

# Comptes rendus = Berichte

Objektyp: **Group**

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

Band (Jahr): - **(1991)**

Heft 28

PDF erstellt am: **15.08.2024**

## **Nutzungsbedingungen**

Die ETH-Bibliothek ist Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Inhalten der Zeitschriften. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern.

Die auf der Plattform e-periodica veröffentlichten Dokumente stehen für nicht-kommerzielle Zwecke in Lehre und Forschung sowie für die private Nutzung frei zur Verfügung. Einzelne Dateien oder Ausdrucke aus diesem Angebot können zusammen mit diesen Nutzungsbedingungen und den korrekten Herkunftsbezeichnungen weitergegeben werden.

Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Die systematische Speicherung von Teilen des elektronischen Angebots auf anderen Servern bedarf ebenfalls des schriftlichen Einverständnisses der Rechteinhaber.

## **Haftungsausschluss**

Alle Angaben erfolgen ohne Gewähr für Vollständigkeit oder Richtigkeit. Es wird keine Haftung übernommen für Schäden durch die Verwendung von Informationen aus diesem Online-Angebot oder durch das Fehlen von Informationen. Dies gilt auch für Inhalte Dritter, die über dieses Angebot zugänglich sind.

fer («Das Werk Arnold Schönbergs», nach S. 48) zeigt, dass Schönberg mit verschiedenen Reihenderivaten gearbeitet hat. Die Reihe, um die es hier geht, bezeichnet er mit c) (*Beispiel 1*). Sie spielt z.B. bereits ab Takt 37 eine zentrale Rolle («Ill-minded man, why scourge thy kind / who bow'd so low the knee?» – «Was schlugst Tyrann, du, dein Gesind', das dir erstarb in Flehen?»). Webern hatte sein «Konzert» 1934 Schönberg zum 60. Geburtstag gewidmet, der sich seinerseits 1936 mit der Widmung seines Violinkonzerts revan-

tionale Bedeutung der Stelle hinweisen. Ein gewisser Webernscher Duktus in den Takten 185/86 könnte allenfalls, freilich nur mit grossen Vorbehalten, aus den Dreitonmotiven zwischen Klavier, Cello und zweiter Geige herausgehört werden (*Beispiel 2*). Das Werk ist im übrigen so weit wie nur möglich von Weberns damaliger Musiksprache entfernt. Der «Zusammenhang» offenbart sich nur dem Analytiker. So wars wohl auch gemeint.

Nebenbei: wie wenig die Struktur einer Reihe die resultierende Musik prägt,

## Comptes rendus Berichte

### Das Fenster geöffnet halten

Berlin: Musik-Biennale 1991

Bislang gab es in der Bundesrepublik Deutschland kein internationales Festival neuer Musik. Diesen Anspruch, den weder Darmstadt noch Donaueschingen erhoben, erfüllten auf deutschem Boden allein die 1967 vom Komponistenverband der DDR begründeten Musik-Biennalen. Im Wechsel mit den DDR-Musiktagen, die sich der landeseigenen Produktion widmeten, stellten sie alle zwei Jahre Ende Februar zeitgenössische Musik anderer Länder vor. Das im Unterschied zu westlichen Festivals sehr breite Spektrum des musikalischen Neuen umfasste in den ersten Jahren – nicht anders als im Baden-Baden der zwanziger Jahre – neben Kammermusik und Sinfonik auch Schulmusik, Chansons und Popmusik. Trotz rigider Kontrolle durch die Verbandsorgane boten die Musik-Biennalen Werke, die bis dahin in den Konzertsälen der DDR nicht erklingen waren, beispielsweise die Kammeroper «Die Nase» von Schostakowitsch (1969), Lutoslawskis «Livre pour orchestre» (1971) und «Rituel» von Boulez (1977), sowie bald darauf Werke von Schnebel, Xenakis, Ligeti und Varèse in der Reihe «Kammermusik im Gespräch» der Komischen Oper.

Ein Beirat brachte frischen Wind in die Programmgestaltung, sodass man ab 1983 auch Cage und Pousseur in Ost-Berlin hören konnte. Den innovatorischen Höhepunkt bedeutete jedoch die Musik-Biennale 1989, für die ein neues Leitungsteam (bestehend aus Friedrich Goldmann, Friedrich Schenker, Heike Hoffmann und Hans J. Wenzel) verantwortlich zeichnete. Neben der Internationalität der Interpreten setzte vor allem das Abschlusskonzert mit Mossolows Klavierkonzert, den «Notations» von Boulez, «Horos» von Xenakis und Goldmanns «Spannungen eingegrenzt» Signale, die bis nach West-Berlin starke Beachtung fanden. Es war das letzte Festival des DDR-Komponistenverbandes, der sich bald darauf auflöste.

In der kulturellen Erbmasse der musikalisch engagierten DDR gehörte die Musik-Biennale zu den Hauptattraktionen. Berliner Senat und Bundesregierung entschlossen sich deshalb, diesen Aktivposten nicht dem Untergang preiszugeben, zumal die Planungen für 1991 fortgeschritten und Kompositionsaufträge bereits vergeben waren. Mit Mitteln aus Bonn und Berlin übernahm die Berliner Festspiele GmbH

MENO MOSSO  
183 sul G

And she, proud Austria's mournful flower, thy still im -

MENO MOSSO *p*

185 *arco*

pe - rial bride, how bears her breast the tor-tur-ing hour? Still

Beispiel 2: Schönberg, «Ode an Napoleon» T. 183–186

chierte. Sie war nach Krasner geplant, bevor die erwähnten Gerüchte ihn beunruhigten. Warum vielleicht diese «Antwort» erst mit sechsjähriger Verspätung 1942 in der Ode gegeben wurde, könnte unter Umständen im Zusammenhang mit der Frage beantwortet werden, warum Schönberg nach fast sechs Jahren mit diesem op. 41 erstmals wieder ein Werk in der Reihentechnik geschrieben hat.

Es ist hier nicht der Ort, die Musik zur oben zitierten Text-Strophe zu analysieren. Die atavistischen Streicherglissandi, welche sie einleiten, mögen in ihrem «reinen Affekt» auf die enorme emo-

kann wohl selten so schön gezeigt werden wie mit diesen beinahe reihen-identischen und doch dermassen verschiedenartig klingenden Werken. Ob für Schönberg am Ende gar das zu beweisen war? Wir wissen, wie sehr sich Schönberg im amerikanischen Exil immer wieder ganz besonders nach Webern geseht hat – mehr wohl als nach «proud Austria». Wie müssen ihn deshalb jene bösen Gerüchte irritiert haben! Die kleine, in unhörbaren Zwölftonstrukturen versteckte Flaschenpost hat ihren Adressaten wohl nicht mehr erreicht. Wie deuten wir Nachgeborenen ihren Inhalt?

Roland Moser

treuhänderisch die Durchführung der 13. Musik-Biennale – als Testfall für endgültige Entscheidungen.

Bislang hatten die fünfzehn Bezirke des DDR-Verbandes ihren Delegationen grosszügig Reise und Aufenthalt bei der Biennale finanziert. Würde nach dem Wegfall dieser Unterstützung das Publikum auch aus eigenen Mitteln kommen? Wie würden die Westberliner reagieren, die schon in der ersten Februarhälfte durch das Avantgardefestival «Inventionen» und in der zweiten Februarhälfte durch die Film-Berlinale abgelenkt wurden? Die Skepsis erwies sich als unbegründet. Die 25 Konzerte der diesjährigen Biennale waren bis auf zwei Ausnahmen ausgezeichnet besucht, nicht nur von jungen Berlinern aus Ost und West, sondern auch von Interessenten aus der ehemaligen DDR. Insgesamt 15'000 Besucher wurden gezählt – für Festivals neuer Musik nicht gerade eine Selbstverständlichkeit.

Für das westliche Publikum, das früher an der Biennale kaum teilgenommen hatte, waren neben dem Maly-Sinfonieorchester Moskau die hervorragenden skandinavischen Gruppen «Kroumata» (Stockholm) und «Cikada» (Oslo) Neuentdeckungen. Für die Besucher aus der ehemaligen DDR stand dagegen wohl die deutsch-deutsche Begegnung im Vordergrund, so beispielsweise bei Kagels «Repertoire» die Koproduktion des Bauhauses Dessau mit dem Frankfurter Theater am Turm (allerdings etwas zu eng an Vorbilder Oskar Schlemmers angelehnt). Die wegweisende *Gruppe Neue Musik Hanns Eisler Leipzig*, die vor wenigen Monaten ihr zwanzigjähriges Bestehen feierte, spielte vor allem solche Musik westdeutscher Komponisten, die der Biennale bislang auch aus Devisengründen verschlossen war.

Unter den zwanzig Uraufführungen (u.a. von Friedrich Schenker, Paul-Heinz Dittrich, Siegfried Matthus, Wolfgang Rihm, Klaus Huber, Friedrich Goldmann und Isabel Mundry) ragte eine Komposition heraus, die die Offenheit dieser Wochen gleich im Titel ansprach. «Offene Landschaft mit obligatem Ton e» von Georg Katzer, dem letzten Präsidenten des DDR-Musikrates, ist ein Orchesterwerk von agiler Differenziertheit und farbiger Leuchtkraft, durch das sich – als Kürzel für Erwartung – immer wieder der helle Ton der leeren Violinsaite *e* zieht. Das *Chamber Orchestra of Europe* spielte unter Peter Eötvös die Uraufführung so mustergültig, als handle es sich bereits um einen Klassiker der Moderne. Auch für den Komponisten besitzt sein Werk mittlerweile historische Züge. «Im Frühjahr 1990 hatte ich noch die Hoffnung auf einen ruhigen Einigungsprozess und sah Chancen für gewisse Entwicklungen.» Heute hätten neue Verkrustungen und der Existenzdruck der «Abwicklungen» die Aufbruchsstimmung gedämpft.

