

Comptes rendus = Berichte

Objektyp: **Group**

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

Band (Jahr): - **(1985)**

Heft 6

PDF erstellt am: **21.07.2024**

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Inhalten der Zeitschriften. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern. Die auf der Plattform e-periodica veröffentlichten Dokumente stehen für nicht-kommerzielle Zwecke in Lehre und Forschung sowie für die private Nutzung frei zur Verfügung. Einzelne Dateien oder Ausdrucke aus diesem Angebot können zusammen mit diesen Nutzungsbedingungen und den korrekten Herkunftsbezeichnungen weitergegeben werden. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Die systematische Speicherung von Teilen des elektronischen Angebots auf anderen Servern bedarf ebenfalls des schriftlichen Einverständnisses der Rechteinhaber.

Haftungsausschluss

Alle Angaben erfolgen ohne Gewähr für Vollständigkeit oder Richtigkeit. Es wird keine Haftung übernommen für Schäden durch die Verwendung von Informationen aus diesem Online-Angebot oder durch das Fehlen von Informationen. Dies gilt auch für Inhalte Dritter, die über dieses Angebot zugänglich sind.

Comptes rendus

Berichte

Altmeister samt Bunten und Deutschschweizern

Donaeschinger Musiktage 1985

Donaeschingen 1985 war fest in deutschschweizerischer Hand. Quantitativ auf alle Fälle; aber nicht nur quantitativ, wie sich zeigte: Der auf zwei Konzerte verteilte zweieinhalbstündige *Scardanelli-Zyklus* von Heinz Holliger, dann . . . wie in einem sehr grossen Schiff oder *Fisch* und *Flexible Umriss* von Hans Wüthrich, schliesslich Mathias Knauers auch nach mehrmaligem Sehen noch eindringliche Filmversion von Klaus Hubers *Erniedrigt — Geknechtet — Verlassen — Verachtet*. Deutscher Chauvinismus ist den musikalisch Verantwortlichen (Christoph Bitter und Joseph Häusler) offensichtlich ein Fremdwort (was nun auch wieder keine Überraschung war). Die musikalische Qualität dieser Werke könnte leicht helvetischen Kulturpatriotismus auslösen — hätten wir nicht eben durch eine Kulturinitiative-Debatte im Ständerat klargemacht bekommen, was Kulturschaffende hierzulande gelten, und läge nicht ein «Jahr der Musik» von gähnender Einfallslosigkeit bald hinter uns. Immerhin: Einer gewissen Schweizer Musik geht es im Ausland gut. (Die Epigonen haben ja, wie allüberall, ihren ewigen Frühling im Inland.)

Enttäuschungen bereiteten da eher die Altmeister. Pierre Boulez' gewiss gekanntes *Dérive* für sechs Instrumente ist vorderhand ein Abweglein von *Répons*, und Karlheinz Stockhausens *Oberlippentanz* für Piccolotrompete, Blechbläser und zwei Schlagzeuger entpuppte sich als ein weiteres Trompetenkonzert (mit überlanger Kadenz). Die Reduktion der entsprechenden Szene aus *Samstag* (der Monsteroper *Licht*) um drei Viertel führte gerade nicht zu einer musikalischen Verdichtung, und wieder einmal waren die «szenischen» Elemente von meisterlicher Hilflosigkeit.

Iannis Xenakis (in Donaeschingen ein seltener Gast!) schrieb mit *Thallein* für Kammerensemble ein abwechslungsreiches, ja buntes Stück dramatischer Musik, aber er hält die Heterogenität weitgehend sicher im Griff. Es ist dies vielleicht kein ganz grosser Xenakis, aber 15 Minuten wirkungsvoll gesetzter Musik sind es allemal. Bunt, ja eigentlich eklektizistisch, waren auch zwei weitere Werke, beide gleichfalls von der überragenden London Sinfonietta unter Elgar Howarth gespielt: Des Dänen Hans Abrahamsens *Märchenbilder* sind ein leichtfüssiges, virtuos geschriebenes Werk, dessen spielerischer Ton Ernstes nicht ausschliesst. Dass es im richtigen Augenblick, also nicht zu spät, schliesst, ist eine seiner nicht wenigen Pointen.

Aber auch *Zansa* des Engländers Nigel Osborne ist ein eklektizistisches (um nicht zu sagen: britisch-eklektizistisches) Stück, in welchem sich Vieles zwischen Folklore und technologischer Klanganalyse zusammenfindet. Aber es findet eben nicht bloss zusammen, sondern wird durch Osborne auch beeindruckend zusammengehalten. (Stilpuristen allerdings sollten besser weghören.) Derartigen Zusammenhalt suchte ich vergebens in *Metabolai* des Veronesen Marco Stroppa. Sein Orchesterwerk zerfiel mir in Einzelstücke, welche ich nicht mit der vom jungen Komponisten beabsichtigten «Erprobung unterschiedlicher Wahrnehmungsebenen» zusammenbringen konnte.

Zu einer solchen von Technologieverliebtheit nicht fernen Musik bildete die *Komposition 2* für Orchester von Jörg Herchet nur einen scheinbaren Gegensatz. Zwar wird man da während 35 Minuten unaufhörlich mit Klangwogen überschwemmt und bei vier «Höhepunkten» samt «Hauptrhythmus» (. . . o du armer Berg, wohin bist du geraten . . .?) noch zusätzlich traktiert. Charakteristisch für diese Musik ist ihr verkrafft Anrennen, ein Ausdauerkraftakt von erstaunlicher Naivität und Egomane. (Einen ähnlich monologisierenden Habitus kennen wir ja vor allem aus Norbert Morets Werken.) Nur bleibt es völlig unentschieden, was Herchet will: Triumphsymphonik oder die drohende Chaotik von Bergs op. 6?

Da ging es bei den Deutschschweizern schon viel ruhiger zu. Hans Wüthrichs zwei Orchesterstücke sind als *Netzwerke I und II* für dirigentenloses Orchester konzipiert worden. Der Komponist schrieb dann allerdings auch eine «praktische» Fassung mit Dirigent. Der erste Satz, *Fisch*, ist — grob gesprochen — ein Crescendo-Decrescendo-Stück. Aber genau dieses «grob sprechen» ist diesem Satz völlig inadäquat, denn hier geht es gerade um ein aufs Feinste ausgehörtes Klangnetz mit ständigen, kaum wahrnehmbaren Veränderungen in den Details, welche schliesslich zur konträren Position führen. Von solch unmerklich/merklichen Veränderungen geht eine faszinierende Sogwirkung aus, und doch ist dieser *Fisch* von aller modischen Klanganalysiererei und darumherumdampfender Mythennebel wohlthuend frei. Der zweite Satz, *Flexible Umriss*, litt hörbar unter der Ungeduld des sonst versierten Dirigenten Kazimierz Kord; der Satz besteht aus zwei sich überlagernden, kreisförmig geschlossenen Klangketten. Dabei ist jede dieser Ketten eine Folge in sich verzahnter Varianten eines einzigen, gar aus einer Palestrina-Messe abgeleiteten Motivs. Solcherart bleibt die Klangdichte weitgehend dieselbe, aber die Wechsel der Instrumente, und vor allem die sukzessive Diminution des Motivs, verändern das Innenleben der Klänge. So entsteht ein Gebilde, das sich gleichzeitig fortbewegt und zum Stillstand tendiert. Auch hier also, hinter ruhigem Aussen, eine sich stets verändernde Bewegung. Es ist die

Gleichzeitigkeit von sich gegenseitig scheinbar Ausschiessendem, die für mich die Faszination von Wüthrichs (im schlichten Sinne) schönem Werk ausmachte.

