

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

**Herausgeber:** Schweizerischer Tonkünstlerverein

**Band:** - (1996)

**Heft:** 50

**Rubrik:** Comptes rendus = Berichte

### **Nutzungsbedingungen**

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. [Siehe Rechtliche Hinweise.](#)

### **Conditions d'utilisation**

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. [Voir Informations légales.](#)

### **Terms of use**

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

**Download PDF:** 31.01.2025

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

## Musik – Allgebräh Moder Konzept?

Bern: Eine Annäherung an Adolf Wölfli  
in der Waldau

Ein Wölfli-Konzert in der Psychiatrischen Klinik Waldau – ein sehr reizvoller Gedanke. Könnte nicht hier, wo Adolf Wölfli 35 lange Jahre litt, lebte und arbeitete, etwas mehr von der besonderen Atmosphäre seines Schaffens spürbar werden? Solche Erwartungen wurden am 12. September, als das Projekt «Allgebräh = Du bist Musik» in der Waldau gastierte, noch vor Konzertbeginn relativiert: Das Konzert fand bedauerlicherweise in einem geschichts- und gesichtslosen Saal eines funktionalen Neubaus statt.

Boten die Räumlichkeiten keinerlei Einstieg ins Thema, setzte die Aufführung das Publikum sogleich ins Bild: Wölfli sitzt auf einem Melkschemel und kritzelt, über einen illuminierten Globus gebeugt, auf der Weltkugel herum. Die Kratzgeräusche werden vom Schlagzeug aufgenommen und variiert, das Klavier fügt Tonumspielungen hinzu, Violintriller... die drei Instrumente arbeiten auf eine Steigerung hin, die wieder zurückfällt... – «Ebjä!», schnalzt Wölfli, bevor er belehrend fortfährt: «Unser Erdball besteht hauptsächlich aus vier Substanzen, nämlich Erde, Feuer, Luft und Wasser.»

Das Programm «Allgebräh = Du bist Musik, eine Annäherung an Leben und Werk des Adolf Wölfli», bereits im August '95 im Alten Schlachthaus in Bern uraufgeführt, siedelt sich im Zwischenbereich von Improvisation und Komposition, szenischer Lesung und musikalischem Theater an. Hans Burgener (Violine), Initiator des Projekts, das er in Zusammenarbeit mit Margrit Rieben (Schlagzeug, Elektronik), Ursula Hofmann (Klavier, Akkordeon), Coco Jucker (Elektronik, Sampling) und Daniel Ludwig als Schauspieler/Sprecher erarbeitet hat, spricht von einer «konzeptionellen Komposition». Dies trifft den Sachverhalt recht genau. Denn obwohl die MusikerInnen nicht auf Notenpulte starren, also frei und auswendig spielen, lassen sie nie Zweifel darüber aufkommen, dass der Gang der Dinge bekannt ist.

Als Grundlage des Konzepts dient der Lebenslauf Wölfli's, von dem die wichtigen Aspekte in verschiedenen Texten präsentiert werden. Daniel Ludwig mimt auf der Bühne Wölfli in seiner Zelle, wie er sich dem Alltag stellt, von

Ärzten und Pflegern eingeschätzt wird, sich an seine Vergangenheit erinnert; wie ihn fremde Stimmen bedrängen, wie er flucht und poltert und kritisiert, sich aber immer wieder aus der Enge der Klinik Waldau in unendliche Fernen freiträumt. Die Musik steht klar im Dienste dieses durch den Textverlauf abgesteckten Konzepts. Sie reflektiert musikalisch die im Text ausgeführten Themen: So folgen z.B. auf Wölfli's wehmütige Gedanken über 14 Jahre Leben hinter verschlossenen Türen melancholische Klavierimpressionen, oder nach den Pflegerstimmen zum Fall Wölfli elegische Violinkantilenen, die seine Einsamkeit darstellen sollen. Häufig liefert die Musik auch nur den stimmigen (oder kontrastierenden) Hintergrund, vor dem sich die Texte abspielen können.

Diese dramaturgische Anlage, in der kleinräumig angelegte Assoziationsbrücken das Verhältnis von Text und Musik strukturieren, sorgt teilweise für intensive Einzelmomente. Das additive Aneinanderreihen solcher Momentaufnahmen am Gängelband der Vita («von der Wiige bis zum Graab») wirkt auf die Länge jedoch ermüdend und etwas bieder. Musikalisch bleiben die Konzeptimprovisationen zudem allzuoft im diffusen Atmosphärischen hängen, in perkussivem Tasten und Schaben, in gestischen Floskeln und Glissandi, in elektronisch verfremdeten Klangballungen, die stark an die ersten elektronischen Kompositionen der 50er Jahre erinnern.

Sicher, gerade Wölfli's Texte sind durch Repetition und Aneinanderreihungen gekennzeichnet. Die blosses Imitation dieses Repetitionsprinzips ist aber als Grundkonzept etwas dürftig. Es hätte wohl doch eines Rahmens bedurft, der Wölfli's ausuferndes Prinzip ebenso eingeschränkt wie intensiviert hätte. In der Absicht, sich dem ganzen Fall Wölfli zu nähern, kommen die einzelnen Besonderheiten einfach zu kurz. Es kommt zu einem Nachzeichnen der heute doch mehr oder weniger bekannten Daten des arrivierten Künstlers Adolf Wölfli. Eine zu erwartende Auslotung des ebenso schillerenden wie bedeutungsschwangeren Titels «Allgebräh = Du bist Musik» (was steckt bei Wölfli nicht alles hinter der Verbindung von Allgebräh und Musik!) findet nicht statt. Sie fällt dem Jazzdrive zum Opfer, der diesen Text schnell, allzusehr durchpeitscht. Das Allgebräh-Gedicht wird zu einem gefälligen Effekt und macht gleich darauf einem anderen Text (über die «Rosengartenpromenade») Platz.

Das Programm «Allgebräh = Du bist Musik» blieb so eine Abfolge einzelner Nummern, in denen versucht wurde, mit Tönen und Geräuschen dem Thema beizukommen und «le grand Wölfli» darzustellen. Wer noch nichts von ihm wusste, erhielt einen durchaus interessanten Überblick über das Leben dieses

Aussenseiters. Wer aber, vielleicht verlockt durch den Titel, mehr als ein stimmungsvolles Panorama erwartet hatte, ging an diesem Abend ziemlich leer aus. In die inneren Räume des «Zeichners, Allgebrähohrs, Naturforschers, Komponisten, Dichter und Schreibers» aus Schangnau drang diese Annäherung trotz guten Instrumentalsoli und trotz der die Texte enorm belebenden Stimmenvielfalt von Daniel Ludwig nicht vor.

Roland Schönenberger

## Silence, on joue

Genève: Festival de la Bâtie

La présence accrue de la musique contemporaine dans l'édition 1996 du festival de la Bâtie de Genève n'a pas manqué de réjouir tous ceux qui espèrent élargir le public des compositeurs d'aujourd'hui. Entre la création de *Concerto pour hautbois et orchestre* de Bettina Skrzypczak à Schaffhouse, le 30 août et son interprétation à Bâle, le 1<sup>er</sup> septembre, le Basel Sinfonietta faisait une incursion en terre romande. L'occasion, pour le public local, de découvrir un pan d'un œuvre bien négligé à Genève. Par ailleurs, la venue de l'orchestre bâlois dans ce cadre constitue un véritable événement, tant les échanges avec les musiciens d'outre-Sarine restent rares.

Notons aussi que le pluralisme du festival laisse augurer que le public habituel des musiques contemporaines ne se sent pas seul concerné. Car ici Scelsi, Skrzypczak, Zimmermann, Varèse, Gaudibert et quelques autres côtoient des spectacles chorégraphiques, des concerts rock, des manifestations mixtes – parmi lesquelles, cette année, un important volet dédié au flamenco –, mais également de nombreuses représentations théâtrales et des animations en marge des représentations proprement dites. Bref, la création musicale est en riche compagnie.

Dans le lieu même où Ansermet dirigeait Stravinski ou Debussy lors des concerts populaires du dimanche, où Maurice Ravel est venu écouter l'interprétation de *La Valse* avant d'en faire graver la partition, l'accueil réservé au Basel Sinfonietta n'avait donc aucune raison de rester tiède.

D'autant que les pages de Bettina Skrzypczak produisent tout leur effet. Ici, le choix du gigantisme orchestral emporte l'adhésion, car il fait preuve d'une remarquable subtilité dans le recours aux timbres, sans effet de redites ni de variations, et sans jamais perdre le fil des lignes de force de chacun des mouvements du *Concerto*. Parfois, les cors rappellent les quintes à vide des cordes et établissent de singulières filiations à l'intérieur d'une masse orches-

trale dont la puissance est le plus souvent translucide.

