

Zeitschrift:	Dissonanz : die neue schweizerische Musikzeitschrift = Dissonance : la nouvelle revue musicale suisse
Herausgeber:	Schweizerischer Tonkünstlerverein
Band:	- (1989)
Heft:	22
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: 03.02.2026

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

Hay que caminar...

Donaueschinger Musiktage 1989

Zwar ist das kein Argument: aber manche notierte Musik – und speziell die hochkonstruierte – klang in Donaueschingen so, als würde sie im schlechten Sinne improvisiert; das aufwendige Vermeiden des Zufalles auf der kompositorischen Seite schlug auf der Rezeptionsseite ins Zufällige um, am deutlichsten wohl bei den *Metallgittern* für einen Schlagzeuger und Live-Elektronik von Thomas Lauck. Insofern passte das Jazzkonzert – gerade weil es weniger Jazz denn nicht-notierte neue Musik brachte – seit langem wieder einmal ins Konzept von Donaueschingen, denn zwischen notierter und nicht-notierter Musik entstand eine Spannung. In dieser Spannung bewegen sich zum Beispiel die *Monotonien* von Dieter Schnebel: da wirken verschiedene Phasen wie Improvisationen, komponiert mit einer ebenso kalkulierten wie aggressiven Schlacksigkeit; das kann dann aber plötzlich in eine hoch konzentrierte – man könnte sagen – serialisierte Tonalität umschlagen.

Allerdings zeigte sich im letzten – von Michael Gielen souverän geleiteten – Sinfoniekonzert, dass improvisierte und komponierte Musik nicht unbedingt antipodisch aufgefasst werden müssen. Was die improvisierenden Musiker nämlich versuchen, das Vertrauen auf den einzelnen Moment und das Spielen ohne Speicher im Kopf, wo alles was gesagt auch gleich erinnert und verarbeitet werden muss, – dies wurde gerade in den bedeutendsten Kompositionen dieser Musiktage zu realisieren versucht, eine Musik des Momentes oder der einzelnen Momente, die sich gedächtnislos einen Weg sucht. Am eindrücklichsten wirkte auf mich das Stück von Luigi Nono *No hay caminos – hay que caminar ... Andrei Tarkowskij* – es gibt keinen Weg, man muss wandern... Sieben Instrumentalgruppen spielen im Raum verteilt. Die verschiedenen Gruppen sind auf Klangvermischung angelegt, nicht der Herkunftsart der Töne ist wichtig, sondern der Klangraum, der mit diesen Vermischungen entsteht. Es erklingt eigentlich immer der auf verschiedenen Oktaven verteilte gleiche Ton – ein G –, der nur von Vierteltönen umspielt, bzw. verbreitert wird (auch hier ist nicht der Einzelton das entscheidende, sondern dessen Verbreiterung ins Klangräumliche). Relativ mühsam und mit vielen Unterbrechungen reihen sich nun kurze und aggressive Bewegungen aneinander. Es verändert sich scheinbar

nichts, bis man in der Verweigerung von Abwechslung auf die Feinheiten zu hören beginnt, – auf die Konzentration und Exaktheit, mit der diese Gesten komponiert sind und wie sehr sie in jedem Moment bezugslos sich selbst sind. Es ist verständlich, dass die Geschichtsphilosophen – an dialektische Stoppelfelder gewöhnt – bei diesem beharrlich eintönigen Stück einmal mehr um Nonos Zukunft zu fürchten begannen.

Wolfgang Rihms Komposition *Frau/Stimme* ist Nonos Stück sehr ähnlich; auch dies eine Raummusik, auch hier kein Vertrauen auf grosse übergreifende Diskurse, sondern die Versenkung in den einzelnen Moment. Rihm komponiert allerdings nicht wie Nono einen schmalen und eintönigen Pfad durch die Weglosigkeit der Musik, vielmehr schreibt und beschreibt er das Gestrüpp der Pfade. Also nicht «no hay caminos» sondern «todo es camino». Es ist eine in jeder Hinsicht hintersinnige Musik. Das beginnt bereits mit der vertrackten – gleichsam doppelzüngigen – Besetzungsangabe «für Sopran und Orchester mit Sopran», also nicht einfach ein Stück für zwei Soprane und Orchester, sondern das Verhältnis zwischen Sopran und Orchester wird gespiegelt, indem das Orchester aus einem Orchester mit Sopran besteht. Dem ersten Einsatz der Soprane (anfänglich singen sie im Unisono, dann zerteilen sie sich) geht ein langes Orchestervorspiel voraus, die vokalen Abschnitte werden dann nur noch spärlich «begleitet». Nonos Klang- und Raummischungen fehlen bei Rihm; die Zerteilung des Orchesters in sieben Instrumentalgruppen bleibt bestehen, musikalische Einheit wird hier auf allen Ebenen verweigert; die Einheit bei Rihm ist das Vereinzelte. Es gab in Donaueschingen aber auch Musik mit weniger hohem ästhetischem Erneuerungsanspruch. Vor allem im Konzert mit den London Sinfonietta Voices wurden solche Werke gesungen, etwa eine kurze, sehr eindrückliche *Messe* des englischen Komponisten Jonathan Lloyd oder die dicht verwobene Komposition *Nachtschleife* von Johannes Kalitzke. Ja sogar einigermaßen traditionelle Vokalsätze sind wieder möglich, z.B. die *Miroirs* von Michael Obst, nichts Neues zwar, dafür aber alles bündig und exakt gesagt. Alles in allem: auch die Donaueschinger Musiktage zeigten, dass wir in einer musikalisch abwechslungsreichen Zeit leben, vielleicht gerade: porque no hay caminos.

Roman Brotbeck

Heterogenes/Homogenes- und Ungereimtes

Lausanne: 90. Tonkünstlerfest

Das diesjährige Tonkünstlerfest begann mit zwei Beiträgen westschweizerischer Institutionen, die nicht gegensätzlicher hätten sein können: am Freitag-

abend (29. September) ein Konzert des Chœur de Chambre Romand (Leitung: André Charlet), des Collège de Cuivres de Suisse Romande (Leitung: André Besançon) und des Organisten André Luy mit Werken, über die – wenn sie schon in ihrer aufdringlichen klanglichen Manifestation nicht zu bremsen waren – wenigstens hier der Mantel des Schweigens ausgebreitet werden soll. Am Samstagnachmittag (30. September) dann die zweimalige Aufführung von *Heinz Hollingers* zweimal dreimal dreischichtiger Kammeroper «Come and go» von 1977 in einer Produktion von Contrechamps Genf – allerdings vorwiegend mit Basler Künstlern (Leitung: Jürg Henneberger, Regie: Erich Holliger) –, über die aus entgegengesetzten Gründen hier nichts weiteres gesagt zu werden braucht.

Sie standen außerhalb der Thematik dieses Festes, die dem Orchester des 21. Jahrhunderts gewidmet war. Dazu haben die Tonkünstler offenbar die jungen, sogenannten alternativen Orchester auseinander – sehr zu ihrem eigenen Vorteil, denn nach den lamentablen Erfahrungen, die sie vor zwei Jahren in Fribourg mit dem Orchestre de Chambre de Lausanne machen, bekamen sie nun ihre Stücke in skrupelhaft einstudierten und mit viel Engagement bestreiteten Aufführungen zu hören. Ob auch zum Vorteil der OrchestermusikerInnen, darf nach den heftigen Klagen, welche an der Diskussion am Samstagnachmittag von Seiten der Philharmonischen Werkstatt gegenüber den Komponisten geäußert wurden, bezweifelt werden. Diese Diskussion zeigte allerdings auch, dass über die Möglichkeiten und Auswirkungen einer Demokratisierung der grundsätzlich autoritären Beziehungen Dirigent/Orchester oder Komponist/Ausführende allerhand Illusionen bestehen. Nachdem die faktische Mitbestimmung der Orchestermusiker einen Dirigenten vom Typus (und der Qualität) Toscanini sozusagen unmöglich gemacht hat, ist die Perspektive einer Mitbestimmung bei der Komposition nicht gerade sehr vielversprechend. Gerade jenes Stück, welches wegen seiner Phönostärke am heftigsten kritisiert wurde, erwies sich dann als eines der interessantesten, – solchen Paradoxien ist auch mit den schönsten Modellen eines Orchesters des 21. Jahrhunderts nicht zu entgehen. Eröffnet wurde das Konzert der Philharmonischen Werkstatt (Leitung: Mario Venzago) mit der Uraufführung des neuesten Werks von *Jacques Wildberger*, einer Biblischen Historie nach Genesis I, 28 «...und füllt die Erde und macht sie euch untertan...». Wie «Du holde Kunst» (siehe *Dissonanz* Nr. 16, S. 4ff.) und frühere Orchesterwerke Wildbergers ist auch dieses keine absolute Musik, obwohl kein Text darin rezitiert oder gesungen wird. Reflektiert wird mit orchestralen Mitteln über den Umgang des Menschen mit der Natur; wie in «Du holde Kunst» trägt Wildberger seine Gedanken unmissverständlich und geradlinig