Eine klare Konzeption und deren *vollständige* Realisierung im Klingenden: Das trifft für Wüthrich zu und ganz besonders für Nicolaus A. Hubers Orchesterstück *Nocturnes*. Es wurde, seiner Askese, seines Anspruchs zum Trotz, zu einem richtigen Publikumserfolg. Huber stand denn auch in extremstem Gegensatz zu Herchet. Er konzipiert seine Musik als fortlaufenden Veränderungsprozess; es ist aber das *Was* und das *Wie* dieser Veränderungen das Zentrale, und beide sind völlig offengelegt. Alles ist in der Musik, *hörbar* in der Musik, die über weite Strecken monodisch verläuft. Was dahinter oder darüber steht (Huber spricht von einer «Matrix sehr privater Erlebnisse, ähnlich der *Lyrischen Suite* von Alban Berg»), ist für das Reden dieser Musik, für deren hörendes Mitdenken belanglos. Und weil hier klar und deutlich, zudem durchaus auch geistreich und gar witzig geredet wird, erscheinen die 25 Minuten Realdauer dem Hörer extrem kurz.

«Dahinter» steht in Heinz Holligers *Scardanelli-Zyklus* «so mancherlei» (um's mit Brahms' op. 43/1 zu verbergen): Seit seinen frühesten Werken gab es in seiner Musik ja halb und ganz verborgene Tiefenschichten, gab es kabbalistische Zahlensymbolik, traditionelle Formmodelle, Zitate und Allusionen. Nur beruht bei Holliger dieses «dahinter» und «darunter» gerade nicht auf einem Unvermögen, das Entscheidende in und durch die Musik zu sagen, sondern diese Vielschichtigkeit entspricht dem zu Sagenden. Holligers Musik «spricht» zudem nicht nur, sie stellt ihre Inhalte auch buchstäblich vor: Die Bogenbewegung des Streichers, das Atmen des Bläasers, das Vibrieren der Stimmbänder des Sängers sind, seit Jahren, Teil dieser Sprache, expressives Mittel. Und sie bilden auch einen Teil der seit jeher ganz besonderen Körperlichkeit von Holligers Musik — bei aller extremen Differenziertheit.

Im Laufe mehrerer Jahre sind die einzelnen Sätze des Scardanelli-Zyklus entstanden, darunter jene vier Chöre *Die Jahreszeiten*, welche 1977 bereits in Donaeschingen erklangen. Dazu traten Teile aus der *Turm-Musik* für Flöte solo (den meisterhaften Aurèle Nicolet), kleines Orchester und Tonband, welche Holliger im Januar dieses Jahres in Basel uraufführte. Schliesslich weitere Chöre und Instrumentalsätze, darunter der älteste, das Flageolett-Stück *Eisblumen* (über einen Bach-Choral) und ein grosses Solo für Flöte, (*Tair(e)*), eine richtiggehend atem-beraubende Szene. Holligers Bild des späten Hölderlin, der sich Scardanelli nannte, ist kein «Gesamtkunstwerk» — trotz seiner zeitlichen Ausdehnung. Aber die Präsentation als Summe in zwei Konzerten macht es gleichwohl beinahe zu einem solchen. Die Aneinanderreihung von Einzelsät-

zen, so fragmentarisch diese auch bis ins Detail konzipiert sein mögen, so konträr sie auch gegeneinander abgegrenzt sind, führt die Gefahr einer Neutralisierung mit sich. Für alle Teile, die je eine in sich geschlossene Welt bilden, ist es bezeichnend, dass sie einen schmalen Bereich in grosse Tiefe auszuloten suchen. Also keine Musik dramatischer Kontraste, vielmehr ein Changieren der Farben, ein Abtasten einer äussersten Grenzsituation, des Sinnes im Wahn-Sinn. Solche Musik fordert nicht bloss grösste Konzentration seitens der hervorragenden Interpreten (Schola Cantorum Stuttgart unter Clytus Gottwald und das Sinfonieorchester des Südwestfunks, geleitet vom Komponisten). Sie fordert auch grösste Konzentration seitens der Hörer. Ich gestehe, dass ich den zweiten Teil des ersten Konzerts nicht mit der selben konstanten Konzentration wie den ersten hören konnte.

Das sind allerdings Fragen, die mehr das Äussere und gerade nicht die Substanz von Holligers Musik berühren. Denn dieser Scardanelli-Zyklus ist fraglos grosse, bedeutende Musik – selbst wenn solche Protzworte der Feinernigkeit dieser Töne schroff entgegenstehen. Denn hier sind eminentes Können und ungewöhnlichste Phantasie «in Dienst gestellt». Der Scardanelli-Zyklus ist nicht bloss ein fragmentiertes Bild von Scardanelli/Hölderlin, sondern gleichzeitig ein durchaus mit autobiographischen Zügen durchwirktes Bildnis eines Künstlers in dieser, in unserer, in «dürftiger Zeit». Wie eine Kaltnadelradierung werden hier die neuralgischen Punkte erkundet. Nur: Holliger kann auch ein anderes Instrument verwenden: Im Programmheft schwingt er, im Stile Herchets, den Hammer zum alten Lied der Kritikerschelte. Einzig diesen Holliger kann man rasch und ruhig ad acta legen...

Résumé (ohne Chauvinismus, soweit das möglich ist): Donaueschingen 1985 war, mit vielen Deutschschweizern, ein überdurchschnittliches Jahr.

