Zeitschrift: Dissonanz : die neue schweizerische Musikzeitschrift = Dissonance : la nouvelle revue musicale suisse

Herausgeber: Schweizerischer Tonkünstlerverein

Band: - (1987)

Heft: 12

Buchbesprechung: Livres = Bücher

Autor: Gorjat, Pierre / Albèra, Philippe / Haefeli, Toni

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

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 Maresotti, 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 bénédictin, 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-vocal» 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 boys-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, ingénu 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 bovétiennes utilise la référence LE 49/ (on a les Köchel qu'on peut!), question dont l'insolente futilité n'échappera à personne, citons encore, pêle-mêle, ces quelques titres, très arbitrairement choisis parmi les 1784 épinglés 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 culde-fer» (ou, en patois, «Ma pupa kudé-fê»!), «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

terme) d'une dame Madeleine Staehelin!
Dite «néo-tonale», la musique de Schulé se veut porteuse de joie et de convivialité. Elle témoigne d'un métier très sûr et habile, ce qui ne la met pas toujours à l'abri de quelques «facilités», que l'on peut ressentir comme flagrantes après l'écoute répétée de certaines œuvres de circonstance. Mais les objectifs de ce compositeur sont hautement louables, à une époque où trop de créateurs semblent n'écrire que pour épater leurs pairs et le «milieu» contemporain de la musique, souvent trop narcissiste et hautain... Musique de bon ton, donc, que celle-là: tonale avec quelques audaces bien calculées, elle est rapidement «payante» pour ses interprètes.

Marescotti ou l'école du bon sens

André-François Marescotti est l'un de ces compositeurs suisses qui ont toujours refusé de suivre ou de créer des «écoles». Confronté au dodécaphonisme — ou plutôt aux dodécaphonismes, car il en est plusieurs, de plus ou moins stricte obédience... —, il s'y est frotté et en a retenu maints enseignements, mais sans y adhérer doctrinalement: «Je suis franchement contre le

A. -F. Marescotti

‹système antitonal›, mais totalement *acquis à la* ‹technique des douze sons›», affirme-t-il clairement dans l'excellente postface de l'ouvrage que Claude Tappolet lui a consacré.
Ouvrage vivant, intéressant, accessible et bien documenté, donc plus attrayant qu'un catalogue d'œuvres, même s'il y en a tout de même un à la fin du livre, cet hommage permet de faire le point sur un compositeur qui a su s'intéresser à divers courants de recherche musicale, tout en gardant son indépendance. Dans sa préface en forme de lettre ouverte, Julien-François Zbinden insiste à juste titre sur le courage d'une totale remise en question face à son art et à ses options: voilà qui n'est en effet pas monnaie courante chez les créateurs et surtout chez les interprètes... Marescotti, lui, a délibérément observé une pause sabbatique dans son œuvre de créateur, pour se pencher, à un moment donné, sur des problèmes d'éthique et de langage musical. D'aucuns s'en sont étonnés, paraît-il, mais ces «d'aucuns» n'appartiendraient-ils pas à on ne sait quel sérail ou chapelle de sectaires racornis et rongés par leur propre médiocrité? Plutôt que de nous bassiner avec ces querelles de bazar pour mondains, on ferait peut-être mieux de faire jouer un peu plus souvent les œuvres de Marescotti, qu'elle soient d'une «manière» ou d'une autre? Cela vaudrait mieux que ces arguties mesquines, en tout cas...
En attendant (pas trop longtemps!), on peut se familiariser avec une œuvre et un homme dignes d'estime et d'approfondissement, que Claude Tappolet nous invite à approcher, au moyen de nombreuses coupures de presse, de présentations d'œuvres et d'évocations biographiques très éclairantes.
Parlant du «concerto de piano», considéré comme révolutionnaire dans l'œuvre de Marescotti, Franz Walter avait bien su le caractériser, en une poétique métaphore: «Il a jeté du soleil dans le dédale schoenbergien». Il est vrai que Schoenberg est resté trop lunaire pour beaucoup de gens...
Hormis ses nombreuses activités dans le domaine pédagogique, Marescotti s'est pleinement engagé dans une expérience remarquable, qui devrait encore servir d'exemple aujourd'hui: celle du «Carillon». Il s'agissait de former une petite société de musique de chambre contemporaine permettant à de jeunes musiciens de faire entendre leurs œuvres, et de «former un public pour l'art d'aujourd'hui»: on rejouait en fin de concert l'œuvre créée et l'on permettait aux auditeurs de se retrouver après le concert, pour des échanges d'idées. Voilà qui était judicieux et qui porta ses fruits: on pourrait reprendre avec profit de telles idées, qui nous éloigneraient de certaines ambiances un peu grises, dans le domaine de la musique contemporaine. C'est d'ailleurs un peu dans cet esprit que la SIMC a travaillé ces dernières années à Lausanne, sous la houlette bienveillante d'Achille Scolari. Mais il est encore trop rare qu'on redonne une œuvre en fin de soirée (par exemple selon un «vote» du public): c'est pourtant la seule manière d'«entrer» dans une œuvre, la première surprise étant passée. Il est vrai que c'est un test cruel pour les œuvres peu inspirées... Alors, sur ce plan là aussi, allons à l'«école» de Marescotti: l'école du bon sens! L'école qui refuse d'en être une...

