weise geweckt zu werden, als er am Abend zuvor eingeschläfert wurde, sah sich bitter enttäuscht. Während zwei der Agierenden stur bei der Sache blieben, spielte die Performerin diesmal ihre Aktionen blockweise rückwärts, und die Musik, die am Vorabend noch subtil ideenreich gewirkt hatte, verwandelte sich in eine Sauce aus schlecht übertragenen Geräuschen und Radioaufnahmen. Da halfen auch die schwingenden Lautsprecher, die sicher mit viel Aufwand an der Decke befestigt worden waren, nicht weiter. Meine Empfehlung: Besuch eines DJ- oder Scratch-Kurses. Die Performance von Marion Leyh hatte zwar teilweise gute Ansätze, krankte aber an einer Unausgegorenheit, die (im besten Falle) irritierte oder gleichgültig liess. Die Videos, die man sich aktiv erlaufen musste, wofür man sehr dankbar war, äusserten sich alle zu verschiedenen Aspekten des Themas Wasser. Als Videoinstallation in einer Galerie oder einem Museum könnte das durchaus überzeugen, hier blieb aber wohl doch zuviel einfach ungesehen. Interessante Details, wie das Tempo des zwischen den Beinen herunter-rinn-tropfenden Urins einer Frau, deren Beine in der Form einer Flasche dastehen, konnten so nicht wirklich mitverfolgt werden. Das Argument, wer sich die Videos nicht anschaue, mache sich seine eigenen Bilder im Kopf, zieht in diesem Falle nicht. Zu sehr wird man von den übrigen Aktivitäten im Raum abgelenkt. Für den Text, der in verschiedenen erkennbaren Patterns leicht verändert wiederkehrte, und den Komponisten Urs Peter Schneider durchschimmern lässt, hätte man sich einen experimentierfreudigeren Sprecher gewünscht.

Der Schock, den solche Veranstaltungen in den sechziger Jahren noch auslösten, bleibt hier aus. Zu sehr hat sich der Mensch der neunziger Jahre an das Nebeneinander verschiedenster Sparten gewöhnt. Längst haben Tüftler in der verpönten Branche U-Musik der zeitgenössischen Avantgarde ebenbürtige Klangexperimente entgegenzuhalten. Und auch in den anderen Branchen regt sich einiges. Vier Kunstrichtungen nebeneinander herlaufenzulassen und darauf zu hoffen, dass sich interessante Begegnungen von selbst ergeben werden, genügt wohl nicht mehr. Jenes Konzept des Zufalls, wie es an diesen beiden Veranstaltungen zelebriert wurde, ist nicht nur in die Jahre gekommen, es hat auch insofern ausgedient, als es nicht einmal mehr die Spur von etwas Anderem – von Rebellion gar nicht zu reden – aufweist und somit z.B. mit dem Gang durch eine Bahnhofstrasse beinahe austauschbar wird.

Christina Omlin

## De profundis et Metavirulent

*Bâle : œuvres de Christian Henking et Alfred Knüsel*

Sous le titre « Carte blanche », la SIMC bâloise organisait le 29 janvier, à l'Académie de musique, un concert de musique de chambre de Christian Henking (*1961) et d'Alfred Knüsel (*1941). La direction musicale du concert était assumée par Jürg Wyttenbach.

Christian Henking a commencé ses études de composition au Conservatoire de Berne et s'est perfectionné ensuite avec Cristobal Halffter, Dimitris Terzakis et Edison Denisov. Il a dirigé l'« Ensemble Prisma », avec lequel il a effectué des tournées en Allemagne, en Israël, en Suisse. Son catalogue compte déjà plus d'une vingtaine d'œuvres. Actuellement, il enseigne au Conservatoire de Berne, ville où il vit.

Créé en 1995 à l'Institut Suisse de New York, *Metavirulent* (1995) pour violon et piano emprunte son titre au médicament pris par le compositeur pendant l'époque de la composition de la pièce. Loin d'expliquer les raisons poétiques et compositionnelles, les titres des œuvres de Henking sont souvent la simple évocation d'événements accidentels et leur présence ne signale que de manière très discrète des circonstances existentielles extra-musicales. Dans cette pièce pour violon et piano, la musique semble souligner la deuxième partie du titre de la composition, *virulent*, surtout à cause de l'omniprésence d'une inquiétude dynamique et d'une mobilité rythmique qui nous renvoient instinctivement à un état pathologique. La pièce se confronte à la formation traditionnelle du duo pour violon et piano ; elle adopte une subdivision en quatre parties, dont les deux centrales, au caractère lent et méditatif, sont encadrées par deux mouvements rythmiquement « virulents ».