Jürg Stenzl

Die ganze Vielfalt

«Nationalprojekt Schweiz 85»
des Frauenmusik-Forums

Das im Mai 1982 in Zürich gegründete Frauenmusik-Forum (FMF), das vom Nationalkomitee «Jahr der Musik» und anderen Institutionen finanzielle Unterstützung erhielt, hat im September und Oktober ein grossangelegtes «Nationalprojekt Schweiz 1985» zum Thema «Musik von Frauen im Gestern und Heute» durchgeführt. Mit den von Regionalgruppen betreuten Stationen Aarau, Tessin, Basel, Neuenburg, Zürich, St.Gallen, Thun und Bern trat man in mehreren Regionen auf. Konzerte, Komponistinnenporträts, Vorträge, Ausstellungen standen auf dem Programm. In Zürich kam es ausserdem zur

Begegnung mit dem «Internationalen Arbeitskreis Frau und Musik» aus Köln, der hier im «Weissen Wind» seine Mitgliederversammlung abhielt. Dabei wurde auch das Verhältnis des Arbeitskreises zum FMF geregelt. Die Schweizer Organisation bleibt Kollektivmitglied beim Arbeitskreis, zahlt aber fünf Prozent seiner Mitgliederbeiträge nach Köln weiter, wofür seine Mitglieder dann auch das dortige Archiv benutzen dürfen.

Ich beziehe mich im folgenden auf das Zürcher Wochenende, das neben zwei Konzerten des «Ensembles FMF» auch ein Programm mit Frauenmusik des 17. Jahrhunderts unter dem Titel «Concerto delle Dame» (so heisst auch das Ensemble) und einen ganzen Tag mit Referaten über Komponistinnen verschiedener Länder und ein Klavierrezital von Gertrud Firnkees brachte. (Dass die Interessengemeinschaft Schweizer Frauen Musik SFM in der darauffolgenden Woche einen dreiteiligen Konzertzyklus im Zürcher St.Peter veranstaltete, sei hier erwähnt. Die beiden Frauenmusik-Organisationen sind im übrigen strikt getrennt zu betrachten.) Die Werke der Komponistinnen wollen einzeln besprochen sein. Nichts wäre unangebrachter, als nun einen gemeinsamen Nenner zu suchen. Selbst der feministische Aspekt kann nur einer unter weiteren sein, auch wenn sich die Komponistinnen ausdrücklich auf ihn beziehen. Was die Werke des 20. Jahrhunderts betrifft, so zeigte sich da die ganze Vielfalt. Der Einfluss der Minimal Music wurde etwa in den Stücken von Esther Aeschlimann-Roth («Die Zeiten

stärksten. Eine gemässigte Moderne vertritt etwa die 1934 geborene Italienerin Teresa Procaccini: Ihre Nove Preludi op. 29 per pianoforte sind in sich stimmig gestaltet. Noch auf der Suche nach einer eigenen Tonsprache ist die in Amerika lebende Schweizer Komponistin Maria A. Niederberger. Von ihr wurden die «Inferences» für Kammerensemble und Soloklavier sowie «Dae-dalum» für Cello solo aufgeführt. Noch wirkte da nicht alles ganz stringent, selbständige Ansätze waren aber schon stark zu spüren.

Den nachhaltigsten Eindruck hinterliessen die Werke der Genferin Geneviève Calame sowie der Winterthurerin Regina Irman. Calames «Calligrammes» (douze pièces brèves de musique écrite à la manière des calligrammes japonais) für Kammerensemble mit solistischer Harfe sind von ungemeiner Schönheit, Knappheit des Ausdrucks und klanglichem Raffinement: komprimierte Musik. Einen Kontrast zum wohligen Musizieren, wie's eben oft vorkam, brachte Irmans «Speculum» für vier Klarinetten in Es, Schlagzeug, Sisyphos-Maschine und Spiegelkulisse: Musik, die sich verweigert. Die Partie des Klarinettenquartetts wirkt statisch, manchmal geradezu zäh: Die Klänge bohren sich ein, sie sind aggressiv, ohne laut zu sein. Hinzu tritt ein sparsamer Schlagzeugsatz und an zentraler Stelle jene Sisyphos-Maschine, auf der eine Kugel eine Steigung hinaufgezogen wird, bis sie geräuschvoll wieder herunterrollt. Ein eigenwilliges Stück Musik.

Thomas Meyer

«ALLEGRO PRECISO»

Partiturausschnitt aus «Die Zeiten ändern sich» von Esther Aeschlimann-Roth

ändern sich»), Margrit Hoenderdos («Blue time» für zwei Klaviere), und Heidi Baader-Nobs (Grande étude chromatique pour trois flûtes) deutlich. Dabei wirkten Aeschlimann-Roths sieben Miniaturen für zwei Klaviere, zwei Kontrabässe und Tonband mit Echowirkung mit ihrer strengen (wenn auch längst nicht in allen Sätzen gleichermassen zwingenden) Statik am

Zum Tode von Albert Moeschinger

Am 27. September verstarb in Thun der Komponist Albert Moeschinger im Alter von 88 Jahren.

In der Laudatio zum Basler Kunstpreis, der Moeschinger 1953 verliehen worden war, heisst es unter anderem: «Die Ehrlichkeit gegen sich selbst und gegen den Hörer lässt Moeschinger auf alles verzichten, was als wohlfeile Gefälligkeit ausgelegt werden kann und verleiht seinem Schaffen das Gepräge einer gewissen Verslossenheit.» – In der Tat, die Musik Moeschingers ist nie auf Glattheit oder Brillanz angelegt: In ihrer Sperrigkeit werden sowohl die psychische Komplexität des Komponisten als auch die Schwierigkeiten und Probleme mit dem je sehr eigenständig erarbeiteten musikalischen Material spürbar.

Die Auseinandersetzung sowohl mit der musikalischen Tradition als auch mit den neuesten kompositorischen Entwicklungen (Moeschinger hat sich bis ins hohe Alter intensiv und kritisch mit Komponisten wie Boulez, Nono, Penderecki befasst) schlug sich in seiner Musik höchstens mittelbar nieder. 1967 schrieb er (im Zusammenhang mit der Anwendung der Zwölftontechnik):

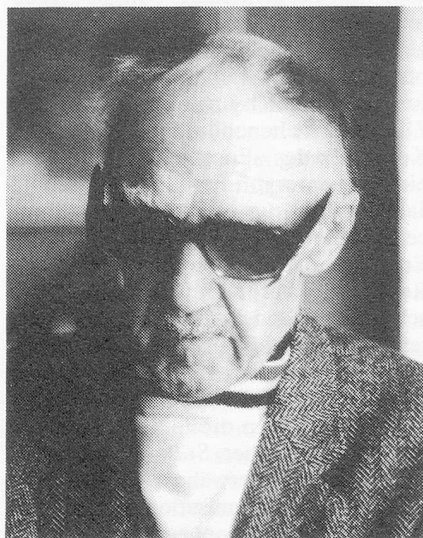
«Ich habe schon anfangs der zwanziger Jahre Schönberg, Berg und Webern gehört. Ich war von Schönbergs Theorie einigermaßen ergriffen, von seiner Musik *nicht*, aber von Weberns Musik. Erst ab 1950 beschäftigte ich mich mit der Zwölftontechnik. Im Verlauf der letzten zehn Jahre habe ich diese Technik meinen musikalischen Aspirationen *gefällig* gemacht. Ich hielt mich dabei an ein System, das ich selbständig erarbeitete (...) wobei ich die Zusammenklänge einer strengen *subjektiven Klangvorstellung* unterordne.»

