

Zeitschrift:	Dissonanz : die neue schweizerische Musikzeitschrift = Dissonance : la nouvelle revue musicale suisse
Herausgeber:	Schweizerischer Tonkünstlerverein
Band:	- (1988)
Heft:	15
Rubrik:	Comptes rendus = Berichte

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. [Mehr erfahren](#)

Conditions d'utilisation

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. [En savoir plus](#)

Terms of use

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. [Find out more](#)

Download PDF: 12.02.2026

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

Comptes rendus

Berichte

Starke Präsenz der Schweizer

Köln, Bonn, Frankfurt: 61. Weltmusikfest der IGMN

Nach Kanada, Holland und Ungarn war es dieses Jahr die BRD, welche die Internationale Gesellschaft für Neue Musik zur Delegiertenversammlung und zum 61. Weltmusikfest (seit der Gründung der Vereinigung im Jahr 1922) einlud. Es war die erklärte Absicht der deutschen GNM (Gesellschaft für Neue Musik), deren Präsident bis Ende 1987 Klaus Hinrich Stahmer war, ein Fest wie noch keines zu veranstalten, und mit gegen 200 aufgeführten Werken von fast ebensovielen zeitgenössischen Komponisten, auf 56 Konzerte verteilt, dazu mit vielen Performances, Ausstellungen und Klanginstallationen dürfte dieses Ziel erreicht worden sein. Ein gewisses Schwergewicht war auf Multimedia-Werke, Video-Nächte (leider mehr in Aussenquartieren, die ohne Auto für die Zugereisten schwer erreichbar waren) und auch auf eine Nacht der elektronischen Musik gelegt, so dass sich viele Veranstaltungen überschnitten und man auch kaum vor 2 Uhr morgens ins Bett gekommen wäre, hätte man alles besucht, — und am andern Morgen mussten mindestens die Delegierten um 8 oder 9 Uhr wieder ihre Arbeit aufnehmen.

Die internationale Jury, welche die Einsendungen von den nationalen Jurys sowie die freien Einzeleinsendungen, insgesamt 570 Werke, zu sichten hatte, bestand diesmal aus drei sozial und politisch ausgesprochen engagierten Komponisten: Vinko Globokar, Klaus Huber und Frederic Rzewski, und die meisten der von ihnen ausgewählten 45 Kompositionen konnten einen denn nicht gleichgültig lassen. Dass darunter sechs Schweizer Werke waren — von Thomas Kessler, André Richard, Urs Peter Schneider, Balz Trümpy, Jürg Wyttensbach und Gérard Zinsstag —, stellte einen Rekord dar, der sicher nicht unverdient ist, und wenn auch Klaus Huber von gewissen Seiten her angeschuldigt wurde, er habe seine Kompatrioten bevorzugt (was sicher nicht stimmt und — wenn schon — ohne die Zustimmung der beiden andern auch keine Wirkung gehabt hätte), so muss doch gesagt werden, dass das Niveau der Schweizer Komponisten eben durchaus überdurchschnittlich war.

Aber durch die rein auf Qualitätsurteil basierende Auswahl der Jury waren 16 Mitgliedstaaten der IGMN nicht repräsentiert, was die deutsche Festivalleitung durch ihre Ergänzungen ausglich. Da aber viele der Ensembles noch Werke ihrer eigenen Wahl und Präfe-

renz spielen wollten — und es gab ein eigentliches «Gipfeltreffen» der berühmten Ensembles, vom GNM-eigenen *Ensemble Modern*, das zweimal, unter Ernest Bour und Ingo Metzmacher, auftrat, und der *Deutschen Kammerphilharmonie* Frankfurt (wie das «Ensemble Modern» aus der «Jungen Deutschen Philharmonie» hervorgegangen) zu *L'itinéraire*, dem *Ensemble InterContemporain*, der *London Sinfonietta*, dem Genfer *Ensemble Contrechamps* und den *Basler Madrigalisten* (unter Fritz Naf), dem *Ensemble 13* Karlsruhe, dem *ars nova ensemble nürnberg* und der *gruppe neue musik Hanns Eisler* aus Leipzig —, ergab sich ein eher überfülltes und qualitativ recht unterschiedliches Programm, qualitativ unterschiedlich, was die Werke anbetrifft, nur selten aber in bezug auf die Interpretationen.

Viele der berühmten Ensembles hatten leider nur wenig Gutes zu spielen, sei es, weil sie Füllmaterial, gewählt durch die deutsche Sektion, oder Oeuvres, die ihnen ihre eigenen Landesinstanzen aufzwangen, zu spielen hatten. So spielte *L'itinéraire* Werke von Levinas und Murail, bei denen Elektronik vom IRCAM offenbar partout dabei sein musste — völlig überflüssigerweise, oder das *Ensemble 13* spielte neben Rihm, einem recht sinnlosen Experimentalstück («Nocturne I») von Reinhard Febel und einem Werk vom Engländer Stephen Reeve, der schon in die Kategorie «Spinner» gezählt werden muss, einen immer hart am Trivialen vorbeiführenden, aber doch fesselnden «Canto» aus der «Divina Commedia» des 27jährigen Holländers Apollonius Coppolose. Die *London Sinfonietta* spielte unter Lionel Friend nicht besonders gut Debussy, Ravel und Strawinsky — aus welchen Gründen auch immer, überraschte dann aber mit einem guten, wenn auch eher konventionellen «Suns Dance» des 41jährigen Engländer Colin Matthews und mit der von der Jury ausgewählten «Erinnerung» des Koreaners Man-Bang Yi, der — ein Klaus-Huber-Schüler — trotz moderner Tonsprache in faszinierender Weise dem koreanischen Prinzip des Aufbaus eines Stücks auf nur zwei Tönen (b und a) mit reicher «Ornamentik» folgt.

