

Zeitschrift: Dissonanz : die neue schweizerische Musikzeitschrift = Dissonance : la nouvelle revue musicale suisse
Herausgeber: Schweizerischer Tonkünstlerverein
Band: - (1987)
Heft: 11

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: 12.02.2026

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

venter quelque chose de différent, d'autre. La radio, autosatisfaite, n'est plus qu'un gigantesque amplificateur de ce qui existe déjà. Et la certitude que les gens n'écoutent que d'une oreille conditionne son activité. Mais si la radio ne propose pas autre chose, une vraie alternative à la culture par disques, par exemple, qui le fera? Réfléter la réalité musicale des régions ne suffit pas. Il faut que la radio sache aussi intervenir et faire entendre sa propre voix en gardant le contact avec des créateurs et non seulement des gestionnaires.

Sans doute, les responsables d'Espace 2 sont les rouages nécessaires à la machine SSR. Leurs décisions et leurs choix correspondent à ce qu'on attend d'eux, tout en haut de la pyramide. Là où planent les quelques rares plumes dépareillées d'une conscience et d'une politique culturelle.

Dominique Rosset

Comptes rendus Berichte

Berg ferait-il encore peur?

Berne: «Wozzeck»

Berne avait monté *Wozzeck* en 1951 (douze ans avant Paris!). Dans sa nouvelle production, dont la «première» a eu lieu le 30 novembre, l'opéra de Berne nous prouve qu'il est à même de présenter une version parfaitement concurrentielle de l'un des opéras les plus périlleux du répertoire. Mais la soirée du 8 décembre ne s'est pas donnée devant une salle comble. Berg ferait-il encore peur?

D'emblée, la mise en scène de *Klaus Froboese* frappe par sa sobriété et son efficacité qui, dans ses références implicites à l'expressionnisme des années 20, rend parfaitement hommage à la frag-

mentation visionnaire du texte de Büchner. Pour tout décor, un fond noir sur lequel se détache une grande rampe orientée vers la gauche, qui crée une dissymétrie dynamique de la scène. Souvent occultée, cette rampe peut aussi, éclairée par les néons qui la composent, se faire chemin, estrade ou dortoir (dans la saisissante dernière scène du deuxième acte qui semble figurer un champ de soldats morts, s'harmonisant à merveille avec la douloureuse berceuse/thrénodie du chœur).

Les costumes de *Brigitte Lenz* restent dans la tonalité grise et blafarde de l'ensemble et en accentuent encore l'impression de cauchemar. Les femmes, chauves, semblent sorties d'un camp de concentration, à l'exception de Marie dont les couleurs vives tranchent sur cette atmosphère. Mais cette robe jaune virant au rouge ne préfigure-t-elle pas le sanglant destin de l'héroïne?

Saluons ici la performance de l'orchestre du Stadttheater. Le chef, *Ewald Körner*, procède à une mise en place rigoureuse qui souligne la complexité du travail motivique bergien, de manière parfois un peu froide, cependant, déparant certains passages lents: le premier interlude de l'acte I, ou l'invention sur une tonalité, bouleversant chant funèbre, dans lequel l'émotion exprimée par Berg semble légèrement gommée.

Mais c'est aux chanteurs qu'il appartient de redistribuer cette émotion par un jeu tout en finesse, appuyé par un remarquable travail scénique. *Wolf Appel*, entre autres, donne au personnage du capitaine un relief féroce caricatural (trop?). De son côté, *Ernst Gutstein*, en docteur, double antithétique du capitaine, est inquiétant à souhait. On aurait peut-être pu s'attendre à plus de folie dans ses grandes envolées où se dévoile sa paranoïa. Il reste très mécanique par un parti-pris de mise en scène qui fait par ailleurs du tambour-major (*Robert Dumé*, un peu pâle) un pantin sans âme occupé uniquement à parader. (D'où un certain manque de sensualité dans la scène de séduction du premier acte).

Angelika Rode — superbe Marie — séduit d'entrée de jeu par sa frémissante sensibilité. Plus lyrique que révoltée, elle est d'abord caractérisée ici par une

voix très pure qui n'exclut pas un brin de sauvagerie et de violence. Quant à *Wozzeck*, campé par *Jacek Strauch*, un peu faible vocalement, dès qu'il n'est plus sur le devant de la scène, il sait donner une grande intensité intérieure à son personnage. Sa voix très sombre et chaleureuse excelle dans les demi-teintes et en ces moments de révolte rentrée où s'exprime, par un *Sprechgesang* halluciné, la douleur de l'homme bafoué.

Les rôles secondaires (Andres: *Frieder Lang*, qui aurait pu contraster plus fortement avec *Wozzeck*; Margret: *Sophia Bart*), ainsi que le chœur, remarquablement préparé par *Anton Knüsel*, apportent tous leur contribution à un ensemble qui se révèle fort homogène. La réussite de ce spectacle se situe dans l'implacable progression souterraine de l'acte tragique. Il s'en dégage une émotion qui arrive sans difficultés à convaincre.

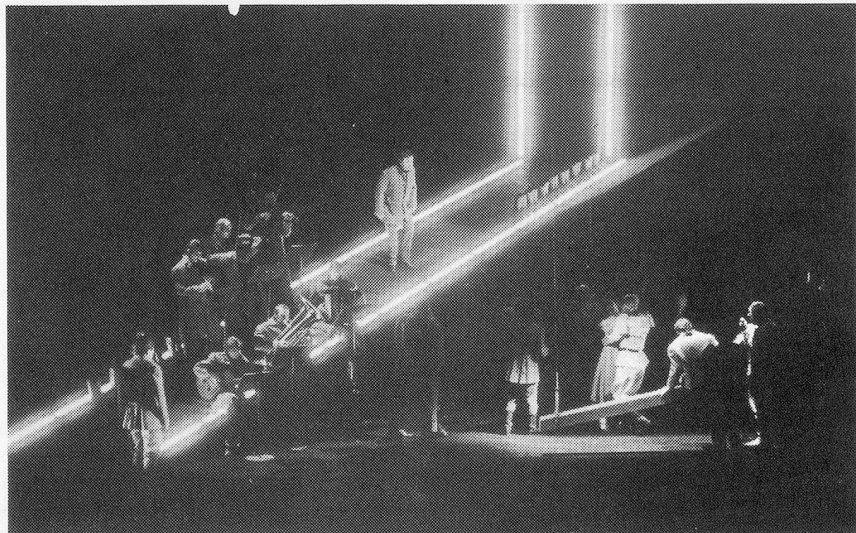
Alain Corbellari

Metz 86: un fort bon cru

Metz: Rencontres internationales de musique contemporaine

Aucune fée pour se pencher sur le berceau des Rencontres internationales de musique contemporaine de Metz, lors de leur naissance, voici quinze ans. Epoque où les instances supérieures de la culture imposaient aux organisateurs deux ou trois ans sans subsides pour qu'«ils fassent leurs preuves». Rien à voir, donc, avec certains festivals-bulldozers français actuels qui regorgent de pécule avant d'avoir dégorgé quoi que ce soit. En outre, depuis la disparition des festivals de Royan et de La Rochelle, celui de Metz demeure le seul dans l'Hexagone à totalement se vouer à la création. Un programme de choix pour ces journées anniversaire (du 20 au 23 novembre), avec un large éventail de premières exécutions mondiales pour des compositeurs reconnus de l'Europe entière (Xenakis, Scelsi, Kopelent, Kagel, etc.).

