

Auf der Suche nach der Freiheit : Xavier Dayer im Gespräch mit Philippe Albèra

Autor(en): **Albèra, Philippe / Dayer, Xavier / Müller, Patrick**

Objektyp: **Article**

Zeitschrift: **Dissonanz**

Band (Jahr): - **(1999)**

Heft 61

PDF erstellt am: **30.06.2024**

Persistenter Link: <https://doi.org/10.5169/seals-928005>

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.

AUF DER SUCHE NACH DER FREIHEIT

Xavier Dayer im Gespräch mit Philippe Albèra

Xavier Dayer, geboren 1972 in Genf, studierte in seiner Heimatstadt bei Maria-Livia Sao Marcos und später bei Mathias Spaeter in Freiburg Gitarre (Diplom 1996), bei Eric Gaudibert Komposition (zwischen 1991 und 1996), und setzte seine kompositorischen Studien bei Brian Ferneyhough und Tristan Murail in Paris fort.

Nachdem man anlässlich der Uraufführung zweier wichtiger Werke im Rahmen des Festivals Archipel 1998 auf den Komponisten aufmerksam werden konnte (*J'étais l'heure qui doit me rendre pur...* und *Hommage à François Villon*, Gemeinschaftsauftrag von Archipel, Contrechamps und Ensemble vocal Séquence), begann Xavier Dayer die Komposition einer Kammeroper, die am kommenden 1. September im Rahmen des auftraggebenden Festivals Amadeus in Genf uraufgeführt werden soll.

Die Wahl eines ziemlich rätselhaften Textes Fernando Pessoa, der in der Tradition des inneren Theaters Maeterlincks steht, ist bezeichnend: Die Musik Dayers entstammt einer ausserordentlich feinsinnigen poetischen Welt, die sich an der Grenze zwischen Traum und Realität, zwischen Schmerz und Extase situiert. Es gibt bei ihm keine Spur jener technischen *a priori*, jener zur Schau gestellten stereotypen Figuren, die einen Grossteil der zeitgenössischen Musik kennzeichnen: Sein fragiler und in den ersten Werken noch unsicherer Stil sucht das Unfassbare, die Flüchtigkeit des Augenblicks, worin der intensivste und wahrhafteste Ausdruck entstehen kann, jene Epiphanie des Sinns, die das «nackte Fleisch der Emotion» enthüllt, um eine Formulierung Debussys aufzunehmen. Seine Stücke, die sich oft an Dichtung oder Malerei anlehnen (Villon, Celan, Walser, Pessoa, Twombly), vermögen jene düsteren Regionen, denen der Komponist Form geben will, immer besser zu fassen. Er folgt eher dem Leitfaden seiner eigenen Emotion, einem sich in die Zeit einschreibenden Weg der Entdeckung, als dass er das Material durch eine abstrakte Organisation strukturieren würde. Deshalb besitzt die Musik etwas Flüchtiges, als wolle sie sich nicht in eine gegebene Form, in ein wiedererkennbares Schema fügen. In der Walser-Vertonung überlagern sich die Stimmen und Instrumente in freier Weise und gehen eigentliche innere Assoziationen ein, als handelte es

sich um imaginäre Stimmen oder um die Aufspaltung einer Stimme in mehrere: Die harmonisch-metrische Dimension gerät zugunsten der Intensität von Gesangslinie und -kontur in den Hintergrund. Dieser schwebende Charakter begegnet wieder in *J'étais l'heure qui doit me rendre pur...*, einem Stück für Fagott und Ensemble, worin nach und nach eine Konfrontation gegensätzlicher Zustände entsteht. Doch die Beziehung zwischen Solist und Gruppe mit dem Spiel von Schatten und Echos zwischen Solofagott und dem Fagott des Ensembles und mit dem Gegensatz der langen Noten des Solisten und den Einwüfen des Ensembles ist zwiespältig; die nervösen Interventionen des instrumentalen «Chores», welche die Meditationen des Solisten mehrfach unterbrechen, erscheinen gleichsam als Projektionen des letzteren selbst: sie entwickeln dessen zweitrangige Figuren. Es handelt sich weniger um Affirmation oder Konflikt als um eine Form von Irrealität, um eine Folge von Blendungen. Im Stück auf Gedichte Villons erreicht Dayer eine komplexere Artikulation dieser gegensätzlichen Zustände, als verursachte der quälende Ausdruck des Dichters, der an die existentiellen Fragen rührt, ein Zucken der Form. Es sind vielleicht gerade diese Energien und Brüche, diese mit Momenten des Absackens vermischten Augenblicke grosser Dramatik, durch die der Komponist jene von Anfang an gesuchte Formung der Zeit erreicht. Es handelt sich gewiss nicht um eine objektive Zeit, die durch Schemata konstruiert worden ist, sondern um eine gelebte, in jedem Augenblick ausgefüllte Zeit; Suspension, Spannung, Kontinuität, Bruch, Schwung, Unbeweglichkeit: Dayer entfaltet ein Spiel mit zeitlichen Figuren, die den musikalischen Diskurs begründen. Es entsteht ein ganz eigener, an den Augenblick gebundener Rhythmus, der sich traditioneller Analyse entzieht. Zu spüren sind die Ressourcen einer solchen Poetik, das zukünftige Potential, die mögliche Orientierung an einer immer subtiler werdenden Arbeit innerhalb der Texturen, die Befreiung von den Beschränkungen des Taktes und der strikten vertikalen Koordination der Linien, die verstärkte Ausdifferenzierung des Timbres, doch auch die extremeren Dauern und Dehnungen. Dayers Stil tendiert zur grossen Form. Und so überrascht es nicht, dass der Komponist nicht nur von der rätselhaften und