Das *Ensemble InterContemporain*, das Arturo Tamayo leitete, hatte mit den Gästen Klaus Huber und Xenakis und einem Werk des jungen Griechen Georges Koumendakis ein spannendes Programm, während das *Ensemble Contrechamps* einzig mit einem Werk des Argentiniers José Luis Campana besonderes Interesse beanspruchen konnte — das Werk von André Richard fand nicht die besten Aufführungsbedingungen. Das *Ensemble Modern* spielte neben Rzewskis reichlich bekanntem «Coming together» den interessanten, 1987 komponierten «Long Peace March» von Christian Wolff, und die *Deutsche Kammerphilharmonie* unter Mario Venzaglos Leitung, die viel Beachtung gefunden hat, neben dem Cellokonzert von Ligeti (mit dem IGMN-Präsidenten Siegfried Palm) und den «Tre pezzi»

für zwei Klaviere von Luca Lombardi in der Uraufführung einer orchestrierten Fassung, die das allzu oberflächlich-leichtgewichtige Werk auch nicht besser macht, von Schönberg die «Ode an Napoleon» in einer Originalfassung für Streichorchester, Klavier und Sprecher (mit den Solisten Christoph Keller und Peter Schweiger aus Zürich) und mit dem vom Komponisten selbst übersetzten und eingerichteten deutschen Text, und zu Beginn das «Orchesterbuch» von Urs Peter Schneider, das beim Publikum nicht viel Anklang fand, da die musikalischen Kommentare zu Robert-Walser-Texten höchst verschlüsselt sind, äußerlich im Gewand von billiger Minimal Music dazukommen.

Das *ars nova ensemble nürnberg* brachte mit wohlgearbeiteten «Lyrischen Szenen» (1986) von Kotónski, einem eher linkischen Stück der Norwegerin Åse Hedstrøm und einem wilden, aber 15 Jahre alten Werk seines Leiters Werner Heider alles Zusatzwerke, während am gleichen Abend die Basler Madrigalisten mit Stücken aus «Polyptychon» von Balz Trümpy, einem Jury-Stück, viel Erfolg hatten. Die *gruppe neue musik Hanns Eisler* führte Friedrich Schenkers «Missa nigra», die neun Jahre alt ist, aber mit Tschernobyl höchste Aktualität erlangt hat, hinreissend auf. Auch ein Schlagzeugstück von Klaus Hinrich Stahmer («I can fly»), das durchaus sehr interessant ist, war bereits über zehn Jahre alt.

Dass — für ein Weltmusikfest — viele relativ alte Werke im Zusatzprogramm auftauchten, musste auffallen. So brachte auch Michael Gielen in dem von ihm dirigierten Konzert mit dem Sinfonieorchester des SWF seine Pentaphonie «Ein Tag tritt hervor» von 1963, eine durchaus das Wiederhören lohnende serielle Komposition, und das Kölner Rundfunk-Sinfonie-Orchester und der Rundfunkchor unter Hans Zender widmeten ihr Konzert ganz dem 82jährigen Giacinto Scelsi, das mit den vier Werken «Hymnos», «Hurqualia», «Pfhat» und «Uaxuctum» zu einem ganz grossen Erlebnis wurde; hier wurde erstmals klar, wie differenziert und jedesmal ganz anders Scelsi von Werk zu Werk arbeitet. Eine öffentliche Ovation des herbeigereisten John Cage — der in Frankfurt später eine Lesung hielt — an den anwesenden greisen Scelsi gab dem bedeutsamen Abend eine besondere Note. Auch eine Wiederaufführung des 3. Streichquartetts von Krenek, eines Werks, das am ersten Weltmusikfest in Salzburg 1923 uraufgeführt wurde, war, der Qualität der Komposition wegen, die jedem Quartett wärmstens empfohlen werden kann, ein Erlebnis.

Die Kölner Gesellschaft für Neue Musik (KGNM) steuerte auch einige Veranstaltungen bei, vor allem im Zusammenhang mit der Ausstellung von konkreter und visueller Poesie der 60er Jahre im Kölnischen Kunstverein: lettristisch-dadaistische Darbietungen aus Frankreich und USA und Komponi-

sten als Hörspielmacher, ferner eine elektronische Nacht mit Musik aus Lateinamerika und Europa (mit Kesslers «Flute Control»). In einem andern Konzert hatte Jürg Wyttensbachs «D(H)ommage oder Freu(n)de, nicht diese Töne» in der Interpretation des Posaunisten Vinko Globokar wieder grossen Erfolg. Da die Veranstalter wollten, dass jedes Jury-Mitglied ebenfalls mit einem Werk im Programm vertreten sei, wurde Klaus Hubers «Erinnere dich an G.» für Kontrabass und 18 Instrumentalisten von 1977 vom Ensemble InterContemporain (mit Frédéric Stochl) wiederaufgenommen, und Globokar ist in Bonn mit einer Aufführung seines Musiktheaters «Les Emigrés» geehrt worden. Von den Amerikanern waren neben Cage (seiner persönlichen Lesung und der «Music for 13») Pauline Oliveros mit dem tiefgreifenden halbszenischen «Portrait of ...» und Alvin Lucier (einst Mitglied der «Sonic Arts Union») mit faszinierenden akustischen Experimenten vertreten, die mit ihrer Luzidität das ebenfalls im Theater am Turm in Frankfurt erlebte schwülstige Stockhausen'sche Ritualtheater hell überstrahlten.