Lors de la séance d'ouverture, il fallut presque refouler du monde, tant l'affluence était pressante (un signe de plus, — s'il en fallait —, de la solide santé des Rencontres). Une salle plus vaste eût été préférable pour mieux apprécier les effets de spatialisation de *Insight*, de José Luis Campana, d'une grande richesse de timbres, sombre palette sonore, le tout élargi par la voix — comme geste instrumental — voire celle de la contrebassiste (superbe Joëlle Léandre) ou du percussionniste (Jean-Pierre Drouet). Passionnante, également, *Wo-Ma*, de Giacinto Scelsi, pièce en forme d'étude pour solo de voix de basse, témoignant une fois encore la profonde originalité, l'«unicité» de ce compositeur qui dut attendre d'avoir soixante-seize ans pour voir enfin paraître son premier disque.



En soirée, nous eûmes droit à la première mondiale (comme il se doit) d'*Evas Zauber*, de Stockhausen, nouveau fragment (une heure) de l'immense opéra (une semaine) auquel il travaille depuis 1978, et qui sera achevé à l'orée du troisième millénaire, comme l'affirme sereinement le Maître. Cette œuvre (qui fait partie du *Lundi de lumière*) se présente comme une suite de tableaux (la mise en scène est malheureusement réglée par Stockhausen, ce qui ne lui a jamais réussi) où interviennent deux des femmes de son entourage: Suzanne Stephens, demi-nue sous de longues voilures vertes, et Kathinka Pasveer, revêtu d'un costume masculin médiéval, d'un vert plus soutenu. Toutes deux se livrent à une manière de duel dansé, stichomythie amoureuse, voire «érotique», l'une avec un cor de basset, l'autre une flûte alto ou piccolo. Autour d'elles, un chœur mixte et un chœur d'enfants, d'une candide fraîcheur. Du point de vue musical, rien de bien nouveau, malgré la «révolution dans mon métier de compositeur» (Stockhausen), due au rôle primordial conféré à trois synthétiseurs (mais pourquoi les avoir placés sur la scène?). L'ensemble, bien que d'une minutieuse précision, laisse une impression de puérilité, voire d'infantilisme.

Enfin Xenakis vint, avec la création d'*Horos* (frontière, repère, landmark), pour grand orchestre. Comme toujours à l'orée des gouffres, d'une impitoyable vérité, musique aux ombres d'acier, festin minéral des constellations, mais aussi douceurs étranges de la crête-marine. «Il y a là de grands moments d'extase corporelle dont la violence, tantôt aiguë et tantôt diluée, restitue l'auditeur à l'extrême sauvagerie de l'origine», comme l'écrivait Daniel Charles à propos d'*Eonta*. Mais sauvagerie saine et nécessaire.

Puis ce fut la sublime interprétation d'une œuvre d'un des grands moments de Mauricio Kagel, *Fürst Igor*, Stravinski, pour voix de basse et instruments, dirigée par le compositeur. Qui voulait écrire «une œuvre vocale de musique de chambre, en langue russe, qui devait être exécutée en première audition dans l'église de San Michele in Isola, cimetière où Stravinski a été enseveli. Les auditeurs s'y rendraient en bateau derrière une gondole décorée de fleurs blanches». Suivit la création d'une nouvelle version (filmée) de *Dressur*, du même Kagel, produit en '85 pour la Télévision suisse. Dans sa présentation, le compositeur soulignait l'importance de cette réflexion sur le monde du cirque, comme parabole d'un certain nombre de contraintes de la vie musicale, sur le possible et l'impossible dans les rapports réciproques des exécutants (véritables miroirs des rapports sociaux) sur «la rançon que chaque exécution publique leur réclame». D'où le triangle compositeur-musicien-public; mais l'hypothèse peut varier! Tous ces aspects sont aussi conditionnés par les phénomènes sociaux; mais il serait erroné de croire

que les problèmes liés à l'exécution et à la diffusion de la musique se verraient évacués, une fois les problèmes sociaux résolus. L'intérêt majeur de cette version fut de constater que la musique reproduite mécaniquement par film et bande a un impact totalement différent sur le public. Les instruments (plus de cent, à percussion, en bois) deviennent objets-en-soi, des objets quasi mythiques. Une étrange relation s'instaure entre instrumentistes et instruments, une manière de rituel de respect, d'amour, de haine. Une «religion privée» avec les instruments, comme le sourit-dit Kagel!

Ces Journées s'achevèrent à l'abbaye des Prémontrés de Pont-à-Mousson avec, entre autres, *Trois Etudes pour piano*, du très jeune (vingt-six ans) et extraordinairement prometteur compositeur anglais George Benjamin dont l'œuvre fait déjà preuve d'une surprenante maturité; ainsi que *Mosella*, rituelle pièce pour orgue, deux trompettes et bande, de Claude Lefebvre, maître d'œuvre de ces Rencontres.

Qui sont uniques en France. Véritable plate-forme culturelle et musicale européenne, la ville de Verlaine, de par sa position géographique, bien sûr, mais aussi de par la qualité de son public, fait voler en éclats le répressif franco-centrisme et l'élitisme parisien. Lieu idéal, donc, pour qui, outre l'écoute, voudrait rencontrer *de visu* compositeurs, instrumentistes, critiques et musicologues venus des horizons les plus divers. Et tout cela dans une atmosphère dynamique et chaleureuse!

