Zeitschrift: Dissonanz = Dissonance
Herausgeber: Schweizerischer Tonkünstlerverein
Band: - (2006)
Heft: 96

Rubrik: Berichte = Comptes rendus

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

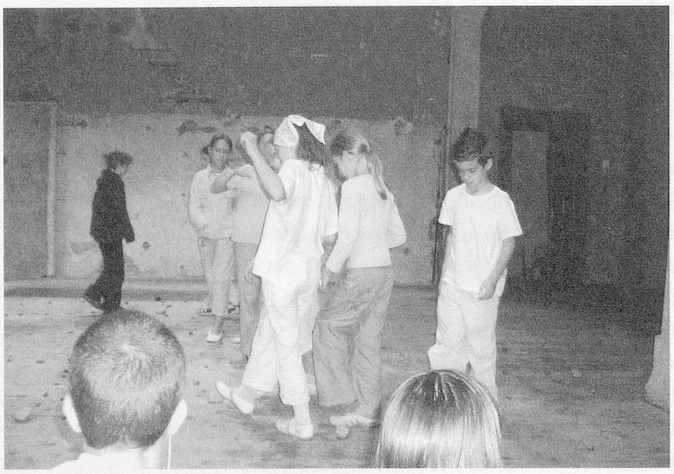
Terms of use
The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. Find out more

Download PDF: 23.01.2026

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

SOUVENIRS MÊLÉS

Fête des Musiciens Suisses, Neuchâtel, Cernier, La Chaux-de-Fonds, 1er au 3 septembre 2006



Une gesticulation inutile et agaçante : «Fnorg» de Hansjürgen Wäldele. *Photo : asm*

Du 1er au 3 septembre 2006, l'ASM a tenu, comme chaque année, sa fête annuelle. Les festivités ont eu lieu en terre neuchâteloise, entre La Chaux de Fonds, Cernier et le chef lieu du canton ; au programme : deux soirées et un après-midi de concerts.

Le samedi après-midi, le programme annoncé comprenait une création, à première vue assez intrigante : *Fnorg*. Dieu seul sait ce que ce titre aux sonorités bizarres, évoquant plus le nom d'un héros de science fiction que celui d'une musique d'avant-garde, pouvait laisser présager. Rien de bon ? Non, laissons le compositeur nous surprendre et ne nous arrêtons pas bêtement à l'apparence des choses.

Nous voilà donc tous conviés, les membres de l'ASM, le public local et de nombreux parents venus assister à la représentation, dans un vétuste et presque délabré Temple allemand, bâtisse industrielle si typique de la cité de la Chaux-de-Fonds. Le concert commença « à la bonne franquette » par quelques soucis d'organisation causés par un public trop nombreux. Hansjürgen Wäldele, l'auteur de cette pièce, me disais-je alors, devait vraiment avoir composé quelque chose de fort intéressant et cette agitation liminaire ne fit qu'attiser ma curiosité. Vint ensuite un jeune homme pour nous expliquer les grandes lignes de l'œuvre à venir. Wäldele réalisa plusieurs dessins avec quelques formes géométriques, les « Fnorgs ». Six groupes composés pour la plupart d'instrumentistes à l'exception des plus jeunes dont la « performance » relevait du théâtre, se virent confier la tâche de « réaliser » musicalement ces formes. Un procédé aujourd'hui presque éculé si l'on admet qu'il a été conçu dans le courant des années 50 avec les nouvelles notations graphiques des compositeurs américains, notamment Cage et Brown.

Le spectacle — et non pas vraiment le concert — s'ouvrit sur la piètre et très maladroite prestation des enfants. Quelques dialogues incompréhensibles timidement tenus, quelques mouvements scéniques sur des lignes tracées à même le sol et figurant les « fnorgs », quelques bruits, des jets de cailloux et, si mes souvenirs sont bons, quelques borborygmes pour ponctuer le tout. Les enfants jouèrent très faux, manifestement mal dirigés, voire pas dirigés du tout (ce qui n'est de loin pas une fatalité, puisqu'à Rümlingen, d'autres têtes blondes ont montré que, bien conduites, elles pouvaient être au cœur d'une œuvre captivante). Peu à peu, je dus me rendre à l'évidence et accepter ce que je craignais depuis le début : ce Wäldele a « commis» *Fnorg* comme d'autres commettent des crimes. Le plus décevant dans cette pièce, ce n'est pas tant les prestations des musiciens qui ont d'ailleurs dus beaucoup s'amuser à réaliser des bruits qui sortent du « répertoire », mais c'est le dilettantisme du compositeur. Je m'attendais d'ailleurs à un jugement plus sévère de la part de l'auditoire. Ce que manifestement le public a apprécié, c'est que leurs enfants ont participé à ce vaste bricolage. C'est là un motif tout à fait valable pour applaudir (nos enfants bien plus que le compositeur), mais qui ne justifie nullement une quelconque approbation esthétique. *Fnorg* fut une gesticulation inutile et agaçante, dont la fête de l'ASM pourrait bien se passer à l'avenir.

