

<b>Zeitschrift:</b>	Dissonanz : die neue schweizerische Musikzeitschrift = Dissonance : la nouvelle revue musicale suisse
<b>Herausgeber:</b>	Schweizerischer Tonkünstlerverein
<b>Band:</b>	- (1987)
<b>Heft:</b>	12
<b>Rubrik:</b>	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>**

Créant son univers symbolique, Dürer définit une continue réversibilité de fonctions, si bien qu'un aspect décoratif (l'anecdote du petit geste) peut devenir à un moment donné LE facteur révélant ou occultant instantanément l'intelligible de l'œuvre. De ce basculement surgit l'ambiguïté de signification, de sa réitération émerge la double fonction de l'ordre (2).

Avec ce rapport au magique se manifeste la haute virtuosité de Dürer. Quant à la qualité de sa taille en épargne, elle éclaire la matérialisation du seuil de perception qu'est le pli: *Dürer transforme le trait en singularisant le pli*. Il n'est que d'étudier l'estampe à une certaine distance, puis de comparer le «plissement» de sa perception à un détail, si isolé soit-il de son contexte: la gravure est exceptionnellement typée selon le dépliement d'un ensemble de micro-ciselures à l'échelle de l'œuvre entière.

Pliure/ciselure, en tant que principe général, singularisent l'estampe. Mais faut-il encore que l'outrance, selon un double modèle, l'outrepasse: ainsi de la barbe, touffu proliférant (excroissance naturelle) ainsi de la tapissérie, réseau désimpliqué (excroissance artificielle). Frange, qu'affectue Dürer. Dans cette thématique, nul doute, il excelle. A l'instar du flocon de neige et de sa dimension fractale, il joue sur les différences du style et de la forme de manière à créer un regard au sein duquel se dissimule, dans la solidité fluidifiée de la Révélation, une certitude assurément ondoyante: tout au plus le détail a-t-il souvenir de quelques métamorphoses qui imprègnent la poétique de votre imaginaire — comme pour les cathédrales gothiques, face à la *Recherche du Temps Perdu*.

Eric Humbertclaude

(1) «Fantasmagorie»: terme employé par Theodor W. Adorno dans: *Gesammelte Schriften*, Suhrkamp, 1971, XIII, pp. 81—91. Il fut repris par Pierre Boulez dans: *Points de repère*, Bourgois/Seuil, 1985, p. 283.

(2) L'empereur Domitien regarde Jean et il est observé par l'individu au chapeau (près du soldat), et par celui qui est accoudé au mur (à l'extrême-droite). Or deux visages nous font face: l'un, à gauche de la scène, mais il regarde Domitien; l'autre, celui de Jean, mais il implore les Cieux — comme l'esclave qui verse l'huile. Seul un animal — le chien — nous fixe: peut-être aussi ces deux hommes, au fond à droite (à demi cachés) toutefois... il est difficile de voir.

Cet ordre, organisation structurelle transitive, en subvertit un autre: l'ordre préétabli du regard — hiérarchie *a priori*. Ce dernier se rapporte tant à la fonction du das dans son rapport au mur qui sépare le peuple de l'Autorité (Dominus et Deus!), qu'à l'étrange non-regard de la femme; également: le costume de Domitien, les coiffes, la position des mains, etc.

## Comptes rendus Berichte

### Contrechamps: A l'écoute du XX<sup>e</sup> siècle

Genève: Symposium international Composition et perception musicales

Parallèlement aux trois concerts-lectures marquant le dixième anniversaire de l'Ensemble *Contrechamps* et de son effort de promotion en faveur de la musique du XX<sup>e</sup> siècle, l'Unité de Musico-ologie de l'Université de Genève organisait, sous la direction de son maître d'enseignement et de recherche Etienne Darbellay, un symposium international de quatre jours (du 19 au 22 mars) consacré au problème des «composition et perception musicales».

Comme le remarque Darbellay dans son texte de présentation, la musique contemporaine fournit en l'occurrence un terrain de réflexion tout trouvé, en raison de l'éclatement d'un langage généralement admis comme véhicule de communication esthétique et de la remise en question de la nature même du «message» qu'il communiquait. Jamais le divorce entre le compositeur et le grand public n'a paru aussi définitif (même s'il y a lieu de relativiser cette constatation en admettant que la musique «artistique» s'est de tout temps adressée d'abord à une élite), au point de susciter des questions d'une brûlante actualité: doit-il y avoir une parfaite adéquation entre les procédures compositionnelles et l'acte d'écoute? La perception musicale relève-t-elle de l'inné et à ce titre a-t-elle des limites invariables, ou au contraire se laisse-t-elle façonné par l'expérience culturelle? Quels éléments de réponse les musiques ethniques peuvent-elles nous fournir? L'occasion était donc bonne de réunir à la fois des compositeurs, des (ethno)-musicologues et des psychologues de la perception.

Pour le compositeur Philippe Manoury (Paris) il semble urgent d'élaborer des critères perceptuels lui permettant de mettre de l'ordre dans un matériau sonore devenu théoriquement illimité, mais il admet également la nécessité de conserver un certain décalage entre la conception et la perception par le biais d'une dissimulation de ses procédures compositionnelles, car c'est cette partie de «caché» qui se porte garante de la richesse de signification de l'œuvre telle qu'elle se révèle à travers diverses écoutes (d'où sa condamnation des minimalistes américains). On peut remarquer le caractère peu spécifiquement musical des critères perceptuels qu'il propose (ils sont axés sur des oppositions binaires comme détail-tout, simplicité-complexité, prévisibilité-impré-

visibilité...) et se demander si la tentation n'est pas grande pour certains courants de la musique contemporaine de justifier de nouveaux matériaux sonores et de nouveaux modes d'organisation en les importants d'autres arts, voire de la science, et d'éviter de la sorte la question cruciale de la nature du musical. Le même doute réapparaît en confrontant la communication de Alessandro Melchiorre (Milan) et ses idées de forme dynamique, empruntée à la philosophie de Deleuze et à la biologie, et d'opposition entre temps harmonique (harmonie, timbre et forme réductibles à des nombres entiers) et temps inharmo-nique, à l'audition de son œuvre *Fable the time invents*.

A l'inverse de Manoury, François Nicolas (Paris) revendique la non-adéquation entre les codes compositionnels et perceptifs au nom de la vitesse différente de leur évolution respective: le compositeur ne doit pas aller «au-devant» de ses auditeurs. Ce postulat de la possibilité d'un progrès perceptuel est partagé par Lev Koblyakov (un spécialiste de Boulez actuellement chercheur à la Fondation Sacher et dont la communication porte sur la typologie des musiques nouvelles) et également, jusqu'à un certain point, par Jean-Jacques Nattiez (Montréal). Ce dernier, qui publie ces jours-ci une nouvelle version très remaniée et très développée de sa «sémio-ologie de la musique» (*Musicologie générale et sémiologie*, Bourgois, Paris), admet cependant également l'existence de brèves périodes classiques durant lesquelles les stratégies «poétiques» (compositionnelles) et «esthétiques» (perceptives) sont en phase; d'autre part, il rappelle la nécessité musicale universelle d'une hiérarchisation des niveaux structurels. Il s'efforce de la sorte de montrer, mais avec un succès mitigé, comment Répons de Boulez inaugure un nouvel âge classique dans lequel le compositeur vient à la rencontre de l'auditeur en supplantant les tentatives avortées d'un Pierre Schaeffer ou des minimalistes américains.

Dans sa présentation, Nattiez s'appuie sur l'importante *Generative Theory of Tonal Music* du linguiste Ray Jackendoff et du musicologue Fred Lerdhal (Michigan). Ce dernier, qui est également compositeur, a présenté au symposium ses «Cognitive Constraints on Compositional Systems» qui postulent, à la différence de Nicolas, des lois invariantes de la perception que le compositeur se doit de prendre en compte. Dans son sillage, la psychologue Irène Deliège (Liège) s'est livrée à une expérience au cours de laquelle des sujets musiciens et non-musiciens devaient segmenter l'*Elégie* de Stravinsky et la *Sequenza* pour alto solo de Berio et qui tend à montrer que les parallélismes de structure et le principe de répétition constituent des repères fondamentaux dans l'analyse auditive de la musique. On peut toutefois se demander si l'application rigide des règles de Lerdhal (qu'il propose en «option») ne risque pas de déboucher sur un nouvel académisme compositionnel.

La problématique de Lerdhal a dans tous les cas le mérite de poser la question fondamentale de la forme musicale: à quelles conditions des structures temporelles peuvent-elles être portées par des représentations mentales et comment travaille la mémoire musicale? Est-il possible de recréer ces conditions de manière expérimentale? Dans un même ordre d'idées, le psychologue *Stephen Macadams* (Paris) s'attache à définir les contraintes psychologiques qui régissent la perception des formes musicales: elles résident essentiellement dans la possibilité de créer des catégories fonctionnelles grâce auxquelles un matériau donné sera reconnu en dépit de ses transformations. Cette approche «totalisante» est partagée par *Marcelle Guertin* (Montréal) qui se propose d'examiner le fonctionnement de sa propre perception et de créer progressivement les outils et le vocabulaire d'analyse adéquats: attitude faussement naïve qui lui permet d'égratigner au passage le rôle contrignant des institutions et des noms «reconnus» dans le jugement esthétique que l'auditeur porte sur la musique contemporaine!

Le symposium, pour être complet, se devait également de susciter une confrontation avec d'autres civilisations et d'autre périodes de notre histoire: c'est dire l'importance des communications de *Simha Arom* (Paris) sur les structures métrico-rythmiques des musiques d'Afrique centrale, de *Yoshihiko Tokumaru* (Tokyo) sur la relation interprétative entre le compositeur et le genre qu'il se propose d'illustrer dans la musique traditionnelle japonaise, et de *Anthony Newcomb* (Berkeley) qui posait à propos des procédures narratives de Schumann le passionnant problème de l'interaction entre certains modèles formels appris (sonate, rondo...) et l'expérience musicale concrète.

Enfin, les résonnances sociologiques du débat sur la composition et la perception dans la musique d'aujourd'hui mirent en évidence la question de l'*«engagement»* ou non du musicologue en faveur d'un objet d'étude qui ne se situe pas encore dans une perspective historique, ainsi que l'attestèrent tout particulièrement les interventions de *Jürg Stenzl* (Fribourg), champion des nouvelles musiques, face à l'attitude pour ainsi dire intemporelle du philosophe *Erwin Laszlo* (Pise et New York). En dernière analyse, c'est toute la question de la nature du Beau que l'on retrouve derrière l'acceptation ou le refus de l'idée de progrès artistique, et l'une des tâches essentielles de la musicologie actuelle, à côté de ses investigations historiques, est de se pencher sur le sens et sur la valeur de la musique au moment même où ceux-ci semblent être remis en cause. Le symposium genevois aura permis une réflexion très stimulante sur un domaine où les questions sont plus importantes encore que les réponses.

