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

Herausgeber: Schweizerischer Tonkünstlerverein

Band: - (1994)

Heft: 42

Rubrik: Comptes rendus = Berichte

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Mehr erfahren

Conditions d'utilisation

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. En savoir plus

Terms of use

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

Download PDF: 13.07.2025

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

Plus ambitieuses encore, les Holland Music Sessions étagent sur trois ans les étapes d'une sélection originale. « Cela permet aux jeunes artistes d'être pris en charge complètement, estime Frans Wolfkamp, son directeur artistique. A la première session de notre Académie d'été déjà, les jeunes musiciens ont la possibilité de donner des concerts. Les plus talentueux seront ensuite invités à donner des récitals dans la ‹ Kleine Zaal › du fameux Concertgebouw d'Amsterdam. Enfin, chaque année, en mars et avril, des musiciens des sessions précédentes seront sélectionnés. Cela leur ouvrira les portes de dix célèbres salles de concert du monde entier. Ainsi, en 1994, cette tournée mondiale comptera des étapes au Carnegie Hall de New York, à l'Ambassador Auditorium de Los Angeles, ainsi qu'à l'Asahi Hall de Tokyo, entre autres. »

Mais voilà ! De telles réalisations coûtent cher... Encore plus cher qu'un concours instrumental annuel. Et c'est paradoxalement en période de difficultés budgétaires largement partagées que les membres de la Fédération internationale des concours se lancent dans des voies pour le moins onéreuses. Ce qui fait certes honneur à leur sens des responsabilités, mais ne va pas sans poser de considérables problèmes pratiques.

Pour faire face à de nouvelles dépenses, beaucoup d'organisateurs espèrent pouvoir développer des partenariats avec des sponsors. Ce qui permettrait du même coup de compenser le désengagement assez répandu des partenaires publics et de prendre ce « virage promotionnel » que beaucoup appellent de leurs vœux.

« Nous n'avons pas de soutien étatique, rappelle M. Müller-Heuser, président du Concours international de piano de Cologne – Fondation Tomassoni. Pour assurer la promotion de nos lauréats, nous organisons un concert radiodiffusé par le Westdeutscher Rundfunk. Puis d'autres radios transmettent des concerts de musique de chambre. Enfin, plusieurs possibilités de jouer avec des orchestres régionaux sont offertes. Ce qui, du récital aux concertos, dure environ deux ans. Cela représente aussi quelques cachets ; et il faut prendre en compte que les chefs d'orchestre se mettent facilement à disposition pour de telles collaborations. Songez que James Conlon ou Marek Janowski y ont volontiers participé ! »

Ailleurs, où l'Etat s'est beaucoup désengagé, il arrive qu'une fondation soit créée pour faire le lien entre l'organisation du concours et la collecte de fonds privés. C'est le cas de Budapest. « La création de la Fondation Crescendo a eu pour but, il y a quelques années, de trouver de quoi compenser les manques de l'Etat. En conséquence, nous faisons des propositions pour que les sponsors soient exemptés de certains prélèvements fiscaux, récapitule Tamas Klenjansky. Grâce à l'argent récolté, nous avons aussi pu aider vingt jeunes qui désiraient se présenter à d'autres concours internationaux. Nous avons participé à leurs frais de voyage. »

Une fondation, c'est aussi un bon moyen de mettre une distance entre les sponsors et la manifestation proprement dite. Car, comme le reconnaît Renate Ronnefeld, « on ne connaît pas de cas où le sponsoring dure. On peut même plutôt le qualifier de hasardeux. Reconnaissons qu'il y a des enseignements à tirer de certaines expériences en cours. Par exemple, l'inscription fixée deux ans à l'avance oblige littéralement certains sponsors à s'engager durablement. » Ce qui n'empêche pas le scepticisme de certains, voire leur incrédulité.

« A Gênes, relate Giorgio Ferrari, directeur artistique du Prix Paganini, nous avons vécu une expérience avec un sponsor constructeur de navires, qui nous a octroyé soixante-dix millions de lires. Mais cela n'a duré qu'une année ! Sans qu'on sache exactement pourquoi. N'oublions pas que le sponsor recherche la rentabilité ! Combien de personnes vont-elles acheter des chaussures X ou du pétrole Z après avoir assisté à un concours de musique soutenu par ces entreprises ? Dans l'idéal, la musique devrait être auto-suffisante. Le monde du football, lui, s'accomode bien mieux de ces phénomènes... »

Et Giorgio Ferrari de regretter que l'Etat italien accorde des subventions en tenant compte de l'audience des concerts. Et plus amèrement encore que la loi de 1968 sur les arts n'ait jamais été appliquée...

Réaliste ou pessimiste, ce point de vue contraste totalement avec celui d'une professionnelle du contrat de sponsoring. Invitée par la Fédération, Jacquie van Aubel explique avec un indéfectible sourire que les concours sont à l'aube d'une nouvelle ère et que les relations entre sponsors et milieux artistiques doivent être repensées de fond en comble. Quelques idées simples mais essentielles guideront le néophyte : savoir que la plupart des entreprises reçoivent aujourd'hui entre quinze et cinquante demandes de soutien par jour d'abord. Ensuite, envisager toute négociation comme une relation d'affaires. Ce qui a semblé très bien perçu par les participants au symposium. Quand on plaide l'originalité d'une manifestation musicale, ce n'est pas pour perdre de vue l'intérêt que peut trouver l'entreprise à s'y associer. Et cela nécessite, met en garde Mme van Aubel, beaucoup de temps. Le temps de lire les rapports annuels, de connaître le marché, les implantations, les structures, les ambitions, éventuellement, de ses partenaires privés potentiels. Encore faut-il ne jamais perdre de vue que le réseau de contacts personnels est primordial.

Des miracles, personne n'en attend. Il n'empêche que dans l'ensemble, les « anciens » concours semblent moins aux abois que les manifestations plus jeunes. Et que les difficultés de trésorerie ne doivent en aucun cas occulter d'autres enjeux, vraiment capitaux. Car, personne ne l'ignore, la constitution des jurys demeure l'épine dorsale de toutes les compétitions. Hélas, « de nombreux concours sont basés sur des motivations touristiques ou politiques, regrette Giorgio Ferrari. En tout, il n'y a qu'une dizaine de concours vraiment impartiaux ». Alors qu'un autre membre de la fédération reconnaît que, « cette année, le résultat du concours Tchaïkowsky n'est pas honnête. Ce qui ébranle le Conservatoire de Moscou et amène à souhaiter un changement au sein du jury. »

Mais le programme, lui aussi, mérite une attention renouvelée. Mieux, il faut le composer année après année pour qu'il permette de « détecter le bon musicien ». Ce qui revient assurément à accorder davantage de place à la musique contemporaine, actuellement encore timidement représentée dans certaines compétitions.

« Même si les sponsors ne paient qu'une petite partie des frais, en réalité, ils déterminent le programme. (...) Il s'agit là d'une forme inhérente de censure, insidieuse et cachée*. » Cette mise en garde du plasticien Hans Haacke n'est-elle pas à méditer par tous ceux qui en appellent au parrainage d'entreprise ?

Isabelle Mili

* in « *Libre-Echange* », de Pierre Bourdieu et Hans Haacke, publié au Seuil / les presses du réel (1993)

Comptes rendus
Berichte

Le dernier concert ailé

Paris : Première audition du « Concert à quatre » d'Olivier Messiaen à l'Opéra-Bastille

Par tous les moyens, la nouvelle direction de l'Opéra-Bastille avait tenté d'empêcher ce concert. Elle n'entendait pas accorder au directeur musical Myung-Whun Chung, limogé en août – en plein milieu des vacances – la faveur de prendre congé de son orchestre, de son public et de «ses» compositeurs, Olivier Messiaen et Camille Saint-Saëns, d'autant plus que Chung avait manqué de «loyauté» après son licenciement, en le contestant avec succès devant les tribunaux. Ce n'est que parce que la veuve de Messiaen, Yvonne Loriod, menaçait à son tour d'en référer à la justice, et surtout parce que les solistes Catherine Cantin, Heinz Holliger et Mstislav Rostropovitch refusaient de jouer sous qui que ce fût d'autre que Chung, que le concert eut finalement lieu sous la contrainte.

Il tourna en triomphe pour le chef démis, dont le départ est fixé au 14 octobre, grâce aussi à l'attitude de l'or-

chestre qui, après bien des hésitations, s'était rangé unanimement derrière lui : salle comble, applaudissements frénétiques, reprise de deux mouvements de la première audition de Messiaen et d'une partie de la Troisième de Saint-Saëns. Le public transforma ce concert d'adieu en manifestation contre la mise à pied de Chung. La direction n'a cependant rien à craindre : à l'intérieur comme à l'extérieur, on a ordonné le « service normal ». Le programme, avec une introduction détaillée d'Yvonne Loriod à la nouvelle œuvre, ne fut pas distribué à la presse ; ce n'est qu'après la première audition, à l'entracte, que j'ai pu en acheter un. Et de même que naguère, dans les pays du socialisme réel, les médias passaient sous silence telle manifestation du public fâcheuse pour le pouvoir, de même on avait visiblement « mis au pas » les critiques musicaux parisiens : pas un mot du triomphe de Chung auprès du public, sinon pour le dénoncer, comme Anne Rey dans le *Monde* du 28.9.1994 : « La salle applaudit d'emblée le 'perdant'. Jack Lang, ancien ministre de la Culture, est plus bronzé que jamais. Pierre Bergé [ancien directeur de l'Opéra] distribue des accolades dans la travée centrale du parterre. Bientôt il sera debout, claquant des mains bien haut au-dessus de sa tête. » Ainsi, par une sélection perfide des faits, les partisans de Chung sont traités de mauvais perdants, le conflit entre la direction et le chef musical à propos de leurs compétences respectives de rancune de l'équipe sortante. Les critiques passent simplement sous silence le fait que tout le public se soit levé, qu'on ait acclamé des remarques telles que « on ne laisse pas partir un chef pareil ». Le journalisme de festival et de prestige est déjà entièrement à la botte du futur patron, Hugues Gall, salué partout comme le nouveau Liebermann, même avant son entrée en fonction proprement dite. Dans ces circonstances, on ne s'attendra pas à ce que les musicographes distinguent les bois si compliqués de l'orchestre classique : dans *Le Figaro, premier quotidien national français*, on va jusqu'à faire de Heinz Holliger, qui avait pris publiquement parti pour Chung, un *clarinettiste* ! De même qu'ils passent sous silence les protestations du public, les critiques parisiens font l'impasse sur la prestation du chef, alors que son dernier concert avec l'orchestre de l'Opéra de Paris aurait sans doute mérité un instant de réflexion. Mais il faut qu'il s'en aille, et si possible vite et sans bruit ! C'est pourquoi on taxe l'offre de Chung de diriger jusqu'en l'an 2000 sans cachet et d'économiser ainsi 40 millions à l'Opéra de pure provocation.

En cinq ans de direction, Myung-Whun Chung a fait de l'orchestre de l'Opéra, qui, à son arrivée, pratiquait un jeu robuste de théâtre, une phalange d'une souplesse exceptionnelle, capable de réagir avec une sensibilité sismographique aux nuances les plus subtiles, aux vibrations et aux tensions les plus fines. Cette immense formation donne une impression de légèreté et sonne si aérienne qu'on la croirait placée sur un tapis élastique. Chung parvient avant tout à charger les sons d'une intensité quasi magnétique ; ainsi, dans la Troisième symphonie de Saint-Saëns, il pousse et retient les trémolos des cordes d'une manière qui provoque une compression et une tension inouïes dans cette musique pourtant pathétique. Plus la musique se fait douce et dépouillée, plus on ressent cette énergie comprimée. La direction de Chung fait merveille dans la première audition du *Concert à quatre pour flûte solo* (Catherine Cantin), *violoncelle solo* (Mstislav Rostropovitch), *hautbois solo* (Heinz Holliger), *piano solo* (Yvonne Loriod) *et orchestre*. Qui, au vu de cette distribution, attendait la magie des couleurs et la puissance sonore de Messiaen, en fut pour ses frais. Cette dernière œuvre s'avère relativement dépouillée et squelettique ; les transitions manquent, seul l'essentiel est dit. L'œuvre n'a d'ailleurs pas été achevée par le compositeur ; Yvonne Loriod, qui corrige depuis des décennies les partitions orchestrales de son mari, en a achevé deux des quatre mouvements sur la base d'une *particella* détaillée. D'un point de vue traditionnel, la composition n'appelle que des commentaires négatifs : Messiaen ne compense pas l'extrême diversité de timbres du quatuor de solistes par des motifs unifiés, comme si le déséquilibre en était l'objet même. Chaque partie de solo est un monde à soi, y compris quant à sa dimension, vaste pour le hautbois, et presque injurieusement courte pour le violoncelle. Chung a bien compris cet aspect de l'œuvre : il n'essaie pas de fondre les éléments disparates en un flux, il les isole en tant qu'*objets sonores* en leur donnant suffisamment d'espace et de temps, comme le ferait un galeriste avisé. Les ruptures entre ces objets, les transitions imaginées, mais non réalisées, deviennent ainsi des moments passionnants de l'exécution.

Les solistes s'intègrent bien dans cette interprétation et ne cherchent pas non plus à créer des liens là où il n'y en a pas. Cette conception culmine dans la cadence des oiseaux, au dernier mouvement, où les quatre solistes jouent simultanément, mais sans se prêter la moindre attention. Chacun exécute et réitère à son tempo un chant d'oiseau, l'*hypolaïs polyglotte* pour le piano, le *merle de roche* pour le violoncelle, la *grive musicienne* (entendue dans la forêt de la Joux, dans le Jura) pour le hautbois, et l'*hypolaïs ictérine* pour la flûte. C'est là un des concerts d'oiseaux les plus purs et les plus libres de tout l'œuvre de Messiaen. Les oiseaux n'y sont plus emprisonnés dans le corset des structures compositionnelles, ils ont été comme rendus à la nature. Pour un compositeur aux yeux duquel le chant des oiseaux a toujours symbolisé un message céleste et un idéal inaccessible, le *Concert à quatre*, et surtout cette cadence finale à quatre voix où il renonce à ses prérogatives de contrôle, représente une péroraison impressionnante.

Mais l'hétérophonie de la cadence commente ironiquement aussi la personnalité de chaque soliste, que Messiaen rend de façon saisissante par l'aphorisme d'un simple chant d'oiseau. Depuis longtemps, Catherine Cantin, Heinz Holliger et Mstislav Rostropovitch avaient commandé chacun un concerto solo au compositeur ; le *Concert à quatre* exauce donc leur souhait de manière globale, non pas pour se débarrasser rapidement d'une tâche ennuyeuse, mais pour illustrer au contraire la précarité du concerto solo ; ni le soliste « héroïque » qui conduit et guide l'orchestre, ni le soliste « virtuose » qui l'écrase n'ont de place dans la pensée musicale de Messiaen. C'est pourquoi il reprend la forme du *concerto grosso*, dans lequel les solistes n'ont pas encore quitté tout à fait la communauté de l'orchestre. Ainsi, dans le premier et le troisième mouvement, les solistes sont traités en partie comme des instruments de l'orchestre. Seul le deuxième mouvement, basé sur une vocalise de 1932, accuse une structure plutôt traditionnelle, avec mélodie et accompagnement. Ce mouvement a d'ailleurs été inspiré directement par Holliger, qui jouait souvent une version de hautbois de cette vocalise en guise de bis. Pour le reste, c'est l'organisation libre du concerto grosso qui prédomine : les solistes et l'orchestre s'expriment librement, dans des combinaisons toujours nouvelles, et sans forme préétablie.

Tous ceux qui sont vite saturés de Messiaen et se méfient des « joints » de sa musique – ceux-là mêmes dont le *Monde* déplorait l'absence – ne pourront que se réjouir d'une œuvre si neuve du point de vue de l'effectif, de la forme et du style.