Le dernier concert du samedi soir fut peu audacieux ; à l'affiche, Stravinsky et Gershwin. Le premier s'avéra en revanche bien plus réjouissant. Surtout la prestation de Jeanine Hirzel qui remplaçait au pied levé Jeannette Fischer. Accompagnée par le Nouvel Ensemble Contemporain dirigé par Pierre-Alain Monot, elle interpréta *Nach deutschen Volksliedern* (1984/1990) de Roland Moser. Composés il y a maintenant plus d'une quinzaine d'années, ces petits *Lieder* n'en gardent pas moins toute leur saveur et leur charme, et leur humour surtout à l'image de *Das Vöglein Butschli Butschli Bu* composé sur un poème de Clemens Brentano. Les amateurs de voix ont pu également apprécier la grande représentation d'ouverture : *Lebendig Begraben* d'Othmar Schoeck sur un texte de Gottfried Keller, remarquable surtout par la prestation du baryton Philippe Huttenlocher.

On notera que la programmation la plus hardie fut proposée dimanche à la Collégiale de Neuchâtel où Guy Bovet et sa classe ne présentèrent rien moins que l'intégral des œuvres pour orgue de Klaus Huber. La plupart des pièces datent des années 50 et 60, à l'exception, notable de *Metanoia* composé en 1995. Il s'agit d'une pièce pour orgue, deux voix de garçons, trombone, percussions et tuyaux d'orgue soufflés. Les intervenants sont tous répartis au sein de la cathédrale et nécessitent la coordination ponctuelle d'un chef d'orchestre, petit jeu auquel a bien voulu se prêter Valentin Reymond. Bien que très exigeante, cette œuvre monumentale par le cadre et la lenteur extrême des tempi, captive, voire hypnotise ses auditeurs. On est bien loin des facéties humoristique de Kagel dans *Improvisation ajoutée*. Un programme très solide donc, que les élèves de Guy Bovet ont interprété avec *maestria*.

SEBASTIAN AESCHBACH

KOMPONIEREN MIT MOZART

Drei Uraufführungen des Ensembles Theater am Gleis Winterthur (8./9. September 2006)

Es gibt auch andere Möglichkeiten, das Mozart-Jahr zu feiern, als durch das abstumpfende Ritual von Aufführungen der immer gleichen Bestseller des Klassikers. Auf Einladung des Ensembles Theater am Gleis Winterthur haben drei Schweizer Komponisten neue Werke geschrieben, die aus der produktiven Auseinandersetzung mit Mozart entstanden sind. Die Uraufführung in

Winterthur unter der Leitung von Marc Kissóczy zeigte drei Resultate, die ästhetisch, kompositionstechnisch und qualitativ meilenweit auseinander liegen. Madeleine Rugglis Ensemblestück heisst *Varietà delle fila*, «Verschiedenheit der Fäden». Als Inspirationsquelle dient ihr die Handlung der Oper *Le nozze di Figaro*. Die Komponistin erzählt jedoch nicht die Handlung nach, sondern versucht, die Verwicklungen und Veränderungen der verschiedenen Liebesbeziehungen durch analoge Verfahren auf der strukturellen Ebene hörbar zu machen. Von alldem war indes in der Aufführung nichts zu bemerken. Oder soll man im letzten der fünf Sätze, wenn sich die Instrumente nach einem klanglich heterogenen Geschehen plötzlich zu einem zur Schau gestellten Miteinander verbinden, an das «lieto fine» von Mozarts Oper denken?

István Zelenka bezieht sich in seinem Trio *Es freut' noch sank sich starb und und* auf Mozarts Lied *Das Veilchen* nach einem Text Goethes. Dass der Komponist sein Stück im Untertitel «Pfropfung» nennt, was eine Veredelung des Originals impliziert, ist eine Frechheit. Da rezitiert ein Sprecher (Christoph Jäggin) abwechselnd Texte aus einem botanischen Lehrbuch und Verse aus Goethes Gedicht mit verdrehten Wortfolgen. Der Klaviersatz (Katharina Weber) isoliert rhythmische und melodische Elemente aus Mozarts Begleitung in einer unsäglich dilettantischen Art. Dazu mimt eine Schauspielerin (Misa Jäggin) die Schäferin des Gedichts und bewegt ihre Viola, das «Veilchen», mit emotionalen Gesten. Das Unerträglichste aber sind die endlosen Pausen, die sich zwischen die einzelnen Sequenzen schieben.

