

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

Herausgeber: Schweizerischer Tonkünstlerverein

Band: - (1990)

Heft: 24

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: 07.02.2026

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

Das Hören dieser Stücke ist im allgemeinen nicht schwierig. Kessler erschafft sein «inharmonisches» Material dergestalt, dass die inneren Klangstrukturen für gewöhnlich klar wahrnehmbar sind und die Hörer ihre Aufmerksamkeit den Nuancen neuer Klangs Schönheit zuwenden können. Er erreicht dies auch mittels sorgfältiger Verteilung des Klangs im Raum.

Kessler entwickelt in seinen live-elektronischen Stücken die Idee einer spezifischen Verbindung zwischen Instrument und Elektronik, wobei der Instrumentalist oft höchste Anstrengungen zu machen hat, um sowohl das Instrument wie die komplexe elektronische Ausrüstung zu steuern. Die Instrumentalparte für sich genommen sind nicht sehr schwer auszuführen, aber die Hände und Füße des Ausführenden sind beschäftigt mit delikaten und raschen Interventionen an der Apparatur. Die Technologie dehnt die technischen Möglichkeiten der Instrumente aus, aber läuft ihnen niemals zuwider. Diese Idee zeigt sich besonders entwickelt in «Drum Control», wo die vorweg aufgenommene Stimme des Ausführenden sozusagen das Klangspektrum der Schlaginstrumente erweitert.

Die Partituren

Kessler publiziert seine Partituren erst, wenn er ein vollkommen befriedigendes Klangresultat gefunden hat und dieses sehr klar beschreiben kann. Für Kessler ist die Partitur dann gut, wenn sie klar und praktisch für den Ausführenden und für die Hörer ist. So ist er bestrebt, für seine live-elektronischen Stücke die Information für den Interpreten und, wenn möglich, das Klangresultat für den Hörer in einer Partitur zu kombinieren. Natürlich hat er primär eine Partitur für den Ausführenden zu erstellen, in der alle Arten der Steuerung der Instrumente und der Elektronik beschrieben sind. Die technische Information sollte nicht zu strikt sein, so dass dem Ausführenden ein Bereich freier Wahl bleibt. Manchmal erstellt Kessler eine Partitur in Absprache mit Spielern, so wie es bei «Drum Control» der Fall war. Er lässt sich mehrere Jahre Zeit, um eine optimale Partitur zu erarbeiten, derweil er eine oder mehrere vorläufige Versionen schreibt.

Es können folgende Charakteristiken der Partituren der «Control»-Stücke festgestellt werden: 1. traditionelle / modernisierte Instrumentalpartitur; 2. graphische Beschreibung des vorweg aufgenommenen Materials; 3. graphische Beschreibung der Pedal-Manipulationen; 4. Anweisungen für die Manipulationen der technischen Apparatur. Die Zeit ist sowohl auf traditionelle Weise wie mittels chronometrischer Angaben notiert. Normalerweise hat jedes von Kesslers live-elektronischen Stücken seine eigene graphische Darstellung in der Partitur.

Die «Control»-Stücke sind wichtige musikalische und technische Dokumente in der Geschichte der Entwicklung live-elektronischer Musik. Wie gezeigt,

gibt es bei Kessler verschiedene Ansätze zur Interaktion zwischen Instrumenten und Elektronik in den einzelnen Stücken. Diese Stücke verdienen weitere Untersuchungen in der Fachliteratur zu diesem Genre. Neue, computer-gestützte Analysen dieser Stücke könnten wahrscheinlich präzisere Informationen über das Klangmaterial liefern als eine Analyse, die nur auf der Partitur und dem Hören beruht.⁵

Lev Koblyakov
(Übersetzung aus dem Englischen
von Christoph Keller)

¹ Alle veröffentlichten Partituren der «Control»-Stücke werden von Bote & Bock Berlin verlegt.

² Als «inharmonisch» werden Klänge bezeichnet, deren Obertöne nicht den natürlichen Schwingungsverhältnissen 1:2, 1:3, 1:4 ect. entsprechen. Solche «inharmonischen» Klänge können durch Ringmodulation erzeugt werden, wodurch jedem Teilton eines harmonischen Klangs eine bestimmte Sinusschwingung sowohl addiert als auch subtrahiert wird. So wird z.B. ein a' (440 Hz) durch Ringmodulation mit einer Sinusschwingung von 100 Hz auf 540 Hz und 340 Hz transponiert, sein 1. Oberton auf 980 bzw. 780, sein 2. Oberton auf 1420 bzw. 1220, der 3. auf 1860 bzw. 1660 Hz ect. Es ist evident, dass eine solche Obertonreihe nicht mehr den natürlichen Zahlenverhältnissen entspricht und der Klang insofern «inharmonisch» ist.

³ siehe meinen Artikel in *Dissonanz* Nr. 7, S. 4ff.

⁴ Aus dem Kapitel «Jeux d'écho» des Buches *L'homme nu* von Claude Lévi-Strauss, Plon, Paris 1971, S. 137.

⁵ Auf Schallplatten sind folgende «Control»-Stücke erschienen:

«Piano Control», Jürg Wytenbach, Bärenreiter BM 30 SL 1715

«Piano Control», Werner Bärtschi, RECREC MUSICO 4

«Violin Control», Janos Nagy, Harmonia mundi INA-GRM AM 821.10

«Drum Control», Mathias Wüsch, G 4-1089

«Flute Control», Aurèle Nicolet, WERGO WER 2025-50

Comptes rendus Berichte

Unterschiedliche Gewichtungen

Bern: Bernd-Alois Zimmermann-Saison

Mit einem ausserordentlich beeindruckenden Kammermusikabend der «Neuen Horizonte» fand der Zimmermann-Zyklus in Bern ein vorläufiges Ende. Vom 13. bis 20. Mai findet noch während einer Woche eine Art Retrospektive statt, eine «Zimmermaniade», die es ermöglicht, Verpasstes nachzuholen. Die Pianistin Katharina Weber hat einen grossen Teil der Organisation des ausserordentlichen Unterfangens – eine Konzertsaison hindurch Werke von Bernd-Alois Zimmermann als «roten Faden» aufzuführen – bewältigt. Die Bernische Musikgesellschaft, die «Neue Horizonte» und andere Gruppen

beteiligten sich daran, so dass fast von einem Gesamtunternehmen massgebender Institutionen gesprochen werden kann.