Roman Brotbeck

Pour tous les goûts et les dégoûts

Jazz estival en France

Il y a eu près de cent festivals de jazz en France durant l'été 1994, qui ont une tendance marquée à se répartir, grosso modo, en deux lots. Ceux qui font partie du premier, pour rentrer dans leurs fonds, voire faire recette, ratissent large, engagent des têtes d'affiche, des « locomotives » destinées à remplir les lieux de concert avec une clientèle composite. Il s'ensuit des programmations mixtes, « métissées », composées (comme une salade), avec importations directes de folklore, World Music, éructations rockeuses ou borborygmes rap. En découlent des opérations plus ou moins promotionnelles, avec défilés de mode, épiphanies de « stars » – pas trop excentriques, non plus qu'inattendues ou insolites (en fait de tristes stylites),

avec de savants dosages entre multinationales discographiques, chapelles artistiques et affinités amicales. De somnolents saupoudrages balisés de virtuoses volants, où l'on évite surtout de faire *trop* de musique[1].
Le second lot est exigeant, parfois intraitable, qui propose, eh oui !, du jazz. Celui de l'âpre et longue jouissance, celui qui ne recherche pas à tout prix l'agréable, l'hédonisme béat, mais la viridité, et l'éblouissement qui déclenche le plaisir le plus désespéré (c'est cela, la musique, toute la musique, qu'on aime). Et c'est d'autant plus méritoire que, faut-il le répéter, les amateurs de ce jazz-là sont rares[2].
Le Festival de Calvi, en Corse, donne le coup d'envoi des festivités – au sens propre du terme – par sa démarche originale entre toutes, qui tranche avec l'idéalisme mystificateur et la starisation dorée. Son directeur, René Caumer, également – et naturellement ! – fin lettré (il affectionne, en certaines saisons, Lampedusa, mais aussi Proust), est un être d'une délicieuse et opiniâtre indolence, mais aussi puissant vociférateur à ses heures (qui ne sont jamais celles des autres…) ; les musiciens qu'il veut bien inviter, et tous se disputent cet honneur (ils étaient deux cents environ pour cette septième édition), ne perçoivent pas de cachet. Mais leur séjour – une semaine que certains voudraient bien voir portée à un mois – est payé ; et c'est magique ! Car les musiciens, libres et spontanés, peuvent donner le meilleur d'eux-mêmes. Musique quand la nuit se fait subtilement triste, sous le chapiteau érigé les pieds dans l'eau, tandis que les véritables amants de murmures mélismatiques sur *Mooche the Mooche,* ceux qui n'hésitent pas à trébucher sur l'anacrouse, ceux qu'horripile la monoculture de la double-croche, vont voir émerger le glissement nu des transparences de la note bleue. Puis, « after hours », bœufs à la Citadelle et dans les cafés et restaurants de la Ville basse, tous lieux mythiques du festival. Reste à peine le temps d'un bref sommeil vigilant, car les concerts ou rencontres reprennent en fin d'après-midi. En un mot, on vit la musique autant qu'on l'écoute. Sont venus cette année : Michel Petrucciani, Didier Lockwood (des habitués), Bernard Maury ou Elisabeth Caumois.
A Nice, changement de décors et de personnages. Ce qu'était la Grande Parade du jazz (marque déposée) est devenu, après des échauffourées juridiques, le premier Nice Jazz Festival. Au menu, et en quête d'auteurs, de plantureuses omelettes jazzeuses, avec spécialités voisines (acid jazz, rock, funk, « variétoche »…), relevées d'ingrédients venus d'Afrique, du Brésil et de Cuba. Quelque sept cents musiciens en dix jours ! Il y en avait pour tous les goûts – et dégoûts, donc. Tout commence vers dix-sept heures, dans les Arènes de Cimiez, sur les hauteurs de la cité (qui fait inéluctablement penser à un Montreux qui serait sur-Mer). Dans les stands, on entasse pans-bagnats et fougasses, pizzas et boudin antillais, alors que résonnent la corde d'un piano qu'on accorde, de sourdes grappes de contrebasse, un chuintement de cymbales. Arrive le public, peu à peu, flânant ; boubous brodés et inexpugnables casquettes pour eux ; jupes format ticket de bus et semelles superexpansées style percheron, pour elles, chez qui les taquineries de la mode laissent peu de place aux seins carillonneurs. Tout cela a un air de Foire du Trône à Woodstock. Commencent les concerts : sur trois scènes, mais proches l'une de l'autre ; d'où des parasitages fréquents. Il fallait esquiver les gargouillis rap et des feulements rockeux à faire roter les oliviers pour apprécier la luxuriance, non encore dépourvue de facilités, du jeune guitariste Bireli Lagrene, qui ne poursuit pas, malgré ses origines manouches et comme on le lit déjà un peu partout dans ses « bios », la stylistique de Django, alourdie du fardeau grapellinesque, qu'on se rassure ! Pour déguster immodérément la sorcellerie si évocatoire des synthétiseurs de Joe Zawinul, accompagné des tablas (entre autres) de Trilok Gurtu, tout comme l'intranquillité jubilante de Michel Petrucciani, beaucoup moins convaincant, lorsqu'il est soutenu par un quatuor à cordes, lequel se contente de riffer et de « continuer » la basse. On n'apprécia pas plus l'un des moments clefs du festival (avec Khaled !), le supergroupe (des réunions exceptionnelles qui tiennent le temps d'un été) The Rite of Strings de Jean-Luc Ponty (violon), Al Di Meola (guitare), Stanley Clarke (contrebasse). Ils jouent brillamment, ces vedettes hors norme, c'est vrai ; très juste et très vite, c'est encore vrai. Mais jouent-ils vrai ? une musique toute crue et toute nue ? Non. Quand d'aucuns comprendront-ils que le réel a toujours tort, que la réalité se trouve tapie derrière les notes ? Ce *Sacre des cordes,* vide de tout sentiment tragique et de tout sens de la menace – comme dans celui du *Printemps* –, évoquait plutôt les *Tableaux* d'une « exhibition ». Notons, par souci d'exactitude, et par parenthèse, que l'on entendit, çà et là, des échos des grandes heures que Ponty vécut avec Daniel Humair et Eddy Louiss à la fin des années septante ; mais ce ne furent que des fumerolles d'au-delà.
Las des musiques qui barbotent dans les eaux brouillées de l'évidence, il suffisait alors de se rendre à une encâblure de Nice, au festival d'Antibes-Juan-les-Pins. Pour la trente-et-unième édition du doyen mythique des festivals européens, Victor Lévy-Perrault, son maître d'œuvre, non seulement ne capitule pas, mais tranche dans le vif, fait foin des mixtures, fusions et autres métissages. Sa programmation le prouve, qui défend une *pensée* musicale, farouche et stoïque. (Il convient d'ajouter que, contrairement à d'autres festivals, la seule billetterie de la manifestation assure son maintien.)
Dans la Pinède Gould (celui des trains, pas l'autre !), les odeurs clopinent dans la lumière molle et furtive du jour qui tombe. Sur la scène (dominée par une nouvelle sculpture en acier, mi-goélette, mi-trompette), en ouverture, des jeunes du futur, tel l'intéressant et déjà vaste trompettiste François Chassagnite. Le lendemain, Michel Portal Unit « réunissait » pour l'occasion Nguyên Lê (guitare), Trilok Gurtu (percussions) et Jean-François Jenny-Clark (basse). Portal, toujours indevinable, c'est le grand équarrisseur de songes : les quelques bribes qu'à chaque fois il dispense au public lui font sentir que seules les évidences sont stupéfiantes, que toute sensation absolue est musicale. Puis ce fut Jazz au Sommet, avec une ancienne, certes, mais toujours vigoureuse cordée : les souffleurs Jon Faddis, James Morrison, Slide Hampton (on l'oublie trop, ce tromboniste superbe d'invention) et Phil Woods, arc-boutés sur une infracassable rythmique : Lalo Shifrin, Ray Brown et Grady Tate. Devant un public scandaleusement clairsemé. Il y a peu d'amateurs de jazz, vous disait-on.
Début août, on ne manque pas de se rendre à Crest (prononcez Crè). Blottie à l'ombre de l'imposante masse niaise et quasi wagnérienne de sa Tour, la cité se prélasse à deux pas de Valence, entre Dieulefit et Aouste : l'éternité à portée de main ! Sa vieille ville, le lacis piranésien de ses traboules crépusculaires, la lumière mauve et rose de ses places commandent aux bruits le silence. S'y déroulait pourtant le vingt-quatrième Festival de jazz, depuis sept ans consacré uniquement à la voix (bien que celle-ci soit souvent prétexte, voire alibi, pour exécuter des œuvres instrumentales !). Cette année, la programmation voulut que l'on attisât l'impatience de la mémoire. Ainsi le contrebassiste Henri Texier, bonnet bleu au ras des yeux, penché sur ses mains qu'il scrute, épie comme un chat jouant aux souris (on ne pouvait s'empêcher de penser à Glenn Gould…), offrait à un auditoire compact ses dialogues solipsistes, souples et enchevêtrés à la fois. Avec son quartet Azur, ils « jouèrent des chansons » évoquant (et non pas politisant) l'Afrique, l'ex-Yougoslavie, les Indiens d'Amérique, mais aussi Stan Getz et Ornette Coleman (oh ! les rocailleux clusters du superbe pianiste Bojan Zulfikarpasic dans la diabolique composition colemanienne *Happy House*). Ce fut ensuite l'interlude D.D. Bridgewater, avec Claude Nougaro, l'une des deux nécessaires, ici, locomotives du festival, dont le vide musical a au moins le mérite de remplir des lieux de concert. Le batteur Aldo Romano, aussi chanteur et guitariste (quand il compose), est un amoureux de Pasolini, Pavese, Duchamp et Berio. Son gai savoir rassure ; car il nous prouve que les (si nombreux, et ce n'est pas un hasard) batteurs ne sont pas tous d'assommants ferrailleurs caressant le désir de leur impuissance. Il y a du spirituel dans son art de nous remettre en mémoire les chansons italiennes qui naguère le bercèrent (*O Sole mio, Volare*[3]). Avec Paolo Fresu, trompette,

Laurent de Wilde, piano et Furio De Castri, basse, conférant à ces mélodies une irrésistible essence, ils suscitèrent d'admirables et énigmatiques[4] insurrections de désirs.

Jean-Noël von der Weid

1. Mais la France possède un bon swing en cette musique qui fut trop longtemps considérée dans l'Hexagone « comme une musique de sauvages » (!). Quelque cinquante clubs programment du jazz – mais chacun pour soi et sur de courtes périodes, il est vrai –, presque trop de disques sont diffusés (plus de trois cents nouvelles références arrivent chaque mois dans les bacs de grands magasins comme la Fnac ou Virgin). « Un chiffre trompeur, précise Pascal Anquetil, responsable du Centre d'information du jazz, car il s'agit pour la majorité de rééditions, ce qui rend la nouvelle production plus fragile que jamais. » Notons encore que c'est grâce à Maurice Fleuret, directeur de la Musique et de la Danse de 1982 à 1986, que le jazz, longtemps ignoré par l'Etat, est enseigné dans une bonne douzaine de conservatoires nationaux. Enfin, sachons que sur les 2000 à 2500 professionnels recensés en France, une centaine seulement vit de sa musique. Alors, le jazz français, écartelé entre technique et passion, peut-il soutenir la comparaison avec les grands noms du jazz américain ?
2. Quelques festivals hors période estivale, du Mans à Angoulême, d'Amiens à Coutance, de Mulhouse à Banlieues bleues (autour de Paris), s'attachent en outre à diffuser du jazz européen ; nous en reparlerons.
3. A écouter : *non dimenticar,* Aldo Romano Quartet (Paolo Fresu, trompette, Franco d'Andrea, piano, Furio Di Castri, basse).
4. « *Ein Rätsel ist Reinentsprungenes…* » écrivait Hölderlin à propos du Rhin. Souvent les codas de ces mélodies semblent sourdre comme le jaillissement pur des origines.

Improvisations-fest

La Chaux-de-Fonds: Fête des Musiciens Suisses
(2.–4. September 1994)

Vor zwölf Jahren, bei dem noch von Klaus Huber initiierten «Fest der Musik» in Zofingen, versuchte der Schweizerische Tonkünstlerverein erstmals in seiner Geschichte improvisierte Musik gezielt ins Programm eines Tonkünstlerfestes einzubeziehen. Damals benannte man diese Musiker mit dem inzwischen aus der Mode gekommenen Adjektiv «alternativ», und für ihr Tun versuchte man sogar die Kategorie der A-Musik einzuführen. Die improvisierenden Musiker mussten in Zofingen allerdings zum grössten Teil aus exterritorialen Zonen des Tonkünstlervereins rekrutiert werden, denn kaum einer war Mitglied des Tonkünstlervereins, es sei denn, er hätte sich – wie Urs Peter Schneider – auch als «seriöser» Komponist seinen Namen gemacht. Heute hat sich in dieser Hinsicht beim Tonkünstlerverein vieles geändert. In der zweiten Hälfte der achtziger Jahre wurden improvisierende Musiker zwar noch einmal ausgegrenzt, seit einigen Jahren aber können sie dem Verein problemlos beitreten, und sie haben mit Jacques Demierre und jetzt neu mit Dorothea Schürch, die ihm nachfolgt, sogar einen ständigen Vertreter im Vorstand. Das Fest von La Chaux-de-Fonds war gleichsam die äussere Bekräftigung dieser Öffnungstendenz. Dass diese innerhalb des Tonkünstlervereins nicht auf eitel Freude stösst, haben die meisten komponierenden Mitglieder mit ihrer Abwesenheit bestätigt. Solches konnte dem Erfolg des Festes keinen Abbruch tun; der Publikumsandrang war sehr gross.

Aber nicht nur beim Tonkünstlerverein, sondern auch bei den improvisierenden Musikern hat sich vieles zum Guten verändert. Von einer eigenständigen Szene der improvisierten Musik konnte in Zofingen noch keine Rede sein; wenn damals überhaupt improvisiert wurde, dann zerfielen die Improvisationen im besseren Falle in ihre stilistischen Ingredienzien, oder sie konnten sich – im schlechteren Falle – von den Fesseln der Jazzidiome erst gar nicht befreien. Einzig das Duo Möslang-Guhl gab in Zofingen mit zum Teil abstrusen Instrumenten eine Andeutung von den wirklichen Perspektiven einer frei improvisierten Musik.

Das Fest in La Chaux-de-Fonds zeigte ein ganz anderes Bild, sowohl in der Professionalität, z.B. in der technischen Beherrschung, als auch in der Vielfalt unterschiedlicher Tendenzen. Die Jazzaufkleber haben sich entweder verloren, oder sie sind ironisch eingebaut wie etwa bei den Strassenmusikern der *Fanfare des Loups*. Vor allem aber sind die improvisierenden Musiker fast gänzlich von der ebenso autoritären wie ohrenbetäubend hohen Lautstärke abgekommen; es wird kaum mehr dem alles entdifferenzierenden Power gehuldigt. Mit Ausnahme der adoleszenten Befreiungsschläge von Adrien Kessler, die ich hier aus gebotenem Respekt vor der Jugend übergehen will, hat improvisierte Musik heute – pointiert formuliert – sehr viel mehr mit einem Streichquartett zu tun als mit den populären Musikrichtungen, denen sie – historisch betrachtet – entstammt. Das musikalische Material ist dasselbe wie bei der fortschrittlichen Musik, und viele improvisierte Texturen wären bei einem Blindversuch von komponierten kaum mehr zu unterscheiden. Versucht man die Musik dieser drei Tage pauschalisierend zu beschreiben, so erscheinen Stilmerkmale, die heute auch bei einem Festival mit «seriöser» Musik überwiegen: auf der einen Seite dominieren einfache formale Gesten, wie z.B. langsamer Auf- und Abbau oder lange und kontinuierlich sich verändernde Muster mit sensibilistisch-meditativer Tendenz; auf der andern Seite erklingen kurze eruptive Ausbrüche, die sehr körperlich wirken, weil sie in Dauer und Bewegungsablauf mit einfachen Körpergesten – z.B. mit einem Armauswerfen – korrespondieren; solche Ausbrüche können sich vereinzelt auch in ein Tuttiwüten steigern.

Gerade wegen dieser Konvergenz zwischen improvisierter und komponierter Musik ist es bedauerlich, dass nur wenige Komponisten dieses Fest in La Chaux-de-Fonds besuchten. Diese hätten sich hier nämlich mit interessanten (In-)Fragestellungen ihres Tuns konfrontieren können. Zwar ist in der postseriellen Musik der Einbezug improvisatorischer Elemente immer wieder ein Thema gewesen; dieses wurde aber – vom Radikalismus eines Cage mal abgesehen – häufig auf den gleichsam «pädagogischen» Aspekt reduziert, wieviel Freiheiten denn einem Interpreten innerhalb einer vorgeschriebenen Struktur belassen werden können. Die frei-improvisierenden Musiker stellen heute diese Fragen grundsätzlich neu; auf die Autorität des Komponisten sind sie nicht einmal mehr im Sinne von Cage's abwesendem Autor angewiesen. Sie bringen Lösungen zustande, die der Komposition ebenbürtig oder sogar überlegen sind. Wenn man hört, mit welcher Leichtigkeit improvisierende Musiker beispielsweise Übergänge zwischen Geräusch und Ton zu realisieren wissen und in welchem Masse der Spannungsablauf hier in einzelnen Abschnitten stimmt, weil er erlebt und nicht bloss ausgezählt ist, steht plötzlich die Rolle des Komponisten selber zur Disposition, und zumal die Rolle von Komponisten, die quasi intuitiv aus dem Moment heraus schreiben und sich an keine sogenannt «intellektuellen» Ordnungen halten, indem sie entweder «erinnerungslose» oder dann extrem redundante Musik komponieren.

Dies wurde für mich in La Chaux-de-Fonds bei jenen Improvisationen am offensichtlichsten, die von gewissen Puristen als «Komposition» disqualifiziert wurden, nämlich bei den Vorführungen des schwarzen Musikers Butch Morris. Er war als ausländischer Gast vom Tonkünstlerverein für dieses Fest eingeladen worden.

