

Comptes rendus = Berichte

Objektyp: **Group**

Zeitschrift: **Dissonanz**

Band (Jahr): - **(1998)**

Heft 56

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.

lon, violoncelle et accordéon), ils n'en forment plus qu'un seul, jouent les mêmes notes, dans *Am Horizont* (1991), « scène paisible » de Wolfgang Rihm, faites – comme indiqué sur la partition – des gestes silencieux de l'appel, *wie in einem Traum*, sans début ni fin. En revanche, dans *Contrepoint barbare* (1997) pour une formation identique, de Vinko Globokar, c'est un collage torturé, disloqué, qui s'amorce dans la parole de l'homme, ses halètements, ses cris, ses soupirs ; avec *Pistacos Spices* (1997) de Machado, des in(ter)jections de diabolinerie. Puis, dans *Beiseit* [« A l'écart »] (1990–1991) de Heinz Holliger, pour l'effectif standard de la musique populaire suisse (contre-ténor, clarinette, contrebasse et accordéon), ce dernier fait bande à part, « sorte de demi-automate qui dévide des formules toutes faites, tandis que ses partenaires lancent leurs roulades patriotiques » (R. Brotbeck).

Enfin l'accordéon se fait soliste ; sa musique marche nue. Dans *Dialog über Luft* (1994), de Globokar, au départ simple « étude » intégrée dans *Masse, Macht und Individuum* (1995), l'interprète est bouté hors de ses limites techniques, gestuelles, le jeu éclate dans l'improvisation. Volker Heyn, dans *Quetsch* (1987), lui confère des consonances vernaculaires, Nicolaus H. Huber éprouve la « pouvoir d'absorption » (*Saugfähigkeit*) de ses accords sur d'autres instruments (*Auf Flügeln der Harfe*, 1985), Claude Ballif le traite comme une régale dans *Solfeggio n° 17* (1995), Bruno Giner avec la virulence de *tutti* d'orchestre dans *Fisarmonica per uno* (1997), tandis que chez Stefano Gervasoni, les aigus de l'instrument trissent comme ceux d'une hirondelle (*Parola*, 1996, pour seize instruments). Dans *Die Nacht* (1997), de Philippe Fénélon, l'accordéon en robe mauve, ses registres d'orgues graves, ses rythmes déboîtés, attisent des millions d'angoisses : des entrailles sonores qui sont évoquées dans le texte de Cervantès que cite le compositeur en préambule : « Tu remarques bien, écuyer fidèle et loyal, les ténèbres de cette nuit, son étrange silence, le sourd et confus murmure de ces arbres, l'épouvantable bruit de cette eau que nous sommes venus chercher, laquelle semble tomber et se précipiter des hautes montagnes de la lune, et ce continuel battement qui nous frappe et déchire les oreilles. » La musique ne se dérobe plus au feu de l'accordéon, et l'incendie est loin d'être circonscrit¹⁶.

Jean-Noël von der Weid

1. Là où fut enregistré, en avril 1928, le premier disque 78-tours de musique cajun (*Allons à Lafayette, La valse qui m'a porté en terre*) par Joseph Falcon (chant et accordéon) et son épouse Cléoma Falcon Bréaux. Parmi d'autres virtuoses : Nathan Abshire (1913–1981), Iry le Jeune (1928–1955), ou Lawrence Walker (1907–1968).
2. Cf. le CD « Jeux d'anches. Finnish Works

for Accordion » (Finlandia) : Magnus Lindberg (*Jeux d'anches, Metalwork for Accordion & Percussion*) ; Erkki Jokinen (*Concerto for Accordion & Chamber Orchestra*) ; Tapio Navanlinna (*Foto for Accordion & Clarinet*) ; Jikka Tiensuu (*Aufschwung*) ; Leonid Bashmakov (*Four Inventions for Accordion & Harpsichord*).

3. Actuellement professeur au Conservatoire de musique et d'art dramatique de Berne, Pascal Contet est né en 1963 à Compiègne. Etudes principalement à l'étranger avec Mogens Ellegaard et Elsbeth Moser. Nombreux prix et fondations. Il se fait non seulement le charpentier d'un nouveau répertoire [le rôle de catalyseur avec des compositeurs fut important, que joua le Centre de Documentation de Musique Contemporaine (C.D.M.C.) de Paris], mais aussi le briseur de frontières stylistiques, ce qui lui permet d'aborder les musiques improvisées et théâtralisées (Jean-Pierre Drouet, Andy Emler, Vinko Globokar, Jacques Rebotier), de participer à des productions chorégraphiques (Stéphanie Aubin, Jean-Claude Gallotta, Angelin Preljocaj). En 1995, Contet fonde avec la violoniste Noëmi Schindler et le violoncelliste Christophe Roy le trio *Allers et Retours*, qui atteste son goût pour la musique de chambre ; son album en duo avec Joëlle Léandre (CD *grave/Concorde*) devrait rester dans toutes les mémoires.
4. « Accordéon Magazine », n° 14, octobre 1996, p. 17. Cette revue mensuelle, qui a commencé à paraître en juin 1995, tente de montrer l'accordéon sous tous ses aspects : historique, organologique, technique ou discographique avec la « volonté », écrit Patrick Blanc, responsable de la rédaction, de « clamer » également « la diversité de son répertoire actuel » (132, rue du Faubourg-Saint-Denis, F-75010 Paris. Tél. : (+33) 01 40 35 73 73 ; fax : (+33) 01 40 35 25 48.)
5. Ce fonctionnement est fondé sur un « phénomène aérodynamique minutieusement mis au point : l'air, dans les tuyaux [le shêng en comprend de 13 à 17], se dirige non de bas en haut, mais de haut en bas ; en effet, au lieu de pénétrer directement dans les tuyaux, il passe à côté – produisant un vide partiel dans le réservoir ; ainsi l'air extérieur s'engouffre [...] à travers les tuyaux par le haut ». François-René Tranchefort : *Les instruments de musique dans le monde*, Editions du Seuil, coll. « Points/Musique », t. 2, p. 120.
6. Parmi les nouveaux instruments utilisant le procédé de l'anche libre métallique, on peut citer : l'aéoline (1816) de Schlimbach, le physarmonica (1818) de Hackel, l'éoline (1820) d'Eschenbach, l'aura (1821) et l'handoline (1822) de F. Buschmann, la mundéoline (1823) de Messner, le symphonium (1825) du célèbre physicien Sir Charles Wheatstone, l'harmonica métallique (1827?) de C. Buffet, l'harmonica à bouche (1828) de Buschmann, le concertina (1829) de Wheatstone.
7. Cf. par exemple, « Vent d'automne. Paris Musette » vol. 3 (La Lichère/Night and Day).
8. Petite cornemuse qui accompagnait les bourrées d'Auvergne et du Limousin. Un certain Amadieu, originaire d'Ardes-sur-Couze, dans le Cézallier, en Auvergne, serait le fondateur de la lutherie de la cabrette parisienne ; on le connaît surtout par le biais de ses clients cabretaires et de ses concurrents tels que Costeroste, Alias ou Dufayet.
9. Qui n'a rien à voir avec les pays « barbaresques » ! mais « pourrait bien devoir son nom à [...] un certain *Barberi*, originaire de

Modène et qui vécut au début du XVIII^e siècle ». André Schaeffner, *Variations sur la musique*, Fayard, Paris 1998, p. 136. Lire aussi, de Bernard Shaw, « A propos de l'orgue de Barbarie », *Écrits sur la musique 1876–1950*, Robert Laffont, « Bouquins », Paris 1994, p. 900 à 904.

