

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

Herausgeber: Schweizerischer Tonkünstlerverein

Band: - (1989)

Heft: 20

Rubrik: Comptes rendus = Berichte

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. 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. [Siehe Rechtliche Hinweise.](#)

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. [Voir Informations légales.](#)

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. [See Legal notice.](#)

Download PDF: 18.04.2025

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

rein sexuell sowie «nicht interessiert»: die ganze Hildesheimer-Wahrheit findet sich auf den MOZART-Seiten 253 und 261, zum Beispiel.

Dass Hildesheimer herablassend umgehe mit Constanze, indem er sie als «bestürzend banal», dumm, verschwendisch, faul und obendrein noch untreu charakterisiere – so pauschaliert, nennen Sie, Frau Weissweiler, das, um nicht mehr zu sagen, eine Verfälschung; und empfehlen, nach einem vorbereitenden Blick auf S. 32 des Hildesheimerschen MOZART-Buches, insbesondere die Seiten 263f, 270 und 348 nachzulesen, endlich, zum diesbezüglichen Beschluss, einen Satz von S. 272 zu wählen: *Nichts ist ihre Schuld, am wenigsten, dass sie keine ausserordentliche Gestalt gewesen ist.* – Soll heissen: Sie stimmen dem nicht zu, dem Befund, hinter Hildesheimers Constanze-Bild verberge sich eine nicht unerhebliche Aggression gegen Mozart, für den diese Frauenbeziehung die wichtigste seines Lebens war? – «Wir wissen es nicht», das gegen die zweite Hälfte des letzten Satzes? Und gegen die erste? Hildesheimer, S. 83f: *Da wir Mozart nicht zwei Seelen zuerkennen, sondern entweder viele oder nur eine gewaltige, quasi pluralistische, finden wir bei ihm nichts bedauerlich, befremdlich dagegen alles. Wir vergessen unser Mass, wenn wir ihm Zensuren erteilen, seine Fehlbarkeit beklagen, so als sei auch das Genie verpflichtet, auf allen Gebieten den Massstab zu setzen, auch auf dem des täglichen Lebens, ein Gebiet, das ihm fremd ist.* (PS – unnötig fast zu fragen, wie Sie es sehen: Für Hildesheimer ginge es einfach nicht an, dass Mozart auch noch gerne mit seiner Frau schlief? Sie hatten eher den Eindruck, Hildesheimer zügle, wenn überhaupt etwas, so seinen Spass? Ich soll, zum Beispiel, welche Seiten nachlesen? 265ff? Versprochen.) Die Mozart'sche Produktivität, drittens und letztens, auch sie fände sich, wen *wundert's*, fehlinterpretiert: *überschäumend* sei sie gewesen, womit einer wie Hildesheimer, *der so sehr an sich selbst zweifelt, dass er sogar seine literarische Sprache aufgibt, natürlich nicht leben könne, weshalb er seinem Helden «Schuld am eigenen Verkommen» nachsage, in fast den gleichen Worten wie Werner.* – Sie, Frau Weissweiler, lesen auch da anderes/anders? *Das wahre Genie, schreibt Hildesheimer allgemein: es bemüht sich nicht um Selbsterkenntnis, legt sich keine Rechenschaft ab, vernachlässigt und verzehrt sich, es sei denn, seine Konstitution und sein Erfolg zu Lebzeiten gestatten ihm andere Bedingungen. Es verbrennt, trotz aber nicht dem Verbrennungsprozess, sondern nimmt ihn nicht wahr.* So auf S. 64. Drei Seiten weiter dann geht es konkret um Mozart, der als *unmässig* bezeichnet wird: *nicht nur – zwangsweise, doch wohl nur zeitweise – in seinem Arbeitspensum, sondern auch in seinem Lebensrhythmus, der die Regel nicht etwa verschmähte, sondern nicht konnte.* Auf S. 354 spricht Hildesheimer davon, dass Mozart ein gewaltiges, bis

zum Chaotischen hin programmloses und immer wieder unvorhergesehenes Pensum zu bewältigen gehabt habe. Und auf S. 361 endlich: *Mozart war zu einem ruhigen Leben nicht geschaffen, sein innerer Motor erlaubte ihm keine passive Beschaulichkeit, er war seiner Mobilität nicht Herr, konnte nicht einmal seine physischen Reflexe kontrollieren. Niemals hätte er sich ausgeruht, er konnte es auch in den Armen Constanzes nicht, sondern erst im Tod.*

*

Eine *so wenig durchdachte Arbeit* – halt, nein, Frau Weissweiler, Verzeihung, Ihre Zustimmung wollte ich diesmal, zum letzten Mal, gerade nicht – der (die) Ihren Namen als Tarnkappe sich übergestülpt, er (sie) kommt zu solchem Urteilsspruch: über den *erfolgreichen* weil mit seinem *begeisterten Publikum herzerverwandten* Hildesheimer, der, *hass-liebend, verarbeitungsfähig, projektionsgedrungen*, sich selbst und darum ein Genie wie Mozart nicht verstehe. Ja, die *Musikerbiographen* und *ihre Komponisten, Verhältnisse* herrschten da, also, wie zwischen «guten Freunden»: *Sie geben vor, sich zu respektieren, gönnen einander aber weder Glück noch Erfolg.* Herr Mozart, Herr Mendelssohn, Frau Schumann (wer weiss): könnten nicht, künftig, wenigstens Sie sich am Riemen reissen? – Ja, Frau Weissweiler, bitte? Sie *überlegen* (mit Heinz-Klaus Metzger zu sprechen), *welche höflicheren Vokabeln sich anbieten, will man die Qualifizierung des* (im *Der Biograph und sein Opfer-Artikel* geübten) *Verfahrens durch den Ausdruck Demagogie vermeiden?* Soll heissen: Sie sind – mit meiner Hilfe? Danke – wütend ganz und gar? Vermuten, dass der Tarnkappen-Weissweiler sich Anstreichungen gemacht, vor Jahren vielleicht bereits, und jetzt aus dem inzwischen zu Brocken Eingedickten samt den üblichen Zutaten (s)einen ungeniessbar-eigenständigen Brei gerührt hat? Sehen den toleranten Biographen gefordert, der Verständnis zu haben, zu dulden habe, wo es (vielleicht) darum ginge, über Hildesheimer hinaus, die Fremdheit des anderen (nicht allein des *Genies*) samt (jedenfalls) Notwendigkeit dazu und (wenn's denn sein muss) Recht darauf zu propagieren? Kommen denn, Arno Schmidt im Sinn, *jetziges Gestammle* betreffend, zu keinem anderen Ergebnis als ...? *Allerdings. Einverstanden.* Woraufhin ich mich, schliessend, entschuldigen will dafür, dass mein Schreiben um einiges ausführlicher geraten ist als beabsichtigt – freuen würde mich, wenn Sie den Umfang obiger Bemühung dem Konto meiner Besorgtheit um Ihren Namen gutschreiben könnten.

Hochachtungsvoll grüsst Sie

Paul Fiebig

Comptes rendus Berichte

Une démarche sans concession

Concerts Lutoslawski à Bâle et Salzbourg

Le compositeur polonais Witold Lutoslawski fêtait l'année passée ses 75 ans. Le festival de Salzbourg l'avait invité à diriger un concert de ses œuvres, dont le Concerto pour piano, commandé pour cette occasion et créé par Krystian Zimerman. A l'affiche des concerts d'abonnement de l'Allgemeine Musikgesellschaft de Bâle figurait cette saison un concert Lutoslawski, répété deux soirs de suite et dirigé par le compositeur. Peu de contemporains entrent ainsi dans la programmation d'une série de concerts «traditionnels». Et même si quelques personnes ont quitté la salle du Casino de Bâle à l'entracte, il faut reconnaître que le compositeur polonais a le pouvoir de fasciner son public, de le conduire où il veut le mener, comme si l'auditeur, averti ou non, sentait la rigueur de la démarche et la construction interne qui portent les œuvres d'un début à une fin. Or, dans la musique de Lutoslawski, ni le langage ni la forme n'ont rien de convenu; ils sont le résultat d'une quête patiente et continue pour agencer de façon personnelle un matériau musical hérité du passé – en cela classique – mais prolongé dans ses possibilités au-delà de l'ère tonale, donc moderne.

En présentant successivement *Chain III* (1986), le *Concerto pour violoncelle* (1970), dont Boris Pergamenschikov était le soliste, puis la *3e symphonie* (1983), Bâle marquait les principales étapes de la démarche compositionnelle de Lutoslawski ces 15 dernières années. Ajoutez-y, à Salzbourg, le *Concerto pour violon, Chain II* (1986), qu'interprétait Anne-Sophie Mutter, et le *Concerto pour piano* (1988), le panorama de la musique instrumentale récente de Lutoslawski est suffisamment complet pour que s'en dégagent non un système, mais quelques règles. En fait chaque œuvre marque une étape, une nouvelle synthèse des moyens acquis, une cristallisation des éléments caractéristiques de sa musique, qui ne connaît de concession ni au public, ni aux écoles, ni envers soi-même. L'exigence est sévère. «Un artiste, en principe, ne devrait créer que pour lui-même, c'est-à-dire suivre son esthétique sans se soucier des modes, ni des goûts du public. Ainsi seulement peut-il offrir la vérité, une vérité que d'autres vont sentir vraie.»

