

<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>	14
<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>**

# Comptes rendus

## Berichte

zeichnet, die Bläzersoli hinreissend, die innere Dynamisierung, Phrasierung und Artikulation in jedem Moment unglaublich nuanciert.

Die Lösung ökonomischer Probleme darf – da sind sich alle einig – nicht dazu führen, die Grundsätze der musikalischen Arbeit und den in der «Posthorn»-Serenade erreichten Standard zu verwässern. Gegenüber Agenturinteressen ist die «Serenata» deshalb schwerhörig, und «Charter»-Angebote durch Chöre u.a. werden nur angenommen, wenn die musikalische Qualität gewährleistet ist und die Selbständigkeit gewahrt bleibt. Dazu gehört das Probenbudget: Unter zehn Proben (fünf Register-, fünf Gesamtproben) für einen Konzertzyklus machen's die «Serenata»-Leute nicht. Und: Die «Serenata Basel» ist und bleibt ein Kammerorchester!

### Drei Modelle

Die Bandbreite jugendlicher Orchesterkultur ist also gross, die Modelle für die Rettung der Orchester von unten, durch die Mitglieder, sind vielfältig. Eine Violinistin, die in allen drei porträtierten Ensembles mitspielt(e), charakterisiert sie so: In der «Philharmonischen Werkstatt» wird am effizientesten, gewissenhaftesten (und ohne Gage) gearbeitet. Die Atmosphäre im Orchester ist wegen der hierarchischen Gliederung etwas gespannt. In der «Sinfonietta» gibt es viel zu tun und einiges zu verdienen. Das Orchester ist selbstverwaltet, alternativ in Gesinnung und Programmierung, die Stimmung locker. Es gibt im Orchester und bei den Dirigenten relativ viele Wechsel, was die Kontinuität der musikalischen Arbeit erschwert. Am weitestgehenden ist die Selbstverwaltung in der «Serenata». Die Mitsprache erstreckt sich sogar auf Fragen der Interpretation. Das macht das Proben zwar oft mühsam und scheinbar unwirtschaftlich. Es wird aber auch hier genau gearbeitet, und der grössere Zeitaufwand wird abgegolten durch die angenehmste Atmosphäre der drei Ensembles. In der «Serenata» sei es ihr am wohlsten, sagt meine Gewährsmutter, die Identifizierung mit dem Orchester am grössten.

Orchestrale Mitbestimmung und Selbstverwaltung stimulieren zu engagiertem orchestralem Spiel. Gilt dieser Konnex nur bei idealistischer Basis, oder kann er bei ökonomischer Sicherstellung erhalten bleiben? Die Antwort auf diese Fragestellung wird auch die Zukunft der Berufsorchester bestimmen.

Toni Haefeli

<sup>1</sup> Fred van der Kooij, Das Orchester als Klangfabrik, Tages-Anzeiger-Magazin, 16.6.1984, S. 23. Französisch in Dissonanz Nr. 9 / August 1986, S. 9ff.

<sup>2</sup> Orchester, die nicht von unten, von Spielenden gegründet wurden, sondern von Dirigenten ohne Orchester (siehe z.B. das «Symphonische Orchester Zürich», das sich kürzlich zwar Elemente der Orchesterselbstverwaltung gegeben hat, aber nur Gastdirigenten und nicht auch den Chefdirigenten qualifizieren darf), werden hier nicht berücksichtigt.

<sup>3</sup> Programmheft 1987 – ausser dem letzten zitierten Satz, der aus einer Pressenotiz stammt.

<sup>4</sup> Programmheft 14.6.1987 (?), Stadtcasino Basel.

<sup>5</sup> Diese drei gaben mir in einem Gespräch Auskunft über ihr Orchester.

gleichnamigen Stücken aus Heinz Hollingers *Scardanelli-Zyklus*. Eine programmatiche Idee lässt sich für jedes der sieben Musikforum-Konzerte ausmachen, sei es die Konfrontation von Ravel und Debussy mit Varèse, die Kombination von Echt-Fragmentarschem mit Fragwürdig-Vollendetem bei Mozart, oder – im ersten Konzert, das am 25. September stattfand – die Präsentation sowjetischer Musik.

Dass es den Veranstaltern mit den programmatichen Ideen ernst ist (im Gegensatz zur Alibi-Funktion der Leitthemen bei den Zürcher und Luzerner Festwochen), zeigt auch die Einrichtung von Vorkonzerten jeweils von 18.15–19.00, die das Thema vertiefen oder von einer andern Seite beleuchten. Die grösste Entdeckung war für mich gerade im Vorkonzert zu machen, wo zwischen *Hymnus I, II und IV* von Alfred Schnittke Schostakowitschs *Satiren op. 109* und die *Zeitungannoncen op. 21* von Alexander Mossolow aufgeführt wurden (mit Nora Tiedcke, Sopran und dem ausgezeichneten Jürg Henneberger, Klavier und Leitung). Der 1900 geborene Mossolow gehört zu jener Generation sowjetischer Künstler, die der neuen Zeit nach der Oktoberrevolution in Inhalt und Form adäquaten Ausdruck zu schaffen suchten. Das Ende dieser Ansätze unter Stalin ist bekannt; seine fatalen Folgen für die sowjetische Musik auch. Die offiziellen Maximen der Volkstümlichkeit haben auch im Schaffen jener Komponisten, die ihnen nicht folgten, Spuren hinterlassen und sei es im Sinne eines schlechten Gegenbeis: daran liess der dumpfe Mystizismus von Schnittkes *Hymnen* denken. Schnittke kultiviert – etwa im Hineinlauschen in die Obertöne von Violoncello und Kontrabass im *Hymnus II* – den Klang an sich, ohne indessen (wie etwa Scelsi in seinen besten Stücken) zu wirklich faszinierenden Klangkombinationen zu gelangen. Es ist Kitsch der esoterischen Art. Da weht in Mossolows *Zeitungannoncen* doch ein ganz anderer Wind. Fast zur selben Zeit wie Eislers *Inserat-Vertonungen* entstanden (1926), nehmen sie Spiesser aufs Korn, die sich als Verkäufer von Blutegeln oder als Rattefänger mit Kammerjägerpraxis anpreisen. Solch prosaische Texte zwingen geradezu zu einer Abkehr von traditioneller lyrisch-psychologischer Vertonung. Statt die Worte umzusetzen, hebt die Musik die hinter den Anzeigen steckende Börnertheit hervor, gar nicht ironisch, sondern kalt und bissig, ganz anders jedenfalls als Schostakowitsch in seinen späten *Satiren*, die über die «Lustigkeit» von Kabarettmusik nicht hinauskommen. Hier war jedenfalls zu ahnen, was es an sowjetischer Musik noch alles zu entdecken gibt, bzw. was der sowjetischen Musik durch den Stalinismus abhanden gekommen ist.

Auch im Hauptprogramm wurde zahmer Schostakowitsch vorgeführt. Seine *Kammersinfonie op. 110a* ist gewiss «eindrucksvoll», wenn man bereit ist, Musik des 20. Jahrhunderts in den semantischen Kategorien des 18. zu

hören, wo verminderte Septakkorde für Schmerz und Fugen für Erhabenheit stehen. Problematisch war auch das «*Offertorium*» genannte Violinkonzert (1983) von Sofia Gubaidulina: es gehört – wenngleich handwerklich weniger perfekt – mit Ligetis Klavierkonzert und Lutoslawskis «Chain II» zu den Versuchen, eine Gattung wiederzubeleben, die eigentlich schon in Schönbergs beiden Solokonzerten nur noch als Nostalgie zu goutieren war und nun so tut, als gäbe sie es wirklich. Die Stücke gibt es, weil es einen Musikbetrieb gibt, der sie gebrauchen kann und weil es Solisten gibt, die sie exzellent vortragen, wie in diesem Fall Gidon Kremer, der seine Geigenkunst in all ihren Facetten demonstrierten konnte. Die Solopartie ist äusserst virtuos und reich an «Kadenzen»; von den Klangeffekten des Sinfonieorchesters wird reichlich und bedenkenlos Gebrauch gemacht. Vom *Geist* der Weberschen Bach-Bearbeitung, von der das Stück ausgeht, blieb jedenfalls so wenig übrig wie vom Ricercar-Thema selbst, das im Verlauf der Komposition aufgelöst bzw. in sein Gegen teil verkehrt wird. Mit Bach-Webers *Ricercare a 6*, zu dem die beiden sowjetischen Kompositionen affektiv bzw. thematisch in Beziehung stehen, eröffnete das Basler Sinfonie-Orchester unter der Leitung von Dennis Russell Davies dieses erste Konzert des Basler Musikforums.

