

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

Herausgeber: Schweizerischer Tonkünstlerverein

Band: - (1985)

Heft: 5

Rubrik: Comptes rendus = Berichte

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. [Siehe Rechtliche Hinweise.](#)

Conditions d'utilisation

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. [Voir Informations légales.](#)

Terms of use

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. [See Legal notice.](#)

Download PDF: 30.03.2025

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

Gepflegte Ziergärten

Burgdorf:
86. Schweizerisches Tonkünstlerfest

Schlecht gemachte Musik gab es kaum am diesjährigen Tonkünstlerfest. Wenn die von der Jury getroffene Auswahl einigermassen repräsentativ für das derzeitige Musikschaffen in der Schweiz ist, so muss man feststellen: Unsere Komponisten wissen ihre Schöpfungen in Ordnung zu halten. Einfache, leicht überschaubare Formverläufe dominierten; Symmetrien gab es zuhauf; Eindeutiges, Handfestes war Trumpf. Das ging so weit, dass es bei einigen Stücken genügte, die Programmnotiz des Komponisten zu lesen, um über das Werk im Bild zu sein. Da wird die Musik buchstäblich überflüssig; sie verkümmert zur akustischen Illustration der verbalen Intention.

Das gilt etwa für *Beat Furrers* «Kompositionen I» für zwei Klaviere: Ein viertelstündiges Wabern von Klängen, die man als «impressionistisch» zu bezeichnen gewohnt ist und in die ständig kurze, scharfe Akkorde hereinbrechen — eine Art Tapetenmusik. Auf gepflegtes Dekor achtet auch *Jean-Jacques Düink* in seinem «Tetrapteron I et II». Das beginnt mit der symmetrischen Anordnung der vier Tasteninstrumente und endet bei den mit Raffinement hingetupften Klängen von Clavichord (Düink), Celesta (Pierre Sublet) und Cembalo (Stéphane Reymond). Einzig die Krudität des Konzertflügels (Emmy Henz-Diémand) will sich da nicht recht einfügen. Düink's Stück liegt in etwa auf der Linie, die *Peter Wettstein* in den Notizen zu seinen «11 Aphorismen» für 12 Streicher umrissen hat: «Mit meiner Musik versuche ich den Zuhörer spontan anzusprechen, ihn für das Schöne in unserem Leben zu sensibilisieren. Die in den letzten Jahren so verbreitete penetrante Tendenz, die Brüchigkeit und Gefährdung unserer Kultur in der Musik oder in anderen Kunstmedien zu spiegeln, hat dazu geführt, dass das Publikum sich weitgehend diesen Botschaften entzieht.» Man darf wieder — ohne schlechtes Gewissen — «positiv» sein. Allerdings: Die Umsetzung seines Vorhabens gelingt Wettstein (soll man sagen: zum Glück?) dann doch nicht. Den Bedarf des Betriebs nach «schöner» neuer Musik befriedigt ein Routinier wie *Julien-François Zbinden* besser. In seinem «Torneo Veneto» erzeugt er mit 12 Solostreichern einen Sound von einer Breite, die auch den HiFi-Fan entzücken müsste, und wer auf Vivaldi schwört, kommt bei Zbinden nicht zu kurz.



Einige Kompositionen gab es schon, die nicht einem solchen Verständnis von Musik als Dekoration oder schlicht Unterhaltung verpflichtet sind. Etwa *Urs Peter Schneiders* «Orchesterbuch (Acht Zeremonien auf acht Texte von Robert Walser)», in dem die Suche nach dem Überschaubaren durch eine geradezu provozierende Simpelkeit eine neue Qualität gewinnt — und «neu» meint hier auch, dass es Schneider gelingt, das Vertraute so zu setzen, dass es Unvertraut klingt, ohne approbierte Verfremdungsprozeduren anzuwenden. Eine im besten Sinne pauvre Musik, die in der ungeschliffenen Wiedergabe durch die Amateure des Burgdorfer Kammerorchesters gut zur Geltung kam. (Der ambitionierten Armut von *Hermann Hallers* «Extension-Contraction» bekam dieses glanzlose Spiel weniger gut.) Von der «gesunden Normalität» anderer Werke — nicht zu verrückt, nicht zu einfach — heben sich auch *Fritz Voegelin's* «Drei Szenen» (erweitert durch einen nachkomponierten vierten Satz) erfreulich ab. Durch Fritz Zorns exhibitionistischen Lebensbericht «Mars» animiert, gelangt Voegelin zu Gebilden von grösster Zerbrechlichkeit, die nur im dritten Satz «Mars(ch)» genannt, in eine plakative Manifestation umschlagen: Da streichen die vier Spieler (Berner Streichquartett) mit Dirigierstäbchen statt mit Bögen über die Saiten und akzentuieren den terrorisierenden Marsch mit Fussstapfen.

Das vielleicht bemerkenswerteste Stück kam von *Eric Gaudibert*: «Un jardin pour Orphée (mouvements pour cor et ensemble à cordes)», neben Alfred Schweizers Konzert für Volksmusik-Instrumente und Kammerorchester (für das ich auf die Bildinformation verweise) die einzige Uraufführung an diesem Tonkünstlerfest. Es gehört mit zu den Vorzügen dieses Werks, dass von ihm in zwei, drei Sätzen kein Bild zu skizzieren ist, dass hier tatsächlich die Musik gehört werden muss. Gaudibert arbeitet mit ausgetüftelten, hervorragend ausgehörten Struktur- und Klangkombinationen, deren Schlüssigkeit sich nicht der Routine des vielfach

Erprobten, sondern originärer kompositorischer Imagination verdankt. Ich denke beispielsweise an jene Stelle, an der von ganz ferne und flüchtig-schnell traditionelle Hornintonationen anklingen und überlagert werden, einerseits durch eine forciert hohe Kontrabass-Kantilene, andererseits durch Akzente zweier Bratschen, wobei der Klang der einen durch einen Metalldämpfer verändert wird. Der Gefahr des Dekorativen entgeht freilich auch Gaudibert nicht durchwegs: die Klangteppiche der Streicher, mit denen das Stück beginnt, lassen Schlimmes befürchten. Aber Gaudibert verfügt über genügend Formsinn, mit so abgenutztem Material sparsam umzugehen, es zu transformieren und — mit dem rauen Widerpart des Horns — neu zu konstellieren. Dass «Un jardin pour Orphée» zu vorzüglicher Wirkung kam, war auch dem hervorragenden Hornisten Jakob Hefti und den von Rudolf Baumgartner geleiteten Festival Strings Lucerne zu verdanken, die vor den Werken von Zbinden, Gaudibert und Wettstein als Hommage an den im letzten Jahr verstorbenen Wladimir Vogel dessen «Abschied», ein expressives Stück aus der letzten Schaffensperiode, zur Aufführung brachten. Eröffnet wurde das Tonkünstlerfest mit einem Orgelkonzert, das infolge eines ergebnislos verlaufenen Kompositionswettbewerbs schliesslich als Gegenüberstellung mittelalterlicher (Hans Kotter), spätromantischer (Otto Barblan) und zeitgenössischer Schweizer Orgelmusik konzipiert wurde — mit *Istvan Zelenkas* Schlagzeugstück «Alleluja» als erfrischendem Fremdkörper. *Daniel Glaus* durchmisst in seiner «Trilogie I: <Im Anfang war der Logos . . .>» grosse Räume: vom Höchsten zum Tiefsten, vom Nahen zum Entfernten, vom Cluster zum Dreiklang usw. Dieses Universum ordnet Glaus in acht kurzen Stücken derart, dass traditionelle Assoziationen bestätigt werden: das hohe Register verbindet sich mit einer schnellen, nervösen Bewegung, das tiefe dagegen mit einer ruhenden Fläche; die aus dem Vorrat des 19. Jahrhunderts stammenden Akkorde klingen süsslich, die Clu-

sters dagegen scharf. Er setzt also die Charaktere starr gegeneinander, nicht in widersprüchliche Verbindungen und begibt sich damit der Möglichkeit, sein Universum in Bewegung bringen. Da ist *Heinz Martis* «Cantus firmus» — wie-wohl in der klanglichen Erscheinung we-niger «attraktiv» als *Glaus' Trilogie* — vom Denkansatz her interessanter: Eine symmetrische Form wird vom Wildwuchs unbewegter und bewegter Clusters zwar nicht verdeckt, aber doch ihres Symbolcharakters für eine Welt, in der die Dinge zu einer harmonischen Ordnung sich fügen, beraubt.