Das Experiment hat sich im grossen und ganzen bewährt. Mit dem «Komponisten einer verlorenen Generation» hatten die Initianten eine zu wenig bekannte, aber ausserordentlich wichtige Persönlichkeit der Neuen Musik ausgewählt und ins öffentliche Bewusstsein gerückt. In Zukunft müssten allerdings für ähnliche Projekte die Veranstaltungen reduziert werden, dafür in gewisser Weise noch stärkere Schwerpunkte bilden. Dieser Einwand betrifft vor allem die Orchesterkonzerte: Zu sehr wirkten dort die Zimmermann-Stücke zuweilen wie die übliche Alibi-Übung mit einem zeitgenössischen Werk. Ich denke dabei weniger an das Gewicht der Zimmermann-Kompositionen an sich als an den Bezug der Programmkomponenten aufeinander. Was haben die komplexen «Dialoge» mit der doch in manchen Teilen epigonalen «Jeremiah»-Sinfonie von Leonard Bernstein oder der sechsten Schubert-Sinfonie zu tun? Bei diesem Abend unter der Leitung der israelischen Dirigentin Dalia Atlas zeigte sich auch, dass eine normale Probezeit für ein Werk wie die «Dialoge» wohl nicht ausreicht. Es kam zwar ein recht beachtliches, aber fast zwangsläufig lückenhaftes Resultat zustande. Um dem Zuhörer eine Ahnung der musikalischen Philosophie Zimmermanns zu vermitteln, bedarf es eben der genau durchdachten, äusserst genauen Darstellung. Dass dies möglich ist, bewiesen Urs Peter Schneider und Erika Radermacher beispielsweise anlässlich des Zimmermann-Ohroskops im Radiostudio Bern mit ihrer Deutung der «Monologe» für zwei Klaviere. Was in den «Dialogen» mit dem Pianistenduo Alexander Tanner und Bracha Eden undeutlich blieb, erlangte bei Schneider / Radermacher Plastizität und Sprachkraft. Derselbe Abend brachte einen weiteren Höhepunkt mit der Realisierung des «Ballet blanc en cinq scènes» durch die Pantomime- und Tanzgruppe um Julian Trieb. Zusammen mit Katharina Weber, Klavier, Misa Stefanovic, Violine, und David Inniger, Cello, kam eine Gesamtleistung zusammen, in der sich Musik und Bewegung gegenseitig sozusagen «erklärten»; eine hin- und herführende Umdeutung, ein Dialog der Sinne. Der eingangs erwähnte Kammermusikabend der «Neuen Horizonte» war auf ähnlichem Niveau. Hier imponierte Gabrielle Brunner, begleitet von Gerardo Vila am Flügel, in der frühen Violinsonate und unterstrich, dass dieses Werk in der Konzertfassung ein Repertoirestück werden sollte, weil es bei aller Komplexität der Struktur auch unmittelbar mitreisst. Interessant in dieser Veranstaltung die Sicht auf die ungeheure Entwicklung innerhalb der relativ kurzen Schaffenszeit Zimmermanns. Die von Meret Kammer gespielten frühen kleinen Klavierstücke «Enchiridion» und die 1956 entstandenen «Konfigurationen», von Katharina Weber in-

terpretiert, schienen verschiedenen Welten anzugehören. Es zeigte sich, dass Zimmermann Einflüssen – auch seriellen – gegenüber sehr offen war, ohne aber sich einem Dogma zu unterwerfen; seine starke Eigenpersönlichkeit setzte sich in unterschiedlichen «Sprachen» durch. Am meisten beeindruckte mich «Intercomunicazione» für Cello und Klavier, gespielt von Erich Plüss und Katharina Weber. Plüss las zwischen den Zeilen der Musik, so dass zwar kein «aufnahmereifer Sound» in bezug auf die Genauigkeit erreicht wurde, aber dafür ein ausserordentlich starkes Erlebnis zustande kam. Hier offenbarte sich ein geistiger Hintergrund, den ich anderswo doch bisweilen vermisste.

Vorträge von Siegfried Palm und Jacques Wildberger, Filmbeiträge, ein von TON IMPRO Bern organisierter Jazzabend über Zimmermann-Themen u.a.m. ergänzten das reichhaltige Angebot. Eine schmerzliche Lücke: Das Hauptwerk, die Oper «Die Soldaten», musste ausgeklammert bleiben. Da wiederholte sich fast symbolisch ein Trauma des Komponisten, die «Soldaten-Affäre».

Fazit: Der Versuch hat sich gelohnt und könnte mit anderen Vertretern der Neuen Musik wiederholt werden, bei Ausschaltung der erwähnten negativen Aspekte. Ich bemerkte eine unterschiedliche Gewichtung bei den einzelnen Veranstaltern. Gerade beim «Aushängeschild», der Bernischen Musikgesellschaft haben vielleicht – nicht unverständliche – kommerzielle Ängste bewirkt, dass der Programmgestaltung eine etwas zwitterhafte Konzeption zugrundelag. Trotzdem ist die Richtung zu loben, die nicht nur in bezug auf Zimmermann Ansätze zur Abkehr vom Festgefahrenen aufwies. Hoffentlich wirkt der Impuls weiter.

Klaus Schädeli

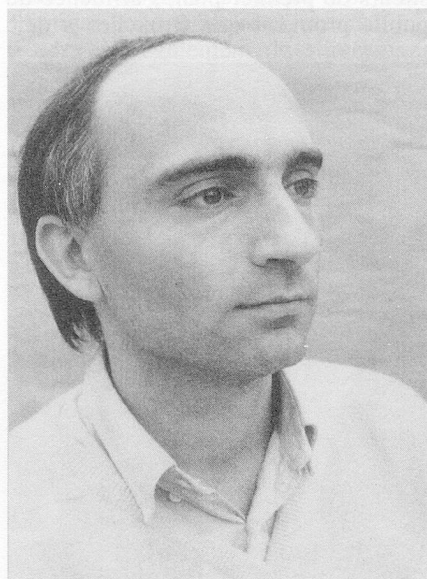
Geschöpfe erheben sich

Boswil, Basel, Lausanne, Zürich: UA eines Werks von Daniel Weissberg

Ende März wurde von der Serenata Basel unter der Leitung von Olivier Cuendet «... nach meinem Bilde ...» (1988/89), die neueste Komposition von Daniel Weissberg, uraufgeführt. Weissberg schuf dieses Orchesterwerk nach seinen eigenen Worten als Programmmusik zur Erzählung «Das Geschöpf des Prometheus» von Alberigo Albano Tuccillo, eine Erzählung, die den Schöpfungsmythos zum Inhalt hat und diesen in die heutige Zeit überträgt: Ein durch die Errungenschaften der Gentechnologie künstlich geschaffener Mensch entdeckt seinen Ursprung; er bemerkt sein oft nicht «normales» Verhalten und sucht deshalb eindeutig zu beweisen, dass er ein von einer Biologin konstruiertes Wesen ist. Diesen Beweis

muss er antreten, da sich seine Schöpferin ihm gegenüber nicht zu erkennen gibt: «Wenn der Gott sich dem Geschöpf nicht offenbart, muss das Geschöpf selbst ein Gott werden und es zulassen oder wenigstens erdulden, dass seine Geschöpfe sich wider ihn erheben!»