Nach dem gut gemachten, aber nicht nachvollziehbar auf Mozart bezogenen Stück Rugglis und dem Flickwerk Zelenkas präsentierte das Ensemble zum Schluss mit Rudolf Kelterborns *Erinnerungen an Mademoiselle Jeunehomme* für neun Instrumente die gelungenste Auseinandersetzung mit dem Thema. Der Komponist greift hier auf Mozarts Es-Dur-Klavierkonzert KV 271 zurück, das dieser 1777 für eine französische Pianistin namens Jeunehomme geschrieben hatte. In den *Erinnerungen* arbeitet Kelterborn erstmals mit Zitaten. An vier Stellen erklingen im Klavier, das bei der Aufführung in einem Nebenraum aufgestellt war, einige Takte aus dem Jeunehomme-Konzert. Diese Zitate treten mit der Textur der übrigen Instrumente in eine spannende Wechselbeziehung.

Nach einer Eröffnung mit wenig melodischen Konturen breitet zuerst die Oboe, auf eine Stelle der B-Dur-Serenade KV 361 anspielend, eine ausdrucksvolle Melodie aus und exponiert so das Thema «Solokonzert». Wie aus heiterem Himmel bricht dann das Klavier mit einem harmonisch leicht verfremdeten Zitat aus dem ersten Satz des Jeunehomme-Konzerts hervor. Anschliessend greifen Viola und Cello die Satztechnik des Kanons auf, die bei Mozart zu Beginn des zweiten Satzes angelegt ist, später folgt ein Furioso, das mit seinen Imitationen auf eine Stelle von Mozarts drittem Satz anspielt. Das nächste Zitat des Klaviers folgt dann vermittelter, obwohl es weder den Kanon noch die Imitationen aufgreift. Das letzte Mozart-Zitat dagegen ist im Instrumentarium durch Komplementärrhythmik und Kombination extremer Tonlagen klar vorbereitet. Bei all diesen Analogien auf der strukturellen Ebene hält Kelterborn in klangästhetischer Hinsicht die Mozart-Welt des Klaviers und die moderne Sprache der übrigen Instrumente, die nicht unwesentlich von den Schlaginstrumenten geprägt ist, deutlich auseinander. Einzig im neapolitanischen Sextakkord kurz vor Schluss berühren sich die beiden Welten für einen Augenblick. **THOMAS SCHACHER**

ÉTANCHÉITÉ GARANTIE

Le dix-septième festival de Rümlingen

Du 9 au 10 septembre 2006 s'est tenue, dans le minuscule hameau du canton de Bâle-Campagne qu'est Rümlingen, la dix-septième édition d'un festival de musique nouvelle intitulé, cette année, « *Der Schlag ans Hoftor*. Kammermusik (garantiert wasserdicht) ». Un titre en forme de pied de nez à la dernière édition qui s'était tenue dans une cinquantaine de containers installés pour l'occasion, mais qui, en raison du mauvais temps avait été complètement détrempée par une pluie battante ininterrompue de deux jours. Pourquoi « Der Schlag ans Hoftor » ? L'idée, nous disent les programmateurs, est la suivante : à Rümlingen, l'« intérieur » de la musique de chambre contemporaine se confronte avec l'« extérieur », en poussant la porte (lourde) donnant sur les musiques extra-européennes. C'est là une métaphore quelque peu laborieuse, justifiant à peine la présence, à un concert seulement, d'une improvisation de musique indienne. Mais il est vrai, le festival comportait d'autres réjouissances.

L'ambiance d'abord est conviviale et décontractée, presque champêtre. Le public est sans cesse convié à se déplacer à travers différents lieux (l'église, l'école, l'arrêt de train, le pont, etc.) au gré des performances, et même, parfois, durant l'exécution d'une même œuvre, comme celle de Jean-Luc Hervé. L'exiguïté des lieux présente donc *au moins* l'avantage de permettre une variation des ambiances et des concerts et ce, à moindre effort pour le spectateur…

Le premier concert du samedi soir affichait quelques grands noms de la musique. Il débuta avec trois pièces pour flûte seule de György Kurtág : *Garagulyéknak* (1992), *…après une lecture de Rimbaud…* (2001), *Hommage à J. S. B.* (1990), des pièces que, il est vrai, l'on n'a pas tant l'occasion d'entendre dans les salles de concert. Plus audacieuse fut l'exécution de la pièce pour piano *Po Zarostlém Chodnichu* de Leos Janácek, transcrite et interprétée à l'accordéon par Teodoro Anzellotti. Cette pièce de Janácek, aussi étonnant que cela puisse paraître, s'y prête très bien et l'interprétation luxuriante d'Anzellotti tombe à point nommé. Dans une veine intimiste similaire, remarquons encore le trio pour saxophone alto, accordéon et contrebasse, *Die Kreuzung*, (1994) de Chaya Czernowin. Mais c'est sans aucun doute la très étonnante sonate pour violoncelle op. 8 de Zoltán Kodály qui a illuminé cette soirée, plus exactement l'incroyable et très virtuose exécution de Rohan de Saram, ancien membre de longue date du quatuor Arditti. Rarement, cette sonate, si étrange en regard du reste de l'œuvre de Kodály, a été interprétée avant tant de souplesse et d'intensité à la fois.