Mehr noch als in diesem Orgelkonzert (*Janine Lehmann, Jürg Neuenschwander und Glaus*) stand die solistische Darbietung zentral in *Michael Jarrells* «As-sonance», das vom Klarinettenisten *Heini Mätzner*, dem Preisträger des 3. Inter-pretationswettbewerbs zeitgenössischer Kammermusik, bravourös bewältigt wurde. Weniger Möglichkeiten zur Ent-faltung seines Könnens hatte in *Jiri Koukls* «Fylgjur» der Flötist *Alfred Rutz*, der zusammen mit *Omar Zoboli* (Oboe) und *Christian Siegmann* (Fagott) ausserdem *Rudolf Kelterborns* Trio von 1980 zur Aufführung brachte. In diesem Stück treten sich die drei Spie-ler in verschiedenen Konstellationen als Kontrahenten bzw. Verbündete gegen-über. Es basiert auf derselben Idee wie *Kelterborns* früheres Orchesterwerk «Kommunikationen» und teilt auch dessen Problematik: Das musikalische Spiel basiert auf einem Modell, das ohne inhaltliche Dimension wenig Sinn macht. Der Diskurs ist aufs Formale re-duziert, und die unmotivierten Auseinandersetzungen müssen ihren Zusammenhalt in prästabilierten Strukturmo-dellen finden. Warum zwei gegen einen sind, sich die drei finden, nach verschie-denen Richtungen auseinandergehen oder knapp aneinander vorbeigehen, ist «inhaltlich» nicht einzusehen, aber wenn beispielsweise ein Zentralton als Symmetrieachse der auseinander stre-benden Bewegung fungiert, wirkt es dennoch einleuchtend.

Womit ich wieder beim Ausgangspunkt dieser Besprechung angelangt wäre: Allzu viel Vertrauen in die «Logik» ein-facher, überschaubarer Formgebilde war an den Kompositionen dieses Ton-künstlerfestes zu konstatieren. Ist das die schweizerische Ausprägung des mu-sikalischen Neokonservativismus, die vor allem darauf aus ist, den eigenen Ziergarten in schöner Ordnung zu prä-sentieren?

Dass *Hermann Haller* und *Heinz Holliger* mit je einem Komponistenpreis geehrt wurden, war schon in *Dissonanz Nr. 4* zu lesen. Es bleibt nachzutragen, dass *Heinz Holliger* die 20'000 Franken, mit denen der Preis dotiert ist, zu glei-chen Teilen dem Komponisten *Beat Furrer*, der *Basler Sektion der IGNM* und der *basel sinfonietta* weitergab, und dass der Dirigent *Victor Desarzens* und der Dirigent und Komponist *Erich Schmid* mit der Ehrenmitgliedschaft ausgezeichnet wurden.

Christoph Keller

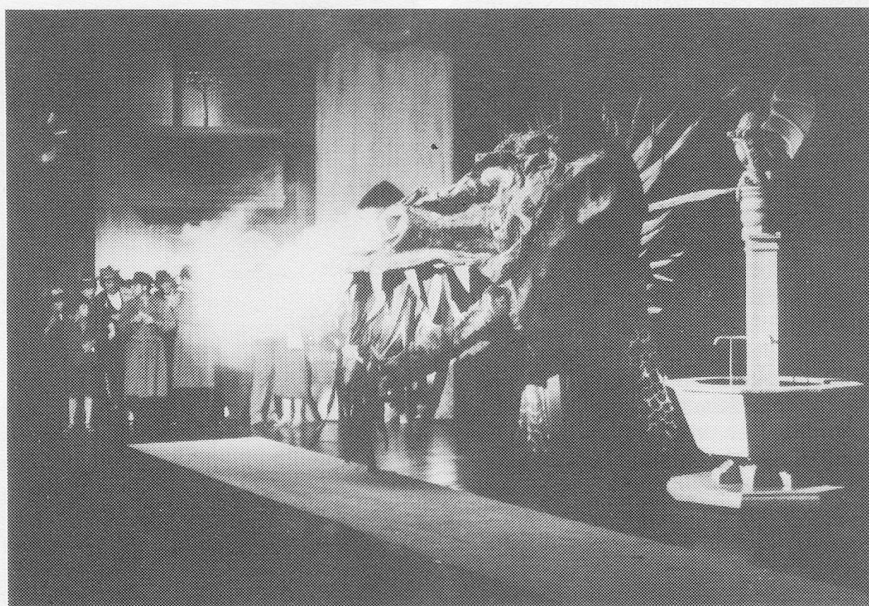
Verständlichkeit ohne Dummheit

Basler Theater: Uraufführung von Jost Meiers Oper «Der Drache»

Hanns Eisler hat einmal geschrieben, dass die «Isoliertheit, die Nutzlosigkeit der modernen Musik ... zu einer Schande für uns alle geworden ist», und deshalb dazu aufgerufen, «gemeinsam so zu arbeiten, dass die neue Musik eine für die Menschen nützliche Sache wird». Zugleich hat er auf die Schwierig-keit hingewiesen, auch für eine unvor-bereitete Hörerschaft verständlich zu sein, ohne der Dummheit zu verfallen (*Brecht: «Dem Volk aufs Maul schauen ist etwas ganz anderes, als ihm nach dem Mund zu reden»*). *Jost Meier* nimmt — ob sie ihm bekannt sind oder nicht — diese Maximen ernst und schreibt «eine Musik von Menschen für Menschen» (noch einmal *Eisler*), ohne sich anzubiedern. Das beweist die Wahl relevanter Opernstoffe (nach *Hansjörg Schneiders* «Sennentuntschi» jetzt *Jew-*

und Volk vermitteln üble parasitäre Er-füllungsgehilfen im Dienste und zum Nutzen des Drachens und zu ihrem ei-genen. Nur den Tieren ist zu trauen und den Handwerkern. (Historisch ist das nicht korrekt, gehörten selbständige Handwerker doch zu den NSDAP-Mitgliedern der ersten Stunde; nehmen wir aber «Handwerker» als Chiffre für das Proletariat, so stimmt die Perspek-tive — der sozialistisch-kommunisti-sche Widerstand gegen Nazideutschland — wieder.)

Jost Meier und sein Librettist *Martin Markun* (der auch die Inszenierung be-sorgte) arbeiten den zeitlosen und damit immer aktuellen politischen Gehalt dieses aufklärerischen Märchens für Erwachsene klar heraus: Ihnen geht es also weniger um den Drachen als um «die Gefahr der duldbaren Hinnahme von Unterdrückung» und sie rufen auf zur Resistenz gegen Machtanmassung in welchem Bereich auch immer, leisten einen Beitrag zur Mündigwerdung. Auch wenn das Dekor (*Hans-Georg Schäfer*) und die Inszenierung eine Iko-



genij Schwarz' «Der Drache») und ihre musikalische Umsetzung; das bewies aber auch beispielsweise sein demokratischer, nicht-manipulativer Umgang mit Jugendlichen beim Tonkünstlerfest 1984 in Delémont, wo er diese durch be-hutsame Begleitung zu einer hervor-ragenden eigenständigen Kollektivkom-position angeregt hatte.

