

Zeitschrift: Dissonanz : die neue schweizerische Musikzeitschrift = Dissonance : la nouvelle revue musicale suisse
Herausgeber: Schweizerischer Tonkünstlerverein
Band: - (1990)
Heft: 25

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

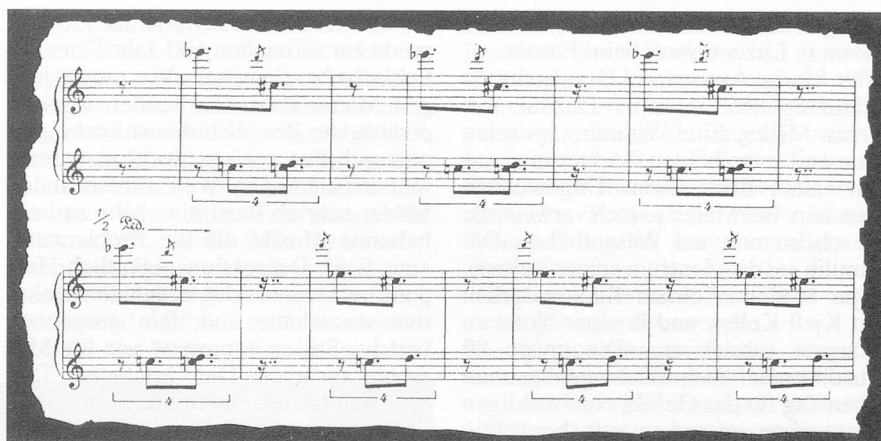
The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. [See Legal notice.](#)

Download PDF: 18.04.2025

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

Triadic Memories

L'écriture des pièces datant des dernières années de la vie de Morton Feldman se caractérise quant à elle par une précision qui paraît exagérée, en particulier dans le découpage et la répartition rythmique (exemple 3). D'apparence simple, ces quelques mesures suffisent à montrer ce que la réalisation de n'importe quelle œuvre de Morton Feldman a d'extrêmement problématique. Elles exigent de l'exécutant à la fois la plus grande stabilité dans les « patterns » en quatuorlet, immuables, et la plus grande distinction dans la durée des pauses entre ces figures et de leurs subtils décalages: il s'agit de faire entendre le soupir pointé, le soupir, le demi-soupir pointé, le soupir double-pointé, le soupir, le demi-soupir pointé, le soupir double-pointé, le demi-soupir double-pointé comme autant de silences réels, différents entre eux et assumant chacun une existence propre. De plus, comme pour l'ensemble de la pièce, le son doit être rigoureusement *ppp*: rigueur de la dynamique qui acquiert forcément un caractère abstrait. L'exécutant est donc ici soumis à la fois à une discipline absolue, qui annihile toute possibilité d'« appropriation », et à un effacement subjectif (plus de recherche de subtilités interprétatives, gommage du beau « toucher »). D'autres compositeurs ont pu prendre le parti d'une difficulté rythmique extrême: les premières pièces pour piano de Karlheinz Stockhausen par exemple, ou, dans un autre contexte, les œuvres de Brian Ferneyhough, où la partition représente la fixation d'un idéal presque asymptotique, impossible à réaliser en acte, mais dont l'accomplissement représente un potentiel. Plus une interprétation s'en rapproche, meilleure elle est. Cette conception pointée vers le futur contient en elle, germinativement, l'idée d'un hyperinterprète, d'une hyper-musique, que réfute la proposition de la musique de Morton Feldman; en elle réside plutôt une sorte de dialectique entre la discipline extrême imposée à l'exécutant et la désassurance qu'introduit la notation complexe dans la figure qu'il se donne: indifférenciation de son rôle à laquelle fait pendant l'indifférenciation du son. Si, comme l'affirme Morton Feldman, les sons et les silences ont une valeur métaphorique, sa musique semble alors indiquer à quel point le sujet positif, agissant et maîtrisant, est miné par la figure négative



Exemple 3: «Triadic Memories» p. 33

©Universal Edition 17326 L

tive réflexive des sons et des silences, analogue à la *Mélancolie*, cette figure à la tête penchée de notre imaginaire occidental, qui aussi devrait désormais représenter une certaine éthique de l'écoute (exemple 4). Vincent Barras

Biblio-discographie

Les œuvres de Morton Feldman éditées avant 1969 le sont chez Peters, celles d'après cette date chez Universal. Outre les écrits de et sur Morton Feldman mentionnés dans les notes du présent article, voir aussi:

— «A l'écart des grandes villes. Entretien de Morton Feldman avec Jean-Yves Bosseur» in *Revue d'esthétique* XXI/2-4, 1968, pp. 3-8.

— Morton Feldman, «Between categories» in *The Composer* 1/2, 1969, pp. 73-77 (traduction française par Dominique Bosseur in *Musique en jeu* 1, 1970, pp. 22-26).

— «Morton Feldman, Interview by Fred Orton and Gavin Bryars» in *Studio International* 192 (1984), 1976, pp. 244-48.

— Wilfried Gruhn, «Gedanken zur kompositorischen Arbeit Morton Feldmans» in *Musik und Bildung* 14, 1982, pp. 147-152.

— Gisela Gronemeyer, «Momente von grosser Schönheit. Zu Morton Feldmans "Crippled Symmetry"» in *MusikTexte. Zeitschrift für neue Musik* 4, 1984, pp. 5-9.

— «Conversation with Morton Feldman, John Cage: Nov. 19/23» in *MusikTexte. Zeitschrift für neue Musik* 5, 1984, pp. 21-27.

— Morton Feldman, *Essays* (écrits, entretiens et témoignages collectés par Walter Zimmermann), Beginner Press, Kerpen 1985.

— Martin Erdmann, «Traumbruchstücke, unvermittelt. Neue Kammermusik und Essays von Morton Feldman» in *Neue Zeitschrift für Musik* 147/1, 1987, pp. 18-21.

— John McGuire, «Wiederholung und Veränderung. Morton Feldmans "Three Voices"» in *MusikTexte. Zeitschrift für neue Musik* 20, 1987, pp. 26-29.

— *MusikTexte. Zeitschrift für neue Musik* 22, 1987, numéro dédié à la mémoire de Morton Feldman, avec des articles commémoratifs de Tom Johnson, Dieter Schnebel, Christian Wolff, Chris Newman, Kevin Volan, Walter Zimmermann, John Cage, Peter Garland, Bunita Marcus, John McGuire, etc.

Enregistrements: pour la plupart assez anciens et introuvables. En consulter la liste dans *Musik-Konzepte* 48-49, 1986, pp. 184-186, à quoi on peut ajouter l'enregistrement récent de *Three Voices* par Joan LaBarbara (New Albion 018), et par Beth Griffith (Michael Frauenlob Bauer 002). Ce dernier éditeur prépare en outre l'enregistrement de *Triadic Memories* par Herbert Henck (cf. *Dissonances* 20, 1989, pp. 31-32).

Notes

¹ Cf. l'analyse de Martin Erdmann: «Zusammenhang und Losigkeit. Zu Morton Feldmans Kompositionen zwischen 1950 und 1956» in *Musik-Konzepte* 48/49 (livraison entièrement consacrée à Morton Feldman), 1986, édition text + kritik, pp. 67-94.

² Le 2ème quatuor à cordes (1983) dure, selon la partition, entre 3 h 30' et 5 h 30', et *Triadic Memories* pour piano solo (1981), noté environ 90', dure en réalité au moins 2 h.

³ Selon une confidence recueillie par Walter Zimmermann, compositeur lui aussi et promoteur très actif de l'œuvre de Morton Feldman sur la scène allemande ces dernières années: «Morton Feldman – der Ikonoklast» in *Melos* 46 (4), 1984, pp. 33-75.

⁴ Dans l'entretien réalisé en 1976 par Walter Zimmermann et reproduit dans son livre *Insel Musik*, Beginner Press, Köln 1981, pp. 250-254 (traduction française par Carlo Russi in *Contrechamps* 6, avril 1986, pp. 11-23). Voir aussi, par Morton Feldman, le texte de couverture du disque *Durations* (Time Records 58007/S 8007), reproduit aussi sur certaines couvertures de partitions de ce compositeur aux Editions Peters.

⁵ In *Silence. Lectures and writings*, Marion Boyars, London 1980, p. 18. Dans la même conférence, une analyse très éclairante d'une autre œuvre graphique de Morton Feldman (*Intersection 3*): «Composition as Process. II Indeterminacy», pp. 35-40.

⁶ Dans le chapitre IV: «L'interprète et le hasard» de ses *Glosses sur John Cage*, Union Générale d'Éditions, Paris 1978, p. 42.

⁷ Ibid.

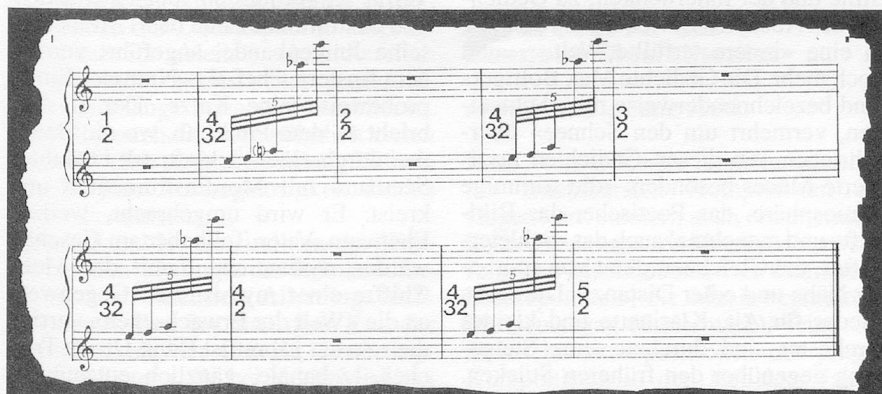
⁸ Selon l'expression de Daniel Charles, *loc. cit.*, p. 42.

Comptes rendus Berichte

Zurücknehmen und präsent bleiben

Luzern u.a.: Uraufführungen von
Werken Urban Mäders

Ein Komponist der jüngeren Generation hat in der vergangenen Saison von sich hören gemacht, ein Komponist, der zwar schon eine stattliche Zahl von Werken geschrieben hat, der aber über den Raum Luzern bisher noch wenig bekannt wurde: Urban Mäder. 1955 in Romanshorn geboren, ist er in Luzern aufgewachsen und hat dort studiert; er gehört zu den Initiatoren des eine Saison jungen, aber bereits recht erfolgreichen «Forums Neue Musik Luzern» (vgl. Bericht in *Dissonanz* Nr. 23, S. 33); von ihm gab's im vergangenen Jahr nicht



Exemple 4: «Triadic Memories» p. 40

©Universal Edition 17326 L

weniger als vier Uraufführungen: drei davon in Luzern, zwei beim Forum.

«Für Maria, Anna und Lena» steht als Widmung über mancher Partitur von Urban Mäder. Eine Widmung an seine Frau und seine beiden Töchter mag auf den ersten Blick nichts Ungewöhnliches sein. Bei Mäder jedoch verweist es, so scheint mir, auf Wesentliches. Die Familie sei das Zentrum seines Lebens, sagte Mäder in einem Radiogespräch mit Kjell Keller, und in einer Notiz zu «Target» schrieb er: «Die knapp 80 Quadratmeter Wohnfläche genügen am einen Tag für das Gefühl vom wohligen Nest, engen am andern jedoch mächtig ein, wenn komponiert werden will.» In einer Zeit, in der das Private leichtfertig und oberflächlich auf die Bildfläche geplappert wird, braucht es leider fast schon Mut, derlei mit Wärme und Ernsthaftigkeit öffentlich zu sagen. Auf der andern Seite steht der Rückzug in eine heikle, weil oft eitel-bescheidene Quasi-Anonymität, eine Biographielosigkeit.