In seiner 1957 von Hans Rosbaud in Zürich uraufgeführten Vierten Sinfonie, die ich für eine der wichtigsten sinfonischen Schöpfungen der neueren Schweizer Musik halte, folgt die Satzfolge schnell – langsam – schnell nur äusserlich und scheinbar einem traditionellen Formschema. Die Gestaltung der Sätze ist unkonventionell: der erste Satz eigentlich athematisch; im zweiten Satz (einer beklemmenden «Marcia funebre») entwickelt sich die Form weitgehend in *einer* Richtung; hinter der Ekstase des Finalsatzes gibt es vielschichtige Strukturbezüge zum ersten Satz.

Der Werkkatalog Moeschingers weist weit über hundert Kompositionen auf, wobei Kammermusik, Konzertante Werke und Orchesterkompositionen überwiegen. Unter den weniger zahlreichen Vokalwerken finden sich allerdings zwei besonders bedeutende Arbeiten: Zwölf Gesänge für Frauenchor auf Texte von Georg Trakl unter dem Titel «Der Herbst des Einsamen» sowie «Miracles de l'Enfance» (französische Kindergedichte) für Mezzosopran und kleines Orchester. Diese Kammerkantate ist ohne Zweifel eine der luzidesten Schöpfungen des Komponisten. Einmal abgesehen von der klanglichen und harmonischen Transparenz, die mit einem nur in wenigen «Nummern» voll eingesetzten Instrumentarium von fünf Holzbläsern, Harfe, Schlagzeug und Kontrabass erreicht wird, ist die Komposition geprägt von einer subtilen Balance zwischen Gelöstheit und Strenge der Struktur, zwischen Serenität und hintergründiger Trauer, zwischen direktem Eingehen auf die Bildhaftigkeit und Verzicht auf vordergründige Illustrierung der kindlichen Texte. Diese Balance besteht auch zwischen formalen Symmetrien und phantasievollen Asymmetrien, zwischen deklamatorischer und linearer Behandlung der Singstimme, zwischen den mannigfaltigen Bewegungsarten. Die Kantate weist ein reiches Spektrum von komplexen formal-inhaltlichen und strukturellen Bezügen auf; die transparente (und manchmal auch einfache) musikalische Textur erhält dadurch eine zusätzliche Dimension: Solche Mehrschichtigkeit auf der rein musikalischen Ebene ergibt eine tiefere Analogie zu den wunderbar poetischen Texten.

Moeschinger lebte seit 1943 als freischaffender Komponist in weitgehender Zurückgezogenheit – zunächst in Saas-Fee, dann bis 1978 im Tessin und seither in Thun. Hat Moeschinger jenen Traum

verwirklichen können, der für einen Schweizer Komponisten eigentlich immer ein Traum bleiben muss – eben freischaffender Komponist zu sein? Es kann hier nur angedeutet werden, dass der Preis für diese Freiheit ein überaus hoher war; dass sich aus dem konsequent durchgehaltenen Entschluss, als



Albert Moeschinger (Photo Martin Glaus)

Komponist und *nur* als Komponist zu leben, schwerwiegende materielle und vor allem künstlerische Probleme ergaben.

Es ist nicht anzunehmen, dass sich eine «Moeschinger-Gesellschaft» zur Förderung des umfangreichen und eigenständigen Schaffens des Verstorbenen konstituieren wird. Aber zu hoffen wäre dennoch, dass sich engagierte Interpreten der bedeutendsten Werke Moeschingers in Zukunft (wieder vermehrt, muss man sagen) annehmen werden.

Rudolf Kelterborn

Éclectisme de Frédéric Rzewski

Montpellier: Festival de Radio-France

Monté en quelques mois à une vitesse époustouflante, sous la direction de René Koering, qui fut le champion des opérations de décentralisation à France-Musique, puis le directeur de la chaîne, le festival de Radio-France s'est installé dans une ville entreprenante si l'on en croit la publicité. Montpellier bouillonne dans tous les domaines, fêtant l'âge respectable de ses mille ans. On ne sait s'il s'agit d'un feu d'artifice éblouissant et éphémère ou d'un réel travail en profondeur. Mais le festival musical réalisé à l'instigation de Radio-France offre une belle vitrine et apparaît ouvertement comme une démonstration des capacités de production de la maison. On jugera sur pièces: 121 concerts en 28 jours! C'est une démonstration de force! On peut être sceptique, cependant, à propos d'une telle boulimie saisonnière, qui fait de la surconsommation épisodique un critère de valeur. Mais le public suit. On lui a facilité les choses: le programme

est divers en surface mais assez conventionnel en profondeur: les créations ont la portion congrue, et, selon une bonne vieille recette, on alterne les vedettes incontestées, genre Rostropovitch, aux talents prometteurs. Cela ressemble à un programme radiophonique intelligemment balancé, jusque dans le parti-pris de dénicher des œuvres rares du passé, des œuvres secondaires qui ont du charme sur les ondes mais qui ne résistent pas au concert (elles n'ont pas été oubliées pour rien!).

Nous sommes évidemment descendus à Montpellier pour les journées «Perspective du XXème siècle», les comptes-rendus de concerts traditionnels, quand bien même ce mauvais genre littéraire constitue toujours l'essentiel du «discours» sur la musique, n'ayant guère d'intérêt. Deux figures dominaient le programme «contemporain»: celle déjà classique d'Alban Berg, et celle moins connue de Frédéric Rzewski. Ce dernier, né en 1938 aux Etats-Unis, a participé aux fastes de Darmstadt dans les années soixante (il jouait aussi bien les œuvres de Stockhausen que celles de Cage), puis il fit partie d'un groupe de musique électronique avant de s'engager sur une voie politique aux côtés de Cornelius Cardew et Garrett List; ses œuvres intègrent alors la musique rock et le jazz. Rzewski improvise, joue avec Braxton ou Steve Lacy, fouine dans les musiques populaires. Il enseigne aujourd'hui la composition à Liège. Ses *Variations sur un thème populaire chilien* pour piano, œuvre-fleuve (une heure environ), témoigne de cet éclectisme: retour à la tonalité, charme mélodique, générosité expressive, virtuosité époustouflante, aspects descriptifs, citations... c'est une musique issue du messianisme des années soixante: pacifisme, candeur, utopisme. Le mélange des styles qui lui est lié, et qu'on redécouvre aujourd'hui dans le contexte post-moderne sous de nouveaux noms de code (transversalité, métissage...), est d'une naïveté sympathique. Le conventionnel du matériau et de la forme aboutissent à quelque chose d'un peu kitsch. La révolte sous-jacente échoue dans les filets de l'idéologie combattue, comme les protest-songs des années soixante furent digérés par l'industrie américaine qu'ils dénonçaient, au mépris des intentions et des paroles généreuses... Les spectateurs clairsemés de Montpellier ont accueilli ces *Variations* spectaculaires avec politesse, sans plus (mais pourquoi diable exiler la musique contemporaine dans une salle de banlieue lointaine et isolée?). Cette froideur jurait avec la performance du compositeur qui, au piano, avait dévoilé une habileté diabolique.