Jean-Noël von der Weid

Musik und Film

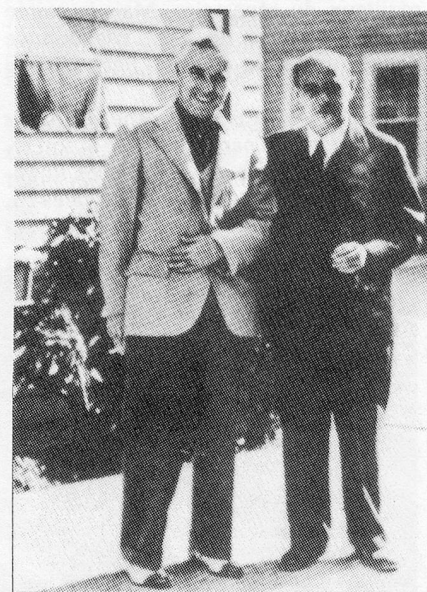
Stuttgart: «Tage für Neue Musik» 1986

Ein Komponist, auch Cellist, Mitte dreissig. Ein Dirigent, der sich in der Literatur auskennt, Ende zwanzig. Hans-Peter Jahn und Michael Zilm. Ihnen zur Seite der Komponist und Flötist Albrecht Imbscheid, der Dirigent Manfred Schreier. Vier Musiker, die keiner Institution verpflichtet und an keine Schule gebunden sind, nur einfach neugierig und offen, dabei geschichtsbewusst, also unzufrieden, und der Meinung, man müsse etwas tun. Mitdenker, Gesprächspartner und Verbindungsmann beim Rundfunk: Clytus Gottwald. Geld vom Land Baden-Württemberg, von der Stadt, von ortsansässigen Stiftungen; Übernahmegarantien vom Radio; Kooperationsbereitschaft auch anderwärts. So können Programme entstehen. So entstehen in der Tat Programme, angeordnet um Jahre zum voraus gefundene und in der Folge nach allen Ecken und Kanten ausrecherchierte thematische Schwerpunkte. Die Programme der Stuttgarter «Tage für Neue Musik». Ich kenne kaum vergleichbare und ganz gewiss keine besseren. 1985 waren sie dem Schaffen von

Helmut Lachenmann gewidmet. 1987 werden sie dem Oeuvre von Bernd Alois Zimmermann gelten. 1986, vom 31. Oktober zum 8. November, stellten sie in 13 Veranstaltungen den Komplex «Musik und Film» zur Diskussion.

«Musik und Film» — das liess vorweg vieles zu: Musik, autonome, auf der einen Seite, Filmmusik, funktionalistische, auf der anderen, dazwischen Stücke, die sich in irgendeiner Form an filmische Vorgaben anlehnen; das gestattete aber auch die Vorführung von alten Filmen mit rekonstruierter Originalmusik, alten Filmen mit neuer Musik, neuen Filmen mit neuer Musik, neuen Filmen über neue Musik. Dies alles gab es denn auch (nebst einigem mehr), und keineswegs fein säuberlich geschieden: kaum ein Anlass, in dem die Bereiche nicht aufeinandergeprallt wären oder sich durchdrungen hätten. Ein ziemlich riskantes Unterfangen; nicht jeder, der Avantgarde hören möchte, will auch noch Kino haben, und vice versa. Aber das Publikum zog mit; die 350 Plätze im «Theaterhaus», einer ehemaligen Fabrik mit erstaunlich guter Akustik, waren Abend für Abend belegt.

«Tage für Neue Musik» sind in aller Regel mit Uraufführungen reich gespickt; die Stuttgarter «Tage für Neue Musik», auch das spricht für die Veranstalter, waren es nicht. Die paar Premieren, die sie brachten, setzten im übrigen nicht unbedingt Massstäbe. Susanne Erdings Cellokonzert «Tierra querida», von Siegfried Palm mit grosser Gebärde aus der Taufe gezupft und gestrichen, hatte mit seiner «Reim-mich-oder-ich-fress-dich»-Verknüpfungsmechanik nach Arnold Schönbergs gewaltiger «Begleitmusik zu einer Lichtspielszene» op. 34 (1930) einen schweren

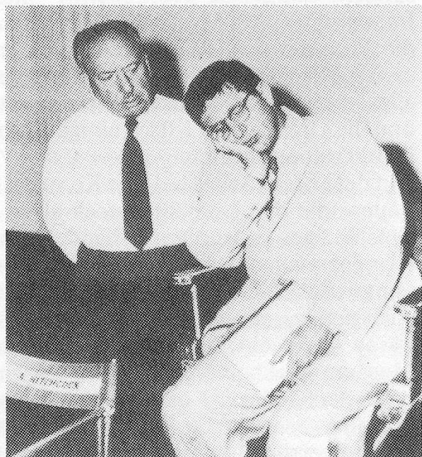


Komponist und Filmautor:
Schönberg und Chaplin...

Stand, und wenn in Róbert Wittingers gross angelegtem «Maldoror-Requiem», einem weiteren Südfunk-Beitrag zur Festival-Eröffnung, die Disposition der Mittel ebenso überzeugte wie

der Impetus, so ärgerte mich im selben Zug der wenig wählerische Umgang mit dem musikalischen Material. Da kam mir die fahle, vor sich hinbröckelnde «Musik ohne Film» von Jens-Peter Ostendorf im Schlusskonzert wesentlich stimmiger vor.

Zur Premiere wurde vermutlich den meisten Besuchern auch die Aufführung von Josef Matthias Hayers bisher ungedrucktem «Musik-Film» op. 51 (1927) im Rezital des Klavierduos Gunilde Cramer/Yukiko Sugawara. Ein ku-



... Hitchcock und Bernard Herrmann

rioses Ding, diese Sammlung, gleich Schönbergs «Begleitmusik» Reflex der Stummfilm-Praxis; nur dass Schönberg wohl auf Kinothek-Stichworte wie «Drohende Gefahr», «Angst», «Katastrophe» abhob, das Reihungsprinzip damaliger Filmillustration aber sofort ausser Kraft setzte, indem er Sinn aus den komponierten Relationen zwischen den Einzelteilen hervortrieb, während Hauer Verfahren und Modelle als gegeben nahm und in 21 abgeschlossenen Charakterstücken, ob «Schmachtende Liebe», ob «Spatzenballett», seinem Zwölftonspiel die Gestik Rubinstains aufprägte.

Unter den deutlicher filmbezogenen Auftragswerken sei wenigstens «Xherone» angesprochen, ein opulent dotiertes Musikvideo von Jürgen Bräuninger und Daniel Wyman mit Bildern von Joel Slayton. Ihm präludierte ein Simultantvortrag der drei Verfasser: über Digital Sampling (den technischen Ansatz der Musik), Computer Animation (den technischen Ansatz des Films), amerikanische Filmmusik — was Wyman zur letzteren berichtete, mit wohlgezielten Aperçus idealistische Vorstellungen von Autorenstatus, Schulbildungen und Zuschreibungsmöglichkeiten zertrümmernd, deckt sich rundherum mit meinen diesbezüglichen Überlegungen; seine Behauptung freilich, «Xherone» sei was ganz anderes, vermochte ich beim besten Willen nicht nachzuvollziehen: so, wie vor rund 30 Jahren ein Kursteilnehmer in Darmstadt Bruno Maderna vorwarf, die elektronische Musik, die er da präsentiere, klinge für ihn auf Schritt und Tritt nach Mickey Mouse (was Maderna natürlich überhaupt nicht einsehen wollte), so erinnerten mich bei allen Assoziationen in

Richtung musique concrète und sound poetry der permanente Oberflächen-glanz und die fatale Glätte von «Xherone» pausenlos an Werbung. Was Bräuninger und Wyman wohl ebenso wenig einsehen werden; bloss: wer Texte welcher Art auch immer schafft, sollte die Kontexte nicht ganz ausser acht lassen.