Nun also «Der Drache», eine Parabel mit satirischen wie märchenhaften Zügen, mit der *Schwarz* 1943 auf den Faschismus reagierte, dabei aber zeitlo-se Gültigkeit erreichte. «Der Drache» ist Symbol für die Unterdrückung der Menschen, die — opportunistisch, le-thargisch und unmündig — sie verin-nerlicht und akzeptiert haben. Dabei kann der Drache (der Unterdrücker) wechseln; die Untertanen akzeptieren den neuen widerspruchslos. (Das erin-nernt an *Malipieros* Oper «La Favola del figlio cambiato», die die nationalsoziali-stischen Kulturschergen — feinhörig — nach der deutschen Erstaufführung sofort verboten.) Zwischen Drachen

nographie des Nationalsozialismus evo-zieren — hervorragend beispielsweise die Darstellung des Kleinbürgermiefs oder wie *Elsa*, die als Opfer für den Dra-chen vorgesehen ist, als Mitglied des «Bundes deutscher Mädel» aufgemacht ist —, so wird doch durch Anachronis-men, Verfremdungen, Märchenanklän-ge (mit einer leider etwas verharmlo-senden Wirkung der politischen Aussa-ge), gescheite Details (das letzte Bild ist als Spiegelsaal gestaltet und erscheint als Selbstbespiegelung jenes Herrscher Macht, gleichzeitig als Spiegelbild der autoritär vorgeformten Massen) und vor allem durch den Schluss die Aktuali-tät der Oper auch hier betont: In den letzten Momenten des Stückes wird der Drachenbezwinger *Lancelot* vom Volk als potentiell neuer Herrscher (Drache?) bejubelt, und dieser deutet durch seine Pose (Anklang an *Hitlergruss*) an, dass er willens ist und Ge-schmack daran findet, sehr schnell vom Kämpfer gegen die Macht zum neuen Machträger zu wechseln.

Oper und Inszenierung lassen auch vernünftige Querverweise auf die Operngeschichte aufscheinen. So erscheint Lancelot, der ja zur Artus-Runde gehörte und damit ins Umfeld von Parsifal und Lohengrin, tatsächlich als ein ahnungs- und furchtloser Fremder, der seine Elsa (sic!) erlösen will und wird. Lancelot also als Lohengrin, Parsifal und Siegfried zugleich — wie letzterer bekommt er (von den Tieren und Handwerkern) Waffen, die ihn unbesiegbar machen: fliegenden Teppich, Schwert und Zaubergeige. Wie Siegfried (Tarnhelm!) kann er sich damit auch unsicht-



Der Drache als Manager: Allan Evans

bar machen. Die Zaubergeige erinnert an «Hoffmanns Erzählungen» und leider an Egk; vor allem aber assoziiert man Tamino und «Die Zauberflöte» überhaupt: nicht nur wegen des Drachenkampfes, der musikalischen Zauberrasse und des Einsatzes für eine Frau, sondern auch wegen des Märchencharakters und der Rolle der Tiere, und sogar «die drei Freundinnen» in Meiers «Drachen» erscheinen frappant als Reinkarnation der drei Damen. Zudem trägt Lancelot einen Ledermantel, der ihn als Helden aus einem Leonefilm ausweist, als «lonesome cowboy» — eine neue Variante des einsamen Kämpfers und damit die Zeitlosigkeit der Parabel auch auf dieser Ebene betonend.

Eine gewisse ungewollte Unbeholfenheit im Spiel des unheldischen Helden Paul Frey verwandelt sich — im Hinblick auf die Parsifal-Anklänge — in ein rollendeckendes Element. Elsa hingegen — die einzige Entwicklungsfigur neben allen Stereotypen der übrigen Charaktere — wird von Susan Ball sehr bewusst und glaubwürdig gestaltet. Herausragend auch der Drache Allan Evans und geradezu meisterlich die Darstellung des Bürgermeisters durch Anton Diakov; aber auch Rupert Oliver Forbes als dessen Sohn Heinrich und der Kater Elisabeth Burnett sind erstklassig. Dazu kommen unzählige Nebenrollen, dargestellt durch ein wahres Ensemble, das mit dem besten Opernchor der Schweiz und einem nicht immer sehr lustvoll und engagiert spielenden Basler Sinfonie-Orchester (es handelt sich allerdings auch mehr um eine Sänger- denn eine Orchesteroper, will sagen: die

Vokalistinnen haben dankbarere Aufgaben als das Orchester) vom Dirigenten Harri Rodman zu einer eindrucksvollen Leistung geführt wird.

Kommen wir zum Schluss noch zur Musik. Meier bleibt in jeder Beziehung human, verlangt den Sängern und Sängerinnen keine unmenschlichen Gesangslinien ab (besonders abschreckendes Beispiel aus der jüngeren Zeit: Reimanns «Melusine»), sondern einen textadäquaten Sprechgesang, der sich folgerichtig manchmal in tatsächliches Sprechen auflöst (allerdings ist die Differenzierung zwischen Singen, Sprechgesang und Sprechen nicht so weit gediehen wie in den Arbeiten der zweiten Wiener Schule). Das Riesenorchester wird meistens kammermusikalisch behandelt. Die musikalische Sprache ist handwerklich fundiert, theaterwirksam, scheut weder (wenige) aleatorische Stellen noch tonikale Felder und Anklänge an Alltagsgeräusche und Tierstimmen (Martinshorn, Esel usw.). Einfache Motive werden permanent imitiert und variiert, wie denn die ganze Oper erklärtermassen weniger als dramatische Zuspitzung denn als statisches Kreisen konzipiert ist. Sehr schön der Tod des Drachen, der — er hat drei Köpfe — mit sich selbst («wir sterben») ein polyphon geführtes Abschiedsterzett ab Tonband singt. «Sehr schön» ist auch kritisch gemeint, weil in diesem entrückten Singen fast so etwas wie Mitleid mit ihm aufkommt. (Andererseits gehört zur Dialektik der Befreiung, dass auch der Unterdrückter von seinem Sturz profitiert, weil er erst als Entmachteter menschenwürdig leben kann.) Eine «postmoderne» Musik, die nicht epigonal wirkt, insgesamt aber etwas unverbindlich ist. Dennoch erfüllt sie ihren Zweck: ein nichtelitäres Publikum fesseln zu können, ohne dass sie der Dummheit verfällt. Das würde vielleicht noch besser gelingen, wenn die Parabel ihrem Wesen gemäss konzipiert, knapper gefasst wäre. So ist nach der Pause eindeutig ein Spannungsabfall zu beklagen, und die larmoyante Verwundungsszene Lancelots führt nach dem Tod des Drachen zur Redundanz. Toni Haefeli

Wachsende Skepsis gegenüber Experimentellem

Prag: Konferenz über das Musiktheater nach 1945

Vom 14. bis 17. Mai lud die Tschechische Musikgesellschaft nach Prag zu einer Konferenz über das Musiktheater nach 1945. Schon das Wort «Musiktheater» statt «Oper» oder «Musikdrama» verrät eine terminologische Verlegenheit gegenüber all den theatralischen Formen, die sich im Laufe unseres Jahrhunderts entwickelt haben. Zudem zeigte die Einladung an viele westlichen Musikologen den Wunsch der Tschechen, sich über die neuen Tendenzen bei uns zu informieren, Musikausschnitte und Schilderungen von Werken Mauricio Kagels, Luciano

Berios, György Ligetis oder Sylvano Bussottis zu hören, von denen in östlichen Ländern oft nur die Titel bekannt sind. Sogar der späte Strawinsky mit «The Flood» ist für viele in Prag, der DDR oder der UdSSR eine unbekannte Grösse.