Quelques jours auparavant, Rzewski avait présenté une création: *Les Perses*, «pièce parlée et chantée» d'après Eschyle. Il faut un certain courage pour affronter un tel texte, surtout si l'on sait ce que l'opéra, à sa naissance, doit à l'idéal de la tragédie grecque. La dichotomie entre texte et musique semble insoluble. Rzewski, bien qu'il ait imaginé

une structure musicale parallèle à la structure de la pièce, n'a pas réussi à créer l'unité profonde qui eût été nécessaire: texte parlé, chant et musique instrumentale, même s'ils tentent de réaliser une homophonie rationnelle, apparaissent comme trois entités inconciliables. C'est la maladie chronique du théâtre musical depuis sa naissance! Le caractère répétitif de la musique, qui apparaît aussi bien dans la simultanéité que dans la succession, contrarie la dimension tragique du texte, ses tensions, ses caractères. Elle tombe dans la redondance ou la fonction décorative, et ce par le matériau même qu'elle emploie: sa néo-tonalité banale, qui intègre le jazz, mais où les effets sonnent creux, et ses pulsations insistantes. Par moments, on voit passer l'ombre funeste de Carl Orff, lequel avait mis au pas la rythmique stravinskyenne pour donner plus d'éclat aux cérémonies nazies; c'est un fantôme qu'on ne peut souhaiter à personne! Surtout pas lorsque le compositeur, comme ici Frédéric Rzewski, veut réveiller la conscience politique du public, le mettre en garde, comme Eschyle en son temps, contre l'illusion de la puissance, le venin de la vengeance. Ces intentions nécessitaient le choix d'un matériau moins simpliste, et qui sache évacuer ces accords usés ayant perdu toute fonction, toute force. Elles exigeaient aussi une conception formelle plus complexe, qui sache ménager la surprise, l'inconnue, et ne laisse pas prévoir sa trajectoire dès ses premiers moments. Les interprètes excellents de cette production (direction musicale: D. Masson) ont fait de leur mieux, ainsi que le metteur en scène (C. Gangneron), dont le travail est sobre et intelligent. Les compositeurs qui se lancent dans l'aventure piégée du théâtre musical veulent dépasser la tradition périmée de l'opéra; mais ils semblent l'ignorer en tant que concept, de sorte qu'ils se retrouvent en des positions élémentaires ou primitives. En l'assumant, ils auraient peut-être davantage de chances, s'ils en ont la force, de la transgresser réellement.

C'est une bonne transition pour parler de Berg. Les débuts de l'auteur de *Wozzeck* et *Lulu* ne laissaient rien prévoir de son futur génie. Les œuvres inédites (elles viennent d'être publiées à Vienne) que nous pouvions entendre à Montpellier tricotent des harmonies maladroitement regeriennes, et elles ont le souffle court. La patte de Schoenberg manquaient encore pour enrayer un sentimentalisme désuet. L'intérêt musical est mince, de même que pour les transcriptions à quatre mains de son *Quatuor op. 3* ou de la *Symphonie de chambre op. 9* de Schoenberg: travaux d'école qui ne passent pas bien la rampe (surtout en plein air, avec en toile de fond les musiques télévisuelles de quelques habitants indifférents au festival!). Berg avait lui-même recueilli le meilleur de sa jeunesse, avec les *7 frühe Lieder*, qui furent chantés avec délicatesse et sensibilité par Dorothy Dorow, accompagnée tout en finesse par le pianiste Jean Koerner, aux phrasés impec-

cables et à la riche palette de demi-teintes. On n'en dira pas autant du duo occasionnel formé par Michael Lévinas et Jean-François Heisser, qui déchiffra laborieusement les œuvres pour piano à quatre mains: penchés sur la partition comme sur une énigme, ils se jetaient des regards angoissés. Un peu de travail, et ils auraient sans doute joué les bonnes notes, ensemble, avec les nuances, les tempos, et les phrasés indiqués dans la partition!

Notons encore les facéties cyniques de l'incomparable Luc Ferrari, dont la dernière pièce porte un titre à sens multiple: *Collection de petites pièces, ou 36 enfilades pour piano et magnétophone*. Le pianiste commente lui-même cette enfilade, dérision du commentateur et de l'analyste. Tout est fait avec habileté, en finesse, miroir cruel de certaines réalités musicales: atmosphère, série, néo-tonalité, pastiches, citations, élans lyriques... On ne peut rien prendre au premier degré, sans vraiment savoir si l'œuvre est dérisoire, méchante ou tragique. Elle mériterait peut-être d'être plus ressassée, et Paul Dubuisson, qui la porte magnifiquement comme pianiste-présentateur, pourrait varier davantage le ton de ses commentaires. Bricoleur génial, Ferrari m'apparaît comme une sorte de nouveau Satie. Sa musique d'ameublement a trouvé un lieu idéal dans une petite cour de Montpellier, avec le continuo discret des grillons.

Philippe Albèra

Briser les catégories

Genève: Poésie Sonore 85

La poésie dans son ensemble a la prétention — sans y parvenir nécessairement, d'être concernée par le son. Troubadours et trouvères les premiers ont été au croisement du verbe et de la musique. Puis les domaines se sont spécialisés, délimités: musiciens d'un côté, poètes de l'autre. Les tentatives de réaliser à nouveau cette fusion magique se sont succédées, de la part des musiciens surtout (le lied...), de la part des poètes aussi: Marinetti, certains Russes futuristes, Dada. Depuis les années cinquante, les manifestations lettristes d'Isou à Paris, les lectures californiennes et new-yorkaises de *Poetry Readings*, et l'aventure Beat autour de Burroughs, Giorno, Rothenberg, les séances du *Domaine Poétique* à Paris, les concerts *Fluxus*, les festivals *Polyphenis*, *One World Poetry*, *Milano Poesia...*, le Happening né en Amérique et répandu par la suite en Europe ont peu à peu consacré le terme de Poésie Sonore. Cette appellation recouvre maintenant, dans de nombreuses langues (Sound Poetry, Poesia Sonora, Lautgedichte...) la définition précise d'une «poésie tête chercheuse, active et centrifuge, publique et tendue vers autrui», selon les termes de l'un de ses protagonistes les plus significatifs, Bernard Heidsieck.

D'où l'importance de certains critères qui feront basculer un poème dans le champ de la Poésie Sonore: la conscience aiguë d'avoir à se «projeter», à remplir un «espace», la scène, et une «durée», qui deviennent les partenaires indissociables du texte. Cela implique une participation, une assimilation physique de la part du poète-interprète: le texte, au-delà du son et de la voix, au-delà du fait d'être lu et entendu, devient concrètement visuel, *représentation*.

