

fenbar das Übergiessen traditioneller Strukturen mit Elektronik für ein probates Mittel zur Herstellung neuer Musik: Zu nennen wären etwa Michael Levinas' elektronisches Make-up einfügtster Imitatorik in *Préfixes* oder Simon Emersons verhallte Melismen in *Sentences*. Zwingend dagegen gehen in André Richards *Glidif* die elektronischen Klänge aus den instrumentalen hervor: Die vorwiegend dunklen Farben und häufig unartikulierten Töne der Kontrabass-/Bassklarinette und zweier Kontrabässe finden durch die elektronische Klangumwandlung eine Fortsetzung mit anderen Mitteln und zugleich eine neue Qualität – ein Exempel subtilen und bewussten Umgangs mit Elektronik bzw. mit Klanggebilden überhaupt. Auch Gérard Grisey gelingt in *Jour, Contre-jour* eine überzeugende Verbindung instrumentaler und elektronischer Mittel nicht zuletzt dank zurückhaltendem Einsatz der Elektronik: Gerade die Beschränkung auf Statisches (beginnend und endend mit Rauschen an der Hörgrenze) ermöglicht hier das Hinhören auf die sich differenzierenden Klangbänder, auf die sich verfärbenden und umformenden Reibungen.

Seit einigen Jahren gehört auch ein abschliessendes Kirchenkonzert zu den Gepflogenheiten der «Tage»: Fühlte man sich da in den Vorjahren gelegentlich in die Adventsfeier einer religiösen Sekte versetzt, so vermochte das Konzert der BBC Singers London und der Organistin Janine Lehmann unter rein musikalischen Aspekten zu interessieren, hauptsächlich allerdings dank Messiaen: Neben dessen *Cinq Rechants* von 1948 wirkten die «New Age»-angehauchten Kompositionen von Grisey (*Les Chants de l'Amour*) und Anne Boyd (*As I Crossed a Bridge of Dreams*) recht altbacken. «Klassiker» wie Messiaen tun einer Veranstaltung gut, die zahlreiche mittelmässige bis schwache Stücke enthält, und bewahren einen davor, an der neuen Musik irre zu werden. In den letzten Jahren waren mit Scelsi, Ligeti und Xenakis jeweils gewichtige *Œuvres* in Ausschnitten vorgestellt worden; diesmal begnügte man sich mit geographischen Schwerpunkten: französische und englische Musik stand im Zentrum; auch etliche Schweizer¹ wurden gespielt (man möchte ja weiterhin subventioniert werden). Bei solchen «Themenstellungen» geraten dann die Programme oft recht zufällig, denn die «Tage» haben weder die Mittel, um in der Art einer Musikmesse einen wirklichen Überblick über das aktuelle Schaffen in diesen Ländern zu vermitteln, noch die Kapazitäten, um eine strenge Selektion nach künstlerischen Kriterien vorzunehmen. Ich werde mich also hüten, die englische Musik zu verdammen, nur weil ein rhythmisch witziges Stück von Harrison Birtwistle (*Carmen Arcadiae Mechanicae Perpetuum*) und ein aparter Klangkatalog von Benedict Mason (Streichquartett Nr. 2) hier die einzigen Stücke aus dem Lande Benjamin Britten waren, die keine Trostlosigkeit

verbreiteten. Und ich nehme nicht an, dass die stumpfsinnigen Kompositionen von François Bousch (*Talea tempore*) und Roger Tessier (*L'ombre de Narcisse*-UA), welche das von Jürg Henneberger dirigierte Ensemble S nebst Birtwistles «Carmen» aufführte, oder auch das unsägliche Gejaule von Alain Gausins Streichquartett *Chakra* repräsentativ für die aktuelle französische Musikszene sind. Wahrscheinlich ist es für ein Festival, das sich zwar durchaus MusikerInnen von Rang (mit oder ohne «Namen») leisten kann, aber immer noch auf ehrenamtlich tätige Programmgestalter angewiesen ist,² doch besser, eine bekannte Grösse als Zugpferd zu haben.³ Und ab 1995 bestünde die Möglichkeit, das Unternehmen auf neue Geleise zu stellen, denn dann wollen Zinsstag und Kessler, die es mit guten Ideen und viel Engagement ins Rollen gebracht haben, sich von der Leitung zurückziehen.⁴

Christoph Keller

- 1 Ausser den bereits Erwähnten Thüring Bräm, Franz Furrer-Münch, Wolfgang Heiniger und Gérard Zinsstag, der *spiritus rector* der «Tage».
- 2 Die Organisation wird ab diesem Jahr von der Präsidialabteilung der Stadt Zürich übernommen.
- 3 1994 werden Werke von Luigi Nono und Klaus Huber den roten Faden des Programms bilden.
- 4 Als Nachfolger ist Walter Feldmann, Initiator des *Ensemble S* und Komponist, vorgesehen. Eine zweite Person wird noch gesucht.