Philippe Dinkel

## A la recherche de la patrie perdue

### Concerts à l'occasion du 80e anniversaire de Sándor Veress

Dans un riche hommage édité par Andreas Traub à l'occasion du 80e anniversaire de Sándor Veress (*Sándor Veress. Festschrift zum 80. Geburtstag*, Berlin, Haseloff, 1986, 265 pp.), le compositeur raconte son enfance passée à Kolozsvár (en Transylvanie) et, pendant les mois d'été, au bord du Lac Balaton. «Scènes d'enfant»: la cathédrale gothique du XVe siècle dans laquelle sa mère chantait régulièrement comme soliste, une vie familiale remplie de musiques; les étés passés avec une fille de paysan d'une des régions les plus riches en musique populaire, le comitat de Somogy. La première patrie de Sándor Veress était double, hongroise et musicale, une patrie de musique savante et de musique populaire dont Kodály et Bartók venaient de découvrir l'immense richesse. Budapest est devenue, en 1916, une deuxième patrie. L'étudiant y suivait aussi bien la voie de la musique occidentale, à l'Académie de musique, que celle de la musique populaire. Veress, l'élève de Kodály (composition) à partir de 1925 et de Bartók (piano), est devenu pianiste, compositeur, ethnomusicologue, travaillant aux côtés de Bartók et László Lajtha.

Le programme de Bartók — créer une nouvelle musique hongroise à la fois moderne et basée sur la richesse de la musique populaire — correspondait tout à fait aux origines du jeune Veress. Ses premières œuvres — le quatuor à cordes (1930/31) et la sonatine pour trois instruments à vent (1931) — ont certes des racines dans la terre de Kodály et de Bartók, mais elles sont déjà bien loin de toute imitation de ces deux maîtres.

Pendant les années 30 Veress a écrit un certain nombre de sonatines et il parle lui-même de sa «période de sonatines». Ces œuvres illustrent ses buts pédagogiques, mais avant tout sa grande auto-discipline. Proche de Hindemith et des écritures néoclassiques, Veress privilégie les techniques de la musique savante, prend Bach comme modèle, sans pour autant renoncer aux thèmes d'inspiration folklorique. Au bout de ce «filtrage occidental»: le superbe deuxième quatuor à cordes (1936/37) et le ballet *A Csodafürulya* (Le chamlumeau magique) de 1937. Avec ces œuvres Veress a trouvé son propre langage, langage dans lequel ses deux origines musicales, populaire et savante, fusionnent.

C'est avec les deux quatuors qu'il entrait sur la scène internationale des fêtes de la S.I.M.C. à Prague (1935) et à Paris (1937). Les modèles formels classiques (sonate, forme «Lied», rondeau-sonate) y fonctionnent comme points de départ et cadres, mais Veress savait les adapter à ses propres besoins. Il ne joue pas avec les formes anciennes ni ne les démonte, comme Stravinsky. Les maîtres anciens s'appellent Palestrina, Bach et Beethoven. Ce sont eux qui im-

posent aussi bien au compositeur qu'au professeur de composition une qualité d'engagement, une morale. Le ton léger, nonchalant, qu'on cherchait à l'époque aussi bien à Paris qu'à Berlin, n'a jamais trouvé d'écho dans sa musique. Mais si la musique est une affaire sérieuse, une bonne dose d'humour, parfois acide, n'est pourtant pas exclue.

Veress a passé la deuxième guerre mondiale à Budapest malgré une possibilité d'émigration en Angleterre. «Mais mon développement intellectuel et musical, ma disposition d'âme, avaient encore besoin de la patrie, du terrain favorable, on pourrait dire de l'atmosphère de la chanson populaire.»

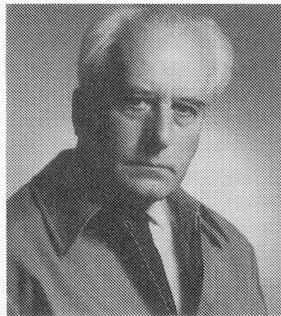
En 1943 Veress était devenu le successeur de Kodály comme professeur de composition à l'Académie de musique de Budapest. De cette classe de composition naquit ce qu'on appelle «l'Ecole de Budapest». Les compositeurs hongrois les plus importants de la jeune génération, parmi eux György Ligeti et György Kurtág, furent ses élèves.

Après la guerre, la patrie de Veress fut profondément bouleversée. Kolozsvár devenait une ville roumaine (Cluj) et, à Budapest, les envahisseurs nazis laissaient la place aux Russes, au stalinisme de Mátyás Rákosi. La situation intellectuelle devenait insupportable et le 6 février 1949 Veress quittait la Hongrie en train de nuit pour Prague, Stockholm et Rome. «C'était tout sauf facile — se souvient-il — quitter la famille, les parents vieillissants, mon frère, des amis chers, mes étudiants à l'Académie, le sol natal, quitter simplement tout — je le savais — pour toujours. Ce sont des traumatismes qui restent. [...] La terre helvétique m'a donné une chose alors impossible en Hongrie, la liberté personnelle, digne de l'homme, et des possibilités de développer mon art. A notre époque c'est un des dons les plus précieux, et il serait bon si les hommes y réfléchissaient plus souvent et plus profondément.»

La Suisse est devenue une nouvelle patrie — extérieurement. Veress ne s'est pas pour autant transformé en «compositeur suisse» (et encore moins en «compositeur suisse allemand»). Le plus important professeur de composition de notre pays pendant un quart de siècle n'est devenu membre de l'AMS qu'en 1974 (ce qui ne semble pas avoir troublé l'AMS outre mesure...). Parmi ses élèves: Heinz Holliger, Roland Moser, Heinz Marti, Urs Peter Schneider, Theo Hirsbrunner, Jürg Wyttensbach.

Etre séparé géographiquement de sa patrie signifiait pour Veress être coupé d'une source essentielle, vivante, de sa musique. Le folklore musical entendu, enregistré, transcrit, étudié était dès lors une patrie intérieure. L'unique patrie qui lui restait était la musique. Veress s'ouvrira encore d'avantage à Debussy et sa forme libre et, à partir des années 50, aux techniques dodécaphoniques. Les techniques de l'avant-garde des années 50 et 60 ne trouvaient pas non plus d'écho direct dans sa musique,

mais Veress restait toujours ouvert, accueillant, critique en même temps. Il ne plaçait pas son propre langage musical au centre de son enseignement au Conservatoire de Berne, mais quelque chose d'autrement essentiel: l'*éthique musicale* qui est la sienne, qui a été celle de Bartók, qui est celle de Kurtág ou de Holliger. Son ancien élève Roland Moser en parlait: «Pour Veress, la musique est une unité qui comprend la musique populaire et la musique savante de toutes les périodes et de tous les pays. Le musicien est responsable de ce tout. Un «crime contre la musique» le concerne personnellement. La distance entre une haute conscience des responsabilités et les possibilités d'interférences minimes est son problème majeur. [...] Etre voué à ce tout ne signifie pourtant pas une obligation de s'occuper de tout. Ce qui compte c'est l'intensité, le total dévouement, la persévérance, c'est de suivre le juste chemin aussi loin que possible.» (RMS 122, 1982, p. 275). Cette respon-



Sándor  
Veress

sabilité morale envers chaque note, chaque accord, chaque détail d'une partition, lie maître et élèves à travers toutes les différences stylistiques. Et cette éthique musicale s'entend, prend l'auditeur au sérieux.

«Les Bernois ne se rendent pas compte quel éminent compositeur habite cette ville depuis des dizaines d'années», remarquait jadis Heinz Holliger lors d'une présentation du deuxième quatuor à cordes. A l'occasion du 80e anniversaire de Sándor Veress ils l'ont remarqué: officiellement, par l'attribution du «Prix musical bernois», mais surtout par leurs applaudissements nourris. Un *Ensemble vocal et instrumental Ad hoc*, dirigé par Daniel Glaus, organisait quatre concerts comprenant 16 œuvres composées entre 1931 et 1978. Dans un concert d'abonnement en février Gabriella Márffy était la soliste du concerto pour violon de 1939, et le 19 mai prochain István Nagy créera avec la *Camerata Berne* le concerto pour flûte. A Bâle, Heinz Holliger dirigeait avec le dévouement qui lui est propre la création européenne (sic!) d'une œuvre écrite en 1952, la *Sinfonia Minneapolitana*, et, avec le brillant clarinettiste Thomas Friedli, le concerto de 1981/82.

Impossible de décrire en quelques lignes le nombre de découvertes ainsi offertes. Impossible également de cacher la rage face aux comités de programmes de nos orchestres, lausannois et genevois compris, qui semblent ignorer à peu près tout de ce compositeur. Il s'agit

pourtant d'une musique ovationnée par le public d'un concert d'abonnement bernois qui restait à la limite de l'impolitesse face à la création posthume d'un concerto pour harpe (*Catherine Eisenhofer*) et orchestre d'Armin Schibler, dirigé par Peter Gölke. Ce concerto pour violon comporte une première partie d'une exceptionnelle tension intérieure qui contraste efficacement avec les tourbillons rythmiques de la deuxième. La soliste a de quoi se nourrir, technique et musicalement.

*Barbara Martig-Tüller* était l'impressionnante interprète des mélodies sur des textes d'Attila József qui datent de l'été 1945. Elles reflètent la situation historique et l'attitude d'un homme qui, tout en luttant, ne cache pas un pessimisme latent.

Les musiques de tendances néoclassiques, jadis langage universel (le dernier), ont vieilli prestissimo après 1950, mais les œuvres de Veress ont résisté, gardé toute leur fraîcheur. Un problème d'interprétation, nullement propre à la musique de Veress (ou de Bartók), apparaît pourtant. Il ne suffit pas de maîtriser les difficultés techniques de cette musique; elle exige en plus un «rubato de phrasé» qu'aucun musicien populaire hongrois n'a besoin d'apprendre mais qui est peu familier aux interprètes. C'est ce «rubato phrasé» qui fait «parler» le discours musical de Veress. Ce «rubato» (qui est autre chose que les tempi instables de nos interprètes de Chopin) a presque complètement disparu sous l'influence de l'esthétique d'un Stravinsky (ou d'un Toscanini) après la deuxième guerre. Ce manque de «rubato de phrasé» donnait souvent l'impression d'une musique traduite, comme du Webern dirigé par Robert Craft. C'était particulièrement frappant dans l'interprétation unicolore du concerto pour piano, cordes et percussion (1952) par Jürg Hanselmann qui ne rendait pas la rigueur propre à cette œuvre, résultat peut-être du choc que la perte de la patrie a provoqué: écrire une musique qui résiste et qui ne cache pas son attachement à d'autres compositeurs, de Beethoven (*Grande Fugue*) jusqu'à Bartók (voir le titre) et Stravinsky.