kritischen Welt Pessoa angezogen worden ist, sondern auch durch die Gattung Oper. In *Le Marin* führt die Abwesenheit von jeglicher Handlung und Psychologie im klassischen Sinn des Begriffes zu einer unkonventionellen Dramaturgie, die nur von innen heraus geschaffen werden kann, *durch* die Musik, *in* der Musik. An ihr ist es, die halb stumpfsinnigen Bewusstseinsschichten der drei Wächterinnen zu durchdringen, jener modernen Normen, die durch einen mythenhaften Diskurs, durchaus im Geiste der Moderne, ihre eigene Realität aufscheinen lassen; doch diese ist sogleich – typisch für diesen Dichter – als unreal zu erkennen. Dieses Lichterspiel auf den Flügeln der Zeit, diese feinfühligsten Vibrationen, die die Essenz des Augenblicks zu fassen versuchen, führen zu einer Konzeption der Musik als poetischem Sinn der Existenz. *Le Marin* kann in der Entwicklung Dayers als ein erster Endpunkt gelten (und vielleicht als kritischer Moment). Es findet sich hier jedenfalls die Idee eines Ausdrucks, der den Widerspruch des Realen lebendig zu erhalten vermag, diese Ver- und Enthüllung, die im Zentrum von Pessoa's Poetik und dessen zahlreichen Eponymen steht, einer Dichtung, die zu den faszinierendsten und radikalsten poetischen (und ethischen) Entwürfen dieses Jahrhunderts gehört.

Philippe Albèra

Philippe Albèra: Wie charakterisieren Sie Ihr Schaffen?

Xavier Dayer: Ich sehe in meiner Musik drei Richtungen, die ich bis jetzt in keinem meiner Werke wirklich habe vereinigen können: Einerseits gibt es eine starke Beziehung zur menschlichen Stimme – die mich als solche fasziniert –, verbunden mit einer intensiven Arbeit am Text (besonders deutlich in *Cantique dans la fournaise* von 1997); andererseits arbeite ich mit verschiedenen und voneinander unabhängigen Zeitschichten, wobei eine Instrumentengruppe ohne Rücksicht auf die andere spielt; es handelt sich also um eine Art Schizophrenie, für die ich sehr empfänglich bin (verwendet habe ich diese Technik zumal in der Walser-Vertonung *In hellem stillem Zimmer...* [1996], wo sie offensichtlich mit der Dichterfigur zusammenhängt); schliesslich gibt es die Suche nach instrumentalen Farben, was nichts mit einer «dekorativen» Instrumentation zu tun hat. Dies kennzeichnet alle meine grösser besetzten Werke.

Was genau verstehen Sie unter dem Begriff Farbe?

Es gibt für mich eine Kraft innerhalb der Farbe, die vermittels der Arbeit mit Texturen immer zu einer Auseinandersetzung mit der Realität führt. Es handelt sich bei mir um eine Art fixe Idee, die in meiner soeben vollendeten Oper zu einem Endpunkt gelangt ist. Ich kann sogar sagen, dass die Frage der Farbe, die mich bereits vorher beschäftigt hatte, dank der Arbeit am Text Fernando Pessoa's an Klarheit gewonnen hat. Ich suche einen Umgang mit Klangmassen, mit der Beziehung zwischen An- und Abwesenheit, zwischen Licht und Dunkel, dem man erstmals in meinem Stück für Fagott und Ensemble (*J'étais à l'heure qui doit me rendre pur...* von 1998) oder auch in *Hommage à François Villon* für Chor und Ensemble (1998) begegnen kann.