Anders als für Katzer hat sich für den 1960 geborenen Pianisten und Kompo-

nisten Steffen Schleiermacher, einen der profiliertesten unter den jüngeren Musikern der ehemaligen DDR, die musikalische Situation seit 1989 kaum verändert. Seine Programme seien ohnehin nie zensiert worden. Weiterhin gibt das Leipziger Gewandhaus ihm und seiner Gruppe *Avantgarde* («eher ein Verlegenheitsbegriff») völlige Freiheit für jährlich vier Konzerte. Sein neues «Klavierstück» (1990), das Herbert Henck uraufführte, bestätigte in der klaren, weithin von Minimal Music beeinflussten Intervallstruktur diese Kontinuität.

Auch Christfried Schmidt ist sich treu geblieben. Der kompositorische Autodidakt, der sich lange als Kirchenmusiker durchschlug, war in der DDR ein unbequemer Aussenseiter, den man aber auch im Westen kaum zur Kenntnis nahm. Mit der prominent besetzten Uraufführung seines bereits 1973 komponierten Violinkonzerts durch Irvine Arditti und das vom jungen Olaf Henzold geleitete Radio-Symphonie-Orchester Berlin wurde Schmidt glänzend «rehabilitiert», wengleich die der Aleatorik Lutoslawskis verpflichtete Komposition in ihrer permanenten Veränderung festere Strukturierung vermissen liess.

Eine solche Häufung zeitgenössischer Musik wie in diesem Berliner Februar 1991 wird ein historischer Einzelfall bleiben. In Zukunft sollen die eher experimentellen «Inventionen» und die repräsentativeren Musik-Biennalen nicht mehr unmittelbar aufeinanderfolgen, sondern in jährlichem Rhythmus abwechseln, die «Inventionen» von Berliner Institutionen getragen, die Biennale von der Bundesregierung mitfinanziert. So jedenfalls stellt es Festwochenchef Ulrich Eckhart sich vor, bestätigt durch grossen Publikumerfolg und das ungewöhnliche Glück mit den Interpreten. Auch wenn 1993 der deutsch-deutsche Dialog längst zur Selbstverständlichkeit geworden sein wird, soll die Musik-Biennale nach seinen Worten «ein Fenster geöffnet halten für die nicht verdrängte, sondern bewusst verarbeitete vierzigjährige Musikgeschichte der DDR». Die Biennale geht damit einen verheissungsvollen Weg, der im Prozess der deutsch-deutschen Einigung sonst leider nicht selbstverständlich ist.

Albrecht Dümling

## **Ungenierte Lust am «Wahren, Guten, Schönen»**

*Darmstadt: Frühjahrstagung «Neue Musik im politischen Wandel»*

Die Umwälzungen der letzten Jahre, die den Zusammenbruch des real existierenden Sozialismus in Osteuropa, das Ende der DDR nach sich zogen, berühren nun auch den Elfenbeinturm Musikwissenschaft: «Neue Musik im politischen Wandel» war das Motto der

diesjährigen Frühjahrstagung des Instituts für Neue Musik und Musikerziehung in Darmstadt. Im Vergleich zu früheren Veranstaltungen dieser Art, die sich auf mehr oder weniger vertrautem Terrain bewegten, wagte man sich damit auf unerschlossenes Gebiet. Wie weit trägt die Musik, die sich jenseits des «Eisernen Vorhanges» entwickelte, Spuren des politischen Wandels, wie weit vermochte sie ihn selbst zu prägen? Was ist an ihr das spezifisch Neue, womit möglicherweise auch die westliche Musikszene Impulse erhalten könnte? Diese Fragen wurden in Vorträgen, Seminaren und Konzerten eher illustrierend gestellt als analysierend einer Antwort näher gebracht.

Ratlosigkeit breitete sich vor allem angesichts einer für überwunden gehaltenen Rückwärtsorientierung, einer ungenierten Lust der osteuropäischen Komponisten am «Wahren, Guten, Schönen» aus. Bereits im Eröffnungskonzert, in dem das polnische *Silesian String Quartet* durch präzise und lebensvolle Interpretationen Aufsehen erregte, irritierte das statisch-folkloristische, mit Choralfragmenten versetzte «Already it is dusk» von Henryk Goetzki. Choralhaftes, prompt unterstrichen durch Glockengeläut vom Tonband, schält sich auch aus den minimalistisch anmutenden Strukturen des 2. Quartetts von Bronius Kutavicius, während im «Sommervogel» betitelten Opus seines litauischen Landsmanns Peteris Vasks die Triller und Glissandi nur so zwitschern. Aber ist unsere Wahrnehmung eines solchen folklorespeisten, konservativ-klerikalen Harmoniestrebens nicht vielleicht einem kolonialen Blickwinkel geschuldet, der sich zum Sachwalter einer an westlichen Standards orientierten «Weltmusik» aufspielt?

Auch die «Wege zu sich selbst», die Grigori Pantijelew, wissenschaftlicher Leiter der «Sovjetskaja Muzyka» der jungen sowjetischen Komponistengeneration, etwa Viktor Ekimowski oder Tatjana Sergejewa, zugestand, zeugten von einer fundamental andersgearteten Auseinandersetzung als hierzulande, geprägt von der Vorherrschaft der angewandten Musik und dem Bemühen um Verständlichkeit, überschattet von den Problemen eines veralteten Ausbildungssystems und starker Verunsicherung in unbekannter Freiheit. Andrzej Chlopecki, vor allem mit dem polnischen Rundfunk- und Verlagswesen vertraut, konstatierte in der Musik eines Wojciech Kilar oder Krzysztof Penderecki einen auf alte Sinnzusammenhänge gerichteten Widerstand gegen den formale Freiheit verheissenden und Bedeutungslosigkeit garantierenden Avantgardismus nach 1956. In heisser Debatte stellte die Musikwissenschaftlerin Eva Rieger gar die Schreibweise osteuropäischer Komponistinnen als genuin weibliche Tugenden der Traditionsbezogenheit, der Kommunikation, des Verzichts auf zwanghafte Innovation dar. Beschränkung wurde auch hier als potentielle Stärke gegenüber einem

fragwürdig gewordenen Fortschrittsideal hervorgehoben.

Dieses Bild der regional-traditionell verengten Identitätssuche, im klingenden Eindruck häufig befremdlich, blieb nicht ohne Korrektur. Das Janusgesicht der Postmoderne zeichnete der Musikwissenschaftler Hermann Danuser: Als Antimoderne einerseits, die einer überlebten Gefühlsästhetik huldigt, und als Moderne der Jetztzeit andererseits, die als Omnipräsens aller Stile im Gegensatz zu einem veralteten avantgardistischen Materialdiktat die antitotalitäre, unbegrenzte Vieldeutigkeit erlaubt. Was Frank Schneider vom Institut für Ästhetik der Berliner Akademie der Wissenschaften als «Eigenarten Neuer Musik in der alten DDR» beschrieb, scheint in diesem Sinne eher der offensiven Auseinandersetzung als dem Rückzug geschuldet. In «Traum ... Hoffnung ... Ein deutsches Requiem», verfasst anlässlich der Liebknecht/Luxemburg-Demonstration 1989, behauptet Friedrich Schenker in expressiver Materialvielfalt den linken Anspruch einer Kunst als politischer Appell. Die Tragfähigkeit traditioneller (auch real-sozialistischer) Muster befragt Friedrich Goldmann in seiner «Sonata a quattro» mittels wechselseitiger Brechungen von Statik und Entwicklung. Lutz Glandien erprobt in «365», zu hören in einem Klavierabend des Leipziger Komponisten Steffen Schleiermacher, in vielschichtigen Intervall-Erkundungen die postmoderne Wahlfreiheit, die jenseits von Beliebigkeit die alte DDR-Identität zu überwinden trachtet. Heftige Stildebatten im Komponisten-Kolloquium mit dem Musikernachwuchs der ehemaligen DDR allerdings bestätigten noch einmal die Schwierigkeit eines gleichberechtigten Diskurses.