Morris arbeitete während einer Woche mit Studenten der Konservatorien Le Locle, La Chaux-de-Fonds und Neuchâtel und mit einer Gruppe improvisierender Musiker zusammen und erprobte mit ihnen sein Konzept der *conducted improvisation*. Diese Form der geleiteten Improvisation hat Butch Morris vor allem mit Ensembles von Kammerorchestergrösse erfolgreich erprobt. Das «Orchester» in La Chaux-de-Fonds bestand aus unterschiedlichsten Instrumentalisten und einer Vokalistin (ohne Solo-Funktion). Die einzelnen Musiker spielten hier nicht einfach drauflos, sondern sie wurden von Butch Morris kontrolliert und dirigiert. Die sogenannte Selbstverwirklichung ist bei diesem stark geführten Konzept von untergeordneter Bedeutung; deshalb sind einige Musiker wohl auch während der Probephase ausgestiegen. Mit Komposition allerdings oder mit traditionellem Dirigieren hat die *conducted improvisation* nahezu nichts zu tun. Will man unbedingt nach einem Analogen suchen, so wäre Morris' Rolle am ehesten mit jener

eines Theaterregisseurs vergleichbar, der sich von Schauspielern Angebote machen lässt und diese selektioniert, memorisiert und variiert; all dies geschieht bei Butch Morris in *real time*: Während das «Orchester» spielte, wählte Morris ständig Ausschnitte und Fragmente aus, und er liess sie mit einem speziellen «Memo»-Zeichen gleichsam «abspeichern». Auf solche memorisierte Texturen konnte Morris dann während der Improvisation immer wieder zurückkommen. Fast noch eindrücklicher wirken bei der *conducted improvisation* jene Verfahren, wo Morris direkt das ganze Orchester «dirigiert», sei es in höchst differenzierten Tutti-Stellen, sei es, indem er mit schneller Handbewegung über das Orchester hinweg-

Der Gast des Schweizerischen Tonkünstlervereins, Butch Morris, mit Studenten in La Chaux-de-Fonds *(© L'Impartial)*

gleitet und – als wäre sein Dirigierstab ein Lichtkegel – immer nur jene Instrumente spielen, auf die sein Taktstock zeigt. Gerade dies letzte ermöglicht geschmeidige Klangbewegungen und rasend schnelle Farb- und Registerwechsel, die sich jeglicher Reproduktion im Sinne einer Partitur entziehen. In der Hauptsache beschränkte sich Morris' Rolle allerdings auf eine Arbeit, für welche die improvisierenden Musiker im Eifer des Gefechtes häufig keine Zeit mehr haben, – nämlich auf die des Hörens. Ähnlich wie ein guter Kameramann unsern Blick auf die wesentlichen Dinge lenkt, konnte Morris mit seinen oft kargen Handbewegungen die interessanten Momente hervorheben. Auch aus den einzelnen Interpreten holte er dabei das beste heraus, – wunderbar etwa, wie er zwei junge, durch klassisches Repertoire einigermassen verbildete Geigerinnen von ihren Vorbildern zu befreien wusste, oder wie er in der gleichen Improvisation die Vokalistin Dorothea Schürch – mit sehr viel mehr Erfahrungen und musikalischen Möglichkeiten – gleichsam in ein Gestikulieren zurückband, um ihr dann die Gestaltung des zwingendsten Schlusses dieser drei Tage zu überlassen: mit einem quasi «jubilierenden Jauchzen» im höchsten Register klang die Improvisation aus.

Mit Butch Morris' durchgehörten Improvisationen konnten die *unconducted improvisations* betreffs musikalischer Dichte und formaler Schlüssigkeit nur schwer mithalten. Zwar spielte hier die sogenannte Selbstverwirklichung eine viel grössere Rolle, aber wie bei Selbstverwirklichungen in andern Disziplinen steht und fällt hier alles mit den Möglichkeiten und natürlich auch mit der momentanen Stimmung der Improvisierenden. So fehlte dann jemand, der die Pianistin Irène Schweizer dazu anhielt, das musikalische Material zu erneuern und vor allem die Pausen und die Momente mit gefärbter Stille ihrer Partnerin Joëlle Léandre aufzunehmen, anstatt alle zehn Sekunden eine brillante Mannheimer Rakete oder anderes Feuerzeug aus ihrem Repertoire virtuoser Spielfiguren loszuschiessen. Umgekehrt behütete niemand die Kontrabassistin und Vokalistin Joëlle Léandre vor ihren dilettierenden Ausflügen ins instrumentale Theater. Wie ich schon andeutete, umging Butch Morris mit seinem Vorgehen eine der Hauptschwierigkeiten des freien Improvisierens, nämlich die beschränkten Memorisierungsmöglichkeiten eines improvisierenden Musikers. Am manifestesten wurde dies beim Projekt *Vernetzungen/Réseaux* der *Coopérative suisse de musiciens (CSM)*. In einer einstündigen Improvisation wurde da aus ähnlichen Gesten eine Musik zu entwickeln versucht. Als Zuhörer befand man sich bei dieser «komponierten» Improvisation schon bald in der paradoxen Situation, dass man mehr wusste als die Musiker: das Material war bekannt und auch die Entwicklungen blieben voraussehbar. Die neun Musiker der CSM mochten dies gespürt haben und inszenierten Ausbruchsversuche. Hier scheuten sie leider vor billigsten Gags nicht zurück, – nicht einmal in den Niederungen des französischen Boulevardtheaters wagt man heute solche Abgegriffenheiten wie das laute Verlassen des Saales oder das Zuknallen einer Türe noch zu verwenden! Auch der ideologische Kern der freien Gruppenimprovisation, das befreite und befreiende Zusammenspiel in der Gruppe, wurde kaum eingelöst. Was von dieser bemühten Improvisation, bei der sich die Musiker alle auch ein gutes Stück zu ernst nahmen, in Erinnerung blieb, war schliesslich die Leistung eines einzelnen, nämlich ein durchaus beeindruckendes Solo des Pianisten.

Wie schwierig es ist, Tiefsinn zu improvisieren, ohne sich in ausgetretenen Pfaden zu bewegen, war bei den Improvisationen der Vokalistin Hannah E. Haenni zu beobachten. Mit dem Selbstverständnis einer Tragödin erging sie sich in Orientalismen, aber trotz des grosszügigen Gebrauchs eines *face shifters* war sie weder dem artikulatorisch-diastematischen noch dem intonatorischen Reichtum der grossartigen Anrufungs- und Beschwörungsgesänge ihrer Vorbilder gewachsen.

Erfrischend war daneben die Bescheidenheit und Unkompliziertheit des kanadischen Vokalisten Paul Dutton; er leerte in einer guten halben Stunde seine ganze Trickkiste, indem er zeigte, wie er von einem Rülpsen bruchlos in hohes Wisteln überleiten kann, oder welche verblüffenden Stereo-Wirkungen er mit zwei Mikrophonen erzielt, oder wie sich ein «Zerkauen» des Mikrophons anhört etc. Duttons Improvisationen überschritten kaum den Rahmen von Zirkuskunst, aber solches wollten sie auch in keinem Moment; entsprechend unterhaltsam waren sie.

Am meisten überzeugten in La Chaux-de-Fonds jene Musiker, die keine «autonome» Improvisation anstrebten, sondern «über etwas» improvisierten. Die Gruppe *CoCo* aus Genf präsentierte unter dem Titel *Notes pour un opéra* eine scharfsinnige Persiflage auf den Nonsens von Chansons- und Schlagertexten. Mit ganz anderem Anspruch verarbeiteten das Blechbläserquartett *Quatuor Novus* und die Tanztruppe *Objets-fax* den Roman *Der Lakai und die Hure* von Nina Berberova. In einer Umkehrung des traditionellen Tanztheaters bildete dabei nicht die Musik den festen Ausgangspunkt, sondern vielmehr eine bis ins Detail festgelegte und ausgezeichnet getanzte Choreographie, zu der das *Quatuor Novus* improvisierte.

Höhepunkt des Improvisierens über eine nicht-musikalische Vorlage war Daniel Moutons gesungene, geschrieene, geflüsterte, gemimte und in verschiedene Sprachen übersetzte «Vertonung» von fünf Interviews, welche er mit Komponisten und Interpreten geführt hatte. Daniel Mouton war damit nicht nur der einzige, der die Konfrontation zwischen Komponieren und Improvisieren thematisierte, ihm gelang es auch, alles Eigentlichkeits- und Innerlichkeitsgetue, alle (vor)gespielte Konzentration wie wegzublasen. Zudem

schaffte er den Balance-Akt jeder grossen Komik, nämlich das Objekt des Spasses mit dem Spass nicht zu zerstören, sondern dessen beste Seiten zu zeigen.
Am Sonntag standen zwei unterschiedliche Möglichkeiten von Filmmusik-Improvisationen auf dem Programm. René Krebs improvisierte zu Experimentalfilmen der zwanziger Jahre (von Walter Ruttmann, Ch. Dekeukeleire und Jean Painlevé), Urs Blöchlinger und seine Gruppe improvisierten zu Griffiths Stummfilm *Broken Blossom*. Alle Filme sind von solch exorbitanter Qualität und Intensität, dass sich hier für mich die Frage stellte, ob sie denn der Musik überhaupt bedürfen. Natürlich wurde in den zwanziger Jahren bei ihrer Aufführung Musik gespielt, so wie im Sprechtheater den 19. Jahrhunderts Musik erklang oder wie viele klassische und romantische Gedichte erst mit ihrer Vertonung populär wurden. Muss aber dieser Synkretismus fortgeschrieben werden?
Mir wäre es jedenfalls lieber gewesen, ich hätte gerade die seriellen Schnittverfahren der kurzen Experimentalfilme sehen und studieren können, ohne von Krebs Improvisationen, welche «Polyphonie» anstrebten und einfache Analogien zu den Filmschnitten zu vermeiden suchten, ständig irritiert zu werden. Die «Polyphonie» wurde für mich – auch wegen der viel zu hohen Lautstärke – zur Störung, zur negativen Interferenz zwischen einem hochtechnisierten und sich der Technik autonom bedienenden Filmkunstwerk, das keine Platitüden aus dem Leben mehr erzählt, und einer Musik, die aus dem Bauch kommt und die u.a. mit Meeresschnekken (Caracoles) nach sehr viel «Ur» strebt und jene «ganzheitliche» Welt möchte, deren Parzellierung die Filme mit einmalig visionärer Kraft gerade prognostizieren. Urs Blöchlinger und seine Gruppe «vertonten» den Film viel traditioneller, aber auch viel dialektischer: zurückgenommene oder aggressive Momente korrespondierten mit den Assoziationen des Films, wobei innere Verzweiflung mit besonders aggressiver Musik begleitet wurde. Der eindrücklichste Moment blieb aber auch hier die «Musik» zu jener Szene, wo ein Mädchen von seinem Vater zusammengeschlagen wird: die völlige Stille.

Roman Brotbeck

Wider den Darmstadt-Mythos

Ausklang der Ära Hommel bei den 37. Internationalen Ferienkursen für Neue Musik Darmstadt

Will man die Musik der zweiten Jahrhunderthälfte unter einem einzigen Begriff zusammenfassen, so ist dafür wohl keiner besser geeignet als «Darmstadt». Hier begegneten sich seit 1946 massgebliche Strömungen des Westens. Komponisten, deren Werke bei den internationalen Ferienkursen nicht diskutiert wurden, konnten sich andernorts nur schwer als Avantgardisten behaupten. «Darmstadt» wurde zur Wertungsinstanz, wobei der Fortschritt des musikalischen Materials als wichtigstes Kriterium galt.
So monolithisch die «Darmstädter Schule» nach aussen hin wirkte, ist sie in Wahrheit kaum je gewesen. Mythos und Wirklichkeit wichen voneinander ab. Als der serielle Dogmatismus an Wirkungskraft einbüsste, wurde er für die Ferienkurse zum belastenden Stigma. Mittlerweile kann man allerdings auf eine soeben in italienischer Sprache erschienene Chronik der Kurse zurückgreifen, die die Existenz mehrerer Nebenströmungen belegt. Der historischen Rückschau dienen auch die angekündigten Darmstadt-Sonderbände der «Musik-Konzepte» sowie ein Forschungsprojekt zur Kursgeschichte, dessen Ergebnisse 1996 rechtzeitig zum 50jährigen Bestehen vorliegen sollen.
Die kritische Hinterfragung des Darmstadt-Mythos geht vor allem von Friedrich Hommel aus, der das Internationale Musikinstitut und damit auch die Ferienkurse seit 1980 leitet. Als Musikjournalist hat er ihre Entwicklung von Anfang an beobachtet und die wesentlichen Protagonisten persönlich kennengelernt. Von Heidelberg aus, wo ihn seine Klavierlehrerin, eine Schnabel-Schülerin, in die Neue Musik einführte, war er schon 1949 per Fahrrad nach Darmstadt gepilgert. Das musikalische Bauhaus, das der Kritiker Wolfgang Steinecke mit Unterstützung des Oberbürgermeisters Ludwig Metzger und des amerikanischen Kulturoffiziers John Evarts in der hessischen Stadt eingerichtet hatte, entsprach dem Nachholbedarf vieler. Einladungen gingen aus Darmstadt nicht zuletzt an von den Nazis ausgegrenzte Emigranten wie Schönberg und Wolpe. Im Lauf der Jahre kam es trotz der Suche nach weltweiten Kontakten aber schliesslich unter den Kompositions- und Instrumental-Dozenten zu einer auffallenden Köln-Dominanz, die 1972 zur Krise führte.
Die Stadtväter von Darmstadt fragten sich damals, ob man auf die Kurse nicht überhaupt verzichten solle, da der Nachholbedarf mittlerweile gedeckt sei. Der vom Kulturausschuss als Gutachter befragte Hommel plädierte für eine Fortsetzung, allerdings mit anderen Akzenten. Als Antwort auf die kritisierte Köln-Lastigkeit solle die Internationalität gefördert und damit zugleich das Übergewicht der seriellen Schule korrigiert werden. Unter Hommels tolerant-unpolemischer Leitung wurde dieses Konzept tatkräftig verwirklicht. Anstelle der ursprünglich nur drei Komponisten-Dozenten lud er gleich für das erste Jahr zwanzig Komponisten ein, eine Zahl, die er in diesem Jahr auf sechzig steigerte. Dieselben deutschen Kritiker, die den Ferienkursen zuvor Starkult und Dogmatismus vorgeworfen hatten, rügten den neuen Pluralismus nun als unverbindlichen Gemischtwarenladen. Für das Ausland wuchs damit jedoch, wie der Zustrom von Bewerbungen zeigt, die Attraktivität der Kurse. Mit 400 Teilnehmern aus 40 Ländern war in diesem Jahr eine Höchstgrenze erreicht.
Die verwirrende Vielfalt des Angebots, in der sich griffige Trends wie «Neo-Romantik» oder «Neue Einfachheit» kaum noch ausmachen lassen, mag zu dem nachlassenden Presse-Echo beigetragen haben. Die 1994 registrierbaren Schwerpunkte sind eher geographischer und personeller als stilistischer Natur. So blieb die 1988 begonnene Zusammenarbeit mit der Universität von San Diego in Gestalt des Koordinators Brian Ferneyhough erhalten. Stärker in den Vordergrund trat allerdings die Kooperation mit Akiyoshidai, dem «japanischen Darmstadt». Zusammen mit dem Yun-Schüler Toshio Hosokawa, dem künstlerischen Leiter dieses Festivals, war eine grössere Zahl japanischer Komponisten und Interpreten gekommen, unter ihnen der Schlagzeuger Isao Nakamura und die Sho-Spielerin Mayuzumi Miyata. Eigene Traditionen verbanden sich dabei fliessend mit europäischen Trends. Im mitternächtlichen Sho-Konzert erklangen neben ansprechenden Werken von Hosokawa Kompositionen der in Tokio lebenden Israelin Chaya Czernowin und des Deutschen Gerhard Stäbler. Angeregt durch das deutsche Beispiel hat Japan damit auch auf dem Gebiet der Neuen Musik ein beträchtliches, vor allem durch Klangsinnlichkeit gekennzeichnetes Niveau erreicht.
Stark vertreten war die französische Szene, wobei Hommel bewusst Institutionen abseits des dominierenden IRCAM vorstellte. Zum sechzigsten Geburtstag von Alain Bancquart, Rundfunkmann und Professor für Komposition am Conservatoire National in Paris, wurde ein Konzert veranstaltet. Bancquarts Anspruch, Mikrotonalität durch ähnlich feine Unterteilungen der Zeitstrukturen zu ergänzen, überzeugte freilich eher theoretisch als praktisch. Auch die von den Komponisten José Luis Campana und Gérard Charbonneau geleitete Pariser Klangwerkstatt ARCEMA bot in ausgefeilten Darbietungen eher schwache Werke. Die minutiöse Erforschung des Klanges hatte das Interesse an musikalischer Form allzusehr in den Hintergrund rücken lassen.
Zu den insgesamt 48 Konzerten der dreiwöchigen Kurse gehörten drei Präsentationen des Klangforums Wien, die neue Tendenzen in Österreich vorstellten, sowie Veranstaltungen der römischen Gruppe *Nuova Consonanza*. Nicht erst seit Bruno Maderna und Luigi Nono ist die Verbindung Darmstadts zu Italien besonders eng. Neben Gianmario Borio, der zusammen mit Ulrich Mosch wiederum die Ästhetik-Colloquien moderierte, war eine grössere Gruppe von italienischen Komponisten, Interpreten und Wissenschaftlern angereist. Während Giuseppe Giuliano

und Riccardo Piacentini sich allzu eng ihrem Vorbild Nono anschlossen, gelang Fabrizio Casti, Mario Garuti und Maurizio Pisati eine Verbindung von neuem Material mit übersichtlichen Formen. Unter den Interpreten ragten neben dem Akkordeonisten Teodoro Anzellotti, den Kontrabassisten Fernando Grillo und Stefano Scodanibbio, der junge Pianist Ciro Longobardi hervor.

Die Vorführung von anerkannten Meisterwerken wie etwa Luigi Nonos «Guai ai gelidi mostri» durch das *Ensemble Recherche* und das Experimental-Studio der Heinrich-Strobel-Stiftung blieb Ausnahme. Die heutigen Darmstädter Ferienkurse sind eine Werkstatt für neuere Tendenzen, deren Bedeutung sich erst noch zu erweisen hat. Die jungen Komponisten, die sich in den Foren und Konzerten vorstellten, hatten dann gute Karten, wenn sie sich mit Worten ebenso gut ausdrücken konnten wie mit Tönen. Brillant beherrschten dies der Waliser Richard Barrett oder der Kölner Robert HP Platz, der eloquent seine Entwicklung zu immer vielschichtigerem Komponieren beschrieb.

Wie wandelbar das Konzept politischer Musik ist, bewies der nach mehrjähriger Pause nach Darmstadt zurückgekehrte Christian Wolff. Der in Essen lebende Gerhard Stäbler deutete seine Werke im Anschluss an Cage und Eisler als Gleichnisse einer komplexen Realität. Ausgehend von Brechts Theaterästhetik kam der Amerikaner Mark Mantel zu symbolisch verstandenen Raum-Kompositionen; sein jüngstes Werk beispielsweise widmete er den durch das jüngste Erdbeben von Los Angeles erzwungenen Bewegungen. Politisch argumentierte auch Hans-Christian von Dadelsen, der den Komponisten als Doppelagenten zwischen Massen und Elite sah, oder der Engländer Christopher Fox, der einen Zusammenhang herstellte zwischen Durchschaubarkeit in Musik und Politik.

