

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

**Herausgeber:** Schweizerischer Tonkünstlerverein

**Band:** - (1987)

**Heft:** 14

**Rubrik:** Disques = Schallplatten

### **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>**

lichkeit der zwei Absender und über den Menschen Andreae aus der Sicht der Briefpartner. Namentlich Hubers Briefe sind menschlich ergreifend. Ähnliches gilt für Max Favres Beitrag über *Fritz Brun*. Er dokumentiert eine jahrzehntelange Freundschaft. Darüber hinaus erlaubt die getroffene Auswahl Einblicke in den Alltag der Musikdirektoren Zürichs und Berns und in die Entstehungs- und Aufführungsgeschichte der Sinfonien Bruns. Auch die Briefe von *Fritz* und *Adolf Busch* und deren Gattinnen sind in freundschaftlichem Ton gehalten. Marianne Savoff und die Herausgeberin bieten eine äusserst knappe Einführung.

Willi Schuh bearbeitete die *Strauss*-Briefe. Zumeist geht es um Aufführungen Strauss'scher Werke in Zürich und – wie könnte es bei Strauss anders sein – um Streitigkeiten mit Verlegern. Vollständig erscheint die von Andres Briner sorgfältig kommentierte Korrespondenz von *Hindemith* und Gattin. Sie steht in Zusammenhang mit Zürcher Aufführungen des Oratoriums «Das Unaufhörliche» im Jahre 1932. Die zwei *Schönberg*-Briefe beziehen sich auf geplante, wegen Grippeepidemie aber geplatzte Aufführungen der «Gurrelieder». Schönberg gibt darin minutiöseste Anweisungen betreffs Probenplan, Orchesterbesetzung und -aufstellung, Honorar, Freikarten, etc. Alfred Zimmerlin umreist die Entstehungsgeschichte des Schönbergschen Riesenwerks.

Eine musikwissenschaftliche Arbeit, die namentlich in den umfangreichen Anmerkungen zu *Busonis* Leben und Werk, zur Busoni-Literatur und zu bislang unveröffentlichten Busoni-Dokumenten den Spezialisten erkennen lässt, liefert Josef Willmann. Den Vorwurf, die nur gerade fünf abgedruckten Briefe eher als Vorwand für eine Busoni-Studie denn als Zeugnisse eines schriftlichen Dialogs zu behandeln, umgeht der Autor, indem er einen klaren Schwerpunkt setzt bei der Auseinandersetzung der zwei *Komponisten* über ästhetische Fragen. An der «Beethoven-Frage», aufgeworfen im Bahnhofbuffet Enge, entzündete sich eine offenbar heftige, aber für beide Seiten fruchtbare Diskussion über Stil, ja Qualität in der Musik.

Hart am Material bleibt Roman Brotbecks *Reger*-Beitrag. Stil und Inhalt der Briefe an Andreae werden analysiert und in den Kontext von Regers übriger Korrespondenz gestellt. Auch hier steht der Schreiber und nicht der Adressat im Vordergrund, ja es resultiert fast eine Art Charakterskizze des bayrischen Urviechs. Für den Nicht-Reger-Spezialisten ist es interessant und amüsant zu lesen, wie der mindestens vordergründig nicht eben von grossen Selbstzweifeln geplagte Komponist in vereinnahmendem Ton seine Anliegen (meist Aufführungen eigener Werke betreffend) vorbringt und diese dann solange gebetsmühlenartig wiederholt, bis die Briefseite voll ist. Roman Brotbeck zieht sogar Parallelen zwischen diesem Briefstil und formalen Eigenheiten der Regerschen Spätwerke.

