

Zeitschrift:	Dissonanz : die neue schweizerische Musikzeitschrift = Dissonance : la nouvelle revue musicale suisse
Herausgeber:	Schweizerischer Tonkünstlerverein
Band:	- (1986)
Heft:	10
Rubrik:	Comptes rendus = Berichte

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. 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. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. [Mehr erfahren](#)

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. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. [En savoir plus](#)

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. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. [Find out more](#)

Download PDF: 14.02.2026

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

Es ist zu befürchten, dass die Monopolstellung der Lehrmittelverlage und die Unbeweglichkeit der entscheidenden Gremien in nächster Zeit gravierende Änderungen vereiteln werden. Die Herausgeber werden weiterhin gut am Oberstufenlehrmittel verdienen. Offen gestanden: Eigentlich möchten wir uns auch ein Häppchen von diesem Kuchen abschneiden. Als am Lied interessierte Schulmusiker wollen wir zusammen mit weiteren Kolleginnen und Kollegen ein besseres Singbuch verwirklichen.

Karl Scheuber
Martin Langenegger

¹Musik auf der Oberstufe. Autorengruppe: W. Gohl, A. Hux, A. Juon, F. Messmer, T. Muhmenthaler, W. Wiesli, H. Willsegger. Herausgegeben im Verlag Schweizer Singbuch. Gemeinschaftsverlag der Sekundarlehrer konferenzen der Kantone St.Gallen, Thurgau und Zürich, 1986.

und für einen Orgelabend — an jüngere, zum grössten Teil noch nicht sehr bekannte Schweizer Komponisten, von denen etliche zum ersten Mal Gelegenheit hatten, für ein Orchester zu schreiben. Das Resultat gab den Initianten in jeder Hinsicht recht. Der Tessiner Francesco Hoch, 43jährig, ist unter ihnen der älteste und auch bekannteste; für ihn ist das Orchester kein unbekanntes Medium mehr. Der fast gleichaltrige André Richard, ein Genfer, der in Freiburg i.Br. an der staatlichen Musikhochschule tätig ist, ist dagegen als Komponist noch fast unbekannt, da er später mit Komponieren begonnen hat, und er darf wohl schon als die Entdeckung dieses «*Eté suisse*» gelten. Michael Jarrell, mit 28 Jahren der jüngste der Beauftragten, hat als zweiter Genfer in Freiburg (aber noch in der Rolle des Studierenden) besonders in der Westschweiz sich schon einen gewissen Namen gemacht, so wie der 32jährige Schaffhauser Beat Furrer, der in Wien lebt, in der Deutschschweiz als begabter Nachwuchs betrachtet wird. William Blank, 1957 in Montreux geboren, hat Eingang in die Auftragsliste wohl als Mitglied des OSR, wo er als Schlagzeuger tätig ist, gefunden.

Zur Eröffnung des ganzen Zyklus dirigierte Lothar Zagrosek neben einer seltsam witzlos und steifen Aufführung der Kammermusik Nr. 3 mit Solocello (Daniel Grosgrurin) von Paul Hindemith und einer leidlichen der Prager-Sinfonie von Mozart das Orchesterstück «*Echanges*» von André Richard, eine absolut faszinierende Komposition, inspiriert vom akustischen Crescendo einer Frühmorgenstimmung, wo alle Wechsel im Sinne des Titels Austauschaktionen sind, solche auf rein materieller Basis (Wandlungen in den einbezogenen Instrumentengruppen, Wandel und Austausch in den rhythmischen oder melodischen Materialverwendungen) oder solche im Bereich der Erlebnisebene. Es gelingt ihm, im Gegensatz zu vielen andern, die in einem Nach-Boulez-Stil schreiben, in dem hochkomplizierten, ständig die Colors wechselnden Stück, in dem gegen die Mitte hin sogar noch Orchesterklänge vom Computer (aus dem Experimentalstudio der Heinrich-Strobel-Stiftung des Südwestfunks) verfremdet eingespielt werden, eine grosse, klare, zudem jedermann verständliche Linie herauszuarbeiten.

Sehr Ähnliches, wenn auch mit wesentlich anderem äusseren Erscheinungsbild, ist auch Francesco Hoch gelungen mit seiner Komposition «*Sans*» für Solo-Oboe und Orchester. Das französische Wort «*sans*» soll darauf hinweisen, dass ihm, einem Grübler und Philosophen, dem Komponieren immer eher schwer gefallen war, hier die Arbeit in kürzester Zeit «*ohne Krampf und Mühe*» und ohne theoretisch-philosophische Verankerung von der Hand gegangen ist, sicher ein Zeichen für das profunde Metier, das der Komponist inzwischen erlangt hat. Tatsächlich ist denn auch eine vergleichsweise lockere, dabei keineswegs etwa leicht zu nehmende oder dünne Musik entstanden. Wie bei Richard ist auch sein aus dem seriellen Denken hervorgegangener Tonsatz sehr kompliziert, vollgepackt, hat aber in diesem Werk eine klar verfolgbare und vor allem direkt erlebbare grosse Linie erhalten durch, bei aller Vielfalt der gedrängten Ereignisse, sich einprägende übergeordnete strukturelle Erscheinungen. Unkonventionell, aber durchaus wirkungsvoll virtuos wird auch die Oboe eingesetzt, die Omar Zoboli mit überleginem Können spielte; das gleiche kann man auch von seiner Interpretation der Variationen über ein Donizetti-Thema (aus «*La Favoreta*») von Antonio Pasculli sagen, einem spritzigen Werk (im Stil Donizettis) des einstigen grossen sizilianischen Oboenvirtuosen (1842–1924). Sowohl Zagrosek wie Marc Andreae (der die Hoch-Uraufführung leitete) haben die Aufführung des neuen Werks sehr ernst genommen und ins Zentrum des Konzerts und der Probenarbeit gerückt. Auch David Shallon, der 36jährige israelische Dirigent, tat dies mit den «*Instantanés*» für grosses Orchester von Michael Jarrell, sieben kurzen, aber sehr konzentrierten Stücken, die einer ähnlichen Musikästhetik huldigen wie die beiden schon genannten: einer post-seriellen Kompositionweise mit rasch wechselndem, meist subtil vorgenommenem Einsatz der Orchesterfarben, wobei hier jeder Satz — der kürzeste dauert gut eine Minute — seine eigene, unverwechselbare Form hat, die Gesamtanlage aber nicht ganz zu überzeugen vermag. Vollkommen zu überzeugen vermochte aber der Dirigent, der zunächst den jungen Posaunisten Dany Bonvin, mit 22 Jahren Träger verschiedener Preise, zuletzt des diesjährigen Solistenpreises des Tonkünstlervereins, in zwei Werken zu begleiten hatte, die er beide, so verschieden sie waren, überlegen meisterte und damit das merkwürdig blasse, gestalterisch unbewältigte Spiel des Solisten rettete. Den basso continuo-artigen Orchesterpart zu Georg Christoph Wagenseils Posaunenkonzert in Es-Dur so hervorragend sachgemäß und klangschön zu spielen und der Posaunen-Ballade Frank Martins so viel Spannung zu verleihen, ist nichts Selbstverständliches. Aber das Grossartigste war dann die Interpretation der 2. Sinfonie Beethovens mit genau den richtigen Tempopropotionen und dem genau richtigen Tempo des Larghetto — eine Interpretation, die verriet, dass der Dirigent die Herkunft dieser Musik aus der barocken Vorvergangenheit verstanden hat und dadurch mit vielen falschen romantischen Traditionen Schluss machte.

