

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

Herausgeber: Schweizerischer Tonkünstlerverein

Band: - (1988)

Heft: 16

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: 18.02.2026

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

seurs compositeurs et entend présenter régulièrement leurs œuvres lors de concerts, suivant ainsi une tradition inaugurée à l'occasion du 150^e anniversaire de l'institution, notamment par la commande qui m'a été faite d'une cantate pour soliste, chœur et orchestre.

Le Conservatoire, qui a longtemps accueilli le Centre de premières auditions, puis plus récemment le Centre international de percussion, accorde d'autre part des facilités aux groupes ou organismes désireux de présenter de la musique d'aujourd'hui. Certains professeurs, particulièrement les professeurs d'instruments à vent (orgue compris...) font un effort indiscutable en faveur de la musique de notre temps.

Il est vrai que d'autres professeurs montrent moins d'empressement et il me paraît infiniment souhaitable que le Conservatoire tienne compte de ce fait dans sa future politique de nominations. Mais il est contre l'esprit de la maison d'imposer une orientation esthétique à ses professeurs. La direction leur fait une confiance totale, et je pense que cette attitude est sage et précieuse. Il importe d'autant plus de faire appel, lorsqu'un poste est à pourvoir, à des musiciens ouverts et, comme le souligne justement M. Albèra, disposés à suivre de façon active l'évolution de leur art, afin de former d'une façon complète les musiciens de demain. Il y a là une grande responsabilité. Par ces lignes, j'ai essayé de montrer que les choses ne sont pas si figées que l'on se plaît à les décrire, parfois avec une évidente mauvaise foi, mais il est clair que l'effort doit se poursuivre. Une grande partie du corps professoral en est conscient, et je parie que la plupart des élèves sont prêts à jouer le jeu.

Lionel Rogg

Comptes rendus Berichte

Le tour du monde en 80 concours

Pierre Colombo quitte la présidence de la Fédération des Concours internationaux de musique.

Une nouvelle page vient de se tourner dans la carrière de Pierre Colombo. Après avoir accompli un mandat de neuf ans de présidence, le musicien genevois quitte la Fédération des Concours internationaux de musique, dont le siège est à Genève. Il laisse à son successeur Robert Dunand, également Genevois, la charge d'une gigantesque association de plus de 80 membres mais aussi, de l'avis de certains observateurs concernés, un siège vaguement suspect,

qu'il s'agira de dépoussiérer. Pierre Colombo est en effet un de ces personnages omniprésents dans les coulisses de la vie musicale dont l'omniprésence justement, au fil des années, a provoqué une certaine lassitude et pas mal de méfiance. Il occupait jusqu'en 1979, âge de sa retraite, le poste de responsable de la musique symphonique à la radio romande, à Genève et, de ce fait, profita largement des services radio de l'Orchestre de la Suisse romande soit pour diriger en Suisse, soit pour créer des échanges avec d'autres chefs et orchestres radiophoniques. (Relevons toutefois que, depuis 1979, sa trajectoire artistique de chef n'a plus retraversé la Romandie.)

Mais, en 1979, l'heure de la retraite complète n'avait pas vraiment sonné: en lieu et place de ce travail à la radio, Pierre Colombo se retrouvait à la tête de la Fédération des concours et se muait ainsi en un juré particulièrement assidu, sans cesse «appelé» à siéger aux quatre coins du globe dans des concours déjà membres de la Fédération ou désireux de s'y affilier. Cette tâche de «représentation» rondement menée n'apparaît pas en soi comme répréhensible, mais elle a pourtant fini par gêner certains membres de la Fédération par ce qu'elle implique dans la réalité d'un concours.

Brossons d'abord un rapide portrait de la Fédération: lieu de contacts, d'échanges d'idées ou de conseils, elle est en fait démunie de tout pouvoir réel (son seul pouvoir étant d'accepter ou refuser de nouveaux membres). Elle n'est en aucun cas habilitée par exemple à exercer un contrôle quelconque sur le déroulement des concours existants. Mais elle est au moins censée s'assurer du respect d'un certain nombre de règles élémentaires par ses propres membres!

La presque certitude de retrouver chaque année le nom de Pierre Colombo un peu partout sur la scène des concours est-elle vraiment compatible avec une éthique crédible? Faut-il admettre et favoriser l'éclosion de ce nouveau métier de «juré professionnel», ou ne faudrait-il pas plutôt pousser chaque concours à s'organiser des réseaux indépendants les uns des autres et diversifiés? — quitte à demander à des jurés de ne pas résider quelque temps plus tard dans un concours de même catégorie. Cette façon de faire sauverait au moins les apparences de l'objectivité et éviterait aux concurrents l'impression d'être déjà connus (donc déjà jugés) avant même d'avoir posé une note. En fin de compte, la question est de savoir si les concours doivent servir leurs propres intérêts ou ceux des jeunes musiciens...

Ce printemps, la Fédération se réunissait en assemblée générale annuelle pour élire le successeur de Pierre Colombo et débattre de certains sujets, dont celui-ci, et Robert Dunand s'est d'ores et déjà engagé à ne pas siéger dans des jurys tant que durerait sa présidence. Mais cette dernière séance menée par Pierre Colombo a été surtout marquée par le refus inattendu et specta-

culaire de l'assemblée générale d'admettre la candidature du Concours de quatuor à cordes Paolo Borciani, de Reggio Emilia, qui fit passablement parler de lui l'an passé (voir *Dissonance* de novembre 87 pp. 19 ss.). Et pourtant Pierre Colombo, qui s'était personnellement et fortement impliqué dans la réalisation du concours, plaçait sa cause.