10. Olivier Durif, *Musiques des monts d'Auvergne et du Limousin*, Cité de la musique/Actes Sud, accompagné d'un CD, Arles 1998, p. 95.
11. *Gogue* pourrait aussi provenir d'un radical onomatopéique *gog-*, correspondant pour la partie vocale à *kok-*. Selon P. Guiraud, *gogue* serait un déverbal de *goguer* « railler », « plaisanter », d'un gallo-romain *gobbicare* « gonfler le jabot ». (Cf. Alain Rey : *Dictionnaire historique de la langue française*, t. I, p. 898.)
12. On lira à ce sujet, avec bonheur, *Cabaret, Cabarets* de Lionel Richard (Plon, Paris 1991), et, avec une surprise enthousiaste, l'extraordinaire bourrasque romanesque, musicale, *La peau du loup* (Editions Jacqueline Chambon, Nîmes 1998), de Hans Lebert (1919–1993), neveu d'Alban Berg, où l'accordéon est « étirable à l'infini ».
13. Premier film parlant réalisé entièrement en France par une équipe française.
14. *Poèmes en prose*, Editions Albin Michel, Paris 1958, p. 203.
15. « Accordéon Magazine », n° 17, p. 47.
16. Éléments bibliographiques : Y. Defrance, *Traditions populaires et industrialisation. Le cas de l'accordéon*, in : *Ethnologie française « Ethnologia »*. Revue d'ethnologie et des sciences sociales publiée par le S.E.L.M. avec le concours du C.N.R.S., La Bouëze 1984 ; R. Fischer, *Studien zur Didaktik des Akkordeonspiels. Ein Beitrag zum Instrumentalunterricht*, Bergkamen 1994 ; P. Monichon, *L'accordéon*, Van de Velde/Payot, Lausanne 1985.

Comptes rendus Berichte

Belle programmation

Genève : *Archipel et 98^e Fête des musiciens suisses (8 au 15 mars 1998)*

La présence discrète, mais néanmoins tenace et indéniablement prégnante de l'œuvre de Pierre Henry, *Intérieur/Extérieur*, tout au long du Festival des musiques d'aujourd'hui *Archipel* 1998, à Genève, constituait une métaphore pertinente du rapport de l'auditeur à l'ensemble de la manifestation : on parcourait les concerts, successivement, comme on « parcourait » la pièce à tout instant recréée de Pierre Henry. La « double écoute » qu'il revendique, c'était, chez lui, la proximité même d'un univers proche de son propre studio de composition (l'*Intérieur*), et l'inscription de ce contenu sonore dans un espace construit (l'*Extérieur*). Pour l'ensemble du festival, la « double écoute » était celle d'instantanés uniques – dans

chacun desquels s'expose une conception donnée de la matière sonore, de son rapport au psychisme de l'auditeur —, confrontée à une écoute d'ensemble, qui serait comme la construction d'un vaste monde sonore. Dans ce sens, il serait plus approprié de parler de « triple écoute », dans la mesure où ce qui a été entendu, soumis dans les jours qui suivent à l'épreuve de la mémoire, de ses affinités et de ses oublis, constitue une troisième écoute de ce qui a été éprouvé, la plus riche peut-être, qui permet de se faire une idée des tendances musicales en cette fin de siècle.

Un tel festival appelle un jugement à trois niveaux : regard porté sur la qualité de chaque manifestation, estimation de la pertinence des choix opérés lors de la programmation, et enfin analyse de la place de ce festival dans la Cité, non seulement celle de Calvin, mais celle des musiciens du monde.

Commençons par la place dans la Cité. Lorsque, comme on le verra plus loin, l'analyse de détail confirme la haute tenue artistique du festival, Archipel 1998 prend des allures de fronde. Pour la première fois sans doute depuis des décennies, une manifestation musicale a revêtu à Genève une dimension politique — malgré elle, peut-être, mais de manière incontournable. Plus exactement, et sans pathos aucun, une pulsion de vie, spasme salutaire dans un climat de mort par ignorance (au double sens d'une musique que l'on ignore en la délaissant et en méconnaissant ses « vertus »). Que, chose impensable il y a peu, des coupes claires dans les subventions à l'enseignement musical aient pu être décidées brutalement l'an dernier par les autorités révèle en effet bien davantage qu'une attitude arbitraire, voire cynique, face à la nécessité d'économiser. C'est le pouvoir de *catharsis* de la musique qui est ignoré. Les programmes de la première saison de l'Orchestre de la Suisse romande « nouvelle manière » semblent confirmer cette tendance : l'essentiel de la musique du 20^e siècle qui y est jouée postule la stabilité de la forme, l'aubade à des principes musicaux immuables, qui s'écoutent assis, le cœur légèrement pincé. Ernst von Dohnanyi, Gottfried von Einem, Carl Orff, Frank Martin ou Nino Rota apparaissent comme des figures de proue. Lorsqu'on joue Lutoslawski, c'est la figure classique de son *Concerto pour orchestre* que l'on privilégie. Et lorsqu'il s'agit de Beethoven, l'aspect mélodieux de la *Pastorale* et du *Concerto pour violon* l'emportent. Deux rues plus loin, au Grand-Théâtre, on en vient même à ériger *Hamlet* d'Ambroise Thomas et *Les Fiançailles au couvent* en exemple d'« audace » artistique.

Ce ne sont que des exemples, mais ils sont lourds de sens, à l'heure où l'on murmure que ces institutions, via le répertoire qu'elles défendent, détiennent

une « légitimité historique » qui leur épargnerait des coupes budgétaires trop saignantes. La sensiblerie et le divertissement ont pris le dessus, augmentés de la double distanciation calviniste et cartésienne.

Parler de *catharsis* à propos du festival Archipel 1998 est peut-être lui attribuer une portée trop restrictive. Il n'empêche que cette semaine musicale était le lieu de toutes les interrogations, celles que manifestait André Malraux quand il affirmait : « L'art vit de sa fonction, qui est de permettre aux hommes d'échapper à leur condition d'hommes, non par une évasion, mais par une possession. Tout art est un moyen de possession du destin. Et l'héritage culturel n'est pas l'ensemble des œuvres que les hommes doivent respecter, mais de celles qui peuvent les aider à vivre. » (André Malraux, *La politique, la culture*, Gallimard, Folio/Essais, Paris 1996)

L'idée de la possession peut très bien servir de critère à l'analyse de la programmation, de sa continuité et de ses ruptures. Archipel 1998 ne ressemblait pas à Archipel 1993, où la conjonction des langages de György Ligeti et de György Kurtág montrait les intersections, les origines communes, le rapport à la musique de Béla Bartók, bref, la « possession » commune, sorte de langue maternelle partagée d'où s'opèrent les divergences. Rien de tel avec Archipel 1998. Cette édition jouait plutôt sur les divers niveaux de la sensation de possession vécue par l'auditeur, pour l'heure également souvent spectateur. Tout se jouait dans la proximité des différences, à commencer de manière très symbolique par le croisement initial d'Archipel et du Festival de jazz de l'AMR. Et puis, comment se laisser posséder par l'œuvre de Pierre Henry de la même manière que par celles de Georges Aperghis, Xavier Dayer et Michael Jarrell, avec la sensation d'introspection croissante qui leur est liée ? Comment aborder quasi simultanément des genres aussi discordants entre eux que les productions pédagogiques de Victor Fluesser, la « spatialisation sonore » de l'accompagnement de *Metropolis* réalisée par Martin Matalon, les effets surréalistes de *Déserts* d'Edgar Varèse ou l'allégresse de Magnus Lindberg, flirtant à la limite extrême du bon goût ? Les choix étaient ici ceux des coups de cœur, du bouillonnement, de la pulsion de vie donc. Pari largement réussi.