Isabel Herzfeld

## **M**ann über Männer über Frauen

*Biel/Solothurn (Städtebundtheater): «Anna Göldi» von Martin Derungs  
Chur/Zürich (Opera Factory): «Julia»  
von Rudolf Kelterborn*

Auf den ersten Blick haben die beiden Opern nur insofern etwas miteinander zu tun, als im Zentrum beider Werke erstens eine Frau steht und diese zweitens nicht in die Normen ihrer Gesellschaft hineinpasst; Anna Göldi wird deswegen von dieser Gesellschaft als letzte Hexe der Schweiz hingerichtet, Julia – aus Shakespeares Stück «Romeo und Julia» – entzieht sich diesen Normen mit dem Freitod. Beides sind im mitteleuropäischen Kontext nicht unbedingt sehr aktuelle Frauenfiguren; die Hexenfeste der Frauenbewegung haben an Attraktivität eingebüsst, und aus reiner Liebe und nur weil die Eltern zerstritten sind, geht man heute selten gemeinsam ins Wasser. Der Komponist Martin Derungs und der Librettist und

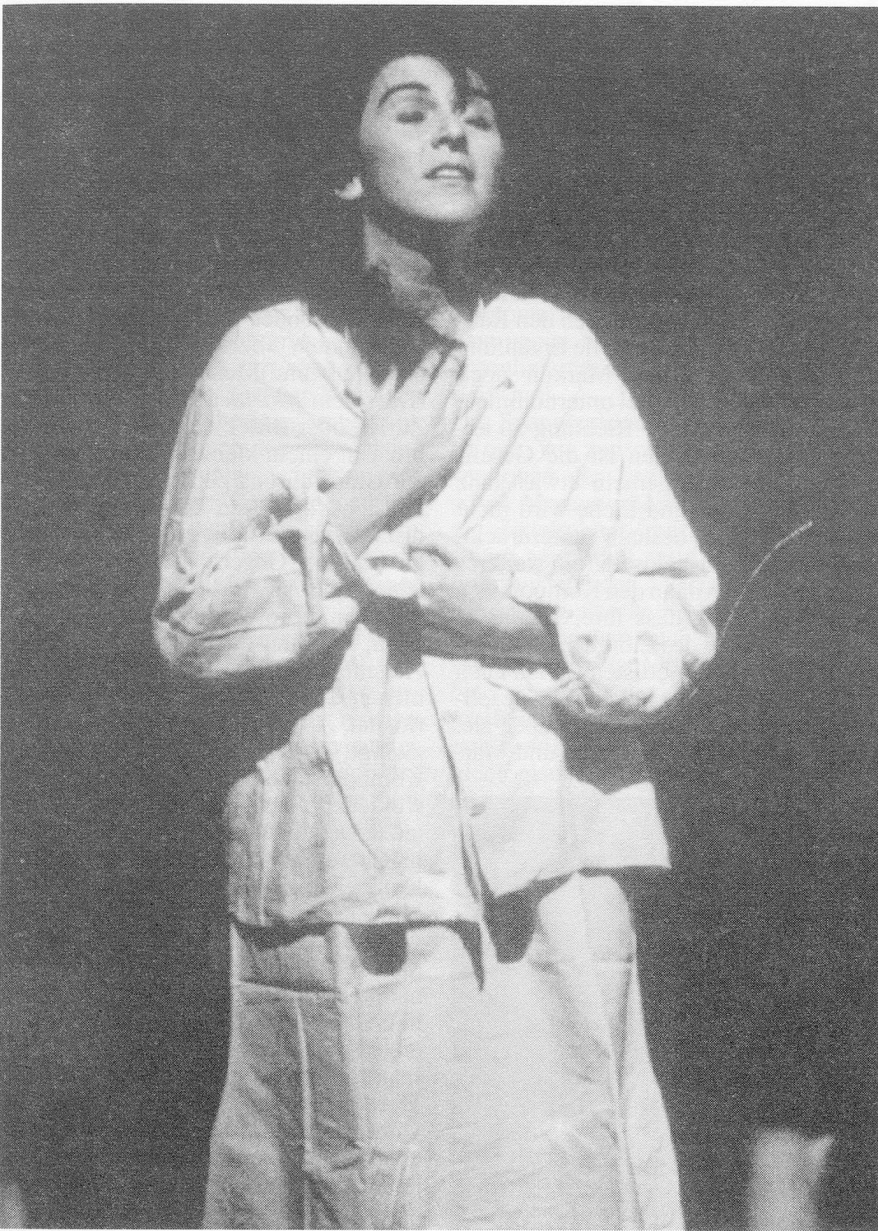
Regisseur Martin Markun haben sich deshalb im Falle von Anna Göldi zur historischen Revue entschlossen, weil – wenn überhaupt – nur in der Historisierung des Stoffes seine Aktualisierung noch möglich ist; die damaligen Gesellschafts- und Denkstrukturen werden dann als Parabeln der Ausgrenzung und Herabsetzung mit heutigen Problemen vergleichbar.

Der Komponist Rudolf Kelterborn und der Librettist und ebenfalls Regisseur David Freeman haben eine dreischichtige Julia-Collage entworfen: das Original von Shakespeare wird mit Gottfried Kellers Übertragung auf das Dorf vermischt und mit einem aktuellen und aussereuropäischen Heute ergänzt, nämlich mit der unmöglichen Liebe einer israelischen Julia zu einem palästinensischen Ahmed, um – wie Kelterborn im Programmheft andeutete – «die (zeitlose) «Thematik» von «Gewalt, Liebe, Angst, Hoffnung und Verzweiflung, Unverständnis und Menschlichkeit, Tod» zu zeigen.

Trotz der Unterschiedlichkeit der Konzepte und auch der musikalischen Stile sind gewisse Ähnlichkeiten in ästhetischer Hinsicht doch frappant. Beginnen möchte ich aber bei etwas Äusserlichem und durchaus Hoherfreulichem, nämlich bei der Qualität der vorwiegend jungen Sänger, die heute offenbar technisch in der Lage sind, schwierigste Partien mit raschen Wechsel von Sprech- und Gesangsstimme, intonationsrein und überzeugend zu meistern; noch vor zwanzig Jahren wäre so etwas beispielsweise im Städtebundtheater Biel-Solothurn unvorstellbar gewesen. Das Orchester – mindestens jenes der Orchestergesellschaft Biel (OGB) hatte da trotz des energischen jungen Dirigenten Daniel Kleiner immer noch so seine Schwierigkeiten, mitzukommen – vom Premierenpublikum in Solothurn ganz zu schweigen. Umso mutiger ist es natürlich von der OGB, dass sie die Oper «Anna Göldi» überhaupt in Auftrag gab. Grössere Häuser könnten sich da durchaus ein Vorbild nehmen.

*Martin Derungs* schrieb zum Libretto von *Martin Markun*, der sich seinerseits auf den Roman von Kaspar Freuler bezog, eine sehr theaterwirksame Musik. Es ist eine Musik, die vom Stück her gesehen eigentlich nie zwingend nötig ist, den dramatischen Ausdruck aber fast immer wirkungsvoll steigert. Das ist nicht so abwertend gemeint, wie es klingt – im Gegenteil: das Mehrwert-Komponieren mancher Opernkomponisten, wo mit der Musik Sinn über Sinn in den Text hineinzupumpen versucht wird, wäre bei dem ebenso brutalen wie holzschnittartigen Libretto völlig deplaziert gewesen. Da wird nämlich auf alles Erklären der Figuren, auf alle psychologischen Vermittlungen verzichtet: die Männer kommen ohne Liebeserklärungen zur Sache, das Kind Miggeli ist von Anfang bis Schluss ein verlogenes und verzogenes Mädchen, und Anna Göldi ebenso durchgehend eine liebe und unschuldige Frau. Die Musik hat bei einer so klaren Sache eigentlich

keinen Platz, und es ist vielleicht nicht zufällig, dass mich jene Partien am meisten beeindruckten, wo Derungs die Musik stark zurücknimmt, wo er eine einheitliche und durchlaufende Grundbewegung im Orchester belässt und er darüber die Sänger in einer interessanten Mischung mal den Text sprechen, dann im Sprechgesang vortragen, wenige wichtige Worte davon richtig singen und dann wieder sprechen lässt. Ohne grosse Orchestersinfonik verhilft Derungs vielen Stellen in diesem arg holzvertäfelten Libretto erst zum dramatischen Effekt. Das Werk schien mir an jenen Stellen missglückt bzw. kompositorisch nicht bewältigt, wo die Musik wirklich dominierte: bei den instrumentalen Zwischenspielen und bei der «Todesarie» von Anna; bei den Zwischenspielen war es mir zuwenig und bei der Todesarie zuviel Musik. Den Grund dafür sehe ich – und das bestätigt noch einmal, dass Derungs eher ein Theatermusiker denn ein Opernkomponist ist – in der ziemlich geradlinigen Skala von dramatischen Ausdruckswerten, mit denen Derungs komponiert und die er parallel zur Spannung des einzelnen dramatischen Moments einsetzte. Die beiden äusseren Enden dieser Skala sind aber nicht genügend besetzt. Bei schwacher dramatischer Spannung wird die Musik fahrig und beliebig; bei grosser Spannung wird sie klischeehaft: beim Brand des Stalles, in dem Anna von einem Pfeifenrauchenden vergewaltigt wurde, erklingt nach langen, ständig emporgleitenden – emporzüngelnden? – Bewegungen der Dominantseptakkord des 20. Jahrhunderts: ein lauter Cluster. Oder vor dem nahenden Tod setzt Anna, deren Musik Derungs sonst auf «mittlerer» Spannung sehr differenziert und doch ohne jede opernmässige Grossspürigkeit überzeugend gestaltet hatte, doch noch zur grossen Musik an, und sie, die dem Zuschauer gerade wegen ihrer Einfachheit und wegen ihrer Sprachlosigkeit fremd blieb, wird plötzlich zum grossen Opernopfer deklassiert. Diese Bewertung möchte ich immerhin durch die Anmerkung relativieren, dass diese Szene in jenen Kritiken, die ich gelesen habe, gleichsam als Wonnemoment in einem ansonsten eher kargen musikalischen Stoppfeld bewertet wurde. Dramatische Höhepunkte oder Schockmomente sind immer schwierig zu gestalten. Man könnte auch bei Rudolf Kelterborns «Julia» von gewissen abgenutzten Effekten sprechen, etwa wenn Sali Julias Vater mit einem Stein niederschlägt: Da greift auch er zu einem gellenden, scharfen und stehenden Klang mit sehr harten Schlägen im Vibraphon. Natürlich ist das durch den naiven, zuweilen burlesken und immer etwas überzogenen Ton relativiert, den Kelterborn bei den Gottfried-Keller-Szenen anschlägt, und vielleicht ist auch die schiefe Ikonik der Musik, die einen einzigen harten Schlag von Sali mit einem langen Fortissimo-Akkord begleitet, quasi als Falschbild bewusst gewählt. Trotzdem sollten sich heutige