Insgesamt wenig überzeugend war der Abend, an welchem Armin Jordan die «*Omaggi*» op. 7 des William Blank dirigierte. Für Blank war dies genau so wie für Richard und Jarrell der erste Versuch mit Orchester, aber seine Komposition, in einem langweiligen, wenn auch von der Neuen Wiener Schule beeinflussten Stil geschrieben, mit einem Solistenquintett (Klarinette, Streichtrio

Comptes rendus Berichte

Neue Orchesterwerke jüngerer Schweizer Komponisten

Genf: «*Eté suisse*»

In Genf gab es, wie in anderen Städten, die Institution der Volkskonzerte, die mit städtischen Geldern verbilligt wurden. Da diese aber mit der Zeit lediglich zu einer Verdoppelung der andern Konzerte führten und nicht mehr besonders gut besucht waren, wurde eine Umstrukturierung vorgenommen: man schuf einen Konzertzyklus während der Saison und Sommerkonzerte in den Monaten Juli und August, in denen man musikalisch Besonderes zu bieten trachtete. Sie werden im Namen der Stadt Genf konzipiert und organisiert von René Baud; er stellt jeden Sommer die Musik eines anderen Landes in den Mittelpunkt der Serie von Kammermusik- und Orchesterkonzerten, womit automatisch der Musik unserer Zeit ein breiter Raum zukommt. Letztes Jahr war es die Musik Ungarns, nächstes Jahr wird es diejenige von Indien sein, und dieses Jahr galt der Schwerpunkt der Schweiz, das heißt, alle Konzerte hatten teilweise oder vollständig Schweizer Musik zu enthalten. Die insgesamt 29 Konzerte zwischen dem 7. Juli und dem 31. August wurden bei schönem Wetter im Hof des historischen Stadthauses (Hôtel de Ville) durchgeführt, in einer zauberhaften Sommerstimmung und zudem der räumlichen Gedrängtheit wegen in guten akustischen Openair-Verhältnissen, bei schlechter Witterung im Conservatoire oder im Radiostudio.

Zudem erteilte aber die Stadt Genf dieses Jahr eine Reihe von Kompositionsaufträgen — fünf für Konzerte mit dem Orchestre de la Suisse Romande (OSR), je einen für einen Liederabend

und Klavier), das im Stück völlig unterging, hatte auch beim Publikum wenig Erfolg.

Was die Uraufführung des Orchester-auftrags an Beat Furrer und weitere Konzerte betrifft, sei auf die nachfolgende Besprechung von Jürg Stenzl verwiesen. Hervorgehoben sei noch der breite Raum, welcher der elektronischen Musik gegeben wurde mit einer Veranstaltung des Schweizerischen Zentrums für Computermusik, mit einer der Genfer Gruppe *Digitalismus*, welcher Rainer Boesch, Istvan Zelenka, Eric Gaudibert, Emile Ellberger und Pierre Thomas angehören, und mit einer des Studios für elektronische Musik der Musik-Akademie Basel — aus diesem Konzert verdiensten vor allem Erwähnung die «Musica su due dimensioni» für Flöte und Tonband, die *Bruno Maderna* schon 1957 geschaffen hat und die nach wie vor zu einem grossen Erlebnis zu führen vermag, und die jüngste Komposition von *Thomas Kessler*, die «Flute Control», wo die Flöte (in beiden Fällen von Aurèle Nicolet gespielt) direkt mit dem Computer zusammenspielt. Ausserdem fanden einige sehr anspruchsvolle Jazz- und Improvisationskonzerte in diesem Rahmen statt und schliesslich auch zwei Konzerte mit Musik aus Mittelalter und Renaissance mit der Schola Cantorum Basiliensis. Neben der grossen Anzahl an Werkauftragen ist vor allem die Ernsthaftigkeit zu loben, mit der René Baud, der Verantwortliche, an die Realisierung dieses vielfältigen Programms ging. Trotz den vielen Unsicherheitsfaktoren, die solche Konzerte mit zeitgenössischer und teils auf die Veranstaltung hin komponierter Musik mit sich bringen, sind praktisch keine Programmänderungen eingetreten. Da in allen Konzerten eigentlich nur beste Interpreten mitwirkten, war das Niveau so hoch wie nur denkbar und waren die Konzerte auch sehr gut besucht; die Orchesterkonzerte waren immer ausverkauft. Etwas komisch, ja störend nahmen sich die Jodler und Handorgeler aus, die, als Konzession an die Touristik, in der Pause anfänglich auf dem Podium, später dann draussen vor dem Konzertgebäude spielten.

Das Wissen um die hochinteressanten, gut erreichbaren Konzerte ist in der Deutschschweiz noch gering, aber wenn dieses Niveau beibehalten werden kann, wird es sich wohl rasch herumsprechen bei den Freunden neuer Musik.

Fritz Muggler

Un réveil musical genevois?

Genève: *Eté suisse*

Selon la préface de René Emmenegger, ministre de la culture genevoise, l'*Eté suisse* 1986 devait être un été pour le public, les (jeunes) créateurs, les (jeunes) solistes. Ces 29 concerts, conçus par René Baud, chef du Service

des Spectacles et Concerts de la Ville de Genève, ne sauraient être qu'une exception: l'*Eté suisse* succédant à d'autres, moins helvétiques, consacrés aux cultures japonaise, hongroise et, en 1987, indienne. Les programmes des sociétés de concerts subventionnées de la saison 1986/87 le prouvent encore une fois: les compositeurs suisses (Arthur Honegger et Frank Martin compris), et les jeunes en particulier, ne sont pas jugés aptes à «nous aider nous-mêmes à mieux prendre conscience de notre temps» (René Emmenegger). Et les jeunes interprètes suisses sont rarement appelés à «nous offrir leur vision nouvelle de la musique en compagnie d'artistes plus expérimentés».

Je sais, c'est une vieille chanson, mais on devrait enfin en chercher les causes d'une manière lucide et sans autosatisfaction illusoire. Les trouver auprès des organisateurs, des structures de l'industrie culturelle, dans les mentalités et les habitudes des deux côtés de la scène et de la Sarine, et auprès des différents publics.

L'*Eté suisse* genevois a été un été unique. Ce n'est pas une raison d'en faire un alibi. Il est trop facile de revenir tranquillement au quotidien, le grand *Eté* passé, aux rituels pétrifiés, au vedettariat médiatisé. Car cet *Eté suisse* a révélé un certain nombre d'évidences, fourni un certain nombre de faits. (Je me garde de parler de «preuves».) Dans la politique culturelle, seule la continuité compte; les exemples de Bâle ou de Winterthour sont probants. Une telle programmation hors des chemins battus, comme celle élaborée par René Baud et son Service, doit trouver un prolongement dans l'année musicale. Au moment où de tels Services culturels assurent compétences et expériences, ils ont besoin de la confiance de leurs supérieurs. Encore une fois: Le travail culturel est à l'opposé d'un feu d'artifice. Il ne supporte pas la nuit qui suit le bouquet final.

