

Zeitschrift: Dissonanz = Dissonance
Herausgeber: Schweizerischer Tonkünstlerverein
Band: - (2010)
Heft: 112

Rubrik: Berichte = Comptes rendus = Rapporti = Reports

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: 30.04.2026

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

(z)eidgenössisCH

Das 110. Tonkünstlerfest als Teil des
Lucerne Festivals (11.-12.9.2010)



Freie Improvisation am Tonkünstlerfest: Dieter Ammann,
Michael Wertmüller, Christy Doran, Fredy Studer (vlnr.).
© Priska Ketterer/Lucerne Festival

Wie der Bergsteiger will sich der Festivalbesucher orientieren. Mit Uhr und einer Wanderkarte in Form des Programmbuchs macht sich der eifrige, manchmal auch erschöpfte Hörer auf den Weg, macht sich so (s)ein Bild von einer Szene oder gleich von der musikalischen Topographie eines ganzen Landes. Es ist legitim, in Luzern nach der Spezifik der Schweizer Szene zu fragen, denn schliesslich handelt es sich beim alljährlichen Tonkünstlerfest um die Nabelschau Schweizer Komponisten. Bunt ging es dabei zu, Generationen und Gattungen übergreifend: Ein Orchesterwerk des jungen Martin Jaggi (geb. 1978) war zu hören, ein Chorwerk des mit dem Marguerite Staehelin Kompositionspreis ausgezeichneten Altmeisters Franz Furrer-Münch (1924-2010), ein Stück für Flöte solo von Oscar Bianchi (geb. 1975), viele Ensemblewerke unter anderem von der Zürcherin Cécile Marti (geb. 1973) sowie eine «musikalisch-szenische Erzählung» namens *Marsyas gegen Apoll* von Jürg Wytttenbach (geb. 1935). Zur Komposition gesellte sich die Improvisation unter anderem mit Alfred Zimmerlin, Fritz Hauser und Michael Wertmüller – Kritikern, die dem Tonkünstlerverein eine eher rückständige ästhetische Position unterstellen, konnten sich in diesem Jahr über mangelnde Progressivität oder Experimentierlust nicht beschweren. Allerdings: So klar war es in diesem Jahr nicht, wer das

Tonkünstlerfest eigentlich ausrichtete. Zur engen Zusammenarbeit des Vereins mit der Stiftung Pro Helvetia gesellte sich diesmal das Lucerne Festival. Es stellte nicht nur die Räumlichkeiten zur Verfügung, sondern übernahm gleich auch die Finanzierung von neun der insgesamt 24 Uraufführungen. Dass sich in diesem Jahr ein wirkungsmächtiger Partner fand, ist angesichts der vielen allzu intimen Konzerte des letzten Jahres in Lausanne erfreulich. Andererseits neigen Global Players gerne dazu, kleine nationale Unternehmen zu schlucken. «Eros», das diesjährige Motto des Lucerne Festivals, zierte (wie immer wenig inhaltlich begründet) die verbale Wanderkarte des Tonkünstlerfests – der Schweizerische Tonkünstlerverein (STV) als (Mit-)Ausrichter dieser Tour blieb für die öffentliche Wahrnehmung jedenfalls eher im Hintergrund.

Es müssen nicht immer Gipfel, es können auch Gipfeli sein. Unbedingte Meisterwerke entdecken zu wollen, ist ein problematischer, wenn nicht gar falscher Anspruch bei einem Uraufführungsfestival. Ein im Partiturbild beeindruckendes Werk kann bei seiner Uraufführung schon mal enttäuschen. Die viel diskutierte Uraufführung von Wertmüllers monströser *Zeitkugel* für Klavier/Orgel und Orchester weckt Erinnerungen an skandalumwitterte Aufführungen der Vergangenheit. Bernd Alois Zimmermanns Konzept einer «Kugelgestalt der Zeit» habe ihn inspiriert, sagt der 1966 geborene Wertmüller. Die Überlagerung verschiedener Zeitschichten ist das erwartete Resultat – eines, mit dem es die basel sinfonietta und auch der Hörer nicht leicht hat. Vollgriffig die Einleitungspassage des unermüdlichen Dominik Blum am Flügel, danach folgt eine überbordende Komplexität, die selbst fünf Dirigenten nicht zu domestizieren vermögen und die selbst unter luxuriösesten Probenbedingungen kaum

zu beherrschen wäre. Nach einem halbstündigen Dröhnen bleibt es beim Eindruck eines neuzeitlichen «Maximalisten» (Richard Taruskin), der sich ganz der Radikalität verschrieben hat, letztlich aber auch gut daran täte, sein Konzept durchaus im Sinne gezielterer Wirkungsmacht zu überdenken. Dafür wird ihm von der basel sinfonietta nun Gelegenheit gegeben: Nach einer Revision, heisst es, könne *Zeitkugel* in der nächsten Saison nochmals uraufgeführt werden. Gleichzeitig bleibt ein schaler Nachgeschmack angesichts der Tatsache, dass just jenes Orchester, das sich erklärermassen unermüdlich dem musikalisch Neuen und Experimentellen verschreibt, eine extreme und besonders anstrengende zeitgenössische Klangform gleich nach der Uraufführung absetzt.

Martin Jaggi macht es weit besser. Sein *Moloch* für grosses Orchester (2008), bezeichnenderweise keine Uraufführung, besticht titelgemäss durch raue Klanglichkeit, gravitatische Schwere und ausgeprägten Sinn für eine organische Verbindung heterogener Materialien. Wie Jaggi schlüssig von seinen in der Tiefe reibenden und knarrenden Klängen zu am Ende wunderbar irisierenden Wirkungen kommt, bleibt bis auf weiteres sein Geheimnis (und ist letztlich wohl nur näherungsweise durch seine Anlehnung an Prinzipien arabischer Musik zu erklären). *Moloch* jedenfalls zählt wie Cécile Martis erfrischendes *AdoRatio* für Violine und Ensemble – weit entfernt von einem bloss klangschmucken Stück, zu hören mit der famosen Bettina Boller und dem verlässlichen Collegium Novum Zürich – zu den Werken, die von einer jüngeren helvetischen Generation einiges erhoffen lassen.

Wie steht es nun mit der Spezifik einer Schweizer Szene? Pauschalisierungen führen ins Leere. Nicht nur in der Schweiz ist Neue Musik verwirrend vielfältig, was

ein Nationen-Denken vor gewisse Herausforderungen stellt. Ob sich das «Misstrauen gegenüber internationalen Strömungen» (Roman Brotbeck im Programmheft) tatsächlich schlüssig begründen lässt oder ob die These haltbar ist, dass sich in der Post-Feldman'schen Musik «ein besonderer helvetischer Charakterzug zu spiegeln vermag» (Thomas Meyer), wäre vielleicht eine vertiefende Diskussion wert. Eigenbrötlerei jedenfalls kann sich auch als unangemessene Form des Rückzugs erweisen. Helena Winkelmanns Adaption der Schweizer Volksmusik ist mehr ein Fall für die Globalisierungs-Forschung der Soziologie. In ihren *Drei Schaffhauser Tänzen* – nach traditionellen Melodien aus der Volksmusiksammlung Hanny Christen – wollte sie die urtümlichen Strukturen in Schiefelage bringen, Elemente aus der zeitgenössischen Musik und der Welt des Techno «auf die Hörner nehmen». Was bleibt, sind recht belanglose und kokette Stückchen ohne besonders interessante Fragestellungen. Urban Mädgers *Über Stock und Stein. Begegnungen auf der Alp* und Fabian Müllers *Maden, Motten und das Muotathal für «Alpini Vernähmlässig»* zeigen zumindest stellenweise etwas mehr an Eigenständigkeit und Witz, können aber auch nicht über ein – sowohl durch das Sujet wie durch die interpretatorische Qualität bedingt – äusserst dürftiges Konzert hinwegtäuschen. Vollends desaströs erscheint Hanspeter Kyburz' anspruchsvolle, sehr dichte und variantenreiche *Danse aveugle* (1996/97) in der Präsentation des Ensemble HELIX, einer Formation des Studios für zeitgenössische Musik der Hochschule Luzern. Eine machbarere Aufgabe hätte man sich für die gut gedachte Integration junger Studierender gewünscht.

Bekanntermassen reich und weit über die Landesgrenzen bekannt ist die gegenwärtig wunderbar diskursfreudige

Schweizer Freie Improvisationsszene. Erstaunlich deutlich wird in Luzern eine – in den komponierten Werken kaum auffallende – Geräuschlastigkeit und Denaturierung des instrumentalen Tons. Kleinteilig agiert Alfred Zimmerlin am Cello zusammen mit dem Perkussionisten Fritz Hauser. Auf einem Tisch hat Hauser allerhand Materialien ausgebreitet und bearbeitet sie stellenweise in autistischer Hektik und ohne auf die teils bedächtigeren Töne Zimmerlins einzugehen. Eine weniger sophistische Interaktion pflegt ein Quartett mit Dieter Ammann (Klavier), Christy Doran (E-Gitarre) und den Schlagzeugern Fredy Studer und Michael Wertmüller. Lustvoll, oft in geraden, vorwärts treibenden Beats finden die «alten Hasen» zusammen, die arg trocken klingende Halle des Südpols erfüllen sie lautstark mit Leben – wie später Ammann mit seiner schon fast legendären Groove- und Free Funk-Formation Donkey Kong's Multiscream den Club im Keller des Südpols.

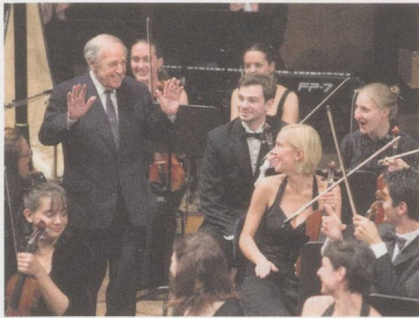
Alfred Zimmerlin, seines Zeichens Komponist und Improvisator, ist bei diesem Tonkünstlerfest oft vertreten. Zu einem Mythos in sieben Bildern namens *Herzmaere* schrieb er sogenannte *Herzstücke*. Stilsicher sind die kurzen, apart komprimierten Geigen-Interpolationen verankert in einem reduzierten Bühnengeschehen, das karg ausfällt und den Geist der altertümlichen Texte von Gottfried von Strassburg und Konrad von Würzburg erfasst. Drei Interpreten, die famose Susanne Zapf als Isolde, Florian Volkmann als Tristan sowie Pascal Viglino als König Marke, deklamieren die Texte, begleitet von Gongs und perkussiven Improvisationen. Hinzu kommen so genannte Video-Fresken und eben die von Susanne Zapf gespielten *Herzstücke*, in die das ebenso sehnsüchtige wie liebesgetränkte Geschehen in Anlehnung an die Figur Tristans sogartig zu münden scheint.

Wie jedes Jahr, so fällt auch heuer ein Resümee des Tonkünstlerfests schwer. Zu begrüssen ist die Einbindung von Studierenden sowie die stilistische Öffnung des Festivals. Auch die Zusammenarbeit mit einem «Partnerfestival» ist prinzipiell lobenswert und wird mit eclatsconcerts Fribourg im Jahr 2011 und auch dem Genfer Festival Archipel 2012 fortgesetzt. Defizite machten sich in der Programmierung breit. Anna Spinas Programm «trois femmes – quatre sens» bewegte sich sowohl werkimmanent als auch interpretatorisch weit unter vertretbarem Niveau. Sorgen muss man sich generell um die Interpretationsstandards in der Schweizer Musiklandschaft. Während herausragende Solisten durchaus zu finden sind, zeigte sich in den Konzerten des Collegium Novum Zürich oder der basel sinfonietta, dass grössere helvetische Ensembles oder Orchester nicht einmal annäherungsweise mit der europäischen Spitze konkurrieren können. Wenn 24 Uraufführungen möglich sind und eine reichhaltige Stiftungslandschaft auch fernab des Tonkünstlerfests für nicht wenige Kompositionsaufträge sorgt, so sollte eine Hebung des Interpretationsstandards etwa durch gezielte Förderung von Ensembleprojekten in Angriff genommen werden. Die gerade in den letzten Jahren enorm verbesserte Ausbildungssituation punkto Neuer Musik an Schweizer Musikhochschulen wäre hierfür eine Steilvorlage.