Heidi Brunner als Anna Göldi

Photo Oliver Menge

Opernkomponisten vielleicht ab und zu mal eine der jetzt auch in der Schweiz viel leichter empfangbaren amerikanischen Polizeiseries anschauen, um gegen diese Art musikalischer Schockgestaltung gefeit zu sein. Jener Moment, wo Derungs Vertonung in Kitsch umkippt, hätte dann nämlich vermieden werden können; ich meine jene Stelle, wo der Folterer der Anna mit der Bemerkung, ihm sei in den zweiundzwanzig Jahren als Scharfrichter noch kein Mensch an der Folter verdorben (d.h. vom Tod erlöst worden), eine glühende Stange zwischen die Schenkel stösst – nein, das ist eben noch nicht genug! – denn dazu erklingt ein ohrenbetäubender geschrissener elektronischer Klecks – und erst jetzt haben wir die Hollywood-1A-Qualität (übrigens: Von den amerikanischen Polizeiseries könnten die Komponisten vielleicht auch lernen, etwas vorsichtiger und ökonomischer mit – zu viel (Spannung) versprechenden – Trillern in tiefen Instrumenten, z.B. in der Bassklarinette, oder mit Schlagzeugwirbeln aller Arten umzugehen, die zuweilen während ganzen Szenen durchblubbern).

Im Gegensatz zur Revue «Anna Göldi» von Martin Derungs ist *Rudolf Kelterborns* «Julia» eine richtige Oper, und die Musik übernimmt hier auch die Aufgabe, die verschiedenen Ebenen und die heterogenen Texte zusammenzuhalten oder besser noch: sie vor allem im ersten Teil unmerklich miteinander zu verbinden. Kelterborn gibt jeder der Ebenen ihre eigene Musik, mit deutlich orientalischem Einschlag bei den Palästina-Teilen, wobei alles Genre-Artige vermieden wird. Die drei Ebenen – Shakespeare, Keller und Palästina – sind eng miteinander verwoben; es wird also nicht die gleiche Geschichte in drei Versionen erzählt, sondern Momente der einen alten Urgeschichte werden in drei Dimensionen gespiegelt. Das ist auch dramaturgisch vom Librettisten *David Freeman* sehr gut gelöst worden; die drei Julias werden von der gleichen Sängerin gesungen, während drei verschiedene Darsteller die «Romeos» spielen. Auf diese Weise sind interessante Überschneidungen möglich; während Julia mit Sali die erste Liebesszene spielt, wechselt sie plötzlich für einige Momente in eine Einblendung über, wo

Ahmed – ihr palästinensischer Geliebter – von zwei Polizisten verhört wird. Solche Überschneidungen, bei denen es einem auch sehr rasch des Kontrapunktes zuviel (oder zu bemüht) werden könnte, meistert Kelterborn vor allem im ersten Teil mit Bravour. Man könnte diese Bravour auch musikdramatisches Handwerk nennen, das heute und vielleicht gerade wegen der vielen Literaturopern, wo der Dialog schon vor der Musik so genau stimmt, sehr selten geworden ist. Diese Bravour zeigte sich für mich bei der Szene, wo die israelische Julia mit ihrem Rabbi über die Palästinenser spricht: im Libretto knirscht es bei dem Dialog, als hätten die beiden Sand zwischen den Zähnen; wie im Barockdrama werden da gegenseitig Sentenzen ausgetauscht. Kelterborn schafft es nun, aus diesem spröden Text einen wirklichen Dialog zu machen, mit Pausen, einsichtigen Phrasierungen; ein Verfertigen der Gedanken beim Singen, ein richtiges musikalisches Gespräch entsteht, dessen Ton sich in jedem Moment ändert; trotz der wenigen Instrumente im Orchester ist jeder Gedanke nicht nur musikalisch-strukturell, sondern eben auch semantisch abschattiert.

Zentralgestalt der Oper ist die Figur der Julia, die von der amerikanischen Sängerin Cynthia Grose Downing musikalisch und darstellerisch phänomenal interpretiert wurde. Sie ist die einzige wirklich vielseitige Figur der Oper; das Gefälle zu den andern Figuren ist gross und vielleicht auch ein Problem, weil sich beispielsweise die «Romeos», an ihre jeweilige Handlungsebene ein- und festgebunden, wie Kleinmeier neben der Superfrau Julia ausnehmen. Mit der differenzierten, die Ebenen übergreifenden Gestaltung der Julia entreisst aber Kelterborn diese Figur nicht nur der üblichen passiven Geliebten-Rolle, sondern er gibt ihr auch jene Autonomie zurück, die sie wegen der starken Fragmentierungen im Libretto verloren hatte. Bedauert habe ich ein bisschen, dass im zweiten Teil diese starke Vermischung der Ebenen nicht so streng durchgehalten wurde; vielleicht wollte Kelterborn die Julias im Tode wieder ein bisschen in die einzelnen Stücke zerfallen lassen. Aber dieses Zerfallen lässt auch das Konstruktionsgebälk zum Vorschein kommen, das dann zuweilen doch deutlich ächzt; etwa, wenn eine Freundin erzählt, wie Julias Mutter im KZ umgekommen ist (Musste der Librettist wirklich so fest drücken?! – Nichts gegen KZ-Schilderungen, aber muss – wie im Trivialroman – ausgerechnet die Mutter dort ermordet werden?) oder am Ende, wenn während eines Festes des Grafen Capulet aus Shakespeares Stück in einem auf die Bühne geschobenen Fernseher der Tod von Julia und Ahmed bekannt gegeben wird. Sicher, diesen Fernseher kann man gleich mehrfach begründen (der Nahe Osten, von dem wir nur durch den Fernseher etwas zu Gesicht und zu Gehör bekommen; all die andern Völker, von denen wir in den Nachrichten hören

und bei denen eine solche Geschichte tägliche Realität ist, etc. etc.) – aber für mich ächzt es hier trotzdem merklich. Bei dem weitgehend positiven Eindruck, den mir die beiden neuen Schweizer Opern machten, scheinen mir der Fernsehapparat bei Kelterborn und der elektronische Klecks während der Folterszene bei Derungs doch ein bisschen über ein Problem beider Werke, oder genauer: beider Libretti, hinwegtäuschen zu wollen: dass nämlich in beiden Texten fast nur von Selbstverständlichkeiten die Rede ist, von Dingen, die ins moralische Wertesystem jeder Frau und jedes Mannes auf der Strasse fest eingeprägt sind. Zugegeben, man findet möglicherweise noch in Hinterengstirnigen an einem Stammtisch Leute, die mindestens verbal bereit wären, ihre sexuelle Frustration mit der Hinrichtung einer schönen und ihnen unheimlichen Frau zuzuleben; und sicher gibt es allerorten auf der Welt noch Probleme wie sie Romeo und Julia hatten, – ja im Falle von Kelterborns Palästina-Teil könnten diese Selbstverständlichkeiten in gewissen jüdischen

Selbstverständlichkeiten in einen sehr spezifischen Kontext stellt, wie das Shakespeare oder auch Keller getan haben. Das Revolutionäre an Shakespeares Stück liegt ja gerade darin, dass er in einer Zeit, wo die Väter noch das ausschliessliche Sagen hatten, die Verbindung von Julia und Romeo wie eine Selbstverständlichkeit hinstellt. Und Gottfried Keller weist mit seiner Erzählung auf den Skandal hin, dass dieses Drama von Shakespeare noch den Rahmen für eine damals aktuelle Erzählung bilden konnte. Weder Markun noch Freeman haben sehr viel unternommen, um den Stoff in diese Richtung zu akzentuieren. Bei beiden ist die Gesellschaft ziemlich allgemein etwas ganz Böses: Das Gute und Liebe wird nicht verstanden und deshalb unterdrückt, verbietet oder ausgelöscht (ein weiteres Mal müsste man dann den Komponisten dazu gratulieren, dass ihre Oper trotz und nicht wegen des Librettos so gelungen ist). Beide Librettisten stellen auch die Titelheldin nicht in konkrete gesellschaftliche Bezüge, sondern über sie. Das Frauenbild von Freeman und Mar-

## Was sind das für (verschiedene) Zeiten!

Aarau: Uraufführung des Klarinettenquintetts von Alfred Zimmerlin

Alfred Zimmerlin: Jahrgang 1955, aufgewachsen bei Aarau, heute mit seiner Familie in Zürich wohnhaft, Musikwissenschaftler, Musikkritiker, improvisierender Cellist, Komponist – und sehr zurückhaltender Mensch, der sich zur sogenannten «Szene», zum «Betrieb» der Kunst(und)Musik auf Distanz hält. (Dass sein *Klarinettenquintett* nicht in Zürich oder Basel, sondern am 23. Februar in einem kleinen Keller in Aarau zur Uraufführung gelangte, ist in dieser Hinsicht für Alfred Zimmerlin sehr typisch). Das Auffällige an diesem Musiker sind die Gegensätze: die scheinbar chaotische Art, mit der er sich in eine Gruppenimprovisation hineinsteigern kann, wo man dann schon die letzten Augenblicke des bereits arg mitgenommenen Cellos dämmern hört; – die Seriosität, zu der er sich als Musikkritiker zwingt; – die Pingeligkeit, mit der er als Komponist seine Partituren gestaltet, wo jeder Hauch bürokratisch bis ins letzte Detail ausgeschrieben ist. Ein Arbeitsbereich scheint hier immer die Kompensation des anderen zu sein.

