

Berichte = Comptes rendus

Objektyp: **Group**

Zeitschrift: **Dissonanz = Dissonance**

Band (Jahr): - **(2009)**

Heft 106

PDF erstellt am: **12.07.2024**

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.

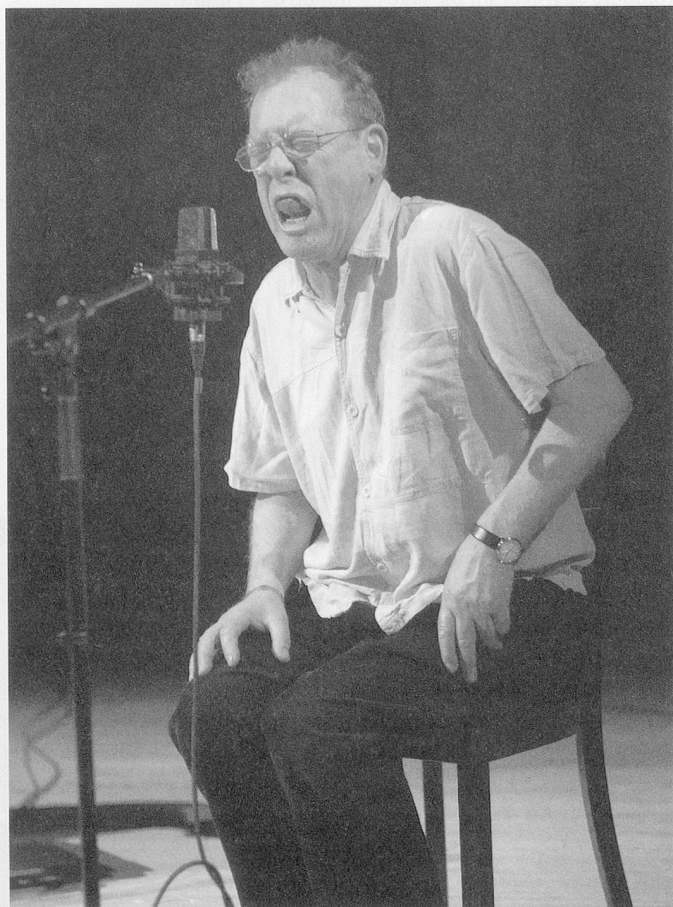
Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Die systematische Speicherung von Teilen des elektronischen Angebots auf anderen Servern bedarf ebenfalls des schriftlichen Einverständnisses der Rechteinhaber.

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.

GENUSSREICHES BEFREMDEN

Das Internationale Symposium «Little Bangs» über Improvisation in Basel (29.-31. Januar 2009)



Phil Minton, Vokalist im Trio TOOT.

Foto: Ute Schendel

«Wenn eine Spezies nicht improvisieren kann, stirbt sie aus». Diesem entwicklungsgeschichtlichen Wort Derek Baileys ist im Internationalen Symposium der Hochschule für Musik Basel die Aussage Frederic Rzewskis über die «kleinen Urknalle (little bangs), die fortwährend neue Welten schaffen» gegenübergestellt worden. Adaptation an neue Welten oder Erzeugung von neuen Universen selbst: zwei Modellfälle improvisatorischen Handelns, die nicht nur an der wissenschaftlichen Tagung des Symposiums, sondern im Besonderen an den dazugehörigen Konzerten vorgeführt wurden. Nun ist es mit musikalischen Fachtagung vielleicht auch nicht anders als in anderen Bereichen: Es wird da interessant, wo sie ihr Fach verlassen. Man kann gewiss endlos im Musikalischen weiterdifferenzieren. Aber vielleicht lernen wir eben gerade etwas, das wir im Spezifischen übersehen, wenn wir improvisatorisches Handeln einmal ganz unmusikalisch ansehen; so setzen wir dieses ja auch täglich ein.

Den Umgang mit improvisatorischer Unvorhersehbarkeit hat im aussermusikalischen Sinne vor allem Toni Wäfler angesprochen, der über intuitive Entscheidungen im Bereich der Luftfahrt oder Kerntechnik referierte. Und es ist zwar just dieser Vortrag, der mir entgangen ist, aber das hindert mich nicht am Eindruck, dass sich die Tagung Interdisziplinärem zu sehr verschlossen hat. Andererseits gibt es gewiss Fach-Namen, die ein Anreiz sind: Fred Frith ist da, und Walter Fähndrich darf an einer Schweizer Improvisationstagung gewiss nicht fehlen. Frith spricht über den nicht auflösbaren Widerspruch von Lehren und Improvisation und wie er damit in seinen eigenen Kursen umgeht; Einzel- und Gruppenübungen, Anekdotisches, die kompetent hingeplauderte Erfahrung eines Experten eben. Das muss nicht unnützlich sein, zumal dann, wenn äusserst strukturierte, ja axiomatische Überlegungen zur Improvisationslehre von Walter Fähndrich nachgeliefert werden. Fähndrich vertritt dezidiert eine Binnenperspektive und sagt: «Über Improvisation forschen kann man nur von innen». Das heisst vielleicht, dass man ein Letztes über Improvisation nur erfahren kann, wenn man darin selbst eine musikalische Praxis entfaltet. Es heisst nicht, dass die Musikwissenschaft sich dem Phänomen nicht objektiv nähern könnte und – wie Nina Polaschegg aufzeigt – angesichts einer neuen Blüte der Improvisation gerade an Festivals für Neue Musik auch muss. Im Sinne einer «produktiven Infragestellung» reflektiert und hinterfragt Sebastian Kiefer Topoi des Improvisatorischen wie Risiko, Spontaneität, Komplexität, Form und Notation oder das Fehlen derselben. Kiefer liefert keine Antworten, sondern führt Fragebewegungen vor, legt rhetorische Schlingen aus, mit denen er festgefahrenen Begriffen den Boden entzieht. So löst er etwa Unvorhersehbares aus einer absoluten Position und bindet es an Hörer- und Spielerwissen oder lässt den Begriff vom Komplexen gänzlich auflaufen: Warum gilt denn, was schwierig zu hören ist, als komplex, während andererseits die kognitiv höchst komplexe Tätigkeit der Gesichtswahrnehmung wie ein Kinderspiel anmutet? Um über Einzelpointen hinauszudeuten, müssten sich diese Punkte allerdings auch Fähndrichs Fragen- und Regelkatalog stellen und an diesem diskursiv verhandelt werden.