Weissbergs Komposition nimmt den Protagonisten der Erzählung, den künstlich geschaffenen Yves, zum Ausgangspunkt; der Komponist versuchte, sich in Yves Kopf einzuleben und Konflikte, Wünsche und Gefühle musikalisch auszudrücken. Typisch für Weissberg ist es jedoch, dass er sich in «... nach meinem Bilde ...» nicht darauf beschränkt, die Orchestermusiker als Instrumentalisten einzusetzen; diese haben im Gegenteil auch zu flüstern, zu sprechen, zu summen und zu pfeifen: Weissberg verlangt wie auch schon in früheren Kompositionen «engagierte Interpreten». Das Zu-



sammenwirken von Instrumentalem und eben des durch den Mund der Instrumentalisten Ausgedrückten ist jedoch nicht von Anfang an bestimmend; erst T.84 und T.87 werden beiläufig und für den Zuhörer unverständlich einige Worte gesprochen, wie wenn sich in den Gedanken der Hauptfigur der alte Verdacht erst jetzt endgültig zur gesicherten Erkenntnis gewandelt hätte: Es scheint, dass nach einer langsamen Einleitung der ganze erste Abschnitt der Komposition (in welchem vor allem der Einsatz der Harfe ab T.39 und des Woodblocks ab T.54 auffällt, da sie jeweils das Klangbild entscheidend verändern) der Wahrheitsfindung, dem Auffinden der dann T.84 und T.87 ausgesprochenen Worte, dient.

Im weiteren Verlauf des Stücks ergeben die immer wieder anders gestalteten Einwürfe der nun engagierter werdenden Interpreten (T.90 und T.94 wird der Text zusammen mit der in dieser Komposition oft solistisch eingesetzten Harfe deklamiert, T.95 wird ein Schlussakkord gesummt, der dann in einen langsameren Teil überleitet, T.99 erklingt akkordisches Pfeifen, T.100-103 Textgetuschel und Pfeifen, T.106 Summen von Frauen, T.107 Summen von Frauen

und Männern mit gleichzeitigem Pfeifen ...) zusammen mit dem orchestralen Material spannungsreiche Klanggebilde, die vergessen lassen, dass es sich um ein Stück für ein quasi konventionelles Orchester handelt. Weissberg sieht sich denn auch nicht nur als Komponisten von Musik: Er betrachtet Musik wie sein Lehrer Mauricio Kagel, dessen Assistent er von 1979 bis 1981 war, als schon immer mit Szenischem und Theatralischem verbunden. Komponieren ist für ihn nicht nur ein Gestalten von Klängen, sondern ihn fasziniert das ganze Umfeld des Musikmachens.

In «... nach meinem Bilde ...» wandelt sich dann ab T.162 das durch Summen, Pfeifen und unverständliche Textdeklamation nur angedeutete Umfeld; immer klarere Aussagen werden gemacht, die jedoch durch den Einsatz mehrerer Tonbänder sogleich wieder verfremdet werden. Als Abschluss des rund 20minütigen Werks werden dann einzelne Zeilen aus Goethes Gedicht «Prometheus» zitiert, welche nicht nur Weissbergs Komposition, sondern auch deren Vorlage, Tuccillos «Das Geschöpf des Prometheus», abschliessen. Ob diese jedoch wirklich so bestimmend war, dass – laut Programmheft (sic!) – von einer «programmmusikalischen Vertonung der Erzählung» gesprochen werden muss? Viel eher scheint die Erzählung nur als Ausgangspunkt gedient zu haben: Sie verdient zwar, erwähnt zu werden; das Stück wird jedoch durchaus auch rein musikalisch verständlich. Und da von Anfang an klar war, dass «... nach meinem Bilde ...» zusammen mit Beethovens Ballettmusik «Die Geschöpfe des Prometheus» aufgeführt werden würde, und sich Weissberg in seinem musikalischen Material darauf bezog, scheinen die Bezüge doch noch komplexer zu sein: Nicht nur der Heroe Prometheus, der in der antiken Sage im Auftrag Zeus' Menschen nach dem Bilde der Götter schafft, nicht nur Tuccillos Erzählung, in der künstliche Wesen geschaffen werden, nicht nur direkt und indirekt der literarische Heroe Goethe, der in seinem Gedicht ausdrückt, dass er selbst fähig sei, «Menschen zu formen», sondern auch der musikalische Heroe Beethoven, jener immer wieder heraufbeschworene Übervater der Musik, war ein Ausgangspunkt – vielleicht ein Gott, wider den sich der Komponist zu erheben suchte: «Ich dich ehren? Wofür?»

Christoph E. Hänggi

Festival en péril

Genève: Coupes dans le budget d'«Extasis»

Relativement timide dans son goût pour la création musicale, la Ville de Genève avait pourtant réussi à mettre sur pied un festival des musiques contemporaines. Extasis, qui a fêté en 1989 son troisième anniversaire, a vécu tous les aléas d'une jeune manifestation; chaque année, la formule en est légèrement remaniée

pour tenter d'intéresser le plus de mélomanes et de musiciens possible.

Un projet *Extasis 1991* est en cours d'élaboration et promet une implication beaucoup plus forte que par le passé des diverses institutions musicales de la place (Conservatoire, Département de musicologie de l'Université, Centre international de Percussions, Collegium Academicum, Contrechamps et Orchestre de la Suisse Romande). Dans le but de réunir toute la cité autour de ce projet, MM. Darbellay, Fischer, Blanck, Balet et Albèra, représentants des institutions précitées, se sont associés à René Baud (du Service des spectacles de la Ville).

Inviter un compositeur, faire travailler un orchestre autour d'un thème, organiser des échanges artistiques, telles sont les idées centrales qui permettraient d'éviter l'effet «parachute» qui guette tout festival se contentant de réunir des musiciens de façon éphémère. Ces beaux desseins, fruits d'une concertation entre les principaux partenaires culturels, risquent toutefois de ne jamais se réaliser.