Unaufdringliche Intimität, zurückhaltende Expressivität, ohne Hoffnungslosigkeit, ein Zurücknehmen und Präsent-Bleiben, scheinen mir charakteristisch für Urban Mäder. Die drei Skizzen für Kammerensemble «... in die Oberfläche geritzt» (uraufgeführt vom Orchester der Allgemeinen Musikgesellschaft Luzern unter Ulrich Meyer-Schoellkopf) und «Spuren ... Furchen» für kleines Orchester (gespielt von der Serenata Basel unter der Leitung von Johannes Schlaefli) sind fein ausformuliert; die Titel verweisen schon darauf. «... in die Oberfläche geritzt» bezieht sich auf ein Gedicht aus Paul Celans «Sprachgitter»: «Stimmen, ins Grün / der Wasserfläche geritzt». «So wie ich Celans Kunst», schreibt Mäder in den Anmerkungen zur Partitur, «als eine Gratwanderung zwischen Sprache und Schweigen empfinde, in der Worte das Schweigen kurz aufzureissen vermögen, war es bei «... in die Oberfläche geritzt» meine Absicht, das Herantasten an eine Oberfläche, an die Grenzfläche zum Schweigen, zum Unsagbaren oder zur reinen Ahnung zu thematisieren und in einem fast programmatischen Sinne als einen sich entwickelnden Formprozess zu gestalten». Das Werk beginnt mit metrisch akzentuiertem Fortissimo und endet mit einem Verklingen im drei- bis vierfachen Piano. Äusserlich ähnlich ist «Spuren ... Furchen» konturiert.

Man mag einwenden, dass solches Stille-Komponieren, gerade bei Celan-Texten, nichts Neues ist, auch wenn es bei Urban Mäder sehr stimmig und ohne Espressivokitsch angelegt ist. Manchem mag diese Musik dennoch zu sicher sein, zu wenig risikofreudig, ja zu brav.

Das würde von einem älteren Stück bestätigt, in dem Urban Mäder die Grenzen des bloss Musikalischen überschritt. «Tauber» hiess ein multimediales Projekt, das Mäder zusammen mit dem Schriftsteller Heinz Zimmermann und den beiden «bildenden Künstlern» Thomas Brivé und Hugo Schär gestalte-

te, ein Gesamtkunstwerk als Kontrapunkt zur offiziellen 600-Jahr-Feier der Schlacht bei Sempach. Von einem jungen Mann, eben von Tauber, wird da erzählt, der den Wehrdienst verweigert und sich nur noch schlecht in unserer real existierenden Welt zurechtfindet. Mäder schrieb dazu eine sehr zurückhaltende Musik, die die Problematik, eine tiefe Depression eigentlich, fast ganz ins Innere verlegte, auf alles Plakative verzichtete und, fein gesponnen und im Stillen expressiv, nur für Momente ausbrach. Die Geschichte Taubers (ich beziehe mich hier freilich auf den bloss auditiven Eindruck ab Tonband) wurde weniger durch seine politisch direkte Aussage als über ein Stimmungsbild vermittelt.

So als müsse er diese Grenzen (weniger die eines Elfenbeinturms als die einer Verinnerlichung) nun endlich sprengen, kamen einem die gross angelegten «klanglich-szenischen Interaktionen» mit dem Titel «Target, oder: Begegnung, Tanz und Nachspiel» vor. Bei dieser Aktion im Kunsthaus Luzern (am 9. Februar) wirkten das Philharmonic Brass Quintet, das Luzerner Schlagzeug-Ensemble und eine Bewegungsgruppe von Kurt Dreyer mit. «Target» heisst auf Englisch Schiessscheibe, die Idee einer Begegnung (das Leitmotiv übrigens der ersten Saison beim Forum Neue Musik Luzern) oder eines Ziels wurde da thematisiert. Viele Elemente steckten in diesem Happening, das in einem ersten Teil Ziellolosigkeit / Begegnung darstellte und sich gegen Schluss immer stärker auf ein Ziel hin (eine Art Tellschen Apfelschuss leider) ausrichtete. «Komponieren heisst loslassen, sich einlassen, ausbrechen, an Beziehung denken, Bezug nehmen, in Beziehung treten, loslassen, sich einlassen ...» schrieb Mäder dazu, aber es schien einem an diesem Abend, als werde die Begegnung zerstört, weil sie nur dargestellt wurde und nicht wirklich stattfand. Die Absichtslosigkeit war beabsichtigt, die Ziellolosigkeit gezielt eingesetzt. Das Programmatische, in Mäders Musik eh oft latent vorhanden, entblöste sich da gleichsam im Szenischen. – Ein letztlich misslungenes Projekt, dem man zugute halten mag, dass derlei im Raum Luzern noch neu und unüblich ist.

In der Komposition «Mit Nacht beladen» greift Mäder wieder zu Texten der Stille und der Innerlichkeit, zu Gedichten des Abschieds: wieder ein Rückzug in eine «innere, erfüllte Welt» – und doch mehr. Die Gedichte Max Bolligers sind bezeichnenderweise mit «Schweigen, vermehrt um den Schnee» überschrieben. An diesen Gedichten faszinierte Mäder besonders «die stimmige Atmosphäre, das Poetische, das Bildhafte und manchmal auch das «Schleierhafte», die Gleichzeitigkeit von spürbarer Nähe und edler Distanz». Die sechs Lieder für Alt, Klarinette und kleines Orchester sind durchaus eine Steigerung gegenüber den früheren Stücken. Die Intensität der Musik hat – für mich als Hörer gleichsam über den Umweg

von «Target» – zugenommen. Die Singstimme mag nicht immer ganz glücklich geführt sein: Für eine Altistin ist die Lage eher hoch, sie kann sich nicht richtig aussingen. Freilich gelang es Verena-Barbara Gohl (bei der Uraufführung im Juni mit dem Collegium Musicum Zug unter Peter Siegwart, Soloklarinette: Michael Gohl) mit der Zeit immer stärker, die Intensität dieser Musik (und der Texte) zu transportieren. Urban Mäder sucht gerade über diese Stimme eine Vertiefung durch ganz einfache Mittel: das strophentartige Wiederholen von Elementen etwa, und dann gegen Schluss, indem sich die Stimme Silbe um Silbe (mal vor mal zurück) dem Text entlangtastet – in einer Steigerung, Kondensierung. Da, schien mir, habe die Musik Mäders einen Ort der Auseinandersetzung erreicht, voller Wärme, mit Spannkraft, intim und doch ganz nah beim Zuhörer, – vor allem aber auch, ohne dass einem diese Thematik des Schweigens (etc.) in irgendeiner Weise modisch oder verfloskelt erschienen wäre.

Thomas Meyer

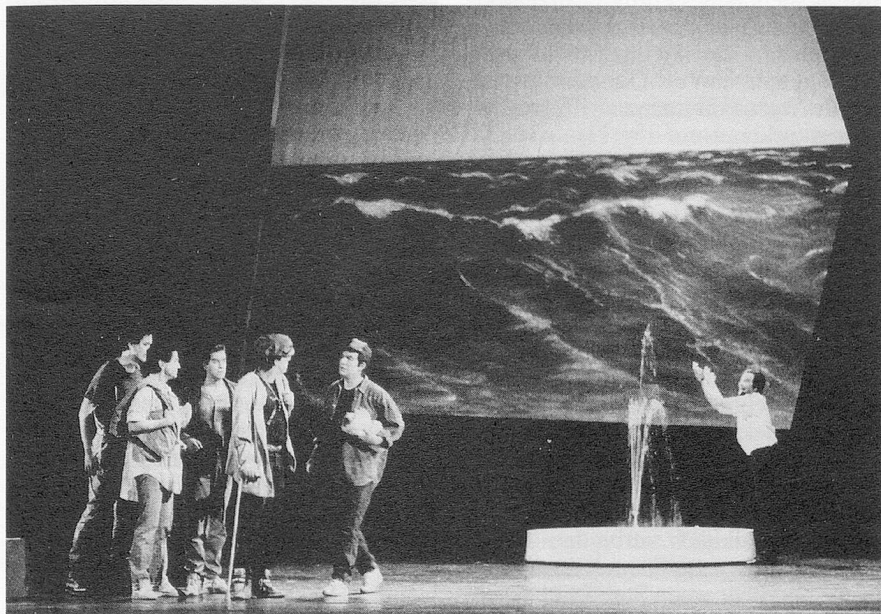
ohne konkrete Utopie

Berlin: UA von Hans Werner Henzes Musikdrama «Das verratene Meer»

Wenn Frau Kuroda durch ihre Boutique geht und liebevoll die Kleider betrachtet, blüht die Musik mit einem sinnlichen Glanz und einer Süsse auf, die ihr Henze hier sonst fast durchweg verweigert: In der entfremdeten Welt der «Marktwirtschaft» macht Geld sinnlich, und die Waren werfen – so eine Metapher aus Marx «Kapital» – «Liebesblicke» nach den Käufern. Ihren Traum vom Glück, als Idylle, in welcher der Aufschwung der Gefühle von alltäglich-pragmatischen Nebengedanken durchkreuzt wird, hofft die Witwe Kuroda mit einem Seemann, einem Schiffsoffizier, verwirklichen zu können. Als sie dessen Schiff mit ihrem Sohn besuchte, war es eine Liebe auf den ersten Blick. Der Sohn ist begeisterungsfähig wie noch ein Kind für Schiffe, Meere, Fernweh, aber auch für eine Gemeinschaft der Jugendlichen, die den Verrat an verquastenen Idealen mit dem Tod bestraft: am Ende des 1. Teils tötet seine Jungenbande, angeführt von einem finstern Chef als «Nummer Eins», probeweise eine Katze. Der II. Teil bricht an dem Punkt ab, wo die Bande den durch einen Schlaftrank betäubten Seemann mit Mordinstrumenten umkreist. Er wird umgebracht, weil er Ehemann, Vater, Teilhaber am Geschäft werden wollte, und damit das Meer, Chiffre einer mythisierten Gegenwelt, an die «Welt der Erwachsenen» verriet, die – so der Librettist Hans-Ulrich Treichel – «banale, gänzlich entzauberte Wirklichkeit eines geregelten Geschäfts- und Geschlechtslebens».

«Dunkler als die dunkelste Nacht» lauten die letzten Worte des Schluss-Sextetts. Und danach explodiert das Orchester in einem sinistren Tutti-Crescendo, das ausweglos und plötzlich abreisst. Der Junge, Noboru, ist die eigentlich tragische Figur der Oper, die Henze diesmal «Musikdrama» nennt. Er ist hin- und hergerissen zwischen Liebe zur Mutter mit einer stark ödipalen Komponente samt der halb paradoxen Suche nach einem starken Vater einerseits und dem blinden Glauben an die Jungenban-

(1970) endete, beziehen sie zurück auf seine sozialen Ursprünge und relativieren dadurch seinen Anspruch und seine Gültigkeit. Musik und Drama verurteilen nicht die Jungen, ergreifen aber auch nicht ihre Partei gegen die Erwachsenen. Der epische Orchesterkommentar verweist, mit kühler, fast sezierender Leidenschaft, auf die Welt: So ist es. Freilich ist Henzes Musik nicht einverstanden mit dem Weltlauf, zeigt doch Leiden und Mitleid, stellt mindestens indirekt die Frage: Muss es so sein?