Les techniques abordées par les poètes sonores présents à ce festival sont extrêmement variées, voire éclectiques. Elles démontrent l'énorme champ que prétend embrasser la Poésie Sonore. Ainsi, Bernard Heidsieck utilisant le magnétophone, devenu miroir et partenaire qui trafique et transforme sa voix, et qui sous-tend une présence physique insoutenable de tension; Tom Raworth, presque effacé, mais dont la voix dense et ferme fait littéralement exploser les mots au-delà de leur sonorité et de leur signification; Gerhard Rühm composant ses textes comme des partitions qui ne deviennent recevables que lors de leur réalisation acoustique — il propose même la lecture pianistique d'un poème; Luigi Pasotelli qui accumule les séries d'onomatopées, créant une musique répétitive; Valeria Magli, dansant-récitant un poème; Julien Blaine, chez qui le poème se limite à l'action «pure», presque a-verbale; Steve Lacy, connu comme saxophoniste soprano, mais qui inclut dans son jeu des bribes de poèmes.

Le champ est vaste: lors de ce festival Poésie Sonore 85 il incluait également un concert du groupe anglais Electric Phenix, qui présentait *Traumdeutung* d'Eduardo Sanguineti, fascinante organisation d'un texte pour quatre voix simultanées qui prend l'allure d'un quatuor à cordes et deux œuvres de Luciano Berio venues des terres de la «musique pure», *Sequenza III* sur un texte de Markus Kutter et *A-ronne* sur un texte de Sanguineti. Une telle rencontre d'œuvres musicales avec des lectures publiques de poèmes offre l'avantage de poser de nombreux problèmes: celui par exemple de l'interprète de «musique pure» et de sa présentation scénique, si souvent totalement négligée; celui, plus original et déjà tellement rebattu, mais abordé ici d'une manière tout à fait originale, de la délimitation des genres artistiques et de leurs rapports respectifs: musique, texte, danse, scène... «En considérant la poésie sonore, où les mots perdent leur prétendu sens, tout en créant de nouveaux mots au hasard, la question est ouverte de savoir quelle démarcation établir entre musique et poésie, avec une référence spécifique à des compositeurs comme John Cage, qui construisent des symphonies à partir des sons juxtaposés. La réponse est qu'il n'y a pas de démarcation. Les démarcations qui séparent la musique de la poésie sont entièrement arbitraires, et la poésie sonore est exactement conçue dans le but de briser ces catégories.» (William Burroughs) Vincent Barras

Genf: Magyar Nyár
(Ungarischer Sommer)

Peter Eötvös' Wind-Sequenzen im Hof des Stadthauses von Genf — das ist schon beinahe eine touristische Attraktion, die eine Reise in die Berge, ans Meer, ins Land hinaus erspart. Für die Dauer des Konzerts wird der Verkehr vom Altstadtkern ferngehalten, auf dass nicht prosaisches Motorengeräusch von Mund und Hand erzeugten, freilich elektroakustisch verstärkten Wind überhöre. In diesem Idyll ist die Flöte als Hauptinstrument sozusagen gegeben, aber auf schönen Ton ist Eötvös (bzw. sein Interpret: István Matuz) nicht aus: rau und heiser tönt es mitunter und auch «falsch» — die temperierte Skala wurde ja nicht von Pan erfunden. Süsse Harmoniumklänge kontrastieren mit der nackten Gewalt von Schlägen der grossen Trommel; Eötvös' weite Landschaften sind beeindruckend schön, aber auch etwas ungemütlich — weiss Gott, was der Wind noch bringen mag.

Den Wind-Sequenzen liegt das Paradox der Unbewegtheit in der Bewegung und der Bewegung in der Unbewegtheit zugrunde, und zu dessen Artikulation genügt dem Komponisten ein kleiner Vorrat an Materialien, der mehr ostinat wiederholt als entwickelnd variiert wird. Ebenfalls mit minimalem Material operiert Zoltán Jeney in seinen 12 Songs für Sopran, Violine und Klavier, die im zweiten Teil des Abends — die Dunkelheit hatte inzwischen den engen beleuchteten Hof in eine Art Kammertheater verwandelt — aufgeführt wurden. Diese Beschränkung dient Jeney aber nicht zur Darstellung der Gleichförmigkeit der Natur, sondern zur musikalischen Umsetzung eines Menschenbildes, das im letzten der 12 Songs — einem Hölderlin-Fragment — auf den Begriff gebracht ist: «Ein Zeichen sind wir, deutungslos, / Schmerzlos sind wir und haben fast / Die Sprache in der Fremde verloren.» Die elf vorangehenden Lieder — grösstenteils auf Texte von E.E. Cummings — bewegen sich zwischen Nonsense und Trübsinn. Jeney's Kargheit, seine Entscheidung für ein extrem beschränktes Material, bildet gleichsam die Mitte, von der aus er einerseits durch Vielfältigkeit (d.h. repetitive Verfahren) zu witzigen Nummern, andererseits durch Reduktion (d.h. lange Noten und sehr lange Pausen) zu tiefsten Poemen gelangt. Jeney's rigoroses Komponieren fordert nicht nur den Interpreten, sondern auch den Zuhörer einiges ab. Nichtsdestotrotz wurde die hervorragende Aufführung mit Dorothy Dorow, András Keller und Zoltán Kocsis zu einem derartigen Publikumserfolg, dass gar ein Song wiederholt werden musste — bei zeitgenössischer Musik doch ein eher seltener Vorgang.

Alle Plätze waren nicht besetzt, aber — so meint René Baud, der Verantwort-

liche für die Konzerte der Stadt Genf — «es ist kein Verdienst, mit Mozart oder Beethoven das Auditorium zu füllen». Ich schreibe diesen Bericht kurz nachdem der Zürcher Stadtrat die einmalig provinzielle Vorlage bekanntgemacht hat, künftig den grossen Kulturinstitutionen die volle Subvention nur noch zu gewähren, wenn die durchschnittliche Platzauslastung mindestens 75% betrüge, andernfalls für jedes fehlende Besucherprozent ein entsprechender Betrag am Budget der folgenden Saison abgezackt würde. So kleinkariert ist man in Genf nicht. Während andernorts die Schallwellen von Vivaldikonzerten und Strausswalzern ausgesendet werden, um Touristen anzulocken, macht René Baud auch im Sommer ein Programm, das primär von kulturellen Erwägungen geleitet ist: «Ich kann nicht akzeptieren, dass die Leute nur Genuss haben, wenn man sie billig behandelt; man kann auch Vergnügen mit Mühe haben — es gibt auch Leute, die gerne denken und Fragen stellen.» Es erinnert an Brechts dialektischen Begriff von Unterhaltung, wenn Baud sagt: «Man kann die leichte Atmosphäre des Sommerabends unter freiem Himmel benutzen, um gerade etwas Schweres anzubieten.»