Des tubas aux timbales et des timbales aux cordes, des correspondances transverses induisent une oscillation entre les différents pupitres et tissent une multitude de réseaux au sein du « monstre symphonique ». Pour autant, l'esthétique qui guide ces correspondances ne se perd pas dans des jeux de miroirs complaisants. L'oreille profite certes d'un foisonnant esprit d'invention, mais celui-ci est subordonné à une rigueur sans faille, qui multiplie le recours à de petites cellules marquées d'une identité forte, dans une allégresse sans ambiguïté à la grande forme héritée de la symphonie classique.

Témoin de cette hiérarchie, le traitement de la partie solistique elle-même, qu'interprète ici l'extraordinaire hautboïste bâlois Emanuel Abbühl. Contrairement à ceux qui hésitent à distribuer des rôles traditionnels aux instruments concertants, Bettina Skrzypczak assume apparemment très bien sa fidélité aux attributions classiques. C'est là un intérêt majeur de l'œuvre : le recours sans fard à des fonctions consacrées, tout en refusant d'emprunter quelque traitement thématique que ce soit au langage classique.

Quand, soudain, le Basel Sinfonietta s'emballe sur une alternance de trois notes, c'est dans une rythmique complexe où cette soudaine spontanéité marque un palier dynamique. Quand une seconde mineure, encore abaissée jusqu'à devenir l'ombre d'elle-même, polarise l'attention, c'est dans un enchaînement habile, où l'unisson et la quinte remplissent en quelque sorte des fonctions asymptotiques. Tout cela sans renoncer à l'écriture de cadences véritables, où le hautbois se pare de vertus expressives dignes des grands modèles du répertoire, sans en rabattre aucunement sur la virtuosité. L'audace de Bettina Skrzypczak est de tourner résolument le dos au néo-classicisme en ce qui concerne le traitement des paramètres mélodiques et harmoniques, tout en respectant profondément les exigences structurelles chères à ses prédécesseurs les plus célèbres.

Grâce à l'impeccable direction de Jürg Wyttenbach et à un programme très intelligemment construit (ce *Concerto* est joué entre l'*Aion* de Scelsi et le *Concerto pour hautbois* de Zimmermann), les multiples dialogues instrumentaux et le déploiement maîtrisé des formes prennent les allures d'une passionnante exploration.

Dommage que les auditeurs aient vu leur plaisir quelque peu gâché par des bruits parasites ! L'un des bars du Festival, qui jouxte la salle de concert, a malheureusement ménagé de désagréables surprises sonores. Passe encore quand il s'agit d'un incident isolé. Mais la répétition du phénomène témoigne, dans ce cas, d'un fait plus grave. Qui

amène à se demander si ce qui se met en scène dans le Festival de la Bâtie de Genève n'est pas en marge des salles de spectacle. Ou, pour le dire plus crûment, que le contenu de l'affiche apparaît accessoire en regard de la participation à une fête culturelle. Quitte à manquer de respect aux arts que l'on a convoqués, pour mieux goûter les plaisirs de la convivialité.

Cette faute de parcours ne doit cependant pas masquer qu'il y eut aussi de meilleures conditions d'écoute. Les « paysages intérieurs », qui regroupaient en une même soirée toute une série d'œuvres d'Eric Gaudibert ainsi que des pièces d'auteurs qui comptent dans son univers, ont pu être visités dans la très calme villa du Centre européen de la Culture. Dans une atmosphère proche de celle des meilleurs films de Marguerite Duras, la beauté du lieu agit sur l'audition. Ce qui permet à de nombreux mélomanes peu initiés de lier connaissance avec un aperçu de l'œuvre du compositeur.

Vivre la sérénité de *Miscellanées* (pour flûte de Pan, clarinette, violoncelle, marimba et clavecin, avec une partie électro-acoustique) dans le havre de cette maison permet d'apprécier le mieux la qualité poétique de l'œuvre. On y retrouve les inclinations dépourvues d'emphase du compositeur. Une simplicité aux antipodes de l'accumulation décorative, qui assaille dans bien des lieux de rencontre du festival. Ici, chaque note a sa portée, chaque timbre son aura propre. Le silence même devient harmonieux. Et l'espace permet le passage d'une pièce à la suivante avec la même liberté que celle d'un lecteur qui tourne ses pages.

Même si *Ecritures* – opéra parlé pour voix et bande magnétique sur un texte de Bernard Falciola réalisé en 1975 – rompt avec ce style, on ne peut rester insensible aux affinités qui se dégagent des textes choisis par Eric Gaudibert (de Chappaz, Ramuz, Corinna Bille, François Deblüe, etc.) et de plusieurs de ses œuvres, tels *Albumblätter* ou *Miniatures*. Imaginé par François Rochaix, le parcours du mélomane dans ces « Paysages intérieurs » constitue une réussite.

Subsiste la question de l'avenir du Festival. A Genève, on parle de l'intégration éventuelle d'Archipel dans La Bâtie en 1998. De sorte que le festival des musiques contemporaines – qui a lieu habituellement au printemps et dont le financement n'est pas assuré au-delà de 1997 – se trouverait englobé dans une manifestation intéressante, mais disparate, qui se déroule à la fin de l'été. Ceci dans des conditions dont on a vu qu'elles n'étaient pas toujours acceptables pour des auditeurs et des musiciens moyennement exigeants.

Si 1998 voit advenir cette formule, il ne reste plus qu'à souhaiter que l'on prenne davantage en considération le

déroulement des manifestations artistiques, pour que l'énergie employée à transformer Genève en lieu festif ne le soit pas au détriment de ce qui compte véritablement : la confrontation avec le geste artistique.

Isabelle Mili

## **L**a danse du désir d'être

*Genève : Un spectacle de danse sur musiques de Giacinto Scelsi*

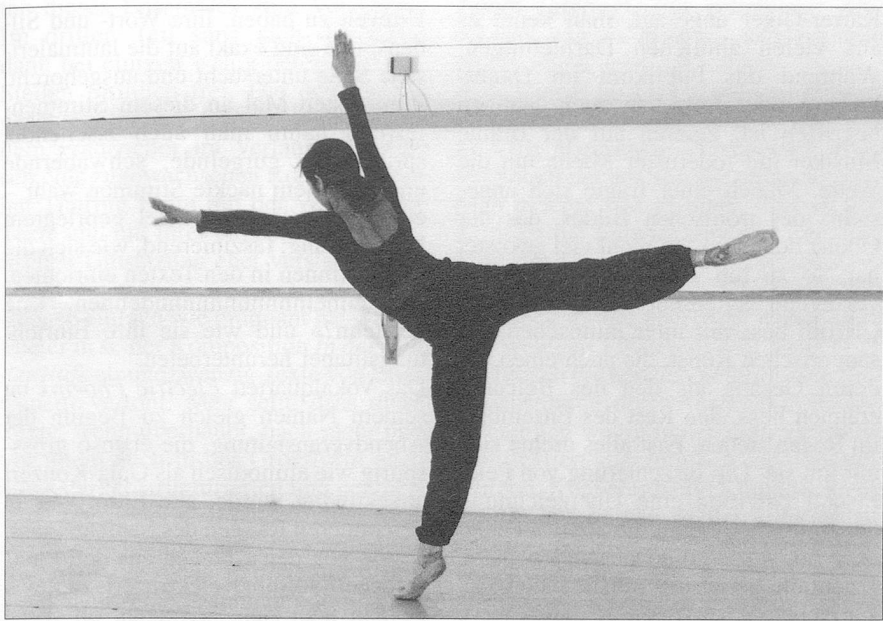
Le Grand Théâtre de Genève propose en création mondiale *Un petit d'un petit*, spectacle<sup>1</sup> de danse réglé par la chorégraphe Amanda Miller, avec le dramaturge et scénographe Seith Killeth, à partir des « amorces incitatives » que furent Giacinto Scelsi et Henri Michaux. Plusieurs répétitions nous ont permis de suivre la mise en place progressive de cette création, tout comme de la réelle pensée qui y préside.

Henri Michaux (1899–1984), non plus que Giacinto Scelsi<sup>2</sup> (1905–1988), ne se laissent circonscrire aisément. Leurs biographies présentent peu de prise. Michaux fuyait toute mondanité ; Scelsi refusait interview et photographie. Leurs œuvres, secrètes, étranges, multiples, ne se laissent pas réduire au grailon de l'exégèse. Mais elles se conjuguent, forment chiasmes, parfois.