Noboru (2. von r.) und die Bande

©kranichphoto

de, deren legitimer Traum vom anderen Leben, deren Suche nach Alternativen zum Banalen im Töten ihr illusionäres, selber banales Ziel findet.

Mit einer Art Leit-Instrumentation charakterisiert Henze die Hauptpersonen und deren Bereiche. Streicher für die Frau, Bläser für den Mann, Schlagwerk mit bestimmten und unbestimmten Tonhöhen samt konzertierendem Klavier für die Jungen. Kein Chor, nur sieben Personen, aber von Stoff und Habitus doch grosse Oper. Die symphonisch-eigenständige Anlage des Orchestersatzes tritt in den als Verwandlungsmusiken fungierenden Zwischenspielen hervor. Dem durch eine Zwölftonreihe (die er frei handhabt) strukturierten Tonhöhenmaterial gewinnt Henze sehr differenzierte und abgeschattierte Charakterisierungen und Bedeutungen ab. Und immer wieder die diatonischen Felder, die Henze der Dodekaphonie aufprägt (oder aus ihr ableitet), einschliesslich einiger sacht exotistischer pentatonischer Anklänge etwa in Naturbildern. Auffällig auch die ungewöhnlich vielen Ostinati und statischen Klangflächen, Symbol jener Auswegslosigkeit, die das Werk thematisiert.

Treichel und Henze sind von der Blut- und Hoden-Ideologie der Romanvorlage durchaus fasziniert. Allerdings nicht unkritisch. Den faschistischen Kult der Männlichkeit, der Gewalt, des Kriegs und des Tötens, die bei Yukio Mishima mit fanatischer Folgerichtigkeit in seinem theatralisch-rituellen Harakiri

Spürbar werden Elemente eines Einspruchs zumal in knappen, aber merklichen Kantilenen der Singstimmen. Das ereignet sich freilich nur momentan, immer wieder einmal aufleuchtend aus der gewissermassen zwischen Bleigrau und Stahlblau changierenden Grundfarbe des musikalischen Gewebes. Das Düstere, fast Depressive des Werks unterstreicht der Musikwissenschaftler Peter Petersen in seiner zur Uraufführung veröffentlichten Einführung und begründet es zugleich in historischer Perspektive: Es seien die «Zeitverhältnisse», «die es Henze heute versagen, auch nur den Abglanz einer konkreten Utopie in seinem Meer-Drama aufscheinen zu lassen».

Hanns-Werner Heister

Ein Fest für das neue Musiktheater

München: Biennale 1990

Hans Werner Henze ist nicht nur einer der fruchtbarsten Komponisten der Gegenwart, sondern auch ein unermüdlicher Produzent von Ideen zur Veränderung des Musiklebens. Der Cantiere in Montepulciano, die Musikwerkstatt in Mürrzuschlag (Steiermark), seine Gemeinschaftskompositionen mit jungen Komponisten in den siebziger Jahren und seine Tätigkeit als Herausgeber einer Buchreihe über Probleme der

musikalischen Ästhetik sind konkrete Resultate dieses Denkens. Mit gewohnt energischer Hand hat er nun vor zwei Jahren ein Grossprojekt aus dem Boden gestampft, dessen Umfang alle bisherigen Initiativen in den Schatten stellt: die Münchener Biennale, Untertitel: Internationales Festival für neues Musiktheater. Geldgeber waren vor allem die Stadt München, der Freistaat Bayern und der Bayerische Rundfunk nebst vielen privaten Sponsoren.

Das Veranstaltungsvolumen war damals schon beeindruckend. Nun, bei der zweiten Biennale im April und Mai 1990, war alles nochmals eine Nummer grösser. Das Programm umfasste elf szenische Uraufführungen, sechs davon auf dem Experimentierfeld des Figurentheaters, vier Sinfoniekonzerte und ein Chorkonzert mit neuer Musik und zahlreiche öffentliche Diskussionsrunden rund um die neue Musik. Mit acht Millionen Mark war der finanzielle Aufwand enorm, doch fanden sich neben der Stadt München, die die Hälfte zahlte, wieder viele Geldgeber. Dazu kamen die Eigenkosten der Koproduzenten: Opernhäuser von Aachen über Kassel bis Stuttgart hatten die Uraufführungen für München einstudiert und zeigten sie anschliessend zuhause. Warum, so fragt sich der naive Eidgenosse, wird so etwas eigentlich in der reichen Schweiz nicht gemacht? Warum wird stattdessen im Finanzplatz Zürich neuerdings an den Kultursubventionen gespart?

Henze ist in seinem Herzen ein Radikalfreireformer geblieben, obwohl auch für ihn die bewegten Zeiten von 1968 lange zurückliegen. Er möchte neue Publikumsschichten an das moderne Musiktheater heranziehen. Auch die Münchener Biennale sollte nicht bloss eine Insiderangelegenheit sein. Deshalb gab es auch eine Komponistenwerkstatt für Laien an der Volkshochschule und, als Fenster zur breiten Öffentlichkeit, ein grosses Freiluftspektakel im Zentrum der Stadt mit Computermusik von Marco Stroppa und gleichzeitigen Aktionen am Trapez und auf dem hohen Seil. Die Biennale wirkte darum manchmal wie ein riesiges, überdimensioniertes Montepulciano – die Kunstbaustelle des toskanischen Städtchens, auf die Verhältnisse einer Millionenstadt mit ihren institutionellen Ressourcen übertragen. Ob der intendierte kulturpolitische Impuls tatsächlich etwas zu bewegen vermag oder ob er nicht einfach von den Institutionen aufgesogen wird – das ist wohl schwer auszumachen. Anders der Nutzen, den eine solche Musiktheaterbiennale für die Macher(innen) selbst hat. Er ist zweifellos hoch zu veranschlagen. Denn die Möglichkeit, ein Auftragswerk für die Musikbühne zu schreiben, haben jüngere Komponistinnen und Komponisten nicht so oft. Ein ungewöhnlicher Programmschwerpunkt war diesmal das Figurentheater. Henze hatte fünf Komponisten und zwei Komponistinnen Aufträge für solche sprech- und stimmlosen Opern erteilt. Aufgeführt wurden sie nun in der Black Box, einer winzigen Experimen-

tierbühne im Kulturzentrum Gasteig. Vorne die mit schwarzen Blenden versehene Bühne, seitlich links das Instrumentalensemble. Es hatte, nach Henzes Vorgabe, die Besetzung von Strawinskys «Geschichte vom Soldaten», die von Fall zu Fall etwas erweitert wurde. Die szenischen und musikalischen Gestaltungsmittel dieser Miniaturoperen waren sehr unterschiedlich. Zwei Beispiele: «Paul und Virginie» des 25jährigen Moritz Eggert erzählt die tragische Geschichte einer Kinderliebe. Die Musik war einfühlsam, doch mitunter etwas weitschweifig komponiert, die Inszenierung weitgehend abstrakt, mit grellfarbenen, in den Umrissen stilisierten Personen und Requisiten, die mehr an- als ausdeuteten. Der Phantasie des Zuschauers blieb viel Spielraum. Demgegenüber setzte der 37jährige Italiener Paolo Arcà auf eine gegenständliche Erzählweise mit archaisierenden Zügen. Sein Stück «Lucius, asinus aureus» basiert auf einer altrömischen Fabel von Apulejus und auf der alten süditalienischen Volkstheatertradition. Die Musik greift Modelle des Jahrmarkts- und Kasperltheaters auf und verknüpft sie zu einer Folge von gestisch präzisen, bildhaften Charakterstücken.

Im Zentrum der Biennale standen fünf grosse Musiktheaterproduktionen. Den Auftakt machte der Zweiakter «Seid still» des Ungarn András Hamary, eine schrille Groteske mit blutigem Ausgang nach einem 1966 entstandenen Stück des ungarischen Autors István Örkény. Mit ihrer Unterdrückungs- und Wendehals-Thematik, musikalisch vielfältig karikiert, fehlte es dem Werk nicht an politischer Aktualität. Nicht gut bekam ihm jedoch die vergagte Inszenierung von Christian Kohlmann und Birgit Angele.

Viel Aufmerksamkeit wegen der Inszenierung von Ruth Berghaus fand der Siebenakter «Patmos» von Wolfgang von Schweinitz. Ein abendlanges Grossunternehmen, musikalisch dicht gearbeitet, mit archaisierender Polyphonie und weitausholenden ariosen Solopartien, die den Solisten bewundernswürdige Gedächtnisleistungen abverlangten. Doch leider hatte von Schweinitz zumeist einfach dem wortreichen Text der Johannes-Apokalypse entlangkomponiert. So stellte sich der Regisseurin die Aufgabe, ein Oratorium zu bebildern. Auf dieses rutschige Gelände von Wortgeröll und musikalischer Hyperkonstruktion setzte sie, wie es so ihre Art ist, nochmals einen Überbau von Bilderwelten, der jede direkte Illustration vermied. Leichter wurde es dem Publikum dadurch nicht gemacht. Doch irgendwie interessant war's allemal.

Weniger angestrenzte Bedeutungsarchäologie praktizierte der New Yorker Jazz-Geiger Leroy Jenkins in seiner «Dance Opera» mit dem Titel «The Mother of Three Sons», brillant auf die Bühne gebracht von der New Yorker Tanz-Company Bill T. Johnson / Arnie Zane. Sie basiert auf einem afrikanischen Mythos. Ein Stück neuer afro-

amerikanischer Grossstadtkultur, mit einer stark vom Jazz beeinflussten Musik, bei der der Komponist selbst als Geiger im Orchestergraben mitwirkte. Amerikanische Töne auch in dem von der internationalen Jury prämierten Meisterstück der diesjährigen Biennale, in Hans-Jürgen von Boses «63: Dream Palace». Es erhielt alle drei Hauptpreise: für die beste Musik, die beste Inszenierung (Jonathan Moore) und das beste Bühnenbild (David Blight). Der Zweiakter, basierend auf einer Novelle des Amerikaners James Purdy, besitzt zweifellos viele Reize. Erst einmal den Reiz einer Musik, die mit jazzigen Rhythmen, kaputten E-Gitarrenklängen, Middle-West-Folklore und Revue-Elementen gekonnt auf die Trivialsphäre zurückgreift. Die Vokalsolisten und das Ensemble Modern leisteten unter der Dirigentin Alicja Mounk Hervorragendes. Dann auch den Reiz des Stoffes: Zwei Brüder, 9- und 18jährig, kommen als Waisen in die Grossstadt Chicago und geraten hier unter die Räder. Der ältere verdient sich nachts im Park etwas Taschengeld und wird zwischen einem ausgebrannten Schriftsteller und einer verrückten Millionärin hin- und hergereicht. Am Schluss ermordet er seinen jüngeren Bruder. Grossstadtkolorit, eine Portion Zynismus und ein Schuss Sozialkitsch verbinden sich in «Dream Palace» zu einem bühnenwirksamen und über weite Strecken packenden Stück.