Torsten Möller

Prismes bouléziens

Pierre Boulez à Lucerne



Pierre Boulez parmi les musiciens du «Lucerne Festival Academy Orchestra» © Lucerne Festival / Georg Anderhub

À l'intérieur d'un programme très riche, comme chaque année, le Festival de Lucerne rendait hommage cet été à Pierre Boulez, instigateur et animateur de l'Académie qui permet à des jeunes du monde entier de pratiquer de façon intensive le répertoire contemporain. À 85 ans, il donne une leçon d'éthique musicale pour laquelle l'exigence technique rime avec une poésie et une vision très éloignées à la fois des pétrifications académiques qui touchent jusqu'au répertoire actuel et des bradages dérisoires qu'impose un *marketing* de plus en plus envahissant. Boulez fait ainsi le lien entre des générations qui n'ont pas pu se rencontrer, transmettant la lettre et l'esprit des musiques qui ont façonné le siècle passé à ceux qui ont à charge de dessiner le nôtre. Le film réalisé sur son travail avec l'Académie — un film de grande qualité, sobre et intelligent (Lucerne Festival Academy, A documentary film : *Inheriting the Future of Music*, film de Günter Atteln et Angelika Stiehler, Lucerne Festival) — le montre ainsi, jeune homme, penché sur la partition du *Sacre* avec un Stravinski déjà vieux, puis, aujourd'hui, conseillant un jeune compositeur à Lucerne. Ce même film fait aussi percevoir, dans les plans rapprochés, combien chaque sonorité et chaque rythme le traversent physiquement lorsqu'il dirige ou lorsqu'il enseigne la direction : on y perçoit, littéralement, l'acuité de son écoute. Et l'on comprend pourquoi ses interprétations vont tou-

jours au cœur des idées musicales, dégagées de tout ce qui s'y greffe d'ordinaire sous le prétexte du style et de l'expression, acquérant une évidence sonore et une force d'expression sans pareil.

Ce fut le cas pour la *Sixième Symphonie* de Mahler, tendue vers son terrible final, un final dessiné avec une clarté étonnante lorsqu'on sait la complexité de son architecture (mais la force de Boulez est de construire le temps à partir de sa dynamique propre, plutôt que d'ériger des monuments). Cette clarté, on la retrouve dans le parcours non moins complexe de *Figures-Double-Prismes* (composé entre 1957 et 1964, puis révisé en 1968) qui ouvrait le concert, une œuvre de Boulez que l'on n'entend hélas presque jamais. Elle s'impose d'emblée par l'opposition des structures sonores initiales, qui sont aussi des structures temporelles divergentes. On suit leur destin dans un jeu de miroirs démultiplié, qui atteint à une véritable transcendance par la condensation progressive du matériau ; la disposition symétrique des instruments de l'orchestre, liée à l'écriture, produit une sonorité d'une richesse et d'un raffinement extrêmes. L'exigence d'un tel programme, la qualité de l'exécution, sont une sorte de défi lancé aux institutions symphoniques ! On aimerait qu'elles le relève !

Ce sentiment de la simple beauté sonore, ou plutôt, d'une beauté qui provient autant de la sensation charnelle et immédiate des sonorités que de la richesse de la forme et de la pensée, de la densité des relations internes et de l'imaginaire qu'elles suscitent, on pouvait l'éprouver d'une autre manière dans la musique des trois Viennois. Simon Rattle, à la tête du Berliner Philharmoniker, avait décidé d'enchaîner les *Cinq Pièces* opus 16 de Schoenberg, les *Six Pièces* opus 6 de Webern, et les *Trois*

Pièces opus 6 de Berg en deuxième partie de programme, dessinant une forme symphonique à la fois monumentale et fragmentée, unitaire et différenciée, tant les personnalités se détachent dans des formes d'écriture extrêmement proches. L'évidence musicale qui se dégage d'une telle expérience laisse songeur quant à l'ostracisme dont ces œuvres sont encore l'objet après cent ans. Face à de tels joyaux, face à une musique si riche et si profonde, les *Vier letzte Lieder* de Strauss exécutés en première partie de façon d'ailleurs peu convaincante (comme le prélude de *Parsifal* qui ouvrait le concert) semblaient bien ternes et conventionnels, quoique composés longtemps après.

La perspective historique proposée par Mauricio Pollini dans une matinée (!) exceptionnelle à tous points de vue se révéla nettement plus convaincante : la *Deuxième Sonate* de Boulez, en fin de programme, œuvre d'une maîtrise d'écriture et d'une puissance de conception stupéfiantes pour un jeune homme de 23 ans, semblait porter à l'incandescence l'écriture éruptive des *24 Préludes* de Chopin et les irradiations sonores des six dernières *Études* de Debussy. On se trouvait là dans le vif du son, du geste, de la pensée et de l'instrument à trois époques différentes. La prodigieuse clarté projetée par Pollini sur la sonate de Boulez, dont la complexité et l'urgence expressive poussent souvent les interprètes vers une effusion un peu chaotique, en faisait miraculeusement saisir les articulations, à la fois dans le phrasé et dans la forme. Le mouvement lent, joué avec une sensibilité rare, devenait comme une vaste méditation sur les mystères de la musique. Quel bonheur qu'un programme intelligemment conçu et joué à un tel niveau d'empathie pour le texte même des partitions, sans cette psychologie à trois sous et ces chichis dont trop d'interprètes encombrant la

Méditations extra-musicales

Darmstadt 45^e édition

musique ! Bach lui-même, caché à l'intérieur des trois partitions, dut apprécier... Et le public, comme électriqué, salua longuement l'interprète et le compositeur.

Cette dimension dans la profondeur de la pensée musicale, où se mêlent la richesse des sonorités et un tissu dense de relations fondant la cohérence de l'œuvre, où existe une sorte de multiperspectivisme dans la conception harmonique et formelle, c'est ce qui manque au fond à la pièce de Toshio Hosokawa pour orchestre, jouée en création par le Cleveland Orchestra sous la direction précise mais sans grand caractère de Franz Welser-Möst. *Woven Dreams* (2009-10) est né du rêve que le compositeur fit un jour, celui du retour dans le giron maternel. L'argument n'est pourtant pas essentiel pour apprécier la pièce ; celle-ci commence de façon très sensible, par un son ténu coloré par différents instruments, un son qui s'amplifie progressivement pour atteindre à la plénitude du grand orchestre, avant de retourner à son point de départ. La sonorité, qui exploite les ressources du grand orchestre, provient pourtant d'une image globale dans laquelle se fondent les différentes voix ; aux prismes bouléziens, que l'on a déjà chez les Viennois, ou chez Mahler et Debussy, Hosokawa oppose une conception unitaire, une fusion sonore certes séduisante, mais unidimensionnelle. L'œuvre se tenait ainsi à mi-chemin d'un Debussy chez qui chaque sonorité est un risque (*Prélude à l'après-midi d'un faune*), et d'un Richard Strauss chez qui la virtuosité d'écriture débouche sur un véritable livre d'images (*Heldenleben*). Ajoutons que les musiciens de Cleveland suscitent toujours notre admiration par leur perfection technique, leur transparence et leur souplesse, et par une justesse impeccable.

Philippe Albèra

Darmstadt. C'est tout d'abord un grand espace chaotique. Devant la profusion de l'offre (masterclasses parallèles de composition, musique électronique, instruments, divers workshops et rencontres, conférences, concerts, et des « Open spaces » où tout un chacun peut exercer son esprit entrepreneur), chacun fait son mélange. Chaque soir, environ trois concerts sont proposés, sans compter les représentations extraordinaires données dans le cadre des ateliers instrumentaux.

Liberté et excellence : à quel prix ?

Ce que cette liberté revendiquée — chacun part à l'aventure, héritage de ces années 1950 d'expérimentation et de liberté — ne peut pas faire oublier, toutefois, c'est au moins deux choses : d'abord, qu'il y a des prix à la fin (remis par « l'institution », présente bel et bien malgré son désir d'effacement — le jury est « neutre », comme les experts aux examens) ; ensuite, le fonctionnement (presque) entièrement « universitaire » de toute la structure. À Darmstadt, malgré tout, on est étudiant ou professeur. La présence de prix est cela même par quoi la verticalité de l'institution s'exprime : la « qualité » est attribuée à une personne ou à un ensemble par une entité extérieure. Cela implique au moins une chose : la « qualité » est rendue discrète (au sens mathématique : il y a départage clair entre ceux qui possèdent/reçoivent le prix et les autres), elle est rendue identifiable. On sent poindre le récurrent problème de la « valeur » d'un prix (quel prix en ce bas monde n'a pas été soupçonné de n'être pas la « vraie » marque de la qualité, et, corrélativement, combien d'artistes dont la place est aujourd'hui canonique ont été négligés par les récompenses !).

La question des prix pose des problèmes profonds du point de vue de la pensée sociale : « il faut récompenser

l'excellence ! ». Certes, avec ce caveat que l'excellence ne saurait se définir facilement, et qu'à tout système de récompense on saura trouver une faille, un « moyen » d'obtenir les honneurs sans les « mériter », c'est-à-dire sans que l'approbation de ce système soit corrélative d'une reconnaissance plus globale, plus durable, etc.

Les coulisses sociales

Où se fait la musique ? Comme, on pourrait dire, faisant référence à cette fameuse salle des pas perdus du Palais fédéral : « où se fait la politique » ? Là où on le voit, là où on s'y attend, mais aussi dans les coulisses. Un des lieux les plus intéressants de Darmstadt, c'est bien sa cafétéria, où on peut voir à l'œuvre des générations de compositeurs qui, à l'heure des repas, des pauses, ou même lors de sessions de travail communes, discutent passionnément des problèmes qu'ils rencontrent, se posent mutuellement des questions, se montrent des exemples, des partitions, discutent avec des musiciens, etc.

Académie ?

Il faut ajouter une dimension supplémentaire : vrai, et remarquable !, Darmstadt demeure absolument libre de « critères » d'entrées. On veut venir, on paie (peu), on vient. Chose au demeurant contradictoire, que dis-je ?, oxymorique !, avec l'extrême académicité des forces en présence. Darmstadt, c'est bel et bien une « summerschool », comme on le dit en pays Anglo-Saxon, et comme à peu près toutes les grandes universités de ces régions en proposent : un lieu où, las de l'absence de cours, professeurs et étudiants se retrouvent dans un cadre un peu plus détendu pour poursuivre leurs scolastiques activités. D'ailleurs, chose très frappante pour le nouvel arrivant, on vient essentiellement par « classes » : après quelques jours on

saura reconnaître tel groupe de Harvard, tel autre de Moscou, etc.

Tentons une redéfinition des choses. Par exemple, tout simplement, un écart tout à fait notable entre certains « mythes » ou « représentations » (et, personnellement, des « attentes ») et un certain cours des choses. Darmstadt, c'est supposé être un lieu « d'expérimentation », et c'en est un. Toutefois, ce n'est pas celui des années 1950 (on s'en doutait) : c'est un lieu d'expérimentation canonisé. C'est un lieu qui a pour fonction instituée (et fortement construite par un discours historique, etc.) d'expérimenter. Aller y chercher « l'esprit » de Schoenberg, par exemple, c'est à peu de choses près faire fausse route : non qu'il ne peut pas s'y trouver, mais il ne s'y trouve pas a priori (car il n'est pas de lieu fixe de l'expérimentation véritable, qui ne survient, par définition, que dans un interstice, dans une cassure, dans une échappée). Darmstadt n'est pas le lieu du « Nouveau » (au sens de cette piste hésitante, solitaire, fragile, et tout à la fois folle, rageuse, mégalomane), mais de « l'Ancien », avec tout ce que cela peut représenter de noble (on nous rétorquera les recherches, les innovations : il ne s'agit pas de les nier, elles sont indéniablement présentes, mais plutôt de les replacer dans le cadre spécifique que constitue la révolution de la Seconde École de Vienne, et de ses postulats, cadre qui définit toujours, malgré ses réaménagements, l'orientation des recherches « darmstadtienne »). À Darmstadt, aujourd'hui, comme hier, on construit (sur) la gloire de la musique continentale, celle que, justement, Schoenberg avait prédite.