Die Generalversammlung der IGMN

Da die Amtszeit von sechs Jahren für Siegfried Palm als Präsidenten der internationalen Gesellschaft abgelaufen war, wurde der polnische Komponist Zygmunt Krauze zum Nachfolger berufen – was leider, entgegen den naiven Ansichten mancher Delegierter, einem Beitritt der DDR zur IGMN in naher Zukunft nicht besonders förderlich sein dürfte, zumal der Südkoreaner Sukhi Kang weiterhin Vizepräsident bleibt. Im Exekutivkomitee sitzen ferner Coriún Aharonián (Uruguay, bisher) und (neu) Roger Tessier (Frankreich) und Sten Hanson (Schweden). In politische Schwierigkeiten geriet die IGMN auch mit dem Beitrittsbesuch Taiwans, das am Weltmusikfest in einem Jahr in Hongkong wieder auf den Traktanden der Sitzungen der Delegierten stehen wird. Übrigens haben viele der Musiker und Delegierten spontan für René Baud (Genf) Unterschriften gesammelt, als sie hörten, dass sein Einsatz für die Aufführung von zeitgenössischer Musik in Genf («Eté Suisse», «L'Inde à Genève» etc.) zu Schwierigkeiten mit dem Orchestre de la Suisse Romande und dem Dirigenten Armin Jordan geführt hat!

Fritz Muggler

Vierteltonlandschaften – Notizen eines Spaziergängers

Basel: Konzert auf dem «Cimbalo cromatico» / Biel: Vierteltonabend

Ist es Zufall, dass ich innert weniger Tage im Spätherbst zwei ganz verscheidenartige Konzerte mit Musik für Tasteninstrumente hörte, deren Interpreten die feinere Unterscheidung und Unterteilung des Halbtontschrittes zur Lösung, ja Rechtfertigung ihres Pro-

grammes erkoren haben? Das erste, am 30. Oktober in der Schola Cantorum in Basel, war Harald Vogels Demonstration des «Cimbalo cromatico» mit 19 Tonschritten innerhalb der Oktave, das sich der norddeutsche Organist und Cembalist nach Renaissance-Vorbild hat bauen lassen; das zweite, am 2. November in Biel, war der Vierteltonabend von Gertrud Schneider und Tomas Bächli an zwei Flügeln, deren einer um einen Viertelton tiefer gestimmt ist, was dem Duo eine 24-tönige Skala pro Oktave zur Verfügung stellt.

Ich schätze den Handwerksgeist des Cembalobauers und des Klavierstimmers sehr, die sich zu einer Zeit, wo es ein Kinderspiel ist, auf elektronischem keyboard jeden beliebigen Tonschritt zu produzieren, der beinahe archaisch anmutenden Übung unterziehen, ultra-

seiner andern Musiken kann er sich vom Klang der Kuhglocken seiner Walliser Alpen nicht trennen. On revient toujours... Charles Ives entfaltet in den «Three Quarter-Tone Pieces», einem Klassiker des Genres, in fröhlicher Anarchie seinen schrägen Charme. Im «Kabinett mit Vierteltönen» will Roland Moser seine Virtuosität als Komponist zeigen. Er tut es auf lockere, oft parodistische Art, als ob er der Ausdrucks Kraft des neugewonnenen Klangspektrums noch misstraute. So gerät ihm auch «Der Zweikampf», eine Umsetzung des Alphabets auf die Vierteltonskala anhand eines Schlangensatzes von Kleist, bizarr und buntscheckig. In der «Abwicklung nach einer Formel von Schönberg» lässt er die subtilen Akkordveränderungen im Opus 16 Nr. 3 von Schönberg in diffuserem Licht er-



Roland Moser: Abwicklung nach einer Formel von Schönberg (Beginn)

chromatische Skalen nach Gehör zu erschaffen. Im «Vierteltonabend» ist es erklärtes Ziel des *homo* und der *mulier ludens* in Gestalt der Interpreten, diesen Anachronismus fortschrittlichen Zielen zuzuführen: «... Neue, unverbrauchte Harmonien regen unser Gehör an, bereichern es und wirken so der Abstumpfung dieses bedrohten Organs entgegen...»

Dem Cembalisten Harald Vogel geht es, in Nachfolge einer Renaissancepraktik, darum, mit seinem differenzierten Instrument (die 19 Töne werden erzielt, indem zu jeder schwarzen Taste, z.B. Cis, ihr enharmonisches Pendant, also Des, kommt; zusätzlich gibt es Tasten für Eis und His; es handelt sich also hier, im Unterschied zum «Vierteltonklavier», nicht um Gleichstufigkeit) etwa die harmonischen Verwirrspiele der Madrigale eines *Gesualdo* adäquat nachzuzeichnen. Das Tasteninstrument seinerseits erhält, nach Vogel, wiederum den pädagogischen Zweck, «das Ohr des Sängers beim Einstudieren von a cappella-Madrigalen zu schulen».

Das Tasteninstrument als Erzieher und Einpauer für manche Generationen in Schul- und Kirchenmusik, in Chören und in Opernhäusern, hat wohl mehr Schaden als Ordnung gestiftet. Zum Glück sind die jetzt vorgeschlagenen Verwendungen weit subtiler. Überhaupt fällt auf, wie die weiter differenzierte Chromatik Interpreten wie Komponisten zum fröhlichen Experimentieren verleitet: Auf der Spielwiese der Ultrachromatik lässt sich wohl sein. Der Komponist Pierre Mariétan kostet in seiner «Transmusique II» die Wonne solcher Verfügbarkeit ohne falsche Hemmungen aus. Wie in manchen

scheinen (Beispiel). Nun fällt auf, wie die Ultrachromatik dem Hörer mehr Zeit abverlangt: am spürbar schönsten wurden daher meines Erachtens im «Vierteltonabend» die langsamsten Stücke, wie der «Choral» aus den drei Stücken von Ives, die erwähnte Schönberg-Paraphrase von Moser und das «Klavierstück II» von Martin Wehrli – wo das Erstaunen über das neue Tonmaterial gleichsam mitkomponiert ist – von den Hörern mitvollzogen. Ähnlich wirkten auf dem «cimbalo cromatico» die waghalsigen enharmonischen Partien in *Gesualdos* Madrigalen oder die harmonischen Knotenpunkte in der Toccata des *Carlo Majone* im *adagio* am stärksten.