vor. Er stellt die unberührte Natur in Form von breitgefächerten Streicherklängen und zarten Bläserfiguren dar, in die der Mensch mit Posaunensignalen und ähnlichen Symbolen von Gewalt eintritt. Mit der militärischen Gewalt zerstört er am Ende sich selbst: Trommelwirbel und Paukenschläge gehen über in Metronomschläge, von Menschenhand ausgeführte Schläge werden zu mechanischen, leblosen; übrig bleibt ein Streicherakkord, der das Weiterbestehen der Natur – als Gegensatz zur Auslöschung des Menschen – symbolisieren soll. Wildberger stellt so die aufklärerischen Schöpfungsmusiken des 18. Jahrhunderts, die den Ursprung als chaotisch und Gott/Mensch als Aufbauer konzipieren, auf den Kopf (oder sind es die Füsse?): die unberührte Natur wird als schön vorgestellt und die Rolle des Menschen auf die des Zerstörers reduziert. Emotional eindringlich wirkt diese Botschaft allerdings kaum, weil Wildberger sie über Verweise, Symbole realisiert, die das Gemeinte nur gerade andeuten. Nicht dass mir die Schiblerschen Hörwerke seligen Angedenkens mit ihren pathetischen «Der Mensch am Abgrund»-Ausrufungen lieber wären – nur: indem Wildberger seine apokalyptische Vision nicht mit den Mitteln des grossen Orchesters losfahren lässt, entsteht eine merkwürdige Diskrepanz zwischen der Unbedingtheit, der Absolutheit der Aussage, und der Vermitteltheit, mit der sie vorgetragen wird.

Heterogenität – bei Wildberger inhaltlich begründet – kennzeichnete mehr oder weniger alle Werke des Konzerts der Philharmonischen Werkstatt. In Heidi Baader-Nobs' 1981 komponierter «Musique de Fête pour ...» ist die Heterogenität dreier Schichten ein formales Prinzip: das eine Extrem markieren die Bläser mit Fragmenten aus Händels Feuerwerksmusik, das andere die Streicher mit einem breitgefächerten Clusterakkord. Heterogenität ist in Thomas Kesslers «Drumphony» (ebenfalls 1981) schon durch das Aufgebot von Schlagzeug, Computer und Orchester gegeben, und die Anstrengung des Komponisten geht eher darauf aus, diese grundverschiedenen Apparate zusammenzubringen. Das grosse Orchester hat in «Drumphony» nicht mehr Gewicht als das kleine, nur aus einem Tom-tom bestehende Schlagzeug, und gerade aus solcher erzwungener Annäherung gewinnt Kessler frappierende Wirkungen, so wenn das Orchester zunächst leise und perkussiv einsetzt, in seinem weiten Ambitus und der angekündigten Tonalität aber doch anderswo hin weist.

Ganz anders – nicht indem er ihn zurückbindet, sondern indem er ihn lässt – nutzt Gérard Zinsstag in «Tempi inquieti» (1986) den Apparat des grossen Orchesters mit zwei Schlagzeugern und Klavier: er gewinnt Energie gerade aus der Vielfalt, zumal der rhythmischen, die das Orchester zulässt. Mit Brutalität Orffscher Provenienz hat dieses Stück allerdings ausser der Lautstärke nichts gemein. In der Haltung ist es

gerade entgegengesetzt, indem es nichts von jenem Einhämtern und Niederschlagen hat, sondern eher etwas hartnäckig Bohrendes, Insistierendes. Außerdem hat Zinsstag Formgefühl genug, diesem aggressiven Gestus in den vom Klavier dominierten Episoden Luft zu verschaffen, strukturell und teilweise sogar stilistisch andere Momente einzuführen, die dennoch über die Härte des Klangs mit dem Ganzen verbunden bleiben.

Dieses hier uraufgeführte Stück führte am weitesten aus dem Akademismus heraus, der die Tonkünstlerfeste immer noch über weite Strecken prägt. Zwar gibt man sich Mühe, mit Themen wie «Berührungspunkte zwischen E- und U-Musik» (Zofingen 1982) oder «Musik in der Schule» (Delsberg 1984 und nächstes Jahr in Kreuzlingen) immer mal wieder über den Zaun zu schauen. Aber solche Aktionen haben auch etwas Voluntaristisches und Herablassendes, während es eigentlich darum ginge, die Tore an der Avenue du Grammont aufzutun und alte Grenzen – wie z.B. die zum modernen Jazz –, die in der musikalischen Realität schon längst gefallen sind, auch in den Sitzungstuben zu annullieren und jüngere, vielleicht nicht so gediegen, aber möglicherweise innovativer arbeitende Musiker einzulassen, – soweit sie sich dafür überhaupt interessieren (es soll vorkommen).

Jüngster Komponist am diesjährigen Tonkünstlerfest war der 46jährige Roland Moser, und er präsentierte (in Uraufführung) ein sehr, sehr abgeklärtes Stück: «Solétude, chaconne oubliée pour 16 instruments». Nicht mit Pauken und Trompeten, sondern mit Flöten und Klarinetten kehrt Roland Moser ins Land der Terzen und Sexten zurück – auch mit dem Ächzen einer Kontrabassklarinette. Die Klänge sind fragil, zart, obertönig schwimmend jene von Vibraphon, Röhrenglocken und pedalisiertem Klavier, zu einem dezenten Teppich ausgebreitet die der Holzbläser und Streicher. Die Halbtorschritte, mit denen die im Terzabstand geführten Flöten das Stück eröffnen, werden mit zwei Quarten fortgesetzt, ehe das Flötenpaar in die höchste Region entschwindet. Dieser erste Abschnitt, obwohl nicht das Thema des Stücks (das ist vergessengangen), ist doch eine Art Motto: die aufsteigenden Quarten, einst – in Schönbergs 1. Kammersymphonie – Sprengpulver für die auf der Terz basierende Harmonik, schleppen sich nun terzbeladen und müde himmeln. Seit keine Stilkonvention und kaum noch eine Mode den Komponisten mehr in ihre schützenden Arme nimmt, setzt er sich mit der Wahl der Mittel der Diskussion aus, – jenseits der Frage, wie gut oder weniger gut er sein Vorhaben bewältigt hat. Konnte in den 50er und vielleicht auch noch in den 60er Jahren unbefangen über die kompositorische Qualität eines seriellen Stücks befunden werden, so wird in Jim Grimms «Musik für eine utopische Szene» (1983/84) das Festhalten an der Serialität zum Entscheidenden und prägt sich dem Werk

selbst ein als Behäbigkeit, Zäheit, Grauon.

Mosers und Grimms Stücke fügten sich unter dem Aspekt der inneren Homogenität mit den beiden andern Werken der Matinee vom Sonntag (1. Oktober) gut zusammen. Hans Ulrich Lehmanns «Fragmente», die bei ihrer Uraufführung anlässlich der Einweihung des renovierten Zürcher Konservatoriums im Jahre 1987 noch «Akademisch-konservative Fragmente» hießen, bestehen zur Hauptsache aus dem Entfalten und Zusammenschliessen von Clustern. Auch Eric Gaudibert ist in seinem aparten Poème «Diamant d'herbe» (1986) weniger widersprüchlich, als es der Titel vermuten lässt. Für dieses Konzert hatte Jean-Marc Grob das Orchester des Rencontres Musicales de Lausanne präpariert, ehe Heinz Holliger in den Endproben und dem Konzert eine Qualität erzielen konnte, die besser als die einer durchschnittlichen Aufführung neuer Musik durch ein subventioniertes Berufsorchester war. Geradezu perfekt war das Konzert der von Mario Venzago geleiteten Philharmonischen Werkstatt, in dem Jean-Pierre Drouet, Gérard Huber und Siegfried Kutterer als Schlagzeug-Solisten und Daniel Chollet als Pianist mitwirkten.

Christoph Keller

Schatten und Licht

32. Warschauer Herbst

Für uns Gäste aus dem Westen wirkte es nachgerade wie ein Wunder, dass der Warschauer Herbst in diesem Jahr (15. bis 24. September) überhaupt stattfinden konnte. Die wirtschaftliche Lage Polens ist katastrophal, die Versorgungslage miserabel. Und die Inflation ist galoppierend. Während meinem zehntägigen Warschau-Aufenthalt erlebte ich eine Verdoppelung der Preise von etlichen Produkten des alltäglichen Gebrauchs. Schatten überall.

Und doch: der Warschauer Herbst erstrahlte sozusagen im alten Lichte, mit 25 Konzerten im Hauptprogramm und drei Rahmenkonzerten («fringe events»), in denen sich u.a. Polens jüngste Komponistengeneration artikulieren konnte. Dass das Festival trotz leeren Kassen durchgeführt werden konnte, verdankt sich nicht unweesentlich dem Kulturministerium. Wie mir ein Festival-Verantwortlicher sagte, ist der Warschauer Herbst seit langem eine Art Aushängeschild der polnischen Kultur, und man will nicht vor aller (Kultur-) Welt zeigen, wie schlimm die Situation ist. Die Zukunft liegt allerdings, wie vieles im aktuellen Polen, im Ungewissen. Ich hörte Stimmen grösster Hoffnung, aber auch Stimmen des Pessimismus.