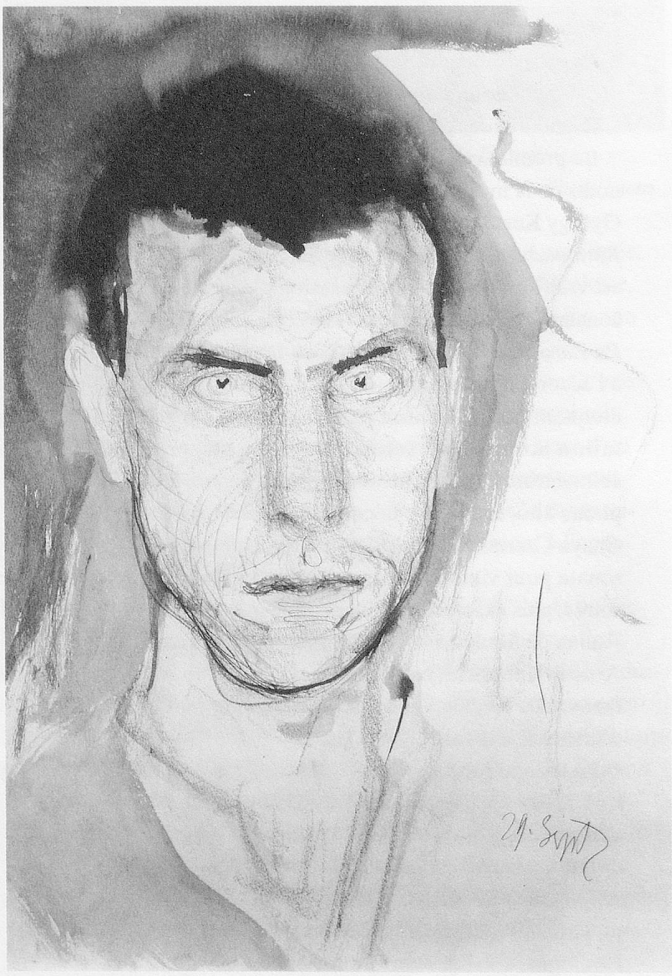
Le second concert – « Elf Söhne » – n'a proposé rien moins que trois créations mondiales : *Zwölf Phasen eines Cocons und fünf dynamische Kreuze* de Hans Wüthrich, *Clear Sky. The the memory of Gloria Levine* de Josh Levine et, finalement, *Amplification/propagation* de Jean-Luc Hervé. Né en 1960, Jean-Luc Hervé est un ancien étudiant du Conservatoire National de Région de Boulogne, ainsi que du Conservatoire National Supérieur de Musique de Paris où il a étudié la composition avec Emmanuel Nunes et Gérard Grisey. Il collabore actuellement avec le groupe l'Itinéraire. *Amplification/propagation* fut assurément la plus captivante de toutes. Exécutée sur trois lieux qui, dans la version de Rümlingen, sont l'école, l'extérieur et l'église, l'œuvre est prévue pour 11 instruments (dont un steeldrum des Caraïbes) et électronique.

Le programme annoncé par le titre « Amplification/propagation » est senti dès le début de la pièce. Le contrebassiste et le flûtiste

entament le mouvement en ne jouant qu'une seule note amplifiée et diminuée ; voilà le seul élément qui constitue le début de cette pièce : un simple geste musical pour ainsi dire réduit à sa seule composante dynamique. L'électronique intervient alors peu à peu en *samplant* les sons des instrumentistes pour littéralement envahir le village tout entier où ont été installés différents haut-parleurs. Quant à la « propagation », après ce geste initial, une petite formation d'instruments à vent poursuit le mouvement au milieu de Rümlingen sur le même fond sonore. L'œuvre se termine dans l'église. Le jeu entre le fond sonore et les instruments qui varient obstinément le même geste d'amplification est vraiment très réussi ; il donne surtout une force dramatique à l'œuvre, une sorte de puissance éruptive qui manque pourtant parfois à la musique spectrale française. **SEBASTIAN AESCHBACH**

KONSONANZEN VON MORGEN

Die Ausstellung «Harmonie und Dissonanz. Gerstl – Schönberg – Kandinsky. Malerei und Musik im Aufbruch» im Kunsthaus Zug (12. August bis 17. Dezember 2006)



Richard Gerstl: Selbstbildnis vom 29. September 1908. Kohle, Feder, Tusche laviert auf Papier. Privatbesitz, Courtesy Galerie St. Etienne, New York. *Bild: Katalog*