Scelsi, devancier de l'avenir (il fut dodécaphoniste avant Dallapiccola, abandonna rapidement la combinatoire sérielle, fut à l'origine d'une spectralité qui, *grosso modo*, décourage déjà), se focalise avant tout sur le son : chaque note est « vêtue », c'est un rond, une sphère dotée d'un centre, avec des dimensions de profondeur et de volume qu'il convient d'observer ; un son doit se regarder, tout comme un mouvement, nous le verrons, doit s'écouter.

En outre, le son c'est « le premier mouvement de l'immobile » ; nous pouvons le suivre, y voyager (Michaux est l'auteur de *L'espace du dedans* et de *Lointain intérieur*<sup>3</sup>), par là même apaiser, dans les profondeurs de la conscience, nos ouragans intérieurs, les grouillements de fantômes que tout homme maintient en son abîme (notre vérité, nous la cachons). Les œuvres choisies<sup>4</sup> se réfèrent à l'attrait que Scelsi éprouva pour le mysticisme et les traditions orientales ; il ne serait dès lors plus compositeur, mais simple messager, un « facteur aux semelles usées<sup>5</sup> ». Quant à Michaux, il fut *Un barbare en Asie*<sup>6</sup>, ouvrage qui porte en épigraphe une phrase de Lao-tseu, rappel, sans doute, du titre de ce spectacle : « Gouvernez l'empire comme vous cuiriez un petit poisson. » Mais Michaux est surtout l'auteur d'un *Portrait des meidosems*<sup>7</sup>, ces êtres en mal d'être, donc aptes à multiples métamorphoses, des toujours « entr'aperçus », filiformes ou sans formes (ce sont des





Aya Sugizaki en répétition pour « un petit d'un petit... », musique de Giacinto Scelsi, chorégraphie d'Amanda Miller. Genève, Grand Théâtre (© Carole Parodi)

« estropiés de l'air »), des « ailes sans têtes, sans oiseaux, des ailes pures de tout corps ». De leur côté, Miller et Tillett voyagèrent longuement en Inde, se pénétrèrent de la musique de Scelsi, la musique qui est « art de l'élan », pour Michaux<sup>8</sup>. Ils élaborèrent alors leur monde, une chorégraphie aléatoirement déterminée, véritable processus de fusion entre celle-ci et les mondes de Michaux et de Scelsi.

Les huit danseurs de la troupe<sup>9</sup> édifient une trame de gestes sonores qui changent à chaque moment de ligne de fracture, vivent une vie discontinue, riche de replis et de détentes recourbées, poussées à l'infini [on (re)lira avec profit *Le pli* de Deleuze]. Miller fait évoluer la danse : bien que ces attentats désinvoltes soient perpétrés contre l'éternelle-danse-classique (dont elle est issue), ici le geste se fait suggestion ; il est présentation, non représentation ; il ne fait que se mouvoir, dès lors qu'il est insoucieux d'émouvoir. Par là même, on ne tombe pas dans le piège de la danse qui viendrait illustrer Michaux, pas plus que Scelsi n'enguirlanderait la danse. Les danseurs prolongent leurs mouvements en d'infinies et subtiles variations, distorsions et palindromes – à l'image de celui du *Quatuor* et des ressacs microstructuraux de la musique –, rendent visible un autre monde, virtuel, que nous avons tout loisir de voir (Michaux : « Le voyage le plus intelligent : l'abstrait. ») L'immatériel rendu visible creuse des espaces (Michaux fait la *connaissance par les gouffres*), la danse devient un art des horizons, où s'égarèrent les regards du spectateur. La scène, enfin, participe de cette spatialisation : déserte, si ce n'est un immense pantin (dés)articulé conçu par Tillett. Qui se réfère, outre aux Meidosems bien sûr, au pantin dont parle Kleist dans *Sur le théâtre de marion-*

*nettes* : il est supérieur à l'être humain parce qu'il ne fait « jamais de manières », est « antigravitationnel », n'est donc plus condamné aux tutus, tortures et inutiles gesticulations de l'entredeux. L'intérêt de ce spectacle résidera sans doute dans ces passages aux limites de l'être, dans la passerelle jetée entre la réflexion et la fiction, en un paradoxe qui peut le rendre exemplaire : c'est le vide qui offre, comme la scène, le plus d'espace d'être à happer, voire le plus d'être en mal de se savoir-être.

Jean-Noël von der Weid

1. « Traces d'Amérique », avec *Désir* de James Kudelka et Gérard Charles, sur des extraits de *Suite de valse* et *Cendrillon* de Serge Prokofiev, et *Wien* de Pascal Rioult, sur *La valse* de Maurice Ravel ; Orchestre de la Suisse Romande, direction : John Burdekin. *Un petit d'un petit* est la « traduction » phonétique du titre d'un poème anglais anonyme du XVI<sup>e</sup> siècle, connu de tous les jeunes anglo-saxons, *Humpty Dumpty*. Du 16 au 21 novembre, à 20 h. (Renseignements et location : tél. 022 / 418 30 00 ; fax 022 / 418 30 01.)
2. Lire nos articles dans *Dissonance* n° 28 (mai 1991) et n° 43 (février 1995).
3. *L'espace du dedans*, Gallimard, Paris 1966 ; *Lointain intérieur* in *Plume*, Gallimard, coll. « Poésie », Paris 1995.
4. *Le fleuve magique* (1974) pour violoncelle solo ; *Anagamin*, « Celui qui choisit de revenir ou pas », (1965) pour 12 cordes ; *Quatuor à cordes* n° 3 (1963), mouvements 1, 4, 5.
5. Céline : « Les hommes sont des mystiques de la mort dont il faut se défier. »
6. Gallimard, coll. « L'imaginaire », Paris 1986.
7. In *Une vie dans les plis*, Gallimard, coll. Poésie, Paris 1989.
8. Dans un texte que tout musicien devrait connaître par cœur : « Un certain phénomène qu'on appelle musique », in *Passages*, Gallimard, Paris 1988.
9. « Pretty Ugly Dancecompany » : du nom de la musique d'un ballet d'Arto Lindsay et Peter Scherer (1889).

## Ein Fest der Soprane

Aarau: 96. Tonkünstlerfest

Unter dem Titel «Vocales» beschäftigte sich das Tonkünstlerfest 1996 ausschliesslich mit der menschlichen Stimme – fast wäre man versucht zu sagen, der weiblichen Stimme, standen doch den Interpretinnen auf der einen fast nur Komponisten auf der andern Seite gegenüber. Das Tonkünstlerfest war auch dieses Jahr wieder eine familiäre Angelegenheit; trotz grosser Werbeaktionen blieb man in den meisten Konzerten unter sich, eine Tatsache, mit der sich viele inzwischen abgefunden zu haben scheinen. Erfreulicherweise gab es dieses Jahr aber genug Leute aus den eigenen Reihen, so dass die Konzerte durchwegs sehr gut besucht waren. Gemeinsam pilgerte man von einem Konzertort zur nächsten Beiz, ins nächste Konzert, und nachts legte man sich im selben Hotel aufs Ohr. Schon im vornherein schien klar zu sein, welche Werke wie aufgenommen wurden. Die Meinungen waren schon gemacht, noch ehe der erste Ton erklang; man kennt sich ja.

Trotzdem zeigten die drei Tage ein vielfältiges Bild vokalen Schaffens in der Schweiz. Die Auswahl der Kompositionen wie der Ensembles überzeugte weitgehend; Chöre wechselten sich mit Vokalsolistinnen, Szenisches mit Kammermusikalischem. Der Saalbau Aarau, der mit dieser Veranstaltung wiedereröffnet wurde, erwies sich als akustisch prägnanter Konzertort; der Kammermusiksaal war gar mit Tageslicht ausgestattet und gab den Blick frei auf den blauen Septemberhimmel, der denn auch als Kulisse genutzt wurde.

Der Freitagabend begann mit der Uraufführung des Gemeinschaftsprojektes *Pluralis* von Rainer Boesch und Andreas Nick. Das, wie es der Titel schon sagt, pluralistische Werk versucht zwei völlig unterschiedliche Kompositionsweisen mit Brücken zu verbinden. Von Brücken handeln auch die vertonten Texte, – bei Boesch von der imaginären Brücke über den Genfersee, Sinnbild utopischen Fortschrittsdenkens, und bei Nick von der Brücke über die Thur, welche einer Sage zufolge von einer Frau gebaut wurde, deren zwei Söhne in eben diesem Fluss ertranken, und die als Brückenzoll ein «Vater unser» im Angedenken an die beiden toten Brüder verlangte. Die «Vater unser» nehmen zwischen den beiden Welten die Brückenfunktion wahr, es sind Vertonungen aus dem Zeitlauf der Musikgeschichte. Die geplante gegenseitige Befruchtung findet allerdings nicht statt, da hilft auch kein gegen den Himmel gerichtetes «Vater unser»-Stossgebet. Die Zitate schaffen keine Verbindung, sie bleiben noch isolierter im Raum stehen als die bewusst heterogen kompo-



nierten Teile. Bemerkenswert sind aber die geschickt eingesetzten elektronischen Klangkompositionen von Rainer Boesch. Er schöpft die Technologie der Klänge aus und überrascht mit durchaus neuen Farbkompositionen. Unter der Leitung von Peter Siegwart lieferte das *Vokalensemble Zürich* und ein Instrumentalensemble eine engagierte, wenn auch bisweilen etwas trockene Interpretation.