De l'avis de Robert Dunand, successeur de Pierre Colombo, mais solidaire et respectueux du travail effectué ces neuf dernières années, la décision de l'assemblée ne doit pas être considérée comme un désaveu à l'égard du président sortant: le Concours Borciani promettait trop et, n'ayant pas tenu ses promesses, a déçu... au point de se voir refusé.

Avis totalement opposé de Franco Fisch, secrétaire général du Concours de Genève, qui relève avec précision et pertinence les règles bafouées à Reggio, notamment en ce qui concerne le déroulement des séances de délibération de jury. Et Franco Fisch de se demander où peut encore aller se nicher la crédibilité de la Fédération quand on peut tenter de manipuler et influencer des jurés en présence et avec la bénédiction du président de cette même Fédération...

Bref. La Fédération s'est lancée dans les nettoyages de printemps. C'était sans doute le dernier moment pour le faire, vu la lassitude de certains de ses membres qui ne voyaient plus très bien les avantages à cotiser pour figurer sur la liste d'une organisation aussi chaotique. Diverses prises de conscience et la nomination d'un nouveau président: deux raisons de croire en un futur un peu plus passionnant.

Dominique Rosset



Fakten und Fragen zu einer noch möglichen Diskussion

Was geschieht mit dem Radioorchester im Tessin?

«Während es seit langer Zeit die «Fondation de l'Orchestre de la Suisse Romande» (FOSR) gibt, die das gleichnamige Sinfonieorchester verwaltet, das durch einen Spezialvertrag an Radio-Télévision Suisse Romande gebunden ist, waren oder sind das «Orchestre de Chambre de Lausanne» (OCL), die «Basler Orchestergesellschaft» (BOG) und das «Orchestra della RSI», de jure

oder de facto, direkt an die SRG gebunden. In einem Bericht über die Zukunft dieser drei Orchester von 1983 nimmt die SRG eine Teilablösung von diesen Orchestern in Aussicht. Sie glaubt, dass es aufgrund der Konzession ihre Aufgabe ist, Programme zu produzieren, und nicht für den Unterhalt kultureller Institutionen aufzukommen. Diese erfüllen, im Fall der Orchester, nunmehr Aufgaben und verursachen Kosten, die die Bedürfnisse und Möglichkeiten der SRG übersteigen.» Das schreibt Nationalrat Fulvio Caccia als Einleitung eines kurzen Artikels mit dem Titel «I destini dell'Orchestra della RTSI» (*Popolo e Libertà* vom 27. Februar 1988).

Tatsächlich mag man sich schon längere Zeit gefragt haben, was denn aus dem Tessiner Orchester werden soll. Mittlerweile ist eine «Stiftung Basler Orchester» und eine «Association de l'Orchestre de Chambre de Lausanne» im Entstehen begriffen bzw. entstanden. Ähnliches drängt sich dann wohl auch für die italienische Schweiz auf. In jenem von Fulvio Caccia erwähnten SRG-internen Orchesterbericht von 1983 wird auch darüber nachgedacht. Dort wird etwa für die deutsche und die welsche Schweiz vorgeschlagen, die SRG könne von Fall zu Fall mit diversen Orchesterformationen zusammenarbeiten, ohne sich an ein Orchester zu binden. Für den Kanton Tessin jedoch, heisst es weiter, stelle sich bei dieser Lösung ein spezifisches Problem, das man nicht als ein Problem der SRG, sondern als das des Tessiner Musiklebens betrachten müsse. Die Auflösung des Orchesters wäre für die italienische Schweiz ein unleugbarer Verlust, weil eben das Radioorchester das einzige Orchester des Tessins ist. Eine Auflösung hätte zur Folge, dass das Radio der italienischen Schweiz quasi keine Orchester-Eigenleistungen mehr hätte, um sie in seiner Region auszustrahlen. Die SRG hat damit auch die besondere Situation des Tessins anerkannt. Das Orchester ist hier eben nicht nur die wichtigste Stütze des Konzertlebens, sondern auch der Musikausbildung. Von einer Auflösung des Orchesters wurde deshalb wohl auch kaum je ernsthaft gesprochen; viel eher hingegen von einer Loslösung der SRG aus ihren jetzigen Verpflichtungen.

Im Tessiner Regierungsrat wurde Fulvio Caccia mit der Untersuchung des Problems beauftragt. Er hat diese Arbeit weitergeführt, auch nachdem er von seinem Amt abgewählt worden war. Caccia, heute Nationalrat, schreibt im erwähnten Artikel vom 27. Februar: «In der italienischen Schweiz sind seit einiger Zeit Verhandlungen zwischen der SRG — und für diese der RTSI — und dem Kanton Tessin im Gang, in die ebenfalls der Kanton Graubünden einbezogen wurde, um eine «Fondazione dell'Orchestra della Svizzera Italiana» (FOSI) zu schaffen. Gründungsmitglieder sollten die beiden genannten Kantone, die SRG und möglicherweise eine Reihe von Gemeinden sein.»