Reprenant le principe de précédentes compositions, la *3e symphonie* compte deux parties, une introduction et trois

mouvements joués sans interruption. Lutoslawski explique qu'il a tenu compte de son expérience d'auditeur: la première partie est donc une mise en condition d'écoute, elle pose les éléments qui conduiront au mouvement final. Le dernier épisode est l'apogée de l'œuvre, d'une grande intensité dramatique avec ses thèmes contrastés, sa succession de tutti auxquels s'enchaîne l'alternance poignante de récitatifs de cordes et d'amples cantilènes. On y distingue d'emblée l'écriture très personnelle du compositeur, ce foisonnement de sonorités qui tissent une texture en relief mais dont le spectre sonore, ici, reste plus monochrome que dans d'autres pièces. Composée pour grand orchestre, elle ne joue pas sur la masse, mais sur la multiplicité des instruments et utilise ce que Lutoslawski appelle l'aléatoire contrôlé, c'est-à-dire des passages où le texte, écrit, est librement interprété par les musiciens pour créer, par la superposition fortuite des lignes, un contrepoint mouvant et fébrile.

Le *Concerto pour violoncelle* tente de résoudre musicalement le problème du conflit et du dialogue entre solo et tutti. Il commence par une grande cadence dont la première note – un ré *pp* – est répété 15 à 20 fois. L'analogie avec la dernière agrégation, elle aussi répétée 15 fois, mais *ff*, suivi d'un accord de 15 secondes, est directement saisissable et fait partie de ces éléments thématiques qui donnent aux œuvres une structure, des points de repères, une physionomie reconnaissable. Le *Concerto pour violon*, dont le climat n'est pas sans rappeler l'âpreté, la rudesse et les contrastes de l'œuvre pour violoncelle, superpose et entrelace différentes couches selon un principe formel, la chaîne, élaboré ces dernières années. Dans *Chain III*, pour orchestre, l'imbrication des lignes condense la substance sonore et paraît, dans sa concision et sa complexité, l'aboutissement d'une évolution formelle dont le concerto pour violon laisse apparaître avec plus de transparence la structure sous-jacente. Le *Concerto pour piano* a quelque peu surpris par ses références idiomatiques, comme si le pianiste que fut aussi Lutoslawski avait encore sous les doigts les traits et formules des grands modèles du répertoire romantique. Lutoslawski ne le nie pas, tout en estimant que ce concerto s'inscrit dans la ligne de ses dernières œuvres. Pourtant l'instrument a en quelque sorte déterminé l'écriture, plus massive et n'utilisant point les microtons, que le clavier du piano ne permet pas. De surcroît, le nouveau pianisme n'intéresse pas le compositeur polonais. Mais les données sont redistribuées, selon un éclectisme subtil, à partir de tout le travail sur l'harmonie et la mélodie propre au compositeur. Au point que Krystian Zimerman raconte avoir rectifié, dans la copie reçue, une trentaine d'erreurs sans avoir vu le manuscrit, tant le langage harmonique n'appartient qu'à Lutoslawski.

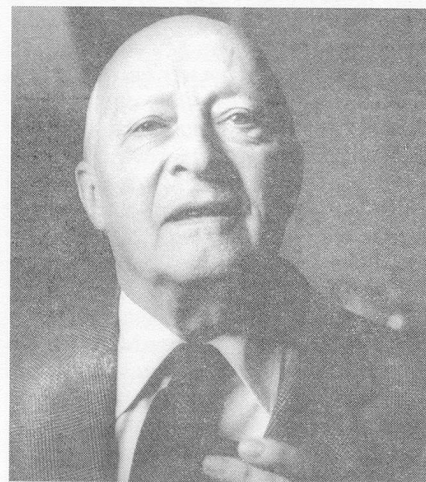
Lutoslawski se déclare compositeur de l'harmonie et de la mélodie, qu'il tient

pour les deux paramètres les plus importants de la musique et dont les possibilités, à ses yeux, sont loin d'être épuisées. Lorsque paraît sa première symphonie en 1947, Lutoslawski est conscient que cette œuvre n'ouvre aucun avenir, ne débouche sur aucun développement futur. Ni le dodecaphonisme, ni le posttonalisme ne lui permettent d'écrire ce qu'il veut. Il se résout donc à repenser et à retravailler la façon d'organiser la hauteur du son: l'harmonie surtout, la mélodie, la polyphonie, la forme enfin. Pour construire son langage musical, Lutoslawski a mené pendant des décennies une quête méthodique inlassable, en dehors de toute école. Le dodecaphonisme lui est totalement étranger, même s'il utilise aussi les douze demi-tons de la gamme tempérée. Les microtons n'ont à ses yeux point de valeur harmonique, mais seulement expressive, employés dans des séquences chromatiques. Toute la période de recherche des années 60, nécessaire à certains égards, lui apparaît comme un temps révolu. Cette insatiable curiosité pour des moyens d'expression nouveaux engendre finalement un certain ennui. «On ne peut pas produire seulement des briques; il faut construire un bâtiment.» Harmonie ne signifie pas tonalité, mais simplement ensemble de sons groupés verticalement; harmonie et mélodie sont fondées sur une sélection délibérément choisie des intervalles. Lutoslawski se situe lui-même dans la succession d'un Debussy, dans ce qu'il appelle un développement empirique naturel de l'harmonie, que la technique schönbergienne selon lui aurait bloqué. Ce n'est que dix ans après sa première symphonie que Lutoslawski présente les premiers résultats de ses recherches: cinq mélodies pour mezzo et piano, une partie de la *Musique funèbre*, les *Postludes* et finalement les *Jeux vénitiens*, où il utilise pour la première fois l'élément du hasard.

Lutoslawski commence par grouper verticalement les 12 sons de notre échelle et constate que les ensembles qui contiennent beaucoup d'intervalles différents sont sans couleur, sans expression, sans qualités propres. Par contre les agrégations verticales qui contiennent un nombre limité d'intervalles entre les sons voisins sont beaucoup plus caractéristiques et permettent de grands contrastes. Il n'y a ni intervalles privilégiés, ni hiérarchie entre les intervalles, la notion de hiérarchie étant liée à celle de consonance ou de dissonance, qui, pour Lutoslawski, est dépassée aujourd'hui. Mais le goût intervient et le choix du résultat recherché est déterminant: les intervalles et leurs combinaisons, par paires par exemple, ont des qualités très diverses. S'il n'y a pas hiérarchie de valeur, il y a une différence de valeur. Les intervalles ne sont pas une simple superposition de notes; ils ont chacun leurs qualités particulières, comme les agrégations ont leur relief propre, selon qu'elles groupent des tierces mineures ou majeures avec des secondes majeures ou des quarts et des

quintes. Même si certaines combinaisons verticales sont utilisées comme les accords dans la musique tonale, la notion de fonction, d'aboutissement est absente dans le passage d'une agrégation à l'autre.

La mélodie apparaît à Lutoslawski comme un élément trop négligé de l'écriture contemporaine, qui a réagi ainsi contre l'abus de la mélodie dans l'époque postromantique. Il ne plaide pas un retour en arrière, mais vise à créer une mélodie nouvelle, une mélodie de douze sons, à laquelle le choix des intervalles va donner sa physionomie. Lutoslawski cite l'exemple de son quatuor dont le monologue du premier violon, au début, est fondé uniquement sur l'intervalle de seconde mineure, sur ses dérivés et sur le triton. Autre exemple, le choral à la fin du double concerto pour hautbois et harpe: ce choral dont la mélodie est de douze sons paraît presque tonal, à cause du choix des intervalles: seconde majeure, quarte et quinte. L'erreur est dès lors de se référer toujours à la musique tonale en associant immédiatement des intervalles que nous connaissons à la



Witold Lutoslawski (Photo M. Tétaz)

musique du passé, même lorsqu'ils ont une tout autre signification. Il arrive ainsi qu'on croie reconnaître dans une langue étrangère des mots qui ressemblent à une langue connue et qui, en réalité, veulent dire tout autre chose.

Si Lutoslawski a beaucoup travaillé sur l'harmonie et la mélodie, il n'en a pas pour autant négligé le rythme, mais il ne s'y est jamais intéressé méthodiquement. En fait la subtilité rythmique des œuvres de Lutoslawski tient, d'une part, à l'utilisation particulière que le compositeur fait de la technique aléatoire: un aléatoire «contrôlé», à savoir que tout est écrit, mais à certains moments, chaque musicien va jouer comme s'il était seul. D'où des variantes rythmiques non calculées et multiples. A cela s'ajoutent la grande liberté et les irrégularités rythmiques non mesurées qui résultent de la superposition de différentes couches superposées, ces «chaînes» qui caractérisent la structure formelle des dernières grandes œuvres de Lutoslawski. Lorsque, par exemple, se combinent deux parties dont l'une fait un *rallentando* et l'autre un *accelerando*, il se crée une

division de temps nouvelle, de même que la simultanéité d'atmosphères différentes fait apparaître quelque chose d'inattendu.

C'est en effet une autre particularité de la musique actuelle de Lutoslawski que cette élaboration d'une grande forme qui se développe sur plusieurs niveaux. Elle a donné son nom à trois œuvres: *Chain I*, pour orchestre de chambre, *Chain II*, pour violon et orchestre, et *Chain III*, pour orchestre symphonique. Chaque niveau se compose de plusieurs sections qui ne coïncident pas. Dans l'une commence ce qui a déjà débuté à un autre niveau, si bien qu'on découvre que quelque chose se passe qui s'est en réalité déjà passé avant. «Un peu comme dans un rêve», précise Lutoslawski. Ainsi a-t-il résolu le problème de l'enchaînement d'une idée à l'autre, qui n'est ni juxtaposition, ni développement. Les couches se combinent et se croisent; il arrive qu'il se dégage de la basse une tout autre atmosphère qu'à l'aigu.