Massstäbe setzten dafür manche Reprisen, vielmehr: riefen sie zurück ins Bewusstsein. Etwa Helmut Lachenmanns «Klangschatten — mein Saitenspiel» (1972), eine Partitur, die konsequent verweigert, was der mit 48 Streichern und 3 Konzertflügeln gepolsterte Orchesterapparat verheisst, nämlich blühende Kantilenen und donnernde Kaskaden, die aber aus der Verweigerung, der Konzentration nicht aufs Hervorbringen sondern aufs Abwürgen von Tönen einen schier unglaublichen Reichtum von Farben und Resonanzen gewinnt und damit Schönheit erfahrbar macht jenseits, vielmehr diesseits philharmonischer Formeln. Oder Nicolaus A. Hubers «Anerkennung und Aufhebung» (1971) für 4 Filme und 3 zweikanalige Tonbänder, ein gnadenlos geradliniges Lehrstück über die Produktion von instrumental-musikalischem Ausdruck, dessen Finale als Probe aufs Exempel die Hörer in den Stand von Prüflingen zurückversetzt. Oder die Film-



... Prokofjew und Eisenstein

studie «Geschwindigkeit» (1963) von Edgar Reitz mit «Geschwindigkeit für Schlagzeug» von Josef Anton Riedl, beide für sich genommen phantasievoll und frisch und sicher wie am ersten Tag, und zusammen nach wie vor ein wahres Kompendium von Interaktionen zwischen Visuellem und Akustischem. Direkt überprüfen und hinterfragen liessen sich synästhetische Erfahrungen dann an jenen Stummfilmen, zu denen unterschiedliche Musik vorliegt. Vorab «Un chien andalou» von Luis Buñuel und Salvador Dalí. Der surrealistische Klassiker lief an einem Samstagabend zuerst in der anhand von Buñuels Angaben nachträglich angefertigten Tonfassung, mithin kommentiert von Ausschnitten aus Wagners «Tristan» und argentinischen Tangos; danach gab das Junge Philharmonische Orchester Stuttgart Wolfgang Rihms «Bild» (1984) für neun Instrumentalisten, Vorspiel oder Nachspiel (schwerlich Zuspil) zum selben Film; anschliessend folgte «Un chien andalou» mit Josef Anton Riedls Tonbandstück (1980) für 2 Synthesizer und präparierte Posaune; tags darauf in der Matinée zeigte Mauricio Kagel seine Fernsehversion mit «Szenario»

(1982) für Streicher und Tonband, und abends im Gastkonzert des Rundfunk-Sinfonieorchesters Saarbrücken erklang «Szenario» live zum simultan projizierten Film. Unmöglich, ein vergleichendes Urteil in wenigen Zeilen zu formulieren — allenfalls eine Dissertation mittleren Umfangs könnte dem Material gerecht werden. Immerhin auffällig, wie nicht so sehr Inhalte als vielmehr Zeitmasse, Zeitstrukturen vom Film auf Rihms «Bild» abstrahlten, während Riedls Arbeit allen bewusst gesetzten Antizipationen, Doppelungen und Nachklängen zum Trotz ihre Selbständigkeit wahrte; eindrücklich auch, wie harmlos sich die synchronisierte Fernsehversion von Kagel gegenüber der Live-Aufführung ausnahm. Stoff zum Nachdenken! Den die zweimalige Wiedergabe von Walter Ruttmanns «Opus III» so nicht bot. Dass das «Präludium in Form einer Passacaglia» (1926), das Berndt Heller im Rahmen seines Eisler-Programms vorstellte, den Film zur optischen Kulisse degradiert, unbeschadet der grossformalen Übereinstimmungen, ist klar, aber ebenso klar ist, dass das unsägliche akademische Geklingel, das Tilo Medek jüngst den Ruttmannschen «Opera» anmass, als Alternative nicht in Frage kommt. Wozu ich allerdings beifügen muss, dass ich mir unmittelbar vor Medeks Trilogie das ausser Katalog angesetzte Video von Tilman Küntzel zu Gemüte führte — eine mit 6 Kameras gedrehte Aufzeichnung des Hamburger Fluxus-Konzerts, in dem Nam June Paik und Henning Christiansen zwar weithin nur noch als Monumente ihrer selbst agierten und der bereits schwerkranke Joseph Beuys auch bloss via Monitor und Telephon präsent war, das aber zumal in der kecken Montage des hochbegabten Autors soviel fröhliche Anarchie sinnlich vermittelt, dass ich danach schon den Eindruck hatte, in den Elternabend



... Eisler und Joris Ivens

einer Jugendmusikschule geraten zu sein — der Tilo-Medek-Freundeskreis e.V. mit Sitz in Bonn möge mir das harsche Urteil gütigst verzeihen; es ist vielleicht tatsächlich mit kontextual bedingt.

Vieles wäre noch zu erwähnen: das Eisler-Programm insgesamt, in dem die «Vierzehn Arten, den Regen zu beschreiben» (1941) sich in Verbindung mit Joris Ivens' Amsterdamer Bildern

auch in der überzeugenden Rekonstruktion von Berndt Heller als filmmusikalisches Problemkind erwiesen (was nichts mit der Laufgeschwindigkeit des Films zu tun hat, fast alles aber mit dem inneren Tempo der Musik, Tempo der Darstellung); die *Matinée* von Garrett List, der mit seinem «Real Live Orchestra» zu Experimentalproduktionen der zwanziger Jahre Electric Jazz improvisierte und angesichts der immanenten Musikalität, um nicht zu sagen der virtuellen Sonorität der Vorlagen umso erfolgreicher war, je mehr er sich zurücknahm; das erlesene Vergnügen, das Lotte Reinigers Silhouetten für «Die Abenteuer des Prinzen Achmed» bereiteten, sowie man sich an die vordergründig auftrumpfende Begleitmusik von Wolfgang Zeller gewöhnt hatte; die Vorführung von Mathias Knauers «El pueblo nunca muere», die einigen Widerspruch auslöste; Mauricio Kagels hinreissende Erstverfilmung seines «MM 51», nebst dem, was passierte, als er in einer Zweitfassung «Nosferatu» mit einbezog ... genug: Spannweite und Perspektivik dessen, was in diesen «Tagen für Neue Musik» sich zutrug, dürften deutlich geworden sein. Ein kollektives Dankeschön denn zum guten Ende an die Adresse der fast ausnahmslos exzellenten Interpreten, von denen hier nur vier beim Namen genannt seien: Michael Zilm, der das Abschlusskonzert mit dem Ensemble Stuttgart leitete, Manfred Schreier, der das Junge Philharmonische Orchester Stuttgart und die Neuen Vokalsolisten dirigierte, Hans-Peter Jahn und Albrecht Imbescheid, die im Studio-Ensemble Stuttgart mitwirkten — vier Musiker ... siehe oben. Hansjörg Pauli