On réfléchira, en passant, sur quelques faits significatifs :

- La présence enracinée de Brian Ferneyhough (quel continuateur plus acharné, plus utopiste, plus héroïque, de l'héritage schoenbergo-darmstadtien ?), là où, qui ne le sait ?, tant de compositeurs ne font que passer;

- Le processus d'auto-historicisation (et d'auto-glorification) par des publications (fort intéressantes d'ailleurs) sur l'histoire de Darmstadt, sur les conférences marquantes de ses illustres élèves et professeurs, etc. ; le discours, à Darmstadt, est quelque chose qui demeure extrêmement fort, et qu'on aurait tort d'oublier.
- La relative uniformité des contributions (où est cette fameuse pluralité des styles dont tout le monde nous parle ? ?), autant du côté des maîtres que des élèves : aller à Darmstadt, c'est écouter un monde sonore où les *Espaces acoustiques* de Grisey, le concert d'ouverture, sonnent comme une pièce rapportée, et où le minimalisme (sans parler de la « consonance ») sont des choses à peu près inexistantes.

Détour concertant

C'est sans doute une des choses les plus étonnantes, mais dont on ne peut se rendre compte qu'a posteriori. La première nuit, en effet, les participants sont accueillis par le grand cycle de Grisey, interprété par le HR-Sinfonieorchester, avec Geneviève Strosser à l'alto solo, et Stefan Asbury à la direction. Une entrée en matière ample et résonnante, c'est le moins qu'on puisse dire. Pourtant, les deux semaines qui suivent semblent n'avoir été (on caricature) qu'un écho des partitions froissées et des crissements d'archets de *Partiels*. L'histoire de la musique est souvent l'amplification d'un petit paramètre, qui devient le centre de toute un mouvement : au geste spectral, qui tentait de restaurer une plénitude du son, Darmstadt préfère le bruitisme, l'exploration du « son lui-même », le plus souvent d'ailleurs dans ces recoins que l'on nomme « techniques instrumentales étendues », dont

on se demande parfois si elles ne sont pas là simplement pour faire subsister l'idéal du Progrès et du Nouveau. En comparant ce moment de « déconstruction » musicale des *Espaces acoustiques*, (où la pratique du concert est remise en question, et où les instrumentistes « ne jouent plus », tout en étant toujours sur scène), et bon nombre de productions entendues durant les deux semaines, on peut se demander s'il n'y a pas un parallèle à faire avec la réappropriation, par les expérimentateurs sériels, des *Quatre Études de Rythme* (1949-50) de Messiaen (d'une seule des quatre, soyons précis !), au détriment du « reste » de son œuvre.

Le nouveau venu, toutefois, ne découvrira cet écart que dès le troisième jour, car au soir du second, le 18 juillet, il aura une surprise de taille : une interprétation forte, par l'ensemble Ictus, et la voix de Mike Schmid, du *Wayward* (1941-43) de Harry Partch, dont l'humour, la bizarrerie instrumentale et l'archaïsme américain détonnent encore plus que Grisey dans le panorama estival (on notera peut-être juste un OVNI californien aux allures rock ouvertement revendiquées par Clinton McCallum, le 30 juillet).

Ensuite, les concerts défilent. Un certain nombre de pièces, souvent touchantes, même si parfois attristantes, mélancoliques, se situent dans une veine « exégétiques », entretenant un rapport annoncé avec le passé, ainsi Ferneyhough's *Dum Transisset I-IV after Christopher Tye* (2006-07), avec le Quatuor Arditti dans un concert avec Uli Fussenegger (contrebasse) le 19 juillet, ou les pièces de Hans Thomalla, *Albumblatt für Streichquartett*, (créé dans un concert commun des quatuors Arditti et Jack, le 22 juillet), et *Moments musicaux* (2003-04), joué par l'Ensemble Dal Niente le 28. On mentionnera la force des gestes et la continuité frénétique chez Bernard

Gander, *khul*, également créée durant le concert Arditti & Jack. Quelques apparitions « périphériques » étonnent par leur exotisme et leur potentiel de renouvellement, tant elles semblent exemptes des impératifs et tabous des critères esthétiques de l'Europe occidentale : le 26, des sonorités amples, et une dramaturgie décomplexée venant d'Ukraine et de Russie emplissait la salle de concert, avec *Chevengur* (2001), de Vladimir Tarnopolski, (interprétée par le Studio for New Music Ensemble Moscow et l'Ensemble Nostri Temporis (Kiev), et, le 29, des personnalités musicales intrigantes venues d'Usbekistan étaient présentées par l'Ensemble Omnibus, du même pays, sous la baguette d'Artyom Kim (et, dans ce dernier concert, une première partie endiablée en compagnie du Fathom String Trio, qu'on espère ardemment revoir sur scène !).

L'évocation superficielle de ces deux semaines ne saurait manquer de se clore sur le monumental concert de fin (six heures !), du 31 juillet. Le Klangforum Wien, sous l'égide majestueuse, envoûtante et enflammée d'Emilio Pomarico, l'Ensemble Modelo62, le Fathom String Trio et divers solistes participent à l'entreprise, dont on retiendra le drame à demi voilé et la voie éthérée (Donatienne Michel-Dansac) de *Contretemps* (2006) de Georges Aperghis, la tension surnaturelle des *Funérailles I & II* (1969-80) de Brian Ferneyhough, la présence méditative du solo de trompette de William Forman dans *blaauw* (2004) de Rebecca Saunders, avec, comme en écho, la virtuosité pianistique cristalline de Rei Nakamura dans *Versatzstücke* (1999-2004) d'Orm Finnendahl, les linéarités douces dans *Ochred String* (2008) de Liza Lim, la plénitude contrastée du son chez Bernhard Lang, *Monadologie VII* (2009) et l'orgiasme *Final Girl* (2009/10), par Jorge Sánchez-Chiong, donnant à ce

45^e cours d'été une conclusion affirmative et totale.

Internationalismes

Mais revenons sur la gloire. Darmstadt, et ce moment de la musique qu'elle est venue à représenter, n'est plus aussi importante pour l'Europe qu'alors : ce fut une hégémonie relative paraît pour un grand nombre d'acteurs du champ de la musique comme de l'histoire ancienne. Fait bien connu, et toujours plus clair : il est possible de faire une carrière musicale entière et pleine sans jamais y mettre les pieds. Du moins en Occident.

La chose est sans doute moins claire pour d'autres parties du monde : il serait intéressant de considérer ce lieu hautement renommé, à l'histoire au symbolisme fortement ancrés dans la globalisation musicale, du point de vue des périphéries de ce qu'on appelle « la musique contemporaine ». Tout comme pour d'autres phénomènes culturels (tels les littératures d'Amérique latine et d'Asie, qui viennent chercher à Paris et à Londres reconnaissance et diffusion grâce à la traduction), des compositeurs des aires culturelles « émergentes » viennent puiser à Darmstadt à la fois des outils réflexifs et, surtout, des armes de légitimation et d'émancipation pas toujours présentes (par exemple dans des pays où la « musique » est principalement traditionnelle, et où les compositeurs sont nationaux, liés à un état, à une culture spécifique). Pour le dire en clair, il semble que ce qui est alors recherché à Darmstadt, c'est l'universalité musicale : à l'inverse du mouvement occidental de recherche des fondations (fascination pour les musiques « primitives »), les habitants des espaces périphériques, eux, cherchent à atteindre ce « point d'universalité », qui n'est autre que ce cadre de pensée musical global qui « permet » l'assimilation : cette

« écriture », (qui aspire à être pensée), qui demeure alors même qu'on y intègre toutes les instrumentations possibles, alors même qu'on en transforme toutes les paramètres, jusqu'à dissoudre les modes de jeu, les systèmes de hauteur, etc.

Pour l'instant encore, la majeure partie des professeurs sont occidentaux (ce qui se ressent d'ailleurs également dans l'attribution des prix), avec une forte propension de tradition germanique. Mais dans un futur pas si lointain, ces étudiants venus d'ailleurs, repartis bredouille, seront bien établis dans leurs pays respectifs (ou ailleurs), et feront entendre leur voix. Darmstadt est une citadelle à prendre, qui a un rôle décisif à jouer dans la mondialisation musicale.

Coda : clivages et interdits

Tout d'abord, Darmstadt distingue très nettement entre « musique instrumentale » et « musique électro-acoustique » : masterclasses et concerts ne se passent pas au même endroit, les « lieux de travail » étant radicalement opposés (les salles de cours et de concert pour l'une, les halls du nightclub dans lesquels, le soir, ont lieu à la fois la fête et le concert). Cette dualité s'entend dans la musique : alors que dans la salle de concert l'élévation spéculative et ascétique est recherchée et récompensée (l'applaudimètre en témoigne : toute gestuelle non-déconstruite, toute posture ironique laisse l'audience de marbre), les concerts du soir présentent (ou du moins s'autorisent à présenter) des accords parfaits, des sonorités pleines, une temporalité statique/minimaliste, etc. Malheureusement, bien souvent, la forme n'est pas au rendez-vous.

Au niveau de la recherche instrumentale, la tendance dominante situe la recherche « dans » les sons. Il semble qu'il y ait encore cette obsessions

Hartnäckige Traditionen

In Donaueschingen, 2010

« d'aller au bout des possibilités instrumentales » (ce qui revient malheureusement plutôt à interdire tout jeu « traditionnel », et faire avec le « reste », plutôt que de tenter, par l'intégration de tous les modes de jeu dont on dispose (ou, du moins, le postulat d'une réelle liberté dans les choix, le contraire de « l'interdiction » qui semble régner partout en sous-jacence), de trouver une voie nouvelle.

Ne peut-on pas répéter la question que Carter s'était posée devant certaines expérimentations de Darmstadt ? N'y a-t-il pas là toujours le danger que ces directions de recherche se perdent dans un « technicisme » que ne soutient aucune pensée musicale forte ? C'est presque une trivialité que d'y revenir : le danger est trop évident, et la présence de cette « course à la technique » est inévitable. On peut d'ailleurs sans doute rapprocher, comme deux faces d'une même pièce, le désir irrépressible de cette foule de compositeurs à « repousser les limites » des possibilités instrumentales, et ces autres désirs, tout aussi poussés vers un « avant », vers une « poursuite », qu'on trouve dans la technologie proprement dite (nouveaux sons, nouveaux procédés acoustiques, nouveaux programmes, nouvelles machines, etc.). C'est un désir de notre temps, avec lequel tous doivent se confronter, auxquels tous sont forcés de répondre, si même par le silence de l'absentéisme.

Jérémie Wenger

Im Treppenhaus eines Einrichtungs-hauses hängt ein mit Bogenpfeilen durchsiebtes Cello, im Obergeschoss treibt das Instrument im Fjord, neben der Videoinstallation surren Violinen, ange-regt von kleinen Motörchen. Georg Nussbauers Adaption des Themas «Streichquartett» in *Salon Q: Übungen mit Bögen, Haaren, Wangen, Wirbeln und Schnecken...* könnte Anlass sein für eine Exegese über den radikalen Abgesang des Streichquartetts. Nach einem Blick jedoch ins Programmheft sollte man es überdenken: Etwa 3000 Kompositionen verzeichnet das Arditti Archiv in der Paul Sacher Stiftung, jährlich wird das Repertoire erweitert mit meist ambi-tiösen Versuchen, einer hartnäckigen Tradition bisher ungehörte Facetten ab-zugewinnen.

