

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

**Herausgeber:** Schweizerischer Tonkünstlerverein

**Band:** - (1990)

**Heft:** 25

**Rubrik:** Disques = Schallplatten

### **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:** 02.01.2026

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

que: c'est le cas surtout des œuvres pour piano préparé, brèves pour la plupart, bien circonscrites, somme toute assez convenables en concert traditionnel (n'était le problème de la préparation du piano), à tel point que pour le public attentif à la seule publication discographique, Cage est presque exclusivement synonyme de piano préparé. On dispose en effet d'un certain nombre d'enregistrements, souvent éparpillés au milieu d'œuvres d'autres compositeurs utilisant l'instrument de façon inhabituelle (cf. par exemple l'enregistrement de Werner Bärtschi datant d'il y a quelques années: «Klangklavier»). C'est surtout les *Sonates et Interludes* (1946-48) qui se sont vu attribuer les honneurs de l'enregistrement. Au moins cinq versions existent aujourd'hui: la dernière en date est celle de Joshua Pierce (enregistrée en 1975 mais disponible maintenant seulement). Elle n'apporte rien de véritablement neuf à l'interprétation de ces seize sonates et quatre interludes, mais souffre du même défaut – ou plutôt défend un parti pris d'interprétation que je ne partage pas – que ce que propose ce même pianiste sur deux autres disques de la même firme\* consacrés à diverses œuvres pour piano et piano préparé de Cage (et qui contiennent aussi quelques pièces avec d'autres instruments, comme *Nocturne* (1947) pour piano et violon ou encore *She is asleep* pour percussion, piano préparé et voix): ce défaut (si c'est un réflexe inconscient) – ou ce parti pris (s'il est assumé en toute conscience, ce dont nous ne déciderons pas) –, c'est l'intervention intempestive de l'interprète pianiste avec tout son bagage hérité du XIX<sup>e</sup> siècle, l'emphasis apportées à son «beau toucher» (que curieusement on ne ressent jamais mieux que lorsque le piano est plein de vis et de clous), l'adjonction d'une expressivité, la mise en avant de la subjectivité que précisément critique radicalement cette musique. Interpréter Cage comme un romantique, c'est à mon sens l'amputer de quelque chose d'essentiel. Mais cette caractéristique séduira, ou à défaut rassurera certains. Cela dit, la démarche de Joshua Pierce a au moins le mérite de la cohérence, de même qu'il faut souligner l'intérêt de son choix: plusieurs pièces sont ici enregistrées pour la première fois, *A Room* (1943) est présenté dans ses deux versions possibles: piano ou piano préparé, et l'écoute regroupée de toutes ces œuvres, difficilement réalisable lors d'un concert puisque chaque pièce requiert une préparation spécifique, est d'un intérêt indéniable. La qualité de l'édition est elle aussi hors de cause, même si, en constatant l'enthousiasme de certains thuriféraires dans les notices explicatives («Cage ranks, despite his contemporary guise, with Galileo or Goethe or, yes, Christ.»), Cage paraît à nouveau d'un de ces immenses éclats de rire dont il a le secret.

Vincent Barras

\* John Cage: Sonatas and Interludes for prepared piano (1946-48) (Wergo, WER 60156-50); Works for piano and prepared piano, vol. I (WER 69151-50) et vol. II (WER 60157-50).

## Discussion Diskussion

### Arrêtons les luttes

Concerne: Ph. Albèra, *Le mythe des Fondements*, *Dissonance* no. 24 p.4

Le débat n'est pas nouveau: depuis qu'un homme préhistorique a émis un son – si doux ou rugueux soit-il –, un autre a nié la légitimité de sa place et de sa signification. Le débat à propos de l'influence d'Ernest Ansermet sur la vie musicale en Suisse romande, dont l'article de Philippe Albèra n'est qu'un avatar, s'inscrit dans cette stratégie: *c'est ma musique à moi qui est la vraie musique*.

Toutefois le débat avec ses contradictions, ses détracteurs et ses provocateurs, a au moins le mérite d'exister. Et c'est déjà une liberté fondamentale. Mais je trouve qu'il y a une certaine misère dans ce débat et ne suis pas certain que ce soit là le vrai débat à faire. Si l'on a vraiment besoin pour avancer de démolir le passé, c'est qu'il y a peut-être un manque d'imagination. Car en fait, vouloir démolir ce qui a été, c'est encore une manière de s'y accrocher.