Wladimir Vogels *Arpiade* wirkte in seiner Struktur viel durchschaubarer und direkter auf den Zuhörer. Trotz der sprachlich etwas stereotypen Interpretation des *Collegium Vocale Lenzburg* (Leitung: Thomas Baldinger) konnte öfters geschmunzelt werden, und das Werk hob sich in seiner Leichtigkeit deutlich von der etwas bemühten Ernsthaftigkeit der vorangegangenen Komposition ab. Silvia Nopper erwies sich als feinfühligere Interpretin der Solopartien, die von Vogel einförmiger als die Sprechchöre komponiert wurden; es mag daran gelegen haben, dass sich zwischen den Sprechchor- und den Solopartien nur zaghafte Berührungen ergaben.

Den Höhepunkt des Abend bildeten die *Petrarca-Gesänge* von Balz Trümpy, die den Interpreten Isolde Sieber (Sopran) und Rudolf Scheidegger (Orgel) sowohl an Technik wie an Energie vieles abverlangt. Die makellos singende Isolde Siebert meisterte diese äusserst sprunghafte Gesangspartie intonationssicher und sehr ausdrucksstark. Die vier verschiedenen Aspekte der Liebe werden mit unterschiedlichen stilistischen Mitteln dargestellt. Ihre Verherrlichung erlebt man als Hörer zuerst in der Bedrängnis gewaltiger Orgelklänge, durch welche eine Singstimme irrlichtert, bis die Trauer um das Liebste sie verinnerlichen lässt; leise und beschwörend klingt dazu die Orgel, die Stimme in derselben Lage umspielend, ostinate Bässe halten die Trauer gleichsam am Boden.

Wahnhaft erliegt dann die Sopranstimme mit in sich drehenden Motiven der Täuschung des Lichts; ein quäkendes Orgelregister verscheucht schliesslich das unsichere Glück. Fast schon stöhnend kommt nun der Gesang daher, und in der letzten Strophe, bei der Vergöttlichung der Jungfrau, gerät er vollends in Ekstase, unterstützt von den bombastischen Bässen der Orgel, die die Wucht und Wildheit der Vision noch verstärken. Das Werk hinterlässt einen in seinem direkten und emotionsgeladenen Umgang mit den ambivalenten Texten seltsam berauscht.

Das Samstag-Nachmittagskonzert begann, wie kein Konzert beginnt: Die Musiker des *Ensembles Aequatuor* verlassen die Bühne kurz nach ihrem Auftreten, um zu rauchen, auf die Uhr zu schauen oder, eher selten, auch ein paar Töne zu spielen. Klamauk ist also bei der Uraufführung von *About* von Bruno

Karrer-Giger angesagt, man kennt es aus vielen ähnlichen Darbietungen: Während das Publikum im Dauerkichern oder fallweise auch -gähnen begriffen ist, agieren auf der Bühne Musiker mit todernster Miene um die Wette. Manch einer fragte sich angesichts des ironischen Bildes, das der Oboist bot, ob es ihn wohl viel gekostet hat, so zu tun als ob(oist). Die hervorragend agierende Sängerin Beth Griffith liess mit ihrer mimischen und sängerischen Kunst, die auch einen anderen Gesang als den des Belcanto erahnen liess, den Rest des Ensembles im Regen stehen. Fast alles drehte sich nur um sie. Die Inszenierung von Peter Fischli bewirkte eine Überzeichnung der ironischen Seite, die sonst nicht so sehr im Vordergrund gestanden hätte. Jedenfalls geriet die Musik schon fast zur Nebensache. Was wäre dieses Werk ohne die Regie geblieben? So etwas wie die nackte Schaufensterpuppe, die während des ganzen Werkes neben dem Flügel stand? «Irren ist menschlich» war eines der vielen ausgerufenen Zitate, ein anderes «des choses comme ça, il y en a seulement rarement là» – heureusement.

In der Mitte zwischen zwei szenisch konzipierten Aufführungen hatten es die *Sept poèmes romands* von Jean-Luc Darbellay leicht. Das Auge erholte sich, und das Ohr konnte sich von den einfachen Umsetzungen der Texte angenehm einlullen lassen. Die bescheiden komponierten Vertonungen glitten allerdings auf ihrer Gratwanderung zwischen neuer Einfachheit und Banalität einige Male aus. Die dunkle Sopranstimme von Nadine Bourlon mischte sich bestens mit dem weichen Timbre der Klarinetten und Bassethörner (*Ludus Ensemble*).

Die kurzfristig eingesprungenen *Swiss Clarinet Players* und Katharina Ott (Sopran) taten ihr Bestes, um den ersten Teil der Komposition *sie blühen, furchtbar* von John P. MacKeown zur Uraufführung zu bringen. Mit engen Verschlaufungen der Stimmen, dichten klanglichen Verstrebungen und einer insgesamt vertrackten rhythmischen Faktur dominierte hier sehr viel – wenn auch schön komplexe – Handwerklichkeit.

*Les Pyrénées Blondes* mit Dorothea Schürch und Marianne Schuppe haben es demonstriert: Es gibt noch ungewöhnliche Positionierungen neben der Bühne, die unverbraucht wirken. Die beiden Frauen setzten sich hoch über dem Publikum in die zwei entgegengesetzten Ecken auf die Galeriekante; dahinter liess eine Fensterreihe das blaue helle Himmelslicht eines schönen Septembertages einfallen, und die Zuschauer konnten Flugzeuge auf dem Weg nach Irgendwohin betrachten. So wie die beiden Frauen sich in ihre Umgebung einbetteten, so scheinen sie auch ein offenes Ohr für ihre direkte

Umwelt zu haben. Ihre Wort- und Silbenspiele sind exakt auf die lautmalerei Seite untersucht und ausgehört. Zum ersten Mal an diesem Stimmenfestival nahm man auch zischende, sprudelnde, gurgelnde, schwabernde und vor allem nackte Stimmen wahr – eine Wohltat nach soviel gepflegtem Kunstgesang; faszinierend, wie sich die Vokalistinnen in den Texten einrichten, sich hineinnnnnnnnnnndehnen, «sie verstehen?» und wie sie ihre Einrichtungslitanei herunterbeten.

Das Vokalquartett *Electric Phoenix* tat seinem Namen gleich zu Beginn der Abendveranstaltung, die ebenso grossspurig wie altmodisch als Gala-Konzert angekündigt wurde, alle Ehre: Wer in den hinteren Rängen des Saalbaus sass, wurde von den Klängen aus den Lautsprechern förmlich elektrisiert; zugleich begann man sich zu fragen, ob vorne überhaupt gesungen würde. In dem dicht gewobenen Klangteppich aus elektronischen Klängen und den trotz Verstärkung kaum wahrnehmbaren Stimmen der vier Sänger und Sängerinnen konnte man sich kaum orientieren. Die gesanglichen Nuancen verliefen sich im elektroakustischen Einerlei, nur ganz deutlich abgesetzte Geräusche blieben noch erkennbar. Die vom Komponisten Lopez-Lopez angestrebte Vielfalt und Erweiterung des gesanglichen Spektrums erstarb im Soundgetümmel von 1001 Möglichkeit. Den sehnlichen Wunsch nach mehr a cappella schienen auch die Phoenixe zu haben. In den folgenden Werken entledigten sie sich mehr und mehr der synthetischen Hilfsmittel, um zwar verstärkt, aber unverfremdet aus den elektronischen Ablagerungen aufzusteigen. Mit sehr viel Engagement und Spielfreude, wie man sie bei den Schweizer Ensembles seltener vernahm, verwirklichten diese vier Vokalakrobaten die schwierigsten Klanggebilde. Viele der von ihnen aufgeführten Werke sind speziell für sie geschrieben worden. Auf diese Weise ist ein neuartiges und über weite Strecken faszinierendes Repertoire entstanden.

