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

Herausgeber: Schweizerischer Tonkünstlerverein

Band: - (1997)

Heft: 51

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

qui vient d'en prendre congé[4]. Ajoutons à cette erreur de perspective la notion, non moins héritée d'une des conventions du principe dodécaphonique, celle de la non-répétition littérale, par laquelle Ligeti conclut son analyse pour énoncer l'aphorisme en contradiction avec les propos de Boulez que nous citions plus haut : « composer sériellement signifie abolir toute hiérarchie des éléments musicaux ». C'est en réaction à cette vue réductrice que le public des cours de Darmstadt adoptera certaines idées apportées par John Cage qui précipiteront les controverses, manifestant les divergences déjà latentes au sein du groupe de musiciens qui paraissaient partager la même conception de sérialisme. Divergences que l'on s'efforcera par la suite d'expliquer au moyen de postulats esthétiques, voire conceptuels, mais qui peuvent être observés au stade le plus élémentaire de la technique de composition.

Rosângela Pereira de Tugny

Ecrit à l'occasion du John Cage Symposium tenu à l'Institut für Neue Musik de Berlin en novembre 1995

1. in : « Situation actuelle du métier du compositeur », *Domaine Musical* n° 1, Paris 1954, p. 131
2. Pierre Boulez : « ... auprès et au loin. » *Cahiers de la Compagnie Madeleine-Renaud – Jean-Louis Barrault*, 3e cahier : La musique et ses problèmes contemporains ; Julliard, 1er trimestre 1954
3. Intitulée « Entscheidung und Automatik in der Structure Ia » in : *Die Reihe* Nr. 4, Junge Komponisten, 1958
4. Cf. Robert Piencikowski : « Inscriptions Ligeti – Xenakis – Boulez » à paraître in : *Festschrift Erhard Karkoschka*

Comptes rendus
Berichte

Entre fastes et décombres

Paris : les vingt ans de l'Ensemble Intercontemporain

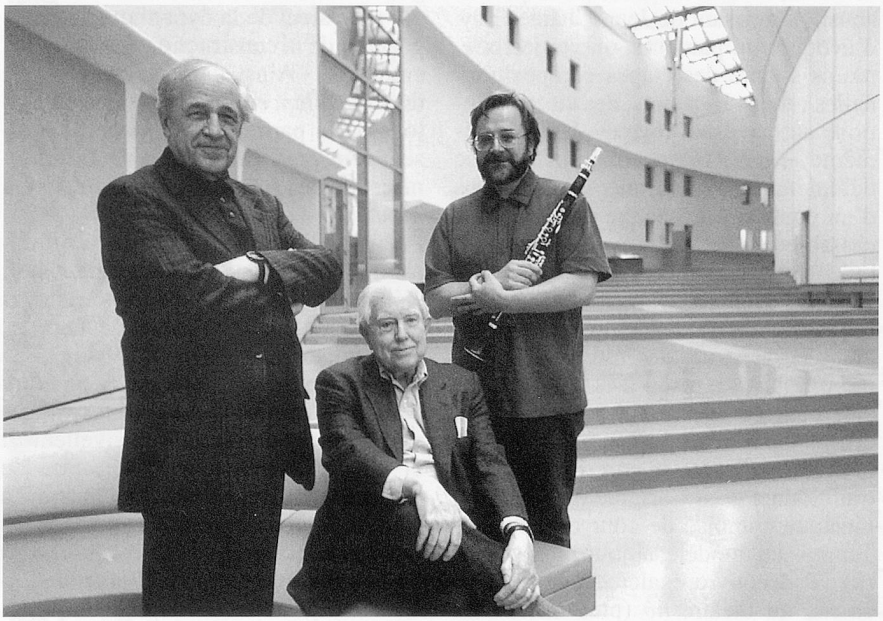
A Paris, à la Cité de la musique, l'on fêtait, les 10 et 11 janvier, les vingt ans de l'Ensemble Intercontemporain avec, en ouverture, un concert proposant des œuvres de Philippe Schœller, Helmut Lachenmann, Elliott Carter et György Kurtág[1]. En soi, cet événement ne présentait guère d'intérêt, si ce n'est de nous permettre de retracer l'historique de cet ensemble unique, voué exclusivement à la musique du 20e siècle, d'enferrer cette bien française querelle des Bouffons qui jase, niaise, autour de Pierre Boulez, enfin de réfléchir sur la quasi versaillaise luxuriance de cette manifestation, qui masquait mal les dévastations du devoir de mémoire et les ravages de l'« horreur économique ».

Au début de l'aventure, revendiquée, de l'« Intercontemporain », la volonté de Pierre Boulez de créer un ensemble à géométrie variable permanent, qui répondît aux besoins de l'époque (il n'existait alors que des ensembles fondés sur la bonne volonté), d'échafauder un *répertoire* qui continûment confronterait les chefs-d'œuvre du passé (seconde Ecole de Vienne, Stravinsky...) avec ce que de plus jeunes pourraient produire de révélateur, enfin de faire aboutir à des œuvres les investigations menées à l'Ircam (Institut de recherche et coordination acoustique/musique), également fondé par Boulez. (L'Ensemble Intercontemporain et l'Ircam, reflets d'une vision globale de Boulez, ont des rôles complémentaires, mais des finalités distinctes ; le premier assure la création, inscrit dans la tradition musicale les travaux réalisés dans les studios du second. Certains musiciens peuvent entretenir ainsi, avec les compositeurs et les chercheurs de l'Ircam, des rapports féconds et inventifs, lors de l'élaboration de pièces solistes avec dispositif électronique, par exemple ; ce qui leur donne une conscience beaucoup plus aiguë du son, de sa formation et de sa complexité : notions d'enveloppe, d'attaque, d'extinction...)

En 1976, Michel Guy, ministre de la Culture, prend la décision, culturelle mais aussi politique, de créer l'Ensemble InterContemporain (ou E.I.C., sigle qui, « par volonté ou par hasard », disparut), formation de trente et un solistes (à peu près la nomenclature du répertoire pour petit orchestre de ce siècle, et, distinction importante, double des membres que comptent d'autres formations de même nature comme l'Ensemble Asko d'Amsterdam, le Klangforum de Vienne et l'Ensemble Modern de Francfort), une formation au service de la musique du 20e siècle pour une quadruple mission de création, d'exécution et de transmission, de diffusion et de pédagogie (les premiers concerts eurent lieu à Paris en 1977 dans le cadre de « Passage du 20e siècle » pour l'inauguration du Centre Georges-Pompidou et de l'Ircam). En fait, ces instrumentistes ne sont des solistes non plus que des musiciens d'orchestre ; mais un groupe où chacun est recruté pour ses qualités propres, où tous sont à égalité – tout le monde doit pouvoir remplacer tout le monde –, ont le même salaire : aujourd'hui, un membre de l'Ensemble touche 21 000 FF brut pour deux tiers de temps (le salaire de base d'un musicien de l'Orchestre de Paris), le dernier tiers restant à sa disposition. Boulez tient beaucoup à cette plage de liberté « pour que personne ne se sente étouffé et que chacun puisse jouer d'autres répertoires ». Ce mélange de contrainte et de liberté individuelle abonnit l'Ensemble. D'où une qualité d'exécution hors pair, un style d'interprétation immédiatement identifiable, un souci premier de précision pour que justice soit rendue au texte, une excellence du son due à l'aisance du rythme, à la souplesse de la dynamique, à l'agilité du phrasé et à la légèreté dans la complexité. (En vingt ans d'existence, l'Ensemble Intercontemporain s'est bâti un répertoire de 1 432 titres joués, dont 287 créations mondiales et 115 œuvres résultant de ses commandes[2].) Précisons que l'Ensemble présente deux aspects coopératifs (alors que les formations citées ci-dessus sont de nature purement associative, pareillement pour le chef) : d'une part ce sont les musiciens qui, en comité, proposent les programmes de musique de chambre car, pour Boulez, « un musicien privé d'initiative est inerte, inintéressant » ; de l'autre, un comité de lecture est créé chaque année, qui est constitué du directeur musical (aujourd'hui l'Américain David Robertson[3]), d'un représentant de l'Ircam, d'un administrateur et de trois compositeurs d'horizons différents (cette année, l'Allemand Wolfgang Rihm, le Français Michaël Levinas, l'Italien Marco Stroppa) ; les postulants doivent répondre à un seul critère : ne jamais avoir été joué à l'Ircam, ni avoir pris part à un stage de l'Ircam.

Mais pour arriver à ce niveau, il fallut bander toute sa volonté : « C'était dur. On n'avait pas travaillé ce répertoire au Conservatoire, ou si peu, et Boulez était pressé, dit le clarinettiste Alain Damiens, présent depuis 1977 et toujours embrasé par l'aventure. Il avait une ‹ obligation de résultat ›. Mais il savait bien qu'il fallait former tout ce monde-là, faire des répétitions par pupitres, et il en prit le temps. » De surcroît, le musicien, à chaque partition, doit s'immerger dans une écriture différente, répondre aux demandes « impossibles » de tel ou tel compositeur, puisqu'elles font partie de son langage. Jean-Guilhen Queyras évoque l'ascèse qu'exigea le *Concerto pour violoncelle* de Ligeti, cette espèce d'anti-concerto, vu son dépouillement : « Dans le premier mouvement, je n'avais à jouer qu'une quinzaine de notes enchevêtrées dans la texture sonore. Tout à coup, elles devaient surgir avec une intensité extraordinaire, comme si elles avaient été terrées dans une ambiance statique. Ce travail sur Ligeti, mes discussions avec lui, m'ont éclairé sur les moments d'immobilité chez Brahms. » Damiens, lui, se rappelle « avoir peiné sur deux secondes d'une œuvre de Helmut Lachenmann juste pour faire passer de l'émotion, afin que les fluctuations sonores si fines ne passent pas pour un gadget ». Une telle contention est nécessaire, parce que « la musique du 20e siècle, précise Damiens, ne souffre pas l'à-peu-près. Nous portons à la fois notre propre responsabilité, la responsabilité du compositeur et