Ein nicht unbeschwerliches Leben mit der Improvisation hat ein Radiomacher wie Reinhard Kager. Die Sachverhalte, mit denen er in der «Vermittlung des Unvermittelbaren» konfrontiert ist, lassen sich noch nicht mal mehr als Pointen formulieren: Die freie Improvisation hat's schwer, wer hätte das gedacht. Auch für einen leitenden Redaktor Neue Musik/Jazz gilt in einem solchen Falle: Man kann nicht mehr tun als tun, was man kann.

Der Sprach- und Wissenschaftsperformance von Peter Vittali (Titel: *Die kalte Pracht des Enceladus. Unter dem Ursprung der Improvisation*) habe ich einige der wesentlichsten Erkenntnisse des Festivals entnehmen können. Vittali bricht zu einer astronomischen Reise auf, in deren Verlauf Aspekte des Improvisierens und vor allen Dingen der Suche nach einer Sprache darin aufscheinen. Anhand einer löchrigen Socke zeigt er, dass man im Gewebe des Wissens zwischen den Maschen improvisieren muss, dass aber neues Wissen wie ein Chirurg die Zwischenräume immer wieder vernäht, wenn wir es denn eben schaffen, für jenes die richtigen Sprachen und Zeichen zu finden. Mit räumlichen Verhältnissen, Farben und Tonbeispielen führt Vittali einfache Grammatiken vor, zeigt auf, wie Sprachspiele und Wissensformen sich historisch etablieren und übertönen. In diesem Kontext wird die Aussage, dass eine Handlung «improvisatorisch ist, wenn wir handeln, während wir auf die schriftliche Antwort warten» schliesslich zu einem ergiebigen Diskussionsansatz.

Insgeheim erhofft man sich doch immer auch in Konzerten ähnliche Einsichten; am Festival konnte dies keines der Ensembles

leisten. Das Trio TOOT mit Axel Dörner (Trompete), Thomas Lehn (Analog-Synthesizer) und Phil Minton improvisiert eine Stunde auf höchster Differenzierungsstufe: Bravo und abgehakt. Das literarische Kollektiv mit Peter Weber, Bodo Hell und Michel Mettler unternimmt Ausflüge in den Bereich freier literarischer Improvisation und kehrt einigermaßen beschädigt – aber hoffentlich nicht entmutigt – davon zurück. Denn sieht man sie im Anschluss als «Singende Eisen», mit Maultrommel und geschriebenen Texten auf sicherem Terrain, verliert auch die experimentelle Maske einiges von ihrem ersten Schrecken.

Unter dem Titel «Ensemble Phoenix Basel goes Fluxus» hat Stefan Fricke mit dem Ensemble eine Konzept-Performance mit Stücken von Anfang der sechziger Jahre entworfen. Einen etwas grösseren Aufwand an Probezeit müsste das Konzept erfordern, zumal die Musiker zu grossen Teilen ohne ihr gewohntes und insofern auch schützendes Instrument auftreten. Zur historischen Distanz der bald einmal 50-jährigen Stücke kommen Fragen der emotionalen Interpretationsdistanz hinzu, und die ist schwierig einzuhalten und anzupassen. Ein Ensemble, an die Komplexität von Zeitgenössischem gewohnt, ist möglicherweise erst einmal auf sich selbst zurückgeworfen, wenn ein Stück nur erfordert, aus den jeweils tiefsten Instrumentaltönen bei gleichzeitiger Vorstellung des «dicksten Mannes der Welt» einen musikalischen Ablauf zu bauen (Dick Higgins: *The Fattest Man of The World*, 1963). Funktionieren Stücke wie Yoko Onos *Clock Piece* oder George Maciunas *Music for Everyman* heute noch? Haben sie damals funktioniert? Und was heisst «funktionieren» hier überhaupt?

Mit genussreichem Befremden hört man sich das an und merkt: Es kitzelt schon noch unter der Patina. Sehr hilfreich ist dem interessierten Publikum ohne Zweifel nicht nur der brillante Vortrag von Stefan Fricke zu Geschichte und Begriff von Fluxus gewesen, sondern auch die vielseitige und vergnügliche Lecture-Performance des Komponisten Urs Peter Schneider zum Thema musikalischer Konzepte.

Ich habe hier nicht wenig unterschlagen: die Studierenden-Workshops, die Konzerte und die Veranstaltungen des Basler colloquium 48, womit schon Monate im voraus auf *Little Bangs* hingearbeitet wurde (und einiges wird noch folgen). Für die neue Forschungsabteilung der Hochschule für Musik der Musik-Akademie der Stadt Basel darf *Little Bangs* zweifellos als ebenso lehr- wie erfolgreiches Grosseperiment verzeichnet werden.

ANDREAS FATTON

LEBEN WIE EIN KÜRBIS

Minifestival Giacinto Scelsi in der Dampfzentrale Bern (4.-6. März 2009)

In kleinen, konsequenten Schritten entwickelt sich die Dampfzentrale zu einem Berner Zentrum für zeitgenössische Musik. Als eines der Standbeine dieses von Christian Pauli erklärten Konzepts sollen sich Minifestivals etablieren, die bisher mit «Cage & Co.» im Mai 2008 und Giacinto Scelsi im März 2009 vor allem in Form von Komponistenportraits in Erscheinung getreten sind. Ein Ensemblekonzert und eine Hommage mit Solowerken sowie ein Musikvermittlungsprojekt mit einer Berner Schulklasse, schliesslich vokal-szenische Performances boten einen repräsentativen Einblick in Scelsis eigenwillige Klangwelt.

Mag die erste Rezeptionswelle noch kultisch anmutende Züge getragen haben, so ist mittlerweile die Auseinandersetzung mit

dem Werk dieses komponierenden Aussenseiters nüchterner und darum auch zugänglicher geworden.

Wie unterschiedlich im klanglichen Ansatz Scelsis Musik disponiert sein kann – konkret im Spiel mit Zentraltönen und -klängen, vor allem aber in deren Ausfransen auf mikro- wie makrotonaler Ebene –, demonstrierte im ersten Konzert das schweizerisch-französische Ensemble Namascae unter der Leitung von William Blank. In *I presagi* für zehn Blasinstrumente und Schlagwerk (1958) und *Kya* für Klarinette (Yuji Noguchi) und sieben Instrumentalisten (1959) zeichnete sich zudem Scelsis Wechsel von horizontalen Klängen in deren Innenleben ab. Zugleich faszinierte in *Kya*, trotz Präzisionsmängel, die feinere Differenzierung und Verästelung des Materials, das Ausloten von Klangereignissen und Farbwechseln gegenüber früheren Stücken. Die höchst unterschiedliche spieltechnische Qualität der einzelnen BläserInnen innerhalb des Ensembles Namascae beeinträchtigte insbesondere in *I presagi* den angesprochenen Ausfransungsprozess aus den Zentraltönen. Gegenüber diesen Stücken blieb *Hyxos* (1955) für Flöte und Perkussion ein beliebiger asiatischer Exotismus (als Stück gleichermassen wie durch die Wiedergabe), während *Rucke di Guck* (1957) für Piccolo und Oboe den eigentlichen Reiz erst aus dem schärferen Verschleifen, der kompromissloseren Verzahnung der jeweiligen Klangeigenschaften gewonnen hätte.