Arrêtons ces luttes fratricides et parlons des mythes à venir, ceux que nous construisons aujourd'hui pour les léguer à nos enfants demain.

Jean Guiot

## Disques Schallplatten

### Carter symphoniste

Elliott Carter: *Piano Concerto / Variations for Orchestra*

Ursula Oppens, piano; Cincinnati Symphony Orchestra, conductor Michael Gielen

New World Records NW 347-2

Quoique représentant deux décennies stylistiquement distinctes, ces deux grandes pièces orchestrales attestent des préoccupations et des caractéristiques communes à toutes les œuvres de la maturité de Carter, à partir de la sonate pour violoncelle et piano (1948). Simultanéité, juxtaposition d'éléments contrastants, modulations de tempo, techniques de collage et de recouplement con-

tinuent à jouer un rôle très important dans les grandes œuvres de Carter. De même que les diverses figures rythmiques et tempos sont répartis selon les différentes couches de la «grille temporelle» de Carter, ainsi certains intervalles musicaux sont associés à ces divers tempos, couches et figures. Dans les «Variations pour orchestre» (1954-55), par exemple, la «ritournelle A», qui descend par petits intervalles pendant le «thème» (une série de 74 notes), accélère tout au long de l'œuvre, tandis que la «ritournelle B», mélodie de douze notes jouée d'abord rapidement, ralentit à chaque reprise. Dans le «Concerto de piano» (1964-65), le piano et son concertino partagent une gamme d'intervalles, de tempos et de figures expressives qui s'opposent nettement au caractère monstrueux et mécanique de l'orchestre, doté lui aussi de ses propres tempos, intervalles et textures.

Ces deux œuvres reflètent aussi l'intérêt de Carter pour les conditions de travail des orchestres, en particulier ceux des États-Unis, et leurs limites en ce qui concerne la musique nouvelle. Ainsi les Variations, commandées par l'orchestre de Louisville, tiennent compte du petit effectif de cordes disponible, d'où l'emploi des archets solistes dans plusieurs variations, ou le traitement antiphoné des cordes, bois et cuivres. De même, reconnaissant qu'il était impossible d'exiger de l'orchestre la même complexité que sa musique de chambre, étant donné le nombre limité de répétitions, Carter confie toute la musique «difficile» au concertino entourant le piano: flûte, cor anglais, clarinette basse, violon, alto, violoncelle et contrebasse. L'orchestre y est traité en monolithe sonore écrasant et inerte, qui essaie d'étouffer les déclarations expressives du soliste et du concertino par une couverture de *clusters* massifs et prolongés, façon Ligeti, culminant dans l'agrégat de 81 notes des cordes à la mesure 610 et dans la tempête d'orchestre des mesures 656 à 660.

Les «Variations pour orchestre» se composent d'une introduction, du thème (où se déroulent simultanément les deux «ritournelles»), de neuf variations et d'un finale, lui-même divisé en quatre sections et une coda. Du point de vue de la conception, les variations cherchent à épuiser toutes les possibilités formelles découlant à la fois des *Variations Goldberg* et des *Variations op. 31* de Schönberg, mais en s'en démarquant aussi. Si ces «Variations» représentent une synthèse et un résumé monumental des styles et des techniques de variation du vingtième siècle, elles témoignent aussi d'une conception entièrement nouvelle de la forme. De nombreux éléments stylistiques y sont rassemblés, grâce à toutes les techniques possibles de variation, y compris tous les genres de canon et de contrepoint, puis soumis aux techniques personnelles de Carter: superposition, recouplement, fragmentation, modulation de tempo, couches distinctes d'intervalles et de rythmes – bref, tous les procédés issus du premier



quatuor à cordes (1951). L'éclectisme qui en résulte, et qui n'est guère caractéristique de Carter (il n'y reviendra jamais), jette cependant une lumière nouvelle sur la notion de forme.