Eine Stiftung (Fondazione) also soll

künftig das Orchester tragen, das dann wohl den Namen «Orchestra della Svizzera Italiana» tragen würde. Die entsprechenden Schritte in diese Richtung sind — so war von Bruno Amaducci, dem Leiter des Ressorts Musik bei RSI, und von Fulvio Caccia selbst zu erfahren — schon auf Herbst dieses Jahres zu erwarten. Abgewartet werden muss noch ein Gutachten, das von der Generaldirektion der SRG in Bern bei einem Ausstehenden, dem Zürcher Musikjournalisten Gerold Fierz, in Auftrag gegeben wurde und bis Ende April fertiggestellt werden musste. Darin werden der (künstlerische) Ist-Zustand von Orchester und Chor analysiert und verschiedene Varianten für einen Soll-Zustand aufgezeigt (über den genauen Inhalt war bei Redaktionsschluss nichts zu erfahren). Caccia in seinem Artikel: «Die letzten Nachprüfungen von Seiten der SRG sind im Gange, wonach die Vorschläge für eine organisatorische und finanzielle Lösung in die Phase der politischen Entscheidungen gelangen sollten.» Dann kommt die Sache also vor die Gremien.

Über eine Finanzierung hat man sich schon genauer Gedanken gemacht. Caccia sieht da einen möglichen Weg in der Vergrößerung des Orchesters. Das Ensemble, das zurzeit etwa 40 festangestellte Musiker umfasst (die allerdings sehr oft durch Zuzüger verstärkt werden müssen), soll auf etwa 60 aufgestockt werden. Dieser Vorschlag vor allem wird zurzeit geprüft. Caccia: «Man würde so über ein Sinfonieorchester von mittlerem Ausmass verfügen, das für ein wesentlich breiteres Repertoire geeignet und, wenn Steigerung auch im Zeichen von Qualität gepflegt wird, sicherlich attraktiver wäre, auch für die grossen Namen unter den Orchesterdirigenten.» Die Idee ist die, dass es eher möglich ist, für ein derart verstärktes Orchester zusätzliche Gelder aufzutreiben als für eine nur halbherzig weitergeführte alte Formation. Die öffentliche Hand sei, so meint Fulvio Caccia, eher für ein grosses Ensemble zu begeistern als dafür, die alten Löcher zu stopfen. Die politische Motivation wäre bei einer solchen «Erneuerung» grösser. Die Kosten würden sich insgesamt von vier auf etwa sechs Millionen Franken erhöhen. Einen Hauptanteil dieser Kosten würde die SRG übernehmen, indem sie das Orchester mietet. Nachdem sie bisher fast die gesamten Kosten allein getragen hat, auf die derzeitigen Ausgaben aber etwa eine Million einsparen möchte, ist damit zu rechnen, dass der Anteil der SRG an der künftigen Stiftung 55 bis 60 Prozent betragen wird. Den Rest würden — wahrscheinlich etwa je zur Hälfte — der Kanton und die Gemeinden tragen. Es liegt natürlich im Interesse der öffentlichen Instanzen, mit der SRG längerfristige Verträge abzuschliessen, um Kontinuität zu schaffen und auch dem eiseren Sparwillen des Radios im Bereich Orchester zuvorzukommen.

Eine Folge wäre, dass das Orchester noch mehr als bisher nach aussen arbei-

ten müsste — eine Entwicklung, die schon in den letzten Jahren eingeleitet wurde. Diese Entwicklung sei, so meint Bruno Amaducci, für ein Orchester normal: kein Nachteil, sondern ein «Plus». Das Orchester wäre damit stärker auf öffentliche Konzerte angewiesen, damit aber auch mehr darauf, populäre Programme zu machen. Unabhängige Radioorchester sind oft jene Ensembles, die am meisten für unbekannte ältere und für neue Musik arbeiten — gerade das Orchester der RTSI hat sich auf diesen Gebieten mit Dirigenten wie Hermann Scherchen, Edwin Loehrer, Marc Andrae (dem jetzigen Chefdirigenten) und Mario Venzago grosse Verdienste erworben. Das alles wäre danach weniger möglich. Sponsoren für eine regelmässige Finanzierung des Orchesters zu finden, hält Fulvio Caccia im übrigen für illusorisch. Sie würden sich wohl wie bisher an einzelnen Konzertprojekten beteiligen, was wiederum den Trend zu konventionellen Programmen mit Renommier-Interpreten verstärkt.

Zur Diskussion stellen muss man auch die Frage, ob sich die SRG nun nicht auch im Tessin sehr geschickt aus der Affäre (d.h. aus ihrem Kulturauftrag) zieht. Sie will nicht mehr die Alleinverantwortliche sein (man könnte — negativer — auch von einem «Desinteresse» der SRG sprechen) und überlässt das Feld einer Stiftung — und damit staatlichen Gremien. Welche Folgen hat das für das Musikleben im Tessin, wo eh alles noch ein bisschen stärker miteinander verquickt ist als sonst in der Schweiz? Heisst das, dass die Auswahl der Werke und Interpreten künftig von den Präferenzen von Tessiner Lokalpolitikern abhängt? Schliesslich auch die Frage der Administration: sie geht vom Radio auf die Stiftung über. Ist es sinnvoll, die Administration mit dem Archiv und der Besoldung der Orchestermitglieder jenen aus den Händen zu nehmen, die sich darin auskennen und die ständig — eben im Radio — damit arbeiten, und sie einer Stiftung zu übergeben?