la confiance du public, démuni de références. »
La personnalité de Pierre Boulez fait l'unanimité parmi ses musiciens. Et ce, dès l'épreuve de l'audition (en vingt ans, il n'en a manqué qu'une) : « On se trouve devant des musiciens concentrés, explique Jean-Guilhen Queyras, face à un Boulez qui déploie des trésors de gentillesse pour vous mettre à l'aise. Tout le monde vous écoute dans un silence hors pair, sans tourner les pages d'une partition, sans griffonner de commentaires. Plus qu'une audition, c'est un concert. »
Cet organisme, cet outil de création – tout comme l'Ircam – ne sont donc pas centrés autour d'un seul personnage, mais autour d'une communauté d'idées (Boulez en a profité, certes, mais combien d'autres en a-t-il fait profiter ?). Curieusement (?), c'est autour du seul personnage Boulez que vient se cristalliser une nuée de fantasmes, issus tout autant de la hargne que de la pâmoison, dont Boulez parfois s'amuse, voire qu'il alimente. Plus précisément, c'est l'homme de pouvoir, de l'argent, ce « Lully du 20e siècle », le despote qui prête toujours le flanc à un combat idéologique aussi vain que stupide ; et qui occulte un haut idéal artistique. Despote ? parlons-en ! Y en a-t-il d'autres, en France, d'où jaillirent tant d'idées, qui les aient réalisées avec cramponnement, qui eurent tant d'activités dont on ne peut dénier la raison d'être, le fonctionnement correct, l'enracinement et la durée ? Serait-on assez naïf pour croire que les politiques, les pouvoirs publics lui auraient donné tant d'argent « pour ses beaux yeux » ? Certes, l'Ensemble Intercontemporain paraît aujourd'hui totalement anachronique (vaste utopie – réaliste – du faste, du pouvoir, de la puissance, de l'argent), alors que la vieille Europe s'écroule ; mais il est la conséquence de lignes historiques, de paramètres précis (antécédents, entourage, rivaux) et d'un homme d'organisation, de pouvoir par bonheur, et de création : « L'authenticité d'un grand créateur, écrit Pierre Souvtchinski, se confirme par l'éclairage qu'il donne à tout ce qui l'entoure : tout devient *autrement* clair et visible, auprès et au loin, en arrière et en avant et, aussi en quelque sorte, par son *utilité historique.* »
Pour accomplir une telle tâche, être à la fois un créateur et un animateur de musique, ne lui fallut-il pas déployer une énergie phénoménale – et toute sa puissance sociale ? Et, point crucial, qui ressortit à une révélation effrayée, Boulez l'animateur n'a-t-il pas proscrit Boulez le créateur, celui qui place au-dessus de tout la solitude de la création (écrire, c'est nier tout le reste), le mystère et l'en-soi de l'œuvre ? Imaginez seulement ce créateur, alors qu'il dirige au milieu des années septante les épuisantes longueurs wagnériennes, repenser ses vingt ans et écrire un moment d'orchestre « très vif-strident », aussi majestueux que bref (*Notations 2* ; environ 2') ? Là, tout argument s'exténue et trébuche. Cependant, dans une France de l'« exception culturelle » (!), infectée par la maladie des anniversaires, de la « muséalisation », des commémorations (« On compte ses ancêtres de peur de ne pas compter soi-même », écrivait Chateaubriand), il est à craindre qu'il faille attendre jusqu'à ce que Boulez n'œuvre plus pour que ne serait-ce qu'un brin de lucidité vienne rétablir une réalité mutilée ; mais que de gâchis !
Le concert, puissamment médiatisé, s'ouvrait sur *Feuillages* de Philippe Schœller (une consécration pour ce compositeur né à Paris en 1957), pour ensemble et dispositif électroacoustique (en fait la continuité de l'émotion instrumentale), qui élargit et transforme son territoire d'écoute. Cette œuvre (« Comme on dit d'une idée, des idées qu'elles vous traversent l'esprit, le souffle du vent filtre les feuillages », éclaire le musicien) suscite d'emblée une insurrection des sens, elle déborde d'énergie, de sève pressante, de jaillissement de vie énorme, où chaque son prend son sens ; c'est une impatience de la pensée qui s'incarne. Elle évoque, certes, le Debussy de *Jeux,* par ses formes de transition permanente en méandres, labyrinthes, torsades ou spires, par la mise en mouvement de l'intelligence du sensible, mais surtout Stravinsky par le baroque lyrique et subtil (jusqu'à l'imperceptible) d'une rythmique assénante (véritable mitrailleuse à gifles sonores), non dépourvue d'ironie – du compositeur envers lui-même –, de facétie – devant le grand branle du monde.
Avec *Mouvement (– vor der Erstarrung)* (« Avant l'engourdissement ») de Helmut Lachenmann (il faut mentionner l'extraordinaire limpidité de David Robertson, à la tête, ici, de l'Ensemble Modern), le spectateur suffoque ; qui passe du scintillement à la matité, de la chair à l'os, du paradis à un enfer sans flammes, de la vie à la carcasse, de rythmes rutilants à des mouvements moribonds (rythmes pointés et en triolets, mécaniques), de la quête de l'avenir au devoir d'une mémoire écaillée et rancie (dont le fantôme tambouriné d'une fameuse chanson viennoise *O lieber Augustin*), de la scène de concert à une salle de dissection, – qui assiste à une musique de mouvements privés de vie, à un travail du deuil qui dure.
La seconde partie du concert était assurée par Pierre Boulez, avec la création mondiale du *Concerto pour clarinette* du toujours fringant Elliott Carter (il a 88 ans), pages échevelées et profondes mettant en scène une redoutable et virtuose partie de soliste, absolument maîtrisée, dans la précision des articulations et des accents, par Alain Damiens (il travailla l'œuvre avec le compositeur aux Etats-Unis). Cette pièce, constituée de six parties enchaînées mais d'un seul tenant et se plaçant au-delà des courants et des modes, essaie de se projeter vers l'avenir, dans une secrète éternité. Mais on eut vite fait de replonger dans le passé avec *Opus 27 n° 2 (Double Concerto pour violoncelle, piano et 2 groupes instrumentaux)* de György Kurtág, réunissant l'Ensemble Intercontemporain et l'Ensemble Modern. La mort est moins acérée ici que chez Lachenmann, mais douce, lénifiante, tandis que se déploie, à partir d'une structure anodine en début de la pièce, en un lent processus d'évolution et une stricte géométrie de ténèbres, un grand hommage à Beethoven (*Sonate op. 27,* donc la célèbre *Sonate au clair de lune*). La pureté de l'œuvre, la quête de l'absolu qu'elle manifeste et l'intégrité du compositeur sont impuissantes à noyer tou-



Pierre Boulez, Elliott Carter et Alain Damiens photographiés à l'occasion de la création du Concerto pour clarinette de Carter (9.1.1997) *© Philippe Gontiez*

tes ces madeleines, font fuir l'imagination plutôt, ne fourbissent pas le désir ; cela respire la tombe, et pense peut-être témoigner de nos décombres[4] ?

Jean-Noël von der Weid

1. Au menu d'anniversaire, également, des pièces de Philippe Manoury, Frédéric Durieux, Iannis Xenakis. Le 18, un atelier autour du *Marteau sans maître*, de Pierre Boulez ; au même programme Philippe Fénelon et Bryan Ferneyhough (création de *Allgebrah*, commande de l'Ensemble Intercontemporain).
2. En 1995, le budget de l'Ensemble était de 30 millions de FF ; les recettes propres couvrent 35 à 40% du budget ; la subvention croît régulièrement, sauf celle de la Ville de Paris, en chute brutale de 61,59% de moins que l'année d'avant. Un fonds de 300 000 FF est réservé aux commandes ; le tarif négocié tient compte de la durée de la pièce, de la notoriété du compositeur et de l'effectif mobilisé. Une misère ? Oui ! « Mais, précise l'actuel administrateur, c'est le salaire des compositeurs qui est dérisoire. Un compositeur français ayant pignon sur rue ne reçoit pour des mois et des mois de travail pas plus qu'un chef standard pour deux ou trois concerts (environ 70 000 F[F]). »
3. Né en 1958 à Santa Monica (Californie). Etudes de cor, d'alto, puis s'oriente vers la direction d'orchestre et entre à la Royal Academy of Music de Londres ; suit des cours de direction avec Kyril Kondrachine aux Pays-Bas et avec Rafael Kubelik en Suisse. De 1985 à 1987, il développe son répertoire en tant que chef de l'Orchestre de Jérusalem, puis reprend la route pour diriger de nombreuses pièces lyriques en Suède et en France, ce qui confirme sa polyvalence. En 1992, il est engagé à l'Ensemble Intercontemporain.
4. Eut lieu, également, l'inauguration du nouveau Musée de la musique. Se déployant sur 3 000 m², les salles d'exposition permanente du musée présentent 900 instruments (parmi lesquels des archiluths vénitiens du 17e siècle, des clavecins français du 18e siècle, un violon électronique, un tambour de poitrine du Zaïre), des tableaux, sculptures et pièces diverses. Le programme muséographique s'organise autour de neuf périodes centrées sur des œuvres représentatives : « Orfeo » de Monteverdi, « Alceste » de Lully, « Dardanus » de Rameau, la « Symphonie parisienne » de Mozart, et jusqu'à Kagel. A chacune d'entre elles, une vitrine particulière, avec maquette de théâtre, partition, instrument de l'époque, musique au casque.

La cosmogonie sonore de Jean-Claude Eloy

Grenoble : Festival des 38e Rugissants

A l'affiche de la huitième édition du Festival des 38e Rugissants de Grenoble[1] : le compositeur français Jean-Claude Eloy, créateur de mondes sonores aussi subtils et insaisissables qu'empoignants et telluriques. On le connaît mal – ou de façon lacunaire ou déformée ; comme si l'on avait organisé son isolement musical.

Evacuons d'abord l'idée la mieux reçue et la plus fâcheuse, celle qui entretient les pires confusions, dépréciations et a priori : Eloy abat les frontières Orient-Occident, c'est un « Européen nipponisé, tatamisé », etc., etc. Mais dès ses premières œuvres, le compositeur exprime ouvertement sa passion pour les musiques d'autres civilisations, « tout en gardant intégralement [ses] racines occidentales acquises » précise-t-il ; pour ajouter : « Je n'ai jamais cherché à ‹ rejeter › l'Occident [...]. Il s'agit bien, pour moi, d'*élargir* mes racines culturelles, non de les atrophier[2]. »

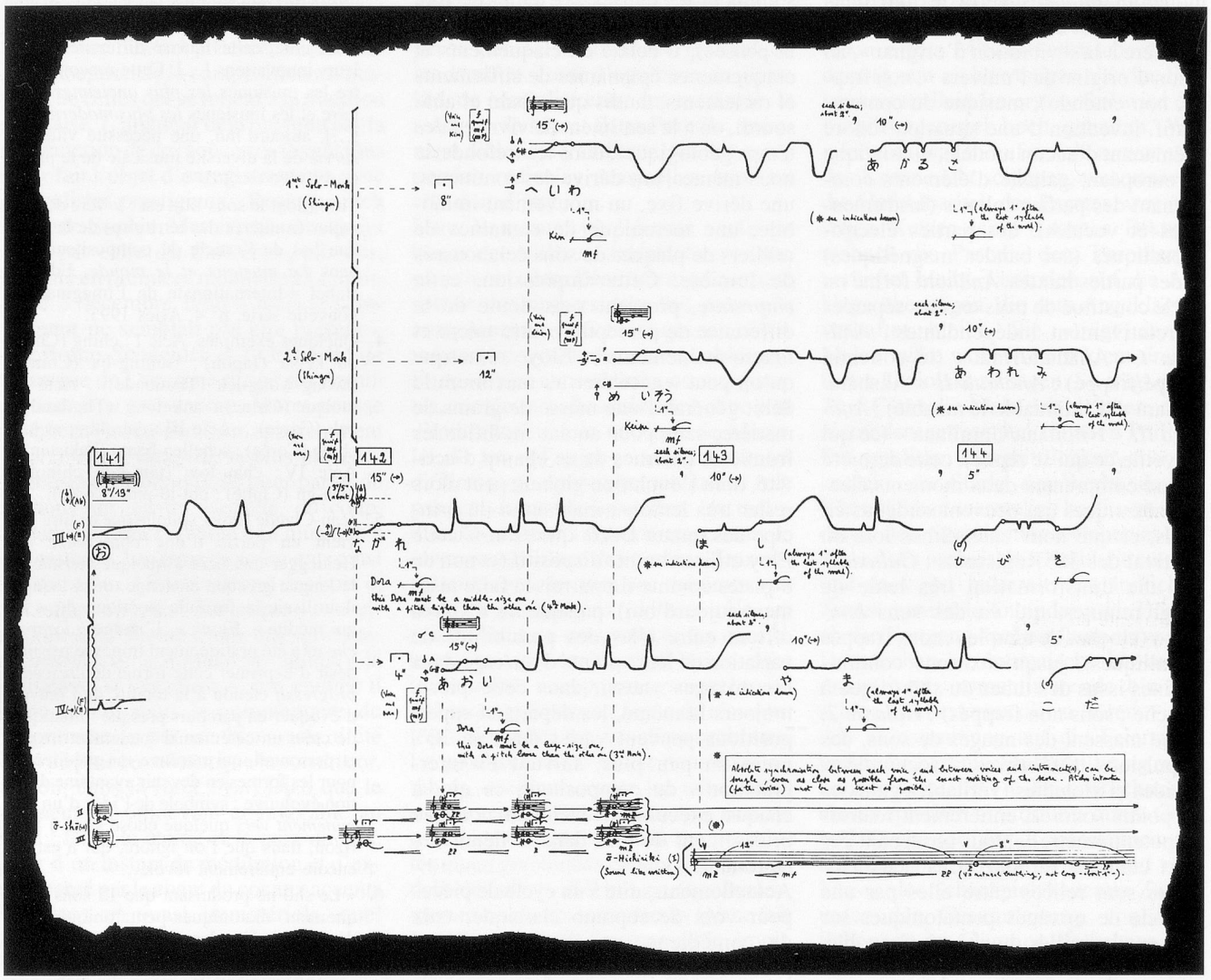
Né en 1938 à Rouen, Jean-Claude Eloy glane les premiers prix au Conservatoire national supérieur de musique de Paris (1957–1960), fréquente les Cours d'été de Darmstadt (1957–1961), est l'un des rares élèves directs de Boulez à l'Académie de musique de Bâle (1961–1963) ; surtout, il rencontre Stockhausen, qui l'invitera au studio du WDR de Cologne. (Durant cette époque, il compose une vingtaine de partitions et pièces diverses pour voix, piano, groupes de chambre.)