Von Zimmerlins *Klarinettenquintett* erwartete ich geradezu eine Überhöhung dieses kompensatorischen Prinzips, nämlich einen, gut halbstündigen hochdifferenzierten Schinken, mit einer engen polyphonen Vernetzung der fünf Instrumente. Durch die einmaligen Werke von Mozart, Brahms und Reger wurde diese Gattung ja zur Feierstunde ebenso absoluter wie komplexer Musik hinaufstilisiert. Umso mehr überraschte mich dann Zimmerlins Quintett, weil sofort der Einfluss improvisierender Techniken bemerkbar wurde, nicht nur in den Partien, wo die Interpreten wirklich gewisse Parameter improvisierend gestalten, sondern vor allem in der Zeit, die sich Zimmerlin in dieser Musik nimmt, um etwas zu entwickeln, aber auch um in langen Pausen stehenzubleiben – und nachzudenken. Er beginnt zwar mit harten Tutti-Impulsklängen – gefolgt von Klangschatten, bzw. gefärbten Pausen –, die wie eine schonende Introdution zu etwas ganz Schwermem wirken. Aber nach kurzer Zeit und nach einigen spärlichen Versuchen, im Klangschatten dieser Impulsklänge bescheidenes Leben entstehen zu lassen, lässt Zimmerlin diese Impulsklänge ins Leere laufen; es folgt eine quasi beliebige «monodische» Reihung verschiedenster Einzelereignisse, die kreuz und quer durch die fünf Stimmen durchlaufen und von einem Instrumentalisten an den andern weitergegeben werden. Der Gegensatz der beiden ersten Abschnitte kommt auch optisch zum Ausdruck; im ersten Abschnitt die Konzentration auf den Klarinettenisten, der die Einsätze zu den Impulsklängen gibt; im zweiten Abschnitt das bei Streichquartetten übliche gegenseitige Kopfdirigieren oder auch «Rudern», mit dem man sich die Einzel-



Cynthia Grose als Julia und Fabrice Raviola als Ahmed Photo Georg Anderhub

Kreisen und zumal nach dem Golfkrieg durchaus Diskussionen auslösen (ich schreibe diese Kritik vor der eigentlichen Uraufführung aufgrund des Besuchs der Voraufführung im Stadttheater Chur); ich gebe ebenfalls zu, dass Rudolf Kelterborn auch deshalb einer der erfolgreichsten Musikhochschuldirektoren Europas ist, weil er die Toleranz, die seine Oper unverblümt fordert, und ihre Idee, das Andere nicht nur zuzulassen, sondern ausdrücklich aufzusuchen, auch in seiner Schule realisiert. Daran aber, dass es inzwischen Selbstverständlichkeiten sind, ändert dies nichts. Und wenn man darüber eine Oper schreibt, droht immer die Gefahr des Allgemeinplatzes und damit auch die Gefahr, wenn nicht uninteressant so doch vielleicht ein bisschen überflüssig zu sein.

Gegen diese Gefahr könnte man angehen, indem man solche moralische

kun unterscheidet sich nicht wesentlich von jenem Schillers bei der Jungfrau von Orleans: Frauen ohne Fehl und Tadel. Anna Göldi ist ein Engel, der vielleicht etwas zu sehr aufbraust; sie ist die einzige Frau, die zu ihren Trieben steht, und sie wird nur wegen ihrer grenzenlosen Liebe fertig gemacht. Auch Julia bei Freeman kennt nur positive Züge. Beides sind Frauen, die jeder Mann im Zuschauerraum risikolos gleich heiraten könnte und würde: hochinteressant, sensibel, attraktiv, intelligent, gut, aufopfernd und sie können lieben (lassen) ... Ja, sie haben schon eine lange 400jährige Tradition, diese kondensierten und kompensierten Opernfrauen, aber vielleicht wäre es doch mal an der Zeit, eine ganz triviale und uninteressante Frau auf die Opernbühne zu stellen – so trivial und uninteressant wie fast alle Männer in diesen beiden Opern waren ... Roman Brotbeck

ereignisse zuspield. Diese beiden Haltungen – diese beiden Ideen eines kameremusikalischen «Zusammen» – lassen sich dann mit diversen Zwischenstufen durchs ganze Stück hindurch verfolgen; einerseits das von der Partitur diktierte Zusammen, andererseits das von den Interpreten zu schaffende Zusammen, weil hier der Komponist jene Parameter, die dieses Zusammen konventionellerweise herstellen, bloss mit dem Satz «Im Moment auf das Gehörte reagieren!» umschreibt.

Ausgerechnet beim *Klarinettenquintett* versuchte Zimmerlin also den Hauptgegensatz seines bisherigen musikalischen Schaffens, jenen des improvisierenden Interpreten und jenen des andere diktierenden Autors zusammenzuführen und in gewisser Weise sogar zum Thema der Komposition zu machen. Diese Zusammenführung ist meiner Meinung nach über weite Strecken gelungen. Das ist selten, gerade weil es in den letzten dreissig Jahren so oft versucht wurde. Und gelungen ist es Zimmerlin nicht nur wegen seiner reichen Erfahrungen im Bereich improvisierter Musik, sondern weil er den Gegensatz von Improvisation und Komposition nicht mit der Kategorie von musikalischer Freiheit bzw. Unfreiheit verkoppelte, die sonst bei vielen dieser Versuche den ideologischen Hintergrund bildete – und die auch zu den verschiedenen, mehrfach verkrümmten «Lösungen» führte: sei es in den multiple-choice-Stücken, wo sich die Freiheit des Interpreten in den Grenzen einer Autotheorieprüfung entfaltet; sei es in den tropierten Stücken, die im Grenzbereich zum Jazz sehr beliebt sind, wo zwischen komponierte Teile improvisierte eingeschoben sind und die Freiheit des Interpreten mit einer Abfolge von Enttäusserungsnummern verwechselt wird; sei es in den Relais-Stücken, wo der Interpret anstelle einer Partitur einer Liste von Interaktionsregeln gehorchen muss, die ihn aufs Dasein einer intelligenten Schachfigur reduzieren und die gerade an dem nicht interessiert sind, was solcher Freiheit überhaupt erst Sinn geben würde, nämlich an seiner (Entscheidungs-)Autonomie. Eine solche Autonomie würde nämlich bedeuten, dem Interpreten «seine» Zeit zu lassen. Solches würde aber die herkömmliche Zeit-Organisation in der Musik, wo immer die Autorzeit zählt, in einem grundsätzlichen Sinn auflösen. Jeder Interpret hätte seine eigene Zeit, und sowohl die Abfolge wie auch der Zeitpunkt und die Art der Ereignisse wäre nicht mehr vom Autor kontrollierbar.

Gerade die Kontrolle der Zeitdimension aber wollen die meisten Komponisten nicht aus der Hand geben, vielleicht weil sie spüren, dass ihre Position als Komponist damit relativ prekär würde und sie sich als Autoren möglicherweise selber aus dem (Sandkasten-)Spiel bringen würden. Cage, der genau dieses Sich-aus-dem-Spiel-Bringen beharrlich übte, ist ja auffällig allein geblieben. Seine Adepten findet man eigentlich

nicht unter den Komponisten, sondern unter den improvisierenden Musikern (und vielleicht noch unter den Technologen in Computermusikzentren); sie arbeiten an der Polymorphie der Zeitorganisation und an der Auflösung der Autorinstanz. Nichts ist nämlich uninteressanter als improvisierende Musiker, die eine «Komposition» im Kopf haben und diese dann «improvisierend» vortragen. Und wie bemüht kann Computermusik werden, wenn ein Komponist zeigen will, dass er all die komplizierten Rechenprozesse noch im Griff hat!

Das Spannende an Zimmerlins Quintett ist nun, wie zwischen den beiden Konzeptionen der Zeitorganisation – zwischen Monomorphie und Polymorphie der Zeitstruktur – mit allen Zwischenstufen vermittelt wird. Der Einbezug improvisierender Verfahren ist für Zimmerlin also keine Frage von mehr Freiheit für wen auch immer, sondern fast die einzige Möglichkeit, um ein Nebeneinander der Zeiten – ohne übergreifende koordinierende Autorzeit – zu erreichen. Es ist also weniger eine ideologische als eine praktische Frage; denn es gibt Dinge in der Musik, die sich auf improvisatorischem Wege viel leichter realisieren lassen als mit einer exakten Notation: etwa ein rhythmisches Nebeneinander, oder genereller: alles, was in einer Komposition gerade nicht auf ein Zusammengehen angelegt ist. Sobald man eine Nichtkoordination exakt ausnotiert, spielt man sie nur noch vor. Es gibt aber auch Dinge in der Musik, die sich schwerlich improvisieren lassen oder nur mit einem sehr langen Training, so etwa das Kabinettstück jedes ordinären Musikcomputers, nämlich die Imitation einer unbekannteren musikalischen Bewegung im Abstand einer halben Sekunde, oder allgemeiner: alles, was beim menschlichen Gehirn die kurzfristigen Speicher- und Reproduktionskapazitäten und deren Verknüpfung überfordert, zum Beispiel auch formbildende Tonhöhenstrukturen. Mir scheint, dass Zimmerlin in seinem Quintett Improvisation und Notation (bzw. Reproduktion) genau nach diesem Kriterium ihrer jeweiligen Überlegenheit einsetzte – allerdings nicht ganz so undialektisch wie es diese vereinfachende Darstellung nahelegt. Denn es gibt bei ihm auch eine Spannung zwischen ähnlichen Gesten, die im einen Fall fast übernotiert sind, in einem andern Teil des Quintetts aber weitgehend improvisiert werden müssen. Noch wichtiger ist allerdings die Kombination von Instrumenten, die «frei» gestaltet sind und mit gewissen Modellen improvisieren, mit Instrumenten, die bis ins Kleinste ausnotiert sind. So zum Beispiel im fünften Teil, wo Zimmerlin mit allen Kombinationen der fünf Instrumente spielt, vom Quintett bis zum Solo und in wechselnder Besetzung: Die «pausierenden» Instrumente schweigen hier aber nicht, sondern sie müssen «improvisatorisch und frei verteilt» etwas vom Material spielen, das Zimmerlin unter einem dicken