L'enregistrement dont il est question ici, effectué lors d'un concert d'octobre 1985 par l'orchestre de Cincinnati sous la direction de Michael Gielen, représente la troisième (et probablement la meilleure) exécution enregistrée jusqu'ici, bien que Carter se souvienne avec plaisir de l'enregistrement initial de l'orchestre de Louisville en 1958. Pour avoir été enregistré en analogie puis copié numériquement, la qualité n'en est pourtant pas des meilleures; il faut donc espérer qu'on disposera un jour d'un enregistrement meilleur techniquement. Cela vaut également pour le «Concerto de piano», enregistré lors d'un concert d'octobre 1984 par le même orchestre et le même chef, avec la pianiste Ursula Oppens. Le niveau d'exécution y est exceptionnellement élevé et n'est que légèrement entaché, à l'enregistrement, par le déséquilibre des sections de l'orchestre et du groupe concertant. Voilà malgré tout un témoignage superbe et fidèle quant à deux œuvres majeures de Carter.

Le «Concerto de piano» a été entrepris à Rome en 1963, mais poursuivi surtout à Berlin en 1964. Par l'intermédiaire de la fondation Ford, c'est une commande du pianiste Jakob Lateiner, qui en donna la première audition le 6 janvier 1967 avec l'Orchestre symphonique de Boston dirigé par Erich Leinsdorf. Du point de vue de la conception, de la complexité et de l'expression, le Concerto est beaucoup plus typique du style actuel de Carter que les Variations. On y a vu son œuvre la plus «expressive» et la plus tragique. En opposant le soliste – et son petit groupe concertant en guise d'intermédiaire – au «mur» puissant et inerte de l'orchestre, Carter propose (involontairement) une métaphore de la lutte de l'individu contre une société à l'idéologie hostile. La musique du premier des deux mouvements est un exemple de ce qu'il y a de plus original et de plus complexe dans la technique formelle de Carter: les douze accords de trois notes possibles sont répartis entre le concertino et l'orchestre; associés non seulement à vingt tempos différents, mais aussi à des figures musicales particulières, ils se combinent, selon des procédés contrapuntiques changeants, à l'intérieur du concertino ou entre celui-ci et l'orchestre. Le second mouvement tente d'intensifier le drame de l'aliénation croissante entre soliste et orchestre en traitant librement le matériau du premier mouvement, tandis que l'orchestre essaie d'écraser le soliste et le concertino – et y réussit presque: à un moment donné, le piano en est réduit à répéter la seule note fa, au milieu d'un déluge sonore. Qu'il parvienne finalement à une modeste «victoire» en continuant, alors que l'orchestre s'arrête, est peut-être aussi surprenant que réconfortant.

Joe Nickerson  
(trad. J. Lasserre)

## Wer Ohren hat zu hören ...

Wladimir Vogel: «Epitaffio per Alban Berg» für Klavier (Werner Bärtschi) / «Varianten» für Klavier (W'B') / «Drei Sprechlieder nach August Stramm» für tiefe Männerstimme (Kurt Widmer, Barryton) und Klavier (W'B') / «Sonances» für Bläserquintett und Streichquartett (Ltg. Räto Tschupp) / «Mondträume» für Sprechchor (Kammersprechchor Zürich, Ltg. Richard Merz und Fred Barth) / «Verso – Inverso», tre tempi per archi e percussioni (Orchestra della RTSI, Ltg. Pietro Antonini)  
Grammont CTS-P 14-2.

Erich Schmid: «Suite nach Gedichten von Rainer Maria Rilke» für Mezzosopran (Kale Lani Okazaki) und Kammerorchester (Serenata Basel, Ltg. Erich Schmid) op. 2 / Sonatine II für Violine (Robert Zimansky) und Klavier (Christoph Keller) op. 8 / Rhapsodie für Klarinette (Rolf Gmür) und Klavier (Jürg Wytenbach) op. 11 / 3 Gesänge (Kurt Widmer, Bariton, Jürg Wytenbach, Klavier) nach Sonetten von Michelangelo-Rilke op. 12 / 5 Bagatellen für Klavier (Christoph Keller) op. 14 / «Gesänge der Zeit» op. 15, 4 Chöre a cappella (Basler Madrigalisten, Ltg. Fritz Näf) nach Texten von Bruno Schönlank  
Grammont CTS-P 33-2

Wladimir Vogel (1896–1984) und Erich Schmid (\*1907). Zwei Komponisten, deren Schaffen die *Communauté de travail pour la diffusion de la musique suisse* 1989 je eine CD gewidmet hat. Ich soll die beiden aus diesem Anlass unter einen Hut bringen und überlege mir: was, wenn überhaupt, verbindet sie miteinander?