Das Konzert, von dem eingangs die Rede war, war eine von über 20 Veranstaltungen im Rahmen des «Ungarischen Sommers», dessen Spektrum von mittelalterlicher Musik über Orchester- und Kammermusikwerke bis zu Jazz und eben den Konzerten des New Music Studios Budapest (mit einigen Uraufführungen) reichte. Dass dabei besonderes Gewicht auf das Schaffen Béla Bartóks gelegt wurde, versteht sich eigentlich von selbst, aber ausser Eötvös und Jeney tauchten noch viele andere (bei uns) kaum bekannte Komponistennamen im Programm auf, wie Zsolt Durkó, András Szöllösy, Attila Bozay, László Vidovszky, Barnabás Dukay, László Sáy und György Kurtág. Solche thematische Fixierung des Sommerprogramms ist nichts Neues in Genf: es gab z.B. schon einen englischen und einen japanischen Sommer, und für nächstes Jahr ist ein Eté suisse geplant. Auf diese Weise soll ein Kontrast zum Kunterbunt des übrigen Saisonprogramms gesetzt werden. Ein wenig List ist auch dabei, denn was soll an einem japanischen oder indischen Sommer für andere Orchestermusik gespielt werden als zeitgenössische ...

Während das Orchestre de la Suisse Romande in seinem eigenen Konzertzyklus fast ausschliesslich das traditionelle Repertoire pflegt, setzt die Stadt Genf als Veranstalterin auch durchs Jahr hindurch andere Akzente. In den Stadtkonzerten wurde früher einem breiten Publikum zu günstigen Preisen die klassische Sinfonik vermittelt. Da diese inzwischen auf Schallplatten leicht zugänglich ist und sich auch die sozialökonomische Lage von breiten Bevölkerungsschichten verbessert hat, hat René Baud in den zehn Jahren, da er nun diese Reihe programmiert, diesen Bildungsauftrag zwar nicht aufgegeben,

sondern eher anders interpretiert: «Ich bin davon ausgegangen, dass es Blödsinn ist, das ganze Geld dieser Stadt ins Gleiche zu investieren und habe mich gefragt, welches sind die Richtungen, die sonst vernachlässigt werden — und das ist natürlich vor allem die Musik unseres Jahrhunderts. Konzerte zu veranstalten wie man Konsumwaren verkauft, das überlasse ich den kommerziellen Veranstaltern.» Letzteren Satz möchte man gerne den Verwaltern jener Institutionen widmen, die — ohne eigentlich dazu gezwungen zu sein — zunehmend den kulturellen Ausverkauf betreiben ...

Christoph Keller

A lte Musik und Gegenwart

Internationales Musikfest Stuttgart

Als offizieller Beitrag der Bundesrepublik Deutschland zum proklamierten «Europäischen Jahr der Musik» stand das Internationale Musikfest, das vom 14. bis 22. September in Stuttgart stattfand, insgesamt unter einem glücklichen Stern. Sonniges Spätsommerwetter krönte eine organisatorische Leistung von Rang, die — realisiert vorab von der Internationalen Bachakademie Stuttgart mit Helmuth Rilling als spiritus rector — über vierzig Konzerte mit einer Vielzahl weiterer Veranstaltungen (Opernaufführungen, Gesprächskonzerten, Ausstellungen und einem musikwissenschaftlichen Kongress der Gesellschaft für Musikforschung) verband. Angesichts dieser Überfülle war jeder Teilnehmer, wenn er bis zum Schluss aufnahmefähig bleiben wollte, zu einer mehr oder minder rigorosen Auswahl aus dem Angebot gezwungen, so dass es doppelt aussichtslos wäre, beim nachfolgenden Bericht dieses subjektive Moment vermeiden zu wollen.

Der erste Tag war ein Tag der «Eröffnungen». Zugänglich gemacht wurde zunächst die Ausstellung «300 Jahre Johann Sebastian Bach» in der Staatsgalerie, die vor allem aufgrund der erstmals vollständigen Präsentation aller Originaldrucke Bachs und weiterer Zeugnisse der (editorischen) Wirkungsgeschichte wichtig ist. (Ein Katalog zur Ausstellung erschien gleichzeitig im Verlag Schneider, Tutzing.) Sodann hielt Wolfgang Hildesheimer, der in Poschiavo lebende Schriftsteller, einen Eröffnungsvortrag über «Der ferne Bach», in welchem er zu Recht die Distanz hervorhob, die unser Verhältnis zu der oft vorschneit als unmittelbar gegenwärtig empfundenen Alten Musik in Wahrheit kennzeichne — eine Distanz, die später auch von Stefan Kunze in seinem Vortrag über Heinrich Schütz als eine unverzichtbare Voraussetzung für ein gegenwärtiges Verstehen geltend gemacht wurde. Der Internationale musikwissenschaftliche Kongress wurde am darauffolgenden Tag mit einer Rede Rudolf Stephans über «Alban Berg in

den zwanziger Jahren» eröffnet, in welcher der Referent, Herausgeber der in Planung befindlichen Alban-Berg-Gesamtausgabe, Eigenheiten der Bergschen Physiognomie – im Unterschied zu Schönberg und Webern, vor allem aber zum Zeitgeist der «roaring twenties» – eindringlich darstellte.

Jedem Freund der Chormusik boten sich in Stuttgart weitgespannte Möglichkeiten zum Vergleich. Die Vermutung, diese Fülle von Vergleichsmöglichkeiten habe die unserer «Interpretationskultur» innewohnende Gefahr verdeutlicht, dass sich das Interesse vom «Musikwerk» auf seine «Interpretation» verschiebt, hat sich insofern nicht bestätigt, als der Reflexion über Musik und ihre Aufführung beim Stuttgarter Musikfest durch Einführungen, Erläuterungen und Begleittexte ein beachtlicher Stellenwert eingeräumt wurde, wie sich denn insgesamt das Zusammenwirken von Praxis und Wissenschaft hier als fruchtbar erwiesen hat.