Eine letzte Frage schliesslich: Was geschieht mit dem Chor des Tessiner Senders, der ja aus einem Kern von wenigen «Einheimischen» besteht und für den man je nach Werk Sänger aus ganz Europa bezieht. Die Frage taucht nicht im Zusammenhang mit dem Orchester auf und ist daher auch in der Arbeit von Fulvio Caccia nicht berücksichtigt worden. Der Chor ist allerdings latent fast gefährdeter als das Orchester, weil die SRG auch da sparen möchte, sich aber in der Region kaum jemand für seine Weiterexistenz stark macht. Dieses Problem stellt sich für das Tessiner Musikleben umso mehr, als man auch schon gelegentlich von einer Krise des von Francis Travis geleiteten Chors hörte. Der Chor müsse beibehalten werden, sagte Bruno Amaducci, aber in welcher Form und mit welchen Aufgaben, das muss in Zukunft noch diskutiert werden.

Thomas Meyer

Cologne: Création de «*Gesänge der Frühe*» de Heinz Holliger.

«Reste la folie, la folie qu'on enferme, a-t-on si bien dit. Celle-là ou l'autre...» (André Breton). La folie du «pauvre Hölderlin» isolé dans la tour de Tübingen, de 1807 à 1843, pendant trente-six longues années. Celle de Robert Schumann, dans la clinique psychiatrique du docteur Richarz, à Endenich près de Bonn, de mars 1854 jusqu'à sa mort, le 29 juillet 1856. Hölderlin et Schumann ont laissé des œuvres tardives, considérées couramment comme mineures, à oublier, à faire oublier — et même, à une certaine époque, à détruire.

En tant que chef d'orchestre, Heinz Holliger a souvent programmé des œuvres de Schumann (y compris des œuvres tardives) et, compositeur, il a écrit plusieurs œuvres basées sur les textes de ces poètes «vivant sur la lame du couteau» (I. Bachmann). Des poètes tels que Trakl, Gwerder, Weder, Nelly Sachs, Celan, Beckett et surtout Friedrich Hölderlin. Le grand cycle *Scardanelli* (1975/85) recrée le monde surréaliste de ce dernier. A la question «qui auriez-vous voulu être?», Luigi Nono répondait récemment: «la tour de Hölderlin»; dans *Scardanelli*, Holliger construit cette tour, en musique (cf. *Dissonance* no 6, novembre 1985, p. 16s.).

«Je suis l'interprète que je suis parce que compositeur, et je suis le compositeur que je suis parce qu'interprète; les deux sont indissociables» — cette phrase simple tirée d'un entretien avec Holliger définit la thématique principale de ses compositions. Ses œuvres ont toujours été des œuvres radicales, et la phrase d'André Breton concernant les «fous» vaut également pour lui: «Les fous sont des gens d'une honnêteté scrupuleuse, et dont l'innocence n'a d'égalé que la mienne.»

Preuve en est la dernière œuvre, *Gesänge der Frühe* (Chants de l'aube) composée en 1987 et créée le 4 mars 1988 dans la nouvelle Philharmonie de Cologne sous la direction de Matthias Bamert avec l'excellent chœur (préparé par Norbert Brechhagen) et l'orchestre de la radio de Cologne (WDR). Ce concert commençait par les transcriptions pour orchestre de deux œuvres tardives de Liszt (*Nuages gris* et *Unstern*) par Holliger, créées l'an dernier à Bâle (encore une œuvre tardive, énigmatique et rejetée!) et la création, par ce même Holliger, du concerto pour hautbois et orchestre d'Edison Denissow de 1886.

Gesänge der Frühe emprunte son titre aux cinq pièces pour piano de 1853, op. 133 de Schumann, dont le manuscrit porte justement l'inscription «An Diotima» — Diotima, le personnage féminin principal dans la poésie de Hölderlin, sa Béatrice, sa Laura! Ces *Chants de l'aube* de Holliger sont la fusion des destinées tardives du poète et du musicien. Le compositeur pénètre leurs pensées, leurs formes d'existence, formes qui dé-

passent «l'attitude réaliste» dont Breton avait tellement horreur, «car elle est faite de médiocrité, de haine et de plate suffisance. Elle se fortifie sans cesse dans les journaux et fait échec à la science, à l'art, en s'appliquant à flatter l'opinion dans ses goûts les plus bas; la clarté confinant à la sottise, la vie des chiens.»

Les *Chants de l'aube*, d'une durée de vingt-six minutes, se composent de quatre parties intimement liées qui nécessitent un chœur mixte de quarante-huit chanteurs, un grand orchestre avec harpe et piano et une bande magnétique, réalisée en collaboration avec Thomas Kessler dans le nouveau studio de la Musik-Akademie de Bâle, avec le concours des acteurs Bruno Ganz, Luise Kleiber-Gaugler, Jo Kärn et du pianiste Holliger.

Fusion de Hölderlin et Schumann: la première partie commence par une «transcription» du premier *Chant de l'aube* (pour piano) de Schumann, que le chœur chante sur un poème tardif de Hölderlin, «Frühling», tandis que les cordes déploient des accords irisés. Au milieu de cette partie surgit le montage sur bande de deux textes de Bettina Brentano relatant ses rencontres avec Hölderlin en 1805 et avec Schumann en 1855: «On appelle folie ce qui n'a pas d'écho dans l'esprit des autres, mais en moi tout cela trouve un écho». La musique de Holliger matérialise alors cet écho, reflétant et répercutant ce qu'un docteur Richarz à Endenich, ou une Clara Schumann n'arrivaient pas à comprendre. Le point de départ de Holliger est un fragment de Schumann, «L'adieu au soleil», choral en ré majeur tiré de *Manfred*. Il en fait un univers de sonorités inouïes (grattements de cordes, glissandi soufflés des cuivres), dans lequel apparaît pour la première fois le *la* suraigu que Schumann croyait entendre continuellement en été 1853.