Auch Ernst Lichtenhahn berührt in seinen zwei Beiträgen musikalische Stilfragen. Er charakterisiert kurz *Willy Burkhard's* Oratorium «Das Gesicht Jesajas», um dessen Zürcher Aufführung sich ein Teil der Korrespondenz dreht. Im Aufsatz über *Friedrich Klose* unternimmt er eine Art Ehrenrettung für diesen vergessenen Komponisten anhand von «Briefen, Erinnerungen und Zeitungsberichten». Hier ist weit mehr angestrebt als eine Briefausgabe: das «deutende Interesse des Musikhistorikers» fragt nach den Gründen für das rasche Vergessenwerden von Kloses Musik und eröffnet die Diskus-



Volkmart Andreae um 1920

sion darüber, wieweit Ausdruckswille und kompositorische Mittel in ihr zur Deckung kommen. Die Neugier auf dessen mystische Tondichtungen, die ein überfordertes NZZ-Leser einmal als «Nonplusultra von Weltschmerzmusik» bezeichnete, wird jedenfalls geweckt.

Ein Personen- und Werkregister bezieht sich auf das Briefverzeichnis, ohne die Aufsätze mitzubetrachten. Andreae-Photographien und Briefeffaksimiles tragen zur optischen Abrundung und Vereinheitlichung bei.

Peter Bitterli

et, d'autre part, à l'ère nouvelle d'un aménagement dans des locaux suffisants pour le développement de l'institution.» Ainsi C. Martin, directeur de la collection, présente-t-il cet ouvrage dans une courte préface. Livre de circonstance donc, écrit rapidement.

Le résultat n'est pas un livre d'histoire, mais plutôt une simple chronique. G. Jaccottet consacre quelques pages à la naissance puis aux avatars institutionnels de l'école de musique avant de nous donner les brefs et hagiographiques portraits des directeurs, de G.-A. Koëlla, fondateur de l'établissement, à Carlo Hemmerling, en poste de 1957 à 1967. Il continue par l'évocation sommaire des règlements successifs puis par un hommage au corps enseignant, dédiant quelques lignes aux maîtres marquants disparus, parmi lesquels Charles Lassueur, Hans Haug ou Aloys Fornerod. Il rappelle dans un dernier chapitre les lamentables conditions de travail qu'a connues le Conservatoire, et cite en exemple le rapport de l'année scolaire 1958–59: «les violonistes s'exercent dans les corridors, voire dans la soute à charbon. Et il n'est pas rare de trouver un professeur de contrebasse ou de guitare donner une leçon à la réception ou dans la cuisine de la conciergerie». Ainsi est justifié le prochain déménagement dans un vieil immeuble doté de locaux plus spacieux. Il est vrai que le budget des travaux de rénovation et d'équipement, environ 40 millions de francs, avait certes suscité quelques réactions...

Né d'un bon sentiment, ce livre n'en est pas moins d'une lecture décevante, ennuyeuse même. Ce n'est pas en additionnant superficiellement des bribes d'informations et des esquisses biographiques que l'on construit un livre d'histoire. Une problématique, une réflexion, des analyses doivent organiser les données factuelles. Et Dieu sait si le sujet traité est un bon thème: le Conservatoire n'est-il pas un endroit stratégique au point de vue des rapports de la musique et de la société? Mais lorsque la complaisance et le contentement de soi font office de fil conducteur, il ne faut pas s'attendre à des résultats très intéressants.

Alain Clavier

## Une simple chronique

Georges Jaccottet: «Le Conservatoire de musique de Lausanne (1861–1986) Bibliothèque historique vaudoise Lausanne 1986

«Le hasard a voulu que nous entendîmes parler, il y a deux mois seulement du prochain 125<sup>e</sup> anniversaire de la fondation du Conservatoire. Simultanément du projet de transférer notre école de musique de ses vétustes locaux à la rue du Midi dans un immeuble plus spacieux. (...) C'est dans ces circonstances qu'il est apparu à la BHV qu'elle devait, elle aussi, apporter son adhésion et son appui moral à ce double anniversaire: celui des 125 années de brillante activité

## Disques Schallplatten

### Recours aux valeurs perdues mythifiées

Giacinto Scelsi:  
*Canti del Capricorno 1–19*  
Michiko Hirayama, voix; Masami Nakagawa, saxophone; Sumire Yoshihara, Yasunori Yamaguchi, percussion; Michiko Hirayama, bass recorder  
WERGO 60 127



