

Zeitschrift:	Dissonanz : die neue schweizerische Musikzeitschrift = Dissonance : la nouvelle revue musicale suisse
Herausgeber:	Schweizerischer Tonkünstlerverein
Band:	- (1989)
Heft:	21
Artikel:	Heinz Holliger hautboïste, chef, compositeur = Heinz Holliger, Oboist, Dirigent, Komponist
Autor:	Stenzl, Jürg / Schweizer, Klaus / Piencikowski, Robert
DOI:	https://doi.org/10.5169/seals-927274

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: 04.02.2026

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

Heinz Holliger hautboïste, chef, compositeur

Heinrich Holliger, Oboist, Dirigent, Komponist

durch die Strassen von Paris, schon lassen sie sich tags darauf in säuberlich geordneten Reihen zum Marsfeld dirigieren, die Frauen links, die Männer rechts, die Kinder und die Greise voran; und auf den Lippen die simpel-symmetrischen Gesänge der Freiheit. Gerade die Symmetrie, dieser immegleiche Bauplan der Melodien in endlosen Viergrüppchen – technisch gesehen also just das, was für unsere Ohren ihre Volkstümlichkeit ausmacht – verrät ihre Künstlichkeit! Denn ursprünglich sang

zwicktheit dieser Konstruktion irgendwie gespürt hat, rein als musikalischer Erfinder, versteht sich, als listenreicher Fuchs, gebeugt über die Tücken des Materials. Im Trio des Menuetts der Sinfonie Nr. 93 (*Beispiel 4*) geschieht etwas Überraschendes, wirklich Freches: Die so sorgfältig ausgetüftelte Kunstfolklore bricht in sich zusammen! Ausgerechnet hier, in diesem sonst für zartere Töne reservierten Mittelteil schmettern Blässersignale herein, und aus deren Klangschatzen tritt noch ein-



Beispiel 4: Joseph Haydn, Symphonie Nr. 93, 3. Satz (Trio)

das Volk alles andere als wohlgeordnet. Die Diktatur der geraden Zahlen wurde ihm erst vom Kampfgenossen Bürger ins Ohr gesetzt.

Mit erschütterndem Erfolg, wie man feststellen muss.

Ein Grund mehr, den Gesangsideologen von damals mal in den Kreisssaal zu schauen. Nehmen wir einen politisch relativ unverdächtigen Geburtshelfer: Joseph Haydn. Seine wahre Liebe zur Volksmusik erwacht relativ spät, so richtig bricht sie erst Mitte der achtziger Jahre bei ihm durch. Aber obwohl die Volksweisen, mit denen er ab jetzt immer öfters aufwartet, wie zitiert klingen, sind sie alles andere als authentisch. Das volkstümliche Material erscheint – vor allem in seinen Menuetten – tüchtig gewaschen, um dann in verschiedenen kompositorischen Prozeduren veredelt zu werden.

Aber das Menuett war doch seit Mitte des 17. Jahrhunderts die beliebteste Tanzform der Aristokratie. Also dürfte es doch nicht gar so harmlos gewesen sein, dass ausgerechnet hier die niederen Stände in die Musik eindringen und ihren Brotherren den Tanzboden streitig machen!

Gewiss, aber es ist ein völlig künstlich fabriziertes Volk, das hier aufgeboten wird, kastrierte Wunschplebejer, verstehen Sie? Aber Sie haben vollkommen recht, unpolitisch ist der Vorgang so oder so nicht. Und ich würde sogar behaupten, dass es von Haydns Grösse zeugt, ja, von seinem Sinn für Realismus, dass er die ideologische Ver-

mal wie ein Phantombild der ursprünglich höfische Tanz hervor. Sofort fährt wieder der schon beethovensch anmutende «Schicksalsrhythmus» dazwischen, und nach drei Anläufen ist das Menuettchen weggefegt, übrig bleibt der nackte Gestus plebejischen Tanzgepolters.

Darf man Programmatisches vermuten? Ein weiterer haydnischer Streich, wobei der alte Herr Hofkapellmeister diesmal den Umsturz aufspielen lässt?

Kaum. Obwohl es sicher eine Rolle spielte, dass die Symphonie eine der ersten war, die für das bürgerliche England geschrieben wurden und zudem noch im Jahr 1791, als die französische Revolution in einer Phase steckte, die ihr die Sympathie vieler Intellektueller bescherte. Aber Programmatisches? Nein. Dafür bricht ihre Klangwelt allzu symmetrisch zusammen. Aber ich meine, gerade darin steckt das eigentlich Aufregende, dass hier nämlich einerseits mit gesellschaftlich klar definierbaren Klangmustern gearbeitet wird, anderseits aber ihr Aufeinanderprallen völlig innerhalb der vorgegebenen Formensprache eines Sinfoniesatzes verharrt. Bringen wir den Vorgang doch mal ideologisch etwas genauer auf den Nenner: Das klingende Wunschbild einer Sozialpartnerschaft, das jenes Haydn-Menuett gerade mit seinem Pseudo-Volkston heraufbeschwört, gerät ganze 26 Takte lang aus den Fugen. Der Kitt, der die Utopie zusammenkleistern soll, hält nicht mehr.

Fred van der Kooij

Heinrich Holliger hautboïste, chef d'orchestre, compositeur

A l'occasion du cinquantième anniversaire de l'artiste suisse, le 21 mai de cette année, le musicologue Jürg Stenzl organisait à Fribourg un colloque consacré à ses divers domaines d'activité. Les articles ci-dessous proviennent des exposés tenus le 2 avril à l'Institut de musicologie de l'Université. Jürg Stenzl présente d'abord le virtuose, dont la carrière, étudiée à travers ses enregistrements et ses compositions, illustre la renaissance du hautbois comme instrument soliste. Formé par les pionniers que furent Pierre Pierlot et André Lardrot, Holliger se distingue d'abord dans le répertoire classique. Puis son talent suscite des œuvres qui exploitent les techniques qu'il a contribué à développer. Enfin Holliger remet à l'honneur le compositeur baroque tchèque Jan Dismas Zelenka. Cet engagement est d'ailleurs aussi typique de son activité de chef d'orchestre. De 1977 à 1987, Holliger a marqué les concerts de l'Orchestre de chambre de Bâle en «composant» des programmes intéressants, travail qu'il poursuit au sein du Musikforum de Bâle. Klaus Schweizer retrace l'évolution de Holliger chef d'orchestre et brosse son portrait. Robert Piencikowski s'attache à l'explorateur des «marges» instrumentales, c'est-à-dire des timbres insolites pouvant être produits par les instruments classiques. Ce goût de la limite dicte aussi au compositeur le choix de ses poètes. Les recherches sonores de Holliger débouchent sur une tension perceptible entre l'idée et sa réalisation.

Heinrich Holliger, Oboist, Dirigent, Komponist

Aus Anlass des 50. Geburtstages des Schweizer Künstlers am 21. Mai dieses Jahres organisierte der Musikwissenschaftler Jürg Stenzl ein Kolloquium, das den verschiedenen Tätigkeitsbereichen Holligers gewidmet war. Die nachfolgenden drei Artikel sind aus den Vorträgen hervorgegangen, die am 2. April im Musikwissenschaftlichen Institut der Universität Fribourg gehalten wurden. Jürg Stenzl stellt zunächst den Instrumentalisten vor, dessen Karriere mit der Wiedergeburt der Oboe als Soloinstrument eng verknüpft ist. Durch Pioniere wie Pierre Pierlot und André Lardrot geprägt, zeichnet sich Holliger zunächst im klassischen Repertoire aus. Angeregt durch seine Fähigkeiten entstehen dann viele Werke, die jene Techniken benutzen, die er massgeblich entwickelt hat. Schliesslich muss das Engagement Holligers für verkannte ältere Musik erwähnt werden, etwa für Jan Dismas Zelenka – ein Engagement, das auch einer der Pfeiler von Holligers Tätigkeit als Dirigent bildet. Mit höchst interessanten, «komponierten» Programmen prägt Holliger von 1977 bis 1987 die Konzerte des Basler Kammerorchesters und seither jene des Basler Musikforums wesentlich mit. Klaus Schweizer skizziert die Phasen von Holligers Dirigententätigkeit und versucht, ihn in dieser Funktion zu porträtiern. Im dritten Beitrag widmet sich Robert Piencikowski dem Erforscher instrumentaler «Randzonen», d.h. ungewöhnlicher Timbres, die von klassischen Instrumenten produziert werden können. Dieser Sinn für Grenzbereiche bestimmt auch die Wahl der Texte. Die klanglichen Entdeckungen Holligers bewirken eine spürbare Spannung zwischen der Idee und ihrer Realisierung.

par Jürg Stenzl, Klaus Schweizer, Robert Piencikowski

Le hautboïste

En 1961, à l'âge de 22 ans, Heinz Holliger gagnait le premier prix de hautbois au Concours des stations de radio allemandes à Munich. Sa carrière de soliste avait déjà commencé quelques années plus tôt, suite à son premier prix au Concours d'exécution musicale de Genève, en 1959, et il était, en 1960, le plus jeune lauréat du Prix de soliste de l'Association des musiciens suisses. Le prestigieux prix de Munich était donc

l'aboutissement d'une période de formation et d'expériences.¹

La formation du hautboïste Holliger, indissociable de sa formation de compositeur, se divise en deux périodes: la première comprend les études auprès d'Emile Cassagnaud, au Conservatoire de Berne, et des stages à Paris chez Pierre Pierlot. Elle prend fin en 1958, conjointement avec l'obtention de la maturité au gymnase de Burgdorf et

celle du diplôme d'enseignement de hautbois à Berne. A cette première période succède l'année parisienne, dédiée avant tout aux études de piano auprès d'Yvonne Lefébure.

Commence alors la deuxième période. Holliger se lance dans la carrière de soliste, entre à l'orchestre de Bâle où il travaille comme musicien fixe pendant trois ans (1959–1962) et, pendant une année, comme musicien invité. Durant la première période, le hautbois était au centre des préoccupations de Holliger, à côté de la composition et du piano. Mais pendant la deuxième période, la composition prit de plus en plus d'importance: il suivit les cours de composition de Pierre Boulez à Bâle, de 1961 à 1963, et les œuvres de cette période montrent l'influence de Klaus Huber.