Von ganz anderer, nämlich berückender Qualität waren im zweiten Konzert die fünf Solostücke aus Scelsis verschiedenen Arbeitsphasen. Der Zyklus führte das spürbar angespannte Publikum von der 2. Klaviersonate aus dem Jahre 1939, interpretiert durch die eigentliche Scelsi-Spezialistin Marianne Schroeder, über *Preghiera per un ombre* (Donna Molinari, Klarinetten), *Tre pezzi per sassofono solo* (Christian Kobi), *Hô – quattro melodie per voce sola* (Marianne Schuppe) bis zu *Maknongan* von 1976 (Béla Szedlák, Kontrabass). Es bestehen jedenfalls grosse Zweifel, ob Scelsi in dieser Musik voller energetischer Klangspiele seinen Wahlspruch «Ich lebe wie ein Kürbis. Ich versuche nicht zu denken» wirklich nachgelebt hat. Diesen faszinierenden Reigen verdichtete Franz Dodel durch zwischengelagerte Lesungen aus seinen Endlos-Haikus *Nicht bei Trost*.

Die Performerin Natalia Pschenitschnikowa spannt unter dem Label «Scelsi Code» einen roten Faden über die drei Abende. Ausgehend von den *Canti del Capricorno* (1962-72) entwickelte sie mit der Stimme, mit Geräuschen, Licht, Bild und Bewegung eine Art Ritual, das als Spurensicherung verstanden werden will. Ob es an den Tücken der technischen Hilfsmittel gelegen haben mag? Jedenfalls hätte ich mir die halbstündigen Performances kompakter, virtuoser gewünscht.

Ein Faktor ist nicht zu unterschätzen: Die «Dampfzentralen-Gemeinde» wächst. Die Neugierde auf die Programme des nächsten Minifestivals ist endgültig geweckt. HANSPETER RENGGLI

EHRE IN SALZBURG

Schwerpunkt Klaus Huber bei der Salzburg Biennale (26.-29. März 2009)

Salzburg will sich musikalisch nicht auf Mozart reduzieren lassen. Eine kleine Ausstellung in der Universität Mozarteum macht bewusst, dass es bereits früher ein Zentrum der neuen Musik gewesen ist. Im Jahre 1922 wurde hier die IGMN gegründet, in Anwesenheit von zahlreichen führenden Komponisten jener Zeit. Und heute? Salzburg zeigt sich der aktuellen Kunstmusik gegenüber offener und grosszügiger denn je. So wurde 2006, zum 250. Geburts-

jahr von Mozart, erstmals der Komponistenpreis des Landes Salzburg verliehen, hoch dotiert mit 100 000 Euro, wobei der Preisträger einen Fünftel an einen jüngeren Komponisten seiner Wahl als Förderpreis weitergeben musste. Der erste Preisträger war Salvatore Sciarrino, der zweite ist nun also Klaus Huber. In der Jury wirkten Harry Vogt, Sylvain Cambreling und Salvatore Sciarrino. In Zukunft wird der auf 60 000 Euro reduzierte Preis alle zwei Jahre verliehen, im Rahmen der Salzburg Biennale.

Diese Biennale feierte im März 2009 ihre Premiere, mit einem respektablen Budget von gut einer Million Euro. Unter dem künstlerischen Leiter Hans Landesmann kooperierten hier erstmals Salzburgs wichtigste Veranstalter von zeitgenössischer Musik. Die Biennale trug ein Motto: «Wahlverwandtschaften». An vier verlängerten Wochenenden standen je ein Komponist und eine bestimmte Musiktradition im Zentrum: Zuerst Beat Furrer und Flamenco/Cante Jondo, dann Steve Reich und Gamelanmusik aus Bali, im Weiteren Toshio Hosokawa und Musik aus Japan und schliesslich Klaus Huber und arabische Musik. Mein Bericht beschränkt sich auf das vierte Wochenende rund um Klaus Huber.

Zur Aufführung gelangten vier Werke, die Hubers Auseinandersetzung mit arabischer Musik belegen: *Die Erde dreht sich auf den Hörnern eines Stiers*, *Ecce Homines*, *Die Seele muss vom Reittier steigen ...* und das Kammerkonzert *Intarsi*. Schliesslich stand noch ein fünftes Werk im Programm, eine willkommene Wiederbegegnung mit dem Violinkonzert *Tempora*. Drei dieser fünf Werke lassen (in unterschiedlicher Weise) Mozart anklingen: *Tempora*, *Ecce Homines* und *Intarsi*. Soviel vorweg: Die Aufführungen durch mehrere Ensembles und Orchester zeigten durchwegs ein höchst beachtliches Niveau. Das zahlreiche Publikum mit vielen jungen Leuten zeigte sich enthusiastisch. Für die 27 Veranstaltungen wurden 7800 Besucher gezählt, ein Drittel der Konzerte war ausverkauft – bei neuer Musik nichts Alltägliches.

In die Huber-Konzerte eingebettet waren Werke von mehreren arabischen Komponisten und die Uraufführung eines Werks des Franzosen Franck Christoph Yeznikian, den Klaus Huber für den Förderpreis ausgewählt hatte. Eher wie ein Fremdkörper wirkte Strawinskys *Petruschka*. Wenn schon Strawinsky, dann wäre es schön gewesen, wenn eines der Spätwerke aufgeführt worden wäre, die für Hubers kompositorische Entwicklung von grosser Bedeutung waren.

Bei der Aufführung der «Assemblage» *Die Erde dreht sich auf den Hörnern eines Stiers* war das Ensemble Al-Kindî mit dabei, das bereits bei der Uraufführung 1994 in Witten mitgewirkt hatte, allerdings mit einer gewichtigen Änderung: Scheich Hamza Chakour ist vor wenigen Wochen gestorben. Seine stimmliche und körperliche Präsenz vermisste man schmerzlich. Mir schien, Klaus Huber steuerte das vorproduzierte Tonband um einiges leiser aus als früher, mit dem Resultat, dass die Musik transparenter wird. Die arabischen Instrumente sind deutlicher hörbar, auch und gerade in ihren Dialogen mit Viola (Predrag Katanic) und Gitarre (Manuel de Roo). Im Anschluss an die «Assemblage» und auch als Mittelteil im zweiten Konzert präsentierte sich Julien Jalâl Eddine Weiss' Al-Kindî mit arabischer «musique savante», wobei zu den bisherigen Instrumentalisten und dem Sänger Omar Sarmini aus der arabischen Welt ein türkischer Musiker auf einer gestrichenen Langhalslaute (aus der Tanbur-Familie) hinzu kam. Das machte einmal mehr bewusst, wie eng die musikalischen Verbindungen und Verknüpfungen im arabisch-türkisch-persischen Grossraum sind.