Bei einem einzigen Komponisten schien mir die Ultrachromatik als solche in die Essenz des Werkes eingegangen zu sein: beim 1979 in Paris gestorbenen Russen Ivan Wyschnegradsky. Er hat ein ganzes Leben lang in Theorie und Praxis mit Vierteltonmusik experimentiert, und Busoni, der ein Sechsteltonklavier erträumte und Hába, der sich ein Vierteltonklavier erbauen liess, überlebt. In seinen «24 Préludes im Vierteltonsystem» opus 22 entwirft er die von ihm so benannte «diatonisierte Chromatik» mit 13 Tönen pro Oktave (5 Halbtontschritte + 1 Vierteltonschritt + 6 Halbtontschritte + 1 Vierteltonschritt, in Analogie zur Diatonik) und bändigt solcherart seine kompositorische Ekstase. Ich habe in beiden Konzerten den kompositorischen Ausschweifungen und Materialerkundungen weitgehend folgen können, wurde ihrer jedoch auch bald müde, wo sie nicht einer – meist den Spielraum einschränkenden – Gestaltungsdisziplin

unterworfen sind, was bei Wyschnegradsky am nachdrücklichsten der Fall ist. Das weit geöffnete Viertelton-Klangspektrum erfreut für Minuten, entlässt den Hörer aber bald in einen diffusen Wohlklang. Die volle enharmonische Verfügbarkeit auf dem «Cimbalo cromatico» nimmt dem musikalischen Geist viel Arbeit ab – doch höre ich diese Musik oft lieber in temperiertem System oder in einer zentrierten mitteltönigen Stimmung, was wohl objektiv «falsch» klingt, den Geist des Hörers aber ungemein anregt, da er die richtigen Tonverhältnisse selber formen muss. (Das gilt übrigens, mutatis mutandis, auch fürs Hören von Streichquartetten in temperierter Stimmung, wie sie etwa Kolisch lehrt.)

Andrerseits glaube ich, dass das weite Feld der Ultrachromatik noch weitgehend unerforscht ist. Wir erleben heute eine Renaissance der Bemühungen um Mikrointervalle, die in den zehner und vor allem zwanziger Jahren dieses Jahrhunderts lebendig waren (so hat Alois Hába 1923 am Prager Konservatorium eine «Vierteltonkompositionsschule» eröffnet!). Wenn Heinz Holliger in seinem «Scardanelli-Zyklus» von den Choristen Achteltonen abverlangt, so war er klug genug, diese Aufgabe einem Spezialisten-Ensemble anzuvertrauen. Allzuvielen, ansonsten ehrbare Ensembles haben noch mit dem Spielen und Singen von Vierteltönen ihre liebe Mühe. Eine geeignete Schulung gegenwärtiger und künftiger Interpreten in Mikrointervallen ist daher wünschbar. Für Komponisten mag weiterhin gelten, was Alois Hába in seiner «Neuen Harmonielehre» schreibt: «...es ist unmöglich, ein Kunstwerk zu schaffen, wenn der Künstler nicht über die klare Tonvorstellung des Tonmaterials verfügt, mit welchem er arbeiten will. Falls er mangelhafte Tonvorstellungen hat, muss er ein Instrument, welches die Tonstufen des betreffenden Tonsystems enthält, zu Hilfe nehmen. Wenn er ein solches Instrument nicht besitzt, bleibt es bei ihm nur bei der schöpferischen Sehnsucht; es kommt nicht zu einer schöpferischen Tat...»*

Ermutigend, nicht wahr?

Jean-Jacques Dünki

* Alois Hába: Neue Harmonielehre des diatonischen, chromatischen, Viertel-, Drittel-, Sechstel- und Zwölftontonsystems (Leipzig 1927)

Umgang mit Unvollendetem

Basel: Mozart-Fragmente, zu Ende gedacht

Robert D. Levin ist Komponist, Pianist und Musikologe, hat an der Harvard University mit einer Arbeit über *The Unfinished Works of W.A. Mozart* doktoriert und leitet derzeit eine Klavierklasse an der Musikhochschule in Freiburg / Breisgau. Immer schon hat ihn die «Vollendbarkeit» Mozartscher Fragmente interessiert. In zwei Aufsätzen, erschienen in den Mozart-Jahrbüchern 1968/70 und 1984/85, diskutierte er diese Frage im Hinblick auf die Werke

KV 315 f, 516 c und 297 B und beschrieb eigene Ergänzungen bzw. Rekonstruktionsversuche.

Erfreulich daher, dass Heinz Holliger, einer der Vordenker des neuen Basler Musik-Forums, seinem Freiburger Kollegen die Gelegenheit bot, im Konzert vier dieser Arbeiten vorzustellen, die inzwischen in puncto Sachverständ und Sensibilität des stilistischen Einfühlens weithin Anerkennung erfahren. (Levins Neufassung der *Konzertanten KV 297 B* z.B. ist soeben in einer Philips-Einspielung unter Neville Marriner erschienen: Phi 411 134).

So konnte Olivier Cuendet mit sichtlich und hörbar engagierten Solisten (Adelina Oprean, Tabea Zimmermann, Thomas Demenga und Robert Levin selbst) und dem Basler Sinfonie-Orchester zunächst die drei *Allegro-Konzertsätze* für Violine / Klavier (KV Anh. 56/315 f), Streichtrio (KV Anh. 104/320 e) und Oboe (KV 293/416 f) in jeweils ergänzter Form zu Gehör bringen.

Anzahl formaler Grundrisse und thematischer Abfolgemodelle herausfiltern konnte, gestalterische Verfahrensweisen somit, die er sich mit gutem Gespür nutzbar zu machen wusste.

Levin kennt sehr wohl seine Grenzen. Über seine Arbeit an dem schon durch seine einzigartige Besetzung auffälligen *Doppelkonzert* mit Violine und Klavier urteilt er etwa: «Die hier in Rede stehende Ergänzung kann keineswegs als definitiv angesehen werden. Sie stellt vielmehr eine von mehreren Möglichkeiten dar. Sie ist Umsetzung und Ausweitung theoretischer, struktureller und darüber hinaus – hoffentlich – musikalischer Prinzipien und verfolgt das Ziel, ein grösseres Publikum mit einem aussergewöhnlichen Meisterwerk Mozarts bekanntzumachen, das, hätte er es vollendet, möglicherweise eines seiner bedeutendsten geworden wäre.»