Mit Ausnahme von Hommel selbst wird kaum jemand alle Komponistenforen besucht und sich so einen Gesamtüberblick verschafft haben. Die verschiedenen Theorien, darunter Chaos-Theorien und feministische Ansätze, standen somit etwas beziehungslos nebeneinander. Zu vergleichenden Auseinandersetzungen kam es höchstens im persönlichen Gespräch. Leider liess sich auch das Ästhetik-Colloquium, das der Aktualität Theodor W. Adornos 25 Jahre nach seinem Tod gewidmet war, diese Chance entgehen. Kluge Köpfe referierten da über Musik und Sprache oder über Gustav Mahler – und an der Darmstädter Wirklichkeit vorbei. Gegenwartsbezogener waren die provokativen Thesen Harry Halbreichs, der den Abgang des germanozentrischen Adorno als Befreiung begrüsste. Nun endlich könne man, wie auch der Rumäne Anatol Vieru meinte, sich anstelle des Vokabulars wieder verstärkt der Syntax widmen. Einen Eindruck vom Pluralismus heutigen Komponierens und Musikdenkens gab es bei einem Symposium europäischer und amerikanischer Musikwissenschaftler und Komponisten. Als Gemeinsamkeit zeigte sich bei aller Vielfalt der Ansätze eine zunehmend von Naturvorstellungen ausgehende Kritik des Rationalismus westlicher Prägung.

Hervorragende Musiker wie Irvine Arditti (Violine) und Roger Heaton (Klarinette) unterrichteten in den Interpretationsstudios. Es spricht für Hommels undogmatische Offenheit, dass er einerseits das Londoner Arditti-Quartett langfristig für Darmstadt sichern konnte, dem sich in erster Linie der Siegeszug des Streichquartetts in der Neuen Musik verdankt, und andererseits zum wiederholten Male die von der Schönberg-Schule vernachlässigten Perkussions-Instrumente zum Schwerpunkt erhob. Wo anders als in Darmstadt kann man dazu aber auch solche Einführungen in neue Oboen-Spieltechniken erleben, wie sie Robert Redgate, Peter Veale und Ernest Rombout boten? Während Christian Wolff über die hölzerne Darbietung seiner *Exercises* durch eine von Eberhard Blum geleitete Solistengruppe kaum glücklich gewesen sein dürfte, rief der Berliner Saxophonist Ulrich Krieger mit seinem Didjeridu-spiel helle Begeisterung hervor. Mit noch längeren Ovationen wurde das Arditti-Quartett gefeiert, das sich nach einem vielseitigen Uraufführungsabend von seinem langjährigen zweiten Geiger David Alberman verabschiedete.

Wie Alberman und Ernstalbrecht Stiebler, der Musikredakteur des als Mitveranstalter auftretenden Hessischen Rundfunks, war auch Friedrich Hommel zum letzten Mal in leitender Funktion dabei.

Trotz mancher Kritik (fast ausschliesslich von deutscher Seite) hat er die Ferienkurse wieder entschieden auf den Weg eines internationalen Pluralismus gelenkt, auf dem sie 1946 einmal begonnen hatten. Nicht zuletzt ist es ihm gelungen, das Interesse der Stadt Darmstadt an dieser weltweit renommierten Institution wachzuhalten. Mit diplomatischem Geschick konnte er sogar rigorose Sparpläne, die bis zuletzt über den diesjährigen Kursen hingen, abwenden. Mit ihren beiden Auslandsfilialen in Akiyoshidai und San Diego sind die Ferienkurse überregional verankert.

Das traurige Schicksal der italienischen Rundfunkorchester dürften ihnen erspart bleiben, was angesichts der Kahlschlagmentalität beim Südwestfunk (welche die Heinrich-Strobel-Stiftung und die Donaueschinger Musiktage in ihrer Existenz bedroht) sehr viel ist. Auch unter Hommels Nachfolger Solf Schaefer dürfte «Darmstadt», wie es der Oberbürgermeister ausdrückte, «ein Modell für die Einübung gegenseitiger Achtung und praktizierter Toleranz» bleiben.

Albrecht Dümling

Rückblickend nach vorne schauen

Luzern: Ein kleines Klaus Huber-Festival an den IMF

Anlässlich seines bevorstehenden 70. Geburtstages (30. November 1994) gaben die Internationalen Festwochen Luzern (IMF) Klaus Huber heuer Gastrecht als *Composer in Residence*. Konkret bedeutete dies für ihn die Uraufführung einer von den IMF bestellten Komposition, die Gestaltung von drei *Musica nova*-Konzerten und die Durchführung eines Kompositionskurses. In kurzer Zeit waren elf seiner Werke zu hören mit einem Schwerpunkt auf dem Schaffen des letzten Jahrfünfts (sechs Stücke) – für ein Festival wie Luzern zwar bemerkenswert viel, für einen wirklichen Überblick über das Œuvre eines der herausragenden Schweizer Komponisten aber nicht unbedingt repräsentativ. Immerhin schälten sich in der kammermusikalisch dominierten Auswahl einige Aspekte des aktuellen Huberschen Schaffens heraus. Bewegte sich zum einen dessen Musik schon immer tendenziell zwischen Schweigen und Schrei – kumulierend in *Erniedrigt – geknechtet – verlassen – verachtet...*, das durch die Konfrontation vom Pianissimo an der Hörgrenze und Fortissimo an der Schmerzschwelle geradezu konstituiert wird –, verfestigt sich nun zunehmend einer dieser beiden Pole: das Leise, das Verdämmern und Verstummen, die Stille. Die Anweisung zu *Plainte – «Lieber spaltet mein Herz...»* steht denn auch programmatisch für diese Tendenz ein: «Estremamente tranquillo e pianissimo, quasi sempre senza vibrato... sich in einen grenzenlosen Raum hinein verströmend...». Huber ufert dabei aber nicht aus, sondern hält sich überraschend kurz: *Intarsi* war mit zwanzig Minuten Dauer das weitaus längste Stück der Luzerner Werkschau. Seine jüngste Musik, wie gewohnt in hohem Masse durchstrukturiert, verweigert sich leicht vorhersehbaren diskursiven Form- und Spannungsverläufen; sie ist vielschichtig, pulsiert in komplex überlagerten Metren, kreist in sich selbst, bewegt sich scheinbar ziellos und verändert sich dennoch – und zwingt gerade dadurch zum genauen Hinhören. Allerdings deuteten in Luzern ältere Werke wie Senfkorn (1975), die Keimzelle zu *Erniedrigt – geknechtet...*, und die beiden *Beati pauperes*-Vertonungen (1979) auf die Tatsache hin, dass bewegte Ruhe und mystische Versenkung eine Konstante im Huberschen Schaffen darstellen und sich auch im Umfeld des Nicaragua-Oratoriums entfalten konnten.

In den letzten Jahren häuften sich überdies Tombeau- und Hommage-Musiken. Für vier Persönlichkeiten komponierte Huber ein Memorial, nämlich erstens *La Terre des Hommes* (1987–89) *in memoriam Simone Weil*, zweitens *Plainte – Die umgepflügte Zeit I* – (1990) *in memoriam Luigi*

Nono, drittens *Des Dichters Pflug* (1989) und *Plainte – «Lieber spaltet mein Herz...»* (1991/92) *in memoriam Ossip Mandelstam* und schliesslich viertens *Intarsi* (1993/94) *in memoriam Witold Lutosławski*. Hommage-Musiken komponierte Klaus Huber mit dem *Agnus Dei cum recordatione* (1990/91) für Johannes Ockeghem und mit den Vogelstimmenimitationen in *Beati Pauperes I* und in *Intarsi* für Olivier Messiaen. *Senfkorn* widmete Huber übrigens dem Andenken an Luigi Dallapiccola und *...ruhe sanft...* (1992), das einzige Werk unter den bisher genannten, das nicht in Luzern erklang, an John Cage, der sich wie Huber von der lange herrschenden narrativen Linearität radikal losgesagt hatte. Scheinbar nimmt hier also ein älter werdender Komponist Abschied von seinen Freunden und zugleich von seinem Konzept einer politisch engagierten Musik. In der Trauer und im Rückblick auf Einzelschicksale wie im Vertrauen auf Individuen und ihr generelles Veränderungspotential verbirgt sich indes weiterhin die Sorge Hubers um Kollektives, um die Menschheit, ja um den Planeten und realisiert sich, wenn auch wesentlich unpathetischer, sanftmütiger und innovativer als in den gross angelegten Werken, weiterhin das Prinzip Hoffnung als «Ästhetik des Widerstandes» (Peter Weiss). Die genannten Widmungsträger stehen Hubers Kunstauffassung und Weltsicht nahe; im dichterischen Schaffen Ossip Mandelstams etwa, des kritischen «linken» Humanisten, der 1938 in einem sibirischen Lager umkam, berührt ihn die Verbindung von verordnetem Verstummen und künstlerisch dagegen gesetzter Hoffnung auf Zukunft. In *Des Dichters Pflug* und *Plainte – «Lieber spaltet mein Herz...»* lässt er deshalb im kaum mehr Hörbaren einige von einem Instrumentalisten zu sprechende Zeilen aus Gedichten Mandelstams unmerklich hervortreten. Oder er fügt, um den Gehalt des Werks in ähnlicher Weise zu verdeutlichen, in *Beati pauperes II*, einer komplex elaborierten «Kontrafaktur» (Huber) von Motetten Orlando di Lassos, Partikel aus einem Prosagedicht Ernesto Cardenals ein, die ausgerechnet dann vernehmbar sind, wenn sie von Utopien handeln: «Eine neue Gesellschaft... /Ein neuer Himmel, eine neue Erde... /Ein neuer Mensch, der neue Träume träumt...» Den beiden *Beati pauperes*-Versionen wird zudem durch die Nachahmung von Vogelgesang und durch *arte povera*-Instrumente wie Kieselsteine, Reisschalen und Eisenblech ein Schimmer von Realität eingewoben, die den falschen Schein der *Bergpredigt*-Seligpreisungen entlarven kann. Schönheit *und* immanente Atmosphäre dieser Musik verstehe ich jedenfalls so: Armut ist hic et nunc ein Skandal; ihre Aufhebung darf nicht in ein diffuses Jenseits verlegt, sondern muss vielmehr auf Erden eingefordert werden. Die Dialektik von Verzweiflung und Hoffnung, von Unterdrückung und Widerstand in seinen Werken beschreibt Huber anhand der *Cantiones de Circulo Gyrante* folgendermassen: «Den enigmatischen Titel – er stammt aus einer der Visionen Hildegards – habe ich gesetzt, um die unentwirrbare Verwobenheit vom Kreisen der Zerstörung und jenem anderen Kreisen anzudeuten, welches die menschliche Hoffnung nie untergehen lässt.»

Endlich stehen verschiedene Werke für das in letzter Zeit manifeste Bemühen Hubers ein, die Normen der temperierten Stimmung zu sprengen, insbesondere die Härten der Chromatik durch Mikrointervallik zu mildern und eine neue schwebendere Klanglichkeit zu gewinnen. Das geschieht z. B. in *Plainte – «Lieber spaltet mein Herz...»* durch die Skordatur der Viola d'amore und Gitarre, die dritteltönig eingestimmt werden müssen. Die Mitglieder von *ensemble recherche*, *Les Jeunes Solistes* und *Klangforum Wien* nahmen sich in den drei von Huber gestalteten *Musica nova*-Konzerten allen Herausforderungen dieser und der sie klug kontrapunktierenden Werke von Johannes Ockeghem, Luigi Dallapiccola, Bernd Alois Zimmermann, Younghi Pagh-Paan und Brian Ferneyhough mit hoher Könnerschaft und grossem Einfühlungsvermögen an.

Ist die Musik über Musik in *Beati pauperes II* (wie gesagt als «Kontrafaktur» von di Lasso-Musik) und *Agnus Dei cum recordatione* (mit Bezug auf Ockeghem) durch komplizierte Mutationsverfahren kaum mehr auf den Ursprung zurückzuführen, so sind in den *Intarsi* die Verweise auf Mozarts *B-Dur-Klavierkonzert* KV 595 deutlich ausgefallen. Mit seinem vorsichtig *Kammerkonzert für Klavier und 17 Instrumentalisten* genannten ersten Klavierkonzert verfolgt Huber mehrere Ziele: Zunächst löst er damit ein Versprechen ein, das er András Schiff nach einem Klavierabend mit den *Goldberg-Variationen* – gegeben hat: «Wenn ich je mein Trauma gegenüber dem Klavier zu überwinden in der Lage sei, würde ich für Schiff komponieren.» Dann will er durch die Rückbindung an Mozart einerseits «die inflationäre Entwicklung der Avantgarde-Klaviermusik insofern in Frage stellen, als ich mich bewusst über weite Strecken auf den Mozartschen Klavierumfang beschränkte und statt virtuoser Sprungtechnik ein Höchstmass an Polyphonie in polyrhythmischer, klanglicher und linearer Hinsicht anstrebte», andererseits sich mit diesem Komponisten, der «für mich nicht so ein sentimentaler Traum wie Bach, sondern einer der offensten Geister der europäischen Musiktradition» ist, jenseits der üblichen «grauenvollen Kommerzialisierung und Popularisierung» auseinandersetzen. Drittens erfüllt Huber einen Auftrag der IMF und bezieht auch die Uraufführungssituation mit ein: in einem gescheit und perspektivenreich (in Zusammenarbeit mit Heinz Holliger, dem Dirigenten des Abends) konzipierten Programm Mozarts letztes Klavierkonzert und seine Reflexion darüber miteinander zu konfrontieren, Schiff dabei die Musik «auf den Leib zu schreiben» und die beiden im Mittelpunkt stehenden Werke mit je einem weiteren zu sekundieren: Mozarts Klavierkonzert mit der *Prager Symphonie* und das eigene mit der bereits mehrfach erwähnten anderen «Kontrafaktur» *Beati pauperes II* – kurzum: eine Beschäftigung mit Mozart, mit dem Klavier als dem Symbol par excellence für europäische Musikkultur sowie mit Fragen der Interpretation.

«Einlegearbeiten» werden in Hubers neuem Werk in verschiedener Hinsicht wirksam – zunächst als offene oder verschlüsselte Verweise auf Mozarts Klavierkonzert: im ersten Satz (der so heisst wie die ganze Komposition: *Intarsi*) als «winzig kleine Zitate aus Mozarts erstem Satz, auf die ich mich aber ständig hinbewege: abwärtssinkende Triller, wie ein immer neues, immer schwerer werdendes 'Adieu'» und in den beiden nächsten Sätzen *Pianto – Specchio di memorie* und *Unità!* mit Anklängen an Motive aus Mozarts zweitem und drittem Satz und mit wiederum komplexen Ableitungen aus Mozartschen Intervall- und Rhythmuskonstellationen. Dann ist das Klavier, zumindest im ersten Teil, selbst eingebettet in einen transparenten, fein ziselierten und rhythmisch vertrackten Ensemblesatz. Die Eingliederung des Klaviers ins Ganze gelingt aber immer weniger: Vom eher dialogischen Prinzip im ersten Satz über die Auseinandersetzung von Solo und Ensemble im zweiten und dem vergeblichen und lauten Versuch, im dritten natürlich monothematischen Satz (noch einmal?) Einheit zu stiften und dazu ein Mozartmotiv «sozusagen ad absurdum» zu führen, bis zum Zurücktreten im letzten Satz wird das traumatische Instrument von einem immer erfolgreicheren Desintegrationsprozess erfasst, so dass über Programmatisches wohl spekuliert werden darf. Oder sind Assoziationen an pianistischen Individualismus, an die Einzelhaft am Klavier, gar an Berlioz' *Harold en Italie*, aber auch an das Scheitern von politischen Entwürfen (der dritte Satz heisst nicht nur *Unità!*, sondern in ihm wird gar der chilenische Befreiungsruf «El puéblo unído» rhythmisch zitiert) etwa unzulässig? Ist Huber ein Schlitzohr, der eigene Positionen ironisiert und gleichzeitig dem bürgerlichen Festwochenpublikum – versteckt zwar – einen Volksfrontgesang unterjubelt, um sich dafür zu rächen, dass das Nicaragua-Oratorium keine Chance hätte, in Luzern offiziell aufs Programm gesetzt zu werden?

Solche ketzerischen Gedanken lenken aber davon ab, dass in diesem im besten Sinn fragwürdigen und beziehungsreichen Werk über weite Strecken unerwartete Leichtigkeit und Schönheit dominieren, die manchmal an die Grenzen des Erträglichen gehen könnten, wenn sie nicht auch, trotz Ernüchterung über die Weltläufte, für die Utopie eines nicht entfremdeten Lebens stehen könnten. Dass im vierten Satz *Epilogo* –

Giardino arabo Vögel zwitschern, eine dreivierteltönige Intervallik sich – glücklicher als in *Die Erde bewegt sich auf den Hörnern eines Ochsen* (siehe *Dissonanz* Nr. 41, S. 26f.) – «in Richtung auf arabische Maqamat» entwikkelt und damit die Einengung auf die vom Klavier gleichermassen repräsentierte temperierte Stimmung und Eurozentrie «zugunsten einer Klangwelt mit anderen Horizonten» aufgebrochen wird, in der das Klavier nicht mehr mithalten kann, spricht für eine solche Deutung. Daneben schafft es der listige Huber, seine Klavierphobie en passant in eine Kritik des Klaviers umzumünzen.