La démarche de Lutoslawski ne se veut pas une méthode ou un système, plutôt un ensemble de procédés dont il a tiré quelques règles. Il a essayé de réaliser la quadrature du cercle en combinant deux notions contradictoires: l'improvisation contrôlée. Cela donne à ses œuvres une vie recréée à chaque exécution, au point qu'on n'entend jamais deux fois la même chose – sauf en disque –, mais pourtant la même œuvre. Sans doute cela tient-il à cette harmonie qui dresse en quelque sorte les colonnes sur lesquelles se meuvent librement les motifs, leurs variations et leurs combinaisons. Ces pièces n'ont, pour l'auditeur, rien d'intellectuel. «Tout est émotion», reconnaît Lutoslawski. Le compositeur cependant ne veut pas expliciter avec des mots ce qui, pour lui, est fondamentalement et uniquement vision musicale et dont il n'accepte de parler qu'en termes musicaux. Même lorsqu'il s'agit d'œuvres vocales. Le texte, avoue-t-il, n'a pas valeur par son sens, mais par le matériau verbal, les possibilités rythmiques qui induisent une correspondance musicale.

Myriam Tétaz-Gramegna

Lovable initiative

Bienne: Ateliers de musique contemporaine

Alors que la plupart des conservatoires et autres institutions musicales de Suisse romande perpétuent une attitude dangereusement conservatrice – pour ne pas dire réactionnaire – par rapport à la musique contemporaine en général, et par rapport à son enseignement en particulier – ce qui est plus grave, puisque ces mêmes institutions sont supposées former les musiciens professionnels de demain –, il faut relever l'initiative du Conservatoire de Bienne, lequel organise une série d'*Ateliers de musique contemporaine*, destinée aux profes-

seurs de musique diplômés ainsi qu'aux étudiants en musique.

Comme le dit Pierre Sublet, responsable de ces ateliers, ces cours s'adressent aussi bien à ceux qui n'ont encore aucune expérience dans le domaine de la musique nouvelle, et qui cherchent à aborder le répertoire contemporain, qu'à ceux qui ont déjà une certaine pratique, mais qui aimeraient élargir leurs connaissances et approfondir leur technique instrumentale. De multiples aspects de la musique d'aujourd'hui sont abordés durant les cours, comme par exemple les nouveaux sons instrumentaux et leur réalisation concrète, ou encore l'approche et la pratique d'une notation musicale nouvelle. Les questions d'esthétique et d'interprétation sont également au programme, ainsi que différents problèmes pédagogiques, tel celui de la littérature pour débutants ou de la relation didactique. Enfin, la musique du 20^e siècle est examinée tant sous un angle historique que littéralement contemporain (créations d'œuvres pour soliste ou pour ensemble). Les ateliers étaient répartis en trois fois deux journées pleines entre février et avril 1989, ceci afin de permettre une continuité et une progression dans l'enseignement. Les cours instrumentaux proposés étaient les suivants: flûte (Verena Boss-hart), flûte à bec (Gerd Lünenbürger), violon (Christine Ragaz), violoncelle (Walter Grimmer), clavecin (Martin Derungs), orgue (Daniel Glaus), piano (Pierre Sublet) et accordéon (Teodoro Anzellotti).

Les musiciens ont été nombreux à s'inscrire à ces ateliers de musique contemporaine. Venus de Suisse et d'Allemagne, ils ont ainsi montré que jouer la musique d'aujourd'hui est la meilleure manière de la défendre. À l'heure où les manifestes ne font plus recette, et où les institutions conservatrices continuent à maintenir un fossé entre l'art et la vie, la musique contemporaine est peut-être le lieu où cette dichotomie est abolie, et où le fait de la jouer devient un art de vivre. Le concert donné à Bienne le 18 mars par les professeurs portait en lui quelques traces de cette utopie. A commencer par les *Vox Balenae* de George Crumb pour flûte, violoncelle et piano amplifiés, où une certaine naïveté écologique (dans le sens d'une écoute attentive de l'environnement) permet un aller-retour enrichissant entre le sujet et sa représentation. *Melodie*, pour flûte à bec et piano, d'Andriessen, poursuivait, avec des moyens totalement différents, dans la même direction. Pièce d'une puissance extraordinaire en dépit de – ou grâce à – son propre dénuement compositionnel, elle remet constamment en question et sa propre relation à elle-même en tant qu'œuvre d'art (œuvre de vie?) et la relation de l'auditeur à ce qu'il entend. Certainement la musique la plus marquante de la soirée. Suivait *Garak*, d'Isang Yun, pour flûte et piano, très belle pièce – dans un sens totalement inapplicable à *Melodie* d'Andriessen – qui paraissait néanmoins un peu dépassée – ou déplacée –

par rapport aux autres œuvres, plus radicales, du programme. Nouveau contraste avec *Abutak*, de H.J. Hespos, pour accordéon et bande, où les cris de l'instrumentiste et l'aspect brut du traitement instrumental s'opposent à une grande sophistication de l'écriture. De cet antagonisme naît peut-être une certaine usure de la perception: le brut, au fil d'un emploi qui ignore sa directionnalité dramatique interne, tend à épuiser sa propre valeur corrosive, pour ne devenir que simple décoration. Une autre pièce solo, *Tebala*, pour flûte, de Cristobal Halffter, proposait une approche plus «traditionnelle», plus «dans» l'instrument et moins théâtrale extérieurement. Extérieurement, car de cette œuvre émane une très forte théâtralité et une richesse d'expression qui restent, à l'écoute, toujours extrêmement liées au processus de composition. Théâtre encore avec *Atem*, de Kagel, donné ce soir-là pour flûte à bec et bande. Pièce «classique» du répertoire kagelien, où personne ni rien n'échappe à la dérision du compositeur argentin. En guise de fin, et après le nihilisme quasi définitif de Kagel, les enseignants de cet atelier de musique contemporaine donnèrent, dans une version pour piano, flûte à bec, accordéon, violon et violoncelle, *in C*, de Terry Riley. Autre classique de la musique de ces dernières décennies, la réalisation de cette pièce fut moins convaincante, l'hétérogénéité de l'ensemble posant des problèmes d'équilibre, tant sur le plan rythmique que sur celui du mélange des timbres.

Concert marathon, donc, mais programme passionnant, qui fut heureusement coupé par deux entractes pendant lesquels furent offertes aux spectateurs boisson et nourriture. A cette soirée suivie par un nombreux public s'ajoute un premier concert donné également par les professeurs et une troisième soirée, montée cette fois-ci par les participants aux cours.

Un tel événement ne doit pas rester isolé. Le seul souhait qu'on puisse faire est qu'il se perpétue – en ce sens, Pierre Sublet parle déjà de l'atelier de 1990 avec un élargissement des cours proposés – et qu'il parvienne à contaminer pacifiquement le reste de la Suisse romande... car la musique a besoin d'être jouée. Simplement.

Jacques Demierre

Des orchestres: pour quoi faire?

Boswil: 6^{ème} congrès international «La musique aujourd'hui»

Réunis pendant quatre jours à Boswil, à la Fondation de la Maison des artistes, une soixantaine de compositeurs, chefs et musiciens d'orchestre, administrateurs, journalistes, producteurs radio et TV, ont discuté et approfondi les problèmes de l'avenir des orchestres, sur la

base des travaux des conférences internationales de Stockholm (1985) et Jérusalem (1986).

Il est indéniable que l'orchestre symphonique traditionnel, qu'il soit de concert, d'opéra ou de radio, traverse actuellement une crise d'identité qui met en question son existence même. Les dissolutions d'orchestres aux Pays-Bas, la baisse des subventions publiques en Allemagne, la diminution des services radio en Suisse en sont des symptômes manifestes et alarmants. Une bonne partie du congrès de Boswil s'est donc attachée à déterminer les causes de cette désaffection.

Le succès de nouvelles formations, que ce soient des orchestres de jeunes professionnels ou des ensembles spécialisés, ne permet pas d'affirmer que la demande en musique orchestrale ait baissé, au contraire. Pour quelles raisons les orchestres établis ont-ils donc perdu des parts importantes du marché? (Cette invasion du langage commercial n'a pas été du goût de tous les assistants, preuve qu'on préfère toujours envisager l'activité de l'orchestre sous l'angle idéaliste du siècle passé.)

La première tentation aurait été de faire du musicien d'orchestre le bouc émissaire de tout le mal. Que n'a-t-on pas dit et entendu de sa mauvaise volonté à s'aventurer hors des sentiers battus, de l'insuffisance de sa formation, des freins que représentent les conventions collectives entre instrumentistes et employeurs? Amertume des compositeurs présents, qui ont tous dû, une fois ou l'autre, avaler de grosses couleuvres – au point de renoncer à écrire pour orchestre –, anecdotes cent fois entendues, les clichés fusaient allégrement. On n'en est heureusement pas resté là, car il est aussitôt apparu que le musicien d'orchestre souffre lui aussi de la situation actuelle. Sans prise sur son travail, dressé à obéir, il souhaite être associé plus activement à la programmation, et avoir son mot à dire dans la nomination d'un chef, d'un directeur ou d'un administrateur, l'engagement d'un chef invité ou d'un nouveau collègue. Sa revendication principale: la participation; car la mentalité et la culture de l'instrumentiste ont changé, faisant de lui un artiste complet et capable de responsabilité. La parole était donc aux chefs et aux administrateurs. Ceux-ci reconnaissent que l'orchestre, par l'intermédiaire de ses délégués, est devenu un partenaire sérieux, qu'il convient de consulter ou d'informer sur les décisions qui l'affectent. Dans les limites du droit du travail (Allemagne) ou des conventions collectives (Suisse), on a d'ailleurs ménagé aux musiciens la possibilité de s'exprimer, sans toutefois leur accorder, en général, la responsabilité artistique de l'entreprise.