Doch hüte man sich, westlichem Hochmut zu frönen; denn die Teilung Europas schuf gesellschaftliche Fakten, innerhalb derer sich auch neue Kunstformen entwickeln konnten. So ist zum Beispiel Friedrich Goldmanns «Hot» nach Lenz nicht einfach das Beispiel einer verspäteten Boulez-Rezeption in der DDR, sondern ein durchaus eigenständiges, mit kühnen Vereinfachungen arbeitendes Stück, dessen Musik den Zuhörer emotionell klar orientiert, während viele Avantgarde-Werke bei uns, mit ihrer intellektuellen Süffizanz, das Publikum verwirren, obwohl zugegeben werden muss, dass hinter Clownereien oft ein tragischer Grundton, die Klage des isolierten Individuums zu hören ist.

Falsch wäre aber die Annahme, dass die Geladenen aus dem Westen allesamt die elitäre Kunst verteidigt hätten, während die Gastgeber die Tugenden von Volksstücken hervorhoben. Auch bei uns ist unterdessen die Skepsis gegenüber dem experimentellen Theater angewachsen; die Avantgarde ist in der Postmoderne demütiger geworden, die ironischen Zitate etablierter Musikstile werden seltener, und viele wünschen sich wieder etwas ungebrochen Affirmatives, den «vornehmen, hohen Ton», womit die Oper im traditionellen Sinn eine Chance hat. Freilich konnte man noch die idealistische Meinung hören, die Liebe zur avancierten Musik sei eine Frage der Erziehung, der Erziehung zum Verständnis des autonomen Willens des Komponisten. Seit den Darmstädter Ferienkursen für Neue Musik, seit den fünfziger Jahren gebe es eine sich auf strukturelle Neuheit abstützende Weltmusik, neben der alles Übrige zur Anekdote verblasse. Doch gerade das Partikulare wird in einer Zeit, wo ein geschmackbildendes Zentrum fehlt, von grösserer Wichtigkeit. Gerne möchte ich einmal jene polnische Oper hören, in der ein Bild der sich überlagernden polnischen, jüdischen und deutschen Kulturen, ins Surreale und Phantasmagorische transponiert, gegeben wird. Das Werk von Zbigniew Rudzinski heisst «Mannequin», und eine junge Polin wusste darüber so packend zu reden, dass man auf Klangbeispiele begierig wurde. Doch sie allein würden nicht genügen; denn das Musiktheater spricht alle Sinne an und ist in seiner Totalität und auch gelegentlichen Entfesselung vielleicht die höchste Kunstform überhaupt.

Rühmend muss hervorgehoben werden, dass von keiner Seite extrem intolerante Töne zu vernehmen waren. Das Treffen, an dem ungefähr vierzig Wissenschaftler teilnahmen, war geprägt von dem Wunsch, voneinander zu lernen und den geistigen Horizont zu erweitern. Theo Hirsbrunner

De la perplexité au pessimisme

Boswil: Séminaire sur la musique et les médias

«1985: année de la musique — année des médias»; tel était le thème proposé aux participants du 5ème séminaire international «Musique de ce temps», qui s'est déroulé à la fin mars à Boswil dans le cadre de la Fondation «Maison d'artistes». Une quarantaine de journalistes venus d'Autriche, d'Allemagne et de Suisse ont débattu durant quatre jours des incidences actuelles et futures des médias sur la vie musicale et la musique en soi. Ces quatre jours de conférences, de débats et de discussions — qui souvent se sont prolongés tard dans la nuit — n'ont pas conduit à des conclusions précises. Ils ont toutefois mis en évidence d'une part la perplexité des gens des médias face aux nouvelles possibilités ainsi que la difficulté de les maîtriser et, d'autre part, un certain pessimisme quant aux incidences culturelles que les médias semblent déjà avoir ou qui, en tous cas, se dessinent. Des thèmes aussi divers que la création à l'aide des moyens de la vidéo, les productions musicales de la TV, l'incidence des radios locales sur les programmes musicaux, sur la «consommation» de la musique, les questions pédagogiques soulevées par ces nouveaux médias ainsi que les nouvelles données culturelles qu'ils représentent et les problèmes que peut engendrer la concentration des moyens de production et de diffusion étaient quelques-unes des questions débattues au sein de groupes de travail et dans des discussions — souvent très animées — suivant les exposés.

Karlheinz Müller-Ruzika du ZDF (Deuxième chaîne TV allemande) a présenté à travers une vingtaine d'extraits de différentes productions diffusées à la télévision comment se présente la réalité de la télévision actuelle en matière de productions musicales. Müller-Ruzika a souligné que la télévision ne souhaitait pas être «l'instituteur de la nation» et qu'elle cherchait bien plus à satisfaire le plus grand nombre. «Le téléspectateur paye pour avoir de la télévision; seuls 10% des émissions ont un taux d'écoute élevé; celui-ci n'est donc pas aussi déterminant pour la choix des productions présentées».

Les explications et commentaires de Müller-Ruzika, présentés d'une façon très détachée au même titre d'ailleurs que celles de Roger Schawinski, le grand patron de Radio 24 à Zurich, ont suscité des réactions très vives, parfois mêmes violentes chez les participants. Schawinski a pris le parti de diffuser de la musique plaisant aux jeunes. Il s'est insurgé contre l'équation «musique à succès = musique commerciale = mauvaise musique». «La musique diffusée par Radio 24 tient toujours compte des nouvelles tendances; en cela, sa radio fait une contribution culturelle», estime Schawinski, car cette musique est l'expression de notre époque. Urs Schnell de

«Radio Förderband» a développé une conception de programme tout à fait différente. Radio Förderband se conçoit comme une radio locale qui s'adresse aux minorités culturelles. Mais cela ne va pas sans poser des problèmes sur le plan publicitaire, donc financier, a-t-il avoué.

