

Uraufführungen, gar vom Veranstalter bezahlte Kompositionsaufträge, gab es noch in jeder Saison. Am 25. März spielte das *Ensemble Neue Horizonte Bern* den *Tod des Empedokles* von Erika Radermacher und die *Szenen der Demut* von Urs Peter Schneider, wobei die Werke als Uraufführung einer neuen Fassung angekündigt wurden. Auch dieses Programm war streng symmetrisch gebaut, indem den zwei erwähnten Werken vor und nach der Pause jeweils ein Solo-Bläserstück von Komponistin bzw. Komponist vorausging. Noch weitere Parallelen machte der Abend deutlich, indem Radermachers aus einer Performance heraus entstandenes Empedokles-Werk grossformal ähnlich aufgebaut ist wie Schneiders schon bekannteres *Tobold*, *Szenen der Demut*, wo mikrotonal verfremdetes Terzenmaterial mit Pausen alterniert. Auch Radermacher reiht Episoden aneinander, keine liegenden Akkorde wie Schneider, sondern zum grossen Teil abrupte Gesten, die – meist von den beiden Klavieren her initiiert – im Kammerensemble nachbeben, einem Kammerensemble, in welchem das Monochord von Pythagoras, dem Gegenspieler des Empedokles, eine Art authentisches Kolorit beisteuert. Solche Impulse enden jeweils in kurzen Pausen, denen ein Neuansatz folgt. Es resultiert ein Pulsieren in grossen Bögen, eine Szenenfolge, die aber im Gegensatz zu Schneiders Werk nichts «Demütiges» hat. Radermachers Gesten begehren auf, so wie Empedokles bei Hölderlin hybrid aufbegehrt hat. Die «Demut», die Empedokles vergessen hat, ist bei Hölderlin auf den ersten Seiten angesprochen. Radermachers und Schneiders Werke präsentieren sich bei dieser Lesart wie zwei Seiten derselben Sache, auch in der Gegenüberstellung von komponierter Langeweile und Spannungsverläufen. Das Konzert bewies nachdrücklich, dass im Rahmen des *Forums Neue Musik Luzern* auch Programme stattfinden, die in ihrer «Zeitlosigkeit den Rahmen eines genussvollen Konzertabends sprengen» (Programmheft).

Peter Bitterli

## Musikalische Nekrophilie?

Zürich: Porträt Daniel Glaus

Ein Ton und dann seine simultan und sukzessiv dazukommenden Oktaven erklingen *pizzicato*, *col arco*, *col legno* auf einem offenbar scordierten Violoncello. Ein immer intensiver werdendes Vibrato geht in eine «Verstimmung» über, das Mikrointervall fächert sich allmählich auf, bis die Oktave erreicht ist, die umgekehrt wieder in den Einklang geführt wird. Später treten Ober-töne dazu, ein geklopfter Puls drängt sich in den Vordergrund, bis er in einem endlosen Decrescendo verdämmert. Oder: Eine aleatorisch eingesetzte Ku-

gel, die über Klaviersaiten rollen gelassen und jeweils mit einem knallenden Aufpraller gestoppt wird, wechselt mit langen gestrichelten Tönen auf dem Violoncello plus hinzukommenden Klaviertupfern ab. Das *ppp-Privatissimum* wird nur ab und zu mit kleinen dynamischen Veränderungen, Akzenten, Terzen angereichert, und die grösste Überraschung erfolgt, wenn die Kugel beim neunten (und letzten) Mal in die umgekehrte Richtung gestossen wird und zurückrollen darf. Damit sind *Teil I* für Violoncello solo (*Introitus, Requiem aeternam*), circa zehn Minuten lang, und *Teil IV* für Violoncello und Klavier (*Tractus, Absolve Domine*), circa zwölf Minuten lang, des Klaviertrios *In hora mortis* (*Neun Versuche über die gregorianische «Missa pro defunctis»* – 1987–1994) von Daniel Glaus umfassend beschrieben. Die anderen Sätze gehen von ähnlich additiven Formgebungen (extrem in *Teil VII* für Violine und Klavier, *Sanctus*) und höchst eingegengtem Material aus. Nichts wird entwickelt; endlose, manchmal tremolierte (z.B. in *Teil V* und *VIII*) Liegetöne, viel Konsonantes, hie und da durch Glissandi (etwa in *Teil V*) oder Geräusche (z.B. Schlagzeugeffekte oder Bogenwischen in den Nummern *II* bzw. *IX*) etwas getrübt. Neben der Dominanz von Repetitivem und Statischem ist jede *minimal music* von erregender Variabilität. Immerhin probiert Glaus alle Kombinationen aus, welche mit einem Klaviertrio möglich sind; nur Violine und Violoncello wird das Duettieren aus unerfindlichen Gründen verwehrt.