Insgesamt 135 Werke gelangten in Warschau zur Aufführung: 54 von polnischen, 81 von nicht-polnischen Komponisten. Seit der Gründung des Festivals im Jahre 1956 gehört es zum Konzept,

Neues, Aktuelles neben bestandene Komponisten und Kompositionen zu stellen und damit in Vergleich zu bringen. So erlebten einige wichtige Werke aus der ersten Jahrhunderthälfte eine Wiederaufführung, Werke von Strawinsky, Hartmann, Cage und Harrison und gar – etwas schief im Gesamtprogramm – eine Sinfonie von Carl Nielsen. (Diese Sinfonie tauchte in einem Konzert mit dem Dänischen Radio-Sinfonieorchester auf, gesponsert durch den Carl-Nielsen-Fond. Das Sponsoring ist für den Warschauer Herbst mittlerweile existentiell wichtig geworden, birgt aber auch einige Gefahren in sich.) Im Festival waren sodann diverse Altmäister vertreten wie Tippett, Messiaen, Petrassi und Carter, längst arrivierte Komponisten wie Xenakis, Feldman, Denisov und Donatoni und natürlich die ältere Generation der Polen: Lutosławski, Dobrowolski, Kotonski, Baird, Bloch und Schaeffer. Breiter vorgestellt wurden im weitern zwei Komponisten, die auch bei uns bis vor kurzem nur



Jürg Wytttenbach dirigiert Chor und Orchester des polnischen Radios und Fernsehens Krakau

Insidern vertraut waren: Scelsi und Nancarrow.

Eröffnet wurde der Warschauer Herbst mit dem Orchesterwerk eines weniger bekannten Polen, Stefan Kisielewski (*1911). Vielleicht stand hinter diesem Auftakt eine programmatiche Absicht: Kisielewski ist den Polen eher vertraut als engagierter politischer Publizist, der sich seit langem energisch für eine politische Veränderung in seinem Lande einsetzt. Dass unmittelbar auf ihn das «Concerto funèbre» von Karl Amadeus Hartmann folgte, ein Werk aus dem Jahre 1939, war gewiss auch kein Zufall, erinnert sich doch Polen schmerhaft an den September 1939, mit dem Überfall der deutschen Faschisten. (Schweizer Diamant-Befürwortern empfehle ich einen Warschau-Besuch in diesem Jahr: die Erinnerungen des Schreckens und Grauens beziehen sich nicht nur auf den September 1939, sondern auch auf das Jahr des Warschauer Aufstands, 1944, mit der Zerstörung grosser Teile Warschaus.)

Erstaunlich ist immer wieder die Breite an guten polnischen Komponistinnen und Komponisten. Das gilt in ganz besonderem Masse für die Jahrgänge 1951

bis 54: Namen wie Augustyn, Krupowicz, Krzanowski, Szeremeta, Szymanski und Wielecki wird man vielleicht in Bälde auch in hiesigen Konzerten mit neuer Musik begegnen. Die jüngste polnische Generation war im Hauptprogramm des Warschauer Herbstanfangs mit Hanna Kulenty (*1961) vertreten, die allerdings bereits im Rufe einer Vielschreiberin steht. Ihre gewaltige Sinfonie sprach mich in keiner Weise an, im Gegensatz zu ihrem früheren Orchesterwerk «Ad unum».

Schatten und Licht im Musikalischen: Enttäuschend waren für mich die beiden Konzerte der *London Sinfonietta* (gesponsert durch den British Council).

Meine Enttäuschung hatte nichts mit dem Niveau der Interpretationen zu tun. Im Gegenteil. Aber verbarg sich hinter der Brillanz des Spiels nicht allzu oft eine kompositorische Belanglosigkeit? In allzuvielen Stücken sind die 14 Musikerinnen und Musiker der London Sinfonietta mehr oder weniger permanent mit 14 brillanten Solo-Parts beschäftigt.

verschweigen, dass ich die Aktualität von John Cage schon lange nicht mehr so stark erlebt habe wie hier in Warschau.

Eine ganze Reihe von Konzerten war einzelnen Komponisten gewidmet, gar zwei Konzerte dem Spätwerk Messiaens. Eine besonders glückliche Hand hatten die Programmverantwortlichen mit drei Komponistenkonzerten am gleichen Tag, mit Arvo Pärt, Giacinto Scelsi und Tomasz Sikorski. Diese Programmierung ermöglichte dem Konzertbesucher eine intensivere Auseinandersetzung mit den drei Komponisten; bei aller Gegensätzlichkeit spürte man auf einer tieferen Schicht vielleicht Gemeinsamkeiten. Das Scelsi-Konzert wurde übrigens durch Jürg Wytttenbach geleitet, mit der Geigerin Carmen Fourrier als Solistin in «Anahit». Obgleich Wytttenbach in «Konx-om-pax» mit einem geschrumpften Orchester Vorlieben nehmen musste – auch das eine Folge der Finanzmisere? –, realisierte er mit Orchester und Chor eindrückliche Interpretationen. Wytttenbach war nicht der einzige Vertreter der Schweizer Musik am Warschauer Herbst. Das Berner Streichquartett gastierte mit einem höchst anspruchsvollen Programm, mit Werken von Scelsi, Klaus Huber, Baird und Lachenmann. Und der Klarinettist Eduard Brunner spielte mit dem ausgezeichneten Wilanow-Quartett zwei stilisierte Quintette von Krzysztof Meyer und Edison Denisov.

Eine wertvolle Besonderheit des Warschauer Herbstanfangs bildet der «Festival Club». Am Tag nach den Konzerten bietet sich die Möglichkeit, mit beteiligten Musikern und Komponisten über ihre Programme zu diskutieren. Geleitet wurden die Diskussionen mit viel Wissen und Charme durch Józef Patkowski, seit vielen Jahren einer der Verantwortlichen des Festivals.

Ein persönliches Fazit: Mich überzeugte, wie die Festival-Verantwortlichen an ihrer Linie festhalten, einheimische neue Musik stets mit Internationalem in Vergleich zu bringen. Sie leisten damit einen wesentlichen Beitrag, dass das polnische Musikschaffen nicht provinziell wird – und bereichern natürlich gleichzeitig die internationale Musikszene. Ob nicht auch der Schweizerische Tonkünstlerverein da etwas lernen könnte? Die Frage sei erlaubt, ob nicht an ein nächstes Tonkünstlerfest Gäste z.B. aus Polen eingeladen werden könnten. Die zeitgenössische Schweizer Musik könnte von einer solchen Öffnung nur profitieren. Kjell Keller

Verbindung mundialer und europäischer Traditionen

Amsterdam: Weltmusikfest der IGMN bei «Gaudemus»

Nachdem sich im Frühjahr herausgestellt hatte, dass das Ministerium in Paris das eindeutig zugesicherte Geld für ein Weltmusikfest der Internationa-

len Gesellschaft für Neue Musik (IGNM) in Angers im französischen Jubeljahr nicht mehr zahlen wollte, ist in der Notsituation die Stiftung *Gaudeamus* in Amsterdam im Rahmen ihrer jährlichen Musikwoche eingesprungen, deren Zahl der Konzerte – acht waren geplant – auf das Doppelte erweitert werden konnte, von 33 auf 72 Werkaufführungen insgesamt. Da die teilnehmenden Komponisten an den Workshops der *Gaudeamus*-Stiftung, denen diesmal die Komponisten François-Bernard Mâche (geb. 1935) und Per Nørgård (geb. 1932) vorstanden, nicht älter als dreissig sein dürfen, ergab sich eine wesentliche Verjüngung des Durchschnittsalters im gemeinsamen Musikfest. Die meisten der ausgewählten 13 Komponisten, die für den *Gaudeamus*-Preis kandidierten, waren aber trotz des oft guten Handwerks ausgesprochen inhaltsarm, egal, ob sie nun im italienischen Stil in schnellen hohen Figuren abschnurten oder im französisch-englischen Stil Farbflächen setzten oder ob sie sich in deutsch-holländischer Tradition wild gebärdeten. Einige aber hatten Profil. Wenn auch deutlich von Schnebel beeinflusst, vermochte Henri Kergomard in «*Alentour*» geradezu faszinierend mit dem Kammerchorklang umzugehen. Fausto Romitelli und David Sawer fielen dagegen durch ihre Originalität auf; der Engländer spielt im stark metrisierten «*Take off*» erfolgreich mit den geschaffenen Erwartungen des Hörers, die er durchkreuzt oder bestätigt, der Italiener wagt in «*Have your trip*» mit Fantasie und gutem Handwerk mit der originellen Besetzung Harfe, Gitarre und Mandolinen und mit nur drei benachbarten Tonleitertönen auszukommen! Im offensichtlich umstritten gewesenen Juryurteil wurde mehr dem Modischen entsprochen, wobei das Streichquartett «*I open and close*» des Engländers Richard Barrett offensichtlich von der hervorragenden Aufführung durch das Arditti-Quartett sehr profitiert hatte. Der letzjährige *Gaudeamus*-Preis, der immer in einem Kompositionsauftrag besteht, ist an den 31jährigen, zur Zeit in Rom lebenden Genfer Michael Jarrell gegangen. Der Aufenthalt in der Villa Medici scheint ihm gut getan zu haben: seine «*Assonance III*», ein Trio für Cello, Bassklarinette und Klavier, gehörte nach allgemeinem Dafürhalten zum Besten der Konzerte in Amsterdam. Und auch das zweite Schweizer Werk, das seinerzeit für den Genfer Concours geschrieben und von den dortigen Experten als unspielbar bezeichnete «*Polysono*» für Solofagott von Thomas Kessler, gespielt von Henk de Wit, hatte grossen Erfolg – die Leser erinnern sich noch an die entsprechenden Kontroversen über dieses «*Trio für einen Solisten*» in der *Dissonanz*! Im weiteren sind von den 39 Werken, die von der IGNM-Jury (Michel Decoust, Sten Hanson, Michael Levinas, Tomas Marco und Ichirô Nodaïra) ausgewählt worden waren, unter den Jungen besonders zu erwähnen der 30jährige Griechen