Die Uraufführung von «Le Précepteur» (nach «Der Hofmeister» von Lenz), einem Werk der 47jährigen Französin Michèle Reverdy, konnte ich leider nicht sehen. Manche Besucher der Biennale meinten jedoch, diese Produktion sei vom Werk und von der Inszenierung her (Regie: Philippe Piffault, Bühne: Antoine Fontaine) insgesamt ebenso preiswürdig gewesen wie von Boses Stück. Doch mit Jury-Entscheidungen ist es eben manchmal so eine Sache.

Max Nyffeler

Regenwaldimprovisation

Reinach: Uraufführung von Thomas Demengas «solo per due»

«Solo per due» (violoncelli) e orchestra (1990) des 1954 in Bern geborenen Thomas Demenga, das seine Uraufführung am 17. Mai in einem von DRS 2 live übertragenen Konzert der «Serenata Basel» in der reformierten Kirche von Reinach/BL erlebte – ein Konzert, das dann am 18. Mai in der Basler Martinskirche und am 20. Mai in der Alten Oper in Frankfurt wiederholt wurde – ist ein Stück, welches seinen Titel wahrlich verdient, denn die beiden Solisten sind darin konstant solistisch aktiv.

Nach einer einleitenden Kadenz, in welcher sich die beiden Celli unter Ausschluss des Orchesters gleichzeitig kontrastierend und ergänzend solistisch vorstellen, gesteht Demenga dem Or-



Thomas Demenga

chester, welches sonst sehr sparsam eingesetzt wird, für kurze Zeit eine Hauptrolle zu, indem er dieses einen ersten Endpunkt anstreben lässt (T.20). Dieser Endpunkt wird jedoch dadurch in Frage gestellt, dass im folgenden Abschnitt dann ein Thema bestimmt wird, welches schon vor T. 20 exponiert wurde. Dass es sich dabei um ein von Patrick Demenga, dem Bruder des Komponisten, improvisatorisch gefundenes, jazzhaftes Thema handelt, das hier Eingang in die Komposition fand und in fast allen Stimmen verarbeitet wird, ist für den Komponisten Thomas Demenga jedoch die Ausnahme von der Regel. Unter Improvisation versteht er als Komponist eigentlich etwas anderes. Dies realisiert er in einem nächsten Abschnitt (T. 94ff.), wo er nur Anregungen liefert, die von den Spielern der Solocelli und des Marimbaphons aufgenommen werden sollen.

Neben diesen beiden Formen von Improvisation sind für Demengas «solo per due» jedoch Erlebnisse, welche der Komponist anlässlich einer Australienreise sammelte und dort in Skizzen fasste, zumindest ebenso massgebend: Gerade im Improvisationsabschnitt ab T. 94 steuert der Komponist mit seinen Anregungen auf eine Regenwaldstimmung hin, in die hinein dann ein von den Flöten vorgetragenes «Vogelduo» erklingt, ein Duett, welches der Komponist nach seinen eigenen Worten im australischen Regenwald gehört und aufgeschrieben hat. Eindrücklich dann auch der vor dem schlichten Schluss des Stücks stehende solistische Abschnitt, in welchem wiederum an Urwaldstimmung mahnend die beiden Cellisten dialogisierend miteinander «spielen». Zeitweise werden dabei die Celli auf die Knie genommen und als Resonanzboden für Trommelbewegungen benutzt, was an Aborigines-Rhythmen denken lässt – an Einflüsse jener Ureinwohner Australiens, deren Probleme Demenga auf seiner Reise ebenfalls kennenlernte.

Den Komponisten Demenga gibt es seit 1984. Er ist jedoch nicht auf «normalen» Weg zum Komponieren gekommen: Nachdem er vorher immer schon viel auf dem Violoncello improvisiert hatte, sei er einfach weitergegangen, «bis es anfang zu komponieren». Doch noch heute fühlt sich Demenga nicht eigentlich als richtiger Komponist! Nach seinen eigenen Worten stellt sich bei ihm oft ein ambivalentes Gefühl ein: Einerseits sieht er sich durchaus als Komponisten, andererseits habe er jedoch oft die Idee, nicht ganz in der Welt eines «wirklichen Tonsetzers» zu sein: «Ich bin eben auch Interpret und fühle mich deshalb nur wenn ich Zeit habe als Komponist.» Dass jedoch ein Kompositionsstudium etwas an dieser Situation geändert hätte, bezweifelt er. Im kompositorischen Schaffen Demengas steht bisher eindeutig das Violoncello im Zentrum, wobei er selbst meint, bisher sehr wenig komponiert zu haben: Neben den Aktivitäten als Interpret und Lehrer bleibt nur sehr wenig Zeit. Demenga weiss jedoch, dass er auch in Zukunft weiterhin komponieren wird, da diese Tätigkeit für ihn unheimlich wichtig ist: «Ich merke, dass es mir beim Komponieren gar nicht so sehr um das jeweilige Stück geht; viel wichtiger ist, was dabei in mir passiert: Ich werde innerlich hin- und hergerissen und frage mich jeweils, ob ich das Stück überhaupt meistern werde.»

«Duo? o, Du...» (1985) für Bratsche und Cello (in einer zweiten Fassung für zwei Celli), ein Werk, das von zwischenmenschlichen Konflikten handelt und als Musik zu einem Film entstand, kann als Vorstufe zu «solo per due» angesehen werden, da auch dort improvisatorische Abschnitte vorkommen. Eine Erweiterung der Beziehungsproblematik strebte Demenga dann in «Handmade» (1986) an, einem Stück für drei Celli und Streicher, das auf Anregung Heinrich Schiffs entstand. Wie in «Duo? o, Du...» sind die Beziehungsprobleme jedoch nicht ganz ernst zu nehmenden Charakters und werden auf unbeschwerter Art gelöst. «Duo? o, Du...» ist eigentlich ein lustiges Stück, in welchem die Interpreten sich auch kratzend und schreiend ihrer Probleme entledigen.

Trotz des zeitweise grossen Zeitdrucks bleibt Demenga auch während dem eigentlichen Zu-Papier-bringen seiner Kompositionen noch für neue Ideen offen: In «solo per due» wird beispielsweise ein Thema aus Bernd Alois Zimmermanns «Canto di speranza» (1953–58) zitiert, einer Kantate für Violoncello und kleines Orchester, welche der Interpret Demenga zur Zeit der Niederschrift von «solo per due» aufführte. Da sich auch der Komponist Demenga in der Folge nicht mehr von diesem Thema lösen konnte und es mit dem von Patrick Demenga improvisatorisch gefundenen von «solo per due» einiges gemeinsam hat, musste es schliesslich seinen Weg auch ins Stück finden.

Christoph E. Hänggi

Verwirrende Vielseitigkeit

Winterthur, Theater am Gleis: Portrait Cornelius Schwehr

Verwirrende Vielfalt, Widersprüchlichkeit, Beliebigkeit – meine Eindrücke vom jüngsten «Theater am Gleis»-Abend im Alten Stadthaus von Winterthur sind schwer auf einen Nenner zu bringen. Das ganze Konzert war dem neuen Winterthurer Konservatoriumslehrer Cornelius Schwehr gewidmet. Am stimmigsten erwies sich wohl das Klavierstück «Do you know what means to miss», das raffiniert mit komplexen Rhythmen, Klopfergeräuschen, Resonanzklängen und Einsprengeln etwa von Walzer und Ragtime spielt und in seiner exakt durchgearbeiteten Faktur zu überzeugen vermag. Solostücke für Geige und Posaune wirkten dagegen als fader Abklatsch anerkannter Avantgarde-Stücke, deren kompositorisches Material beim Freiburger Huber- und Lachenmann-Schüler in schlechter Imitation beliebig aufgereiht erscheint. Dazwischen stehen «Introduktion» zu «Stimmen aus dem Massengrab» als Akkord-Metamorphosen von brüchiger Klanglichkeit und «sub-version», eine zunehmende Denaturierung und Mechanisierung des Gitarrenklangs mit irritierenden Flamenco-Einschüben. Zwitterhaft zwischen Biederkeit und scharf sein wollender Ironie stehen die instrumental überladenen Lieder zu Brechts «Der gute Mensch von Sezuan». Den zwiespältigen Eindruck verstärkten die Winterthurer Musiker noch, die sich nicht auf einen Interpretationsstil einigen konnten und teilweise klanglich und intonationsmässig recht unprofessionell wirkten.

Zum Doppelportrait erweitert wurde die Veranstaltung durch einen von Schwehr vertonten Film der Medienwerkstatt Freiburg über den Maler Harald Herrmann: «Nicht aufgeben – nicht vergessen – eine Reflexion» wirkt erfrischend unkonventionell, sogar dilettantisch, jedoch bald auch gewollt originell und bemüht pathetisch. Aufgedonnerter Hyperexpressionismus, ein als Dialektik getarntes Denken in Gegensätzen, dazwischen banale Gesten, leere Floskeln sowie Realismen als irritierende Fremdkörper – und das meiste stark überladen; sogar noch alle Naivität potenzierende Gedichte werden hereingepresst. Dadurch, dass hier viele Eindrücke vom Konzert bestärkt wurden, präsentierte sich der Film beinahe als entlarvender Kommentar. Auch wenn man den Film sowenig mag wie einige dieser Kompositionen: Der Stachel sitzt – und das regt zum Nachdenken an.

Ähnlich vielfältig und sperrig präsentiert sich auch das übrige Programm des «Theater am Gleis». Da man neben dem Insider-Zirkel «Musica Reservata» in der Winterthurer Region der einzige regelmässige Anbieter neuerer Musik ist, muss praktisch unser ganzes Jahrhundert abgedeckt werden. «Les Six» sind hier ebenso noch zu entdecken wie

die Avantgarde schweizerischer oder – mit besonderer Vorliebe – ostdeutscher Provenienz. Die Programme werden von Max E. Keller, Dieter Jordi, Christoph Jaegglin, Dani Schaffner und Andres Müller bewusst subjektiv zusammengestellt. Einen besonderen Platz verdienen dabei umfassende Portraitkonzerte: Neben Cornelius Schwehr waren jüngst Alfred Schweizer und Martin Imholz zu Gast. Das Musikprogramm ist nur ein Teil der TaG-Aktivitäten; vergleichbar der Zürcher Roten Fabrik bestehen verschiedene Arbeitsgruppen: Sprechtheater, Tanz, Lesungen, Kinder- und Jugendtheater sowie Musik, wobei diese neben «Opusmusik» bewusst auch neuere Strömungen des Jazz, Liedermacher und Improvisation umfasst. Darüber hinaus ergibt sich zwischen den verschiedenen AGs eine bemerkenswerte Zusammenarbeit: Lesungen werden mit Konzerten kombiniert (etwa Peter Bichsel und Conrad Steinmann oder Linard Bardill und Orlando Valentini), dazu kommen musik-theatralische Auseinandersetzungen und weitere multimediale und übergreifende Projekte, beispielsweise eine Woyzeck-Woche.

Gegründet wurde diese Kulturwerkstatt 1972 als «Theater am Gleis» mit eigener Truppe; seit zehn Jahren besteht das TaG als Verein. Auch wenn es noch immer weitgehend von einem Szenen-Publikum besucht wird, so hat es sich doch weitgehend etabliert: Aus dem Theater an den Geleisen hinter dem Bahnhof ist man über ein Zelt als «Theater auf der Stör» ins alte Stadthaus gelangt, und ab diesem Herbst wird am Graben ein eigenes Kulturhaus bezogen. Da die Arbeit idealistisch und ehrenamtlich geschieht und die Künstlergagen minimal gehalten werden, konnte man mit den städtischen Subventionen von 60'000 Franken (1988/89) immerhin über 50 Abende programmieren. Etabliert haben sich auch die Beziehungen nach aussen: Das Kindertheater arbeitet für Schulvorstellungen mit der Erziehungsdirektion zusammen, eine Globokar-Performance konnte mit einem Konservatoriums-Workshop kombiniert werden und für Konzerte wurden Kontakte mit anderen Gruppen und Veranstaltern – aus Zürich und der Westschweiz – gesucht und gefunden.