Renaissance du hautbois

Avant de décrire plus en détail ces deux périodes de formation et de perfectionnement, il nous faut situer le hautbois en 1950, au moment où Holliger, âgé d'à peine onze ans, prend pour la première fois cet instrument en main et commence à suivre l'enseignement d'Emile Cassagnaud. Le hautbois est alors essentiellement un instrument d'orchestre. Depuis le classicisme de la deuxième moitié du XVIII^e siècle, le hautbois en tant qu'instrument soliste avait presque entièrement disparu. Et tout un répertoire baroque, préclassique et classique de concertos, de Tommaso Albinoni jusqu'au fils de Bach et leurs contemporains, y compris des virtuoses-compositeurs comme Johann Christian Fischer et Alessandro Besozzi [le jeune] était délaissé.³

La «renaissance» de ces musiques s'amorça, dès 1950, en liaison étroite avec le disque 33 tours et sa diffusion de plus en plus massive. Cette renaissance se déroulait donc parallèlement à la période de formation de Holliger. Dans son premier *Langspielplattenbuch*, paru en 1956,⁴ Kurt Blaukopf ne mentionne qu'un hautboïste, le Français Marcel Tabuteau; ses interprétations, dans le cadre du Festival Casals à Prades en 1952, du quatuor de Mozart (KV 370) et de la reconstitution du double concerto de Bach (BWV 1060, version en do majeur) avaient été enregistrées. Une année plus tard, dans son deuxième volume, Blaukopf y ajoutait deux nouvelles versions du Bach (avec [Edgar] Shann et Kalmus) et un enregistrement des concertos en si bémol majeur et sol majeur (HWV 301 et 287) de Händel, enregistrés par l'*Archiv-Produktion* de la DGG.

Trois ans plus tard, l'industrie du disque venait de découvrir la musique «barocco» et, avec elle, le hautbois. Christoph Ecke, dans le deuxième volume de son *Ewiger Vorrat klassischer Musik auf Langspielplatten*⁵ (le titre en dit long sur la fonction que le disque avait acquise entretemps!), mentionne à deux reprises «celui par qui le hautbois soliste arrivait»: le Suisse André Lardrot, premier prix du Concours de Genève en 1956. Il avait enregistré les concertos en ré mi-

neur et fa majeur (RV 454 et 457) de Vivaldi avec les Solistes de Zagreb sous la direction d'Antonio Janigro ainsi que, sous la direction de Felix Prohaska, le premier d'une série de trois disques de concertos pour hautbois (Albinoni, op. 7/3 en si bémol majeur, Cimarosa-Benjamin, le sol mineur de Händel et le concerto faussement attribué à Haydn, Hob. VIIg: C1)⁶. C'est à cette période que Holliger réalisait ses premiers enregistrements.

Les premiers enregistrements

Après des études de piano commencées à l'âge de six ans et de clarinette dès l'âge de dix ans, Holliger devenait l'élève du hautbois solo de l'Orchestre de Berne et professeur de hautbois au Conservatoire de cette ville, le Français Emile Cassagnaud. Formé lui-même au Conservatoire de Paris, il calquait son enseignement à Berne sur celui du Conservatoire National en le basant sur la *Méthode pour hautbois ou saxophone* de Joseph Sellner (Vienne 1825), revue

est sombre et épais alors que, dans le registre aigu, à partir du fa⁴, il devient très clair, un peu nasal et quelque peu «huileux». En plus le do³ et le si³ sont nettement plus minces et soulignent le vibrato.

Dans l'exemple suivant, le deuxième mouvement du concerto en si bémol majeur op. 7/3 de T. Albinoni,⁸ apparaît un autre son, beaucoup plus clair, dû sans aucun doute à une anche plus légère. Mais André Lardrot, interprète de cet exemple, a laissé assez de «cœur» au centre de l'anche et a évité ainsi que le son ne perde trop de «corps». Dans l'articulation de Pierre Pierlot, il n'y avait presque que deux extrêmes: le legato lié et le staccato dur. Lardrot, incontestablement meilleur musicien, nuance les phrasés avec cette anche plus légère et s'approche de ceux d'un soprano léger. Dans ce mouvement lent, le musicien utilise le vibrato comme moyen expressif: il le «module», l'augmente progressivement sur les longues notes (mes. 4/5, 11 et 21/22), là où aujourd'hui la



Photo Bart Mulder

par L. Bleuzet en 1926, la *Méthode* (Paris 1835) et les *Etudes et sonates* de Henri Brod, revues par P. Bajeux en 1951. Il va de soi que l'instrument était de facture française, de préférence signé Marigaux. La sonorité et le style d'interprétation de l'époque sont bien mis en évidence par deux exemples. Le premier date de 1958, année de diplôme de Holliger. Il s'agit du premier mouvement de la sonate en sol mineur de Händel, op. 1/6 (HWV 364a),⁷ jouée par Pierre Pierlot (né en 1921), maître privé du jeune Suisse. (Pierlot n'est devenu professeur au Conservatoire National de Paris qu'en 1969; en 1949, dix ans avant Holliger, il avait également remporté le Concours de Genève.)

Faisons abstraction des questions stylistiques, surtout de ce «style legato» suggéré dans les éditions françaises aux étudiants du Conservatoire. Le plus frappant reste le vibrato intense, continu, et une différence de sonorité marquée entre les différents registres de l'instrument: au-dessous de mi³, le son

plupart des hautboïstes appliqueraient une diminution ornementale ou un trille. Face à ces deux exemples, il nous est facile de saisir l'apport du jeune hautboïste bernois. L'un de ses premiers disques comprend trois concertos (A. Marcello, C. Ph. E. Bach: mi bémol majeur, et V. Bellini) et le BWV 1060 (version en ré mineur) avec un «Orchestre baroque de Genève» sous la direction de Jean-Marie Auberson.⁹ Dans le deuxième mouvement du concerto de Marcello, le tempo est très lent (6/8 à la place de 3/4), mais là n'est pas l'essentiel: le son de Holliger est encore plus mince que celui d'André Lardrot, à l'extrême opposé de la sonorité allemande par exemple d'un Heinz Nordbruch (qui jouait pourtant aussi sur un instrument Marigaux!) ou d'un hautbois viennois marqué par une autre tradition et, bien sûr, du hautbois «baroque» qui renaisait au courant des années soixante. Holliger a presque sacrifié le «cœur» de l'anche. Il y a là une déperdition d'harmoniques qui est compensée par une

parfaite égalisation des registres de l'instrument. On entend le soin du phrasé expressif et des nuances, preuve d'un nouveau type d'interprétation. Le hautbois n'est plus une sonorité orchestrale particulière parmi d'autres. Au contraire: sa sonorité est soumise à la volonté de l'interprète, à une rhétorique qui réduit l'instrument au rang de moyen. Le son en soi est presque «blanc»; la perte de sa couleur propre serait regrettable s'il n'y avait pas le musicien Holliger avec sa connaissance approfondie des styles, son pouvoir expressif, sans parler de sa virtuosité manuelle. Il ne s'agit plus ici du son et du jeu d'un musicien d'orchestre.

Les raisons de cette réorientation du hautbois entreprise par Holliger à la fin des années cinquante sont multiples. Il en indique une lui-même, indirectement, quant il raconte sa période d'études à Rudolf Lück, en 1971¹⁰: «Déjà pendant mes années d'école je me rendais pendant les vacances trois semaines à Paris pour prendre des leçons quotidiennes chez Pierre Pierlot». Je souligne le mot «quotidiennes»: il indique l'énergie et la persévérance de l'étudiant. D'autre part, des leçons quotidiennes impliquaient également, chaque jour, de très nombreuses heures de travail, impensables avec une anche «lourde» comme celle des Allemands et même d'un Pierre Pierlot ou d'un André Laridot. Il semble bien que Holliger ait utilisé très tôt des anches partiellement ou entièrement préfabriquées.

Premières compositions

La deuxième période est celle de l'approfondissement des différents chemins parcourus jusqu'en 1959. Le soliste était devenu, par le concours de Munich, celui que la publicité de l'industrie musicale baptisera bientôt «roi du hautbois», un soliste engagé et enregistré dans le monde entier, avec un répertoire «composé aux deux tiers de musique ancienne»¹¹. En cette même période, Holliger vivait l'expérience de l'orchestre, expérience «qui me donnait l'occasion de connaître de près les possibilités sonores et techniques de tous les instruments de l'orchestre». Et c'est dans cette période que Holliger devient réellement compositeur professionnel.