Dès lors, il est totalement inadéquat ou abusif, s'agissant de Jean-Claude Eloy, d'évoquer un parcours, une trajectoire, moins encore des étapes compositionnelles ; mais, bien plus, des circonvolutions autour d'un noyau – le sien, lui-même –, des travaux d'approche, avec déblaiements de strates successives, d'un point nodal, opaque – son « infracassable noyau de nuit ». Bien avant qu'il ne professât à Berkeley (1966–1968), il écoutait déjà, en effet, tout en brodant de savants contrepoints estudiantins, acharné, des musiques extrême-orientales, jusqu'à « usure de la cire » ; avec une prédilection pour un disque rapporté du Japon, qui lui dévoile l'étrange beauté du *gagaku* (orchestre traditionnel dont l'origine remonte à la musique chinoise de cour de l'époque Tang – un modèle aujourd'hui disparu) ; il découvre également le récitatif chanté du théâtre *nô* (plus intéressant que les recherches, au demeurant passionnantes, de Schoenberg sur le *Sprechgesang*), la musique *dhrupad* de l'Inde, le chant diphonique des moines tibétains ou le chant classique d'Iran : c'est la fascination pour l'« autre versant des sons[3] », celui qui évoque les croisements interculturels. Ce qui lui plaît, dans le *gagaku* et son silence strié de raffinements acoustiques, c'est sa lenteur, la nouvelle perception du temps qu'il impose, un temps étiré, prolongé, las qu'est Eloy de la vitesse occidentale ; c'est aussi le contraste abrupt entre ces musiques modales non modulantes et la modulation forcée, l'athématisme, le délire bavardant du post-sérialisme, les esthétiques éclatées, multidivergentes ; c'est encore la forme longuement directionnelle des *ragas* (depuis un point minimal vers un apogée maximal final avec intensité, tempo, complexité ornementale, etc.), « geste fondamental et caractéristique, explique Eloy, bien à l'image de ces énergies cosmiques dont l'Inde nous parle à travers ses philosophies, ses religions, ses cosmogonies ». Dès ses premières œuvres jouées en public, les travaux de dégagement avaient été amorcés : des espaces de réflexion et d'écoute (ils n'ont pas toujours été bien compris) – notamment de l'Inde du Nord et du Japon Shinto – « recréés, transposés, transsubstanciés, mais conscients », viennent aérer la complexité polyphonique, les principes linguistiques et théoriques propres à l'esthétique post-sérielle ; occidentale, donc. Dans *Etude III* (1962) pour orchestre, et dans *Equivalences* (1963) pour 18 instrumentistes, l'influence de l'Orient ne se révèle point par des emprunts à des formules mélodiques ou rythmiques, ou à des modes, voire à quoi que ce soit découlant du seul langage musical et de ses techniques : « elle se manifestait, précise Jean-Claude Eloy, par l'apparition de mises en forme locales et caractéristiques que j'ai appelées ‹ gestes acoustiques ›. Ces gestes étaient des sortes d'*archétypes*, qui relevaient de la dynamique, au sens général, de la construction des éléments entre eux. » Ainsi, dans la section finale de *Equivalences*, les glissés en microtons de la partie du trombone « représentaient pour [lui] une sorte de réminiscence des musiques des trompes du Tibet ».

Par la suite – dans *Faisceaux-Diffractions* (1970) pour 28 instrumentistes, *Kâmakalâ* (1971) pour trois groupes d'orchestre, cinq groupes de chœurs, avec trois chefs, *Fluctuante-Immuable* (1977) pour grand orchestre –, le compositeur s'efforce de faire une synthèse du fixe et du mobile, du renouvellement et du permanent, par l'utilisation de « champs de fixations des hauteurs à l'intérieur du chromatisme, fonctionnant alors comme des sortes de *modes chromatiques défectifs* ». S'affirme également le geste de la « logique implacable » du « crescendo formel et *directionnel* », principalement dans *Kâmakalâ*, dont le titre et l'idée s'inspirent pour la première fois de façon « claire » de certains concepts issus du shivaïsme tantrique.

La maîtrise des techniques électroacoustiques ouvre à Jean-Claude Eloy un champ d'investigation immense, « non seulement pour l'exploration du matériau, du son de l'*activité acoustique*, mais également pour développer cette réflexion tendue et dialectique entre l'Occident [...] et cet au-delà de l'Occident, plus spécialement orienté vers l'Asie », ce qui va susciter le déploiement de somptueuses architectures ne comportant aucun élément des langages musicaux extra-européens, puisqu'elles sont fondées sur la confrontation en studio de matériaux concrets et électroniques. Ainsi *Shânti* (« Paix »), « musique de méditation » pour sons électroniques et concrets de une heure trois-quarts, réalisé au Studio de Colo-

gne en 1972–1973, attire l'attention par l'élargissement donné à cette démarche, notamment dans les rapports entre textures (timbre) et temps. Cette évolution vers de très grandes formes se manifeste pleinement dans *Gaku–no–Michi* (prononcer Gakou-no-Mitchi ; « Les voies de la musique »), « film sans image pour sons électroniques et concrets », réalisé en 1977–1978 au studio NHK de Tokyo (durée : 4 heures), ainsi que *Yo–In* (« Réverbérations »), « musique pour un rituel imaginaire » en 4 actes, pour un personnage-percussionniste, bandes magnétiques électroacoustiques 4-pistes et 2-pistes et lumières, véritablement confrontés à toutes sortes de matériaux concrets du Japon moderne (rues, sonnettes de métro, gares…), traditionnel (cloches de temples…), métamorphosés par l'électronique depuis le stade le plus « concret » (tel quel) jusqu'au plus abstrait (ayant perdu toute trace de leurs origines). La seconde, *Yo–In*, révèle l'intégration de matériaux entièrement nouveaux, comme l'emploi direct (outre celui de l'électronique) des très nombreuses et riches percussions réunies par le soliste américain Michael Ranta, dont beaucoup, appartenant à des traditions non européennes, proviennent de l'Asie, de l'Asie du Sud-Est et de l'Inde ; toutes délivrent des spectres complexes, tous différents et très spécifiques[4].



Jean-Claude Eloy : « A l'approche du feu méditant » (partie 1, « Le regard vers la conscience contemplative »), manuscrit de l'auteur

En 1983, le Théâtre national du Japon, à Tokyo, crée, après qu'il l'eut commandée à Jean-Claude Eloy, *A l'Approche du feu méditant*[5], qui consacre la première collaboration du compositeur avec un ensemble de musiciens purement ethniques : cinq groupes d'orchestres de gagaku, quatre groupes de chœurs de moines bouddhistes des sectes Shingon et Tendai, cinq danseurs de *bugaku* et six percussionnistes. Des problèmes se posaient, concernant la *composition*, la notation et l'exécution de la part de ces chœurs de moines. S'étant entretenu des diverses techniques du chant *shômyô* (la « voix claire » ; mot général définissant un genre, celui du chant bouddhiste des temples) qu'il connaissait depuis longtemps, Eloy traça rapidement sur une feuille de papier symbolisant l'espace-temps une ligne brisée, évolutive – un graphique censé représenter un contour mélodique. A son grand étonnement, les moines chantèrent tout de suite « quelque chose, dit-il, qui ressemblait assez correctement, en temps et en espace, à cette ligne

ble « dramaturgie du son par lui-même, à travers ses résonances répercutées », comme le définit le compositeur, réalisé en 1980 au studio de phonologie d'Utrecht (durée : 3 h 40).

Construite en quatre grandes parties enchâssées entre un son d'introduction, un son central et un son de prolongation, la première de ces œuvres, qui se réfère au milieu géographique où elle fut créée, le Japon, fait appel à des catégories très élargies de matériaux acoustiques : les sons les plus abstraits (générés en studio) y sont dialectique-

improvisée, graphiquement exprimée ». Aussi, grâce sans doute au respect, dans toutes les parties vocales et instrumentales, des *« identités acoustiques »*, avant la structuration de la partition, il y eut une possibilité de se comprendre. Lors du concert, la surprise fut générale. Les rares Européens qui se trouvaient dans la salle se demandaient comment tout cela avait été possible, se disaient qu'Eloy avait sûrement dû récupérer puis habilement triturer quelques bribes de musiques traditionnelles. « Eh bien non ! le compositeur c'est moi ! », dé-

clara Eloy. On eut bien du mal à l'admettre, car auditivement cette œuvre sonne comme si elle datait de dix siècles, et en même temps comme quelque chose qui lui est éminemment personnel (un double canon par mouvement contraire, par exemple !). Takemitsu aussi était présent, qui, ébahi, déclara à Eloy que seul un Européen pouvait ainsi s'emparer des musiques traditionnelles de son pays et lui demanda même, en plaisantant, de lui donner des cours de musique japonaise !

Les meilleurs parmi ces musiciens, Eloy les choisit pour les conduire vers ce qu'il voulait exactement, avec l'électronique. Cette synthèse de matériaux techniques et humains verra le jour dans *Anâhata* (mot de la langue sanscrite qui se réfère à la « vibration d'origine », au « son d'origine de l'univers », non frappé, non entendu), musique du contemplatif, invention d'une situation sonore n'émanant d'aucun modèle, ni asiatique ni européen, galaxie d'éléments comprenant des parties solistes (instrumentales et vocales), des parties électroacoustiques (sur bandes magnétiques) et des parties mixtes. *Anâhata* forme un cycle constitué de trois œuvres séparées et relativement indépendantes : *Anâhata I* « Anâhata/Hata » (le son non frappé/frappé) ; *Anâhata II* « Akshara/Kshara » (l'immuable/le muable) ; *Anâhata III* « Nîmîlana/Unmîlana » (ce qui s'éveille/ce qui se replie), cette dernière œuvre comprenant deux moments électroacoustiques qui peuvent se détacher, seuls, et que nous entendîmes lors du Festival des 38e Rugissants : *Galaxie 1* est une transformation très lente de vingt minutes, qui va des sons *bonshô-s* (cloches de temples ; sons frappés métalliques), jusqu'aux sons continus et fixes issus des tubes du *shô* (orgue à bouche ; sons non frappés) ; *Galaxie 2*, où se massent des nuages de sons, des impulsions très brèves, « accumulées, rapides et violentes (véritables galaxies de points sonores, entièrement réalisés au potentiomètre) », tous provenant des sons continus du shô[6]. Ces deux *Galaxies* sont reliées entre elles par une période de mixages pentatoniques sur les sons travaillés du shô ; à Grenoble, le lien, qui modifie complètement la perception que l'on a de ces deux *Galaxies*, consista en un solo vocal spécialement composé (1996) pour et interprété par Junko Ueda, une chanteuse d'exception, tout imprégnée par des traditions des chants d'Asie : celle du *satsuma biwa* (chant épique où elle s'accompagne de cet instrument à cordes pincées avec plectre) et celle du chant shômyô. La seconde *Galaxie* se termine par un son prolongé indéfiniment, lieu du contemplatif qui suit les perturbations précédentes.

Elles n'étaient que « peu » de chose par rapport à l'œuvre qui pénétra nos chairs à vif, *Erkos* (1990–1991), véritable cosmogonie sonore, donnée en première partie du concert. (Le mot *erkos*, qui appartient à la langue indo-européenne, signifie, selon les spécialistes, « chant », « louange ». Il serait proche du sanscrit *arkas* : « hymne », « chant », « rayonnement » ; du tokharien *yarke* : « vénération », « hommage ».) Les textes utilisés (quelques fragments de la *Devî-Upanishad* et de la *Devî-Mâhâtmya*, en sanscrit) rendent hommage à la Déesse, mère de toutes les Energies, telle que la philosophie indienne les a conçues.