Wie sind Sie mit der Frage des Vokalen in Ihrer Oper umgegangen: Gibt es eine phonetische Dekonstruktion, also den Gebrauch verschiedener Techniken und vokaler Gesten, oder greifen Sie zu einem «traditionelleren» Lyrismus?

Es bereitet mir Mühe, diese Frage genau zu beantworten. Das Dekonstruktive fasziniert mich, und dies nicht nur von einem rein musikalischen Gesichtspunkt aus: Wer das traditionell geprägte Wort zerbricht, setzt eine grosse Energie frei. Doch wenn ich mit der Stimme zu tun habe, bereitet mir dieser Weg grosse Schwierigkeiten, als würde ich mich gegen

mich selbst wenden. Der Grund liegt vielleicht darin, dass ich von Texten angezogen bin, die diese Art der Arbeit nicht eigentlich zulassen. Gleichwohl habe ich in gewissen Werken, so in *Cantique dans la fournaise* auf einen biblischen Text, die Worte dekomponiert und nur die Phoneme der wichtigsten Begriffe beibehalten; auch in *Hommage à François Villon* habe ich die Wortfolge der Gedichte angestastet, Phrasen oder Wörter ausgetauscht. Als ich die Arbeit mit dem Text Pessoa's begann, hatte ich tatsächlich die Idee einer Stimmenbehandlung, die derjenigen Holligers ziemlich nahe ist; ich wollte zu phonetischen Dekonstruktionen des Textes gelangen. Doch dann wurde mir bewusst, dass ich mich dadurch mit der symbolistischen Epoche, zu der Pessoa's Text gehört, in Widerspruch setze. Ein gegebener Text bestimmt in gewisser Weise seine stimmliche Behandlung.

Heisst dies, dass in Ihrer Oper die semantischen Aspekte gegenüber den strukturellen im Vordergrund stehen?

Ich versuchte, nicht unähnlich wie Debussy, mich an die Stelle des Lesers zu setzen und den Gedankenfluss sich entwickeln zu lassen, der durch die Begegnung mit einem einfachen poetischen Wort, in dem sich die gesamte Energie eines Textes konzentriert, entsteht. Diese Energie möchte ich dem Hörer darbieten, allerdings nach einem Filterungsvorgang, und nachdem sie in meine eigene Subjektivität eingegangen ist; ich möchte also den von ihr ausgelösten musikalischen Eindrücken Ausdruck verschaffen. Um dies zu erreichen, wende ich indirekte Mittel an. In *Hommage à François Villon* beispielsweise habe ich kein Gedicht gewählt, dessen Rhythmus ich von Anfang bis Ende respektiert hätte, sondern ich verwendete sehr unterschiedliche Fragmente, durch die ich meine Lektüreerfahrung wiedergeben wollte.

Wenn man andererseits mit der nackten Realität des Gesangs und einer bestimmten Stimme konfrontiert ist, hat man sich auch mit der Ausbildung der Sänger auseinandersetzen, einer Ausbildung, die in der Vergangenheit verwurzelt bleibt. Es ist schwierig, diese Konventionen in radikaler Weise zu überwinden und verändern: Man fällt sehr bald in einen stark konnotierten Stil, der seine eigenen Bedeutungen hat, zurück. Doch ist genau dies die aktuelle Schwierigkeit: Alles, was man berührt, bringt sofort Geschichte und die verschiedensten Sinnbereiche mit ins Spiel.

Was also tun Sie konkret, um sich dem zu entledigen?

Ich möchte in etwas provokativer Weise formulieren, dass ich das Scheitern pflege, und zwar im Sinne Giacometti's. Ich glaube, dass unsere Beziehung zur Geschichte vergleichbar ist mit der Beziehung der Maler zum Figurativen: Diejenigen, die ein Bild «nachbilden» möchten, sind sehr schnell mit einer Suche konfrontiert, die ins Unendliche führen kann, und dies mit dem andauernden Gefühl, das erträumte Bild nie erreichen zu können. Ich befinde mich in dieser Situation: Bei allem, was ich bisher getan habe, handelt es sich um Versuche, und es würde mich keineswegs stören, wenn sich meine Stücke am Ende alle glichen; es handelt sich einfach darum, dass ich ein fernes Bild nachzubilden versuche.