Cette virulence – renforcée en outre par une inquiétude harmonique –, on la retrouve aussi dans *Please Raise* (1994), où le compositeur adopte encore une fois une formation instrumentale qui conserve tout le poids d'une tradition – le trio avec piano – remontant au romantisme. Henking semble préférer ici l'indépendance acoustique des trois instruments à leur l'intégration ou à leur opposition. Si contraste il doit y avoir, il faut le chercher dans l'alternance des différents mouvements, qui s'opposent par leur caractère (rapide-lent-rapide). Cette tendance – c'est aussi celle de *Metavirulent* – à équilibrer les différentes parties de la pièce à travers l'alternance et le contraste lui permet de mieux articuler la forme à un niveau structurel plus élevé.

Le même concert proposait deux pièces du violoncelliste et compositeur Alfred Knüsel, appartenant à la génération précédant celle de Henking. Alfred Knüsel a étudié le violoncelle avec Emmy Munzinger et Paul Tortelier, et la composition avec Nadia Boulanger, György Kurtág et Mauricio Kagel ; il enseigne actuellement le violoncelle à l'Académie de musique de Bâle.

La pièce pour piano *Fliessendes-festgehalten* (*fluide-tenu*), de 1995, se divise en deux parties : *Bewegungsspur I* et *II* (*Trace de mouvement I* et *II*). Si le titre principal signale la conception temporelle à l'œuvre dans la composition, le sous-titre renvoie quant à lui programmatiquement à une idée poétique. L'œuvre pose le problème d'une temporalité conçue comme mémoire-absence, laquelle ne peut être évoquée que par trace. Trace d'un mouvement devenant ainsi le souvenir-rappel d'une présence, permettant peut-être une ultime récupération du déjà-passé, d'un temps perdu. La trace est donc vécue comme une rencontre entre la subjectivité et sa mémoire propre en en soulignant la difficulté de la survivance. La partition présente parfois une surcharge de « parcours-traces », autant de possibilités que l'interprète est libre de choisir ou de laisser de côté.

Dans *De profundis* (1991/92) – pour soprano, flûte, violoncelle, clavecin et percussion –, Knüsel se confronte avec le poème homonyme de Henriette Hardenberg. Le texte s'offre au lecteur par des images partagées entre rêve et réalité, mais chargées de souffrance charnelle (*... L'œil est là et se tourne encore/... Le sang se colore en rouge...*) : poésie visionnaire mais corporelle qui n'est pas très éloignée de celle de Rainer Maria Rilke. Du point de vue compositionnel, chaque image est traitée de manière autonome à travers l'utilisation d'un micro-système qui fait fonction de la caractérisée et de la fixée. Les instruments interviennent pour ciseler les mots, qui se succèdent avec une intense parcimonie. Une attitude presque flamande se charge de nous donner la tentative de structurer et fixer – à travers l'utilisation d'images désolées – un sentiment sans espoir qui est déjà tout dans le poème (*... Mais une tombe est le cœur*).

Nicola Verzina

## Beispielhafte Konzertreihe

*Baden: Gruppe für Neue Musik (GNOM)*

Die Wettinger Kammerkonzerte, die mittlerweile bereits ihre 47. Saison beenden, bieten gewiss nicht nur konventionelle Programme. Im Gegenteil: Sie enthalten für ein regionales Kulturprogramm erstaunlich viel Musik des 20. Jahrhunderts. Was aber beim fünften Abonnementskonzert am 22. März 1996 im Musiksaal Margeläcker zu hören war, dürfte denn doch für viele ungewohnt gewesen sein, denn neben Werken von Brahms. (1. Klavierquartett) und Schönberg (1. Kammersinfonie) wurden auch solche von Pierre Boulez (*Dérive*), Roberto Gerhard (*Libra*) und Franco Donatoni (*Etwas ruhiger im Ausdruck*) aufgeführt.