La deuxième partie se réfère au *Nachtlid* (Chant de nuit), op. 108 (1849) pour chœur et orchestre, dont le motif syncopé initial réapparaît dans l'orchestre. Le chœur chante le poème «An» de Hölderlin, évocation d'un Paradis dans lequel se rencontrent les dieux de la mort, Diotima, les Héros, tandis que s'élève un chant, «en larmes», sur la nuit dans laquelle «l'œil clair» du poète s'éteint. Résonne alors dans le lointain le choral de *Manfred*. La «richesse intérieure géante» dont parle le texte du *Nachtlid* de Schumann menace la vie, s'agrandit à ses dépens. La musique, de plus en plus oppressante, se retrouvera finalement juxtaposée à la bande magnétique: défilent les rapports d'autopsie des docteurs de Hölderlin et de Schumann... L'intérieur de l'imagination est brutalement confronté à l'intérieur charnel, à «l'attitude réaliste» (Breton) des hommes en blanc.

Autre juxtaposition au commencement de la troisième partie: le texte de Hölderlin — «An Diotima» — compare la femme aimée à une fleur. Mais la musique de Holliger est dure comme l'hiver dans lequel cette fleur doit vivre, alors

que «les ouragans luttent dans une nuit glacée». Le chant choral s'accompagne du premier *Chant de l'aube*, provenant des haut-parleurs, dont la sonorité de piano se trouve progressivement dénaturée. Suit une polyphonie orchestrale s'intensifiant jusqu'au paroxysme.

C'est sur cette chute radicale que commence, sans césure, la dernière partie. On entend, entrecoupé par quatre coups violents, des fragments parlés tirés du «journal de ménage» de Schumann. Il y fait se succéder le nom de Diotima et l'annonce de l'achèvement de ses *Chants de l'aube*. Dans la section principale de cette partie, toutes les réalités seront superposées: un premier chœur chante avec les cordes les deux premières strophes du poème «Geh unter, schöne Sonne» de Hölderlin, sur la musique du choral en ré majeur de *Manfred* («L'adieu au soleil»...). Un deuxième chœur avec les cors superpose les troisième et quatrième strophes de ce poème à un thème en mi bémol majeur dont Schumann disait qu'il lui avait été dicté par Schubert et Mendelssohn dans la nuit du 10 février 1854. S'y ajoute un troisième chœur chantant l'harmonisation du choral «Wenn mein Stündlein vorhanden ist» en la majeur réalisée par Schumann à Endenich. Enfin, tout à la fin, un nouvel extrait de *Manfred* est cité: «Et lux perpetua» (Et la lumière éternelle) tiré de la messe des morts. Ces chœurs ont en commun le thème de la mort et de la lumière — mais de différentes morts et de différentes lumières. La musique s'arrête brusquement au moment de sa plus grande densité, laissant le dernier mot à Schumann: «Maintenant j'arrête. La nuit tombe.»

Tout dans cette œuvre est élaboré, tout se tient, dans le détail des structures, des significations de la matière musicale; *Gesänge der Frühe* est réalisé avec une maîtrise surréelle, aussi bien dans le choix des textes que dans la «dramaturgie» musicale des quatre parties et dans leurs architectures internes. Et surtout rien n'est fait au premier degré: le génie de Holliger a toujours été de savoir transposer — transcender — en musique toute forme de pensée. Fusion des sorts de Hölderlin et de Schumann, certes. Mais surtout fusion de poésie et de musique. Beaucoup de compositeurs ont exploité ces dernières années le filon de la poésie et de la musique d'un prestigieux passé. Souvent cela ne leur servait que de béquilles. Holliger en revanche a pénétré au plus profond de l'intérieur de Hölderlin et de Schumann: il les a rencontrés à leur niveau.

Jurg Stenzl

Ahnenbeschwörung hat ausgedient

Berlin: DDR-Musiktag
(19. bis 25. Februar 1988)

«Wir haben den schönsten Sieg errungen», verkündet die Singakademie Karl-Marx-Stadt mit markanten Akkorden in einem a-cappella-Chorlied nach Texten von Johannes R. Becher. Der

heute 86jährige Paul Kurzbach komponierte den aktivistischen Appell in den frühen Jahren der Republik, als die Mühen der Ebenen begannen. Aber auch ein erstaunlich vitales Spätwerk wird in diesem Porträtkonzert zu Gehör gebracht. Lieder nach Trakl und Mörike, ein ausdrucksstarkes Streichquartett und Chorsätze, alle aus den letzten vier Jahren. Vor dem Krieg hatte Kurzbach mit Hermann Scherchen und Hanns Eisler gearbeitet, dann mit Carl Orff; nach der Rückkehr aus der Kriegsgefangenschaft widmete er sich als Komponist, Lehrer und Organisator in Karl-Marx-Stadt, früher Chemnitz, dem kulturellen Wiederaufbau. Eine charakteristische Biographie für die Männer der ersten Stunde im Musikleben der DDR, die heute, falls noch am Leben, sich ausnahmslos in der Rolle verdienter Patriarchen wiederfinden. Auch der 1976 verstorbene Max Butting, ehemaliges Mitglied der Berliner Novembergruppe gehörte zu ihnen; an seinen 100. Geburtstag erinnerte die Aufführung der düsteren 3. Sinfonie von 1928. Oder der greise Ernst Hermann Meyer, seinerzeit Emigrant in England und in der DDR bis 1972 langjähriger Präsident des Komponistenverbandes: Er liess sich nun mit dem irgendwo zwischen Richard Strauss und Schostakowitsch angesiedelten «Poem für Viola und Orchester» von 1962 feiern. Das Entstehungsjahr lässt Rückschlüsse auf die Dynamik zu, mit der sich die Musik in der DDR seither entwickelt hat.