Nikos Drelas, dessen Chorwerk «*Strophes*» in aparter Weise byzantinisches Erbe in die Avantgarde transferiert, und der 29jährige Argentinier Alejandro Iglesias-Rossi, der in seinen Werken in etwas gezwungener Weise versucht, Kechua-Erbe aufzugreifen, der aber mit «*Crying Silences*» ein nicht nur hochartifizielles, sondern auch packendes Solocellowerk geschaffen hat. Aber auch einer, der vor etlicher Zeit als ganz Junger Aufsehen erregt hatte, dann aber auf die Dauer doch enttäuschte und verschwand, der jetzt 49jährige Schwede Jan W. Morthensson, ist mit einem keineswegs mehr schockierenden, aber höchst sensiblen Bläserquintett aufgetreten. Der erst 25jährige Holländer Richard Rijntvos, der schon einige Preise gewonnen hat, enttäuschte dagegen mit einem unsäglich schlecht komponierten Kraftmeisterstück, der mehrfach aufgeführte 43jährige Holländer Tristan Keuris mit der Komposition langer stehender und einfachtonaler Akkordfelder, die bald jeden Hörer schrecklich langweilten, und der jetzt 56jährige Pole Henryk Gorecki in seinem volle vierzig Minuten dauernden Trio für Klarinette, Cello und Klavier durch absolut unzumutbar simple Litaneien in Oktaverdopplungen über kaum variiertem Ostinato.

Die zahlreichen und interessanten Werke aus der Feder chinesischer Komponisten verschiedener Nationalität, die am Weltmusikfest letztes Jahr in Hongkong zu hören waren, fanden in beschränkterem Mass dieses Jahr einen Nachklang. Neben Doming Lam, einem der Hauptvertreter der Hongkonger Komponistengilde, der seine hervorragende Darmstädter Ausbildung mit viel Klangsinn verbindet («*Breakthrough*» für Flöte und Cello), sind zwei wichtige Komponisten aus der Volksrepublik China, die letztes Jahr aus welchen Gründen auch immer – Vollständigkeit ist nie garantiert – nicht zu hören waren, hier zum Zuge gekommen, nämlich der 30jährige Mo Wuping, der China bis jetzt nie verlassen hat, mit einem Streichquartett mit dem zunächst verdächtigen Titel «*Sacrificial Rite in Village*», das sich zwar durchaus an die überlieferte chinesische Musik anlehnt, aber die Melodien in sehr persönlicher Weise in spannendem Kontrapunkt übereinanderlegt, und der 32jährige, zur Zeit in Amerika bei Mario Davidovsky und Chou Wen-Chung noch in zusätzlicher Ausbildung stehende Tan Dun, der mit seinem Orchesterwerk «*On Taoism*» der grosse Star des Weltmusikfests wurde; niemand wusste, dass Solorgesang dabei sein würde, und schon gar niemand wusste, wer gleich zu Beginn diese heulend-glissandierenden Töne ausstieß: es war der Komponist selbst, der offensichtlich eine Ausbildung im Stil der Pekingoper genossen hat und der in diesem Werk westliche Avantgarde mit chinesischem Erbe verbindet, wobei die hohen Lagen der chinesischen Tradition in den extrem tiefen Lagen, wie sie nur im Westen vorkommen, ein Gegenüber finden.

Es ist üblich, dass die Diskussionsleiter der *Gaudeamus*-Woche auch in den Konzertprogrammen präsent sind. Der 54jährige François-Bernard Mâche vermochte leider mit keinem der drei Werke zu überzeugen, und durch die verschiedenen modischen Aufbereitungen hindurch wurde auch keine einheitliche Erscheinung wahrnehmbar, ganz im Gegensatz zum 57jährigen Per Nørgård, der ebenfalls drei sehr unterschiedliche, aber doch eine klare Linie repräsentierende Werke vorstellen konnte: ein sehr frühes, bei Webern anknüpfendes Klavierwerk («*4 fragments*» von 1961), die «*Anatomic safari*» (1967) für Akkordeon, in welcher dieses ungewöhnliche Instrument in seinen musikalischen Möglichkeiten quasi erforschend durchleuchtet wird, und als neuestes das Cellokonzert «*Between*», in welchem das Verhältnis zwischen Solist und Orchester (gemäss Titel) neu überdacht wird, indem grosse Kadenzzen den spannenden Gesamtablauf von immerhin gut einer halben Stunde beherrschen.

Aus den Sitzungen der General Assembly darf gemeldet werden, dass die Schweiz, das heisst die Schweizer Gesellschaft für Neue Musik (SGNM), offiziell mit der Durchführung des Weltmusikfests von 1991 betreut worden ist.

Fritz Muggler

Auf Klangsuche

Zürich: Edu Haubensak-Konzert in der Roten Fabrik

Unter den jüngeren Schweizer Komponisten ist der 35 Jahre alte Edu Haubensak wohl derjenige, der seinen Beruf am konsequentesten betreibt – das ganz äusserlich. Er betätigt sich nicht als Instrumentalist, Improvisator, als Lehrer oder gar Musikjournalist, sondern widmet sich ganz seinem Komponieren und den Aufführungen. (Er gestaltet nebenbei die Reihe Fabrikkomposition in der Roten Fabrik Zürich.) Das hat seine Klarheit: Der Komponist tritt gezielt für sein Werk ein und wartet nicht auf den Zu-Fall, dass sich irgend jemand dafür interessiert. Ganz bewusst stellt er seine Werke zusammen, so dass sie einen Bogen bilden und nicht beliebig in der Landschaft umherklingen. Haubensak hat sich da, so scheint mir, eine eigene Position verschafft. Die machte es ihm auch möglich, an einem Sonntag in der Roten Fabrik gleich zweimal ein Programm nur mit eigenen Werken vorzuführen: das war am 10. September. (Das macht natürlich gewisse Kollegen auch neidisch...)

Zu hören waren dort vier Stücke aus den letzten vier Jahren, Stücke ganz unterschiedlichen Inhalts und Gewichts. Nach einem theatralen Konzeptstück folgten zwei Kompositionen, in denen Mikrointervalle die zentrale Rolle spielen, und danach ein Liederzyklus, meines Wissens die erste Vokalkomposition



Daniel Cholette (l.), Béatrice Wüthrich-Mathey und Edu Haubensak bei der Probe

Haubensaks. So bunt das Ganze wirkte: es war sinnvoll aufgebaut. Gemeinsamkeiten kamen heraus.

Deutlich wurde aber auch, dass sich Haubensak immer stärker von jenen Kompositionswegen weg bewegt, die seine ersten Stücke prägten und die ihm auch zu einem gewissen Image verhalfen: als einer Schweizer Spielart der Minimal Music, um es plakativ zu sagen. (Steve Reich ist neben Schönberg und Cage der Komponist, der ihn am meisten beeinflusst hat.) Jene frühen Stücke waren geprägt durch klare Abläufe, durch genau ausgezirkelte Verhältnisse (etwa in den «Gleichgewichten» für Quintett, Posaune, Steinwerfer und hüpfendes Mädchen, Meerbild und Hirschgeweih) und durch eine gewisse Einfachheit. Verschiedene Schichten überlagern sich, treten zueinander in Beziehung und bewegen sich weiter fort. Das letzte Werk, das noch deutlich zu jener Gruppe gehörte, war das Theaterprojekt «der sechste sinn» nach dem Text von Konrad Bayer. Mit dem Orchesterstück «KurvenKonturenFiguren», für das Collegium Musicum Zürich Paul Sachers komponiert und unter Brenton Langbein 1987 uraufgeführt, zeigte sich ein neuer Weg: hin zu den Vierteltönen, hin zur Mikrointervallik. Das war, so schien mir, auch der Anfang einer Suche.

Vielleicht wirkten die Konzerte im September deshalb fast «programmatisch»: Das Ganze begann nämlich mit einem «blind play», 1986 verbal konzipiert. Ein Pianist mit verbundenen Augen (Daniel Cholette) lässt (verknüpft gesagt) Steine auf die Tastatur fallen, von den tiefen bis zu den höchsten Lagen, und spielt dann in den freigebliebenen Zwischenräumen. Das Er-Tasten und die Re-Sonanz spielen da eine Rolle. Dennoch gälte derlei gewiss als zu wenig, wenn man es für sich allein nähme. Die «Fabrikzeitung» schrieb zwar in ihrer Vorschau: «Es existieren keine Notenhälfte mit Köpfen auf dem berühmten 5-Liniensystem, die einzige Vorlage ist ein Blatt Papier mit verbalen Angaben zum Ablauf des ganzen Stük-

kes.» Das mag im Umkreis der Fabrik wichtig erscheinen. Provokation kann davon freilich keine mehr ausgehen. Mir scheint dieses «blind play» eigentlich eher im Rahmen dieses/eines Konzerts (Haubensak «komponiert» seine Programme ganz gezielt) wichtig: als ein Präludium, in dem einige Elemente von Haubensaks Musik aufscheinen und das den Hörer einführt. Schliesslich mag man manches an diesem Abend als ein Ertasten begreifen.