Dans le même concert Daniel Glaus dirigeait la création de *Glasklängespiel* (Jeu de sons de verre) pour chœur et petit orchestre (1977/78) sur des textes de Hermann Hesse. J'ai été particulièrement impressionné par le deuxième mouvement, «Antifonia»: deux poèmes intercalés, chantés chacun par un groupe de l'excellent *Ensemble vocal Ad hoc*. Le troisième mouvement, «Canzonetta», d'une poésie raffiné de timbres et de voix solistiques, est une confession. Elle parle de la place que devrait occuper la musique: «Voiles de beauté et de tristesse / sur l'abîme du monde». Cette confession est complétée un peu plus tard: «Vous qui souffrez, qui veillez, / Pauvre communauté errante / batelier sans étoile ni bonheur — / Etrangers, et pourtant unis à moi-même / Faites-moi, à votre tour, un signe de salut».

Jurg Stenzl

## N och nicht überflüssig

Kassel: «Vom Schweigen befreit» — Internationales Komponistinnenfestival

Ab und zu gibt es im Musikleben kleine Inseln: Festivals, bei denen nur Komponistinnen aufgeführt werden. Warum — so könnte man fragen — sind Komponistinnen-Festivals überhaupt notwendig? Sie sind es in der Tat, zeugen sie doch von einer noch immer bestehenden Diskriminierung von Frauen in einem wichtigen gesellschaftlichen Bereich: dem musikalischen Produktivität. Die Kolleginnen in Malerei und Literatur haben nicht die gleichen Schwierigkeiten wie Komponistinnen, die sich ihre Öffentlichkeit bis heute mühsam erkämpfen müssen. Wahrscheinlich trifft den in der Hauptsache männlich dominierten Konzertbetrieb ein Teil der Verantwortung. Aber man ist optimistisch: die Initiatorinnen des Komponistinnen-Festivals, das vom 20. bis 22. Februar in Kassel stattfand, Christel Nies und Roswitha Aulenkamp-Moeller, meinten kühn in einem rückblickenden Statement: «Wir sind der Meinung, dass solche Festivals überflüssig werden sollten; dann hätten wir unser Ziel erreicht.» Nichtsdestoweniger ist vorerst das Mitteilungsbedürfnis gross: in drei Tagen wurde man von einem Mammutprogramm geradezu überschütten. Und es standen nicht nur die historischen, z.T. auch weitgehend bekannten Komponistinnen wie Clara Schumann, Fanny Hensel, Lili Boulanger oder Alma Mahler-Werfel auf dem Programm, sondern überraschend war vor allem die Fülle zeitgenössischer Kompositionen, die aufgeführt wurden. Das Spektrum reichte vom barocken Kammerkonzert bis zu elektronischen Hörstücken, vom Chorkonzert (die Kölner Kurrende sang Fanny Hensels Oratorium und Lili Boulangers Psalm) bis zur Oper mit zeitkritischem Akzent (die Kieler Bühnen waren mit Susanne Erdings Kammeroper «Joy» zu Gast). Den vielen, im Charakter sehr unterschiedlichen Stücken, die zu hören waren, war eines gemeinsam: radikale Befreiung zu unkonventionellen Ausdrucksformen durch Anwendung auch ungewohnter Stimmen- und Instrumententechniken. Das wurde deutlich beispielsweise bei den mit erstickter Stimme gesungenen, teilweise fast geschluchzten «Flammenzeichen» der koreanischen Komponistin Younghi Pagh Paan von 1983. Dem Werk lag eine Collage aus Flugblatt-Texten der Geschwister Scholl und Zitaten des Matthäus-Evangeliums zugrunde. Für Aufruhr und lebhafte Debatten sorgten zwei Stücke von Adriana Hölszky, die Dietburg Spohr und ihr Belcanto-Ensemble eindrucksvoll darboten. Das erste Stück «Monolog» war ein witziger Unfug: die Solistin liest gelangweilt und wütend eine Zeitung, gibt dazu die verrücktesten Kommentare und Laute von sich, um das Papier schliesslich, da es die Langeweile nicht vertreibt, in Stücke zu

reissen. Das zweite Stück: «... es kamen schwarze Vögel» für fünf Sängerinnen mit Percussion wirkte wie ein Hexensabbat: eine Kombination aus bis zur Unkenntlichkeit entstellten Wortfetzen, krächzenden Lauten und raselnden Geräuschen zog gespenstisch vorüber, Anti-Kultur im wahrsten Sinne des Wortes.

Kultivierter waren da schon die weiteren Kammerkonzerte, manchmal aber auch langatmig. Neben interessanten Eindrücken gab es durchaus flau Stunden, so beispielsweise im Konzert mit dem Syrinx-Saxophonquartett aus Holland, bei dem man sich fragte, warum ausgerechnet für Saxophone die konservativste Musik geschrieben wird. Einen sehr intensiven Eindruck hinterliessen dagegen Werke, die in der Auseinandersetzung mit den kompositorischen Techniken unserer Zeit stehen. Dazu gehörte u.a. Vivienne Olives «*Stabat Mater*» für acht Frauenstimmen von 1980, welches Traditionen geistlicher Musik in eine moderne Klangsprache übersetzt, Susanne Erdings Streichquartett «*Ausweg*», dessen Satzfolge nach Prinzipien des Dramas organisiert ist, oder Elisabeth Lutyens Bagatellen op. 49 von 1962, die von der Arbeit der Komponistin in der Zwölftontechnik – bereit seit den dreissiger Jahren – Zeugnis geben. Alle diese Werke von hohem künstlerischem Niveau ernteten, ebenso wie sie bei Musikkennern und -kennern Begeisterung auslösten, die Kritik mancher Feministin: das nämlich, so hiess es, sei Männermusik. Aber, so muss man fragen, führen Vorstellungen einer «männlichen» oder «weiblichen» Musik nicht gerade zu einer endgültigen Ghettoisierung der Komponistinnen?

Brisanter war die Kritik am Ablauf eines solchen Wochenendes: muss das überall gleiche Konzertritual wiederholt werden, mit Künstlerpose und klatschendem Publikum, das passiv konsumiert? Auslöser für diese Frage war Jana Haimsohns Performance. Die Künstlerin wandte sich mit einer Direktheit an das Publikum, die aussergewöhnlich ist. Sie atmete, keuchte, sang, schrie, erzählte, gestikulierte und setzte dabei eine ungeheure Energie frei: solche Lebendigkeit und Spontaneität hatte das ganze Festival über gefehlt.

Bei der Podiumsdiskussion (u.a. waren Eva Rieger und Eva Weissweiler beteiligt) kam denn auch prompt aufgestaute Kritik zur Sprache; Stimmen wurden laut, die sich ein unkonventionelleres Festival wünschten. Ausserdem prallten erwartungsgemäss Forderungen der Feministinnen nach einer gesellschaftlich wirksameren Frauenkultur in der Musik aufeinander mit den Ansprüchen der Komponistinnen auf völlig uneingeschränkte Entfaltung ihrer Kreativität und künstlerischen Freiheit, wozu eben auch die Auseinandersetzung mit Werken von Komponisten gehört! Eigentlich war – vor diesem Hintergrund – der Eindruck, den das letzte Werk, die Kammeroper «*Joy*», hinterliess: Einerseits entzieht sich Susanne

Erding einer Festlegung auf feministische Inhalte. Auf der andern Seite demonstriert diese Oper, in der die authentische Geschichte eines Mädchens thematisiert wird, welches zwei Jungen ermordet hat, in erschreckender Weise aufgestaute Wut gegen die als niederrückend erlebten Autoritäten einer patriarchalen Gesellschaft: Wie Traumfratzen erscheinen die grossen Polizisten, der riesige, schwarz gekleidete Richter, der verklemmt, das Kind sexuell missbrauchende Pfarrer, die überspannte, strenge Lehrerin, der brutale, gleichgültige Vater, die abweisende, verzweifelte Mutter. Grotesk und gerau-dez zynisch ist die Situation: einem Kind wird der Prozess gemacht, es wird durch Kinderspiele, die die Erwachsenen mitvollziehen, zum Geständnis eines Doppelmords getrieben. Will man nicht in einer spezifisch weiblichen Problematik den Hauptakzent des Werkes sehen, so liegen Parallelen zu Bergs *Wozzeck* nahe. Dennoch: die unmissverständliche Kritik einer Frau an unserer Gesellschaft ist in dieser Oper unüberhörbarer Grundton.

Anette Ingenuhoff

dungskomitee und ohne finanzielle Garantien der öffentlichen Hand – gleich eine ganze Konzertreihe *Classic 2000*. Eigentlich bloss dadurch, dass er ein erstes Konzert veranstaltete, dessen Programm (Klaviersmusik von P. Boulez, S. Bussotti, A. Schweizer, S. Reich, gespielt von Martin Christ und Pierre Sublet) bei nachträglichem etwas genauerem Hinsehen auch gleich das Programm der zukünftigen Reihe ankündigte. Eine geschickte, aber grundanständige Mischung von Regionalität, persönlichen Vorlieben und Offenheit. Offenheit auch für Repertoire und Vorlieben der mitwirkenden Interpreten. Obschon Alfred Schweizer z.B. Kurtág für einen altmodischen Komponisten hält, lässt er später eine ganze Programmhälfte lang zwei- und vierhändige Klavierstücke dieses Komponisten spielen. Er bereut den Abend des Aulos-Trios mit Musik aus der DDR nicht, obschon dieses Ensemble nur ungefähr dreissig Leute anlockte. Er präsentiert in späteren Konzerten japanische und amerikanische Musik – nicht nur weil sich Offenheit gehört, sondern aus echter Neugier. Dass der Gründer der Konzertreihe selbst im ersten Konzert von «*Classic 2000*» mit einem seiner wirkungsvollsten Stücke – einer echt witzigen Parodie der c-moll-Etude op. 25 Nr. 12 von Chopin in Form eines in Akkordbrechungen dahedonnernden 4stimmigen «*Kanons*» für 4 Klaviere – in Erscheinung trat, muss verständlich erscheinen, wenn man einerseits bedenkt, dass die Reihe vorläufig aus dem eigenen Sack berappt wurde, und wenn man anderseits beachtet, dass die Pflege der Regionalität sich später keinesfalls auf die Realisierung von eigenen Kompositionen beschränkte, sondern beispielsweise wiederholt Aufführungen des Bielers Conradin Brotbeck, vor allem aber eigenwillige Minimalkompositionen des sich gewollt abseits haltenden jungen Jurassiers Christian Giger eingestreut wurden, als dessen unbeirrbarer Förderer Alfred Schweizer sich noch heute mit Stolz fühlt. Die Berücksichtigung des im weiteren Sinn schweizerischen Musikschaaffens schien offenbar ebenfalls von allem Anfang an eine Selbstverständlichkeit zu sein. Im Verlauf der ersten 11 Konzerte wurden ausser Martis Stück Werke von Norbert Moret, Jürg Wyttensbach, Roland Moser, André Richard, Andreas Nick, Daniel Glaus, Hans Eugen Frischknecht und Max Eugen Keller aufgeführt. Auch Schweizers Vorliebe für Minimal Music, die er immer wieder auslebte, bei der er es aber in seinen Programmen gottseidank nie bewenden liess, schlug sich bereits in diesem ersten Programm nieder.