Neun neue Streichquartette sind bei den Donaueschinger Musiktagen zu hören. So ambivalent die Deutungsmöglich-keiten des Musikhistorikers, so ambivalent gehen auch die Komponisten mit der Quartettkomposition um. Neben Georg Nussbaumer offenbaren Peter Ablinger und Alan Hilario ihre dekonstruktiven Seiten. Sinnlos lang traktieren die armen Herren vom Jack Quartet 40 Minuten mit Schlägeln einen Holztisch, ener-vierend die Wiederholungen, Radikalität in Form einer Nervenprobe für Spieler und Hörer in Hilarios *slap Schlag, Klaps + stick Stock*. Peter Ablinger hat mehr Witz. Erst kurz vor der Uraufführung bekommen die Musiker ihre «Partitur» in Form von Handlungsanweisungen. Solange sollen sie an einzelnen heiklen Stellen proben, bis das Publikum sich zum Applaus entscheidet. Da dieser – warum auch immer – zu spät kommt, dehnt sich die Unterwanderung der traditions-gesättigten Gattung unnötig, ruft so irgendwann in Erinnerung, dass schon Mauricio Kagel 1970 ein Dilettan-tenquartett präsentierte: 1970 probte man Beethoven in *Ludwig van* – mit

ähnlich lustigen Resultaten, aber ohne viel Tiefgang.

Nach einem Orchester-Schwerpunkt (2009) und einer programmatisch über-aus aufschlussreichen Ensemblade (2008) hält Donaueschingen-Intendant Armin Köhler am Schwerpunkt «Inter-pretation» fest. Unverzichtbar ist beim dies-jährigen Treffen der Streichquartette natürlich das 1974 gegründete Arditti Quartet, hinzu kommen das amerika-nische Jack Quartet und die Pariser Herren vom Quatuor Diotima. Verschie-dene Spielkulturen wollte Köhler zeigen, und das Konzept geht auf. James Dillons gelungenes *Streichquartett Nr. 6* spielt Diotima mit französischem Teint, flexi-bel, farbig, durchaus auch mal mit «grossem Ton», kurz: nicht im – in seiner üblichen Konsequenz durchaus fragli-chen – analytischen Geist der Neuen Musik. Dem Werk tut es gut, die mikro-tonal verrätselten Liegeklänge, aber vor allem die eng geführten Melodiefrag-mente entwickeln ein vitaleres Eigen-leben als in der Arditti-Interpretation. Etwas mehr am Notentext scheinen die Ardittis zu kleben. Wenn sie sich auch von der einstigen sterilen Kühle im Laufe zahlreicher Umbesetzungen emanzipiert haben, wird ihr extrem analytischer Zugang einmal mehr deutlich. Mit dün-nem Ton spielen sie meist, ihre Klänge verschmelzen nicht, Transparenz domi-niert zu oft gegenüber Klangsinne.

Musik ist eine labile Angelegenheit. Nur vorläufig können Interpretations-vergleiche ausfallen, so lang die «Ver-suchsanordnungen» so verschieden sind wie in Donaueschingen. Im neuen Strawinsky Saal der für fast 15 Millionen Euro aufwendig renovierten Donauhalle spielen die Ardittis, in der Christuskirche das Quatuor Diotima. Besonders schwer hat es das Jack Quartet: Sie haben nicht nur mit der heiklen Akustik einer Turnhalle zu kämpfen, sondern auch mit Alan Hilarios «Schlagstück» und der

unterfordernden Ablinger-Komposition. Die Amerikaner taten ihr Bestes, zeigten sich ebenso wie die Ardittis und die Diotimas als herausragendes Quartett, das man jedoch lieber mit anderen Werken gehört hätte.

Wie Räumlichkeiten wirken auch Programme auf Werke ein. Drastisch zeigt es sich im Ensemblekonzert mit der existentiell bedrohten Radio Kamer Filharmonie unter der Leitung von Péter Eötvös. Schal schmecken die Orchester-Kompositionen des jungen Brasilianers Felipe Lara (*Memoria(i)mobile*) und des 1973 geborenen Neuseeländers Michael Norris (*Sgraffito*). Ein zurückhaltender Gestus durchzieht beide Stücke. Formal mag vieles gelungen sein, die Überraschungen indes fehlen, und lang winken die (Coda-)Hände, bevor der Abschied endlich doch kommt. Sicher profitiert der 1976 geborene Däne Simon Steen-Andersen in seinem *Double up* für Sampler und kleines Orchester von der angestauten Energie des ersten Konzertteils. Enorme Schubkraft entwickeln seine intrikaten und herrlich schroffen Rhythmen aus seinem Sampler mit Radiofragmenten oder Pausenläuten. Dazu setzen die Musiker geräuschlastige Akzente oder atmen in Form luftiger Glissandi. Fester umrissene Tonhöhen tauchen nur sehr vereinzelt auf, vermisst werden sie nicht in diesem dichten Treiben.

Mit Spannung erwartet wurde die Uraufführung von *Radiographie d'un roman* für gemischten Chor, Akkordeon und Schlagzeug solo, 30 Instrumentalisten und Live-Elektronik von Vinko Globokar. Bunt geht es auch hier zu, 39 «Kapitel» von etwa je einer Minute Länge spannt Globokar ein in ein diskontinuierliches, geräuschlastiges Geschehen, in dem die Sänger einzelne Wörter in verschiedenen Sprachen deklamieren, dann ein Schlagzeuger mit seiner Trommel die Bühne betritt und schliesslich

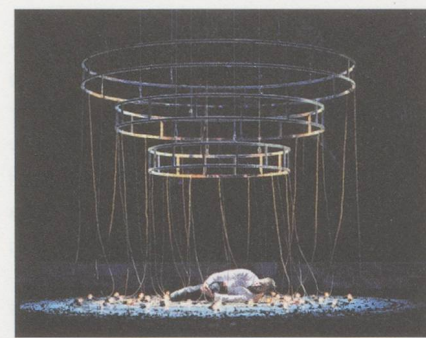
der Chor in Bewegung gerät und sich in Kreisen positioniert. Ausflüge ins Kabarett, die raue, durch einen lauten E-Bass bereicherte Klanglichkeit erinnert an die siebziger Jahre, wirken bei Globokar noch immer erfrischend, wenn auch nicht mit der einst durchschlagenden Wirkung seiner früheren Orchesterwerke.

Mehr als Globokar eröffnet Georg Friedrich Haas Perspektiven fürs künftige Komponieren. *limited approximations* für sechs Klaviere im Zwölfteltonabstand und Orchester gerät zur Sensation eines insgesamt guten Donaueschinger Jahrgangs. Geradezu naturwüchsig schieben sich die Klangmassen voran, schwellen in längeren Bögen auf und ab. Mit ausgeprägtem Sinn für die mikrotonalen Feinheiten balanciert der scheidende Dirigent des SWR Sinfoniorchesters Baden-Baden und Freiburg, Sylvain Cambreling, Solisten und Orchester perfekt aus und lässt der Musik ihren freien Lauf. Es bleibt Haas' Geheimnis, wie er sein heikles Material so wirkungsvoll zu behandeln versteht. Sichtlich gerührt betritt er am Ende die Bühne – im tobenden Applaus kommt die Erkenntnis, dass gerade eben Besonderes passierte. «Es gibt keine formale Entwicklung», sagt Haas, *limited approximations* «erzählt keine Geschichte». Dass es Geschichte macht, kann aber durchaus sein.

Torsten Möller

Wut

Die Biennale Bern mit Scartazzinis Oper «Wut» (September 2010)



In seiner Wut gefangen: Robin Adams als Pedro.
 © Philipp Zinniker

In der Klosterkirche von Alcobaça liegen sie in prunkvollen Grabmälern einander gegenüber, auf dass sie am Jüngsten Tag gemeinsam auferstehen können: König Pedro I von Portugal und seine Geliebte und der Erzählung nach heimliche Gattin Inês de Castro. Pedros Vater Afonso IV liess Inês ermorden, weil er in ihr eine Staatsgefahr sah. Der Infant entfachte darob einen Bürgerkrieg, versöhnte sich dann scheinbar mit dem Vater, rächte sich aber nach dessen Tod grausam an den Mördern und liess den Leichnam der Geliebten feierlich krönen. Die Hölflinge mussten in einer Huldigungsprozession der Toten die Hand küssen.

Diese schauerliche und immer noch eindrückliche Geschichte wurde – wen erstaunt's? – mehrmals literarisch verarbeitet und vertont. Von den zahlreichen Opern konnte sich jedoch keine im Repertoire halten, so dass die Story doch relativ unbekannt blieb. Einen neuerlichen Versuch unternahm Andrea Lorenzo Scartazzini mit seiner 2006 in Erfurt uraufgeführten Oper *Wut*. Sie eröffnete heuer die Biennale Bern, die unter ebendiesem Motto «Wut» stand – ein Motto, das Anlass zur Programmierung von Werken wie Heiner Goebbels' *Walden* und Charles Ives' *Concord Sonata* gab, das aber auch Auftritte von Rapper Greis, Rapperin Steff la Cheffe oder die Installation/Klangperformance *Promenade à travers une œuvre* von Jonas

Erlebens

Festival Music Strategy

Die Opern

Kocher und vieles mehr mit sich brachte. Eine ziemlich bunte Palette, reichhaltig und vielfältig, und man mag sich allenfalls fragen, ob sich darin tatsächlich das Thema «Wut» spiegeln konnte.

Am meisten Schlagzeilen machte jedenfalls das Orchesterstück *Zeitkugel* von Michael Wertmüller, das die basel sinfonietta in Bern nach der Uraufführung am Tonkünstlerfest in Luzern (siehe den Bericht auf S. 45) nicht mehr vollständig aufführen mochte.

Scartazzinis Oper *Wut* beleuchtet das Thema von mehreren Seiten. «Die Expressivität, das Krude und Grosse dieser Geschichte haben mich sofort in den Bann gezogen», schreibt der Komponist im Programmheft zur schweizerischen Erstaufführung in Bern. Der Titel, der an einen Text von Rainald Goetz erinnert, verweist darauf, dass Scartazzini und sein Librettist Christian Martin Fuchs den Akzent nicht auf die Liebes-, sondern auf die Rache-geschichte legen. Die Oper beginnt damit, dass die Mörder dem König die Nachricht der vollbrachten Tat überbringen. Sie erzählt, wie die Mörder gefoltert und getötet werden, erinnert aber auch an das sinnlose Selbstmitleid Pedros, und sie geht noch einen Schritt weiter, indem sie zeigt, wie dieser Rache-feldzug ins Nichts, in die Sinnlosigkeit führt und Pedro deshalb zum Diktator wird. Pedro, so Scartazzini, sei «ein Mensch, der um Fassung ringt, nachdem ihm die Mitte entzogen wurde».

Diese Masslosigkeit ist bestens operngeeignet, nicht nur auf der Ebene des Effekts, es stellt sich nämlich durchaus etwas von jener kathartischen Wirkung ein, die sich der Komponist wünscht. Eine Stunde lang hält einen das Stück in Atem. Es ist von unmittelbarer Kraft. Scartazzinis Musik scheut grelle und hässliche Klänge nicht, aber er weiss auch um Kontrast, setzt die Stille dagegen, das Leise und Unheimliche, so dass man nicht von einem Dauer-

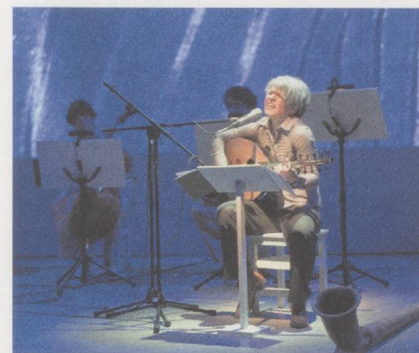
Parforce-Ritt überfordert wird. Das Ganze wirkt unmittelbar dramatisch und bietet den Sängern, allen voran Robin Adams als Pedro, unter der musikalischen Leitung von Dorian Keilhack Gelegenheit zu starken Auftritten. Es ist auch ein deutliches und überzeugendes Bekenntnis zu opernhafter Narration.