Entrer dans le détail des productions, c'est d'abord jeter l'ancre chez Pierre Henry. Jean Prévost, directeur du Festival, dit lui avoir fait visiter mille lieux avant qu'il ne choisisse le vaste quatrième étage du bâtiment de l'École supérieure d'art visuel, où il pouvait de jour en jour créer un univers totalement baroque, celui de la « perle rare » du mot portugais « barocco », celle que l'on cherche sur la table de mixage,

pousse vers la marge sans jamais tomber dans l'excès. L'attitude même du compositeur, partie intégrante de chaque représentation, était source supplémentaire de sens.

La musique de Georges Aperghis, en comparaison, procurait une sensation inverse. Ce qui procède par augmentation chez Henry se résout dans la diminution, dans la raréfaction chez Aperghis, comme l'illustrent les *Mono-manies* pour voix seule, plus encore les très belles *Quatre pièces fébriles* pour marimba et piano, et à l'extrême, *Les guetteurs de son* pour trois percussionnistes. Il y a quelque chose de rocaillieux



dans cette musique, comme si, craignant que le son soit toujours trop incarné ou trop plein, le compositeur lui imposait un filtre. En ce sens, le théâtre musical d'Aperghis, incarné notamment par *Sextuor pour cinq voix de femmes et violoncelle*, en est peut-être l'aboutissement ; c'est une œuvre qui « use » l'auditoire à force de subtiles redites, lui imposant également un filtre.

Quant au jeune Xavier Dayer, il a présenté deux œuvres qui traduisaient un monde intérieur très riche, d'orientation plutôt méditative. *L'Hommage à François Villon* pour chœur et ensemble, en particulier, investissait la biographie du poète d'un contenu musical, en en soulignant les aspects à la fois les plus saillants et les plus paradoxaux. Musique facile d'accès, touffue encore par endroits, de celles qui veulent tout dire, mais extrêmement prometteuse.

L'audition des très rares *Déserts* de Varèse, sous l'alerte baguette de Jürg Wyttenbach, aura été un grand moment. Et si l'on peut sérieusement regretter que les *Nachtfragmente* du merveilleux musicien qu'est le chef d'orchestre et compositeur Emilio Pomarico aient été évincés pour laisser la place au *Trio à cordes* quelque peu laborieux de

William Blank, l'émergence du *Trema* pour violoncelle solo de Holliger a stupéfié l'assemblée. L'instrument s'est ensuite vu servir de main de maître par François Guye, dans une des nombreuses pièces de Michael Jarrell présentées au cours du festival : ...*chaque jour n'est qu'une trêve entre deux nuits...*, ...*chaque nuit n'est qu'une trêve entre deux jours...* Sans doute la plus subtile et raffinée, avec les *Rhizomes* arachnéens servis par la technologie de l'IRCAM. Et si, davantage peut-être que la musique de Martin Matalon elle-même, toute en effets de manche, l'accompagnement du film visionnaire *Métropolis* de Fritz Lang aura donné la pleine mesure des possibilités techniques de spatialisation du son et révélé l'Ensemble Avanti!, c'est à Victor Fluesser et tous ceux qui l'ont assisté (Isabelle Mili, Luc Fuchs, François Creux notamment) que revient une mention exceptionnelle : le « concert des 6 à 106 ans » était l'incarnation de la musique contemporaine vivante, telle qu'on peut la rêver, et qui plus est jouée par des enfants.

Reste la 98^e Fête de l'Association suisse des musiciens (ASM), avec ses deux parcours « Tendre l'oreille ». Et là, il faut bien avouer que grande est la perplexité. Un coup de foudre tout de même, d'abord : *Wanzen-Serenade* de Thomas K. J. Mejer, avec son mélange d'odeurs âcres de bois et métal auréolées de notes ténues, ambiance propice à la concentration sur le parcours du souffle de l'instrument au récepteur. Une mention également pour les *Hörlinien – Ohrgänge*, modèle d'interaction triangulaire entre l'interprète, l'auditeur et la partition, dans une réalisation sonore originale (un appartement dans lequel l'auditeur se promène et se voit confronté à des musiciens qui réagissent à ce que leur diffuse par casque une bande préenregistrée). Ambiance forte : on songe au temps s'écoulant tel un insoutenable « goutte-à-goutte » dans le *Stalker* de Tarkovsky. Pour le reste... L'obscur *Klangzoo* de Wolfgang Heiniger sentait le déjà-vu, tout comme les installations vidéos du *Week-end* de Pius Morger, et pis encore, le *Nachtluft* d'Andres Bosshard, Günter Müller et Jacques Widmer, d'un ennui soporifique. *La puce à l'oreille* de Peter Streiff n'était guère plus convaincante dans l'absence de tension qui en résultait, *Tendre l'oreille* de Thomas Kessler pouvait se résumer à des murmures et grondements, et *Une table pour trois* ou *La Troïka s'ennuie* de Jacques Demierre, malgré le talent des interprètes, ennuyait surtout une partie du public.

Y a-t-il, dans ces réalisations ayant abondamment recours à des arts complémentaires, des artifices et des détournements de sens, une fuite manifestant une difficulté – répandue à l'époque contemporaine – à construire un dis-

cours musical ? Y a-t-il un refus de ce dernier, hérité notamment de la poésie sonore et de sa méfiance à l'égard du langage articulé ? En ce sens, le *Passage politique* de Bernhard Batschelet symbolisait parfaitement ce hiatus, articulant un sibérien « no emotions, please » sur fond d'orgasme radiodiffusé. Disons qu'il est simplement dommage que la contribution de l'ASM et de ses membres à Archipel 1998 se soit limitée à cet aspect pour le moins réducteur de la production musicale.

Jacques Nicola

Der Interpret als Komponist

Musikforum Zug: Porträt Thomas Demenga

In Schubladen passt seine Musik nicht, obwohl er häufig mit Zitaten aus der Musikgeschichte arbeitet. Postmodern-gefällig greift als Etikett ebenfalls daneben. Thomas Demenga, als Cellist ein gefragter Interpret und Lehrer, wurde vom Musikforum Zug als Komponist vorgestellt, der mit seinen klang-sinnlichen, oft einem eigenständigen Minimalismus verschriebenen Werken das Publikum faszinierte.

Das Porträtkonzert hatte in Zug nicht nur ein bedeutsames Vorspiel, sondern zudem einen wirklichen Vorfilm. Roman Brotbeck war als Präsident des Schweizerischen Tonkünstlervereins angereist, um dem Musikforum Zug, insbesondere dem Gründerteam Matthias Müller und Magda Scherzmann, den erstmals verliehenen Preis Marguerite de Reding zu überbringen (siehe auch Rubrik STV, S. 29). Damit wurden die attraktiven und unkonventionellen Veranstaltungen des erst vierjährigen Musikforums Zug zur Förderung und Vermittlung Neuer Musik als beispielhaft ausgezeichnet. Dass ihre Programme wirklich Ungewöhnliches bieten, bewies der Videofilm *Coniunctio* von Edith Jud, der Einblicke in die Arbeitsweise der Musikerinnen und Musiker der Forums gab. Aktueller Schwerpunkt war die Zusammenarbeit mit Thomas Demenga, dem das insgesamt vierte Porträtkonzert gewidmet war.