Thomas Gartmann

W Wechselbeziehungen

Dresden: Symposium «Musik und Kunst im 19. Jahrhundert»

Als diese Konferenz vom Organisationskomitee der *European Science Foundation* projektiert wurde, konnte keines der Mitglieder ahnen, dass die Öffnung, die sie innerhalb der wissenschaftlichen Disziplinen während des Symposiums in Dresden vollziehen wollten, sich auf weit grössere Dimen-

sionen erstrecken würde. Die Kommission, die sich aus Germanisten, Kunsthistorikern und Musikwissenschaftlern zusammensetzte, wollte erreichen, dass das Thema «Musik und Kunst im 19. Jahrhundert» nicht nur einseitig aus der Sicht einer Fachrichtung angegangen wird. Gemäss der Auffassungen im 19. Jahrhundert, denen eine strikte Trennung der Künste fremd war, sollte vielmehr das Ziel verfolgt werden, verschiedene Aspekte so zu einem Bild zusammenzufügen, dass ein möglichst breiter Zugang zur Thematik erreicht wird. Was aber darf man von einem derartigen Anspruch erwarten? Ist nicht das Risiko allzu globaler Stellungnahmen zu hoch? Während des Dresdner Symposiums (2. – 4. Mai 1990) jedenfalls ist dieses Wagnis geglückt. Vor allem lag dies wohl – nächst den Beiträgen der Referenten – an der genau durchdachten Konzeption der Tagung: quasi allgemeine, überblicksartige Fragestellungen führten zu konkret spezifischen.

In der ersten Sektion ging es um die Bedeutung kultureller Zentren Europas und daran anschliessend den Einfluss nationaler Entwicklungen auf Kunst und Kultur. Über die Dominanz von Paris und Wien in dieser Epoche besteht kein Zweifel, doch auch die damalige Kleinstadt Dresden hatte sich zu solch einem kulturellen Zentrum entwickelt. Die eigenartige Faszination der Stadt, die sich aus der provinziellen, bürgerlichen Geschlossenheit und einer dennoch bestehenden Offenheit für vielerlei künstlerische Bestrebungen ergab, übte auf Schriftsteller, Maler und Musiker eine magische Anziehungskraft aus. Wagner lebte und arbeitete hier, und auch Carl Maria von Weber konnte sich diesem «verflucht hübschen Nest» nicht entziehen. Kaum eine Charakterisierung trifft mehr zu als jene, mit der Frank Schneider (Berlin/DDR) seinen Beitrag überschrieb: «Lokales Kolorit, nationaler Ton, europäischer Geist». Er spannte den Bogen von einer sachlich-kritischen historischen Analyse bis hin zu realistischen Zukunftserwartungen.

Die ganz unterschiedlichen Mentalitäten dieser drei Städte, von denen die mit der «künstlichsten» Sphäre zweifellos Paris war, wo vor allem in der Malerei Tradition und Wiederbelebung der Antike gepflegt wurden (Danièle Pistone, Paris), spiegelten sich in den verschiedenen europäischen Gebieten wider. Während Wien, wo viele Künstler gleich welcher geographischen Herkunft danach trachteten, «eingeweiht» zu werden (Hartmut Krones, Wien), massgeblichen Einfluss auf die Kultur des ost- und südosteuropäischen Raums hatte, (Primož Kuret, Ljubljana; Jiří Fukač, Brno), war das französische Vorbild in der Kunstszene Skandinaviens unübersehbar (Jan Ling, Göteborg; Kjell Skyllstad, Oslo). Und auch auf der iberischen Halbinsel orientierte man sich an den Ereignissen in den Pariser Opernhäusern und Konzertsälen. Innerhalb der zweiten Sektion richtete

sich das Augenmerk auf das Theater als Gesamtkunstwerk. D.h. nicht allein um Komponisten und ihre Bühnenwerke sollten die Beiträge kreisen, sondern auch um die Institution Theater, um deren äussere und innere Bedingungen. Dass eine eigene Darstellung des Dresdener Theaterplatzes und der Semperoper (Heinrich Magirius, Dresden) nicht fehlen durfte, versteht sich von selbst. Doch auch architektonische Zwänge und Besonderheiten, ausserdem Entwicklungsarten und -möglichkeiten des szenischen Raums (Pierre Vaisse, Paris; Wolfgang Greisenegger, Wien) wurden diskutiert. Eine soziologische Betrachtung, welche die Bedeutung des Opernhauses für Kunstästhetik und öffentliches Leben analysierte, lieferte Eckart Kröplin (Dresden) anhand des Beispiels der Semperoper, Dresdens «bürgerlichem Versailles.»

Mit dem Schlagwort «Gesamtkunstwerk» ist untrennbar der Name Richard Wagners verbunden. Sein musikdramatisches Konzept, in dem der Festspielgedanke notwendig miteinbezogen werden muss, wirft immer noch viele Fragen und Diskussionspunkte auf, die – wie das Referat Theo Hirsbrunners zeigte – auch auf unkonventionelle Art und Weise präsentiert werden können, indem man nämlich durch Zitate den Komponisten selbst zu Wort kommen lässt und dessen nicht selten vorhandene Widersprüche interpretierend in ein Netz einbindet, das ungewohnte Zugänge erlaubt. Der Tagungsort für diesen zweiten Abschnitt des Symposiums bot zudem einen reizvollen Hintergrund: Haus und Garten des Wagner-Hauses in Gropa.

Im dritten Teil der Konferenz schliesslich ging es um die unmittelbaren Wechselbeziehungen zwischen Musik, Literatur und Malerei. Mit welchen Mitteln Maler musikalische Eindrücke, Themen und Sujets in die bildende Kunst umsetzen, sich ihrer bedienen, sie in ihrer Arbeit modifizierten und umformten, wurde durch eine Reihe treffendst ausgewählter Beispiele deutlich (Paul Hadermann, Brüssel). Von einer «Musikalisierung» der Malerei im 19. Jahrhundert zu sprechen, scheint in diesem Zusammenhang nicht nur möglich, sondern sogar zwingend. Selten zugängliche – und dies ist in zweifachem Sinne zu verstehen – Annäherungen an die Malerei Skandinaviens, die die europäischen Kunsttheorien reflektierten, bildeten eine überaus informative Ergänzung.

Dass andererseits auch Musiker sich von Bildern zu Kompositionen inspirieren liessen, sie durch Musik ausdeuteten, ihnen hierdurch neue Dimensionen hinzufügten, lässt sich beispielsweise an Kompositionen Franz Liszts zeigen, der sich u.a. auf Werke Michelangelos bezog (Peter Andraschke, Giessen). Und die Literatur spielte als drittes Element ebenfalls eine wichtige Rolle, was die Erörterung der Bezüge zwischen dem Maler Salvator Rosa, dem Dichter E.T.A. Hoffmann und wiederum Franz Liszt ergab (Günter Schnitzler, Frei-

burg). Hier offenbarte sich wohl am deutlichsten die Struktur der Künste im 19. Jahrhundert, einem Zeitraum, in dem in Kunst und Wissenschaft das Ideal des umfassenden Gebildetseins gültig war.

Edelgard Spaude

Musiker gekündigt – Warten auf Stiftung

Lugano: Zur aktuellen Situation des Orchesters der RTSI

«Verliert das Tessin sein Orchester? – Die 41 Musikerinnen und Musiker des Radioorchesters der italienischen Schweiz haben am Donnerstag die Kündigung ihres Arbeitsvertrags auf den 30. September erhalten. Wie der Präsident des Radioorchesters, Charles Eshkenazy, erklärte, besteht dennoch die Hoffnung, dass die Entlassenen ihre Stellung zurückbekommen. Dazu muss jedoch eine Stiftung gegründet werden ... Sollte trotz allen Zusicherungen die Gründung der Stiftung nicht rechtzeitig erfolgen, so würde das Tessin sein einziges Sinfonieorchester einbüßen.»

Die hier stark gekürzte Meldung der Schweizerischen Depesch-Agentur (sie war am 29. Juni etwa im Zürcher Tages-Anzeiger zu finden) kam für manchen relativ überraschend, obwohl sich das Ganze längst anbahnte. Seit 1985 spricht die SRG von einer Reduzierung ihrer Beteiligung am Radioorchester in Lugano. Vereinzelt wurden in den Medien, etwa in der *Dissonanz* vom Mai 1988, die wichtigsten Fragen und Fakten zu einer damals noch offenen Diskussion dargelegt. Im Dezember 88 übergab Nationalrat Fulvio Caccia seinen Rapport für die Schaffung einer Stiftung (Fondazione dell'Orchestra della Svizzera Italiana – FOSI) der Regierung. Der Stiftung sollen neben der SRG die Kantone Tessin und Graubünden sowie die Radio- und Fernsehgesellschaft der italienischen Schweiz angehören. Das alles war bekannt, und die Grundlagen zu einer Diskussion auf politischer und kultureller Ebene waren gegeben, aber sie wurden anscheinend zu wenig genutzt.

Der alte kollektive Gesamtarbeitsvertrag zwischen SRG und Orchester lief Ende 1989 aus. Da sich keine definitive Entscheidung anbahnte, hat die SRG nach drei Monaten des Zuwartens den still weiterlaufenden Vertrag auf Ende September 1990 gekündigt (die Kündigungsfrist beträgt sechs Monate). Bis Ende des Jahres wäre die Finanzierung des Orchesters von seiten der SRG zwar gesichert, das Budget ist da, aber bis zum nächsten Termin (März 91) wollte die SRG die Kündigung, wie Carlo Piccardi, der Leiter der Abteilung Musik beim RTSI, sagte, nicht hinauszögern. Diese neue Situation, so Piccardi, sei lange voraussehbar gewesen und entstehe nicht aus einem Fehler der SRG.

Wo die Widerstände liegen, bei der Regierung, bei den Gemeinden (im

Tessin gab's und gibt's immer wieder die Uneinigkeit der Regionen und vor allem der drei wichtigeren Städte Bellinzona, Locarno und Lugano) oder gar beim Orchester selber, ist aus der Distanz nicht eindeutig zu erkennen. Mit der Gründung der Stiftung hat man jedenfalls lange zugewartet, nachdem die SRG ihr Anliegen (Sparmassnahmen) vorgebracht hatte.

Um wenigstens eine Übergangslösung zu finden, muss das Erziehungsdepartement einen Antrag (Messaggio) ans Parlament, den Gran Consiglio richten, der dann in der Herbstsession behandelt würde. Dieser Antrag ist tatsächlich, wie Lorenzo Sganzi von der Sezione Culturale bestätigte, noch vor den Sommerferien ans Parlament gegangen. Wenn sich die Politiker im September einigen können und gegen eine Entscheidung des Parlaments kein Referendum ergriffen wird, so wären die 2,9 Mio. Franken zur Erhaltung des Orchesters gesichert. Weitere 2,8 Mio. würde die SRG dazu beisteuern. Die Hilfe von Sponsoren wäre sicherlich willkommen. Eine Vergrößerung des Orchesters freilich von heute 41 auf etwa 60 Musiker, wie sie vor allem auch der Chefdirigent Marc Andrae wünscht, scheint jedoch zurzeit ausser Diskussion.