Und doch will diese Oper noch einen Schritt darüber hinausgehen, in mindestens doppelter Hinsicht. Sie entperst sich zweifach, stellt mehrere Fragen und bietet ein zwiespältige Antwort. Mit einem Knall endet das Werk nach dem sechsten Bild, als die untoten Mörder aus dem Jenseits zurückkehren und Pedro damit konfrontieren, dass es kein Danach und also keine Vergeltung in der Hölle gibt. Ein eindrücklicher Endpunkt, doch ist damit das Stück noch längst nicht zu Ende. Es folgt zunächst «eine andere Geschichte» – in einer Gegenwart: Die Diktatur, die schaurig-offizielle Version. Regisseur Dieter Kaegi zeigt die staatlich verordnete Verehrung von Inês als faschistische Parade: peinvoll und peinlich – so soll sie auch wirken: hohl. Und es folgt noch ein Epilog, gesprochen von Heidi Maria Glössner und fast ohne Musik. Es ist die private Erzählung einer Inês, die eben gar nicht ermordet wurde, sondern floh, heimkehrte und nun den Kult um sich selber erlebt. Dieser doppelt nachhakende Schluss ist ein Wagnis. Auch das geht Scartazzini ein, er belässt es nicht beim ästhetischen Schauer, sondern reflektiert über das 20. Jahrhundert hinweg. Er traut sich sogar, die musikalische Wirkung seines eigenen Stücks zu schwächen und in Frage zu stellen. Er lässt es gleichsam selber wie seine Hauptfigur Pedro ins Leere laufen.

Thomas Meyer

Ins Morgenland

Matthias Heeps «Herr Müller reist ins Morgenland» und Mela Meierhans' «Rithaa – ein Jenseitsreigen II» in Basel



Kamilya Jubran und das ensemble dialogue in Mela Meierhans' «Rithaa – ein Jenseitsreigen II» in der Basler Gare du Nord. Foto: Ute Schendel

Zwei sehr unterschiedliche Reisen ins Morgenland liessen sich zum Herbstbeginn in Basel verfolgen, eine in der Maison 44, die andere in der Gare du Nord. Die von Matthias Heep komponierte «Laterna Magica für Bariton und Klavier» trägt den Titel *Herr Müller reist ins Morgenland* – und dieser Müller ist der elsässische Abenteurer Georg Franz Müller (1646-1723), der sich bei der Ostindisch-Holländischen Kompanie für eine Reise nach Indonesien verdingte. Seiner dortigen, vermutlich militärischen Funktion entgegenstehend sah sich Müller jedoch als Berichterstatter und Naturforscher, fertigte auf den Molukken und auf Java Zeichnungen an und legte schliesslich seine Erlebnisse in eine kuriose Sammlung von Hüpf- und Holper-versen. Ein Eindruck davon lässt sich im Codex Sangall. 1311 gewinnen (bei E-Codices online verfügbar) oder auch mit Karl Schmukis 2001 erschienenem Buch *Der «Indianer» im Kloster St. Gallen*. Wie und warum Müller schliesslich ins Kloster St. Gallen gelangte, ist eine andere Geschichte.

Matthias Heep ordnet Müllers Bericht in dreizehn Lichtbildern an, die der vergnüglichen Wirkung dieses Textes keineswegs entgegenwirken, ja fast allzu schnell vorbeirauschen. In den Text sehr

eingebettet erscheint infolgedessen auch die Musik: Sie begleitet die Reise, verdeutlicht und setzt durchaus auf das schauspielerische Talent von Robert Koller, der die «Laterna Magica» mit Jürg Henneberger am Klavier in der Basler Maison 44 uraufführt. Mit minimalen Mitteln, einer musikalischen Geste, einem Gesichtsausdruck erzeugen Heep und Koller szenischen Raum für das, was dem «Franciscus Müller» gerade zustösst. Und das ist schliesslich «vill Angst, vill Schreck, vill Gfahr mit Graus», der er zwar insgesamt entkommt, sich im Epilog («Der Tod») aber doch in «Gottes Hände befiehlt».

Eine systematischere Auseinandersetzung mit dem Tod und der menschlichen Reise zu ihm zeigt *Rithaa – ein Jenseitsreigen II* der Schweizer Komponistin Mela Meierhans. *Rithaa* ist ein Kompositionsauftrag der Gare du Nord und eine Koproduktion mit dem Festival MaerzMusik, an dem das Stück im März dieses Jahres uraufgeführt wurde (*dissonance* berichtete, siehe Ausgabe 110, Seite 72); in Basel bekommt man eine überarbeitete Fassung zu sehen. Als zweiter Teil einer Jenseitstrilogie zu den drei Schriftreligionen und ihren Trauer Ritualen beruht *Rithaa* mit Blick auf *Tante Hänsi*, den 2006 aufgeführten ersten Teil, auf völlig anderen Voraussetzungen. War dort (in der *Tante Hänsi*) der Jodlerklub Wiesenberg ein von Meierhans' Musik stets abgetrenntes Element, so finden wir hier ein mit der palästinensischen Oud-Spielerin, Sängerin und Komponistin Kamilya Jubran gemeinsam entwickeltes musikalisches Konzept vor. Und dieses, so präzisiert Mela Meierhans im Gespräch mit dem Publikum, basiere keineswegs auf einer Mischung von Tradition und Moderne: Kamilya Jubran schreibt und spielt zeitgenössische arabische Musik. Ohnehin fehlt nun eine Entsprechung zu dem im ersten Teil sehr prägenden Gegensatz

von klinischer Fall-Abwicklung und Inner-schweizer Bestattungsritualen. Auch in Ägypten jedoch frisst die moderne Effizienz alte Rituale auf, etwa den Brauch, Klagefrauen ins Trauerhaus zu bestellen. Mela Meierhans verlängert die Frage aber neu zum wissenschaftlichen Blick auf religiöse Innigkeit: Die Position oder Rolle, die die Mezzosopranistin Leslie Leon einnimmt, konstituiert sich aus Essays von Judith Butler, die auf politische Prozesse der Trauer reflektiert. Eine innere Spannung zwischen den beiden Sängerinnen, sofern sie auf Basis der Texte überhaupt intendiert war, kommt dadurch jedoch kaum zustande, wohl aber ein Kontrast zum Subjekt dieser Überlegungen, der im Film «versteckten» dritten Sängerin, der ägyptischen Klagefrau Nawal Noah.

Auf das Land und Thema Ägypten geriet die Komponistin nicht nur durch die «Artist in Residence»-Einladung nach Kairo vor zwei Jahren, sondern auch durch die Zusammenarbeit mit den Dokumentarfilmern Sandra Gysi und Ahmed Abdul Mohsen. Für das Projekt sind diese Bilder so essentiell wie ambivalent: Sie sind auf Bewegungen und Strukturen abstrahiert, auf Marmor-ähnliches, Sand, das Glitzern im herangezoozten Kleid der Klagefrau. Sie zeigen kurze Spuren von Verlorenheit, in Gesichtern, in der suchenden Kamerafahrt durch die Gräber gegen Schluss. Ob sie gleichzeitig auch so klischeefrei wirken, wie Sandra Gysi vermerkt, bleibt diskutierbar. Sind die Schnitte und Wiederholungen angesichts der Grabtragung in traditionellem Trippelgang digitaler Beliebigkeitseffekt oder Reflexion desselben durch einen Bruch mit dem Dargestellten?

Die drei Leinwände werden aber auch zum lebendigen Buch, das sich in drei Sprachen für die Zuschauer hinschreibt. In der Textanlage spiegelt sich dabei, wenn ich das richtig verstanden habe, dieselbe Bild-Anlage wie bei *Tante Hänsi*,

wo die Themen Tod, Aufbahrung, Grab und Gedenken einen Brückenbogen ins Jenseits abschreiten. Musikalisch lässt sich dieser Verlauf auf einer ersten Ebene als fließende Ablösung zwischen Kamilya Jubrans Gesang- und Oud-Performances und einem Ensemble- und Rezitationsfokus erleben. Wie bei den Texten greifen musikalische Interventionen aber ineinander, stets ist das Ensemble (*ensemble dialogue*) zur Stelle, begleitet, wärmt und beschleunigt. Die Ergänzung desselben mit zwei Alphörnern und persischem Santur bringt dabei eine spezifische Farbe, aber keine strukturellen Veränderungen ins Spiel.

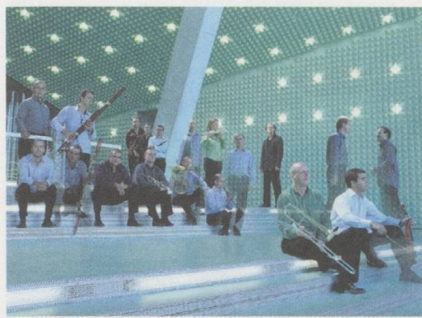
Es versteht sich von selbst, dass sich der Überraschungseffekt einer *Tante Hänsi* kaum wiederholen lässt. Eben weil wir es anders vermuten, kann ein Alpen-tal mehr Exotik bergen als ägyptischer Sand und Kalligraphie. Dennoch fügt Mela Meierhans dem Blick auf ein Phänomen, das uns alle ja angeht, den eigenen und den Tod anderer, neue musikalische und bildhafte Intensität hinzu. Dem Publikum «Boden für eigene Bilder legen», nennt das Ina Boesch in den Programmnotizen. Und auch diesen Bildern ist nur eines sicher: Sie werden verlöschen und doch bleiben, so will es das Paradoxon gehörter Musik.

Andreas Fatton

Éclectismes

Festival Musica Strasbourg

(21 septembre – 9 octobre 2010)



Remix Ensemble © Casa da Música, Pedro Cláudio

À la lecture du programme de cette édition, il y avait de quoi redouter le tout et n'importe quoi en découvrant quelques créations — et non des moindres — casées entre le Vienna Vegetable Orchestra (sic) et un concert improvisation-dégustation œnologique...

Côté musique, c'est Wolfgang Mitterer qui ouvrit assez brutalement les hostilités avec l'accompagnement, à l'orgue, du *Nosferatu* de Murnau. On soulignera le basculement de ces dernières années où la musique d'accompagnement passe du statut de support sonore à celui d'œuvre indépendante, totalement inspirée par les images. Wolfgang Mitterer prend au pied de la lettre le sous-titre du film (« une *Symphonie de la terreur* »), articulant l'œuvre qu'il interprète, sans improviser, en respectant le découpage en cinq actes, tel un opéra fantastique. L'orgue est accompagné par un dispositif électronique reproduisant tout l'environnement bruitiste du film de Murnau (cris, hurlements etc.). Le même Mitterer commettait le lendemain un sinistre programme basé sur le *Prélude et fugue BWV 552*, progressivement envahi par sa pièce *stop playing* — lente dégradation vampirique du contrepoint de Bach en forme d'univers parallèle tout en clusters bruitistes et en extraits sonores préenregistrés d'assez mauvais goût.

Le concert du soir devait présenter *On Comparative Meteorology* de Johannes Maria Staud, mais pour cause de grève, la pièce fut remplacée par *Peaux*, extrait

des *Pléiades* de Xenakis. Fortuitement, on peut dire que ce fut une bonne introduction à l'univers virtuose et chargé de sources philosophiques indiennes d'Oscar Bianchi. On se souvient avec bonheur de sa cantate *Mantra*, donnée à Strasbourg il y a quelques années. Son *Ajna Concerto* se présente sous une forme plutôt simple mais d'architecture interne assez fouillée ; le travail du chef n'est visiblement pas à la hauteur de ces subtilités, on doit se contenter d'une lecture à vue qui pourrait faire passer pour banale une écriture ambitieuse. Petite déception concernant la nouvelle version d'*Atlantis* de Péter Eötvös ; cette pièce admirable ne gagne rien avec cet agrégat de cymbalum et baryton. On en regretterait presque l'absence du compositeur au pupitre du Philharmonique de Radio-France...