Auparavant, à partir de 1956, il avait été élève de composition de Sándor Veress à Berne. En 1957 déjà, il créait lui-même ses premières œuvres: une sonate pour hautbois seul (1956/57) en quatre mouvements, une sonate pour hautbois et piano de 1957, et six *Lieder* pour soprano et piano sur des textes de Christian Morgenstern, composés entre décembre 1956 et juillet 1958¹². En ce qui concerne l'utilisation du hautbois, les deux sonates ne témoignent d'aucun enrichissement des possibilités instrumentales. Quant au point de vue stylistique, ces trois œuvres de jeunesse reflètent d'une manière presque naïve le langage harmonique et rythmique de Sándor Veress. On peut y relever l'absence totale d'influence de l'Ecole de Vienne, alors qu'à peine deux ans plus

tard, en 1960, il composera les trois *Liebeslieder* avec orchestre fortement marqués par l'empreinte d'Alban Berg. Après ces trois *Liebeslieder* sur des textes de Trakl, Holliger composait en 1961 une œuvre bien différente pour une mise en scène de son frère Erich à Heidelberg: *Die Perser* pour soprano, chœur parlé et instruments, basé sur la traduction allemande (de Schadewaldt) du drame d'Eschyle. Dans les œuvres suivantes, les traces de Pierre Boulez seront rares et le modèle dominant sera, je le répète, celui de Klaus Huber: *Dörfliche Motive*, quatre bagatelles pour soprano et piano (1960/61) et la cantate *Erde und Himmel* (1961), toutes deux sur des textes néo-expressionnistes d'Alexander Xaver Gwerder, et *Schwarzgewobene Trauer* (1962, sur des poèmes de Heinz Weder) développent d'une manière personnelle les modèles mis en place par Klaus Huber dans *Oratio Mechthildis* (Mechthild von Magdeburg, 1956/57), *Des Engels Anredung an die Seele* (J.G. Albini, 1957) et *Auf die ruhige Nacht-Zeit* (C.R. von Greifenburg, 1958). Dans les *Quatre Miniatures* pour soprano, hautbois d'amour, célesta et harpe de 1962/63, Holliger se met aussi à composer des poèmes anonymes du Moyen-Age tardif et un texte de Mechthild von Magdeburg. Le compositeur Heinz Holliger n'est donc pas en premier lieu un compositeur pour hautbois: sur les neuf œuvres écrites entre 1960 et 1963, trois seulement (*Schwarzgewobene Trauer*, le *Mobile* pour hautbois et harpe de 1962 et les *Quatre Miniatures*) intègrent l'instrument. Ce n'est que beaucoup plus tard que l'expérience du virtuose sera prise en compte dans des œuvres comme *Pneuma* (1970), *Cardiophonie* (1971) ou le quatuor à cordes (1973). Entre-temps Holliger s'est adressé à d'autres compositeurs, Klaus Huber, Jürg Wyttensbach, Sándor Veress, Jacques Wildberger, afin qu'ils lui écrivent des œuvres dans lesquelles ses recherches instrumentales seraient intégrées. Elles nous en disent long sur les possibilités nouvelles que ce virtuose du hautbois avait su développer. N'oublions pas: Holliger n'est âgé que de 24 ans.

Emancipation du hautbois

Avant «l'ère Holliger», deux compositeurs s'étaient attachés à repousser les limites de l'instrument: Edgard Varèse demandait, dans *Octandre* en 1924, la «Flatterzunge» sur sol⁵ (mes. 10) et des glissandi fa⁴ – fa⁵ – fa dièse⁴ (m. 191/2, chiffre 19) ainsi que de la bémol³ à la⁴ (mes. 193); Nikolaos Skalkottas exigeait du soliste de son Concertino pour hautbois et piano de 1939 une virtuosité que les œuvres de B.A. Zimmermann (le Concerto de 1952) ou de Wolfgang Fortner (*Aulodie* de 1960) n'avaient pas atteinte.

Les *Noctes intelligibilis lucis* de Klaus Huber de 1961 comptent, avec la *Passacaglia concertante* de Sándor Veress, parmi les premières œuvres écrites pour Holliger. Nulle surprise si l'édition imprimée, en 1967 seulement, des

Noctes comporte une page entière qui explique en huit points les nouvelles techniques mises en jeu:

- les *flageolets* sur les notes entre si bémol² et mi³ qui donnent comme résultat sonore le deuxième harmonique, c'est-à-dire la douzième;
- le *bisbigliando* (chuchotement), alternance régulière entre un son ordinaire et le même son en flageolet;
- les *flageolets doubles*: agrégats de deux notes à l'intervalle de quinte ou de triton;
- le *son «roulé»*: par une plus grande pression des lèvres, le son de base bascule presque pour devenir le deuxième harmonique;
- le *double trille*: deux notes séparées par un micro-intervalle s'ajoutent à la note de base (si³ en l'occurrence);
- *Flatterzunge*, produit par le relâchement des lèvres inférieures et/ou l'émission d'un *R* roulé dans la gorge;
- le *glissando*, ici entre fa⁴ et si⁴;
- les *quarts de ton*, produits par l'augmentation ou la diminution de pression exercée sur l'anche.

A ces nouvelles techniques d'émission du son s'ajoutent une agilité extraordinaire et une parfaite technique de legato. La vitesse extrême exigée par Klaus Huber est de huit triples-croches à un tempo de 92 à la noire; la triple-croche est donc à 736 (mes. 13, p. 8s.). Les *Noctes*, tout comme le *Rondeau* de Wildberger, témoignent de la virtuosité de l'interprète (l'enregistrement a été publié en 1964), mais aussi de la façon dont Klaus Huber et Jacques Wildberger ont su la prendre en compte et la faire parler dans leurs œuvres.¹³

Pourtant les techniques utilisées dans les compositions de Klaus Huber, Jürg Wyttensbach (Sonate pour hautbois solo, 1961) ou Jacques Wildberger (le *Rondeau* pour hautbois de 1962 et le *Certeto* de 1963) apparaissent aujourd'hui comme «relativement traditionnelles» (le terme est de Holliger lui-même), comparées à celles utilisées par Niccolò Castiglioni (*Alef*, 1965), Vinko Globokar (*Discours III*, 1969; *Atemstudie*, 1971) ou par Heinz Holliger lui-même dans son *Etude d'accords* (*Studie über Mehrklänge*, 1971).

En 1972 Holliger a réuni sous le titre *Pro musica nova* des *Etudes pour jouer la musique d'avant-garde pour hautbois*¹⁴, collection qui, au fil de douze œuvres (ou extraits) et d'explications, résume ses expériences instrumentales de douze ans.

«Quoique chaque pièce soit basée sur des problèmes techniques tout à fait précis, écrit Holliger dans son avant-propos, aucune, cependant, ne met en jeu les «trucs» si fréquents de nos jours. Le but de chaque compositeur fut plutôt de traiter des problèmes qui étaient techniques en même temps que structurels, et de montrer que l'essor de la nouvelle technique instrumentale doit ses origines non pas à l'exhibitionnisme de solistes virtuoses, mais à une pensée musicale rigoureuse. [...] Peut-être quelques-uns se sentiront-ils inspirés, par l'étude de ce volume, à poursuivre leurs

recherches dans les directions esquissées et aboutiront-ils à la découverte de phénomènes sonores complètement nouveaux. Car douze études ne peuvent donner qu'un aperçu bref et incomplet d'un processus en évolution constante, et dont on ne peut prédire la fin prochaine.»

Cette citation n'est pas un simple extrait de préface, mais une profession de foi de l'interprète et du compositeur. La pensée musicale du compositeur et les moyens techniques et sonores dont le virtuose dispose doivent fusionner. D'où l'impossibilité d'accepter des études purement didactiques, systématisées comme dans la méthode de Czerny, ou des études de «virtuosité transcendante» propre aux virtuoses du XIX^e siècle. La découverte instrumentale, découverte sonore, doit obligatoirement avoir des conséquences structurelles dans les œuvres qui l'utilisent. Holliger refuse dans cet avant-propos des œuvres «en forme de catalogue», véritables défilés de «trucs» à la mode. Les *Etudes pour jouer la musique d'avant-garde pour hautbois* démontrent aussi que les «nouvelles techniques» sont devenues, en douze années à peine, des techniques que les compositeurs devraient connaître, tout comme les interprètes.

Dans un texte de présentation de sa *Sequenza VII* pour hautbois de 1969, Luciano Berio a distingué nettement le «virtuose» du «soliste»: «Entre le virtuose et les meilleurs solistes de notre temps, écrit-il, existent des différences évidentes et fondamentales qui reflètent les profondes transformations dans la musique des soixante dernières années. Aujourd'hui, le soliste moderne a, comme un scientifique dans son domaine de recherche, le besoin et la capacité d'exposer un point de vue extrêmement large sur le temps historique. Il peut interpréter tout aussi bien les expériences du passé que celles du présent immédiat. Contrairement au virtuose, il peut dominer la perspective historique la plus étendue en utilisant son instrument non pas comme moyen d'amusement, mais comme moyen d'observation intellectuelle. De cette façon, il est capable d'être partie prenante, de contribuer à la musique au lieu de la «servir» avec une fausse humilité. J'aimerais dire par là, tout simplement, que ma pièce *Sequenza VII* a été écrite pour ce type d'interprète: Heinz Holliger.»¹⁵ Nulle surprise si *Sequenza VII*, comme l'a montré Philippe Albèra, est centré autour de la note *si*, le «H» des initiales du dédicataire. Et, à l'image de l'interprète, la *Sequenza VII* «développe» – je cite Albèra – «une image de l'instrument qui est nettement en opposition avec l'image conventionnelle. [On pourrait, en citant Béria, ajouter, nettement en opposition avec l'image du «virtuose».] La violence et la fébrilité de *Sequenza VII* tranchent avec le *legato mélodique* exploité par la littérature du hautbois, le côté «champêtre» de l'instrument» [allusion au *Traité d'instrumentation* de Berlioz, bien sûr].¹⁶

Jan Dismas Zelenka

Le «*legato mélodique*» dont parle Philippe Albèra nous renvoie à notre premier exemple, le «style *legato*» appliquée à une sonate de Händel. Il me semble superflu d'analyser, à la fin de cet exposé sur Heinz Holliger le hautboïste, son rôle d'interprète de musique ancienne. Pourtant un compositeur du XVIII^e siècle doit être mentionné: Jan Dismas Zelenka. Holliger n'a pas «découvert» le musicien bohémien. Mais, par ses interprétations des sonates à trois et des œuvres pour orchestre, il a poussé interprètes et musicologues à s'occuper davantage de ce contemporain de Bach et Händel. «L'utilisation poussée jusqu'à l'extrême des conventions de la sonate en trio baroque, écrivait Holliger en 1973, et le traitement des instruments à vent, qui sont exploités jusqu'aux dernières limites de leurs possibilités physiques et instrumentales, confèrent à cette musique une tension intérieure, voire même une véritable matérialité qui la distingue nettement de la musique badinante des petits maîtres baroques, mais en même temps aussi de l'équilibre interne et du «monumental» de l'art de Bach.»¹⁷ Heinz Holliger repère chez Zelenka les aspects caractéristiques de sa propre démarche de compositeur et d'interprète. Son texte sur Zelenka et l'avant-propos des *Etudes* pour hautbois peuvent se lire comme des esquisses, des plans de composition. Holliger trouve dans la musique de Zelenka le Miroir de ses propres Constellations. Le passé reflète le présent. «Malgré le sourire de gamin, la mèche de cheveux continuellement en déroute et sa stature fragile d'éternel adolescent»¹⁸, Heinz Holliger est radical dans tout ce qu'il entreprend, il va jusqu'au bout de ses idées, sans concessions et avec une intelligence virtuose.

