Zeitschrift: Dissonanz = Dissonance
Herausgeber: Schweizerischer Tonkünstlerverein
Band: - (2009)
Heft: 105

Rubrik: Berichte = Comptes rendus

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: 08.07.2025

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

EINE TAGEBUCHMUSIK UND EIN BIOTOP

«Gunten» und «Rote Asche»: zwei Musiktheater-Projekte in der Basler Gare du Nord

Aleksander Gabrys (Kontrabass), Silvester von Hösslin (als Jakob von Gunten) und ChrisTine Urspruch (als Fräulein Lisa) in Helmut Oehrings Musiktheater «Gunten». *Foto: Ute Schendel*

In der Bar du Nord zu diskutieren und zu verdauen, was man vorher in der Gare du Nord gehört und gesehen hat: das ist das Angebot. Ausufernd und intensiv wie selten sind die Diskussionen nach Helmut Oehrings neuem Werk nach Robert Walser geworden. *Gunten. «Seit ich hier bin, habe ich es bereits fertig gebracht, mir zum Rätsel zu werden»: eine TagebuchMusik auf Robert Walsers Roman «Jakob von Gunten» für Oktett, Audiozuspiel und 3 Schauspieler*, heisst der auszitierte Titel des Werks (am 16. Oktober 2008 in der Basler Gare du Nord uraufgeführt); das tönt vielschichtig und ambitioniert, man muss das aufteilen. So beginnt man denn auch mit Grundfragen: Ist das Zuspielband nötig? Ist es richtig, Musiker als Schauspieler einzusetzen? Ist die Inszenierung nicht ein bisschen eindimensional? Und muss mir die Musik alles derart illustrativ vorpinseln? Oder auch: Muss nicht alle Musik an Walser einfach scheitern? Gerade dazu nun fallen einem nur wenige falsifizierende Beispiele ein, aber im Verlauf der eineinhalb Stunden von *Gunten* wird offensichtlich, dass Helmut Oehrings Musik hier eher dem Regelfalle zuneigt. Das ist weder ein Vorwurf noch weiter verwunderlich: Wir lesen den grossen Walser-Roman, *Jakob von Gunten*, keins der Geschichtchen, das zwischendurch ein Päuschen einlegen, sich jederzeit das eine oder andere genehmigen und allemal ein reflektives «begryf'sch?» dazwischenwerfen kann. Wir sind vielmehr der fatalen Textmechanik ausgesetzt, in der alles ineinander greift und dreht, aber nichts mehr sich vorwärtsbewegt. Elf Szenen und drei «Traum-Hörspiele» umfasst die Texteinrichtung von Stefanie Wördemann: ein ausgezeichnetes Libretto, das mit dem dritten Traum-Hörspiel lediglich einen schwachen Schluss setzt. Der Sprache und Mechanik dieser Vorlage muss sich die Musik einfügen und unterordnen, und die Musiker des Ensemble Phoenix Basel als Zöglinge des Institutes Benjamenta einzusetzen, erhöht die Komplexität dieser Aufgabe. Natürlich zeigt sich schon im Ensemble die Frage nach Kollektiv und Individuum; Markus Bothes Inszenierung erschöpft sich nahezu gänzlich in dieser Dualität. Aber auch hier wird man kaum andere Zugänge finden. Wie die Zöglinge übereinander sprechen, sich gegenseitig die Weste abklopfen, aber auch anschwärzen, all dies ist strukturbildend für den Ablauf des Theaterabends. Insofern bilden auch die festen Rollen im Ensemble, Aleksander Gabrys am Kontrabass als Musterschüler Kraus oder Jürg Henneberger als Bruder Johann, kein echtes Problem, zumal darunter weder die drei Schauspiel-Rollen noch die musikalische Qualität ihrer gegenübergestellten Elevenschar leidet. Was in der bleichen Instituts-Atmosphäre die Musik erstickt, vermag ich nicht einmal genau zu bezeichnen, zu lösen ist das aber nicht mittels einer Zuspiel-CD, die für die einzelnen Szenen entsprechende «Atmos» schaffen soll. Weder Vogelzwitschern noch Kinderlachen braucht etwa die Szene, in der der zentrale Satz aus dem Lehrbuch der Knabenschule fällt: «Das gute Betragen ist ein blühender Garten.» Sie müsste vielmehr zeigen können, was an diesem Satz von hoher Walserscher Kunst und Präzision sprachlich und inhaltlich «falsch klingt»: Es ist ein Hohn für den Diener, dass ihm sein gutes Betragen reiche Ernte einbringen wird. Aber das scheint Oehrings Musiktheater hier nicht leisten zu wollen, daran kann auch ein gewohnt flexibel und offen agierendes Ensemble Phoenix nichts ändern.

Auf einem Beipackzettel erfährt man in knappen Sätzen, wie Mischa Käsers «musiktheatralisches Biotop» *Rote Asche* (am 1. November 2008 in der Basler Gare du Nord aufgeführt) zu seinem Namen kam: Zwei japanische Brüder ziehen betrunken in den Krieg und fallen. «Ja, meine Brüder verliessen uns rot und kamen als Asche zurück». Im Vergleich zum Libretto von *Gunten* steht die narrative Vorstrukturierung von *Rote Asche* nicht gerade im Dienste der Klarheit, in 21 Episoden wird zart geweint und heftig getanzt, ob's nun japanische Versatzstückchen sind oder nicht. Diese Ordnung aufzuschlüsseln, wird kaum angeregt, sie strömt episodisch vorbei. Das Schöne und vielleicht auch Intendierte daran: Es spielt ganz einfach keine Rolle. Mischa Käsers neues Musiktheater funktioniert anders, tatsächlich als «Biotop», nicht im Sinne eines wilden Habitats, sondern als hoch kontrolliertes dynamisches System. Jede Bewegung, jeder Lichteffekt weist auf ein durchkomponiertes Leitsystem zur Zuschauer-Fokussierung. Eine keineswegs privilegierte Rolle nimmt die Musik ein, auch sie speist sich aus dem theatralischen Katalog abstrakter Grundgesten, die Käser wie ein Pantomime notiert, der vor dem Spiegel neues Ausdrucks- und Zeichenmaterial entwirft. Dass das am Schluss über ein keimfreies Marionetten-Spiel hinausgeht, verhindert der