Es handelte sich dabei um das Resultat einer Zusammenarbeit mit GNOM, der Gruppe für Neue Musik Baden. Die Anregung kam von den Wettingern: Sie wollten den Traditionsstrang Brahms-Schönberg in die Moderne hinein weiterführen; die Badener schlugen das zeitgenössische Programm vor. Die Kammer-Solisten Zug und das Ensemble der GNOM spielten unter der Leitung von Jürg Wyttenbach. Sie fanden ein interessiertes Publikum.
Das Beispiel mag zeigen, wie sich die GNOM in dieser Landschaft zwischen der Metropole Zürich und der Kantonshauptstadt Aarau situiert. Zum einen: Es gibt manches nachzuholen, man muss nicht immer auf die Grosstadt verweisen, sondern «am Ort» handeln. Zum anderen: Man findet gerade hier treue Zuhörer, und wenn sich die Existenz der GNOM noch etwas herumgesprochen hat, werden sie wohl auch von weiter her kommen, denn was hier geboten wird, sucht man in Zürich und anderswo zum Teil vergeblich. Der Komponist Stefan Rinderknecht jedenfalls zeigt sich zufrieden über die Resonanz beim Publikum; jene der Presse freilich vermisst er. Die Medienlandschaft um Baden ist nach der Fusion von Badener und Aargauer Tagblatt unter die Räder gekommen.
Im Frühjahr 1992 fand sich Rinderknecht mit den Gitarristen Martin Pirktl und Mats Scheidegger, der Pianistin Regula Stibi, dem Perkussionisten Christoph Brunner und dem Musikjournalisten Urs Mattenberger zur «Gründung» zusammen. Vorausgegangen war eine kleine Serie von Konzerten im Historischen Museum («Melonen tönen anders»), die von Regula Stibi und Christoph Brunner initiiert wurde. Seitdem hecken die sechs jedes Jahr ein Jahresprogramm aus. Am 30. Juni geht die vierte Saison mit einem Gambenkonzert zu Ende. Man versucht dabei nicht, einen gemeinsamen Nenner zu finden, oder gar das Programm unter ein Generalthema zu zwingen. Jedes Mitglied bringt seine Themen ein, diese werden miteinander diskutiert, weiterentwickelt, und schliesslich übernimmt jedes die Durchführung eines Anlasses. Sechs sind es jeweils pro Saison. Neben dem Wettinger Konzert und dem Schlusskonzert enthielt diese Saison 1995/96 zum Beispiel ein Konzert mit Werken von John Cage und Pauline Oliveros: «Just listening», sowie einen spannenden Abend «Ton ist Wort ist», in dem der Übergang von Sprache zu Musik thematisiert wurde: Matthias Würsch, Perkussion, spielte dabei virtuos Werke von Georges Aperghis und Vinko Globokar; Walter Meier rezitierte die *Ursonate* von Kurt Schwitters, und die Gitarristen Stephan Schmidt und Mats Scheidegger interpretierten Lachenmanns *Salut for Caudwell*. So konnte man an einem Abend gleich mehrere Referenzwerke der Avantgarde kennenlernen.
«Einfach komplexe» Stücke (von Ferneyhough, Dillon, Finnissy u.a.) werden am 18. Mai erklingen. Und am 22. Juni wird aus Amsterdam das «Het Trio» für einen Interpretationskurs und ein Konzert vorbeikommen. Ausserdem ist zwischen 7. und. 30. Juni eine Ton- und Rauminstallation von Ruth Handschin und Stefan Rinderknecht in der Badener Galerie Amtshimmel zu erleben.
Das alles zeigt, wie heterogen und vielfältig, wie anregend auch das Programm ist. Es bietet verschiedene Möglichkeiten, Neue Musik zu entdecken, und das ist in dieser Region noch wichtig. Nächstes Jahr etwa ist Musik für Puppentheater und ein Projekt mit Art Brut vorgesehen. Die Zusammenarbeit mit den anderen Kulturinstitutionen funktioniert ausgezeichnet. Partner sind das «ThiK», das «forumclaque» oder im Falle von Messiaen auch einmal der ornithologische Verein. Wichtig ist dabei jedoch, dass nicht einfach fertige Produktionen zu Gastspielen eingeladen werden. Jedes Konzert soll ein Unikat für Baden sein. Eine Rolle spielt dabei auch der Aufführungsort: GNOM hat schon die unterschiedlichsten Räume von der Galerie über das Theater, die Kirche und das Museum bis zur Fabrikhalle und zur Spinnerei aufgesucht. Finanziell wird GNOM zwar vom Aargauer Kuratorium und von der Stadt Baden unterstützt, es bedarf aber weiterer Beiträge, um das Budget von jährlich etwa 30'000 Franken zu decken.
Für die Wettinger Kammerkonzerte war das eingangs erwähnte Programm ein gewagter «Schritt nach vorn». Damit eingesessene Veranstalter sich dazu entschliessen können, braucht es solche jungen Institutionen, die ihnen mit frischen Ideen beistehen.
In verhältnismässig kurzer Zeit hat GNOM dem Badener Musikleben bereits wichtige Impulse gegeben und Programme realisiert, die in ihrer inneren Stringenz und der äusseren Einbindung von Konzertraum und Publikum geradezu beispielhaft sind.