Un digne successeur de Britten

Lausanne: Peter Maxwell Davies dirige l'OCL

Il a écrit une thèse sur la musique indienne. Il compose des chansons populaires pour les pubs des lointaines îles d'Ecosse, où il habite, et des symphonies pour les salles de concert internationales; des opéras pour enfants et des concertos pour les solistes du Scottish Chamber Orchestra: c'est un des trois orchestres, à côté du Royal Philharmonic de Londres et du BBC Philharmonic de Manchester, sa ville natale, dont il est chef associé. Personnalité attachante et originale, Sir Peter Maxwell Davies est considéré dans le monde anglo-saxon comme un maître de ce siècle, après Britten et Tippett. Le plus exceptionnel chez lui est sans doute son rapport très détendu à la musique, qu'il a pratiquée d'abord au piano, en musicien de chambre. Cela se devine dans l'écriture du cycle des *Strathclyde Concertos*, dont l'OCL donnait en décembre celui avec clarinette, avec en soliste Thomas Friedli. Il y a deux ans, Jean-Paul Goy avait été le soliste de celui pour hautbois.

Mais Peter Maxwell Davies a aussi été un fervent défenseur de Schoenberg et de l'école de Vienne. Il a fondé les «Pierrot Players», devenu par la suite les «Fires of London», pour interpréter de la musique contemporaine. Il dit avoir beaucoup appris à rencontrer les maîtres de Darmstadt. Il est passionné

aussi de musique du Moyen Age et de la Renaissance, dont il a dirigé et enregistré avec les Fires of London de nombreuses transcriptions sur instruments modernes qui, à son avis, deviennent ainsi révélatrices d'aspects cachés, et sont donc très créatrices. «Ces multiples racines, vous pouvez les retrouver dans ma propre musique, si vous en faites la radiologie.»

A ce même concert de décembre avec l'OCL, Sir Peter dirigeait son «Ojai Festival Ouverture». Du coup il devient difficile de parler style. Car, comme il le dit lui-même, il s'adapte aux situations: «Il n'y a pas de musique de plus ou moins de valeur, mais des musiques destinées à des situations différentes.» Cette ouverture est donc pleine de charme et d'esprit, tonale, sans prétention novatrice, empruntant certaines caractéristiques à la musique américaine. Dans le Concerto pour clarinette en revanche, l'écriture est plus élaborée. Elle crée un dialogue d'un seul tenant entre le soliste et l'orchestre, partant d'une introduction lente pour aboutir à un Adagio que précède, sur de longues tenues des cordes graves, une cadence enflammée. Ce n'est qu'à la fin qu'apparaît le thème dont toute l'œuvre semble être une longue quête: une mélodie pentatonique du 18e siècle, écrite par un harpiste écossais du clan Morrison. Or le clarinettiste du Scottish Chamber Orchestra, à qui est destinée l'œuvre, est précisément un Morrison!

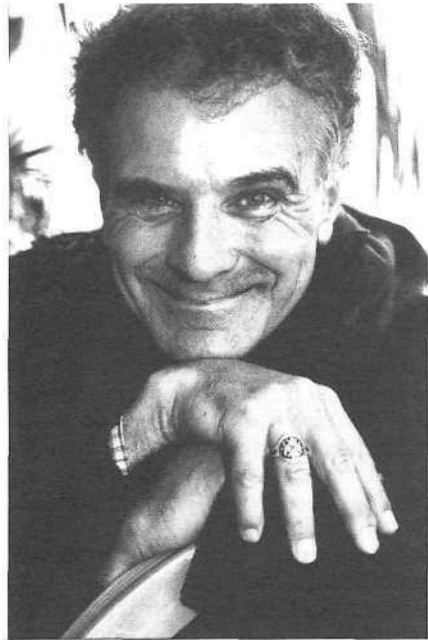
Ce n'est pas la seule référence au soliste; Sir Peter, en effet, dit que chacun de ses Strathclyde Concertos est inspiré par le son de l'instrument, mieux, de l'instrumentiste, et par le caractère de celui-ci. C'est particulièrement frappant dans le concerto pour trompette et cor, d'une atmosphère très différente, un brin gouailleuse et agressive, où, contrairement aux autres pages de ce cycle, les solistes jouent plus en confrontation qu'en dialogue avec l'orchestre. «Les cuivres sont des gens à part», commente en riant Sir Peter.