«Pour Scelsi, le rôle du compositeur est celui d'un médium. Les sons qui passent à travers ce médium sont «choisis», dans la mesure où ils sont adaptés à des instruments de musique particuliers pour former une composition. Les «Canti del Capricorno» représentent donc un choix adapté aux qualités vocales de l'instrument», Michiko Hirayama» (notes du disque). On ne doutera pas, en effet, des qualités vocales spécifiques de Michiko Hirayama, parfaitement mises en valeur par une partition, écrite entre 1962 et 1972, qui utilise la palette la plus large des techniques vocales (non seulement donc le chant classique, avec tout son registre d'intervalles, non seulement même le Sprechgesang, mais encore toute la gamme des sons et bruitages buccaux). Mais ces procédés sont à n'en pas douter suffisamment connus aujourd'hui pour qu'il ne soit pas nécessaire de les détailler ici. Relevons aussi la présence des instrumentistes associés: A. Curran, M. Nakagawa, S. Yoshihara, Y. Yamaguchi, qui tiennent respectivement les parties de thai-gong, de saxophone et de percussion présentes dans quelques-uns des 19 Canti reproduits sur ce disque (alors que 20 figurent dans le titre de la partition). Le catalogue des moyens est d'ailleurs très vite établi par l'oreille, comme très vite sont notées les principales intentions, évidentes: étalement, «ouverture» du son brut, naturel (s'il existe comme tel), dislocation des divers paramètres, références aux musiques extra-européennes, tous traits qui signent le contraste que le compositeur souhaite faire ressortir entre sa musique et celle de la tradition occidentale (surtout contemporaine). L'utilisation par exemple des techniques vocales de la tradition japonaise ou des instruments de percussion orientaux semble offrir par bien des traits un parallèle remarquable avec certains procédés propres aux mouvements futuristes et autres du début du siècle, dans lesquels les spécialistes ont cru pouvoir distinguer une impulsion archaïque (art nègre chez les cubistes, etc.), s'opposant au «primitivisme moderne» (recherches bruitistes célébrées par Marinetti, pratiquée par Russolo). Manifestement, la musique de Scelsi préfère l'impulsion archaïque au moderne de ses compatriotes.

Il n'est pas sans intérêt de relier cette impulsion archaïque au phénomène Scelsi qui se manifeste ces temps sur la scène musicale. On le présente sous l'étiquette d'aristocrate distant du monde, dédaignant interviews et photographies, non pas par arrogance, mais par style de vie; on met en exergue (sur le disque par exemple) sa signature surmontée du symbole zen représentant le soleil qui se lève (ou se couche, c'est selon) au dessus de l'horizon: une ligne horizontale avec un gros zéro: on souligne sa prétention de n'être pas un compositeur au sens étymologique et artisanal de mettre-ensemble mais bien plus un messenger, un médium entre deux mondes\*; tout cela achève de lui conférer une aura d'étrangeté, une figure

marginale, qui dans un contexte de doute artistique moderniste/postmoderniste ne peut que rencontrer un franc succès sur nos plateaux. Pas moins de six œuvres de Scelsi ont été jouées à Genève lors des manifestations de l'Été indien 87, sans trop d'égards pour le fait que sa musique a plus de liens avoués avec l'Extrême-Orient et la philosophie zen (mais il est vrai que l'enthousiasme nostalgique n'a que faire de ces petits détails géographiques). A travers le phénomène Scelsi se dévoile l'ambiguïté d'une musique dont la réception est conditionnée pour une bonne part du moins par l'aspect primitif archaïque, sa condensation de la soi-disant pureté originelle du son, l'aristocratie du procédé, la morale de la gratuité et du détachement des contingences extrinsèques, la réaction et le recours aux valeurs perdues mythifiées. Une musique dont le programme est celui de l'échappée médiumnique vers un monde supérieur, celui de la volonté incantatoire, de l'envoûtement ésotérique, jouant sur la magie de la correspondance microcosme-macrocosme, une musique chère à une idéologie contemporaine friande de nostalgie et de regret d'un passé perdu. Voilà sans doute de quoi expliquer la perception d'un phénomène Scelsi, voilà aussi qui s'entend, qu'on le veuille ou non, dans ce disque des Canti del Capricorno.