Ab 1983 liessen sich die Kulturförderungsgremien von Stadt und Kanton vom fröhlichen Initianten dazu bewegen, «*Classic 2000*» zu unterstützen. Der Kanton mit vorläufig einmaligen 6000 Franken, die Schweizer bis zum heutigen Tag zu strecken wusste, und die Stadt mit einer mehr oder weniger vollständigen Deckungsgarantie (ein

Konzert koste ihn durchschnittlich 2800 Franken, sagt Schweizer). Die Behörden von Stadt und Kanton müssen eingesehen haben, dass es bei Schweizers Zielsetzungen – regelmässig über neue Musik zu informieren (nur regelmässige Information ist wirkliche Information), Biels musikalischen Horizont zu erweitern und ein Forum für Regionales im engeren und weiteren Sinn zur Verfügung zu stellen – nicht etwa darum ging, dass sich einige Sonderlinge möglichst problemlos realisieren können, sondern darum, dass das Musikleben von Biel vitalisiert wird. Auch wenn sich die wenigsten, am allerwenigsten vielleicht sogar «le public biennois» dessen bewusst sind, dass die Vitalität auch einer Zuhörerschaft von ihrer Fähigkeit, Neuem, Unerhörtem zu begegnen, abhängt.

Wie wirkt «Classic 2000» in Biel?

Eine zwar oft kleine, oft aber auch grössere Zahl von Zuhörern beurteilt unbekümmert – wesentlich unbekümmter als in konventionellen Konzerten – und beinahe so selbständig wie Gemüsemarktgänger das Gehörte (wahrscheinlich werden ja die Hörgewohnheiten der Zuhörer gerade durch den Besuch von Konzerten mit neuer Musik wesentlich verändert).

Schüler und Lehrer des Konservatoriums machen nicht zuletzt dieser Konzertreihe wegen einen merkbar kleineren Bogen um die neue Musik – nicht zuletzt, weil Schweizer auch ihnen Gelegenheit zum Aufreten gibt, was die Auseinandersetzung mit neuer Musik natürlich schmackhafter macht.

Komponisten – auch der Region – komponieren anders, wenn ihre Werke aufgeführt werden, und Zuhörer hören anders zu, wenn Komponisten anders komponieren, weil ihre Werke aufgeführt werden. Und weil Komponisten anders komponieren, wenn Zuhörer anders zuhören, da Komponisten anders komponieren ... «Wechselwirkung» nennt man dieses Spiel. Die Zuhörer haben eine wichtige Funktion in diesem Spiel. Zuhörer haben eine wichtige Funktion bei der Entstehung von neuer Musik. Auch die Zuhörer in der Region.

Gertrud Schneider

dame, die einen Gymnasiasten heiratet; ein Paradies von Stimmen und Stimmkombinationen, ein Paradies auch von begabten Sängern, die diese Musik darbieten als wären es Rossini-Arien. Es hat für jedes Operngemüt etwas: Die «Lüsternen» erfreuen sich an der dumpf-morbid Sexualität der Gutsbesitzerin, die «Rührseligen» werden eingenommen von der traurigen Geschichte der Larissa, die ihren Thomas nicht heiraten darf, weil sie zu arm ist; die «Lustigen» kommen beim abgetakelten Komödiantenpaar von Malfortune (der Unglückliche) und Bonaventure (der Glückliche) auf ihre Rechnung; und die Opernkenner schliesslich können sich an den vielen Anspielungen auf die Operngeschichte der letzten zweihundert Jahre delekieren.

Diese Vielseitigkeit ist schon im Theaterstück «Der Wald» des russischen Dramatikers Alexander Ostrowsky angelegt. Nur hat sie dort andere Gründe: Um der Zensur zu entkommen, war Ostrowsky gezwungen, mit verschiedenen Registern zu spielen, Zwischentöne einzuführen, viele Dinge zur flüchtig anzudeuten. Er konnte die korrumierte und vergnügungssüchtige Guts-

Komödiantische der Vorlage und bauen beim Künstlerpaar manche Gags ein. Und gerade die beiden Künstler zeigen den grundlegenden Unterschied zwischen Stück und Oper: Im Theaterstück sind sie Vertreter der untersten gesellschaftlichen Schicht, ihre (Schauspiel)-Kunst erlaubt es ihnen, für einen kurzen Moment in die grosse bürgerliche Welt als Hauptmann und Sekretär einzuziehen, und sie entlarven diese Welt am Schluss als Schauspiel, als Staffage. Bei Liebermann sind die Künstler zwei abgetakelte Sänger, die sich in vielen Anspielungen zur aktuellen Opernwelt ergehen. Dabei darf man sich auch mal auf Kosten der Avantgarde Spässe erlauben, etwa wenn Malfortune singt, er führt einen Frack mit sich, weil er kürzlich in einer avantgardistischen Inszenierung des «Parsifal» habe mitwirken müssen – natürlich unvermeidlich gemischt mit einem musikalischen Parsifal-Zitat. Wie Don Quichotte und Sancho Pansa treten sie dann ins Haus der Gutsherrin ein, werden dort aber erst gar nicht ernst genommen. Ihre Entlarvung der bürgerlichen Welt entbehrt am Schluss der grossen Wirkung: Weil sie zwei Lausbuben spielten, ver-



Hellen Kwon und Anne Howells als Gymnasiast Alexis und Gutsherrin

herrin, die ihren Wald Stück um Stück verkauft und damit der Abholzung preisgibt, nicht in voller Klarheit darstellen; eine Liebesgeschichte dreht bei ihm die Gesellschaftskritik ins Psychologische um. Das Stück bleibt auch so noch aktuell genug. Rolf Liebermann und seine Frau Hélène Vida, die das Libretto schrieb, hätten in ihrer Umsetzung von Ostrowskys Stück diese versteckte Kritik durchaus verstärkt herausstellen können. Sie machten das Gegen teil davon: ihnen ist das Psychologische wichtig, die Liebesgeschichte, der Gegensatz zwischen den Künstlern und den Bürgerlichen; das Motiv des abgeholt Waldes, dieses Symbol für geknechtete Natur und für missbrauchtes Leben, wird zurückgedrängt; der Wald erscheint nur noch als schützendes Requisit für die diversen Liebeshändel. «Der Wald» von Ostrowsky ist mit der Gattungsbezeichnung Komödie versehen; das wirkt im Zusammenhang mit dem Inhalt wie böse Ironie. Vida und Liebermann betonen nun gerade das

liert ihr Scheitern den Zug ins Tragisch-Clowneske, das ihm bei Ostrowsky eigen ist. Liebermann ist Dramatiker genug, um hier das Stück nicht abbrechen zu lassen: Er lässt während den grossen Vorwürfen des Malfortune («Vous êtes les comédiens! Nous sommes des artistes!») die andern ein aggressives Trallala anstimmen; im Moment, wo die Artisten das Haus verlassen, brechen sie in lautes Gelächter aus. Das ist dramatisch gut gedacht; in solchen Momenten zeigt sich auch die eigentliche Qualität von Liebermann. Aber davon später.

Ist ein solches Vorgehen, eine solche Verkürzung einer Vorlage zulässig? In der Operngeschichte ist solches ja häufig sehr erfolgreich geschehen; Verdi ist mit Schiller und Shakespeare kaum zimmerlicher umgegangen. Im Bereich der Literaturoper, zu dem auch «La Forêt» letztlich zu zählen ist, spielte allerdings die Treue zu den ästhetischen Ideen des Originals immer eine wesentliche Rolle. Bei diesem Problem zieht sich Lieber-

## E in letztes Opernfest

Genf: Uraufführung der Oper «La Forêt» von Rolf Liebermann

«La Forêt» ist eine Oper eines Opernfans für Opernsänger, eine Oper fürs Opernpublikum und für den Opernliebhaber. Fast alle Elemente, die ein konventionelleres Publikum an der Oper liebt und schätzt, sind hier nachzuweisen: ein Bühnenbild – von William Orlandi –, das zwischen postmoderner Architektur und steif vegetabilem Jugendstil anzusiedeln ist und das den Ästhetizismus Triumphe feiern lässt; dann ein Schuss Erotik mit einer ältlichen Lebe-

mann sehr geschickt aus der Schlinge: Das Wesentliche sei für ihn gewesen, eine Hommage an die Sänger zu komponieren. Die Sänger sollen vokale Girlanden entzünden können, «comme pour une fête que je voulais encore une fois donner». Das Ostrowksy-Stück bildet also den Vorwand für ein «Sängerfest»; auch das gibt es in der Operngeschichte mehrfach und ist in einer Oper für die Oper und über die Oper durchaus statthaft.

Kommen wir also zum Sängerfest. Liebermann unternimmt alles, um die Sänger voll zum Zuge kommen zu lassen. Das Orchester überdeckt nie den Gesang, bleibt meistens im Bereich des Kammermusikalischen und ist auch in der Kompositionsdichte vom Gesang abgesetzt. Zwar werden die Stimmen über weite Strecken von einem Soloinstrument begleitet, aber eine eigentliche Verarbeitung der Motive findet nicht statt. Damit erreicht Liebermann zwar eine optimale Präsenz des Gesanges und auch eine Konzentration auf diesen Gesang; genau das kann aber auch zu einem Problem werden, denn in einem solchen Stil fällt jede kompositorische Schwäche auf, jede Linie, die nicht zu Ende gedacht, jedes Motiv, das nicht durchgehört ist. Und da stellt man dann fest, dass einiges nicht ganz «durchkomponiert» ist; gerade wenn es ernst und melodramatisch zugeht, hängt die Musik durch, wird Kargheit zur Spärlichkeit, Konzentration zur Disparatheit.