Plus intéressante que celle de Pascal Rophé, la direction de Baldur Brönnimann à la tête de l'ensemble Remix dans un programme Moreira-Bianchi-Rewski. La première pièce basée sur une citation de la *Création* de Haydn (*Limiar*) alternant un élégant lyrisme des bois et une narration inventive, frémissante, ponctuée de grandes résolutions tonales. Reprenant des matériaux explorés quelques années plus tôt, *Transparente II* de Bianchi se distingue par des phrases lentes, ciselées par une harpe omniprésente. *Anahata Concerto* nous ramène à une prosodie nerveuse et motorique, loin de la philosophie dont elle prétend s'inspirer. Par respect et pudeur, nous passons sous silence le calamiteux *Coming Together* de Frédéric Rzewski...

Très attendue, la création française de *Love and Other Demons*, avant-dernier opéra de Péter Eötvös, créé il y a deux ans au festival de Glyndebourne. Inspiré de *Del Amor y Otros Demonios* de Gabriel García Márquez, le livret de Kornél Hamvai impose une indéniable force poétique, surtout par l'emploi d'un multi-

linguisme baroque qui donne une impression d'étrangeté à cette histoire d'envoûtement et de séduction. La mise en scène impose un décor de ruines et de projections qui ne rendent pas justice à l'action, tirant fréquemment le spectacle davantage vers le Grand-guignol, plutôt que la Nuit de Walpurgis.

Pour trouver de la subtilité, il faut aller la chercher du côté d'un orchestre disposé en miroir qui permet de beaux effets d'échos-réverbération. On relève avec plaisir, comme souvent chez Eötvös, la mise en relation très étroite entre l'utilisation des timbres et la dramaturgie — y compris l'utilisation de chœurs amplifiés recréant une atmosphère spirituelle.

Le compositeur a voulu écrire pour chaque personnage des parties solistes librement inspirées du bel canto, même s'il ne faut pas prendre cette intention de manière littérale. Le style est multiculturel et s'accorde à chaque langue et chaque personnage. L'australienne Allison Bell rayonne tant sur le plan vocal que sur le plan scénique, la mezzo-soprano Laima Jonutyle (Martina) campe admirablement la folie, tandis que Sorin Draniceanu est une basse saisissante de réalisme dans le rôle de Don Toribio. La prestation du chœur de l'Opéra national du Rhin et l'Orchestre Philharmonique de Strasbourg mérite d'être soulignée, malgré le dispositif scénique assez envahissant.

L'ensemble Ictus, dirigé par Georges-Elie Octors, fit entendre le mardi suivant l'étonnante pièce de Yann Robin, *Chants contre champs*, pour cor anglais, trombone et clarinette contrebasse — joyeuse introduction aux furieux mélismes colorés. La nouvelle version, achevée cette année, du *Concerto pour un piano-espace n°2* de Michaël Lévinas. Le compositeur avait proposé en 1977 une *Étude sur un piano-espace* et en 1980 ce *Concerto*, créé à l'époque par

l'ensemble L'itinéraire. Les sonorités électro-acoustiques de cette pièce ont de quoi surprendre, tant elles jurent avec l'utilisation qu'on peut en faire aujourd'hui. La couleur spectrale des timbres désuets ne peut que faire sourire nostalgiquement... tout le contraire d'*Introduction aux ténèbres* de Raphaël Cendo, ennuyeuse mélasse sonore pour voix gutturale et saturations diaboliques. Le Klangforum Wien proposait le lendemain une pièce d'Aureliano Cattaneo dans laquelle la référence au travail de retouche photographique se résume à un échange entre deux pianos accordés différemment et entourant un effectif réduit à un violoncelle, une clarinette, une flûte et un violon. Bernhard Lang dans sa *Monadologie VII* « ...for Arnold », écrite l'an dernier, s'inspire de la *Kammersinfonie n°2* op. 38 d'Arnold Schönberg... Inspiration obstinée et tournant rapidement à la répétition du modèle sans autre but que d'épaissir les lignes et alourdir le propos.

Succédant à un festival de percussions dans les rues de Strasbourg, le festival présentait un étonnant récital clavecin-flûte Paetzold, nous faisant découvrir par là même les potentialités méconnues de ces deux instruments dans la musique contemporaine. Fausto Romitelli s'est également passionné pour le timbre si particulier de cette flûte. *Seascape* (1994) réunit sirènes et ambiance maritime, progressivement devenues aériennes avec des chants d'oiseaux au final. Autre approche poétique, celle d'Emanuele Casale (né en 1974), proposant dans *Studio 2a* (1999) des éclatements de timbres étouffés, accompagnés par le bruit organique qui accompagne la production du souffle. Seules deux pièces pour clavecin de György Ligeti étaient proposées, *Hungarian Rock* (1978) et *Continuum* (1968), toutes deux composées autour d'un traitement assez conventionnel

de l'instrument transformé tantôt en guitare tantôt en mandoline. La pièce de Jukka Tiensuu (né en 1948) tourne rapidement à l'histriionisme musical, une course-poursuite de dessin animé.

Terminons sur les deux journées autour du colloque Bernd Alois Zimmermann à l'université de Strasbourg. L'occasion sans doute de déplorer l'absence de ce compositeur sur les scènes françaises, à l'exception d'une désormais célèbre mise en scène des *Soldats* en 1994 à Bastille. Pour marquer la publication des *Écrits* de Zimmermann chez Contrechamps, Pierre Strauch et Keiko Murakami donnèrent un beau récital dans la librairie Kléber. Très attendue, l'interprétation de la *Sonate pour violoncelle seul*, d'un contenu technique si difficile que les éditions Schott en refusèrent un temps la publication. Dix ans plus tard, à la demande de Siegfried Palm, ces difficultés seront traitées à nouveau, pour une collection « d'Études pour l'interprétation de la nouvelle musique pour violoncelle » (*Vier kurze Studien*). *Tempus loquendi* pour flûte basse, flûte en sol et grande flûte fait référence, comme la sonate, à l'Ecclésiaste. Composée en 1963, elle présente elle aussi des difficultés a priori insurmontables, notamment par la superposition de trois couches simultanées que Zimmermann suggère d'atteindre « virtuellement ». Autre singularité de la partition, la présence d'éléments aléatoires que Zimmermann n'emploiera dans aucune autre composition.

L'excellent Zebra Trio donnait la première française du *Trio*, une pièce de 1944, très néo-classique d'influence — quelque part entre Hindemith et Stravinski. Ernst Kovacic jouait ensuite la *Sonate pour violon* (1951), pièce dense au geste radical et obsessionnel où s'affirment la rigueur et la concision d'une écriture magistrale.

En clôture du festival, quatre musiques d'orchestre particulièrement emblématiques de la pluralité que revendiquait le compositeur allemand. Un panorama de vingt années entre la musique mi légère — mi sérieuse accompagnant l'essai cinématographique de Michael Wolgensinger (*Metamorphose*) au sombre *Stille und Umkehr* précédant le suicide du compositeur en août 1970, Bernd Alois Zimmermann a produit une œuvre pour orchestre qui irradie dans des directions multiples, comme en témoigne l'humour grinçant et l'art citationnel de la *Musique pour les soupers du Roi Ubu*. On admire cet art de la transgression des genres et des styles (concerto, jazz, danse populaire, pop music...).

Toujours en création française, Pascal Meyer et Xénia Pestova donnaient ensuite *Dialogue* (1960, révisé en 1965), un concerto pour deux pianos en 7 parties, écrit pour les frères Kontarsky ; une façon très personnelle d'aborder un genre qui lui était cher et qu'il respecte jusqu'à l'insertion d'une cadence jouée par les deux solistes dans la dernière partie. Cette riche soirée se poursuivait par la projection de l'essai cinématographique de Michael Wolgensinger (1952) pour lequel Zimmermann compose la musique en 1954 et prenait fin avec l'ultime page du musicien, écrite quelques jours avant sa mort : *Stille und Umkehr* (Silence et retour). Musique de l'épuration, articulée autour d'une note unique. On croise d'étranges instruments (scie musicale et accordéon) ainsi que des références à la musique blues, avant que, la musique ne disparaisse progressivement dans un subtil étagement de timbres.

David Verdier

Le poète/compositeur maudit

Neue Opern in Basel und Zürich:
«Gesualdo» von Marc-André Dalbavie
und «Maldoror» von Philipp Maintz

Es sind verzweifelte Gestalten, die uns in diesem Herbst auf den Schweizer Opernbühnen entgegentreten, sie steigern sich dabei in eine überstarke Emotionalität und in Wut und enden doch in Ausweglosigkeit, Hass und Absurdität. Ob das ein Trend aktuellen Musiktheaters ist? Wohl kaum, denn er ist, wenn überhaupt, schon länger präsent. Man spürt ihn in etlichen Musiktheaterstücken gerade des deutschsprachigen Raums seit Bernd Alois Zimmermanns *Soldaten*: in Aribert Reimanns *Lear* ebenso wie in Stücken von Wolfgang Rihm, Hans-Jürgen von Bose oder in Detlev Müller-Siemens' *Die Menschen*. Komödien haben es neben diesen musiktheatralischen Energiebündeln schwer. Vielleicht handelt es sich um Vorahnungen von Peter Sloterdijks Zornmanagement.

Eine wichtige Rolle spielt dabei der «poète maudit»: Matthias Pintscher hat ihn zum Beispiel in seiner Rimbaud-Oper *L'espace dernier* vergeblich zu bannen versucht, Philipp Maintz wagt sich nun an Lautréamont (Pseudonym für Isidore Ducasse). Die *Chants de Maldoror* des 1870 im Alter von 24 Jahren verstorbenen Dichters dienten den Surrealisten als Vorbild. Ein heavy Stoff: Maldoror, eine überlebensgrosse Verkörperung des Bösen, geschaffen vom Dichter Lautréamont, nähert sich den Menschen, um sie an Schlechtigkeit noch zu übertreffen. Er quält eine Familie und wird sie später umbringen, er quält vor allem das Kind. Der sich gegen alles auflehrende und alles vernichten wollende Text strotzt vor Blasphemie (Gott erscheint auf einem Thron aus Gold und Exkrementen) und Sadismus. Diese Radikalität hat, zusammen mit der poetischen Kraft der Bilder, seither immer wieder fasziniert; den Kinderschänder Maldoror auf die Opernbühne zu bringen bleibt freilich

heikel; seine Übergrosse muss eine Behauptung bleiben.

Dem 1977 in Aachen geborenen Philipp Maintz, der diese Saison als Composer-in-Residence am Theater Basel tätig ist, gelingt dies allenfalls in Ansätzen. Der Konflikt zwischen Lautréamont und seinem Geschöpf Maldoror, der im Tod des Dichters endet, überzeugt eher als die dramoletartigen Szenen mit der Menschenfamilie. Vielleicht zeigt sich in all dem auch eine Unentschlossenheit: Er habe davor zurückgeschreckt, so sagt Maintz im Programmheft, Position zu beziehen, was er mit dieser Oper sagen wolle. Das unterstützt die Hermetik des Stoffs, verleiht den Figuren aber kein Bühnenleben. Das Werk, das im Mai 2010 an der Biennale München uraufgeführt und zusammen mit dem Theater Aachen produziert wurde, lässt dem Zuhörer viel Raum, es bedrängt ihn kaum mit Wucht. Alle Plakativität ist erfolgreich gebannt, zumal Roland Aeschlimann ein eindrückliches Bühnenbild (ein Laufgitter aus Gitterstäben und Textpassagen) geschaffen hat. Aber die Regie von Georges Delnon und Joachim Rathke vermag den Figuren kein Leben einzuhauchen, die Menschen sind nur blass und die Monster nur schwarz. Verloren geht dadurch die furiose Bilderflut, die Lautréamont in Bewegung setzt. Am Schluss entsteht zwar durch eine von Maintz hinzugefügte Sopranstimme (Marisol Montalvo) eine ferne Schönheit, aber die sonst vorherrschende Depression flacht den Stoff ab, nimmt ihm seine Jähheit. Die gekonnt und überlegt gearbeitete Orchesterbegleitung wirkt zuweilen gar arabesk, und vor allem die Melodik der Gesangslinien erweist sich als zu eindimensional. Von den Singstimmen geht so kaum Spannkraft aus. Ganz anders in Zürich, in der Oper *Gesualdo* des Franzosen Marc-André Dalbavie.