Die Ausführung aller vier Werke war exzellent. Schiff machte mit seinem ebenso souveränen (bemerkenswert z.B. seine Bewältigung der rhythmisch intrikaten Kadenzen im zweiten Satz der *Intarsi*) wie nuancierten, zurückhaltenden und fast pedallosen Spiel auf dem Bösendorfer oft vergessen, dass Huber *Intarsi* ursprünglich für Hammerklavier konzipiert hatte (in dieser Fassung wurde das Werk Anfang Oktober in Graz durch Jean-Jacques Dünki erstaufgeführt). Manchmal hätte man sich im Mozart-Konzert kräftigere Akzente und umgekehrt im ersten Satz von Hubers Werk die Mozart-Derivate weniger abgesetzt vom Ensembleklang gewünscht. Ebensosehr wie der Solist überzeugten die Deutsche Kammerphilharmonie und Heinz Holliger. Was da in unterschiedlichsten Werken und Funktionen geleistet wurde, grenzte für einmal ans Ideale. Zum massstabsetzenden Ereignis wurde neben Hubers Novität die scharf konturierte, gut artikulierte, dramatisch zugespitzte und vorwärtsdrängende Wiedergabe der *Prager Symphonie*. Warum wollen ein Muti und die Wiener Philharmoniker, die ein paar Tage später in Luzern Haydn und Mozart erbärmlich traktierten und verharmlosten, partout nichts von solchen sinnstiftenden Interpretationen lernen?

Toni Haefeli

Konzertkonzepte Konzeptkonzerte

Rümlingen: 5. Tage für Neue Musik

Die «Neue Musik Rümlingen» unter der künstlerischen Leitung von Daniel Ott lebte in ihrer inzwischen fünften Ausführung (26.–28.8.) vom Mut zu konzeptuellen Überlagerungen, spielerischen Einschüben und – was die Information zu den Aufführungen und die Komponistendiskussion betrifft – unprätentiöser Improvisation. Als organisatorische Basis liessen sich vier Konzertblöcke mit den Kurzformeln «Crippled Symmetry» (nach dem neunzigminütigen Eröffnungsstück von Morton Feldman), «Visible Music», «Imaginäre Musik» und «Long Peace March» (nach dem *Peace March 1* für Flöte von Christian Wolff) unterscheiden; ein glücklicher Verzicht auf allzu plakative thematische Abtrennungen ermöglichte vielseitige Konzerte; so war z.B. das in Uraufführung gegebene *Crusoe* von Frederic Rzewski im Schlusskonzert (mit dem *Long Peace March*) ebenso losgelöst von einer noch so weit gefassten Idee politischer Musik wie etwa Dieter Schnebels *Nostalgie für einen Dirigenten* imaginäre und visible Momente zu verdichten weiss.

Morton Feldmans *Crippled Symmetry* für Flöte/Bassflöte, Klavier und Vibraphon/Glockenspiel inspiriert sich, wie der Komponist in seinen Essays offengelegt hat, am ungenauen Umgang mit spiegelbildlicher Symmetrie in der Teppichknüpfkunst anatolischer Nomaden. In der Verwebung der drei auf repetitiver Mehrtonmotivik basierenden Stimmen entsteht ein «Text» im eigentlichen Wortsinne, dem Felix Renggli, Daniel Ott und Christian Dierstein in konzentrierter, den sichtbaren Aspekt, die Körpergesten notwendigerweise ökonomisierenden Interpretation nachgingen.

Vinko Globokars Präsenz als Komponist und Interpret eigener und fremder Kompositionen gehörte zur speziellen Prägung der drei Tage; neben der Uraufführung eines neuen Werkes sah und hörte man *Corporel pour et sur un corps* (1984), wo zur Klangerzeugung ausschliesslich Schlag- und Kratzbewegungen auf dem eigenen Körper dienen: ein konzentriertes Ausloten der Resonanzmöglichkeiten eines sich selbst spielenden Instruments, von Globokar unerbittlich vorexerziert; weiter die Filmaufnahme (Franz Schnyder/Reinhard Manz) seines 1971 komponierten *Dramas* für zwei Pianisten (Siegfried Kutterer/Daniel Cholette), das er im Programmheft umreisst als «ein Psychodrama zwischen zwei Menschen, die sich gegenseitig helfen, nachahmen, folgen, zerstören oder sich isoliert verhalten und nebeneinander reden.» Zum zweiten Konzertblock «visible music» lässt sich mit Dieter Schnebel sagen: «Man hat immer schon gern zugesehen, wie einer Musik machte. Das war zuweilen notwendig, denn manches crescendo bemerkte man eher am Espressivogesicht des Interpreten als an dem, was zu Ohren kam.» Neben Werken mit mehr oder weniger stark hervortretenden theatralischen Effekten – Kagels *Match* etwa, oder Jacques Demierres *Bleu*, einer Studie der dramatischen Entfaltungsmöglichkeiten ungewollten Lachens in einem Sologesangsvortrag (Béatrice Mathez-Wüthrich) – wurde mit Georges Aperghis' Violoncello-Fassung der *Récitations* ein Stück aufgeführt, das diese Aspekte von der Oberfläche wegzunehmen scheint, sie unauffälliger in die Struktur einbettet: einen «auswendig gelernten Vortrag» bietet – «jenen des Schulkinds, das manchmal zögert, sich dann wieder fasst», wie Daniel Durney im Programmheft treffend formuliert.

Besonders hervorzuheben sind zwei Kompositionsaufträge der Erziehungs- und Kulturdirektion Baselland, die in Rümlingen zur Uraufführung gelangten, nämlich *Dialog über Luft* von Vinko Globokar sowie *Pumpe* der Kölner Komponistin Carola Bauckholt.

Globokar geht auch hier von der grossen Bewegung aus, der Geste des Öffnens und Schliessens des Akkordeons als Dialog, was in der Aufführung freilich nur erahnt werden konnte, dies weniger des gewohnt präzisen Spiels Teodoro Anzellottis, als vielmehr des geringen Luftverbrauchs seines (folglich guten) Akkordeons wegen. Der Dialog dehnt sich nach zwei virtuosen Einleitungsteilen auch auf die Ebene des Wechselspiels zwischen Stimme und Instrument aus und mündet in der gemurmelten Variation des folgenden Textes: « C'est tellement drôle d'entendre dire que le vrai poète est celui qui inspire (oui? bof!)... pour bien des gredins l'homme utile est celui qui transpire (oui? haha!)... on aime prétendre que la bonne musique est celle qui respire (oui? hm)... afin qu'elle puisse chanter plus haut il lui offrit une bombe d'hélium et lui dit : aspire. » Bevor im Schlussteil Reminiszenzen, ja sogar kleine unveränderte Bruchstücke aus den vorhergehenden Teilen aufgenommen und mit dem Resultat verschiedener Geschwindigkeiten und Rhythmen überlagert werden, erklingt ein klar abgesetzter Tanz in Achteltakten mit ständig wechselndem Zähler.

Pumpe (1994) für Alt, Akkordeon, Klavier, Licht und Geräusche von Carola Bauckholt verbindet das visuelle Medium des Lichts mit differenzierter Klangausbreitung und koordinierten Geräuscheinspielungen, die sich von elektronischem Brummen bis zu Tropfgeräuschen erstrecken und gleichsam als Reststücke eines ursprünglichen Assoziationsfeldes noch im Ablauf der Komposition auftauchen. Bauckholt versteht ihre Musik als «räumliche und visuelle Ausweitung» und scheint generell nach Grundformen «vielschichtiger Wahrnehmung» zu suchen, wie sie im neuen Werk durch parallele Klang- und Lichtregie ermöglicht wird.

Das Konzept der «imaginären Musik», unter dem eine weitere Gruppe von Kompositionen zusammengefasst wurde, oder sagen wir vielleicht besser: mit dem versucht wurde, eine griffige Diskussion zu ermöglichen, war zweifellos das interessanteste. Zwar suggeriert «imaginär» von neuem eine visuelle Metapher: das Vorstellungsbild im Kopf; allerdings werden von den Komponisten nur Leerstellen, Fluchtpunkte, Öffnungen, eine Topographie von Kristallisationskeimen vorgegeben, an denen sich die Imagination des Hörers in unendlichen Perspektiven versuchen kann. Die Relativität der Standpunkte (Umberto Eco hat bereits vor Jahrzehnten auf die Möglichkeit hingewiesen, Begriffe der Einsteinschen Theorie metaphorisch in der Musik zu verwenden) zeigte sich besonders in Hans Wüthrichs *Landschaft mit Sreichquartetten*: zehn Streichergruppen auf offenem Feld spielen je unterschiedliche

Sammlungen regelmässig wiederholter Skizzen, befinden sich aber in solchem Masse räumlich voneinander distanziert, dass dem Zuhörer nichts anderes übrigbleibt, als dem Werk in einer persönlichen Abfolge von Raumpositionen buchstäblich entgegenzugehen. Weniger überzeugen konnte die von einem Komponisten-Kollektiv konzipierte *Klangskulptur*, ebenfalls eine Aktion im Freien. Dies mag an der Tatsache liegen, dass von den ursprünglich vorgesehenen 150 Ausführenden keine zwei Drittel zusammenzukriegen waren. Diese klangliche Ausdünnung wurde noch durch den Umstand verstärkt, dass die menschliche Stimme – die *Klangskulptur* besteht vorwiegend aus Chorfragmenten – unter freiem Himmel in ihren Artikulationsmöglichkeiten stark beschnitten wurde. Zudem bewirkte die vielleicht bewusst vermiedene Koordination der sechzehn Kürzestkompositionen (u.a. von Heinz Holliger, Dieter Schnebel, Roland Moser, Louis Andriessen, Daniel Ott) eine Verlagerung des Kollektivs zur Kollektion. Die Konzerteinführung des freischaffenden Musikjournalisten Reinhard Schulz gab einen Überblick der Entwicklungsstationen politischer Musik, von der Forderung eines Hanns Eisler nach einer Konzentration auf Vokalmusik wegen des vermittelnden Wortes, über die strukturelle Repräsentation des Widerstands und die Erforschung sozialer Reaktionsmodelle eines Kagel, Schnebel oder Globokar bis hin zum Begriff der «Sensibilisierung», in dem sich Nono und Cage, wenn nicht tangieren, so doch nahekommen. Über die Müdigkeitserscheinungen der sogenannten engagierten Musik setzte sich Rümlingen frisch hinweg; die Utopie einer politischen Beeinflussung der abstrakten Masse war im Grunde genommen immer – und wird verstärkt – ein limes der Summation von individuellen Auseinandersetzungen und Anregungen. Die Fragen, wie sinnvoll es noch sein kann, selbstgefällige Antimechanismen gegen einen verschwommenen «Betrieb» zu konstruieren, und ob nicht die persönlichen und politisch unabhängigen Vokabulare, mit denen Komponisten seit den siebziger Jahren ihr Schaffen umkreisen, befreiendere Modelle entwickeln könnten, gehören in den Rahmen einer theoretischen Debatte, die in Rümlingen keineswegs angestrebt war. Nennen wir als Beispiele des Abschlusskonzertes «Long peace march» zwei weitere Uraufführungen: Christian Wollfs *Flutist and Guitarist* (1993) bearbeitet variativ Beispiele aus dem Volksliedgut sozial unterdrückter Schichten in verschiedenen Stadien der amerikanischen Geschichte, knüpft zwei liedhafte Linien ineinander und benützt im zweiten Teil eine mikrotonale Verstimmung für die Gitarre (Christoph Jäggin / Suzanne Huber). Frederic Rzewskis *Crusoe* für variable Besetzung bildet aus 65 fünfzehn Sekunden dauernden Abschnitten ein Collage, in dem Defoe-Zitate verwendet und manipuliert werden. Rzewski versteht sein Werk als Reflex auf die Möglichkeit einer bedeutungslosen, selbstreferentiellen Welt, in der «Gerechtigkeit und Vorsehung» nur noch adaptive «magische Formeln» darstellen, und er entwirft in seiner Defoe-Lektüre eine Alternative zur «puritanischen Allegorie». Rümlingen ist (noch) keine kompositionstheoretische Tagung, sondern eine innovative Konzertreihe, die nach ihrem diesjährigen «step across the border»-Projekt, von dem hier nur Bruchteile referiert werden konnten, auch in Zukunft vollste Aufmerksamkeit verdient.

Andreas Fatton

Eine andere Werkstatt für Neue Musik

*Aarau: KomponistInnen-Werkstatt (4.–7. August 1994)**

Von der Publizistik und dem Musikmarkt nahezu gänzlich unbeachtet, haben sich in den Sommerferien 1990 und 1991 Komponisten und Komponistinnen der jüngeren Generation auf Anregung von Jürg Frey auf dem Schloss Lenzburg – im Rahmen der «Musikalischen Begegnungen» – zu gegenseitigem Austausch und Gesprächen getroffen. Drei Jahre später fand nun im Didaktikum Aarau, also losgelöst von Lenzburg, ein ähnliches Treffen statt. Das einem Brief von Joseph Haydn entnommene Motto «Zerschneiden, wegschneiden, wagen» sollte gleichsam auch die Arbeitshaltung und die Atmosphäre dieser Werkstatt beschreiben.
Im Gegensatz zu dem auch im Kanton Aargau stattfindenden Komponistenseminar Boswil lief das Forum in einem sehr kleinen, mehr oder weniger familiären Rahmen ab. Publikum bildete wohl eher die Ausnahme. Dies war aber vermutlich auch so geplant. Es erwies sich denn für die Gestaltung der Gespräche nur von Vorteil, dass diese in sehr offener Form angelegt waren, quasi als freie, nur ansatzweise moderierte Gesprächsrunden. Dies provozierte allerdings bereits auf der Ebene der Gesprächsgestaltung grundsätzliche Fragen zur Verfahrensweise, die dann konsequenterweise auch im ganzen Kreis ausdiskutiert werden mussten. Das war nicht immer interessant, ermöglichte aber bei diesen Gesprächen, die jeweils von Referaten eingeleitet wurden, eine beachtliche Eigendynamik.
Bei der Auswahl der Komponistinnen und Komponisten beschränkte man sich eigentlich auf *eine* Generation, und man verzichtete auf Leute von sogenannt hohem Rang und Namen. Damit war schon von allem Anfang an jede Konkurrenz zu ähnlich gelagerten Veranstaltungen ausgeschlossen und vor allem fehlten jegliche Imponierspielchen, für die es bei dieser Werkstatt ohne Preise, ohne Belohnung und ohne Publizität ganz einfach keinen Platz gab. Die radikale Beschränkung auf den deutschen Sprachraum habe ich zwar etwas bedauert, aber sie ermöglichte natürlich ein sehr viel tieferes Eindringen in die kompositorischen Problemstellungen als dies bei Simultanübersetzungen möglich gewesen wäre.
Die Gesprächsrunden und das Konzert des von mir besuchten zweiten Tages seien im folgenden referiert.
Antoine Beuger demonstrierte seine Haltung als Komponist und Hörer und seine Auffassung über die zwei Erlebnismöglichkeiten «warten» und «vergessen» mit einem eigenen Text, den er – anstelle jeglicher Musik – dem Plenum vorlas. Nach anfänglichem Stokken bewirkten Beugers Thesen eine fruchtbare Diskussion. Anders als bei den Referaten des Nachmittags wurde hier, infolge der Abwesenheit der zu besprechenden Stücke, schnell auf persönliche und ideologische Aspekte des Komponierens eingegangen. Je unmissverständlicher Beuger seine Positionen darlegte, desto deutlicher wurde der Einfluss von John Cage spürbar. Der Geist von Cage, dessen ästhetische Radikalität offenbar jede Komponistengeneration von neuem fasziniert, schwebte auch über dem Beitrag des in Essen wohnhaften Koreaners Kunsu Shim, der ebenfalls auf eine Vorstellung und Besprechung eigener Werke verzichtete und aus Gesprächen vorlas, die er mit Beuger geführt hatte. In diesen Gesprächen wurden die Verbindungen zwischen westlichen Komponisten und dem (Zen-)Buddhismus aufgezeigt, – auch dies wieder ein zentrales Thema von Cage, hier aber von der andern – der buddhistischen – Seite her vorgestellt. Mit einer ausführlichen Analyse stellte der Winterthurer Komponist Dieter Jordi nach der Mittagspause sein Stück *virgetheiltes Kugelrund* für vier kleine Trommeln vor. Die Komposition basiert auf einem selbst für die Barockzeit aussergewöhnlichen Gedicht von Quirin Kuhlmann, dessen statistisch-eckige Textstruktur mit einem Zuordnungssystem ausnotierter Klangvarianten – sowohl instrumentaltechnisch als auch räumlich – direkt in die musikalische Struktur eingelassen ist.
Cornelius Schwehr arbeitete bei seiner Komposition für Akkordeon solo über Texte von Christian Geissler ebenfalls mit einer versteckten Textvorlage. Diese Komposition könnte man wegen des direkten Umsetzungsverfahrens geradezu als Programmusik neuerer Art bezeichnen. Dieser Text bestimmt nämlich als höchst komplexes und differenziertes Programm – dies im Unterschied zu traditioneller Programmusik, wo meist einfache aussermusikalische Inhalte vermittelt werden – in einer 1:1-Analogie die musikalischen Prozesse. Der Text, vom Interpreten stumm gelesen, wirkt als Steuerinstrument im Hintergrund und ist auch verantwortlich für die überzeugende Dramaturgie des Stückes. In der Diskussion dieses Werkes standen kompositionstechnische (Detail-)Fragen etwas verbindungslos neben gesellschaftspolitischen Problemen, bei denen dann – z.B. wenn von der Negation als der einzigen noch

möglichen Form von Gesellschaftskritik die Rede war – der andere Vatergeist der Neuen Musik, Theodor W. Adorno, durch den Raum schwebte.
Auf dem Programm des abendlichen Konzertes, das ebenfalls im Didaktikum – einem sehr geeigneten Ort für solche Veranstaltungen – stattfand, standen das während des Tages besprochene Werk von Dieter Jordi und eine von Clemens Merkel gespielte Komposition für Violine solo von Kunsu Shim. Das Stück, welches Richard Serra gewidmet ist, bestätigte viele Aussagen der morgendlichen Diskussion und ist wohl im Grenzbereich zur Klangskulptur anzusiedeln. Hätte man am Morgen – anstelle von Lebens-und Kunstphilosophie – konkreter über diese Komposition gesprochen, wären nach diesem langen Stück vielleicht weniger Fragen offengeblieben. Aber vielleicht gehört solches auch zu Shims Konzept. Jedenfalls macht es die Qualität dieser neuen Werkstatt aus, dass hier die Komponistinnen und Komponisten ihre Werke nach ihrem eigenen Gusto vorstellen können und nicht ins Korsett eines strengen Formablaufs gezwungen werden.