Gehen Sie in Ihrer konkreten Arbeit also mit Eliminierungen und Retouchen vor, ähnlich Giacometti, der ständig abtrug, übermalte, seine Bilder immer wieder überarbeitete? Werfen Sie ein kritisches Auge auf eine bereits geschriebene Phrase oder einen musikalischen Abschnitt, der dann neu überarbeitet wird?

Ich arbeite in erster Linie mit «Schichten» und im Geiste des Kontrapunktes. Ich habe nie eine konkrete Vorstellung *a priori*, sondern bloss eine poetische Idee. In einem Vokalwerk beispielsweise arbeite ich zuerst, ausgehend vom ge-

wählten Text, einzig mit der gesprochenen Stimme, bevor ich auch nur eine Note schreibe. Dies ist eine erste Schicht. Bei der Komposition der Oper stellte ich zuerst eine rhythmische Struktur von Pessos Text als Ganzem her, ein wenig wie Flaubert dies in seinen Texten tat. Wenn man einen Text immer wieder neu liest, gibt es einen Augenblick, wo man einen kohärenten Rhythmus findet. Ich liebe es, in meinem Schaffen den gegenüber der Wahrnehmung umgekehrten Weg zu gehen. Was die Oper betrifft, so habe ich die vokalen Partien erst in einem zweiten Arbeitsgang geschrieben, und diese «Vertonung» stellt eine zweite Schicht dar.

Ohne Vorstellung von der harmonischen oder kontrapunktischen Konfiguration und ohne Bewusstsein der instrumentalen Textur?

Meine harmonischen Konfigurationen sind Konsequenz der Ausarbeitung verschiedener Schichten. Es gibt sehr wohl eine Harmonik, doch arbeite ich in erster Linie als Polyphoniker, ausgehend von den Beziehungen zwischen den Schichten, und weniger von einer generellen Regel, die innere Beziehungen herstellt. Dies ist gänzlich anti-französisch! Und dies ist auch der Grund, weshalb es für mich so schwierig ist, in technischen Begriffen auszudrücken, was ich tue. Ich denke oft an das, was Soulages zur Farbe blau und zur Farbe im allgemeinen sagte: Für ihn existiert die Farbe blau nicht als solche, sondern nur in Bezug auf das Volumen, das sie ausfüllt, auf die Grösse des Raumes, auf das Licht, das sie entstehen lässt, und es ist einzig dies, was existiert. In derselben Weise existiert für mich kein Akkord, denn es handelt sich dabei um eine ausserzeitliche Struktur. Gemäss dem Vergleich mit Soulages würde ich sagen, dass das Licht der Musik die Zeit ist.

Ein Akkord oder eine Harmoniefolge ist aber nicht eigentlich abstrakt, ganz im Gegenteil...

Für mich existiert sie nur innerhalb eines Rhythmus, so wird sie auch wahrgenommen. Ich kann eine harmonische Struktur nicht unabhängig von ihrer Erscheinung denken. Sie besitzt einen anderen Sinn, je nachdem ob sie als Choral rhythmisiert oder in der Zeit gespreizt wird. Die Noten müssen mit der Zeit verbunden werden. Ich strebe nach einer musikalischen Wahrnehmung, die strukturell an den Hörvorgang gebunden ist.

Wie werden die instrumentalen Schichten gebildet, nachdem die Gesangslinie komponiert worden ist: Werden sie nach einem bewussten oder unbewussten Analyseprozess davon abgeleitet?

Ich habe den Eindruck, dass gegenwärtig alles zu einer Linie führt, als würde ich eine einstimmige Melodie schreiben, selbst wenn man sie nicht hört! Es gibt ein führendes, zentrales Element, worum sich die Intervalle gemäss ihrer eigenen Bedeutung anordnen; sie können eine verstärkende Wirkung haben, oder sie geraten zu ihm in Konflikt. Die innere Struktur der Linie ist von zentraler Wichtigkeit. Ich nehme sie als eine objektive Form, als sei sie von jemandem anderen geschrieben worden, und analysiere sie.

Es gibt für mich einen sehr wichtigen Aspekt, worüber sich die meisten Komponisten ausschweigen, nämlich die grafische Dimension einer Partitur. Sie besitzt für mich intime Bedeutung, und bisweilen bringe ich Änderungen aus grafischen Gründen an. Dies hat nichts mit dem Gedanken einer schönen Partitur zu tun, noch viel weniger mit einem Ästhetizismus, doch glaube ich, dass mit der Zeit eine handwerkliche Beziehung zu den eigenen Partituren entsteht, und man weiss demnach, ob eine Proportion stimmt, ob sie gefällt oder nicht. Der Komponist spielt übrigens immer mit

der Geschichte des Zeichens; ich möchte gar behaupten, dass er daran seine Freude hat. Und die Zeichen als eine Art Personen zu sehen, hat beinahe etwas Kindliches. Ich glaube, dass viele Dinge mit dieser Qualität des Zeichens, das ein unter Musikern so ausserordentliches Kommunikationsmittel darstellt, zusammenhängen.