Überhaupt wirkt diese Musik am stärksten, wenn sie zitiert, wenn sie Koloraturen imitiert und sich ins Künstliche steigert, etwa bei den Duetten der Guts-herrin (Koloratur-Mezzosopran) und des Gymnasiasten Alexis (Koloratursopran), in Genf grossartig gesungen von Anne Howells und von der jungen Koreanerin Hellen Kwon, die mit ihrer Intonationssicherheit eine eigentliche Entdeckung für das Musiktheater ist. In rasenden Koloraturen – zum Teil in interpretationstechnisch heikel geführten Parallelen – gesteht sich das ungleiche Paar die Liebe. Das ist brillant komponiert und zeugt von Liebermanns komödiantischem Talent. Problematischer wird es, wenn die Musik «echt» sein will. Liebermann greift in solchen Momenten zuweilen auf dodekaphone Stilmittel zurück; damit gewinnt er ihr aber keine Echtheit zurück. Diese Musik klingt dann ähnlich wie seine Opern aus den fünfziger Jahren und sie nimmt sich neben den einfallsreichen Parodien geradezu antiquiert aus. Man könnte Liebermanns Vertonung auch positiv beschreiben: es ist Theatermusik im besten Sinne des Wortes, und wenn nicht soviel Gewicht auf Belcanto gelegt würde, könnte man auch von Schauspiel-musik sprechen. Im einzelnen Moment erweist sich ihre Wirkung; das Ganze des Werks kann sie nicht zusammenhalten: dazu ist sie viel zu sehr dem Text und der Handlung entlang komponiert, viel zu sehr auf die äusserliche Darstellung des einzelnen Moments fixiert. Es ist eine Musik, die etwas mit In-

senierung zu tun hat und die die Arbeit des Regisseurs in vielen Punkten vorwegnimmt. Damit ist es aber auch eine Musik, die nicht öffnet, die die Psychologie der Personen nicht komplexer darstellen will als die Vorlage, die nicht das zeigt, was hinter der Handlung und den Personen steht – eine Musik, die in kurzatmigen Bewegungen überall verdeutlichen will, anstatt Querbezüge zu schaffen.

So hat man es denn bei der Genfer Produktion mit einer dreifachen Vereinfachung zu tun: Vereinfachung des komplizierten, sozialkritischen Konversationsstückes zu einer Liebes- und Künstlerkomödie, dann eine Vereinfachung dieses Librettos in der auf den Einzelmoment fixierten Vertonung und schliesslich Vereinfachung durch die stilisierte Inszenierung von Gilbert Deflo. Theaterwirksam ist es, und der Publikumserfolg in Genf muss nicht erstaunen – aber mit dem, was man so seit hundert Jahren unter Oper versteht, hat «La Forêt» eher wenig zu tun. Eines muss man dem Komponisten jedoch zugute halten: er hat nie einen hohen Kunstspruch für dieses Werk gefordert, er sprach von einem Seitenwerk und sieht sich mit «La Forêt» wohl eher in der unterhaltenden Tradition von Rossini als in jener des kritischen Musiktheaters nach 1945. Trotzdem hat er seine Oper als «Comédie amère» bezeichnet; die «Comédie» hat er eingelöst, das Adjektiv «amère» aber nicht: dem Bitteren war seine Vertonung nicht gewachsen.

Dass Ruggero Raimondi die Partie einen Tag vor Probenbeginn absagte, ist so gesehen doppelt erstaunlich. Jean-Philippe Courtis sprang dann für ihn ein. Er hat die einigermassen schwierige Partie in zwei Wochen einstudiert, und das Genfer Publikum hat diese Leistung frenetisch gefeiert – mit Recht. Ein bisschen Protest gegen die Selbstherrlichkeit hochbezahlter Sänger mag da mitgeschwungen haben – auch mit Recht.

Roman Brotbeck

## Rapsodia Piccardica

Zur Stummfilmarbeit im Tessiner Fernsehen

Eine Vorbemerkung scheint angezeigt: wenn ich im folgenden etwas eindringlicher auf die filmmusikalische Forschungsarbeit eingehe, die Carlo Piccardi im Fernsehen der italienischen Schweiz leistet, und dabei nicht auch die Bemühungen würdige, die Armin Brunner im Fernsehen DRS der Stummfilmmusik angedeihen lässt, so ist das keineswegs als versteckte Polemik zu verstehen. Nur: Armin Brunners Produktionen, gleichviel ob Filme, die er mit eigenen, «aktualisierten» musikalischen Kommentaren versah, wie Carl Froelichs «Richard Wagner» (1913) und neuerdings Robert Wiemes «Der Rosenkavalier» (1926), oder aber

Klassiker, für die er von profilierten Komponisten der Gegenwart neue Musik schreiben liess, wie Luis Buñuels «Un chien andalou» (1928), dem Mauricio Kagel 1982 sein «Szenario» anmass, sind nicht zuletzt über öffentliche Aufführungen in der deutschen Schweiz und anderwärts so stark ins Gespräch gekommen, dass sie keiner Unterstützung mehr bedürfen. Was dagegen Carlo Piccardi vorlegte, stiess bisher kaum auf breitere Resonanz und blieb ganz sicher nördlich der Alpen fast unbeachtet.

Es wäre töricht, diesen immerhin auffälligen Sachverhalt damit begründen zu wollen, dass Brunner eben, indem er so oder so «aktualisierte», dem Zeitgeist und damit den Publikumserwartungen besser gerecht werde als Piccardi, der aus der Haltung des Historikers heraus auf philologisch einwandfreie Rekonstruktion setzt – zumindest im musikalischen Bereich. (Für eine entsprechend minutiöse Arbeit am Bild, die Kompilation einer möglichst originalgetreuen Filmfassung anhand der verschiedenen, unterschiedlich kompletten Kopien, die von Museen und privaten Sammlern in aller Herren Länder verwahrt werden, lassen sich nun einmal keine Fernsehgelder freilegen.) Wie unmittelbar publikumswirksam auch mit wissenschaftlichem Anspruch realisierte Tonversionen grosser Stummfilme sein können, haben inzwischen wiederum in öffentlichen Aufführungen die Arbeiten von Berndt Heller zur Genüge bewiesen: etwa Sternbergs «The Docks of New York» (1928), Langs «Die Nibelungen» (1924), Murnaus «Nosferatu» (1922). Das Problem liegt woanders. Zum ersten und grundsätzlich darin, dass seit langem, was in Airolo und weiter südlich (grob gerechnet bis Catania) sich abspielt, nur mehr sporadisch ins Blickfeld deutschsprachiger Leser, Hörer, Film- und Fernseher gerät, die respektiven Wissenschaftler übrigens nicht ausgenommen. Zum zweiten und ebenso grundsätzlich geht es darum, dass Stummfilm-Rekonstruktionen, die als Dokumente unserer Vergangenheit uns alle betreffen, nicht im Fernsehprogramm versteckt bleiben dürfen; sie müssten herausgeholt werden, zurückgebracht auf die grosse Leinwand, wo sie hingehören, und vor der grossen Leinwand tunlichst «live» begleitet – von der Herstellung einer Kinokopie mit integrierter Musik ganz zu schweigen. Das verursachte Kosten, die zu tragen eine Fernsehanstalt vorerst keine Veranlassung hat, und die sie letztlich auch gar nicht tragen kann. Denn diese Kosten sind nicht nur gebunden an die Reproduktion der Musik (Material, Orchesterdienste, Dirigent) – dafür liessen sich vom Fernsehen aus allemal Mittel und Wege finden. Sie werden vielmehr in die Höhe getrieben durch die wahrhaft absurde juristische Sachlage, die die Inhaber der Film- wie der Musikrechte schützt, die Verleiher und Verleger also, die meist über Jahrzehnte hinweg nichts taten für die Schätze (die irgendwie, meist ohne ei-

genes Dazutun, in ihren Besitz gelangt waren) und nun plötzlich kassieren wollen, schnell und viel. Und ihnen gegenüber sind dem Fernsehen die Hände gebunden. Hindernisse dieser Art lassen sich allenfalls — siehe «Die Nibelungen», siehe «Nosferatu» — in Kooperation mit Institutionen wir Filmmuseen oder Festivals überwinden, vielmehr unterwandern; da könnte über persönliche Beziehungen wechselseitig benötigter «goodwill» ins Spiel gebracht werden. Zu derartiger Kooperation ist es im Falle Piccardis vorderhand noch nicht gekommen. Was nun wiederum mit dem oben angesprochenen Nord-Süd-Gefälle zu tun haben mag. Und auf Unterstützung aus dem Norden käme es in der Tat an: von Etats, wie sie den grossen deutschen Filmmuseen gerade auch für solche Unternehmungen zur Verfügung stehen, können italienische Kinematheken nur träumen. Was aber den Tessin betrifft: als Carlo Piccardi seinerzeit dem Filmfestival von Locarno vorschlug, eine mit dem Orchester der RTSI bestrittene öffentliche Aufführung von Nino Oxilias «Rapsodia satanica» (1914/17) ins Programm zu nehmen, wurde ihm bedeutet, man sei daran nicht interessiert...

Dabei steht zweifelsfrei fest, dass Piccardis Rekonstruktion von «Rapsodia satanica» als eines der wichtigsten Ereignisse in der neueren Filmmusikforschung bezeichnet werden darf.

Zunächst um des Werkes selber willen. «Rapsodia satanica» war bislang nur ein Titel, nicht mehr; einer freilich, der in allen filmmusikalischen Darstellungen figurierte, weil da nach Camille Saint-Saëns («L'Assassinat du Duc de Guise», 1908) erstmals wieder ein noch heute bekannter, ernstzunehmender und ernstgenommener Komponist eine Musik eigens für einen Film geschaffen hatte: Pietro Mascagni. Näheres war der Literatur nicht zu entnehmen. Was kein Wunder ist. Nach der durch kriegsbedingte Umstände um drei Jahre verzögerten Premiere im Römer «Augusteo» 1917 und den anschliessenden Aufführungen in weiteren Zentren Italiens, die ebenfalls von Mascagni selber dirigiert wurden (und gekoppelt waren mit konzertanten Darbietungen entweder von Tschaikowskys «Pathétique» oder einer Sinfonie des damals hochkotierten Johan Severin Svendsen), kam die Partitur abhanden; warum und wie, ist ungewiss. Erst 1961 wurde sie aus den erhalten gebliebenen Stimmen wieder zusammengefügt, indem von Curci in Mailand fortan als «Sinfonische Dichtung» im Katalog geführt — was zum Teil wenigstens erklären mag, warum sie den italienischen Filmmusikforschern nicht weiter auffiel. Im Herbst 1983 endlich plante das Teatro Comunale di Firenze, die Musik nun auch mit dem Film zu vereinigen. Doch der Plan scheiterte am Widerstand des Orchesters; man musste sich mit getrennten Wiedergaben — Musik konzertmäßig, Film stumm — zufriedengeben. Immerhin: die Veranstaltung machte auf beide aufmerksam. Den Film, der die Allgegenwart des Gei-

stes (oder Ungeistes) d'Annunzios damals in Italien ebenso bezeugt wie Pastrones «Cabiria» (1914), wenngleich mit viel feineren Mitteln; die Musik, die bei allen stilistischen Anleihen an Tschaikowsky, Wagner, Debussy nur schon immanent beurteilt erfundungsreicher ist und atmosphärisch dichter als das ungleich berühmtere Kinostück von Saint-Saëns.