Christoph Keller

## Ohne Mentoren

Davos: «Young Artists in Concert»

Das Aufkommen von Formationen nach dem Modell der «Jungen Deutschen Philharmonie», die entschieden motivierter, spontaner und unvoreingennommener als die etablierten Sinfonieorchester musizieren, hat in den letzten Jahren für einen frischen Wind im internationalen Konzertleben gesorgt (vgl. den Aufsatz von Toni Haefeli in dieser Nummer: «Die Rettung des Orchesters von unten»). In der Kammermusik jedoch sind derlei Ansätze zur Verjüngung und zu einer Musizierhaltung, die mehr auf individueller Spiel lust als auf institutionellen Zwängen beruht, noch eher selten anzutreffen. Zu den erfreulichen Ausnahmen gehört das internationale Musikfestival in Davos, das unter dem Motto «Young Artists in Concert» in diesem Sommer nun bereits zum zweiten Mal stattgefunden hat. Als Künstlerfestival ist es etwa vergleichbar mit Lockenhaus. Doch in Davos treten fast ausschliesslich junge und sehr junge Musiker auf, und vor allem: sie machen ihr Festival selbst, ohne Mentoren und Berühmtheiten als Leitfiguren. Zehn Tage lang kann man hier hochbegabte Nachwuchsmusiker in stets wechselnden Kammermusikbesetzungen hören und spannende Vermutungen darüber anstellen, wem von

ihnen man in fünf Jahren bei welchem «grossen» Festival wieder begegnen wird. Motor des aussergewöhnlichen Unternehmens, das vom Davoser Verkehrsverein unterstützt wird, ist der 26jährige Geiger Michael Haefliger. Er zeichnete nicht nur für Programm und Organisation verantwortlich, sondern trat obendrein als Interpret auf eindrucksvolle Weise in Erscheinung. Die anderthalb Dutzend Solisten aus Kanada, den USA, der Sowjetunion, der Schweiz, der Bundesrepublik Deutschland und Jugoslawien, die er nach Davos einlud, waren teils ehemalige Studienkollegen von der Juilliard School, teils Musiker, die er bei anderer Gelegenheit kennengelernt hat.

Gearbeitet wurde hart, aber offensichtlich ungestresst, mit viel Hingabe und ebenso viel Vergnügen. Das gute Klima schlug hörbar auf die Konzerte durch und bescherte den Zuhörern eine Reihe hervorragender Aufführungen. Der Bogen spannte sich von Schuberts Forellenquintett bis zum Zeitgenössischen. Als «Composer in Residence» war der 52jährige Rolf Urs Ringger nach Davos eingeladen worden. Der Zürcher Komponist, der sich auch als Dirigent und schlagfertiger Gesprächspartner präsentierte, erwies sich als raffinierter postmoderner Eklektiker, der nachwebersches Strukturdenken und impressionistischen Klangensualismus zu sehr persönlichen Klangbildern zu amalgamieren versteht – ein Einzelgänger, der trotz seines Ästhetentums das Publikum nicht aus den Augen verliert. Das klingende Komponistenporträt, das das Festivalprogramm wie ein roter Faden durchzog, kulminierte in drei Uraufführungen. Erstmals zu hören waren nun die Kammerkantate «Memories II» (1987) mit der Mezzosopranistin Hedwig Fassbender, eine elegische Hymne auf das ewig untergehende Venedig, und die stimmungsvollen «Nocturnal Bells» (1986) für Flöte und Klavier. Dazu kam eine neue Instrumentierung von fünf Morgenstern-Liedern aus Ringgers Jünglingsjahren, die ebenso wie die kammermusikalische Bearbeitung der fünf Schoeck-Lieder aus «Das stille Leuchten» (1974) den subtilen Umgang des Komponisten mit Klangfarbenvaleurs zeigte (Tenor: Jürg Dürrmüller).

Die «Invocations alternées» (1979/80), in denen sich ostinate und motivisch freie Elemente spannungsreich aneinander reiben, wurden vorge tragen vom Carmina-Quartett – dem einzigen festen Ensemble dieses Festivals –, das hier und in Quartetten von Schubert und Bartók durch vorzügliches Ensemblespiel, technische Brillanz und stilistische Vielseitigkeit beeindruckte. Frisches und spannungsvolles Musizieren herrschte vor und verlieh den Konzerten alle Merkmale eines Gegenentwurfs zum üblichen Routinebetrieb. Wenn auch durch konventionelle Äusserlichkeiten wie den Frackzwang manches wieder zurückgenommen wurde von der ungezwungenen, manchmal sogar familiären Atmosphäre dieses Fe-

stivals, so wurde doch wieder einmal sinnfällig, dass es auf sehr hohem musikalischem Niveau eben auch anders geht als bei den etablierten Konzertreihen. Die Harmonie langjährig aufeinander eingespielter Kammermusikvereinigungen wird zwar in zwei Wochen Proben nicht erreicht, und die Konzertprogramme mögen in manchen Details von erfahrenen Profis noch gekonnt serviert werden. Doch das alles wird wettgemacht durch inspiriertes und überaus spontanes Spiel. Ein Programm, des Bekannten und Unbekannten aus der Vergangenheit auf intelligente Weise zu exponierten Werken der Gegenwart in Beziehung setzt, und das alles mit jungen Spitzenbegabungen, die sich spielend als Kammermusikpartner verständigen können: wird diese Konzeption konsequent durch gehalten, so braucht das Festival um internationale Anerkennung nicht zu bangen. Seine Attraktivität zumal für das anspruchsvollere Publikum wird in dem Masse wachsen, wie die Standardisierung des in den grossen Sälen Gebotenen zunimmt.

Max Nyffeler

## N eues von der Frauenmusikszen

Aarau: Eröffnung eines Noten- und Dokumentationsarchivs

Im September lud das Frauenmusik Forum zur Eröffnung des von ihm zusammengestellten Noten- und Dokumentationsarchivs ein. Das in der Schweiz einmalige Archiv befindet sich im Musikhaus Pastorini, Aarau, wo ihm in den Kellerräumen einige Regale zur Verfügung gestellt wurden. Eine kurze Einführung durch Sigrun Schmidt, Präsidentin des Frauenmusik-Forums, und die musikalische Umrahmung mit der Harfenistin Xenia Schindler würdigten den Anlass in angemessenem Rahmen. Zweck des Archives ist, die «vergessene» Musik von Komponistinnen der Vergangenheit für die Öffentlichkeit zugänglich zu machen und die Werke von Komponistinnen unserer Zeit zu fördern. Mit diversen Notenausgaben, Tonaufnahmen, Büchern, Literaturhinweisen und Werkverzeichnissen informiert das Archiv ausführlich über das Schaffen komponierender Frauen, wobei der Schwerpunkt auf das Werk von Schweizer Komponistinnen gelegt wird.

In ihrer Ansprache erläuterte Sigrun Schmidt kurz die Systematik des Archivaufbaus, die sich primär an der Instrumentalbesetzung orientiert und darin chronologisch geordnet ist. Zu ihrer persönlichen Freude konnte sie auch auf etliche Neuerscheinungen hinweisen, so auf den Sammelband «CH-Piano», der zeitgenössische Schweizer Klaviermusik für den Unterricht zugänglich macht und in welchem auch mehrere Komponistinnen vertreten sind. Mit Neuerscheinungen im Bereich

von Büchern, Katalogen und Noten hat sich vor allem der Furore-Verlag hervorgetan, der damit umfassend über die Situation und das Werk von Komponistinnen informiert. Klaviermusik von Clara Schumann und Fanny Hensel-Mendelssohn hat der Henle-Verlag in zwei Auswahlbänden neu aufgelegt. Diese erfreuliche Bilanz bestätige die langjährigen Bemühungen des Frauenmusik-Forums, so Sigrun Schmidt.

Eine erste Durchsicht des nun frei zugänglichen Notenmaterials zeigt folgende Bilanz: am besten vertreten ist das Lied mit Klavierbegleitung und die Klaviermusik für zwei und vier Hände. Als interessante Fundgrube könnte sich das Archiv aber vor allem im kammermusikalischen Bereich erweisen, wo Holzbläserbesetzungen und vor allem Streichquartette erstaunlich zahlreich vertreten sind. Hinsichtlich Chormusik hat sich herausgestellt, dass sich eine genauere Ansicht der Werke für Frauen- und gemischten Chor insofern lohnt, als vor allem die Literatur für Frauenchöre allgemein eher spärlich ist.

Das Archiv ist nicht als öffentliche Leihbibliothek gedacht. Interessierte Personen können an Ort und Stelle Einsicht nehmen. Grundsätzlich wird kein Material ausgeliehen oder versandt (Ausnahmen sind aber nach Absprache möglich). Werke, die im Handel erhältlich sind, können im Archiv als Belegexemplare eingesehen und über den Musikalienhandel bestellt werden; vergriffene Musikalien dürfen kopiert werden.

Das vielseitigen Wünschen entsprechende Archiv hat nun endlich einen Ort gefunden. Es macht noch einen eher zufällig zusammengestellten Eindruck und muss künftig systematisch ergänzt werden. Wichtig aber ist, dass nun endlich ein Archiv vorhanden ist, wo der bis jetzt stark gefährdete Nachlass verstorbenen Komponistinnen aufgefangen werden kann.

(Adresse des Archivs: Noten- und Dokumentationsarchiv FMF, c/o Musikhaus Pastorini, z.Hd.v.Frau S. Schmidt, Kasinostr. 25, 5000 Aarau, Telefon 064 / 22 11 60; Öffnungszeiten: Donnerstag bis Samstag, zu normalen Ladenzeiten.)

Sibylle Ehrismann

## O pera postuma?

Ascona: Prima esecuzione di «Il mattino dopo» di Francesco Hoch

Il concerto del 18 settembre tenuto dall'Orchestra della Radiotelevisione della Svizzera italiana diretta da Marc Andreae alle Settimane Musicali di Ascona, che ha avuto come protagonista giustamente acclamato l'intramontabile Claudio Arrau, era riservato anche a una prima esecuzione. Da tempo ormai il festival asconese usa marcare il suo ruolo di promozione culturale commissionando ogni anno un brano sinfonico a un compositore svizzero. Per la 42.esima edizione l'incarico è toccato a

un ticinese, Francesco Hoch, la cui notorietà si pone tuttavia già anche fuori dei confini cantonali e il quale, soprattutto con la nuova composizione presentata (*Il mattino dopo*), manifesta un grado di maturità e un patrimonio di conoscenze che consentono di riconoscergli un profilo globale e di situarne il bilancio di creatività a pieno diritto nel contesto contemporaneo internazionale.