A ce point, les représentants des jeunes orchestres interviennent: la mentalité des musiciens n'évoluera pas tant qu'ils ne s'administrent pas eux-mêmes. Le *basel sinfonietta*, l'*Ensemble Modern* issu de la *Jeune Philharmonie allemande* sont des associations de coopéra-

teurs travaillant de projet en projet, sous leur propre initiative, en général. Certes, le risque personnel est plus grand, mais les satisfactions retirées aussi; d'ailleurs les succès remportés par ces ensembles confirment la valeur de leur formule. Souplesse et imagination, rapport de partenariat avec les chefs (qu'ils invitent), avec l'administration et les organisateurs de concert, sont les mots-clés de ces collectifs autogérés, qui exigent cependant, en contrepartie, de lourds sacrifices de temps et d'argent de leurs membres.

On ne saurait donc appliquer sans autre ce modèle aux orchestres traditionnels, mais on pourrait s'en inspirer pour modifier leurs statuts trop rigides, dans le sens d'une plus grande flexibilité. Cela représente un défi aux administrateurs des orchestres de concert, ainsi qu'aux producteurs (radio et TV) qui emploient les orchestres radiophoniques. L'exemple d'un orchestre américain autogéré, et fractionné en divers

unanimes à louer le climat des nouveaux orchestres, et à y voir une bonne raison de continuer à écrire pour ce médium. Remarquablement organisé et présidé par MM. Jürg Stenzl et Max Nyffeler, accueilli avec chaleur et compétence par l'équipe de la Maison des artistes de Boswil, le congrès s'est terminé par l'adoption d'un communiqué reprenant les grandes lignes de l'exposé ci-dessus, et d'une résolution protestant contre les réductions envisagées à Bâle pour l'orchestre radiophonique.

Jacques Lasserre

Au moment de mettre sous presse, nous apprenons que l'orchestre radiophonique de Lugano, lui aussi dans le colimateur de la direction générale, sera agrandi à 65 musiciens, et géré par une fondation associant le Canton du Tessin, la Ville de Lugano et la Radio-Télévision suisse italienne (voir l'article de Thomas Meyer dans Dissonance n°16, p. 23/24).



Séance plénière à Boswil

(Photo Felix Wey)

ensembles (Los Angeles Philharmonic), montre aussi que la diversification de l'offre ne va pas sans une spécialisation et une multiplication des personnes employées à «vendre» les productions des musiciens. Il y a donc foule de nouveaux «créneaux» à occuper – écoles, enseignement, personnes âgées, édition, etc. –, mais qui exigent un «marketing» correspondant.

Le public mis à part, les premiers bénéficiaires de ces nouvelles structures pourraient être les compositeurs contemporains. Non que la promotion de la musique contemporaine soit le moteur premier de ces entreprises; mais l'état d'esprit qui y règne est nettement plus favorable aux créateurs d'aujourd'hui. Les compositeurs qui écrivent encore pour orchestre exploitent des sonorités qui aèrent, en quelque sorte, le tissu symphonique, et qui fassent éclater les formes fermées. Il leur faut donc un instrument souple, adaptable, protéiforme, et en général composé de solistes plutôt que de musiciens du rang, condition à laquelle ils affirment que l'orchestre retrouvera sa raison d'être et survivra encore longtemps. Tous sont

L'espace vide

Paris: Le feuillet de l'Opéra-Bastille

La crise de l'Opéra-Bastille, sous une surface événementielle qui ressemble de plus en plus à une bonne opérette d'Offenbach, révèle les problèmes du genre même qu'il entend célébrer. On le sait, la construction d'un nouvel Opéra avait été décidée par François Mitterrand après son élection en 1981; elle était liée à toute une série de projets ambitieux, tels le Musée des Sciences et la Cité de la Musique, l'Institut du Monde Arabe, le Musée de la peinture du XIXe siècle, le Grand Louvre, à quoi on peut ajouter aujourd'hui une nouvelle Bibliothèque Nationale. Cet Opéra, par sa conception originale et moderne, ainsi que par son emplacement au cœur d'un quartier populaire et chargé d'histoire, était en rupture avec l'ancien Palais Garnier, que Debussy comparait à une salle de bains turcs, et qui fut dès sa création un symbole politique et social: il consacrait le triomphe de la bourgeoisie, peu avant les ébranlements de 1870, et apparaissait avant tout comme un lieu d'auto-

représentation et de distinction sociales. Mal équipé pour les besoins actuels, d'un fonctionnement irrationnel et coûteux, très limité quant au nombre des représentations possibles, il comporte peu de places correctes, le tiers des fauteuils n'offrant qu'une visibilité partielle, et une centaine de sièges étant carrément sans visibilité du tout! Cet opéra était démodé à l'époque même de sa construction (pensons à Bayreuth); aussi, lorsque Jean Vilar fut chargé d'une étude à son sujet, conclut-il par la nécessité de construire un bâtiment nouveau. Le projet, co-signé par Béjart et Boulez, fut emporté par la crise de mai 68 et par la riposte conservatrice du ministre de la Culture d'alors, André Malraux. C'est ainsi qu'après de nouvelles difficultés, on fit appel à Rolf Liebermann. Celui-ci, en invitant de grands metteurs en scène de théâtre à travailler pour l'Opéra – technique d'avant-guerre, mais qui était alors liée à un contexte de commandes et de créations lyriques sans commune mesure avec le programme récent du Palais Garnier –, donna l'illusion d'un renouvellement. Il favorisa également, avec l'aide de l'industrie culturelle, l'idée bâtarde du film-opéra, destiné à rentabiliser les productions lyriques par une diffusion de masse. Il fallut créer une demande pour l'opéra, genre perçu alors par les milieux intellectuels comme totalement désuet. On fit croire, par une persuasion médiatique bien orchestrée, à une renaissance de l'art lyrique et à un subit engouement populaire pour une forme jusque-là négligée.

Cette pression médiatique, la nécessité économique (il faut rappeler que le Palais Garnier occupait dans les années 60 la moitié du budget de la musique en France!), l'argumentation technique, tout conduisait à reprendre les conclusions du projet Vilar et à concevoir un nouvel Opéra à Paris. Toutefois ses fondements esthétiques demeuraient flous. La volonté rénovatrice semblait vouloir effacer le caractère hautement problématique de l'opéra en tant que genre musical et théâtral, et en tant qu'institution artistique. Le fossé entre le répertoire des théâtres lyriques et la création des cinquante dernières années, entre la structure institutionnelle à tous les niveaux et les conceptions, les exigences des compositeurs, n'a fait que se creuser depuis l'après-guerre. La création a déserté les théâtres lyriques. Le goût du public s'est rétréci et figé à un point plus que critique. Rolf Liebermann en a fait lui-même le constat: «Notre répertoire actuel est constitué essentiellement des œuvres de cinq compositeurs acceptés par le public, à savoir Mozart, Wagner, Verdi, Puccini et Strauss. Bien sûr, il y a également *Carmen*, *Fidelio* et le *Freischütz*, mais en principe ce sont ces cinq qui remplissent les salles, tandis que les autres les vident. On constate un rejet de la part du public, bien qu'il s'agisse de grande musique aussi, au point que même Janacek n'est plus accepté. Ce n'est pas une critique, c'est un fait. Que *Wozzeck* soit entré dans le ré-

pertoire n'est pas vrai. Si l'on joue *Wozzeck* sans abonnements, quelque 600, 700 places restent libres»¹. Dans ces conditions, est-il vraiment nécessaire de construire et d'entretenir à grands frais des bâtiments ultra-modernes pour jouer une poignée d'œuvres écrites entre 1750 et 1940 environ, d'autant que les œuvres de Mozart ne furent pas conçues pour les opéras actuels, celles de Wagner lui imposèrent de construire le sien (où certains opéras de Strauss auraient leur place), et celles de Verdi ou de Puccini étaient destinées aux théâtres à l'italienne traditionnels?