Gerät dieser Gedanke eines Komponierens mit Schichten nicht in Konflikt oder Widerspruch zur vertikalen Koordination, zur verhältnismässigen konventionellen rhythmischen Behandlung?

Es handelt sich um einen Weg, der noch zu erkunden ist. Ich habe innerhalb dieser Schreibweise meine Freiheit noch nicht gefunden. Für mich wäre das Ideal, eine unabhängige Schicht im Wissen schreiben zu können, dass sie nach dem Modell eines doppelten Kontrapunktes mit anderen Schichten funktionieren kann, ein wenig im Sinne Carters. Im Moment ist die Arbeit in diese Richtung noch bescheiden, denn ich fürchte mich vor harmonischen Resultaten, die mir nicht gefallen oder die ich nicht kontrollieren kann. Dies hat mich beim Komponieren der Oper nicht eingeschränkt, doch wird mich dieses Problem in den Stücken beschäftigen, an die ich bereits denke: Ich suche nach geronnenen Harmonien, nach harmonischen Feldern, die mir eine grössere Freiheit erlauben. In meiner momentanen, einigermassen instinktiven Arbeit handelt es sich um Strukturen, die noch nicht zu Bewusstsein gekommen sind und deren Gefangener ich noch bin. Ich möchte in meinen nächsten Stücken mit vollkommen unabhängigen Strukturen arbeiten, und ich werde dabei Flussformen verwenden, die über die noch in der Oper verwendeten rhythmischen Strukturen hinausgehen. Die Takte stellen für mich übrigens ein Problem dar, und ich gebrauche sie gegenwärtig vor allem zur Phrasierung.

Ich hoffe, dass meine musikalische Welt genügend definiert ist, um eine Form von Freiheit zuzulassen, die derjenigen der polyphonen Musiken gleicht, wo eine vorgegebene Einheit besteht. Strukturen, die mit Ereignissen oder der *écriture* zusammenhängen, liegen mir näher als wiedererkennbare Identitäten wie Themen oder Leitmotive. Die Wahl der Noten eines Akkordes hängt stärker vom Moment ab, in dem sie erscheinen, als von einer funktionellen Verbindung mit einem vorangehenden Akkord. Ich gebrauche regelmässig zwölftönige Akkorde, oft mit grosser Dichte im Zentrum und grösseren Intervallen an den Rändern.

Veranlasst Sie diese Kompositionsweise, die dem Moment eines Ereignisses einen zentralen Platz einräumt, im Hinblick auf die Grossform vorausbestimmte Spannungsfelder oder Beziehungen zu konstruieren, oder ermitteln Sie den Formverlauf erst nach dem Abschluss der Komposition, indem Sie sie abschnittsweise durchschreiten?

Nachdem eine Komposition abgeschlossen ist, lege ich die Seiten der Partitur gerne auf den Boden, um sie von einem Ende zum anderen zu durchschreiten. Doch gibt es nie einen vorab konstruierten Formplan. Dies würde mir absurd scheinen. Ich weiss natürlich, dass es an einem bestimmten Punkt einen Höhepunkt geben wird, doch berechne ich dies nicht auf Millimeterpapier, wie dies einige tun. Eigentlich bilden die Kompositionsstrategien eine Möglichkeit, sich selbst zu stimulieren: einige benötigen Einschränkungen, andere Freiheit... Beim Ausarbeiten der eigenen Prozeduren sucht man eher nach Elementen von Stimulation als nach eigentlichen formalen Mitteln; manchmal gerät man gegenüber sich selber in einen Spannungsabfall, und man muss sich selbst gut kennen, um dann neue Wege zu finden. Dazu dienen Kompositionstechniken in erster Linie! Dennoch werde ich auf technischer Ebene von den Instrumenten selber weit mehr

angeregt als durch kompositorische Vorgänge, die gleichsam abstrakt auf die Instrumente angewendet werden. Es gibt die Identität einer Geige, einer Klarinette oder einer Stimme, die mit sich bringt, dass ein *d* im einen oder anderen Timbre, in der einen oder anderen Lage, im einen oder anderen Kontext nicht dasselbe ist. Es ist die Individualität, die zählt, und nicht die abstrakte Struktur. Dennoch habe ich generelle Schemata, die regeln, wie sich ein Instrument in einem bestimmten Register entwickelt.