Un certain nombre d'évidences: D'abord, que le public a suivi. N'a-t-il pas été pris trop longtemps pour un tout anonyme, axé sur les valeurs sûres? Certes, un tel public existe, à Genève comme ailleurs. Mais un «autre public» existe également. Qu'on finisse enfin d'utiliser le mot «public» toujours au singulier, de finalement se prendre pour «le» public. Les subventions publiques servent précisément à créer d'autres expériences, à permettre un travail inventif, courageux, patient comme celui du Service de René Baud. Daniel Barenboim, le citoyen de Fribourg, ou Anne Sophie Mutter, l'habituée de Bâle et de Zurich, n'ont pas besoin de cadres subventionnés. Bref: une politique culturelle permet de ne pas laisser tout le pouvoir de décision et de conditionnement aux producteurs de disques noirs et argentés et à quelques-uns de leurs porte-parole dans les studios de radio. Une autre évidence: Malgré l'exode genevois des étudiants de composition pendant les dix dernières années, une «pléiade [sic!] de jeunes musiciens

doués, imaginatifs et aux tendances très diversifiées» (Jean Balissat, président de l'*AMS*) existe bel et bien en Suisse romande. André Richard, Michael Jarrell, Raymond Stockly, Jacques Demierre, William Blank, auxquels s'ajoutent le Tessinois Francesco Hoch et l'Allemanique Beat Furrer, ont chacun écrit des partitions «aux tendances» (et j'ajoute: aux qualités) «très diversifiées» pour cet *Eté suisse*. Les belles surprises, telle *Eco* pour voix et piano de Jarrell sur un admirable texte de Gongora, avec Sarah Walker et Roger Vignoles, les confirmations éclatantes (*Echanges* pour orchestre et live electronics d'André Richard). En même temps des déceptions tel le concerto pour hautbois et orchestre *Sans* de Francesco Hoch, victime d'une conception formelle trop conventionnelle, ou la superficialité et les effets premier degré de *Dort ist das Meer — nachts steig ich hinab* pour chœur et orchestre de Beat Furrer.

Mais on ne peut estimer la valeur d'une œuvre que quand elle est écrite et jouée, bien jouée. Six heures de répétition d'orchestre pour chaque commande en création restent insuffisantes, même menées par d'excellents chefs comme Lothar Zagrosek (pour l'œuvre de Richard) ou Arturo Tamayo. Tamayo qui dirigeait de jeunes solistes (Walter Stauffer, clarinette et Christophe Dorsaz, hautbois) dans des œuvres de Rudolf Kelterborn et Sandor Veress créait une petite sensation par sa lecture précise d'une œuvre apparemment très connue: *l'Inachevée* de Schubert. L'Orchestre de la Suisse Romande n'est certes pas un spécialiste des musiques récentes. L'obstruction de quelques-uns de ses membres (pas toujours les plus âgés...) ne devrait pas cacher la bonne volonté de la majorité des musiciens face à des conditions parfois délicates, dont le plein air. Des musiciens de l'orchestre ressentent maintenant une responsabilité envers les créateurs que ni les responsables ni le chef attitré ne peuvent écarter.

Encore une évidence: Tout le monde connaît les qualités exceptionnelles de Heinz Holliger, d'Aurèle Nicolet (admirable dans *Taire*), le grand solo pour flûte du cycle *Scardanelli* du même Holliger, du Quatuor à cordes de Berne ou du tromboniste Vinko Globokar. Mais l'*Eté suisse* a permis de belles découvertes: le surprenant Ensemble Septimer avec son directeur hautboïste Thomas Indermühle, le chef suisse Giorgio Bernasconi à la tête de l'Ensemble Contrechamps. Et n'oublions pas, et je l'écris sans complaisance, le duo Robert Zimansky (violon) et Christoph Keller (piano), présentant des œuvres rarement jouées d'Erich Schmid, de Roberto Gerhard et d'Albéric Magnard. L'*Eté suisse* s'est terminé par deux concerts de l'Ensemble Contrechamps. Une reprise du *Concierto barocco* de Jacques Demierre, créé en décembre 1985 à Zurich, avec un superbe trio de Charles Ives, et un programme qui confrontait Ravel et Stravinsky à deux œuvres d'André Richard et de Michael

Jarrell. «Etude sur le Carré rouge» est sans aucun doute la partition la plus courageuse du point de vue conceptionnel et formel d'André Richard. «Trace-Ecart» de Jarrell avec les solistes Dorothy Dorow et Sharon Cooper reste une partition qui met littéralement «en scène» le talent de Jarrell. Mais c'est dans la retenue de «Eco» que ce talent s'affirme vraiment; il n'a pas besoin d'être exhibé avec tant de fracas, même si cela impressionne une certaine presse parisienne... Rarement l'Ensemble Contrechamps a aussi bien joué que dans ce concert dirigé par Bernasconi. Un tel concert ouvre la voie aux dix prochaines années de l'ensemble et nous fait même rêver: le cycle exceptionnel de l'*Eté suisse* se terminait par deux concerts de l'ensemble genevois, laissant présager d'une fin qui pourrait être un pont. Un pont entre l'été helvétique et la saison genevoise. Pour que cet *Eté* ne soit pas un «écart», mais une «trace» à suivre.

Jurg Stenzl

Willi Schuh gestorben

Jenen, die Willi Schuh, den am 12. November 1900 in Basel geborenen, in Aarau aufgewachsenen Musikwissenschaftler und Kritiker nicht gekannt haben, kann man ihn nicht beschreiben. Er besass so unverwechselbar seine eigene vornehme Art, seine unaufdringliche Würde und auch seine besondere Weise des Arbeitens, die in einem von vielen Krankheiten durchzogenen Leben so vieles zustandebrachte. In seinen Schriften, von den Büchern über die Aufsätze bis zu den (in Sammelbänden erhaltenen) Tageskritiken ist der Stil seines Denkens und seiner Sprache erhalten geblieben. Am 4. Oktober ist Willi Schuh nach langer Krankheit und vielen Spitalaufenthalten gestorben. Schuh hatte in Bern studiert — Ernst Kurth prägte ihn für eine geraume Zeit — und über «Formprobleme bei Heinrich Schütz» abgeschlossen. In seinen Münchner Studienjahren (1922–1924) begeisterte er sich an den Konzerten und Theatern dieser Stadt, und hätten ihn nicht später Paris und seine Museen noch bleibender in Beschlag genommen, so wäre wohl München, wo Richard Strauss geboren wurde, sein geistiges Zentrum geblieben. Anlässlich von Gastdirigaten von Strauss 1919 am Zürcher Stadttheater hatte Schuh das erste Mal Strauss gehört und gesehen; 1938 kam dann in Wien die erste von vielen persönlichen Begegnungen zu stande — eine, die die schwierige Zeit des Nationalsozialismus und des Zweiten Weltkriegs überstand. Das Jahr 1933 brachte ihn in momentanen Gegensatz zu Strauss, der ohne viel eigene Überlegung eine Deklaration gegen Richard-Wagner-Deutungen Thomas Manns mitunterschrieben hatte. Schuh wehrte sich in einem Beitrag für die «Neue Zürcher Zeitung» gegen die «Münchner Gralshüter» und für

Thomas Mann — innerhalb von Deutschland konnte man das damals nicht mehr ohne berufliche Gefährdung tun. Thomas Mann war so beeindruckt durch diesen intelligenten und bestimmten Artikel, dass er im «Doktor Faustus» Schuh ein kleines Denkmal setzte: er lässt in einer Abendgesellschaft voller erfundener Namen einzige Willi Schuh mit seinem richtigen auftreten.

Für die «NZZ» hatte Schuh schon 1928 zu schreiben begonnen und wurde dann 1944 Feuilletonredaktor, was er bis 1965 blieb. Schweizer Komponisten verschiedener Zeitalter haben ihn immer besonders interessiert, Senfl, Schnyder von Wartensee, Theodor Fröhlich, Othmar Schoeck und Conrad Beck haben seine besondere Aufmerk-

Künsten im Frankreich des späten 19. Jahrhunderts und der Jahrhundertwende und auch die Rolle, welche die Musik in den Dichtungen von Marcel Proust spielt (da sind Schuh Entdeckungen geglückt, von denen auch die Literaturkunde profitiert, wie auch gegenüber Hugo von Hofmannsthal Schuh eine besondere Autorität geworden ist). Das eigentliche Leitmotiv von Schuh waren aber Werk und Leben von Richard Strauss. Höhepunkt und Abschluss bildet der erste Band einer auf zwei Bände projektierten Strauss-Biographie für die Jahre 1864 bis 1898.