Komponistendämmerung

Zürich: Konzertreihe mit Computermusik

Wenn eines, neben neu entstehenden kuscheligen Giebeldachquartieren mit viel Holz und vor allem Holzimitation, das sogenannte postmoderne Zeitalter kennzeichnet, dann dies: ich schreibe über die «Konzertreihe mit Computermusik» nicht mit spitzer Feder, sondern mit einem Textverarbeitungssystem, — und was noch typischer ist: die Konzertreihe selbst hatte weder vor noch nach den Veranstaltungen mit spitzen Federn zu rechnen. Vor zehn Jahren wären da noch von verschiedenen Seiten fundamentalistische Einwände gekommen; die Humanisten hätten eine Mechanisierung des Geistes befürchtet, die historischen Materialisten wahrscheinlich die letzte Stufe der bürgerlichen Avantgarde-Kultur diagnostiziert. Mit solcher Kritik sah sich diese Konzertreihe nicht mehr konfrontiert, im Gegenteil: der Computer und seine Ausbreitung in alle gesellschaftlichen Bereiche ist heute eine Selbstverständlichkeit. Überhaupt geht es schon lange nicht mehr darum, mehr oder weniger resigniert abzuwarten, bis der Compu-

ter in den eigenen Arbeitsbereich eingreift; vielmehr versucht man jetzt, mitzuten bei dieser rasenden Entwicklung ins Informationszeitalter. Etwas bedauernd stellte zum Beispiel kürzlich eine EDV-Spezialistin im Südwestfunk fest, dass für Hausfrauen der Anwendungsbereich für EDV relativ gering sei, ausser Rezeptsammlungen, Arzneilisten und Blumengiessprogrammen läge da leider wenig drin. Ein grosser Assimilationsprozess ist also im Gange, man will den Computer ganz in unser Leben integrieren.

Computer kann man deshalb heute blind buchen, — auch in der Musik: Da kann ein junger Student der Musikwissenschaft in ein paar Monaten eine Veranstaltungsreihe mit einem sechsstelligen Budget planen; private und öffentliche Subventionsgeber decken dieses Budget; Radio und Fernsehen kommen; alle wichtigen Vertreter der Computermusik werden nach Zürich gerufen; ein Symposium findet statt, an dem auch international anerkannte Musikwissenschaftler auftreten; in der Eingangshalle zum Vortragssaal des Kunsthhauses, wo die Konzerte stattfinden, wird gleich eine ganze Wand von Bildschirmen aufgestellt; und dort sieht man dann auch die Grossen der Neuen Musik, Berio, Boulez, Nono, Stockhausen usw. — wenn nicht live, so doch im Video.

Der Assimilationsprozess, der unser heutiges Verhältnis zum Computer bestimmt, wirkte sich auch auf die «Konzertreihe mit Computermusik» aus. Peter Révai, der Organisator des Ganzen, achtete darauf, dass sich diese Veranstaltungen in nichts von einer Kammermusikreihe in der Tonhalle unterscheiden: Mit einem Max Bill-Plakat im Weltformat wurde in Zürichs Strassen geworben; auch in den Eintrittspreisen passte man sich den konventionellen Veranstaltern an (28. — Fr. pro Konzert, ermässigte Karten 22. — Fr.); vor allem aber waren die Konzerte selber der Aura hehrer Kunst verpflichtet: Die Werke, die in vielen Fällen das Stadium des Experiments nicht überschritten hatten und ästhetisch zum Teil von erbärmlichem Wert waren, wurden dargeboten wie Streichquartette von Mozart. Zum Teil spielten die Interpreten sogar in Schwarz. Einführende Kommentare gab es nicht; — diese standen dafür in einem schick aufgemachten Programmheft voller Druckfehler und beschränkten sich weitgehend auf schwer nachvollziehbare Beschreibungen technischer Prozeduren.

Bedenklicher als die äussere Erscheinung dieser Konzertreihe ist allerdings die Tatsache, dass die dargebotene Musik diesem Rahmen kaum widersprach. Auch die Musik ist diesem Assimilationsprozess unterworfen, und der Biss, den die frühe Computermusik einmal hatte, ist verlorengegangen. Dieser Biss bestand zum einen darin, dass der Computer Bestehendes nachäffte, zum Beispiel die Arie der «Königin der Nacht», und damit sogenannte hohe Kunst der Lächerlichkeit preisgab

— zumal das auf Partikularreize reduzierte Hören dieser Musik. Zum andern entwickelte der Computer neue Klangwelten, die zwar noch etwas ordinär wirkten — wie die ersten Schritte eines Frankensteinischen Monsters —, die aber doch eine Opposition zu den bestehenden Instrumentalklängen bildeten. Von diesem einstigen Biss der Computermusik war in Zürich nurmehr wenig zu spüren. Zwar wurden immer wieder vokale und instrumentale Klänge imitiert, aber nicht um sie nachzuäffen, sondern um sie zu überhöhen, — ins Impressionistisch-Mystische. Vor allem die Vertreter des IRCAM feierten hier ganze Klangfarben-Orgien; da wurde alles mehr oder weniger überzuckert und die Grenze zum Kitsch einige Male deutlich überschritten.