Qu'on en juge: de 550'000 francs pour le festival 1989, le budget d'*Extasis* a été réduit à 250'000 francs. Comme l'explique Jean-Claude Poulin, chef du Service des spectacles et concerts de la Ville, «cette coupe de 300'000 francs opérée par le Conseil municipal fait passer le nombre des concerts d'une vingtaine en 1989 à huit seulement en 1990». Si, comme l'a demandé le Conseil municipal, les coupes doivent être faites dans les seuls cachets, l'existence même de la manifestation est en jeu. En admettant que ces restrictions draconiennes puissent être réparties sur divers postes – les droits d'auteur et les frais techniques restent incompressibles, mais pas la publicité – et que l'Association des Musiciens suisses et Pro Helvetia maintiennent leur participation financière (10'000 francs en 1989 pour l'AMS et 40'000 francs de garantie de déficit de la part de Pro Helvetia), on peut espérer passer le cap de cet étrangement.

Mais pour que le projet *Extasis 1991* auquel tient Jean-Claude Poulin puisse voir le jour, un solide soutien de la Ville est nécessaire. Elle l'a accordé autrefois. Reste à savoir si la grande austérité d'aujourd'hui va se prolonger. Pour que la musique vive, nous espérons qu'il n'en sera pas ainsi.

Isabelle Mili

Attention au libéralisme!

Bruxelles: *Ars Musica*

«Les années 90 s'ouvrent sur beaucoup d'espoirs. Réconciliation, ouverture, dialogue, libération... On ne peut manquer d'être frappé par le fait que ces termes, qui s'appliquent de manière spectaculaire à l'évolution politique, résonnent également dans le champ

culturel et artistique». En mettant en parallèle la vie politique et la situation musicale actuelles, Paul Dujardin, directeur du Festival *Ars Musica* à Bruxelles, situe très exactement l'enjeu de cette manifestation: d'une part, il s'agit de donner une dimension culturelle importante à une ville qui, au cœur de la communauté européenne, est en concurrence avec Strasbourg, l'organisatrice de *Musica*; en témoigne l'envergure de la manifestation belge: plus de 56 concerts répartis chaque jour entre midi et minuit, des cours, des ateliers et des rencontres en grande quantité, la réunion de très nombreux ensembles internationaux et d'étudiants des différents conservatoires européens... D'autre part, les organisateurs entendent représenter la pluralité des courants de la musique d'aujourd'hui, si contradictoires soient-ils, et sans exclusive. La qualité des concerts, la présence de compositeurs de premier plan, l'affluence du public prouvent que Bruxelles a déjà



Wolfgang Rihm

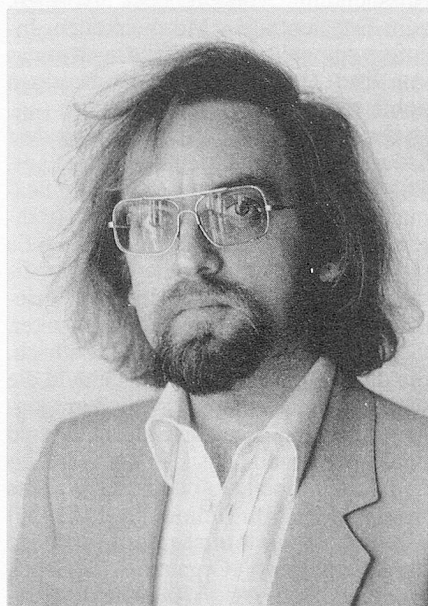
gagné son pari en faveur de la création musicale.

En deux jours, nous avons pu assister à deux concerts monographiques consacrés à Brian Ferneyhough (*Carceri I/III*, *Funérailles III*, *Kurze Schatten*, *Quatuor no 2*) et à Wolfgang Rihm (*Fusées*, *Monodram*, *Schwebende Begegnung*, *Unbenannt I/3*), compositeurs qui suivent des démarches opposées. Cette divergence apparut aussi bien dans la forme de leurs interventions que dans les idées avancées et les œuvres présentées: si Ferneyhough révèle, avec une grande virtuosité intellectuelle et une forme supérieure d'auto-analyse, un monde très structuré et très riche d'images, d'associations, de pensées et de sensations, Rihm laisse planer un certain mystère sur son travail, comme si le langage verbal était pour lui impuissant à saisir l'expérience créatrice. Ses poses, en faisant l'éloge de la liberté et de la spontanéité, sont à la fois naïves et agaçantes. Le courant romantique dont il se réclame volontiers n'a-t-il pas introduit précisément dans la pensée et la pratique artistiques la médiation criti-

que, la nécessité de l'auto-réflexivité? Rihm prône au contraire une philosophie naturaliste et vitaliste, au travers de laquelle est postulé un rapport mimétique entre le corps et le son (qu'il faudrait nommer, selon la terminologie allemande, plutôt *Klang* que *Ton*). Sa musique évite les médiations; elle renonce à toute écriture polyphonique, à la notion de développement, à la construction formelle, au profit de la sensation immédiate, de la répétitivité de gestes élémentaires et d'une narrativité musicale qui a un caractère de quasi-improvisation. L'intensité des gestes y est primordiale: grands crescendos expressifs, coups martelés fortissimos, harmonies pathétiques... Ils reviennent de pièce en pièce. Rihm a certes abandonné l'utilisation d'éléments linguistiques et expressifs historiques qu'on trouvait dans ses premières œuvres, mais il a conservé un rapport non médiatisé au matériau dans ses œuvres les plus récentes. Elles montrent l'influence du dernier Nono – sons à la limite de l'audible, discontinuité de surface, spatialisation, etc. – mais à partir d'un point de vue très différent. Si la musique de Rihm repose sur le concept d'inspiration, celle de Ferneyhough est liée au travail d'élaboration. Chez lui, en effet, le matériau musical, poétique ou philosophique, est constamment filtré par l'écriture, par une série de contraintes qui les médiatisent et qui provoquent la nécessité de la transgression. L'œuvre ne fait guère apparaître ses références. L'auditeur est à la fois fasciné et tenu à distance. Alors que la musique de Rihm est unidimensionnelle, réclamant une écoute au premier degré, celle de Ferneyhough, même lorsqu'elle semble engagée dans une voie problématique, ne peut être épuisée par une seule audition. Et une écoute répétée de ses œuvres fait apparaître aussi bien la qualité de certains détails qu'elle en dégage les grandes lignes.

