

qui pourraient être les nôtres. Troie, cela pourrait être la Bosnie ou le Cambodge³.

Mais comment mettre en musique ce drame à un seul personnage? Michael Jarrell eut d'abord l'idée de faire un petit opéra de chambre, avec plusieurs personnages. Puis il pensa composer un grand opéra, avec un seul personnage, mais selon plusieurs niveaux de lecture. Mais très vite, tout cela lui paraît faux, il veut « retrouver cette situation forte de la solitude extrême d'une femme en attente de la mort ». Il s'avérait donc « ridicule » de faire chanter quelqu'un là-dessus. Ne restaient donc plus que la voix, qui habite un corps absent, et le récit, qui se poursuit jusqu'au moment où même la parole n'est plus possible. C'est le monodrame (pour, évidemment, rappeler *Erwartung* de Schönberg), mais sans chant. Ce qui ne veut pas dire une musique de scène: « la musique influe sur la *vitesse* de la parole, sur le débit; c'est le texte qui s'adapte à la musique, et non l'inverse, confie Jarrell. J'ai appris, poursuit-il, qu'il existait un terme qui serait peut-être encore plus adéquat: celui de *Sprechoper*. »

À l'Ircam, où Jarrell élabore les sons artificiels de son œuvre, il pense utiliser l'électronique comme un étrange environnement à ce monologue. Finalement, il rejette ce paysage sonore (car « c'était une opposition trop marquée »), pour ne faire de l'électronique qu'un facteur de cassure du système tempéré de l'ensemble. L'orchestre, composé de 18 musiciens, est « une formation standard qui répond à beaucoup de besoins ». L'écriture musicale possède exactement ce qu'il faut pour « coller » au texte, aux images brûlantes figées par le froid des mots, en soutenir la force, la virulence. Toutefois, ces nouvelles relations créées entre la voix et l'orchestre engendrent une œuvre réflexive, intériorisée, tout entière imprégnée de pudeur horrifiée⁴.

Jean-Noël von der Weid

1 Commande de la Fondation Pro Helvetia et du Châtelet. Œuvre réalisée à l'Ircam. Peter Konwitschny, mise en scène; Helmut Brade, décors et lumières. Technique Ircam; Pierre Charvet, assistant musical. Direction: David Robertson. *Cassandra* obtint un incontestable succès à Paris, au Théâtre du Châtelet, les 4, 5 et 6 février 1994. Autre cinglant démenti à tous ceux – aigris et amers – qui voudraient bien que la musique d'aujourd'hui fût un cadavre, n'attirant qu'une nouvelle thanatocratie! Il est des mots à mitrailler.

2 *Cassandra*, dans *Agamemnon* d'Eschyle: « Il n'existe aucun remède à ma parole. »

3 L'immense succès que l'œuvre de Christa Wolf rencontra en Allemagne tient sans doute à l'ampleur du mouvement pacifiste qui résonnait dans un pays angoissé par le surarmement nucléaire. On y vit aussi la dénonciation d'un système de gouvernement, d'un quadrillage policier, analogue à celui des hommes d'Eumélos, et dont *Cassandra* se souvient. Mais, déclarait Christa Wolf en 1992: « Bien entendu, je n'irai pas jusqu'à établir une équivalence entre le destin de la R.D.A. et celui de Troie. Mais je crois qu'à l'époque – fin des années

soixante-dix, début des années quatre-vingt – je sus qu'un Etat ne peut se maintenir s'il n'est plus en mesure d'être créatif. »

4 A noter: *Michael Jarrell*, Les Cahiers de l'Ircam, « Compositeurs d'aujourd'hui » n° 1, 1992. Un tout récent CD EIC/Adès/Ircam, *Michael Jarrell*, avec: ... *chaque jour n'est qu'une trêve entre deux nuits... ... chaque nuit n'est qu'une trêve entre deux jours* / *Rhizomes* / *Assonances IV* / *Congruences*; Ensemble InterContemporain, Peter Eötvös (direction); AD 690

Dynamische Konstanz in der Innerschweiz

Luzern: Fünf Jahre «Forum Neue Musik»

«Das Vokalensemble des Konservatoriums Zürich, plziert im Chor der Luzerner Matthäuskirche, singt Hohehiedmotetten des Altmeisters Palestrina. Zwischen den einzelnen Renaissance-Stücken intoniert das ‚Calamus‘-Klarinetten trio, das seinerseits am andern Ende der Kirche, nahe beim Eingang, plziert ist, eine Schicht des Werkes ‚Zerstreute Wege‘ von Daniel Glaus. Als Schwerpunkt, in der Programmeite, erklingt die Kantate ‚Chammawet Ahawah‘, eine Hoheliedvertonung wiederum von Glaus, während welcher die Sopranistin Barbara Sutter sich zwischen Chor und Kirchenschiff hin- und herbewegt. Damit nicht genug wieselt eine Tänzerin während der ganzen Auf-führung in den Gängen der Kirche umher, und um der Ganzheitlichkeit noch näher zu kommen [...], wird das ganze Spektakel durch einen renom-mierten Alttestamentler mit einem kurzen Vortrag zum Hohelied Salomonis und dessen Erotik eingeleitet.»