Der Fürst Carlo Gesualdo da Venosa ist ein «compositeur maudit». Anders

als bei Nicolas Gombert, der wegen sexueller Übergriffe zu einer Galeerenstrafe verurteilt worden sein soll, oder bei Christopher Demantius, der seine Schüler im Jähzorn verprügelte, ist Gesualdos Untat genau belegt: Als er seine Frau und ihren Liebhaber in flagranti erwischte, brachte er sie in grausamer Weise um. Das hat schon andere Komponisten zu Opern angeregt. Vieles daran freilich ist Legende, die Grenze zwischen Wahrheit und Gerücht ist nicht immer klar auszumachen. Dalbavie und sein Librettist, der französische Schriftsteller Richard Millet, sind jedoch nicht an dieser Mordtat interessiert, sondern am Weiterleben-Müssen Gesualdos, der sich auf sein Schloss zurückzog und dort immer tiefer in Melancholie, ja Depression versank. Geschildert wird das in drei Akten: Der unversöhnliche Gesualdo (ein hervorragender Rod Gilfry in der Hauptrolle) erscheint im Konflikt mit seiner ihm fremd gewordenen Gattin, seiner schwangeren Schwiegertochter und seinem ihm ähnlichen Sohn. Seine Entourage bedient ihn, er gibt sich mit gebieterischer Selbstverständlichkeit Selbstzüchtigungen und sexuellen Ausschweifungen hin.

Das Bedrückende an dieser Darstellung ist dabei gerade, dass sie nicht ständig auf Hochtouren läuft. Denn eigentlich ist diese Familie im Hause Gesualdo verdammt normal – was sich auch an den fast alltäglich erscheinenden Verrichtungen zeigt: Gesualdo etwa muss sich erst ein paar Peitschenhiebe versetzen lassen, damit er aufs Klo kann. «Tu sais que je ne peux aller à la chaise percée sans qu'on m'ait fouetté, et que je ne fais rien de bon si je ne me suis délivré le ventre», sagt er zu seinem Diener Pietro. Das Werk braucht keinen Todesengel, um Sinnlosigkeit darzustellen; es reicht aus, das Tagwerk zu erledigen, um der Absurdität des Todes näher zu kommen.

An diesem *Gesualdo* überzeugt zunächst schlicht seine Opernhaftigkeit: klare Gestaltung, gliedernde Akzente, einheitliche Szenen, musikalische Spannkraft, klangliche Farbigkeit und melodische Deutlichkeit, die sich an der französischen Prosodie orientiert, manchmal zum Sprechgesang absinkt und sich doch wieder zur Emphase aufschwingt – das sehr dosiert eingesetzt und dynamisch nie vom Orchester überdeckt. Es handelt sich bis zu einem gewissen Grad sogar um grossartig gehandhabte Opernkonvention, aber auf Augenhöhe: Wir begegnen keinen literarischen Figuren und keinen artifiziellen Monstern, sondern Menschen aus Fleisch und Blut. Die emotionale Vehemenz, die Wut, die Depression werden nicht übersteigert, sondern bleiben in einer Realität, nach innen gerichtet, gleichsam mit Bodenhaftung. Das macht sie etwas schwerer, aber in diesem Fall auch lebensnäher. Das Werk von Mainz wirkt daneben oratorienhaft – wie eine zweidimensionale Rappresentazione. Dalbavies Oper aber hat Tiefenschärfe, eine dritte Dimension, die sich auch szenisch adäquat darstellen lässt. Die Regiearbeit von Moshe Leiser und Patrice Caurier in Zürich ist denn auch wohlthuend unspektakulär. Die Beziehungen der Personen erscheinen genau dargestellt – ausgehorcht gleichsam.

Bedingung dafür ist ein Libretto, das den Figuren Leben einhaucht. Dalbavie wiederum, der die Aufführung selber vom Dirigentenpult leitet, geht äusserst geschickt vor: Er habe zum Beispiel auf das ihm sonst wichtige Gestaltungsmittel der Vierteltöne verzichtet. «In einem solchen Kontext hätte Gesualdos Musik völlig artifiziell geklungen. Vielmehr wollte ich eine organische Verbindung zwischen seiner und meiner Musik schaffen. Das zwang mich, meine eigene musikalische Sprache vom Standpunkt der Musik Gesualdos

aus zu hinterfragen.» Was hier stattfindet, ist also nicht ein Regress, wie manche dem einstigen Spektralistin Dalbavie vorwerfen mögen, sondern eine Konsolidierung, um über diesem Fundament auf eine andere Stufe zu gelangen, zu einer «Meta-Konsonanz im nicht-oktavierenden Tonraum» vielleicht, wie Roman Brotbeck im Programmheft schreibt. Durch die äusserliche Eingrenzung des Klangmaterials gelingt es Dalbavie, den Tonraum nach innen auszuweiten. Die eingearbeiteten Gesualdo-Zitate aus den Madrigalen und den Responsorien fallen nicht aus dem Kontext heraus, sondern sie bilden allenfalls ein bereits vertrautes Muster in einem grösseren Klanggewebe. Dalbavie unterläuft damit eine gängige Darstellungsweise menschlichen Schmerzes. Der Schmerz wird nicht hinausgeschrien oder aber im Verstummen unterdrückt. Hier bewegt er sich in einem dissonant-konsonanten Klangbett, zuweilen wohl fast (Gesualdo lässt sich ja auch auspeitschen), und doch von heftiger Klangdichte, die sich nach innen richtet und uns diese überstarke Emotionalität hautnah spüren lässt.

Thomas Meyer

Regards d'aujourd'hui

Colloque « Bernd Alois Zimmermann »
à l'Université de Strasbourg
(7–9 octobre 2010)

À l'occasion des quarante ans de la mort du compositeur, l'Équipe de Recherche « Approches contemporaines de la création et de la réflexion artistiques » (EA 3402) du Département Musique de l'Université de Strasbourg, a organisé un colloque consacré à Bernd Alois Zimmermann (1918-1970), avec le soutien de l'Équipe de Recherche de théologie protestante (EA 4378) et du Conseil Scientifique de cette même Université, du Festival Musica, de la Fondation Ernst von Siemens Musikstiftung, le Deutscher Akademischer Austausch Dienst, l'Académie des Arts de Berlin, l'INA Grand Est et la Librairie Kléber de Strasbourg. Pierre Michel, Heribert Henrich et Philippe Albèra en assurèrent la coordination.

Ce colloque réunissait les plus éminents spécialistes de la musique et de l'esthétique de Bernd Alois Zimmermann, à savoir Pascal Decroupet, Beat Föllmi, Oliver Korte, Heribert Henrich, Ulrich Mosch, Laurence Helleu, Dörte Schmidt, Wernert Strinz, Philippe Albèra, Ralph Paland, et Jörn Peter Hiekel, mais également des musiciens qui ont fréquenté le compositeur de son vivant comme Hans Zender (compositeur et chef d'orchestre) ou des interprètes reconnus de son œuvre, tels Peter Hirsch (qui a dirigé le concert Zimmermann dans le cadre de Musica le dernier soir du colloque) et le violoncelliste Pierre Strauch (soliste de l'Ensemble Intercontemporain). Les interventions de ces derniers ont marqué un moment fort du colloque : leur vécu, intellectuel et émotionnel, a apporté un regard enrichissant à la réception et réflexion autour de la musique de Zimmermann.

Les différentes conférences seront disponibles à partir du mois de novembre sur le site www.canalc2.tv.

Nous avons été personnellement très touchés par l'intervention de Hans Zender à propos de la technique de collage de citations du passé chez Zimmermann, qui donne, selon lui, un rôle (ou un statut) nouveau au compositeur :

« C'est grâce au collage que le "moi" du compositeur fait entrer d'autres "moi". [...] En ce qui concerne la construction, le moi du compositeur ne devient pas seulement actif dans son rôle comme créateur original, mais garde autant ses distances vis-à-vis de ses créations originales que vis-à-vis de langues "étrangères" : elles constituent toutes son matériau. Il choisit librement le style, l'esthétique de sa composition ainsi que l'emploi des instruments, l'harmonie, le rythme ou éventuellement la sélection d'un matériau étranger. C'est lui qui décide ce qu'il fait avec ce matériau et ni un style conventionnel d'une période ni une méthode donnée ne peuvent l'y aider. »

Certes, Zimmermann n'est pas le premier à se livrer à des collages de citations, et plusieurs de ses contemporains, travaillant en électro-acoustique à la radio (Berio, Maderna, Pousseur, et Stockhausen dans une moindre mesure) s'y sont également adonnés. Cependant, l'idée de « distance », tant par rapport au matériau de l'histoire que surtout par rapport au sien propre, souligne avec beaucoup de pertinence comment l'œuvre acquiert une vie autonome, indépendamment de son auteur, et finit par lui échapper pour se projeter dans la conscience collective de ceux qui la reçoivent.

Nous partageons également le point de vue de Zender lorsqu'il affirme un peu plus loin dans sa communication :

« Avec la technique de collage, Zimmermann a élaboré les fonde-

ments d'une conception fondamentalement nouvelle de la musique, laquelle peut nous apparaître — à nous qui avons fait l'expérience des débuts de l'époque moderne et de l'époque postmoderne — comme une première lueur d'une notion complexe de la modernité. [...] Une musique ne semble plus être seulement l'œuvre d'un seul auteur. La prise de conscience de son origine historique aboutit à un rapprochement [Rückkopplung] avec la conscience actuelle qui peut épouser des formes très différentes. La musique est toujours une progression vers un avenir ouvert ; mais un art devenu conscient ne peut ni oublier sa genèse historique, ni s'aliéner lui-même par la prédominance d'axiomes esthétiques conventionnels (comme par exemple la perfection, l'homogénéité stylistique, la production par un seul et même auteur, etc.). »

Ce regard fort lucide de Zender sur l'œuvre de son ami Zimmermann, qu'il a défendu(e) avec ferveur, trouve un écho dans plusieurs interventions des autres conférenciers avec la notion d'interdisciplinarité. Ainsi, Jörn Peter Hiekel souligne combien le compositeur semblait convaincu par l'éclairage que les arts projettent les uns sur les autres.

On pense tout de suite à l'opéra *Les Soldats*, ou encore à l'article « L'avenir de l'opéra » (*Contrechamps* n° 4, « Opéra », Lausanne, l'Âge d'Homme, 1985, p. 86.) dans lequel Zimmermann fait référence à l'art total de Wagner et s'exclame que « l'opéra doit aller dans le sens de l'art total » avant de proposer des conditions de mise en œuvre d'une telle pratique. Cependant, la réflexion des conférenciers va bien plus loin.

Ainsi, dans son intervention intitulée « Un théâtre imaginaire », Peter Hirsch

évoque les références au ballet dans des œuvres purement instrumentales (*Kontraste* et *Perspektiven*, ou encore le *Concerto pour violoncelle* sous-titré « en forme de pas de trois »). Il souligne également que plus généralement, l'œuvre de Zimmermann dépasse souvent le domaine musical, pour englober « d'autres sphères cachées ou imaginaires », parlant alors de « forme musicale absolue » ou « unité imaginaire ». On retrouve cette « multiplicité dans l'unité » à travers sa technique de collage, les empilages de différents temps et styles, ou l'usage de la citation. Mais surtout, on retiendra cette idée du compositeur selon laquelle le son est capable de « projeter » (un terme que Zimmermann emploie en se référant à Paul Klee) des images sonores, développant un immense potentiel de rêve dans l'esprit de l'auditeur. Lorsque tout cela se superpose comme c'est le cas dans la première scène de l'Acte IV des *Soldats*, on atteint cette fameuse « unité imaginaire ».