Eben den Versuchscharakter der Unternehmung mochten manche Hörer viel-

HARLEKINADE

Freitag, 11. Dezember 1987, 18.15 bis 19.00 Uhr

Musiksaal Stadtcasino

MUSIK zu einer FASCHINGSS

Basler Musik Forum

PANTOMIME VOR-

KONZERT

zubereitet für

GAUKERL *

von seinem Herrchen

Wolfgang ROMATZ

alias gnagf low TRAZOM

Euler von Sauschwanz

meinen Hund

*Leider hat der GAUKERL,
weil er hoffte, etwas Besseres
in den eingerollten Notenblättern zu finden, alle Begleitstimmen
zerriissen oder aufgefressen. Seine Stimme** muss deshalb die
verlorenen "His Masters Voices" ersetzen.

**Seine Stimme wurde abgerichtet von Grüt HCAHNE TYW

(Hochzeit-Verzeichnis 446)

gen. Nach der Pause lernte man dann, gebeten von Solisten aus den Reihen des Orchesters, Levins gereinigte Einrichtung der mutmasslich um 1825 – 30 stark korrumptierten *Sinfonia concertante KV 297 B* / Anh. I/9 kennen, die nicht nur die Soloflöte (statt der Klarinette) wieder in ihre alten Rechte einsetzt, sondern auch den breitgewalzten Orchesterpart aufs vermutete Mass beschränkt.

Was die ergänzten Konzertsätze anbetrifft: Levin stört Mozarts Kreise so wenig wie möglich. Er sucht das in 120, 134 bzw. 70 Anfangstakten exponierte Originalmaterial mit grösstem Verantwortungsbewusstsein in die Formabschnitte Durchführung, Reprise und Solokadenz weiterzuprojizieren. Zugute kommt ihm, dass er aus der Gesamtheit Mozartscher Konzertsätze eine gewisse

leicht nicht so recht erkennen oder billigen. Manch einer glaubte Unebenheiten, Ungereimtheiten oder gar Stilfehler ausmachen zu können, ohne sich einzustehen, dass er ja nur von der Summe seiner eigenen, notwendig unvollständigen Mozart-Eindrücke ausgehen konnte. Und wieviele Überraschungen halten nicht allein schon jene weniger bekannten, aber vollendeten Mozart-Originalwerke bereit, die der Hörer im Laufe der Jahre staunend seinem bisher gewonnenen Mozart-Hörbild einverleibt? Ein höchst anregender Mozart-Abend also gerade für solche, die sich «ihres» Mozarts nicht allzu sicher fühlen!

Höchst geistreich und witzig nahm sich (im Rahmen des Sechs-Uhr-Vorkonzertes) auch Jürg Wyttensbachs hochgradig gelungener Versuch aus, die allein er-

haltene Primo Violino-Stimme zu Mozarts *Faschingspantomime KV 446* instrumental wie szenisch auszuarbeiten. Fast drohte die Harlekinade, die durch beziehungsreich eingefügte Mozart-Briefstellen und szenische Pointen (Judith Keller und die Clowns Shang Meier und Daniel Rothenbühler) zur Wyttchenbachia de reinsten Wassers gedieh, zu überspielen, was von der rechten Podiumsseite, vom Streichquartett her, zu vernehmen war: eine Komplettierung der 20 Nummern (und Nümmerchen), geprägt von inniger Mozart-Vertrautheit und grossem Erfindungsgeist innerhalb der vorgegebenen Beschränkung. Vielleicht sollte zumindest Erwähnung finden, dass die vom Musik-Forum ausgebogene programmthematische Devise auch von Seiten der Basler Musik-Akademie aufgegriffen wurde. Jean-Jacques Dünki hatte mit seiner Klavier-Klasse für den Vorabend ein kluges Programm erarbeitet, das von der Beobachtung ausging, dass Mozarts intensive Begegnung und Aneignung des fugierten Stils nach 1782 besonders viele und interessante Fragmente gezeitigt hat. Wertvoll war hier der neuerliche Hinweis auf eine wahre Fundgrube Mozartscher Bruchstücke: die Studienhefte des Mozart-Schülers Thomas Attwood, die unter genauer Kennzeichnung der Lehreranteile in einem mustergültig redigierte Band der Neuen Mozart-Gesamtausgabe vorliegen.

Klaus Schweizer

Constantin Regamey – mort ou vif?

Lausanne: Concert de l'OCL

Bien avant sa mort, le 27 décembre 1982, Constantin Regamey demandait que le mouvement lent de sa *Musique pour cordes* de 1951/53 soit joué lors de son enterrement. Cette œuvre, créée en 1953 par Victor Desarzens à Lausanne, avait été également jouée lors de la Fête de la SIMC de Baden-Baden, en 1955, où la création du *Marteau sans maître* de Boulez avait fait sensation. Difficile de concevoir des conséquences tirées du principe sériel plus opposées que celles de Regamey et de Boulez, mais les réactions de la presse internationale face à l'œuvre de Boulez furent identiques à celles que Regamey put lire dans la presse romande face à sa *Musique pour cordes*. Elle y fut décrite comme «jeux subtils de mandarin, sans véritable résonnance humaine», comme une construction «purement cérébrale». Au bout de cette *Musique pour cordes* et de son dodécaphonisme «il pourrait bien n'y avoir que stérilité». A Baden-Baden en revanche, cette même œuvre devenait, pour K.H. Ruppel, la preuve que «la dodécaphonie peut se conjuguer avec le charme». En 1955, année du 60ème anniversaire de Paul Hindemith, la cérébralité était du côté de chez Boulez. La partition et le matériel d'orchestre de cette *Musique pour cordes* reposent dans le Fonds Regamey de la

Bibliothèque cantonale et universitaire de Lausanne. L'œuvre n'a plus été jouée depuis 25 ans, ni à Lausanne ni ailleurs...