Komponist allerdings auch nur durch mehr Kontrolle: eine sehr genaue, und vor allen Dingen sehr reduzierte Dosierung. Anders würde eine Kombination von Musik, Tanz, Performance, Video und Schauspiel den Gang jeder Überfrachtung nehmen. Bei aller Fernsteuerung bietet *Rote Asche* den Ausführenden aber zumindest auch den Raum, sich in Szene zu setzten. Wie dies die Tänzer Cornelia Lüthi und Tim Fletcher tun, ist bewundernswert exakte und sinnliche Körperkunst. Zwar und ohnehin können einem Einzelaktionen gefallen: Ein Akkordeonist sprengt sich ins Freie; weisse Hemden wachsen aus Wänden; Texte und Tücher werden den Körpern entrissen; ein Vokalquartett widmet sich der schwierigen Aufgabe des Weinens; noch mehr aber gefällt mir das Stück auf seiner konzeptuellen Ebene, wo man sich Worte wie «enthüllen», «anfassen», «zerbrechen» oder «verknoten» hinlegen und -sprechen kann.

Man darf Mischa Käsers musiktheatralisches Schaffen der näheren Zukunft mit zwei Hoffnungen verknüpfen: dass er den Ansatz einer Grundlagenforschung beibehält einerseits, dass das System einen der erfundenen Griffe zurückwendet und ihm die Kontrolle einmal aus der Hand windet andererseits.

Beide Stücke, ob Biotop oder TagebuchMusik, sind erfreulicherweise weit mehr als reine Schreibtischtaten. Aus beiden spricht eine Auseinandersetzung mit Gattungen, Texten, Traditionen und vor allem: einem Team. Helmut Oehring arbeitet ja seit Jahren schon mit Stefanie Wördemann und Torsten Otterberg zusammen, aber auch mit Jürg Henneberger und dem Ensemble Phoenix Basel, für das *Gunten* entstanden ist. Und auch Mischa Käser braucht in der Rolle des «wohlwollenden Diktators» nicht weniger ein Biotop, in der die utopische Saat aufgehen kann, die sich auf den Lebenstrümmern und Aschehäufchen – so wie Käser sie abbildet jedenfalls – immer findet. **ANDREAS FATTON**

IST PRODUKTION REFLEXION?

Masterkolleg Komposition/Theorie in Boswil (5. – 7. Januar 2009)

Wenn unterschiedliche Gruppen in einem Haus zusammenkommen, so ist es manchmal am besten, ausser Haus zu gehen, um einander besser kennenzulernen. So geschah es vom 5. bis 7. Januar 2009 in Boswil. Welcher Ort wäre dafür geeigneter als dieser traditionsreiche Ort der Musik: Alte Kirche samt Künstlerhaus? Aufeinander trafen dabei die verschiedenen Ausbildungsgänge, die seit einem Semester an den Hochschulen der Künste in Bern und Zürich (HKB und ZHdK) den Studiengang «Master in Arts in Komposition/Theorie» bilden. Innerhalb der beiden «Vertiefungen» Komposition/Theorie und Komposition/Medientechnologie gibt es dort die Schwerpunkte Komposition, Theorie und Théâtre musical sowie Komposition für Film, Theater und Medien, Tonmeister, Elektroakustische Komposition und Jazz Composition & Arrangement. Dozenten und Studierende dieser doch recht heterogenen Gruppen wurden nun zu einem Masterkolleg, einer Klausur gleichsam, eingeladen.

Das Motto lautete «Produktion ist Reflexion ist Produktion», wobei Reflexion hier nicht nur ein Nachdenken über die eigene Tätigkeit enthielt; es konnte auch bedeuten, dass die Produktion hier durch die anderen Gruppen gespiegelt wurde, dass also ein Austausch zustande kam. Das ergab spannende Diskussionen: Zum Beispiel darüber, wie nicht nur die Theorie etwa zwischen Klassikern und Jazzern unterschiedlich ist, sondern wie auch die Theoriebildung, also die Forschungsphase und praktische Einbettung, in beiden Disziplinen anders verläuft. Ein anderer interessanter Vergleichspunkt ergab sich daraus, dass sich die Produzenten der verschiedenen Schwerpunktbereiche in jeweils anderem Grad «dienstbar» verhalten. Während sich der klassische Komponist autonom gebärdet, gibt der Filmmusikkomponist einen Teil der Unabhängigkeit auf, um sich dem Bild anzupassen – was dem anderen wie ein Kompromiss vorkommen muss. Während sich der Musiker im Verbund der Medientechnologie ganz klar auf den Dialog mit anderen Künsten und Techniken einlässt, versteht er den Tonmeister doch eher als «Zudiener», der ihm eine möglichst gute Aufnahme liefern soll, obwohl dieser doch durchaus Wertvolles und Eigenständiges zur Vermittlung, ja auch zum Verständnis der Kunst beiträgt. So war es in diesem fächerübergreifenden Austausch durchaus einmal nützlich, Positionen einzunehmen und zu klären, in ein Gespräch zu kommen, Beispiele zu zeigen, für Verständnis zu sorgen, Möglichkeiten zu eröffnen und Barrieren abzubauen – und schliesslich auch, ein Netzwerk aufzubauen, denn die Beziehungen aus der Studienzeit erweisen sich oft über ein halbes Leben hinweg als tragfähig, weil an einer offenen Schule ungebremst durch kommerzielle Erwägungen ausprobiert und experimentiert werden kann. **THOMAS MEYER**