Thomas Demenga, 1954 in Bern geboren, kam nicht durch ein Kompositionsstudium zum Komponieren, sondern neben seiner intensiven Konzerttätigkeit als Interpret. Dieser spezifische Zugang manifestiert sich einmal darin, dass er als Komponist ebenfalls gerne von bestehenden Vorlagen ausgeht, sie als Anknüpfungspunkte für seine musikalischen Vorstellungen verwendet und dadurch weiter-«interpretiert». Wie beispielsweise in seinem Solostück für Violoncello *Aus den Fugen*, wo er Bachs Thema aus dem *Musikalischen Opfer*,

das ja eigentlich ein Thema Friedrichs des Grossen ist, seinerseits weiterspinnt, in neue Klangfelder einbettet, darüber improvisiert. «Ich fing an, mit dem elftönigen Thema zu spielen, <harmonisierte> jeden Ton mit einem anderen elftönigen Akkord, stellte elftönige Reihen auf, transponierte das Thema um einen halben Ton und liess zugleich das Original fünfmal langsamer dazu erklingen.» Entstanden ist ein farbenreiches Stück mit einer klaren formalen Anlage, von der Cellistin Imke Franke inspiriert gespielt.

Palindromanie (1994/98) für drei Streichinstrumente und drei Bläser, das zentrale Werk des Programms, zeigt ebenfalls gleich zu Beginn, woher es sein Tonmaterial bezieht: es ist der Satz für Streichtrio (opus posthumum, komponiert 1925) des modernen Meisters im Kontrapunkt, Anton Webern. Ging es Webern in seinen Kompositionen um absolut präzise Strukturen, bekennt sich Demenga klar zur offenen Form. *Palindromanie* lässt sich nämlich in zwei Teile zerlegen und kann sowohl als Streichtrio wie als Fagott- oder Bassklarinetten trio aufgeführt werden. In Zug wurde aus Streichtrio und Bassklarinetten trio im Laufe des Abends ein Sextett zusammengesetzt. Diese Komposition der Komposition ergab für die Zuhörerinnen und Zuhörer eine dreifache Hörperspektive, was Raum gab für ein analytisches Einhören in die verschiedenen Schichten des Werks.

Palindromanie spielt bereits im Titel auf das verwendete Kompositionsverfahren und dessen obsessive Übersteigerung an. Sind Palindrome in der Literatur Worte oder Sätze, die vorwärts und rückwärts gelesen den gleichen oder überhaupt einen Sinn ergeben, findet man Palindrome in der Musik vor allem in kontrapunktisch ausgeklügelten Werken, zum Beispiel als Krebsform eines Themas. Demenga nimmt mit den 24 Takten des Webernschen Streichtrios gleich ein ganzes Werk, das die Streicher im Krebs vom Ende her, die Bassklarinetten zwar in gewohnter Richtung, aber mit mehr Freiheiten von vorne nach hinten durchwandern. Der erste Teil basiert somit auf der palindromischen Version des Tonmaterials, das zu neuen Motiven gruppiert und in repetitive Strukturen eingearbeitet ist, wobei diese Motive stetig verschoben und immer wieder anders gegeneinander gestellt werden.

Dieser minimalistische Beginn erinnerte an das frühe Werk für Viola und Violoncello *Duo? o, Du...* (1985). Hier entwirft Demenga, aufbauend auf einer speziellen *scordatura*, statische Klangfelder mit den typischen rhythmischen Verschiebungen und Verzahnungen, die abrupt ihren Zustand wechseln, dann abbröckeln, sich verlaufen. Diese Klangfelder sind jedoch geschickt verbunden in einem dramaturgischen

Bogen mit explosivem Ausbruch, Wiederaufnahme und Transformation der Klangfelder in tänzerische, walzerhafte Figurationen. Bleibt dieses Streichduo weitgehend in den Grenzen einer atonalen, persönlich gefärbten *minimal music*, geht *Palindromanie* darüber hinaus. Nachdem das Streichtrio sein Palindrom beendet und am Anfang angekommen ist, überführt Demenga den minimalistischen ersten Teil mit kaskadischen Laufpassagen allmählich in einen experimentellen zweiten, in dem die Klangfarben erkundet werden. Dieser zweite Teil wirkt nach dem motivisch stringenten, kontrapunktischen ersten wie dessen Dekonstruktion, wie der Ausbruch in freie Klangräume, in improvisatorische Gefilde. Die Interpretinnen und Interpreten des Musikforums Zug – Egidius Streiff (Violine), Mariana Doughty (Viola), Imke Franke (Violoncello), sowie Matthias Müller, Franco Tosi und Martin Weber (Bassklarineten) – spielten das Werk in allen drei Fassungen mit beherztem Drive und Präzision.

Das unmittelbare, spontane Erkunden von Klangwelten ist für Thomas Demenga ein wichtiger Aspekt seines Komponierens. «Obschon ich jedes Mal peinlich berührt bin, wenn klassische Musiker versuchen, Jazz zu spielen (einige wenige Könner ausgenommen), fühle ich mich immer wieder vom Jazz stark angezogen und beeinflusst.» In *solo per due* (1990) für zwei Violoncelli arbeitet er einerseits mit einem aus Improvisationen hervorgegangenen Thema, gibt andererseits auch den Spielern Raum zu Improvisationen. Die Klangerkundungen verfestigen sich immer wieder zu repetitiven Mustern, über denen eine Stimme «improvisiert». *Solo per due* lotet die Möglichkeiten des Instruments von perkussiven Bogenstrichen über Flageolets bis zum Cello als auf den Knien liegendem Pizzicatoklavier aus und gibt den Spielern zudem noch Gelegenheit, sich musikalisch zu betätigen.

Coniunctio für Flöte und Bassklarinete (1998) war dasjenige Stück, das Thomas Demenga im Auftrag des Musikforums Zug komponierte. Es zeigte ihn von einer sehr verinnerlichten, meditativen Seite. In ruhigen, lange Bögen ziehenden Melodielinien entsteht eine einfache Musik, die mit minimalem Aufwand eine starke, elegische Stimmung evoziert.

Der Interpret als Komponist – vielleicht gerade am Ende des arbeitsteiligen 20. Jahrhunderts eine produktive Konstellation, um den sich verlaufenden Traditionsfäden der Moderne in einer Synthese – mit Seitenblick auf B.A. Zimmermann – neues Leben einzuhauhen. Im Falle Thomas Demengas jedenfalls zeigte sich die Tradition als fruchtbarer Nährboden für erfrischend neue Werke.

Roland Schönenberger

Hühnermanns Sterben

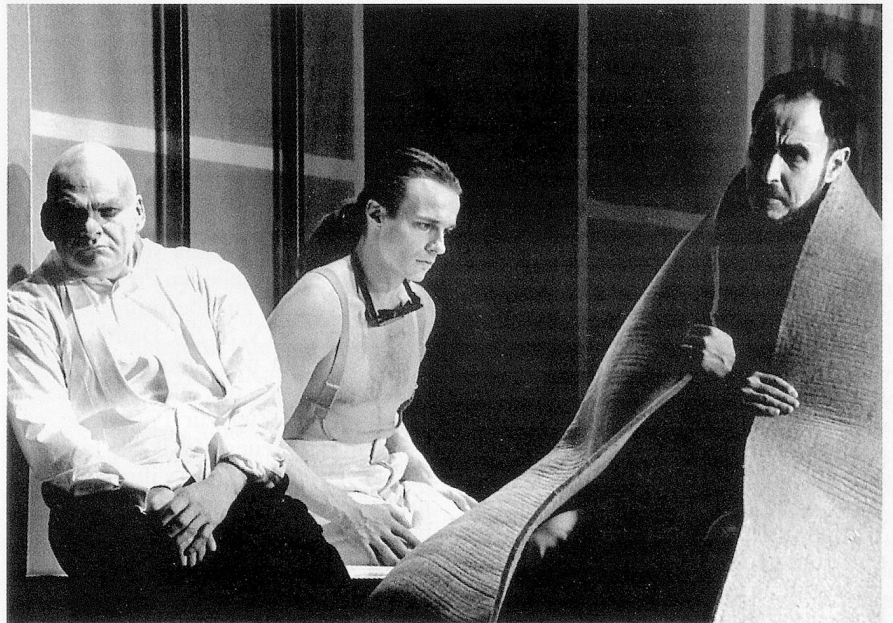
St. Gallen: UA der Oper «Stichtag» von Daniel Fueter und Thomas Hürlimann