Depuis la mort de Regamey, les éloges concernant l'homme surabondent: «Tout est courtois dans l'existence de ce prestigieux génie»; Regamey «véritable homme de la Renaissance vivant au XXème siècle»; «Connaissance d'une quarantaine de langues» (de son vivant on se contentait de la vingtaine...) «Il possédait tous les dons, il savait tout, mais avec la distinction, l'élégance et l'humour d'un grand seigneur.» Et Lausanne créa le mythe Regamey. Façon d'exorciser le compositeur, de conjurer un passé musical qui ne fut pas si rayonnant, Re-naissance plutôt que XXème siècle? Et si les éloges pompeux et sentimentaux servaient à cacher le fait que, depuis sa mort, les œuvres de Regamey ont pratiquement disparu des programmes de concert en Suisse et même en Suisse romande?

Je maintiens mes soupçons: les comités de programmation ignorent seigneurialement la *Musique pour cordes* et aussi le Quatuor à cordes (1948), les *Variazioni con Tema* (1950), la *Symphonie des Incantations* (1967). Et quand 4x5 pour orchestre est repris dans le cadre de la Fête des musiciens suisses de Fribourg, en 1986, seule la bonne éducation retient la forte envie de siffler cette «exécution» pure et simple. Regamey compositeur a-t-il été enterré pour la deuxième fois? Préfère-t-on une fois de plus à cette «instabilité salvatrice et extrêmement fertile» qu'un jeune compositeur romand, Jacques Demierre, juge tout à fait actuelle (*Dissonance* no 6, novembre 1985, p. 21), des œuvres larmoyantes, nostalgiques, glorifiant les sécurités et les acquis?

Le concert du 7 décembre 87 de l'Orchestre de chambre de Lausanne, dirigé par son chef Lawrence Foster, n'a pas répondu à ces questions qui ne furent d'ailleurs pas posées. Pour «marquer [...] le cinquième anniversaire de la mort du compositeur [...]», le professeur Cardis, président-fondateur de l'OCL, demanda à quelques amis d'écrire une courte pièce en guise d'hommage, dans le but de compléter une première partie de concert débutant par *Autograph*. On a programmé *Autograph* bien sûr: l'œuvre la plus courte, la plus jouée, enregistrée sur disque par l'OCL et, de surcroît, «Hommage à Victor Desarzens et à la virtuosité de l'Orchestre de chambre de Lausanne»... à quoi on ajoute deux créations qui, soit dit en passant, n'ont pas coûté un centime à l'OCL. Deux compositeurs vaudois «relèveront le défi» nous dit le programme de concert. Défi?

Julien-François Zbinden, de quinze ans le cadet de Regamey, se montre très sincère: «Nos esthétiques n'avaient absolument rien de commun». Mais il y avait sa sensibilité, son humour, son intelligence «et surtout sa tolérance». L'*Elégie* pour cordes, op. 76 no 1, d'une durée de sept minutes, est entièrement basée sur le nom de l'ami, Ré - G (Sol) - Mi. Soli-

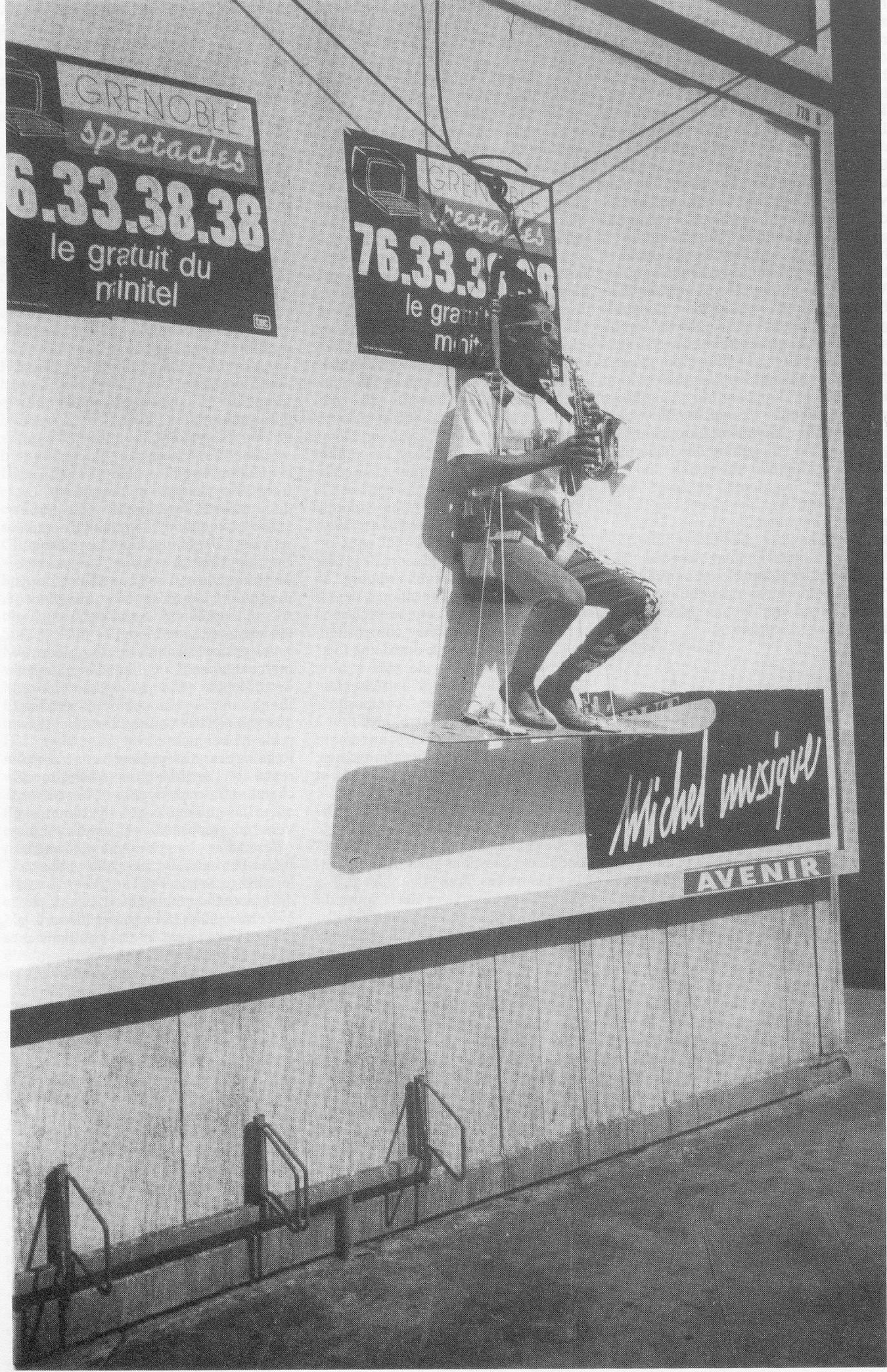
tude — plainte douce, violemment puis révoltée — Révolte contre la cruauté de la destinée — Acceptation dans la douceur — Fanfare funèbre et choral apaisé: cette description donnée par le compositeur suit le paradigme symphonique beethovenien, mais la musique reste d'un bout à l'autre élégiaque, chant individuel se basant sur trois notes. L'*Elégie* pleure une disparition mais le fait du dehors. «La solitude profonde de l'être face au destin» apparaît alors comme la solitude de Julien-François Zbinden face à la musique de Regamey. Cette œuvre sincère est un hommage à l'homme (ou à une image de l'homme) mais pas un hommage au compositeur.