«IN DEN GLUTABEND GEWORFEN»

Zur Uraufführung der «Scardanelli-Lieder» von Ulrich Gasser in der Basler Gare du Nord (10. Januar 2009)

Ulrich Gasser hat mit Gesängen auf Texte von Scardanelli Robert Schumanns *Liederkreis* auf Texte von Eichendorff unterbrochen und mit einem kurzen Vorspiel und einem langen Nachspiel umrahmt. Zu Schumanns Zeiten wäre Gassers Vorgehen gar nicht so fremdartig gewesen. Es war üblich, dass zwischen den Stücken und Liedern präludiert und Übergänge improvisiert wurden, welche von der einen in die andere Stimmung führen sollten. Und wahrscheinlich wurde kaum einer der Liederzyklen von Schubert und Schumann ohne solche Zwischenspiele dargeboten.

Trotzdem ist es bei einem dermassen kanonisierten und ins kulturelle Archiv eingeprägten Zyklus wie dem *Liederkreis* natürlich ein gewagtes Unterfangen, eine Aufgabe, an der man eigentlich nur mehr oder weniger überzeugend scheitern kann. Ulrich Gasser liebt solche Herausforderungen. Und deshalb akzeptierte er diesen Auftrag des Duos Eva Nievergelt (Sopran) und Claudia Rüegg (Klavier). Er komponierte nun zum *Liederkreis* von Robert Schumann nicht aphoristische Sächelchen, sondern seinerseits einen zweiten Zyklus, der sich auch ohne *Liederkreis* autonom aufführen liesse. Beide Zyklen zusammen dauern über 80 Minuten. Die beiden Interpretinnen meisterten diese Parforce-Leistung sehr überzeugend, und sie verstanden es, sich auf die extrem schnellen Stimmungswechsel und starken Ausdruckswerte einzustellen und trotz des völlig veränderten Kontextes auch den Ton der Schumann-Lieder gut zu treffen. Gasser wählte für seine Gesänge Texte von Scardanelli, wobei damit nicht etwa der späte Hölderlin, sondern der unter diesem Pseudonym publizierende deutsche Lyriker Torsten Preisser gemeint ist.

Ulrich Gasser ist überzeugend gescheitert! Zwar verliert der Schumann-Zyklus seine inneren Spannungen, weil jedes Lied von teils langen Gesängen unterbrochen wird, aber es gelingt Gasser stattdessen eine neue Dramaturgie zu entwickeln. Dabei vermeidet er ein rein auf Kontraste angelegtes Konzept, das in der Kombination

neuer und alter Musik ein häufiges Strickmuster geworden ist. Jedes Schumann-Lied ist anders umstellt, es gibt verblüffende Anlehnungen mit rhythmischen, harmonischen oder melodischen Übergängen, die direkt in die Lieder führen, es gibt aber auch grösstmögliche Kontraste, die wie Risse wirken, oder wie Echos unterschiedlichster Art. Die Echos sind dabei auch ganz wörtlich zu verstehen, denn oft wird in den Flügel hinein gesungen oder geschrien, und die Sängerin muss mit unterschiedlichen Dämpfungen und Utensilien im Flügel mitspielen.

So werden die Schumann-Lieder zu Inseln, die von ganz unterschiedlichen Gewässern umspielt werden. Da wird ein musikalischer Gedanke im Geräuschhaften oder Geklopften weitergesponnen, oder ein stummer Schrei bei Schumann wird zu einem an Strauss' *Salome* erinnernden Auswurf gesteigert. Gerade dieses Direkte, manchmal etwas Unordentliche und durchwegs sehr Emotionale zeigt einen neuen Ton bei Gasser. Er liess sich von Schumann in gewisser Weise den Kopf verdrehen, und das ist gut so!

Weniger überzeugend erschien mir die Kombination der Texte. Das Pseudonym Scardanelli macht noch keinen Hölderlin, und schon gar keinen späten. Trotz einigen äusserlichen Übereinstimmungen hat das unsinnstiftende Pathos und das teilweise expressionistische Glut-Wut-Gerede wenig mit Eichendorffs milder und verlöschender Ironie zu tun. Und dem Autor möchte man empfehlen, während eines Jahres das Wort Blut und seine Derivate auf den Index nicht mehr zu verwendender Wörter zu setzen.

ROMAN BROTBECK

KURZWEILE, DISKURSANGST

Die Tage für Neue Musik Zürich (6.-15. November 2008)

Zunächst einmal muss sich der Rezensent entschuldigen: Er konnte nur die erste Hälfte dieses Festivals besuchen, das sich nun schon zum zweiten Mal über zwei Novemberwochenenden ausdehnte. Und das ist gleich zu diskutieren, denn am ersten Wochenende gab es nur vier vergleichsweise kurze, schön bemessene und überhaupt nicht ausufernde Konzerte zu hören. Hätte man dieses Schiff nicht mehr beladen können?