— Etwa auch das Gitarrenstück «Refugium» und die Klaviermusik in neuer Stimmung «Campi Colorati»: Deutlich wird die Suche nach neuen Farbnuancen. Farbe, Tönung: Das stand bei früheren Haubensak-Werken eher im Hintergrund. Durch die Skordatur in «Refugium», durch die leichte Verstimmung erreicht er eine neue Intensität mit zahlreichen Farbabstufungen. (Christoph Jägglin hat das Stück schon mehrmals gespielt: Es wirkte hier umso sicherer.) «Campi Colorati» für Klavier (gespielt von Tomas Bächli) zeigt schon im Titel, um was es geht: Farbfelder. Hier sind die schwarzen Tasten so verstimmt, dass sie als Farb-Nuancen zu den weissen stehen. In einzelnen quasi-improvisatorisch, fast statisch wirkenden Feldern werden Intervalle und Harmonien ausprobiert, in Vibration versetzt, werden Klangreize vertieft und ausgelotet. «Campi Colorati» wirkt neben «Refugium» formal loser, weniger streng gefügt. (Wie genau Haubensak weiss, was er tut, zeigt sich an seinen kurzen Einführungstexten, die den Aus- und Eindruck eines Stücks treffend beschreiben.)

Die Klangsuche deutete sich, wie gesagt, schon im Orchesterstück «KurvenKonturenFiguren» an. Weniger jedoch das, was man in der «Poesie des Südens» für Mezzosopran, Oboe/Heckelphon, Saxophon(e), Cello, Schlagzeug und Tonband zu hören bekam. Da zeigten sich ganz neue Wege. Die Steine zu Beginn kommen bei Haubensak öfters vor und verwiesen in dem Konzert auch auf «blind play». Die Interpreten treten Steine aufeinanderschlagend ein, und

fangen dann einer nach dem andern mit ihrem Musikwerk an. Zu dem kleinen Instrumentalensemble (unter Leitung von Daniel Cholette) und zum Gesang (Béatrice Wüthrich-Mathey) kommt das Tonband mit Texten und Geräuschen. Vertont wurden vier Gedichte in vier Sprachen: «Variante» von Francis Ponge, «Apontamento» von Fernando Pessoa, «Augustgeschehen» von Odysseas Elytis und «Finale» von Giuseppe Ungaretti: grosse Literatur also aus dem mediterranen Raum. Meer, Mädchen, Steine, Scherben spielen eine Rolle in diesen Texten, ohne dass daraus etwas Dramatisches oder eine Aussage hervorstieß. Man ahnt die Melancholie. So fein zurückhaltend die Worte sind, so kräftig ist die Umsetzung. Die Texte von Tonband wurden im Konzert oft recht laut eingespielt, und die Vertonungsweise der Stimme wirkte angestrengt und neigte zum Schrillen. Auf mich wirkten an diesem Abend die Tonbandeinblendungen, die Führung der Solo-Stimme, der Titel nur schon, die mittransportierte Bedeutungsfülle ziemlich aufdringlich.

Thomas Meyer

Un homme chaleureux

Hommage à Jean Perrin

Le compositeur Jean Perrin est mort subitement, le 24 septembre dernier, à son domicile lausannois. Il venait de fêter ses soixante-neuf ans, le 17 septembre. La nouvelle a produit un choc, car personne parmi ses proches ne pouvait imaginer que sa santé fût à ce point ébranlée. Le lendemain de sa mort, il aurait dû assister à la création de son *Quatuor à cordes*, qui eut lieu à l'Octogone de Pully grâce au Quatuor Sine Nomine. La même semaine, pour l'ouverture de la Fête des Musiciens Suisses, André Charlet dirigea son *Sanctus* à la Cathédrale de Lausanne.

Jean Perrin était un homme chaleureux, spirituel, d'une intelligence profonde, d'une sensibilité vive. Prompt à l'enthousiasme, indépendant d'esprit, curieux de tout, plein d'humour et de profondeur – sa conversation était un régal, et son enseignement une bienveillante maïeutique.

Né à Lausanne en 1920, dans un milieu très cultivé, il avait fait ses humanités et obtenu une licence ès lettres à l'Université de Lausanne et parallèlement une virtuosité de piano au Conservatoire, dans la classe de Charles Lassueur. Il s'est perfectionné avec Franz Josef Hirt et deux des plus grands pianistes du siècle: Yves Nat et Edwin Fischer. Jean Perrin avait une infinie admiration pour Fischer, et lorsqu'il jouait Bach, entre autres, son jeu avait une couleur proche de celle du grand pianiste bâlois. Il remporta une médaille au Concours d'exécution musicale de Genève en 1945, mais très jeune il ne limita pas sa passion pour la musique à de seules

activités instrumentales. Après avoir bénéficié des cours d'harmonie et de contrepoint d'Alexandre Dénéréaz, et d'orchestration d'André-François Marescotti, il alla à Paris pour travailler la composition avec Darius Milhaud et Nadia Boulanger. C'est au contact de cette grande musicienne qu'il se forgea une vision humaniste de la musique. «Nadia Boulanger nous disposait à la rigueur d'esprit, à la formation du style contrapuntique, au sens de l'architecture et des proportions, nous disait Jean Perrin. Il y avait en elle une soif d'absolu que j'ai rarement rencontrée. Ses modèles étaient toutes les grandes œuvres, en particulier celles de Bach et de Strawinsky, et aussi de Fauré. Plus tard, elle s'est intéressée à Schönberg et Berg. Mais son univers était de tous les temps. Quant à Darius Milhaud, il savait assouplir et diversifier l'élan mélodique. Il attribuait beaucoup d'importance à la variété des coups de la phrase. Avec André-François Marescotti, j'ai beaucoup appris, grâce à sa liberté d'esprit et son inlassable curiosité humaine».

En reconnaissant ces influences, Jean Perrin caractérisait lui-même sa propre démarche. Dans sa musique il n'a que rarement approché l'atonalité, vivant ainsi en dehors de la grande mode des années 50-70 dominée par les «post-séries». Partant plutôt d'un langage hindemithien où le contrepoint joue un rôle important et la «Motorik» sert de fil conducteur, son œuvre trace une ligne cohérente où l'on perçoit l'approfondissement progressif d'une figure suprêmement originale, maniant volontiers le paradoxe formel, dans un souci constant d'expression intime, authentique. «Je dirais presque que j'écris de la musique par faiblesse, nous répondait-il lorsqu'on lui demandait pourquoi il composait. Quand on écrit, on n'est pas inquiet. L'acte de création est toujours exaltant, parce qu'il permet d'agir sur des problèmes existants, compris dans la matière musicale elle-même. Ecrire est une manière d'être. On y puise d'ailleurs une telle force que, dans le fond, composer devient à la longue une précieuse connaissance de soi. Et plus j'écris, plus je me découvre moi-même, et plus aussi il me semble découvrir autrui: on apprend à comprendre des personnes essentiellement différentes de soi. Car la musique est d'abord un moyen d'être avec autrui».

Le style de Jean Perrin oscille entre la tonalité et la polytonalité, opposant le chromatisme et le diatonisme, avec des figures obsessionnelles qu'il caractérisa un jour comme des séries harmoniques ou mélodiques. Certains enchaînements débouchent à l'occasion sur des combinaisons atonales, mais si l'on peut parfois y trouver des séries, c'est uniquement dans un but d'expression. Tout cela est en effet d'essence romantique et expressionniste.

Enseignant aux Conservatoires de Lausanne et de Sion, Jean Perrin fut un remarquable pédagogue, qui éveillait chez ses élèves de piano aussi bien

l'amour profond de la musique, la méfiance à l'égard du bluff, du superficiel, et une curiosité, un esprit critique qu'il sut d'ailleurs parfaitement exercer, avec générosité et élégance, dans son activité de chroniqueur musical, d'abord à la «Tribune de Lausanne», puis à la «Gazette de Lausanne» pour laquelle il suivit, durant une vingtaine d'années, l'actualité des concerts.