Zuletzt wird Damunts Zwölftonreihe immer kleiner, ehe sie – und er mit ihr – auf einem Ton erlöscht. In diesen letzten Takten der vom Stadttheater St.Gallen am 7. Februar uraufgeführten Oper erweist die Musik ihren fundamentalen Sinn: sie allein ist es, die diesem Sterben eine gewisse Anteilnahme sichert, dem Tod seine Würde menschlicher Erfahrung zurückgibt. Zuvor ringt Damunt während des ganzen Stücks mit dem Tod. In Räumen, die das Sterben als Fließband-Angelegenheit kannten: «Ein ZUCK Betäubung ZACK / Der Stich / Er schlitzt den Hals / Das Blut / Spritzt aus / Die Federn / Sind rasiert / Der Darm / PFLO PFLOPF herausgekorkt / Die Füsse ab der Kopf geköpft / PIFF PAFF die Spritze rein / Gewürz Geschmack / Geschmack muss sein / Und SCHWUPP DI WUPP / Das Plastik drum / Das Siegel...»

Der sterbende Mensch ist Hühnerfabrikant Damunt, an Krebs erkrankt, aus dem Spital geflohen, um noch einmal

absolutistischer Herrscher über ihren Betrieb, seelisch verankert in einem eigenen Wertekodex von unternehmerischem Egoismus, rigider Arbeitsmoral, wirtschaftlicher Tatkraft und stolzer Moral. Keine sehr erfreuliche Welt, man mag ihr nicht nachtrauern, noch sich auf die kommende freuen: Früher stank es in dieser Tierfabrik, die künstliches, der Mast günstiges Frühlingsklima erzeugen konnte, nach Hühnermist, jetzt hat es Ratten. Und auch ihrem Exponenten Damunt wird kein dramatisch-schöner Untergang vergönnt, in dem er wenigstens dem hoffnungsvoll Neuen Platz machen könnte. Insgesamt ein erbärmliches Sterben, weder pittoresker Fürstentum noch gefühlsbeladene Tragik einer Identifikationsfigur.

Sein 14-jähriges Schauspiel hat Thomas Hürlimann komplett (mit einer unter Autoren nicht unbedingt üblichen Grosszügigkeit dem eigenen Werk gegenüber) umgearbeitet. Entstanden ist ein Libretto aus knappen, gedrängten Versen, manchmal reimend, oft im Spiel mit Assonanzen sich voranspinne, mit einer eminent musikalischen Sprache und einer grundsätzlichen Ambivalenz von Pathos und Groteske: «Die Halle eins: c'est Moi! Ich / Damunt der Hühnermann / Ein kühner Mann: le roi / Est



V.l.n.r.: Werner Hollweg (Damunt), Rolf Romei (Erler), Philippe Kahn (Horat)

© Tanja Dorendorf

sein Lebenswerk, seine industrielle Hühnermästerei zu sehen. Er trifft sie zerstört an, ausgeweidet, in Einzelbestandteilen verkauft. Ein vom Krebs gezeichneter, kahlköpfig taumelnder Baumstamm ist dieser Damunt, der sich mit seinem eigenen Tod noch ganz und gar nicht abfinden will (imposant gegeben von Werner Hollweg). Mit ihm endet eine Welt: «Stirbt ein Mensch / Stirbt eine Welt» lautet die erste Zeile, mit der Thomas Hürlimann den Radius angibt, den sein Text erreichen soll. Es ist die Welt der Industriepatrons,

mort / Das Tor / Macht zu. Will nix / Mehr sehn. Muss hier / In meiner Trümmerwelt / Zugrunde gehn, verenden wie / Ein Tier...» Und eng folgt dieser Lyrik Daniel Fueters Komposition. Nicht distanzierend kommentieren will sie, sondern unmittelbar und ungebrochen den Text überhöhen: «Der Oper geben, was ihr gebührt» war eine Devise seiner Arbeit. Dafür ist einiger Aufwand nötig. Ein grossbesetztes Orchester im Graben, ein wandelndes Saxophonquartett und ein Bühnenorchester dienen zur klanglichen Cha-

rakterisierung von Hürlimanns Personal (ausserordentlich engagiert spielt das Sinfonieorchester St. Gallen unter Eduard Meier). So ist Damunts Gesang vor allem in Blechklänge gekleidet, als Ausdruck seiner inneren Stimme dient das Saxophonquartett. Holzbläser zeichnen seine Frau Sissi (Brigitte Bauma), eine konventionell liebende Industriellengattin, die vom Geschäft ihres Manns natürlich nichts versteht und doch alles gut meint. Der Ärztin Dr. Katzbach (Terhi Kaarina Lampi), kettenrauchend und in rätselhaftem erotischem Konnex zu Sissi stehend, wird ein Cembalo zugeordnet, und der Sterbengel Schwester Carmencita (Julia Juon) tritt gar mit süssen Glocken und Harmonium auf. Dazu kommen der junge Erler als selbsternannter, selbstverliebter Damunt-Nachfolger (Rolf Romei); der alte Säuer Horat (Philippe Kahn), seine Frau (Liane Keegan) und ein Chor mit altgriechisch anmutender Funktion. Sie alle stehen beim erfahrenen Dramatiker Hürlimann in einem komplexen, auch im Detail durchdachten Beziehungsgeflecht, zu dessen Differenzierung Fueter eine breite Palette musikalischer Rede aufbietet. Von Damunts Pathos und Exaltation in Gestammel und Falsett bis zum statischen Chorgesang, von schlichter Klangmalerei (Schlagzeuglärm imitiert vorbeifahrende Lastwagen) bis zum Rameau-Zitat (gleichsam ein postmoderner Einbruch in Damunts überlebte seriöse Welt) reicht das Spektrum.

Gross also ist der expressive Aufwand, erkennbar auch die kalkulierte Rhythmisierung des formalen Aufbaus mit relativ klar getrennten Einzelnummern und einer über die fünf Akte anhaltenden Tendenz zur zunehmenden Verdichtung, Verknotung und Verwirrung. Viel gibt es zu betrachten und zu hören bei diesem neuzeitlichen Jedermann. Doch trotz all der tatsächlich eindrücklich kunstfertigen kompositorischen Arbeit: Eine anhaltende Faszination will sich nicht recht einstellen. Liegt's am Sujet der Hühnerfabrik, zu der man so gar keine Beziehung aufbringen mag? Liegt's an der mangelnden Textverständlichkeit? Liegt's an Regie und Bühnenbild (Reto Nickler, Karel Spanhak), die sich etwas halbherzig für eine Stilisierung entscheiden und etwa dem Schock der leergeräumten Fabrikhalle mit einem eher undefinierbaren Metallgerüst kaum Nachdruck verleihen können? Oder liegt's doch an der Musik, die mit ihrem Aufwand und ihrem entschiedenen Willen zur vielschichtigen Opernhaftigkeit ihre dramatische Eindeutigkeit bisweilen zuschüttet? Wäre vielleicht eher die Form eines süffigen makabren Musicals angebracht gewesen? Dem stünde allerdings entgegen, dass Hürlimann bei aller Groteske durchaus nicht karrierieren will, sondern dem Thema des Todes in einer gefühlsexfremdeten Welt die Aufmerksam-

keit ernsthafter Tragik schenkt. So stirbt der Hühnermann letztlich doppelt einsam, spurlos und unbeweint als gewöhnliches Opfer des schrecklich bedeutungslosen Krebses.