Einerseits ist es viel entspannter, wenn sich die Tage für Neue Musik Zürich so extensiv ausbreiten. Man kann die Eindrücke eines Konzerts verdauen, ohne gleich in ein Nachtprogramm eilen zu müssen, hat Zeit, danach etwas trinken zu gehen, sogar zu diskutieren. Die «Tage» locken ohnehin nur wenige ausländische Gäste, sprich: Rezensenten an, die es lieber im Paket mögen. Andererseits verliert das Festival an Konzentration, droht ihm Verzettelung. Ein Spätkonzert hat auch seinen Reiz. Vor allem aber sind, wenn man alles hören möchte, gleich sieben Abende besetzt, die man teilweise vielleicht doch im Kreis der Lieben verbringen möchte. Dieses Konzept wäre nochmals zu überdenken.

Die ersten vier Abende brachten einige erfreuliche Überraschungen. Ein mitreissendes Konzertstück beendete das Programm des Ensemble Contrechamps: ein Klavierkonzert von Beat Furrer. Das allein war eine Überraschung für jeden, der die Musik des Wahlwieners aus Schaffhausen kennt. Nichts mehr von den somnambulraunenden Stimmungen, von den philosophisch und literarisch durchdrungenen Gedankengebäuden, von den langsamen, beharrlich insistierenden Repetitionen, von der Hinlenkung auf feinste, zwischen Gerade-noch-Klang und Geräusch schwebenden Details, so wie man es zuvor im selben Konzert mit der Flötistin Eva Furrer und der jungen französischen Sopranistin Melody Louledjian in *invocation VI* gehört hatte. Nein: Die Finger des Solisten rasen virtuos über die Tastatur, dass es nur so aufblitzt, und ein zweites, ein «Schattenklavier», verlängert diese Passagen in den Klangraum. Im Orchester drängen Farben hervor, anfangs gleichsam aus dem Dunkel, sie öffnen sich ins Taghelle, zum Ausbruch, ja zum strahlenden Fortissimo. Diese lauten Momente wirkten befreiend, so, als schüttle hier einer Ballast ab. Dieses Klavierkonzert wurde herrlich dargeboten vom Pianisten Nicolas Hodges und dem Genfer Ensemble unter der Leitung des Komponisten.

Es ist fast schon Tradition, dass das Tonhalle-Orchester das Festival eröffnet – und es sollte unbedingt so bleiben. Unter dem französischen Dirigenten Pierre-André Valade erlebten wir bereits dreimal wahre Höhenflüge. Diesmal übernahm der Chef David Zinman höchstpersönlich die Leitung. Möglich, dass das Programm deshalb etwas weniger avantgardistisch ausfiel als in den letzten Jahren. Schade etwa, dass er Furrers Klavierkonzert nicht in der Besetzung mit grossem Orchester aufführen mochte. Das Werk hätte dort ordentlich Effekt gemacht, und es hätte gewiss auch dem mit zeitgenössischer Musik unerfahrenen «Tonhalle-Late»-Publikum gefallen, das immerhin mit dem motorisch-magischen *Sensemayá* von Silvestre Revueltas und vor allem mit der hochkomplexen *Chronochromie* Messiaens konfrontiert wurde. Diese Werke überzeugten das junge Publikum sogar mehr als die anschliessenden DJ-Experimente mit improvisierenden Tonhallemusikern.

Es spricht zum einen für die Klangfülle und -wärme des Orchesters, wie diese Musiken aufblühten, zum anderen für die Gestaltungskraft des Dirigenten, dass sie ganz natürlich erschienen und dass selbst Messiaens komplexes Vogelkonzert farbenreich, transparent und verständlich wirkte, ohne an Vielschichtigkeit zu verlieren. Im übrigen zeigten sich an diesem Abend für einmal die Grenzen von Zinmans Klangästhetik: Die Klarheit seines Interpretierens bringt alles zu Gehör, was den *Zigzag Études* des Franzosen Yan Maresz zum Vorteil gereichte; auch die Strukturen in Beat Furrers *Canti notturni* wurden offengelegt, aber das Untergründige gerade in diesem Stück, das Unverständlich-Bedeutungsvolle wurde überspielt. Irgendwie aber – das ist anzufügen – wirkte Zinmans Auftritt auch weniger spannungsvoll als gewöhnlich, man konnte (ausser bei Messiaen) sogar den Eindruck bekommen, er absolviere hier eine Pflichtübung. Kurzweilig war der Abend allemal, freilich auch etwas kurz. Um neun Uhr schon war das Konzert zu Ende. Man hätte gern eines der Werke nochmals gehört.

Furrers Musik ist ein sicherer Wert: Er gehört zu den im deutschsprachigen Bermuda-Dreieck wohl meistgespielten Komponisten. Die Tage für Neue Musik beziehungsweise ihre Leiter Mats Scheidegger und Nadir Vassena stellen aber konsequent auch weniger bekannte Musiker vor: heuer gleich vier davon. Den Italiener Mauro Lanza etwa und den Norweger Sven Lyder Kahrs (beide am zweiten Wochenende). Die Begegnung mit dem bei Festivals schon hoch gehandelten Deutschen Hans Thomalla fiel enttäuschend aus – was auch ein wenig an der Interpretation lag. Sein *wild.thing* von 2003 litt unter der lauen und unkonzentrierten Wiedergabe durch die beiden Luxemburger Schlagzeuger Guy Frisch und Serge Kettenmeyer und den Schweizer Pianisten Philipp Meier. *Stücke Charakter* erhielt beim Ensemble Laboratorium deutlichere Konturen, wirkte aber doch zu langfädig und ambitiös. Thomalla – das konnte man auch ein paar Tage später im DRS 2-Portrait von Thomas Adank erleben – ist ein sympathischer Künstler, der in seiner Musik vieles, vielleicht allzu vieles zu bedenken sucht. Schlüssige musikalische Formen schafft er damit allerdings nicht.