Die Kündigung nun hat im Tessin doch endlich dazu geführt, dass das Orchester von den Medien beachtet wird – zumindest, was eine Entlassung der Musiker betrifft. Es ist allerdings bezeichnend, dass man sich erst jetzt aus, sagen wir: humanitären Gründen dafür einsetzt. Die Frage nach der kulturellen Bedeutung des Orchesters für die italienischsprachige Schweiz war längst gestellt, aber man hat sie verdrängt. Das Orchester ist nicht nur für das Konzertleben, sondern auch für die Musikerziehung in der italienischsprachigen Schweiz von zentraler Bedeutung. Es kann auf eine ereignisreiche Geschichte (zum Teil mit berühmten Dirigenten und mit zahllosen Raritäten im Programm) zurückblicken, es ist mit über 50 Jahren das älteste Radioorchester der Schweiz und leistet seine Beiträge nicht nur in den Programmen von RTSI, sondern auch in den Gemeinschaftssendungen der ganzen SRG. Nun sollte man im Tessin endlich so weit kommen, nicht bloss Übergangslösungen zu suchen, sondern eine Entscheidung zu treffen, die – auch mit einem kleineren Orchester – Stabilität im Südschweizer Musikleben gewährleistet. Thomas Meyer

Treten an Ort

Zürich: Das Programm der Tonhalle-Gesellschaft für die neue Saison

Sieben Werke von lebenden Komponisten auf den Programmen der Tonhalle-Gesellschaft für die neue Saison: Marcel Landowskis «Quatre préludes pour l'Opéra de la Bastille», Aribert Reimanns Konzert für Violine, Violoncello

und Orchester, Cellowerke von Friedrich Cerha und Nicolas Maw, Witold Lutoslawskis Klavierkonzert, eine Auftragskomposition von Michel Tabachnik zur 700-Jahr-Feier, sowie «Jubiläum» von Karlheinz Stockhausen – letzteres allerdings nicht zum Eidgenossen-Jubiläum, sondern als Ouvertüre zu einem Rachmaninoff-Klavierkonzert und einer Dvorak-Sinfonie. Reimanns Doppelkonzert ist eingeklemmt zwischen die 3. Suite von Bach und die «Pastorale» von Beethoven. Landowskis Gelegenheitswerk dürfte auf Wunsch des Dirigenten Michel Plasson gespielt werden; die Cellostücke von Cerha und Maw sind vermutlich ebenfalls nicht aufgrund konzeptioneller Überlegungen, sondern dem Solisten Heinrich Schiff zuliebe ins Programm gekommen. Ein Werk eines Schweizer Komponisten – es ist das einzige – liess sich zur 700-Jahr-Feier kaum vermeiden, ebensowenig eine Uraufführung – es ist die einzige. Zeitgenössische Musik als Pflichtübung, als Auftrittsmusik für verspätete Gäste, als Entgegenkommen an Interpreten – das zeigt die Lust- und Konzeptlosigkeit, mit der Zürichs grösster Konzertveranstalter Programme macht. Merken wir noch an, das von verstorbenen Meistern der Neuen Musik nur gerade B.A. Zimmermann mit seinem Oboenkonzert vertreten ist; selbst die Urgrossväter Schönberg, Berg und Webern kommen in den Orchesterkonzerten nicht vor, ausser Schönberg mit der spätromantischen «Verklärten Nacht».

Das ist Programmpolitik nach dem von Tonhalle-Direktor Richard Bächli proklamierten Motto: «Sie (die Tonhalle-Gesellschaft) muss Konzerte veranstalten, welche die Säle und Kassen füllen.»¹ Nur dass inzwischen selbst diese Rechnung nicht mehr aufgeht! Für das von Lorin Maazel dirigierte Junifestwochenkonzert wurde der Saal trotz Hunderten von Freikarten nicht voll – und dies, obwohl das einzige halbwegs moderne Werk, das Violinkonzert von Samuel Barber, durch jenes von Mendelssohn ersetzt wurde. So beisst sich die publikumsnahe Politik in den eigenen Schwanz: Setzt man bloss auf Prestige und leichte Bekömmlichkeit, ist sehr bald nichts mehr renommierter und glatt genug, dann genügt Maazel nicht, es muss auch Stern und das Beethoven-Konzert sein, und am Schluss ist es dann halt das Tonhalle-Orchester, welches Saal und Kasse nicht füllt. Womit dann das Orchester aufgelöst und stattdessen Subventionen für Flüge nach Berlin oder Wien ausgeschüttet werden könnten ...

Natürlich sind die Konzerte mit weniger bekannten Werken und Interpreten nicht besser besucht als besagtes Maazel-Konzert, wenn es sich nicht um Pflichtübungen, d.h. Abonnementskonzerte, handelt. Kein musikinteressierter Mensch hört sich freiwillig solche Programme wie die eingangs erwähnten an. Und: durch das ewige Schielen nach dem kurzfristigen Erfolg ist das Publikum, welches andere als Renommier-

und Zerstreuungsbedürfnisse hat, vernachlässigt oder gar nicht erst herangezogen worden. Dass ein anderes Publikum immerhin noch existiert, haben gelegentliche tollkühne Abenteuer wie ein Ligeti-, Ives- oder Satie-Abend bewiesen. Ich kann mich erinnern, dass einst auch die Schönbergischen «Gurre-Lieder» den Saal zu füllen vermochten. Mag sein, dass dies inzwischen schwieriger geworden ist, nachdem die Stadt, wie Bächli schreibt, «in zunehmendem Masse geradezu heimgesucht wird von neuen Konzertveranstaltern und Konzertveranstaltungen». Aber ebenso klar ist, dass es in dieser Situation einer grösseren Konkurrenz – nicht nur durch andere Veranstalter (die Bächli offenbar als Landplage empfindet), sondern mindestens so sehr durch mittlerweile erstklassige Tonträger – nicht genügt, dem internationalen Betrieb hinterherzulaufen und zu nehmen, was dort so zu haben ist. Warum soll ich dreimal in die Tonhalle laufen, um Bartoks sechs Streichquartette mit dem Alban-Berg-Quartett zu hören, wenn ich diese Gesamtausgabe in besserer Klangqualität und ohne Unterbruch durch unpassende Mozart-Quartette zuhause auf CD² hören kann? Aber vermutlich hält man selbst einen solchen Mozart-Bartok-Zyklus für eine Kühnheit, deren allfälliger kommerzieller Misserfolg wieder einmal bewiese, dass man mit reinen Tschaikowsky-Programmen, wie sie in der nächsten Saison vom National Symphony Orchestra Washington (Rostropowitsch dirigiert «Romeo und Julia», die Streicher-Serenade und die 4. Sinfonie) und dem Sinfonieorchester des Sowjetischen Rundfunks Moskau (1. Klavierkonzert, 5. Sinfonie) durchgezogen werden, halt doch besser fährt. Nur: Wozu brauchen solche Konzerte ein hochsubventioniertes Institut als Veranstalter? Das kann doch die Schweizerische Kreditanstalt, die das Patronat dafür übernommen hat, auch selbst besorgen. Und warum werden die traditionell ausabonnierten Reihen immer noch recht günstig angeboten, zumal diese gutgepolsterten Plätze dann oft nicht einmal eingenommen werden? Dass Abonnementskonzerte keine kulturellen Anlässe sind, ist sogar den Biletverkäufern bewusst: Als ich vor ein paar Jahren Pressekarten für ein Konzert des LaSalle-Quartetts haben wollte, beschied mich der Chefkassier, das sei ein Abonnementskonzert, er wüsste nicht, warum das für mich von Interesse sein sollte; es gelang mir nicht, den Mann davon zu überzeugen, dass seine im allgemeinen durchaus richtige Einschätzung in diesem speziellen Fall unzutreffend sei. Dass inzwischen auch die Besuchsdizziplin nachlässt, lässt darauf schliessen, dass Abonnementskonzerte als Orte gesellschaftlicher Repräsentation nicht mehr so gefragt sind wie ehemals.

Dieser allgemeine *déclin*, zu dem auch die seit Kempes Abgang permanente Chefdirigenten-Krise gehört, könnte Anlass sein, sich eine andere Strategie zu überlegen. Beispiele aus andern

Städten zeigen, dass es langfristig mehr bringen kann, sich an ein Konzept zu halten statt an Unterhaltungs- und Repräsentationsbedürfnisse. So ziehen die unkonventionellen und klugen Programme des Basler Musik Forums ein grösseres Publikum an als manche Schlachtrösser-Konzerte der Tonhalle-Gesellschaft. Auch das Beispiel der Frankfurter Oper unter Gielen zeigt, dass ein konsequent durchgehaltenes Konzept nach einigen flauen Jahren ein grosses und treues Publikum heranbilden kann. Ob etwas Ähnliches in Zürich auch greifen würde, ist natürlich nicht sicher; es kann schon sein, dass der Zürcher Boden inzwischen so steinig geworden ist, dass darauf nichts Lebendiges mehr wächst. In dem Fall könnte ja immer noch die Tonhalle in eine Turnhalle umgebaut werden...

Im Ernst: Der neue Zürcher Stadtrat, der bisher vor allem durch seine Sparbemühungen von sich reden gemacht hat, sollte die Gelegenheit nutzen, sich in der Musikpolitik durch einige neue Akzente zu profilieren. Ein Leistungsauftrag der subventionierenden Behörde, wie ihn Rudolf Kelterborn³ vorgeschlagen hat, könnte gegenüber dem status quo schon eine Verbesserung bringen. Dass eine grössere Quote zeitgenössischer Musik allein nicht genügt, zeigt sich allerdings, wenn man das diesbezügliche Tonhalle-Angebot der nächsten Saison extrapoliert. Das derzeitige Programm krankt ja gerade daran, dass mancherlei Interessen daran sichtbar werden, nur kein inhaltliches Konzept. Wenn in dieses Bündel auch noch die Interessen der Schweizer Komponisten und Interpreten eingebracht werden – die ein subventioniertes Institut sicher eher zu befriedigen hat als jene von Plattenmultis –, würde uns das womöglich noch absurdere Programme bescheren als die derzeitigen. Selbst die NZZ, das Leibblatt der Stammklientele der Tonhalle-Gesellschaft, hat eine Änderung der laiendominierten Struktur der Tonhalle-Gesellschaft, im wesentlichen die Schaffung eines Intendantenpostens, gefordert.⁴ Eine fachlich kompetente Leitung (und das Fach heisst Musik, nicht Finanzwesen oder Tourismus), in anderen Kulturbetrieben dieser Grössenordnung eine Selbstverständlichkeit, wäre Voraussetzung dafür, dass endlich ein Programm entstehen könnte, das diesen Namen verdient.

PS 1: Wie man hört, stellt die Tonhalle-Gesellschaft das Orchester für die Weltmusiktage der IGMN, die im September 1991 in Zürich stattfinden, nicht zur Verfügung.