La surenchère scénique de ces quinze dernières années, qui n'a fait qu'aggraver le caractère de théâtre bourgeois de l'opéra, peut être considérée comme un moyen superficiel, artificiel et trompeur de renouveler un répertoire archi-connu. Le film d'opéra lui-même a confirmé ce fait: le décor y accapare la vedette; en l'actualisant jusqu'au naturalisme le plus naïf, on veut donner l'impression que l'opéra est toujours actuel. Comment ne pas voir que de nombreux metteurs en scène renommés, impliqués dans le projet de l'Opéra-Bastille, ont trouvé là un moyen spectaculaire de surmonter la crise de la représentation du théâtre contemporain, bradant du même coup tout esprit critique au profit d'un art consensuel et décoratif? Porter un regard nouveau sur le répertoire lyrique n'implique pourtant pas forcément une telle démarche. On l'a vu avec le travail de Peter Brook sur *Carmen* de Bizet: compression de l'œuvre, expurgée de tout son aspect conventionnel; choix d'un lieu aux dimensions modestes et sans machinerie, capable d'offrir un contact intime avec le public; quasi-absence de décor, la dramaturgie étant centrée sur le jeu de l'acteur; utilisation d'un effectif réduit avec lequel il est possible de faire davantage de répétitions et de représentations, etc. En mettant en crise les codes esthétiques et sociaux de l'opéra traditionnel, de telles solutions nous obligent à poser la question fondamentale: quel doit être le contenu – esthétique et social – de l'opéra aujourd'hui? Elle donne un début de réponse. Mais cette question n'a pas été posée à propos de la Bastille. La polémique au sujet du cachet exorbitant accordé à Daniel Barenboïm par un gouvernement irresponsable ou cynique, qui avait tout fait, auparavant, pour supprimer le projet Bastille, n'a fait que masquer la conception terriblement conventionnelle qui s'incarnait dans le programme des premières saisons, et à laquelle les propositions mêmes de Boulez n'apportaient rien de très novateur sur le fond. La contradiction essentielle entre une institution par nature élitiste, ayant une fonction décorative enracinée dans la pensée la plus réactionnaire du 19^e siècle, et une volonté démagogique de démocratisation, qui tient plus d'une nécessité économique que d'un programme esthétique (comme ces propriétaires de châteaux qui, pour financer les travaux de rénovation, ouvrent leurs demeures au public), engendre une

multitude de fausses solutions. Car on ne peut dissocier le bâtiment nouveau d'une nouvelle conception de l'opéra! Et il s'agirait aujourd'hui d'en redéfinir le contenu, la fonction et les enjeux. La technologie mise au service des utilisateurs de l'Opéra-Bastille ne doit pas s'appliquer à une énième relecture du *Don Giovanni* de Mozart, où elle a toutes les chances de participer au processus de réification des personnages de cette œuvre, se retournant ainsi contre la vérité même de l'opéra de Mozart, mais elle doit permettre de monter enfin correctement les œuvres expressionnistes de Schoenberg et de Hindemith notamment, ou celles de Dallapiccola, Zimmermann, Nono, Berio, Rihm, etc., qui en ont besoin pour satisfaire leurs exigences expressives et leur vérité propre. Il s'agirait encore de servir la création, par le jeu d'une politique de commandes appropriée. C'est sur une telle base que, arrachant l'opéra à ses archaïsmes, on lui trouvera le public ouvert, exigeant et curieux dont il a besoin pour se renouveler (on pourrait dès lors déplacer le vieil Opéra et son public, qui attendent, selon Liebermann, le nouveau chef-d'œuvre lyrique en do majeur, au Musée Grévin). Le problème est de savoir si une institution comme l'opéra peut changer aussi radicalement et, de musée, même paré des installations les plus modernes, devenir un lieu artistique vivant.

On peut toutefois douter qu'un tel projet voie le jour. Non seulement parce qu'il ne correspond pas à l'esprit dominant, mais aussi parce qu'il n'existe pas de responsables, en France, capables de définir une politique artistique originale et claire pour l'opéra. À l'heure qu'il est, on ne connaît pas les orientations de l'Opéra-Bastille: aucun programme n'a filtré, alors que le bâtiment doit être inauguré le 14 juillet prochain. La seule certitude est que son coût pulvérisera les prévisions les plus pessimistes (l'ensemble du monde musical devra en supporter les conséquences au niveau des subventions...). Les remarques de Peter Brook à son sujet, datées de 1982, prennent allure de prophétie: «Je crois que l'architecture, c'est comme mettre le sceau sur des formes sociales abouties; quand la forme sociale est très aboutie, tout à coup, il y a un acte de grande célébration. (...) Nous sommes à un moment de grande confusion pour le théâtre, une confusion qui sera à la longue nécessaire, nous sommes à un moment de transition, dans un immense remue-ménage. Ce n'est pas le cas dans le cinéma ou la télévision: si aujourd'hui on veut construire un studio de cinéma, la forme juste existe, qui est une célébration de l'art du cinéma en studio. Pour l'opéra, ce n'est pas le cas. Bon, si pour des raisons politiques, de prestige national, on veut gaspiller de l'argent (l'Etat gaspille tout le temps de l'argent), on peut faire plus ou moins bien un opéra. Mais créer l'opéra d'aujourd'hui, on ne peut pas, parce que ça n'existe pas, ni dans les fonds, ni dans la mise en scène, ni dans la création, parce que les chemins de Stockhausen, par exemple,

ne sont pas ceux de Berio, et que les conditions de leurs opéras ne sont pas les mêmes que celles des *Noces de Figaro*. On ne trouvera pas de solution, alors, finalement, on fait une espèce de compromis de tous les opéras. A Sydney, par exemple, on a construit un opéra magnifique, un des grands monuments de l'architecture moderne; mais le succès de l'opéra de Sydney, c'est l'extérieur! L'extérieur est génial! [On ne pourra pas en dire autant de la Bastille... (PA).] Mais on donne maintenant les opéras dans une autre salle, prévue pour le théâtre dramatique, qui est une salle très laide...»²

L'opéra du bicentenaire de la Révolution française risque bien d'être celui de la restauration. Non pas du neuf, mais un ravalement de façade. Un espace vide. Mais dans le sens contraire que Peter Brook a donné à cette expression. Le symbole voulu d'un renversement idéologique se retourne contre ses promoteurs, et donne en miroir une image grimaçante, dérisoire et inquiétante de leur politique.

Philippe Albèra

¹ Aeschlimann, Marcel: Entretien avec Rolf Liebermann, in *Revue Musicale de Suisse romande*, 40e année n°2, juin 1987, p. 99.

² «Attentat à l'opéra», entretien avec Peter Brook par Philippe Albèra, in *Révolution* n°136, octobre 1982.

Kollektivkomposition

Kassel: Uraufführung der komischen Oper *«Der heisse Ofen»*

Das Staatstheater Kassel kann in den achtziger Jahren mit einer langen, eindrucksvollen Liste von Uraufführungen aufwarten. Die neueste hat eine lange Geschichte hinter sich. 1973 hatte ein Kollektiv um Henze die szenische Kantate *«Streik bei Mannesmann»* komponiert. Auf die Erfahrungen und Mitglieder dieser Gruppe griff dann Henze 1975 zurück, als das Bundesland Nordrhein-Westfalen ein Freiluft-Projekt für eine Aufführung in Bonn 1976 in Auftrag gab. 1975 trafen sich Texter und Komponisten in Montepulciano, wo der erste *«Cantiere»* für 1976 vorbereitet wurde.

Vorlage der Oper war das Stück *«Michel und Rosi»* von Friedrich Hitzler und Klaus Konjetzky. Es geht, vor anderthalb Jahrzehnten noch nicht so en vogue wie heute, um Umweltprobleme. Abgehandelt werden sie in vorwiegend satirischer Form zwischen Kabarett und Slapstick, Burleske und Agitprop. Der Erfinder Helpman, mehr Daniel Düsentrieb als Faust, erfindet einen Kraftstoff *«Super-D-3»*. Autos können damit doppelt so weit fahren. Der Unternehmer Sacklhuber, der die Erfindung verwertet, spart damit Rohstoffe und braucht nur halb so viel Arbeitskräfte. Der Politiker der *«Mitte»*, Dr. Dampf, gibt seinen Segen dazu – auch die Beziehungen zwischen Wirtschaft und Politik laufen wie geschmiert. (Auch musikalisch

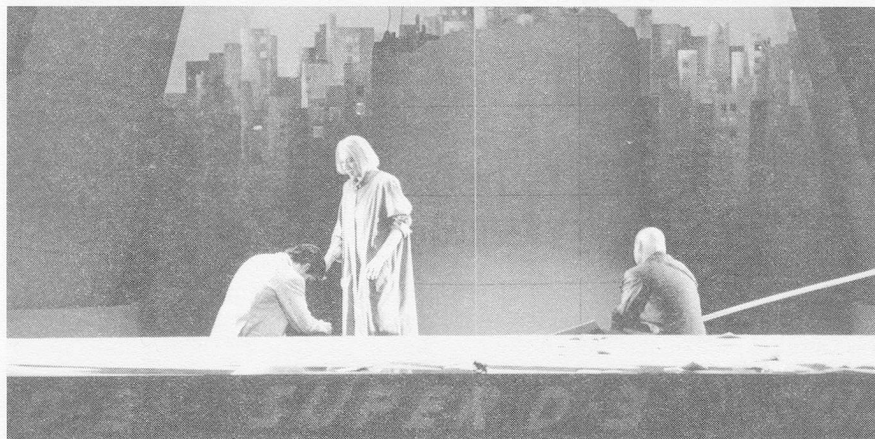
bedient sich Dampf bewährter Manipulationsmodelle und psalmisiert, fälschlicherweise, im Tonfall des gregorianischen Chorals.) Im Zwischenakt präsentiert ein schmierig-postmoderner Discjockey der *«Service-Welle 3»* den *«Super-D-3-Beat»*: das Medium als verblödete Seelenmassage und Reklame.

Im II. Akt herrscht dicke Luft. Das neue Super verpestet die Umwelt noch mehr als das alte. Die Bürger, alle hustend, beschliessen nach langem Hin und Her die Gründung einer Bürgerinitiative. Den harten Kern bilden der Betriebsrat Emil, der Gastarbeiter Luigi und die klarblickende Klara. In der Aufführung unprofilert bleiben Hosenscheisser und Hüpfen. Deutlicher, ebenfalls etwas penetrant mit sprechenden Namen etikettiert, der pfäffisch kalauernde Dr. Spiess und Molly (nach der handelsüblichen Kurzform von *«Molotow-Cocktail»*), die in einer von Henze noch 1989 nachkomponierten Arie vom Wunder der explodierenden Rose träumt.