Paradossalmente Francesco Hoch si è presentato ad Ascona con una composizione che, nelle dichiarazioni, più che una tappa risolutiva chiamata positivamente a gettare le basi di traguardi a venire, fa pensare al capitolo finale destinato ad esaurire ogni possibilità di esperienza: «Considero *Il mattino dopo* come la seconda delle mie *opere postume* che riflette sulle passate preoccupazioni composite sia dell'avanguardia che del successivo postmoderno, ormai dall'al di là, dopo la loro morte avvenuta per dissoluzione progressiva». In realtà ci troviamo di fronte a un atteggiamento che, se nell'opera (come vedremo) segna il congedo dalla stagione dell'avanguardia, nell'*habitus* mentale che inquadra l'atteggiamento definitorio del proprio ruolo reca ancora vistose tracce di quella cruciale esperienza.

Uno dei caratteri principali dell'avanguardia (quella del dopoguerra più che di quella storica) da una parte è l'azione esercitata a livello di «musica reservata» (di musica a circolo chiuso di frequentatori) e dall'altra (conseguentemente) la predeterminazione della propria funzione, nel senso di anticipare essa l'intervento della critica formulando a priori i propri programmi, sottraendone la logica (o pretendendolo) al risultato della dialettica della comunicazione. Prendiamo il caso di Hoch, per non scostarcene troppo. Il compositore ticinese ha recentemente proposto un florilegio di sue composizioni cameristiche in un concerto monografico ripercorrente i suoi cicli evolutivi, designati come periodo della «musica figurale» (1975–80), degli «ostinati variabili» (1980–83), del «tempo della dissoluzione» (1983–85). A prima vista si tratterebbe di accettare o di rifiutare tale classificazione, com'è avvenuto e avviene ancora per le cosiddette tre maniere beethoveniane. Sennonché nel caso di Beethoven non fu il compositore a dettare la formula interpretativa del proprio arco creativo bensì un critico, il von Lenz (*Beethoven et ses trois styles*, 1854), il quale non avrebbe avuto fortuna se non si fosse trovato in corrispondenza con una generale presa di coscienza del fenomeno destinata con ciò a fare storia. Nella musica d'avanguardia la critica è tendenzialmente esautorata, essendo per lo più chiamata a sorreggere apologicamente le teorie composite dei creatori. Una vera dialettica è tendenzialmente evitata poiché esigerebbe una messa in questione permanente a livello di confronto diretto col pubblico che il carattere criptico, esclusivistico, dell'avanguardia non ammette. Del problema ci si avvede soprattutto oggi, con la fine delle ricerche di tipo radicale e con la ri-

presa di contatto con la tradizione e con le istituzioni che ne sono depositarie: il passaggio dai festival specialistici ai normali concerti non poteva non porre il problema dell'impatto sul pubblico generico.

Hoch, teoricamente, si pone questo problema ma lo vive ancora a livello privato di linguaggio (dissoluzione di tecniche composite praticate in precedenza e sbocco in una situazione che, per quanto «postuma», cioè spaziente in modo lato sul vasto orizzonte delle esperienze precedenti, rimane circoscritta al senso di un'autobiografia, personale): segno che il vezzo e le manie autoclassificatorie dell'avanguardia sono dure da smettere. Nella prassi di Hoch credo proprio invece che il problema, oltre ad essere stato posto, sia anche stato superato. *Il mattino dopo*, che il suo autore chiama «opera postuma» (volta all'esame del passato e non più del futuro, nella condizione imposta dell'autoanalisi, per non dire dell'autopsia), è una composizione perfettamente decifrabile all'ascolto, in cui è facile individuare un che di programmatico (di manifesto dell'«opera postuma»), ma che ne oltrepassa lo stadio immediatamente in struttura che si regge per facoltà di significare qualcosa immediatamente all'ascolto, addirittura in termini di musica d'atmosfera (ci si conceda il termine che certamente scandalizzerebbe Hoch per il suo porsi agli antipodi della scelta sostanzialmente intellettuale, da sempre, del suo far musica).

L'assunto programmatico è evidente nell'avvio «informale» della composizione, nell'inserimento delle «figure» di tromba su questo tessuto tortuosamente divagante, nell'emergere della citazione brahmsiana mirante a creare la distanza storica, e forse anche nel carattere funebre delle ultime battute (liturgia della morte di una maniera di concepire la musica): l'evocazione in prospettiva dei suoi tre e più stilli vi è fin troppo evidente. Fin qui non si tratta però nient'altro che di un epifenomeno, tanto quanto lo sono (mi si scusi di scordare un colosso) le «inorganiche» battute d'introduzione della *Creazione* di Haydn dettate dalla necessità di rappresentare la materia non ancora plasmata dalle mani di dio ma, al di là dello scopo illustrativo, straordinarie come invenzione e capacità della struttura compositiva tradizionale dell'ouverture di modificarsi allo scopo di accoglierla.

Allo stesso modo ciò che convince in *Il mattino dopo* non è tanto il valore didascalico di tale linea di discorso bensì l'«invenzione» a cui dà luogo, invenzione che le precedenti pagine di Hoch avevano sempre tenuto in purgatorio, nel castigo inflitto dall'avanguardia all'espressione per essersi essa concessi troppi abusi in passato. Pura invenzione è l'episodio di estrema rarefazione con movimenti distinti (quasi di risposta) di strumenti appaiati, traccianti nello spazio acustico punti focali in ricca prospettiva d'ascolto. Invenzione è la riscoperta del crescendo a fine drammatico culminante in suoni sopraccutti e nel clan-

gore del tamtam, della cui «pacchiana» sonorità Hoch non si cura, ed è giusto che non se ne curi in un progetto chiamato a ristabilire con l'ascoltatore quel minimo d'intesa atto a garantire funzionalità alla restaurata comunicazione. Delle «ipotesi composite» rimane il fantasma, una semplice impronta in un passaggio che non è più solo tessuto di suoni, ma che si delinea immaginificamente come rappresentazione vera e propria di uno stato del sentire. Gli echi catacombali costituenti l'ultimo episodio della composizione, il peso specifico dei registri bassi della compagnia dei fiati introducenti la dimensione oracolare ripescata da memorie gluckiane, siano o non siano l'orazione funebre celebrata sulla tomba del radicalismo linguistico, ristabiliscono il confronto con la drammaturgia per immagini tipica del poema sinfonico. Dalla gelosa autonomia dei suoni si passa quindi al loro traslato, alla riscoperta della loro sostanza metaforica che Hoch rivitalizza ormai senza pudore, al limite della teatralità come appare nella conclusione interamente affidata ai rintocchi di timpano, organizzati in tanto semplice quanto fatale scansione.

Ciò che è essenziale è la misura, il grado a cui sia lecito spingere tale processo di riconversione. Per quanto nel caso di Hoch tale processo appaia come una mossa a sorpresa, repentina, l'autocontrollo garantisce un equilibrio in grado di scoraggiare le cadute di gusto e la platealità, sempre in agguato nelle pieghe del postmoderno. Il modo in cui egli sottomette la citazione brahmsiana ne è il segno esteriore. Che poi il compositore, dopo tale e fondamentale svolta, ritenga che «il silenzio si impone» (lasciando presagire, se non proprio l'aporia, almeno una pausa di riflessione), glielo lasciamo credere. Noi riteniamo piuttosto che su questa basi possa invece rinascere un bisogno più intenso di comunicazione e quindi lo stimolo ad incrementare le capacità di prospettiva creativa. Degna di nota è risultata la prestazione dell'Orchestra della Radiotelevisione della Svizzera italiana, plasmata dalla mano ferma di Marc Andreea ormai accreditato come direttore di prima linea nell'interpretazione del repertorio contemporaneo.

Carlo Piccardi

## L a musica sovietica oggi

Lugano: Concerti dell'Ensemble dei solisti del Teatro Bolscioi

In epoca di «glasnost» e di «perestroika» cosa sta diventando l'arte sovietica? E' una domanda sicuramente meno pressante rispetto alle aspettative che in quel paese riguardano la vita politica, sociale ed economica, ma che probabilmente tocca un nodo importante e cruciale di quel contesto, nel senso che le spinte al rinnovamento in campo artistico in URSS da sempre sono state il banco di prova dell'abilità del sistema di

mantenere la sua capacità di predeterminare le idee e i comportamenti e di esercitarvi a posteriori il controllo. E' anche infatti sull'onda di quelle spinte se la riforma gorbacioviana ha potuto prendere piede ed imporsi, spinte provenienti da lontano, causa più che risultato di una situazione attuale ancora incerta sulle prospettive e sulle vie da battere ma sicuramente pervenuta ad un traguardo che segna il recupero delle idee più feconde della modernità. Particolare significato, e non semplice occasione di contatto con una realtà periferica della cultura, hanno assunto i due concerti tenuti a Lugano il 19 e il 20 settembre dall'Ensemble dei solisti del Teatro Bolscioi per il ciclo di *Oggimusica*, preceduti il 18 settembre da una loro apparizione pubblica allo Studio Radio di Zurigo per l'organizzazione *Pro Musica*, dedicati a «La musica sovietica oggi: le due ultime generazioni».