Pierre Gorjat

Existe-t-il une tradition française?

XXe siècle. — Images de la musique française: textes et entretiens sous la direction de Jean-Pierre Derrien.
SACEM & PAPIERS, Paris 1986

A l'occasion du cycle des concerts «XXe siècle — Images de la musique française», organisé conjointement par Radio France et l'IRCAM, les nouvelles éditions Papiers, avec la SACEM, ont publié un substantiel ouvrage, une sorte de catalogue conçu et réalisé par Jean-Pierre Derrien. La première partie traite quelques problèmes d'ordre esthétique: l'exotisme, pour Martin Kaltenecker, est une donnée essentielle de la musique française, elle est le corollaire d'une recherche de liberté où le temps du récit estompe la construction; pour Alain Arnaud, l'opéra français offre plus des «singularités» qu'une réelle «identité», et l'énoncé l'emporte sur l'énonciation; pour Frank Langlois, la musique française est fondée sur l'idée du «jeu» où la justaposition de petites cellules «finit par dégager une grande forme»; Michel Faure analyse quant à lui le néoclassicisme de l'entre-deux guerres, démontrant à quel point le «jeu de cache-cache avec les codes» est «signe de connivence». Il note, non sans quelques raccourcis conceptuels audacieux, le rapport entre la crise économique et ses conséquences idéologiques vis-à-vis de la situation musicale, mais aussi, et c'est un point de vue à creuser, combien l'émergence des travailleurs sur la scène culturelle «contribue directement au conservatisme artistique». Michel Faure voit enfin le néoclassicisme musical «sous l'angle des classes moyennes anxieuses de replâtrer l'édifice social qui se scinde en groupes antagonistes»; Pierre-Michel Menger poursuit sa réflexion sociologique sur le public de la musique contemporaine, qui se recrute, selon ses études, essentiellement dans le secteur tertiaire (comme on pouvait s'y attendre). Il serait plus difficile de résumer en quelques mots l'étude de Jean-Rémy Julien sur la percussion dans l'œuvre de Messiaen ou les réflexions d'Eric Humbertclaude sur la musique de Gérard Grisey et Tristan Murail. Passons aussi sur quelques témoignages intéressants mais moins substantiels (Dalberto, Barenboïm, Helffer, Chimènes, Klébaner, Roy). La seconde partie du livre consiste en des interviews ou des textes de compositeurs français contemporains. Deux notions semblent faire l'unanimité: la première, qu'il n'y a pas de tradition musicale française, la seconde, que la musique française est fondée sur une sensibilité harmonique qui est à la base de l'enseignement du Conservatoire. Gérard Grisey en déduit la conception du «temps perçu» et le goût pour «l'objet sonore» de la musique française, qui contraste avec l'importance des fonctions et des relations dans la musique allemande. Gilbert Amy analyse de façon technique cette conception harmonique typiquement française, dans un article fort intéressant, tandis que Claude Baillif relève justement le peu d'intérêt des compositeurs français pour le développement dualiste de la sonate.
Il soulève aussi, et c'est un tout autre problème, le poids du centralisme (du parisianisme) musical; il faut venir dans la capitale pour y «faire évènement» et pour y «gagner des places», ce qui contredit ou confirme, selon de quel point de vue on se place, le propos de Philippe Manoury, d'Hugues Dufourt et de Pierre Boulez, qui parlent des grands compositeurs français comme de compositeurs «isolés», écrivant une «musique d'emmerdeurs» (Dufourt). Enfin, chacun refuse, avec Henri Dutilleux, les termes d'élégance, de charme, d'esprit, de finesse, que l'étranger attri-

bue volontiers à la musique française. Exemple de cet isolement en profondeur, le témoignage poignant d'Olivier Messiaen, qui clôt ce livre: ce compositeur reconnu et célèbre se plaint de ce que les quatre éléments qui sont à la base de son travail — le rythme, la couleur, les oiseaux, la foi — soient d'une totale inactualité et demeurent incompris par le public.