Sonntagmorgenstimmung dann in Boswil, auf dem Lande, wohin man sich für das letzte Konzert des Festes begab. Die unvergleichliche Atmosphäre dieses Ortes stimmte heiter, vielleicht auch ein wenig nostalgisch. Doch die Musik, die im Schlusskonzert erklang, war durchaus von heute. Solide Kompositionskunst war angesagt, und man wurde nicht enttäuscht. Der Frauenchor *Vepate* unter der Leitung von Susanne Würmli eröffnete das Konzert mit einer Komposition von Thüring Bräm über zwei Sonette von Catharina Regina von Greiffenberg aus dem 17. Jahrhundert. Klang der erste Teil noch einigermaßen verhalten, so kamen während des untextierten Mittelteiles, wo der Chor den Wellenbewegungen der Dirigentin folgen muss, die eigentlichen Qualitäts-

ten dieses Ensembles zum Vorschein. Im dritten Teil sang sich der Chor dann bei einigen wenig determinierten Stellen förmlich frei. Die den gleichgeschlechtlichen Chören und zumal dem Frauenchor im Verlaufe der Geschichte zugewachsenen Konnotationen hat Thüring Bräm mit der Wahl seiner Texte und mit ihrer ungebrochen ekstatischen Umsetzung eher verstärkt denn überwunden.

Ebenso einfach wie prägnant hat Daniel Fueter in seiner Komposition *In der Zeit der Rufe* einundzwanzig Texte von Elias Canetti vertont. Mag sein, dass diese Texte, wenn überhaupt, nach mehr und vor allem auch in der Grossform nach einer stärker strukturierten und gearbeiteten Musik verlangt hätten. Aber nach soviel bedeutungsschwerer Vertonung war man für diese unpräzise und auf den einzelnen Moment konzentrierte Komposition mit ihrem einfachen und doch überzeugenden Angang durchaus dankbar.

Auf ein Gedicht von Rose Ausländer baute Erika Radermacher ihr symmetrisch angelegtes Stück *Die Sterne* auf. Es war die einzige Komposition dieses Festivals, die wirklich auf eine räumliche Wirkung abzielte. Diese Räumlichkeit wurde unterstützt durch die sehr ruhigen Bewegungen der Dirigentin, die als Uhr fungierte, wie ein in die Zeit hineinsuggerierter Raum. Einzig das gemeinsame Umblättern der Chorfrauen schien den Ablauf zu strukturieren. Leider wurde der zwar einfache, aber nichtsdestoweniger eindrucksvolle Spannungsbogen dadurch gestört, dass die Sängerinnen Blätter mit Geometrieübungen, die an den einschlägigen Unterricht in Rudolf Steiner-Schulen erinnerten, in regelmässigen Abständen über ihre Notenpulte hielten. Das war unnötig und lenkte bloss ab.

Das Tonkünstlerfest ging zu Ende mit der *Musik zu Alexander* von Mischa Käser auf Gedichte von Ernst Herbeck, einem der Insassen des Künstlerhauses der Landesnervenklinik Maria Gugging. Der Liederzyklus wurde in gekürzter Form aufgeführt, und so gelangte nur eine Auswahl der ursprünglich 27 Lieder in den Konzertsaal. Von der Originalität des Komponisten zeugt nicht nur die eigenwillige Instrumentierung (Flöte, Geige, Klarinette, Klavier, Mandoline, Akkordeon), sondern auch die Umsetzung der skurrilen, teils politischen, teils sehr poetischen Texte. Mischa Käser kennt sich in dieser surrealen Welt gut aus, er deutet Stimmungen sehr genau in Klänge um und unterstützt den Sinn der Gedichte geschickt mit den jeweils passenden Kompositionstechniken. Trotz aller Geschicklichkeit im Umgang mit dem Text und vielleicht gerade, weil Käser das Metier so sehr beherrscht, wird man aber das Gefühl nicht los, dass da einer nach Bedeutung heischt, wo es nichts mehr zu deuten gibt. Den Texten wird manchmal fast

zuviel auferlegt. Ein gelungener Abschluss war es allemal, nämlich mit einem «bitte sehr, ich danke».

Aufs Ganze gesehen wurde an diesem Fest der Stimmen – von *Electric Phoenix* abgesehen – erstaunlich konventionell mit der Stimme umgegangen. Man möchte fast glauben, dass in der Schweiz die Entwicklung und Erweiterung der musikalischen Möglichkeiten im vokalen Bereich nicht stattgefunden hat. Noch immer überwiegt neben einigen wenigen Flüsternern und Sprechern die lyrisch bis herrlich geführte Sopranfrauenstimme, deren Ausdrucksklischees erstaunlich wenig hinterfragt, vielmehr unreflektiert übernommen und bestätigt wurden. Konventionelle Kompositionstechniken scheinen wieder Aufwind zu haben – frei nach dem Motto: «weniger Geld, weniger Mut»!

Christina Omlin

## **A**utomatisierte Oper

*Leipzig: Uraufführung von FREITAG aus LICHT von Karlheinz Stockhausen*

Seit bald zwei Jahrzehnten komponiert Stockhausen an der Opernheptalogie LICHT. Wenn dieses Werk beendet ist, wird er die Hälfte seines kompositorischen Lebens über diesem riesigen Gesamtkunstwerk verbracht haben. Dass ein Komponist wie Stockhausen, der seit seinen ersten kompositorischen Versuchen immer auch Erfinder war, sich auf eine solche Stetigkeit überhaupt verpflichten kann, liegt an der Offenheit dieses Gesamtkunstwerkes, das ursprünglich nur in vagen Umrissen konzipiert war. Von Oper zu Oper entwickelt Stockhausen neue dramaturgische und musikalische Verfahrensweisen. Dabei ist eine zunehmende Ablösung von allen Operntraditionen festzustellen, eine Ablösung auch vom ganzen Apparat der Oper. Nur behelfsmässig konnte die Uraufführung des FREITAG am 12. September in Leipzig kaschieren, dass dieses Werk eigentlich nicht in ein Opernhaus gehört, sondern eines viel offeneren und durch die Architektur weniger vorgeprägten Raumes bedürfte. Von den fünf bis heute aufgeführten Opern hat bisher keine die Gattung in solchem Masse neu definiert wie FREITAG, und wenn man bedenkt, dass das Helikopter-Streichquartett Teil der nächsten Oper MITTWOCH bildet, ist dieser Auflösungsprozess traditioneller Opernkategorien noch längst nicht abgeschlossen.

In FREITAG tritt das Libretto in mehreren Sprachen und metamorphosierten Sprachen ganz in den Hintergrund und wird von den musikalischen Verläufen völlig aufgesogen. Die bis anhin aufrechterhaltene Aufteilung in Akte ist aufgehoben und wurde von einer ebenso komplexen wie schlüssigen Verkreu-

zung von drei verschiedenen musikalischen und dramatischen Schichten abgelöst.

Die erste Schicht ist die elektronische Musik, welche die ganze Oper durchträgt; sie ist Fundament, Hintergrund, Sphärenmusik; sie durchwirkt alles wie eine Art von «Generalbass», auf dem die Szenen vermittelt sind, dem man gerne zuhört, der aber als solcher doch noch nicht das Ganze darstellt. Die Erfahrungen des grossen Pioniers der elektronischen Musik sind auch hier immer noch zu wahrzunehmen. So wie Stockhausen in den fünfziger Jahren zu den wenigen gehörte, der im Bereich elektronischer Musik Grossformen konzipieren konnte, ohne dem Buchstabilen von Detaileffekten zu verfallen, so kann er mit der elektronischen Musik zu FREITAG einen zweieinhalbstündigen Bogen spannen. Das Klangbild ist erotisch irrisierend und doch nie kitschig; manchmal scheint man fast visuell zu hören, etwa wenn die Musik wie Haut oder wie Hautähnliches, z.B. wie schwarzer Lack oder wie silberne Fischhaut zu glänzen beginnt. Diese äusserlich seduisierende Schicht ist dabei nur das eine; dass es einem während der zweieinhalb Stunden nie langweilig wird, liegt vor allem an einer geschickten Ausnützung und polyphonen Konzeption des gesamten hörbaren Tonhöhenraumes und an dessen Verteilung im akustischen Raum.