Pour revenir au concerto pour clarinette, plus grave, plus lyrique, le sentiment tonal y est beaucoup moins affirmé que dans l'ouverture. «Néanmoins, je considère qu'il y a une tonalité, mais elle joue sur les harmoniques les plus éloignées. A vrai dire je préfère parler de modalité. Cela inclut musique pentatonique, grégorienne, folklorique», explique Maxwell Davies. Quant à la structure de l'œuvre, si elle a quelque originalité, c'est qu'il n'est pas question d'écrire dix concertos sur le même schéma. Mais, ajoutez-t-il aussitôt, dès qu'on s'imagine avoir trouvé une idée nouvelle de technique de composition, on découvre qu'elle existe déjà chez Haydn, «sans doute le plus méconnu des compositeurs les plus connus. Pourtant, pour son seul plaisir, pour s'amuser, on a envie de trouver des formes originales.»

Pour son plaisir et pour celui du public. Car Peter Maxwell Davies pense au public, un public qui, selon lui, vient de plus en plus nombreux, en Ecosse et en

Grande-Bretagne tout au moins, écouter les jeunes compositeurs du pays. «Parce que la musique, aujourd'hui, est plus accessible et procure plus de satisfaction à l'auditeur que celle des années 60. Elle est moins théorique, moins intellectuelle, plus audible simplement. Prétendre écrire sans se soucier jamais du public, c'est stupide.»

Mais quel rapport entretient le compositeur avec la musique des autres qu'il



Peter M. Davies

© A.I.R.

dirige, et surtout avec celle du passé qui est toujours présente? «Mes activités de chef d'orchestre, ce sont mes leçons de compositions: orchestration, liens entre les diverses sections d'une œuvre, lignes de correspondance, travail du développement. De plus, lorsqu'on crée une interprétation, il arrive de temps en temps qu'on ait l'impression d'en être l'auteur. Ce n'est donc pas un handicap pour le compositeur. Pas plus que la musique du passé, pour autant qu'on considère les compositeurs qui nous ont précédés comme des collègues qui sont encore là, vivants. Par contre, si on les regarde comme des spectres, cela peut créer des inhibitions et des comparaisons stérilisantes.»

Autant que son activité de compositeur, sa démarche pédagogique a fait la réputation de Sir Peter. Pour lui, l'enfant ne s'intéresse pas à la différence entre musique traditionnelle et musique contemporaine. L'important est de le laisser trouver la musique qui est en lui, de lui permettre de la créer, de l'improviser, bref de composer lui-même ce qu'il joue. «On apprend à dessiner en dessinant, crayon en main. Pourquoi en irait-il différemment de la musique?» Mais cela suppose, il en convient, un long entraînement, et pas seulement pour les enfants, mais aussi pour les professeurs. «J'ai beaucoup appris avec les enfants. Ils ont une façon très directe de s'exprimer avec des images frappantes; c'est impressionnant. Et lorsque j'écris des opéras ou des chansons pour les enfants

– mon dernier opéra est destiné à des enfants de 5 à 6 ans! –, je constate qu'il est très difficile de retrouver leur style, cette naïveté première.»

En définitive, on a envie de dire que le rapport à la musique d'un Peter Maxwell Davies est assez typiquement anglo-saxon; en ce sens, il est bien un successeur de Britten, par exemple. On pense à Bernstein aussi. Il y a d'abord ce refus de séparer les genres: musique populaire ou folklorique et musique savante s'interpénètrent ou se côtoient dans l'œuvre du compositeur. «Je n'ai pas cherché à créer un lien. Cela est venu tout seul. Et je n'ai pas résisté. Du temps de ma jeunesse, cela paraissait impensable. Pour Boulez ou Stockhausen, un tel rapprochement n'entraîne même pas en question.» Il y a aussi ce souci du contact avec le public, d'une musique qui doit faire plaisir, sans pour autant être dépourvue d'une signification profonde: «J'espère que ma musique, née dans le silence de mon île solitaire, tout au nord de l'Ecosse, apporte aux gens vivant dans une atmosphère de bruit constant un espace de silence qui leur permette de découvrir les profondeurs d'eux-mêmes; c'est une possibilité à offrir. Rien de plus. On ne peut forcer les gens à écouter. Simplement, cela existe. S'ils ont la patience, la capacité de l'entendre, alors cela peut leur donner du plaisir, et un peu de sens à leur existence.»