Am 2. Januar 1911 besucht Wassily Kandinsky in Begleitung von Gabriele Münter, Franz Marc und weiteren Künstlern in München ein Konzert mit Kammermusik von Arnold Schönberg. Er ist tief beeindruckt, und als unmittelbare Folge entsteht sein Gemälde *Improvisation 3 (Konzert)*. Auch ein intensiver Briefwechsel mit dem zwölf Jahre jüngeren Komponisten beginnt. Schon einige Tage nach dem Konzert schreibt ihm Kandinsky: «Sie haben in ihren Werken das verwirklicht, wonach ich in freilich unbestimmter Form in der Musik so eine grosse Sehnsucht hatte. Das selbständige Gehen durch eigene Schicksale, das eigene Leben der einzelnen Stimmen in Ihren Compositionen, ist gerade das, was auch ich in malerischer Form zu finden versuche. […] Und dieser Weg ist der der ‹Dissonanz in der Kunst›, also auch in der Malerei ebenso, wie in der der Musik. Und die ‹heutige› malerische und musikalische Dissonanz ist nichts anderes als die Konsonanz von ‹morgen›».

Die Auflösung alter Ordnungen beschäftigt die beiden Männer intensiv und zur selben Zeit, aber in verschiedenen Medien. Daraus ergeben sich interessante transdisziplinäre Fragestellungen, der die umfangreiche Ausstellung «Harmonie und Dissonanz. Gerstl – Schönberg – Kandinsky. Malerei und Musik im Aufbruch» im Kunsthaus Zug und insbesondere der Katalog nachgehen (Matthias Haldemann (Hrsg.), *Harmonie und Dissonanz. Gerstl, Schönberg, Kandinsky: Malerei und Musik im Aufbruch*, Ostfildern: Hatje Cantz 2006). In enger Zusammenarbeit mit der Musikhochschule Luzern, dem Lucerne Festival, dem Schönberg Center Wien und weiteren Partnern ist ein beeindruckendes und umfassendes Programm entstanden, in dem sich viele zeitgeschichtliche und kunsttheoretische Bezüge herstellen lassen. Bedeutende Werke Kandinskys konnten als Leihgaben aus dem Lenbachhaus München oder dem Musée national d'art moderne Centre Georges Pompidou Paris zusammengezogen werden und auch der Katalog und das ambitiöse musikalische Begleitprogramm sprengen den Rahmen des Üblichen. Am Anfang aber steht der junge österreichische Maler Richard Gerstl, einst Freund der Familie Schönberg. Nach einer unglücklichen Liebe zu Schönbergs Ehefrau Mathilde nimmt sich der 31-jährige Maler 1908 das Leben. Sein frühexpressionistisches *Gruppenbildnis mit Schönberg*, ein grossformatiges, in energievollem Duktus geschaffenes Ölgemälde von 1907, ist Teil der Sammlung Kamm des Kunsthauses Zug und bildet gleichsam den Auftakt der Ausstellung.

Gerstl und Schönberg verbinden vor allem biografische Umstände. Aber man sieht auch deutlich, dass Schönbergs Bilder, die in der Zuger Ausstellung einen wichtigen Platz einnehmen, anfangs deutlich vom jüngeren Gerstl beeinflusst sind. Dieser war in seinem «Spätwerk» aber formal viel mutiger als Schönberg, dessen Malerei stets amateurhafte Züge anhafteten. Im Falle von Schönberg und Kandinsky sind es dagegen kunsttheoretische Fragen, über die sich die beiden intensiv austauschen. Beide stehen vor dem Problem, das aus alten Systemen befreite Material neu organisieren zu müssen. Wo fängt etwas an, wo hört etwas auf, und nach welchen formalen Prinzipien soll es gestaltet werden, wenn plötzlich Freiheit herrscht? Jenseits der Beschränkungen von tonaler Ordnung oder Abbildungszwang sehnen sich die Künstler zwar nach einer Theorie, arbeiten anfangs aber sehr intuitiv und berufen sich (noch) stark auf das Unbewusste und Triebhafte. Viele Stellen im programmatischen Almanach *Der Blaue Reiter* von 1912 belegen dies eindrücklich. Beide interessieren sich für die elementaren Bausteine ihrer Kunst (Ton, Farbe, Punkt, Linie, Fläche, Klangfarbe etc.) und suchen in anderen Medien nach Orientierungsmöglichkeiten, um ihre neuen Methoden zu entwickeln. Kandinsky bedient sich dabei häufig musikalischer Begriffe, um seine Arbeiten zu betiteln («Komposition», «Kontrapunkt», «Improvisation» etc.). Ihm ist die abbildlose Musik als grundsätzlich abstrakte Kunst Vorbild und Fluchtpunkt. Etwas verkürzt lässt sich behaupten: Die «Elementarisierung» des Materials (so Kurator Mathias Haldemann im aufschlussreichen, aber viel zu lang geratenen

Expertengespräch im Katalog), also seine Reduktion auf kleinste Einheiten, ist beiden Männern Voraussetzung, um ihre Zeit- bzw. Bildkünste auf neue Grundlagen und in ein neues Verhältnis zueinander zu bringen. Mikro- und Makroebene verändern sich gleichermassen durch den historischen Innovationsschub. Ein einzelner kleiner Fleck hier, eine zusätzliche Note da können ganze Bildanlagen oder musikalische Studien unterschiedlich definieren.