Cette opposition entre Rihm et Ferneyhough est emblématique des positions actuelles vis-à-vis de l'Histoire et du matériau. On les retrouvait, avec des nuances particulières, lors des deux concerts très hétéroclites donnés par le quatuor Arditti. Entre l'épigonisme adroit de Richard Barrett (*I open and close*), la violence et la densité «post-sérielles» de *Sincronie* de Luciano Berio, le radicalisme structurel de Ferneyhough (*Quatuor no 2*), la fusion lyrique du modernisme et d'éléments traditionnels chez Sofia Gubaidulina (*Quatuor no 3*) ou Pascal Dusapin (*Quatuor no 2*), l'écriture aphoristique de György Kurtág et l'esthétique post-moderne de Philippe Boesmans (*Driving*) ou d'Henri Pousseur (*Mnemosyne*, avec voix), on perçoit très nettement les deux tendances dominantes de la musique actuelle, telles que Ferneyhough et Rihm les symbolisent. La position des compositeurs est une position face à l'Histoire et la société. Le parallèle tenté par Paul Dujardin prend ici tout son sens. Les concepts de liberté, d'ouverture, de contrainte et de spontanéité expressive re-

viennent constamment. A la faveur des événements politiques de ces derniers mois, un mouvement se dessine ou se renforce; on s'y partage, avec une certaine arrogance, les dépouilles du sérialisme et du structuralisme, assimilés un peu hâtivement au mouvement communiste agonisant. Harry Halbreich écrit, dans une publication liée à *Ars Musica*: «Marcel Landowski, que certains traitent un peu vite de réactionnaire, compare l'*homo dodecaphonicus* à l'*homo sovieticus*, résultat de la suppression brutale de l'esprit et prisonnier du matérialisme, qu'il soit apparemment dialectique (Staline) ou effectivement fétichiste (Boulez tripatouillant ses machines à l'IRCAM alors que son génie de compositeur est partout sauf là)». Opposant sérialisme et résonance naturelle – «l'un a été trouvé, alors que l'autre a été inventé», c'est presque mot pour mot une phrase d'Ansermet! –, il s'insurge



Brian Ferneyhough

contre les «ukases asphyxiants» des anciennes avant-gardes et chante le génie de Scelsi, comparé à Debussy, ou d'Horatio Radulescu, musicien de l'an 2000. Parlant d'un «état d'esprit nouveau», «où l'on renonce à cette épouvantable castration des sentiments» qui fut typique des années cinquante, Halbreich conclut par un appel à ses «collègues d'*Ars Musica*: faisons aussi notre perestroïka, ne soyons pas les Georges Marchais d'un sérialisme voué à un miséricordieux oubli». Ce n'est pas le retour à des imprécations que d'autres firent en leur temps, bien inutilement d'ailleurs, qui doit attirer notre attention – le combat contre le sérialisme est périmé depuis longtemps! – mais c'est le glissement de la politique vers un «programme» esthétique qui se nourrit du schématisme et de la confusion des idées et des niveaux. Depuis quelques années, il est évident que le concept de modernité ne signifie pas la même chose pour les héritiers des Viennois et pour ceux qui, leur opposant Debussy, désignent Scelsi comme leur père spirituel. Toutefois, à dérouler des antinomies triviales – la note et le son, l'écriture et l'acte musi-

cal, la construction et l'intuition, etc. –, on retombe dans les faux-semblants d'une pensée qui fait l'économie des contradictions productives et de la complexité du travail compositionnel, au profit d'idées primaires où ressurgissent les fausses notions de Nature, de sentiment, de sonorité, etc., détachées de l'Histoire et de l'expérience. Il existe comme un esprit de revanche: on aimerait fermer la parenthèse d'une modernité par trop dérangeante. Un aspect de la polémique parisienne contre Boulez, depuis quelques semaines, manifeste cette même impatience d'imposer le nouveau libéralisme musical. L'emploi du terme «liberté» comme d'un slogan est toutefois significatif: on se souvient qu'il apparut déjà, dans le contexte de la musique nouvelle, à propos de John Cage à la fin des années cinquante. En analyser les significations profondes exigerait peut-être davantage un discours sociologique, politique et psychanalytique qu'esthétique et musical.

Il convient également de s'interroger sur la signification d'une initiative présentée à Bruxelles par le directeur du festival *Musica* de Strasbourg, Laurent Spielmann, qui tend à réunir les festivals de musique contemporaine européens les plus importants dans une structure de production efficace. On sait à quel point le marché international de l'art a eu des effets négatifs sur les arts plastiques; l'institutionnalisation de l'art contemporain est, dans nos sociétés, une antinomie fondamentale entre l'acte créateur individuel et la machine sociale. La création nécessite encore la révolte individuelle, même si la société a repoussé le spectre qui, depuis si longtemps, la hantait.

Philippe Albèra

Perestroïka: ouverture prometteuse

Léningrad: Printemps musical 1990

Léningrad! Métropole étonnante, éblouissante, d'une beauté contradictoire, gigantesque (plus de cinq millions), située au bord du golfe de Finlande, bâtie sur plus de vingt îlots et enlacée par la Néva, quadrillée par un réseau complexe de canaux. La ville abrite depuis plus de vingt-cinq ans un festival national de musique contemporaine; cependant, depuis 1989, ce festival, de national qu'il était, est devenu international, ouverture stimulée par le processus de la perestroïka. Si l'édition 1989 s'ouvrait timidement encore aux compositeurs de l'ouest, celle de cette année devint franchement internationale, même si aucun grand nom n'y figurait. J'ai eu l'honneur d'être invité à ce festival en temps qu'observateur, parmi vingt-cinq autres compositeurs¹ de douze pays, et de pouvoir suivre la plupart des manifestations: quinze concerts en neuf jours! Le haut niveau des interprè-

tes m'a fortement impressionné; je citerai l'Orchestre académique de la Philharmonie de Léningrad, conduit par son chef permanent Iouri Temirkanov, l'ensemble de solistes de l'Opéra Kirov, et surtout deux ensembles prestigieux: l'Orchestre de chambre de Léningrad et son fougueux chef Ravil E. Martynov, ainsi que le Chœur de chambre de Léningrad d'Alexandre Kazimirov, d'une homogénéité inouïe. Les concerts avaient tous lieu dans des salles splendides, à l'acoustique incomparable.

En ce qui concerne la qualité des programmes mêmes, mes impressions sont mitigées. Je pense que trop d'auteurs académiques étaient représentés, ce qui conférerait au festival un aspect parfois légèrement «démodé». Certaines œuvres se réfèrent trop, à mon avis, aux classiques de l'entre-deux-guerres (Chostakovitch, Prokofiev), d'autres puisent encore plus en arrière (Mahler!) et sont de ce fait anachroniques et peu intéressantes. En revanche j'ai eu le plaisir d'entendre d'authentiques «trouvailles» dues au crayon de compositeurs originaux refusant la voie officielle et ayant su s'approprier un vocabulaire personnel. Je citerai ici pêle-mêle Belimov, Korolyev, Galina Ustovskaïa – âgée de 70 ans, cette femme refuse de faire jouer ses partitions; le peu que j'ai pu entendre est assez extraordinaire pour nous étonner! –, Sapojnikov et d'autres encore. Alexandre Knaifel, qui ne figurait pas au programme de ce festival, est certainement l'une des figures les plus fortes de l'actuel monde musical russe.