Auf der andern Seite sind jene Kompositionen, die den Computer noch als eigenständiges Instrument behandeln, in Klangbereichen steckengeblieben, die vor zwanzig Jahren üblich und zum Teil auch neu waren, heute aber wirken, als wären sie in einem elektroakustischen Museum abgeholt worden. Hier wären besonders die Komponisten des «Centro sonologia computazionale dell'università di Padova» zu erwähnen. Auch ein interessantes Projekt des Schweizer Rainer Bösch, bei dem der Computer die Bewegungen einer Tänzerin mit einer Lichtzelle in Musik verwandelt, wurde wegen der primitiven klanglichen Ausstattung dieses musikalischen Signals wesentlich beeinträchtigt. Die Schweizer fielen übrigens in dieser Konzertreihe durchaus positiv auf. Sie unterlagen am wenigsten der Gefahr, den Computer als Spielzeug mit lustigen Klangeffekten zu gebrauchen. Sie suchten auch nicht nach standardisierten Software-Paketen, sondern entwickelten für jedes Werk ein neues System. Zwar droht auch hier die Gefahr von etwas zuviel Zuckerguss (etwa bei «Diese Blätter wirst du wohl...» von Gerald Bennett) und auch hier fügt man sich dem Trend zur Assimilation des Computers; das Ganze aber wirkt nie dermassen aufgesetzt wie bei andern Gruppen. Speziell gilt dies für «Flute control» von Thomas Kessler: Das Werk ist ein Beweis, dass eine restlose Assimilation des Computers nicht unbedingt negativ zu bewerten ist, — wie das vielleicht meine Ausführungen insinuieren könnten. Kessler gelingt es, den Computer ganz in den Dienst der Flöte zu stellen. Der Spieler kontrolliert mit Pedalen sämtliche Transformationen des Computers. Da der Computer nur Teilbereiche der Flöte verarbeitet, und Kessler sich nicht verführen lässt, ein ganzes Flötenorchester zum Erklären zu bringen, wirkt die Komposition auch nie bombastisch, und das, was einige diesem Stück in der Konzertpause vorwarfen: dass man den Computer gar nicht richtig hören würde, erweist sich in Bezug auf die ganze Konzertreihe als grösster Vorteil.

Es gab in dieser Konzertreihe allerdings einen erratischen Block, der sich der ganzen Assimilationstendenz wider-

setzte: Yannis Xenakis. Sein Ideal ist der musikalische Homunkulus, der musikalische Automat, der sich selber komponiert und das Komponierte auch gleich akustisch realisiert. Xenakis denkt das Projekt des Computers zu Ende: der Computer — nicht bloss als Rechenmaschine oder als Katalog von Geräuschen und Klängen, sondern als ein der menschlichen Intelligenz und Kreativität analoges, selbstregulatives System. Und der Komponist? Er wird im Zusammenhang mit dem Computer zum Erfinder musikalischer Automaten. Sein Schöpfungsakt setzt früher an als bisher: er komponiert nicht bloss Werke, sondern erfindet — in einem gewissen Sinne gottähnlich — Komponisten.

Xenakis verwandelte das Grossmünster in einen musikalischen Steinbruch. Zart und gewalttätig in einem, entwickelt seine Musik eine dynamische, unnahbare Schroffheit, deren Unberechenbarkeit sich wohltuend von den geläufigen Kniffs anderer Computermusik unterscheidet. Xenakis' Darbietungen waren wegweisend; — die Ohren wurden gründlich durchgespült. Und wer das Konzert bis zum Ende mitverfolgt hatte, der hörte die Welt neu und anders. Allein dieses Erlebnis rechtfertigt diese Konzertsreihe.

Vielleicht dürfen wir mit den Jahren von Xenakis' Automaten auch noch eine kleine zusätzliche Dienstleistung verlangen, nämlich: sich und andere gleich selbst zu kommentieren. Mein Textverarbeitungssystem müsste in diesem Falle zwar dran glauben, — manch billiger Musikcomputer aber auch. . .

Computer fressen Computer.

Im Namen einer besseren Musik: Es lebe der Computophag.

Mampf.

Hard- and Software à discretion. . .

Roman Brotbeck

deen und Konzepte statt Prestige und Proporz

Zürich: «Tage für neue Kammermusik» im Theater am Neumarkt

In diesem Bericht über die «Tage für neue Kammermusik» ist zunächst einmal die Rede nicht von Musik, sondern von Musikpolitik — und das ist durchaus im Sinne der Veranstalter dieses Wochenendes, die als Sonntags-Matinée eine Diskussion über «Produktion und Rezeption der zeitgenössischen Musik in der Schweiz» programmiert hatten. Die Bedingungen für die neue Musik hierzulande verschlechtern sich derzeit nämlich massiv: als ob es nicht genügte, dass die Basler AMG und die Zürcher Tonhalle neue Musik praktisch aus ihren Programmen eliminiert haben¹, wurden dem Verantwortlichen für die Konzerte der Stadt Genf, René Baud, der mit dem Eté suisse einen Markstein in der Förderung schweizerischer Musik gesetzt hatte², Kompetenzen entzogen, und aufs Jahresende traf

dann auch noch aus Basel die Meldung ein, dass Paul Sacher das Basler Kammerorchester auf Ende der laufenden Saison auflöst. Es ist also abzusehen, dass punkto ernstzunehmender neuer Musik mindestens im orchestralen Bereich wenig bis nichts mehr laufen wird — eine alarmierende Situation, gegen die sich bislang erstaunlich wenig Widerstand gemeldet hat. Dafür oder dagegen beginnen sich Selbsthilfeunternehmen zu bilden, und die «Tage für neue Kammermusik» sind in dieser Hinsicht ein insgesamt geglücktes Exempel.

An der Sonntagmorgendiskussion schwappte die Begeisterung über den gelungenen Verlauf dieser Tage und das grosse Publikumsinteresse gelegentlich in eine euphorische Überschätzung der Möglichkeiten solcher Projekte über; Gérard Zinsstag und Thomas Kessler könnten da etwas über die enormen Organisationsprobleme erzählen und die beteiligten Musiker über teilweise chaotische Arbeitsbedingungen. Es gibt also keinen Grund, den Anspruch an die wohldotierten öffentlichen Institutionen aufzugeben.

«Zurück in die Kammer» ist auch ästhetisch nicht gerade eine zeitgemässe Parole, selbst wenn man den Begriff der Kammermusik so extensiv auslegt wie die Organisatoren dieser «Tage». Selbst *Mauricio Kagels* «Himmelsmechanik» fand da Platz — eine Bühnenbilder-Komposition, deren akustische Dimension nicht anders als bei einem 1.-August-Feuerwerk lediglich eine Konsequenz der optischen oder vielmehr pyrotechnischen ist. Gerade umgekehrt verhält es sich in Kagels «Dressur» für Schlagzeugtrio, das ebenfalls zu diesem Programm unter dem Titel «Musik im Theater — Theater in der Musik» gehörte: hier sind die optischen Ereignisse Konsequenz der akustischen, der theatralische Witz geht aus den musikalischen Vorgängen hervor — in ebenso phantasie- wie gehaltvoller Weise. Da hatte *Daniel Weissberg* mit seinen «7 Handlungen» für dieselbe Besetzung (Basler Schlagzeugtrio) einen schweren Stand: er plazierte die Gags im Vordergrund, die Musik bleibt draussen und — überflüssig.