Die im III. Akt entwickelten Forderungen – Einbau von Filteranlagen, Rücknahme des Belegschaftsabbaus – erscheinen den einen zu radikal, den an-

gelingt es ihm fast, die Bevölkerung umzustimmen; den letzten Kick gibt, wie etwa das zauberhafte Glockenspiel in der *«Zauberflöte»*, ein Schunkelwalzer. Am Schluss bleiben Emil, Luigi und Klara allein: eine Niederlage, aber der Kampf geht weiter.

Vor allem der Text fesselt häufig die Entfaltung der Musik. Es fehlt eine poetische Konzentration und Verdichtung, die im Witz wie im Ernst der Musik eine tragfähige Unterlage gibt. Hölzern-gestelzte Reime, dünne Kalauer, vage Nachahmungen der Popsprache genügen dafür nicht. So fransen oft auch die Konturen der Musik aus. Spannungsbögen werden nicht durchgehalten. Die in vielem unfertig wirkende Inszenierung (Manfred Beilharz) hilft hier wenig. Infantilistische Reduktion (der Kapitalist als Schatzbildner à la Dagobert Duck) und Theater-Realismus, Traumspiel und Agitprop finden keinen rechten roten Faden und Zusammenhang. Dabei könnten die Sängerdarsteller, wie es scheint, durchweg noch mehr bringen, so, wie auch das Orchester (Leitung Alicja Mounk) einiges an Schärfe durchaus angemessen



J. Cramer (Klara), F. Hall (Emil), J. Mannov (Luigi) (Photo Th. Huther)

dern nicht radikal genug. Trotz des nur zähen Fortschreitens der Bürgerinitiative wird im 3. Zwischenakt die Medien-Propaganda verschärft. Ein *«Ural-Rock-a-Baby-Casatchoc-Rock»*, in dem *«Uraken»* und *«Kakerlaken»* einen Binnenreim ergeben, beschwört das altbewährte Gespenst des Kommunismus. Hier wie in den andern Zwischenmusiken ist die parodistische Kopie der U-Musik-Modelle so, dass die Karikatur in Mimikry übergeht und die kritische Distanz fast verschwindet. Straffungen und Striche täten gut.

Im IV. und V. Akt kommt die Handlung rascher voran. Die Feier zum Jahrestag des Kraftstoffs stört Dr. Spiess als Denunziant der Bürgerinitiative. Ein Filter, bereits erfunden, schafft den Gestank weg – die Schadstoffe bleiben. Jedenfalls ein neues gutes Geschäft. Dagegen eine grosse Demonstration, die darin gipfelt, dass Molly eine Bombe in den Ofen wirft und dabei stirbt. Dennoch wird weiter demonstriert. Da greift Dampf wieder ein. Mit der Gleichsetzung von Bombenwerferin und Kommunistin (als welche Klara schon durch ihren Popeline-Mantel ausgewiesen ist)

herausbringt. Es im Orchestergraben, der zum Teil als Spielfläche überbaut ist, zu verstecken, ist wohl auch eine konzeptionelle Schwäche: die *«banda»* (nur Bläser mit Schlagzeug) gehört eher mit aufs Podium, gemäss der Idee etwa der *«Dreigroschenoper»*. Sowieso erinnert in ihren besten Momenten die Musik an Eisler und Weill, übersetzt in die Musiksprache unserer Zeit – und das sicher nicht gegen den Willen der Komponisten.

Deren Produktionsweise zeigt fortschrittliche, alternative Züge. Dabei gehört zur Kollektivarbeit auch hier die besondere Initiative einzelner; Wolfgang Florey und dann Thomas Jahn haben eine Koordinations- und Leitungsfunktion übernommen. (Neben ihnen und Henze noch beteiligt waren Richard Blackford, Henning Brauel, Peter Maxwell Davies, Michael Denhoff, Niels Frédéric Hoffmann, Geoffrey King und Francis Pinto.) Nach Festlegung einiger Grundzüge wie der Freiluft-Besetzung wählte jeder Komponist Figuren und zugehörige Handlungsteile, *«für die er»*, so Th. Jahn, *«ein charakteristisches musikalisches*

Grundmaterial aus Motiven, Themen, Melodien, Rhythmen, Harmonien und Instrumenalklängen erfand». Nach dieser Klausurarbeit wurde das Material gemeinsam diskutiert. Danach wurden die Figuren und Szenen nach einem Art «Karussellprinzip» jeweils von einem anderen Komponisten bis zum Particell-Stadium entwickelt, und schliesslich von wieder einem anderen fertig instrumentiert. An jedem Abschnitt der Oper waren also mindestens drei Komponisten beteiligt. In einem weiteren Arbeitsschritt wurden die Fertigbauteile miteinander verbunden. Wurde dies, das Schreiben von Ein- und Überleitungen etwa, von einigen der Beteiligten gemacht, so die Schlussredaktion nurmehr von dreien.

Mangels Geld kam es 1976 nicht zur Aufführung. Für Kassel wurde, nunmehr unter Beteiligung der Theaterleute, von diesen dreien nochmals einiges überarbeitet. Wohl nicht ein- und durchgreifend genug. Dabei würde es sich (zumindest ästhetisch) rentieren: wenn musikalische wie szenische Gags, Grimassen, Spass in tödlichen Ernst, Klamauk in Kantilene umschlagen, die Mischung von Walzer und Pop, von Mustern aus minimal music und Opernfundus in präziser und konzentrierter Form auf die Bühne kommen.

Hanns-Werner Heister

In verschiedenen Dimensionen

Darmstadt: «Musik und Raum», 43. Hauptarbeitstagung des Instituts für Neue Musik und Musikerziehung

«Du siehst, mein Sohn zum Raum wird hier die Zeit», singt Gurnemanz im 1. Aufzug des «Bühnenweihspiels». Tatsächlich: Parsifal und der Gral, das Suchen und das unerwartete Finden und so nebenbei die Diskussion über Raum und Zeit, das passt zum/dem Zeitgeist. Spricht man mit theologischen Komponisten wie Olivier Messiaen, so taucht das Motiv auf: Sterben als eine «Flucht aus Zeit und Raum». Die New-Age-Literatur ist voll davon, das Neue höhere Bewusstsein transzendiert die Dimensionen des Alltags. Kein Zufall, dass es der Metaphysiker Karlheinz Stockhausen war, der Ende der fünfziger Jahre bei uns die ersten und stärksten Impulse für eine «Raum-Musik» gab. Ebenso nicht, dass die Entwicklung der elektronischen Medien dabei eine wichtige Rolle spielte. Unsere Wahrnehmungszeiten wurden beeinträchtigt und verändert. Ein per Kabel auf einen Lautsprecher transportierter Klang gelangt schneller an einen Ort als sein Schall in der Luft. Der zentrale Begriff dazu lautet: Geschwindigkeit (Strecke pro Zeit). Die Medien verwirren und erweitern unsere «natürliche» Erlebnisweise. Auf der anderen Seite reduzieren sie sie. Dass man plötzlich wieder stärker anhand bildender Kunst

zu meditieren begann (Bildbetrachtungen aller Art), sich also Zeit nahm für räumliche Erscheinungen, dass man auf einmal die Erfahrung des Raums in der Musik betonte, kann auch als eine Reaktion auf die Reproduktionsmittel Fernsehen, Radio, Schallplatte etc. verstanden werden. Die Aura, die Präsenz des Kunstgegenstandes wurde wieder wichtig. Die Erkundungen sind noch im Gang, ja sie haben erst richtig begonnen. Das Thema «Musik und Raum» gehört dazu.

Die 43. Hauptarbeitstagung des Instituts für Neue Musik und Musikerziehung, die vom 29. März bis 3. April in Darmstadt stattfand, stand eben unter diesem Thema. Der Schweizer Musiker Walter Fährdrich, Vorstandsmitglied des Instituts und bekannt durch seine Arbeiten auf diesem Gebiet, hatte eine Reihe von Vorträgen, Seminarien, Konzerten und Installationen zusammengestellt. Dass das Thema dabei höchstens eingekreist werden konnte, war von vornherein klar.

Man muss es auch von den verschiedensten Seiten her angehen – was gerade in den Referaten deutlich wurde. Ernst Lichtenhahn aus Zürich präsentierte einige Überlegungen zum Thema aus dem 18. und 19. Jahrhundert. Da schon erschien der «Raum» in ganz unterschiedlichem Licht: Als etwas, das allein von seiner Funktion her (Kirche, Hof, Kammer) das Wesen der Musik mitbestimmt, oder/und als etwas, das von seiner Grösse her die Wirkung der Musik verändern kann (wie ein schönes Berlioz-Zitat zeigt). Wie Joseph Haydn – ganz Ohr und praxisbezogener Musiker – sich in seinen Sinfonien nach den Aufführungsorten in Eisenstadt, Esterhaza und London richtete, untersuchte Jürgen Meyer (Braunschweig). Nicht nur die Besetzung, sondern auch die Wirkung einzelner Passagen (schnelle Stellen, Pausen etc.) und dadurch die Kompositionstechnik wurde davon geprägt. Haydn hat das alles mitbedacht. In einem kleinen «Happening» konnte man übrigens ein kleines Konzertprogramm in drei verschiedenen Sälen erleben: Die Unterschiede verblüfften. Die Konsequenzen nicht nur für die Musikkritik, sondern überhaupt für das Konzertleben müssten eigentlich gross sein. Verschiedenes, was man tagtäglich in den Konzertsälen erlebt, erweist sich damit als völlig unangemessen.