Cet ensemble de textes nous laisse perplexe: aux généralisation de la première partie, par lesquelles les auteurs tentent de capter des images significatives de la musique française au XXe siècle, s'oppose la parole des compositeurs, qui nient toute tradition. Il y a comme un non-dit dans l'ensemble de cet ouvrage: le conflit permanent entre originalité et convention, entre création indépendante et musique officielle, entre œuvre et idéologie. On aurait aimé, sur ce point, une étude approfondie: car il existe bel et bien une tradition musicale en France, même si ce n'est pas celle qui a produit, sinon par réaction, les compositeurs les plus cités de ce livre (Debussy, Messiaen, Boulez — Ravel et Satie sont presque oubliés). Il y a en effet une différence entre la tradition telle qu'elle apparaît objectivement aux yeux de l'historien, et la tradition que le créateur reconnaît comme valable. Le déni de toute tradition musicale française (mais pourquoi se limiter à la musique, lorsqu'on sait combien les compositeurs français furent influencés par la peinture ou la littérature par exemple?) pourrait aussi bien s'interpréter par cette phrase: nous ne nous reconnaissons pas dans cette tradition! Elle pourrait aussi s'interpréter comme mauvaise conscience provoquant une réaction violente que les mots de Boulez symbolisent à merveille: «Il faudrait me hacher menu pour que je reconnaisse l'existence d'une tradition française!»

Jean-Pierre Derrien a ainsi privilégié les jugements de valeur, les prises de position, plutôt que des études fondées historiquement et offrant les aspects contradictoires de la réalité musicale française au XXe siècle. C'est un choix défendable, mais qui entraîne quelques conséquences: la partialité des choix (dans les sujets, dans les compositeurs «élus»), l'absence d'une véritable étude sur les institutions musicales, essentielles dans le développement de la musique française, sur les rapports entre compositeurs français et étrangers tout au long du siècle, ou sur les rapports entre la musique et les autres arts, enfin, et c'est assez évident, sur les différentes visions du passé qu'ont eu les compositeurs français depuis Debussy (lequel ne niait pas qu'il existât une tradition française...). On peut regretter cette absence de documentation permettant au lecteur de tirer ses propres conclusions, grâce à la connaissance des idées contradictoires, des débats passionnés et des enjeux de la musique française au XXe siècle. Toutefois, ce livre élégamment présenté, est d'une lecture tout à fait passionnante et stimulante.

Philippe Albèra

Ideale Modelle

Christoph Richter: Arbeit — Freizeit — Schule. Musikerziehung in einer veränderten Arbeitswelt und Freizeitkultur. Drei Vorträge.
Musikalische Zeitfragen 20, hrsg. von Hans-Klaus Jungheinrich, Kassel 1986

Christoph Richter schreibt — der Titel setzt die Prioritäten genau fest — weniger über Musikerziehung als über heutige gesellschaftliche Probleme und die Möglichkeiten, mit denen die Schule allenfalls auf sie reagieren könnte. Erklärtermassen wendet er sich deshalb nicht unbedingt an Musiker/innen, obwohl von Hause aus Professor für Musikpädagogik und Schriftleiter der Zeitschrift «Musik und Bildung», sondern primär an Schulleiter/innen, -verwalter/innen, Schul- und Kulturpolitiker/innen und Eltern (die Ausweitung auf Menschen weiblichen Geschlechts durch T.H.).