Um Kammermusik handelte es sich bei diesen «Tagen» also nur teilweise, denn neben theatralischen wurden auch elektronische Mittel einbezogen. Es gab einerseits Performance in Verbindung mit elektronischer Musik (*Michel Waisvisz*) und andererseits Instrumentalwerke mit Live-Elektronik in einem Konzert des Basler IGNM-Ensembles (Leitung: *Jürg Wytenbach*). Diese Vielfalt des Gesamtprogramms fand ihre Entsprechung in der Verschiedenartigkeit des Einsatzes live-elektronischer Mittel in den einzelnen Werken: *Richard Felciano* («Chöd») setzt sie im Sinne einer zunächst fast unmerklichen räumlichen Diversifizierung der Schallquellen ein; *Tristan Murail* («Ethers») ist primär auf raffinierte Klangverbindungen (z.B. von Streichern mit elektronisch verfärbten Flöten) aus, während in *Vinko Globokars* «Drama» die grob eingesetzten

Mittel ganz im Dienst der Aktion und ihrer Botschaft stehen.

Auf der Entgegensetzung von Tonbandstücken und Stücken für Soloinstrumente war das Programm des Eröffnungskonzerts aufgebaut, und mit je drei Instrumentalstücken von *Giacinto Scelsi* und *Helmut Lachenmann* wurden hier zwei Schwerpunkte gesetzt. Lachenmanns Stücke, in denen Produktionsvorgänge und -mittel konsequent umorganisiert und umfunktioniert werden, brauchen freilich eine entsprechende Genauigkeit der Ausführung, um als Neu-Kompositionen, und nicht bloss als Zweckentfremdungen, einsichtig werden zu können. Die Mitglieder des «ensemble» vermochten das zumal in «Guero» und «Pression» weniger zu leisten als in Scelsis Stücken, deren differenziert durchgeführte Einfachheit immerhin nachvollzogen werden konnte. Lachenmann und Scelsi sind sich darin ähnlich, dass beide keine Musik-Sprache, kein Zeichensystem voraussetzen, sondern eine spezifische Idee im Werk selbst konkretisieren — für jeden unvoreingenommenen und aufmerksamen Zuhörer ohne weiteres nachvollziehbar. (Wie schnell musikalische Sprachen altern, war nirgends so deutlich zu erfahren wie in den «Tropi» von *Niccolò Castiglioni*, dessen serielle Topoi schon heute nicht weniger unverbindlich klingen als die Sequenzen irgendeines Concerto grosso). Verglichen mit der Raffinesse, mit der Lachenmann und Scelsi ihre Ideen durchführen, ist die Voraussetzungslosigkeit der Streichtrios (Bratsche, Cello, Kontrabass) von *Nicolaus A. Huber* und *Hans Joachim Hespos* schon fast barbarisch zu nennen — was man nicht als abschätziges Urteil missverstehen möge, im Gegenteil: Hubers Kompositionsvorgang (der mit dem Fremdkörper einer Stabpandeira-Intonation abschliesst) macht nicht weniger Spass als das (gestisch wirkungsvoll unterstrichene) Wechselspiel von Krampf und Eruption in Hespos' «Prestunissimo» — zumal in solch virtuoser Darbietung wie der des trio basso Köln.

Spass jedenfalls hatte das Publikum. Ein Publikum, für welches das Hören (und Sehen) dieser Musik im Gegensatz zu den Expertenversammlungen mancher Festivals und Feste offensichtlich keine Pflichtübung, sondern Bedürfnis — ein Stück kultureller Identifikation — war. Man sah in der Tat wenig zünftige Musiker(innen) an diesen «Tagen», dafür umso mehr junge Leute, welche die Legende, dass die neue Musik kein Publikum und keine Zukunft habe, kräftig widerlegten. Dies gelang dank eines Programms, dem viele Ideen und Konzepte und wenig Prestige- und Proporzdenken zugrundelagen. Hier ging es halt nicht darum, dass möglichst viel uraufgeführt wurde (ausser Weissbergs «Handlungen» lediglich ein Tonbandstück von *Alfred Zimmerlin*), und es war auch nicht so, dass jeder ein bisschen drankommt und die Organisatoren selbst am meisten (weder von Zinsstag noch von Kessler wurde ein Stück gespielt).

Die nächsten «Tage für neue Kammermusik» sind bereits geplant: Sie sollen vom 19. bis 22. November 1987 wiederum im Zürcher Theater am Neumarkt stattfinden.

P.S. Bei meinem Bemühen um ordentlichen Aufbau und fließende Übergänge sind mindestens drei Kompositionen unerwähnt geblieben, die dies nicht verdienen: *Gérard Griseys* «Anoubis — Nout» für Kontrabassklarinette, das sich von den naheliegenden Klischees weg in immer differenziertere Strukturen hineinentwickelt (von Ernesto Molinari hervorragend gespielt); *Michael Jarrells* «Trei II» — ein harziges Stück, nur selten unterbrochen von Partien, in denen Wort- und Musikketten durcheinandergewirbelt werden und *Karel Goeyvaerts* «Litanie IV», in der repetitive und variative Techniken kunstvoll verwoben sind, ohne dass Kunstgewerbe resultiert (beide Stücke im abschliessenden Konzert des «ensemble», Leitung: René Karlen und Jürg Wyttenbach).

Christoph Keller

¹ vgl. Jürg Wyttenbach: Generalpause — oder: Basels grösster Konzertveranstalter als Avantgardist, in: *Dissonanz* Nr. 10 S. 33

² vgl. Berichte von Fritz Muggler und Jürg Stenzl in *Dissonanz* Nr. 10 S. 27 ff.

Ständige Umwälzung auch des eigenen Forschens

*Zum Tode des Musikwissenschaftlers
Harry Goldschmidt*

Mitten in der Arbeit, nach heftigen Diskussionen über seinen Kongressvortrag «Die Wolfsschlucht — eine Schwarze Messe?», ist Harry Goldschmidt in der Nacht des 18. November 1986 gestorben. Mitten in der Arbeit auch an ausgreifenden Plänen: sein grosses Buch *Beethoven-Studien III* mit dem charakteristischen Thema «Das Wort in Beethovens Instrumentalbegleitung», bereits als satzfertiges Manuskript beim Verlag, schrieb er gerade nach neuesten Erkenntnissen über die Rolle von Schlüsselwörtern wie «Freude» um; neu fassen wollte er auch eine umfangreiche Studie über Schuberts «Winterreise»; nochmals überdenken und diskutieren wollte er die stilkritische Analyse einer in ihrer Echtheit umstrittenen Schubert-Symphonie; ganz zu schweigen von den Vorhaben, Projekten, Arbeiten, gerade begonnenen, halbfertigen, erst in Umrissen sich abzeichnenden, an denen der 76-Jährige gerade sass — ein grosser alter Mann der marxistischen Musikwissenschaft, der in der unaufhörlichen Suche nach Neuem, nach neuen Erkenntnissen, in der ständigen Umwälzung auch und gerade des eigenen Forschens jung geblieben war wie kaum ein anderer.