Jürg Stenzl

1) Pour la bibliographie je renvoie à celle que j'ai donnée dans mon article «Holliger, Heinz» du *New Grove*. On peut la compléter par Rolf Unger: «Ein körperhaft-gestisches Musizieren. Begegnung mit dem Oboisten, Komponisten und Dirigenten Heinz Holliger», in *Neue Zürcher Zeitung* (1988), no 9 du 12/13 janvier, p. 68; Peter Dannenberger: «Komponist – Oboist – Kurz: ein guter Musiker», in *Neue Musikzeitung* (1988), no avril/mai, p. 3; Peter Fuhrmann: «Der Augenblick, der ganz wahr ist. Der Oboist, Komponist, Dirigent und Musikforscher Heinz Holliger – ein Porträt», in *Die Zeit* du 30 septembre 1988, p. 62.

2) La dernière monographie sur le hautbois est de Gunther Jopping: *Oboe et Fagott*, Berne, Hallwag, 1981. Je remercie mon ancien professeur de hautbois, Walter Huywyler à Berne, pour les renseignements qu'il m'a donnés. Je dois d'autres renseignements d'«oral history» à mes amis Theo Hirsbrunner et Jürg Wytenbach.

3) Un catalogue, incomplet, se trouve dans la thèse de Robert G. Humiston: *A study of the oboe concertos of Alessandro Besozzi and Johann Christian Fischer* [...]. Diss University of Iowa 1968 (University Microfilms 69-8748).

4) Kurt Blaukopf: *Langspielplattenbuch. Konzert und Oper*, Vienne et Teufen 1956, le 2e volume ibid. 1957. Un enregistrement intégral de l'Opus 9 d'Albinoni a déjà été publié en 1955 par Vox.

5) Christoph Ecke: *Ewiger Vorrat klassischer Musik auf Langspielplatten*, volume 2, Hambourg 1960.

6) Ecke écrit, au sujet d'André Lardrot (p. 108): «Er [sc. Antonio Janigro] hat einen der besten, verblüffendsten Oboisten, die ich in meinem Leben jemals gehört habe: André Lardrot.»

7) *Early 18th Century Oboe Sonatas*, London/L'Oiseau-Lyre OL 50147, sans date. Le texte de présentation de Charles Cudworth est suivi d'un Copyright de 1958.

8) *Konzerte für Oboe*. Amadeo AVRS 6082.

9) *Die virtuose Oboe. Concert Hall M-2360*. Dans le texte de présentation du soliste, le prix de soliste de l'AMS de 1960 est mentionné, mais pas encore celui de Munich de 1961, ce qui permet de situer ce disque entre 1960 et 1961.

10) Rudolf Lück: *Werkstattgespräche mit Interpreten Neuer Musik*, Cologne 1971, p. 42.

11) Lück, *ibid.*, p.43.

12) Les œuvres non publiées des années 1956–1961 mentionnées ici sont accessibles sous forme de microfilms à la Bibliothèque Nationale, Berne.

13) Holliger a enregistré deux fois les *Noctes* de Klaus Huber: d'abord dans le cadre de la série publiée par la *Communauté de travail pour la diffusion de la musique suisse*, CT-64-21 et plus tard sur *Der phénoménale Heinz Holliger [...]*, Philips 6500 202, la première fois avec Edith Picht-Axenfeld, la deuxième fois avec Jürg Wytenbach au clavecin.

14) Edition en allemand, anglais et français, Cologne, Gerig (1973), à partir de 1980 Wiesbaden, Breitkopf & Härtel.

15) Ma traduction de l'allemand du texte de présentation sur la pochette du disque Philips 6500 202 (cf. note 13).

16) Philippe Albère: «Introduction aux neuf Sequenzas [sic!]», dans *Contrechamps* no 1: *Luciano Berio* (septembre 1983), p. 112.

17) Heinz Holliger: «(Pas) un (petit) maître du baroque», plaquette accompagnant les disques DGG 2708 027, p. 6; cf. également Jürg Stenzl: «Jan Dismas Zelenka...?», dans *Revue musicale suisse* 120 (1980), pp. 265–268.

18) Dominique Rosset: «Holliger le Grand», dans *L'Hebdo* du 3 novembre 1988, pp. 121–125.

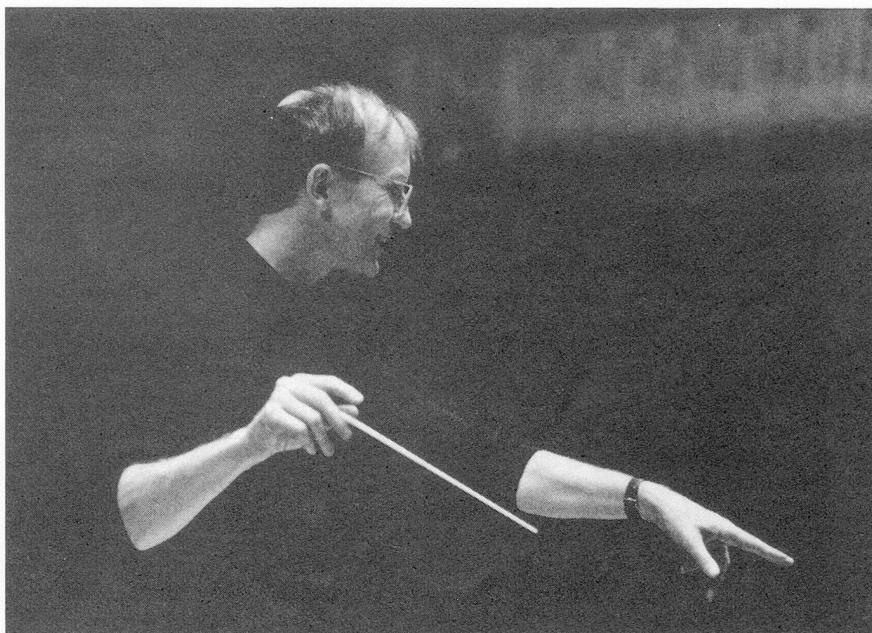


Photo Niggi Bräuning

«Gastdirigent: Heinz Holliger»

Diese Bezeichnung findet sich während zehn Jahren auf zahlreichen Programmen des *Basler Kammerorchesters*. Zwischen Herbst 1977 und Mai 1987 dirigierte Holliger nicht weniger als 19, grösstenteils am Folgetag wiederholte Programme im Rahmen von Paul Sachers Konzertreihe (andernorts hat man für eine derartige gewichtige Mitwirkung die weit wohltonendere Funktionsbezeichnung *Principal Guest Conductor* parat). Gastdirigieren – das schliesst im vorliegenden Falle auch ganz offensichtlich ein: gastweises Programmieren. Denn es genügen einige flüchtige Blicke, um an den Werkfolgen dieser Basler Programme die kompromisslose Handschrift Heinz Holligers zu erkennen. Offenbar hatte sich Paul Sacher bereit gefunden, dem soviel Jüngeren für seine Planungen *Carte blanche* zu erteilen. So ist es zu erklären, dass neben dem Alten das angestammte Feld der Neuen Musik während dieses letzten von insgesamt sechs BKO-Jahrzehnten nicht nur die Linie Bartók – Strawinsky – Honegger – Frank Martin – Norbert Moret erfasst, sondern auch die Akzentfolge Debussy – Berg – Sándor Veress – Isang Yun – Bernd Alois Zimmermann – Pierre Boulez – Edison Denissow aufweist. Rechnet man nun noch die Abende mit dirigierenden Komponisten hinzu – solche mit Lutoslawski, Penderecki, Halffter, Boulez, Henze und Berio –, ferner die von weiteren Gastdirigenten geleiteten Porträtabende – sie galten Ligeti und Ives –, so nimmt sich das Panorama der in diesem Jahrzehnt vorgestellten Komponisten, zumindest bis hin zur mittleren Generation erstaunlich vielgestaltig, phantasievoll und spannungsreich aus.¹

Bei einem zweiten Blick auf die Programmsammlung wird ersichtlich, dass Holliger aber auch etliche Akzente setzt,

die der lange vertretenen BKO-Polarisierung Alte und Neue Musik unter Ausschluss von Hochklassik und Romantik zu widersprechen scheinen. Ver nachlässigte Schumann-Werke wie das dramatische Gedicht *Manfred*, das lange unter Verschluss gehaltene Violinkonzert sowie die diversen Konzertsätze mit Soloklavier oder Solovioline wurden zur Diskussion gestellt. Aber auch selten aufgeführte bzw. fragmentarisch gebliebene Kompositionen von Debussy fanden Berücksichtigung – so etwa das Opernprojekt *La Chute de la Maison Usher* nach der Novelle von Edgar Allan Poe, das seit 1979 in einer gut 20minütigen, allerdings nicht ganz unproblematischen Aufführungsfassung von Juan Allende-Blin vorliegt.² Dann setzte sich Holliger anlässlich zweier thematischer Musikfeste auch für konzertante Darstellungen zweier nie so recht ins Repertoire gelangter Bühnenpartituren ein: 1979 für ausgewählte Nummern aus Schuberts Musik zu *Rosamunde* und *Zauberharfe*, 1983 in Basler Erstaufführung für Haydns zweiaktige *azione teatrale* nach Metastasio *L'isola disabitata*. Schliesslich sollte auch keineswegs Holligers Initiative zugunsten des eigenwilligen Œuvre von Jan Dismas Zelenka vergessen werden. Bekanntlich ging von den unter Mitwirkung Holligers entstandenen Einspielungen der Triosonaten und Orchesterwerke geradezu eine Signalwirkung für eine angemessenere Einschätzung dieses lange genug verkannnten Bach-Zeitgenossen aus.³ Und ein solches Signal sollte auch der Basler Abend vom Februar 1978 sein, dem Holliger dirigierend und auch blasend das rechte Profil gab.