Dass beider Laufbahn in der Weimarer Republik angesetzt hat und dann durch die politische Entwicklung jäh unterbrochen wurde. Schmid, Schweizer von Haus aus, zog sich auf geradem Weg in die Heimat zurück, liess sich in Glarus nieder. Vogel, deutsch-russischer Abkunft, Schweizer Bürger erst seit 1954, ging zunächst zu Hermann Scherchen nach Riva S. Vitale, folgte diesem dann nach Strassburg und pendelte anschliessend zwischen Tessin, Zürich, Basel, Paris, Brüssel, London und Barcelona, ehe er bei Kriegsausbruch in Ascona sesshaft wurde; sesshafter wohl, als er sich's gewünscht hätte: von der eidgenössischen Fremdenpolizei nämlich in seiner Mobilität dermassen eingeschränkt, dass, als er im März 1942 schnell zu einem Konzert nach Winterthur fuhr, er dort auf der Stelle verhaftet wurde – ein informierter «Kollege» aus Zürich soll ihn verpfeifen haben, und nur dem Einspruch von Werner Reinhardt sei es zu danken gewesen, dass man ihn nicht augenblicklich über die Grenze abschob ...

Was, möglicherweise zwingend und möglicherweise nicht, auf eine weitere Gemeinsamkeit hinweist: Beide, Vogel wie Schmid, hatten in ihrem Komponieren wenig im Sinn mit dem, was damals

hierzulande gang und gäbe war: dem «gutschweizerischen Tonsatz», mit Roland Moser (*Dissonanz / Dissonance* Nr. 3, 1985) zu reden, der sich vorzüglich in Concerti en gros materialisierte. Freilich waren sie in ihrem Komponieren unterschiedlich weit gekommen, als sie im Frühjahr 1933 dem Druck der Nazis wichen. Wladimir Vogel zählte bereits wenn nicht zur Prominenz, so doch in der Generation der Söhne (Schönbergs, Strawinskys, Bartoks) zur ersten Garnitur. Die Aktivitäten in der Berliner Novembergruppe, in der IGNM, in der Arbeitermusikbewegung, der Lehrauftrag am Klindworth-Scharwenka-Konservatorium, die Aufführungen der Orchester-Etuden nach deren erfolgreichem Start in Königsberg, anderes mehr – «Wagadus' Untergang durch die Eitelkeit», das innovationsfreudige Chorwerk, dessen Premiere 1935 seinen Ruf auch international befestigen sollte, lag in Partitur bereits vor. Der um elf entscheidende Jahre jüngere Erich Schmid dagegen war ein unbeschriebenes Blatt. Er hatte den Frankfurter Mozart-Preis gewonnen, das ja, mit einem Klavierlied auf einen vorgegebenen Rilke-Text und, als Zugabe, einem Quartettsatz; bloss war das ein (allerdings renommierter) Preis für Kompositionsschüler, der in vier Jahren Gratisstudium nebst monatlich 150 Mark Beihilfe bestand und keine Öffentlichkeit beanspruchen konnte. Darüber hinaus? Eine Aufführung der Sonatine für Violine und Klavier, op. 1, in der von Theodor Wiesengrund-Adorno präsidierten Frankfurter IGNM, eine weitere, mit Gelächter quittiert, 1931 beim Schweizerischen Tonkünstlerverein, und nach dem Studienjahr in Schönbergs Berliner Meisterklasse, nach der staatlichen Musiklehrer-Prüfung in Frankfurt, etwas Rundfunkarbeit, Korreption, Chordirektion – ein Anfang, noch sehr im Verborgenen.