Michael Eidenbenz

Bewusst naive Blicke

Zürich: UA von Mischa Käfers Liederzyklus «The hard core of beauty»

Unser ganzes Jahrhundert kennt die Lust nach Naivität: Verfeinerung ruft kompensatorisch nach Unmittelbarkeit. Kinder – ihnen galt schon früh das besondere Interesse moderner Kunst – bringen weit Entferntes oft in überraschende Nähe, paradox rückt dabei das Nächstliegende in die Ferne, Alltägliches wird blitzartig fremd: Auf Kinderfragen wissen die gebildeten Erwachsenen, verwirrt, keine Antwort. Was die moderne Kunst dort plötzlich an Unmittelbarem fand, suchte sie bald auch anderswo, bei Bildern von Geisteskranken etwa oder bei Werken von sogenannten Primitiven. Auch das Schaffen des Zürcher Komponisten Mischa Käser gehört in die Linie jener Suche nach dem Naiven: Seine Musik hat sich an der Poesie des Lyrikers und Kinderarztes William Carlos Williams entzündet, der ganz bewusst den kindlichen Blick pflegte; in *Stimmen am Rand* oder in der *Musik zu Alexander* thematisiert Käser die Dichtung von Schizophreniekranken mit musikalischen und theatralischen Mitteln; und seine Beschäftigung mit dem japanischen Kabuki-Theater mag für die dritte Gruppe stehen, interessiert sich der Komponist bei dieser durchaus hochkultivierten Kunstform doch weniger für das Formenkalkül denn für die Momente unverstellten Ausdrucks.

Weit Entferntes also kann in überraschende Nähe geraten. So haben ein Kanon und ein Ei nur solange nichts miteinander zu tun, bis sich ersterer um die eigene Achse gedreht hat und letzteres in der Pfanne liegt: Als Spiegelei und Spiegelkanon treten sie in Käfers mikro-dramatischem Singspiel *Nettchen* nach einem Text des grossen Naiven Robert Walser plötzlich zusammen. Solcher Kalauer ist durchaus nicht ohne Tiefsinn; er macht, humorvoll verbrämt, die ebenso überraschenden wie geheimnisvollen Wege sichtbar, auf denen die verschiedensten Dinge urplötzlich in Beziehung geraten. Wohlvertrautes andererseits kann blitzartig fremde Seiten hervorkehren. So wird am Beginn des Liederzyklus *The hard core of beauty* auf Gedichte William C. Williams ein wohlgebauter Klang sich selbst fremd: Der quintige, diatonische Akkord, von sechs Streichinstrumenten gespielt, verstimmt sich immer mehr in Richtung \flat und \sharp , durch seine Ritzen

und Fugen dringen Verschmutzungen ein, gesummte Stimmen zunächst, später das buntscheckige Tönen von Piccolo, Akkordeon, Mandoline, Kontrabass, Schlagzeug. Dem hehren Streichsextett also steht plötzlich ein «Strassenensemble» gegenüber, das kultivierte Sprechen einer Sängerin wird durch unverbildetes Singen von Instrumentalisten grundiert.

Doch natürlich ist Käfers Musik alles andere als naiv, vielmehr macht sie sich das Naive, Unmittelbare zu ihrem Thema, und dies mit teilweise recht manierten Mitteln. Die Aussage Baudelaires, wonach sich der wahre Künstler durch «bewusst wiedergefundene Kindheit» auszeichne, beschreibt recht schön das Ineinander der Notwendigkeit von Reflexion und des Wunsches nach unmittelbarem Ausdruck. Es ist denn auch bezeichnend, dass Käser den bereits 1992 komponierten Liederzyklus für die Uraufführung, die *Die Kammermusiker Zürich* und Katrin Frauchiger unter der Leitung von Marc Kissoczy vergangenen Januar hervorragend betreuten, gründlich überarbeitete; das titelgebende Gedicht wurde dabei gar ganz neu in Töne gesetzt. Zweifelloos spricht dies für einen Zuwachs an Metier, doch hat das kompositorische Handwerk bei Käser gerade auch die Funktion, sich selbst zu problematisieren, um hinter dem Angelernten einen Anschein von Naivität und hinter der Maske des Metiers eine oft überraschende Unmittelbarkeit sichtbar zu machen. Käser selbst verweist gerne auf die späten Engelsbilder Paul Klees mit ihren spontan hingeworfenen Linien von höchster Ausdruckskraft, um seine eigene Arbeitsweise zu illustrieren.

Spontan hingeworfen wirken auch die Texte von William C. Williams, der zu den Vätern der modernen amerikanischen Poesie gezählt wird, und auch sie stellen scheinbar Beziehungsloses unvermittelt nebeneinander. Sein vermutlich berühmtestes Gedicht, *Die rote Schubkarre*, ist gar aufgrund einer eigentlich improvisatorischen Aufzeichnung entstanden: «so much depends / upon / a red wheel / barrow / glazed with rain / water / beside the white / chickens.» Zugleich fasst der kurze Text Williams' ästhetisches Credo in nuce zusammen: Das ebenso alltägliche wie zufällige Arrangement von roter Schubkarre und weissen Hühnern ist nicht etwa auf einen dahinterliegenden Himmel von Ideen abzuklappen, vielmehr hat es seine Wahrheit, die allerdings (sprachlich) erst ins Bewusstsein gehoben werden muss, in sich selbst: Es gebe «keine Ideen ausser in Dingen». Käfers Vertonung reagiert auf dieses Gedicht musikalisch mit ähnlich hingeworfenen, ähnlich heterogenen Gestalten: Ein grobes Pizzicato der Violoncelli bringt die Musik ins Rollen, eine sordinierte Geige sinkt glissandierend äusserst langsam in die Tiefe, im

Schlagzeug tropft ein Rhythmus, der Sopran klagt leise. Das Ohr aber, liebesüchtig, sucht Beziehungen, und durch seine Arbeit geraten die vier Schichten in eine Art Tanz: Es stellt Relationen her oder verwirft sie, sucht Anknüpfungspunkte beim Text oder folgt Verweisen nach aussen. Im Idealfall entwirft das Spiel der Imagination eine neue ästhetische Wirklichkeit, die gleichberechtigt neben dem Gedicht oder auch neben Schubkarren und Hühnern zu stehen kommt.

Wollen sich in diesem Lied verschiedene Strukturen zu einer Einheit fügen, so wird im darauffolgenden *Portrait of a Lady* gerade umgekehrt ein monodisches Gebilde mit sich selbst multipliziert: Verschiedene Instrumente spielen simultan, aber in unabhängigem Zeitmass einen expressiven, rubatoreichen Walzer, es entsteht eine Art kubistische Musik, in der man gleichzeitig in verschiedene Zeitzustände hineinhören kann. Ähnlich wie in Williams' Text, in dem der fragmentarisierte Körper einer Frau mit disjunktiven Jahreszeitsymbolen beschrieben wird, geben die einzelnen Elemente, die untereinander durchaus in Widerspruch geraten können, erst in ihrer Gesamtheit einen Sinn. Einen Chor von LügnerInnen brauche jede Wahrheit, formulierte Kafka einmal. Auch als Ganzes tastet sich der Zyklus auf solchen assoziativen Wegen zu einer Gesamtform vor; gerade die Gattung des Liederzyklus bietet denn auch die Möglichkeit, Widersprüchliches in eine Gesamtform einzubinden. Schon rein äusserlich wird auf Gegensätze immer wieder hingewiesen: Die Texte werden teils im englischen Original, teils in der deutschen Übersetzung gesungen oder gesprochen, einmal sind die Worte ganz in die musikalische Struktur aufgesogen, ein andermal wird ein Gedicht musiklos gelesen.