Solche Befunde lassen sich in der Ausstellung anhand vieler Beispiele machen, ohne dass diese deswegen einem didaktischen Parcours gleichkäme. Malerei, Musikautografen, Briefwechsel, Schriften und Skizzen der drei Künstler, begleitet von einem breit angelegten Musikprogramm und einem Hörpavillon am Eingang, geben vielmehr einen respektvollen Einblick in ein spannendes Kapitel der Kultur- und Zeitgeschichte an einem Kulminationspunkt der Moderne. **PETER KRAUT**

PESTE, FLAGELLANTS, FAMINES, APPARITIONS CÉLESTES

Création à Erfurt de l'opéra « Wut » d'Andrea Lorenzo Scartazzini (9 septembre 2006)

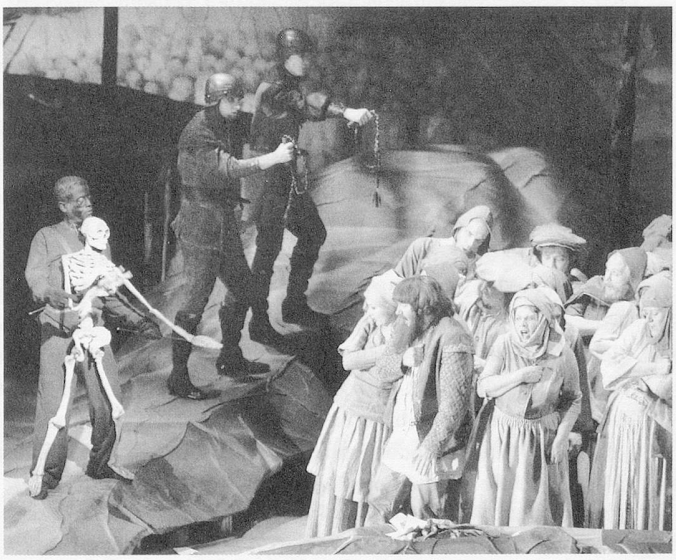


Photo : Théâtre d'Erfurt

Une chose peut-elle à la fois réussir et échouer ? *Wut*, opéra du compositeur Andrea Lorenzo Scartazzini (*1971), créé récemment au nouvel opéra d'Erfurt, montre, hélas, que oui.

Le cadre trouvé est superbement dramatique. C'est le Portugal du XIVe siècle, époque où le Moyen-Age s'effondre sous les coups de la peste, des flagellants, des famines, d'apparitions célestes inexplicables, de croisades d'enfants et de persécutions épouvantables des juifs. Le prétendant au trône, Pedro, aime Ines Pires de Castro, mais son père, Alphonse IV, roi du Portugal, n'accepte pas cette liaison. Le fils rebelle se marie en secret. Trois enfants naissent, et comme le mariage est sacré, Pedro n'est plus à disposition pour des alliances politiques plus rentables. Alphonse fait alors tuer sa bru. Pedro devient fou de douleur, mais monte sur le trône à la mort de son père, deux ans plus tard. Grâce à son habileté diplomatique, il obtient que les meurtriers en fuite lui soient livrés. Après de terribles tortures, il leur arrache le cœur. Puis il fait exhumer, vêtir et parer Ines, morte depuis cinq ans. Les Grands d'Espagne doivent lui rendre hommage en baisant l'ourlet de sa robe et sa main.

Ces scènes frappantes sont toutes visibles — aubaine inespérée pour le musicien ! Scartazzini livre une partition qui exploite tout le potentiel dramatique et dessine des paysages crevassés, voire déments, d'une fantaisie étonnante, avec bruits de vent, rugissements de lion, harmoniques vrombissants, voix de fausset, chœurs invisibles irréels et registres profonds sinistres — une véritable caverne d'Ali-Baba pour l'orchestre philharmonique d'Erfurt (dir. Dorian Keilhack). Le compositeur ne surcharge rien, il sait que la musique doit se faire discrète çà et là au profit du texte ou du plateau. La compréhensibilité du texte est sa loi suprême, une bonne partie du temps. Scartazzini fait déclamer les passages importants et ne recourt au chant exalté que là où le livret et la situation l'autorisent — rires, cris ou attaques d'hystérie. Les chanteurs — en premier lieu Richard Salter (Pedro), Michael Leibundgut (Alphonse) et Denis Lakey (Homme roué) — le repaient généreusement. L'apocalypse est concrète et d'une durée bien mesurée (75 minutes). Il va de soi que la mise en scène d'Aron Stiehl et les décors de Hank Irwin Kittel n'avaient qu'à puiser à pleines mains dans le sujet. Les mondes fantastiques d'un Hieronymus Bosch fournissent une toile de fond abondante, l'irréel tend goulûment la main à la réalité, dans toute son abjection.