Dieses Ausschauhalten nach kompositorischen Zeugnissen, die durchs übliche Raster des Musikbetriebes nur allzu leicht hindurchfallen, bedeutet bei genauerer Überlegung eigentlich nur: Holliger wollte den Begriff des Neuen ausgeweitet wissen auch auf Älteres,

das dem heutigen Hörer aus irgendwelchen Gründen vorenthalten worden war. Auch Älteres, sei es nun in der Barockzeit entstanden oder in der romantischen Ära oder erst zur Jahrhundertwende, musste erst einmal als Novität behandelt und mit besonderer Fürsorge vor den Hörer gebracht werden. In diesem Sinne haben die Leitsätze, die sich im soeben erschienenen Almanach *60 Jahre Basler Kammerorchester*⁴ finden, ein Jahrzehnt lang ihre besondere Gültigkeit gehabt: «... das Vergangene ver gegenwärtigen – ... an der Gegenwart arbeiten».

Drei Phasen

Insgesamt lassen sich bei der Kooperation Basler Kammerorchester / Heinz Holliger zwei, genauer sogar: drei Phasen recht deutlich unterscheiden. Da ist bis 1977 eine erste Phase, die fast ganz im Zeichen des Oboisten und Komponisten steht. Eingepasst in die Vorstellung dessen, was Paul Sacher damals unter Alter und Neuer Musik verstand, erklang Konzertante von Vivaldi, Bach, den Bach-Söhnen, Leclair, Stamitz, Mozart und sogar Salieri, daneben Honegger, Conrad Beck und Frank Martin, aber auch Takemitsu, Globokar, das Henzesche Doppelkonzert und einige Holliger-Opera, nämlich: *Glühende Rätsel* und *Siebengesang*, die Orchesterfassung von *Elis* und der Chorsatz *Dona nobis pacem*, aber auch Atembogen für Orchester – vom Komponisten selbst dirigiert.

Von der zweiten Phase war bereits die Rede: Holliger findet sich zwischen 1977 und 1987 mehr und mehr in die Rolle des Dirigenten hinein. Als Oboenist betätigt er sich zwar in aller Welt, kein einziges Mal aber im Rahmen dieser BKO-Dekade, rechnet man nicht seine Mitwirkung als *primus inter pares* in der Mozartschen *c-moll-Bläsersonate KV 388*. Immerhin gelangen zwei gewichtige eigene Partituren zur Aufführung, wobei ganz besonders die

sorgfältige Wahl des geeigneten Kontextes auffällt. Im Januar 1982, nach Avignon und Donaueschingen, sang die phänomenale Sopranistin Phyllis Bryn-Julson den Beckett-Monolog *Not I* (1978–1980), diese traumatische Lebensbeichte, die durch ein wahres Labyrinth von Tonbandechos hindurchgeleitet wird, bis sie nichts mehr bedeutet als hilfloses Artikulieren, Singen und Schreien. Doch war zuvor der Weg zu dieser Extremposition vokalen Ausdrucks über Webers Lieder *Opus 12* zu Alban Bergs *Frühen Liedern* und dem Orchestergesang von Gustav Mahlers *Blumine*-Satz zurückverfolgt und damit gewissermassen legitimiert worden. Ein ganz ähnliches Bezugsfeld umgab im Januar 1985 die Uraufführung der *Turm-Musik* für Flöte, kleines Orchester und Tonband. Vor diesem extrem leisen, fast wie geträumten Teilstück des vierteiligen Hölderlin-Zyklus *Scardanelli* hatte Aurèle Nicolet Edison Denissows *Flötenkonzert* (1975) gespielt, ein aus rhythmischen und melodischen Netzwerken resultierendes «Anti-Konzert», in dem Namensmotive und Tonsymbole auf Aussagen hindrängen, denen nur noch die letzte Artikulationsstufe zu fehlen scheint – das Sprechen selbst. Davor Isang Yuns «Tänzerische Fantasie» *Muak* (1978), danach Bernd Alois Zimmermanns frühe *Sinfonie in einem Satz* (1950–1953) mit ihren nahezu wieder expressionistischen Ausbrüchen und Übersteigerungen – dies eine besonders mutige Programmier- und Dirigierentscheidung.

Im Jahr 1987 setzte Paul Sacher einen Schlusspunkt hinter 60 stattliche Programmjahrgänge seines *Basler Kammerorchesters*, das als selbständiger Klangkörper ja längst nicht mehr existiert hatte und zumeist durch die Formation des *Basler Sinfonie-Orchesters* ersetzt worden war. Dennoch lässt sich Herbst 1987 der Beginn einer dritten Phase ansetzen, denn das zu diesem Zeitpunkt neu eröffnete *Basler Musik-Forum* konnte in mancher Hinsicht die Wegspuren des BKO weiterverfolgen. Heinz Holliger plant seither zusammen mit Rudolf Kelterborn und Jürg Wyttensbach. Immer wieder aber sind auch jetzt seine Ideen und Vorstellungen aus den Programmfolgen ersichtlich. Neu ist die Einrichtung von einstündigen, kostenlosen Sechs-Uhr-Vorkonzerten, die in aller Regel von qualifizierten Nachwuchskräften bestritten werden und sich thematisch als eher lockere Kammermusik-«Auftakte» zu den gewichtigen orchestralen Acht-Uhr-Programmen verstehen. Die blosse Lektüre des ersten Programm-Jahrganges zeigt, wie phantasievoll und farbig, aber auch: wie genau diese Werkfolgen «komponiert» sind. Repertoirelücken füllen sich, Themenkontraste offenbaren sich, Altes trifft auf Neues, Hauptwerke spiegeln sich in Kommentaren, Fragmentarisches wird zur Diskussion gestellt. Wieder ist Holliger als Dirigent dabei, mit relativ bescheidenem Anteil – gewiss. Doch hat sich die Spannweite seines anteiligen Repertoires eher noch

geöffnet. Im ersten Jahr etwa Rarissima von Debussy, Ravel und Varèse neben Berlioz' *Lélio*-Melodram; Sándor Veress, Elliott Carter und Messiaens jüngstes Werk neben Zimmermanns immer noch erschreckend kühner *Photoptosis* während der zweiten, so eben beschlossenen Saison.

Drei Beispiele ...

Es existiert leider nur eine einzige Plattenaufzeichnung einer Einstudierung aus den 19 Basler BKO-Programmen. Im Umkreis des Konzertes vom Februar 1983 entstand die Aufnahme des 1966 komponierten *Zweiten Konzertes für Violine und Kammerorchester* des russischen Komponisten Alfred Schnittke.⁵ Der Solist in Konzert und Aufnahme war Gidon Kremer. Zu ihm wie auch zu den Künstlern der Lockenhausener Konzerte pflegt das Ehepaar Holliger seit langem freundschaftliche Beziehungen.

Während der wenigen Minuten Musik, die sich als Zentrum des Konzertes verstehen lassen (Partitur, Ziffern 27–45), bilden Tempo, Charakter und Satzart der Musik enorme Kontraste aus. Zwei Gruppen sind mit grosser Aufmerksamkeit zu kontrollieren: der Solist mit den ihn umgebenden 12 Streichern, daneben – in der Rolle des Opponenten – der Solo-Kontrabassist und die mit ihm verbündeten Bläser und Schlagzeuger. Nur Dirigenten mit grossem kapellmeisterlichem Geschick vermögen sich diesen rasch wechselnden Formen des Akkompagnierens anzupassen. Daneben ist es auch Aufgabe des Dirigenten, zwischen traditioneller, sogenannter «Rahmennotation» und aleatorisch notierten Einwürfen zu vermitteln und aus den konfliktreichen «Aventures» zwischen beiden Gruppen ein gestaltenreiches Ganzes zu formieren.

Bernd Alois Zimmermanns *Sinfonie in einem Satz* aus dem Jahre 1950 bis 1953 wurde und wird höchst selten gespielt, obwohl es sich bei ihr um einen der wichtigsten Sinfonie-Versuche der Nachkriegszeit neben dem sinfonischen Œuvre etwa eines Karl Amadeus Hartmann handeln dürfte. Holliger setzte dieses Werk im Januar 1985 auf eines der BKO-Progamme. Kurze Zeit später, wohl zum 70. Geburtstag des Komponisten, studierte es auch Michael Gielen mit dem Sinfonieorchester des Südwestfunks in Baden-Baden ein. Michael Gielen hat sich mit Bernd Alois Zimmermanns Kompositionen befasst wie kein zweiter Dirigent. Er ist – Konzertmitschnitte bezeugen es auf eindringliche Weise – um grösste Durchsichtigkeit bemüht, gliedert die zäsurlos aneinander gereihten knappen Abschnitte in aller wiunschenswerten Übersichtlichkeit, der aufwendige Orchesterapparat bleibt vorzüglich koordiniert.

Auch die Holliger-Einstudierung des Werkes hat sich als Live-Mitschnitt erhalten. Da bleibt – kontrolliert man hörend den Werkanfang – schon einmal die Bassklarinette mitten im Solo stecken und auch den Beginn der ausgedehnten ersten Marschperiode (Partitur,

Ziffer 7)⁶ könnte man sich durchaus prägnanter vorstellen. Doch ist die Basler Interpretation in hohem Masse zielgerichtet, mehr noch als die Baden-Badener Darstellung. Sie drängt nach vorn. Selbst während der leisen Klangflächenabschnitte brodelt es unter der Oberfläche: der nächste Ausbruch, die nächste Attacke bahnt sich bereits an. Klangenergien ballen sich zusammen, bilden erste Themenansätze aus, die sich bald wieder in diffusen Figurenfeldern verbergen. Alles ist voller Erwartung und innerer Spannung. Umso heftiger wird dann gegen Ende des Werkes der Umschlag, umso tiefer die Depression sein, wenn das geplante Sinfoniengebäude sich nicht mehr unter Dach bringen lässt und nurmehr gewaltige Bruchstücke übrigbleiben.