Thomas Meyer

## Konsolidierte Avantgarde

*Basel, Zürich und Bern: Taktlos 1996 (28.–31. März)*

Während das letztjährige *Taktlos* den Umgang mit modernsten elektronischen Technologien – Sampling, Scratching und anderen Möglichkeiten des Computerzeitalters – ins Zentrum gerückt hatte, wollten zwei der veranstaltenden Kollektive («à suivre Basel» und «Fabrikjazz Zürich») diesmal einen anderen Akzent setzen: Der Umgang mit akustischen Instrumenten stand im Vordergrund, zu einem beachtlichen Teil im Rahmen von auskomponiertem Material. Das von IMPRO Bern auf die Beine gestellte Programm war für einmal völlig eigenständig und hatte nur wenig Bezug zu jenem in Basel und Zürich. Die nachfolgenden Ausführungen geben das Geschehen an den drei Zürcher Abenden wieder.
Es war interessant zu beobachten, inwieweit Entwicklungen bei Musikerinnen und Musikern auszumachen sind, die sich auf diesem Gebiet schon lange bewährt haben. Das Ergebnis könnte man zu einem grossen Teil als konsolidierte Avantgarde bezeichnen. Es ist in der heutigen Zeit schwierig geworden, neue Impulse zu geben. Alles ist scheinbar erprobt, und auch in der Kulturpolitik dominieren Beliebigkeit und Orientierungslosigkeit. Auch das diesjährige *Taktlos* bewies, dass trotz dieser Situation noch Impulse von diesem Festival ausgehen.
Vor allem AMM mit Keith Rowe, John Tilbury und Eddie Prévost gelang dies vorzüglich. Was hier an Dichte, Intensität und Soundkonstellationen im Rahmen eines auch von sensiblen Interaktionen geprägten Sets geboten wurde, war einmalig. Schön war auch, dass die drei Musiker selbst erkannten, dass nach gut einer halben Stunde eigentlich alles gesagt war, – es gab also nicht dieses allzuoft erlebbare mühsame Auslatschen von musikalischen Patterns. Ähnlich verblüffend – wenn auch mit einer ganz anderen, «verspielteren» Ausdrucksweise – war der Auftritt des «European Chaos String Quintet»: keck und gewagt, über weite Strecken spannend.
In unterschiedlichen Graden auskomponierte Musik hat bei Maarten Altena und seinen Formationen schon seit geraumer Zeit einen hohen Stellenwert. Am diesjährigen *Taktlos* integrierte sein Ensemble geschickt Materialien von verschiedensten «Schauplätzen» irgendwo zwischen dem 16. Jahrhundert, Erik Satie und Brian Eno, ohne je Komposition und Improvisation zu einem Gegensatz werden zu lassen. Die komponierten Anteile wurden nie zu einem Korsett für die Musizierenden.
Margaret Leng Tan, in Singapur geboren und zurzeit in Brooklyn lebend, bearbeitete in ihrem Programm «Nothing is Real (Cage And Beyond)» ausschliesslich Kompositionen von zeitgenössischen Musikern (der Titel dieses Programms verrät, dass auch solche von John Cage wie *4'33* und *In The Name of the Holocaust* dabei sind). Die eigentliche Überraschung war, dass ausgerechnet die Interpretation solcher Kompositionen auf dem Konzertflügel (phasenweise präpariert), dem Kinderpiano (teilweise unter Verwendung von zuvor erstellten Aufnahmen und eines diese «verstärkend» wiedergebenden Teekrugs!) zur vielleicht grössten Provokation am diesjährigen *Taktlos* geriet. Auf alle Fälle prallten hier im Publikum für einmal – endlich wieder! – die verschiedenen Meinungen aufeinander.
Am gleichen Abend war die Band «Say No More» mit Bob Ostertag, Phil Minton, Mark Dresser und Gerry Hemingway für eine weitere Überraschung besorgt. Vor allem das erste Stück, das auf einem Werdegang über mehrere Stufen im Vorfeld des Festivals basierte, bestach durch die von Kraft strotzen-

den, dennoch differenzierten, auf Regieanweisungen von Bob Ostertag beruhenden Interventionen seiner drei Mitmusiker.
Der Rest des Programms blieb eher im Bereich der erwähnten Beliebigkeit (Peter Kowald – Global Village, Jim O'Rourke & Günter Müller) oder sprengte kaum den erwarteten Rahmen (Solokonzert von Marilyn Crispell). Trotzdem gab es auch hier Reizvolles. Jedenfalls kann man sagen, dass es sich bei *Taktlos '96* um ein Festival im Zeichen der Konsolidierung gehandelt hat.