Im Sammelband «Umgang mit Musik», der zum 70. Geburtstag im Atlantis-Verlag erschien, weist eine ausführliche Schuh-Bibliographie auf den Umfang und die inhaltliche Breite von Schuhs Veröffentlichungen hin. Zehn Jahre später, zum 80. Geburtstag, erschien im Atlantis-Musikbuch-Verlag das Buch «Art nouveau, Jugendstil und Musik», das Beiträge von 13 Musikwissenschaftern zusammenfasst, die sich den von Schuh bevorzugten Themen nahe fühlen. Schuh blieb glücklicherweise die Hast des gegenwärtigen Zeitungsbetriebs erspart; schon der Trend zu Phantasietiteln, wie er in den siebziger Jahren allgemein wurde, war ihm, dem faktischen Wahrheit unabdingbar war, unlieb. Unter seinen letzten Beiträgen für die «NZZ» waren solche, die er nicht betitelte, und auf einem Beiblatt schrieb er: «Darf ich bitten, einen dem heutigen Trend entsprechenden *süffigen* Titel zu erfinden? Mir fehlt dazu jegliches Talent.» Schuhs Begabung bleibt in seinen Schriften in wichtigeren Fragen unverlierbar. Andres Briner

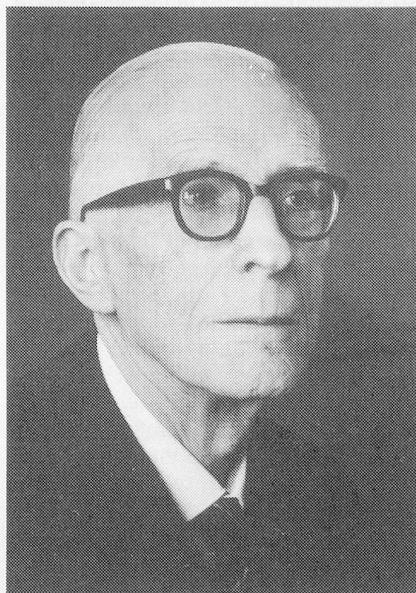


Foto Atelier Bettina

samkeit gefunden. Schuh war Mitherausgeber der «Schweizer Beiträge zur Musikwissenschaft» und Bearbeiter des Schweizer Musikerlexikons von 1964/65. Eine besonders wichtige Tätigkeit war auch jene für die «Schweizerische Musikzeitung», die er 1941 aufnahm und 1968 abgab. Eine restlose Gewissenhaftigkeit, eine Aufgeschlossenheit für alles Alte und Neue und ein nie versagender menschlicher Einsatz haben alle diese Tätigkeiten gekennzeichnet. 1969 wurde Schuh Ehrenmitglied des Schweizerischen Tonkünstlervereins. Nur kurz, und anscheinend gegen einige Widerstand im Gremium, war Schuh auch im Direktorium der Internationalen Gesellschaft für Musikwissenschaft tätig. 1963 erhielt er die Zürcher Nägeli-Medaille und etwas später in der Universität Innsbruck den Mozart-Preis der Goethe-Stiftung. Am Zürcher Konservatorium, und teilweise auch in Winterthur und St. Gallen, wirkte er als Lehrer für Musikgeschichte.

Zu den Lieblingsgebieten seiner Forschung gehörten Teilbezirke von Leben und Werk von Richard Wagner (besonders dessen Beziehungen zum Maler Renoir und zu Judith Gautier), die vielfältigen Verbindungen zwischen den

Das Ideal Deiner Maxi-Music

Am 6. September starb in Zürich der Komponist Armin Schibler

Würde man Armin Schiblers Leben von den amtlichen Notizen her aufrollen, so ergäbe sich eine einfache und unspektakuläre Biographie. Am 20. November 1920 in Kreuzlingen geboren und aufgewachsen, Gymnasium in Aarau, Konservatorium in Zürich, mit 24 Jahren Musiklehrer am Zürcher Literar- und Realgymnasium, — und das ist Armin Schibler bis vor einigen Monaten geblieben, über vierzig Jahre im Staatsdienst tätig. Alles, was auch nur im geringsten an ein romantisches oder idealistisches Komponistenbild erinnert, fehlt in der realen Biographie von Schibler. Umgekehrt aber — und vielleicht hängt das zusammen — taucht dieses idealistische Bild des Komponisten fast in jeder Bemerkung von Schibler und in den meisten von seinen Werken auf, und zwar in einer Direktheit, die einen betroffen machen, die aber auch peinlich berühren konnte. Dieser Idealismus bezieht sich nicht nur auf das Selbstverständnis als Komponist, er schlägt auch bei den Kompositionen durch: da geht es fast

immer um das Letzte und Reinsten, um die tiefsten Probleme von Welt, Gott und Menschheit. Das zeigen schon die Titel: *Das verhärtete Herz, Entwurf einer Absage, Weil alles erneut sich begibt, Hal-kyonische Zeit, Un signal d'espoir, «Der da geht ...» (Der Weg des Menschen), Epitaph auf einen Mächtigen, «... später als du denkst» usw.* Im Musiktheater zum Beispiel treten immer wieder fast reine Helden auf, wie man sie sonst eigentlich nur noch in Opern des letzten Jahrhunderts ant trifft; — Menschen, die zwar etwas hin- und hergerissen sind, die dann aber doch immer im richtigen Moment das Richtige und Gute unternehmen.

Musikalisch und kompositionsgeschichtlich war Armin Schibler wichtig, weil er zu den ersten gehörte, die versuchten, E-Musik und Jazz, später auch E-Musik und Pop/Rock zu verbinden.



Wenn man ihn nach seinem zuweilen fast fanatischen Einsatz für diese Stilverbindungen fragte, so zählte er meistens verschiedene Gründe auf: er wolle ausbrechen aus dem kleinen Kreis der Neuen Musik, wolle ein grösseres Publikum ansprechen; in der rhythmischen Fundierung der Unterhaltungsmusik stecke für ihn eine Sinnlichkeit und Unmittelbarkeit, die er bei der neuen E-Musik vermisste; in der Verbindung verschiedener Stile schwebe ihm auch vor, eine Maxi-Music zu komponieren, eine Musik, die alle sozialen, rassischen und nationalen Grenzen überwindet.

Diese Stilverbindungen von Schibler hinterliessen meistens einen zwiespältigen Eindruck; es fehlte eine dialektische Durchdringung der verschiedenen Stile. Schibler hat nicht eigentlich versucht, U- und E-Musik einander strukturell näher zu bringen; ihm war die Aura der verschiedenen Traditionen wichtig. Die Tatsache, dass so viele Menschen Pop/Rock — andauernd — hörten, war ihm Garant für ein echtes und nicht vom Markt diktiertes Bedürfnis. Schibler sah hier ein Beispiel für die Macht der Musik, und zwar durchaus positiv. Was das für eine Macht ist und mit welchen Mitteln sie arbeitet, hinterfragte er weniger. Es fehlte hier ein dialektisches Denken, das Popularität und

Qualität, Wirkung und Abhängigkeit schärfer voneinander trennt.