Le communisme n'exerçant plus son rôle dominateur, la social-démocratie, le libéralisme font leur apparition, de nouvelles structures s'ébauchent, aussi bien dans le commerce que dans le domaine des arts; espérons que ces changements politiques, nécessaires et inévitables pour beaucoup, n'apporteront pas de trop grands bouleversements aux privilèges dont jouissent les compositeurs. Les artistes (reconnus et acceptés par l'Etat!) bénéficient d'une haute considération et disposent de maisons, véritables lieux de rencontre publique. Dans l'exemple particulier que j'ai pu vivre, les compositeurs de Léningrad ont la possibilité de se retrouver au numéro 45 de la rue Gerstena, siège de l'Alliance des compositeurs: il s'agit d'une superbe maison du XIX^e siècle – qui tremble légèrement au passage des camions – dotée d'une infrastructure efficace: plus de trente employés y travaillent, du vestiaire à la cuisine, des chauffeurs aux secrétaires. Cette maison possède sa propre bibliothèque et phonothèque, une salle de concert, des bureaux, une cantine. Des rencontres, débats et concerts y sont organisés régulièrement². L'Alliance des compositeurs fonctionne aussi comme maison d'édition, puisqu'elle édite les partitions de ses auteurs! En plus de cela, les compositeurs ont droit à un séjour d'environ trois mois en hiver à Répino, au bord du golfe de Finlande, et de trois mois également en été au bord de l'im-

mense lac Ladoga! Ces conditions de vie et de travail font rêver... L'Alliance des compositeurs vit la pe-restroïka. D'intenses contacts ont été noués déjà maintenant sous forme d'échanges culturels entre différents pays: des contrats existent avec la Suède, la Norvège, l'Italie, les USA, Berlin. Il s'agit de contrats à caractère semi-officiel, qui engagent la responsabilité morale des signataires: c'est ainsi que les accords conclus stipulent un échange d'informations (partitions, publications, bandes magnétiques, événements) et d'invitations (ensembles, orchestres, compositeurs). Chaque partie contractante s'engage à financer le voyage de ses propres membres, pendant que l'autre partie pourvoit aux défraiements et cachets des invités! Voilà qui est simple et facilement réalisable. Dans un premier temps, il est prévu d'inviter, pour cette année déjà, deux ou trois compositeurs de Leningrad à notre festival¹. Dans un deuxième temps, nous inviterons un ensemble de Leningrad au festival de 1991, alors qu'un ensemble suisse sera invité au Printemps musical de Leningrad. J'appelle tous ceux qui sont intéressés, particulièrement les différentes sections suisses de la SIMC, le festival Extasis, Contrechamps et le Basler Forum, à participer à cette initiative, car la grande Europe culturelle, l'Europe «élargie» se construit déjà maintenant! Il serait dommage que la Suisse n'en fasse pas partie!

Gérard Zinsstag

¹ Zygmunt Krause, président mondial de la SIMC, également invité à Leningrad, s'est efforcé de convaincre les compositeurs soviétiques de la nécessité pour eux d'adhérer enfin à la SIMC.

² Au cours d'une rencontre faisant partie du festival, j'ai apporté une pile de partitions d'auteurs suisses, italiens et français. Beaucoup d'auteurs présents, et non des moindres, étaient absolument inconnus des compositeurs de Leningrad.

³ Tage für Neue Musik Zürich, 1990.

Aufbruch oder Schiffbruch?

Wroclaw / Berlin (DDR): Nationale Festivals für zeitgenössische Musik

Das Festival für zeitgenössische polnische Musik in Wroclaw, dem früheren Breslau, und die DDR-Musiktage in Berlin: zwei nationale Leistungsschaufen für das aktuelle Musikschaffen, beide im Biennale-Rhythmus veranstaltet, beide noch jung, aber im Musikleben gut verankert. Das polnische Festival fand nun Ende Februar zum 17. Mal statt; dasjenige in der DDR hatte 1974 Premiere. Für beide dürfte es 1990 die Dernière gewesen sein, zumindest in der jetzigen Form. Der Umsturz in den realsozialistischen Ländern durchdringt alle Lebensbereiche und macht auch vor dem Musikleben nicht halt. Bisher waren beide Festivals finanziell und organisatorisch ziemlich stabil. Veranstalter waren die nationalen Komponistenverbände mit dem Kulturmini-

sterium im Hintergrund; für die Finanzierung sorgten im wesentlichen staatliche Stellen, in der DDR vor allem Gelder der Urheberrechtsgesellschaft. Der Preis für die Sicherheit war die Kontrolle durch Staat und Partei – in der DDR deutlicher als in Polen, wo der Apparat lange vor dem letzten Herbst seine dominierende Kraft eingebüsst hatte. Nun haben sich die Veranstalter nicht nur nach neuen Geldquellen umzusehen, sondern erst einmal sich selbst – ihre Organisationsform, ihre gesellschaftlichen Ziele und Funktionen – neu zu definieren. Abspecken ist die erste Devise; der bürokratische Apparat soll reduziert, die Aufgaben vereinfacht, die Politik draussengehalten werden. Beim Geld hofft man weiterhin auf staatliche Subventionen, will aber auch andere Geldquellen erschliessen, vor allem über Mitgliederbeiträge. Sponsoring ist in Polen das Wort der Stunde. Tief verwurzelt ist der Glaube an den reichen Onkel im Westen und an die Kulturleidenschaft der Manager in den künftigen polnischen Filialen von IBM, Nestlé oder Krupp.

Die Komponisten der DDR machen sich da weniger Illusionen. Sie sind aber organisatorisch inzwischen einen grossen Schritt weitergekommen. Ende März konstituierte sich nämlich der Komponistenverband der DDR neu und wählte den seit letztem Herbst interimistisch tätigen Hans Jürgen Wenzel definitiv zum Präsidenten. Der Verband hat nun einen rein berufsständischen Charakter; für einen Zusammenschluss mit den westdeutschen Kollegen will er sich offenhalten. Zugleich wurde auch eine DDR-Sektion der IGM gegründet, deren erster Präsident Friedrich Goldmann ist.

Der Optimismus, den die Polen trotz Dauerkrise zur Schau tragen, ist beeindruckend. Er überwiegt die Ängste vor einer ungewissen Zukunft. Über die Runden rettet man sich auch jetzt schon mit fröhlichem Skeptizismus. Und siehe da: irgendwie klappt's immer. Auch das Festivalprogramm in Wroclaw sah stattlich und vielseitig aus. Die Säle waren voll, das Publikumsinteresse gross, sei es nun im Polnischen Theater, wo eine bunt, grell und mit improvisatorischem Geschick inszenierte Folge von halb-szenischen Komponisten gespielt wurde, sei es im Gastkonzert mit elektroakustischer Musik eher minderer Qualität aus Stanford.