Peter Dürsteler

# Discussion
# Diskussion

## Schaffen wir Räume mit der FACKEL im OHR

*Ein Plädoyer für die Differenziertheit*

Nun soll sie also eröffnet werden, die Kultur-Diskussion in der *Dissonanz*, ausgehend von Toni Haefelis «Kultur und Profit» und Christoph Kellers «Die ökonomistische Argumentation – ein Bumerang für Kulturschaffende» (siehe Nr. 47, S. 20ff.). Kultur-Diskussionen sind im Moment sehr *en vogue*. In unserer Gilde, die sich der zeitgenössischen Musik verpflichtet fühlt, wird sie ebenfalls geführt, zaghaft zwar, vorab im kleinen Kreis.
Dabei feiern Simplifizierungen, Feindbilder, Polarisierung und Informationsdefizite, Kosten-/Nutzendenken, verzerrte Bilder, Falschbehauptungen Urständ. Vieles davon findet sich in Toni Haefelis Artikel wieder, wenn auch Zitate aus Statistiken und Studien, Gedanken zum Kultursponsoring, Erlebniswelten etc. durchaus ihre Richtigkeit haben. Aber sie zu verknüpfen im Mix von Zerrbildern, falschen Vergleichen und Behauptungen[1] ergibt eine Gedankenkette, die in eine mit «Alternative» überschriebene Schlussfolgerung mündet; absurd und mehr als eine intellektuelle Fehlleistung.

*Domaine public – Gemeinnutz*
- Wieviel Staat oder wie wenig?
- Wieviel öffentlicher Besitz – wieviel Privatbesitz (z.B. in bezug auf Bauland)?
- Welche staatlichen Auflagen werden dem Privatbesitz unterstellt – welche nicht?
- Welche Aufgaben werden vom Staat übernommen und welche der freien Marktwirtschaft überlassen?

Dies alles sind letztlich staatspolitische Entscheidungen, in denen sich die Zugehörigkeiten bekämpfen, raufen, sich finden oder einigen.
In meinem kulturpolitischen Verständnis gehört die Kultur zur *domaine public* und ich habe gesehen, was die dazugehörige politische Haltung in anderen Ländern bewirken kann. In der Schweiz fehlt die Diskussion der *domaine public*-Kultur vorab in politischen Kreisen, und dies ist der Grund, weshalb die Schweizer Kulturpolitik als definiertes Instrument hierzulande nicht existiert.
Wie viele Gefängisbauten oder Therapieplätze muss eine Figur von Alberto Giacometti einsparen helfen? Keine – aber sie musste geschaffen werden, braucht einen Raum und *muss* öffentlich zugänglich sein. Wer andauernd sozio-kulturelle Wirkungen unseres Kulturlebens mit Ansprüchen an das Kunstwerk, dem Werk an sich, vermischt und damit politisch und ökonomisch argumentiert, betreibt soziale Bambi-Romantik.
Ein Ensemble, das die Verantwortung für die Uraufführung eines Werkes übernommen hat, betreibt keine kulturelle Gassenarbeit, es ist ausschliesslich dem Werk verpflichtet. Lange nicht jede Komposition wurde mit dem Hintergrund eines Auftrages und der dazugehörigen Uraufführung geschaffen. Aber irgendwann, vielleicht erst bei der Nachlassregelung, sollte dafür gesorgt werden, dass dieses Werk öffentlich zugänglich wird.
Die Schaltstelle der Diskussion «Kunst und Öffentlichkeit» ist die *domaine public*, und diese ist heute in hohem Masse gefährdet. Verfechter und Verfechterinnen einer liberalen Kulturpolitik werden somit mitarbeiten an den notwendigen politischen Instrumenten, werden den Dialog suchen mit Behörden und Politik, werden uneigennützige Stifter und Mäzene finden, die bereit sind, Privatbesitz in die *domaine public* zu investieren.