Richter analysiert zunächst die Begriffskomplexe «Arbeit», «Freizeit», «Zeit-» und «Lebensgestaltung», so wie sie sich in der gesellschaftlichen Realität der Gegenwart manifestieren. Danach verbringen die meisten Menschen «immer weniger Zeit mit dem, was man berufliche Arbeit nennt; sie haben mehr ‹freie› Zeit» (S. 10), generell, aber auch gezwungenermassen wegen der zunehmenden Arbeitslosigkeit. (Richter geht allerdings nicht auf das Phänomen der «Workaholics» der oberen Klassen ein, wo sich diese Verschiebung von Arbeits- zu Freizeit so nicht stellt.) Der Arbeitsbegriff selbst ist nach wie vor ökonomisch-moralisch geprägt; Arbeit erscheint eindimensional als Last und Zwang, aber auch (spätestens seit dem Calvinismus) als Grundlage für gesellschaftliches Ansehen. Mit zunehmender Arbeitsteilung wird die Entfremdung zwischen Arbeit und Mensch immer grösser und der Mensch auch sich selbst entfremdet. Die Freizeit wird so scheinbar zum Gegenpol der Arbeitswelt; «viele Menschen wissen (aber) nicht, wie sie Zeit und Leben frei als ihr Eigentum gestalten können». Entweder vergeuden sie ihre «freie» Zeit oder überlassen sich willenlos einer kapitalisierten Freizeitindustrie: Diese will «die freie Zeit mit Ware füllen oder verwalten. Man kann auch umgekehrt sagen: Viele Menschen verkaufen sich und ihre Zeit, um sie nicht selbst gestalten zu müssen, oder weil sie es nicht können.» (S. 10 f.) Freizeit dient entweder zur Reproduktion der Arbeitskraft oder zu Hoffnungen auf Glück und Erlebnisse, die in der Arbeitswelt vermisst werden. Solche Glückserwartung wird von der Freizeitindustrie genährt und gleichzeitig deren Erfüllung versprochen. Freizeit wird — wie alles im Kapitalismus — dadurch selbst zur Ware und nimmt «zunehmend Züge des verkürzten und entstellten Arbeitsbegriffes an». Der Mensch findet in der Freizeit natürlich nicht zu sich selbst, sondern erfährt eine Fortsetzung der Entfremdung von sich selbst, die sich damit auf alle Lebensbereiche ausdehnt. Sofern das ökonomische Freizeitdenken Lebenswerte wie Musse und Besinnung nicht gänzlich vertrieben hat und gewisse Spielwerte toleriert, stabilisiert es aber Herrschaft und Wirtschaftsordnung doch durch die Dichotomie von Arbeit und Spiel auf Arbeits- und Freizeitwelt. Überhaupt «haben wir uns durch (diese) Trennung ... die Freizeitproblematik erst eingehandelt. Von Füllung oder Erfüllung von Zeit zu reden klingt ... wie Hohn auf eine Grundverfassung des Menschen — wie die Therapie einer Krankheit, die durch falsche Behandlung erst hervorgerufen wird.» (S. 27 ff.)

Verschärfend wirken Vorgänge wie «die fortgeschrittene Disziplinierung und Entsinnlichung der Wahrnehmung, der Erfahrung und des Verhaltens» als Einschränkungen der Lebensentfaltung auf Subjekt- und Objektseite. Selbstzwänge und Abblendung von Wirklichkeit «verkürzen den Spielraum des Handelns und des Lebens für die Einzelnen und mit anderen». Wir sind so auch nicht mehr fähig, dass unser Handeln die «Zeit» bestimmt und gliedert, zu unserer «Zeit» macht, sondern lassen die «Zeit», eine zu einer Macht sich verselbständigte Zeiteinteilung unser Handeln bestimmen. Anstatt der «erfahrungsbezogenen» Zeit- und Lebensgestaltung möglichst viel Raum einzuräumen, lassen wir den Anteil an «strukturbezogener» Zeit- und Lebensgestaltung ins Unmenschliche anwachsen (nach Elias — S. 30 ff.).

Als Gegenpole all dieser Fehlentwicklungen, als anzustrebende Ziele einer menschlicheren Gesellschaft sieht Richter folgende Punkte: «Die Verwirklichung des vollen Arbeitsbegriffes in der Ambivalenz zwischen Mühe und schöpferischer Tätigkeit, zwischen Entfremdung und freier Gestaltung, zwischen Arbeit und Spiel; die Verwirklichung eigener Zeitgestaltung und der bewusste Umgang mit der Spannung zwischen präparierter Zeit und Eigenzeit; (...) der Umgang mit den reichen Möglichkeiten der Wahrnehmung in der Erfahrung mit den Dingen und Erscheinungen, mit Situationen und mit Menschen, und die Einübung in die Ambivalenz zwischen Hingabe, Intuition, gelebter Sinnlichkeit und dem notwendigen Mass an Fremd- und Selbstzwängen.» (S. 129)

Mit solchen Haltungen und Wahrnehmungsweisen könne besonders auch die Schule den beschriebenen krisenhaften Störungen entgegentreten. Mehrfach betont Richter, dass der Musikunterricht dabei ein Fach wie jedes andere sei. So fragt er anhand von Postulaten für einen lebendigen Musikunterricht: «Wie aber kann das Fach Musik ein Beispiel für lebendige Schule sein? Zunächst ist nüchtern zu konstatieren: Der Musikunterricht kann es nur und ebensogut wie jedes andere Schulfach. Er kann es nicht besser; Musik kann für die anderen Disziplinen nur in dem Sinne ein Vorbild für lebendige Schule sein, indem es sich auf seine spezifischen