Einem der Gründerväter der DDR-Musik war eine Retrospektive besonderer Art gewidmet: Hanns Eisler. Gerhard Erber (Leipzig) und Christoph Keller (Zürich) spielten in zwei Konzerten sein gesamtes, nicht sehr umfangreiches Klavierwerk. Unbestechlich legten sie Stärken und Schwächen dieser Musik bloss. Keller war übrigens der einzige ausländische Interpret an einem Festival, das sich zugutehält, alle Aufführungen mit einheimischen Kräften zu bestreiten.

Solche Rückblicke auf die Höhen und Tiefen der neueren deutschen Musikgeschichte gehören zum facettenreichen Programm der alle zwei Jahre stattfindenden DDR-Musiktage, die sich als nationale Leistungsschau verstehen und dabei den gattungsübergreifenden Überblick über aktuelle Tendenzen mit historischen Rückblenden verbinden. Das einwöchige, vom Verband der Komponisten und Musikwissenschaftler organisierte Festival unterscheidet sich damit wesentlich von ähnlich gelagerten Veranstaltungen im Westen, die in der Regel eher gegenwartsbezogen und auf die E-, sprich: Konzertsaal-Musik, konzentriert sind. Es ist Ausdruck einer kulturpolitischen Konzeption, die Musik zwar in allen ihren Formen akzeptiert, aber doch strikt gesellschaftsbezogen auffasst. Sie schenkt demzufolge den «massenwirksamen» Genres gebührend Beachtung und wertet den Aspekt der gesellschaftlichen Vermittlung zumindest gleich hoch wie

denjenigen der kompositorischen Produktion. Künstlerische Experimente, denen per definitionem ein Werkstatt- oder Laborcharakter anhaftet, haben es da naturgemäss schwer. Fraglos gibt es auch dafür einige offizielle Nischen, doch bei den geringen öffentlichen Mitteln für diesen Bereich und mangels privatem Veranstaltungspotential kann daraus nie wie in westlichen Grossstädten eine lebendige Subkultur hervorgehen.

Die Bedürftigkeit der Versuche auf exponiertem Neuland, wo die gesellschaftliche Akzeptanz noch nicht gesichert ist, zeigte sich bei einem Konzert mit elektroakustischer Musik; es wurde präsentiert von Lothar Voigtländer, einem institutionellen Vorreiter in der DDR auf diesem Gebiet. Der Innovationslust im Umgang mit neuen Medien waren nicht nur durch die bescheidene Apparatur recht enge Grenzen gesetzt, sondern auch durch das krampfhaftes Festhalten am Prinzip der angewandten Musik. «Elektronik pur», obwohl im Programmheft als Zukunftspostulat mit massvoller Devotion in Erwägung gezogen, gilt offenbar zurzeit noch als inopportun. Stattdessen gab es elektroakustische Musik mit bedeutungsschwerer Pantomime, mit dekorativen Diaprojektionen und mit Instrumenten — letztere Version immerhin in zwei kompetent vorgetragenen Werken für Posaune und Tonband: «Bruch-Stücke» von Paul-Heinz Dittrich (mit Friedrich Schenker) und «Wandlungen», ein Parforce-Stück des jungen Thüringers Helmut Zapf (mit Johannes Bauer).

Ausserer Veranstaltungsschwerpunkt waren die Sinfoniekonzerte im Prachtbau des nach Plänen Schinkels wiedererbauten und als Konzertsaal eingerichteten Schauspielhauses. In der traditions-gesättigten Atmosphäre präsentierte sich allabendlich ein anderes Sinfonieorchester der DDR mit einem repertoire-fähigen Programm neuer Musik. Auch hier: Unverdauliches wurde nicht serviert.

Wo jedoch die Grenzen der Wohlanständigkeit berührt wurden, wie etwa in der Uraufführung von Christfried Schmidts klanglich exzessiver «Orchester-musik I» durch das Rundfunk-Sinfonieorchester Leipzig, wurden Teile des Publikums bereits lebhaft. Einzelne griffen zum bewährten Mittel des Türenschiagens. Ein Zeichen für das breite Interesse an neuer Musik auch ausserhalb von Fachkreisen, ein Indiz aber auch dafür, wie tief die Reizschwelle angesiedelt ist. Unterhalb dieser befanden sich zweifellos das Orchesterwerk «Die Windsbraut» von Siegfried Matthus, das die Vorlage des Surrealisten Max Ernst verhängmässig in illustrative Programmmusik umsetzt, und die larmoyante «Songerie pour orchestre de chambre» von Udo Zimmermann, die tönende Peinlichkeit eines Komponisten, der hier leider weit hinter seine früheren Werke zurückfällt. Die Widmung an Karl Böhm macht die Sache nicht besser.