*Kultur und politische Spielregeln*
Auch der zweite Anlauf hat uns das dringend notwendige Kulturgesetz nicht gebracht, wir haben es selbst vermasselt; für *dieses* Land, *diese classe politique*, *diese* müde Kann-Formulierung wollten wir uns nicht bewegen. Eine Handvoll Kleber und Karten «Pro Kultur», einige Diskussionsrunden im engen Kreis ersetzen den Gang in Quartiere und Gemeinden nicht – Alexander Pereira hat es bewiesen. Nun wird uns die Quittung präsentiert, und wir bezahlen dafür, und dies nicht zu knapp.
In unserem föderalistischen System liegt die Kulturhoheit bei den Kantonen. Auch hier wurden vielerorts die Chancen vertan, sich für die notwendigen politischen Instrumente einzusetzen. Der Kanton Aargau hat vor Jahrzehnten sein liberales Kulturgesetz mit einem Spitzenresultat durch die Abstimmung gebracht. Kluge Menschen waren damals am Werk u.a. der Hero-Fabrikant Dr. Markus Roth, erster Kuratoriumspräsident in zwölfjähriger Amtszeit. Steht der Kanton Aargau nun an der Spitze der kantonalen Kulturausgaben? – Nein. Ist das kulturelle Leben hier nun weniger provinziell, qualitativ besser als anderswo? – Kaum. Aber Räume können nicht einfach durch einen Federstrich geschlossen werden, Minderheiten sind geschützter und neue Projekte sind möglich, z.B. das Kulturaustauschprojekt mit Weissrussland.
Zugegeben, der Spielraum für neue politische Instrumente ist sehr eng geworden. Dennoch gibt es Möglichkeiten, die unsere momentane Situation korrigieren könnten. Der Schweizer Musikrat setzt sich ein für eine reduzierte Mehrwertsteuer in Kultur, vereinigt seine ihm angeschlossenen pädagogischen Verbände und will in der geplanten Bundesgesetzes-Reform Musik mit dem Sport gleichsetzen. Dies ergibt sehr viel Sinn. Wir sollten uns an der neuen Aufgabenverteilung zwischen Bund und Kantonen, die von Bundesrat Villiger geplant wird, beteiligen, denn sind wir da nicht wachsam, könnte es ein böses Erwachen geben!
Ansprechpartner dafür sind im Anliegen der *domaine public*-Kultur nicht nur die Erziehungsdepartemente, sondern viel wichtiger die Konferenz der kantonalen Finanzdirektoren.

*Kultur und Geld*
Der Artikel «Kultur und Profit» suggeriert mir, dass alles, was nicht am Tropf öffentlicher Subventionen hängt, NICHT-Kultur sei. Jede kulturelle Veranstaltung, nicht nur seit kurzer Zeit, setzt sich zusammen aus der un- oder schlecht bezahlten Eigenleistung der Personen, die dieses Projekt realisieren wollen, aus Subventionen der öffentlichen Hand und aus Beiträgen Privater. (Eine Kulturveranstaltung, die ausschliesslich von öffentlichen Subventionen lebt, ist die Ausnahme und nicht die Regel.) Die kleine Konzertreihe im Dorf funktioniert so wie die grossen Kulturstätten. Alles NICHT-Kultur?
Der Gstaader Musik-Sommer, angelegt auf Publicity, Wirksamkeit und grosses Publikum und fast ausschliesslich bezahlt durch Sponsoring-Gelder, zählt vermutlich zu Haefelis zitiertem «Erlebnis-Markt». Da werden aber auch Synergien geschickt genutzt. Tennis Open hilft dem Festzelt mit seinen 08/15-Konzerten – diese helfen Ciné-Music, Ländlermusik-Festival und den kleinen Kammermusik-Konzerten mit Musica rara und hin und wieder auch zeitgenössischer Musik in den Kirchen von Saanen, Rougemont und Gsteig. Öffentliche Mittel können nur knapp eingesetzt werden, knallharte Rechner sind am Werk, – daneben aber auch eine ganze Talschaft. Liegen die Beweggründe dieser Talschaft nun ausschliesslich im materiellen Bereich? Sind die Berner Oberländer nur dem Kosten-Nutzen-Denken verpflichtet, weil sie hauptsächlich vom Tourismus abhängig sind? Nein, denn da hat ein musikbegeisterter Pfarrer vor Jahrzehnten sich die Tradition des «Obesitzes», bei dem nicht nur geplaudert, sondern gesungen wurde, zunutze gemacht. Er schuf einen neuen Raum, öffnete die Kirche in Saanen und holte sich Hermann Scherchen. Heute noch sind unter dem Publikum der Kammermusik-Konzerte Menschen zu finden, die