Die bewusst naiven Blicke von Käser und Williams können sich im Idealfall ergänzen. Dem Dichter etwa sticht eine grosse goldene Zahl 5, die zufällig auf einem roten Feuerwehrauto steht, ins Auge (*The great figure*), der Musiker setzt die Zahl in den Intervallwert der Quinte um, und schon ertönt durch die Parallelführung von Sopran und gedämpfter Bratsche Sirenengeheul – ein durchaus überraschendes Ergebnis, weil der zahlenlogische Weg, auf dem es erreicht wurde, scheinbar nichts mit ihm zu tun hat. Überhaupt fällt die Musik oft in die unterschiedlichsten Sprechweisen, doch meist sind sie maskiert, beschädigt: Ein Blues etwa wird vierteltonig zusammengepresst, ein Walzer erklingt in Zeitlupentempo. So weisen die unzähligen musikalischen Charaktere als fremde Altbekannte doch immer wieder aus dem musikalischen Gefüge heraus. Nicht einfach allerdings ist zu sagen, wo sie ankommen.

Klee, dessen späte Bilder für ihren Verweischarakter legendär sind, schrieb

zum gedanklichen Ort seiner Engelsbilder, es sei dort alles wie bei uns, nur englischer. Interessanter als die Aussage selbst ist die Form, in der er sie niederschrieb: Er setzte den betreffenden Satz in doppelte Anführungszeichen, als handle es sich um ein Zitat im Zitat. Das unendliche Verweisungsspiel also, das auch Käasers Musik in Szene setzt, kann beginnen, und vielleicht kommt es in grosser Tiefe einmal zum Stillstand. Mehreres jedenfalls deutet darauf hin, dass auch archetypische Schichten angesprochen werden sollen: ein Quintbordon etwa transportiert die Aura eines Wiegenliedes (*Young woman*), ein in grosser Höhe hängenbleibendes Geigenflageolet ist von unglaublicher Kälte (*Complete destruction*), die Akkorde von *The hard core of beauty* hingegen leuchten mit betörender Kraft. Ihr harter Kern besteht aus Moll-Dreiklängen, die in die Akkordballungen eingeschlossen sind und dort für Weichheit oder Härte sorgen. Es ist eine der Techniken, die Käser auch in den neueren Werken verwendet hat, so etwa in *Ordoublé* für Orchester, Violine und Violoncello. Und in letzterem Werk ist es ihm auch gelungen, den Reichtum an Gedanken, der in sehr kleinräumig gedachten Strukturen gerne ungehört verpufft, in einen grösseren Atem einzubinden.

Patrick Müller

Tieferer Unsinn zum Apéro

Basel: Hans Wüthrichs «Happy Hour»

Neues Musiktheater: das war einst ein Begriff, mit dem sich die musikalische Avantgarde von der herkömmlichen, etablierten Oper absetzte. Nicht mehr von Mord und Liebe im adligen Milieu wurde erzählt. Alltägliches kam auf die Bühne, das scheinbar Selbstverständliche, ja die Sprache wurde zum Thema – und das Musikmachen selber. Man sprengte die engen Umfassungen der Sparten. Der Auftritt eines Musikers gewann theatralische Qualitäten, die Art, wie er sein Instrument behandelte, und je nachdem wurde dabei gehörig übertrieben. Man nannte das «instrumentales Theater».

Pate stand dabei häufig das Theater des Absurden, Samuel Beckett, Eugène Ionesco mit ihren Ziellosigkeiten und Sprachspielen. Als das Klangmaterial sich zu entleeren drohte, wurde es mit dem Sinn des Unsinn erfüllt. Hinzu kamen Dada und Surrealismus. Möglich schien fast alles. Die Grenzen hin zu Happening und Performance waren fliessend. So manches Klischee landete damit scheinbar endgültig auf dem Schrotthaufen der Musikgeschichte. Die Zeit ist allerdings längst wieder zur Oper zurückgekehrt. Jüngere, nicht nur postmodern gestimmte Komponisten

drängen dorthin. Das Musiktheater geriet damit etwas an den Rand. Manchmal wirkt es fast schon wie eine Kleinkunst.

Wenn sich nun Ende Januar die Ortsgruppe Basel der *Internationalen Gesellschaft für Neue Musik* zu ihrem 70. Geburtstag wieder mit «Neuem Musiktheater» beschäftigte, so demonstrierte sie, wie sehr sie an dieser Tradition der Nicht-Oper hängt, und wohl nebenher auch, dass sich die Neue Musik immer noch kaum die teure Oper mit ihrem Apparat leisten kann. Tut nichts: Die Stücke, die an diesem Wochenende in Basel zu hören und zu sehen waren, wirken immer noch frisch. Die Klassiker des Genres kamen zum Zug: Vinko Globokar, Dieter Schnebel, Georges Aperghis und vor allem Maurizio Kagel, dessen *Mündlicher Verrat* nochmals auf der Unterbühne des Basler Theaters dargeboten wurde. Das Thürmchen-Ensemble, das bezeichnenderweise aus Köln, Kagels Wirkungsstätte, stammt, präsentierte neue Stücke. Das Neue Musiktheater ist also längst nicht ad acta gelegt: Es findet NachfolgerInnen.

Nur ein einziges helvetisches Stück stand auf dem Programm, obwohl die Schweiz durch etliche KomponistInnen in diesem Genre gut vertreten wäre. Aber dieses Stück wurde zentral beim Basler Minifestival: die Uraufführung von *Happy Hour* des in Arlesheim lebenden Hans Wüthrich. Er gehört zu jenen Musikern, die ständig – man möchte sagen: aus Prinzip – die Grenzen überschreiten. Mit dem Ensemble *mixt media basel* hat er sich das sogar zum Thema gesetzt. In Wüthrichs Stück *Das Glashaus* zeigte das Ensemble bereits in den späten 70er Jahren auf eindrückliche Weise, wie sich allein mit Laut- und Körpersprache Herrschaftsverhältnisse darstellen lassen. Das war geradezu ein Programm: Das Absurde und das Gesellschaftskritische stehen nebeneinander. Im Bühnenstück *Leve* von 1992 setzte Wüthrich diese Arbeit auf freiere, assoziativere Weise fort, und da schliesst nun *Happy Hour* an – noch radikaler.

«Happy Hour» bezeichnet zum einen jene glückliche Stunde, da man sich zum Apéro trifft und im Small Talk Banalitäten austauscht. Tatsächlich zeigt die brillante Schlusszene des Stücks eine Partygesellschaft, deren belangloses Getue in lauter *stills*, ruckweise sich verändernde Standbilder, aufgelöst ist. Die Zeit wird so konsequenterweise zum Thema, denn «Happy Hour» verweist zum anderen auch auf die letzte Stunde des Tags, auf jenen kurzen Augenblick vor der Dämmerung, mithin vor dem Tod. Das allenfalls wäre ein gemeinsamer Nenner für diese acht Szenen, die im übrigen wie in *Leve* keinen weiteren «Zusammenhang» haben. Einige davon kommen ganz ohne Musik aus, andere sind von einem

Klangstrom durchdrungen. Mal steht das ganze Ensemble auf der Bühne, mal nur drei Hühner. «Einzig der Zeitraum», so schreibt Gisela Nauck im Programm, verbinde diese Szenen. Ging's in *Leve* darum, wie man den Bühnenraum auf vielfältige Weise durchschneiden kann, so dreht sich *Happy Hour* um das Durchschreiten eben des Zeitraums – und gelegentlich steht an dessen Ausgang der Tod.