Zwar bin ich nicht der Meinung Gottfried Benns, dass «jede Kunstäusserung, die 60 Minuten überschreitet, infam» sei; Glaus' auf anderthalb Stunden (die Pausen zwischen den Teilen miteingerechnet) ausgedehnter «Augenblick des Sterbens» müsste seine anmassende Dauer allerdings rechtfertigen. Das vermag – es zeichnet sich in der einleitenden Beschreibung ab – dieses Werk, in dem das Stimmen der Instrumente zwischen den einzelnen «Versuchen» die spannendsten Momente sind, nun aber ganz und gar nicht. Ich habe als ungläubiger und nicht-meditativer Mensch nichts dagegen, wenn andere Religion und stille Versenkung zum Überleben brauchen, sehr viel aber gegen exhibitionistisches Suhlen in Frömmigkeit und öffentlicher, Ausführenden und Publikum verordneter Meditation. Die katholische Kirche kannte früher die sogenannten Exerzitien und schrieb damit ihren Mitgliedern tagelanges Beten in absoluter Ruhe vor. Und genau so ein Exerzitium veranstaltet Glaus mit seiner musikalischen «Todesstunde», die in einem ihm gewidmeten Portraitskonzert im Rahmen des Musikpodiums der Stadt Zürich am 22. März 1994 in der Kirche St. Peter celebriert wurde.

Der auch als Organist Tätige hat sich kompositorisch schon immer prioritär mit geistlicher Musik befasst; konfessionell ist er dabei nicht eingengt,

schreibt er doch auf lateinische und hebräische Texte, für protestantische und katholische Liturgien und auf jeden Auftrag hin (so z.B. ein für 1996 geplantes Magnificat für den Diözesan-Cäcilienverband des Bistums Basel, zum hundertjährigen Bestehen des Schweizerischen Kirchengesangbundes), und sei er noch so abstrus («*In hora mortis* ist ein ‚Auftragsrequiem‘ für den Maler Egbert Moehsngang und soll an dessen Totenfeier gespielt werden» – um im Jargon des althilologisch gebildeten Glaus zu bleiben: *difficile est satiram non scribere!*). Gregorianik andererseits ist «in»; die in letzter Zeit millionenfach verkauften CDs der Gesänge spanischer Mönche beweisen es. Die gregorianischen Referenzen in *In hora mortis* werden zwar selten hörbar (am deutlichsten in *Teil II*, mit *cantus firmus*-artigen Anklängen an das *Kyrie* im Violoncello, in den Terzen und dem gemeinplätzigen Tremolo des *Dies irae*-*Teil V* sowie dem *Agnus-Versuch VIII* mit «verstimmten» Zitaten wiederum im Violoncello), aber Glaus braucht offenbar nicht nur religiös, sondern auch musikalisch und überhaupt den Halt und die Sicherheit von Autoritäten und Praeexistentem. Wie schreibt er doch so bewegend: «Tiefgreifende, prägende Weiterbildung durch Heraklit, Platon, die Bibel, die Gregorianik, Frescobaldi (cf. *Toccata per Girolamo*, TH), Bach, Swedenborg, Beethoven, Schubert, Brahms, Debussy, Rilke, Kandinsky, Schönberg, Webern (cf. *Klavierstück* und *Miniaturen für Klaviertrio* nach einer Reihe Weberns, TH), Nono, Cacciari, die Schmetterlinge, die Bäume, die Berge und vor allem durch das Leben.» Musik ist für ihn nicht nur «ein stetes Sterben – jeder Klang einmalig, unwiederbringlich, vergänglich», sondern dadurch auch «ein unentwegtes Leben». Warum ist dann, wo er hier doch fast schon dialektisch argumentiert und seine Kompositionen «der Spannung zwischen regem Privatleben, hektischem Berufsalltag und der tiefen Sehnsucht nach Stille entspringen, [...] sich an Grenzen bewegen und diese zu sprengen versuchen», warum ist seine *hora mortis* so undialektisch, spannungslos, die «einmaligen, vergänglichen Klänge» hundertfach wiederholend, nur dem Tode zugeneigt, ohne Lebensfülle und Vision? Die Todessehnsucht der Romantiker war noch ein höchst komplex verschlüsselter Protest gegen die restaurative Unterdrückung und Lähmung; bei Glaus bewegt sich nichts, von einem Reiben an Widersprüchen ganz zu schweigen, und so wird letztlich nicht einmal die intendierte Auseinandersetzung mit dem Tod (in der gregorianischen Totenmesse ist diese ja nur textlich zu fassen) deutlich.