Die zweite Schicht der Oper FREITAG sind die Tonszenen für 12 Paare von Tänzer-Mimen, deren Musik zwölfspurig vom Mischpult aus zugespielt wird. Während die elektronische Musik das Hauptthema der Oper, nämlich Eros im allgemeinen und Evas Versuchung durch Luzifer im speziellen nur indirekt andeutet, lassen diese zwölf Paare an erotischer Eindeutigkeit nichts zu wünschen übrig: Frau und Mann, Katze und Hund, Auto und Rennfahrer, Spielautomat und Automatenspieler, Fussball und Trittbein, nackter Arm und Drogenspritze, Mond und Rakete, Geige und Bogen etc. Mit der ihm eigenen surrealen und obsessiven Phantasie hat hier Stockhausen verschiedenste Penetrationssituationen zusammengefügt. Eros erscheint als weltalldurchdringendes Prinzip und ist zugleich als Lob der Verschiedenheit der Geschlechter und ihrer Kinder zu verstehen. In der zweiten Hälfte der Oper tauschen die Paare ihre Partner; sie werden Bastardpaare: Die Spielautomatenfrau hat z.B. einen Trittbein-Unterkörper, und der Automatenpielermann einen Fussball als Unterkörper. So wird die Welt bei Stockhausen durch die verbindende Kraft des Erotischen zunehmend auseinanderdividiert. Wagner nicht unähnlich, kann auch bei Stockhausen diese Dilatation in der Differenz erst durch die *religio* im Tod am Schluss der Oper, wo die Paare in ihrem Kerzenschein verglühen, überwunden werden.



Die dritte Schicht sind die sowohl akustisch als auch visuell real gespielten Szenen. Allerdings versucht Stockhausen hier nicht eine dialektische Spannung zu erzeugen, z. B. im Sinne, dass diese Szenen gegen die Struktur der vorfabrizierten elektronischen Musik angehen würden. Im Gegenteil: Auch diese dritte Schicht ist genauestens auf die elektronische Grundmusik abgestimmt.

Dies ist allein schon deswegen erstaunlich, weil sämtliche Musiker wie im Sprechtheater ohne Dirigent spielen und agieren; dabei lässt Stockhausen ihnen die Einsätze und das Tempo nicht etwa frei, sondern sie hatten mit einer Kassette, wo die entsprechenden Einsätze mit Klicks einkopiert waren, die elektronische Musik auswendig gelernt. Mit einem solchen Klickband wurden schon die Mitglieder des Arditti-Quartetts in ihren Helikoptern koordiniert. In FREITAG hat Stockhausen diese Form der «Korrepetition» nun auch grossflächig bei Kindern eingesetzt. Ein ganzes Kinderorchester und ein Kinderchor spielt und singt über weite Strecken ohne Dirigent (manchmal geben die Sänger der Hauptfiguren die Einsätze), und was noch erstaunlicher ist, sie tun es absolut perfekt, d. h. jeder Dilettantismus ist absent, und beim Kinderorchester würde man bei geschlossenen Augen wohl nie vermuten, dass hier Kinder spielen.

Ob eine solche Korrepetition kindsgemäss ist, sei hier dahingestellt; es liesse sich auch ganz allgemein über das autoritäre Einstudierungskonzept diskutieren, wo die Interpreten wie an Fäden geführt werden. Was jedoch szenisch und vor allem musikalisch resultiert, ist in seiner Selbstverständlichkeit, ja in seiner Freiheit schwerlich zu überbieten; da wird wirklich gespielt, es gibt keinen einzigen verschämten Blick zum Dirigenten, d. h. das sonst übliche Gängelband vom Orchestergraben aus entfällt hier; und dies wiederum gibt den Interpreten eine Autonomie, wie sie in der Oper sonst nie anzutreffen ist. Immer wieder ist mir während der Aufführung Kleists Aufsatz über das Marionettentheater in den Sinn gekommen.

In dieser dritten Schicht findet die eigentliche «Handlung» statt, wobei diese auf wenige statische Szenen beschränkt bleibt. Die doppelten und dreifachen Metarmorphosen der gleichen Figur, die in den ersten LICHT-Opern eine grosse Rolle spielten, sind hier so gelöst worden, dass den Hauptfiguren Eva und Kaino andere Personen wie Partner angegliedert sind und diese begleiten. Die Kinder von Eva und Kaino wetteifern im ersten Teil in einem lustigen Wettbewerb; im zweiten Teil – nachdem sich Eva von Kaino verführen liess und sich am Rand des Sees in Kainos Schoss setzte – schlagen sie im KINDERKRIEG aufeinander ein. Die-

ser fast unschuldige Beischlaf von Eva und Kaino im mit FALL überschriebenen Teil ist als wunderschön komplexes und in seiner ruhigen Verschlungenheit doch höchst einfaches Duett für Sopran und Bariton gestaltet. Es erinnerte mich in seinem verinnerlichten und intimen Charakter an das Herzstück der Oper DIENSTAG, an die PIETA, wo für mich innerhalb von LICHT zum erstenmal der Dual im Sinne eines direkten *face to face* aufgetreten ist. Im FALL erscheint dieses partnerschaftliche Gegenüber noch um vieles gesteigert.

Alle drei Schichten des FREITAG greifen ständig ineinander. So tauchen zum Beispiel nach FALL die Paare Nackter Arm mit Drogenspritze und elektrischer Bleistiftspitzer mit Bleistift auf, zugleich verschieben sich die ersten Paare bereits zum Partnertausch. Wie ein versteckter Spielleiter schleicht bei vielen Szenen im Hintergrund auch noch der Synthibird herum, der auf seinem Synthesizer zwischen den verschiedenen Schichten vermittelt. So entsteht ein zweieinhalbstündiges Totaltheater, dem die extreme Determiniertheit – auch die chaotischen Gesten und Ausbrüche der Tänzer-Mimen sind bis ins kleinste definiert und auf die Musik abgestimmt – in keinem Moment anzumerken ist. Wie bei der Produktion von DIENSTAG hat auch diese Oper eigentlich zwei Regisseure gehabt, nämlich den Choreographen Johannes Bönig und den Regisseur Uwe Wand; und wie bei DIENSTAG war das Missverhältnis zwischen den Arbeiten krass. Während Bönig – stark unterstützt durch die phantasmagorischen Kostüme von Johannes Conen – eine höchst komplexe Körpersprache entwickelte und Stockhausens Angaben als Anregung auffasste, weit mehr zu machen und diese zu metamorphosieren, scheint sich Wand eher aufs Bremsen spezialisiert zu haben. So wird in der eigentlichen Handlungsschicht meist sehr bedeutungsvoll rumgestanden oder es werden bedächtige Travelings inszeniert. Fast scheint es so, als könnte Wand zu Stockhausens mystischem Totaltheater-Konzept weder im Positiven noch im Negativen ein echtes Verhältnis finden. Vielleicht müsste ein «gläubiger» oder meinetwegen auch ein radikal «ungläubiger» Regisseur gefunden werden. Jedenfalls wäre dieses neutrale Einerlei zu vermeiden, in dem die Stockhausensche Zeichenwelt mit einer autonomisierten Zeichen- und Farbensprache eher eingeebnet als wirklich in ihrer Differenz herausgestellt wird. Manifest wurde dies im Umgang mit dem von Stockhausen festgelegten System der Farben; deren Symbolcharakter wurde ins Design zurückgenommen und damit nicht nur in der symbolischen Abgesetztheit gedämpft, sondern darüber hinaus auch noch ins Kitschige gesteigert.

Mit andern Worten: Hinter der Gewalt von Stockhausens musikalischem Kos-

mos hinken die visuellen Realisierungen immer noch nach; einzig im choreographischen Bereich sind bei DIENSTAG und FREITAG enorme Fortschritte gemacht worden.

Roman Brotbeck

## Klang Sinnlichkeit und Statik

IMF Luzern: Beat Furrer und Michael Jarrell als «composers in residence»

Renommierter Festivals geraten leicht in Verdacht, sie dienten nur dem Kulinarischen und fochteten sich um das Zeitgenössische. Zu Recht wohl auch, aber bei den Internationalen Musikfestwochen Luzern nicht. Da wurde durch Jahrzehnte hindurch immer etwas mehr als anderswo auf die Musik des 20. Jahrhunderts geachtet. Unter der Leitung von Matthias Bamert hat sich das noch verstärkt, und nur weil die Salzburger Festspiele plötzlich noch mehr Modernes bieten, lenken sie die Aufmerksamkeit auf sich. Seit einigen Jahren fungiert in Luzern ein «composer in residence», abwechselnd einer aus dem Ausland und aus der Schweiz. Seine Kompetenz ist zwar nicht besonders gross, aber er wird einigermaßen repräsentativ vorgestellt. Heuer waren – nach Alfred Schnittke, Klaus Huber und Luciano Berio – die beiden «jüngeren» Schweizer Beat Furrer und Michael Jarrell an der Reihe. Komponisten also, die ihre Karriere vornehmlich im Ausland gemacht haben. Die beiden waren anwesend, leiteten ein Kompositionssseminar. Und ihre Werke wurden adäquat aufgeführt, vor allem vom ausserordentlichen Ensemble Modern aus Frankfurt, das in Luzern gleich dreimal auftrat: mit Henzes *Requiem*, Jarrells *Kassandra* sowie in Stücken der beiden Schweizer mit Chor, wo das Ensemble zusammen mit dem Südfunk-Chor Stuttgart und unter der Leitung der walisischen Dirigentin Sian Edwards Eindrückliches leistete. Wie Edwards dirigierte, exakt und unspektakulär, mit klarer Präsenz und Engagement, das mag für alle Interpretinnen und Interpreten gelten. Es kommt nicht allzu häufig vor, dass Schweizer Komponisten so gute Aufführungsbedingungen vorfinden.