Das Ensemble Laboratorium, das 2004 aus der Lucerne Festival Academy hervorgegangen ist und vom jungen Schweizer Dirigenten Baldur Brönnimann geleitet wurde, spielte übrigens mit erfreulicher Verve auf. Und davon profitierte auch das beste Stück in jenem Konzert: die *Chamber Symphony – Quasikristall* des 32-jährigen Katalanen Hèctor Parra, der heute in Paris lebt. Seine hochgeladene Musik, die in ihrer Expressivität ebenso reichhaltig wie konzis klingt und dabei von einer natürlichen Musikalität ist, war die Entdeckung des Festivals. Gerade erst ist beim Label Kairos eine Porträt-CD erschienen.

Aus Schweizer Sicht ist ein neues Werk des Zürchers Patrick N. Frank erwähnenswert. Er lässt es nicht mit schönen Klängen bewenden, sondern hinterfragt und hintertreibt sie – so gut das eben geht, muss man anfügen, denn eigentlich ist Musik nicht zur Metamusik geschaffen. So basiert sein Stück *Responsorium I-X* auf verschiedenen philosophischen Texten, die im Programmheft vorliegen, die aber auch teilweise, nachdem sich die Musik schon mit einiger mal chaotischer, mal geordneter Energie entwickelt hat, rezitiert werden. Der Dirigent dreht sich um und wirft sie ins Publikum, er stellt das Klingen damit in Frage. Das wirkt freilich so, als würde jemand seine aparte und von allen bewunderte Brille plötzlich abnehmen und mit Blick auf das schöne Gestell sagen: «Sein wird Design», und sie gleich wieder aufsetzen, worauf er wieder gut sieht und wir sie weiter bewundern können. Ähnlich wirkte das in Franks Musik. Die abwechslungsreiche Musik liess sich nicht wirklich stören, diese Ebene funktionierte nicht. Und doch machte gerade die Unmöglichkeit dieses Unterfangens einen gewissen Reiz des Werks aus. Es interessiert, weil Frank sich nicht zufrieden gibt. **THOMAS MEYER**

P.S. Mit dieser Kritik, wie sie ähnlich im *Tages-Anzeiger* veröffentlicht wurde, gab sich Frank natürlich auch nicht zufrieden. Hier ein paar Auszüge aus unserem anschliessenden E-Mailwechsel:

PF: Die Philosophie und die Kunst standen (und stehen) lange in Konkurrenz zueinander: das begrifflich-theoretische Denken vs. das unbegrifflich-ästhetische Denken. Aus dieser Konkurrenz entstanden hierarchische Modelle, die Philosophie meist zuoberst, die Kunst (weit) darunter. Alles bekannt soweit. Im *Responsorium* (und auch schon im Projekt *Limina*) greife ich auf das begriffliche Denken zurück – nicht, um eine «Metaebene» zu schaffen, sondern um beide Sphären einander befruchtend gegenüberzustellen, nicht konkurrenzierend. Was das begriffliche Denken kann, kann das Ästhetische nicht und umgekehrt. Adorno: «Deshalb bedarf Kunst der Philosophie, die sie interpretiert, um zu sagen, was sie nicht sagen kann, während es doch nur von Kunst gesagt werden kann, indem sie es nicht sagt.» (*Ästhetische Theorie*, S. 113) Du hast Recht, wenn Du sagst, es sei «unmöglich» – verschmelzen möchte ich beide Sphären nicht. Insofern gibt es keine «Metaebene», sondern gemeinsam erarbeitete Themenfelder, die Musik mit musikalischen Mitteln, die Philosophie mit Texten, in einem Werk gegenübergestellt. Im *Responsorium* kommt natürlich hinzu, dass die Form schon immer Text beinhaltete – darum habe ich es auch in meinem Stück «gebraucht» – statt des geistlich-moralischen Textes von ehemals eine «zeitgenössisch» wissenschaftlich-moralische Textauswahl. Das *Responsorium* ist also nicht «direkt» moralisch-kritisch gemeint (durch die Zitate), sondern ein «Test», wie Moral, derart explizit dargestellt, heute noch wirken kann – mit (von mir) offen gedachtem Ausgang. Ich war mir nicht sicher, ob ich das in dem Einführungstext beschreiben sollte, sah aber davon ab, da sonst der «Test» nicht neutral gewesen wäre.

TM: Fraglich vielleicht, ob Werke Testcharakter haben sollen/können. Ob sie damit nicht zu «einmalig» werden.

PF: Du hast Recht, wenn ein Werk als Test daherkommt, ist die Gefahr gross, dass es nur einmal gespielt werden kann. Ich gehe inzwischen schon fast selbstverständlich davon aus, dass meine Werke sowieso nur einmal gespielt werden – zumindest am selben Ort. An einem anderen Ort würde es dann wieder funktionieren. Mir gefällt auch, dass ich offenbar «hintertreibe», was auch immer das heissen mag … Als Gesamteindruck hab ich die Kritik durchaus positiv gelesen; meine «Message» ist kompliziert, daher bin ich glücklich, dass langsam immer mehr davon auch in den Kritiken sichtbar wird, auch in Deiner. Ein Teil dieser «Message» ist übrigens das Manko an Diskursen in der Neuen-Musik-Szene, aus diesem Grund erlaubte ich mir, Dir eine Rückmeldung zu geben. Verstehe sie insofern nicht als Kritik an der Kritik meines Werkes. Lediglich Deine Einschätzung von Parra/Thomalla würde ich etwas anders sehen, aber das ist ein anderes Thema und gehört nicht in meinen Bereich.