Was in *Leve* aber noch eher spielerisch wirkte, geht nun also ins Extrem, hin zum Absurden und Existentiellen, hin zu einem schwarzen Theater. Was ist davon zu halten, wenn fünf Personen versuchen, ohne Gebrauch der Hände ein Buch zu öffnen, allein dadurch, dass sie kleine Ballons zwischen den Seiten aufblasen? Was ist das für ein seltsames Theater, wenn drei Hühner aus ihren Käfigen gelassen werden und dann geruhsam pickend über die Bühne spazieren?

Deutlicher werden Hans Wüthrichs Gedanken dadurch, dass der existentialistische Philosoph Jean-Paul Sartre in den Textvorlagen auftaucht. Es ist ein kleiner – kein plakativer – Hinweis darauf, dass es hier stets ums (ans) Lebendige geht. Handfester werden zwei weitere Szenen: In der einen («O miseria umana») fällt Alltagsschrott vom Bühnenhimmel herunter. Zum lauten Zerkrachen singt ein Vokaloktett einen Text Leonardo da Vincis: «Ihr elenden Menschen, wie vieler Dinge wegen macht ihr euch dem Geld zum Sklaven.» Und in der Szene «O me nura» sind es lebensgrosse Puppen, die kurz durch den Bühnenraum fallen und im Boden versinken, wozu für einen Sekundenbruchteil Orchesterklänge aufgeblendet werden. Das Leben: ein aufgebauschter Augenblick.

Happy Hour ist also ein Stück des tieferen Unsinn, eines freilich, das sich nicht mit Sinnhuberei begnügt, sondern eine wunderbare Balance zwischen Lachen und Erschrecken bewahrt. Es ist ebenso kurzweilig wie langfädig und verwirrt allein dadurch, dass es sich nicht einordnen lässt. Es experimentiert mit neuen Ausdrucksformen, zersetzt Sprache, löst die Zeit auf und provoziert dabei eine andere Form des Sehens und Hörens. Ja, das war's doch auch, was das Neue Musiktheater stets wollte.

Thomas Meyer

Lettres **Zuschriften**

Sehr geehrter Herr Haefeli
Mit grossem Interesse habe ich Ihren Artikel betreffend der Opern Zürich, Basel und Luzern in der *Dissonanz* Nr. 55 gelesen. Erlauben Sie mir, Ihnen für den mit grossem Fachwissen geschriebenen Text ein Kompliment zu

machen. Ihr direktes und offenes Schreiben ist zwar unüblich, aber wohltuend. Besonders dankbar bin ich um Ihre Aussage betreffend Kurt Pahlen. Warum hat dies bis jetzt noch niemand geschrieben? Hat wohl der blinde Glaube an diesen Mann mit der sogenannten Rudelbildung zu tun?

Auf jeden Fall war der Artikel erfrischend und ich freue mich auf kommenden Texte von Ihnen.

Mit freundlichen Grüssen

Reto Parolari

Orchester Reto Parolari (Grosses Schweizer Unterhaltungsorchester)

Rubrique ASM **Rubrik STV**

Adresse: Association suisse des musiciens, 11bis av. du Grammont, case postale 177, 1000 Lausanne 13, tél. 021 / 614 32 90, fax 021 / 614 32 99, e-mail: asm-stv@span.ch

Wahlen an der GV vom 14. März 1998

Vorstand: Daniel Ott (Wiederwahl); Ulrich Gasser (ersetzt Heidi Saxer Holzer)

Hilfskasse: Jean Balissat, Dominique Creux, Francis Schneider, Julien-François Zbinden (alle bisher)

Jury Tonkünstlerfest 2000: Olivier Cuedet, Eric Gaudibert, Mischa Käser, Jürg Frey (Juroren); Laurent Gay, Stephan Schmidt (Beisitzer)

Revisoren: Fiduciaire Holzmann + partenaires (ASM-Rechnung); Susy Hanhart (Stiftungen, CT).

Marguerite de Reding-Preis

Der erste, von der Stiftung Maurice Sandoz vergebene Marguerite de Reding-Preis (40'000 Franken) geht an das Musikforum Zug für seine beispielhafte Vermittlung zeitgenössischer Musik, sowohl im Konzertsaal wie in den Schulen und beim jugendlichen Publikum.

Dankesrede Musikforum Zug

Es ist für das Musikforum Zug eine ganz spezielle Freude, den ersten Marguerite de Reding-Preis in Empfang nehmen zu dürfen.

Es ist heute ein allgemeiner Trend, dass sich engagierte Musiker zusammentun und die Organisation neuer Musik selber an die Hand nehmen. Veranstalter, die es verstehen, durch gute Programmwahl ihr Publikum auch an aktuelle Musik heranzuführen, gibt es zu wenige.

Für einen Musiker bedeutet das aber zuerst einmal ein Umdenken. Nach

mehrfähriger Konzentration auf ein Musikinstrument muss jenes Instrument mit dem Telefonhörer und dem Computer getauscht werden, um Musik zu dem werden zu lassen, was sie sein soll – nämlich: zur klingenden Kunst, die gehört wird.

Dass man zu einer Erweiterung des Métiers gezwungen wird, und zur Musik zusätzlich die Realisation eines Konzertes in den Gedankengang miteinbezieht, ist durchaus bereichernd. Sicher, zuerst spürt man den Gegenwind, der wie eine steife Brise einem ins Gesicht bläst. Doch mit Einsatz und Überzeugungskraft können Taten folgen, und der Wind wird etwas lauer.

Die Situation der aktuellen Kunstmusik ist nicht befriedigend. Eines wissen wir alle: Die Tatsache, dass Musik nicht oder kaum gehört wird, macht uns Musiker nicht glücklich. Die Gründe für diese Situation sind komplex. Schuld alleine dem Publikum zu geben, ist eine zu einseitige und einfache Schuldzuweisung. Was sicher helfen kann, ist eine Kontaktaufnahme und -pflege zwischen KomponistInnen, InterpretInnen und dem Publikum. Wir setzen es zu unserem Ziel und haben damit auch schon erfreuliche Resultate erreicht.

Wir sind bestrebt, nach aussen zu treten und suchen den Kontakt zur Politik, zu kulturellen Institutionen, zu den Medien und zur Wirtschaft. Zusammengefasst: Wir versuchen, vernetztes Denken in vernetzte Taten umzusetzen.

Preise spielen im Kunstbetrieb eine nicht unbedeutende Rolle. Es ist eine Tatsache, dass kulturpolitische Entscheidungsträger sich oft mangels Fachkenntnissen nicht ein eigenes Urteil bilden können. Sie stützen sich auf das Urteil anderer ab. Auch in diesem Sinne ist der Preis für das Musikforum eine sehr wichtige Auszeichnung. Wir merken, dass die Leistungen zu selten fachlich beurteilt wurden. Diese Bestätigung von höherer Warte hilft uns, die Arbeit in Zug mit Rückendeckung fortzuführen.

Der Tonkünstlerverein hat mit dem Marguerite de Reding-Preis einen neuen Preis ausgeschrieben. Erneuerung ist die Grundlage für eine gesunde Entwicklung. Der Begriff des «Neuen» ist heute allerdings sehr belastet. Ist wirklich Neues überhaupt noch möglich? Alles Neue ist möglicherweise nur eine Variation des Immergleichen. Es ist wohl unsere Aufgabe, das Gleiche immer wieder anders zu erfinden. Das Musikforum Zug versucht, neue Wege zu gehen im Bewusstsein, dass es Bekanntes in neuem Gewande ist.

Das Musikforum Zug wird sich bemühen, den Preis einzusetzen, um die Musik zu einer aktuellen Kunstsprache zu machen, die sich für eine sich öffnende, engagierte und kreative Kultur einsetzt. Konkret werden wir den Betrag für das erste Festival 2000 in Zug im