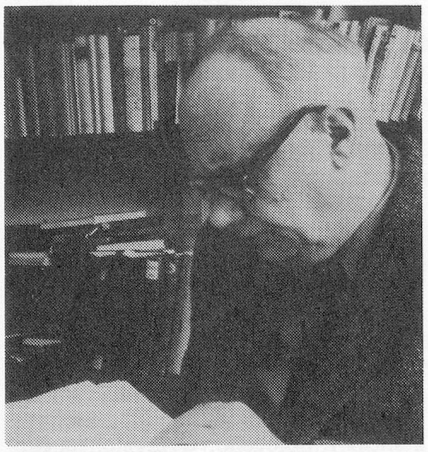
Möglichkeiten, Lebendigkeit zu entfalten und zu gestalten, besinnt und sie wahrnimmt. Diese Verpflichtung hat freilich jedes Schulfach. Ein Ersatz für die mangelnde Lebendigkeit der anderen Fächer, ein Alibi für eine ansonsten unlebendige Schule, kann das Fach Musik gewiss nicht sein.» (S. 76) Alle Fächer sind also gleich zu behandeln, gleich punkto Leistungs- und Entspannungsanspruch, gleich punkto Zusammenwirken von Verstand, Gefühl und Körperlichkeit, gleich punkto «Versetzungsrelevanz» (entweder schafft man die Noten ab oder alle Fächer zählen gleichermassen für die Promotion).
Die vielfach wertvollen Anregungen für eine lebendige Schule und einen lebendigen Musikunterricht können hier nicht referiert werden. Es soll vielmehr auf ihre Realitätsbezogenheit eingegangen werden. So ist der deprimierenden Analyse der sozioökonomischen Wirklichkeit zwar zuzustimmen, Richter nennt aber nicht ihre Ursache, den Kapitalismus. Alle Konzepte dialektischer Formen von Arbeit, Zeitgestaltung und Wahrnehmung bleiben nämlich idealistische Träume, solange nicht gleichzeitig die radikale Änderung der permanent Entfremdung produzierenden kapitalistischen Herrschafts- und Wirtschaftsordnung anvisiert wird. Und die Schule, die Richter verlangt – ein wunderbarer Entwurf, den niemand im Ernst bestreiten kann, wenn es ihm um mehr Menschlichkeit im Leben wie in der Schule geht –, ist nur in der Wechselwirkung der Umgestaltung von ihr und der sozioökonomischen Wirklichkeit möglich.
Der Autor schreibt selbst vom Idealismus seiner Forderungen – schreibt, dass seine Konzeption einer lebendigen Schule, die «die Widersprüche und Spannungen zwischen Schule und Leben, zwischen Alltagsleben und vorgestellter, erhoffter Lebendigkeit . . . zu ihrem eigentlichen Thema macht, . . . unendlich schwer zu verwirklichen» sei (S. 75). Und: «Natürlich kann die Schule die Arbeitswelt und die Arbeitsgesellschaft nicht verändern. Aber es gibt doch Möglichkeiten, im Schulleben und auch im Musikunterricht, den Lebensbereich Arbeit und Arbeitshaltung allmählich zu verändern.» (S. 116) Ja, kann jetzt Schule verändern oder nicht? Utopien sind notwendig, aber wenn sie einen Hauch von Chance haben sollen, müssen sie die politische Wirklichkeit mitdenken. Nie würden Politiker hier und heute eine Schule mit einem Lehrplan zulassen, der «sich aus der gemeinsamen fortschreitenden Arbeit von Schülern und Lehrern stufenweise» entwickelt, mit individueller Zeit- und Organisationsstruktur des Unterrichts, «der sich diesem individuell aus sich selbst weiterentwickelnden Arbeitsplan anpasst». Anstatt kleine Schritte zu fordern, um diese Schule zu verwirklichen; anstatt den Lehrer zum Angelpunkt in ihr zu vergotten (z.B. S. 73, S. 75 f., S. 103 f.); anstatt von einem umfassenden Musikunterricht zu reden und dann doch wiederum das eigene Musizieren als dessen wichtigsten Inhalt zu postulieren, müsste Richter die Perspektive seines differenzierten Schulmodells mitnennen: die Änderung der herrschenden Ordnung, die Wechselwirkung zwischen Schule und Macht. Und auch dann ist die an sich faszinierende Richtersche Schule immer noch in weiter Ferne. Bereits seine minimalen Forderungen an einen heutigen, unter den gegenwärtigen Vorbedingungen organisierten Musikunterricht werden scheitern; sie mögen in Deutschland, wo theoretisch das Fachlehrersystem von unten her gegeben ist, realisierbar sein (?) – in der Schweiz, wo in der Volksschule zum überwiegenden Teil das Klassenlehrer- und das Zehnkämpfersystem dominiert, sind sie schlichtweg elitär. Damit werden aber Richters Gedankengänge nicht hinfällig; sie müssen nur vom Kopf auf die Füsse gestellt werden ! Toni Haefeli