La sensibilité de Jean Perrin lui faisait entretenir un rapport privilégié avec



l'au-delà des apparences, ainsi qu'il nous le confiait en des propos spirituels qui prennent une coloration singulière après sa disparition: «Nous ne savons ni d'où nous venons ni où nous allons. Mais je pense que, par-delà la vie et la mort des hommes et des civilisations, il reste toujours une idée d'art demeurant dans une sorte d'aura immuable, que rien ne fera disparaître. Il est sans doute des chefs-d'œuvre inconnus, disparus à jamais, mais dont la présence est toutefois perçue et conditionne les créateurs: c'est une portion de pensée universelle qui ne disparaîtra pas. Voilà du moins l'idée spontanée que je me fais de l'art, mes «béquilles» qui ne me quittent jamais (sauf dans les moments de doute total, d'ailleurs si nécessaires au renouvellement). L'idée de chefs-d'œuvre subsistant après leur fin n'est d'ailleurs pas liée à l'art uniquement. On peut la retrouver dans un regard, dans un brin d'herbe, dans l'éclairage subit d'une chambre qui paraissait auparavant minable, dans le genre de sensations où tout à coup le monde s'offre avec plénitude, en une saisie immortelle, dans ces sensations qui nous relient à quelque chose d'autre, avant nous, après nous. Alors vous avez l'impression de n'être plus solidement posé dans la réalité apparente, mais de voyager dans la multiplicité des passés et des futurs, comme s'il y avait des mondes complémentaires à celui-ci, tout aussi importants. La réalité commune m'apparaît donc comme une vue limitée par des miroirs reflétant trop notre propre présence. Et tout à coup vous apercevez un miroir qui se déplace, vous découvrez dans le champ libre des parties d'un

monde auparavant caché, vous vous échappez de l'univers habituel, limité par les concepts: ce n'est pas autrement qu'opèrent, selon moi, l'art, la musique.»

Pierre Hugli

Silicone et neurones

Genève: Festival Extasis 89

Une quinzaine de concerts en salle, sans compter les événements sonores urbains, presque vingt créations mondiales – l'auditeur genevois friand de nouveautés aurait eu tort de se plaindre ce début d'automne. Du 2 au 11 octobre, le festival *Extasis 89* se déroulait, pour la troisième année consécutive, festival des musiques d'aujourd'hui centré cette année sur les musiques électro-acoustiques (avec quelques «greffes» hors du propos premier et plus ou moins opportunes, dues aux aléas de la programmation). Fallait-il s'y plonger bâtement, goûter extatiquement, selon l'appellation programmatique, aux délices des nouvelles sonorités offertes par les machines; fallait-il se conforter au charme de la pensée utopique et si naïve de Karlheinz Stockhausen, dont un bon mot (aux allures de mot d'ordre) ouvrait le programme: «Un compositeur, que peut-il faire de mieux que de créer des univers musicaux qui soient plus qu'un simple reflet de l'humanité contemporaine telle qu'elle est, mais où se manifeste la vision d'un meilleur monde et dans lesquels les sons, les fragments, les «objets trouvés» se réconcilient les uns avec les autres, pour réaliser tous ensemble ce Seul Monde qui rejoint la mission divine de l'Unité?» Mieux valait sans doute aiguiser sa perception: à l'instar des ambiguïtés régressives d'un tel propos, la musique court le risque, à travers l'électro-acoustique, de céder au goût de l'ivresse momentanée, aux effets aussi spectaculaires que vains. Imaginez quelque chose qui paraisse véritablement inouï: un synthétiseur et un logiciel de composition télécommandés par un interprète traversant un champ d'ultrasons et le modifiant par ses gestes. D'un tel système, on peut s'attendre au plus extraordinaire: il constituait la vedette d'un concert de l'*«International Sound Space System»*, où *Rolf Gelhaar* (son inventeur) était «aux gestes» et *Roger Woodward* aux claviers amplifiés et percussions. Or il ne suffit pas d'exhiber la technique, certes fort fascinante mais immédiatement lassante, et comme seule la ressource musicale, de faire appel aux procédés expressifs ultra-élémentaires, archaïques, du crescendo/decrescendo par exemple, aux timbres synthétisés si commerciaux, au dialogue banal question/réponse avec le piano. Toute seule, la machine ne fait vraiment que ce qu'elle peut, c'est-à-dire pas grand' chose en dehors de la reproduction des sché-

mas les plus conventionnels et les moins inouïs. Autre démonstration convaincante de ce point de vue, celle où l'esthétique kitsch et franchement néo-clasique de *Tod Machover* («Flora» pour bande magnétique et extraits de «Valis» pour voix, instruments et ordinateur) étouffe tout ce que la technique pourrait faire fructifier. Que les esprits craignent qu'en musique aussi le robot remplace l'humain se rassurent: la débauche technologique constatée ici et là n'a rien d'inquiétant! Les ordinateurs démultipliés, les programmes terriblement complexes, les neurones en silicium de l'informatique n'ont pas encore vaincu ceux de la pensée musicale, comme le prouvaient en creux, en négatif, ces deux exemples – peut-être les plus significatifs de la tendance «high-tech primitiviste».

Mais il y en eut d'autres, bien sûr, moins fertiles en apparentes prouesses techniques, ainsi les classiques duos bande magnétique/instrument «vivant». Dans la «Musica su due dimensioni» de *Bruno Maderna*, on voit combien un moyen technique relativement daté comme la bande magnétique (surtout avec les techniques limitées qui étaient les siennes dans les années cinquante) peut, soumis à une logique claire où importe, moins que l'effet et l'éclat sonore, la distinction subtile des timbres et leur mouvement, s'entendre avec les oreilles les plus neuves, échapper aux ravages du vieillissement; la chose est par contre moins évidente dans des œuvres en création, comme «Dialogue (Hommage à Orphée)» pour orgue et bande magnétique de *Heinz Marti*, trop tenté peut-être par la recherche d'une lisibilité immédiate, d'une «communication» avec l'auditeur, et utilisant pour cela les moyens expressifs et narratifs conventionnels du dialogue, précisément.

L'interaction machine/instrument, qui avait fasciné les premiers utilisateurs de la bande magnétique, est devenue aujourd'hui «électronique vive»; Extasis en présentait tout un échantillon. «Das atmende Klarsein» de *Luigi Nono*, pour flûte basse, ensemble vocal et live electronic, impeccablement interprété, est désormais un classique imposant une écoute spécifique, forçant l'attention à suivre les plus infimes changements de timbre (domaine où l'électronique est ici extraordinairement productive), à parcourir tous les contours de l'intensité, détaillant les cellules microscopiques de l'événement sonore. Les «Huit esquisses en duo pour un pianiste» de *Jean-Claude Risset* utilisent, elles, les services d'un ordinateur qui suit et analyse le jeu du pianiste, le complète, le contre, l'amplifie, l'ornemente. Ici aussi, point d'emphase sur les possibilités spectaculaires du piano «midifié», mais une interaction surprenante entre le pianiste et le piano commandé partiellement par l'ordinateur. Ces «esquisses», Risset les présente moins comme une œuvre achevée que comme des notes de composition didactiques. On pressent en effet les possibilités de démultiplication d'un jeu interactif qui serait plus

que simple déclenchement mécanique et stéréotypé. Peut-être est-ce dans ce domaine qu'ont été entendues à Extasis 89 les recherches les plus convaincantes, moins sous la forme de résultats aboutis que sous celle de domaines ouverts.

D'autres tentatives – nous ne pouvons toutes les détailler – ne sont, elles non plus, pas dénuées d'intérêt, telles la constitution, par le saxophoniste *Daniel Kientzy*, de l'ensemble Barocko, né de «l'envie bizarre..., baroque, de donner à la musique contemporaine les moyens expressifs de l'instrumentarium rock» (dans ce cas: saxophones, guitare électrique, basse électrique, batterie électrique, synthétiseurs). Or malgré la volonté affichée d'insuffler par ces moyens un «nouveau lyrisme à la musique actuelle», il semble difficile d'échapper à la toute-puissance des stéréotypes expressifs qu'imposent le son et le style de ces instruments. Des cinq créations du concert, seuls les «Ricochets» de *Costin Miereanu* y échappaient peut-être. Mais la tentative en valait la peine, ne serait-ce que pour démontrer à quel point le style d'un instrumentarium peut imposer un moule contraignant à la pensée musicale, à quel point un contexte social peut déterminer l'instrument. D'autres musiques enfin, «pures», non électriques, furent entendues dans ce festival: «Nachtmusik» de *Emmanuel Nuñes*, jouée dans sa version instrumentale seule (sans modulateur à anneau), «Piano» de *Morton Feldman* pour piano seul ou «Root of an unfocus» de *John Cage* pour piano préparé. Elles formaient comme le contrepoint bienvenu et nécessaire d'un festival de musiques électro-acoustiques bien conçu, montrant elles aussi que la manière dont la musique peut répondre à notre temps est autre que le pur vertige de la technologie, que dans la composition comme dans tout domaine de l'activité humaine, il y va au fond d'une certaine éthique. Pour nous avoir fait entendre cela, en manque ou en plein, Extasis 89 était pleinement réussi.

Vincent Barras

Testimonianze del cinema muto italiano

Lugano: «Giuliano l'Apostata» in una produzione televisiva della RTSI.

La Radio Televisione della Svizzera italiana ha ultimato la produzione televisiva del film «Giuliano l'Apostata» (1919) di Ugo Falena, con musiche originali di Luigi Mancinelli, produzione che per la seconda volta consecutiva rappresenta l'Ente radiotelevisivo al festival «Musica e cinema muto», organizzato dalla Alte Oper di Francoforte. Questa seconda edizione del festival si terrà nella primavera del 1991.