L'incidence, sinon du taux d'écoute du moins de considérations de type économique sur la conception des programmes, a été largement évoquée et critiquée. Mais les différentes formes de visualisation de la musique aussi ont fait l'objet de discussions, notamment à la suite du film «Montezuma» et d'autres productions musicales dues à José Montes-Baquer du WDR. Axel Brand de Cologne a évoqué avec nombre d'expériences pratiques les possibilités de création de la vidéo, que l'on travaille avec du matériel amateur ou semi-professionnel. Le professeur Hans-Christian Schmidt a abordé quant à lui le problème des vidéo-clips qui envahissent aujourd'hui les programmes de télévision. Son analyse du contenu de ces brefs films, réalisés de manière très professionnelle, parvient à des conclusions peu réjouissantes: étant donné que la plupart des titres «rock» ou «pop» se ressemblent, la différenciation ne se fait plus tellement à travers les sons, mais grâce à l'image. L'image est là pour combler le vide musical des pièces. Et dans ces images, le monde est simplifié à l'extrême en bons et en mauvais, la vie est souvent présentée comme des vacances sans fin, ou encore on se sert autant de la peur de l'holocauste atomique que du désir de paix pour vendre un produit musical. Schmidt a même diagnostiqué un sexisme plus que latent dans certains de ces clips. Faits essentiellement de rêve, ces vidéo-clips sont prêtés de manière à pouvoir être «consommés» sans le moindre problème et les jeunes semblent se passionner pour cet univers irréel. Leur engouement pour ces produits parfaitement commerciaux est, en fait, le signe de la faillite des modèles pédagogiques des dernières quinze années pendant lesquelles on a voulu placer l'analyse d'une réalité avant la perception spontanée de ce qui la fait, constate Schmidt; les conclusions qu'il tire sont cinglantes: «Avec leur engouement pour les vidéo-clips, les jeunes nous font la démonstration de l'échec de notre nouvelle pédagogie». Le nouvel homme imaginé par les pédagogues modernes devait être parfaitement intégré socialement, tolérant, curieux, ouvert et créatif. Transposé sur le plan musical, cela signifie que le jeune doit être à même de reconnaître les circuits commerciaux et qu'il se refuse à y entrer. Il devrait être apte à déceler les manipulations et développer par lui-même des catégories esthétiques en comparant les différentes manières de s'exprimer. Mais dans le vocable «il devrait...» Schmidt décèle l'attitude dictatoriale de la pédagogie moderne aux relents de technocratie. Pour lui, ce terme laisse apparaître le geste autoritaire et le caractère normatif de ces principes péda-

gogiques. La pédagogie musicale a souffert pendant des années du fait que les autorités lui ont imposé une direction devant tendre à une «distanciation critique». C'est là exactement le contraire de ce que les jeunes nous montrent à travers leur engouement pour les vidéo-clips dans lesquels ils recherchent manifestement des modèles pour leur propre comportement, pour leur vie ainsi que des possibilités d'identification pour leur habillement et aussi pour leur vie sentimentale. En conclusion, Hans-Christian Schmidt a lancé un appel pour un enseignement dans lequel les convictions personnelles en matière d'art aient à nouveau une place plus importante.

La lutte que les médias, et particulièrement les médias électroniques, se livrent pour toucher le plus grand nombre de personnes, pourrait avoir des conséquences désastreuses pour les valeurs qui, jusqu'ici, ont déterminé autant la politique que la culture. Les médias électroniques, et surtout la télévision, conduisent à un nivellement des goûts; le message à transmettre est adapté aux exigences du média, l'événement est réduit au niveau d'un show. Même si de telles perspectives peuvent être le résultat d'une analyse marquée par beaucoup de pessimisme, il n'en reste pas moins que l'exposé de Jürg Altwegg («Programme cherche consommateur — la culture dans le nœud coulant du câble») était étayé par nombre d'exemples actuels. L'évolution se dirige-t-elle vers une société semblable à celle du «Brave New World» de Huxley, dans laquelle le besoin de distraction sera tel qu'on n'aura plus besoin de répression politique pour prendre à l'individu son indépendance, son histoire et même sa capacité de réflexion ou bien le «homo sapiens» se révélera-t-il plus résistant que les pessimistes le pensent? Les participants au séminaire n'ont pas donné de réponse à cette question si ce n'est un représentant de la RDA. Il a signalé que le nombre de personnes pratiquant la musique — du classique à la musique rock — n'a jamais été aussi élevé en RDA qu'aujourd'hui... Michel R. Flechtner

Lettura musicale di «Metropolis»

La nuova colonna sonora per il film di Fritz Lang

Più di un avvisaglia ci sta da tempo mostrando che il destino prossimo dell'arte è legato all'idea del «rifacimento», dell'innesto di moderne modalità sull'opera antica, in un'operazione di stravolgimento a cui è affidato il conseguimento di un'originalità altrimenti ormai negata all'esperienza del nuovo. Il ritorno di *Ulisse in patria* di Monteverdi nel cartellone del Festival di Salisburgo di quest'anno non sarà curato da Hans Werner Henze come da parte di semplice revisore, ma già si annuncia come opera ricomposta secondo un vero e proprio passaggio di paternità artistica. Con

Henze, Luciano Berio è colui che, in musica, si è spinto più in là in questa direzione, indicando una via che tuttavia nulla ha a che vedere con l'idea di neoclassicismo. Le varie periodiche manifestazioni neoclassiche, compresa la corrente primonovecentesca responsabile della destituzione del fattore soggettivistico nella nostra coscienza, si sono sempre inserite in una visione lineare del processo storico: il ricorso al passato vi ritrovava conferme a modalità principalmente sentite come espressione dell'oggi. Il fenomeno nuovo a cui stiamo assistendo capovolge invece i termini: è il passato che deve trovare conferma nell'oggi in un rapporto ambiguo di corso storico interrotto in cui si cerca di cancellare il prima e il dopo. È probabile che tale orientamento possa aiutare l'arte moderna ad uscire dalle secche di una prospettiva di sviluppo lineare negata su tutto il fronte; è necessario tuttavia distinguere chiaramente tra operazione artistica ed operazione storicistica, se non si intende cadere in giudizi scorretti e immotivati con il risultato di incrinare presso il pubblico quel grado di coscienza dei valori storici acquisito attraverso le esperienze otto-novecentesche.

Questa premessa è necessaria per affrontare in modo diverso da quello finora proposto dalla critica il discorso sul film *Metropolis* nella versione che ha recentemente fatto il giro del mondo approdando anche nelle sale del nostro Paese. Il film di Fritz Lang, come si sa, risale al 1926 e con l'attenzione dei frequentatori di cineclub la critica ne ha riferito elogiando addirittura il recupero di scene originali (soppresse in versioni fin qui conosciute) per merito di Giorgio Moroder che ne ha composto la colonna sonora. In verità si tratta tutt'altro che di un restauro, come rivela il confronto con la restituzione del lavoro realizzata qualche anno fa dalla televisione tedesca, lunga un'ora circa più di quella di Moroder, il quale ha amputato più di una scena del suo normale sviluppo facendo tra l'altro scorrere il film a una velocità visibilmente superiore agli originali 18/19 fotogrammi al secondo.

Il presunto rispetto dell'opera da parte del «restauratore» è solo un modo per richiamare l'attenzione su un'operazione che in definitiva è destinata a svolgersi secondo diversi criteri. Non solo il pubblico dei cineclub infatti è stato mobilitato ad assistere a tale proiezione, bensì soprattutto quello giovanile frequentatore dei grandi raduni di massa, il quale vi si è recato con l'invito a seguire una moderna opera rock. Ciò che comunemente è ritenuto complementare, la colonna sonora, grazie anche alla riproduzione dolby-stereo, ha prevaricato questa volta sul corso delle immagini, riformulando l'opera in un nuovo messaggio. L'inverosimile, l'accozzaglia di elementi disparati, la vicenda come pretesto spettacolare, sono da sempre gli ingredienti delle opere rock. In superficie il lavoro di Fritz Lang si presta a questo tipo di lettura e Moroder ne ha approfittato fagocitandolo nella sua colonna

sonora. Se non altro tale tentativo serve a dimostrare ai critici cinematografici tradizionalmente sordi (sensibili cioè alla visione e quasi mai alla componente acustica altrettanto importante nella definizione del film «sonoro» appunto) il carattere spesso determinante dell'apporto musicale nel contesto cinematografico.

A nessuno è però venuto in mente di indagare sull'originale componente musicale di *Metropolis*, film che rappresentò uno dei più importanti investimenti finanziari della tedesca UFA, la quale si preoccupò quindi di dotarlo di una conveniente colonna musicale, allora evidentemente (trattandosi di cinema muto, non sincronizzato) da eseguire dal vivo. Esiste quindi una musica originale di *Metropolis* composta da Gottfried Huppertz, il quale già aveva collaborato con Lang nel 1923 per *I Nibelunghi*. Per quanto sopravvissuta allo stato di spartito per pianoforte, tale colonna sonora è servita a commentare la ricostruzione del film attuata dalla televisione tedesca, prestandosi a un confronto con la versione di Moroder.