Am meisten zu entdecken gab es in den

nachmittäglichen Kammerkonzerten, in denen die Avantgardisten der siebziger- und frühen achtziger Jahre mit dem heutigen Nachwuchs, oft den eigenen Schülern, konfrontiert wurden. Die Uraufführung der Klaviersonate von Friedrich Goldmann, eines klanglich delikaten, von nervöser Innenspannung beherrschten Werks, spielte Goldmanns Schüler Steffen Schleiermacher. Der 27jährige ist zugleich Leiter der sehr professionell agierenden «Gruppe Junge Musik Leipzig». Mit dem nun ur-aufgeführten Konzert für Viola und Kammerorchester präsentierte er sich ausserdem als enorm leichthändiger Komponist. Zusammen mit dem dicht gearbeiteten «Trio 84» für Violine, Violoncello und Klavier von Reiner Brede-meyer und der «Kammermusik VIII» mit Tonband von Robert Linke, ebenfalls Goldmann-Schüler, kam ein reines Uraufführungsprogramm im Spannungsfeld zwischen mittlerer und junger Generation zustande. Es gab interessante Hinweise über die ästhetischen Absetzbewegungen des Nachwuchses. Die negativen Bezugspunkte finden sie dabei nicht mehr in Vaterfiguren wie Eisler, Dessau oder Wagner-Régeny, sondern in der unmittelbar vorangehenden Generation. Ahnenbeschwörung hat ausgedient; durchzusetzen scheint sich eine pragmatisch-individualistische, mehr an Kompositionstechnik als an Ideologien interessierte Haltung.

Max Nyffeler

Bewusst gemachte Geschichte

Düsseldorf: Rekonstruktion der Ausstellung «Entartete Musik» — im Juni 1988 im Stadthaus Zürich zu sehen

Bereits zum zweiten Mal wurde in Düsseldorf mit der «Aufarbeitung der Vergangenheit» — der nazistischen — ernst gemacht. Vor einiger Zeit ging es um das Thema Musik und Exil. Diesmal wurde ein Stück Musikkultur im deutschen Faschismus selbst thematisiert. «Eine kommentierte Rekonstruktion», so lautet der Untertitel der Ausstellung «Entartete Musik», die — 50 Jahre später — eine gleichnamige Ausstellung der Nazis am gleichen Ort nachstellt. Die Nachbildung dieses Stücks unbewältigter Vergangenheit ist aber nur Keim und Kern dessen, was sich der Musikkritiker und -wissenschaftler Albrecht Dümmling und Peter Girth, Intendant der Düsseldorfer Symphoniker, hier vorgenommen haben. Zumal dann im Verein mit dem 200seitigen Katalog — einem Meisterwerk seiner Gattung — erhält das Vorhaben eine perspektivische Dimensionierung, die sowohl kritische Aufarbeitung der Vergangenheit wie Aufmerksammachen auf aktuelle Probleme umfasst.

Die Rekonstruktion der Ausstellung stützt sich auf mehrere Quellen, vor allem eine geradezu listenmässige Beschreibung durch Wolfgang Steinecke,

den späteren Organisator der «Darmstädter Ferienkurse». Die Schautafeln zeigen, dass die Nazis im Formalen durchaus von Techniken der Avantgarde gelernt haben. Mit raffiniert ausgewählten Bildern, etwa mit einem grimmig blickenden Schönberg oder Hindemith, lässt sich die «Hässlichkeit» der «Untermenschen» und «Bolschewisten» usw. sinnfällig machen. Die sehr ausführlich mit erklärenden Texten kommentierten Tafeln werden durch Originaldokumente in Vitrinen ergänzt. Eine besonders attraktive und instruktive Ergänzung sind zwei Musikprogramme mit einer klug zusammengestellten Montage von Original-Tondokumenten, bei denen, wie auch im Katalog, neben den Nazis auch die musikalische Stimme des Widerstands zu Wort kommt.

Die historische Ausstellung von 1938 stand im Zusammenhang der sog. «Reichsmusiktage». Diese lösten die «Tonkünstlerfeste» des ADMV, des 1859 gegründeten «Allgemeinen Deut-



schen Musikvereins», ab. Der Verband wurde 1937 von Goebbels und seinem Musikreferenten Drewes zerschlagen, da seine Programme auch nach 1933 noch nicht restlos «gleichgeschaltet», d.h. den kulturpolitischen Zielen der Nazis unterworfen schienen. Die neu etablierten «Reichsmusiktage» zeigten so «die endgültige Unterwerfung des deutschen Musiklebens» (so der Katalog) unter diese Ziele. Für Düsseldorf sprach manches. Goebbels und Drewes kamen aus dem Rheinland. Düsseldorf hiess auch «Schlageter-Stadt», nach einem 1923 von den Franzosen erschossenen rheinischen Separatisten, den die Nazis ähnlich wie Horst Wessel zum Märtyrer erhoben hatten. Ein entsprechender Gedächtnismarsch zum Schlageter-Denkmal gehörte zum Programm. Schliesslich war die Stadt, die 1938 ihre 650-Jahr-Feier veranstaltete, sowieso eine NS-Hochburg, in der schon mehrere einschlägige NS-Kultur- und Musik-Treffen stattgefunden hatten.

Die «Reichsmusiktage», als «Heerschau» angelegt, bezogen neben den Komponisten zahlreiche gesellschaftliche Organisationen ein: von der HJ bis zu Reichsarbeitsdienst und Wehrmacht. Der «Deutsche Gemeindetag» war mit einer Tagung dabei, dazu kamen Laienmusiker und Musikveranstalter und, besonders diensteifrig, die «Deutsche Gesellschaft für Musikwissenschaft». Ein Hauptpunkt von deren Kongress war die «Rassenfrage», die etwa in der Arbeitsgruppe «Deutsche Meister» zu Themenstellungen wie «Volkstum und Rasse in Werk und Leben von Johannes Brahms» (Rudolf Gerber) führte. Zwar gab es, wie der Katalog deutlich macht, innerhalb des pseudowissenschaftlichen Quatsches der musikalischen «Rassenkunde» noch gewisse Niveauunterschiede, mindestens im Formell-Wissenschaftlichen. Die Zwecksetzung jedoch war eindeutig.