Geboren wurde Harry Goldschmidt am 17. Juni 1910 in Basel. Dort studierte er Dirigieren bei Weingartner, Musikwissenschaft bei Nef und Handschin. Sein wichtigster Lehrer war Hermann Scherchen. In Basel arbeitete Goldschmidt, früh schon Marxist und Mitglied der

Partei der Arbeit geworden, als Musikkritiker, als Dirigent von Arbeiterchören und als Organisator von Arbeiter-Symphoniekonzerten.

Neue Entfaltungsmöglichkeiten eröffnete ihm 1948 die Übersiedlung nach Berlin. Zunächst leitete er dort die Musikabteilung des Rundfunks. Ab 1950 lehrte er dann an der Musikhochschule in Berlin/DDR. Die DDR wurde und blieb die Heimat und zentrale Wirkungsstätte des Weltbürgers Harry Goldschmidt, der im übrigen seinen Schweizer Pass behielt. In der DDR beteiligte er sich von Anfang an massgeblich an der Bemühung um das musikalische «Erbe». Dabei trat er vehement für ein facettenreiches, nicht von Widersprüchen gereinigtes, realistisches Klassik-Bild ein; modellhaft dafür ist seine 1954 erstmals erschienene Schubert-Biographie (1980 in 7. Auflage) ebenso wie die immer wieder um Beethoven und Schubert zentrierten Forschungen. Ein weiterer wichtiger Strang von Goldschmidts Arbeit, der bereits in den Schweizer Jahren anging, ist die kulturpolitische und populärwissenschaftliche Vermittlung des Musikverstehens: davon zeugen die zahlreichen Musikkritiken, Programmheftbeiträge, Radiosendungen und Schallplatten-Einführungen — vorbildlich etwa die Einführungen in Beethoven-Werke, 1975 im Reclam-Verlag zusammengefasst.

Die Spannweite von Goldschmidts Lebenswerk ist immens. 1955/56 lehrte er als Gastdozent in der Volksrepublik China; 1961–65 leitete er das von ihm aufgebaute Zentralinstitut für Musikforschung beim Verband der Komponisten und Musikwissenschaftler der DDR. Ein Beethoven-Forschungszentrum in Berlin/DDR wurde von ihm vor einigen Jahren initiiert; von den vielen Kongressen, an denen er beteiligt war, sei ein Kolloquium 1981 in Gross-Kochberg erwähnt: «Komponisten auf Werk und Leben befragt». Zu dem Thema fand Goldschmidt einen neuen Zugang: Beethoven etwa, so die Beethoven-Studie II «Um die unsterbliche Geliebte. Eine Bestandsaufnahme» (1977), brachte sich z.B. selber in extreme Lebenssituationen, wie er sie für sein Werk brauchte.

Solche Beziehungen gehören in die umfassende Fragestellung nach dem Verhältnis von Musik und Wirklichkeit, die Goldschmidt in dem Verhältnis von Musik und Wortsprache bündelte. In immer erneuten Ansätzen ging es ihm so «Um die Sache der Musik» (Titel einer weitgespannten Sammlung von Reden und Aufsätzen, in 2. Auflage 1976 bei Reclam erschienen): «Musikverstehen», und zwar ein unverkürztes, war ihm ein unabdingbares «Postulat». Stets suchte er nach den Determinanten, welche die Musik in Gehalt und Gestalt prägen: eine «Medialschicht» von Stoffen, Bildern, Texten etwa, der «Sozialkontext» von Biographie wie Kunstproduktion, Schlüsselwörter wie «Alleluja», «Kyrie eleison», «Freude», «prosodische Regulative» überhaupt.

Was Harry Goldschmidt da bereits herausfand, wird der Musikforschung bis ins nächste Jahrhundert hinein Stoff zum Anknüpfen und Weiterdenken geben. Die Suche ist fortzusetzen.

Hanns-Werner Heister

Disques Schallplatten

Eine imaginäre Sinfonie

*Arnold Schönbergs Brahms-
Bearbeitung auf Schallplatten*

Die Bearbeitung schon vorhandener Werke, also «Musik über Musik», ist in der Geschichte nichts neues; wohl aber haben sich Verfahrensweisen und vor allem Intentionen entscheidend verändert. Wir sprechen hier nicht über jene aus der älteren Musik bekannten Parodie- oder Kontrafaktur-Verfahren, auch nicht über jene besonders im 18. und 19. Jahrhundert verbreiteten Arrangements für hausmusikalische Besetzungen, durch welche viele Meisterwerke überhaupt erst einem breiteren Publikum — wie unvollkommen auch immer — bekannt wurden; solche Bearbeitungen wie die der «Zauberflöte» für zwei Blockflöten, für Trompete und Orgel oder für den «lyrischen Kontrabass» sind — von wackeren Orchestermusikern und der Schallplattenindustrie fleissig gepflegt — inzwischen zum Alptraum aller Rezensenten geworden. Wichtiger und ästhetisch interessanter erscheint aber jene seit dem 19. Jahrhundert entstandene Konzeption von Bearbeitung, die auf dem Wissen um die Geschichtlichkeit und die historische Veränderung der Musik basiert und ihren besonderen Reiz aus der scheinbaren historischen Ferne oder auch der verblüffenden Nähe unterschiedlicher Musiken zieht und zwischen zwei Komponistenpersönlichkeiten eine bemerkenswerte Wechselbeziehung herstellt: Der Jüngere entdeckt im Älteren eine besondere Eigentümlichkeit, die er für sich selbst, für seine künstlerischen Vorstellungen und Bestrebungen nutzbar machen möchte, und indem er dies tut, offenbart er seinen Zeitgenossen eben diese Eigentümlichkeit des Älteren als etwas Aktuelles, Vorwärtsweisendes, was den Älteren vielleicht sogar in neuem Licht erscheinen lässt.

Solcherart «Re-Komposition» als philosophischer Diskurs über schon vorhandene Musik, als komponierter Kommentar, reicht, um nur einige Beispiele zu nennen, von Liszts Aneignung instrumentalspezifischer Errungenschaften Paganinis in seinen eigenen «Etudes d'exécution transcendante» (vgl. die pianistisch revolutionäre, wahre Parforce-Jagd des Non-legato-Spiels über