Per gli appassionati ricordiamo che già nel precedente concorso la RTSI ha ottenuto riconoscimenti autorevoli per la versione del «Gabinetto del Dottor Cali-

gari» (musica di Giuseppe Becce), per «La Corazzata Potemkin» (Edmund Meisel) e «La menzogna di Nina Petrovna» (Maurice Jaubert), entrambi con musiche originali. L'elenco dell'attività di ricostruzione cinematografica-musicale dell'ente svizzero-italiano non si arresta qui; altre opere, sempre di recente realizzazione, sono pronte per Francoforte: «Im Kampf mit dem Berge» di Arnold Fanck (con musica di Paul Hindemith) del 1921; «Le avventure del Principe Ahmed» di Lotte Reiniger (musica di Wolfgang Zeller) del 1926; «Lo studente di Praga» di Hanns Heinz Ewers (musica di Joseph Weiss) del 1912.

L'importanza di queste nuove produzioni, che si aggiungono a quelle passate, portano la RTSI e Lugano ad una posizione di prestigio nel campo della ricerca storica di ricostruzione di opere cinematografiche di inizio Novecento, in particolare nella sincronizzazione di film muti con musiche originali.

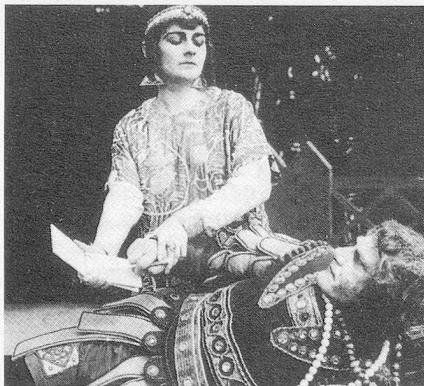
Il pubblico luganese ha potuto gustare in anteprima la proiezione dell'ultimo film prodotto dall'ente radiotelevisivo, cioè di «Giuliano l'Apostata», film del 1919 di Ugo Falena, che si avvale di musiche originali dell'autorevole – almeno ai suoi tempi – direttore d'orchestra e compositore Luigi Mancinelli (Orvieto 1848-Roma 1921). Lo spettacolo è stato particolarmente vivo per la diretta partecipazione dell'Orchestra della RTSI sotto la direzione di Giorgio Bernasconi (mentre le parti corali erano state pre-registrate per problemi di spazio in sala) che, in collaborazione con la regia cinematografica, ha effettuato la difficile opera di sincronizzazione musica-immagini. Il risultato per i fortunati spettatori presenti (purtroppo non molto numerosi, ma si sa: il pubblico luganese è un po' pigro e reagisce solo a distanza agli sforzi culturali dei promotori...) è stato non solo apprezzabilissimo, ma anche, scusateci la leggerezza, molto divertente. Poco si è intravisto delle notevoli difficoltà di realizzazione della parte musicale in particolare: pochi giorni prima della rappresentazione si era ancora in forse sulla fattibilità dell'impresa, e solo grazie all'enorme lavoro di alcuni specialisti e la collaborazione paziente dei maestri dell'Orchestra, si è arrivati con successo alla conclusione delle prove. Come in ogni spettacolo che si rispetta il pubblico ha potuto gustarsi l'opera integralmente, senza o solo con qualche piccolo inconveniente tecnico che però non ha influito sulla sua partecipazione alle vicende del film. Particolarmente toccante il Coro della RTSI diretto da Diego Fasolis e l'intervento del soprano Antonella Balducci. La trama del film poggiava principalmente sul problema della fede religiosa, seguendo perciò quel filone religioso tanto amato dal pubblico e dai realizzatori dell'epoca. Non a caso «Giuliano l'Apostata» segue cronologicamente di un anno un altro film di Ugo Falena «Frate Sole» (in collaborazione con Mario Corsi), che grazie anche alle musiche di Mancinelli aveva già riscos-

so vivo successo non solo tra gli intellettuali e i politici del tempo, ma anche tra le alte schiere degli ecclesiastici. La figura di Flavio Claudio Giuliano concentra su di sé tre grandi temi di interesse pubblico per la cinematografia di inizio secolo: quello della fede cristiana, quello della seduzione pagana e quello dell'avvenimento storico «esemplare». Giuliano è il tramonto dell'Impero Romano, del quale prenderà le redini dopo un lungo esilio e dopo aver assistito allo sterminio della propria famiglia. Condiviso tra sentimenti di odio per colui che è responsabile della fine dei suoi cari e sentimenti di fedeltà per colui che – omicida – è però il rappresentante del suo Impero; condiviso tra l'amore di Elena (simbolo di purezza) e quello per Eusebia (personaggio passionale ed intrigante), tra la fede cattolica (quella di Elena) e la seduzione pagana (quella di Eusebia), Giuliano finirà vittima della mano innocente ma vendicativa di un fanciullo, e il film terminerà con la scena della sua morte e il simbolico ridestarsi del Sole.

La grandiosità della trama e l'autorità della musica di Mancinelli fecero sì che l'avvenimento poté prendere avvio non in una semplice sala cinematografica, ma nell'illustre Teatro Costanzi di Roma, tempio dell'Arte e dello Spettacolo. La critica non si concentrerà sulle immagini, ma soprattutto sulla musica, segno dell'importante ruolo assunto da quest'ultima, che sarà garante dell'alto riconoscimento del pubblico colto. Il regista stesso sembra avere un ruolo subalterno: non solo in occasione della prima rappresentazione (maggio 1920) tesserà personalmente gli elogi al musicista, ma in fase di preparazione si sottometterà alle richieste del Maestro e si adeguerà ai suoi cambiamenti (procedimento che in campo operistico caratterizza il rapporto compositore-librettista). Lo scopo del regista è di far riconoscere il suo film come «film d'arte», ed è in quest'ottica che bisogna interpretare il discorso di Falena e le lodi intesute nei confronti di Mancinelli: «Arte pura. Perché Colui che ha, ..., nonostante le pastoie cinematografiche, scritto le caratteristiche pagine del fuoco sul Reno, e tutto il brano sinfonico dell'incoronazione di Giuliano e della morte di Elena, e la *Barcarola* del terzo canto e la marcia trionfale, e i cori, e il pezzo sinfonico dell'ultimo canto, ... ha veramente fatto dell'arte pura.»

Luigi Mancinelli, che ricordiamo aver scritto non solo opere e intermezzi sinfonici (in particolare per la *Cleopatra* di Pietro Cossa nel 1877) ma soprattutto composizioni religiose come maestro di cappella a S. Petronio a Roma, ripropone nella sua musica tutta la sua esperienza ed esercizio compositivo: le parti corali, che sullo schermo di *«Giuliano l'Apostata»* appaiono con tanto di testi scritti, l'orchestrazione e la costruzione musicale, il suo rapporto con le immagini e l'azione, tutto ci ricorda la lunga e collaudata esperienza operistica-sinfonica di fine Ottocento, della quale Mancinelli è compartecipe. La sua arte inizia

ad essere antiquata, ma continua a garantire rispetto ed ammirazione. Intorno agli anni '10 altri compositori si presteranno ad esperienze cinematografiche: tra questi Saint-Saëns (nato nel 1835), Mascagni (nato nel 1863), ma anche Ildebrando Pizzetti (appartenente alla generazione dell'80) e Vittorio Gui, quasi suo contemporaneo, di tendenza più innovatrice e aperta. Se Pizzetti sarà uno dei firmatari dello storico «Manifesto di musicisti italiani per la tradizione dell'arte romantica dell'Ottocento», una presa di posizione contro la «cosiddetta musica oggettiva» che non ha nessun «contenuto umano» e non è che «un gioco meccanico e arzigogolo cerebrale» (1932), Vittorio Gui nel suo incarico di direttore d'orchestra diventerà l'interprete tra i più rigorosi e sensibili della musica del primo Novecento, oltre ad affermarsi nel campo del melodramma. Vittorio Gui firmerà la musica per *«Fantasia bianca»*, film del 1919. Compositori di età, gusto, educazione e tradizione musicale diverse si alternano alla composizione della musica dei primi spettacoli cinematografici-musicali d'Arte. Questi sono però casi isolati, indipendenti uno dall'altro. Sappiamo che la pratica più usuale di commento