*Kassandra*, im Stadttheater Luzern in der deutschen Version erstmals aufgeführt, war das eine zentrale Ereignis. Das gesprochene Monodram, das von einer äusserst expressiven Musik getragen wird, sucht nicht die Plakativität, sondern wählt den Weg ins Innere. Es ist ein Drama der Einsamkeit, des Zurückblickens. Die Schauspielerin Anne Bennent spielte es eindrücklich und doch zurückhaltend mit der Emphase hängender Schultern. Programmiert wurde dieses Werk übrigens mit *Kas-*

sandra von Iannis Xenakis – eigentlich ein glücklicher Einfall, denn zu Jarrells Verinnerlichung wäre so die prophetische Trance hinzugekommen, nur wurden leider der Bariton Kurt Widmer und der Perkussionist Mircea Ardeleanu dem Stück in keiner Weise gerecht.

Um eine Bewältigung von Vergangenheit geht es auch in *Mémoires*. «Cela me fait si mal, et je ne sais pas que faire» singt der Chor zum Schluss auf einem Ton. Verzweiflung und Ausichtslosigkeit drücken sich darin aus. Das Zitat stammt aus dem Zeugnis eines Abraham P., der sich mitverantwortlich für den Tod seines kleinen Bruders fühlt. Jarrell konfrontiert diese individuelle Erfahrung mit der kollektiven des alttestamentarischen Predigers, der da schreibt: „Ejn jglichs hat seine zeit / Vnd alles fürnemen vnter der Himel hat seine stund.“ – Was freilich in lateinischer Sprache vertont ist, wodurch die Zeitlosigkeit gegenüber der Aktualität der (französisch erzählten) Geschichte von Abraham P. noch deutlicher wird. In diesem Gegenüber von Individuum und Kollektiv spiegelt sich ein ganzes, umfassendes menschliches Erleben. Auch in der Musik hat alles seine Zeit, der Ausbruch und die Ruhe, die Störung und der Ausgleich. Und doch fasst der Komponist alles in ein Klangbildnis, das abgerundet wirkt. *Mémoires* für gemischten Chor und Ensemble, am 4. September im Kunsthaus Luzern uraufgeführt, ist ein sprühendes, lebhaftes, klangsinnliches Stück Musik.

Auch Beat Furrers *Stimmen*, im gleichen Konzert uraufgeführt, setzen zwei völlig verschiedene Texte gegen- und ineinander, und doch ist alles ganz anders. Zum einen sind die drei Prophezeiungen Leonardo da Vincis und die beiden Gedichte von Christine Huber kaum verständlich, sie werden aufgesplittert und auf wenigen Tonhöhen gesungen. Dadurch aber, dass der Chor «nur» von vier Schlagzeugern begleitet wird, erscheint der Klang karger, strenger, asketischer. Wenig von Lebensfülle ist zu spüren, dafür ständiger Zweifel an der Wahrnehmung, wie er sich in Leonardos Text ausdrückt, und auch ein Stück Aufsässigkeit. Diese Musik hält ihre Faust im Sack geballt.

Es war spannend, daneben Furrers acht Jahre älteres Stück *Ultimi cori* zu hören, das die Besetzung mit Chor und Schlagzeug vorwegnimmt, das Ganze aber zu einer Art Ritual über gut vierzig Minuten spannt. Auch hier wieder fallen die ständigen Wiederholungen auf, eine beharrliche Statik, ausgestossene Laute, aufgesplitterte Worte, die nicht «gefallen» wollen, sondern eher in die Nähe einer Arte povera führen. Der Atem scheint bei dieser Archaik gelegentlich stillzustehen. Nichts Vitales oder Klanggewaltiges steckt darin. Beat Furrers Welt schreitet langsam einher. In eine ähnliche Richtung wie *Stimmen* und *Ultimi cori* weist Furrers Oper

*Narcissus*. Bei der Uraufführung 1994 am Steirischen Herbst in Graz war sie ein Flop. Die Partitur wurde zu spät fertig; die Inszenierung hatte sich schon an der Musik vorbei entwickelt. «Ich hätte mir nicht gedacht, dass das szenische Geschehen die Musik regelrecht zuschütten kann», sagte Beat Furrer später, aber auch: «Es ist für mich noch nichts zerstört. Die konzertanten Aufführungen, die für die Biennale in Venedig und bei den Luzerner Festwochen geplant sind, werden die Dramaturgie des Stückes sicher verdeutlichen.»

Dieses musikalische Ereignis wurde in der Lukaskirche mit dem Klangforum Wien, dem Südfunk-Chor Stuttgart, den beiden Sprechern Johannes Chum und Hannes Hellmann sowie der Mezzosopranistin Monika Bair-Ivenz unter der Leitung des Komponisten nachgeholt. Furrers Musik ist, gerade weil über weite Strecken wenig passiert, heikel zu realisieren. Die Spannung und die Konzentration schienen bei dieser Aufführung in jedem Moment gewährleistet. Das Ergebnis, von Schweizer Radio DRS2 aufgenommen, soll später in der Reihe «Musikszene Schweiz» (MGB) auf CD erscheinen.

Man mochte sich da allerdings fragen, wie denn eine Inszenierung dieses Werks aussehen könnte. Um eine gewöhnliche Oper mit einer Story und agierenden Personen handelt es sich nicht, die Musik ist viel zu sehr bei sich, als dass hier mehr als ein statisches, nicht-narratives Bühnengeschehen stellbar ist. Alles ist musikalisch ge- und zergliedert. Der deutsche Text, den die beiden Sprecher rezitieren, ist «durch rhythmische Filterung, durch Überlagerung mit einer Folie zeitlicher Organisation» (Beat Furrer) in seine Silben und Phoneme zerlegt. Die beharrliche Statik des Chorsatzes aus *Stimmen* und den *Ultimi Cori* wird fortgeführt. Zustände, Aggregatsformen reihen sich aneinander. Über weite Strecken wirkt diese «Oper» eher wie eine Meditation über den Text aus Ovids «Metamorphosen», wie ein ständiges Befragen der Worte: Zweifel, Nachdenklichkeit, Zurücknahme in jedem Ton geradezu. Die dazwischen aufscheinende Schönheit der Musik ist aufgebrochen. Wo sie zu sanft wird, scheint sie sich wieder losreißen zu wollen. Innerlich crescendo-Klänge, auffahrende Bewegungen, Aufstriche deuten die Unruhe an. Eines der ersten Wortfragmente, das man versteht, ist denn auch «quält», der erste Satz: «Hat schon ein Anderer so grausam geliebt?»

Im Innern des Stückes, in dieser Statik allerdings entwickelt sich der Klang weiter. Jede der sechs Szenen ist von einer anderen Klanglichkeit geprägt. Auch das ist nicht «dramatisch», eher werden verschiedene Aspekte des Stoffs behandelt: als schaue man mit Narciss in eine Kugel, als spiegle man sich darin jeweils aufs Neue. Echoartig wird das

Ensemble von Tonbandeinspielungen verdoppelt, auch da gespiegelt. So ist dieses Stück wie seine Hauptfigur, der Narciss, der mit seiner Selbstverliebtheit bestraft wurde, ganz bei sich, in sich versunken.

Thomas Meyer

## Von der Notwendigkeit des Klischees

Luzern: 3. Internationale Tagung für Improvisation

Das musikalische Klischee oder Stereotyp hat keinen guten Ruf. Aus seiner Vermeidung lässt sich manches Phänomen in der Musikgeschichte der letzten 200 Jahre erklären. Und dennoch kommt kein Musiker ohne das Klischee aus, zumindest nicht in der improvisierten Musik, wo es notwendig ist, dass man einen grossen Schatz von Figuren und Wendungen, eben erprobter Klischees, zur Verfügung hat. Das Klischee ist da notwendig und eine Neubewertung am Platz: Welche Funktion erfüllt es etwa bei der Gestaltbildung, in der Kommunikation oder in der Musikrezeption?