Wenn man die drei Tätigkeitsgebiete von Armin Schibler — Komponist, Musiklehrer und Schriftsteller — voneinander abheben will, so kann man mit Bestimmtheit sagen, dass der Schriftsteller den vergänglichsten Teil darstellt. Mir scheint, dass der Alkun-Verlag mit der Herausgabe seiner Schriften, wo man vielen Dilettantismen und Peinlichkeiten begegnet, dem Komponisten einen schlechten Dienst erweist. Als Komponist ist Armin Schibler noch weitgehend zu entdecken. Der Alkun-Verlag hat in diesem Jahr einen Katalog mit Schiblers Werken herausgegeben; da sind viele Werke aufgezählt, die man wieder entdecken, aufführen und hören müsste. Nur der kleinste Teil von Schiblers Kompositionen ist bis heute wirklich zur Kenntnis genommen worden, und gerade im Frühwerk dürfte sich noch manches finden lassen. Als Musikpädagoge wird er bei vielen hundert Schülern in Erinnerung bleiben. Auf dem Gebiet der Musikpädagogik hat er gerade mit seinem Rhythmusunterricht sehr früh Bahnbrechendes geleistet, vor allem weil er den Körper als wichtigstes Rhythmusinstrument betrachtete. Und jetzt hat sich dieser Körper in einem qualvollen Prozess selber zerstört, und er hat viele Ideen, Pläne und Projekte mit in diesen Prozess hineingetragen. Und die Überlegenheit und Tapferkeit, mit der sich Schibler in diesen Prozess schickte, löste vieles von dem Idealismus ein, der sein Leben und seine Werke bestimmte.

Roman Brotbeck

Station eines europäischen Komponisten

Die italienische Schweiz erinnert (sich) an Wladimir Vogel

In Riva S. Vitale half er 1933 Hermann Scherchen bei den Vorbereitungen zu dessen Strassburger Arbeitstagung, dem «Musikfest des ausgeschalteten Geistes» (Rudolf Réti); in Comologno leitete er selber 1936 einen Ferienkurs nach Scherchens Muster und von Scherchens Dimensionen; sein Haus in Ascona wurde nach 1940 zum Monte Verità all jenen jüngeren Komponisten, die sich um Schönbergs Reihentechnik bemühten und dafür in ihren Breiten keine Anregungen bekamen, Deutschschweizern also, Schweden, Finnen; den Musikfestwochen von Ascona stand er ab 1946 mit Rat und Unterstützung zur Seite; in Orselina versammelte er 1948 Musiker aus einem halben Dutzend Ländern, um mit ihnen die Leitlinien für den legendären Mailänder Zwölftontkongress festzulegen; zur Einweihung des Studioneubaus von Radio Lugano 1962 steuerte er eine «Modigliani-Kantate» bei — die italienische Schweiz hat alle Ursache, sich seiner zu erinnern: Wladimir Rudolfowitsch Vogel, Akademie-Mitglied in Berlin wie in

Rom, ein Mittler zwischen zentraleuro päischer und lateinischer Tradition, hat ihr gegeben, was er zu geben hatte, oder vielleicht richtiger ausgedrückt: was man ihm geben liess.

Und einigermassen nachdrücklich entdigte sich die italienische Schweiz diesen Herbst, zwei Jahre nach Vogels Tod, ihrer Verpflichtung: mit einer dokumentarischen Ausstellung im Asconenser «Centro culturale Beato Berno» (27. September bis 18. Oktober), darüber hinaus (und darum herum) mit einem Dokumentarfilm, den die RTSI gegenwärtig noch in Arbeit hat.

«Stationen eines europäischen Komponisten» heisst der Titel der Ausstellung, die der Herausgeber von Vogels Schriften, Walter Labhart, konzipierte, mehrheitlich aus seinem Privatarchiv bestückte und gemeinsam mit Carlo Piccardi, dem Musikchef des Tessiner Fernsehens, realisierte. Sie folgt der Chronologie, bündelt auf einsichtige Weise die Ereignisse zu thematischen Abschnitten; sehr schön dabei, wie für Vogels Lehrjahre das Umfeld mit portraitiert wird: Skrjabin, die russischen Konstruktivisten, Berlin mit Busoni, dem Melos-Kreis, der Novembergruppe. In Verbindung mit den sachkundig formulierten, nirgends ausufernden Beschriftungen wird so Geschichte zugänglich. Zugänglich freilich vorab für Besucher, die schon einigermassen Bescheid wissen und bereit sind, ihre Kenntnisse lesend zu komplettern; ein Laie, fürchte ich, fühlt sich durch die Fülle des Materials und die etwas eindimensionale Art seiner Aufbereitung zunächst eher eingeschüchtert. Wäre es möglich gewesen, der visuellen Ebene, den Fotos, Partituren, Handschriften, Briefen, Buchexzerpten, Plakaten etc., eine akustische Zuzugesellen: sie, die visuelle, hätte entlastet werden können. Und vieles wäre konkreter geworden. Wobei ich natürlich nicht an Beschallung denke, sondern an die Einbeziehung von Ausschnitten aus Statements und Interviews über Endloskassetten und Kopfhörer — etwa zu Vogels Lehrtätigkeit, meines Erachtens dem historisch wichtigsten Zweig seiner Aktivitäten: wie hat er unterrichtet? was hat man bei ihm gelernt? warum ging man zu ihm? Wildberger, Suter, Liebermann wüssten dazu einiges zu sagen.

Zu den grossen Vorzügen der Ausstellung gehört, dass sie die bislang kaum gewürdigte Bindung des Komponisten an die Arbeiterbewegung der Weimarer Republik aufzeigt und konsequenterweise die «Entdeckung» des Sprechchors auf sie zurückführt. Vogel selber hat darüber geschwiegen. Was verständlich ist, angesichts der traumatisierenden Erfahrungen, denen er als Emigrant in der Schweiz ausgesetzt war. Erfahrungen übrigens, die die Ausstellung ebenfalls belegt — ein weiterer Pluspunkt.

An Vogels Musik zumindest schnuppern konnte, wer der Eröffnung im Garten des «Centro culturale» beiwohnte. Instrumentalisten des Cremesner Ensembles «Musica insieme» spielten aus den «12 Variétudes»,

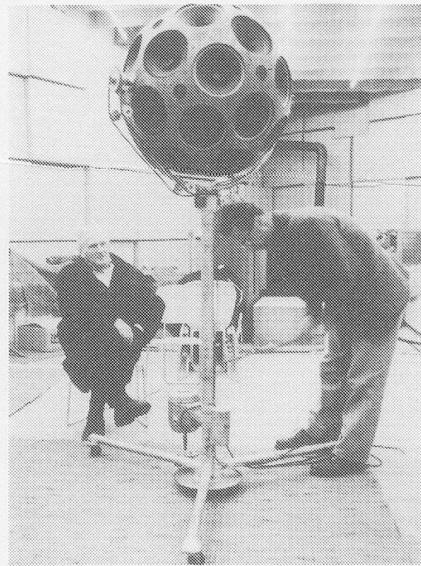
Pietro Antonini dirigierte zuverlässig und mit Respekt die «Variationen über Tritonus und Septime» – wohlklingende, in ihrer Durchhörbarkeit eingängige Sätze; obschon einiges in den Bäumen verschwand ein erfreulicher Beitrag, sehr im Unterschied zur Festrede von Maestro Roman Vlad, in der sich anfechtbare Behauptungen und schlichte Fehlinformationen bedenklich häuften.

Zwei Wochen später dann die Wiederbegegnung mit «Wagadus Untergang durch die Eitelkeit», wohl dem Haupt- und Schlüsselwerk aus Vogels Produktion. Zwar verwandelte die grauenvolle Akustik des Collegio Papio über weite Strecken kontrapunktisches Stimmengeflecht in einen grauen Brei und ebnete die Dynamik zum Mezzofortissimo ein; doch spricht für die Robustheit dieses Oratoriums wie für die dramaturgische Disposition, die Francis Travis ihm gab, dass die Geschichte um Gassires Laute mich, nachdem der erste Schreck sich gelegt hatte, mehr und mehr in ihren Bann schlug und vor allem im zweiten Teil ob ihrer Bildhaftigkeit alle Unzulänglichkeiten vergessen liess. Ein dickes Lob gebührt den Ausführenden: Francis Travis vorab, dem Chor der RTSI, dem Kammersprechchor Zürich, dem Saxophonquintett Iwan Roth und den vorzülichen Solisten Kathrin Graf, Ria Bollen, Kurt Widmer.