TM: Ich habe Deinen Text auch nicht so sehr als Kritik an meiner Kritik gelesen denn als Kommentar und Ergänzung. Und dass es an Diskursen in der Neuen Musik mangelt, stimmt natürlich. Ich frage mich schon lange, wie man sie etwas aktivieren könnte, weiss aber nicht so recht wie. Es reicht einfach nicht, mal eine negative Kritik zu schreiben, denn in den Tageszeitungen bleibt das viel zu punktuell. Und in der *Dissonanz* oder ähnlichen Fachzeitschriften erhält man kaum Feedback. Ich bin etwas ratlos geworden.

PF: Die Diskursangst hat meiner Meinung nach tiefere Ursachen, sie betrifft ja nicht nur die Neue-Musik-Szene, sondern ganz allgemein geisteswissenschaftliche und verwandte Disziplinen.

Und dann verwies Frank auf jenen Text zum Thema Widerstand, der in dieser *Dissonanz* zu lesen ist (S. 18-21). So viele Berichte, so viele Fragen. Es wäre schön, wenn sich dieses Diskursfeld wieder öffnen liesse.

BOULEZ CONQUIERT LE LOUVRE

« Le Louvre invite Pierre Boulez » (du 11 novembre au 2 décembre 2008)

Le Louvre n'est pas seulement le musée le plus visité du monde. Sous la célèbre pyramide dessinée par Ieoh Ming Pei, se trouve un auditorium proposant une saison musicale d'une grande richesse. La programmation du mois de novembre fut entièrement consacrée à Pierre Boulez — un véritable événement mêlant concerts, exposition, projections de films, conférences ou encore ateliers pédagogiques. Au-delà des murs de l'auditorium, différentes salles du musée ont également été investies.

Le concert d'ouverture consistait en une déambulation dans le Louvre avec, à chaque étape du parcours, un « moment musical » donné par les membres de l'Académie du Festival de Lucerne, un lieu de perfectionnement en musique moderne dirigé par Boulez. Au programme : une œuvre de musique du passé et, en lien avec elle, une création contemporaine. C'est ainsi qu'au pied de la sculpture *La victoire de Samothrace* étaient interprétées deux œuvres pour ensemble de cuivres. *Coups d'ailes*, du jeune compositeur praguois Ondrej Adamek, affirme un style virtuose basé sur des motifs de trilles et jouant sur les effets de résonance. Les *Canzone* de Gabrieli profitent, elles aussi, de cette acoustique réverbérée qui peut rappeler celle de Saint-Marc de Venise. Après quelques

pas dans les couloirs du musée, le public se rassemblait devant plusieurs tableaux de Picasso inspirés des *Femmes d'Alger* de Delacroix (réunis dans le cadre de l'exposition temporaire « Picasso et les maîtres »). C'est là que se tenait une jeune violoniste, Nathalie Shaw, qui confronta la lyrique *Melodia* de Bartók à l'évanescent *Anima foglia* de Jérôme Combier. On retrouve entre les deux pièces le même rapport de déconstruction qu'entre les tableaux de Delacroix et Picasso. Direction, ensuite, la salle la plus célèbre du Louvre qui abrite *La Joconde* de Leonardo da Vinci. Johannes Fischer n'a pas écrit une pièce indépendante, mais une ouverture et une conclusion à l'*Adagio pour deux clarinettes et trois cors de basset* de Mozart. Si cette technique proche de l'encadrement pictural se révèle formellement intéressante, son langage se montre trop démonstratif, en multipliant les effets de spatialisation et les reprises de thèmes de la pièce de Mozart. La dernière halte était enfin consacrée à deux compositeurs bien plus proches dans le temps. Le jeune Johannes Boris Borowski a écrit *Sterben* pour marimba d'après *Mari* de Franco Donatoni. On ne peut s'empêcher de préférer l'original à la copie, tant la pièce de Donatoni exploite avec une rare puissance les possibilités de l'instrument. Ce concert affirme à coup sûr la belle santé de l'Académie de Lucerne — même si les pièces en solo étaient mieux maîtrisées et plus inspirées que celles jouées en ensembles.

L'Auditorium accueillait ensuite plusieurs concerts, allant du piano solo à des formations instrumentales étoffées. Pierre Boulez dirigeait l'Ensemble intercontemporain dans un programme réunissant ses propres œuvres, des pièces de Stravinski et des créations de jeunes auteurs. On observe toujours, chez Boulez, l'alchimie parfaite entre son langage compositionnel, à la fois construit et elliptique, et sa gestique de chef d'orchestre, sobre et efficace. Dans un cas comme dans l'autre, sa précision n'entrave jamais la liberté de la phrase musicale.

Dans les *Improvisations sur Mallarmé*, la soprano Christine Schäfer révèle un grain lumineux et un *legato* sensuel. Les mêmes qualités d'interprétation sont présentes dans les *Deux poèmes de Balmont* et les *Trois poésies de la lyrique japonaise* de Stravinski, miniatures intimistes d'une modernité sidérante. Ecrit pour ensemble de cuivres, *Zug* d'Enno Poppe, d'une écriture microtonale scolaire, n'a en revanche que peu d'intérêt. La belle surprise du concert est alors venue de la création de la nouvelle version de *Fifth Station* de Dai Fujikura, qui fait appel à des groupes d'instrumentistes spatialisés. Quelle virtuosité débridée, voire violente, en particulier dans la partie de violoncelle (tenue par l'excellent Eric-Maria Couturier) !