Già ci pare sintomatico che, all'ombra di un teatro d'opera-museo (esclusivamente e staticamente consacrato alla conservazione dei valori musicali tradizionali) sia sorto un gruppo votato a un'azione orientata in senso esattamente contrario, alla valorizzazione delle nuove tendenze e alla rivalutazione di esperienze trascorse, fino a poco tempo fa in odore di eresia, come gli autori «neo-oggettivistici» degli anni venti (Mosolov, Popov, Zhivotov, ecc.). Inoltre il gruppo, animato e stabilmente diretto da Aleksandr Lazarev, svolge pure una funzione guida di veicolo della produzione contemporanea occidentale propagando in URSS Xenakis, Berio, Ligeti, Stockhausen, ecc. Il punto focale della sua attività rimane però la diffusione della musica sovietica d'oggi in un rapporto fecondo e reattivo con i compositori viventi di cui l'Ensemble assicura numerose e regolari prime esecuzioni. In questa veste li abbiamo ascoltati a Lugano in due estesi programmi che presentavano una dozzina abbondante di autori. Vi erano rappresentati i pionieri della «nuova musica» sovietica (Denisov, Silvestrov, Schnittke), coloro che da tempo esercitano la funzione di ponte con l'avanguardia occidentale. La scelta delle opere era tuttavia caduta su composizioni recenti rivelanti non solo il loro allineamento con i portati estetici a cui siamo avvezzi alle nostre latitudini, ma soprattutto l'apertura al postmoderno con liberazione di pulsioni e di un immaginario sonoro di ricchezza e varietà sorprendenti.

Nella *Sinfonia da camera* (1982) di Edison Denisov (\*1929) è celebrato il recupero della trasparenza tematica, della tendenza al cantabile e all'appassionato straboccati a volte in gesti enfatici che, nulla toccando alla sostanza linguisticamente evoluta del lavoro, culmina in momenti di *climax* riconoscibili come «grussi» per l'estrema esasperazione. In virtù della stessa *Steigerungstechnik*, ma in termini più scopertamente «neoromantici», si regge *Music for 12* (1986) di Elena Firsova che ritrova l'identità russa nella luminosità armonico-timbrica di provenienza skriabiniana.

Volute melodiche sospensive fedelmente ricalcate sulla retorica pianistica di Skriabin vengono filigranate fino a subire un processo di decomposizione in un frammentismo che ritrova l'unità nell'iridescenza dei colori strumentali, da cui emergono in coda liquidi suoni di celesta e la tenue ed estenuata linea del violino solo.

Non poco in questi concerti abbiamo sentito di sonorità «celestiale»: l'*Amoro-so* (1986) di Nicolai Korndorf (\*1947) ad esempio, come continua tensione verso il senso traslato del suono nella riscoperta della funzione simbolistica dell'arpa, pezzo peraltro organizzato secondo il principio dell'ostinato perpetuo tipico della tradizione russa. La stessa trasfigurante astrattezza esornativa dell'arpa, combinata con la dimensione panica del flauto e la ripetitività ipnotica del discorso in auscultazione di risonanze «stellari» (da sottolineare le vibrazioni inedite e l'effetto di sordino prodotto da un semplice foglio di carta fatto scorrere tra le corde dell'arpa) in *The Garden of the Joy and Sorrow* di Sofia Gubaidulina (\*1931), riporta alle matrici simboliche, così come *Warum?* (1986) di Vladislav Shut (\*1941) nell'evocazione del fantasma di Schumann tra esotismi inefabili, o come *Postludium* (1982) di Valentin Silvestrov (\*1937) tra distillati di romanticismo lirico che non disdegna gli arabeschi perlati del pianoforte e l'arco patetico tracciato dall'empito melodico del violino.

Altro aspetto dell'identità russa è quello della dimensione contadina tradizionale, presente nella *Danza di Novgorod* (1980) di Serghei Slonimski (\*1932) la cui strumentazione, fatta di sonorità taglienti e vigorose, e i cui ritmi sghembi sono specchio della rilettura del giovane Stravinsky. Riferimenti a quel mondo archetipico non mancano nemmeno in Alfred Schnittke (\*1934) che nei concerti luganesi ha fatto la parte del leone con più brani, tutti volti, per capacità di spersonalizzazione e di affrontare la realtà del composito, a sollecitare le valenze immaginifiche e teatralizzanti del discorso musicale. Le *Tre scene* per soprano e gruppo strumentale risultano formalmente motivate dalla semplice organizzazione delle immagini musicali. Il rintocco di campana lungamente ribattuto dal vibrafono è infatti qualcosa di più del procedimento minimale a cui sembra far riferimento: è un termine a cui la voce del soprano in lontananza si confronta in un tracciato di rapporti sonori nello spazio delineanti una scena propriamente rappresentata, così come il valzer o la marcia funebre successivi di impianto dichiaratamente *naïf*, ma dove la continua presenza campanaria del vibrafono e gli svagati inserti del violino agiscono in funzione straniante, con esito surreale che ci riporta alla memoria dell'atmosfera allucinata dei quadri di Chagall. La dimensione dello straniamento, qualcosa che va oltre l'ironia, è una componente fondamentale della personalità di Schnittke che, con maggiore o minore evidenza, si manifesta in tutte le pieghe della sua musica. Palese-

mente la si può individuare in *Mo-zart*, che recupera un originale frammento mozartiano di musica per pantomima per filtrare il grottesco esilarante dei *Dorfmusikanten*, mentre in *Tango polyphonique* i tic di maniera sfilano in ordine completo in una scrittura che per viene tuttavia a gradi tali di complicazione da trasformare il richiamo alla danza in vivisezione del suo meccanismo adescente. Nei *Tre madrigali* per soprano e gruppo strumentale il processo di straniamento è più nascosto ma non meno agente, metamorfizzando il proprio con lo stile di canzone francese dapprima e con i caricati tratti viennesi di Alban Berg poi, in due episodi che altrettante lingue originali (francese e tedesco) situano a distanza.

La parte più densa di novità dei due concerti era rappresentata dai compositori provenienti dalle repubbliche caucasiche, in fase di assimilazione dell'estetica musicale contemporanea senza venir meno alla forte spinta che il folclore vitale del proprio paese vi esercita. Il modalismo rimane il punto di partenza in *Towen* (arte magica) dell'armeno Tigran Mansurian (\*1938), dove la dimensione di melopea circolarmente distribuita tra gli strumenti a fiato conserva un coefficiente di arcaicità anche in situazioni esposte a soluzioni grammaticali modernissime, di addensamenti sonori informali e di organizzazione strutturale della dissonanza. Un altro armeno, Martun Israeliyan (\*1938), ha composto *Capriccio* (1982) che dal patrimonio musicale nazionale toglie la quintessenza, le cellule di seconda che, distribuite a contrappunto negli strumenti ad arco, amplificano l'accento lamentoso in una nozione di frenodia universale. Un terzo armeno, Ashot Sograbian (\*1945), in *Serenade* per tredici musicisti (1982) agisce a partire da altrettanti basilari elementi: appoggiature ed inflessioni della propria etnofonia sono trasformati in incisi che, oltre ad essere strutturati in un quadro di riferimento che li riconosce come compatibili con i portati del moderno «informale», mantengono tutta la carica del significato originale contribuendo col loro senso alla grande tensione drammatica che innerva questa ragguardevole pagina. Un confronto si impone tra questa tendenza e le operazioni ormai da anni condotte in Polonia da Zygmunt Krauze sulla base della realtà sonora folclorica, a dimostrazione che l'esemplarità del lavoro di Bartok e di Kodaly per le nazioni di cultura periferica non ha ancora finito di dare frutti, anche se c'è chi fa eccezione, come è il caso di Faradj Karaev (\*1943), originario dell'Azerbaigian, il cui omaggio a George Crumb (*A crumb of music*) si volge verso le soluzioni più ardite, analogizzando in modo forse troppo gratuito i procedimenti più risaputi dell'avanguardia occidentale.

La bravura dei solisti moscoviti si è dimostrata pari alla generosità con la quale hanno dispensato al pubblico supplementi fuori programma, di cui ricorderemo una scatenata suite di danze di Scostakovic in formazione di orchestra

leggera, dove la parodia del popolaresco anziché toglierlo esaltava il piacere del far musica, e una tenera *Berceuse* di Glinka sostenuta dall'incantevole voce del soprano Nelly Lee a cui era toccato il compito di interpretare i vari brani vocali del programma condotto con mano sicura, convinta e competente da Aleksandr Lazarev.

Carlo Piccardi

## Chronique d'un concours raté

Reggio Emilia: 1er Concours international de quatuor à cordes «Paolo Borciani»

Plusieurs personnes présentes lors de ce concours de quatuor sont formelles: l'esprit de Paolo Borciani soufflait fort sur Reggio Emilia en ces journées de juin. Le célèbre violoniste, membre fondateur du Quartetto Italiano, y est pourtant bien mort, en 1985. N'empêche que «chaque fois que son nom était prononcé, c'était comme un signe des dieux...». L'émotion montait, les tensions aussi. La première édition du concours érigé à sa gloire en a fait les frais. Paolo Borciani a donc été l'élément déclencheur du concours de Reggio. Son frère Guido Borciani et sa veuve Elisa Pegreffi, second violon du Quartetto Italiano, ont voulu célébrer sa mémoire par une manifestation digne de lui. Sa personnalité étant en plus un label de qualité capable d'attirer l'attention de la ville et des nombreux sponsors de la région. L'argent a coulé à flot à Reggio, tant pour les organisateurs que pour les lauréats.