An der Interpretation hat es nicht gelegen: Das *Trio Basilea* (Claudia Sutter, Claudia Dora und Conradin Brotbeck) unterzogen sich mit grossem Ernst und Können, mit Konzentration und Kondition dem vorgeschriebenen öffentlichen Exerzitium.

In Uraufführung erklangen die *Moteten und Gesänge zu Karfreitag* (1992), ein symmetrisch angelegter Zyklus mit den dem Chor überantworteten sieben (hebräisch gesungenen) Worten Jesu am Kreuz als Mittelachse, flankiert von zwei von Alt solo vorgetragenen Rilketexten (*Pietà I und II*) sowie mit zwei lateinischen Vorlagen (*Domine exaudi* und dem berühmten *Popule meus* mit griechischen Einsprengseln, was die Bildungshuberei Glausens komplett macht) als von Alt und Chor gestalteten Aussenteilen. Dadurch will wohl Glaus den Kalvarienberg evozieren, also – etwas zu gewalttätig – eine optische (cf. die vielen Kreuzigungsbilder mit dem Kreuz Christi, den beiden Marien zu seinen Füßen und dem Volk weiter unten) in eine musikalische Anordnung transferieren. Unglücklich finde ich die Wahl von Ausschnitten aus dem kitschigen «Marienleben» Rilkes (Brecht: «Niemand kann eine Zeile dieser Verse ohne ein entstellendes Grinsen lesen»). Davon abgesehen stacheln indes Texte Glaus' musikalische Phantasie offenbar ungleich mehr an als die gregorianische Totenmesse; das beweisen auch frühere Chorwerke (etwa *Teschuvah*). Die Worte werden zwar im wesentlichen nicht angetastet und deutlich vorgetragen, also nicht wie z.B. bei Schnebel in ihre zu musikalischem Material mutierenden Phoneme aufgelöst, aber sonst arbeitet Glaus hier auf der Höhe der Zeit mit vielfältigen Techniken und vokalen Möglichkeiten (Schicht- und Gleitklänge, Sprechen, Stöhnen, Schreien usw.), eine Musik zwischen Verstummen und Wehklagen, plastisch, dramatisch, ohne zu billigen Madrigalisten Zuflucht nehmen zu müssen. Sein Werk war bei Jeanne Roth, die ihre phänomenale Altstimme mit Intelligenz und Ausdruckskraft einzusetzen versteht, und beim äusserst kompetenten, sicheren und klangschönen Vokalkreis der Kantorei Meilen unter Beat Schäfer in besten Händen bzw. Kehlen. Beim Dirigenten störte einzig die Manie, alles, auch das Hochnehmen der Noten und das Anstimmen, meinen dirigieren zu müssen – ein verhinderter Offizier oder Reflex auf seine Stellung als «General»musikdirektor in Meilen?

Toni Haefeli

## Un plein succès

Genève / Lausanne : Archipel 94

En 1992, le festival Archipel, sous-titré « musiques d'aujourd'hui », s'était articulé autour d'Elliott Carter ; en 1993, autour de Ligeti et Kurtág. Mais pour la troisième édition (du 8 au 20 mars dernier), les organisateurs avaient renoncé au genre exploration-hommage, au bénéfice d'une programmation à première vue plus modeste, mais qui devait se révéler en fin de compte d'une étonnante perspicacité, d'une richesse et d'une inventivité peu communes.

Organisée par l'Association du Festival Archipel, la manifestation, dont la direction artistique était assurée pour la dernière fois par Philippe Albèra<sup>1</sup> regroupe habilement toute une série de partenaires et de coproducteurs<sup>2</sup>. Autant d'indispensables forces vives sans lesquelles rien ne serait possible, qui peuvent en cas de coup dur, comme le passé récent l'a montré, constituer un utile rempart. En procédant à plusieurs reprises à des coupes sombres dans les subventions, la Ville de Genève et son actuel Conseiller administratif chargé des beaux-arts et de la culture, un écologiste, ont en effet prouvé que l'avenir reste, ici comme ailleurs, infiniment précaire.