On retrouvait ensuite deux jeunes solistes de l'Ensemble intercontemporain dans un concert consacré à des pièces de Boulez et Stravinski. La soirée s'ouvrait avec *Anthèmes* pour violon et se refermait avec *Anthèmes 2* pour violon et électronique, une belle illustration du « work in progress » cher à Boulez. Diego Tosi joue avec un son clair et une musicalité d'une grande finesse, loin du jeu crispé de certains violonistes de musique contemporaine. L'emploi de l'électronique participe du principe boulézien de transgression, permettant d'obtenir des effets acoustiquement injouables, commedes pizzicatos à une vitesse extrêmement rapide. Entre les *Anthèmes*, le clarinettiste Jérôme Comte interprétait, toujours de Boulez, le *Dialogue de l'ombre double*. Volubile et précis, le musicien caractérise parfaitement chacune des strophes, séparées par des séquences enregistrées. Les fondus enchaînés entre « réel » et « virtuel » engendrent une poésie envoûtante. Avec habileté, cette pièce était suivie par l'exécution dynamique des *Trois pièces* de Stravinski.

Après la jeune génération d'interprètes, place à une véritable légende vivante du piano : Maurizio Pollini. Le récital du pianiste italien confrontait Schoenberg, Webern, Debussy et Boulez — quatre « géants » de la modernité. Sa profondeur de toucher, son élégance de phrasé nourrissent un jeu hautement expressif dénué d'emphase. Les *Trois pièces* de Schoenberg, ainsi que ses lilliputiennes Six petites pièces se révèlent d'une beauté charnelle insoupçonnée. Véritable architecte des sons, Maurizio Pollini n'a pas son pareil pour faire percevoir la structure musicale, notamment dans le Livre II des *Etudes* de Debussy ainsi que dans les *Variations opus 27* de Webern. Mais c'est surtout son interprétation de la *Deuxième Sonate* de Boulez qui aura marqué les esprits. Après un premier mouvement brillant joué d'un seul souffle, le mouvement lent nous plonge dans une intimité lyrique. Quant au *finale*, il est interprété avec une puissance intense et implacable. Ce fut assurément un grand moment d'émotion que de voir, lors des applaudissements, Pollini et Boulez saluer ensemble.

A l'affiche de l'Auditorium figurait également un concert de musique chorale avec l'ensemble Les Cris de Paris. Sous la houlette de Geoffroy Jourdain, la formation donnait tout d'abord à entendre *Rothko Chapel* de Morton Feldman, écrit pour un lieu abritant une série de tableaux de Rothko. Force est de constater que, sans les supports picturaux, cette œuvre minimale, jouant sur la frontière entre le silence et la naissance du son, reste assez étrange et très longue. Après *Über das, über ein Verschwindelaren* de Clytus Gottwald, délicieux pastiche musical associant « parlé » français et « chanté » allemand, Les Cris de Paris ont créé *Perchè non riusciamo a vederla ? Cris, appels et clameurs* de Marco Stroppa. Une réussite tant par le travail sur le rythme que par les mouvements de spatialisation des chanteurs. Une partie d'alto (jouée par Christophe Desjardins), riche en harmoniques, apportait un contrepoint fragile mais profond.

Le dernier concert — gratuit — se déroulait sous la Pyramide du Louvre, accueillant un public bigarré et particulièrement jeune. Pierre Boulez dirigeait l'Orchestre de Paris dans l'intégralité du ballet *L'oiseau de feu*. La transparence du tissu sonore était d'autant plus remarquable que l'acoustique réverbérante du lieu ne facilitait pas les choses. La berceuse délivra une tendresse indolente et la danse de Katschei un éclat vibrionnant.

L'une des spécificités de la programmation de l'Auditorium du Louvre est par ailleurs de proposer des séances de musique filmée. On pouvait ainsi apprécier la diffusion d'opéras, de concerts, d'extraits de master classes, ou encore une conversation entre Claude Simon et Pierre Boulez dans « Apostrophes ». Sans oublier cet ovni filmique qu'est *Répons* de Boulez, réalisé de manière psychédélique par Robert Cahen.

La plus grande déception de ces festivités boulézienne restera la séance pédagogique autour de *L'oiseau de feu*, réunissant des centaines d'enfants dans la Salle Pleyel. L'animatrice Hélène Jarry parla pendant vingt minutes de l'emploi de l'intervalle du triton… On a connu pédagogie plus adaptée à son auditoire ! A ses côtés, dans une atonie générale, Pierre Boulez dirigeait des extraits de l'œuvre avec l'Orchestre de Paris.

On se sera consolé en allant à l'exposition « fragments » organisée par Pierre Boulez dans la salle d'art graphique Mollien du Louvre. Les esquisses de Klee, Giacometti ou encore Beuys trouvent des correspondances avec la notion de temps musical. On découvre dans ce laboratoire des manuscrits de Boulez, à l'écriture aussi minuscule que précise, à la fois fine et exigeante. Une métaphore parfaite de son geste musical.

ANTOINE PECQUEUR

MESSIAEN : L'HOMMAGE PARISIEN

Décembre 2008

Le point culminant des commémorations de l'année Messiaen, organisées par le musicologue Claude Samuel, a été atteint le 10 décembre dernier. Cela faisait alors exactement cent ans qu'était né le compositeur français (disparu en 1992). Parmi le grand nombre de concerts parisiens dédiés à Messiaen ce soir-là, celui donné à la Salle Pleyel permettait d'entendre l'une des partitions orchestrales les plus emblématiques du XXe siècle : la *Turangalîla-Symphonie*. A la tête de l'Orchestre de Paris, Christoph Eschenbach insuffla à cet « hymne à la vie » un véritable souffle dionysiaque, en faisant montre d'une énergie rythmique passionnée et d'un grand sens des couleurs. Cette interprétation particulièrement engagée mettait entre parenthèses les tensions qui accompagnent la fin du mandat du chef allemand à la tête de la phalange parisienne, auquel succédera en 2010 Paavo Järvi.