La morte di Costanzo

musicale non era quella di comporre musica originale, ma di accompagnare la proiezione con una serie di brani, catalogati in apposite antologie, e ritenuti particolarmente adatti alla situazione scenica e alla sua caratterizzazione drammatica. Le esperienze che si accumulano attraverso le ricostruzioni storiche del filone d'arte degli anni intorno al 1910 – non da ultimo quella della RTSI – stanno aprendo uno spiraglio su questo periodo che rimane ancora in grande parte oscuro. *«Giuliano l'Apostata»* in particolare ci conferma alcune caratteristiche della cinematografia italiana dagli anni '10 fino ai primi anni del primo Dopoguerra. Innanzitutto una tendenza verso il grandioso, sia dal punto di vista quantitativo che da quello qualitativo, sempre con l'aiuto del modello operistico-sinfonico. Inoltre l'isolamento di ciascuno di questi spettacoli cinematografici, caratteristica che rende ancora più importanti le singole testimonianze. Ognuna di queste rappresenta un elemento di un «puzzle» che probabilmente non è mai esistito. Ci si chiede tutt'ora quale sia stato il rapporto tra i capolavori del periodo tra *«L'Histoire d'un Pier-*

rot» di Baldassare Negroni (1914), musica di Pasquale Mario Costa; il colossale *«Cabiria»* di Giovanni Pastrone e Gabriele D'Annunzio (1914), musica di Manlio Mazza e con la *«Sinfonia del fuoco»* di Ildebrando Pizzetti; *«Rapsodia Satanica»* di Nino Oxilia e Fausto Maria Martini (1914), musica di Pietro Mascagni, per citare alcuni nomi. Tutti tendono ad accattivarsi un pubblico più esigente, più intellettuale, un pubblico abituato al teatro, all'opera o al concerto, dai quali si cerca ispirazione e modelli, e dei quali anche *«Giuliano l'Apostata»* porta segni profondi. In uno scenario tipicamente *«Liberty»* le figure si muovono coscienti del loro ruolo di attori, del significato degli oggetti che li circondano, della seduzione di un trucco pesante che ne mette in rilievo gli occhi espressivi, ma soprattutto coscienti di un impercettibile filo conduttore sonoro che incoscientemente anima ogni loro gesto. Mai allo spettatore viene meno l'impressione che il palcoscenico sia sotto ai loro piedi e nella loro realtà di vita. I colori tenui della pellicola, i contrasti che sono fatti di bianco, grigio e nero smorto, espressività ingenua che scaturisce dalle immagini, tutto ciò si scontra improvvisamente con una musica potente, matura ed esperta... Una musica sì che si adegua a quel fragile e leggero filo conduttore sonoro che animava i gesti degli attori, ma che parallelamente penetra con violenza all'interno dell'immagine... e la può distruggere. Non si tratta qui di dare un giudizio sul valore della musica di Mancinelli, né di valutare il rapporto immagine-suono secondo criteri di gusto moderno o di gusto *«storico»*. Si tratta solo di capire...

Carlo Piccardi, al quale si deve l'enorme lavoro di studio della partitura e di sincronizzazione, ci spiega che il compositore è intervenuto dopo la lavorazione del film: Ugo Falena inviava a Mancinelli i tempi degli atti esattamente cronometrati e le indicazioni relative alla caratterizzazione delle scene. Il compositore a sua volta interveniva per certi cambiamenti. La pellicola presente a Lugano è sicuramente una copia abbastanza fedele dell'originale. Il lavoro di ricostruzione e restauro è stato eseguito dalla Cineteca Nazionale di Roma. Eppure Piccardi ha dovuto lavorare sia sulla partitura (con piccoli tagli e sostituzioni) che sulla pellicola (rallentando la velocità e fermandosi su certe immagini). In generale la partitura risulta più lunga, ma nonostante ciò l'aderenza immagini e suono è buona. Forse più problematica è la valutazione del commento musicale per quanto riguarda il raggruppamento delle scene. Quando la suddivisione musicale, per esigenze estetico-formali, va al di là del puro commento delle scene singole, ma si impone degli spazi propri e indipendenti, il suo ruolo si capovolge. La storia della cinematografia che seguirà vedrà l'emancipazione dell'immagine dalla musica, anche grazie all'avvento del cinema sonoro che dal 1926-27, con 15 anni di ritardo dalla sua scoperta, farà il

suo ingresso trionfale. Dopo l'illusione degli anni Trenta e Quaranta di una sintesi tra suono ed immagine in cui le due componenti sono sullo stesso piano, dagli anni Sessanta le leggi di mercato porteranno all'affermazione del cinema di massa che si evolverà nei fasti della grande Hollywood. Ma forse anche in «Giuliano l'Apostata» e in tutti i film muti d'arte di inizio secolo è presente la volontà e la celata vanità di creare con i nuovi mezzi cinematografici un nuovo e più grandioso spettacolo universale.

Anna Rossi

Discussion Diskussion

Nicht ganz so einfach

Betr.: «Ablehnen ist unzeitgemäß» von Gertrud Schneider, Dissonanz Nr. 21, S. 21

Vorab möchte ich Gertrud Schneider dafür danken, dass sie den Mut hatte, dieses heikle Thema so offen zur Sprache zu bringen.

(Trotz aller von der Autorin geäusserten Bedenken gegenüber ihrer eigenen Liste:) Warum eigentlich nicht auch in bezug auf das zur Diskussion gestellte Thema von den von Gertrud Schneider aufgestellten Kriterien («Differenzierungsvermögen») ausgehen und versuchen, differenziert vorzugehen? Das heisst: eine Unzufriedenheit mit dem gegenwärtigen Aufnahmeverfahren braucht nicht unbedingt eine völlige Abschaffung jedwelchen Verfahrens überhaupt zur Folge zu haben, sondern könnte auch in einer Änderung ihren Ausdruck finden.

Zum Beispiel: statt der bisherigen Praxis der nicht detailliert begründeten Entscheidungsbekanntgabe wäre doch denkbar, eine Ablehnung mit den (wie von Gertrud Schneider angedeutet von der jeweiligen Juryzusammensetzung abhängigen) wichtigsten Begründungspunkten und mit der Aufforderung zu versehen, darauf zu antworten; allenfalls mit der Frage, ob der/die Betreffende an einem kleinen Kolloquium zur Darlegung und Verdeutlichung seiner/ihrer Position interessiert wäre. Diese Variante könnte (nebst einer fairen Chance, sich gegen eine als «borniert und demütigend» empfundene «Massregelung» zu wehren, oder mindestens die Gründe dafür zu erfahren) u.U. (der Liste von Gertrud Schneider folgend) der (Entwicklung der) «Kommunikationsfähigkeit» förderlich sein, das «Durchsetzungsvermögen» stärken, was wiederum einige «Wirkung» und «Brisanz» erzeugen dürfte, oder würde zumindest ermöglichen (jetzt wieder etwas ernsthafter) ein wenig mehr Klar-

heit in eine mögliche Beantwortung der Frage zu bringen: «Würde der Betreffende den Verein beleben, anregen?» Auf die Frage, ob nicht folglich «jede/r, der/die sich als Musiker/in begreift», dem Tonkünstlerverein beitreten können sollte, möchte ich wenigstens (ohne verallgemeinernde Wertung) die Gegenfrage stellen, ob denn Jodlerhöre und Eurovisions-Schlagerkomponisten substantiell in jedem Falle eine Bereicherung darstellen würden.

Ob «Ablehnen nicht ganz einfach unzeitgemäß» sei, fragt Gertrud Schneider. Ich denke nicht, dass «Innovationsvermögen», «Eigenständigkeit» und «Originalität im Sinn von «Neuem Organismus»» dadurch erreicht werden können, dass man die Nase in den Wind hält und seine Fahne nach dem Zeitgeist richtet. Ich bin eher der Auffassung, dass das postmoderne Nebeneinander nicht zu Auseinandersetzungsfähigkeit und Verflachung führen darf.

Als Mitglied der «Gruppe Olten» muss ich noch erwähnen, dass der Eintritt in diese Organisation nicht ganz so einfach ist, wie im Bericht von Gertrud Schneider dargestellt: Die Liste der Kandidaten (mit biographischen Daten und einem drei- bis vierzeiligen Kurzbeschrieb der bisherigen künstlerischen Tätigkeiten inklusive Auszug aus der Werkliste) wird den Mitgliedern jeweils vor der GV zugestellt. An der GV wird dann (im Rahmen des Traktandums «Neuaufnahme von Mitgliedern») gefragt, ob jemand noch zusätzliche Informationen über einen Kandidaten wünsche oder Einwände einzubringen habe. Dies führt oft zu Diskussionen, bevor die GV (in erwünschter Anwesenheit der Kandidaten/innen) über die Aufnahme abstimmt. (Auch das wäre eine weitere Alternative zum jetzigen Aufnahmeverfahren des Tonkünstlervereins.)

René Wohlhauser

**edition musicale
suisse**
**Schweizerische
Musikedition**

Ungewohnte Verbindungen

Christoph Delz: 2 Nocturnes op. 11 für Klavier und Orchester (1986)

I Anton von Webers letzte Zigarre
II Andante ritardando

Die Komposition kann in 2 Besetzungen gespielt werden:

- 1) Kammerorchester (11111/1111)
- 2) Orchester (22222/Streichquartett)

Dauer: 15'

Uraufführung: Musikfestwochen Luzern 6. September 1987; Ensemble Inter Contemporain, Alain Neveux (Klavier), Leitung Peter Eötvös
Partitur (sFr. 30.–) und Orchestermaterial können angefordert werden bei Edition Christoph Delz, Sonneggstrasse 9, 4125 Riehen/Basel.

Die Musik muss von allen gemacht werden. Nicht von einem.

Armer Chopin! Armer Humperdinck!
Armer Messiaen! Armer Gluck! Armer Penderecki! Armer Wagenseil!*

Ungewohnte Verbindungen von traditionellen Gesten und Fragmenten können zu einem neuen Hörerlebnis führen (John Cage: happy new ears). Der Titel

Christoph Delz: Ausschnitt aus Nocturne II (Andante ritardando)