Eine zentrale Figur in mehreren Konzerten, unter anderem in zwei Werken von Huber, war der Geiger Frank Stadler. Mit dem 1992 in Salzburg gegründeten Stadler Quartett (plus Sergey Maloy,

Viola) interpretierte er mit grosser Sensibilität und klanglicher Ausstrahlung das Streichquintett *Ecce Homines*. Noch in den leisesten Passagen spürte man eine starke Intensität und Energie. Stadler war dann auch, begleitet vom Mozarteum Orchester Salzburg unter Arturo Tamayo, ein überzeugender Solist in *Tempora*, einem Werk aus dem Jahre 1970, das überraschend jung und frisch geblieben ist. Das oem (oesterreichisches ensemble für neue musik) hat sich in den vergangenen Jahren zu einem internationalen Spitzenensemble für neue Musik entwickelt. Auch hier figuriert Frank Stadler als treibende Kraft. Seinem Ruf gerecht zeigte sich das Ensemble unter der Leitung von Arturo Tamayo und mit dem Pianisten Nicolas Hodges in der Aufführung von Hubers Kammerkonzert *Intarsi* mit dem betörenden Schlusssatz *Giardino Arabo*.

Walter Grimmer, Violoncello, Max Engel, Baryton, und Kai Wessel, Kontratenor, waren die bewährten Solisten in *Die Seele muss vom Reittier steigen ...* Die Proben in Salzburg begannen nicht wunschgemäss, zeigte sich der Dirigent Dennis Russell Davies doch indisponiert für diese Musik. Jorge Rotter, der für ihn einsprang, gelang es, die meist jungen Musiker und Musikerinnen des Sinfonieorchesters der Universität Mozarteum zu einer höchst subtilen und ausdrucksstarken Interpretation anzuspornen.

Im abschliessenden Preisträgerkonzert, nach Claus-Steffen Mahnkopfs Laudatio, umrahmten *Intarsi* und *Tempora* die Uraufführung von *Harnischstriemen* von Franck Christoph Yeznikian (geb. 1969). Oftmals steht bei ihm ein Paul Celan-Gedicht inspirierend im Hintergrund. Die Hauptstimme bildet ein Cimbalom (Luigi Gaggero), das im Dialog zum kleinen Ensemble steht, die Musik vorwärts treibt und verdichtet. Yeznikian setzt mikrotonale Elemente ein, wobei sich die Stimmung immer wieder verändert. Eine klanglich aparte Musik. Yeznikian widmete sie Klaus Huber und Heinz Holliger.

Und die arabischen Komponisten? Drei der vier präsentierten Komponisten – Amr Okba (Ägypten, geb. 1972), Saed Haddad (Jordanien, geb. 1972) und Hossam Mahmoud (Ägypten, geb. 1965) – kombinieren westliche mit arabischen Instrumenten; einzig Samir Odeh-Tamimi (Tel Aviv, geb. 1970) verzichtet darauf. Es ist erfreulich festzustellen, dass sich immer mehr Komponisten aus dem arabischen Raum die Möglichkeit bietet, mit hoch qualifizierten Interpreten arbeiten zu können. Das ist ohne Zweifel eine zentrale Voraussetzung für eine kreative Weiterentwicklung ihrer Musik. Ob sie nun orientalische Instrumente, Rhythmen und Modi einsetzen oder nicht: Wir dürfen auf inspirierende neue Werke von arabischen Komponisten hoffen, jenseits von billig-oberflächlicher Fusionsmusik. **KJELL KELLER**

MUSIQUE ET MUTISME

«*Yvonne, princesse de Bourgogne*» de Philippe Boesmans à l'Opéra National de Paris (janvier-février 2009)

Philippe Boesmans aura été particulièrement à l'honneur cette saison à l'Opéra National de Paris, avec la création d'*Yvonne, princesse de Bourgogne* et la reprise de *Reigen* (dans sa version pour effectif instrumental réduit). Affirmons-le d'emblée : ces deux productions ont une fois de plus confirmé le savoir-faire, efficace et plein d'esprit, du compositeur belge en matière lyrique. La création d'*Yvonne* était par ailleurs attendue à plus d'un titre. Tout d'abord parce qu'elle intervient dans la dernière saison de l'Opéra de Paris sous le mandat de Gérard Mortier. Et, surtout, car les précédents opéras donnés en création nous

avaient quelque peu laissés sur notre faim (notamment *Melancholia* de Haas, cf. *Dissonance* n° 103).

L'intelligence de Boesmans a été de se baser sur un texte majeur du théâtre du XX^e siècle : *Yvonne, princesse de Bourgogne* de Witold Gombrowicz. Ce qui représente aussi un défi, car cette pièce joue en permanence avec l'absurde et la folie. Comment donc retranscrire cela musicalement ? C'est là toute la prouesse de Philippe Boesmans qui ne se laisse enfermer dans aucun courant, pouvant passer d'une mélodie néo-baroque à une écriture moderniste en diable. Cette souplesse du discours musical permet de suivre au plus près la dramaturgie. On regrettera bien sûr quelques passages trop consensuels, mais l'ensemble brille par sa spontanéité.

Le compositeur a aussi eu la chance de pouvoir s'appuyer sur le travail remarquable du metteur en scène suisse Luc Bondy, qui a adapté la pièce de Gombrowicz avec la complicité de Marie-Louise Bischofberger. Bondy est un habitué de l'Opéra de Paris, son *Idoménée* de Mozart étant d'ailleurs repris cette même saison. La direction d'acteurs se révèle aussi vive qu'intelligente, évite tout effet pour se concentrer sur la psychologie des personnages. Sans surprise, les décors de Richard Peduzzi séduisent par leur sobriété plastique et leur pouvoir suggestif.

Lors des créations, les maisons d'opéras ont souvent le défaut de se soucier beaucoup moins de la qualité des voix que lorsqu'elles montent les œuvres du répertoire. Cette production a fait brillamment exception à cette règle implicite, grâce à la soprano Mireille Delunsch (d'une présence indiscutable en Reine Marguerite), au baryton Paul Gay (brillant en Roi Ignace), sans oublier le ténor Yann Beuron (au grain remarquable, en Prince Philippe). Mais la palme revient assurément à l'actrice Dörte Lyssewski, dont la particularité est de n'avoir pas dit un seul mot de la représentation. Son rôle muet est d'une puissance confondante et souvent dérangeante.