Für seinen Versuch, nachzuholen, was in Florenz versäumt worden war, konnte Carlo Piccardi sich auf die restaurierte Partitur, eine zwar nicht ganz unbeschädigte, doch im Prinzip voll-

anwandte und die auf Kontinuität bedacht ist, die Szenen ineinanderfließen lässt, statt Anfänge und Schlüsse durch harte Schnitte zu markieren — ganz anders als in den temporeich montierten Bilderbögen Griffith's, anders aber auch als im zeitgenössischen europäischen Theaterkino. Dafür sind, und das ist für den Historiker allerdings aufregend, die Exponenten der Fabel mit Leitthemen und Leitklanglichkeiten ausgestattet; so Alba d'Oltrevita, die alte Dame, die ihre Seele drangt, um vorübergehend Jugend und Schönheit zurückzugewinnen; so Mephisto, der mit ihr den Handel abschliesst, im versteckten zuschaut, wie sie durchs zweite Leben taumelt, und ihr am Ende die Rechnung präsentiert. Darüber hinaus sind die Stimmungen und Tönungen der Bilder mit erstaunlichem Gespür in changierende Texturen und Timbres übertragen, die Festlichkeiten drinnen im Haus beispielsweise abgesetzt gegen die draussen im Park oder auf dem Wasser. Und mehrfach zeichnet die Musik die Dialoge nach, nicht nur wie üblich summarisch deren Grundton widerspiegeln, sondern die Personen und ihre Befindlichkeiten nach Gestus und Register direkt imitierend: zu Sergios Liebeserklärung, die Alba lachend zurückweist; zum Gespräch der rivalisierenden Brüder am Brunnen kurz danach.

Solche Zuordnungen verweisen ebenso auf die Nachbarschaft der Oper wie umgekehrt die Tatsache, dass sie sich kaum je verselbständigen. Höchstens die kurzen Auftritte Mephists' wirken wie einmontiert; ansonsten hört sich die Musik an, als würde sie ganz und gar eigenem Gesetz folgen.

Oper, oder richtiger: Musiktheater ist gegenwärtig aber auch im Spiel der Akteure. Das Zeitmass der Darstellung zumal in den intimen Szenen ist kein auf Realismus abzielendes schauspielisches Zeitmass moderner Prägung, sondern ein wesentlich musikalisches: gedehnt und gespreizt, wie ein Textvortrag gedehnt und gespreizt wird im Lied und in der Arie.

Das mag nun vielleicht den Anschein erwecken, als handle es sich bei «Rapsodia satanica» insgesamt doch mehr um ein Kuriosum, ein filmgeschichtliches, als um ein Werk von einiger historischer Verbindlichkeit. Dem ist jedoch nicht so. Der Einfluss des Musiktheaters auf den Film wird nach wie vor gerne unterschätzt. Er erschöpfte sich nicht im Thematicschen, auch nicht im strikt Musikalischen oder Musikdramaturgischen — etwa darin, dass schon vor dem Ersten Weltkrieg zahlreiche Opern verfilmt wurden, oder in der Tatsache, dass Querschnitte durch populäre Opern das Repertoire der Stummfilmillustratoren alimentierten und Beziehungsmuster des Musikdramas im Tonfilm der dreissiger Jahre kurrente Währung wurden. Zumdest in den Anfängen vermittelte er sich vorab über die Pantomime, die man füglich als «stumme Oper» charakterisieren darf (und zu der ja auch Oper im Stummfilm notwendigerweise abge-



ständige Mailänder Filmkopie sowie den Klavierauszug stützen, der von der Römer Produktionsgesellschaft Cines zusammen mit dem Film publiziert worden war. Bloss dass weder Partitur noch Klavierauszug Hinweise für die Synchronisation enthielten, «cues», die an entsprechender Stelle im Notentext Zwischentitel zitiert oder szenische Vorgänge beschrieben hätten; nur eben die Dreiteilung in Prolog, 1. Akt, 2. Akt ging aus beiden hervor, und offenkundige Synchronpunkte ergaben sich einzig in zwei kurzen Passagen des ersten bzw. zweiten Akts: da, wo die Protagonistin Lydia Borelli, einer der ersten weiblichen Stars des italienischen Films, sich ans Klavier setzt und Chopin spielt. Dass der Versuch überhaupt gelingen konnte, liegt an der für damalige Verhältnisse frappanten Genauigkeit, mit der Mascagni seine Musik auf die Bilder ausrichtete — und, selbstredend, am analytischen Verstand und Gespür dessen, der ihn unternahm.

Diese Genauigkeit äussert sich weniger in schroffen Kontrastbildungen und suitenhaftem Wechsel der Charaktere; der gleichen wäre ja auch der Erzähltechnik zuwidergelaufen, die Nino Oxilia hier

baut wurde, offensichtlich ohne dass das kultivierte Publikum, das gemeint war, daran Anstoss genommen hätte). Dass die Darstellungstechnik der Pantomime die Darstellungstechnik des Stummfilms massgeblich bestimmt habe, von dem Augenblick an, wo professionelle Schauspieler vor der Kamera agierten, bis zu dem Moment, wo Griffith und seine Nachfolger auf realistischere Bewegungsführung drangen, kann man zwar in jedem beliebigen Kompendium der Filmgeschichte nachlesen. Nur dass selten auch gesagt wird, was darunter konkret zu verstehen ist: exakt die Musikalisierung der Tempi, von der ein Film wie «Rapsodia satanica» noch Kunde gibt. Und mit Sicherheit nirgends bedacht ist, was das bedeutet: dass – trivial genug! – die Musikalisierung der Tempi die Präsenz von Musik voraussetzt.

So wirft «Rapsodia satanica» am Ende auch ein neues Licht auf die alte Frage, wie und warum Musik, Begleitmusik, zum Film gekommen sei. Und legt uns nahe, in Angriff zu nehmen, was lange schon hätte in Angriff genommen werden müssen: die Suche nach den Ursprüngen der Filmmusik. Die Ausrede, es fehle dazu an Material, verfängt im übrigen nicht mehr so recht, seit eine der beliebtesten abendfüllenden Pantomimen des ausgehenden 19. und frühen 20. Jahrhunderts, «L'Histoire d'un Pierrot» von Fernand Beissier mit Musik von Pasquale Mario Costa, wieder greifbar geworden ist – nicht in einer historisierenden Bühnenproduktion natürlich, sondern in der rund zwanzig Jahre nach der Pariser Premiere, 1914, entstandenen Filmversion von Baldassare Negroni, die zu unserem Glück Film, Montage, nur zwischen den Szenen ist und die grossen Nummern aus der Perspektive des Theaterbesuchers reproduziert.

Brauche ich zu betonen, dass wir auch die Synchronfassung von «L'Histoire d'un Pierrot» Carlo Piccardi verdanken?

Leider brauche ich. Siehe oben.

Hansjörg Pauli

## Ein Phantom im Tessin?

Lugano: Die Schweizerische Landesphonothek nimmt ihren Betrieb auf

Rund Fr. 200'000.– hatte der Schweizer Nationalfonds 1984 einem Einzelprojekt innerhalb seines Forschungsprogramms zugedacht. Das ganze Programm sollte «Methoden zur Erhaltung von Kulturgütern» prüfen, das Einzelprojekt sollte sich speziell mit der Rettung historischer Tondokumente (aller Art) beschäftigen. Doch – siehe da! – niemand interessierte sich für die Fr. 200'000.–. Und die Gründe für dieses Desinteresse liegen auch auf der Hand:

– Die verschiedenen Studios der SRG sind sich ihrer Verantwortung voll bewusst und pflegen ihre umfangreichen Bestände an historischen Ton-

aufnahmen schon seit Jahrzehnten aufs sorgfältigste und ohne Rücksicht auf die Kosten.

- Die soziologischen, sprach- und musikwissenschaftlichen Abteilungen der Schweizer Universitäten sind ebenfalls schon seit langem dabei, dieses Material zu erschliessen.
- Und schliesslich unterstützt die Schweizer Wirtschaft, seitdem sie das Sponsoring entdeckt hat, solche Projekte mit namhaften Beträgen.

Tatsächlich stimmt von dieser Geschichte gerade der Anfang. Niemand interessierte sich für das Nationalfondsprojekt «Historische Tondokumente der Schweiz». Vom Rest trifft so ziemlich genau das Gegenteil zu.

Historische Tondokumente sind in der Öffentlichkeit noch kaum als Kulturgut anerkannt, genauso wenig wie als Zeugnisse kultureller und politischer Geschichte.

Das Nationalfondsprojekt wurde schliesslich doch noch realisiert, und seine Geschichte ist auch die der Aufbauphase der Schweizerischen Landesphonotek in Lugano. Der Bund steuerte Fr. 120'000.–, die SUISA Fr. 100'000.– bei; die Stadt Lugano stellte Räume im ehemaligen Radiostudio an der Via Foce zur Verfügung, und im August 1984 wurde der Musikwissenschaftler Kurt Deggeller zum ersten Leiter der Landesphonotek gewählt. Er und die Projektleitung des Nationalfonds erarbeiteten daraufhin gemeinsam das erste Arbeitsthema der Landesphonothek, «Historische Tondokumente der Schweiz: Information, Dokumentation, Restaurierung».