Si les notions de collage et l'emploi des citations chez Zimmermann a déjà fait l'objet de nombreux débats et publications, la manière dont elles ont été abordées dans ce colloque est intéressante et originale, par l'idée de distance entre le compositeur et son œuvre, distance suscitée par le potentiel référentiel des éléments collés ou cités (poids stylistique, historique) ou la projection dans d'autres dimensions artistiques ou intellectuelles (théâtre, danse, philosophie, philologie, théologie, etc.). Zimmermann était un visionnaire, et à l'heure où le montage et le multimédia sont banalisés par les technologies et leur facilité d'accès, sa démarche est plus actuelle que jamais, même quarante ans après sa mort.

Olivier Class

Das Budapester Új Zenei Stúdió

Vierzig Jahre Geschichte, vier Konzerte
 an einem Tag (Budapest, 15.10.2010)



Zoltán Kocsis, László Vidovszky, Zoltán Jeney und László Sárosi bei der Aufführung von Vidovszkys «Schroeder halála». Foto: Andrea Felvégi

Die Geschichte des Budapester Új Zenei Stúdió (Studio der Neuen Musik) begann am 11. Dezember 1970 mit einem Konzert, dessen Programm aus ungarischen und nichtungarischen Werken bestand, und das von Interpreten und Komponisten mit einer kollektiven Improvisation beschlossen wurde. Dies war ein ungewöhnliches Konzertereignis im Budapest jener Zeit, dessen Bedeutung man nur dann richtig einschätzen kann, wenn man den geschichtlichen und kulturellen Kontext berücksichtigt: Das Musikleben war durch die sowjetisch gesteuerte Ideologie des sozialistischen Realismus gegängelt und Ungarn auch als Kulturnation isoliert. Jedoch erweiterten einige Komponisten und Interpreten, die noch am Beginn ihrer Laufbahn standen (unter ihnen Zoltán Jeney, László Vidovszky, Péter Eötvös), ihren Horizont durch Besuche beim Warschauer Herbst oder bei den Darmstädter Ferienkursen für Neue Musik und beschafften auf teilweise abenteuerliche Weise Partituren und Schallplattenaufnahmen, die Informationen über aktuelle Ereignisse in der Neuen Musik vermittelten. In Ungarn rang man zu dieser Zeit im besten Fall noch

immer um eine produktive Neuinterpretation und Weiterentwicklung des künstlerischen Vermächtnisses von Bartók und Kodály, und begegnete mit grosser Verspätung den Herausforderungen, die die Musik des Schönberg-Kreises stellte. 1970 lag die Emigration von Ligeti bereits 14 Jahre zurück, während der in Ungarn verbliebene Kurtág, dessen Persönlichkeit und Musikauffassung die meisten der damals Jungen nachhaltig prägte, einen eigenen Ton ausbildete, der mindestens ebenso sehr neuer Inspiration bedurfte wie die radikalen Experimente der jüngeren Künstler; nicht zufällig erhielt gerade das Új Zenei Stúdió von Protagonisten dieser älteren Generation wesentliche Unterstützung.

Das Aufkommen des Új Zenei Stúdió markierte einen entscheidenden Wendepunkt in der ungarischen Musik nach dem Zweiten Weltkrieg: Eine junge Komponisten- und Interpretengruppe trat geschlossen mit einer radikal neuen Kunstphilosophie auf und wendete sich von den klassisch-romantischen Traditionen ab, ja forderte im Interesse des Fortschritts Tabula rasa. Zur Verwirklichung ihrer Vorstellungen fühlte sie sich

Regards d'aujourd'hui

Colloque « Bernd Alois Zimmermann »
 à l'Université de Strasbourg

ermutigt durch die amerikanische experimentelle Musik, wobei Einflüsse des Cage'schen Kreises neben solchen einer minimalistischen Ästhetik à la Steve Reich, Philip Glass und Frederic Rzewski gerade in den Werken der Frühzeit deutlich auszumachen sind. Bis Mitte der siebziger Jahre wurde das Új Zenei Stúdió zu einer bedeutenden Werkstatt für Komponisten und Interpreten und einer festen Institution im Musikleben, die bis zum Schluss von einer Aura des Oppositionellen, der «anderen Denkweise», umgeben war. Während der zwanzig Jahre ihres Bestehens schlossen viele Künstler sich der Gruppe an, den innersten Zirkel der Gruppe bildeten die Komponisten Jeney, László Sárosi und Vidovszky zusammen mit den jüngeren Barnabás Dukay, Gyula Csapó und Zoltán Serej; die im Ausland lebenden Künstler Eötvös und – sofern seine rasch sich entfaltende internationale Pianistenkarriere dies zulies – auch Kocsis blieben mit dieser Kerngruppe immer in Kontakt. Das Instrumentalensemble wurde von Albert Simon geleitet, als Interpret und beim Zusammenstellen der Programme kam dem Musikhistoriker András Wilhelm eine wichtige Rolle zu. In ihren Konzertprogrammen fanden nicht nur eigene Werke Platz, sondern, zumeist als ungarische Erstaufführungen, auch Musik ausserungarischer Leitfiguren. Obwohl die Freundschaft und die geistige Verbundenheit der Komponisten der Gruppe bis heute besteht, kam die aktive Tätigkeit des Új Zenei Stúdió um 1990 zu einem Ende. Heute geht zwar jeder seiner eigenen Wege, aber die Ergebnisse der radikalen experimentellen Periode erscheinen nach wie vor in neu entstehenden Werken wirksam, wobei die damals gefundenen experimentellen kompositorischen Mittel in den Dienst einer zeitgemässen Fortsetzung der ungarischen und zugleich europäischen Tradition gestellt werden.

Blicke auf die Interpretationsgeschichte

Dreitägiges Symposium der HK Bern zur Interpretationsforschung (2.-4.10.2010)

Diesen Geist entfaltete das Festival vom 15. Oktober, an dem vier Jahrzehnte Geschichte in vier Konzerten verdichtet wurden (während der 20-jährigen aktiven Periode des Új Zenei Stúdió wurden mehr als 600 Kompositionen aufgeführt). Das Programm haben die Komponisten selbst zusammengestellt, aber im Gegensatz zur damals geübten Praxis sassen sie selbst nunmehr im Zuschauersaal, und die Interpreten (das Budapester UMZE Kammerensemble, das Amadinda Schlagensemble und Mitglieder der Schola Cantorum Budapestiensis) entstammten zum grössten Teil einer jüngeren Generation. Freilich gab es auch Ausnahmen: Einige Kompositionen dirigierte Serei, Kocsis liess Vidovszkys *Schroeder halála* [Schroeders Tod] betiteltes Klavierstück in wahnwitziger Virtuosität erklingen, während Jenei, Sárosy und Vidovszky als Präparationsassistenten den Klavierklang modulierten. Zu hören waren musikgeschichtlich emblematische Werke wie Vidovszkys *Autokoncert*, Jeneis *Végjáték* [Endspiel], Sárosy *Psalms* sowie solche, die für die Laufbahn der Komponisten einen Wendepunkt bedeuteten (Eötvös: *Három madrigálkomédia* [Drei Madrigalkomödien]; Vidovszky: *Nárcisz és Ekhó* [Narziss und Echo]; Dukay: *Lebegő pára a mélység színén* [Schwebender Dunst auf dem Grund der Tiefe]; Serei: *Pavane D-ben* [Pavane in D]). Dank der vorzüglichen instrumentalen und vokalen Qualität der Aufführungen wurde sinnfällig, dass die Klänge aus der Werkstatt des Új Zenei Stúdiós heute auch jungen Musikern wichtige und aktuelle Botschaften zu vermitteln vermögen.

Tünde Szitha

Übersetzung aus dem Ungarischen:
 Michael Kunkel

«Musikforschung an der Hochschule der Künste Bern (HKB) ist interdisziplinär und praxisorientiert.» Mit dieser griffigen Formel führte das Vorwort ein in das dreitägige Symposium, das mehrere Forschungsprojekte der HKB präsentierte, partiell aber auch deren praktische Umsetzung erprobte. Im Symposium «Ein Blick zurück ins 19. Jahrhundert» wurde eine ganze Reihe von Blicken aus unterschiedlicher Perspektive zurückgeworfen. Das 19. Jahrhundert scheint gleich um die historische Ecke zu liegen, und ist doch noch so unentdeckt. Insbesondere im Thementeil «Beethoven, Mahler und die Folgen», in dessen Zentrum Mahlers Retuschen an Beethovens *5. Symphonie* standen, traten Forschungsergebnisse und deren Anwendung in direkten Kontakt. Matthias Arters Dokumentation und Interpretation von Tondokumenten zwischen 1910 und 1933 sowie Kai Köpps Studien zur Streicherpraxis im Orchester von Beethoven bis Mahler erhielten in der Einstudierung der Beethoven-Symphonie durch das Orchester der HKB unter der Leitung von Bruno Weil eine bemerkenswerte praktische Erfahrungswerkstatt. Mit Weil konnte die HKB einen echten Kenner der vielbeschworenen, aber noch selten erprobten «Romantisierung» des klassischen Repertoires im 19. Jahrhundert engagieren.

Forschungen zur Inszenierungspraxis an Pariser Opernbühnen in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts zeigten unter anderem, wie sehr diese Perspektive erstaunlicherweise noch in ihren Anfängen steckt. Allein die wenigen, teils über komplexe Umwege gefundenen Antworten zur Darstellungspraxis (Laura Möckli, Anette Schaffer, Céline Frigau, Sigrid T'Hooft, Christine Pollerus, Anselm Gerhard) dokumentierten die Bedeutung der teils weit ab von den Partituren liegenden Recherche, ebenso aber auch einer ungeahnten Form der Quellenarbeit. Näher an der Praxis standen die Teilbereiche

zur Klavierausbildung 1800-50, zur Didaktik (Edoardo Torbianelli, Suzanne Perrin-Goy/Alain Muller, Pierre Goy), zur akademischen Ausbildung (Yvonne Wasserloos, Guido Salvetti, Jeanne Roudet) und zur Philologie (Bianca Maria Antolini, Leonardo Miucci). In seinem *Récital* lieferte Torbianelli auf einem von André Moysan nachgebauten Erard-Flügel von 1803 mit Beethovens *Waldstein-Sonate* sowie Werken aus dem Umfeld des Pariser Conservatoire jedenfalls eine furiose Demonstration der bunten Klangwelt um 1800. Die Auseinandersetzung mit Quellen und Theorien zur Klappentrompete von Anton Weidinger schliesslich basiert auf einem mehrjährigen Forschungsprojekt der HKB (Leitung: Markus Würsch), in dessen Rahmen auch Instrumente nachgebaut wurden. Jaroslav Roucek, Krisztián Kovács, Würsch und Konrad Burri interpretierten dabei nicht allein die historischen Quellen, sondern demonstrierten auch, in wie unterschiedliche Richtungen oft die Wünsche von Bläsern und Instrumentenbauern wiesen.

Eine gewisse Überfütterung liess sich an den drei Symposiums-Tagen nicht vermeiden. Darin und in der doch recht vagen Klammer von Interpretations-, Unterrichts- und Theaterpraxis des bekanntlich weitläufigen «19. Jahrhunderts» lag auch die Problematik des Symposiums. Dies führte zu jenen nicht ganz unbekanntenen Situationen, in denen die «interessierte Öffentlichkeit» sich gerade mal aus der Handvoll Referierender zusammensetzte. Um den Standard der Forschung an der HKB auf längere Sicht zu halten, bedarf es wohl vermehrter Auffächerung in der Präsentation. Der Radius der Forschungsprojekte der HKB (in Zusammenarbeit mit der Sektion Bern der Schweizerischen Musikforschenden Gesellschaft) und deren Resultate sind indessen nichts weniger als bemerkenswert.

Hanspeter Renggli