Due sono state le preoccupazioni di Moroder: la caratterizzazione naturalistica da una parte e la coagulazione di determinati segmenti d'azione in numeri chiusi. Dirò subito che i risultati al primo livello mi hanno soddisfatto più del secondo. La musica ridotta ad effetto equivalente a rumore (di suono trattato al sintetizzatore) impiegata a commento delle sirene urlanti, dei meccanismi delle fabbriche in azione, dell'acqua che inonda la città, sarebbe potuta essere la chiave «musicale» dell'intera colonna sonora, dove il realismo rumoristico mirato, in virtù dell'amplificazione elettrica trascende se stesso. Sennonché Moroder ha pensato queste scene in termini di banale mimesi, adottando immediatamente altri criteri per quanto riguarda il resto del discorso.

Convinto della necessità di creare un'opera rock, il grosso della sua colonna sonora è costituito di canzoni, di forme chiuse cioè, di brani che non oltrepassano la qualità dell'attuale musica di consumo internazionale, concepiti a misura di compilazione discografica. Ne risulta un dissidio strutturale palese: la canzone, che bene o male riesce ad aderire alla durata di determinate scene, non trova il bandolo logico per collegarsi alla scena e al relativo brano successivo, che vi si giustappone privo di nesso drammatico. Tipica è la situazione di finale di canzone, che la prevaricazione del disco come manipolazione dell'esecuzione vera e propria realizza ormai sistematicamente abolendo la cadenza (equivalente alla punteggiatura) sostituendovi l'artificiale intervento del potenziometro che sfuma il suono verso il silenzio. Proprio questa caratteristica di interruzione arbitraria impedisce ai brani di Moroder di inserirsi in una forma a largo raggio d'azione, ripercorrendo le contraddizioni di tutte le opere rock che non sono mai riuscite a sganciarsi dalla condizione di semplice collana di canzoni, a un livello inferiore addirittura rispetto all'operetta

tradizionale, la quale, grazie al concertato ereditato dall'opera, poteva mirare a forme più complesse. Il risultato più deprecabile nel caso del «nuovo» *Metropolis* è che lo spettatore (quello giovane soprattutto) tende a decifrarlo come una successione di *videoclip*, come una serie di immagini omogeneizzate attraverso il potere unificatorio, ma livellante, dell'ossessione ritmica. In conclusione l'operazione di Moroder è ancor meno un restauro, nel senso che allontana l'attenzione dal vero significato del film e dall'epoca che l'ha prodotto.

Un esame della musica di Huppertz è invece stato tentato da Wolfgang Thiel (*Filmmusik in Geschichte und Gegenwart*, Berlino 1981, pp. 327-328). La figura del musicista vi esce per la verità un po' malconcia nella dimensione di compositore artigianalmente condizionato dalle convenzioni dei *Kinothekenmusiker* abituati ad agire attraverso la tecnica del Leitmotiv e delle citazioni segnaletiche (tipica e logora è l'apparizione del tema della *Marseillaise* nel momento dell'insurrezione degli operai). Pur nel carattere pretensioso rilevato nelle arbitrarie cromatizzazioni della frase, rivaleggianti col tortuoso sviluppo dei lavori teatrali di Schreker allora tanto discussi nei paesi tedeschi, Thiel lo riconosce come uno dei più fruttuosi esperimenti allora tentati di abbinamento tra musica e cinema. Tentiamone un sommario esame. Se la prima parte del film musicalmente appare frammentata nella caratterizzazione a volte scontata (l'entrata di Freder nella cattedrale è addirittura connotata attraverso il *Dies irae* gregoriano), le soluzioni formali adottate da Huppertz (a partire dalla scena del rapimento di Maria da parte di Rotwang) servono in modo encomiabile il corso drammatico degli eventi, in un'articolazione a vasto raggio in cui non solo si dimostra la sua completa statura di compositore drammatico, ma che nelle soluzioni stilistiche si richiama agli esiti più significativi della musica più avanzata del tempo.

Da una parte sta il livello della musica macchinistica, che da *Pacific 231* (1924) di Honegger in poi ha coagulato gli interessi di un'intera generazione: il lavoro degli operai alle macchine in *Metropolis* musicalmente si svolge nella stessa disumana reiterazione di gesti sonori. Dall'altra stanno le connotazioni d'ambiente acquisite specificamente negli anni venti attraverso l'ondata di musica americana d'intrattenimento che invade l'Europa: le scene di danza nel locale notturno Yoshiwara a base di *Fox-trot* e *Shimmy* riproducono la stessa condizione di critica sociale presente nelle coeve musiche teatrali di Kurt Weill e Ernst Krenek (nella scena finale degli operai in rivolta irrompenti nel luogo di divertimento si assiste al singolare ibridismo musicale di danza innestata su tenebrosi accenti marziali). Il terzo livello è appunto quello del carattere di militanza delle musiche che accompagnano la sollevazione degli operai, già a partire dall'interrogazione di Freder al padre («E se nelle profondità si tramasse

contro di te?»), dove l'accento di marcia, nella stessa perentorietà di irresistibile destino presente nelle musiche del teatro di Brecht, preannuncia la catastrofe che seguirà.

Il punto debole di Huppertz va individuato invece nei cedimenti melodrammatici capaci di ridurre i tre livelli indicati ad episodicità. Qui non è però in gioco solo la capacità o meno del musicista di essere all'altezza della situazione, ma anche la contraddizione in cui si pose Fritz Lang accettando una sceneggiatura dove le aperture sugli aspetti che hanno giustamente reso celebre il film (la città futuribile in cui si proiettava l'estetica neooggettivistica del tempo) venivano addomesticate in uno svolgimento della vicenda dove si riproduceva (sicuramente con lo zampino della casa produttrice preoccupata dell'impatto sicuro sul pubblico) la storia sentimentale di sempre.

Da tale doppia lettura non andò esente, due anni dopo, l'opera di Max Brand *Der Maschinist Hopkins* che presenta, oltre a similitudini con il soggetto del film, caratteri musicali assai vicini alla colonna sonora di Huppertz; figurarsi un lavoro cinematografico, allora quanto oggi se non più, condizionato da esigenze di distribuzione e di adeguamento a un pubblico certamente non d'avanguardia!

Le contraddizioni della colonna sonora di Huppertz sono quindi le stesse subite da Lang nell'ambizione di porre l'arte cinematografica all'altezza delle manifestazioni più originali conseguite in Germania dalla cultra nell'epoca della Repubblica di Weimar, fatalmente scontata nel compromesso di soluzioni divulgative da considerare nell'ambito della circolazione differenziata dei messaggi. Ciononostante, anche nelle insufficienze, *Metropolis* e la sua musica originale rimangono specchio significativo dell'epoca, meritevoli di non lasciarsi offuscare dalle operazioni speculative tentate da rifacimenti impegnati a cercare consacrazione nella moda più che nella storia.