Dans son *Intermezzo* pour orchestre de chambre, Jean Balissat fait entrer la musique de son ami décédé sous forme des deux premiers accords des *Visions*, œuvre de Regamey dont Balissat a réalisé l'orchestration. Il réutilise un thème de son propre *Pentagong* de 1972 que «l'auteur des *Visions* avait goûté lors de la création et qui contient, en plus, les trois notes du nom de Regamey». Les deux accords de Regamey sont déroulants, le premier symétrique (si bémol - ré - sol - si), le deuxième asymétrique (sol - si - ré dièse - fa dièse). La somme de leurs notes est celle de deux accords majeurs: ré - fa dièse - si et mi bémol - sol - si bémol. Le thème de *Pentagong* est aussi nettement tonal — difficile de savoir ce que Regamey lui trouvait de remarquable en 1972. Balissat relie les deux points de départ — accords et thème total — par une demi-série qui ouvre la pièce et en fournira certains aspects mélodiques.

Regamey est aussi présent par la transparence de l'écriture pour orchestre de chambre, la transparence d'*Autograph*, et par les guirlandes aux instruments à vent qui rappellent celles du thème «Desarzens» dans ce même *Autograph*. Balissat entre vraiment en dialogue avec le langage musical de Regamey. Leurs différences apparaissent d'autant plus évidentes. Elles concernent d'abord la forme. *Intermezzo* n'est pas dans la lignée de *Bioméros* et de sa forme ambiguë et suit encore moins le discours musical libre de Regamey. Il procède par sections. Chacune d'elles a son matériel, son type d'écriture, sa couleur harmonique et orchestrale. *Intermezzo* résulte de l'addition de ces sections et trouve sa cohérence de par l'unité harmonique puisée dans les «accords Regamey». On chercherait en vain dans cette œuvre l'ironie propre à Regamey ou celle de l'autre *Intermezzo* symphonique, celui du Concerto pour orchestre de Bartók comprenant la cruelle citation d'une mélodie de Léhar (ou Šostakovič)...

Ironie, distance, pluralité des styles, surprises, formes expérimentales, bref: les éléments de la musique de Regamey qui le rendent actuel aux yeux d'un Jacques Demierre n'ont apparu lors de ce concert lausannois qu'à travers l'interprétation soignée — et très lyrique — d'un certain *Autograph*...

Jurg Stenzl



Disques Schallplatten

Er mag Jean-Luc heissen und aus Martini que stammen. Man meint ihm schon begegnet zu sein, wohl in den Katakomben von Barbès-Rochechouart oder Strasbourg-St-Denis, wo seine einsamen Chorussé berauschen von den weiss gekachelten Wänden widerhallten. Er muss wohl aus dem letzten Loch gepfiffen haben, als er seinen Strassenmusikantenstolz begrub, um sich von einem provinziellen Werbefritzen in den Aussen-Dienst einspannen zu lassen, als tönernder Sandwichman ohne Deckel sozusagen. Da erfährt er nun, plakativer Märtyrer seiner Kunst am Kreuz des Kommerzes, was Ab-Hängigkeit eigentlich bedeutet. Ein IGNOBLE spectacle, des schwarzen Bläsers Début als Gratismusiker von minitel, festgezurrt in ein Geschirr, das fatal an die letzte Sitzgelegenheit so vieler seiner Rassegenossen erinnert. Electric Chair Blues, gut abgehängt. Wie elektrisierend seine Improvisationen unter diesen Rahmen-Bedingungen noch sind, geht aus dem Bild nicht hervor. Dafür ist manifest beschildert, wohin die Fahrt der seltsamen Gondel geht: ins AVENIR – in die Zukunft jeglichen Musikmachs?