Durant les « années Gérard Mortier », l'Orchestre de l'Opéra de Paris a été régulièrement dirigé par Sylvain Cambreling. Ce qui a provoqué un début de polémique, car dans certains répertoires (notamment Mozart) le chef belge ne s'est pas montré particulièrement à son aise. Mais dans la musique contemporaine, il n'a pas son pareil pour galvaniser les musiciens, en l'occurrence ceux du superlatif ensemble Klangforum de Vienne. Sa direction est chaude, nerveuse, précise, et magnifie les couleurs de l'œuvre de Boesmans.

Le même enthousiasme fut provoqué par la reprise de *Reigen*. Là aussi, le compositeur arrive à restituer ce qui fait la richesse de la pièce d'Arthur Schnitzler. On retrouve parfaitement cet érotisme sulfureux, contemporain de la naissance de la psychanalyse freudienne. Cette plongée dans la société viennoise du début du XX^e siècle était servie avec beaucoup de justesse et de dynamisme par l'Opéra Studio des Pays-Bas, constitué de jeunes chanteurs particulièrement prometteurs.

La mise en scène d'Harry Kupfer, connu pour ses productions wagnériennes à Bayreuth, prend le parti de réactualiser l'action. Mais ce qui fait tout son intérêt, c'est son intelligence à aborder la nudité des corps. Les chanteurs jouent le jeu, faisant montre d'une énergie irrésistible sur le plateau. Si Winfried Maczewski dirige les musiciens de l'Orchestre De Bezetting Speelt avec une rigueur parfois un peu scolaire, il faut par contre saluer l'habileté avec laquelle Fabrizio Cassol a transcrit cet opéra pour un effectif de 22 instruments seulement. Comme dans *Yvonne*, la musique de Boesmans s'amuse toujours à faire le grand écart stylistique et nous montre comment la post-modernité peut se révéler absolument réjouissante. **ANTOINE PECQUEUR**

IM ZENTRUM DER WELT?

Das Festival Forum :: Wallis <<>> Forum :: Valais in Sion und Visp (16. Januar bis 8. Februar 2009)



Javier Hagen in «One», Musiktheater von Ums 'n Jip, Theatre Interface Sion.

Foto: Forum Wallis

Das Wallis sei nicht peripher gelegen, sondern das Zentrum der Welt, da alles eine Frage des Betrachtungswinkels sei, meinte Yvan Aymon, Direktor der *Marque Valais* und Teilnehmer an den Forum-Gesprächsrunden. Und schaut man sich das ideen- und abwechslungsreiche Programm der dritten Ausgabe des Forum Wallis an, so bleiben an dieser Aussage auch wenig Zweifel übrig. Das sich über den Zeitraum von drei Wochen erstreckende Festival für das zeitgenössische Walliser Kulturschaffen versucht Nachhaltigkeit in einen Kanton zu bringen, dessen Gelder für Kultur oftmals in ausserkantonale Produktionen laufen, und der von Abwanderung der Künstler betroffen ist: Es vergibt Aufträge, bietet eine professionelle Infrastruktur, fördert den Austausch zwischen Ober- und Unterwallis, die Bindung an die Walliser Bildungsstätten und betreibt Netzwerkarbeit. Die mit 30 Uraufführungen und Premieren angebotene Vielfalt und Qualität ist angesichts des schmalen und stets gefährdeten Festivalbudgets ein kleines Wunder; und dass nicht mehr als 15 % des Budgets für Infrastrukturen, Kommunikation und Administration ausgegeben werden und 85 % der öffentlichen Gelder direkt in die Produktionen investiert werden können, ist wohl schweizweit ein Unikum.

Und was wurde heuer so produziert? Mit Helium gefüllte Ringkühle etwa hängen über der Tanzfläche des Theatre Interface in Sion, dem ersten der beiden Austragungsorte des Festivals. Die K.K. Kunstkollegen verwandeln die Tanzfläche in eine Arena, in einen anregenden Reflektionsraum zwischen Tradition und Moderne. Weg von der Walliser Abgeschlossenheit in einen interkontinentalen Austausch ging es gleich am ersten Abend: Das Schweizer Duo *Ums 'n Jip* für Stimme, Blockflöten und Elektronik und das chinesische *Yulong Trio* stellten Uraufführungen von chinesischen Komponisten traditioneller chinesischer Musik für Qin, Dizi, Xiao und Erhu gegenüber. Feinfühlig ausgearbeitet wurden die Uraufführungen zum Hörerlebnis: Der in Shanghai lebende

Wen Deqing vertonte die althinesische Mär von Yang Zhongbao und Mu Guying neu und versetzte sie schelmisch in die heutige Zeit; die in New York lebende Du Yun schäumte zwar den Abend mit Chillout-Musik auf, ihr Stück blieb, als solches betrachtet, aber gar klischeehaft; einen singulären und ausdrucksstarken musikalischen Zustand über das chinesische Wort Wu schuf die in Paris lebende Tao Yu; und mit *running scripts* komponierte der ebenfalls in New York lebende Huang Ruo eine assoziationsreiche Hommage an die gleichnamige Kalligraphiedisziplin.

Zum Thema «Visions & réalités d'un Valais créateur» wurde über die Existenzbedingungen der Walliser Kulturschaffenden diskutiert: Im Kanton Wallis zeichnet sich ab, das professionelle Schaffen und dessen Vermarktung nach genau formulierten Leistungsaufträgen zu fördern. Simultan zum Gespräch druckten die *K.K. Kunstkollegen* Aktien frisch ab Presse. Musiktheatralisches boten Jose Navarros *Don Qvixote Readymade, le grain de la voix* mit canto battuto sowie *One* von Javier Hagen und Ulrike Mayer-Spohn: letzteres eine seltene Mischung von exzellent wiedergegebener Neuer Musik und hochgeladener Emotionalität. Verdienstvoll das Portraitkonzert von Jean-Luc Darbellay: Die eine Programmhälfte wurde vom Quatuor de Valère bestritten, das international bestandene Walliser Musiker und Studenten der einheimischen Musikhochschule zusammenbringt. Die Zusammenarbeit zwischen dem Konservatorium Lausanne/Sion und dem Forum :: Wallis ist für die Zukunft angebahnt. Elf neue Walliser Chorlieder kamen durch das Ensemble Vocal La Rosée zur Uraufführung; auffallend die kauzige Erdigkeit der Oberwalliser Beiträge sowie der französische Einfluss bei den Welschwallisern.