Malgré sa dynamique sanguinaire, l'intrigue n'a cependant guère de profondeur psychologique. Le seul titre *Wut* (Rage) fait long feu. Car ce n'est pas une rage pitoyable qui anime le délire de Pedro, mais son obsession implacable de vengeance. Son cerveau enfiévré guette la mort de son père, le châtiment terrible qui frappera les meurtriers, l'humiliation des Grands contraints de reconnaître son mariage à titre posthume. Tout cela a la brutalité directe de l'unidimensionnalité, il n'y a pas grand-chose à interpréter. Les auteurs s'en sont rendu compte et ont donc détourné l'intrigue : qu'arrive-t-il à un pays dont le dictateur devient fou ? Dans le septième et dernier tableau, ils font le grand saut jusqu'à aujourd'hui, où un dictateur militaire imaginaire tire une doctrine d'un amour de jeunesse déçu. Des enfants agitent des drapeaux et présentent leur hommage, un peuple asservi chante des hymnes patriotiques en mode majeur. Scartazzini écrit ici une musique pleine de ces louanges factices qui pourraient s'adresser à Hitler, Staline ou Pinochet ; c'est le triomphe du son creux.

Mais cela révèle le dilemme de *Wut* : sans ce tableau ajouté, l'opéra ne serait qu'une scène vide de sens ; avec lui, les perspectives sont faussées à vous rompre le cou. Le sens moderne vous est imposé brutalement, non pas de façon convaincante, mais au forceps. Si bêtes soient-elles, les dictatures actuelles ne se maintiennent pas au pouvoir avec les campagnes de vengeance d'un roi médiéval. *Wut* ne trouve donc pas son aboutissement. On a reconnu la nécessité de rompre le récit, mais on a puisé trop vite dans le cornet surprise de la banalité. Mauvais service pour cet opéra lapidaire, qui aurait certes besoin d'être recentré, mais pas de cette façon.

REINHARD SCHULZ *(Traduction : Jacques Lasserre)*

SUITEN, KONZERTE UND DIE HOHE KUNST DES VERSCHWEIGENS

In Donaueschingen, 2006

Donaueschingen ist immer auch der Ort, wo Preise vergeben werden. Der seit 1955 existierende Karl-Sczuka-Hörspielpreis ging diesmal an Asmus Tietchens für seine etwas längliche Klangstudie *Trois Dryades*, in der er die Knack- und Knistergeräusche beim Spalten eines Baums in glockenhelle Impulse transformiert.

Den vor einem Jahr geschaffenen Orchesterpreis des SWR-Sinfonieorchesters erhielt Jörg Widmann für *Zweites Labyrinth* für sechs im Raum verteilte Orchestergruppen; unter der Attacke seiner konturenscharfen Klänge erwacht das in den letzten zwanzig Jahren reichlich strapazierte Raumklangmodell noch einmal zu neuem Leben.

Schade nur, dass am andern Ende der Skala nicht auch ein Preis verliehen wird, etwa der Donaueschingen Trash Award für das dümmste Stück. Gesiegt hätte in diesem Jahr zweifellos Chris Newman mit seinem Klavierkonzert, in dem Figuren aus gefledderten Mozartsonaten zu einer stumpfsinnigen Dauersuada aneinandergereiht und mit rudimentärer Orchesterbegleitung versehen werden. Für die hoch spezialisierten Musiker des Freiburger Barockorchesters war das unterste Schublade und für das Publikum eine Zumutung; entgegen seiner sonstigen Praxis, alles kritiklos zu beklatschen, rebellierte es ausnahmsweise einmal. Die Kombination Freiburger Barockorchester plus Ensemble Recherche regte Martin Smolka dazu an, in der Komposition *Semplice* in bewährter Manier eine dreiviertel Stunde lang seine sanften Klänge auszubreiten. Wolfgang Mitterer liess in seiner Suite *inwendig losgelöst* den Barocksound immer wieder in elektronischen Schlieren auslaufen und nach dem Prinzip von *fast forward* und *rewind* beschleunigen, verlangsamen und repetieren, womit er die Playback-Ästhetik dieses historisierenden Crossover-Projekts genau auf den Punkt brachte.

Playback auch in Mauricio Kagels Farce für Ensemble mit dem Titel *Divertimento?*, in der der Meister auf die Glanzzeiten des Instrumentalen Theaters zurückblickt. Hinter der unterhaltenden Oberfläche gähnt indes der Kagelsche Abgrund. Einem neuen Namen begegnete man im Konzert des Arditti Quartetts. Der Jordanier Saed Haddad überzeugte mit *Joie voilée*, einer narrativ angelegten Komposition von grosser Ausdruckskraft, wohingegen ein alter Bekannter, Wolfgang Rihm, mit der raffiniert in den Quartettsatz einbezogenen Sopranstimme in *Akt und Tag* konstruktive Kühle verbreitete. Grenzüberschreitungen, ein Donaueschinger Markenzeichen, gab es diesmal unter anderem im Jazzkonzert. Dominik Blum, Marino Pliakas und Lucas Niggli von Steamboat Switzerland improvisierten in *Get out of My Room* mit kantigen Ostinati über vier kompositorische Module, die ihnen Felix Profos geliefert hatte, das Trio Graewe/Reijseger/Hemingway über eine Vorlage von Earl Howard.