Und auf den Dokumentarfilm, den Carlo Piccardi betreut, bin ich nun wirklich gespannt. Hansjörg Pauli

Transmissionsriemen zum Hörer. Es ging Scherchen um nicht mehr und nicht weniger als um die Verbesserung des musikalischen Kommunikationsprozesses. Hansjörg Pauli und Dagmar Wünsche konnten deshalb der von ihnen konzipierten Ausstellung in der Akademie der Künste Westberlins den ebenso einfachen wie treffenden Titel geben: «Hermann Scherchen, Musiker 1891 bis 1966».

Im Jahre 1974 hatte die Akademie, nach einem dringenden Appell des Bühnenbildners Hans-Ulrich Schmückle, den Scherchen-Nachlass erworben und so vor dem drohenden Untergang bewahrt. Noch im Herbst des gleichen Jahres wurden Teile daraus in der Berliner Schönberg-Ausstellung vorgestellt. Dann allerdings wurde es still um den Nachlass, nicht zuletzt aus Geld- und Personalmangel. Erst das Engagement



Hermann Scherchen (1.) im Studio Gravesano mit dem Nullstrahler

Viele Vorstöße in Neuland

Westberlin: Scherchen-Ausstellung in der Akademie der Künste

Der Ausstellungsraum besitzt die Form einer riesigen Gehörmuschel. Schon das Äussere verweist so auf das Innere – schliesslich war das Ohr Hermann Scherchens wichtigstes Arbeitsmittel, es war Ausgangs- und Zielpunkt aller seiner musikvermittelnden Arbeit. Das Gehörsorgan verbindet Komponisten, Instrumentalisten, Sänger, Dirigenten und Zuhörer miteinander, es bildet die Brücke zwischen den sich immer mehr voneinander entfernenden Bereichen Produktion, Reproduktion und Rezeption. Mit einer unglaublichen Arbeitsintensität hat Scherchen als Dirigent, Komponist, Publizist, Verleger, Lehrer, Rundfunkspezialist, Akustikforscher und Regisseur nach einem neuen Zusammenhang zwischen den verschiedenen Bereichen des Musiklebens gesucht. Die Distanzen und Diskrepanzen sollten verringert, die Sektorengrenzen des Spezialistentums abgebaut, direkte Drähte zwischen der musikalischen Idee und ihrer Wahrnehmung gefunden werden – so als sprache der Komponist mit seiner Musik unmittelbar, unverfälscht und ohne störende

Die beiden Worte «An alle!», die als gemeinsame Überschrift über den Ausstellungs-Sektionen Arbeitergesang und Rundfunk stehen, verweisen auf Scherchens Ziel, jenseits aller materiellen Privilegien einem möglichst grossen Publikum grosse Musik nahezubringen. Chancen dafür sah er zunächst im Arbeitergesang, später noch mehr im Rundfunk. So intensiv wie kein anderer Dirigent hat er zunächst an der ständigen Verbesserung der Arbeiterchöre, dann der Rundfunk-Musikprogramme, aber auch ihrer Aufführungs-, Ausstrahlungs- und Empfangsqualität, gearbeitet.

Bei der Durchsetzung seiner Ziele stiess Scherchen nicht immer auf offene Ohren, sondern musste vielmehr oft gegen erhebliche Widerstände ankämpfen. Eine Litfasssäule in der Ausstellung dokumentiert die peinliche Kalte Kriegs-Kampagne, die sich Teile der Schweizer Presse im Jahre 1950 erlaubten. Weil Scherchen in Prag Beethovens 9. Sinfonie dirigiert hatte, geriet er unter schweren Beschuss. Die «Basler Nachrichten» beispielsweise forderten, die «Affäre Scherchen» müsse «endgültig, eindeutig und sauber ... liquidiert» werden.¹ Sie wurde liquidiert: Scherchen verlor seine Stellen bei Radio Bernmünster und – nach 27jähriger Tätigkeit! – beim Musikkollegium Winterthur. Für den passionierten Künstler endete damit ein ganzer Lebensabschnitt. Allein in Winterthur hatte Scherchen zwischen 1923 und 1950 in 254 Konzerten 41 Werke zur Uraufführung gebracht, darunter viele Werke schweizerischer Komponisten. Den insgesamt etwa 150 Uraufführungen ist der grösste Teil der Berliner Ausstellung gewidmet. Beginnend bei der «Pierrot lunaire»-Uraufführungstournee vom Jahre 1912 über die Tätigkeit bei den Musiktagen in Donaueschingen, Baden-Baden und schliesslich Darmstadt zeugen Briefe und mit vielen Eintragungen versehene Partituren von der Gründlichkeit, mit der sich Scherchen mit neuen Werken auseinandersetzte. Wenn er Webern allzu grosse Knappheit, Henze dagegen Längen vorwarf, argumentierte er aus der Sicht des Hörers. In chronologischer Folge dokumentiert die Ausstellung Scherchens Bemühungen um Krenek, Hindemith, Berg, Strawinsky, Weill, Bartók, Vogel, Hartmann, Webern, Henze, Dallapiccola, Nono, Stockhausen, Varèse, Xenakis und viele andere. Trotz der notwendigen räumlichen Beschränkungen schmerzte es mich, dass gerade die so wichtige und viel diskutierte Uraufführung von Brecht-Dessaus Oper «Die Verurteilung des Lukullus» unerwähnt blieb.

Getrennt von den Uraufführungen wird Scherchen auch als Komponist, als Rundfunkpionier, als Dirigent, in seiner Tätigkeit für das Musiktheater, in Dirigierunterricht und Arbeitstagungen, in der Elektroakustik, im Zeitschriften- und Notenverlagswesen und als Schriftsteller vorgestellt. Zweifellos sollte diese Aufteilung die Vielfalt

seiner Arbeit verdeutlichen. In der Tat kann man behaupten, er habe mehrere Berufe zugleich ausgeübt, er habe ein Pensum geleistet, für das sonst zehn oder mehr hochqualifizierte Männer nötig gewesen wären. Da für Scherchen jedoch erst alle diese Tätigkeitsfelder zusammen den universalen Musiker des modernen Zeitalters ausmachten, ist der Systematisierungsversuch der Ausstellungsmacher nicht unproblematisch. Denn der Uraufführungsdirigent Scherchen lässt sich vom Dirigenten klassischer Programme ebensowenig ohne Schaden trennen wie der Rundfunkpionier vom elektroakustischen Experimentator. Durch die Trennung der Bereiche treten ausserdem Lücken umso auffallender hervor. Warum zum Beispiel fehlt in der Rubrik «Dirigent» die auch später noch fortgesetzte Tätigkeit als Arbeiterchordirigent? Und beschränkte sich Scherchens Rundfunkarbeit wirklich nur auf die akustische Seite?

Trotz gewisser Lücken, die sich auch aus der Verstreutheit des Materials erklären, bietet die Ausstellung dem Musikfreund und der noch jungen Scherchen-Forschung eine Fülle von Anregungen. Die zum grössten Teil vergessenen Schallplatten-Aufnahmen und Bücher Scherchens harren der Wiederentdeckung. Zu den packendsten Dokumenten gehören die biographischen Selbstäusserungen, die man in der Mitte des Ausstellungsraums — also im Zentrum des Riesen-Ohres — über Telefonhörer abhören kann, und ein Videofilm, der den Maestro bei der exemplarisch gründlichen Probenarbeit an Beethovens «Schlacht bei Vittoria» zeigt. Aus Tagebuchauszügen und Buchmanuskripten geht hervor, wie selbstkritisch er gegenüber sich selbst war. Nicht weniger anregend sind das von Prof. Manfred Krause (TU Berlin) nachgebauten Experimentalstudio und schliesslich die Hörbeispiele aus unbekannten Scherchen-Aufnahmen mit alter und neuer Musik. In alle Richtungen ergeben sich Anknüpfungspunkte.