Vincent Barras

\* L'analyse démythifiante de Claudio Annibaldi: *Der schuldlose Musiker: Postillen zu einem Verlagskatalog, in Musik-Konzepte* 31 (numéro consacré à Giacinto Scelsi), 1983, est recommandée.

## Discussion Diskussion

### Une situation de western

Au sujet de l'article «Extases genevoises entre CMVS», *Dissonance* no 13, p. 21/22

M. Stenzl porte des jugements sur la vie musicale genevoise et émaille ses propos d'affirmations qui feraient sourire plus d'un mélomane averti. Je pense qu'il est bon d'avoir une fois l'avis d'un musicien qui se trouve au cœur même du problème. L'auteur se livre tout d'abord à une analyse des programmes OSR 87/88. A propos du «Requiem polonais» dirigé par Penderecki lui-même, il emploie les qualificatifs de «parfait mauvais goût», «d'offense envers tous ceux qui... s'opposent au général Jaruselski». Ce point de vue à l'égard de l'un des plus importants compositeurs de notre temps interdirait de programmer Strauss, Carl Orff, Respighi, sans compter tous ceux qui, bon gré mal gré, ont dû s'accommoder des circonstances politiques du moment.

Après un savant calcul, M. Stenzl annonce que ces programmes se compo-

sent à 43% d'œuvres de ce siècle; leurs auteurs sont catalogués selon des critères qui m'échappent totalement, en tenant de la CMVS (une certaine musique du vingtième siècle), c'est-à-dire les compositeurs reconnus et joués fréquemment, les autres appartenant à la deuxième catégorie. Apparemment l'OSR commet le péché impardonnable de ne programmer que des compositeurs «CMVS», ce qui fait remarquer un peu plus loin à l'auteur «l'absence au bureau de gestion de l'OSR de personnes connaissant à fond la musique de ce siècle et du dernier». De Schubert à Stockhausen, quoi! En tous les cas, l'auteur devrait faire parvenir aux responsables de la programmation une méthode pour reconnaître si un compositeur est «CVMS» ou pas, cela les aiderait sûrement...

Nous en arrivons ensuite à l'essentiel du propos de M. Stenzl, à savoir un plaidoyer en faveur de M. René Baud, décrit comme un franc-tireur toujours critiqué par les institutions que sont le Bureau de gestion de l'OSR, la Radio et le Conservatoire (on se demande ce que ce dernier vient faire là au milieu), comme «l'unique organisateur de concerts de Suisse romande qui s'informe» (très aimable pour ses collègues...); ses adversaires sont «loin d'avoir une partie de sa curiosité, de son enthousiasme et de ses connaissances». Bref, une situation de western, avec d'un côté le bon et de l'autre tous les méchants.

Notons qu'en fait de franc-tireur et de marginal, M. Baud occupe, en tant que préposé aux concerts de la Ville de Genève, une position lui permettant de disposer de crédits considérables. Signalons tout de même qu'Extasis 87 a coûté environ 1,5 millions de francs, gaspillés en partie dans une publicité à rebours du bon sens, et ce pour une fréquentation des concerts qui n'a jamais dépassé, d'après ce que j'en ai vu, le tiers de la capacité du Victoria-Hall; du reste la plupart des auditeurs étaient là sur invitation.

Ce problème de fréquentation, qui s'attache à la majorité des initiatives de René Baud, n'est bien sûr pas le seul critère de jugement de ce festival; tout public a besoin d'être éduqué et doit apprendre à se débarrasser de certaines habitudes. Et c'est là qu'est le fond du problème: ce travail pédagogique peut-il vraiment se faire en un mois consacré à la musique contemporaine, au rythme d'un concert quotidien? Ne serait-il pas plus judicieux de doser l'effort en instillant progressivement les œuvres de ce siècle dans les programmes «traditionnels»?

Quant aux «connaissances» de René Baud, elles me semblent se limiter plutôt au beau-parler et à l'utilisation répétée des mass-media. Son amateurisme, sa suffisance et ses initiatives brouillonnes ont fini par lasser tout le monde et même ceux qui, au début, étaient bien disposés à son égard. Il faut vraiment souhaiter que les œuvres valables du répertoire contemporain soient défendues par des personnes