Rico Gubler

* Referate und Konzerte mit Regina Irman, Esther Roth, Annette Schmucki, Antoine Beuger, Jürg Frey, Martin Imholz, Dieter Jordi, Cornelius Schwehr, Peter Sonderegger, Kunsu Shim, Martin Wehrli, Daniel Weissberg, David Wohnlich und Alfred Zimmerlin.

Facetten der «seriellen Musik»

Lenzburg: Musikalische Begegnungen 1994

Die «serielle Musik», die «Darmstädter Schule»: das sind bereits musikgeschichtliche Begriffe, die kaum hinterfragt werden. Man verbindet damit die Namen von Boulez und Stockhausen – von Nono und eventuell noch von Pousseur, ja und vielleicht kommt einem noch der Antipode Henze in den Sinn. Was für vielfältige und komplexe künstlerische (und menschliche) Prozesse sich zwischen den späten vierziger und den frühen sechziger Jahren abspielten, wird erst in den letzten Jahren zunehmend aufgearbeitet. Welche war zum Beispiel in Darmstadt die Rolle von Karel Goeyvaerts, – oder jene von Bruno Maderna?
Goeyvaerts kam bei den «Elften Musikalischen Begegnungen» in Lenzburg vom 12.–21. August nicht vor, wohl aber Maderna, denn die Kurse widmeten sich unter dem Titel «Das menschliche Mass» der italienischen Musik aus 400 Jahren. Die Kurse mit der Sopranistin Evelyn Tubb und dem Lautenisten Anthony Rooley, mit dem Pianisten Peter Feuchtwanger sowie der Sopranistin Carla Henius bildeten den Kern der ganzen Veranstaltungen; die Konzerte illustrierten die Tage nach außen und innen. Gegen Schluß, am 20. August, fand auch ein Symposion statt, das sich der italienischen Musik der fünfziger Jahre widmete, genauer der Musik von Luigi Dallapiccola, Bruno Maderna, Luigi Nono und Luciano Berio.
Die Initianten Jean-Jacques Dünki und Jürg Frey hatten dazu drei Referenten und eine Referentin eingeladen, die ihr Material auf wohltuend unterschiedliche Weise präsentierten. Detailliert analysierend präsentierte Thomas Gartmann aus Zürich Ergebnisse seiner Dissertation über Luciano Berio. Anhand des Streichquartetts *sincronie* konnte er klar den Kompositionsprozess von den ersten Skizzen 1962 über die Zusammenarbeit mit den Musikern der Uraufführung 1964, über die Verbesserungen bis hin zur veröffentlichten Partitur aufzeigen. Es ist gleichzeitig ein Ablösungsprozess der Strenge des seriellen Denkens hin zu einem freieren, gestischen Komponieren, bei dem auch Erwägungen zur klanglichen und dynamischen Wirkung grösseres Gewicht bekommen.
Ganz anders Carla Henius: Sie berichtete von ihrer Zusammenarbeit mit Luigi Nono. Während vierzig Jahren gab es immer wieder intensive Arbeitsphasen, z.B. bei *Intolleranza* oder *La fabbrica illuminata*. Nono habe dabei nie versucht, seine Mitarbeiter politisch aufzuklären, vielmehr habe er in dieser Hinsicht ganz auf die Botschaft seiner Musik vertraut, aber «alle, die mit ihm zusammenarbeiteten, wurden ein bischen besser».
Stellte Gartmann die beginnende Lokkerung des seriellen Denkens in den frühen sechziger Jahren vor, so verwies Gianmario Borio aus Cremona auf die Entstehung dieser Verfahrensweisen. Diese sind nicht nur bei Messiaen, Boulez und Stockhausen zu finden, sondern mindestens gleichzeitig und teilweise noch früher in Italien: nämlich während Nonos und Madernas Unterricht bei Luigi Dallapiccola. Von 1948 an haben beide die seriellen Techniken erdacht und angewendet und sind zum Teil zu ganz eigenen Ergebnissen gekommen. Es fehlte allerdings an jener expliziten theoretischen Durchdringung, welche Boulez und Stockhausen später in so hohem Masse erreichten; diese theoretische Seite lasse sich aber, so Borios Ausführungen, an den Skizzen und am Kompositionsprozess implizit ablesen. Gerade in der Frage der kanonischen Gestaltung der Zwölftonreihe und ihrer Verschleierung seien die *Liriche greche* Dallapiccolas von entscheidender Bedeutung gewesen. Borio hat das Thema «Luigi Nono – Gli anni 50» zusammen mit Veniero Rizzardi zu einem Buch verarbeitet, das 1995 erscheinen soll.
Eine andere Facette Bruno Madernas präsentierte Hansjörg Pauli: der Dirigent und Komponist hat seine stupende Technik nämlich nicht nur in avantgardistischen Werken eingesetzt, sondern – im Gegensatz eben zu Boulez, Nono und Stockhausen – auch in sogenannt «angewandter Kunst»: Er hat die Musik zu sieben (eventuell sogar neun) Filmen geschrieben (alles Streifen, die nicht über Italien hinaus bekannt wurden), er hat Bühnen-, Fernseh- und Hörspielmusiken komponiert und auch Ausstellungen sonorisiert. Das waren zum Teil komplexe Arbeiten, z.B. die Radiophonie *Ages*, die 1972 den Prix Italia erhielt, aber auch Stücke, bei denen man nie an Maderna als Autor denken würde: Arrangements von Schlagern und Weill-Songs, dies vor allem zwischen 1946 und 1958, als es ihm finanziell nicht besonders gut ging, dann auch Bearbeitungen von Jazzstandards, bei denen er selbst die Improvisationen minutiös auskomponierte. Italiens beste Jazzer haben damals mit ihm zusammengearbeitet. Aber auch später hat Maderna Avantgarde und Angewandtes nicht getrennt; die verschiedenen Sphären strahlten aufeinander ab; idiomatische Reinheit war für Bruno Maderna nie ein erstrebenswertes Ziel. Die entsprechenden Lexikonartikel selbst jüngsten Datums (etwa «Komponisten der Gegenwart») geben über diese Tätigkeiten bezeichnenderweise keinerlei Auskunft; ganz unbekannt waren sie nicht, aber sie blieben sorgsam im Hintergrund des Interesses. Da gibt es – wie etwa im Fall von Bernd Alois Zimmermann und Pierre Henry – noch einiges nachzuholen.

Thomas Meyer

Abbild der Vielfalt

3. Internationales Festival für Neue Musik in Riga (Lettland) 1.10. bis 10.10.1994

Riga ist eine aufstrebende Stadt im Baltikum, Drehscheibe zwischen Skandinavien und den Staaten der ehemaligen Sowjetunion; sie bemüht sich auf vielen Ebenen – Kultur, Wirtschaft, Sport – den Anschluss an die westliche Welt zu finden und von ihr ernst genommen zu werden.
Grosse soziale Unterschiede sind jedoch unübersehbar: eine an der Grenze der Armut lebende Bevölkerungsmehrheit; Bettler in den Strassen neben Schaufenstern, in welchen auch für westliche Verhältnisse sündhaft teure Autos ausgestellt sind.
Während zehn Tagen wurden hier ca. 40 Konzerte von grosser Vielfalt, wohltuender stilistischer Offenheit und hohem interpretatorischem Niveau dargeboten: Konzerte mit der Lettischen Philharmonie, Kammermusikkonzerte, Orgelrezitals, Jazzkonzerte, ein Chorkonzert, begleitet durch Meisterkurse der zahlreich aus dem Ausland eingeladenen Interpreten und Komponisten. Den Organisatoren, Egils Straume und Rafi Haradzanjan ist es offensichtlich gelungen, das ambitiöse Vorhaben ohne nennenswerte Pannen über die Runden zu bringen.
Aus der riesigen Fülle des Angebots seien hier vor allem jene Programme besprochen, in welchen Musik aus der

Schweiz zur Aufführung kam und Konzerte, die zu besonderem Nachdenken über die Situation der Neuen Musik heute anregten.
Das Eröffnungskonzert im Saal der Grossen Gilde mit der Lettischen Philharmonie und dem Chor der Akademie brachte sinfonische Musik von Komponisten aus Lettland zur Aufführung. Das Oratorium Erhebung des Zeitgeistes des 1950 in Riga geborenen Egils Straume beruht auf einem Text des estnischen Volksdichters Ojara Vaciesa und durfte wegen seines freiheitlichen Gedankengutes zur Sowjetzeit nicht aufgeführt werden. Das Werk überzeugt durch klare Melodieführung und gut durchhörbare Harmonik. Nachhaltige Eindrücke hinterliess auch die *5. Sinfonie* von Imants Kalnins.
Für den Zuhörer aus der Schweiz war es interessant festzustellen, dass Spuren von Schönberg und Webern hier kaum wahrnehmbar sind; die Musik von Strawinsky, Schostakowitsch und Prokofieff hingegen eine Fortsetzung gefunden zu haben scheint. Aufschlussreich ist auch, Musik zu hören von Menschen, die unter dem Marxismus von Freiheit geträumt haben und sie in Gedanken zu vergleichen mit der Musik von Komponisten, die in Freiheit vom Marxismus träumten...
Das Solorezital des Schlagzeugers Isao Nakamura bildete einen der vielen Höhepunkte des Festivals. Neben Kompositionen von E. Carter, N.A. Huber, T. Hosokawa, I. Xenakis wurde *stroking for one percussionist* (1982) von Hans Ulrich Lehmann aufgeführt. In der Interpretation Nakamuras wirkte das Werk überaus lebendig und farbenreich.
Von den mehr als zehn Jazzkonzerten möchte ich hier den Abend mit dem Heinz Sauer Quintett aus Deutschland und den Auftritt des schwedischen Bassisten Orsted Pedersen mit seinem Trio erwähnen. Beide Formationen vermochten das Publikum mit Spielfreude und hohem Können zu begeistern. Pedersen, mehr als Sauer, liess seine Mitspieler in ausgiebigen Solopartien gebührend zur Geltung kommen.
Ein besonderes Ereignis war das Orgelrezital, begleitet durch das Philharmonische Kammerorchester, des 17jährigen dänischen Komponisten und Organisten Frederik Magle. Unbelastet von sogenannten Darmstädter-Tabus, schreibt und improvisiert ein junges Talent die Musik seiner Zeit, wohlklingend, vieles wild durcheinandergeworfen, aber immer gekonnt, die immensen Möglichkeiten der Rigaer Domorgel voll und virtuos ausnützend!
Daniel Glaus hatte zwei Tage später eher einen schweren Stand, die auf ganz anderem Boden gewachsene Musik seiner Kollegen aus der Schweiz an die Hörer zu bringen. Von sich selbst spielte er in plastischer Registrierung *De Angelis I*, eine Komposition, die sich einem durch grosse Kontraste gut einprägt, *Toccata* aus dem Jahr 1986 und – als Uraufführung – *Fantasie*. Letzteres Werk zeichnet sich aus durch zarte Harmoniefarben und bildet laut Angaben von Glaus den Beginn eines neuen Themenkreises. Bemerkenswert die Aufführung von Urs Peter Schneiders schachbrettartig angelegter Komposition *Noch*, deren Thematik in auffallender Nähe mit den Bildern der an diesem Tag in Riga eröffneten Ausstellung des Schweizer Künstlers Richard Paul Lohse lag! Interessant auch die direkte Aufeinanderfolge zweier verschiedenartiger Kompositionen Klaus Hubers: die mächtig klingende Harmonik von *In te Domine speravi* (1964) in starkem Gegensatz zum asketischen *Cantus cancricans* (1965). Trotz gut vorbereitetem Spiel des Organisten war ein gewisser Exodus seitens des Publikums nicht zu übersehen: Armut scheint in Riga auch im Reich der Töne nicht besonders gefragt zu sein.
Das zweitletzte Konzert brachte nochmals Musik aus der Schweiz. Unter der Leitung von Dzintars Josts gelang dem Philharmonischen Kammerorchester eine beachtenswerte Aufführung von Urs Peter Schneiders *Orchesterbuch*. Dem Schreibenden war es vergönnt, sein *Mantra avec violon fou* mit dem Geiger Uldis Spruds als Solisten selbst zu dirigieren und einer gewissenhaft geprobten Uraufführung der für das Festival bereitgestellten Komposition *Schwingungen und Farben* beizuwohnen. Das äusserst witzige *Konzert für Posaune und Orchester* des Schweden Folker Rabe bildete dank technisch und schauspielerisch perfektem Auftritt des Posaunisten Kristian Lindbergs einen erheiternden Abschluss des Konzertes.
Zurückblickend ist festzuhalten, dass das Festival in Riga die Vielfalt der schöpferischen Realität von heute wahrgenommen hat; eine Qualität, die man bei ähnlichen Veranstaltungen in unseren Regionen bisweilen noch immer schmerzlich vermisst.

Alfred Schweizer

Weltmusiktage contra Weltmusikideologie

World Music Days Stockholm 1994

Seit ihrem Beginn 1922 haben die «Weltmusikfeste», vor allem ihre Gestaltung und ihre Programmierung, immer viel zu diskutieren gegeben, und der Anspruch, den sie erhoben haben, ist immer wieder Stein des Anstosses gewesen. Anfangs hörte die «Welt» noch hinter Ungarn und im Westen beim Atlantik auf, heute umfasst sie immerhin 48 Länder rund um die Welt, somit beinahe alle, die im westlichen Sinn eine Kultur und ein Konzertleben besitzen. Einstweilen fehlen noch die Kulturkreise Afrikas und des Vorderen Orients; solange dort noch eine lebendige Kunstmusik besteht, die weitgehend den eigenen, überlieferten Regeln folgt, macht dies auch durchaus Sinn. Und die Mitgliedländer, von Venezuela bis Korea und von Norwegen bis Aserbaidschan, gehören sie alle einer identischen Weltmusik der Avantgarde an? Erfreulicherweise nicht.
Nichts ist schlimmer als die Vorstellung einer «Weltmusik», wie sie in Köpfen von Popmusikern als Ideologie spukt. Im Bereich der Neuen Musik hatte eine solche Gefahr in der Zeit der alles beherrschenden Darmstädter Schule durchaus bestanden. Inzwischen ist jedoch das, was sich Avantgarde nannte, so etabliert, dass sich längst regionale Entwicklungen abzeichnen, in denen sogar auch folkloristische Züge oder Einflüsse der jeweils eigenen Kunstmusik Platz haben. Die sogenannte «Postmoderne» macht's möglich.
Das zeigen ganz besonders viele Komponisten der asiatischen Länder, die sehr bewusst eigene kulturelle Eigenheiten einbeziehen, dazu in jüngster Zeit auch die Komponisten aus Staaten wie Aserbaidschan und Usbekistan, die nach dem Zerfall der Sowjetunion neue Mitglieder geworden sind. Während der serbische Srdan Hofman an den *World Music Days* in Stockholm (1. bis 8. Oktober) serbische und istrische Gesänge durch Computersampling in ein Flöten-Klarinetten-Duo einbrachte, verwendete der Usbeke Dmitry Yanov-Yanovsky in seinem Kammerensemble von Anfang an heimatliche Melodiefiguren und überraschte dann mit Einblendungen stimmungsvoller Muezzingesänge. Und all dies hatte gar nichts Peinliches an sich, weil es nicht billig wirkte. Der Japaner Tetsuya Omura, der in Deutschland bei Yun und Sukhi Kang studiert hat, geht noch weiter: *Soh-Oh-Ka* ist eine Komposition für Shakuhachi und Koto, völlig auf japanische Art benutzt, aber, wie er betont, in europäischer Art gefügt und «komponiert». Gestört und nicht ins Konzept gepasst hat hier freilich das traditionelle, folkloristisch wirkende Kostüm der beiden Spieler.
Auch Valerie Ross aus Malaisia liebt es, für die eigenen «exotischen» Instrumente zu komponieren. Diesmal allerdings schrieb sie ein Streichquartett (Nr. 2), das durch einen Aufenthalt auf Bali beeinflusst ist und wie eine moderne Bach-Invention klang und sehr konsequent durchkomponiert ist. Valerie Ross geht aber eigene Wege, während zum Beispiel der Festlandchinese Shuya Xu, Schüler von Ivo Malec und Alain Bancquart, im Orchesterstück *Cristal au soleil couchant* ganz dem nervös farbigen Stil von Frankreich und England folgt. Diesem Stil gehörten viele Werke an; ihre Teppichmuster lassen keine grosse Vielfalt zu. Im übrigen aber fällt, bei allen qualitativen Unterschieden, eine grosse Diversität der Tendenzen und ästhetischen Positionen auf; ein bestimmter Trend lässt sich überhaupt nicht mehr ausmachen. Künstlerische Höhepunkte waren die beiden Chorwerke *What is the word?* (Beckett) von György Kurtág und *Forms of Emptiness* von Jonathan Harvey, ausserdem *Echo-Mime* für sieben Klarinetten von Richard Tsang (Hongkong) und das von Donaueschingen her bekannte Orchesterwerk *Passage/Paysage* von Mathias

Spahlinger. Die beiden Schweizer Werke *Essaims-Cribles* von Michael Jarrell und *Des Dichters Pflug* von Klaus Huber zählen auch zu diesen Höhepunkten.
Das Festival, das 21 Konzerte umfasste, war ausgezeichnet organisiert und auch hervorragend programmiert, abwechslungsreich auch mit erhellenden Bezügen zur Vergangenheit (u.a. Asbjörn Schaathun zu Strawinsky, Brian Ferneyhough zu Varèse, Sten Melin zu Carl Ruggles und Alberto Ginastera). Diese heiklen Versuche der Rückbeziehung auf berühmte Werke der Vergangenheit sind im Prinzip alle gelungen. Überhaupt tat der gelegentliche Einbezug bestandener Werke des 20. Jahrhunderts recht gut. Mit der Ausnahme einiger weniger Koryphäen (z.B. der Flötist Pierre-Yves Artaud aus Frankreich und die Violinistin Mieko Kanno aus Japan sowie die Berner Violinistin Isabelle Magnenat und der Schweizer Dirigent Olivier Cuendet) wurde alles mit schwedischen Interpreten perfekt aufgeführt.
Die IGNM, mit sicherer Hand geführt von Generalsekretär Chris Walraven von Gaudeamus in Amsterdam, ist heute bedeutender denn je: Sie ist nun wirklich weltumfassend, und ihr Jahresfest ist nun wohl auch ohne Übertreibung das wichtigste Musikereignis des Jahres, denn die Impulse, die von hier weltweit ausgehen, zumal in den asiatischen Raum, sind nicht zu unterschätzen. Auch das *World New Music Magazine*, das von Reinhard Oehlschlägel (Köln) betreut wird, hat in seiner vierten Nummer seine informative Wichtigkeit bewiesen.