Ein drittes Beispiel führt uns zugleich sehr nahe an den Komponisten Heinz Holliger heran. Im Februar 1987 richtete er für seinen ehemaligen Berner Lehrer Sándor Veress zu dessen Achtzigstem ein Geburtstagskonzert aus. Veress, der gebürtige Ungar, war dabei mit zwei eigenen Kompositionen vertreten, daneben aber auch mit der Orchestration zweier Klavierstücke aus Liszts spätem Zyklus *Ungarische Bildnisse*. Holliger liess sich davon anregen und



Photo Niggi Bräuning

steuerte seinerseits zwei Orchestergerüste bei, die von rätselhaften Zeugnissen des Lisztschen Spätstils ihren Ausgang nehmen. *Nuages gris* und *Unstern!* lauten die Originaltitel, die sich unterm neuen Titel *Zwei Liszt-Transkriptionen für grosses Orchester* (1986) subsumiert finden.⁷ Im Begleittext ist die Rede von einem «Hinüberschreiben ... in meine eigene Art zu sprechen, zu denken, – die Stücke aus meinem eigenen Bewusstsein wieder heraufzuholen und gleichsam durch einen Traumfilter hindurch in verschiedenen Graden von Wirklichkeit (von «présence» und «absence») Klang wer-

den zu lassen»⁸. Holliger lässt Töne des Originalsatzes nachklingen, kumuliert Sukzessives in der Gleichzeitigkeit und breitet so vor allem über die zweite Hälfte des Stücks ein Netz von noch nahen oder bereits schon fernen Echos, ein Netz, das sich stellenweise auch zu verselbständigen beginnt, wie die dichten chromatischen Wucherungen auf den Schluss hin zeigen.

Der *Dirigent* dieser Transkription muss die Imagination fürs Wagnersche *Paradies-Orchester* besitzen, muss dessen Raffinessen herauslösen, weiterverfeinern und einer hochempfindlichen Klangbalance unterwerfen können, wie sie für Webers *Orchesterstücke op. 6* und *op. 10* gerade nur angemessen sein mag. Fast unmerkliche Ablösungen und Verschmelzungen sind einzuleiten, kaum noch wahrnehmbare Glissandi zu kontrollieren. Vor allem gilt es aber bei den Musikern das Bewusstsein dafür zu schärfen, das die gänzlich irreale Klanglichkeit dieser Transkription eines sehr realen und jederzeit anspruchsvollen instrumentalen Metiers bedarf.

Heinz Holliger dirigiert:

Versuch eines Porträts

Da ist der rasche Auftritt; das eher verlegene Lächeln, das überspielen soll, dass der Schritt aufs Dirigentenpult hinauf ihn ein Stück weit aus dem Kreis der Musikerkollegen heraushebt, ihn vorübergehend zur Schlüsselfigur werden lässt, in deren Hand, in deren Fingerspitzen und Körpergesten sich alle Aktionsfäden des Interpretationsvorhabens koordinieren.

Da ist die Begrüßungsgeste zum Konzertmeister und zum Orchester, selbst noch das Lächeln kurz vor dem ersten Einsatz, das bekräftigen soll, dass man gemeinsam und in freundschaftlichem Geist das Beste geben will, um der anspruchsvollen Musik, die gleich erklingen wird, alle nur denkbare Intensität zu geben. Den Weg soll sie finden in die Ohren eines Publikums, das zwar guten Willens ist, aber vielleicht ein wenig träge und zu zaghaft, um sich unalltäglich starken, dazu rasch wechselnden emotionalen Eindrücken rückhaltlos auszuliefern.

Da sind die ersten Takschläge, Signale und Gesten. Sie kommen nicht von einem kühlen Strategen in Feldherrnpose, von einem, der bedenkenlos fordert, ohne sich selbst zu verausgaben. Da fehlt das Gebaren des geschliffenen Profis, der kräftesparend und zu günstigem Kurs investiert. Vielmehr hat der Körper des Dirigenten Anteil an dieser Zeichengebung: er verleiht ihr skandierend Nachdruck, schwingt mit der Musik, deutet den musicalischen Bogen an, den «Atembogen» der Partitur, den die einzelnen Schläge der Rechten notgedrungen zerlegen müssen, um den Zusammenhalt des Ganzen von der kleinsten gemeinsamen Einheit aus zu sichern.

Da sind die Einsätze für einzelne Gruppen, Register und Stimmen, die Einladungen an Solisten, sich ihrer momentanen Verantwortung bewusst zu sein, ja,

sie zu geniessen, da die gelungenen Soli dem Orchesterkollektiv neue Impulse zuführen und zu einem ständigen Sich-Austauschen während des gemeinsamen Produzierens beitragen. Den Musikern sollen diese sorgfältigen Einsätze alle nur möglichen Sicherheiten geben, denn sie werden von einem signalisiert, der die Schwierigkeiten der Ausführung genau zu taxieren weiß, da er sie auf die eine oder andere Weise beim eigenen Spiel immer wieder aufs neue zu bewältigen hat.

Da ist aber auch die Ungeduld gegenüber farbloser *Tutti*-Passivität, das Verständnis für Musiker, die sich von der eingeleiteten Hochspannung nicht erfassen lassen, die das Überwältigtsein durch schliesslich erreichte Kulminationspunkte nicht bereitwillig teilen wollen. Nachlassende Konzentration gilt es durch besonders gewissenhafte und konzentrierte Zeichengebung auszugleichen. Eigene Ermüdungserscheinungen werden gar nicht erst zur Kenntnis genommen. Gegensätze des Ausdrucks und dramatische Entwicklungen und Zusätzungen werden vielmehr geradezu ausgekostet, als enthalte nur das extrem deutlich Gesagte die nötige Überzeugungskraft, um immer noch Zaudernde im Saal unten endlich für die Sache zu gewinnen, die es auf dem Podium zu verhandeln gilt.

Da sind die letzten Takte einer Komposition, vielleicht das plötzlich aufsteigende Gefühl beim Dirigenten, alles hätte noch entschiedener, eindeutiger, auch einfacher klingen müssen. Dann vor allem der Wunsch, die Musiker mit einem *Accelerando* von Dankesbezeugungen zu überschütten, ihnen allen Publikumsbeifall weiterzureichen, ihnen Mut zur Mitarbeit an neuen, nicht weniger anspruchsvollen, aber ebenso notwendigen Projekten zu machen.

Heinz Holliger dirigiert.

Aber da ist kein wesentlicher Unterschied zum Oboisten, zum Pianisten, auch zum Komponisten gleichen Namens. Alte und Neue Musik erfüllt diesen von der Intensität des momentanen Erklingens lebenden Musiker auf gänzlich ungeteilte Weise. Er will nichts sein als Musiker, Oboe blasend, Klavier spielend, komponierend und dirigierend – in einem Wort: den Tönen Gestalt gebend.

Klaus Schweizer

1) Diese und alle übrigen BKO-Programme finden sich aufgelistet im Sammelband *Alte und Neue Musik III. 60 Jahre Basler Kammerorchester ... 1976 bis 1987, Registerteil 1926 bis 1987*, zusammengestellt und redigiert von Klaus Schweizer. Zürich: Atlantis 1988.

2) Materialien hierzu in *Musik-Konzepte 1/2*, Dezember 1977. Eine Einspielung dieser Fassung liegt bei EMI unter der Nummer 1731601 vor (Solisten, Orchestre Philharmonique de Monte Carlo, Dirigent: Georges Prêtre).

3) Deutsche Grammophon, Archiv Production: 423 937-2 bzw. 423 703-2.

4) siehe Anm. 1.

5) Philips 411 107-1 (zusammen mit Schnittkes *Klavierquintett*).

6) Partiturausgabe Schott ED 4568.

7) Leihmaterial Schott, Mainz.

8) Vgl. *Alte und Neue Musik III ...*, S. 99.

Le compositeur

Brosser en quelques lignes le portrait du compositeur Heinz Holliger impose de prime abord une précaution oratoire: reléguer au second plan le cliché convenu du compositeur-interprète (avec tout ce qu'un tel amalgame peut impliquer de condescendant), pour mettre en avant son expérience musicale dans la problématique compositionnelle de notre temps. Ce qui suppose acquises les données premières de celle-ci, dans une perspective toute relative – j'entends, qui n'ait nulle prétention à l'exhaustivité absolue. Il semblerait, par-delà les questions esthétiques soulevées par la notion récente de post-modernité (tarte à la crème nouvelle dans l'histoire des idées, qui semble devoir se résigner à l'abus des préfixes temporels à défaut d'une imagination plus substantielle), que les débats techniques tournent encore autour de l'alternative d'une musique des sons ou d'une musique des notes. En d'autres termes, la question est posée de décider si l'imagination musicale gagne davantage à s'appuyer sur un phénomène acoustique brut, la matière sonore concrète dans sa réalité physique immédiate, ou au contraire sur l'abstraction qu'exige la prise de conscience des intervalles, reléguant au second plan les qualités particularisantes du son en faveur de celles, généralisables, des hauteurs.