On ne peut que recourir aux métaphores et aux images pour tenter de décrire l'effet proprement hallucinatoire que produit une telle œuvre sur le spectateur. Tous les repères s'évanouissent, s'abîment les balises ; le temps se fige (telle l'idée du philosophe, qui bloque la pensée), il éclate en claquements et craquements, épiphanies de sifflements et raclements, tandis que, ébahi et abasourdi, on a le sentiment de vivre en des temps géologiques, dans les tréfonds de nous-mêmes, une dérive des continents, une dérive fixe, un mouvement immobile, une tectonique de centaines de milliers de plaques de sons éclaboussés de lumière. Cette impression, cette *empreinte*, provient sans doute de la différence de perception entre micro et macro-événements ; Eloy remarque qu'on peut « accélérer au maximum le débit général d'une masse de grains de matière, sans pour autant modifier les frontières externes de ce champ d'activité, dont l'évolution globale peut alors rester très lente » ; mais aussi du principe des quatre DATs que Jean-Claude Eloy utilise comme dispositif (et non de 8-pistes comme il pourrait le faire aisément aujourd'hui), puisque les textures offrent entre elles des possibilités de variation de leurs points d'ancrage dans les mixages ; aussi, dans cette pièce, toujours la même, les départs et superpositions peuvent varier de 0" à 30", voire un peu plus, suivant l'« interprétation » du compositeur, ce qui, à chaque exécution, révèle un nouveau bruissement de vies dans le détail des matériaux[7].

Actuellement, suite à un cycle de pièces pour voix de soprano classique, voix de comédienne et électroacoustique *(Gaia)*, Jean-Claude Eloy revient vers l'Occident et son matériau, élabore des projets dans ce sens *(Sieben Frauen aus Berlin ; Pianos-multiples ; Das Sinnende...)*.

Qu'attendent donc les firmes discographiques pour enregistrer les œuvres d'un compositeur aussi important ? A croire que les créateurs originaux, indépendants, ne peuvent même plus, comme le disait Varèse, refuser de mourir ; mais qu'ils sont condamnés à l'être.

Jean-Noël von der Weid

---

1. Du 22 novembre au 7 décembre 1996. Benoît Thiebergien, son directeur, avait choisi pour thème : « A l'affût des sons de la Terre » ; avec, notamment, la création de *Cantus Umbrarum*, « symphonie chtonienne pour roches, stalactites, fistulaires et instruments numériques », par Lightware (Christophe Harbonnier et Charles Wittmann), de *Compositions ornithologiques*, de Bernard Fort, et de *Motion Control, Modell-5*, par Granula Synthesis (Kurt Hentschläger et Ulf Langheinrich), opéra virtuel où quatre clones d'un soprano hypothétique se partageaient la scène vidéo envahie par une transe de son-image-mouvement.
2. En 1994, il écrivait : « On sait quels sont les modèles culturels qui dominent désormais le monde. Mais, pour moi, il existe aujourd'hui une rencontre nécessaire entre toutes les minorités musicales qui se différencient de ces modèles standardisés de dominations culturelles : d'un côté, celles qui se différencient par leurs traditions non occidentales de hauts-niveaux [...] ; d'un autre côté, celles qui se différencient par leurs innovations [...]. Cette rencontre entre les musiques *les plus anciennes* de la terre et les musiques *les plus modernes* est [...], aujourd'hui, une nécessité vitale de *survie* de la diversité musicale de la planète. »
3. Titre (dont le sous-titre est : « Vers de nouvelles frontières des territoires de la musique ? ») de l'article du compositeur paru dans *La musique et le monde*, Editions Babel « Internationale de l'imaginaire », nouvelle série, n° 4, Arles 1995.
4. Quelques exemples. Acte I : ching (Chine) ou keisu (Japon) ; tsching-ba (Chine) ; kwong-wong-lek (Thaïlande)... Acte II : muban (Chine) ; ankelung (Thaïlande) ; pak (Corée)... Acte III : dei ching et jung ching (Corée) ; schellen-baum (Pakistan)... Acte IV : chau-low (tam-tam chinois) ; hwa-gu (Chine) ; chi-jo-puk (Corée)...
5. Jean-Claude Eloy explique que ce titre provient en partie d'une conférence que Heidegger consacra à quelques termes de la langue grecque ancienne, dans laquelle il utilisait la formule poétique du « feu qui médite ». Eloy : « L'image *à l'approche* m'a été pratiquement imposée par mon désir d'exprimer cette forme de *crescendo progressif* étendu à la totalité de l'œuvre ; d'évoquer un parcours presque initiatique ; de créer un cérémonial totalement inventé et personnel, qui retrouve ma prédilection pour les formes en devenir ayant une direction évolutive ; symbole de l'idée d'un *cheminement vers* quelque chose situé à l'horizon, mais que l'on ignore, qui n'est pas encore entièrement révélé... »
6. « Le shô ne produisant que 15 sons pratiquement diatoniques-pentatoniques, j'ai développé, pour les parties électroacoustiques, des échelles chromatiques étendues sur plusieurs octaves grâce aux techniques de transpositions et enregistrements multiples. Le play-back de ces sons à travers une console munie de VCA *(Voltage Control Amplifiers)* et l'usage de quelques puces informatiques spécialement programmées, m'ont permis d'obtenir des configurations mélodico-harmoniques totalement inhabituelles. »
7. Le Studio du WDR où *Erkos* fut réalisé, commandé qu'il fut par ce même WDR, à l'invitation de Stockhausen et avec la collaboration de l'Institut français de Cologne, n'est pas « utilisé ici comme générateur, explique Jean-Claude Eloy, mais comme un puissant ‹ transformateur-multiplicateur › de la soliste, qui est la véritable origine de tous les sons ; symboliquement, la source, la Déesse-mère, comme le disent les textes sanscrits employés ».

Un cor au milieu des bois

Lausanne : création du Concerto pour cor et orchestre de Norbert Moret

Le compositeur fribourgeois ne craint pas de faire appel au cliché pour décrire sa musique. Déjà les titres de ses récents concertos à succès *« En rêve » Concerto pour violon et orchestre*, avec ses mouvements « Lumière vaporeuse, Dialogue avec l'étoile, Azur fascinant », ou encore « Chanson pour passer le temps, Chanson d'amour, Chanson du vent d'Ouest » – titres respectifs des mouvements du Concerto pour violoncelle et orchestre – suggèrent un goût immodéré pour l'évocation romantico-impressioniste, voire laissent affleurer une certaine conception de la composition orchestrale, de celles qui se relient à la tradition française. L'amateur déjà prévenu par la présentation de ces concertos (ayant tous deux fait l'objet d'enregistrements avec des solistes prestigieux : Rostropovitch et Anne-Sophie Mutter) ne sera point déçu par celle du *Concerto pour cor*, exécuté en première mondiale à Lausanne le 3 décembre 1996 – mais le compositeur ne semblait pas être présent – par Bruno Schneider et l'Orchestre de Chambre de Lausanne dirigé par Armin Jordan. Une fois encore, Moret pousse la témérité jusqu'à utiliser, apparemment sans ironie, l'imagerie la plus naïve de la poésie postromantique pour parler de sa nouvelle œuvre, laquelle, du coup, apparaît *a priori* comme une musique à programme. Les trois mouvements ainsi baptisés : « ...Le soir au fond des bois », « Romance », et « Burlesque », suscitent en soi l'attente d'une musique suave, bucolique et romancée, alliant « la sensibilité et l'émotion », car, comme il nous est dit dans le commentaire du programme, « par un beau soir d'été quoi de plus envoûtant que le son du cor, au loin dans la forêt ? [...] Dieu que le moment est émouvant et favorable au rêve ! Dans le calme et la paix du soir, jouir d'un instant de méditation et d'extase bercé par le chant du cor aux accents vaporeux et quasi immatériels, quel moment merveilleux ! » Certes. Jusque là, rien qui puisse bouleverser les habitudes d'écoute du public d'abonnés, prévenu par ailleurs que ce concerto donnera l'occasion « au soliste de faire preuve d'une technique brillante et virtuose. Tout cela masqué par un petit air plaisantin et comique mais lui permettant de s'affirmer comme un soliste de grande classe. »

Après l'audition, personne n'aura douté que Schneider est un tel soliste, mais tel ne me semble pas – fort heureusement – être le propos le plus intéressant de l'œuvre. Le soliste a beau se voir offrir quand et comme il faut les passages de cadence, plutôt emphatiques, et les morceaux de bravoure qu'exige le genre, sa partie n'exhibe pas de virtuosité ostentatoire. Quant à la musique, elle ne paraît pas non plus – fort heureusement encore – se cantonner au rôle programmatique qu'on lui prépare. Le schéma formel est bien celui auquel on s'attend, avec une articulation claire des trois mouvements. Le langage – la grammaire et le style – harmonique et mélodique est modérément audacieux ; guère de stridences, de « bruits » exogènes au sein d'une musique qui, somme toute, donne l'impression de se poser sur un juste milieu, de par l'hétérogénéité des références : évocations debussystes ou ravéliennes, allusions néoclassiques, dodécaphonisme de bon aloi, emprunts sans fard à la tonalité. La dramaturgie, elle aussi, n'a rien d'excessif : quelques violences, moments de chaos bien vite tempérés par le mouvement général de modération. Toute d'équilibre, de pluralité, de neutralité entre les extrêmes, la musique de Moret flatte l'oreille, autrement dit retient l'auditeur loin des expériences radicales auxquelles pourtant elle doit d'être.

Dans la mesure où l'écoute seule est bonne conseillère, l'intérêt du concerto gît ailleurs : dans l'écriture extrêmement subtile des timbres dont fait preuve le compositeur, une écriture qui sait nettement se faire entendre – indéniablement l'une de ses caractéristiques marquantes, conférant à elle seule une bonne part d'individualité à la musique de Moret. Ici, le jeu – l'enjeu – a lieu entre les différents groupes instrumentaux : non pas les structures formelles, les mélodies, les supports harmoniques, mais le tressage complexe des timbres, leur circulation entre les groupes extrêmes que sont les percussions (dont le rôle est crucial dans ce concerto) et les cordes, en passant par les vents et bois – dont le cor soliste ne représente somme toute qu'une excroissance : façon de résoudre le problème du rapport soliste-orchestre. La prédilection de Moret pour les sons vibrés, oscillants, pour les nébulosités sonores aux contours pourtant nets en rend bien compte : au-delà des propriétés quasi graphiques de tels timbres, au-delà des effets d'échos parfois burlesques entre divers instruments (où se fait jour malgré tout l'irrépressible ironie d'une telle situation : un cor au milieu des bois), au-delà du recours abondant aux images bucoliques, toutes caractéristiques qui pourraient donner l'impression superficielle que la musique est là pour remplir une fonction programmatique bien déterminée, l'écoute se trouve finalement entraînée là où quelque chose d'intéressant se passe vraiment : le phénomène sonore composé selon sa fragilité, selon sa qualité de transformation. C'est bien là, plutôt que dans les déclarations d'intention, que se dévoile une position originale, où le contrôle objectivant et neutralisant de toutes sortes de pulsions intempestives peut trouver au fond une justification esthétique.

Vincent Barras

Von Agitation zu Sprachlosigkeit

Zürich: Alte und neue Werke für Kammersprechchor

Das Werk ist so totalitär wie die ideologische Intoleranz, die es anklagt. Seine unausweichliche Direktheit, Expressivität und Grausamkeit stopft dem Frager nach ästhetischer Qualität rigoros den Mund. *Thyl Claes* von Wladimir Vogel schildert die Greuel der katholischen Spanier im Flandern der Freiheitskriege, meint das Deutschland Hitlers und will gelesen werden als Parabel auf alle Ayatollahs dieser Welt. Das ist so unhistorisch wie plausibel, so politisch korrekt wie grässlich. *Thyl Claes* erspart einem nichts. Mittels realistischer Schilderung von nicht weniger als vier Folterszenen allein im ersten Teil wird der Empörungspegel hoch gehalten. Wer würde da wagen aufzustehen, wer will das Kreuz nicht schlagen, wer verneint die Unfehlbarkeit des Papstes, wer will schon Ketzer sein? Adornos Diktum, wonach die Parodie dem Parodierten verhaftet bleibt, lässt sich auf die Anklage übertragen, die dem Angeklagten verhaftet bleibt. Sie «trägt dessen Male», wäre wohl in korrektem Frankfurter Soziolekt zu sagen. So trägt denn *Thyl Claes* die Male des bleichen, onanierenden, grausamen Infanten Philipp. Die totalitäre Unerbittlichkeit aber ist zugleich die Stärke des Werks, dessen Klanglichkeit wesentlich bestimmt wird durch den Sprechchor, welcher es mit einer Aura archaischer Herbheit umgibt und dank des jederzeit verständlichen Textes maximale Anbindung des Hörers an den Fortgang der Handlung erzwingt. Dazwischen ist dramatische bis melodramatische, romantisierende bis kitschige Orchestermusik zu hören.