Ergänzend zur Ausstellung haben Hansjörg Pauli und Dagmar Wünsche ein materialreiches Lesebuch² herausgebracht, das eine wertvolle Ergänzung zu den Publikationen Eberhardt Klemms³ darstellt. Mehrere Texte aus dem Scherchen-Nachlass wurden darin erstmalig publiziert, so ein Grundsatzpapier zur Arbeitstagung in Strasbourg 1933, Erinnerungen an Russland und Briefwechsel mit Schönberg, Berg, Willi Reich, Hartmann, Nono und Xenakis. In seinem 1912 einsetzenden Briefwechsel mit Schönberg zeigte Scherchen auch in schwierigen Zeiten (1950!) wahre Grösse. Hans Mayer schrieb dazu ein historisch erklärendes Nachwort. Breiten Raum nehmen Ideen zur Rundfunkpraxis, überraschenderweise aber auch zur Operndramaturgie ein. Wer wusste schon von der intensiven Zusammenarbeit Scherchens mit dem Maler, Plastiker und Bühnenreformer Oskar Schlemmer? Dirk Scheper informiert in einem kurzen Beitrag darüber.

Wer ahnte die Zusammenhänge zwischen Bachs «Kunst der Fuge» und den Kompositionen von Scherchens Schüler Nono, die sich in Beiträgen von Hanno Parmentier und Bernhard Uske andeuten? Es ist ein Lese- und Arbeitsbuch geworden, das wie die Ausstellung in seiner Themenfülle, im Nebeneinander und Ineinandergreifen von Fachlichem und Privatem die enzyklopädische Ganzheit des Musikers Hermann Scherchen ahnen lässt, der auf alle Gebieten in Neuland vorstieß.

Albrecht Dümling

¹Vgl. auch Hansjörg Pauli, Vom Bellen der Mäuse. Materialien und Mutmassungen über Hermann Scherchens Erfahrungen am Zürcher Radio. In: Musik, Deutung, Bedeutung. Festschrift für Harry Goldschmidt zum 75. Geburtstag. Hrsg. von Hanns-Werner Heister und Hartmut Lück. Dortmund 1986.

²Hermann Scherchen, Musiker 1891 bis 1966. Ein Lesebuch, zusammengestellt von Hansjörg Pauli und Dagmar Wünsche. Westberlin 1986, Akademie der Künste / Edition Hentrich.

³E. Klemm (Hg.), «... alles hörbar machen». Briefe eines Dirigenten. Berlin / DDR 1976, und Scherchen, Aus meinem Leben / Russland in jenen Jahren. Berlin / DDR 1984.



«Die sechziger Jahre. Kölns Weg zur Kunstmétropole — vom Happening zum Kunstmärkt» heisst eine Ausstellung im Kölnischen Kunstverein, die bis Mitte November diese Aufbruchsjahre am Beispiel einer städtischen Kunstszene dokumentiert. Es war die Zeit, da das Publikum einer Kunstreisverleihungsfeier mit Feuerlöschern beschossen wurde und das zum Teil noch lustig fand, da Stockhausens happeningartige «Originale» uraufgeführt wurden, da Kagel seine Klangzeuger aus Gebrauchsgegenständen erfand, da die Materialaktionen von Otto Mühl Polizei und Gerichte auf den Plan riefen. (Der 600 Seiten starke Katalog ist eine Fundgrube an Quellenmaterial für jeden, der an Happening, Fluxus und verwandten Strömungen interessiert ist.) In dieser gärenden Masse aus Kunst, Actionspass und politischem Protest spielte die Musik neben den bildenden und darstellenden Künsten eine wichtige Rolle. Daran erinnerte ein über dreistündiges Konzert, das die Kölner Gesellschaft für neue Musik anlässlich der Eröffnung im brechend vollen Kunstverein durchführte. Die Musik der sechziger Jahre, so war der Eindruck, ist nun vollends auf historische Distanz gerückt. Jenseits vordergründiger Provokationen sind die ästhetischen Qualitäten erkennbar geworden. Manches, wie George Brechts «Radio Piece», wirkt heute wie ein leicht angestaubtes Zeremoniell mit Kofferradios, sein experimenteller Reiz ist verpufft. Anderes, wie das vierteilige Monodram «Phonophonie» von Kagel, Globokars «Correspondances», Bussottis verspielte «Lettura di Braibanti», wirkte frisch wie am ersten Tag, nicht zuletzt dank grossartigen Interpreten wie dem Sänger und Schauspieler William Pearson, dem Schlagzeuger Christoph Caskel und Vinko Globokar, dem unermüdlichen Klangexperimentator. Solche Interpreten haben die Aufführungstradition der neuen Musik bis heute entscheidend geprägt. Angereist kam auch Altmeister Cage, der mit seinem Tacet-Stück «4'33» das auf Aktionen wartende Publikum virtuos enttäuschte. Aktion gab es zum Schluss aber doch noch mit einer späten Uraufführung von Nam June Paik, der «Young Penis Symphony» von 1962. Es ist eine Komposition in bester Fluxus-Art. Zehn junge Männer, hinter einer klinisch weissen Papierwand verborgen, stecken, nachdem sie mit einem kurzen, lauten Stimmengewirr ihre Präsenz auch akustisch demonstriert haben, unter strenger Wahrung ihres Inkognito den Beweis ihrer Männlichkeit durch vorgebohrte Löcher im Papier. Das Gaudi des Publikums war gross, das Medienereignis perfekt, wie man tags darauf den internationalen Agenturmeldungen entnehmen konnte. Das Glotz-Stück wurde von auffallend viel weiblichem Publikum amüsiert verfolgt. Anderthalb Jahrzehnte Frauenbewegung haben offenbar auch hier die Rollen vertauscht. Die Männeremanzipation kann nun ihren Lauf nehmen.

Text und Bild: Max Nyffeler

Ann. der Red.: Jürg Wyttensbachs Glosse bezieht sich auf das Programm der Basler AMG und ist zuerst in der Basler Zeitung erschienen. «Dissonanz» bringt Wyttensbachs ironischen Kommentar nicht zuletzt deshalb, weil die grossen Veranstalter anderer Schweizer Städte dem Basler Beispiel punkto Berücksichtigung zeitgenössischer Musik nur wenig nachstehen. Mag auch da und dort tatsächlich das Werk eines lebenden Komponisten aufgeführt werden — wenn das Erstaunlichste daran ist, dass der Komponist lebt, ist auch nicht allzuviel gewonnen.

Generalpause — oder: Basels grösster Konzertveranstalter als Avantgardist

Mit Freude und mit Hoffnung auf eine bessere Zukunft können Sie beim Lesen des Generalprogramms der Konzerte der Allgemeinen Musikgesellschaft Basel (AMG) feststellen, dass in der ganzen Saison 86/87 *kein* einziges Werk eines lebenden Komponisten zur Aufführung kommen wird. Von den Konzertorganisatoren wird also dem Publikum kein zum Nachdenken über den Zustand unserer Zeit anregendes Werk zugemutet werden. Diese sehr ermutigende Tatsache zeigt, dass ein repräsentativer, wohlhabender und einflussreicher Teil der Basler Bevölkerung eine heile Welt der Harmonie, der «klassischen» Ausgewogenheit, der «romantischen» Gefühle und der «impressionistischen» Schönheiten will. Eine Welt also, in der alle Probleme und Konflikte gelöst sind und in der Friede und soziale Gerechtigkeit herrschen.