Der zweite Austragungsort des Forum Wallis war das opulent ausgestattete Theater La Poste in Visp, welches durch den neuen Lötschberg-Basis-Tunnel in Pendlerdistanz zu Bern gerückt ist. Die Compagnie Interface von Sion eröffnete dort den zweiten Teil des Festivals mit der Uraufführung der deutschen Fassung des Tanztheaters *La légende dorée* frei nach Texten von Corinna Bille, der Frau des kürzlich verstorbenen Walliser Schriftstellers Maurice Chappaz: süffiger Soundtrack, ein sinnliches Werk ohne Abstriche. Eklektisch, frisch und kompakt agierte die manuel mengis gruppe 6 des renommierten Visper Jazz-Komponisten und -Trompeters. Das Duo Herr und Kocher mit dem Walliser Lyriker Rolf Hermann bediente den literarischen Part des Festivals mit pointierten Sprachspielen, doch der wenig gefüllte Saal mit 500 Plätzen war für die intime Stimmung der Lesung wenig geeignet. Die Vielfältigkeit des Festivals bewiesen auch die beiden ausverkauften Veranstaltungen für Kinder: die Taschensymphoniker, ein kurzweiliges, begeistert aufgenommenes Musiktheater für Kinder; und ein musikalisches Kaleidoskop von Laetitia Heinzmann, welches im Verweben von Musik, Tanz, Theater und Malerei zu einem kleinen Gesamtkunstwerk wurde. Metaphorisch in die Zukunft wies der Schlussabend in Visp mit *Au fil du Rhône*: Konzentriert und sensibel performten Richard Jean, David Scrufari, Claude Jordan und Hughes Vincent eine elektronische Klanglandschaft, die mit fragilen Videobildern eine imaginäre Brücke zwischen dem französischsprachigen Sion und dem deutschsprachigen Visp schlug – vor quasi leeren Rängen.

Beim Publikum waren die Grenzen scharf zu spüren: Selbst die insgesamt stolzen 2800 Besucher täuschten nicht über die Tatsache hinweg, dass volksnahe Produktionen unabhängig von Inhalt und Niveau ein grosses Publikum binden, dass Neues, egal ob Pop, Jazz, Klassik oder Experimentelles grundsätzlich spärlich besucht wird, und Produktionen aus den jeweils fremden Sprachregionen schlicht ignoriert werden. Da konnte auch die clevere und flächendeckende Werbearbeit des Forums wenig ausrichten. Qualität

findet sich mittlerweile vor der Haustür. Und die wenigsten wissen es. Im Wallis muss sich die aktuelle Kultur, auch wenn sie wie am Forum Wallis einen eleganten Drahtseilakt zwischen Populärkultur und elitärem Anspruch vollzieht, ihren Platz noch immer erst schaffen. Um so mehr Respekt gebietet der Pioniergeist, den das Forum Wallis unter der Leitung von Javier Hagen an den Tag legt. Man hätte ihm auch vermehrtes Interesse der anliegenden Kantone gegönnt, ist doch Visp von Bern in nur 55 Minuten und Sion von Lausanne aus in lediglich 52 Minuten erreichbar. Das Zentrum der Welt verschiebt sich. In welche Richtung, wird die Zukunft zeigen. **ANDREAS ZURBRIGGEN**

DEBUSSY EN MIROIRS

Dana Ciocarlie à la Société de Musique Contemporaine de Lausanne (23 mars 2009)

Le récital de piano n'est pas particulièrement courant en matière de musique contemporaine. Le concert que proposait Dana Ciocarlie au Conservatoire de Lausanne, le 23 mars dernier, s'imposait donc d'emblée comme une trop rare et bienvenue exception. Qui plus est, l'intérêt de la manifestation se voyait accru par une création mondiale de Laurent Mettraux qui s'inscrivait au centre de la soirée. Sans l'annoncer trop explicitement, le programme se voulait thématique : six compositeurs de la même génération (nés entre 1965 et 1974) pour autant de pièces dressant, pour la plupart d'entre elles, une sorte de panorama de l'influence exercée par Claude Debussy sur la musique d'aujourd'hui. De fait, quatre des œuvres à l'affiche se trouvent rassemblées sur un CD de Dana Ciocarlie intitulé « Debussy en miroirs » (Triton n° 331143, 2006).

Laurent Mettraux était présent dans la salle pour assister à la création de ses *Stèles pour piano*, suite de 5 pièces d'après des poèmes du Breton Victor Segalen. Cinq miniatures contrastées allant de la violence librement exprimée dans *Écrit avec du sang* au recueillement de *Eloge du jade*. Si l'œuvre convainc par la concentration de son discours et la variété des tons, on déplore cependant certaines facilités d'écriture, avec, par exemple, ces alliages sonores entre l'extrême aigu et l'extrême grave du clavier — une formule déjà largement employée par Debussy et qui, un siècle plus tard, apparaît datée. Une critique qu'on formulera également à propos des *Litanies de l'ombre* du Français Thierry Escaich. Une pièce dans laquelle l'influence de Debussy — particulièrement au niveau des timbres — se révèle trop écrasante, presque plus écrasante d'ailleurs que dans la *Paraphrase de Poissons d'or* de Frédéric Verrières, inscrite à l'affiche elle aussi ! Après ces pages marquées avant tout par l'opulence de leurs timbres et le jeu de miroitements sonores, la *Toccata* de Franck Krawczyk proposait une parfaite rupture de ton : ici, la virtuosité à l'état pur et la précision digitale sont seules à l'honneur.

C'est finalement à Helena Winkelman et Karol Beffa que revenait l'honneur de présenter les partitions les plus originales et intéressantes de la soirée. Avec son *Impromptu*, la compositrice schaffhouseoise (présente dans la salle) livre une œuvre basée sur l'harmonie spectrale et qui capte l'attention par l'austérité de son écriture. Les *Études n°s 2 et 3 pour piano* de Karol Beffa montraient enfin un ultime visage, celui de l'influence de Bartók, et terminaient la soirée par une musique pulsée, rythmique, voire même « motorisée ». Des œuvres où l'ombre du compositeur hongrois sait se faire suffisamment discrète pour laisser éclater au grand jour l'originalité de l'écriture de Karol Beffa.