Carlo Piccardi

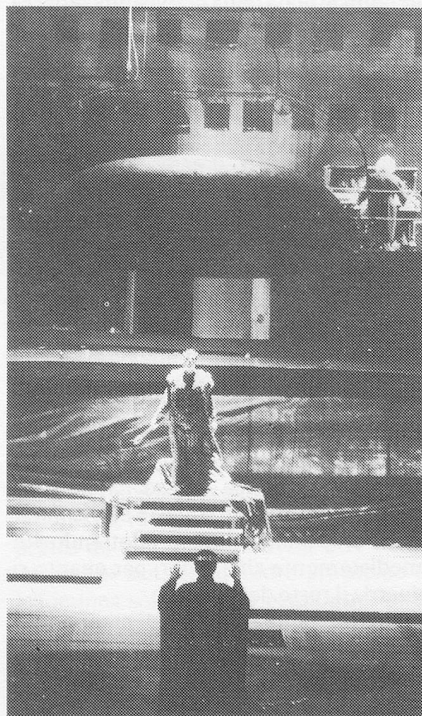
Überflüssige Literaturoper

München, Cuvilliés-Theater: Uraufführung von Heinrich Sutermeisters Oper «Le Roi Bérenger»

Grundlage dieser neuesten Oper Heinrich Sutermeisters bildet Eugène Ionescos Theaterstück «Le Roi se meurt», welches der Komponist selbst neu übersetzt und eingerichtet hat. Weil in sehr vielen Stücken Ionescos die Hauptrolle den Namen Bérenger trägt — so auch in «Le Roi se meurt» — und weil Sutermeister die übliche Übersetzung mit «Der König stirbt» für unzutreffend hält, entschloss er sich, seine Oper nach dem Titelhelden des Theaterstücks zu benennen.

Kurz gesagt: Die Notwendigkeit dieser Vertonung sah ich während der ganzen Aufführung nicht ein. Sutermeisters

Werk konnte nicht beweisen, dass Ionescos Stück einer musikalischen Umsetzung bedarf. Zu einem grossen Teil hängt das — unabhängig von Sutermeister und Ionesco — zusammen mit den Widersprüchen der Literaturoper selber. Diese benützt eine literarische Vorlage nicht in erster Linie, um etwas Neues damit zu machen, um die Musik gerade in der Reibung am bereits vollkommenen literarischen Kunstwerk zu emanzipieren; die Literaturoper will vielmehr die Vorlage in Aussage und Stil nicht antasten und die Worte und Gedanken mit der Musik bloss vertiefen. Dabei stellt sich der Komponist sehr oft bewusst hinter den Schriftsteller. So auch Sutermeister, der im Programmheft schreibt: «Mein Hauptziel war: dem deutschsprachigen Publikum den Weg zum tieferen Verständnis des in Deutschland immer noch nicht ernst genug genommenen Dichters zu öffnen; jedes Wort muss vorerst als Wort und nicht als Note verstanden



werden, und dazu braucht es ein sparsames Instrumentarium als begleitende, klingende Assistenz und nicht als Selbstzweck».

Nun, die Problematik der Literaturoper ist schon so oft festgestellt worden, dass es eigentlich erstaunt, wieviele Werke immer noch unter diesem Siegel geschrieben werden. Die Mittel der Oper sind so fundamental anders als jene des Sprechtheaters, die Unterschiede zwischen gesungener und gesprochener Sprache, zwischen begleitetem und nicht begleitetem Theater sind dermassen gross, dass jede Oper aus einem Stück etwas völlig Neues und Anderes macht — auch dann wenn sich ein Komponist wie Sutermeister bescheidet und die musikalischen Mittel reduziert. Ja, in vielen Literaturopern verhält es sich sogar so, dass gerade die blossen «klingende Assistenz», der sich die Musik aus Ehrfurcht vor dem Werk verpflichtet, diese als überflüssiges und aquisito-

risches Element ausweist — und dies macht dann die klingende Assistenz zu einem störenden Faktor des Kunstwerks.

Wollte man ein autonom literarisches Kunstwerk mit der Vertonung zur Synthese bringen, so müsste man wohl bereits bei der Auswahl der musikalischen Stilmittel auf eine gewisse Analogie zu den formalen Tendenzen der literarischen Vorlage achten. Gerade der auf Diskontinuität, Brüche und Widersprüche angelegte Text von Ionesco, in dem alles Pathetische immer gleich ironisiert und jeder grosse Gefühlsausbruch sofort als unangemessen, ja verlogen denunziert wird, würde nach einer ganz andern musikalischen Sprache verlangen, als sie Sutermeister verwendet: Da wird in den Stimmen ein weicher Belcanto fast nie verlassen, und die Musik taucht das Ganze in einen Wohlklang von zuweilen bestechender Schönheit. Auf diese Weise wird Ionescos grotesker Totentanz, der alle Romantik negiert, verwandelt in eine Totenzeremonie, wo alle absurden Überspanntheiten der literarischen Vorlage den Charakter von religiösen Extasen bekommen.

Das Zelebrierende der Musik entsteht bei Sutermeister neben den kantablen Melodien vor allem durch immer wiederkehrende Motive, Akkorde oder Schläge, aber auch wegen der häufigen Hintergrundchöre. Bei Ionesco wirken diese Rufe hinter der Bühne wie Fremdkörper, die nicht nur den einheitlichen Verlauf auf der Bühne stören, sondern auch das Theater als blosses Theater kennzeichnen. Sutermeister fügt im Gegensatz dazu alles organisch ineinander, und die Rufe hinter der Bühne sind in die musikalische Textur vollständig integriert. Man könnte bildhaft sagen, dass die Musik mit ihrer beabsichtigten Vertiefung der literarischen Vorlage gerade jene tiefsinnigen Abgründe auffüllt, die Ionesco mit seinen grotesken Konstellationen öffnen wollte.

Heinrich Sutermeister machte also — wohl unbewusst — aus Ionescos Stück etwas völlig Neues und Anderes. Sein «Le Roi Bérenger» kann denn auch für sich selbst stehen, vor allem wegen seines kompositorischen Handwerks. Sutermeister wählte als Klangkörper eine Art modernes Barockorchester, wo zwei elektrische Gitarren, Harfe und Schlagzeug eine Continuogruppe bilden, die den Gesang über weite Strecken mit minimaler Streicherunterstützung begleitet. Er versuchte kaum, mit dem kleinen Orchester sinfonische Grösse zu evozieren, im Gegenteil: vieles klang da wie ein instrumentierter Klaviersatz. Mit diesem kammermusikalischen Konzept gelang es Sutermeister, psychische Veränderungen bei den Personen sehr genau zu protokollieren, was innerhalb der kantablen Singstimmführung weniger gut möglich war.

Trotz dieser musikalischen Qualitäten blieb die Frage — gerade wegen der perfekten Interpretation durch Heinz-Jürgen Demitz (Bérenger), Ute Trekel-Burckhardt (Marguerite), Edith

Mathis (Marie) und das bayrische Staatsorchester unter der Leitung von Wolfgang Sawallisch — ob es denn irgendeinen Grund gab, dieses Werk zu komponieren. Ob es nötig war, die moderne, weil absurde Sicht des Todes von Ionesco umzudeuten und ein weiteres Mal die traurige Geschichte vom Tod zu zelebrieren, wo einer sich zuerst mit Mühe vom Leben trennt, schliesslich aber im Tod die Schwelle zu einer neuen Welt sieht. Offenbar muss jede Generation von Neuem dem Tod den Trost eines Neuanfangs abgewinnen.