Einen Programmschwerpunkt bildete die Musik des 56jährigen Henryk Gorecki. Der Rundfunk steuerte ein Orchesterkonzert bei, mit der monumentalen Chor-Sinfonie von 1972, Kopernikus gewidmet, und dem Cembalokonzert (1980), in dem Elisabeth Chojnacka mit Verve gegen den bulligen Streichorchesterklang ankämpfte. Die Wirkung dieser Werke beruht vor allem auf der entfesselten Motorik und Klanggewalt. Demgegenüber liess Goreckis neuestes Streichquartett «Zwielicht» mehr strukturelle Feinarbeit erkennen. Von den «Gründervätern» der neueren polnischen Musik war Krzysztof Penderecki

mit der 1986 in Salzburg uraufgeführten Oper «Die schwarze Maske» vertreten. Das Gastspiel der Oper von Poznan (Posen) beeindruckte vor allem durch die sängerische Gesamtleistung. Die Regie von Ryszard Peryt verdoppelte die ständig hyperaktive Musik, statt dass sie ihr einen szenischen Kontrapunkt entgegengesetzt hätte.

Von der Musik der jüngeren Generation gibt es aus den sechs Veranstaltungen, die ich besuchen konnte, wenig Ungewöhnliches zu berichten. Aufhorchen machte nur das Orchesterstück «Verba» (1987) von Bettina Skrzypczak, einer Schülerin u.a. von Holliger und Schnebel. Es scheint, als ob die Jüngeren, die Erben des Aufbruchs der fünfziger und sechziger Jahre, auf der Suche nach einer neuen Identität sind. Ihre Stücke sind oft lang, bekenntnishaft subjektiv, technisch wenig reflektiert. Doch darin verrät sich vielleicht auch ein Wille zur Missachtung vorgegebener Normen, zum Ertesten neuer Möglichkeiten. Insofern spiegeln diese Stücke auch etwas von der Gesamtsituation der heutigen polnischen Gesellschaft wider.

In der DDR sieht die Lage, zumindest ästhetisch, insgesamt viel stabiler aus. Bei den DDR-Musiktagen kamen diesmal, ganz anders als noch vor zwei Jahren, erstaunlich viele Junge zum Zug. Es sind die Schüler der Pioniere der siebziger Jahre: von Komponisten wie Friedrich Goldmann, Friedrich Schenker, Georg Katzer und Paul-Heinz Dittrich, die damals mit viel List und Geduld die wenigen Freiräume nutzten, Anregungen aus dem Westen aufgriffen und damit der neuen Musik in der DDR einen Schub gaben, von dem sie bis heute zehren kann. Von Helmut Zapf (*1956) z.B. erklang als Auftrag der Musiktage die Komposition «Organum» für Orgel, Harfe und Schlagwerk. Mit dieser originellen Instrumentalkombination experimentiert Zapf munter drauflos und löst so die Orgel aus ihrem geistlichen Kontext völlig heraus.

Werke junger Komponisten gab es auch in einem Konzert mit elektroakustischer Musik. In manchen waren offene oder verdeckte Textbezüge zu beobachten. Der 31jährige Berliner André Ruschkowski etwa leitete die Struktur der Komposition «Zeichen» für elektronische und konkrete Klänge aus einem Text von Ernst Jandl ab. Die 25jährige Ellen Hünigen, Kompositionsschülerin von Goldmann und Mitglied einer Improvisationsgruppe, schuf in ihrer Tonbandmontage «Versunkene Landschaft» eine anregende Mischung von Hermetik und Anspielungsreichtum. Mit pikiertem Schweigen quittiert wurde «Filmmusik IV, Detail» von Robert Linke (*1958). Auf zwei übereinandergestellten Fernsehern zeigte er simultan ein Porno- und ein Gewaltvideo: oben wird auf einem Schwimmbassinrand zu dritt gerammelt, und darunter läuft einer mit einer Kreissäge Amok. Kulturschrot aus dem freien Westen als Komponenten einer No-Fun-Ästhetik, provokativ an die Rampe gedrückt und mit einer musikalisch eher schwachen Tonband-

komposition zur Klanginstallation vervollständigt.

Die heimliche Hauptrolle bei diesen Musiktagen fiel der Gruppe Neue Musik «Hanns Eisler» aus Leipzig zu, die nun zwanzig Jahre alt ist. Ohne diese Musik und die um sie versammelten Komponisten würde die Musik in der DDR heute wesentlich trüber aussehen. Unermüdlich, kompetent und mit dialektischem Witz setzten sie die neue Musik aus Ost und West in ihrem Land durch. In einem Konzert unter der Leitung von Friedrich Goldmann mit Werken von Wilfried Krätzschmar, Paul-Heinz Dittrich und Robert Linke empfahlen sie sich auch jetzt wieder als ein stilistisch vielseitiges intelligentes Uraufführungsensemble. Ihr «Jubiläumskonzert» tags darauf erinnerte dann mit beispielhaften Stücken von Bredemeyer, Dittrich, Goldmann und Katzer an die siebziger Jahre. Keine Spur von Grauschleier – ein Rückblick ohne Nostalgie, kritisch, frisch und angriffsfähig. Wenn eine Musiziertradition dieses Schlags als Erbgut in die Kultur des Einig' Vaterland eingebracht werden könnte, brauchte uns Nichtvereinigten gewiss weniger bange zu sein.

Max Nyffeler

Livres Bücher

Service für Einsteiger – und mehr

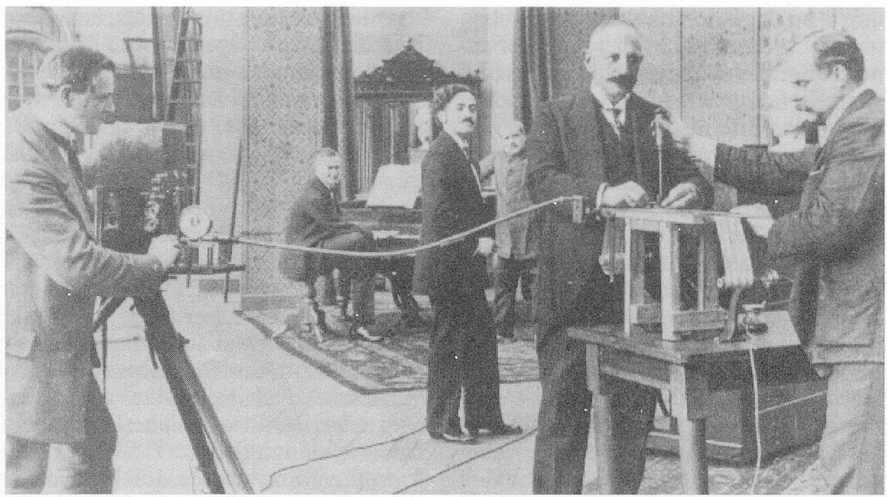
Norbert Jürgen Schneider: *Handbuch Filmmusik – Musikdramaturgie im Neuen Deutschen Film*. Bd. 13 der Reihe «*kommunikation audiovisuell – Beiträge aus der Hochschule für Fernsehen und Film München*»

Verlag Oelschläger GmbH, München 1986, 361 S.