Als «Einstimmung auf die Feiertage» und in halbszenischer Aufführung wurde der erste Teil («Unterdrückung») dieses epischen Oratoriums durch Chor und Orchester des Konservatoriums, die Sopranistin Kathrin Graf und eine Klasse der Schauspielakademie Zürich unter der Gesamtleitung von Karl Scheuber im Zürcher Volkshaus zur Aufführung gebracht. Es blieben kaum Wünsche offen, auch wenn das Studenten-Orchester da und dort am Zusammenspiel, an der Klangbalance oder an einzelnen Instrumentalleistungen noch feilen könnte. Die Artikulation des Sprechchores wurde ganz und gar aus der szenischen und emotionalen Situation gestaltet, die Einsätze der Solo-Sprecher bruchlos mit der Musik verzahnt. Das ergab den Sog, ohne den das Werk als Zwitter aus Melodram und Sprechtheater auseinanderbrechen würde. Die behutsame szenische Umsetzung von Christoph Leimbacher setzte lediglich auf etwas farbiges Licht, auf die Plazierung einzelner Sprecherinnen und Sprecher auf Seitengalerien sowie

auf eine allmähliche Zuordnung der beiden Hauptfiguren Thyl und Nele zu zwei andeutungsweise agierenden Schauspielern. Da nur des Werkes erster Teil dargeboten wurde, setzten die Interpreten mit Schönbergs spättonalem Chorwerk *Friede auf Erden* einen utopisch-hoffnungsvollen Schluss.

Wladimir Vogel sei – so der Konzertavis zur Aufführung im Volkshaus – der «Begründer des modernen Sprechchors». Das Programm eines Konzertes mit dem Kammersprechchor Zürich, das als Hommage an den Komponisten anlässlich von dessen hundertstem Geburtstag einige Tage zuvor stattfand, nennt ihn den «eigentlichen Begründer einer modernen Sprechchor-Tradition». Diese Formulierung steht fast wörtlich so noch in nahezu jedem Programm und jedem CD-Heft mit Vogelscher Musik und bedürfte vielleicht einmal der Verifizierung. Tatsache ist, dass der Kammersprechchor Zürich einst aus Anlass von Aufführungen der Oratorien *Wagadus Untergang durch die Eitelkeit* und *Thyl Claes* gegründet wurde. So sind denn auch die Sprechchorteile dieser beiden Werke nach wie vor die Schlachtrosse des Ensembles.

Dargeboten wurden die übliche Feldhühner-Sprech-Fuge, die ebenso obligatorische «Tot-Tot»-Totenklage aus «Wagadu» und Bruchstücke aus «Thyl», dürftig zusammengehalten durch knappe und dadurch verfälschende Erzählungen der Oratorienhandlungen. Dazu gab es einige dröge Dada-Scherzlein von Hans Arp. Die Grenzen «moderner Sprechchortechnik» wurden ausserhalb des anklägerischen Zusammenhangs schnell einmal hörbar. Allzu absehbar, platt, repetitiv und ermüdend ist hier Sprache in Vier-tel, Ach-tel-no-ten, Ach-tel-tri-o-len-und Haaal-be umgesetzt. Das rattert munter daher, getragen von einer muffig-pathetischen Ästhetik. Der Kammersprechchor Zürich, um Schärfe und Präzision bemüht, legte gerade durch den gepflegten Ansatz das Maschinelle, das in der Gesamtaufführung durchs Mitfiebern gemildert war, schonungslos offen.

Interessanter waren die beiden Uraufführungen von Werken der Schweizer Alfred Knüsel und Rico Gubler. Beide Stücke gehen auf Distanz zur emsigen Geschwätzigkeit von Vogels Sprechchorsatz.

Knüsels *Wo eine MITTE sich bildet, WIRD sie aufgehoben in BEWEGUNG* für Violine, Klarinette, Keyboard und Stimmen schichtet einfaches, aber gegensätzliches Material übereinander. Dreiklänge des Keyboards («Mitte»?) grundieren elegische Figuren von Violine und Klarinette. Das süssliche Schwelgen wird gestört vom Chor, der seufzend, zischend, stampfend, schnippend, schnalzend, schreiend und pfeifend Bewegung und also letztlich Auflösung anmahnt. Alptraumhaftes, das verzweifelt Sprache finden will, sucht die trügerische Ruhe heim. Es resultiert ein üppiges, wucherndes, verwachsenes, exotisches, ja lüsternes Klangkontinuum von einer glühenden Naivität, die an den Zöllner Rousseau erinnert. Das letzte Wort bleibt der Violine mit einer rhapsodischen «Beschwörung der Fortdauer» vorbehalten.

Womöglich noch gequälter ringt Rico Gublers *erschöpfen-als kleines* für Solosprecher, 4 Schreier/Flüsterer, 2 Kammersprechchöre und Bassflöte um sprachliche Artikulation. Kein logischer Diskurs ist mehr möglich; lediglich partielle Beschwörung in zerhacktem, ersticktem, durchlöchertem Flüstern bleibt übrig. Wo die einzelnen Phoneme momentweise zu Verständlichem zusammenschiessen, werden Schreckensworte vernehmbar, die aus einem Text von Thomas Bernhard stammen könnten: «hoffnungslos», «schlecht», «zerquetscht», «keine Luft». Gublers Komposition ist distanzierter, reflektierter und formalisierter als diejenige Knüsels und gleichzeitig doch noch suggestiver und beklemmender, spannungsgeladen gerade in den vielen Pausen. Wie mit letzter Atemkraft sucht die Bassflöte gegen Ende des Werkes mit langen und leisen Tönen die immer grässlicher klaffenden Lücken zu stopfen.

Der Kammersprechchor Zürich unter der Leitung von Bernhard Erne konnte mit den beiden Uraufführungen eine reiche Klangfarbenpalette, expressive Kraft, darstellerische Flexibilität, also die Beherrschung einer wahrhaft modernen Sprechchortechnik doch noch unter Beweis stellen. Leider stören im Vortragssaal des Museums für Gestaltung Auto-, Tram- und Lüftungsgeräusche.

Peter Bitterli

Die Ferneyhough-Familie

Zürich: Tage für neue Musik 1996

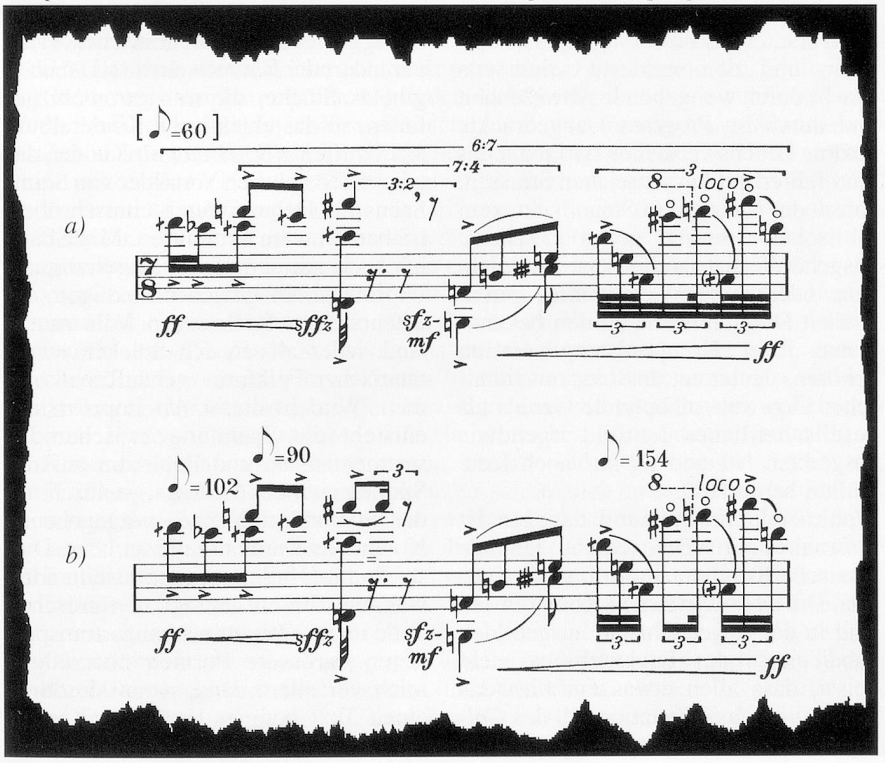
Wohl bei kaum einem andern Komponisten klaffen das Werk in seiner geschriebenen Form und dessen klingende Version so auseinander wie bei Brian Ferneyhough. Seine Partituren zielen nicht primär darauf ab, ein bestimmtes Klangresultat hervorzubringen – vermutlich ist nicht einmal der Komponist selbst in der Lage, dieses zu imaginieren –, sondern sie *sind* das Werk in seiner eigentlichen Existenzform. Als Spielanweisungen sind sie insofern nicht zu gebrauchen, als die das Taktmetrum z.T. mehrfach überlagernden metrischen Proportionen eine Diskrepanz zwischen graphischer Erscheinung und effektiven Längenverhältnissen erzeugen, die von den Ausführenden im Akt des Spielens nicht aufgelöst werden kann. Diese müssten also, um dem Notierten einigermassen nahe zu kommen, selbst eine pragmatische Version herstellen. Wie eine solche aussehen könnte, habe ich hier mit zwei vergleichsweise einfachen Beispielen aus dem *Intermedio alla ciaccona* für Violine solo aus den *Carceri d'invenzione* angedeutet. In *Beispiel 1b* sind die Längenverhältnisse im Achtelmetrum dargestellt, was zwar nicht hundertprozentig den vom Komponisten notierten Verhältnissen entspricht, aber bei dem angegebenen Tempo Abweichungen von weniger als einer Zehntelsekunde mit sich bringt – praktisch vernachlässigbare Abweichungen also. In *Beispiel 2b* sind die metrischen Proportionen als Tempowechsel mit Hilfe von Metronomzahlen dargestellt. An diesen Gegenüberstellungen lässt sich ablesen, wie «falsch» das Bild ist, welches die Partitur vermittelt; dass aber die Ausführenden sich hauptsächlich von diesem Bild inspirieren lassen, bestätigte sich auch in der Zürcher Aufführung dieses Stücks, wo – um bei den angeführten Beispielen zu bleiben – cis/d in T. 2 so lang wie ein normaler Achtel war (also um das Doppelte zu lang) oder die in sehr kleinen Notenwerten geschriebene Figur am Ende von Beispiel 2 um einiges schneller gespielt wurde als gefordert. Gerade dieses Beispiel zeigt allerdings, wie sich bei Ferneyhough metrische und spieltechnische Schwierigkeiten derart akkumulieren, dass sich den Ausführenden ein Spielen «der Spur nach» als Ausweg geradezu aufdrängt. In einem Solostück mag sich der Aufwand einer exakten Darstellung vielleicht noch lohnen, in einem Ensemblestück dagegen bestimmt nicht: zum einen, weil Ferneyhough ebenso unpraktisch instrumentiert wie er metrisiert, sodass vieles ohnehin unhörbar bleibt (in den *Carceri I* etwa mühen sich die Streicher mit weitgehend bloss noch optischem Effekt ab); zum andern, weil das Spielen nach dem Schlag des Dirigenten, der sich seinerseits mit unmöglichen Taktarten wie etwa 11/32 schwertut, zum pragmatischen «Anpassen» der Figuren zwingt. Solcherart aufs Zusammenbleiben fixiert, können die Ausführenden die Figuren auch gar nicht mehr richtig artikulieren und dynamisch entsprechend den differenzierten Angaben gestalten, sodass im Ergebnis alles ebenso forciert wie undeutlich herauskommt, als Gewusel, dessen einzige Variable der Dichtegrad ist. Dieser nimmt in der Regel am Schluss ab, oder es wird eine Generalpause kurz vor Schluss eingeschoben, was die «befriedigende» Wirkung einer Entlastung und das Gefühl einer sinnvollen Form erzeugt. (Denselben tiefverwurzelten Spannung/Entspannungs-Mechanismus betätigt Ferneyhough mit einem relativ ruhigen Stück als Abschluss des ganzen *Carceri*-Zyklus). Im Grunde wird aber Formlogik nur durch Tricks suggeriert und hat die Ferneyhoughsche Komplexität den Reiz einer komplizierten Operation auf dem Ta-

Beispiel 1: Anfang des «Intermedio alla ciaccona» für Violine solo von Brian Ferneyhough – a) Originaltext b) pragmatische Version des Verfassers dieses Artikels

schenrechner. Obwohl Ferneyhoughs Musik gerade in der Häufung ziemlich ungeniessbar ist, verfehlte die Gesamtaufführung der *Carceri d'invenzione* durch das *Nieuw Ensemble Amsterdam* und das *Ensemble Contrechamps* (Ltg. Emilio Pomàrico) ihre Wirkung nicht, und sei's auch nur, weil solch ein Neuer-Musik-Marathon dem Publikum als «Event» und der Kritik als «Verdienst» gilt.