Wenn Sie eine grossangelegte Form komponieren, wie eine Oper beispielsweise, gehen Sie trotzdem von einer globalen Organisation aus, oder komponieren Sie anhand Ihrer Inspiration und rein intuitiv?

Die Oper besteht aus acht Bildern, gemäss den acht Stillen im Text Pessoa's. Sie ist in gewisser Weise das «Negativ» des Originaltextes. Bereits von Anfang an kam mir eine Form, die sich in meiner Imagination abzeichnete, zu Bewusstsein; ich wusste beispielsweise, dass das dritte Bild Elemente des ersten aufnehmen wird, und dass diese im siebten als Echo wiederverwendet würden. Es gibt eine Arbeit mit der grossen Form, die strukturell ist. Desgleichen gibt es Elemente, die ständig präsent sind, gewisse Dreitonstrukturen zum Beispiel, die mit der Omnipräsenz der Zahl drei im Text zusammenhängen. Ich habe versucht, unterschiedliche Dreitonstrukturen zu finden, wobei tonale Beziehungen selbstverständlich vermieden werden; auch hier handelt es sich eher um Stimulation denn um eine eigentliche formale Struktur. Konstant sind auch gewisse Instrumentalkombinationen, die immer wiederkehren, so Saxophon und Oboe, Kontrabass-Obertöne und Flöte oder das Solocello und das Cello des Orchesters. Es gibt auch den Gedanken plötzlich einfallender Akkorde, die das Metrum und die übergreifende Einheit brechen. Diese Akkorde entsprechen der ausserzeitlichen Welt, wie sie das Stück Pessoa's repräsentiert, und sie symbolisieren das Unvorhersehbare. Denn *Le marin* befindet sich an einem Nicht-Ort: Die Vergangenheit wird von den Nachtwächterinnen angezweifelt, die Gegenwart ist unmöglich wahrzunehmen, da sie ständig im Fluss ist, und die Zukunft macht Angst. Diese jähren Akzente des Orchesters, die mit äusserst beunruhigender Regelmässigkeit hereinbrechen, symbolisieren ein durch die ganze Oper zunehmendes Angstgefühl, und in diesem Sinne habe ich an das erste Heteronym Pessoa's gedacht, Poes Figur Alexander Search.

Ebenfalls allgegenwärtig ist die fallende Tendenz sämtlicher Elemente: Alles führt in die Tiefe, ständig. Doch handelt es sich dabei um poetisch begründete Entscheidungen, oft durch ein Bild inspiriert, etwa durch dasjenige einer Mutter, die am Klavier Tonleitern übt und dadurch ihr Kind vernachlässigt. Der Gedanke des Klangs als Grund einer Abwesenheit hat mich inspiriert, und zwar indem etwa die Musiker spielen und gleichzeitig affektiv abwesend sind. Dieser Gedanke ist in zahlreichen Gedichten Pessoa's gegenwärtig.

Nach dem, was Sie mir sagen, gewinne ich den Eindruck, dass die poetischen Gedanken, die vom Text, von einer Situation oder einer gelebten Realität ausgehende Inspiration, weit wichtiger sind als eigentlich musikalische Ideen im engen technischen Sinne.

Ja, ich möchte, dass das vom Material Vorgegebene in eine poetische Idee eingeschmolzen wird. Es handelt sich vielleicht um den Gedanken des Madrigalismus, allerdings in einem stark erweiterten Sinne.

In «Le Marin» sind die drei Frauen die einzigen Protagonistinnen der Oper: Sind sie individuell charakterisiert, oder bilden sie eine unauflöbliche Einheit?

Das eine wie das andere, oder auf halbem Wege zwischen diesen. Mein erster Gedanke war, einen grossen Gesang zu komponieren, worin die Stimmen, unter Beibehaltung unterschiedlicher Charaktere, miteinander verschmelzen. Denn es gibt Unterschiede. Jede besitzt eine besondere Rolle und ein eigenes Profil: die eine liebt die Berge, die andere das Meer, etc. In diesen Dunstkreisen, in denen sie sich entwickeln und in denen man vorerst nichts unterscheiden kann, tauchen trotzdem Persönlichkeiten auf. Ich habe dies zumal bei der Verteilung der Tessituren beachtet: Die dritte Stimme singt, ausgenommen gegen Schluss, sehr wenig; die zweite erzählt die Träume des Seemannes, sie übernimmt demnach eine sehr energiereiche Rolle; die erste, ein leichter Sopran, verliert sich in Kindheitserinnerungen, und ihr sehr melodischer Gesang ist voller Leichtigkeit und Freiheit. Neben dieser Charakterisierung durch den Vokalstil verhelfen die instrumentalen Doubles jeder Sängerin zu einer eigenen Persönlichkeit.