Strich notiert. Durch diese Färbung der Pausen bekommt der strenge Satz etwas Leichtes und Durchsichtiges, und die «Pausen» sind nicht mehr ein Aussetzen, sondern die Andeutung anderer «Zeiten». Wegen des strengen harmonischen Satzes in den Hauptstimmen kommt es aber doch nie zum Hymnus des Zufalls, der in soviel improvisierter Musik dann angestimmt wird, wenn man sich bemüht polyphon geben will. Diese Färbung der Pausen im fünften Teil zeigt, wie spezifisch Zimmerlin zwischen improvisierter und notierter Musik zu vermitteln sucht, zugleich aber auch wie sehr dem Komponisten an einer – Dialektik ist vielleicht ein zu abgegriffenes Wort, aber doch an einem Gefälle zwischen den Bereichen interessiert ist. Hier wird nicht das Grosse Ineinandergehen des sogenannten Third-Stream gefeiert, vielmehr wird im Verhältnis von Improvisation und Notation eine gegenseitige Störung angestrebt. Dieses Prinzip der Störung geht durch das ganze Werk hindurch; immer wieder wird der Hörer durch Unmotiviertes aufgeschreckt. Und weil sich im allgemeinen weder die Satzweise noch die Grossform besonders spektakulär geben, wirken diese Störungen umso stärker. In diesem Sinne ist vielleicht die Widmung des Werkes an Dieter Schnebel nicht zufällig, denn Schnebel pflegt auch dieses Prinzip von Störungen in einer scheinbar «schönen», bei ihm zum Teil auch wieder tonalen Musik. Noch raffinierter vermittelt der letzte Teil von Zimmerlins Klarinettenquintett zwischen freier und gebundener Form: während Klarinette und erste Violine als Duo durchkomponiert sind, spielen die andern drei Instrumente jedes in einer andern Spirale verschiedene musikalische Grundgesten über ein von Zimmerlin um diese Spirale herum notiertes Tonhöhenrepertoire. In diesen Kreisen, wo sich jedes Instrument – auch die Klarinette und die erste Violine lösen sich gegen Schluss aus ihrer gegenseitigen Gebundenheit – auf sein Monaden-Dasein zurückzieht, erklingt aus einem Lautsprecher der allererste Teil des Werkes – mit den Impulsklängen – in einer mit Geräuschen durchsetzten Akustik. Das «Zusammen»-Spiel ist die Fiktion und zugleich die Wunschvorstellung des Lautsprechers – und die Reprise der feste Bestand gerade der Klarinettenquintetttradition. Das Befriedende und Affirmative der Reprise fehlt hier allerdings; sie ist nur noch ein technisch hergestelltes Zitat; die Musiker spielen davon unbeeinflusst ihre Kreise weiter. Wenn in diesem in seiner Vieldeutigkeit faszinierenden Schluss noch eine Utopie aufblitzt, dann ist es die Überwindung jener Idee von Zusammenhang, welche die Reprise fast immer meinte: wo sich nämlich das einzelne Subjekt auf einer höheren Stufe aufhebt. Dieser Idee stellt Zimmerlin die Vereinzelung der Interpreten gegenüber, die lieber autonom ihren Weg gehen als sich in kommunikativen Spielen zu verlieren. Es ist die Utopie einer Au-

tonomie des Einzelnen, die hier aufscheint. Und spätestens da beginnt man sich doch zu fragen, wieweit Zimmerlin bei aller äusseren Distanz halt doch noch die heilige Tradition des Klarinettenquintetts reflektiert. Genau diese Reminiszenz an den Anfang – auch in ähnlich konstruierter und künstlich hergestellter Form – gibt es nämlich auch beim Quintett von Brahms; ja, und als ich nach der Uraufführung die Partitur aufschlug, blitzte mir beim ersten Akkord ein mehrfach verdoppeltes *fis* entgegen, das auch bei Brahms das Werk eröffnet. Also: Bahn frei für Reminiszenzenjäger!

Wichtiger scheint mir die Nachdrücklichkeit, mit der Zimmerlin den Tonhöhenparameter in diesem Stück auskomponiert – mit einem versteckten und rigiden Raster im Hintergrund, das alle diese heterogenen Teile dicht zusammenhält. Einen Aspekt dieser Tonhöhenorganisation habe ich bei der Uraufführung leider nicht mitbekommen, nämlich das Ausmass der mikrotonalen Differenzierung. Schuld daran sind neben mir vor allem die Interpreten, und zwar nicht weil sie Zimmerlins Musik schlecht gespielt hätten, nein im Gegenteil: Insbesondere der Klarinettist Jürg Frey, aber auch das Streichquartett mit Marianne Aeschbacher, Marlyse Capt, Michael Bollin und Tobias Moster haben dieses schwierige Stück mit geradezu grandioser Bravour gemeistert, – aber sie haben offensichtlich vor lauter Zimmerlin den vorangehenden Quintettsatz F-Dur (KV Anhang 90) von Mozart viel zu wenig proben können. Die damit verbundenen grossen Intonationsunsicherheiten übertrug ich nach dieser Darbietung grosso modo auf die Uraufführung von Zimmerlins Quintett. Dass der Komponist nicht nur mit Vierteltönen arbeitete, sondern auch mit Intervallen höherer Obertonproportionen, ist mir auf diese Weise erst bei der Lektüre der Partitur aufgegangen.

Mozarts Rache für das unsaubere Spiel und – ich gebe es ja zu! – mein voreiliges Urteil hätten abgedämpft werden können, wenn der Klarinettist zu dem komplexen Stück etwas mehr gesagt hätte als bloss, dass es 35 Minuten dauert und aus sieben Teilen besteht, die sich in vier Gruppen gliedern. Zumal der intime Rahmen des Aarauer Laurenzen-Kellers hätte eine etwas ausführlichere Kommentierung nahegelegt.

In diesem Laurenzen-Keller findet ein Grossteil der Konzertsreihe «Moments musicaux» statt. Das ist eine Reihe mit fünf Konzerten, in deren Rahmen jetzt auch diese Uraufführung von Zimmerlin möglich wurde. Diese Konzertsreihe besteht aus Programmen, die man eigentlich jeder Schweizer Grossstadt wünschen möchte: intelligent aufgebaut, meistens mit einem Thema, das Kontraste ermöglicht, und mit einem gezielten Einbezug neuer Musik. Diese Konzertsreihe belegt auch ein weiteres Mal, wieviel Interessantes und Bedeutendes sich in den kleinen Kreisen tut, in die sich die Schweizer Musikszene in den letzten Jahren zergliedert hat (viel-

leicht auch weil die grossen Kreise zu sehr mit sich selber beschäftigt waren). Intelligent wurde auch diese Uraufführung von Alfred Zimmerlin umstellt, nämlich mit den Studien und Fragmenten, die Mozart bei seiner Auseinandersetzung mit der Klarinette betrieben hatte. Es erklang also gerade nicht das allen bekannte KV 581; das Konzert wurde mit Fragmenten eröffnet und mit dem c-moll-Quintett KV 406 in einer Version für Klarinette und Streichquartett abgeschlossen. Und übrigens: dieses Quintett haben die Musiker sehr überzeugend und ohne alle mikrotonalen Einfärbungen dargeboten!