Les débuts

Après quelques essais de composition qui peuvent figurer, avec le recul, comme autant de respectueux hommages à ses prédécesseurs, Holliger s'est résolument engagé dans la voie que nous lui connaissons aujourd'hui, et qui peut être sommairement décrite comme l'exploration et l'extension des limites instrumentales. Dans un premier temps en effet – je pense en particulier à *Glühen-de Rätsel* (1964), au *Magische Tänzer* (1965) et au *Trio* (1966), Holliger semble avant tout occupé à s'approprier les techniques acquises au cours de ses années d'apprentissage. Maint trait stylistique ou technique, le maniement de la forme ou le choix des formations instrumentales l'attestent: on y perçoit comme autant d'échos plus ou moins déformés de certaines pages de l'Ecole de Vienne (*Pierrot lunaire*, *Wozzeck*, *Lieder* op. 13 de Webern), agrémentés de figures sonores que ne renierait pas l'auteur du *Marteau sans maître* (arabesques sinuées, trilles prolongés, sonorités métalliques évoquant tour à tour *Pli selon pli* ou *Eclat*). Au carrefour d'influences aussi diverses, comment un jeune musicien devait-il réagir, s'il éprouvait la nécessité de s'en affranchir dans le refus de l'épigone? C'est à ce point précis que la pratique instrumentale va relayer l'imagination du compositeur, en lui livrant la clef d'une solution originale, située de plain-pied dans l'actualité de son temps. Pour saisir en quoi l'apport instrumental sera autre chose qu'une habile dérobade, il nous faut revenir un peu en arrière, afin de le

situer par rapport aux données sur lesquelles va s'exercer son imagination. On sait qu'une des expériences majeures de la seconde moitié du siècle fut la prise de conscience du sérialisme et le bouleversement qu'il apporta dans l'évolution musicale. On associe généralement à ce terme la formalisation radicale des catégories de l'écriture, principalement dans les domaines conjugués de la polyphonie et du rythme, ainsi que l'effort de généraliser son principe aux autres composantes sonores. On sait aussi que cette généralisation entraîna avec elle la transformation du sens du développement, qui s'est manifestée par l'exploration des formes dites «ouvertes» (on en trouve un exemple dans le second mouvement du *Trio*). On oublie parfois que cette même série généralisée devait aboutir à une réflexion sur le timbre, dans le but de lier intrinsèquement la structure du son avec celle de l'espace acoustique dans lequel il était destiné à se mouvoir. En d'autres termes, si l'on parvenait à définir (électroniquement parlant) les composantes internes du spectre, les transpositions de l'objet sonore à partir de ses composantes même devaient servir à établir l'espace acoustique en fonction de celles-ci (voyez le *Marteau sans maître* ou les deux *Etudes* de Stockhausen). C'était du coup renoncer à la généralité de l'espace chromatique tempéré, pour ouvrir la voie à des espaces particularisants, susceptibles de se transformer au gré de l'évolution des objets sonores choisis par le compositeur.

Le mur du son

Une telle utopie ne devait pas tarder à rencontrer l'obstacle de l'outillage technologique dont disposaient alors les musiciens. Aussi, au cours des années soixante, ceux-ci étaient-ils occupés à déjouer ces contraintes par le biais de solutions temporaires, dans le but de suppléer provisoirement l'inadéquation du matériau à la pensée. Ainsi de la *live electronic* de Stockhausen, où le son instrumental était modifié en direct par des procédés tels que la *ring modulation*; ou encore de la technique des mutations de Boulez, où le déploiement des parallélismes figurait instrumentalement l'homogénéité d'un complexe de sons. C'est là, à l'intersection de ces deux facteurs d'incertitude (le donné instrumental brut en face du projet compositionnel) que va se situer l'expérience de Holliger.

Il peut paraître banal de rappeler à ce propos sa formation d'instrumentiste virtuose, qui lui a sans doute servi pour vérifier activement l'efficacité de l'écriture musicale de son époque. Mais le hautbois est aussi (et surtout) un instrument historique: sa facture et sa technique d'exécution répondent aux besoins d'une conception musicale qui n'est plus la nôtre – témoin son répertoire de soliste, qui doit sauter à pieds joints par-dessus le XIX^e siècle pour retrouver des partitions classiques ou baroques – et sa réactualisation, précisément, dans le néo-classicisme de l'en-

tre-deux-guerres. Fallait-il dès lors se résigner à une forme d'anachronisme, pour ne plus voir dans son instrument qu'un pis-aller, qu'un outil capable tout au plus de produire des figurations neuves à l'aide de méthodes archaïques? L'exploration des marges instrumentales allait être le terrain, sinon de la résolution des antinomies, du moins de leur mise en évidence. Prenant conscience de la nécessité de produire des sonorités intrinsèquement liées à la conception de l'œuvre, Holliger en profita pour mettre sa technique instrumentale au service des recherches de son temps. C'est pourquoi nous voyons se multiplier dans son œuvre les divers modes de production du son – entre autres, les sons multiphoniques, répondant instrumental des spectres inharmoniques recherchés par les compositeurs des années cinquante – qui sont la manifestation même de la dualité évoquée plus haut. En effet, à partir d'un instrument conçu pour émettre des fréquences définies (même si elles sont intégrées par le timbre particulier du hautbois), Holliger se donne pour but de découvrir des fonctions inusitées: celles-ci, mises au premier plan, relèguent ainsi au second ce qui faisait jusqu'ici la spécificité de l'instrument, devenant par là cas d'espèce, pour ne pas dire phénomène secondaire. Le texte s'est transformé en marge et vice versa. C'est là sa contribution principale, non tant au répertoire de son instrument, comme le veut la formule, mais bien au répertoire acoustique en tant que tel, disposant désormais de matériaux qui échappent à la généralité du tempérament égal pour explorer la richesse spectrale du timbre. Du coup la jonction est faite entre les limites d'une pratique instrumentale surannée et les nécessités de la composition actuelle.

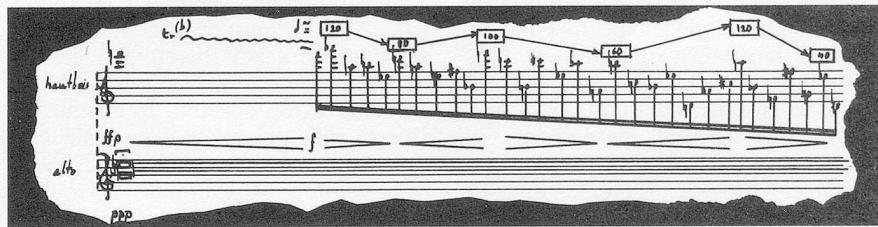
Une telle transition ne va pas sans heurts, et l'antagonisme initial va continuer de se répercuter, à d'autres niveaux. Sur la question stylistique d'abord. Par exemple, on sait que la production de sons multiphoniques n'est pas aisément contrôlable, et peut présenter des variantes considérables selon la facture de l'instrument. Aussi, afin d'éviter une approximation exagérée, disproportionnée par rapport au résultat souhaité, est-on contraint de ralentir considérablement le débit. La figuration s'en ressent, car elle sera obligée de se plier aux limites du mode d'émission, et au temps nécessaire à la formation de la colonne spectrale. Ainsi la souplesse sonore s'accompagne paradoxalement d'une rigidité stylistique, seule garantie de contrôle de tels ensembles complexes. Au niveau pratique, ensuite. Pour noter de telles configurations acoustiques, on est amené à renoncer à la précision de la notation proportionnelle pour renouer avec des pratiques tombées en désuétude: notation en tablature, qui indique le mode de production et non l'objet produit, au moyen de différents doigts figurant le geste à accomplir par l'exécutant (situation qui avait survécu dans la notation des sons harmoniques);

notation neumatique, qui décrit la trajectoire sonore au moyen d'une analogie optique, tels les glissandi ou la superposition de tempi contraires, où c'est l'espace disposé sur la feuille qui figure la durée du temps à parcourir.

Affinités électives

La tension qui s'exerce sur le musicien, entre la réalité acoustique entrevue et les moyens dont il dispose pour la réaliser, ne sera pas sans incidence sur son esthétique. Aussi ne sera-t-on pas surpris outre mesure de l'évolution des modèles que Holliger s'est choisi lorsqu'il s'est attaché à inscrire des textes dans son œuvre musicale. Dans un premier temps, on le voit se pencher sur des auteurs de tendance expressionniste, voire situés dans leur lignée: Georg Trakl, Nelly Sachs, le premier directement lié aux modèles viennois, la seconde mettant en relief la dichotomie entre quotidienneté et métaphysique. A ce stade, le traitement vocal demeurait tributaire des sources évoquées précédemment. Plus tard, son intérêt pour des sources plus originales ne tardera pas à se manifester: aussi son imaginaire s'associe-t-il aux noms de Paul Celan, Samuel Beckett et Hölderlin. Ces trois auteurs répondent probablement à ce

frappant dans la sixième partie de *Siebengesang* [1967], où la partie de hautbois amplifié se mêle à la texture orchestrale) et sur des bases rationnelles; sinon, il ne serait qu'une des multiples variantes de l'acte gratuit, dont la pratique est au fond assez courante dans la création actuelle. Pour cela, j'isolerai un fragment assez bref, tiré du premier mouvement du *Trio*. La nomenclature instrumentale (hautbois, alto et harpe) en fait apparemment un lointain écho des formations debussystes de la maturité, dont on pourrait relever les nombreuses variantes dans la musique des années soixante (depuis *le Marteau sans maître*, on a pu entendre nombre de partitions dans lesquelles la sonorité autrefois négligée de l'alto a été soudain promue au rang de timbre principal). En outre, la problématique même de la pièce (des séquences où sont distribués trois tempi coordonnés par mouvements parallèles ou contraires) hérite en grande partie des préoccupations du Stockhausen de *Zeitmasse*. Mais un simple coup d'œil jeté sur la brève cadence de hautbois montre bien que l'opposition évoquée au seuil de notre essai, entre son et note, est au fond le résultat d'une simple erreur de perspective (*Exemple 1*). A première vue, tout nous porterait à



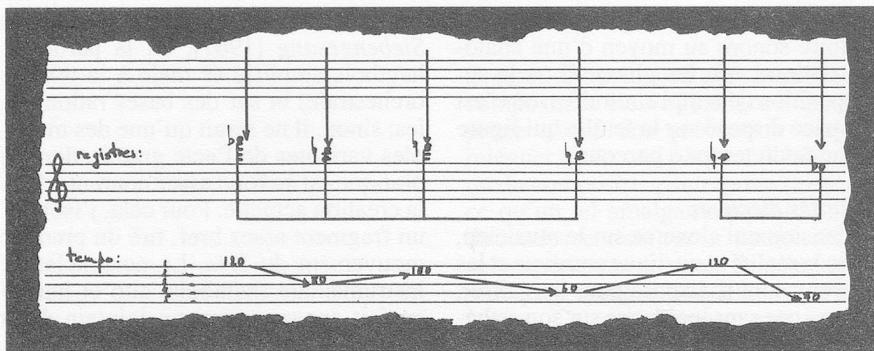
Exemple 1

que Holliger perçoit comme un malaise, celui entre conception et réalisation, tribut de la dichotomie entre un imaginaire qui se donne pour tâche de fonder sa cohérence selon des modalités qui lui sont propres, et un univers instrumental lourdement conditionné par les contraintes d'une culture figée. C'est là, semble-t-il, en quoi le musicien témoigne des antagonismes de son époque: appréciation que certains trouveront peu flatteuse, habitués que nous sommes à voir infliger aux créateurs accomplis les compliments d'usage (harmonieuse synthèse, contradictions surmontées, et autres formules convenues). N'est-il point temps de renoncer à toute exégèse laudative; et, plutôt que d'asséner de laborieux superlatifs, d'assister à la réalité des enjeux de la création? C'est la raison pour laquelle j'ai préféré rendre compte de cette dichotomie, plutôt que de l'affubler de parures empruntées qui ne rendraient pas compte des obstacles qui la composent.