So stand es in der *Dissonanz* vom November 1989 zu lesen. Der Autor besprach damals das zweite Konzert des *Forums Neue Musik Luzern*. Die Saison lief unter dem Motto «Begegnung», das Konzert hatte den Titel «Zum Hohelied».

Die laufende fünfte Saison hat das Motto *Sprachnetze*, und das Konzert vom 28. Februar in der Luzerner Matthäuskirche war betitelt: *Das atmende Klarsein*. Es war ein äusserst gepflegter und präzioser Abend. Die fünfzigminütige Komposition *Das atmende Klarsein* aus dem letzten Lebensjahrzehnt Luigi Nonos wurde schalenartig umgeben von der Lesung zweier Duineser Elegien Rilkes und vom Vortrag einer Motette bzw. eines Madrigals von Lechner und Lasso als Anfangs- und Schlussmarkierung des dergestalt durchkomponierten Programms. Der ausserordentlich hohe Grad an klanglicher Schönheit und Ausgewogenheit der Stimmen, den das Vokalensemble Zürich unter Peter Siegwart erreicht hat, zeigte sich schon in der Lechner-Motette. Dieser einmal angestimmte Ton puren Wohlklangs und meditativen Versunkenseins in zarte Klangschattierungen wurde über die erste Elegien-Lesung hinweg weitergetragen in

Nonos quinten- und oktavgengesättigten Vokalsatz. Ruhig und schwelgerisch wurden die Chortheile ausgesungen, während die responsoriumartig eingefügten Passagen für Bassflöte (Anna-Katharina Graf) und Live-Elektronik mit ihren Mikrointervallen, Bläseräuschen und Verzerrungen das «Klarsein» teils zu stören, teils ihrerseits mühsam zu erreichen versuchten, ohne allerdings je die harmoniestüchtige Grundstimmung des Abends im allgemeinen und die fast schockierende Abgeklärtheit von Nonos Komposition im speziellen ernsthaft zu gefährden. New-Age-Gefühl kam auf.

Das *Forum Neue Musik Luzern*, ein nunmehr seit bald fünf Jahren existierender, erstaunlich mitgliederstarker und überaus rühriger Verein ist – man sieht es – sich selbst treu geblieben. Gepflegt wird der Stil einer modisch gewordenen «Ganzheitlichkeit», gedacht wird «vernetzt» und «spartenübergreifend», wobei auch die ortsübliche geistliche Beilage nicht fehlt (1992 gab es eine *andere Karwoche* mit *WerkTagen* und einer *Gottesdienst-gruppe* im «Romerohaus»). Jedes Konzert, jede Saison trägt einen schönen Namen: *Begegnung*, *Bewegen*, *Innen-Aussen*, *Andere Lieder*. Mancher Saison-Titel macht Sinn dadurch, dass die einzelnen Programme sich mehr oder weniger darunter subsummieren lassen, viele bleiben pseudo-tiefsinnige Wort-hülse.

Lüftet man den Schleier kostbaren Phrasengeklingels, so kann man bilanzieren, was das *Forum* in fünf Saisons geleistet hat und weiter zu leisten gedenkt: Vieles, qualitativ Hochstehendes, Dankenswertes. Ein stets zahlreiches, altersmässig durchmisches Publikum hört Konzerte, in welchen Werke von Schweizer Komponisten ausserhalb Luzerns, von Innerschweizern und der internationalen Avantgarde zu gleichen Teilen programmiert sind. Es spielen zumeist die bekanntesten Zürcher, Basler oder Berner Persönlichkeiten und Ensembles, die ihre Programme im Rahmen einer Tournee mitbringen. Dazu treten einheimische Musiker, wobei das Projekt der Konstituierung eines eigenen *Ensembles Forum Neue Musik Luzern* nach vielversprechendem Beginn mindestens für den Moment wieder zu ruhen scheint. Das *Forum* tut damit mit grossem Erfolg genau das, was andernorts die lokalen SGNM-Sektionen tun. Die SGNM-Innerschweiz übrigens ist sich ihrerseits so treu geblieben wie das *Forum*. Sie führt ein eher stilles Dasein, wobei sie sich – die Geldgeber haben darauf gedrängt – in der nächsten Saison für ein Konzert mit dem *Forum* zusammenschliessen. Dem ersten Schritt könnten weitere folgen, was an sich erfreulich wäre, wenn nicht die Ursache eben die leidige Verknappung der Subventionen wäre. Darin ist wohl auch der Grund zu suchen, dass die nun zu Ende gehende *Forums*-Saison bloss vier statt der üblichen sechs Konzerte umfasste.

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.