Die bescheideneren Schweizer Adepten Ferneyhoughs wie René Wohlhauser hatten dagegen einen schweren Stand. Obwohl Wohlhausers knapp zwanzigminütiges Ensemblestück *vocis imago* auch mit einem ruhigen Satz endet, wirkt die Form sowohl hier wie im Harfentrio *Quantenströmung* weniger «zwingend» als bei Ferneyhough, stärker in einzelne Momente aufgelöst, da Wohlhauser auch innerhalb der Stücke immer wieder Inseln der Ruhe schafft. In diesen viel eher als in den à la Ferneyhough wuselnden (wenngleich nicht ebenso exorbitant schwierigen) Passagen hat er seine Stärken: Da gelingen ihm einige Stellen, die aufhorchen lassen. Bei Walter Feldmann *(«courbes»-séquences)* dagegen ist der Klang selbst bei einer so von den Timbres bestimmten Besetzung wie Flöte, Viola und Harfe bloss eine Resultante konstruktiver Bestimmungen und kaum von Klangimagination oder -recherche geleitet. Johannes Schoellhorn *(under one's breath)* löst (oder umgeht) das Problem dieses heterogenen Ensembles, das es ohne Debussys Sonate wohl gar nicht gäbe, indem er die Instrumente grösstenteils denaturiert und dadurch einander annähert. Diese Geräuschebene kombiniert er mit traditioneller, mitunter jazzig swingender Rhythmik, während die kurzen Abschnitte, wo die Instrumente unverfremdet spielen, ruhig und akkordisch gehalten sind. Im Konzert des *Sabeth-Trio Basel* war dies das einzige insgesamt stimmige und gut ausgehörte Stück.

Beispiel 2: «Intermedio alla ciaccona» T. 29 a) Originaltext b) pragmatische Version



Walter Feldmann ist seit 1994 künstlerischer Leiter der *Tage* und hat sich in seinem zweiten allein gestalteten Festival gleich mit zwei Werken selbst ins Programm gesetzt. Gérard Zinsstag, der diese jährliche Veranstaltung zusammen mit Thomas Kessler 1986 begründet hatte, war ebenfalls mit zwei Werken im diesjährigen Programm vertreten, darunter einem Kompositionsauftrag vom Nachfolger (Zitat aus Zinsstags Tagebuch: «... ein Anruf von Walter Feldmann... ein Kompositionsauftrag für das nächste Festival... Meine Überraschung ist gross, ich habe nicht erwartet, nachdem ich die Leitung des Festivals abgegeben habe, dass mein Name auf einem Programm figurieren könnte.» – mit Grüssen vom Christkind!). Von der «Avantgarde» Ferneyhoughscher Art distanziert sich Zinsstag heute: von «seriellem Terror» redet er dabei zwar nicht, aber doch von «negativistischer Ästhetik». Dieser hält er einen Vitalismus entgegen, der als solcher gar nicht zu kritisieren wäre, der nur den Nachteil hat, dass er erstens ziemlich unoriginell ist, an ältere Musik dieses Jahrhunderts (Bartók, Strawinsky, Varèse) erinnert und in den zahlreichen virtuosen Solopassagen in die entsprechenden instrumentalen Klischees verfällt, und zweitens handwerklich mangelhaft ist. Eine solcherart auf Wirkung zielende Musik müsste mit einigermassen zweckmässigen Mitteln operieren, und nicht etwa einen Solopianisten aussichtslos gegen eine übermächtige Bläserbatterie anhämmern lassen – dass dann auch noch eine Assistentin einzelne Klaviersaiten abdämpfen muss, machte die Uraufführung von *Ergo* (Tomas Bächli mit dem *Ensemble S*, Ltg. Christoph Mueller) vollends zum instrumentalen Theater! Auch schreibt Zinsstag stellenweise unnötig kompliziert, bringt damit seine Interpreten in Schwierigkeiten und sich selber um die beabsichtigte Wirkung. So fielen die jeweils aufs 4. Sechzehntel gesetzten Schläge am Schluss von *Ergo* auseinander und geriet auch in der Aufführung von *Tahir* durch Dimitrios Polisoidis (Viola) und das *Tonhalle-Orchester* (Ltg. Marc Kissoczy) vieles flüchtig und dadurch wenig überzeugend.

In den beiden andern Werken des Eröffnungskonzerts der *Tage* fand das Tonhalle-Orchester (das sich erstmals an diesem Festival beteiligte) dankbareren Stoff: Sowohl Harrison Birtwistle wie Kaija Saariaho schreiben klanglich at-

traktive Musik, wenngleich Birtwistles mit Trompetensignalen und Englischhornsoli hausierende Metaphorik ebenso abgegriffen und billig wirkt wie Saariahos kreuzweise lineares Verlaufskonzept (das Orchester beginnt in massigem Tutti und entschwebt am Schluss, die Tonbandschicht bewegt sich in umgekehrter Richtung). Den entschwebenden Schluss appliziert Saariaho auch in zwei Stücken für Violoncello bzw. Violine und Elektronik *(Petals* bzw. *... de la Terre)*, wo sie mit verhallten Streicherklängen, Vogelgezwitscher und Bachesrauschen eine Flut von Kitsch ins Auditorium entlässt.
Obwohl Saariaho bei Ferneyhough studiert hat, war damit ein Gegenpol zum Schwerpunktkomponisten des diesjährigen Festivals gesetzt. Offensichtlich war Walter Feldmann der biographische Konnex wichtiger als eine bestimmte ästhetische Linie oder kompositorische Qualität. Was ihn bewogen hat, gleich zwei unsäglich öde Stücke von Franck-Christophe Yeznikian, der auch mal bei Ferneyhough ein Seminar besucht hat, ins Programm zu nehmen, bleibt für mich unerfindlich. Auch der Ferneyhough-Schüler Dror Feiler, laut Programmheft Autor von «über 60 Werken für verschiedene Besetzungen, von Orchesterwerken bis zu Solostücken, von elektroakustischer Musik bis zu Ballettmusik», offenbarte in *Herkos Odonton II* bloss kompositorische Unbeholfenheit und das etwas paradoxe Anliegen, «mit Roheit Reinheit und mit Brutalität Zärtlichkeit zu finden». Dem fast gänzlich ausgebliebenen Applaus nach zu urteilen, dürfte ihm das eher misslungen sein; einziger Effekt war, dass das vorhergehende subtile Gitarrenstück von Hans Ulrich Lehmann *(etwas Klang von meiner Oberfläche)* vom Höllenlärm ab Tonband und von umgeworfenen Eisenstangen regelrecht erschlagen wurde. In diesem Gitarren-Rezital von Magnus Andersson fungierte ein kleines dürres Stücklein namens *Reisswerck* von Klaus K. Hübler als wiederholtes Intermezzo – zugleich als Hinweis auf die *Tage 1997*, die diesen Komponisten ins Zentrum stellen werden.

Christoph Keller

Abdankung der patriarchalischen Gestalten

Zürich: «Musikakzente»-Saison (1. Teil) mit Sofia Gubaidulina

Wie es häufig im Berufsleben ist: Da gibt es männliche Leitfiguren, die eine Menge repräsentativen Glanz um sich herum verbreiten und kaum etwas leisten, während eine Menge emsig arbeitender Frauen im Hintergrund der Sache noch ein bisschen Substanz geben. Die Kultur hält dem den Spiegel vor: «Komponisten» müssen stets noch ein wenig das Klischee der gründerzeitlichen Patriarchen erfüllen: von Fotografen, die sich noch als Portraitmaler verstanden, ins rechte Licht gerückte Mannsbilder, die würdig aus ungewaschenen Bärten hervorlugen, als Garanten gleichsam für ewige Werte und immerwährende Stabilität (während in Wirklichkeit alles in Europa auf den unvermeidlichen Knall zusteuerte). Aber diese Spannung zwischen Sein und Schein hat den Wunsch, an männliche Autoritäten zu glauben, auch während der Katastrophen in der ersten Hälfte des zu Ende gehenden Jahrhunderts eher noch vergrössert. Im Musikleben, das immer etwas konservativer ist als die Pflege der übrigen schönen Künste, hat solcherart zelebrierte Selbsttäuschung bis heute Tradition, und auf dieser Schiene gleiten die grossen Geister in der Musik mit dem grossen E noch so lange einher, wie es Kritiker gibt, die Superlative für sie finden.
Bestes Beispiel dafür ist die Reihe von Komponistenportraits in der Zürcher Konzertreihe *Musikakzente*: So kam Mauricio Kagel vor zwei Jahren vor allem nach Zürich, um sich als modernen Klassiker feiern zu lassen, was manche auch willig taten, schloss allerdings mit seinen neusten Kompositionen nicht an die experimentellen Konzepte an, mit denen er einst bekannt wurde, sondern versuchte unglücklicherweise, «richtige» Musik wie ein «richtiger» Komponist aufzuführen, was vor allem bei seinen Salonorchesterstücken handwerkliche Unsicherheiten verriet. Die in diesem Rahmen durchgeführten Universitätsveranstaltungen mit ihm pendelten sich nach viel Windmacherei auf Smalltalk-Niveau ein: Wie fühlt man sich bei Weihnachten ohne Schnee in Argentinien? – Arvo Pärt wiederum, dem der Zyklus im Folgejahr gewidmet war, versucht gar nicht erst, etwas Professionelles zu machen, und demonstrierte seinerseits Macht durch weitgehende Abwesenheit und durch im Programm abgedruckte alberne Lebensweisheiten (wo sogar das Autofahren auf kurvenreichen Strassen, sofern der Meister am Steuer sitzt, zum biblischen Sinnbild geriet). Dass so ausgehöhlte patriarchalische Gestalten trotz oder gerade wegen ihres genialischen Dilettantismus zu den bekanntesten jener Komponistengeneration gehören, deutet an, dass der mit titanischer Urgewalt schöpfende Genius als gesellschaftliches Leitbild irgendwie ausgedient hat und da nur noch leere Hüllen herumlaufen.
Wohltuende Erscheinung dagegen ist diesmal die in Deutschland lebende russische Komponistin Sofia Gubaidulina. Die ex-sowjetischen Komponisten sind in der Regel sehr gut ausgebildet, haben ein solides Handwerk (was nicht heisst, dass allen etwas einfällt), das zum soliden Interpretationsstil des *Collegium Novum* vorzüglich passt. Ein zweites Plus, das Gubaidulina aus der Sowjetgesellschaft mitbringt, ist die Selbstverständlichkeit, mit der dort Frauen Berufe ausführten und Positionen bekleideten, die hier noch weitgehend Männern vorbehalten sind (und findet sich hier doch einmal eine Frau in solchen Funktionen, steht sie sich, abgesehen vom Unbill, der ihr entgegengetragen wird, mit tausend Unsicherheiten oft selbst im Weg.) Gubaidulina ist sich ihrer Sache sicher, tritt nicht als Star auf, aber ist immer anwesend. Eine falsche Emotionalisierung des Komponistenportraits, wie es bei den *Musikakzenten* bisher der Brauch war, stellt sich damit nicht ein. Im Workshop mit Studenten des Konservatoriums, die ihre Stücke einstudiert hatten, wurde das besonders deutlich. Da ging es immer nur um fachliche Dinge im engeren Sinn, ohne dass versucht wurde, die Musik durch den Glanz ihres Rahmens aufzuwerten. Gubaidulina zeigte sich unbeirrbar sachlich und konstruktiv mit ihrer Kritik, anerkannte andere Interpretationsansätze, aber beharrte auch selbstbewusst auf eigenwilligen Anweisungen, in der Überzeugung, dass sie sich die beste Lösung gut genug überlegt hatte. Auffällig sind ihre Ansprüche an technische Brillanz, die das enorme Potential an hervorragenden Instrumentalisten erahnen lassen, mit dem sie zeitlebens zu tun hatte.
Als kompositionstechnische Eigenart fällt auf, wie differenziert sie die Resonanzen von Klaviersaiten atmosphärisch nutzt, indem nur einige wenige Bassnoten angeschlagen werden. Eine zweite häufig zu hörende technische Eigenart, die mich besonders anspricht, ist ein mehr «heterophones» als polyphones Zusammenwirken gleichartiger Instrumente, wobei oft durch verschiedene Spieltechniken die Durchsichtigkeit verstärkt wird; dies führt zu einem Klanggewebe, das den Eindruck «sich verändernder Räume» auslöst. Daneben gibt es Stücke, die mir gar nicht gefallen, so das eklektische Kinderalbum *Musikalisches Spielzeug* für Klavier, das ganz offensichtlich Vorbilder von Saint-Saëns bis Debussy auf technisch übertrieben schwere Art imitiert. Mühe habe ich auch mit den vielen längeren quasi improvisierten lyrischen Passagen, die offenbar ein Reflex von Volksmusik sind, jedenfalls in den Stücken «nach tatarischer Folklore» gehäuft vorkommen. Wird in dieser Art improvisiert, entsteht die Spannung zwischen Instrumentalisten und Publikum aus der Spontaneität des Vortrags, was sich mit der Interpretation eines vorgegebenen Notentexts kaum simulieren lässt. Diese Stellen fallen etwas auseinander, während die ausgeprägt rhythmischen Teile mehr «Zusammenhang» transportieren. Grössere Formen überzeugen mich vor allem dann, wenn sie durch einen Text bedingt sind: Die Kantate *Rubajat* nach Versen altpersischer Dich-