Solchen Fragen ging man Anfang Oktober in Luzern bei der 3. Internationalen Tagung für Improvisation nach. Diese Veranstaltung, die von den drei Initianten, den Musikern Walter Fähndrich, Peter K Frey und Christoph Baumann, geplant und zusammen mit dem Konservatorium Luzern durchgeführt wird, umfasst – ähnlich wie die Darmstädter Frühjahrstagung – Referate, Seminare, Workshops und Konzerte. Diese Mischung soll sowohl Theoretiker als auch Praktiker zusammenführen. Dabei wird das Blickfeld bewusst immer wieder über die Musik auf grössere kulturelle Zusammenhänge hin geöffnet. Vor sechs Jahren beschäftigte man sich allgemein mit der Freiheit der Improvisation; 1993 ging man zurück zu den Wurzeln (bis hin etwa zu Homer und afrikanischen Kulturen). Die wichtigsten Beiträge wurden mittlerweile in zwei Bänden (Amadeus-Verlag Winterthur) publiziert.

Auch die Frage nach dem Klischee reichte weit über Musik hinaus. Neben den Improvisationspraktiken der Beethoven-Zeit und der Moderne oder dem Klischeeverständnis in der Filmmusik (Hansjörg Pauli, Orselina, und Hans-Christian Schmidt, Osnabrück) oder im musikalischen Ausdruck (Klaus-Ernst Behne, Hannover) wurde etwa auch diskutiert, was denn den sogenannten guten Geschmack prägt (Maria Luise Schulten, Münster), wie sehr die Moderne von bestimmten Denkfiguren bestimmt ist (Beat Wyss, Bochum) oder wie sehr eine Gebärdensprache (auch der Dirigenten) etwa eines Systems bedarf (Peggy Boyes Bräm und Thüring



Bräm, Basel). Die Workshops (von Peter Kowald, David Moss, Hansjürgen Wäldele, John Butcher u.a.) setzten das in die Praxis um; die Konzerte (etwa mit dem Trio «Karl ein Karl», mit Irène Schweizer sowie dem Ensemble «Global Village») zeitigten «Ergebnisse», die dann wiederum im Seminar von Rudolf Frisius (Karlsruhe) diskutiert wurden. So ergab sich ein reger Gedanken- und Klanguaustausch zwischen den verschiedenen Sparten, aber auch – wie zu hoffen ist – zwischen Theorie und Praxis.

Thomas Meyer

## Discussion Diskussion

### Bitte keine Urteile!

Betr.: «Klassizistische Moderne», Bericht in Nr. 49, S. 26ff.

Fragwürdig, im Sinne von befragenswert, halte ich jede Präsentation künstlerischer Arbeit. Dies gilt auch für Kritik jeglicher Spielart. – Toni Haefeli, den ich wenig um diese Aufgabe beneide, zieht auf etwa neun Spalten eine Bilanz von 25 Konzerten, einem mehrtägigen Symposium und einer Bilder-, Skulpturen- und Manuskripte-Ausstellung zum Thema «Klassizistische Moderne» in Basel.

Nicht alles, was er da schreibt, scheint mir gleichermassen hilfreich; der Rezensent hat kühn zusammengefasst und gewichtet, Lob und Tadel grosszügig verteilt. Im kunsthistorischen Exkurs (mit eigenen Impromptus) über die Ausstellung «Canto d'amore» im Kunstmuseum Basel zeigt er Begeisterung; zweimal werden emphatisch «moderne Erfahrungen» und «Gefühl» beschworen, und der Auswahl «rigoros... das höchste Niveau» bescheinigt. Solch freihändiges Lob in einer Musikzeitschrift zu lesen ist zumindest eigenartig. Strenger geht Haefeli mit den Programmen der Konzertreihe ins Gericht; ihm ist wohl entgangen, dass dieses «Konzertprojekt... nicht klingende Didaktik sein will», wie Felix Meyer im Vorwort zum Programmbuch klarstellt. Wenn Haefeli «exemplarische Künstler und Werke» für eine Epoche fordert, die von der unsern nur wenige Generationen entfernt ist, schwächt er die historische Dimension, die er sonst so sorgfältig herauszuschälen bestrebt ist. Auch halte ich dies für eine Bevormundung der Hörschaft. Mir hat diese Konzertreihe in ihren Höhen und Tiefen grösseres Vergnügen und mehr Einsichten bereitet als die meisten gängigen philharmonischen Ansammlungen von Mei-

## ISCM World Music Days 1998

Die SGNM wird dieses Jahr keine nationale Wahl durchführen. Aus diesem Grund können die Komponistinnen und Komponisten, die es wünschen, ein Werk gemäss Ausschreibung direkt nach Manchester einsenden.

*La SSMC ne procédera pas cette année à une sélection nationale. Aussi, les compositeurs qui le désirent peuvent envoyer une œuvre à titre individuel directement à Manchester en se conformant à la mise au concours.*

### Entries

1. Each National Section and Associate Member of the ISCM may submit up to six works as an official submission.
2. Composers including those from countries not affiliated with the ISCM may submit only one work. An entry fee of £ 10.– (British Pounds) has to be paid by international money order, Eurocheque or a bankcheque free of charges with the submission and made out to SPNM (National Westminster Bank, St. James's and Piccadilly Branch, PO Box 2DG, 208 Piccadilly, London W1A 2DG, Account number: 13349023, Sorting code 560003). If the entry fee is not paid, the submission will be disqualified.
3. Entries by publishers must be accompanied by a letter of consent from the composer.
4. Only one submission per composer can be accepted, whether as a result of national selection or individual submission. Preference will be given to official submissions.
5. Equal attention will be given to all categories of music:
  - a. orchestra (with or without soloists, choir, electronic instruments)
  - b. chamber orchestra, symphonic wind band and brass band
  - c. music for ensemble
  - d. vocal music (choir and smaller vocal ensemble)
  - e. solo instruments (including organ) and/or voices
  - f. electroacoustic works
  - g. music theatre and music for dance
  - h. video (VHS, European format, *not* US), film, installation/ambient events
  - i. other categories

In addition, the city of Manchester has a wealth of jazz/rock venues and is a leader in the development of club and popular music. The city also has large African-Caribbean, Chinese and South Asian communities. It is intended that work representing the musical and cultural diversity of the city will be included in the festival.

sterwerken. Gerne hätte ich von Haefeli an Stelle seiner Urteile gehört, wie er «aufs einzelne Werk eingegangen» wäre; denn dies halte ich für eine gemeinsame Aufgabe von Musikern, Konzertveranstaltern und Musikwissenschaftlern: klingend und schreibend optimal zu dokumentieren.

Im Begriff «Klassizistische Moderne» spürt Haefeli zu Recht «Unschärfen», nennt ihn «Konstrukt», gar «eine freche Provokation». Den am Symposium und Programmbuch beteiligten Musikwissenschaftlern jedoch zu unterstellen, sie wollten im antimodernen Klima die Neoklassik aufwerten, erscheint mir als zu pauschale Polemik. Manches differenzierte Votum des Symposiums kann sie relativieren: Peter Gülke zum Beispiel redete als erster von den «Unschärfen» des Begriffs, «mit denen man leben muss», und gab zu bedenken, dass in dieser Spielart der Modernen «die Verdeckung des Produzierens durch das Produkt» (Adorno) nicht vorkommt. Warum erwähnt Haefeli das nicht? Adorno als beinahe moralische Instanz der Moderne zu nennen, wie es weitere Redner am Symposium und Haefeli in seinem Bericht taten, hat gute Tra-

dition. Aber die Gerechtigkeit fordert auch, anderen Ansichten der Moderne Raum zu geben. Oder geht es darum, eine Geschichte der musikalisch Korrekten zu schreiben?

*P.S.: Wunsch eines lesenden Notenarbeiters an die Musikwissenschaft*

Möge es edelste Aufgabe der Disziplin sein, musikalische Fakten so umfassend und genau wie möglich zusammenzutragen. Wo Auswertung und Synthese unumgänglich sind, möge man bedenken, was Eggebrecht im Vorwort zu seiner «Musik im Abendland» (Piper, München 1991) sagte: «...Ich kann nur das dem Leser nahebringen, was mir selber nahegegangen ist... und so bestimmt sich die Auswahl der Gegenstände... von dort her, wo ich durch den eigenen zumeist langjährigen Umgang mit dem Geschehenen Geschichte erfahren habe. Alles andere bleibt am Rande...» – Ich erwarte von der Musikwissenschaft in erster Linie Materialien und Methoden zur Auseinandersetzung mit Musik – und möchte keine Urteile erhalten, sondern Stoff zu eigenen Einsichten.

Jean-Jacques Düнки