Chez Peter Maxwell Davies, et cela est très anglo-saxon aussi, il y a une originalité qui ne se veut ni provocatrice, ni révolutionnaire, une façon sérieuse et calme de ne pas se prendre au sérieux. D'aucuns jugent sa réputation surfaite: elle n'est en tout cas pas fondée sur une volonté de s'imposer, ou d'imposer une vision monolithique de l'art.

Myriam Tétaz-Gramegna

Livres Bücher

Neues aus Altem

Silke Leopold (Hrsg.): *Musikalische Metamorphosen. Formen und Geschichte der Bearbeitung*. Bärenreiter, Kassel etc. 1992, 199 S.

Die Bearbeitung von vorgegebenem Material war bis ins 18. Jahrhundert hinein der Normalfall des Komponierens und ist es, wenn wir die sogenannte U-Musik betrachten, bis heute geblieben. Erst mit der Genieästhetik im 18. Jahrhundert entstand die Idee vom individuellen, unverwechselbaren «Originalwerk», die sich in der bürgerlichen Konzertkultur des 19. Jahrhunderts dann allmählich durchsetzte, wenn auch nicht in der Praxis, so doch als Ideologie. Busoni und Schönberg, beide wichtige Wegbereiter einer «Neuen Musik»,

haben selbst noch haufenweise Bearbeitungen von «gewöhnlicher» tonaler Musik angefertigt, ohne deren Struktur in Frage zu stellen; im Lauf dieses Jahrhunderts hat das Ideal des musikalischen «Originalwerks» jedoch zu einer Verengung geführt, so dass es in der E-Musik gar nichts anderes mehr zu geben scheint. Bearbeitungen müssen sich heute dadurch legitimieren, dass sie selbst eigentlich genauso original sind wie das Original, was bei neueren «Werken» bedeutet, dass sie ihr Ausgangsmaterial stark verfremden (wie etwa Schnebels berühmte Schubert-Bearbeitungen). Sogar Improvisationen in der E-Musik dürfen sich, in unnötiger Übersteigerung des kreativen Augenblicks, nicht zu sehr auf Vorgegebenes stützen, und bei der Interpretation bestehender «Werke» regiert in grösserem oder kleinerem Masse die historische Aufführungspraxis, die dem «Werk» mitunter sogar durch ungeschicktes Spiel nicht mehr klingender oder schlecht nachgebauter historischer Instrumente den rauhen Sound des Authentischen zu verleihen bemüht ist. Das einstige Ideal des Originalen ist im engen Bereich der E-Musik zur nüchternen Realität geworden, d.h. zur Manier, zur Sprachregelung, zum Vorwand. So sind wir heute in der widersinnigen Situation, dass bedeutende Bearbeitungen, wie etwa Nikolaus Harnoncourts Fassung von Monteverdis «Orfeo», als ihr genaues Gegenteil, nämlich als authentische Realisation des «Werks» ausgegeben werden (müssen). In letzter Zeit setzt sich zudem immer mehr die Erkenntnis durch, dass zur «authentischen» Aufführungspraxis mindestens bis Schubert auch das improvisierende Verzieren bei Wiederholungen, Fermaten etc. gehörte; die Ideologien des Originalen und des Authentischen geraten hier also in Widerspruch zueinander, und man darf gespannt auf die ersten Interpreten warten, die sich in diesem Sinn frech an Mozart oder gar Beethoven vergreifen. (Wird das dann «zeitgenössische Musik» sein?)

In diese in neuerer Zeit vermehrt diskutierte Problematik bietet der von Silke Leopold herausgegebene Sammelband einen historisch vertiefenden Einblick. Es ist keine im engeren Sinn wissenschaftliche Publikation, sondern richtet sich der Erscheinungsform nach vornehmlich an Musiklehrer, die das Gebiet behandeln und sich Anregungen verschaffen möchten. Das Konzept der von mehreren, zumeist jungen Autoren verfassten Aufsatzsammlung ist, wie Leopold in ihren umrahmenden Texten ausführt, nicht eine Systematik, die sich dem behandelten Gegenstand schwer aufzwingen liesse, sondern eine Annäherung an den Sachverhalt der Bearbeitung aus möglichst verschiedenen Blickwinkeln, jedoch immer anhand von konkreten Beispielen quer durch die abendländische Musikgeschichte – die man gewiss noch beliebig erweitern könnte. Ein Hauptziel ist es, zu zeigen, wie schwer sich das Phänomen der Bearbeitung fassen und eingrenzen