Keine blossen Materialanalysen

Musik, Deutung, Bedeutung. Festschrift für Harry Goldschmidt zum 75. Geburtstag. Herausgegeben von Hanns-Werner Heister und Hartmut Lück
Edition V im Pläne-Verlag, Dortmund 1986

Alle Beiträge des Bändchens, das statt einer Fest- nun unversehens eine Gedenkschrift geworden ist, gehen von einem Musikdenken aus, wie es auch dem verstorbenen Widmungsträger eignete: Musik hat «nicht nur eine ästhetische, sondern auch eine anthropologische Bezugsebene, d.h. eine soziale Funktion» (Volker Blumenthaler). Musik als «sprechende» ist semantisch aufschlüsselbar. Dieser gemeinsame Nenner verhindert, dass die Aufsatzsammlung zu einem Konglomerat von mehr oder weniger Unzusammenhängendem verkommt. Ausserdem sind die 23 Beiträge zu thematischen Blöcken zusammengefasst, deren einzelne Bausteine sich jeweils gegenseitig ergänzen, relativieren oder neu beleuchten.
Auf eine Gedankenskizze zu Harry Goldschmidts analytischem Ansatz von Volker Blumenthal folgt ein Artikel von Manfred Trojahn, in welchem dieser fürs eigene Komponieren eben die Haltung reklamiert, die eine nicht rein formalistische Musikbetrachtung aus dem Werk dann wieder zutage zu fördern vermag: «Vielmehr sollte sich in der Haltung des Komponisten seine Stellungnahme zur Gesellschaft niederschlagen und in der Wahl der musikalischen Mittel dann deutlich werden». Damit ist die Tendenz, die in den folgenden Artikeln waltet, angegeben.
Ein erster Block kreist um Melodram, Operette und Oper, «sprechende» Musik also im vordergründigsten Sinn. Die zwei folgenden Aufsätze gelten der Aneignung musikalischer Tradition durch das Bürgertum im 19. Jahrhundert einerseits, die Arbeiterbewegung im 20. Jahrhundert anderseits. Nahtlos schliessen sich drei rezeptionsgeschichtliche Analysen an (Satie, Musikkultur in den USA, DDR-Musik in der BRD), mündend in zwei Studien zu J.S. Bach und der Frage nach dessen Aktualität.
Der grösste Block bündelt kurze Werkmonographien von Schumanns Klavierphantasie bis zu Henzes 7. Sinfonie. Keiner der Autoren bringt eine blosse Materialanalyse; überall wird die Struktur nach der «Idee» abgeklopft. Die entschlüsselte Botschaft weist dann über den Komponisten hinaus auf dessen gesellschaftliches Umfeld.
Der letzte Themenkomplex wird zusammengehalten durch Person und Werk Hermann Scherchens, dessen Schüler Harry Goldschmidt war. Es werden Ansätze zusammengetragen zu Scherchens noch wenig erforschtem Einfluss auf Komponisten wie Hartmann oder Nono. Das Bändchen schliesst mit einem Verzeichnis der Schriften von Harry Goldschmidt.
Interessant, weil die soziologischen Hintergründe auch unseres heutigen Konzertlebens erhellend, sind Ursula Schneewinds «Anmerkungen zum Musikkonsum im 18. und 19. Jahrhundert». Schneewind gibt einen knappen Abriss über die Entwicklung der bürgerlichen Musikkultur, von den Anfängen im 18. Jahrhundert, wo das Bürgertum im Zeichen einer «Aufsteigermentalität» sich die höfische Musik anzueignen sucht, über die Postulierung einer eigenen Musik, die im Sinne des Gleichheitsgedankens sich an die grosse Menschheit, an alle Schichten, sowohl an Laien wie an Kenner wenden will, bis zur letzten Jahrhundertwende, wo nach dem Wandel vom Citoyen zum Bourgeois der Gleichheitsgedanke und damit auch das Recht auf Teilhabe an der «hohen» Kultur sich nicht mehr auf alle bezieht. «Die Bildungsbürger sehen ihren gesellschaftlichen Einfluss schwinden, sehen sich überflügelt von Industriellen, Handelsunternehmern und Technikern. Dazu kommt, dass das Anwachsen von Arbeiterschaft und Sozialdemokratie als bedrohlich empfunden wird.» Die Kulturdemokraten von einst sind zu Gralshütern geworden. Werner Janks Beitrag über Beethoven und die Wiener Arbeiter-Musikbewegung liest sich nach Schneeweins Aufsatz in etwas verändertem Licht. Die «Aneignung musikalischen Erbes» in den ersten Jahrzehnten unseres Jahrhunderts entpuppt sich so als eine Rückkehr zu den Quellen. An den Gralshütern vorbei wurde damals nach adäquatem Musikverständnis und demokratischer Musizierpraxis gesucht.
Vieles an Ansätzen und Anregungen zu weiterer Forschungstätigkeit bringt die Aufsatzgruppe über die (von Jürg Stenzl im Sinne einer Fragestellung so genannte) «Scherchen-Schule». Hansjörg Pauli sammelt Materialien und Mutmassungen über die politische Hetzkampagne des Rechtsbürgertums gegen Hermann Scherchen im Jahre 1959, die schliesslich zu dessen Rücktritt als Oberleiter des Studio-Orchesters