Les prix proposés étaient plus qu'alléchants: 25 millions de lires au Premier Prix (soit plus de 28'000 francs), 10 millions au Deuxième, 10 millions au Prix de la Presse. En plus, Elisa Pegreffi faisait don de son violon personnel à un deuxième violoniste de son choix; cadeau généreux mais excessif: l'instrument reste propriété du bienheureux élu quoi qu'il fasse désormais. Il peut quitter son quatuor et garder le trésor. Il peut aussi le vendre, se mettre aux castagnettes ou au trombone à coulisso, il dispose librement de l'instrument. L'autre façon de faire aurait été de prêter l'instrument pendant trois ans, jusqu'à la prochaine édition de ce concours, et de le mettre alors à la disposition d'un autre musicien méritant durant les trois années suivantes.

Enfin, dernier appât — et pas des moindres — le Premier Prix se doublait d'une tournée de concerts. Au début des tractations, en 85, Guido Borciani demandait à l'importante agence Schmid de Hambourg d'organiser un concert. La responsable du département musique de chambre, Sonia Simmenauer, proposa aussitôt de mettre sur pied une tournée d'une cinquantaine de concerts partout en Europe.

Tout était donc en place pour attirer les concurrents et les professionnels du milieu musical: argent, tournée, su-

perbe théâtre où allaient se dérouler les épreuves et jury de première qualité: Norbert Brainin (Amadeus-Quartett), Milan Skampa (Smetana), Walter Levin (LaSalle), Sadao Harada (Tokyo), Hatto Beyerle (ex-Alban Berg), Dario de Rosa (pianiste du Trio de Trieste), Elisa Pegreffi et Pierre Colombo, chef d'orchestre genevois et Président de la Fédération des concours internationaux de musique. «Mais le concours ne fait pas encore partie de la Fédération», précise Pierre Colombo. «C'est donc en tant que chef d'orchestre que j'ai été invité à faire partie du jury par mes amis Elisa Pegreffi et Guido Borciani.» Il n'empêche que sa fonction officielle a son importance, il le confirme: «Le concours a demandé à être admis dans la Fédération. La décision de notre comité sera bientôt prise». Décision sans doute positive qui permettra au concours Borciani de faire partie de la «crème» des concours et de bénéficier des multiples avantages de la Fédération — contacts, coordination et réciprocité entre concours divers, vaste réseau de publicité et d'information. Le concours pourra en plus continuer à inviter Pierre Colombo: ce Président est en effet sans cesse appelé aux quatre coins du globe pour siéger dans des jurys. «J'y passe la majeure partie de mon temps», admet-il. Ce qui ne va pas sans révolter certains musiciens qui se demandent si les invitations répétées à Pierre Colombo ne sont pas la condition «sine qua non» de l'admission ou de la bonne position d'un concours au sein de la Fédération... Il est vrai que les qualités purement musicales d'un chef d'orchestre ne donnent jamais lieu à une telle omniprésence dans des jurys de concours dits « prestigieux ». Pierre Colombo était donc présent à Reggio Emilia et, comme tous les autres jurés, s'est vu pris et dépassé par les événements.

Sur la ligne de départ, vingt quatuors, sur les trente inscrits, de grande qualité. Les premiers choix se révèlent difficiles mais le jury reste serein. Les problèmes s'annoncent dès la seconde épreuve. Deux ensembles partagent dès lors l'opinion, donnant lieu à une guerre des points aussi animés que la «guerre des boutons»... *Sine Nomine* et *Carmina* sont pourtant pacifiques et neutres — puisque suisses — mais ils provoquent d'épiques débats. D'abord la guerre des points. Guido Borciani avait imaginé un système hautement sophistiqué et superbelement compliqué. Personne, aujourd'hui, n'est plus en mesure de l'expliquer. Même Pierre Colombo admet que son «ami» Borciani devra revoir son système dans trois ans: «Il est mathématicien de profession et l'a établi lui-même, comme il en a le droit». Les jurés, non mathématiciens, comprennent qu'ils peuvent donner des notes jusqu'à 30 et que ces notes sont secrètes. Le quatuor recevant le plus de points au cours des trois épreuves remportera le premier prix. Mais, lors du deuxième round, cinq jurés s'aperçoivent que l'ensemble qu'ils préfèrent, *Carmina*, totalise moins de points que



Epiques débats au sujet de deux quatuor suisses: Carmina...

Sine Nomine. Ils se communiquent leurs notes et se rendent à l'évidence: tout en préférant Carmina, ils ont donné de bonnes notes à Sine Nomine mais les trois autres jurés n'ont pas fait de même, le total de leurs points à Carmina frisant l'indécence.

Il s'en suit quelques discussions animées desquelles se dégage l'évidence: les cinq quartettistes (Brainin, Skampa, Levin, Harada et Beyerle) soutiendraient Carmina et les trois autres jurés (Pegreffi, de Rosa et Colombo) Sine Nomine. Ce dernier quatuor est en effet ressenti comme plus latin, plus proche du Quartetto Italiano, «plus porté sur les effets» disent certains, «exactement ce qu'aurait aimé Paolo Borciani» rétorquent les autres, invoquant la mémoire du violoniste défunt et faisant écho au désir des organisateurs de privilégier la ligne Borciani.

Mais alors pourquoi avoir invité des jurés, musiciens de styles si différents de celui du Quartetto Italiano? «Leurs noms prestigieux devaient attirer l'attention sur le concours» glissent certains et, remarque finement perfide d'un observateur, «parce que les organisateurs espéraient que ces jurés se tirent dans les pattes, permettant aux trois autres de décider à leur convenance...» L'harmonie entre Elisa Pegreffi, Dario de Rosa et Pierre Colombo n'étonne personne. Ils se connaissent depuis longtemps. Madame Pegreffi, à la fois organisatrice et juré, ainsi que Dario de Rosa sont par ailleurs les seuls membres du jury auxquels Pierre Colombo octroie généreusement le préfixe de «mon ami(e)».

Les choses se gâtent encore plus au moment où, avant l'épreuve finale, le président du jury Carlo Maria Badini (qui n'a pas le droit de vote) propose aux jurés de se mettre d'ores et déjà d'accord sur le vainqueur du concours, histoire d'éviter de nouvelles discussions. Refus de certains membres du jury qui tiennent à entendre l'ensemble des interprétations avant de faire leur choix. Il semble alors que Pierre Co-

lombo ait fait remarquer que, quant à lui, il avait déjà entendu les ensembles à Evian, Sine Nomine en 85 et Carmina en 87, et qu'il connaissait ainsi leurs qualités respectives...

A l'issue des épreuves finales, les discussions sont longues. Moyennes des points attribués auxquels s'ajoutent des pourcentages de points donnés lors des deux premières épreuves: président et organisateurs calculent à qui mieux mieux. Le résultat donne un demi-point de plus à Carmina. Monsieur Badini fait alors remarquer que les points, ce n'est pas si important, que l'essentiel est l'atmosphère qui désigne de façon évidente Sine Nomine comme vainqueur — qu'il faut donc repenser le résultat... C'est reparti pour une vague de protestations au terme de laquelle Badini sort un article du règlement préconisant qu'il faut au moins six voix sur huit pour accorder le prix. Pierre Colombo: «Cette disposition a été ajoutée au début du concours par un des jurés. Je ne sais plus lequel et, même si je le savais, je n'aurais pas le droit de le nommer». D'autres jurés tombent des nues, disant ignorer tout

de cet article. Le fait est là: trois jurés posent leur veto, affirmant que Carmina n'est pas digne du premier prix du concours Borciani. Il reçoit le deuxième prix, Sine Nomine le prix de la presse et quelques jurés désertent Reggio avant la cérémonie de clôture avec l'impression désagréable d'avoir été utilisés et menés en bateau.

Paradoxes de l'aventure: un concours réunissant d'excellents quatuors ne donne pas de premier prix. Les organisateurs, qui ont tout fait pour provoquer l'événement, ne suivent pas la majorité de leur jury et certains journalistes en déduisent tout naturellement, comme Pierre Colombo, que plus un jury est formé de professionnels, plus il est inefficace. Il est vrai qu'un jury réunissant une personnalité influente et plusieurs voix dévouées et dociles pose moins de problèmes. Les organisateurs de Reggio s'en souviendront sans doute dans trois ans.