PS 2: «Lebendig begraben», 14 Gesänge für Bariton und Orchester von Othmar Schoeck nach Gedichten von Gottfried Keller – sicher eine der bedeutendsten Keller-Vertonungen –, figurierte nicht in den Programmen der Junifestwochen, die unter dem Motto «Ein Fest für Gottfried Keller» standen. Dafür spielte das Tonhalle-Orchester in seinem 3. Junifestwochen-Konzert die Faust-Ouvertüre von Richard Wagner,

und «Tod und Verklärung», Tondichtung von Richard Strauss nach Alexander Ritter. Christoph Keller

¹ Aus einem Referat, gehalten anlässlich der Generalversammlung 1989 der Tonhalle-Gesellschaft, in: Tonhalle Info 13, Mai 1989

² EMI 667-747 720-8 (3 CD)

³ «Ins Ghetto mit der Neuen (Schweizer) Musik?» in: Jahresbericht 1987 des Schweizerischen Tonkünstlervereins, S. 3ff.

⁴ Peter Hagmann, «Auf zu einem Schritt nach vorne, Fragen und Antworten zur Lage der Tonhalle-Gesellschaft», NZZ, 22.2.90, S. 90

E in Riese pro Platz

Ein «Goldenes Schweizer Musik-Archiv» zur 700-Jahr-Feier

Möchten auch Sie in die 700jährige Schweizer Musikgeschichte eingehen? Egal ob Berufskünstler oder Laie, ihr musikalisches Schaffen wird im *Goldenen Schweizer Musik-Archiv* dokumentiert, sofern Sie sich das Fr. 980.— plus ein reproduzierbares Band kosten lassen. Doch halb so schlimm: Wie bei den Steuern wird zunächst nur die Hälfte fällig und erst drei Monate später der Rest (von einem Skonto bei sofortiger Bezahlung des ganzen Betrags ist allerdings nicht die Rede), und ein Band wird sich bei der SRG, die anderslautenden Gerüchten zum Trotz immer noch recht fleissig das einheimische Musikschaffen dokumentiert, schon finden lassen. Wenn nicht, lässt sich vielleicht in der Landesphonothek eine 700-Jahr-Aufnahme ausgraben. Jene sei ebenso wie Radio und Fernsehen am Projekt beteiligt, schreibt der Werbetext, und Pro Helvetia habe grundsätzlich Unterstützung signalisiert. Natürlich nicht Ihnen, lieber Musikschaffender – unter Fr. 980.— + Band kommen Sie nicht weg, dafür dürfen Sie die Tonträger zum Händlerpreis kaufen –, nein, das Unterstützungs-Signal gilt dem Mimos-Verlag (Programmgestalter: Bernhard-Theater-Chef Eynar Grabowsky), der für «Das Goldene Schweizer Musik-Archiv, die offiziellen Jubiläums-Schallplatten <700 Jahre Eidgenossenschaft> einen Vertrag mit der Schweizerischen Eidgenossenschaft, vertreten durch Herrn Marco Solari, geschlossen hat» – so der Werbetext, dem gleich ein Anmeldeformular beiliegt.

An diesen Vertrag konnte sich der vielbeschäftigte Jubiläums-Delegierte zunächst nicht mehr genau erinnern. Jedenfalls behauptete er laut «Sonntags-Zeitung» vom 22. Juli, er habe mit dem Mimos-Verlag einzig einen Vertrag zur Nutzung des offiziellen Feier-Signets abgeschlossen; alle, die das Logo kommerziell verwerten wollten, bekämen es, die Bezeichnung «offizielle Platte» sei deshalb unannehmbar. In der darauffolgenden Ausgabe vom 29. Juli musste Solari diese Äusserungen allerdings zurücknehmen: Der Mimos-Verlag habe mit dem Büro des Delegierten einen rechtsgültigen Vertrag abgeschlossen, der ihn berechtige, diese Reihe als «offizielle Jubiläums-Schallplatten» oder als «offizielles Jubiläums-Produkt» zu bezeichnen. Einzig an der Feststellung, dass dieser Vertrag keine Exklusivität beinhalte, hielt Solari fest. Warten Sie also ab: Vielleicht kommt

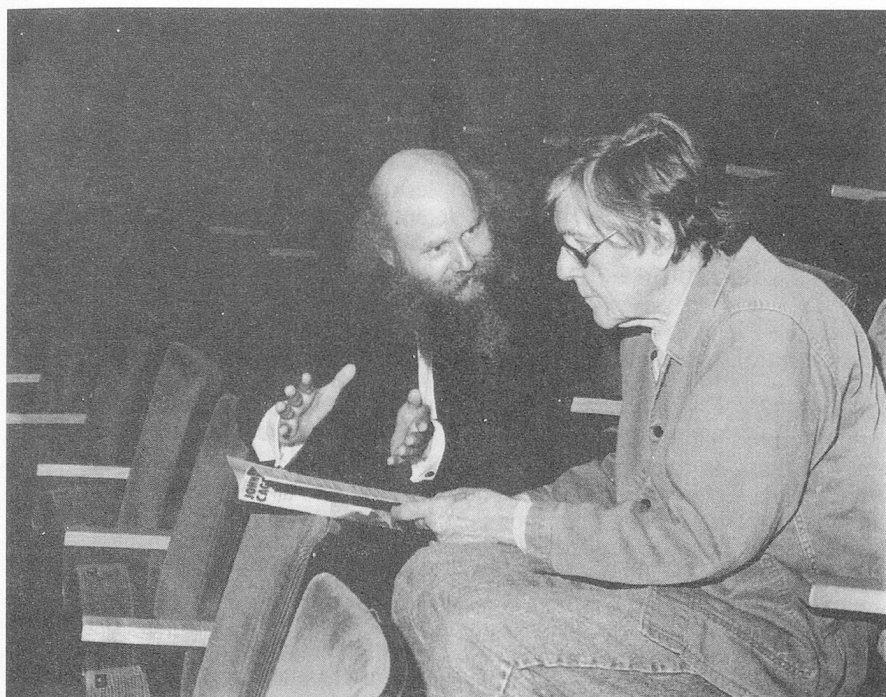
ein noch Schläuerer und bietet für etwas mehr Geld ein Diamantenes Schweizer Musik-Archiv an. Gratis zu haben ist nur die Genehmigung des Büro Solari, dergleichen als offiziellen Beitrag zur 700-Jahr-Feier zu deklarieren. Dort ist man angesichts von Kulturboykott und drohender Budgetüberschreitung offenbar um jede Note froh, besonders wenn sie von den Kulturschaffenden selbst aufgebracht wird. Christoph Keller

Réussite dans l'Oberland

John Cage à Wetzikon et sur disque

Le Musikkollegium Zürcher Oberland nous offrait un très beau bouquet d'événements ce week-end du 12 et 13 mai 1990 à Wetzikon. Tout d'abord la venue de John Cage lui-même, personnage indéniable de la vie musicale d'aujourd'hui. Quel compositeur vivant est capable de rassembler dans l'aula d'une école cantonale de l'Oberland zurichois plus de 600 personnes pour chacun des trois concerts (répartis sur un samedi après-midi, un samedi soir et un dimanche matin) organisés par René Müller, Werner Bärtschi et leur équipe. Lorsqu'on a 78 ans, il est souhaitable d'avoir rencontré un certain succès populaire, pensez-vous. Bien sûr, mais ce succès à été obtenu en l'occurrence sans l'ombre d'une concession, tant de la part du compositeur que du programmeur et des musiciens. Qu'on imagine la densité et la diversité de ce qui était proposé, embrassant depuis les œuvres des années quarante jusqu'à une création. Ce week-end aura été l'occasion d'un panorama le plus large possible de la musique de John Cage, si fréquemment adulé (ou décrié) pour sa démarche et son aura symbolique, mais en définitive si peu réellement entendu. Voilà aussi un événement qu'il convient de souligner.

Les œuvres qui valurent à Cage un début de notoriété ont cinquante ans déjà: on a pu notamment entendre à Wetzikon *Second Construction* (1940) pour quatuor de percussion et *She is asleep* (1943) pour 12 toms-toms, voix et piano préparé: expériences précoces d'une musique à la fois très contrôlée rythmiquement et si subtile dans le spectre de ses dynamiques qu'elle préfigure déjà les œuvres-limites ultérieures. Les percussions semblent tout juste émerger d'une sorte de bruit primordial naturel. Les pièces pour piano préparé – cet orchestre de percussions miniature ainsi que le conçut John Cage – nous convient à une expérience d'écoute semblable. Dans les *Three Dances* (1944/45) par exemple, mélancoliques et barbares, la fougue requise des interprètes est sans cesse contredite par le timbre insolite et retenu que l'instrument émet: impossible de faire «sonner» à la manière pianistique conventionnelle un piano préparé. Le contraste est particulièrement flagrant dans le *Concerto* pour piano préparé et orchestre de chambre, datant de 1951: c'est sans doute l'une des œuvres les plus frappantes que l'on ait



John Cage et l'organisateur des journées d'hommage, le pianiste Werner Bärtschi
©Michael Würtenberg

entendues à Wetzikon. Elle forme une sorte de radiographie de l'histoire de la musique de son époque: l'artisanat de timbres du piano s'oppose à la rigueur quasi sérielle de l'écriture de l'ensemble instrumental en une violence contenue. Cette opposition a valeur de métaphore pour l'ensemble de l'œuvre de Cage. Loin d'avoir été le libérateur anarchiste et vaguement farfelu des sons, comme se complaît encore trop à le considérer l'*opinio communis* (celle de beaucoup de «spécialistes» de la musique), ce dernier est en effet peut-être celui qui a posé le problème avec le plus d'acuité: d'une part le besoin pour ainsi dire politique d'une dissolution de la musique dans la vie, et d'autre part l'exigence absolue de rigueur et de pureté, de «professionnalisme», voudrait-on dire. Si un tel terme ne servait précisément de rempart à ce contre quoi se retourne l'œuvre et la pensée de Cage: l'académie bien-pensante. C'est à mon sens cette tension insoluble et féconde qu'ont parfaitement su démontrer les interprètes de ces journées, acteurs nécessaires de la réussite. Car quoi qu'on pense, l'œuvre de Cage exige de l'interprète une vraie technique, non seulement de l'instrument, mais de son propre corps en entier, de sa tenue sur scène, de son rapport avec les objets et personnes qui l'entourent. Et le public a sans doute été sensible à cet engagement réel – Cage n'a cessé de répéter à quel point était nécessaire «un art qui modifie nos vies» – sans quoi toutes ses œuvres, et toutes celles des compositeurs qui suivent sa démarche, tombent dans l'anecdotique et le grotesque. C'est particulièrement vrai pour des pièces aux effectifs et aux événements «extra-musicaux», comme *Imaginary Landscape no 4* (1951) pour 12 radios et chef, *Music Walk* (1958) pour un ou plusieurs pianistes – auxquels la partition prescrit un certain nombre de déplacements autour du pia-

no et l'utilisation d'une panoplie de gadgets –, ou encore *Theatre Piece* (1960) pour plusieurs exécutants: l'interprète, constamment sur le fil du rasoir, doit absolument faire preuve d'une sorte de neutralité, de retrait, qui paradoxalement est le garant de cet engagement.