ter deutet die grüblerisch-versunkenen Dichtungen sehr lebendig und mit packender Dramatik, schöpft die farblichen Möglichkeiten des Instrumentalensembles aus, ohne effekthascherisch aufzutrumpfen. Die Aneignung der Volksmusik ihres Herkunftsgebiets, offenbar eine Hauptquelle ihrer Inspiration, ist jedenfalls sehr persönlich, ohne dass die fürchterliche Einebnung des Folkloristischen spürbar wird, wie sie in der Sowjetzeit gepflegt wurde.

Mathias Spohr

Musikkritiker nach dem Autoritätsverlust

Boswil: 8. Internationales Symposium «Musik in dieser Zeit» (21.–24.11.96)

Beim traditionellen Musikkritikertreffen in der Alten Kirche Boswil war diesmal nur ein kleiner Kreis dabei, was vielleicht mit dem gewählten Thema (Musikjournalismus in den Printmedien von 1968 bis heute) zusammenhing, vielleicht auch generell auf einen veränderten Stellenwert der Musikkritik zurückzuführen ist. Heroische Selbstinszenierung zieht nicht mehr: Musikkritik, die einer Neuen Musik kämpferisch den Weg bahnt, ist nahezu verschwunden, denn es gibt keine einheitlichen Wertmassstäbe mehr, und auch keine Einigkeit darüber, was die Zukunft bringen soll. Adorno liest man bestenfalls noch, um sich eine intellektuelle Spielwiese zu erobern, an deren Eingang die weniger Eingearbeiteten eben noch das Schild «Privat» entziffern können – aber keineswegs um die Welt zu verändern. Als Thema angesagt waren die kulturellen Turbulenzen der 68er Jahre und ihre Folgen. Im Schlachtfeld zwischen bornierten Traditionalisten und Traditionszertrümmerern war das Bekenntnis zur musikalischen Avantgarde in der Tradition der 1920er Jahre und ihrer notgedrungen verspäteten Fortsetzung in Darmstadt plötzlich zu neuem Leben erwacht, und alles wirkte so spannend, wie wir Nachgeborenen es uns nicht mehr vorstellen können. Generationenunterschiede sollten auch behandelt werden, zwischen denen, die diese Zeit aufregender Visionen miterlebt haben und denen, die das Zusammengehörigkeitsgefühl, von dem Altachtundsechziger schwärmen, nur vom Hörensagen kennen. Dabei wurde schnell klar, dass der Generationenkonflikt sich etwas entspannt hat und, wenn auch viele Idealvorstellungen jener Zeit sich nicht realisieren liessen, doch mehr durch sie bewirkt worden ist, als man gemeinhin wahrhaben will.

In der Diskussion trat diese jüngste Vergangenheitsbewältigung allerdings schnell in den Hintergrund, und zum Hauptthema wurde die grosse Unsicherheit darüber, was die Zukunft den Musikkritikern bringen wird. Ob, wie und warum Musikkritiker bewerten sollen, schwebte unbeantwortet in der Luft und liess sich auch von beschwörenden Bekenntnissen zu höchster Qualität und Kompetenz nicht vertreiben. Innerhalb der Redaktionen grösserer Tageszeitungen schwindet das Verständnis gegenüber der Musikkritik, die von vielen als Rest einer veralteten Veranstaltungs-Berichterstattung gesehen wird. Nur die internationalen Nobelfestivals haben ihren Prestigewert bewahrt, wenngleich von der künstlerischen Substanz her eine gewisse Ermüdung festzustellen ist. Abonnementskonzerte, und was sonst noch den Geruch des Alltäglichen hat, verlieren an Publikumswirkung zugunsten von Ereignissen, die per definitionem einzigartig sind, im Fachjargon «Events» genannt. Die kritische journalistische Nachbereitung einmaliger Veranstaltungen verringert sich gegenüber der Vorschau, die nicht im gleichen Mass wertend sein kann und soll. Die Medien nehmen zunehmend selbst an der Produktion der Events teil, so dass manchmal auch die Grenzen zwischen Vorschau und Veranstaltungswerbung verschwimmen. Die Wertmassstäbe sind zudem weit weniger klar als vor dreissig Jahren, und das klassische Konzert wird längst nur noch als kleiner Teil der Anlässe betrachtet, bei denen Musikalisches von Bedeutung ist, während sich insgesamt der Kulturbegriff stark erweitert und vom herkömmlich Elitären entfernt hat. Musikkritiker nehmen schmerzlich ihren Autoritätsverlust wahr und erfahren sich als Rädchen in einer grossen Dienstleistungsmaschinerie, für die sie nur marginal sind. Die jüngeren wiederum, die zum grossen Teil freiberuflich tätig sind, interessieren sich ganz einfach dafür, womit sie in zehn bis zwanzig Jahren noch ihr Brot verdienen.

Von einem dezidierten Konservativismus, der auf dem schwarz auf weiss geschriebenen «richtigen» Urteil beharrt, bis zum Bekenntnis zu modischen Fernseh-Präsentationsformen, in denen Kritik als Ironie der Macher in Erschei-

Ohrwürmer

Sie dringen ins Ohr ein und setzen sich im Gehirn fest. Sie lösen immer wieder dieselbe Erinnerung aus, die zur Obsession werden kann und uns im Alltag fast zwanghaft zum Pfeifen, Singen oder Summen führt: die sogenannten Ohrwürmer, populäre Melodien, musikalische Themen, die – einmal angespielt – im musikalischen Gedächtnis nicht aufhören wollen, sich als Nebenbei zu behaupten. Professor Blaumeister, Gastdozent an der Universität Wien, hat sich mit der Wirkung und Wirkungsgeschichte der Ohrwürmer befasst und kürzlich einen bemerkenswerten Forschungsbericht vorgelegt. Was zeichnet die «Kleine Nachtmusik» oder die g-Moll-Sinfonie von Mozart, Beethovens «Für Elise», Händels «Hallelujah» oder die «Arie der Königin der Nacht» vor anderen Themen aus, sodass sie sich als Ohrwürmer festsetzen? Die musikalische Analyse allein, so Professor Blaumeister, biete keine befriedigende Antwort. Denn: die Anwendung des goldenen Schnitts in der Themenfindung, die ausgewogene Proportionierung der Melodieteile, den extensiven Gebrauch von Sequenzen oder den Rückgriff auf ein nur begrenztes musikalisches Material wiesen auch andere Stücke auf, die berühmt, aber keine Ohrwürmer geworden seien. Auch der zeitgeschichtliche Hintergrund biete keine zufriedenstellende Lösung. Zwar sei Elgars «Pomp & Circumstance» – ohne Zweifel ein Ohrwurm – in patriotischen Zeiten zur heimlichen Nationalhymne Englands geworden, zwar trage die 5. Sinfonie Beethovens emphatisch den Geist der Aufklärung und des emanzipierten Bürgertums in sich, aber wer rufe solche nun längst Geschichte gewordenen Zeitbezüge immer wieder im Gedächtnis auf, wenn sich der Wurm im Ohr festsetze, wenn er jenen Zustand erzeuge, der uns nicht entrinnen lasse? Professor Blaumeister hat nun mit Hilfe von Kollegen des psychologischen Seminars der Universität Wien und durch Nutzung von Hypnosetechniken eine Reihe von Forschungsmodellen entwickelt, mit denen er der Wirkung von Ohrwürmern beim musikalischen Normalverbraucher nachging. Er fand zunächst einmal heraus, dass durch den hohen Wiedererkennungswert das Gefühl des «Zu-Hause-Seins» erzeugt werde. Er entdeckte aber auch, dass Ohrwürmer an niedrige Instinkte des Menschen appellierten, und dass sie in der Lage seien, sentimentale Gefühlszustände auszulösen. Ohrwürmer haben – so Professor Blaumeister – oft ein erotisches Moment und rufen die Ersatzatmosphäre einer Flirtsituation herauf, sind Vorspiel und erträumte Erfüllung zugleich. Ohrwürmer können schliesslich rauschhafte Zustände erzeugen und schaffen Abhängigkeiten. Dass Liebende sich gerne zudröhnen lassen mit Ohrwürmern, ist Folie für ihr eigenes Handeln, aber auch Rausch im Rausch, Ersatz und Original ineins, Erfüllung im Ich, im Über-Ich und Erfüllung für den anderen – Altruismus und Narzissmus sind unauflöslich miteinander verbunden.

Ohrwürmer können demnach grosse und echte Glücksgefühle auslösen. Nur der Misanthrop traut den Würmern des Ohres nicht.

Philipp Schreiber

nung tritt, konnte man unter den anwesenden Kritikern dem unterschiedlichsten beruflichen Selbstverständnis begegnen, und was dabei auffiel, war eine ungewöhnliche Diskussionskultur, bei der auch über gegensätzliche Standpunkte gesprochen werden kann, ohne dass sich unversöhnliche Fronten bilden, noch dass mit wortreichem Nichtssagen politisch taktiert würde. Dies ist eine Qualität, die einer Öffentlichkeit zweifellos auch in Zukunft Nutzen bringen kann.

Podium oder Bühne sind heute wie damals ein Tor zur Welt, zu einer idealisierten, imaginierten Welt, in der stets aufs Neue zwischen lokaler Verwurzelung und Kosmopolitismus, zwischen Individuum und Öffentlichkeit vermittelt wird, mit welchen artistischen Mitteln auch immer. Dies ist so, wenn eine russische Komponistin zu einem Festival eines Zürcher Ensembles eingeladen wird, aber auch, wenn bei Stuttgart ein Vergnügungszentrum gebaut wird, in dem Musik eines französischen Juden deutsch-slowakischer Herkunft mit ostasiatischen Darstellern zur Aufführung gelangt. Äusserliches wechselt mit Zeit und Ort und Umständen, doch solchen Wechsel ausschliesslich unter dem Gesichtspunkt des Substanzverlusts sehen zu wollen, drängt unnötig in die Defensive. Musikalische Gewohnheiten sind identitätsstiftend: Sie sind in unserer Gesellschaft selbst gewählt und gehören als Freiheitserfahrung zum Innersten der Persönlichkeit. Der lokale Live-Anlass hilft, solche Identitäten im Austausch mit andern Leuten zu finden, und wird auch vom Internet nicht verdrängt, solange der Mensch ein Körperwesen ist. Und die öffentliche Diskussion über solche Identitätsfindung ist die klassische Aufgabe der Musikkritik, für die es, so allgemein betrachtet, immer einen Bedarf geben wird, sofern sie ihre im weiteren Sinne soziale und politische Aufgabe (die sie, mehr oder weniger verdeckt, immer gehabt hat) auch unter veränderten Bedingungen wahrnehmen kann. Die 68er Jahre haben dazu, wenn auch mit ideologischen Scheuklappen, ein bisschen den Weg gebahnt.