Im Parforceritt des SWR-Sinfonieorchesters mit sieben Uraufführungen in zwei Konzerten gab es – neben Widmann – unter anderem die ruhelos-geschäftige «Violinsinfonie» *De Danzbodnlock* von Manfred Stahnke, ein klangfarblich subtiles Werk von Nicolaus Richter de Vroe sowie zwei orchestrale Bizarrerien: eine mehr geräuschbasierte von Adriana Hölszky und eine lärmig-tonale von Richard Ayres. Das bedeutendste Stück des Festivals erklang im Orchesterkonzert unter der Leitung von Arturo Tamayo: *Plötzlichkeit* von Brian Ferneyhough. Die Instrumentalpartien, wie immer bei ihm extrem schwierig, haben quasi solistische Qualitäten, doch fügt sich das Einzelne stets zu einem gestenreichen und biegsam durchgeformten Ganzen. Das Wichtigste scheint aber nicht der elaborierte Orchestersatz selbst zu sein, sondern das, was er verbirgt. Es tritt flüchtig in Erscheinung, wenn die drei fast unhörbar in den Instrumentalklang eingebetteten Frauenstimmen für Sekunden hervortreten – Bruchstellen, Übergänge und Momente des Innehaltens, in denen sich für einen Augenblick ein Fenster zu einem Anderen öffnet. Ein sprachliches Pendant dazu bildet Ferneyhoughs Programmhefttext, auch er ein Meisterstück des wortreichen Verschweigens. Die Kernaussage wird quasi nebenher formuliert – dass die Musik «die schattige Allgegenwart einer Dimension durch das ständige erneuerte Bewusstsein ihrer Abwesenheit» übermitteln soll. Ferneyhough situiert das Werk im Umfeld seiner Benjamin-Oper *Shadowtime*, genauer: der zweiten, rein instrumentalen Szene, die mit *Les froissements d'ailes de Gabriel* überschrieben ist und ebenfalls mit den Wahrnehmungsgrenzen spielt.

Eingerahmt wurden die diesjährigen Musiktage von zwei Grossveranstaltungen, in denen es um die Darstellung von klanglichen Massenprozessen ging. Zum Auftakt liess der Amerikaner Alvin Curran die vereinigten Feuerwehrkapellen der Region Donaueschingen auf einer Wiese aufmarschieren. Die 320 Mitwirkenden lieferten sich eine vergnügliche Klangschlacht, indem sie nach einer genau einstudierten Choreografie mit-, gegen- und durcheinander musizierten: Blech gegen Holz, tief gegen hoch, in frontalem Gegenüber, in Einzelgruppen aufgeteilt und in chaotischer Durchmischung. Die Schlagzeugbatterien lieferten dazu den passenden Kanonendonner.

In der Klang-Licht-Installation für Orchester mit dem sehr ambitionierten Titel *Hyperion*, die den Schlusspunkt des Festivals bildete, kaprizierte sich Georg Friedrich Haas auf ähnliche musikalische Massenprozesse, doch er steuerte sie auf andere Weise. Die den Wänden entlang postierten Orchestermusiker reagieren auf die Signale, die ihnen aus einer Lichtinstallation der Bühnenbildnerin Rosalie von der gegenüberliegenden Saalseite entgegenblinken. Ringsum den Saal verläuft ein Band von Lichtpunkten: insgesamt wohl viertausend weisse, lichtdurchlässige Plastikkübel, in deren Innerem verschiedenfarbige Lampen untergebracht sind. Mit diesem Dispositiv erzeugt die Computersteuerung eine eindrucksvolle Lichtsinfonie von blassblau bis grellrot, von verstreuten Einzelpunkten bis zum Flutlichteffekt. Musikalisch funktioniert das Licht indes wie ein schlechter Dirigent: alle gleich laut und niemand richtig zusammen. Die vorwiegend fortissimo über die Köpfe des herumspazierenden Publikums hinwegschwappenden Klangwogen, mal glatt, mal gezackt, mal an- und abschwellend, verwandelten zusammen mit der Lightshow die Baar-Sporthalle in eine beschauliche E-Musik-Disco. Wenn auch die Dröhnung begrenzt und die Musik zum Abtanzen zu schlapp war: Als sättigende Mehlspeis' zur Abrundung eines kalorienreichen Donaueschinger Menus war die Produktion allemal am richtigen Ort.

MAX NYFFELER