Ivanka Stoianova (Paris) arbeitete anhand von Beispielen französischer Komponisten innermusikalische Raum-Aspekte heraus: Wie öffnet ein Komponist quasi-räumlich den Klang? Etwa durch Obertöne, die gezielt einkomponiert werden (wie bei Gérard Grisey). Was für Wirkungen durch Obertöne im Raum erreicht werden, zeigte sich zum Beispiel auch in den Viola-Impropositionen von Walter Fährdrich. Schliesslich wurden in einer von Otto Schärli (Luzern) eingerichteten Hugo-Kükelhaus-Ausstellung weitere Aspekte sicht- bzw. hörbar. Sie wie auch das happeninghaft lockere Seminar von

Mary Bauermeister (Köln) zeigten, dass Akustisches sich nicht losgelöst von anderen Erfahrungsbereichen behandeln lässt.

Die kurze Aufzählung zeigt schon, von wievielen Seiten her man das Thema angehen kann. Akustik, Aura oder Funktionalität eines Raumes, Quasi-Räumlichkeit und Raum-Komposition (durch die Verteilung der Musiker auf verschiedene Orte), abgeschlossener und offener Raum, Privatheit und Öffentlichkeit, Museum und Strasse etc. spielen hinein. Schliesslich müsste man auch von einem fiktionalen, einem durch die Medien vermittelten und einem «realen» Raum sprechen. Barbara Barthelmes (Berlin) zeigte in ihrem Seminar Musikvideos, in denen mit Räumen gespielt wird; Marietta Morawska Büngeler (Köln) stellte Hörspiele vor, in die räumliche Aspekte einwirken, etwa bei Hans Ottens «Voicing» und Bill Fontanas «Soundbridge». Da entschwindet der Raum zwischen den (Klang)-Orten: Ein Klang – etwa ein in San Francisco aufgenommenes Nebelhorn – ge-«hört», wenn er über Satellit nach Deutschland auf den Empfänger irgendeines Hörers gelangt ist, nur noch der Idee nach, durch die Vorinformation nach Kalifornien. Es ist eine Art Klangtransport; man sieht's einem Klavier halt auch nur bedingt an, wo es früher gestanden ist und wer darauf gespielt hat. Das Medium annulliert vollends die Distanz. (Was nicht heissen soll, dass die Geschichte, die ein Klang hinter sich hat, unwichtig ist.)

Der Aspekt der «Raum-Komposition» kam nur in einigen wenigen Konzerten der Tagung heraus, etwa in Stockhausens «Gesang der Jünglinge», der über die fünf im Raum verteilten Lautsprechergruppen doch eine wesentlich andere Präsenz kriegt als über Platte oder Rundfunk. Klaus-Ernst Behne (Hannover) schälte in seinem Referat die Unterschiede von Musik- und Raumwahrnehmung heraus: Ist jene eine ästhetische Wahrnehmung in der Zeit, unklarer in der Dimensionalität und kategorial (auswählend und einordnend), so diese auf Alltägliches gerichtet, klar dreidimensional, momenthaft und nicht-kategorial. Das hat seine Konsequenzen auf jene Kunst, die sich mit «Raum und Musik» beschäftigt. Oft decken sich die Ebenen nicht. Was vom Räumlichen her interessant ist, überzeugt vom Musikalischen nicht und umgekehrt. Was da alles warum zusammenwirkt, ist wahrnehmungspsychologisch noch gar nicht ganz klar erfassbar.

«Musik und Raum»: das tendiert eher zur Installation, zur statischen Ausstellung als zum Konzert. Die «Annäherungen» vergangenes Jahr in der Kulturwerkstatt Kaserne Basel, die Ausstellungen Fährdrichs in Ittingen und Aarau oder die Arbeiten von Andres Boshard mögen als Beispiele aus der Schweizer Szene dienen. Auf der Mathildenhöhe (jener Hügel in Darmstadt, auf dem einst der Jugendstil florierte) konnte man einige Arbeiten aus diesem Bereich kennenlernen: etwa die Instal-

lation der beiden Holländer Paul Panhuysen und Johan Goedhart: Sie hatten an allen Bäumen des Platanenhains kleine, im Wind klingelnde Metallmobile aufgehängt: Ein feines, je nach den Geräuschen der Umgebung kaum vernehmbares Klangenvironment. Hans Otte liess in seinem «HochTonRaum» aus kleinen Höchsttonlautsprechern Klänge aus dem Hörbereich ins Unhörbare entschwinden. Pierre Mariétan hatte Geräuschlandschaften aus Los Angeles und Paris für seine «Modelle über klangfarbige Grundgeräusche» antransportiert. Walter Fähndrich schickte über zwei Lautsprecher dunkle Klänge in den leeren Saal («Musik für Räume»). Und in Christina Kubischs faszinierendem «Iter Magneticum» war zunächst mal gar nichts zu hören. In einem dunklen Raum leuchteten nur die weissen, von ultraviolettem Licht erhellten, um kleine Pflanzen gewickelten Kabel. Wer sich aber die eigens dafür entwickelten Kopfhörer überzog, konnte die Klänge aufspüren, die über diese Kabel (geschlossene Stromkreise, die somit magnetische Felder bilden) pulsierten. Durch Herumgehen oder Näherkommen konnte so der Hörer selber die Folgen der Klänge bestimmen.

Die Beispiele arbeiten fast alle in musikalischen Grenzbereichen, an den Grenzen des Hörbaren. Auch das ist bezeichnend: Die Dimension «Raum» wird in der Musik am ehesten durch eine Vereinfachung der zeitlichen Strukturen und durch extreme Klänge deutlich. Leises, Hohes, Tiefes etc.: das will alles erfahren sein. Zeit im Sinn von Zeit haben, Zeit verstreichen lassen wird für die Raumerfahrung von Musik wichtig. Damit rückt sie manchmal in die Nähe des Meditativen. Das soll niemanden stören: Die Beispiele waren alle wohlthuend von New-Age-Urklang-Musik entfernt.

Sie waren aber doch auch «museal», will sagen: In den geschlossenen Räumen des Museums, in der Ruhe der Betrachtung (auch im Hören) geschah meist das Wesentliche, die Differenzierung. Das muss nicht sein. Etliche dieser Künstler beschäftigen sich eben auch ausserhalb der vier Wände mit den Klängen, Christina Kubisch hat zum Beispiel einmal ein italienisches Dorf mit solchen Drähten vernetzt, so dass die Bewohner und Besucher auf Klangsuche gehen konnten. Und Mariétan arbeitet ganz konkret mit seinen Stadtklängen: Was für Klänge müsste man in die akustische Landschaft schicken, damit der Lärm der Umwelt weniger penetrant wirkt, also «verdrängt» wird – aber auch: Welche Art der Stille erträgt man? (Stille kann einem die kleinsten Geräusche plötzlich unerträglich machen.)

Diese Aspekte wurden in Darmstadt zwar höchstens am Rande erwähnt (das Angebot war schon so überreich, es gäbe noch manches zu berichten), sie dünken mich aber fürs Weiterdenken wichtig. «Musik und Raum»: diese Beziehung ist nicht nur für Künstler spannend. Darüber hinaus stellt sich

auch schon die Frage, wie wir mit unserer «akustischen Landschaft» fertig werden wollen. Man ist erst am Anfang, am Fragen, Forschen, Ausprobieren.

Thomas Meyer

maggio ai pionieri della dodecafonia

Locarno: Concerto commemorativo delle Conferenze di Orselina e di Milano

Sistematicamente dimenticato dalla ormai copiosa letteratura specialistica, il primo Congresso per la dodecafonia, tenutosi a Milano dal 4 al 7 maggio 1949, ha ritrovato le sue radici storico-musicali in un concerto commemorativo svoltosi a Locarno il 23 febbraio 1989 nella Sala della Società Elettrica Sopracenerina. Il programma, che voleva riproporre il clima musicale dell'incontro di Milano, ha spaziato su opere degli anni '40 scritte da coloro che, protagonisti del Congresso, sono ormai reputati i Pionieri della dodecafonia: Wladimir Vogel (1896–1984), ideatore e organizzatore con Riccardo Malipiero (*1914) del Congresso e della Conferenza preparatoria di Orselina (12–13 dicembre 1948); René Leibowitz (1913–1972), trattatista di massima importanza per la divulgazione e lo studio della tecnica dodecafonica delle generazioni successive; Luigi Dallapiccola (1904–1975), Karl Amadeus Hartmann (1905–1963), Hans E. Apostel (1901–1972), Juan Carlos Paz (1901–1972) e Hans Joachim Koellreutter (*1915), tutti a testimonianza delle diverse e contrastanti strade che portarono molti musicisti, attraverso una profonda maturazione umana e artistica, ad aderire alla dodecafonia. Il Concerto di Locarno, presentato e ampiamente documentato da Carlo Piccardi con un dossier che ne traccia la storia attraverso una serie di documenti vivi e originali, ha visto l'eccezionale presenza e testimonianza di Riccardo Malipiero che, affiancato dagli interventi di Luigi Pestalozza e Carlo Piccardi, ha affrontato il difficile problema della valutazione storico-musicale per quello che è stato il primo Congresso dei dodecafonicisti europei. Problema che si pone su piani diversi e contrastanti e che, al di là di un'analisi tecnico-musicale, viene ad inglobare momenti storici, sociali, culturali e personali di non facile identificazione. Partendo dal ruolo del Ticino, paese isolato culturalmente ma rifugio di grandi artisti durante gli anni della guerra, attraverso l'attività di Wladimir Vogel e alla sua intenzione di fare della Svizzera Italiana un punto di incontro ed irradiazione delle nuove tendenze musicali (anche il Congresso di Milano avrebbe dovuto tenersi a Locarno), fino al nuovo clima di libertà ed euforia politica e musicale alla fine della guerra, di cui questo Congresso sembra essere un approdo, i partecipanti del concerto