Mathias Spohr

Über den Versuch der Nähe

Biel: Holliger/Walser-Woche, 9.–15. Dezember 1996

Unmittelbar nach Verlassen des Bahnhofs Biel trifft man auf zwei Plakate der Strassenausstellung auf dem Bahnhofplatz. Sie beschreiben Orte, auf die Walser in seinen Erzählungen Bezug genommen hat. Betritt man darauf die nächste Stehbar an der Bieler Bahnhofstrasse, schwirren Wortfetzen durch die Luft «Häsch nä gseh, dä Holliger?», und das Bieler Tagblatt berichtet seit Tagen über die Veranstaltungen, die im Rahmen der Holliger/Walser-Woche stattfinden werden. Man spürt's, riecht's, ja sieht es dieser Stadt an: es tut sich was in Biel. Die Stadt beschäftigt sich mit einem «ihrer» Schriftsteller, mit Robert Walser, der in den Köpfen der Bewohner seiner Geburtsstadt bis jetzt nie richtig Fuss fassen konnte. Und nun, anlässlich seines 40. Todestages und dieser Veranstaltungswoche, wird sogar laut über ein Denkmal für den grossen Schriftsteller nachgedacht.

Den Anstoss zur Beschäftigung mit Walser hat Heinz Holliger gegeben, der sich seit seiner Jugendzeit immer wieder mit Walsers Schriften beschäftigt hat und zuletzt vor sechs Jahren den zwölfteiligen Liederzyklus *Beiseit* über Jugendgedichte Walsers komponiert hat. Mit *Beiseit* hat er eine fast unheimliche Nähe, eine psychische und physische Identifikation mit Leben und Werk Walsers gesucht. Die Singstimme zu diesem Werk entstand innerhalb von einer Woche im Jahr 1990, nach langen Wanderungen in der Umgebung des Beatenbergs und wurde danach nicht mehr korrigiert. Dieser Schreibstil kommt dem Walserschen sehr nahe, dessen Manuskripte nur selten Korrekturen aufweisen. Später im Juli desselben Jahres fügte er die Stimmen der Klarinette, des Akkordeons und des Kontrabasses hinzu. Dieses selbstauferlegte, zwanghaft anmutende Kompositionsexerzitium eines erfolgreichen Tonkünstlers steht in krassem Gegensatz zu einem dichtenden Jüngling, der noch gar nicht weiss, wie ihm geschieht. Holliger beschränkt sich aber in seiner Komposition nicht auf die Jugendjahre Walsers, sondern hat immer dessen ganze Biographie im Auge und geht sogar so weit, sich mit einzelnen Abschnitten zu identifizieren. Konsequent zeichnet er Walsers Weg bis in den Tod nach; mit akribisch genauen Anweisungen für die Instrumentalisten wird nichts dem Zufall überlassen, was trotz oder gerade wegen der mangelnden Distanz von grossem Respekt gegenüber Walser zeugt.

Heinz Holliger gibt Instruktionen zu seinem «Trema» © *Felix Knecht*

Gleichsam um dieses zentrale Werk herum hat sich ein Mikrokosmos von Aktivitäten entfaltet. Das eine hat sich zum anderen gesellt, die Ideen wuchsen förmlich über sich selbst hinaus. Sie hinterliessen ihre Spuren eine Woche lang in der Form von zahlreichen Konzerten, in denen eine eigentliche Werkschau der Kompositionen Holligers möglich wurde, Lesungen mit vielen namhaften Schweizer Schriftstellern und Schriftstellerinnen, Kompositions- und Interpretationsworkshops, Vorträgen, Ausstellungen in und um Biel, Neu-Herausgaben von Walser-Texten und Uraufführungen. Nahezu alle etablierten Bieler Kulturinstitutionen und die Bieler Schulen waren in dieses Ereignis eingebunden, das von Roman Brotbeck (Musik), Heinz Schafroth (Literatur) und Bernhard Echte (Ausstellungen) konzipiert und koordiniert wurde. Dank spartenübergreifender Planung kam es zu der vielbeschworenen gegenseitigen Befruchtung der Künste: Walser-Leser hörten sich (vielleicht zum ersten Mal) Konzerte mit Neuer Musik an; Musikstudenten traf man in Einführungen zu Robert Walsers Leben und Werk; Komponisten wurden angeregt, sich neu oder vertieft mit den Texten dieses Schriftstellers auseinanderzusetzen. Angesichts der Tatsache, dass bis jetzt nur wenige Vertonungen von Walser-Texten existieren, könnte das ein wichtiger, über diese Woche hinausgehender Impuls sein. Dass nur so wenig von diesem Sprachkosmos bis anhin vertont wurde, kommt nicht von ungefähr. So war eine zentrale Frage vieler Vorträge, ob Walsers Texte die Musik überhaupt brauchen, gilt er doch als einer der musikalischsten Schriftsteller des deutschen Sprachraums in der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts überhaupt. Die Zusammenstellung der Kon-

zertprogramme zeugte denn auch von der Schwierigkeit, qualitativ hochstehende Werke, die sich den Texten Walsers auf unterschiedlichste Art genähert hatten, einzubringen. Nahezu die «hinterletzte» Komposition wurde noch aus der Versenkung gehoben, um abendfüllende Programme zusammenstellen zu können.

Der Anfang der Woche lag ganz in der Hand des Bieler Komponisten Urs Peter Schneider, der sich als einer der ersten Komponisten an die Auseinandersetzung mit dem Werk Walsers heranwagte und auf heiter spielerische Weise der Autonomie der Poesie Walsers gerecht wird, was besonders in seinem radiophonischen Porträt von 1975/76 *Spazieren mit Robert Walser* überzeugt. Die Aufführung des Zyklus *Beiseit* am Donnerstagabend durch die perfekt aufeinander eingespielten Musiker geriet zum magischen Augenblick in der Konzertwoche. Das Freitagabend-Konzert mit Werken von Johannes Harneit und Wilhelm Arbenz brachte dann einen deutlichen Einbruch; einzig Jürg Freys Stück *Lachen und Lächeln* schien sich auf einen (gelösteren) Zustand Walsers zu beziehen, allerdings nutzte sich die sehr einfache diatonische Struktur des Klavierparts zu schnell ab.

Ein theatralischer und musikalischer Leckerbissen war darauf die Uraufführung des Walserschen Dramoletts *Nettchen* am Samstagabend, Musik und Regie: Mischa Käser. Nicht nur war es wohltuend, nach soviel statischer Bühnenpräsenz physische Bewegungsabläufe zu sehen; auch hatte der Regisseur sich mit intelligenten Einfällen und einer Unverfrorenheit dem Text Walsers genähert, dass es eine Augenweide war und ein unterhaltsamer halber Theaterabend. Hier wurde zum ersten Mal Walsers humorvoll ironische Seite auch als solche interpretiert. Käser schafft aus einer Kurzvorlage von gerade mal 3 1/2 Seiten ein 35minütiges *Mikrodramatisches Singspiel*, wie er es selbst nennt. Er besetzt Nettchens Rolle doppelt mit einer Schauspielerin und einer Sängerin, um so einen Dehnungseffekt, nicht aber einen der plumpen Wiederholung zu erhalten. Wiederholt werden einzelne Silben oder Worte der Schauspieler vom Chor aufgenommen und ergeben so eine Irritation, die den Text hinterfragt und seine doppelbödige Moral aufzeigt. Überhaupt wirkt dieser Text, von Walser zum Ende des 18. Jahrhunderts im London des verzärtelten Rokoko angesiedelt, unglaublich aktuell. Die Bühnenmusik, interpretiert von den *Oberwalliser Spillit*, führt in unterschiedlichster Weise durch die Szenen: von traum-, geräuschhaften bis zu von Akkordeon und Kontrabass getragenen, tangohaft anmutenden Momenten, den Zeitraum zerdehnend oder raffend.

Nach Käsers frischem Singspiel wirkte Holligers komponierte Ländler-Musik in *Alb-Chehr* schon fast verstaubt. Sein Verdienst ist es allerdings, das innovative Volksmusikensemble der *Oberwalliser Spillit* für neue Musik sensibilisiert zu haben.

Einen weiteren eigenständigen Akzent setzte das Konzert am Sonntagnachmittag. Es brachte mit Vinko Globokar als Komponist und Interpret eine brachiale Direktheit und lebhafte Schalkhaftigkeit in die intellektualisierende und nach Vergangenheitsbezogenheit riechende Stimmung ein, die ganz einfach befreiend wirkte. Globokars *Dialog über die Luft* für Akkordeon, gespielt von Teodoro Anzellotti, war einer der vielen interpretatorischen Höhepunkte. Überzung mit der Musik sowohl als Komponist wie auch als Interpret. Erwähnenswert sind die Werke von Xavier Dayer, Christoph Neidhöfer und Edu Haubensak, die überzeugende Beispiele von Vertonungen von Walser-Gedichten zeigten, sowie das Stück *am fenster* von Annette Schmucki. Letztere Komposition geht über das «Vertonen» des Textes hinaus, indem die Stimme «instrumental» behandelt wird und auf eindrückliche und doch sehr simple Art und Weise eine Spannung zwischen Innen- und Aussenraum schafft.

Höhepunkt der mindestens ebenso zahlreichen literarischen Veranstaltungen war die Nachtlesung der von Bernhard

Kompositionskurs Heinz Holligers (links: Edu Haubensak) © *Felix Knecht*

haupt war das interpretatorische Niveau der ganzen Woche sehr hoch. Hervorzuheben sind etwa der Vortrag des physisch in Grenzbereiche vorstossenden *Trema* von Heinz Holliger durch Conradin Brotbek (Violoncello) oder das Bieler Symphonieorchester, das unter der Leitung von Heinz Holliger über sich hinauswuchs, sowohl in der *Turmmusik* aus Holligers *Scardanelli-Zyklus* zusammen mit dem hervorragenden Solisten Philippe Racine (Flöte), wie auch mit dem Geiger Hansheinz Schneeberger, der das sperrige Violinkonzert Schumanns mit jugendlich anmutender Virtuosität und stupender Klangschönheit zur Aufführung brachte.

Interpretiert von Studenten und Studentinnen des Konservatoriums Biel und einigen aussenstehenden Musikerinnen wurden die Werke des einwöchigen Kompositionskurses Heinz Holligers am Sonntagmorgen dem Publikum vorgestellt. Es war spannend mitzuverfolgen, mit welcher Geschwindigkeit Holliger im Kurs den Grundgedanken der sehr unterschiedlichen Werke erfasste und die Korrekturen genau auf den Punkt bringen konnte. Sei es bei der Diktion der Texte oder instrumental-technischen Aspekten, bei Gedanken zum Komponieren überhaupt – immer spürte man seine reiche, langjährige Erfahrung und tiefe Auseinanderset-

Echte zu diesem Anlass neu transkribierten neun Mikrogramme. Dieser letzte längere Text Walsers, der im Herbst 1926 auf neun Kalenderblättern entstanden war, ist in einem Privatdruck der Robert-Walser-Gesellschaft erschienen (zu beziehen bei: Museum Neuhaus, Biel; limitierte Auflage). Urs Widmer, Hanna Johannsen, Erica Pedretti und die Preisträger des Walser-Preises Michael Host, Klaus Händl und Matthias Zschokke sowie der Dentan-Preisträger Ivan Farron hoben abwechselnd französisch und deutsch diesen wie gewohnt liebenswürdig weitschweifigen, aber ebenso ironischen wie doppelbödigen Text von Robert Walser aus der Taufe.

Abschliessend bleibt zu sagen, dass dies eine äusserst informative, spannende Veranstaltungswoche war, die dem Publikum auf integrative Weise Leben und Werk zweier unterschiedlicher Schweizer Künstler näher gebracht hat. Die Ausstellung im Museum Neuhaus Biel ist noch bis Ende März 1997 zu besichtigen. Neben den Partiturentwürfen zu Heinz Holligers Lieder-Zyklus *Beiseit* kann man auch einige der Originale der Mikrogramme von Robert Walser sehen. Über das Glas der Vitrine gebeugt, ist man ihm beim Ansehen seiner «Bleistiftgebiete» wohl am nächsten.

Christina Omlin