Diese drei Frauen sind auf der Suche nach ihrer Vergangenheit, doch ist deren Existenz in Zweifel gezogen. In dem Augenblick, in dem sie ihrer Erinnerung am nächsten kommen, singen sie wirklich, der Schleier des Orchesters zieht sich zurück, und sie führen ein Zwiegespräch mit ihren Doubles. Die Ekstase ist nicht durch ein grosses Orchester-tutti ausgedrückt, sondern durch Konzentration, durch eine Art Skizze. Die Thematik der Ekstase ist im Werk Pessoa's sehr gegenwärtig. Es ist die erste Nachtwächterin, die sie erreicht; von daher rührt die lyrische Struktur ihres Gesanges. Die zweite Wächterin trägt eine grosse Erzählung vor, der ich durch deklamatorischen Gesang Ausdruck verschafft habe; die dritte schliesslich mischt halb gesungene und halb gesprochene Elemente. Es gibt also drei Gesangstypen: das Singen, das Rezitieren und das Sprechen. Strukturell ist alles ternär organisiert, auch das Orchester, das in – wechselnde – Dreiergruppen geteilt ist.

Wie sind die instrumentalen Doubles musikalisch gestaltet?

Als eine Art Schleier, der die Stimme umhüllt, in heterophonischer Art also. Es gibt ein Spiel von Note zu Note, das, basierend auf den Intervalleigenschaften, zu Annäherungs- und Absetzungsbewegungen, zu Anziehung und Abstossung führt: Die Quinte hat die Funktion der Bewegungslosigkeit, die (grosse oder kleine) Terz steht für Bewegung. Wenn man sich von der Einheit des Seins entfernt, kommt es zu Sekunden. Es begegnen hier also gewisse Archetypen! Es gibt eine Unzahl an Mikrostrukturen, die den Diskurs artikulieren. Ich bin vom Gedanken des Fliessens, so wie er etwa bei Joyce begegnet, besonders fasziniert, von der Idee, dass man in einem sehr kurzen Augenblick, selbst wenn man unbeweglich und scheinbar «leer» bleibt, von einer Vielzahl an Gedanken, Bildern, Gefühlen und von Milliarden von Beziehungen durchdrungen wird. Und ich glaube, dass die Musik diesbezüglich eine ausserordentliche Macht besitzt. Deshalb versuche ich, innerhalb eines Wortes zahlreiche Modulationen zu schaffen, Augenblicke, worin sich scheinbar nichts ereignet.

Welches ist die Beziehung zwischen den instrumentalen Doubles und dem Orchester?

Das Orchester spielt, ausgehend vom Solistentrio, beinahe immer eine verstärkende Rolle. Es schafft eine Art Schleier, ähnlich den grobkörnigen Photographien Pessoa's; man möchte einen Ort erreichen, wo sich etwas ereignet, doch das Orchester stört, verhindert die Verwirklichung des Traumes, verunklart das Ereignis. Es gebraucht immer Material der Sängerinnen und der drei Soloinstrumente, das es verstärkt, abschwächt oder zerstört.

Weshalb haben Sie den Text nicht in der Originalsprache verwendet?

Ich habe in dieser Frage fürchterlich geschwankt und dabei viel Zeit verloren. Mein erster Gedanke war, die französische Übersetzung zu verwenden, denn Pessoa selbst hat ihn zu übersetzen versucht, und zudem gibt es einen Bezug zu Maeterlinck, den Pessoa selbst betont: Es entspricht demnach dem Geist des Textes, eine französische Version zu gebrauchen. Auch wollte ich mich dem Text möglichst stark nähern, um ein Gleichgewicht zwischen Text und Musik zu erreichen. Doch während der Arbeit wurde mir bewusst, dass dadurch zu grosse Einschränkungen in Kauf genommen werden müssen, und so griff ich wieder zum Portugiesischen. Allerdings musste ich dabei wegen den Eigenheiten der portugiesischen Sprache zahlreiche musikalische Elemente ändern. Ich hätte also eine andere Oper schreiben müssen, und so bin ich wieder zum Französischen zurückgekehrt. Dennoch habe ich das Portugiesische für die Chöre beibehalten, was im Hinblick auf die Oper selbst und auf den Menschen und Schriftsteller Pessoa Sinn zu machen scheint: Man weiss, dass er zweisprachig war. In gewissen Augenblicken erscheint der Text deutlich, in anderen wirkt er verschleiert, was der Dramaturgie des Textes mit seinem Hin und Zurück zwischen Traum und Realität wie auch der Immaterialität der Stimmen gut entspricht.