Ach Quatsch, alles weinerliche Mutmassungen eines moralinsauren Linkshumanisten. Jean-Luc macht die Sache doch echt Spass; der denkt sich überhaupt nichts dabei. Seinen Hochsitz hat er sich selber noch in der Karibik aus einem alten Wasserski gebastelt. Dann ist der Schlaumeier nach Frankreich geflogen und hat sich aus freien Stücken den Werbeleuten angeboten. Ein Vetter hat ihm diesen Job in Grenoble vermittelt. Michel musique ist nun eben sein Sponsor. Jean-Luc wird gesponsert. Die Hitze kann ihm nichts anhaben, die ist er von zuhause her gewohnt. Und verdienen tut er alleweiß mehr als in der U-Bahn-Station. Von dem Geld kann daheim gleich noch die halbe Sippe leben. Und was ist denn schon dabei, wenn Symphonieorchester für MITSUBISHI oder PATEK-PHILIPPE spielen, wenn die Alternative Brotlosigkeit heißt? Den Musikern ging es doch noch nie so gut wie heute. Jedenfalls: Besser eingespannt als abgehalftet. Nicht wahr?

Photo: Heiner Frechen
Text: Max Sommerhalder

E vénements musicaux et extra-musicaux

La Rosière républicaine, Europäische Musik nach der französischen Revolution.
Martin Derungs, piano; Camerata Zürich; Räto Tschupp, direction.
Ex Libris, Musikszene Schweiz, EL 17002.

Sous le titre «*La Rosière républicaine*», *Europäische Musik nach der französischen Revolution*, la collection Musikszene Schweiz propose un échantillon particulièrement intéressant d'œuvres qui non seulement ont en commun le fait d'avoir été écrites à la fin du dix-huitième siècle, mais qui sont également toutes représentatives d'un genre où l'expression de l'extra-musical occupe une place importante. Comme le dit le texte introductif, «cet enregistrement se propose d'illustrer, en quelques exemples particulièrement réussis, l'interdépendance d'événements musicaux et extra-musicaux». Ces derniers, qui sont bien entendu ceux de la Révolution française, donnèrent naissance à un véritable répertoire d'hymnes révolutionnaires et de chants populaires dont la force expressive provenait essentiellement de leur rôle social immédiat et de leur capacité de représenter un idéal (révolutionnaire en l'occurrence).

Martin Derungs, au piano, accompagné par l'orchestre Camerata Zürich dirigé par Räto Tschupp, nous offre plusieurs œuvres diversement marquées par leur origine extra-musicale. Les variations de Georg Joseph «Abbé» Vogler sur le thème de «Marlborough s'en va-t-en guerre» (thème datant d'avant la Révolution), ainsi que celles de Claude-Bénigne Balbastre sur «La marche des Marseillois» (la Marseillaise) et l'air «Ah ça ira» mettent bien en évidence cette interdépendance qui existe entre le travail du compositeur et le matériau employé. C'est dans cette lutte, dans cet état-limite, entre la forme musicale projetée par le compositeur et la forme expressive du chant révolutionnaire qui ne peut être coupée de sa fonction sociale, que réside l'intérêt de cette musique (ou sa faiblesse, tout dépend du point de vue idéologique...) C'est dans cette tension paradoxale, où le compositeur tente de domestiquer un matériau encore trop sauvage tout en voulant lui faire conserver sa liberté première, que peut se renouveler l'intérêt de l'écoute. (Dans un contexte stylistique et historique totalement différent, les variations pour piano de Frederic Rzewski écrites en 1975 sur le thème révolutionnaire «The people united will never be defeated» perpétuent cette tradition musico-révolutionnaire.) Dans les six danses extraits de «*La Rosière républicaine*» d'André Ernest Modeste Grétry, l'argument révolutionnaire est moins au premier plan, seul le Final fait

entendre l'air de la Carmagnole (écrit au lendemain de la Révolution): le musical et l'extra-musical n'y sont pas aussi finement articulés.

Autre type d'interdépendance avec la situation politique du moment: l'œuvre quasiment programmatique de Jan Ladislav Dussek, «*The Suffering of the Queen of France*», où le compositeur exprime musicalement les états d'âme de la malheureuse Marie-Antoinette dont le sort tragique trouve dans l'association guillotine/glissando une expression involontairement burlesque. Là encore, l'élément extra-musical cautionne une certaine liberté d'expression et permet une approche plus «brute», plus naïve, du phénomène sonore que ne l'impliquerait une démarche plus directement classique.

Les fugues d'Antonin Reicha, bien que sortant «complètement des sentiers battus», ne s'intègrent pas totalement dans le cadre choisi (leur écriture ne déclouant pas nécessairement de stimulus extra-musicaux) et brisent légèrement l'équilibre et la conception de ce disque par ailleurs excellent.

A souligner les interprétations tout à fait convaincantes de Martin Derungs qui parvient à travers la cohérence de son jeu à nous faire ressentir cette interdépendance socio-musicale.

Jacques Demierre

M usique spéculative

Karlheinz Stockhausen: Klavierstücke
a) no I – XI; Herbert Henck, piano;
WERGO 60 135/36
b) no I – X; Bernhard Wambach, piano;
Schwann, musica mundi,
VMS 1067/1083

Les *Klavierstücke I – XI* de Karlheinz Stockhausen occupent une place singulière dans le répertoire de la musique nouvelle. Corpus imposant, toujours cité parce qu'exemplaire des préoccupations d'une époque (les années cinquante), il est encore mal connu et peu joué. La relation fondamentale entre ces œuvres conçues à l'origine selon un plan d'ensemble qui devait comprendre vingt et une pièces pour piano et les réflexions théoriques que Stockhausen a regroupées dans son premier volume d'écrits, lui confère une dimension hautement spéculative. Herbert Henck a raison d'écrire, dans la présentation de son enregistrement, que la «capacité» de Stockhausen «d'amener matériau et forme dans une concordance purement réflexive avec l'idée particulière de l'œuvre, cette rencontre en fin de compte utopique de l'intelligence et du matériau, est ce qui détermine le rang d'un compositeur dans notre culture, et presque aucun autre compositeur n'a affronté ce défi de l'utopie avec autant de force que Karlheinz Stockhausen». Il a lui-même mis en évidence cette unité entre l'idée et l'œuvre réalisée dans ses