Côté chiffres, le bilan d'Archipel 94 offre des raisons de se réjouir : 5400 spectateurs au total, soit le triple de la première édition, 90 abonnés et au minimum 150 personnes par concert (selon le communiqué des organisateurs). Ces chiffres peuvent aussi frapper par leur relative modestie. On se souvient que l'un des arguments utilisés par les pouvoirs publics pour finalement torpiller feu Extasis (1987-91) reposait précisément sur la fréquentation du public. Au temps antidémocratique de l'audimat, que d'aucuns souhaitent imposer – référence et prétexte –, il ne nous semble pas non plus tout à fait inutile de relativiser l'arithmétique. En mettant en avant par exemple la jeunesse du public et son enthousiasme : curieux d'apprendre et de savoir, c'est lui en effet qui a littéralement plébiscité le vivifiant concert inaugural, et su réserver un accueil largement favorable à la plupart des événements proposés. Côté musique, des œuvres de référence, la plupart jamais encore jouées à Genève, alternaient avec des œuvres très récentes. Parmi ces dernières, la seule création mondiale du festival, signée William Blank. Une place importante était aussi réservée aux musiques anglaise – Harvey, Wishart et Wood – et américaine – d'Ives à Cowell jusqu'à Cage et Robert Ashley.

Quatorze jours durant se sont ainsi succédé concerts symphoniques, musique de chambre, musique électro-acoustique, performances, opéra, vidéos, films, concert pour les enfants et rencontres avec les compositeurs. Il faut aussi relever que le concert d'ouverture, donné par l'Orchestre des Rencontres Musicales, redonné le lendemain à Genève, avait lieu d'abord à Lausanne. Et que, dans la même ville, l'Orchestre de la Suisse Romande jouait, dans le double cadre de son abonnement et d'Archipel, le remarquable « Epiphanies » de Berio. Sans doute de quoi redonner un peu de tonus et d'espoir à tous ceux qui trouvent que le pays de Vaud demeure timide, vieillot, frileux, parcheminé. Passons donc brièvement et chronologiquement en revue les éléments marquants de cette édition archipelienne, sans aucun doute la meilleure des trois pour ce qu'elle contenait et révélait de liens secrets, de fils d'Ariane, de phénomènes de résonance, d'empa-

thie inattendue d'œuvres, de compositeurs.

Poétiquement arc-bouté sur quatre auteurs qui dénoncent l'oppression (Elvio Romero, Mario Luzi, Peter Huchel, Charles Juliet, ces deux derniers sans renoncer à une lueur d'espoir), William Blank laisse avec « Chants » pour soprano, marimba et quatre groupes d'instruments, une œuvre de grande dimension (plus d'une demi-heure). Ce « diptyque de la souffrance et d'espoir », qui atteste une plume fine, précise, intelligente, dans la ligne d'un Berg, touche l'auditeur jusque dans cette fin où quelque chose s'ouvre, s'élargit et s'épanouit de lyrisme. Lui faisaient suite, judicieusement jumelées, deux œuvres visant à briser le rapport frontal musique/public : le déchiré « No hay caminos, hay que caminar » de Luigi Nono et le motet à quarante voix « Spem in alium » de Thomas Tallis. A distance de quatre siècles, deux façons de spatialiser les sons, par petits groupes (sept chez Nono, huit fois cinq chez Tallis).

La « Quatrième symphonie » de Charles Ives, en première audition romande, devait trouver, au niveau de la densité du tissu polyphonique, une stupéfiante correspondance avec « L'Homme à la caméra » (1928/29) du cinéaste soviétique Dziga Vertov : même enchevêtrement de thèmes, de lignes, de vitesses, de trépiglements et de fureurs. Peut-être aussi de tragique. Pour ce film muet, manifeste d'un cinéma à l'état brut, réalisé à une époque où, en Russie, tout semble encore fabuleusement possible et permis, Pierre Henry a composé une musique fragile, rugueuse, bloquée, précaire et émouvante. Un véritable petit traité d'instrumentation électro-acoustique, à hauteur d'une pellicule restée intactement révolutionnaire et qui continue de vous couper le souffle. De Pierre Henry encore, la très belle « Messe de Liverpool », pour bande magnétique, l'un de ses magnifiques chefs-d'œuvre, dont le langage étonnamment contraint, morcelé, désarticulé, brisé, conduit au délire et à l'abîme mystiques.

Autre délire, autre bonheur : « Vox I-VI », cycle pour ensemble vocal de Trevor Wishart, avec accompagnement de bande magnétique ou non (la troisième purement a cappella, la cinquième pour « tape » seule). Son auteur livre ici rien moins qu'une passionnante *Weltanschauung* : l'origine du monde, la désintégration des sociétés humaines, leur essence spirituelle. Les textes empruntent pêle-mêle à la Genèse, au poète Yeats, au mathématicien Kepler, à Kafka, Orwell et même Shiva. Toutes les possibilités vocales et buccales sont requises, et la bande regorge elle aussi d'invention et de fantaisie. Ce qui pourrait ne déboucher que sur un astucieux fourre-tout, se révèle au contraire délire, un délire ici profusément baroque et charpenté, et à l'écoute fraternelle du monde. Témoin, l'admirable « Vox IV », coup de poing « politique » au