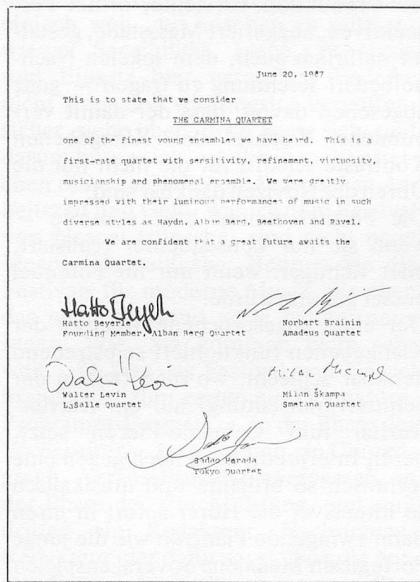
Mais dans ces conditions à quoi sert un concours? Peut-être tout simplement à attirer l'attention sur un lieu, éventuellement sur des jeunes musiciens, et à dicter pendant quelques mois les goûts et les opinions des circuits commerciaux et des media. Ainsi, par exemple, la Gesellschaft für Kammermusik de Bâle a réservé depuis longtemps son concert du 26 janvier 88 au lauréat du Concours Borciani, Carmina étant programmé pour le mois d'avril. Vu le flou artistique qui suit les manifestations de Reggio, on n'en est plus au contrôle des appellations: le concert de janvier est donc attribué à Sine Nomine, présenté à Bâle, pour l'occasion, comme «lauréat du Concours Borciani». Mais, dans les faits, la tournée de concerts organisée par l'agence Schmid revient au seul Quatuor Carmina — sauf les concerts sur sol italien contrôlés par les organisateurs du Concours eux-mêmes. Sonia Simmenauer: «Si des musiciens aussi différents que Walter Levin et Norbert Brainin se mettent d'accord sur un quatuor, c'est pour moi une référence de poids». Elle prend Carmina dans son agence cette saison et, qui sait, le gardera. La chance



...et Sine Nomine

de Carmina n'est donc pas dûe au concours lui-même mais à la possibilité d'avoir été entendu à cette occasion par des musiciens influents. Ce sont les membres d'un jury de concours qui en font l'importance — ou le folklore.

Où l'histoire devient amère, c'est quand on parle aux musiciens concernés. A Reggio, ils ont senti que quelque chose se passait qui leur échappait. Ils étaient l'enjeu de tensions dont ils allaient supporter les frais. «Ce qui est sûr, c'est que nous ne ferons plus de concours, affirme un des membres de Sine Nomine. Car-



mina non plus.» Mais Carmina n'en a plus besoin, il a un «diplôme» signé de cinq musiciens célèbres (voire lettre) et l'appui d'une agence puissante.

Pour Sine Nomine, c'est autre chose. Ils viennent d'enregistrer un second disque mais sont dotés d'un impresario inefficace qui leur ouvre trop peu de portes à l'étranger. Ils aiment toujours autant jouer mais sont parfois las de leur statut instable et peu sûr. Parfois, ils ressentent l'envie d'entrer dans un orchestre pour vivre enfin décentement de leur métier. Un jour peut-être, le public suisse apprendra la dissolution de Sine Nomine. Les mélomanes, chauvins ou pas, trouveront cela dommage mais ce sera trop tard. Une nouvelle fois, des artistes suisses auront abandonné la partie faute de moyens et de soutien. Les légendes continueront à se propager en musique classique comme en jazz, en théâtre, en peinture, en chanson, en danse, en littérature, selon lesquelles il faut souffrir pour mériter un jour le paradis de la célébrité, de l'aide et de la reconnaissance helvétiques. Ou, pire, que les artistes suisses sont décidément moins bons que les autres...

Les concours sont souvent inutiles, insuffisants, influençables d'une façon ou d'une autre mais ils continuent malgré tout à faire carrière. De mieux en mieux. Ils fonctionnent bien dans le paysage et, surtout, déresponsabilisent les dirigeants politiques et culturels qui peuvent continuer à ronronner en paix. Les jeunes artistes? Pas de problèmes: de prestigieux concours s'en occupent...

Dominique Rosset

## Zu neuen Ufern?

Bologna: 14. Kongress der Internationalen Gesellschaft für Musikwissenschaft

Fünf Jahre nach dem Strassburger Kongress 1982 lud die Internationale Gesellschaft für Musikwissenschaft zu ihrem 14. Kongress ein, der Ende August aus Anlass des 900jährigen Bestehens der Universität in Bologna stattfand. Die Hoffnung wohl aller von nördlich der Alpen hergereisten Teilnehmer, sie würden nach einem verregneteren Frühjahr und einem noch verregneteren Sommer nun endlich einige warme Sonnentage geniessen können, wurde nicht enttäuscht. Auch die Atmosphäre der Stadt, in der sich Tradition und pulsierende Gegenwart faszinierend verbinden, trug zu den günstigen äusseren Voraussetzungen bei. Vor allem aber stand der von Alberto Gallo, Lorenzo Bianconi und Pier Carlo Brunelli vorbereitete Kongress sowohl organisatorisch als auch wissenschaftlich unter einem guten Stern. Da der Zweck der IGM — neben der Publikation der «Acta Musicologica» (deren Herausgeberschaft von Hellmut Federhofer an Lorenzo Bianconi überging) — wesentlich in der Veranstaltung der alle fünf Jahre stattfindenden Kongresse liegt, hängt einiges von der Wahl eines geeigneten, aktuellen Generalthemas ab, das verschiedensten Richtungen Raum gibt und dennoch eine völlige Zersplitterung ins Partikulare verhindert. Das diesjährige Thema lautete: «Trasmissione e recezione delle forme di cultura musicale», und es stellte sich heraus, dass es alle Vorzüge einer klugen Themenwahl bot. Für die beiden Vorträge im Rahmen der Eröffnungsfeier waren Umberto Eco («Il codice del mondo») und Hans Robert Jauss («Rückschau auf die Rezeptionstheorie, ad usum musicae scientiae») gewonnen worden. Während Eco, der in Bologna lehrt, eher allgemeine semiotische Erkenntnisse in einem wahren Feuerwerk von Rhetorik vortrug, resümierte Jauss, der vor zwei Jahrzehnten die Konstanzer Richtung der literaturwissenschaftlichen «Rezeptionsästhetik» begründete, historische Stationen der Rezeptionstheorie, deren Fruchtbarmachung für die Musikwissenschaft eine über den Bologneser Kongress hinausreichende Aufgabe darstellt. Im Zentrum der Aufmerksamkeit standen die acht Round-Table-Diskussionen, deren Themenkomplexe die Spannweite musikwissenschaftlicher Arbeit heute andeuten: «Die Musik in der Geschichte der Universitäten» (Leitung: Craig Wright); «Entstehung und Bewahrung der mehrstimmigen Repertoires im 14. und 15. Jahrhundert» (Reinhard Strohm); «Die Beziehung zwischen Theorie und Praxis in nichtwestlichen Musiktraditionen» (Simha Arom); «Produktion und Distribution von Musik in der europäischen Gesellschaft des 16. und 17. Jahrhunderts» (Iain Fenlon); «Die Musik als Kulturförderung in der mündlichen Tradition»

(Gordon D. Spearritt); «Formen der Popularisierung von Musik im 19. Jahrhundert bis zum Ersten Weltkrieg» (Giovanni Morelli); «Wechselbeziehungen zwischen Volks-, Pop- und Kunstmusik im 20. Jahrhundert» (Mario Baroni); «Musikalische Kritik zwischen technischer Analyse und Hermeneutik» (Joseph Kerman). Parallel dazu wurden Referate in nicht weniger als 13 sogenannten «Study Sessions» und 14 Sektionen von «Free Papers» über die verschiedensten Themen gehalten, teils thematisch konzentriert, teils nur lose gebündelt. Es erwies sich daher als eine ausgezeichnete Idee, den zeitlich in der Mitte des Kongresses liegenden Sonntag als Zäsur zu gestalten, die einen Absteher entweder nach Ferrara oder Parma, Zentren der italienischen Renaissance- bzw. Verdi-Forschung, ermöglichte. Zwar drohte die Anzahl der nach Parma fahrenden Kollegen die organisatorischen Kapazitäten zeitweise zu sprengen, doch letztlich klappte alles: die Fahrt im trenino speciale; eine wunderbare Rede des Nestors der Verdi-Forschung, Pierluigi Petrobelli; eine von Carl Dahlhaus geleitete Diskussion über «Operndramaturgie im 19. Jahrhundert», die ihre Pointe darin hatte, dass die einzelnen Referenten gehalten waren, je verschiedene Beziehungen zwischen Wagner, Verdi und deren gemeinsamer Voraussetzung, Meyerbeer, zu thematisieren; schliesslich ein Konzertbesuch im berühmten, aus dem frühen 17. Jahrhundert stammenden Teatro Farnese, einem wesentlich mit Holz ausgestatteten Theater, das wie wenige andere Gebäude seiner Art die Welt adeliger Stadtkultur des Seicento noch heute zu veranschaulichen vermag.

In Parma fand auch eine Präsentation des italienischen Sitzes des «Centre International de Recherche sur la Presse Musicale» statt, wo Marcello Conati und H. Robert Cohen dieses neueste Grossprojekt vorstellten: Man braucht nicht einmal die Literaturtheorie Felix V. Vodičkas zu bemühen, die als zentrale Instanz literaturgesellschaftlicher Wertung den Kritiker auffasst, um die vielfältige Nützlichkeit einer umfassenden Aufarbeitung der Geschichte des musikalischen Zeitschriftenwesens für eine Fortentwicklung und Vertiefung musikhistorischer Erkenntnis einzusehen. So werden, im Zeitalter der Computer-Datenspeicherung, Texte kurzfristig abrufbar, die seit ihrer Publikation unaufgearbeitet und unentdeckt in Bibliotheken «schlummern». Bezieht sich das Projekt des RIPM (Répertoire International de la Presse Musicale) auf Musikzeitschriften der Vergangenheit, so zielt ein unabhängig davon laufendes, von Luigi Pestalozza in Rom betreutes Projekt auf eine Erfassung der Musikzeitschriften der Gegenwart. Ausgehend von der Einsicht, dass sich die Vielfalt der derzeit laufenden Musikzeitschriften einem ordnenden Überblick entzieht, möchte Pestalozza die europäischen Musikzeitschriften mit ihren Spezialgebieten, Autoren, Titeln

von Beiträgen usw. in einer Datenbank erfassen und in einer zweimal jährlich erscheinenden Publikation bibliographisch auflisten, womit sowohl dem aktuellen Austausch als auch der Forschung gedient würde; eine Probenummer soll im nächsten Jahr erscheinen. Der Bologneser Kongress, dessen wissenschaftliche Referate wie üblich in einem Bericht zusammengefasst und publiziert werden, wurde ergänzt durch Ausstellungen (darunter eine prachtvolle Präsentation der Cembali- und Spinette-Sammlung von Luigi Fernando Tagliavini), zahlreiche Konzerte mit gelungenen Programmen (von alt bis neu, von ernst bis unterhaltend), auch durch eine vielbesuchte Reihe von Filmvorführungen mit historischer Filmmusik (besorgt von Carlo Piccardi) aus den Beständen der Radiotelevisione della Svizzera Italiana. In einer schönen Zeremonie im traditionsreichen Sitzungssaal der Universität Bologna wurde dem Freiburger Emeritus Hans Heinrich Eggebrecht für seine Verdienste um die Musikforschung die Ehrendoktorwürde verliehen.