Roman Brotbeck

Notes Noten

Pièces de compositeurs suisses

Jean Balissat: «*Statterostrob*» pour piano (1983) Edition Guilys Fribourg

Francesco Hoch: *Ostinato variabile I per clarinetto basso solo* (1981) Edizioni Suvini Zerboni, Milano

Max E. Keller: *Friedenslied eines Oboisten* (1983) «*Dornenbahn*» für Violoncello solo (1983) Deutscher Verlag für Musik, Leipzig

Hans Ulrich Lehmann: «*Mirlitonrades*» für Flöte solo (1983) Musikverlag Hans Gerig, Köln

Heinz Marti: «*Ombra*» für Violoncello solo (oder Violine/ Viola) (1979) Edition Hug 11323

Janos Tamas: «*Im Verborgenen*» Sieben Stücke für Gitarre (1983) Edition Hug 11328

Le principal point commun de ces différentes pièces récemment publiées réside dans le fait qu'elles sont toutes écrites pour un seul instrument. Par ailleurs, en effet, tout (ou presque tout) les distingue les unes des autres et leur variété kaléidoscopique atteste à l'évidence de l'éclatement en idiolectes de la langue musicale contemporaine.

Une première distinction peut s'opérer (sans parler encore de différences stylistiques) au niveau de l'idée que les compositeurs se font de la nature de la musique, suivant que celle-ci ne se réfère qu'à elle-même ou au contraire renvoie à un univers extramusical. Deux titres seulement mentionnent explicitement une technique objective d'écriture (l'*Ostinato variabile* de Hoch) et de jeu (les *Mirlitonrades* de Lehmann exploitent diverses sonorités de flûte jusqu'à la limite de bruit et évoquent l'instrument à la mode en France aux 17^e et 18^e siècles: composé d'un tube creux fermé d'une membrane à chaque extrémité et percé d'une ouverture latérale, il donne à la voix de l'exécutant une couleur nasillarde), alors que tous les autres se rapportent à une réalité subjective plus ou moins énigmatique (si *Im Verborgenen* «signifie» vraisemblablement l'intimité

de ces sept pièces pour guitare, que dira-t-on par contre d'*Ombra* et, plus encore, de *Dornenbahn*?): faut-il voir dans cette prédominance le signe tangible de ce renouveau néo-romantique dont on parle souvent aujourd'hui? Cela paraît en tout cas évident chez Tamas, qui multiplie les indications expressives (*agitato*, *disperato*, *wild*, *drängend*, *misterioso*...) D'autre part, deux pièces ont un «programme». Littéraire: *Statterostrob* (statique qui tourne) de Balissat est une «projection musicale» de l'«obsession d'une âme enfermée dans un corps comme la vapeur dans une chaudière» telle qu'elle hante Katheline la folle assistant au supplice de Claes, le père de Till dans le roman de Charles de Coster: c'est elle qui détermine la forme de la pièce, composée de courts motifs inlassablement répétés, dans une présentation instrumentale très impressionniste. Le propos du *Friedenslied eines Oboisten* de Keller est, pour sa part, politique: un texte du hautboïste Burkhard Glaetzner inspiré de la polémique liée à l'installation des fusées Pershing II en Allemagne fédérale, est interpolé mot après mot tout au long de la pièce. Le poème est habité par un mélange de peur et d'espoir et par la sensation d'impuissance de l'individu face au diktat de la société, au point que le mot-clé FRIEDE ne peut plus être que balbutié, épelée lettre après lettre: la musique s'efforcera à son tour d'illustrer cette quête dialectique de l'unité paisible à travers l'emploi de deux séries de base, la prédilection pour deux intervalles auxquels est associée une signification symbolique (la quarte ascendante «optimiste et combative» et la seconde mineure descendante «douloureuse»), la tension entre temps pulsé et temps non pulsé et les contrastes formels. Tout cela est-il vraiment audible? Ce «programme» atteste en tout cas de la vigueur de l'idée de théâtre musical à l'intérieur d'une pièce qui pose à l'exécutant de redoutables et très «holligériens» problèmes techniques.

Mais c'est bien entendu le langage musical qui différencie le plus ces diverses pièces. Keller est le seul à employer la série dans son *Friedenslied* — d'une manière symbolique: jamais elle n'apparaît de façon «complète et authentique», mais au contraire toujours «brisée, déformée», en conformité avec l'angoisse qui sourd du texte. D'autre part, on retrouve la même progression lente, pleine de réticences et de repentirs à partir de la note de départ, dans le contexte totalement différent de *Dornenbahn*: Keller paraît bien être le «prisonnier du silence» du poème de Glaetzner, tant il semble que sa musique lutte âprement pour étendre peu à peu son espace sonore. Lehmann procède d'une façon similaire dans ses *Mirlitonrades*, où les micro-intervalles s'éloignent lentement du *la* initial, en épisodes entrecoupés de changements de registres aux brusques appoggiatures. On peut y opposer les mélodies au parfum hongrois, largement déclamées et franchement tonales de Tamas (dans les deuxième, cinquième et septième pièces notamment), ou la

savante simplicité des progressions tonales de Marti, qui n'utilise par ailleurs aucune des possibilités inhabituelles du jeu des cordes.

Les conceptions rythmiques ne sont pas moins contrastées. Les compositeurs les plus traditionnels à cet égard sont Marti (dont la pièce est entièrement écrite à 3/4) et Tamas, dont le langage subjectif privilégie le parlando-rubato de la musique folklorique hongroise (par exemple dans sa deuxième pièce, «improvisando»). Balissat maintient lui aussi quelques indications de tempo, qui n'articulent cependant le temps musical que d'une façon fort lâche et qui surtout, confinées à de brefs fragments répétitifs, ne remettent pas en cause le statisme impliqué par le «programme». C'est à nouveau Keller qui se révèle le plus audacieux en opposant, ainsi qu'on l'a vu, temps pulsé et temps non pulsé dans son *Friedenslied* et en bâtissant entièrement son *Dornenbahn* sur les proportions de la Section d'Or, fixées par la série de Fibonacci (1, 2, 3, 5, 8, 13, 21...): il s'agit «d'une composition purement rythmique, les timbres, hauteurs et tempi servant à articuler une structure temporelle». Etude rythmique, cette pièce ne paraît pas devoir, en dépit de la richesse de son langage instrumental, dépasser le cadre expérimental.

L'*Ostinato variabile* de Hoch constitue un cas à part: il est formé d'une séquence mélodique inlassablement répétée et appliquée à une série de quatorze formules rythmiques, reprises seize fois en tout. On reconnaît ici le vieux couple color-talea de l'ars nova française, tel qu'il avait déjà été remis à l'honneur par Messiaen dans le premier mouvement de son *Quatuor pour la fin du Temps*. Hoch écrira par la suite trois autres ostinati basés sur le même procédé, pour clarinette basse et piano, deux guitares et violon et piano (1982). Un tel procédé (tout comme d'ailleurs l'emploi de la Section d'Or chez Keller) pose évidemment le problème de l'antinomie entre la liberté et la discipline du compositeur. Hoch se réserve un droit d'intervention dans son matériau préfabriqué en interpolant à l'intérieur de chaque talea un fragment... qui n'est autre qu'une expansion de chacune des quatorze formules rythmiques, à commencer par la dernière: la liberté n'est donc qu'apparente. Ce problème crucial est abordé par Anton Ehrenzweig dans son livre sur *L'ordre caché de l'art* (Paris 1974): pour lui, l'évolution artistique est faite de ruptures de la continuité de surface pour exploiter des niveaux de cohésion plus cachés; lorsque ces relations cachées deviennent des techniques de surface, leur fécondité meurt (citée par Roy Howat dans son beau livre sur *Debussy in proportion*, Cambridge University Press, 1983). Sans vouloir prendre position à ce propos, force nous est de constater le dilemme périlleux auquel chaque compositeur d'aujourd'hui est confronté et, revenant à notre point de départ, d'en trouver une concrétisation flagrante dans ces quelques partitions.

Philippe Dinkel