Roman Brotbeck

## La musique envisagée comme catharsis

Genève: festival Extasis 91

En choisissant de rendre tout particulièrement hommage à la figure emblématique de Klaus Huber, le festival des musiques d'aujourd'hui organisé par la ville de Genève (outre René Baud, le Comité artistique comptait encore Philippe Albèra, Jean-Jacques Balet, William Blank, Etienne Darbellay et Thierry Fischer, s'assurant ainsi la collaboration de Contrechamps, du Conservatoire, du Centre International de Percussion, de l'Université et du Collegium Academicum) semblait renoncer à l'exploration plus avant des mythes fondateurs entreprise au cours des ans. Il n'en est rien et le fil d'Ariane apparaît clairement au regard aiguisé de chacun; cette 5ème édition s'inscrit en effet dans le prolongement naturel des précédentes (il s'y lit peut-être même quelque trame d'ordre ésotérique): après Eros, Orphée, Muses et compagnie, tant il est vrai qu'Apollon Musagète est père d'Esculape, dieu de la médecine, le choix porté sur Klaus Huber ne doit rien au hasard. A l'instar de Hildegard von Bingen, reconnue non seulement comme religieuse, poétesse et musicienne, mais aussi comme un des grands médecins de son époque, «qui, mieux que Klaus Huber, pouvait incarner le pouvoir guérisseur de l'art?» (René Baud) – la musique envisagée comme catharsis. Du 11 au 22 avril, en 15 concerts donnés en plusieurs lieux (salle Frank Martin, salle Patiño, Conservatoire, Cathédrale St-Pierre), Extasis s'est ainsi mis au service d'une pensée\*, d'une éthique qui a tenu à s'incarner dans le son et ses mystères. Klaus Huber, une conscience de notre temps, un franchissement des limites (intérieures, extérieures), un refus de l'art pour l'art, un discours pour les opprimés, tout cela était rappelé par Philippe Albèra dans sa conférence introductive au festival, intitulée «forme de l'utopie, utopie de la forme». Extasis pouvait alors s'ouvrir avec une exemplaire interprétation du Concerto pour violon et orchestre de Huber, *Tempora*,

merveilleux chef-d'œuvre du genre, et proposer notamment un passionnant parcours de 27 œuvres du compositeur (sur les 95 recensées par un catalogue récemment mis à jour), de *In memoriam Willy Burkhard* (1955) pour orgue à *Agnus Dei cum recordatione* (1990) pour 4 voix, luth et 2 vielles (on doit ici ouvrir une parenthèse pour déplorer une malencontreuse grève douanière, ses conséquences sur le matériel d'orchestre nous privant de l'audition tant attendue de la création de *Plainte – Die Umgepflügte Zeit I* (1990), à la mémoire de Luigi Nono). La ligne droite entre deux points n'étant pas le moyen le plus court, encore moins le plus sûr, pour rendre compte d'un chemin, la chronologie allait naturellement, au gré des concerts, se trouver quelque peu bousculée. Mais alors, pour le plus grand bien de l'auditeur, à qui revenait la tâche essentielle, nécessaire et exaltante, en fin de parcours, d'opérer sur lui-même une «réactivation» bienvenue de la mémoire.

C'est ainsi que se perçoit une évolution saisissante du langage de Huber. Tenez, les deux quatuors à cordes, que plus de vingt ans séparent. A *Moteti-Cantiones* (1962/63) la perfection formelle, l'écriture déjà magistralement dominée, à *...von Zeit zu Zeit...* (1984/85) l'urgence accordée à l'exploration intérieure du son, comme si Scelsi, en filigrane, avait pu s'inviter chez Huber.

Les deux cantates de chambre, *Des Engels Anredung an die Seele* pour ténor et ensemble, *Auf die ruhige Nacht-Zeit* pour soprano et ensemble, montraient là encore, mais cette fois-ci d'une année à l'autre (1957, 58) le passage d'une rigueur dans l'expression à une souplesse, toutes deux n'évitant pas, bien au contraire, des rencontres d'ordre tonal (cela, en pleine effervescence, comme l'on sait, des années postsérielles). On touche d'ailleurs là au point important de la question de l'indépendance d'esprit de Huber, qui s'informait bien sûr de(s) la musique(s) en cours, tout en gardant une nature propre, une liberté. *Alvaere Vernat* (1965) pour flûte et 12 cordes soli disait bien que le compositeur «se tenait au courant» et n'hésitait aucunement, en toute lucidité, à pratiquer quelques «emprunts» à ce qui s'écrivait alors. Même apparemment semble-t-il, avec, déjà, un Scelsi pour les magnifiques *Beati Pauperes I et II* (1979).

Mais c'est surtout à trois œuvres «phares» que l'on doit le sentiment définitif de la grandeur de Huber. *Erinnere dich an G...* (1976/77) pour contrebasse et 18 instrumentistes – «G» pour Gekreuzigte, Gefolterte, Genosse et Golgatha –, articulé en quatre parties ou quatre *Inventionen* sur: les glissandi, les accords et les bruits, les harmoniques et les sonorités spectrales, les pizzicatos. Le résultat: une œuvre forte dès les premières mesures en style *furioso*, toute imprégnée de la mémoire de Dallapiccola à qui elle se trouve dédiée. *Senfkorn* (1975, devenant par la suite la pierre angulaire du grandiose *Erniedrigt-Ge-*



*knechtet-Verlassen-Verachtet*, «la prophétie utopique d'un monde pacifié», selon son auteur) pour voix d'enfant, hautbois, clavecin et trois cordes, bouleversant d'humanité, chargé de silences éloquentes, culmine avec une citation de J.S. Bach amenée avec un naturel saisissant. Enfin, *La terre des Hommes* pour mezzo-soprano, haute-contre/récitant et 17 instrumentistes, sous-titré «In memoriam Simone Weil», provoque un véritable «choc» dû autant à un lyrisme violent et âpre qu'à une tenue spirituelle portée à son plus haut. Du côté de chez Huber-pédagogue (mais son œuvre n'est-elle pas aussi une merveilleuse pédagogie à l'intention du public?), il faut souligner combien, en quelque dix-huit ans de pratique à Freiburg, un tel enseignement a pu

*Capo* pour hautbois, violoncelle et piano de Cornelius Schwehr; le *Trio fluido* pour clarinette, alto et percussion de Lachenmann, si inventif dans ses recherches d'alliages de timbres; le magnifique *Assonance VI* pour ensemble de Jarrell, qui s'affirme au fil des œuvres nouvelles de plus en plus maître de ses moyens et de son langage; le flamboyant *Of torn pathways* pour violon amplifié et deux percussions de Roger Redgate, jeune compositeur qui ne cache pas son admiration pour Brian Ferneyhough, et dont il faudra retenir le nom tant cette pièce, superbement jouée malgré ses incroyables difficultés, conjugue intelligence et beauté; de Ferneyhough lui-même, l'extraordinaire *Sieben Sterne* pour orgue; sans oublier la «mise en abyme» de la *Missa Prola-*

## Sorti de l'ornière post-sérielle

Genève: Création de «*Congruences*» de Michael Jarrell

Compositeur genevois né en 1958, lauréat de nombreux prix internationaux, Michael Jarrell est régulièrement sollicité par les institutions musicales de sa ville natale. Le 14 mars dernier, à Genève (Maison de la Radio), l'orchestre du Collegium Academicum, son chef titulaire Thierry Fischer, les solistes Maurice Bourgue et Aurèle Nicolet créaient *Congruences* (1990), commande du Collegium Academicum, pour hautbois, flûte et orchestre.

Une idée plutôt abstraite est à l'origine de la pièce: «En géométrie, lorsque tous les points de deux figures superposées coïncident, elles sont dites congruentes»<sup>1</sup>. Michael Jarrell écrit encore: («Mon travail») vise à une formulation que l'auditeur peut saisir, à une adéquation satisfaisante entre langage et perception basée sur l'utilisation d'éléments repérables tels que motifs, hauteurs gelées, gestes musicaux»<sup>2</sup>. Fidèle à ce credo, le compositeur genevois a construit une fresque d'une vingtaine de minutes, toute en contrastes et oppositions.

Une première écoute (forcément lacunaire) de *Congruences* permet de dégager deux niveaux d'organisation sonore: un matériau méditatif et statique, exposé principalement par les bois solistes, sur quoi viennent se greffer de brusques interruptions dramatiques (clusters, percussions tonitruantes, dynamique extrême) de tout l'orchestre. Un point d'orgue longuement tenu par une clarinette vient interrompre cette alternance et semble marquer le début d'une sorte de coda. L'intérêt de l'auditeur se porte alors davantage sur les oppositions de registres (prédominance des instruments graves) et l'utilisation de l'espace que sur les jeux de timbres et les oppositions dynamiques qui prévalaient jusque-là. Après une lente ascension du grave vers l'aigu, la pièce se termine par un amalgame de timbres lumineux (piccolo et célesta).

Si *Congruences* (placé dans le programme après un chef-d'œuvre volcanique d'Emanuel Nuñez, *Dawn Wo*) séduit par son intensité dramatique et la maîtrise de son écriture, il résout mal, à notre avis, la question de l'intégration des deux instruments solistes, qui sont tantôt noyés dans la masse orchestrale, tantôt confinés, lorsqu'ils sont audibles, à des jeux de timbre assez convenus (effets de souffle, harmoniques, oppositions rapides de registres). Les interprètes – combien prestigieux! – de cette première ne sauraient être mis en cause; mais peut-être auraient-ils gagné à être amplifiés, surtout si l'on tient compte de l'acoustique ingrate de la Salle Ansermet.

En revanche l'auditeur est heureux de constater que le langage de Jarrell sort



Klaus Huber (à d.) et René Baud

Photo Myriam Tétaz

développer le meilleur: d'innombrables élèves d'une part (en aucun cas des épigones, chacun devenant ce qu'il est), une nouvelle génération d'interprètes d'autre part. Après avoir «subverti» l'Institution, ô Klaus Huber, il est temps que l'Institution elle-même s'aperçoive qu'elle a en fait retrouvé le chemin d'une âme.

C'est sur une semblable voie, souhaitons-le de grand cœur, que s'engage le Conservatoire de Genève dans le domaine de la pratique instrumentale. Grâce en particulier à Jean-Jacques Balet. Sa classe de musique de chambre contemporaine, après avoir travaillé longuement avec Huber lui-même, présentait un très intéressant Portrait du compositeur, en sept œuvres.