Fritz Muggler

Generationenwechsel

«Warschauer Herbst» 1994

Zum 37. Mal fand im September der «Warschauer Herbst» statt. Ein Mann, der dieses internationale Festival für Neue Musik von Anfang an geprägt hat, fehlte dieses Jahr: Witold Lutosławski war am 7. Februar 1994 in seinem 81. Lebensjahr gestorben. Somit stand ein Programmschwerpunkt für die diesjährige Veranstaltung bereits fest: Hommage an die grosse Vaterfigur der polnischen Neuen Musik. Die Idee wurde in zwei sehr unterschiedlichen Konzerten realisiert. Im ersten mit dem Warschauer Symphonieorchester unter der Leitung von Jan Krenz erklangen ausschliesslich Werke Lutosławskis aus verschiedenen Abschnitten seines Schaffens. Sehr eindrucksvoll geriet die Aufführung von *Chain 2* für Violine und Orchester mit Anne-Sophie Mutter, die schon 1986 bei der Premiere in der Zürcher Tonhalle den Solopart gespielt hatte. In diesem Stück wechseln genau ausnotierte mit nur approximativ fixierten Abschnitten; *Chain 2* zeigt somit exemplarisch eine Kompositionsart, die für Lutosławski seit den sechziger Jahren charakteristisch geworden ist. Das Gedenkkonzert zeigte aber nicht nur die künstlerische Kohärenz und den hohen Standard der Werke Lutosławskis: Als das Publikum sich das letzte Stück im halbverdunkelten Saal der Philharmonie anhörte und sich anschliessend zu einer Schweigeminute erhob, bekam man als Aussenstehender den Eindruck, einer Heiligsprechung beizuwohnen.
Profaner ging es beim zweiten Gedenkkonzert im Radio-Studio zu. Zu hören waren Uraufführungen von zehn Kurzkompositionen, die zehn verschiedene Komponisten aus Ost und West als Reaktion auf Lutosławskis Tod geschrieben hatten. Jede Sentimentalität vermied Cristóbal Halffter in *Le sommeil*. Das Stück für Kammerorchester mit ausgebautem Bläser- und Schlaginstrumentarium entwickelt mit ausgeprägtem Klangsinn aus der Stille heraus unterschiedliche Flächen und Linien. Diese Einheit in der Vielfalt fehlt z. B. in *Meridionale*, einem Werk des 1937 geborenen litauischen Komponisten Osvaldas Balakauskas. Die dem bewegten Streichersatz gegenübergestellten Soloinstrumente Horn, Trompete, Posaune und das verstärkte Cembalo klingen sehr beliebig und heterogen und berühren bisweilen die Grenze des Trivialen.
Insgesamt wurden in den zehn Tagen des diesjährigen «Warschauer Herbsts» fast 30 Konzerte angeboten. Auf dem Programm standen Symphoniekonzerte, kammermusikalische Veranstaltungen, Konzerte mit elektroakustischer Musik, zwei Chorkonzerte, eine Oper, ein Klavierabend und ein musikalisches Happening auf dem Ujazdowski-Schloss, einem Zentrum für zeitgenössische Kunst. Dazu kamen Diskussionsrunden mit Komponisten und Interpreten, die aber unglücklicherweise im Generalprogramm nicht angezeigt waren und deshalb viel zu wenig Beachtung fanden. Hatte man letztes Jahr die runden Geburtstage der drei nationalen «Aushängeschilder» Lutosławski (80), Penderecki (60) und Górecki (60) in den Vordergrund gerückt, so wurde ihr Anteil dieses Jahr vermindert. Zwar wurde Penderecki mit einer Wiederaufführung seiner 1991 geschriebenen Oper *Ubu Rex* in Lódz bedacht, und von Górecki erklang in der Schlussveranstaltung das Konzert für zwei Klaviere und Orchester mit dem Titel *Songs of Joy and Rhythm*, ein «neuentdecktes» Jugendwerk aus dem Jahr 1956. Trotzdem wurde die Absicht der Programmverantwortlichen deutlich, diesmal eine jüngere polnische Komponistengeneration verstärkt vorzustellen. Eine wichtige Gruppe bildeten einige Komponisten, die heute um die vierzig Jahre alt sind. Zu nennen wären etwa Krzysztof Baculewski (geb. 1950), Rafal Augustyn (1951), Pawel Szymansky (1954), Tadeusz Wielecki (1954) und Stanislaw Krupowicz (1955). (Ist es wohl Zufall, dass sie alle – mit Ausnahme von Wielecki – auch in der Programm-Kommission des Festivals sassen?) Unter den noch Jüngeren fielen Hanna Kulenty (1961), Krzysztof Czaja (1962) und Pawel Mykietyn (1971) auf, alle drei Schüler des Warschauer Komponisten und Kompositionslehrers Wlodzimierz Kotonski.
Wie unterscheidet sich die Musik dieser bei uns noch wenig bekannten Namen von der älteren Generation? Als symptomatisch erschien mir das Orchesterwerk *Fin de siècle* von Stanislaw Krupowicz, das vom Polnischen Radio-Symphonieorchester unter der Leitung von Antoni Wit uraufgeführt wurde. Das Stück beginnt mit einem Beckenschlag und führt in zwei Crescendo-Wellen gleich das gesamte Schlagzeug ein. Darauf setzt das grossdimensionierte Orchester mit einer lärmigen und hektischen Musik ein, die durch Fragmente eines klagenden Oboen-Solos, einer scherzoartigen Flötenmelodie und einer ausdrucksvollen Cello-Kantilene immer wieder unterbrochen wird. Anschliessend gibt sich der Orchesterklang weicher, kehrt aber bald wieder zum aggressiven Anfangston zurück, der noch durch einen langen Triller der Trompete gesteigert wird. Im Verlauf des Stücks erklingt eine Fülle von Besetzungsvarianten und Klangidiomen; die Palette reicht vom zarten Zwiegespräch zwischen Oboe und Harfe über den satten Streicherklang bis zur rauschenden Schlagzeug-Eruption, von Debussy- und Jazz-Assoziationen bis zum pathetischen Beethoven-Schluss. «*Fin de siècle* ist eine Reflexion über unsere Epoche», erklärt Krupowicz im Programmheft, «eine Collage von zwölf Kompositionstechniken» des 20. Jahrhunderts, «die vom Komponisten willkürlich ausgewählt» und in einer Art von Kanon miteinander verbunden sind. Dass das aufgeblähte Orchester eigentlich auf das 19. Jahrhundert verweist, scheint Kropowicz nicht zu stören, und auf die Frage, ob er mit der traditionellen Orchester-Aufstellung zufrieden sei, antwortete er mit einem überzeugten Ja.
Rückbesinnung auf Historisches war auch bei anderen Werken festzustellen. Pawel Mykietyns Kammermusikstück *U Radka* (1993) z. B. machte seinem Namen alle Ehre – «U Radka» ist der Name einer Bar – und erinnerte an Unterhaltungsmusik der zwanziger Jahre. Das extremste Beispiel auf dem Feld der Stil-Adaptationen bot Krzysztof Baculewski mit der Komposition *The Profane Anthem to Anne* (1993) für Solostimmen, Chor, Streicher und Continuo, die so nahe an Händels Chormusik herankam, dass man sich darüber ärgerte, den barocken Meister nicht gleich im Original zu hören. Dennoch war das *Anthem* eine der wenigen Kompositionen des Festivals, bei der das Publikum eine Teilwiederholung erzwang; es ist zu hoffen, dass sich der Applaus weniger auf die Musik als auf die Dirigentin Anna Szostak bezog, welche die Darbietung der Camerata Silesia leitete und der das

Stück gewidmet ist. Die Folgerung allerdings, dass vor allem die jüngeren polnischen Komponisten die verschiedenen Neo-Gleisen benützen würden, wäre indes verfehlt. Im Gegenteil, diese Tendenzen sind bei den älteren Komponisten leider in gleicher Weise verbreitet. Geradezu peinlich hörte sich etwa das *Intermezzo I für Streichtrio* (1993) vom 58jährigen Penderecki-Schüler Marek Stachowski an. Mit seiner Art der Themenbildung, dem Espressivo des Cellos, den formalen Anleihen bei der Sonatensatzform und der romantischen Harmonik bewegt sich das Werk stilistisch etwa zwischen Schumann und Brahms. Differenzierter ist Pendereckis *Klarinettenquartett* (1993) gestaltet. Zwar setzt sich auch diese Komposition mit der Romantik auseinander, nämlich mit Schuberts Streichquintett in C-Dur, aber Penderecki vermeidet doch eine allzu biedere stilistische Anlehnung; das Werk beschwört den Schubertschen Geist, ohne dass es ihn zitiert.

Avantgarde will niemand mehr sein. Das einzige avantgardistische Konzert des Festivals galt einem Toten: Roman Haubenstock-Ramati, der im März dieses Jahres gestorben war. Gerade 40 Personen wollten seine Musik noch hören. Lag es vielleicht daran, dass der gebürtige Pole seiner Heimat den Rücken gekehrt hatte und in den Westen ausgewandert war, dass er Jude war oder dass seine Schreibart bis zuletzt kompromisslos dem Avantgarde-Ideal verpflichtet blieb? Ein Beispiel für diese Kompromisslosigkeit ist das 1993 komponierte Kammermusikwerk *Equilibre*. Die neun Spieler sitzen verteilt im ganzen Raum und versuchen untereinander eine subtile Klangballance zu erreichen. Fragmentarische Aktionen, bruchstückhafte Antworten, eine Musik der Stille, die gegen Schluss stetig noch leiser wird.

Der «Warschauer Herbst» ist indes nicht nur ein nationales Festival. Einen weiteren Programm-Schwerpunkt neben den Totenehrungen bildete das Thema Ost-West. Nach der politischen Öffnung Polens wollte man diesen Aspekt konsequenterweise nicht mehr auf Europa beschränken, sondern global ausweiten. Auch die Polen interessieren sich heute mehr für den Fernen Osten als für Russland. Gleich zu Beginn des Eröffnungskonzerts erklang ein Werk des 37jährigen Chinesen Tan Dun. *Orchestral Theatre I* schreibt als Soloinstrument das Xun, eine chinesische Lehmpfeife, vor und ist offenbar der Struktur des chinesischen Theaters nachgebildet. Trotzdem wirkte die effektvolle Komposition sehr westlich und hätte auch aus der Feder des im gleichen Konzert aufgeführten Amerikaners Donald Erb stammen können. Den umgekehrten Weg beschreitet der Franzose Jean-Claude Eloy, dem gleich zwei Konzerte gewidmet waren. Eloy sucht einen Ausweg aus westlichem Intellektualismus, indem er sich an den nicht-westlichen Musikkulturen orientiert. In *Yo-In* (1980), einer dreieinhalb Stunden dauernden Komposition, verband er ein gigantisches fernöstliches Schlaginstrumentarium mit elektroakustischen Klängen und mit einer ausgeklügelten Lichtregie. Die Musik verwandelte sich hierbei in ein theatralisches Ritual. Fazit dieser neuen musikalischen Weltordnung: Der Westen liegt heute im Osten, und der Osten liegt im Westen.

Und wo liegt die Schweiz? Am «Warschauer Herbst» war sie inexistent. Kein Komponist, keine Interpreten, kein Publikum und (ausser dem Berichterstatter) keine Pressevertreter aus der Schweiz waren in Warschau anzutreffen. Erachten die Schweizer-Komponisten dieses Festival als derart unbedeutend? Oder sind sie erst gar nicht eingeladen worden? Müsste der Schweizerische Tonkünstlerverein in dieser Sache beim Polnischen Komponistenverband nicht einmal vorstellig werden?

Thomas Schacher

Schnipsel Legato

Zürich: Komponistenportrait Martin Wehrli

Als rupfzupfe einer an der Saite seiner Gitarre, nur um dem feinen Nachklang im Holz besser zu lauschen: So liesse sich manches in der Musik der Gitarristen und Komponisten Martin Wehrli verstehen. Die Subtilität des Durchhörens wird da immer wieder von scheinbar harschen Akzenten unterbrochen.

Der 1957 geborene Zürcher Komponist hat längst, unabhängig von den Vorgaben seiner einstigen Lehrer Hans Ulrich Lehmann und Helmut Lachenmann, seinen eigenen Stil gefunden. Vom Entwurf her mögen sich die Stücke bescheiden ausnehmen. Das Material kann aus einfachsten Elementen, z.B. nur einer vielfältig gebrochenen Tonleiter bestehen. Die Stücke wollen nicht die Welt erklären oder gar neu erfinden. Bezeichnend ist etwa, was Wehrli zum *Klavierstück II* für zwei Klaviere schreibt, das sich – nach einer weiter ausgreifenden Introduktion – auf nur einen Ton beschränkt: «Es war nun nicht meine Absicht, mit den symbolischen, mystischen oder rituellen Aspekten, die das gewählte Material in sich trägt, umzugehen. Dieses kleine *a*, um das es geht, bleibt für mich ein zugegeben primitives, aber gerade deshalb gewähltes Hilfsmittel zur Verdeutlichung musikalischer Strukturen, die nicht primär von Tonhöhen abhängig sind. Insofern hat das Stück durchaus Etüdencharakter.»

Ich selber mag diese kleinen Sachen, die beim ersten Anhören fast unscheinbar und unfasslich wirken, die aber doch klare Konturen haben und sehr genau gearbeitet sind, ohne je kunstgewerblich zu werden. Den Titeln nach sind es vorwiegend «Stücke» und Schnipsel, die da mit dem ersten Ton ihren ganz eigenen Klangraum bilden und mit ihrem wachen Dasein soviel Aufmerksamkeit erzeugen, dass die Welt ringsherum einstürzen könnte. Martin Wehrli, dessen Musik am 26. September im Konservatorium vom Musikpodium der Stadt Zürich vorgestellt wurde, hat eine besondere Chemie der Töne entwickelt: eine des Anziehens und Abstossens, des As- und Dissozierens, des Bindens und Trennens. *Legato* heisst bezeichnenderweise ein Stück für Cello und Klavier von 1986/87. Dabei werden nicht nur zwei Töne, sondern ebenfalls die Farben der beiden Instrumente miteinander verbunden.

Manche Passage in den sieben Werken dieses Komponistenportraits lebt gerade vom Verweben und Verschmelzen der Klänge, erstaunlich bereits bei dermassen heterogenen Instrumenten wie Cello und Klavier, vollends überraschend dann in einem schlicht als *Musik für Akkordeon und Violoncello* (mit Mario Porreca und Tobias Moster) bezeichneten Stück von 1989. Wehrli geht auf Klangrecherche, aber er belässt es nicht nur beim subtilen Verwischen der Grenzen zwischen zwei Instrumenten, manchmal setzt er die Gegensätze auch hart nebeneinander, und er schafft damit Abwechslung und neue Aufmerksamkeit. Aus dem Gleichklang zweier Klaviere arbeitet er das Divergente, aus dem Kontrastierenden von drei Blockflöten (Conrad Steinmann, Ursula Maehr, Urs Haenggli), Cello, Akkordeon und E-Gitarre (Mischa Käser) auch das Gemeinsame heraus. Das *Air* mit ebendieser ungewöhnlichen Besetzung (dirigiert von Hans-Jürg Meier) war, was äussere Klangentfaltung betrifft, der Höhepunkt des Abends, – mithin ebenfalls ein Beleg dafür, dass diese Kompositionsweise keineswegs zur Klangaskese führen muss.