Ein internationales Colloquium mit dem Thema «Geschichte, Erhaltung und Restaurierung historischer Tonträger» brachte es im Herbst 1986 an den Tag: auf diesem Gebiet wird die Landesphonothek noch lange im Clinch mit der SRG liegen. Die Studios der SRG besitzen den Hauptteil an historisch wichtigen Tonträgern. Aber diese sind zum Teil in denkbar schlechter Verfassung: 90'000 Unikat-Platten im Studio Lausanne sollen, nach Auskunft des dortigen Archivleiters, in prekärem Zustand sein. Oder: Im Studio Zürich wurden früher zum Teil Tonbänder benutzt, die sich Jahre später beim Abspielen dehnten. Nichts wäre also dringender, als diese Tonträger zu retten. Aber die Archive der SRG-Studios haben in erster Linie dem Sendebetrieb zu dienen, und der erlaubt meistens nur das zufällige Umkopieren alter Aufnahmen auf neues Material. Kurt Deggeller nennt solche Aktionen «Hopplahopp»-Rettungen: verwendet werden dazu hauptsächlich Apparaturen, die gerade vorhanden sind – bei LPs mit Drehgeschwindigkeit, Auflagegewicht und vielleicht noch einem laufgeräuschdämpfenden Spray, wie man es für adäquat hält – und die die Oberfläche der Platte möglicherweise gerade noch einmal beschädigen. Dennoch scheint dies, so paradox es tönt, nur die zweitschlimmste Möglichkeit zu sein. Die schlimmste wäre anscheinend eine grossangelegte

«Rettungs»-Aktion, deren Arbeitsprozess (Aufräumen, Transport, Einräumen) zumindest die akut gefährdeten Materialien vermutlich nicht einmal überleben würden ...

Immerhin hat die Landesphonothek jetzt Zugang zum EDV-Archivierungssystem der SRG, das die neuen Tondokumente verzeichnet. Was die alten angeht, so müsste nach den Vorstellungen Kurt Deggellers bei den überspielten Dokumenten wenigstens ein Arbeitsprotokoll angefertigt werden, das später einmal Rückschlüsse auf das Original zuliesse. Und das Original sollte sowieso erhalten bleiben, für eine spätere Bearbeitung mit fortgeschrittenen Techniken.

Nach der zweijährigen Aufbauphase wird die Landesphonothek 1988 ihren regulären Betrieb aufnehmen, mit einem Jahresbudget von 480'000 Franken. Dieses Budget erlaubt es, 5 volle Stellen zu besetzen, von denen 2,5 für die Archivierungs- und Dokumentationsarbeiten vorgesehen sind. Für ein bearbeitetes Dokument rechnet man mit einem Arbeitsaufwand von rund einer Stunde. Es wird also mehrere Jahre dauern, bis die Landesphonothek nur einmal die 20'000 Tonträger bearbeitet hat, die sie aus den Archiven der SUISA übernahm. Dazu erscheinen jährlich 1000 bis 1500 neue Tonträger im Handel. Es ist deshalb undenkbar, einfach alles zu sammeln und zu archivieren. Die Sachbearbeiter haben also eine gewisse Freiheit, zu entscheiden, was sie für die «Dokumentation der Geschichte und Kultur unseres Landes» als aussagekräftig erachten. Bei der Selektionierung soll der alte Vorrang des Komponisten vor dem Interpreten dahinfallen: für die Landesphonothek sind beide gleich wichtig (genauso wie Verlag und Produzent). Entscheidend ist auch nicht, ob sie Schweizer sind, sondern nur, ob sie und ihr Produkt mit der Schweiz in einer wesentlichen Beziehung stehen.

Auf technischem Gebiet gibt es momentan (und wohl noch längere Zeit) nur Kompromisse. Es fehlen der Phonothek die technischen Mittel, wie sie im Ausland bereits angewendet oder zumindest entwickelt werden (z.B. Abtasten historischer Tonträger mit Laserstrahlen, digitale Signalverbesserung). Man beschränkt sich deshalb vorderhand darauf, die Tonträger optimal zu lagern bzw. die vorhandenen Abspielgeräte zu restaurieren und modifizieren.

Für viele kulturell interessierte und sonst auch informierte Schweizer gibt es die Landesphonothek noch gar nicht. Das hat sicher mit ihrem jugendlichen Alter und ihrer geographischen Distanz zum Rest der Schweiz, sicher aber auch mit der Tatsache zu tun, dass sie in ihrer Aufbauphase stark mit «internen» Problemen beschäftigt war. Es scheint nun also an der Zeit, stärker an die Öffentlichkeit zu treten. Eine Wanderausstellung für ein grösseres Publikum, die ab Herbst 1987 unterwegs sein soll, ist geplant. Darüber hinaus gibt es spezifischere Ideen zu realisieren: von einigen

Publikationen und Kolloquien über die Zusammenarbeit mit den Medien bis hin zu Anregungen und Mitarbeit auf dem Gebiet von Geschichte, Linguistik, Musikwissenschaft, Musiksoziologie. Die erste Aufgabe einer Phonotheke ist sicher die Archivierung und Erhaltung ihrer Tondokumente, aber sie wird nur dann nicht zum Museum, wenn man sich dort auch etwas holen kann.

Roland Wächter

## Risveglio di compositori ticinesi

Lugano, RTSI: Concerto sinfonico con composizioni di Ermano Maggini, Luigi Quadranti, Paul Glass e Renzo Rota

Da tempo non ci era dato di assistere a un'intera serata dedicata ai compositori della Svizzera italiana. Prime esecuzioni non sono mancate negli ultimi anni, emergenti tuttavia qua e là in ordine sparso senza consentire di tastare il polso non a uno solo autore ma a un'intera situazione. Dopo il concerto del 27 marzo nell'ambito dei concerti pubblici alla RTSI possiamo ben dire d'aver saggiato la consistenza di una prassi che ormai fa parte della ristretta realtà locale, immediatamente rispecchiata nel pubblico che vi si è dato convegno, attento, interessato, competente e caloroso, animato soprattutto da giovani, fra cui non pochi gli studenti di musica dediti (magari accanto alle discipline esecutive) alla composizione. Ad un osservatore esterno una simile situazione apparirebbe senz'altro anomala, in un quadro generale in cui alla vivacità delle reazioni (all'ostilità perfino) di fronte all'avanguardia si è sostituita l'indifferenza (Dahlhaus l'ha chiamata «toleranza disinteressata», coinvolgendo nella riflessione anche il modo in cui operatori ed istituzioni adempiono questo dovere culturale). Il fatto di arrivare in ritardo in tal caso (abbreviando il tempo d'assimilazione delle scoperte) può ridare al pubblico una verginità di pensiero capace di disporlo ottimisticamente di fronte al nuovo.

Il fatto che più conta però è che tale fiducia nel nuovo si manifesta nell'attività di chi compone, in un momento in cui finire tra le secche è la prospettiva riservata alla maggioranza. In questo senso il concerto diretto da Marc Andreae, a cui va il merito di aver reso le composizioni in accurata dimensione fonica grazie all'intenso lavoro sostenuto con l'Orchestra della RTSI, ha rivelato proposte di buon livello con gradi palese di eccellenza in un quadro d'insieme contraddistinto da un'apertura convinta alla comunicazione. Tutti i quattro autori presentati, anche se a stadi diversi e contrastanti, si sono connotati come esponenti del superamento della parola d'ordine collettiva caratterizzante l'avanguardia del dopoguerra, per l'affermazione di quella che è ormai chiamata la «nuova soggettività» responsabilizzante ogni

singolo creatore nella ricerca di una via individualmente profilata.

Ermano Maggini (\*1931) in *Canto XV* per violino e orchestra (con la parte solistica egregiamente sostenuta da Romana Pezzani) la tenta nel recupero palesemente nostalgico di un espressionismo strabocchevole di impronta bergiana, in un'operazione in sé non priva d'interesse in quanto «musica al quadrato» rispetto alla dodecafonia di stampo viennese maturata nel terzo decennio del secolo: pregevoli risultano certi momenti orchestrali intesi come forzatura del modello espressionistico, in cui l'espressione stessa esplode per troppo empito mettendosi in discussione. Nell'insieme del brano il discorso non apre però abbastanza al rinnovamento e, nel rispetto della gerarchia tradizionale delle voci (gli intrecci scontati, l'ordinato rapporto tra solista e orchestra) perde quella capacità di stranamento dal modello che sarebbe la sola via plausibilmente praticabile.

Lo stesso discorso vale per Luigi Quadranti (\*1941) nella composizione *Per Gianni Arde, pittore*, in cui risoluti si innestano i gesti reboanti e aggressivi del tutti orchestrale dominato dagli ottoni in una sincerità di soluzioni ritmiche e foniche rinnovate, ma eccessivamente dilatati in una struttura contrappuntistica che non regge a sufficienza il peso del richiamo al neoclassicismo, non a quello delle durezze oggettivistiche di origine stravinskiana, ma a quello di marchio accademico derivato da Hindemith, in cui il discorso si allenta e ristagna dimenticando che, se la «nuova soggettività» sta portando definitivamente la musica contemporanea fuori dall'afasia, non le consente ancora di spingersi oltre lo stadio della necessità di concentrazione sintetica.

Paul Glass (\*1934), americano da molti anni residente in Ticino, si è presentato con una *Sinfonia n.3* vastamente elaborata in quattro movimenti perfettamente equilibrati nella rispettiva messa a fuoco, in un dichiarato ossequio per il collaudato principio organizzativo di una forma vecchia di due secoli, di cui è replicata la forza quintessenziale in un quadro sonoro di modernità che non fa concessioni. La scrittura non vi perde mai il rigore di un compito costruttivo che si appoggia solo nell'individuazione di un ordine serrato, di una logica che domina anche sugli aspetti apparentemente trasgressivi dispiegativi in omaggio al principio «haydniano» della varietà e della sorpresa (penso qui alla gestualità quasi teatrale del tutti nel primo tempo, ai tumultuosi inserti percussivi, all'ebefrenica giocondità del tema che domina circolarmente l'ultimo tempo in cui l'autore ritrova lo sgembò profilo dello straussiano *Till Eulenspiegel* in un quadro formale altrettanto immaginificamente ricco di invenzioni e in un campionario di soluzioni degne di un trattato di strumentazione da consegnare ai posteri). In altre parole Glass riesce ad evitare il tranello formalistico, pur mirando a un rigorismo in cui si rivela la sua fedeltà alla matrice schönberghiana-

weberiana, superata per quanto riguarda la scrittura (grazie alla scelta diafonica attraverso la quale è ritrovato il dialogo col pubblico e una linearità consona ai bisogni della «nuova soggettività») ma rispettata come esigenza di fondamento in un sistema della scrittura sempre leggibile in trasparenza come riconoscimento di un ordine dettato dalle tendenze interne del materiale.