Welches sind die historischen Bezugspunkte, die bei der Arbeit mit dieser Gattung eine Rolle spielten?

Ich liebe die Opern Wagners, auch wenn ich keineswegs «Wagnerianer» bin. Beim Hören seiner Opern habe ich den Eindruck, in einem übernatürlichen Universum zu sein, und zwar gerade wegen der Immaterialität der Stimmen, die sich stets zwischen Rezitativ und Arie befinden; dieses kontinuierliche Fließen finde ich auch, wenn natürlich in ganz anderer Weise, bei Monteverdi. Gleichwohl schliesst die Oper den Text oft in geschlossene Formen ein, statt dessen Energie in den musikalischen Fluss einzubringen. Ich könnte diesbezüglich auch Berg nennen. Doch ist es schwierig, diesen Effekt mit der französischen Sprache zu erreichen, da gewisse Wörter sofort und in prosaischer Weise in die Realität zurückführen. Anlässlich der Präsentation eines aus der Oper ent-

nommenen Duos für Sopran und Saxophon in Royaumont habe ich darüber mit Michael Jarrell gesprochen. Allgemein habe ich versucht, der Dialektik zwischen der Erkennbarkeit und Nichterkennbarkeit der Wörter habhaft zu werden.

Wie haben Sie die Prosodie behandelt?

Französisch ist sehr schwer in Musik zu setzen, da die Klanglichkeit schnell artifiziell wirkt. Es gibt Momente ausgeprägter Simplizität, so beispielsweise in den Erzählungen, die meist auf einer Note oder einem einzigen Intervall aufbauen, andererseits aber auch sehr lyrische Passagen mit Arabesken, die durch die Soloinstrumente verziert und verstärkt werden können. In gewissen Abschnitten werfen die Instrumente eine Art Licht auf die Gesangslinie, was natürlich mit dem Text oder der Situation zusammenhängt: Es handelt sich nicht um einen Kontrapunkt, sondern um eine Kolorierung des Gesanges. Anderswo realisiert das Orchester eine Art inneren Zoom. Am Ende ist es ein bisschen wie in Shakespeares *Sturm*, man hebt den Schleier: Die eine Frau stellt die Frage: «Glaubst du an den Traum?», und die andere antwortet: «Nein, nein, ich glaube nicht daran». Es gibt einen kleinen Einwurf der Celesta, eine gänzlich neue, fallende Figur, einen gehaltenen hohen Ton des Violoncellos, das begonnen hatte, und dann einen jähen Schnitt: Es schien mir unmöglich, ein Postludium zu schreiben.

(Aus dem Französischen von Patrick Müller)

Werkverzeichnis

Echos für Klavier (1992/1994) [12']

La Ronde des Heures für Kammerorchester (1994) [13']

3 Chants sur des poèmes de Paul Celan für Mezzosopran und Klavier (1995) [12']

Promenade avant l'éveil für Gitarre (1996) [4'30"]

Tenebrae für 16 Frauenstimmen auf ein Gedicht von Paul Celan (1996) [7']

«*In hellem stillem Zimmer...*» für Mezzosopran, Bass, Flöte, Violine, Violoncello und Akkordeon auf Gedichte von Robert Walser (1996) [11']

Cantique dans la fournaise für Sopran und Elektronik (1997) [9']

«*J'étais l'heure qui doit me rendre pur...*» für Fagott und Ensemble (1998) [8'30"]

Hommage à François Villon für gemischten Chor und Ensemble (1998) [15']

Chant de la première veilleuse für Sopran und Altsaxophon auf Gedichte von Fernando Pessoa (1998) [9']

Dans un lointain sommeil für Mezzosopran, Altsaxophon und Schlagzeug auf Gedichte von Fernando Pessoa (1998) [8']

Sur le parvis de l'invisible (I) für 2 Klaviere (6 Hände) (1999) [3'10"]

to the sea, hommage à Cy Twombly für Altflöte (1999) [5'30"]

Le Marin, Kammeroper für 2 Soprane, Mezzosopran, Altsaxophon solo, Klarinette solo, Violoncello solo und Ensemble (1999) [60']