In anderen Stücken – etwa dem *Klavierstück IV* von 1988 oder dem jüngstem, dem *Klavierstück V* für Klavierduo (Ingrid Karlen und Petra Ronner) – werden weniger die Klänge als die Figuren neu gebunden. Und auch da bietet die Selbstbeschränkung aufs Klavier die Möglichkeit, Neues zu entdecken: «Dabei muss ich streng mit mir sein und versuchen, mit den Mitteln etwas zu machen, die da sind. Sonst arbeite ich ja gerne mit Klang, gehe in den Klang hinein – das liegt mir viel näher als das Klavier. Doch das Klavier führt mich auf andere Aspekte hin. Es hat etwas Nüchternes. Was kann man machen, wenn man fast nichts machen kann?! Das ist äusserst befruchtend, du kommst auf Dinge, auf die du sonst nie kommen würdest.» (So Martin Wehrli im Gespräch mit Alfred Zimmerlin)

Elementares wie Tonleitern oder Repetitionen durchdringen sich scheinbar bis zur Unkenntlichkeit, bieten sich dabei aber dennoch ständig als mögliche Orientierungspunkte an. Das Hören wird in verschiedene Richtungen geführt. Im *Klavierstück V* kam die Idee dazu, mit unterschiedlichen «Sprachen» zu spielen, was neue Kontraste und zum Schluss eine weitere Öffnung bewirkte.

Hier und im erwähnten *Air* deutet sich an, in welcher Richtung Wehrli weiterarbeitet. Die einfachen Figuren werden komplexer, scheinen manchmal sogar Expression oder aussermusikalische Bedeutung mitzutransportieren, aber auch da geht es mehr darum, wie sich die diversen Elemente im Zusammenspiel zueinander verhalten, wie sie sich verbinden – oder eben voneinander abzweigen. In diesen Werken verliert sich auch der bei Wehrli sonst häufige Gestus mit Akzent und Nachklang.
Wehrli hatte über alle sieben Werke des Konzerts einen weiten Legato-Bogen von über einer Stunde Dauer gespannt: ohne Pause und glücklicherweise auch ohne Applaus. So bot sich Gelegenheit, in die Klänge hineinzuhören, die von den Interpreten und Interpretinnen genau und mit grossem Engagement dargeboten wurden. Der Ablauf war geschickt angelegt, vom *Klavierstück II* bis hin zu den erwähnten Öffnungen und Perspektiven des Schlusses. Mit diesem Aufbau kam auch Wehrlis Musik dem Hörer zunehmend entgegen.

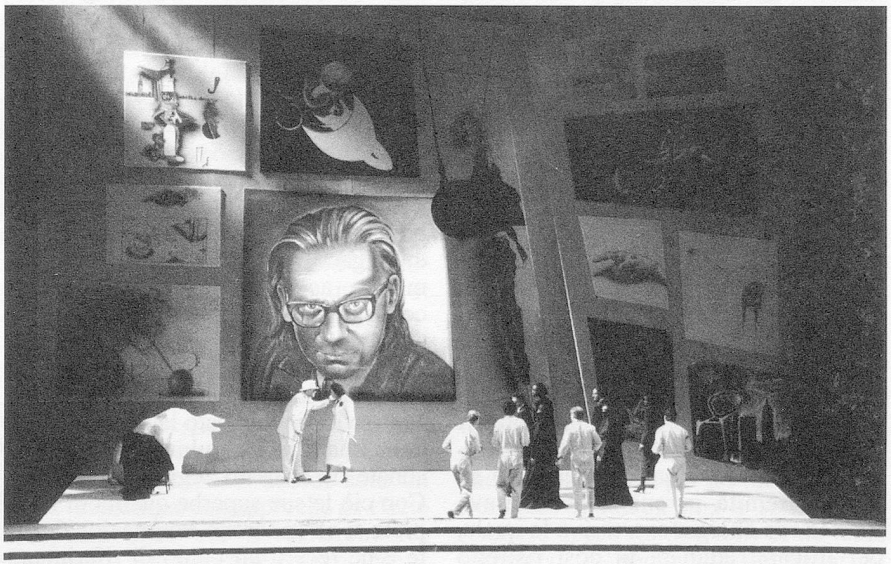
Thomas Meyer

Metamorphose der «Metamorphosen»

«Narzissus» von Beat Furrer beim «steirischen herbst» in Graz uraufgeführt

«Prima la musica!» – «Prima la musica?» Die Geschichte der Oper ist seit ihrem Beginn auch eine Geschichte des Streits um die Vorherrschaft der Musik: Monteverdi, Mozart, Wagner, Richard Strauss haben die gegensätzlichen Standpunkte in einem eigenen Werk thematisiert.
Beat Furrer geht es allerdings nicht um den Wettstreit von Musik gegen Wort. In seiner Oper «Narzissus» interessiert ihn vielmehr, wie sich das flüchtige Medium gegen die optischen, wesentlich bestimmenderen Eindrücke durchsetzen kann: Wie ist es möglich, die Musik im Gleichgewicht zu Bewegung, zu Bildern und zu Licht zu halten?
Der aus Schaffhausen gebürtige Komponist hat für seine zweite Oper nach einem Antihelden gesucht, nach einer Gestalt ohne Identität und ohne Subjektivität. Gefunden hat er Narziss, in der griechischen Mythologie als sagenhaft schöner Jüngling bekannt, der die Liebe von Echo unerwidert liess und von der gekränkter Dame damit bestraft wurde, dass er sich in Liebe zu seinem Spiegelbild verzehren muss. Als Grundlage dient ein Abschnitt aus den Metamorphosen des Ovid, Rede und Gegenrede in deutscher Übersetzung, die Erzählung selbst im Original. Die wenigen Zeilen sind auf eine Sängerin, zwei Sprecher und einen Chor aufgeteilt: Doch keiner von ihnen kann mit Narziss oder Echo identifiziert werden, die Suche nach Identität, die Aufsplitterung, werden Form. Der Text wird in Partikel zerlegt; in Silben und Buchstaben auf die Protagonisten verteilt. Die Sprecher ergänzen einander zu Narzissus, sie sprechen synchron oder sequenziert; eins zu sein wird zur unerreichbaren Utopie.
Die Stimmen verlieren sich aber auch in der Musik. Der Text ist nämlich nicht vertont, sondern als ein Instrument unter vielen ins Orchester verwoben, Text und Musik überlagern einander. Auch die Musik nimmt «Identitätsverlust», «Identitätssuche» als Thema auf: Zuspielbänder vervielfachen die Spiegelungen und Echos; zur abschliessenden Fahrt in die Unterwelt wird das Publikum von allen Seiten von Musik eingehüllt. Doch auch hier verzichtet Furrer auf das Erzählen einer Geschichte, er schafft einen Klangraum, in dem sich sirrende Flächen ausbreiten und kunstvolle Klangtürme aufbauen können. Selbst beim ersten Hören erkennt man, dass alles kostbar und vor allem höchst anspruchsvoll komponiert ist und dass die Realisierung an Perfektion nicht nachsteht: Hannes Hellmann und Eugen Procter als Sprecher, Ruxandra Donose, das Ensemble Cantus und vor allem Beat Furrers Klangforum Wien, sie alle beweisen eine bewundernswerte Vertrautheit mit den komplexen und komplizierten Klängen.
Doch im Parkett, auf die Ohren allein angewiesen, verirrt man sich bald im musikalischen Lustgarten, kann Bereitsgehörtes von Neuem, Gespieltes von Wiederholtem nicht unterscheiden: So kann Spannung nicht entstehen, Einsichten bleiben verwehrt, man staunt bewundernd – stumm.
Ausserdem ist die Magie der Bühne übermächtig: Der Brasilianer Gerald Thomas ist nicht nur für die In-Szenierung, sondern für die Erfindung der Szenen überhaupt verantwortlich: Denn was zu seiner Musik auf der Bühne geschehen soll, hat Furrer nur lose in sechs Szenen konzipiert, das Buch muss allerdings erst von einem Regisseur geschaffen werden. Thomas hat, und dieses Wissen stört die angestrebte Balance empfindlich, da er die Partitur nicht lesen kann, allerdings nicht zu diesem «Narzissus» Bilder erdacht, sondern sich von anderer Musik Furrers und dem allgemeinen Wissen um den Mythos inspirieren lassen. Das tut der Faszination um das Geschehen auf der Bühne allerdings keinen Abbruch; Rätselhaftes, Phantastisches, manchmal Skurriles zieht beinahe zwei Stunden am Publikum vorüber: Gestalten in schwarzen Anzügen irren über die Bühne, Köche mit überdimensionalen Mützen tranchieren offene Schweinehälften, Kinder werden blutüberströmt geboren, abgetrennte Arme treiben auf einem Fluss: Der Theatermagier Thomas lässt das scheinbar mühelos erscheinen oder verschwinden, treibt die Frage nach Schein und Wirklichkeit auch optisch auf den Höhepunkt. Wie im Film wird mittels Schwarzblende von einer Szene in die nächste geschnitten, manche Szenen wirken wie von Klassikern des Surrealismus entlehnt, Buñuel, Greenway oder Beckett könnten Pate gestanden sein.
Da gerät die Musik ständig in Gefahr, vergessen zu werden, weil die Aufmerksamkeit ganz von den Bildern beansprucht wird, welche in ihrer Rätselhaftigkeit nach Entschlüsselung förmlich schreien.

Eva Halus



Narcissus; Premiere in der Oper Graz (steirischer herbst – 1.10.1994). Buch, Inszenierung und Bühnenbild: Gerald Thomas. *(© P. Manninger)*

Eclettico e cosmopolita

Luciano Sgrizzi in memoriam

Luciano Sgrizzi è partito in punta di piedi come ha desiderato e com'era entrato nel mondo della musica.
L'11 settembre 1994 si è spento nell'Ospedale di Montecarlo, in quella costa azzurra in cui viveva da una decina d'anni. In fondo il successo, la fama, gli erano caduti addosso senza che fosse andato a cercarli. E si tratta di

fama ben solida, attraverso un'invidiabile serie di premi discografici (Grand Prix Charles Cros, Prix des Discophiles, Grand Prix de l'Académie française, Grand Prix de Hollande, ecc.). Samuel Muller, il produttore che ha realizzato i suoi primi dischi, può confermare che il primo disco scarlattiano di Sgrizzi, risalente al 1964, trasferito su CD rappresenta ancora una delle punte di diamante nelle vendite della parigina Accord.

Sgrizzi non era propriamente un concertista. Molti sono i motivi per cui dal pianoforte ad un certo punto passò al clavicembalo, ma fra questi uno dei più importanti è certamente la destinazione dello strumento più antico a platee più piccole, ad ambienti più intimi, ad ascoltatori più raffinati che non si lasciano abbagliare da gesti spettacolari.

Il suo ideale era il clavicordo, lo strumento dell'interiorità da suonare per sé, da aprire come una specie di diario a cui affidare le riflessioni più profonde e più private. Chi l'ha visto sulla scena ricorderà il suo entrare dimesso, come per chiedere scusa di essere li in quel momento, il suo modo di sedere alla tastiera, di rannicchiarsi quasi per diventare ancora più minuto di una statura già piccola, di nascondersi quasi dietro il leggio per far dimenticare la presenza di un mediatore tra la musica e il pubblico. Il suo corpo rimaneva immobile durante l'esecuzione, assolutamente alieno dai gesti spettacolari, lasciando libero solo il gioco delle dita, scattanti o carezzevoli a seconda delle necessità, con una concentrazione totale su quell'estremità in cui si condensava tutta la sua energia espressiva la quale, per trovarsi adunata in così ristretto spazio, acquisiva una straordinaria portata esplosiva.

Sgrizzi leggeva la musica, non amava suonarla a memoria. Non era un difetto, era una scelta. Suonarla a memoria significa semplificarla, significa soprattutto fermarla in gesti emblematici. Leggerla dallo spartito può significare invece percorreria nell'intimo, scoprire nuovi ed inaspettati particolari nel momento stesso in cui la si legge davanti al pubblico. Leggerla con l'attenzione al dettaglio significa commentarla, introducendo sottolineature ed accenti che trasformano l'interprete da mediatore (amplificatore delle intenzioni del compositore) a chiosatore. Sgrizzi in concerto era questo: non era un'esibizione ma una lezione, non era un punto d'arrivo, ma un passaggio a comprensioni inedite ed aperte a successive letture.

Era nato a Bologna nel 1910. Per le sue straordinarie doti musicali a soli 13 anni si diplomò in pianoforte e venne accolto nell'Accademia filarmonica della città (la stessa che aveva insignito il Mozart fanciullo). Come bambino prodigio dal 1924 al 1927 percorse l'America del Sud, con la famiglia al seguito del piccolo ed acclamato pianista in lunghe tournées di concerti. Al ritorno si diplomò in organo e composizione a Bologna, ma il clima ormai instaurato dal regime fascista, invivibile per uno spirito libero, lo indusse a soli 20 anni a lasciare il paese. Tra la Francia, il Belgio, e soprattutto la Svizzera, in cui prevalentemente avrebbe risieduto a partire dal 1935 (a Berna e altrove), si sarebbe guadagnato da vivere come pianista negli alberghi e nei casinò, come orchestratore, ecc., con grande impegno riservato alla composizione e agli studi letterari.

Tante vite in una, insomma, che sono il segno dell'esistenza di un uomo *eclettico per indole e cosmopolita per scelta* come l'ha definito Lorenzo Bianconi, un uomo antidogmatico, che agisce al di fuori dei sistemi per non diventarne vittima, capace di riformulare in ogni momento il proprio compito di artista e di studioso, senza preclusioni e senza nostalgie.

Stabilito definitivamente a Lugano dal 1947, il musicista nomade diventa un sedentario, ma ciò concerne la sua mobilità fisica non il modo di aprirsi al mondo che rimane lo stesso. Il suo primo ruolo di pianista accompagnatore alla Radio della Svizzera italiana si accompagnò a quello di revisore delle antiche musiche italiane nella collaborazione con la Società cameristica di Lugano, di cui fu il principale animatore accanto ad Edwin Loehrer, conseguendo una messe di successi discografici negli anni 60.

A Lugano, nello studio radiofonico, avvenne l'incontro con il clavicembalo, a cui avrebbe dedicato la maggior parte della sua attività, culminato nelle 290 sonate di Scarlatti registrate su disco. Con ciò le sue superbe qualità di interprete si affermarono internazionalmente e ne fecero un punto di riferimento primario per il risorto interesse per l'antico strumento, suscitando inviti ed occasioni di concerto, che rimisero il musicista in viaggio attraverso il continente.

Da circa sette anni Sgrizzi non si esibiva più in pubblico. Dagli amici e dai più fedeli estimatori si era congedato facendo loro giungere una cassetta con le sue ultime private registrazioni. Vi spiccavano quattro sonate di Scarlatti, inedite su disco benché registrate nel 1981 dalla Erato che le conserva nel proprio archivio, smaglianti per nitidezza e fantasmagoria del suono clavicembalistico (un vero fuoco d'artificio che, attraverso quella straordinaria miscela di calore e di impassibilità sprigionata dalla superlativa tecnica dell'arpeggio folgorante che gli è propria, è in grado di rivelare la dimensione «geometrica» della fantasia del grande compositore napoletano che, dopo le significative riletture creative novecentesche di Casella, ecc., Sgrizzi ci fece riscoprire immaginificamente e luminosamente collocata come nello spazio «metafisico» di un quadro di De Chirico). Ma vi si evidenziava anche una serie di brani pianistici, tratti dai *Péchés de vieillesse* di Rossini (e qui già esistono, anche se pochi, documenti discografici che rivelano Sgrizzi come esecutore della volontà di un operista italiano che imparò a vivere distaccato dal mondo scrutato con occhio penetrante e disincantato) e, questa era la novità, da raccolte di pezzi caratteristici di Borodin, Ciaikovskij, Grieg, cioè da un repertorio tardo-romantico rimasto marginale in quanto ritenuto generalmente minore e sentimentale, e che con lui riviveva nell'esemplarità della riscoperta di un'intimità vibrante tra sentimento esibito e pudore, tra abbandono al languore e candida semplicità ritrovata come fondamento di un linguaggio sapiente nel «minimalismo» *ante litteram* a cui oggi possiamo richiamarlo.

Come dire: tutto per Sgrizzi è stato una transizione che, anziché delle certezze, si appagava del cambiamento.

Carlo Piccardi

Livres Bücher

Vingt compositeurs suisses sur la sellette

Jean-Pierre Amann: Musique pour une fin de siècle. Revue Musicale de Suisse Romande, N° 1/94 Yverdon-les-Bains, 135 pages

C'est dans le cadre du premier concert « Kammerkunst », le 16 septembre 1994 à Bâle, qu'a été présentée en Suisse alémanique cette série d'entretiens, réalisée entre 1990 et 1993, avec vingt compositeurs suisses[1]. Il s'agissait surtout, selon l'auteur, d'offrir aux lecteurs un « repère » pour les dernières années d'un siècle finissant. Ce livre, au titre un peu emphatique, s'inscrit dans le prolongement de « Compositeurs suisses de notre temps », paru en automne 93, ouvrage très attendu et qui avait été critiqué de manière assez acerbe mais tout à fait pertinente par Dominik Sackmann[2]. La publication de Jean-Pierre Amann comble donc une lacune importante au niveau de la communication et de l'information entre compositeurs, musicographes et public, car les compositeurs ici interrogés se livrent, souvent sans complexe, à l'exercice périlleux d'expliquer le pourquoi et le comment de leurs œuvres, en acceptant de répondre aux questions pertinentes et quelquefois gênantes, rarement naïves ou banales, de l'auteur. Jean-Pierre Amann a donc choisi vingt compositeurs nés entre 1943 et 1962, représentatifs selon lui – il s'agit d'un choix personnel et donc sans considération d'ordre proportionnel aux régions linguistiques de notre pays – d'une possible et nouvelle émergence de la pensée musicale suisse à l'aube du troisième millénaire. Cet ouvrage « se veut aussi état des lieux (évidemment provisoire) d'une jeune génération d'artistes en pleine évolution » (cf. page 4 de couverture). L'année 1943 (et non 1945 comme il est écrit sur cette même