commemorativo di Locarno hanno cercato di inquadrare attraverso la loro esperienza di protagonisti (Riccardo Malipiero), di eredi diretti (Luigi Pestalozza) e di storici (Carlo Piccardi) il significato del Congresso di Milano: se da una parte Riccardo Malipiero ne sottolinea il valore simbolico, dell'incontro umano e artistico, soffermandosi però sulla necessità del musicista di continuare il suo cammino alla ricerca della propria identità, dall'altra Luigi Pestalozza ne sottolinea il valore politico, un momento di chiarificazione per le nuove generazioni nate in un clima di oscurantismo (in Italia caratterizzato dall'ipocrisia culturale fascista e dalla ancor'oggi discussa figura di Casella). Allo storico resta l'ingrato compito di constatare il clima di solidarietà nato tra grandi personalità musicali dal carattere fieramente individuale (episodi di tensione si verificheranno anche nella fase preparatoria: Serge Nigg, presente ad Orselina, non parteciperà poi al Congresso di Milano; Dallapiccola esiterà a lungo), ma la mancanza assoluta di un programma comune a chiusura del Congresso. Nel comunicato stampa steso dagli organizzatori al termine del Congresso di Milano (e presente come documento nel dossier curato da Carlo Piccardi), si ribadisce la libertà di ogni compositore di interpretare ed utilizzare la dodecafonia seguendo la propria intuizione fondamentale (si «rivendica per questo il diritto di risolvere individualmente l'insieme dei problemi che s'impongono alla sua coscienza, tanto sul piano dell'estetica che su quello delle responsabilità sociali»). Al di là di riflessioni e valutazioni di ordine sociale, politico e artistico, il concerto commemorativo di Locarno ha concretamente fatto rivivere un repertorio musicale che, sebbene superato in parte da opere più mature (come del resto ha sottolineato Riccardo Malipiero per le sue «Quatre poésies de Paul Eluard» del 1948), testimonia le lunghe radici su cui poggiava quel momento dodecafonic. Partendo da opere dal carattere prettamente costruttivo (come nel caso dell'argentino Juan Carlos Paz con «Cuarta Composicion en los 12 tonos» op. 37 per violino solo del 1943), attraverso la visione integralistica di René Leibowitz (presente con «Quatre pièces pour piano» op. 8 del 1943) e la sua concezione evolucionistica della dodecafonia quale approdo di un processo storico che dai sistemi modali passa e supera la tonalità, il programma del concerto commemorativo di Locarno ha messo chiaramente in luce i molteplici sbocchi estetici della tecnica dodecafonica. Nella «Musica 1941» per pianoforte di H. J. Koellreutter l'elemento motorico, ripetitivo (nel quale riaffiorano le sue passate esperienze neoclassiche) è di gran lunga lontano dall'espressionismo dodecafonic dei padri viennesi, tra l'altro assenti al Congresso di Milano. Influenze neoclassiche e impressionistiche riemergono anche nelle opere dei due italiani presenti: ma è soprattutto nel trattamento della voce che la tradizione italia-

na si impone su un repertorio strumentale, quello italiano, dalle radici lontane e a quel tempo in fase di rinascita. Oltre alle già citate «Quatre poésies de Paul Eluard» di Riccardo Malipiero, a Locarno si sono potute riascoltare le «Quattro Liriche di Antonio Machado» per pianoforte e voce del 1948 di L. Dallapiccola. La continua ricerca di una nuova e più profonda espressività vocale, legata al suo impegno politico e morale, porterà Dallapiccola ad un linguaggio dodecafonico personale. Cammino indipendente verso una dodecafonia «consonante» è quello di Wladimir Vogel, proveniente dalla «Nuova Classicità» di Busoni, del quale sarà allievo. A Locarno sono state presentate tre delle «Douze Variétés» (1939-1940) per violino, flauto, clarinetto e violoncello. Con Vogel, compositore rifugiato in Svizzera, e Koellreutter, compositore emigrato in Brasile nel 1937, Hans E. Apostel si inserisce come figura di esiliato in patria, aprendo uno dei capitoli più vivi della musica del primo Novecento: quello dell'emigrazione. Una condizione questa, come sottolineato da Carlo Piccardi durante il concerto, da sempre legata alla figura del compositore dodecafonico, costretto a lavorare nella solitudine, senza ambizioni di riconoscimenti sociali e perciò più preparato dei neoclassici ad affrontare le costrizioni provocate dall'avvento dei regimi totalitari in Europa. Capitolo interessante, come detto, e che negli ultimi anni sembra essere di stimolo a nuovi studi. Di H. E. Apostel è stato presentato a Locarno il quarto movimento del «Quartetto per archi» op. 7 (1935). A chiusura del concerto abbiamo ascoltato una delle più riuscite composizioni coeve di Karl Amadeus Hartmann: il primo movimento del «Quartetto per archi» op. 2 (1945-46). L'esecuzione del programma è stata affidata a Franziska Staehelin, soprano, Petra Ronner, pianoforte, Wendy Quinlan, flauto, Guido Stier, clarinetto e al Quartetto Euler con Mariann Häberli, primo violino, Susanna Andres, secondo violino, Jürg Dähler, viola, David Lauri, violoncello, ai quali va il merito di aver saputo affrontare un repertorio difficile e particolarmente poco popolare, riuscendo a trovare momenti di profonda espressività. L'iniziativa di Locarno, promossa dalla Biblioteca Regionale di Locarno, dalle Ricerche Musicali nella Svizzera Italiana, dal Comune di Orselina e dalla Pro Helvetia, ha voluto in questo modo contribuire alla messa a fuoco di un capitolo di storia della musica troppo a lungo dimenticato o semplicemente sottovalutato dalla generazione che solo pochi anni più tardi darà vita a un'avanguardia musicale più radicale ed entusiasta (i Ferienkurse di Darmstadt), dove si assisterà all'affermazione della tendenza postweberniana del serialismo integrale, e dove, non da ultimo, un secondo Congresso della dodecafonia, inizialmente auspicato da Vogel a Locarno, troverà attuazione nel 1951 in un clima estetico del tutto nuovo.

Anna Rossi



A Orselina (1948): H.J. Koellreuter, Erich Schmid, H. Meier, K. A. Hartmann, Alfred Keller, Wladimir Vogel, R. Malipiero, L. Dallapiccola, A. Souris, R. Liebermann (da sinistra a destra)

Disques Schallplatten

Salut à un éditeur audacieux!

Johann Sebastian Bach: Das wohltemperirte Clavier, Teil I; Herbert Henck: Improvisationen I-III für Klavier; John McGuire: Frieze/Pulse Music III; John Cage: The First Meeting of the Satie Society/Empty Words Part IV
Edition Michael Frauenlob Bauer
(Case postale 900364, D-6 Francfort 90, RFA)

Jusqu'ici, c'est surtout dans le domaine de la littérature, et en particulier de la poésie, que l'on connaissait le phénomène excitant, inventif, marginal des petites maisons d'édition artisanales, où souvent une seule personne s'occupait de tout: choix des textes, impression, reliure, distribution (exemple, l'extraordinaire œuvre de Guy Levis Mano, poète récemment disparu, qui réunissait en plus toutes ces qualités). Or l'entreprise récente de Michael Frauenlob Bauer a quelque chose de tout à fait semblable, d'autant plus étonnante qu'elle s'applique à un domaine où les lois du marché laissent sans doute encore moins de marge à la fantaisie individuelle, et où la diversité des tâches ne laisse guère penser qu'une seule personne arrive à couvrir tous les échelons de la production. Et pourtant, c'est bien ce que parvient à faire cet éditeur de disques: la production, l'enregistrement et le travail de studio, le graphisme et la maquette de la pochette, la distribution, la promotion, l'envoi direct au client (on trouve ses disques dans quelques points

de vente, surtout en Allemagne, mais l'essentiel est distribué directement du producteur à l'acheteur). Une telle entreprise méritait donc d'être signalée par le seul fait, rare, qu'elle existe, mais aussi par la philosophie expressément déclarée qui l'anime, encore plus rare: renoncer à l'achat, qui serait pourtant meilleur marché, de productions radio-phoniques et de studio déjà existantes, pour se concentrer sur une production maison, avec des artistes maison, qui participent pleinement avec l'éditeur à l'élaboration du disque. Voilà qui nous vaut des choix musicaux extrêmement originaux, à goûter comme des raretés au sens culinaire du terme.

La moindre surprise dans ce catalogue n'est pas l'enregistrement par Herbert Henck du Premier Cahier du *Clavier bien tempéré* (MFB 016-017). La prise de son est en complète symbiose avec son jeu libre et sensuel, ses dynamiques et ses tempos très contrastés: étoffée, globale, elle n'hésite pas à prendre en compte les résonances de l'église où a eu lieu l'enregistrement. Bien que très éloignée de la tradition post-romantique d'interprétation de Bach, cette version ne craint pas de se poser comme l'antithèse du canon interprétatif «à la Glenn Gould» qui s'était instauré ces dernières années, et en dehors duquel il était devenu difficile d'imaginer Bach au piano. C'est un des intérêts de cette démarche, qui démontre de plus qu'un interprète soi-disant spécialisé dans la musique d'avant-garde peut apporter beaucoup de neuf, y compris dans les classiques les plus joués à l'Académie.

Henck est en effet l'un des meilleurs connaisseurs de la production musicale la plus avancée, et à ce titre est tout à fait familier des tentatives de réintégration de l'improvisation observées depuis au moins quarante ans: des possibilités assez timides accordées à l'interprète de choix entre divers parcours, en passant