Die Generalversammlung der IGM wurde eröffnet durch eine Rede ihres einstigen Präsidenten Kurt von Fischer, der einen Blick zurück auf das nunmehr 60jährige Bestehen der Gesellschaft mit einem Blick nach vorn, auf ihre Zukunftsaufgaben, verknüpfte und der mit vier Kollegen anschliessend zum Ehrenmitglied der Gesellschaft ernannt wurde. Ein reizvolles Intermezzo hatte man dem Komponisten Luciano Berio zu verdanken, der ein eigens für diesen Anlass komponiertes Vokalstück «ECCE» mit einigen Teilnehmern einstudierte und zur Uraufführung brachte: Obgleich sein Text die Distanz zwischen Musiktheorie und Praxis mit einem (allerdings verfälschten) historischen Zitat beschwört, klingt das Stück mit einem überraschenden D-Dur-Dreiklang versöhnlich aus. Zum neuen Präsidenten der IGM wurde der Mainzer Ordinarius Christoph-Helmut Mahling — anstelle des scheidenden Ivo Supicic — gewählt, und mit brausendem Beifall Madrid als Tagungsort des nächsten Kongresses begrüßt: Wird die Musikforschung 1992, wie Kolumbus vor einem halben Jahrtausend, vielleicht zu neuen Ufern aufbrechen — und sei es abermals aufgrund irrtümlicher Prämissen? Hermann Danuser

## O scudett, i tassist a sfugliate...

*Neapel: 4º Festival di musica contemporanea*

Von der neuen Musik war nicht die Rede auf dem Spruchband, das sich schräg gegenüber dem Hoteleingang über eine zum Taxistandplatz umfunktionierte Seitenstrasse spannte und die drei Dinge aufzählte, die Neapel, Napoli, Napule heute auszeichnen vor allen übrigen Städten Italiens: die Meisterschafts-Trophäe, Fussballmeister-

schafts-Trophäe, versteht sich, die Taxifahrer, und das Frühstücksgebäck.

Kein Wunder. Die neue Musik findet, verlässlichen, weil einigermassen desinteressierten Berichten zufolge, in Neapel nur statt, wo private Initiative sich ihrer annimmt. Und wo das einmal der Fall ist, hält sie sich, wenn ich nun eigene Beobachtungen verallgemeinern darf, vornehm zurück — auf meinen Gängen begegnete mir nicht eines der doch immerhin aufwendig gestalteten Plakate des Festivals, das gerade vor sich ging und um dessentwillen ich hergekommen war. Sie, die Plakate, von Cocteaus berühmtem Konterfei Strawinskys am Klavier abgeleitet, hingen dafür in den Räumen der Veranstalter: des halb privaten «Centro di cultura musicale» und des offiziell akkreditierten «Institut français de Naples», von denen letzteres seine Infrastruktur zur Verfügung stellte, vom Konzertsaal (samt Technik) über die Espressomaschine bis zur Wohnung des Institutsleiters, während ersteres, personifiziert in der Gestalt von Maria Regina de Vasconcellos, den notwendigen Enthusiasmus einbrachte, die Kenntnisse, die Ideen, und weithin auch das Geld.

Ob es mit an der Aufbauarbeit liegt, die möglicherweise in den vorangegangenen drei Jahren geleistet wurde, dass das Vierte Festival für zeitgenössische Musik (vom 5. bis 10. Oktober) gleichwohl nicht vor leeren Rängen abgewickelt werden musste, kann ich nicht entscheiden; ich war heuer zum ersten Mal dabei. Ich konstatierte nur, und mit nicht geringer Verwunderung, dass

1. schon bei den nachmittäglichen (!) Kurzvorträgen, Werkeinführungen, Diskussionen regelmässig vierzig bis fünfzig Hörer anwesend waren;
2. diese Hörer sich keineswegs aufs Hören beschränkten, sondern Fragen stellten, Auskunft verlangten, mitunter sogar eher aufsässig wurden;
3. zu den Konzerten, die sich nach kurzer Pause den Debatten anschlossen, weitere fünfzig, sechzig Interessierte eintrafen;
4. das im Schnitt also etwa hundertköpfige Konzertpublikum die Darbietungen mit grosser Konzentration und einer für italienische Verhältnisse ungewöhnlichen Disziplin verfolgte — bei äusseren Bedingungen (Hitze, Luftfeuchtigkeit, Sauerstoffmangel, Lärmimmissionen), die hierzulande selbst die Bestwilligen bald und unwiderruflich vertrieben hätten.

Am Nulltarif, zu dem Konzerte wie Debatten angeboten wurden, hängt dieser Erfolg gewiss nicht. Ich kann aus all dem denn nur den Schluss ziehen, dass die Pflege neuer Musik in Neapel derzeit offenbar auf ein reales Bedürfnis stösst, Bedürfnis nach neuer Musik, das nicht erst mühsam geweckt werden muss, und dass das Neapolitaner Festival folglich, durchaus im Gegensatz zu ähnlich gearteten Unternehmungen anderswo, sich nicht dabei aufzuhalten braucht, seine Existenz wortreich zu rechtfertigen — es ist nötig, und damit basta! Das heisst indessen nicht, dass es in

seiner gegenwärtigen Form dem Bedürfnis auch restlos gerecht werde.

Obwohl die Formel, wie ich meine, stimmt. Die Staffelung von Gespräch und Konzert gibt jedem, der das sucht, die Chance zu vertiefter Auseinandersetzung mit einzelnen Werken oder ganzen Werkgruppen. Und die für die diesjährige Programmierung charakteristische Zweiteilung der Konzerttermine in einen (kürzeren) ersten Block, der der «historischen Avantgarde» gewidmet war, und einen (längerer) zweiten, der länderweise gebündelt die «aktuelle» Produktion vorstellt, öffnet Perspektiven, suggeriert Massstäbe, gestattet natürlich auch, dem lokalen Nachholbedarf Rechnung zu tragen — ganz abgesehen davon, dass der damit verbundene Wechsel der Klangebenen Kontraste schafft, für die nicht nur die Ohren der Novizen dankbar sind.

Die Formel stimmt bzw. stimmte — wenn sie nur konsequenter realisiert, oder richtiger: wenn nur ihr Potential besser genutzt würde.

Der eben angesprochene Wechsel der Klangebenen funktioniert selbstredend denkbar schlecht, wo man (wie in der Schlussveranstaltung) auf ein Klavier-Rezital fünf Cembalo-Piècen setzt, deren Interpretin auch noch gegen eine technisch so brillante und musikalisch so intensive, die Hörer sofort in ihren Bann zwingende Pianistin wie die junge Portugiesin Madalena Soveral anspielen muss, obendrein auf einem Instrument, das sich anhört, als stammte es aus dem Sortiment von Ikea.

Und wenn ein zweifellos von Grund auf ernsthafter und sogar begabter Mann wie Jean-Louis Petit, der Initiant und Leiter des «Atelier Musique de Ville d'Avray», ein Programm einreicht mit fünf Werken samt und sonders für Flöte, Klarinette, Violine, Violoncello und Klavier, müsste der Veranstalter spitze Schreie aussossen; das hilfe vielleicht im Augenblick nicht viel, möchte am Ende aber verhindern, dass dieser selbe Mann dann vor dem Publikum und sozusagen aus dem Stegreif Weiteres in seinen Eintopf quirlt — Werke für Flöte, Klarinette, Violine, Violoncello und Klavier, ei freilich, was denn sonst. (Wie mit einem ähnlich normativ besetzten Ensemble Programme gebaut werden können, die abwechslungsreich wirken, möglicherweise ohne es tatsächlich zu sein, hat schliesslich die griechische Gruppe «Symmolpa» gezeigt.)

Klar aber müsste von Anfang an sein, dass die beiden ungleichen Hälften des zweigeteilten Konzerts zusammen nicht ein Monsterprogramm ergeben sollten, das kein Ende nehmen will — aus purer Fehlplanung, sei präzisiert, und nicht, weil für die betreffenden Musiken exzessive Dauer konstitutiv wäre. Dass sie weiter gegeneinander abgesetzt werden müssten, mit einer ordentlichen Pause, in der man die Fenster aufreissen kann und sich die Beine vertreten. Dass Binnenzäsuren in den beiden Teilen ihrerseits nützlich wären und den Stücken ebenso bekämen wie den Besuchern. Dass dass dass...