Sans faire le détail de tout le programme, nous noterons aussi l'exécution du *Concert* pour piano et orchestre, créé en 1958 et occasion d'un mémorable scandale. L'œuvre ne comporte pas de partition d'ensemble. Chaque partie contient à la fois des directives très précises et des libertés tout aussi spécifiques, y compris pour le chef, qui joue le rôle d'un chronomètre à vitesse variable au moyen d'une gestuelle tout à fait insolite (solution «artisanale» au problème de la diversité des tempi, comme l'affirme le compositeur) et pour le pianiste, pourvu d'une énorme partie dont il assume une réalisation sélective en pleine liberté de choix. John Cage a conçu son *Concert* comme un rassemblement de différences extrêmes, et son œuvre défie en effet la conception cohérente et unitaire de l'œuvre d'art occidentale. Si bien sûr il en faut plus pour provoquer le scandale aujourd'hui (ou plutôt, si même le plus scandaleux est reçu comme admissible et aussitôt médiatisé, neutralisé), cette œuvre de Cage garde néanmoins toute la dimension apocalyptique qu'y avait entendue Theodor Adorno à la fin des années cinquante: toute relation rationnelle, tout système que l'oreille tente pour ainsi dire par nature de restituer s'écroule l'instant d'après. L'exigence d'écoute est extrême, et sans doute a-t-on rarement condamné avec autant de vigueur, du seul point de vue intramusical, l'attitude habituelle de l'auditeur installé dans sa passivité.

Événement encore que *Fourteen*, commande du Musikkollegium Zürcher

Oberland, et créé lors de ce week-end par René Müller, Werner Bärtschi et l'Ensemble «Studio für Neue Musik Konservatorium Zürich». Cage désigne sa nouvelle pièce, qui comprend comme son nom l'indique 14 instruments, comme une partie de piano solo dans le contexte d'une société sonore anarchique. De fait, la partie solo (pour laquelle a été inventé la technique du «bowed piano»: les cordes ne sont plus frappées, mais frottées à l'aide de ficelles montées à l'avance, ce qui confère à l'instrument une pilosité tout à fait préhistorique) fonctionne à la manière d'un catalyseur chimique: le piano ne ressort plus du tout comme la partie principale, mais ordonne autour de sa sonorité si particulière tous les autres instruments, aux timbres pourtant bien distincts; seuls de brefs éclats des percussions interrompent avec violence, mais comme toujours chez Cage une violence très interiorisée et intime, le flux continu et imperceptiblement changeant des sonorités «frottées». *Fourteen*, interprété pour la première fois un jour après l'enterrement de Luigi Nono à Venise, sonnait comme un ultime hommage à celui dont l'attitude musico-politique, avec des moyens certes très différents, a sans doute eu beaucoup en commun avec la visée de Cage, et dont certaines des dernières œuvres révèlent à l'écoute une parenté étonnante avec la dernière création de Cage.

Le panorama proposé à Wetzikon (une partie des œuvres était reprise la semaine suivante à Schaffhouse et à Saint-Gall) mettait aussi l'accent sur l'un des aspects les plus intéressants de l'activité de Cage aujourd'hui: une lecture d'extraits de *Empty Words IV* (1975) superposée ici à la version pour un piano de *Winter Music* (1957). On sait que Cage s'adonne depuis plus de dix ans à la lecture publique de ses textes préparés selon diverses techniques littéraires (notamment celle du mésostiche, où le nom-programme est disposé verticalement à l'intérieur d'un texte, et ne ressort bien entendu pas lors de la lecture mais fournit à celle-ci une sorte de code architectural secret). Cage, d'une voix très douce, psalmodie son texte morcelé à l'extrême, qui apparaît comme une agglutination de sons où il devient difficile d'entendre le découpage en phonèmes, entrecoupés de très longs silences: en ce dimanche matin régnait une atmosphère quasi religieuse, peut-être l'ambiguïté majeure qu'a suscitée la réception de son entreprise, qu'il appartenait désormais, c'est sûr, à ceux qui la défendent de désamorcer absolument. Cage lui-même semble en avoir pris la mesure: «People don't go to church anymore!» affirmait-il en un grand éclat de rire à la fin du concert.

Un «danger» évidemment moindre, c'est celui de la mise en conserve réductrice de sa musique par l'industrie du disque. L'échappée cagienne hors du modèle traditionnel de l'œuvre musicale est poussée si loin qu'une petite proportion seulement de sa musique supporte honorablement l'épreuve du dis-

que: c'est le cas surtout des œuvres pour piano préparé, brèves pour la plupart, bien circonscrites, somme toute assez convenables en concert traditionnel (n'était le problème de la préparation du piano), à tel point que pour le public attentif à la seule publication discographique, Cage est presque exclusivement synonyme de piano préparé. On dispose en effet d'un certain nombre d'enregistrements, souvent éparpillés au milieu d'œuvres d'autres compositeurs utilisant l'instrument de façon inhabituelle (cf. par exemple l'enregistrement de Werner Bärtschi datant d'il y a quelques années: «Klangklavier»). C'est surtout les *Sonates et Interludes* (1946-48) qui se sont vu attribuer les honneurs de l'enregistrement. Au moins cinq versions existent aujourd'hui: la dernière en date est celle de Joshua Pierce (enregistrée en 1975 mais disponible maintenant seulement). Elle n'apporte rien de véritablement neuf à l'interprétation de ces seize sonates et quatre interludes, mais souffre du même défaut – ou plutôt défend un parti pris d'interprétation que je ne partage pas – que ce que propose ce même pianiste sur deux autres disques de la même firme* consacrés à diverses œuvres pour piano et piano préparé de Cage (et qui contiennent aussi quelques pièces avec d'autres instruments, comme *Nocturne* (1947) pour piano et violon ou encore *She is asleep* pour percussion, piano préparé et voix): ce défaut (si c'est un réflexe inconscient) – ou ce parti pris (s'il est assumé en toute conscience, ce dont nous ne déciderons pas) –, c'est l'intervention intempestive de l'interprète pianiste avec tout son bagage hérité du XIX^e siècle, l'emphasis apportées à son «beau toucher» (que curieusement on ne ressent jamais mieux que lorsque le piano est plein de vis et de clous), l'adjonction d'une expressivité, la mise en avant de la subjectivité que précisément critique radicalement cette musique. Interpréter Cage comme un romantique, c'est à mon sens l'amputer de quelque chose d'essentiel. Mais cette caractéristique séduira, ou à défaut rassurera certains. Cela dit, la démarche de Joshua Pierce a au moins le mérite de la cohérence, de même qu'il faut souligner l'intérêt de son choix: plusieurs pièces sont ici enregistrées pour la première fois, *A Room* (1943) est présenté dans ses deux versions possibles: piano ou piano préparé, et l'écoute regroupée de toutes ces œuvres, difficilement réalisable lors d'un concert puisque chaque pièce requiert une préparation spécifique, est d'un intérêt indéniable. La qualité de l'édition est elle aussi hors de cause, même si, en constatant l'enthousiasme de certains thuriféraires dans les notices explicatives («Cage ranks, despite his contemporary guise, with Galileo or Goethe or, yes, Christ.»), Cage paraît à nouveau d'un de ces immenses éclats de rire dont il a le secret.

Vincent Barras

* John Cage: Sonatas and Interludes for prepared piano (1946-48) (Wergo, WER 60156-50); Works for piano and prepared piano, vol. I (WER 69151-50) et vol. II (WER 60157-50).

Discussion Diskussion

Arrêtons les luttes

Concerne: Ph. Albèra, *Le mythe des Fondements*, Dissonance no. 24 p.4

Le débat n'est pas nouveau: depuis qu'un homme préhistorique a émis un son – si doux ou rugueux soit-il –, un autre a nié la légitimité de sa place et de sa signification. Le débat à propos de l'influence d'Ernest Ansermet sur la vie musicale en Suisse romande, dont l'article de Philippe Albèra n'est qu'un avatar, s'inscrit dans cette stratégie: *c'est ma musique à moi qui est la vraie musique*.

Toutefois le débat avec ses contradictions, ses détracteurs et ses provocateurs, a au moins le mérite d'exister. Et c'est déjà une liberté fondamentale. Mais je trouve qu'il y a une certaine misère dans ce débat et ne suis pas certain que ce soit là le vrai débat à faire. Si l'on a vraiment besoin pour avancer de démolir le passé, c'est qu'il y a peut-être un manque d'imagination. Car en fait, vouloir démolir ce qui a été, c'est encore une manière de s'y accrocher.

Arrêtons ces luttes fratricides et parlons des mythes à venir, ceux que nous construisons aujourd'hui pour les léguer à nos enfants demain.

Jean Guiot

Disques Schallplatten

Carter symphoniste

Elliott Carter: *Piano Concerto / Variations for Orchestra*

Ursula Oppens, piano; Cincinnati Symphony Orchestra, conductor Michael Gielen

New World Records NW 347-2

Quoique représentant deux décennies stylistiquement distinctes, ces deux grandes pièces orchestrales attestent des préoccupations et des caractéristiques communes à toutes les œuvres de la maturité de Carter, à partir de la sonate pour violoncelle et piano (1948). Simultanéité, juxtaposition d'éléments contrastants, modulations de tempo, techniques de collage et de recouplement con-

tinuent à jouer un rôle très important dans les grandes œuvres de Carter. De même que les diverses figures rythmiques et tempos sont répartis selon les différentes couches de la «grille temporelle» de Carter, ainsi certains intervalles musicaux sont associés à ces divers tempos, couches et figures. Dans les «Variations pour orchestre» (1954-55), par exemple, la «ritournelle A», qui descend par petits intervalles pendant le «thème» (une série de 74 notes), accélère tout au long de l'œuvre, tandis que la «ritournelle B», mélodie de douze notes jouée d'abord rapidement, ralentit à chaque reprise. Dans le «Concerto de piano» (1964-65), le piano et son concertino partagent une gamme d'intervalles, de tempos et de figures expressives qui s'opposent nettement au caractère monstrueux et mécanique de l'orchestre, doté lui aussi de ses propres tempos, intervalles et textures.

Ces deux œuvres reflètent aussi l'intérêt de Carter pour les conditions de travail des orchestres, en particulier ceux des États-Unis, et leurs limites en ce qui concerne la musique nouvelle. Ainsi les Variations, commandées par l'orchestre de Louisville, tiennent compte du petit effectif de cordes disponible, d'où l'emploi des archets solistes dans plusieurs variations, ou le traitement antiphoné des cordes, bois et cuivres. De même, reconnaissant qu'il était impossible d'exiger de l'orchestre la même complexité que sa musique de chambre, étant donné le nombre limité de répétitions, Carter confie toute la musique «difficile» au concertino entourant le piano: flûte, cor anglais, clarinette basse, violon, alto, violoncelle et contrebasse. L'orchestre y est traité en monolithe sonore écrasant et inerte, qui essaie d'étouffer les déclarations expressives du soliste et du concertino par une couverture de *clusters* massifs et prolongés, façon Ligeti, culminant dans l'agrégat de 81 notes des cordes à la mesure 610 et dans la tempête d'orchestre des mesures 656 à 660.

Les «Variations pour orchestre» se composent d'une introduction, du thème (où se déroulent simultanément les deux «ritournelles»), de neuf variations et d'un finale, lui-même divisé en quatre sections et une coda. Du point de vue de la conception, les variations cherchent à épuiser toutes les possibilités formelles découlant à la fois des *Variations Goldberg* et des *Variations op. 31* de Schönberg, mais en s'en démarquant aussi. Si ces «Variations» représentent une synthèse et un résumé monumental des styles et des techniques de variation du vingtième siècle, elles témoignent aussi d'une conception entièrement nouvelle de la forme. De nombreux éléments stylistiques y sont rassemblés, grâce à toutes les techniques possibles de variation, y compris tous les genres de canon et de contrepoint, puis soumis aux techniques personnelles de Carter: superposition, recouplement, fragmentation, modulation de tempo, couches distinctes d'intervalles et de rythmes – bref, tous les procédés issus du premier