Beromünster führte. Auch wer mit den übelsten Auswüchsen des kalten Kriegs vertraut ist, wird diese Episode mit Erschrecken und Empörung wiederlesen.
Um dieses Dokument treueidgenössischen Schwachsinns herum gruppieren sich Hanns-Werner Heisters Studie über Karl Amadeus Hartmanns Klaviersonate «27. April 1945», Hanno Parmentiers Aufsatz «Hermann Scherchen, Luigi Nono und die ‹Internationale›», sowie Hartmut Lücks Anmerkungen zu Nonos «La Victoire de Guernica». Der Bezug zu Scherchen ergibt sich aus der kompositorischen Verfahrensweise in den besprochenen Werken. Nono wie Hartmann greifen auf Lieder der Arbeiterbewegung als



Harry Goldschmidt

Rohmaterial zurück. Nun hat ja Scherchen nicht nur einige dieser Lieder aus russischer Kriegsgefangenschaft nach Hause gebracht und mit deutschen Texten versehen, sondern, wie Parmentier meint, geht auch «die Idee, nicht beliebige Intervallstrukturen, sondern – als quasi-rhetorisches Verfahren – die Intervallfolgen vorfindbarer Melodien, präexistentes Material also, für seine Kompositionen zu verwenden», «mit einiger Sicherheit auf Scherchen zurück». Hier wäre, nach Aufarbeitung von Scherchens Nachlass und unter Zuzug weiterer Werke, vermehrt Klarheit zu schaffen.
Leserin und Leser werden von den übrigen Beiträgen diejenigen am wertvollsten finden, zu deren behandeltem Gegenstand (Werk / Komponist) sie eine besondere Affinität verspüren. Die meisten bieten zu Teilaspekten interessante Neuerkenntnisse. Hervorheben möchte ich jedoch noch Jochen Wolffs Aufsatz über die Oper «Der Reitersmann» von Aulis Sallinen. Nicht dass die musikalische Analyse des Werks auch nur annähernd erschöpfend wäre. Interessant für uns Zentraleuropäer sind jedoch die Ausführungen über die politischen und kulturellen Emanzipationsbestrebungen Finnlands seit Ende des letzten Jahrhunderts und die daraus sich ergebenden Konsequenzen für das Vorhandensein oder Nichtvorhandensein einer «Musik-Infrastruktur». Hier ist fast modellhaft zu sehen, wie der Musikbetrieb die musikalische Produktion prägt.

Peter Bitterli

Discussion
Diskussion

Dissonanz und Zwölftonmusik

Betr. Cornelius Schnauber, Perzeption und Apperzeption der Dissonanzen in der zwölftönigen Musik, Dissonanz Nr. 11, S. 4ff.