Nur ein Schuft — und der Teufel! — hätten dagegen etwas einzuwenden. Denn: Müssten dieselben Menschen nicht logischerweise all das ablehnen und verdammen, was ihr nur zu berechtigtes Bedürfnis nach Harmonie, innerem und äusserem Frieden stören und was ihren Schönheitssinn verletzen könnte? Konsequenterweise müssten sie den obszönen Rüstungswahnsinn der Grossmächte und ihrer Kleinknechte in West und Ost bekämpfen; durch ihre Programmwünsche geben sie indirekt zu verstehen, dass sie die Unterdrückungspolitik der USA in Mittel- und Südamerika und die Aggressionspolitik der UdSSR in Polen, der Tschechoslowakei und Afghanistan verdammen, dass die soziale Ungerechtigkeit ihnen ein Greuel ist, dass die Zerstörung der Umwelt und die atomare Bedrohung sie zutiefst erschrecken. Zählen deshalb die Basler AMG-Konzertbesucher nicht zur politisch sensibilisierten und engagierten Avantgarde? Es darf doch angenommen werden, dass diese Bürger sich auch auf anderem als auf dem musikalischen Gebiet für mehr Konsonanz, also Übereinstimmung, d.h. für soziale Gerechtigkeit und Frieden einsetzen.

(Stärkerer, die behaupten, die Musik der Vergangenheit werde nur als Trostpfästerli, «Bettmümpfeli» für Erwachsene, als Feigenblatt und als Alibi missbraucht, sind nicht ernst zu nehmen. Sind das nicht dieselben Stärkerer, die behaupten, die Konzertorganisatoren würden das Publikum und die Orchestermusiker für dumm verkaufen, denn die Leute seien ja gar nicht so verschlafen, rückständig, phantasielos und uninteressiert, wie es die Programmgestaltung vermuten lasse?)

Sollte der Basler Trend Schule machen und die ganze Welt schon bald — was ja höchst wünschenswert wäre! — in schöner Harmonie, in sozialer Gerechtigkeit und in Frieden leben, würden dann die Menschen die klassisch-romantische Musik überhaupt noch nötig haben, um ihr Gewissen zu beruhigen, um nach einem gestressten Arbeitstag — oder nach einem trostlosen Arbeitslosentag — abzuschalten, um die politischen und sozialen Verhältnisse zu beschönigen und um die Angst vor einem nuklearen Holocaust zu übertönen? Vielleicht hätten dann auch die AMG-Konzertbesucher die Gelegenheit, die Zeit, die Musse und das Interesse, der Musik der Gegenwart — *ihrer* Gegenwart — zuzuhören.

Mit ebensolcher Freude und Hoffnung auf eine bessere Zukunft dürfen Sie beim Studium der besagten Konzertprogramme feststellen, dass in der Saison 86/87 *kein* einziges Werk eines Schweizer Komponisten aufgeführt wird, und dass — mit Ausnahme von Edith Mathis — *kein* gebürtiger Schweizer Solist oder Dirigent auftreten wird. Ist das nicht eine erfreuliche Tatsache? Denn diese Programmpolitik zeigt, dass wir Schweizer doch gar nicht so ausländerfeindlich sind wie das die Politik vieler Verantwortlicher vermuten lässt, die auf der tückischen Welle der sog. «gesunden» Volksmeinung schwimmen. Zählen die AMG-Konzertbesucher nicht auch in diesem Punkt zur politisch sensibilisierten und engagierten Avantgarde? Menschen also, die sich eben nicht nur in der Musik für die Integration der Ausländer und Asylanten einsetzen, Leute, die sich ehrlich um ein Zusammenleben in Konsonanz, d.h. in Übereinstimmung und Harmonie bemühen. (Stärkerer, die meinen, der neidische und risikoscheue Durchschnittsschweizer traue einem andern Schweizer eben auch nur Durchschnittliches zu, die sind doch wohl nicht ernst zu nehmen, oder?)

Schlussfolgerung: Bis der paradiesische Zustand einer echten Konsonanz im Leben und in der Musik eingetreten ist, sollte der Staat die zeitgenössische Musik als aufklärerisch, aufrührerisch und zersetzend verbieten. (Wird sie nicht schon längst von ihm ignoriert und abgewürgt?) Die schweizerischen Konservatorien und Musikhochschulen müssten daran gehindert werden, weitere Schweizer Musiker auszubilden. (Werden sie nicht schon längst ignoriert und abgewürgt? Als Beweis studiere man eben das Generalprogramm, bzw. die Generalpause der AMG!)

Jürg Wyttensbach

Livres Bücher

Eine Ehrung

Paul Sacher als Gastdirigent; Dokumentation und Beiträge zum 80. Geburtstag
Hrsg. von Veronika Gartmann im Auftrag des Schweizerischen Tonkünstlervereins
Atlantis-Musikbuch-Verlag, Zürich 1986

Zum 70. Geburtstag des Basler Dirigenten, Mäzen und Sammlers Paul Sacher ist ein Band mit Farbfaksimiles «Musikhandschriften aus der Sammlung Paul Sacher» (Editiones «Roche» Basel) und ein Band mit Dankesbeiträgen von 22 Musikern und Kulturschaffenden (Atlantis-Musikbuch-Verlag Zürich) erschienen, in letzterem auch ein Verzeichnis der unter Leitung von Paul Sacher uraufgeführten Werke von 1926 bis 1976 und ein Verzeichnis der unter seiner Leitung entstandenen Schallplattenaufnahmen. Zu seinem 80. Geburtstag in diesem Frühjahr (28. April) ist nun, im Auftrag des Schweizerischen Tonkünstlervereins, dessen langjähriges Vorstandsmitglied (während 24 Jahren!) und Präsident (während 9 Jahren) Sacher gewesen ist, ein Band von Aufsätzen bekannter Persönlichkeiten des Schweizer Musiklebens mit einem Verzeichnis aller Dirigiertätigkeiten Paul Sachers ausserhalb seiner beiden «Hausorchester», des Basler Kammerorchesters und des Collegium Musicum Zürich, die beide durch eigene Publikationen bereits dokumentiert sind, erschienen, herausgegeben von Veronika Gutmann (ebenfalls im Atlantis-Musikbuch-Verlag Zürich).

Diese Dokumentation, die etwa die Hälfte des Bandes einnimmt, entspricht durchaus einem Bedürfnis, denn auch in diesem Bereich der Tätigkeit hat Paul Sacher, wie in seinen eigenen Formationen, viele zeitgenössische Werke präsentiert, darunter auch noch einmal 26 Uraufführungen. Aber auch darüber hinaus ist die Programmgestaltung Sachers sehr interessant, müsste manchem heute als Vorbild dienen, geprägt natürlich durch die eindeutigen Vorlieben im Bereich der Barockmusik — was sich im Sammelverzeichnis der aufgeführten Werke sehr schön ablesen lässt —, ferner bei Haydn und Mozart und dann natürlich im ganzen Bereich der zeitgenössischen Musik, und auch hier wieder mit Schwerpunkten, nämlich bei Strawinsky, Bartók, Frank Martin, Arthur Honegger, Willy Burkhardt, Conrad Beck, auch Hindemith. Dem hier genannten Verzeichnis aller aufgeführten Werke geht aber das Verzeichnis der einzelnen Konzertprogramm-Zusammenstellungen, versehen mit Datum und Ortsangaben und Solistentabelle, voran. Es wäre interessant, von anderen berühmten Dirigenten ein solches Verzeichnis der aufgeführten Werke zu besitzen. Dieses Verzeichnis