C'est cependant Dana Ciocarlie qui mérite l'hommage le plus appuyé : la pianiste démontre tout au long de son récital une maîtrise technique sans failles dans des pièces où la virtuosité sous tous ses aspects est un maître mot. A cela s'allient un jeu contrasté, un toucher qui jamais ne verse dans la dureté et le sentiment que l'artiste pénètre dans les arcanes de chaque pièce pour en délivrer le message et le sens. **YAËL HÉCHE**

VOYAGE ENTRE SILENCE ET BRUIT

Festival Archipel, Genève (20-28 mars 2009)



Eva Reiter

© K. Hoerbst

2009 aura été un bon cru pour le Festival de musique contemporaine genevois qui déployait ses charmes fin mars. Son directeur artistique, Marc Texier, avait élaboré une programmation cohérente autour des thèmes du silence, du bruit et du remix. Le public a répondu présent : plus nombreux que l'an dernier, il a apprécié le retour à la Maison Communale de Plainpalais, carrefour propice aux rencontres.

Le premier week-end a offert un démarrage en force, marqué par la présence d'excellents interprètes. Loin des grands déploiements, ces concerts ont exploré l'économie et le décharnement. C'est le quatuor français Diotima qui a ouvert les feux avec deux monuments : *Gran Torso* d'Helmut Lachenmann et *Fragmente-Stille, an Diotima* de Luigi Nono, œuvre à laquelle la jeune formation emprunte son nom. Honneur a été fait aux deux pièces, peignant fidèlement leurs qualités de silence très différentes ; tout juste — mais c'est un détail — pourrait-on reprocher la saveur un peu martiale de l'exécution. L'altiste Christophe Desjardins a ensuite donné de très beaux Feldman et Gervasoni (dont le magnifique concerto pour alto), soutenu par la baguette lisible et enthousiaste d'Eduardo Leandro. Le dimanche, enfin, a récompensé les auditeurs d'un bouleversant *No hay caminos, hay que caminar...* de Nono. Des groupes instrumentaux s'y répondent, répartis autour de la salle ; ils disent très peu. Comme la salle, nous avons véritablement été emporté par ces instants recueillis. L'interprétation du Basel Sinfonietta y est pour beaucoup ; précise, intelligente et limpide, c'était la prestation la plus marquante de cette édition.

La semaine suivante n'a pas déçu. Le concert de l'Ensemble Contrechamps a remporté un grand succès public avec un programme ambitieux et varié, composé d'œuvres récentes. On y a entendu *Contra-Relief* du jeune compositeur russe Dmitri

Kourliandski. Cette partition fait la part belle au bruitisme, évoquant le *Monument à la Troisième Internationale*, projet rêvé du constructiviste Vladimir Tatline. Sur scène, elle mobilise force marteaux, des sifflets, du sagex promené sur un piano, des perceuses même. Beaucoup de bruit, certes, mais l'intelligence de la structure et la durée de l'œuvre permettent de pénétrer cette trame concrète, dépassant le soupçon d'un simple procédé. Autre jalon, la *Conspiration du Silence* du français Franck Bedrossian, mise en scène d'un combat entre son et silence, porteuse d'une véritable dimension dramatique. C'est Beat Furrer qui dirigeait l'ensemble et son magistral concerto pour piano, défendu avec force et sensibilité par la pianiste Bahar Dördüncü, a conclu la soirée.

Au rayon du remix, le festival évoquait largement la personnalité protéiforme de Luc Ferrari, disparu en 2005. On saluera d'ailleurs la projection de documentaires en rapport avec les œuvres proposées. Dans un numéro des *Grandes Répétitions* — une série qu'avait dirigée Ferrari — on pouvait ainsi voir une génération de compositeurs (Messiaen, Boulez, Xenakis) réagir en 1965 au décès d'Edgard Varèse. Quarante ans plus tard, un film belge montrait Ferrari guider, quelques mois avant sa mort, une exécution de son *Tautologos III*, très beau portrait d'une relation complice entre compositeur et interprètes.

Des pièces pour bande de Ferrari ont été également diffusées. On a pu ainsi voyager avec ses classiques *Presque Rien* et *Presque Rien n° 2*, le premier itinéraire extérieur et lumineux — tableau du réveil d'un port de pêche de la côte dalmate —, le second cheminement nocturne et intérieur. Le concert que l'Ensemble Laborintus dédiait au compositeur, enfin, aurait dû constituer la clé de voûte de cette rétrospective. C'était pourtant la grande déception de cette programmation : difficile de pénétrer un discours brouillé, souvent rétrograde et au mieux anodin.

Il reste à évoquer un événement d'un type particulier : le festival accueillait en effet la finale du prix de composition Reine Marie-José (qui devient dès sa prochaine édition le prix de composition du Concours de Genève). Le jury ayant jugé une exécution nécessaire, celle-ci a été l'occasion d'une très belle soirée à l'Alhambra, écrin spatial pour la musique de recherche. Un public attentif a ensuite rejoint la maison de Plainpalais pour assister à la remise du prix. Les œuvres finalistes comptaient le très achevé *Microscopi 1 : Maison* de Marc Garcia Vitoria pour clarinette et électronique, le boisé *Ashes in the air* de Dominique Schafer pour flûte et électronique et le remué *Bouffée délirante* de Daniel Zea pour saxophone et électronique. La victoire est revenue à *Tourette* d'Eva Reiter (cf. interview ci-dessous). Impressionnante et fourmillante, cette partition mettait en scène une flûte contrebasse Paetzold, barreau vertical dressé sur scène qui cachait son interprète ; très amplifié, l'instrument permettait des jeux de souffle complexes, en dialogue constant avec la bande. Mettre en scène cette compétition, la donner à entendre de la sorte était un pari. En l'espèce, il était réussi, témoignage d'une fructueuse édition. **BENOÎT PERRIER**

« **Ménager une écoute** », esquisse d'une jeune compositrice Gambiste et flûtiste, l'autrichienne Eva Reiter s'est dirigée vers la composition pendant ses études à Amsterdam. Sa pièce *Tourette* pour flûte contrebasse Paetzold et électronique a remporté le prix Reine Marie-José, décerné cette année pendant le festival Archipel.

Vous voici lauréate, cette victoire vous a-t-elle surprise ?

Eva Reiter : Rempoter un tel prix, pouvoir compter sur la reconnaissance qui y est associée est évidemment un moment de surprise et de bonheur, mais personne ne peut être assuré de repartir vainqueur

d'une compétition dont l'issue dépend de tant d'impondérables. Cependant, au cours des derniers préparatifs pour le concert des finalistes, j'ai senti que mes chances étaient sérieuses avec *Tourette*. Avant tout grâce à l'interprétation musicale et parfaitement précise de Suzanne Fröhlich.

Est-ce un tournant dans votre carrière?

Cela a éveillé un intérêt pour mon travail, assurément. Un jeune compositeur souhaite fortement ménager une écoute à son travail, sous les meilleures conditions. Cela sera accéléré pour moi.