Musicien des tensions

Il me reste à préciser le moyen par lequel Holliger a su opérer la transition entre une technique sérielle tardive et la recherche instrumentale telle qu'elle vient d'être décrite. Car ce passage s'est accompli imperceptiblement (on peut en citer un exemple particulièrement

aborder une telle arabesque avec des moyens somme toute assez traditionnels: une suite d'intervalles plus ou moins disjoints, le plus souvent pris par mouvement contraire, telle que l'affectionnaient les musiciens se réclamant du sérialisme (et que leurs détracteurs qualifiaient avec dédain de «chapelet de notes»). Un tel effort de briser la continuité de la ligne mélodique était accompli dans le but de rompre l'homogénéité des voix, afin de mettre en avant l'espace acoustique dans lequel la trajectoire était dessinée. Mais à y regarder de plus près, au lieu d'aligner une suite d'intervalles (telle que: tierce mineure ascendante, neuvième mineure descendante, seconde majeure ascendante, etc.) qui relève plus de l'inventaire que de l'analyse proprement dite, on voit que le compositeur a pris le soin d'associer à l'infexion générale de l'aigu au grave, une courbe de tempi qui épouse parallèlement celle de l'arabesque. Ces tempi, en hiérarchie régulière, s'appuient sur des zones de registre qui correspondent approximativement à une division rationnelle de l'octave, par superposition de tierces mineures (*Exemple 2*). Par analogie acoustique, le tempo rapide est associé à l'aigu, le tempo lent au grave. Ainsi, plutôt que de suivre mécaniquement les unités sonores, on voit l'avantage qu'il y a à considérer l'en-



Exemple 2

semble de la figure comme un complexe acoustique traité en arpège composé (selon la formule chère à Debussy). Sinon, on n'y percevrait en effet qu'une succession irrégulière d'intervalles neutres, sans lien organique avec l'effet sonore résultant. Il semble que, par la projection d'une écoute linéaire archaïque (confusion entre l'ultra-thématique de type schoenbergien et la répartition diagonale propre au sérialisme), on ait perpétué le malentendu entre la pensée sérielle et le dodécaphonisme dont elle est issue. Ce que l'on peut éventuellement attribuer au fait qu'en bien des cas, ces deux étapes successives de la musique du vingtième siècle ont été abordées simultanément à une époque plus tardive (d'où l'erreur de perspective que j'évoquais plus haut). En définitive, l'effort ultérieur des musiciens de la génération de Holliger aura porté sur l'intégration des éléments partiels de tels ensembles complexes, pour les faire fusionner au niveau élémentaire du mode d'émission sonore. On est tout simplement passé du complexe de sons au son complexe.

Ainsi, c'est bien à une musique des tensions que nous convie le musicien, tension dont la résolution paraît bien secondaire en regard de sa simple mise en évidence. Et, rétrospectivement, c'est bien sous cet angle que nous pouvons aborder désormais les œuvres du début, où ces antagonismes se manifestaient entre les nouvelles techniques musicales dont il accomplissait l'apprentissage, et la résistance des moyens hérités d'une tradition antérieure (voyez la tension résultant d'une simple superposition de tempi contraires, tels qu'ils apparaissent dans le premier mouvement du *Trio*). Pour être plus complet, il nous faudrait signaler encore les prolongements actuels d'une telle expérience: parmi ceux-ci, l'idée de faire participer la notion d'effort négatif à l'élaboration de l'œuvre dans *Atembogen*, par exemple, où l'intérêt musical porte sur la lenteur du mode d'émission dans un registre dynamique restreint. Ou encore l'importance de l'oralité dans nombre de compositions où la relation entre le souffle de l'interprète et la résistance du corps sonore font partie intégrante du projet compositionnel. Ce sont là les diverses facettes d'une même réalité musicale, dont je me suis efforcé, en fonction des questions actuelles, de signaler la permanence.

Robert Piencikowski

Comptes rendus Berichte

Contrapunkt im Vacuum

St.Gallen: Abschluss der zweiten «Contrapunkt»-Saison mit Trakl-Programm

In der Aula der St.Galler Musikschule, einer stimmungsvollen Jugendstilvilla, sitzt das Publikum dicht gedrängt, äusserst aufmerksam, bereit zu staunen, naiv im besten Sinne; bei ungewohnten Klängen wird gelächelt. In einem Art-Déco-Lehnstuhl hängt lasziv die ausdrucksstarke Mezzosopranistin *Eleonore James* und verleiht Manfred Trojhahns Trakl-Fragmenten in der halbszenischen Aufführung eine auch optisch eindringliche Qualität: der morbiden Atmosphäre kann sich wohl kaum jemand entziehen. Zuvor ein etwas altväterlicher Kommentar zu Georg Trakl und Lesungen aus «*Psalm*» und Briefen, dazwischen Werke, in denen sich Trakls bilderriche und zerbrechliche Lyrik spiegelt: Heinz Hollingers «*Elis*» und Willy Burkards «*Lyrische Musik*». Im Zentrum eine Uraufführung: «*Reflexion I für Flügel (zwei Spieler) und grossen Gong*» von *Daniel Fuchs*: Ein riesiger Gong verdeckt den Komponisten, der so unsichtbar die Innereien des Flügels bearbeitet und eine Art Kontrapunkt zum «normalen» Klavierspiel von *Alfons Zwicker* bildet, aber auch die pianistischen Steigerungen gleichsam transzendierend weiterführt bis zum durchdringenden Gongschlag. Das wirkt klanglich apart, gut ausgehört, wenn auch zu sehr mit dem Pedal verholt – und sehr spielerisch; manchmal scheint sich das Werk völlig in Spielfiguren zu verlieren, bis sich diese plötzlich als Fragmente von Liszt-Zitaten entpuppen. Die Musik entwickelt sich mehr assoziativ als logisch zwingend, Traum-Visionen vergleichbar, und abgesehen von gliedernden Gong- und Zimbel-Schlägen recht formlos. Dann, ebenso ritualisiert, Texteinwürfe: «*Lust*» und «*Leid*», durch eine zu häufige Wiederholung mit wohl unfreiwiliger Heiterkeitseffekt. Polystilistik,

trotz der vielen offensichtlichen Vorbilder erstaunlich originell und etwas überladen wie das fast zweistündige, pausenlose Programm.

In diesem Schlusskonzert der zweiten Saison *St.Galler Contrapunkt* zeigt sich auch das Konzept der Veranstalter Fuchs und Zwicker: Avantgarde aus St.Gallen, der Schweiz und dem Ausland, sowie Klassiker der Moderne von Schönberg bis Stockhausen, Offenheit für alle aktuellen Strömungen und Gattungen, dazu die Vorliebe für eine Verbindung von Musik und Dichtung (etwa ein kombinierter Abend mit Fritz Vögelin, János Tamás und der St.Galler Autorin Ursula Riklin) oder Musik und Skulptur (Satie's «*Vexations*» inmitten moderner Plastiken). Sonst fehlt ein roter Faden, ein persönliches Gesicht; die Veranstalter geben sich objektiv und wollen den St.Gallern einen möglichst breiten Horizont bieten: hier in der Provinz besteht ein enormer Nachholbedarf. Man kann bringen, was man will; praktisch alles ist hier neu. Zwar hat es früher einmal eine Vereinigung Neuer Musik und Ortsgruppe der IGNM gegeben, die dann aber mangels Publikum in den siebziger Jahren eingeschlafen ist. Der Konzertverein, der Sinfonie- und Kammermusikkonzerte organisiert, beschränkt sich bei zeitgenössischer Musik auf wenige, möglichst kurze Werke. Der Contrapunkt (der sich bewusst mit C schreibt) übt also eine Gegenfunktion aus. Das Bedürfnis besteht: Allein ins Eröffnungskonzert mit Stockhausens «*Mantra*» strömten weit über hundert in musikalischen Ödland ausgehungerte Leute, darunter auffallend viele aus der Jazzszene. Die Wiederaufnahme in die IGNW markiert dann auch äusserlich den Neubeginn. Anders als die übrigen Ortsgruppen konstituiert man sich aber aus praktischen Gründen nicht als Verein, sondern bleibt beim alleinverantwortlichen Zweigestirn Fuchs-Zwicker, das alle Aufgaben mit nicht nachlassendem Elan ehrenamtlich erfüllt. Bald wird man mit Angeboten überhäuft, selbst der Konzertverein leitet Anfragen mit zeitgenössischer Musik an den «*Contrapunkt*» weiter. Doch will man weder eine Konzertagentur werden, noch im Ghetto zwischen Konzertverein und Alternativszene verbleiben. Man programmiert deshalb auch ältere Musik, nicht als «*Sandwich*», sondern als sinnvolle Mischung und stimmige Einheit. Bisher vergeblich wird auch eine Zusammenarbeit mit dem Konzertverein gesucht. Unter fadenscheinigen Ausreden kommt etwa ein Kelterborn-Konzert doch nicht zu stande, das Höhepunkt einer viertägigen Veranstaltung mit Konzerten, Vortrag und Workshops werden sollte. Bezeichnend für die entfremdete Situation: Der Interpretationskurs wird ausschliesslich von auswärtigen Musikern besucht, die einheimischen Musiklehrer nehmen sich nicht mal die Mühe, kurz reinzuschauen. Auch bei den Konzerten fällt auf, dass meistens Auswärtige spielen; die St.Galler Orchestermusiker seien

(Fortsetzung S. 22)