Extasis invitait aussi au double plaisir des confirmations et des découvertes. De Stravinsky, la poignante stèle érigée *In memoriam Dylan Thomas* pour ténor et double quatuor cordes/trombones; les merveilleux et sensuels *Quattro Liriche di Antonio Machado* de Dallapiccola pour mezzo et ensemble; le «minéral» *Pyon-Kyong* pour piano et percussion de Youngghi Pagh-Paan; le rutilant *Trio à cordes* de Gunter Steinke; le corrosif *Da-*

*tionum* de Johannes Ockeghem, commentée musicalement par Jacques Wildberger, Edison Denisov, Maxwell Davies et Huber, les deux premiers avec un réel bonheur.

On le voit, des dix concerts auxquels nous avons pu assister, la moisson s'avère riche, fertile, porteuse d'avenir. Cette édition d'Extasis, de haut vol, aura permis de vérifier une fois de plus combien la musique, comme la poésie, c'est «changer la vie». La perception d'un monde que l'auditeur croyait pourtant bien connaître se trouve ainsi définitivement modifiée. Glissement vers plus de profondeur, vers une meilleure approche de soi – et des autres. Ne serait-ce que pour cela, le parcours valait la peine d'être vécu du dedans, et il est réjouissant de relever que les jeunes auront formé la plus grande partie du public. Extasis, donc, mérite la plus vive reconnaissance: longue vie à cet effort entrepris en faveur de la modernité, ce bien nécessaire! Daniel Robellaz

\* A lire absolument: *Klaus Huber / Ecrits*, paru aux Editions Contrechamps avec une préface de Ph. Albèra, un entretien avec le compositeur, textes, notices sur quelques œuvres, biographie, catalogue des œuvres, bibliographie et discographie, le tout dans une présentation soignée.

des ornières contraignantes du post-sérialisme de confession boulézienne (même si, de toute évidence, le travail sur les intervalles et les motifs reste fondamental), grâce à son utilisation de points de repères et d'articulations aisément audibles.

Sans atteindre au lyrisme désespéré de la *Grande Aulodia* (même formation) de Bruno Maderna, ou à la perfection glacée du *Double Concerto* de Ligeti, deux modèles apparemment écartés par Jarrell, ces *Congruences*, dont le titre inélégant masque trop l'intention dramatique, prouvent une fois de plus que Michael Jarrell est l'un des compositeurs les plus talentueux de sa génération.

Luca Sabbatini

<sup>1</sup> Michael Jarrell: texte de présentation pour *Congruences*.

<sup>2</sup> Michael Jarrell: note introductive au disque-compact GMS 8803.

## Disques Schallplatten

### Une quête perpétuelle

*Alfred Schnittke: portrait du compositeur à travers sa discographie*

1977: Gidon Kremer fait scandale au festival de Salzbourg en jouant une cadence de Schnittke dans le Concerto de Beethoven. Ce même Gidon Kremer se permet, l'année suivante, d'interpréter, avec le compositeur au piano, un arrangement réalisé par Schnittke de «Voici Noël». On crie à la «profanation culturelle». Ce qui n'en vaudra pas moins au créateur russe, en 1983, la commande d'une œuvre orchestrale pour le festival de Salzbourg de l'année suivante. La maladie, hélas, l'empêche de terminer à temps son «(K)ein Sommernachts-traum». Pourtant ce n'est pas le «Mozart à la Haydn», écrit en 77 pour cette même ville de Salzbourg, qui réconciliera une certaine opinion musicale autrichienne avec le compositeur russe. Parodie amère, à l'ironie grinçante, cette pièce, comme la «Symphonie des adieux» de Haydn, laisse à la fin le chef gesticuler seul, tous les musiciens ayant quitté un à un l'estrade. Elle dénonce à la fois un certain fétichisme mozartien bon-chic-bon-genre, mais semble aussi l'aveu d'une indicible nostalgie: celle d'un passé révolu, et pourtant combien présent encore pour le compositeur moderne. (Gidon Kremer a d'ailleurs pré-

senté récemment cette œuvre lors d'un concert avec la Junge Deutsche Philharmonie à la Fondation Hindemith à Blonay.)

Pourtant Alfred Schnittke se défend de vouloir jouer les provocateurs. Il le disait le printemps dernier à Evian, où il était venu pour la création, par Rostropovitch, de son Deuxième Concerto de violoncelle. «Je ne compose pas dans un esprit de révolte, de protestation ou de contestation. Les circonstances extérieures n'ont pas eu d'influence déterminante sur mon évolution et sur mon langage musical. Certes, les temps ont été durs en URSS, mais peut-être par là-même d'autant plus intéressants. Et toutes les tentatives de m'influencer, soit par la critique, soit par le silence, sont restées vaines», raconte Schnittke, avec un sourire derrière lequel on devine beaucoup de tristesse et beaucoup de souffrance: celles d'un homme aujourd'hui malade, celles aussi d'un être qu'interpellent profondément les contradictions, les confrontations, les oppositions irréductibles de notre monde. C'est bien ce que reflète sa musique, sombre, tragique, juxtaposant la violence du désespoir au murmure à peine perceptible de la douleur résignée, et qui tente d'embrasser tous les styles, tous les genres, du trivial au sublime, des techniques anciennes aux procédés avant-gardistes, dans une synthèse de plus en plus élaborée.

Le Concerto créé à Evian, avec l'Orchestre du Curtis Institute sous la direction de Theodor Guschlbauer, révélait un Schnittke libéré de certaines dépendances du passé, dont l'écriture s'appropriait en quelque sorte le matériau brut emprunté à toutes les tendances et dépassait le polystylisme pour arriver à un langage plus abouti, à une plus grande maîtrise d'un style personnel immédiatement reconnaissable.

C'est la même impression qui se dégage du Quatrième quatuor à cordes, œuvre récente elle aussi, dont le Quatuor Alban Berg a pour l'instant l'exclusivité, et qu'il présentait à Vevey dans le cadre du Festival Montreux-Vevey l'automne dernier. Ces deux œuvres n'existent pas encore sur disque. En revanche l'essentiel de la production de Schnittke peut être écouté grâce aux excellentes réalisations de la marque suédoise BIS, bien connue des amateurs de technique d'enregistrement de haut niveau. Les artistes engagés sont pour la plupart nordiques, et s'ils ne défraient pas les médias, ils n'en sont pas moins des interprètes remarquables. Dans le *Concerto grosso no 1*<sup>1</sup>, le style est moins profilé que celui de Gidon Kremer, qui l'a joué pour DG, mais ce peut être même préférable lorsqu'on veut découvrir un compositeur plutôt qu'une interprétation! On n'en regrettera pas moins que ce disque ait (momentanément? sinon scandaleusement) disparu du catalogue, comme d'ailleurs la superbe gravure que Kremer a réalisée du deuxième concerto de violon, dirigé par notre compatriote Heinz Holliger pour Philips. Elle était couplée avec le «In

Memoriam» dans sa version originale pour quintette.

C'est peut-être dans les quatuors que se dessine avec le plus d'évidence le parcours artistique du compositeur. Les trois premiers quatuors, qui datent de 1966, 1980 et 1983, ont été enregistrés par le Quatuor Tale<sup>2</sup>. Du dodécaphonisme, qui l'a séduit dans le premier quatuor, au polystylisme, qui définit son écriture dans les deux suivants, on retrouve la même pulsion d'énergie sur fond de désespoir, une constante émotion, parfois exacerbée, et ce caractère d'improvisation contrôlée que recherche le compositeur. On y trouve les constantes caractéristiques de son langage: thèmes nettement repérables, réminiscences, voire emprunts, ostinatos, effets de choral et d'hétérophonie, frottements de secondes, unissons évités, intervalles augmentés ou diminués, microintervalles aussi.

Schnittke explique son évolution, et particulièrement son utilisation de tout un passé musical, par des raisons en partie autobiographiques. Il est venu relativement tard à la musique, à douze ans, à Vienne, où son père était correspondant d'un journal soviétique. Personne dans sa famille ne l'avait pratiquée avant lui. Si bien que toute l'histoire de la musique lui est apparue comme quelque chose de passionnant, de très vivant, et non comme une tradition paralysante: «tout était neuf pour moi», explique-t-il.

Son écriture était d'abord conventionnelle: «Mon développement musical a passé par le romantisme du Concerto pour piano à un académisme néo-classique, puis à des tentatives de synthèse éclectiques. Et puis j'ai traversé l'inévitable "rite de passage", qui consistait à me libérer du sérialisme, à quitter ce train surpeuplé pour tenter d'avancer à pied.»

Le dodécaphonisme, Schnittke ne l'a découvert que vers le milieu des années 50 à partir de bandes enregistrées parvenues clandestinement en URSS. «Il nous était quasi impossible de savoir ce qui se faisait en Occident. Cependant, dès 1960, mon collègue Denissov a pu se rendre à Varsovie. Il en a ramené des partitions et des cassettes avec de la musique de Berio, Nono, Boulez, Stockhausen. Mais surtout en 1964, Nono est venu à Moscou. Il a fait grande impression. Nous découvriions un compositeur qui n'était pas formaliste, un esprit critique, violent même, toujours sincère, impulsif et vivant. Son influence a été considérable; il nous a mis en contact avec les compositeurs dont nous avons reçu la musique. Avec d'autres aussi tel Pousseur, et plus tard Ligeti. Je n'ai commencé à écrire de la musique dodécaphonique que vers 1963, et je l'ai fait avec beaucoup d'enthousiasme pendant plusieurs années, jusqu'à ce que mon développement ultérieur m'amène à chercher une alliance entre les nouvelles techniques et ce sentiment qui était en moi que chacun a le droit d'avoir son propre monde musical. Car la nouveauté pour