Die übergreifenden Ziele der Musikpolitik, der «Selektion» des «Entarteten», also alles Kritischen, alles der Zurichtung einer «deutschen Volksgemeinschaft» Widerstehenden oder auch nur im Weg Stehenden, hat Thomas Mann 1937 in einem Brief an den Dekan der Philosophischen Fakultät der Universität Bonn höchst präzise formuliert: «Sinn und Zweck des nationalsozialistischen Staatssystems ist einzig der und kann nur dieser sein: das deutsche Volk unter unerbittlicher Ausschaltung, Niederhaltung, Austilgung jeder störenden Gegenregelung für den «kommenden Krieg» in Form zu bringen, ein grenzenlos willfähiges, von keinem kritischen Gedanken angekränkelt, in blinde und fanatische Unwissenheit gebanntes Kriegsinstrument aus ihm zu machen.» Dazu dient auch z.B. ein ebenfalls in den Tondokumenten der Ausstellungs-Rekonstruktion enthaltenes Stück mit dem Reichsmusikzug des «Reichsarbeitsdienstes» (RAD) mit Soldatenchor: «Mit Mercedes Benz voraus! («Auf endlosen, staubigen Wegen...»).

Wie hier, so sind allgemein das wohl Bestürzendste die sachlichen und personellen Kontinuitäten. Wie die Rüstungskonzerte, so machten auch die geistig-moralischen Aufrüster fast unangefochten weiter, allenfalls formell, kurz und schmerzlos «entnazifiziert». So altmodisch der Begriff «Entartete Musik» erscheint – so entfernt in der Sache ist vieles in der Musikkultur heute eben doch nicht von dem, was damals in anderer, offen terroristischer Form vollzogen wurde. So erinnert Manfred Trojahn daran, «dass auch heute Kulturpolitik mit dem «gesunden Volksempfinden» gemacht wird. Die aktuellen Begriffe dafür sind etwa «soziale Akzeptanz» und «Einschaltquote». Das klingt und ist in der Methode mindestens moderner. Wolfgang Rihm ergänzt: «Durch die kommerzielle Machtposition des «Artigen» muss eine Kampfadresse an irgendein «Entartetes» gar nicht mehr artikuliert werden. Die Selektion funktioniert bereits freiwillig: die zur Rezeption fähigen Menschen

werden solange auf qualitativ Niederstehendem beklebt, bedröhnt, beschossen, bis sie das auch *wollen*, was ihnen gewährt wird. Somit ist es gelungen, das Sensorium für anderes lahmzulegen. Wenn anderes nicht mehr wahrgenommen werden kann, muss es auch nicht mehr denunziert, verboten, verbrannt werden. Es stellt kein Potential mehr dar, das aus Machthabers Sicht gefährlich sein könnte. (...) Provokant formuliert: der Begriff «Entartung» wird heute nicht etwa deswegen gemieden, weil wir so demokratisch, liberal, offensinnig, geschichtsbewusst etc. geworden wären, sondern weil er nicht mehr angewendet werden muss.»

Hanns-Werner Heister

Komponistenpreis für Hans Ulrich Lehmann

Am diesjährigen Tonkünstlerfest, das vom 6. bis 8. Mai in Solothurn stattfand, wurde dem Komponisten Hans Ulrich Lehmann der für hervorragende Leistungen auf dem Gebiet des kompositorischen Schaffens bestimmte Preis zugesprochen. Mit dieser Ehrung wird ein Komponist ausgezeichnet, dessen Oeuvre im breiten und weiten heutigen Feld des Komponierens unverwechselbare Züge trägt. Seine vorwiegend kammermusikalischen Werke sind vielfach mit Vorstellungen des Musik-Machens und mit kritisch erlebten Traditionen verbunden. Angelegt auf Sensibilisierung auditiver Wahrnehmung verbinden sie rationale Durchstrukturierung mit einer Emotionalität, welcher trotz scheuer Zurückhaltung durchaus sinnliche Qualitäten zukommen. Unter Verweigerung jeglicher pathetischer Gestik scheinen Lehmanns Kompositionen alles Klingende abzutasten. Das Faszinosum dieser Musik beruht nicht zuletzt auf deren stiller Intensität.

Disques Schallplatten

Attraktives Angebot?

Jean Balissat: *Sept Variations pour Octuor; «Incantation et Sacrifice», essai pour une harmonie bicéphale; «Bioméros» pour orchestre de chambre; «Rückblick» pour violon et orchestre. Grammont CTS-P 17-2 (CD), 17-1 (LP)*

Christoph Delz: *«Arbeitslieder» für Soli, Chor, Klavier und Bläserquintett; Klavierquartett, Streichquartett. Grammont CTS-P 18-2 (CD), 18-1 (LP)*

Eric Gaudibert: *«Gemmes», quatre pièces pour orchestre; «Syzgy» pour Flûte et piano préparé; «Astrance» pour quintette à vent. Grammont CTS-P 8-2 (CD), 8-1 (LP)*

Francesco Hoch: *«Dune» per 3 strumenti, 2 voci e 2 percussioni; «Agli spettatori» per coro di voce bianche; «Trasparenza per nuovi elementi» per 10 strumenti; «Riflessioni sulla natura di alcuni vocaboli» per orchestra; «Figura esposta» per 22 esecutori. Grammont CTS-P 9-2 (CD), 9-1 (LP)*