Man missverstehe mich nicht. Ich bekmessere hier nicht den Rändern entlang, weil ich zur Sache selber nichts zu bemerken hätte. Die Ränder lassen sich nämlich von der Sache mittlerweile kaum mehr trennen, was auch zu den Segnungen der elektronischen Medienwelt gehört, an denen vorbeizuargumentieren sich bald nur noch Wissenschaftler erlauben können. Und ich posiere auch nicht als der ach so ausgebüffte und professionelle Mitteleuropäer, der milde lächelnd wahrnimmt, wie fern in der Türkei die Liebhaber sich mühen. Es tut mir ganz im Gegenteil einfach weh, mit ansehen zu müssen, wieviel Sensibilität, Liebe, Phantasie und Einsatz hier verpuffen. Beileibe nicht sinn- und wirkungslos verpuffen, sicher, siehe oben; doch liesse sich, und darum knurre ich, erheblich mehr erreichen ohne zusätzlichen Aufwand an Arbeitszeit und Geld. Was ich dem Festival von Neapel wünsche, sind nicht neue Ideen. (Hausaufgabe: Nennen Sie die Festivals für moderne Musik, die eben das nicht dringend nötig hätten: neue Ideen! Wie, Sie kommen nicht sehr weit...?) Was das Festival von Neapel braucht, ist zum ersten ein Dramaturg, Programm-Dramaturg, in der Phase der Vorbereitung, zum zweiten ein Choreograph, Veranstaltungs-Choreograph, in der Phase der Durchführung, und zum dritten ein Redakteur, Nachrichten-Redakteur, der dafür sorgt, dass die notwendigen Informationen – zum Programm, zu den Komponisten, Werken, Interpreten, Institutionen – innert nützlicher Frist und in verbindlicher Form allgemein verfügbar werden, des weiteren verhindert, dass Mittel draufgehen für ein Programmheft, in dem nichts steht. Und selbstverständlich plädiere ich damit nicht für die Schaffung von drei neuen Planstellen, sondern schlicht dafür, dass einer auf diese Punkte in Zukunft sein Augenmerk richtet. Warum nicht der künstlerische Leiter, Franco Pezzullo?

Was mir, als einem auf neue Musik nicht mehr unbedingt heisshungrigen Teilnehmer, das *4º Festival di musica contemporanea* gebracht habe, ausser einer Anzahl schätzenswerter Bekannschaf-ten und fruchtbare Gespräche?

Am Montag im Eröffnungskonzert eine Aufführung von Schönbergs *«Pierrot lunaire»*, die mir deswegen ausnehmend gut gefiel, weil sie den Widerspruch zwischen surreal kabarettistischem Text (einschliesslich Textvortrag) und bereits klassizistisch auskonstruiertem Tonsatz zum Gegenstand der Darstellung machte. Am Dienstag, wiederum mit dem vorzüglichen dänischen Ensemble *«The Elsinore Players»*, die Trakl-Musik *«Winternacht»* von Hans Abrahamsen – so bildreich, dass mich die postmoderne Unverfrorenheit im Umgang mit dem Material, lies der Geschichte, plötzlich nicht mehr schreckte. Die Wiederbegegnung mit einem Werk, das man analog prämodern nennen könnte, dann am Mittwoch: dem Streichquartett in C, op. 37, von Karol Szymanowski;

leider wurde es vom Quartetto Moravo nicht mit der Überlegenheit vorgetragen, die sonst den Werken dieses Festivals fast ausnahmslos zugute kam. Am Donnerstag eine ungemein schwungvolle Wiedergabe der Trio-Suite aus Strawinskys *«L'histoire du soldat»*. Am Samstag die Pianistin Madalena Soveral. Und eine beinahe schon aufregende Entdeckung im Vortrag des portugiesischen Musikologen Manuel Pedro Ferreira: die Harfenistin Clotilde Rosa, die, falls ich den Referenten nicht missverstanden habe, mit etwa fünfzig Jahren zu komponieren anfing und in ihrem ausschnittweise vorgeführten *«Ricer-care»* für Orchester (1986) sich als Persönlichkeit von grosser schöpferischer Kraft präsentierte.

Tief traurig demgegenüber der postse-rielle Akademismus französischer Provenienz, für den sich das *«Atelier Musique»* mit dem bereits geschilderten Un-geschick stark machte. Etwas weniger traurig die Musterkollektion aus Griechenland – aber da mag das besser strukturierte Programm die Mängel ebenso verschleiert haben wie der leise Hauch von Exotik, in den die mehr oder minder offene Rückbeziehung auf byzantinische Traditionen die Grosszahl der Kompositionen hüllte.

Eine bescheidene Ausbeute? Keineswegs. Nach meinen Erfahrungen verhält es sich mit Musikfesten ähnlich wie mit Kochbüchern: zwei brauchbare Rezepte pro Titel, zwei Ereignisse, die nachklin-gen, pro Festival, und die Übung hat sich gelohnt. Aus der Sicht des Festivali-liers, wohl gemerkt. An den man in Neapel, und mit Recht, erst in zweiter Linie denkt.

In erster Linie geht es hier um die Sache, die neue Musik, und darum, sie deutlicher als bisher auch zur Sache von Neapel zu machen. Mit ihrem Musikfest verbindet Maria Regina de Vasconcellos denn seit vorigem Jahr den *Premio '900 musicale europeo*: einen mit 5 Millionen Lire nicht so übel ausgestatteten Preis für die beste Interpretation eines bis dahin unveröffentlichten modernen Werks, oder einfacher gesagt: die bestgespielte Uraufführung. Sie will damit sowohl die Instrumentalisten der jungen Generation dazu animieren, sich mit zeitgenössischer Musik zu befassen, als auch umgekehrt junge Komponisten veranlassen, für bereits bestehende Formationen und Standardbesetzungen wie Duo, Trio, Quartett, Quintett praktikable Stücke zu schreiben, die in den Konzerten der respektiven Ensembles dann verbreitet werden können.

Schon dieser erklärten Absicht stehe ich aus diversen Gründen eher skeptisch ge-genüber. Vollends die Modalitäten der Jurierung treiben mir die Haare zu Berg. Interpretation ist doch wohl kein Wert an sich. Interpretation heisst Inter-pretation eines Texts (vorzuziehen wäre die Realisation eines Texts, aber das sei hier gar nicht weiter ausgeführt). Wie nun soll ich als Juror eine Inter-pretation beurteilen, wenn ich den Text nicht kenne, ihn nur gerade zum Vor-spiel ausgehändigt bekomme (was mir

bestenfalls erlaubt, die grössten Ab-weichungen aufzuspüren)? Es gehe um den absoluten Eindruck, wurde mir auf meine Bedenken hin bedeutet. Nun ja... Das scheint zwar im Vorjahr, als Madalena Soveral sich mit bewarb und prompt den Wettbewerb gewann, ganz gut geklappt zu haben; sie hat wohl alles rund um sich herum in Grund und Boden gedonnert. Heuer klappte das gar nicht mehr. Ganz davon zu schweigen, dass von den vier uraufgeföhrt Texten ästhetisch betrachtet zwei mit neuer Musik nichts zu tun hatten und technisch alle vier über den Rang von Schülerarbeiten nicht hinauskamen.

Hansjörg Pauli

## Livres Bücher

**W** as Sie schon immer über Bellini wissen wollten...

Zur deutschsprachigen Bellini-Literatur

Auch schlechte Bücher haben manchmal ihre guten Seiten resp. Zeilen – so fand ich in der Auswahlbibliographie der unsäglichen Nummer 46 der *Musik-Konzepte* einen wahren Schatz vergraben, ein Bellini-Buch, das 1985 unbe-merkt in einer kleinen Schweizer Edition erschien und das zum Anlass dieses kritischen tour d'horizon geworden ist; es heisst – doch halt, der Reihe nach, per aspera ad acta. Beginnen wir mit der betrüblichen Bestandesaufnahme jener ganzen 3 (!) Veröffentlichungen, die der deutsche Buchmarkt, laut «Verzeichnis lieferbarer Bücher» (dem offiziellen Organ des deutschsprachigen Buchhandels) derzeit dem Bellini-Interessenten anzubieten hat – ein sonderbares Phänomen, wenn man bedenkt, dass jener Mann zu seiner Zeit geradezu ein Star gewesen ist, gefeiert und umjubelt wie nur noch die Virtuo-sen unter seinen Zeitgenossen, und es wird noch sonderbarer dadurch, dass sein Name, nachgerade litanehaft, als *«Rossini, Donizetti und Bellini»* herge-betet wird, während sich faktisch kaum ein Mensch mit seinem Werk und Leben auseinandersetzt.

Von diesen drei Veröffentlichungen darf, wer sich über Vincenzo Bellini ernsthaft informieren will, zwei gleich vergessen. Das Musik-Konzept-Heft und eine 1974 im Zürcher Atlantis-Verlag erschienene Biographie von Werner Oehlmann: *«Vincenzo Bellini»* nämlich wären allenfalls dem Wilhelm-Busch-Fan zu empfehlen, indem beider Konzeption mit der Devise seiner braven Witwe Bolte *«Wovon sie beson-ders schwärmt, / Wenn es wieder aufge-wärmt»* identisch scheint. So präsentiert sich Oehlmanns Werk bereits im Vor-wort als ein rechter Herzenswärmer: *«Dieses Buch ist die Frucht einer Ju-gendliebe»*, warnt Verf., dessen Unter-nehmen, wunderlich genug, *«das Phän-*