Es geht mir weniger um Widerspruch zu den Ausführungen von Cornelius Schnauber als um (hier nur aphoristisch zu formulierende) Ergänzungen.
Dissonanzempfinden: 1. Es hängt viel davon ab, wie für die jeweiligen Testpersonen Kon- und Dissonanz definiert werden (schön/hässlich, entspannt/gespannt, stabil/labil, weich/hart o.a.). 2. Es beeinflusst das Konsonanz-Dissonanz-Empfinden in entscheidendem Umfang, in welchem Kontext die Intervalle und Akkorde erklingen, und zwar im Test wie im kompositorischen Zusammenhang. 3. Klangfarbe und Dynamik können die Konsonanz-Dissonanz-Zuordnung stark beeinflussen.
4. Es ist anzunehmen (aber kaum zu beweisen), dass die physikalisch-physiologisch objektiven Kriterien sich nicht nur nicht mit den musikalisch-psychologisch subjektiven Empfindungen decken, sondern ihnen (individuell in grösster, jeder Normierung sich entziehender Vielfalt) widersprechen können (nicht müssen!).
Zwölftonmusik: Es geht m.E. weniger um «Popularität», die auch weniger radikal Neuem versagt blieb, als darum, ob streng zwölftönige Musik überhaupt adäquat gehört werden kann. Ich meine ein Hören, das das kompositionstechnische Verfahren und den klangsinnlichen Effekt (Eindruck) als zusammengehörig (weniger erkennt) als empfindet. Dies aber ist m.E. weder der Fall noch möglich. Vom Komponisten aus: Die jeweilige Wahl einer der 48 Reihengestalten erfolgt nur in seltenen Glücksfällen in bezug auf deren Gesamt, meist jedoch nur in bezug auf deren Beginn. Meistens also unterliegen die letzten Töne der jeweiligen Reihengestalt dem Systemzwang und nicht klanglich oder kombinatorisch gelenkter, freier Verfügung. – Vom Hörer aus: Im Klangverlauf einer Reihe nimmt die Voraussehbarkeit des (der) jeweils nächsten Tones (Töne) fortlaufend ab. Die Hörerwartung wird also weniger enttäuscht, als dass sie überhaupt kein Objekt findet, das mit der Reihentechnik zusammenhängt. Der logische Sog als grammatikalischer Effekt – Inbegriff der funktionalen Dur-Moll-Harmonik – verflacht zum Null-Pegel. Hierin liegt der für den von Vorwissen unbelasteten Hörer entscheidende und einzige Unterschied zwischen konsequent atonaler und streng zwölftöniger Musik.

Peter Benary

Rubrique AMS
Rubrik STV

Solistenpreis des STV 1987

Das Finale des Solistenpreises, welcher dieses Jahr den Tasteninstrumenten und dem Schlagzeug vorbehalten war, fand am 28. und 29. März in der Musik-Akademie Basel statt. Drei Pianisten und zwei Schlagzeuger waren von der Jury für das Finale zugelassen worden. Die Jury setzte sich zusammen aus Jean Balissat, Präsident, Räto Tschupp, Dirigent, im weiteren Janine Lehmann, Klaus Linder und Jürg Wyttenbach für die Tasteninstrumente, sowie Pierre Beboux, Roland Manigley und Harald Glamsch für das Schlagzeug.
Die Jury kann normalerweise einen Preis von 8'000 Franken pro Kategorie zusprechen. Da indessen dieses Jahr die Qualität der Solisten ausserordentlich war, besonders bei den Pianisten, hat die Jury schliesslich beschlossen, zwei Solistenpreise in derselben Höhe an *Marc Pantillon* (Môtiers) und *Käthi Weber* (Bern) zu verleihen. Der Preis für Schlagzeug ging an *Erwin Bucher* (Inwil). *Olivier Perrenoud* bekam einen Preis von 1000 Franken für sein Programm.
Dies war das letzte Mal, dass der Solistenpreis in Basel verliehen wurde. Im nächsten Jahr werden die Prüfungen in Biel stattfinden, und das Finale wird unter der Mitwirkung des Bieler Orchesters stattfinden – ein bemerkenswerter Umstand, denn es ist das erste Mal in der Geschichte des Solistenpreises, dass wir von der Mitwirkung eines Orchesters profitieren können. Die für 1988 vorgesehenen Disziplinen sind *Streicher* und *Gesang*.

Prix de Soliste de l'AMS 1987

Réservée cette année aux claviers et à la percussion, la finale du Prix de Soliste s'est déroulée les 28 et 29 mars à la Musik-Akademie de Bâle. Trois pianistes et deux percussionnistes avaient été retenus par le jury qui se composait de Jean Balissat, président, Räto Tschupp, chef d'orchestre ainsi que de Janine Lehmann, Klaus Linder, Jürg Wyttenbach, pour les claviers et de Pierre Béboux, Roland Manigley, Harald Glamsch, pour la percussion.
Le jury, normalement, avait la possibilité d'attribuer un prix de 8000 francs par catégorie. Il s'est pourtant trouvé cette année devant des solistes d'une qualité tout à fait exceptionnelle, en particulier au niveau des pianistes, et il a finalement décidé d'attribuer deux Prix de Soliste d'un même montant à la pianiste *Käthi Weber* de Berne et au pianiste *Marc Pantillon* de Môtiers. Quant au Prix de percussion il est revenu à *Erwin Bucher* de Inwil. *Olivier Perrenoud,* pour