So sehr auch die «Interpretationskultur» überwog, so fiel doch ein Nebenakzent des Musikfestes auf junge Interpreten (in Nachtkonzerten) und zeitgenössische Komponisten. Unter den Uraufführungen nahm die Komposition «Psalm 104, Vers 15» des Schweizer Ulrich Gasser einen besonderen Rang ein. Ausgezeichnet mit dem 1. Preis im Kompositionswettbewerb für geistliche Musik der Internationalen Bachakademie Stuttgart, wurde das Werk im Rahmen eines Festgottesdienstes in der Stiftskirche uraufgeführt, wobei seine Grundkonzeption – Gasser deutet den Vers «Dass der Wein erfreue des Menschen Herz» szenisch, insofern er die paarweise gruppierten Vokalsolisten mit Weingläsern anstossen lässt – sich als durchaus tragfähig erwies. Zwei Wochen nach der Berliner Uraufführung wurde Mauricio Kagels «Sankt-Bach-Passion» in Stuttgart nochmals vorgestellt. Das bereits im voraus vielumstrittene Werk – selbst der Bundespräsident Richard von Weizsäcker liess in seiner Festrede Kritik an Kagels Wort «An Gott zweifeln, an Bach glauben» anklingen – erwies sich als eine überaus starke Komposition: Die Mythisierung des grossen Komponisten, dessen Lebensweg als Passionsweg mit authentischen Textdokumenten geschildert wird – keineswegs als historische Darstellung –, erscheint in diesem durchkonstruierten, gut ausgehörten und plastisch instrumentierten Werk als ein Gegenstück zur Säkularisation des Religiösen, das zu einer vertieften Beschäftigung herausfordert.

Einer aktuellen Tendenz folgend, rückte die Themenstellung des wissenschaftlichen Kongresses – «Alte Musik als ästhetische Gegenwart» – das rezeptionshistorische Problem der Vergegenwärtigung vergangener Musik mit gutem Grund in den Blickpunkt des Interesses. (Der Bericht über diesen Kongress wird bei Bärenreiter voraussichtlich 1987 erscheinen.) Selbst wenn man nicht so weit gehen möchte wie Carl Dahlhaus mit seiner These, sämt-

liche Stufen der früheren Wirkungsgeschichte des Bach'schen Werkes seien heute noch – teilweise latent – gegenwärtig, so wurde doch in den Referaten und Diskussionen sehr deutlich, in welchem weitem Masse unser heutiger Zugang zu diesen Klassikern durch ihre bisherige Wirkungsgeschichte vermittelt ist. Dass aber keine Musik unmittelbar «Gegenwart» ist – weder alte noch neue –, dass sie vielmehr stets auf neue in vielfältigen Perspektiven «vergegenwärtigt» werden muss, um lebendig zu bleiben, dies dürfte allen am Stuttgarter Musikfest Beteiligten offenbar geworden sein.

Hermann Danuser

Disques Schallplatten

Chemine avec obstacles

Constantin Regamey: *Quintette pour clarinette, basson, violon, violoncelle et piano; Sonatine pour flûte et piano; Cinq Etudes pour voix de femme et piano*
Robert Kemblinsky, clarinette; Assaf Bar-Lev, basson; Anne-Marie Gründer, violon; Christiane Henneberger-Mercier, violoncelle; Aurèle Nicolet, flûte; Basia Retchitzka, soprano; Muriel Slatkine, Janka Wyttenbach-Brun, piano
Gallo 30-418

Que ce soit le *Quintette*, la *Sonatine* ou encore les *Cinq Etudes*, chacune de ces œuvres enregistrées, et ceci malgré des différences parfois profondes, révèle un raffinement musical particulièrement intéressant dans la mesure où cette caractéristique paraît être une constante dans l'œuvre de Constantin Regamey. Une constante qui dépasse et englobe même l'emploi d'une pluralité stylistique tout en lui donnant une sorte de cohérence «sémantique». Il est d'ailleurs à regretter que l'enregistrement ne redonne pas toutes les finesses sonores contenues dans la musique: la prise de son du *Quintette* et des *Cinq Etudes* – la *Sonatine* jouissant elle d'un meilleur son – étant trop lointaine et trop neutre.

Ce raffinement, cette subtilité aussi bien harmonique (dans un sens large) que mélodico-rythmique permet l'emploi cohérent de matériaux et de styles musicaux différents (que l'on pense aux différences stylistiques rencontrées dans le thème et variations du *Quintette* (1944), ainsi qu'à l'opposition également très nette stylistiquement entre la *Sonatine* (1946) et les *Cinq Etudes* (1955). Le pluralisme en question est toutefois différent structurellement de celui qui surgira dans l'œuvre de Regamey durant les années soixante. La pluralité stylistique se situe ici surtout à un niveau de juxtaposition, il n'y a pas de

réelle composition pluraliste. Ce qui est plus important, et là peut-être l'influence de Regamey linguiste se fait sentir, est le rôle primordial donné au point de vue par rapport à l'objet: le style et/ou le matériau musical ne prenant leur véritable sens qu'à travers leur traitement, c'est-à-dire à travers le point de vue du compositeur. Cette attitude permet d'une part de conserver l'autonomie stylistique et la force intrinsèque du matériau employé tout en les intégrant à l'intérieur d'un point de vue aussi unificateur que raffiné. La possibilité est ainsi offerte à l'auditeur d'écouter et d'apprécier une œuvre comme la *Sonatine* sans pour autant adhérer au néo-classicisme...

Une autre constante qui transparaît tout au long des trois œuvres de Regamey est celle d'un jeu quasi incessant avec l'attente de l'auditeur. L'évitement volontaire des schémas par trop typiques de ce genre de musique donne à ces œuvres un taux d'imprévisibilité qui empêche l'auditeur de sombrer dans une attente béate. Non que Regamey ne nous mène pas vers des chemins connus: au contraire, il nous prend souvent par la main le long de routes familières, mais, au moment où l'ennui (ou la béatitude, c'est selon...) atteint son point culminant, il nous donne à voir l'extrême beauté d'un petit sentier caché, créant ainsi une instabilité salvatrice et extrêmement fertile.

Comme cette confrontation, entre l'attente de celui qui perçoit l'œuvre et le jeu avec cette même attente de celui qui la produit, semble être une des qualités de la musique de Regamey, il peut paraître étonnant que le texte de la pochette tente précisément de minimiser l'importance compositionnelle de certains procédés d'écriture et de les ramener à des simples amusements. A propos des *Cinq Etudes*: «La cinquième étude est réellement composée (sans façon). On sent que l'auteur l'a écrite pour s'amuser (...). Les indications d'interprétation ne sont pas forcément le reflet du travail de composition d'une part, et, d'autre part, le fait d'employer des cris, des chuchotements, des sifflements ne dénote pas simplement un amusement purement ludique mais montre surtout l'évolution du travail sur le matériau phonétique durant les *Cinq Etudes*. Ou encore, à propos de la *Sonatine*: «Dans les dix dernières mesures, un motif de quelques notes est répété plusieurs fois, comme à l'écoute d'un disque rayé; c'est une tendance que l'on retrouve chez Regamey: il aime les surprises, les plaisanteries». Pour une surprise c'est une bonne surprise, puisque l'intérêt d'une œuvre comme la *Sonatine* relève presque exclusivement de procédés tels que celui-ci...

Par chance Regamey aimait s'amuser: cela lui a permis de créer des œuvres dont le sens même trouve sa source en un lieu limite, où le compositeur prend un malin plaisir à faire trébucher de temps en temps le promeneur solitaire trop habitué à un chemin sans obstacle.

Jacques Demierre