All'opposto, anche per ragioni anagrafiche, si pone Renzo Rota (\*1950), il quale non si appoggia a nessun impianto teoretico ma che in piena ed esaltante libertà (con *Divertimento*) realizza il bisogno di emancipazione affermato dalle generazioni più giovani, il quale non compone più per il futuro (per una condizione da museo) e nemmeno per giustificarsi storicamente nel rapporto col passato, ma solo per il presente. E questo uno scopo ambizioso in una situazione della comunicazione tutt'altro che lineare, ma nel caso di Rota direi centrato in pieno come capacità di reggere un discorso in uno sviluppo mai gravato da calcolate verifiche (ciò che spiega la fresca e spontanea risposta del pubblico luganese al suo ascolto). La composizione si apre con ostinate figure derivate dai minimalisti americani, nel riconoscimento della via da loro aperta alla comunicazione subliminare. Una risolutezza di gesto prorompente indica però subito il rifiuto di arrendersi alla forza del materiale per cui, pur mantenendosi sulla linea del distacco spersonalizzato, il compositore abbandona la meccanica ripetitività rivoltando le figure a piacimento, sfasandole, sfruttando spazialmente il suono ed agendo in barba ai principi di economia troppo spesso affermati per mettere le dande alla composizione, predisponendo effetti di accumulazione che incatenano l'ascolto senza possibilità di sottrarvisi. Segue un *Adagio* condotto sul filo della resa alla magia del suono, senza tuttavia cadere nella trappola della musica d'atmosfera: basta il pianoforte le cui note, come gocce del tempo, scandiscono rintocchi di misura imprevista che lasciano presagire sviluppi ulteriori (in tutta la composizione abile si rivela la capacità di collegamento degli episodi, a cui sempre si arriva con preciso senso di aspettativa). Nell'*Allegro* successivo il tempo riparte a singhiozzo negli archi, aprendosi ad ammiccamenti boscherecci addirittura, sfidanti l'ingenua immagine del cucù nel flauto e sfociante in un episodio di suggestioni coloristiche stimolanti la fantasia in inedite combinazioni (valga per tutte il guizzo lampeggiante del pianoforte doppiato dal flauto e dall'ottavino). Via via, saltando momenti in cui la memoria è richiamata ad indugiare sulla replica di episodi precedenti, si giunge al *Vivace* finale in cui il vitalismo si scatena nella circolarità tematica dei pizzicati che poi si sposta negli ottoni con esiti sorprendenti, con il pianoforte che infine vi si sovrappone (qui più che altrove) come un fantasma stravinskiano nell'esito che congela ogni possibile empito in nozione acustica a pura valenza plastica. Il titolo di *Divertimento*,

col suo richiamo a modesta musica d'uso, non rende giustizia a una composizione proiettata ben oltre la dimensione di un onesto artigianato, capace di tracciare nuove coordinate a un'espressione matura nella sua pienezza di provocazione emotiva e inventiva.

Carlo Piccardi

## Livres Bücher

### Compositeurs suisses catalogués

*Abbé Joseph Bovet: Catalogue des œuvres, par Jean-Louis Matthey et Pio Pellizzari, Bibliothèque cantonale et universitaire Fribourg, 1985*

*Bernard Schulé: Catalogue des œuvres, par Jean-Louis Matthey, introduction de Anne Penesco, Bibliothèque cantonale et universitaire Lausanne, 1986*

*Claude Tappolet: André-François Marzotti, éd. Georg, Genève 1986*

Soyons francs: quoi de plus ennuyeux, de plus rébarbatif, de plus gris qu'un catalogue d'œuvres?

Mais soyons sérieux, aussi: quoi de plus utile, de plus indispensable, de plus précieux, qu'un catalogue d'œuvres?

Musiciens, musicographes et musicologues en feront en tout cas leur pain bénit sinon quotidien, car ils y trouveront tout ce qu'un dévoué compilateur a bien voulu chercher à leur place. Et sans cet humble travail de fouineur d'archives, de rat de bibliothèque ou de bénédicte, il n'y aurait pas de fiables et bons livres d'analyse sur les compositeurs ou les interprètes.

Quant aux mélomanes, si la plupart d'entre eux ne viendront guère mettre leur nez dans ces inventaires qui ont rarement la poésie de celui de Prévert, quelques admirateurs inconditionnels et passionnés de tel ou tel créateur passeront sans doute les grilles d'une certaine grisaille énumérative pour trouver la trace d'une pièce méconnue ou inconnue.

Ainsi donc, lorsqu'un chercheur aussi patient, précis et méthodique que Jean-Louis Matthey vous assène, avec la complicité d'un Pio Pellizzari, un pavé aussi volumineux (284 pages!) que le «Catalogue des œuvres» de l'abbé Joseph Bovet, on en éprouve une gratitude qui n'a rien de masochiste...

#### Méli-mélo d'un abbé

Qui, en terre romande, n'a chanté, marmonné ou au moins ouï une chanson de l'Abbé Bovet, dont le nom est si connu et emblématique qu'on a presque envie de l'orthographier «Labébovè»? «Le vieux chalet» d'icelui a beau être aujourd'hui voué à la pioche: on lui reste attaché par la grâce d'un chant si populaire qu'on pourrait le croire folklorique et anonyme. Oui, l'Abbé Bovet fut un chantre pour sa terre fribourgeoise et pour l'ensemble du terreau «socio-voca-

cal» de Romandie, comme en témoignent nombre de titres, comme «A mon village natal» (Sâles, entre la Glâne et la Gruyère), «La bergère d'Orbe», «La chanson de l'hôpital Nestlé» (!), «Le chant des jeunes catholiques valaisans» (!!), «Le chant des skieurs suisses» (à proposer pour les prochains Jeux olympiques helvétiques?), le «Chant national des éclaireuses suisses», «Les cloches de Gruyères», «Le drapeau suisse», «Le Lac de Morat», la «Marche des Fribourgeois de Genève», «La Chanson du Fip-Fop club» (!!!), «Le Vully», «Cloches du Premier août», la «Marche des boy-scouts fribourgeois», «Cantique à Notre-Dame de Genève» (sans la bénédiction de Calvin...), etc., etc. jusqu'au «Lac de Gruyère», sa dernière chanson. Vous pouvez donc, en toute quiétude, ouvrir ce livre gros et gris: car non seulement il ne mord pas, mais on y découvre une sorte de charme discret, qui est peut-être celui d'une certaine fribourgeoisie. Son côté vieillot, ingénue et replet vous invitera à la méditation nostalgique. On ne sait trop pourquoi, mais on offrirait volontiers ce catalogue du terroir à un Boulez ou à un Stockhausen, pour satisfaire un besoin impérieux de provocation pacifiante et chaleureuse... Pas très sérieux, notre commentaire du Catalogue Bovet? Certes, ô lecteur avide d'érudition glauque et de gloses savantes. Mais l'abbé Bovet et ses tendres harmonies n'ont que faire des exégèses ratiocinantes.

Et les titres de ces chansons — revenons-y donc! — offrent un parfum de poésie quasi surréaliste à laquelle on ne saurait demeurer insensible. Alors, plutôt que de nous demander pourquoi, dans le catalogage (sic!) de Jean-Louis Matthey, la cotation des œuvres bovetiennes utilise la référence LE 49/ (on a les Köchel qu'on peut!), question dont l'insolente futilité n'échappera à personne, citons encore, pèle-mêle, ces quelques titres, très arbitrairement choisis parmi les 1784 épingleés par J.-L. Matthey, lequel ne prétend d'ailleurs nullement être exhaustif: «Liauba!», «La raclette valaisanne», «La marche des petits oignons», «Chin dzozé», «Le Kikeriki», «Yoguely et Vréneli», «La pavane des pingouins», «Ma pipe cul-de-fer» (ou, en patois, «Ma pupa kudé-fè»!), «Le chercheur de gentiane», «Schloofliedli», «Rien» (sic!), «Le troubadour du comte Pierre», «Pauvre culotte», «Ode au grand pont suspendu», «Mes poules», «Guerre à l'alcool», «Chanson de Talleyrand» (Ambassadeur en Suisse!), le «Chant de l'école ménagère», «Les bulles de savon» et... «Méli-mélo» (Fantaisie humoristique en forme de pas-redoublé): tout ce petit monde plus suisse que nature n'est-il pas charmant? Encore faudrait-il qu'on nous chante tous ces titres plus souvent, car le père Bovet savait diablement bien harmoniser et prosodier.

Voilà donc un livre que s'arracheront tous les chefs de chœur, pour sortir de cet imposant catalogue les pièces les

plus séduisantes. Hormis une nomenclature claire et précise, ils trouveront quelques plaisants hors-texte, un avant-propos de Jean-Louis Matthey et une introduction de Pio Pellizzari, une liste chronologique, un index alphabétique et toutes sortes de précieux renseignements.

Félicitons donc la Bibliothèque cantonale et universitaire de Fribourg d'avoir ainsi rendu hommage à l'excellent abbé: pour l'occasion, on se devrait d'entonner le «Chant officiel de l'Université de Fribourg»...

#### Schulé ou l'école du bon ton

Encore un catalogue. Et encore l'infatigable Jean-Louis Matthey. Mais il s'agit d'un ouvrage plus bref et consacré à un compositeur suisse de notre temps: Bernard Schulé, qui est né à Zurich en 1909. En l'occurrence, et comme pour l'abbé Bovet, ce catalogue ne vient couronner aucun chiffre rond, aucun anniversaire: il est là, parce qu'il est prêt! D'ailleurs, si Bernard Schulé a 78 ans et a composé 148 numéros d'opus (il existe encore une quinzaine d'œuvres sans numéro), on ne voit pas pourquoi il ne rendrait pas bientôt ce catalogue incomplet: c'est en fait déjà le cas, puisqu'un quatuor et une Suite pour flûte seule ont entretemps vu le jour, et qu'une œuvre pour orchestre avec percussion concertante est en cours de composition.

Sa notoriété, Bernard Schulé la doit surtout aux nombreuses œuvres qu'il a conçues pour des chorales d'amateurs et des chœurs d'enfants, ainsi qu'à ses musiques de film. Dans cette dernière catégorie, on peut recenser quelque 50 compositions, mais Schulé n'en «avoue» qu'une douzaine dans le pré-



Bernard Schulé

sent catalogue: ce sont sans doute celles auxquelles il tient. Parmi elles figure la musique du fameux «Circarama» présenté au Pavillon des CFF à l'Exposition nationale de 1964, à Lausanne. Une version de concert de cette œuvre existe sous le titre de «Magie du Rail»: pourquoi ne l'entendrait-on pas à nouveau en Suisse romande, par exemple en compagnie de «Pacific 231», lors d'un concert de l'OSR?

Bernard Schulé ayant composé une centaine d'œuvres qui incluent une participation vocale (solistique ou chorale), ainsi qu'une vingtaine pour harmonies, fanfares ou brass band, on se rend compte qu'il a pu toucher un grand nombre de musiciens amateurs, permettant à sa musique d'être populaire. Il a su aussi rendre plusieurs de ses compositions accessibles à des enfants, comme dans l'excellent «Srim», créé par les 16 petits-enfants (au sens familial du