Handbuch Filmmusik II – Musik im dokumentarischen Film. Bd. 15 der Reihe «*kommunikation audiovisuell – Beiträge aus der Hochschule für Fernsehen und Film München*»

Verlag Oelschläger GmbH, München 1989, 361 S.

Noch vor zwanzig Jahren gab's zu Filmmusik so gut wie nichts – oder was es gegeben hätte, war nur mit viel Mühe aufzutreiben: Zofia Lissas «Aesthetik», Henri Colpis «Défense et illustration», Adorno/Eisler, von älteren Texten ganz zu schweigen. Seitdem ist einiges, und durchaus auch Grundlegendes, nachgetragen worden, in Europa wie in den USA, aus unterschiedlichen Ecken und mit sehr unterschiedlicher Zielsetzung. Historiker, Systematiker, Pädagogen, Psychologen, Semiotiker, Analytiker



Einsatz des «Messtroms» im Atelier von Oskar Messter zur Aufführung von Filmmusik: Das synchron zum Bild ablaufende Notenband ersparte es dem Dirigenten oder Pianisten, von der Partitur auf die Leinwand aufzuschauen. Patentiert 1913. 2. v. rechts: Oskar Messter, links von ihm: Giuseppe Becce.

und Anekdotiker sind ihren respektiven Erfahrungen nachgegangen, haben Daten und Fakten sichergestellt, Zusammenhänge aufgezeigt: wer als theoretisch interessierter Fachmann oder Laie über Filmmusik sich informieren möchte, ist inzwischen gar nicht so schlecht bedient.

Aussen vor indessen blieb noch bis vor kurzem, wer als Praktiker konkrete Auskunft wünschte: Filmemacherinnen und Filmemacher, zumal junge, auf der Suche nach einem Komponisten, nach einer bestimmten Art von Musik, oder auch nur nach den Kriterien, auf die eine solche Suche abzustellen wäre; Komponistinnen und Komponisten umgekehrt, die sich auf Zeit oder auf Dauer der Filmmusik zuwenden möchten und schlicht nicht wissen, wie man in die Szene reinkommt. – Auch ihnen ist mittlerweile geholfen. Genau gesagt: seit der Verlag Oelschläger (München) im September 1989 den zweiten Band von Norbert Jürgen Schneiders «Handbuch Filmmusik» vorlegte – der erste war bereits im Juni 1986 erschienen; beide zusammen geben Antworten auf Fragen, die in der «abgehobenen» Sekundärliteratur noch nicht einmal als Fragen auftauchen.

«Wie wird man Filmkomponist?», heisst da zum Beispiel ein Unterkapitel (ihm geht übrigens, gleichsam als Warnung, eines über «Die Situation der Filmkomponisten in der BRD» voraus). Es enthält, neben einer «Typologie der Komponisten», einen Paragraphen «Der Weg zum ersten Film». Und «Wie eine Filmmusik entsteht», wird danach auf beinahe fünfzig Seiten abgehandelt, ebenfalls ohne Berührungsängste: zualererst stehen «Finanzielle Voraussetzungen» zur Diskussion, dann folgen «Die Planungsgespräche» (mit einem eigenen kleinen Teil über ein Problem, das kaum ein Fachmusiker bisher als solches erkannt hat, auch wenn es nicht nur Jung- und Jüngstfilmern oft schier unauflösbar erscheint: Wie spricht man über Musik, wie macht man sich verständlich, wenn man das einschlägige Vokabular nicht beherrscht?). «Die Planung am Schneidetisch» leitet über zu

den nächsten Schritten – «Die Komposition», «Die Tonaufnahme», «Das Musikanlegen»; dann ist der letzte Arbeitsgang erreicht, «Die Mischung»: Was ist das? Wie wird eine Mischung vorbereitet, wie ein Mischplan geschrieben? Worauf ist bei der Mischung zu achten? Und was kann oder darf gegebenenfalls mit der Musik nach der Mischung und unabhängig vom Film weiter geschehen? Womit auch gleich die Brücke zur juristischen Seite des Film(musik)geschäfts geschlagen wäre, der im ersten Band des weiteren ein Exkurs über «Filmmusik und Urheberrecht» gewidmet ist: in doppelter Perspektive, nämlich einmal zuhanden der Filmemacher und Produzenten, dann mit Blick auf die Komponisten, die Aufträge entgegennehmen.

Auch ein Komponisten-Lexikon, ein notwendigerweise unvollständiges, auf die bundesdeutsche Medienlandschaft zentriertes, jedoch so schon üppig bestücktes, bringt der erste Band: von «Amon, Düül» und «Aniol, Edward», bis «Zoller, Attila» sind rund achtzig Namen genannt, je mit Kurzbiographie, genre- oder stilkritischer Würdigung, Werkverzeichnis, Diskographie und, last but not least, Adresse. Der zweite enthält, gleichsam als Pendant, eine Auflistung und Beschreibung der Techniken und Geräte, die heute im Tonstudio zur Nachbearbeitung der verschiedenen Acustica Verwendung finden, und informiert sogar über die Programme (und Preislisten) der wichtigsten deutschen Archivmusik-Verlage. Denn: «Fünfzig Jahre Geschichte der Tonfilmmusik haben als traurigen Höhepunkt ihrer Entwicklung dazu geführt, dass heute etwa 60 bis 70 Prozent der allabendlich im Fernsehen ausgestrahlten Filmmusik wieder aus «Kinotheken» kommt.» Auch das eine Erkenntnis, die Autoren von Filmmusikbüchern gerne (und mit Erfolg) verdrängen.

Ein Wort über den Verfasser:

Norbert Jürgen Schneider, Dr. phil., Jahrgang 1950, ist Organist, Pianist, Dirigent, Rockmusiker, Professor für Theorie an der Musikhochschule München, Lehrbeauftragter in Sachen Film-