Quel était le concept derrière Tourette ?

On peut décrire la pièce ainsi : ce qui donne au premier abord l'impression d'une structure ordonnée, correcte en soi, se modifie et grandit jusqu'à une véritable perturbation. Mais il faut comprendre sa forme comme un jeu de dépendances réciproques entre l'Homme (l'interprète) et la Machine (la bande). Le système rigide dans lequel ils se meuvent est ébranlé, jusqu'à ce que la structure tombe en ruine et atteigne un nouvel état. L'interprète et la bande ne se « commentent » pas, ils sont fermement liés, s'empêchant l'un l'autre de s'épanouir librement. Ces deux partenaires « enchaînés » se trouvent pour ainsi dire dans des états compulsifs, dont l'interprète essaye constamment de s'extraire.

Quelle importance a la bande dans la pièce ? J'ai cru parfois y percevoir une plus grande densité que dans la partie de l'interprète.

Non. La flûte et la bande constituent une unité symbiotique. Si l'instrument est amplifié de façon optimale, une synthèse sonore naît et avec elle un équilibre des deux sources de son, sans qu'il y ait excès ou déficit de l'une ou de l'autre part.

Et pourquoi avoir choisi cette flûte contrebasse ?

Principalement parce qu'elle présente des spécificités sonores qui se sont révélées complémentaires aux sons *samplés*. Cet instrument semble une machine à bruissements infimes ; il est aussi très intéressant tant acoustiquement que visuellement.

Plus largement, quelles problématiques abordez-vous dans votre activité de compositrice ?

L'une des caractéristiques fondamentales de mes compositions est qu'elles sondent le distinguo étroit entre musique acoustique pure et électronique. D'ailleurs, c'est un alliage entre sons instrumentaux et électronique que je développe. L'interprète, lui, est placé dans une situation quasi mécanique, notamment par la précision que requiert l'exécution des modules sonores, et aussi par l'exigence de synchronisation avec la bande. Dans cette mesure, on peut dire que ma musique évoque dialectiquement la relation entre l'Homme et la Machine.

Qu'avez-vous appris en faisant jouer cette pièce ?

Travailler avec des interprètes pour une représentation m'apprend toujours beaucoup. Les processus de médiation et d'explication suscitent toujours de nouvelles idées, de même que « l'âme » que l'interprète insuffle dans la musique. J'ai pu amener cette composition sur scène dans des conditions optimales, grâce au travail avec Suzanne Fröhlich et à la collaboration d'un ingénieur du son de haute volée à l'Alhambra. Pendant l'exécution de *Tourette*, j'ai ressenti un grand bonheur : tout ce que je voulais dire, exprimer, a retenti dans une interprétation parfaite, avec un son convaincant. Quoi que déciderait le jury, j'ai su que c'était pour moi une victoire personnelle. PROPOS RECUEILLIS PAR BENOÎT PERRIER

Diskussion

SCHLAMPEREI MIT SYSTEM

Duplik auf Reinhard Oehlschlägels Leserbrief, erschienen in «Dissonanz» # 105, S. 46f. (über Sebastian Kiefers Rzewski-Essay in «Dissonanz» # 104, S. 18-23)

Die Zeichenanzahl einer solchen Duplik ist vernünftigerweise begrenzt. Mehr als unzulängliche Stichworte zu einigen Monita sind nicht möglich.

Ich finde es unschicklich, «eine Generation schwarzer Musiker» zu sagen, wenn man drei schwarze Musiker meint, mit denen man selbst gespielt hat. Solche Aufblähungen persönlicher Aktivitäten zur «Geschichtstendenz» gehören in die Tagespublizistik, aber nicht unkommentiert in einen Sammelband, der Rückschau hält auf Epoche und Leben. Was an Anthony Braxtons Versuchen, Jazz, Volkstraditionen und europäische, komponierte Musik in einem Meta-Idiom aufzuheben, «super-intellektualistisch» sein soll, ist mir unerklärlich. Das «Systematische» daran? Braxton wollte die spirituellen Quellen hier wie dort neu erschliessen, damit die westliche Musik nicht länger ein «Ablenkungs-Spektakel»¹ bleiben möge, sondern das ganze Leben durch neue «Rituale» beseelt und strukturiert werde. Das atmet doch sehr den Geist der kunstzentrierten Weltverbesserungs-«Idealisten» mit ihren vitalistischen Ersatzkulturen, die man damals wie heute törichter- und bezeichnenderweise «politisch» nannte und nennt.

Mit Worten wie «Super-Intellektualismus» hat man schon je alles Bemühen um gedankliche Grundlegung der Moderne gegen das Establishment und die Trägheit des Hörens bedacht.

Von «autonomer Instrumentalmusik» zu sprechen und pauschal das ganze 18. Jahrhundert herbeizurufen, ist mit Verlaub ein Indiz für eine Schlamperei mit System. Sie kommt einher mit der aufgeblähten «Geschichtstheorie», diese «autonome» Instrumentalmusik sei «ein Zeichen für den fortschreitenden Prozess der Säkularisation». Nur: Das Wort «autonom» ist eine lange nachher geprägte Kategorie, keine des 18. Jahrhunderts. Sie auf die Instrumentalmusik von Bach Vater und Sohn C. Ph. E., aber auch für Zelenka, Vivaldi etc. anzuwenden, ist ungefähr so historisch wie Buddha einen guten Christen zu nennen. Das Wort «autonom» ist mir jedenfalls nur verständlich, sofern man darunter jene Idee der «absoluten», von der tradierten rhetorischen Wirkungskonzeption und der Empfindsamkeitsästhetik der Aufklärung gleichermaßen «emanzipierte» Instrumentalmusik versteht, die Dahlhaus kanonisch von der romantischen Kunstreligion her rekonstruiert hat. (By the way: «Säkularisation» kann heute nicht mehr als ein einziger, linearer Prozess der «Verweltlichung» verstanden werden. Es ist historisch falsch.²)

Rzewskis Deutungsversuch der Improvisation empfinde ich als den wichtigsten und heute lohnenswertesten Teil seiner Schriften. Doch auch hier wimmelt es von theatralischen Dualismen, grossen Singularen, Apodixen und Donnerworten. Dass «das Unbeabsichtigte [...] Teil eines Plans» wird, ist weiss Gott kein Spezifikum von musikalischer Improvisation, sondern aller möglichen Handlungsbereiche. Solches rhetorische Glitterwerk wäre lässlich, wenn nicht mit derlei unüberprüfbar, empirielosen Pseudo-Termini verblasene Ansprüche auf «weltanschauliche» und moralische Gesamt-