En solistes, on retrouvait le piano raffiné et précis de Jean-Yves Thibaudet et les Ondes Martenot de Tristan Murail, que l'on connaît davantage comme l'un des compositeurs majeurs de l'école spectrale. Ces interprètes ont tous les deux été proches d'Olivier Messiaen, Thibaudet pour avoir travaillé la *Turangalîla-Symphonie* avec le maître lorsqu'il l'enregistra au côté de l'Orchestre du Concertgebouw d'Amsterdam, et Murail ayant été son élève en composition au Conservatoire de Paris.

Toute la semaine encadrant la date anniversaire, le Théâtre de l'Athénée — une petite salle à l'italienne absolument délicieuse marquée par la figure de Louis Jouvet — proposait l'intégrale de l'œuvre vocale de Messiaen. La programmation confrontait habilement ses mélodies à celles d'autres compositeurs avec qui il se sentait en affinité. On pouvait ainsi apprécier dans la même soirée des poèmes de Baudelaire mis en musique par Debussy, les *Chants et danses de la mort* de Moussorgski et, de Messiaen, *Trois mélodies*, la *Vocalise-Etude* et les *Chants de Terre et de Ciel*. Les chanteurs étaient en majorité issus de l'Atelier lyrique de l'Opéra national de Paris, une structure professionnalisante pour jeunes voix. Même s'ils se montrent parfois encore maladroits techniquement (problèmes d'émission, de justesse) et dépourvus de charisme, ils possèdent souvent une belle sensibilité. On retiendra en particulier la voix de la soprano Claudia Galli, au grain raffiné et à la diction toujours précise.

Le Théâtre de l'Athénée accueillait également un concert purement instrumental donné par l'Ensemble L'Itinéraire mêlant *Les oiseaux exotiques* de Messiaen à des œuvres d'autres compositeurs de la deuxième moitié du XXe siècle. La pièce de Messiaen bénéficia d'une interprétation d'une grande clarté, le piano soliste de David Chevalier mettant parfaitement en valeur la dimension ornithologique de l'œuvre. Une autre pièce pour piano (cette fois-ci solo) était à l'affiche : *B for sonata* de Betsy Jolas. Géraldine Dutroncy en offrit une version particulièrement riche, jouant sur les effets de contrastes. L'Ensemble commémorait également l'anniversaire d'Elliott Carter (qui soufflait ses 100 bougies le 11 décembre dernier). Son *Triple Duo* révèle une combinaison instrumentale originale, basée sur les échanges entre trois groupes de deux instruments (flûte et clarinette, violon et violoncelle, piano et percussions). L'Itinéraire ne nous a par contre pas convaincu dans les deux autres pièces au programme. *Talea* de Grisey souffrait, sous la baguette rigide de Mark Foster, d'un manque de poésie dans le traitement des timbres. Quant aux *Lettres enlacées IV* de Michaël Levinas, dont l'intérêt résidait dans leur aspect répétitif envoûtant, elles auraient gagné à être jouées de manière plus chambriste.

Le concert le plus émouvant des commémorations de l'année Messiaen fut sans conteste celui donné au Théâtre des Champs-Elysées sous la houlette du pianiste Pierre-Laurent Aimard. Conçue autour du thème de la captivité, cette soirée mettait en parallèle *Être sans destin* d'Imre Kertész et le *Quatuor pour la fin du temps*. On peut bien sûr arguer que les conditions de détention de l'écrivain hongrois en camp de concentration (à Auschwitz, puis à Buchenwald) sont sans commune mesure avec celles du Français dans un camp pour prisonniers en Silésie. Pour autant, la soirée fût d'une intensité rarement atteinte dans les concerts de musique classique. La première partie était consacrée à la lecture du dernier chapitre du livre du Prix Nobel, entrecoupée de pièces pour piano du XXe siècle. L'acteur Denis Podalydès, sociétaire de la Comédie Française, privilégia un ton distant, d'une grande probité, évitant tout effet larmoyant. Il apporta ainsi un écho bouleversant à l'écriture simple mais puissante de Kertész. Loin d'être de simples interludes, les pièces musicales créaient une véritable dramaturgie. Certaines œuvres exprimaient la douleur de manière violente (comme la *Musica ricercata* n° 2 de Ligeti, que ce dernier qualifiait de « couteau dans le cœur de Staline »), d'autres de façon plus intérieure (comme les *Játékok* de Kurtág). Dans ce contexte, l'exécution de *4'33* de John Cage donnait à cette pièce « silencieuse » souvent prise pour un gag un impact dramatique. En deuxième partie, Pierre-Laurent Aimard s'était entouré de ses amis instrumentistes pour nous livrer une version pleine de relief et d'une grande cohésion du *Quatuor pour la fin du temps*. Le clarinettiste Pascal Moraguès développa, en particulier dans l'« Abîme des oiseaux », une large palette de nuances, commençant les phrases dans des *pianissimi* à la limite de l'audible avant de faire sortir de son instrument des cris déchirants. Dans la « Louange à l'Eternité de Jésus », le violoncelle de Valérie Aimard sonna par contre de manière monocorde, avec un vibrato trop large pour être expressif. Dernier mouvement de l'œuvre, la « Louange à l'immortalité de Jésus » nous rappela combien le violon d'Isabelle Faust est l'un des plus remarquables du moment. Son timbre lumineux, un peu fragile, sert un phrasé d'une rare finesse. Le piano de Pierre-Laurent Aimard, toujours engagé et analytique, fit admirablement le lien entre les solistes. Il reste à espérer qu'il ne faille pas attendre un autre anniversaire pour apprécier à nouveau le pouvoir définitivement ensorcelant de la musique de Messiaen.

ANTOINE PECQUEUR