In der Schweiz machte Vogel zunächst als Kompositionslehrer von sich reden, ausserhalb der Konservatorien, versteht sich, dann, im Tessin, als Organisator und Anreger lokaler Initiativen – seine Musik wurde indessen kaum gespielt, bis Scherchen 1945 die Leitung des Studio-Orchesters Beromünster übernahm: Danach, und nach der Genfer Aufführung des gesamten «Thyl Claes» 1947 nahm man ihn auch als Komponisten zur Kenntnis, das Ausland erinnerte sich vermehrt seiner, und mit der Übersiedlung nach Zürich 1964 wurde er gar zum festen Bestandteil des dortigen Musiklebens, das inzwischen endlich etwas in Bewegung geraten war; Aufträge, grössere und kleinere, liessen nicht mehr auf sich warten. Schmid wiederum schuf sich langsam, aber stetig einen Namen als Dirigent: Musikdirektor in Glarus 1934, Gastspiele in Winterthur und anderwärts, Chef des Tonhalleorchesters 1949, des Radio-Orchesters Beromünster 1957, später die englische Karriere – seine Musik aber wollte kein Verleger und kein Veranstalter; 1943 hörte er zu schreiben auf; «Mura», 1955, mochte als Neuau-

fang gedacht gewesen sein, blieb indes- sen ein Einzelfall.

So umfasst das Œuvre von Erich Schmid nicht mehr als 16 Werke, klein besetzte zumeist, während Wladimir Vogels Katalog an die 130 nennt, von der Solo-Pièce bis zum opulenten drama-oratorio. Je deren 6 sind auf den beiden CDs versammelt. 6 von 16, das gibt ein verbindliches Bild. 6 von 130, da stellt sich die heikle Frage nach den Kriterien, die der Auswahl zugrundegelegt wurden.

Offenbar bestand die Absicht, eine Art Portrait des Komponisten Wladimir Vogel zu entwerfen, und mit den Stücken zusammen auch gleich seinen Werdegang hörbar zu machen. Der Bogen jedenfalls spannt sich über mehr als ein halbes Jahrhundert hinweg von den «Drei Sprechliedern» 1922 und dem «Epitaffio per Alban Berg» 1936 zu «Mondträume» 1965 und Späterem: dem Nonett «Sonances» 1978, dem Zwei-(oder Drei-)teiler «Verso-Inverso» für Streichorchester und Schlagzeug, ebenfalls 1978, und den «Varianten» für Klavier von 1980. Ich hätte eines der zentralen grossen Werke vorgezogen. Die auf Verse von Hans Arp erfundenen «Mondträume» für Sprechchor a cappella sind bei allem Witz (etwa der auskomponierten Widmung) insgesamt zu einsträngig-illustrativ angelegt, als dass sie für die funktional differenzierte Verwendung dieses Instruments zu entschädigen vermöchten. Und wer die Orchester-Etüden noch im Ohr hat, muss «Verso-Inverso» seltsam überflüssig finden, auch wenn er sich im Finale wenigstens beim ersten Hören milde amüsiert. Gewiss, da haben wir dafür die «Sprechlieder» nach August Stramm; sie gefallen mir zwar nicht, aber sie überzeugen mich, ganz abgesehen vom historischen Interesse, das sie für sich in Anspruch nehmen dürfen. Und «Epitaffio» ist ja zum Glück keine fromm verklärende Grabinschrift geworden, sondern ein Monument der Klavierliteratur, in dem der Modus, der aus dem Spruch «Alban Berg aufs Grab: Friede!» abgeleitet wird, aus dem ungebärdigen Tonsatz sehr im Sinne des Dedikanten Anklänge an die disparatesten Traditionstränge der Musikgeschichte hervortreibt. Dennoch, und bei allem Respekt für die in jedem Betracht makellosen Aufnahmen: Wusste ich nicht bereits in groben Zügen, wer Vogel war und was er bedeutet, ich müsste diesem Programm entnehmen, dass es sich da um einen Komponisten handelte, der mit eigenwilligen Beiträgen früh schon aufhorchen liess und bald auch Bedeutendes leistete, um dann – wann? – im gepflegten Geklingel zu enden.

Andere, von Grund auf andere Eindrücke löst der Querschnitt durch das Œuvre von Erich Schmid aus. Nämlich Betroffenheit, wenn nicht Bestürzung. So also sieht Musik aus, die jahrzehntelang keiner haben wollte. Kraftvoll, sicher, von nie nachlassender Intensität und Farbigkeit. Reich an Gesten, überreich an wunderbar geschnittenen Melodien, dabei nie geschwätzig, vielmehr

immer konzentriert (was nichts mit Reduktion und Ausdünnung zu tun hat: hinter den knappen Formulierungen stehen spürbar grossräumige Gedanken, fast sinfonische Weiten). Genau im Ausdruck. Eine geschlossene, definierbare Klangwelt wohl – wie Schmid selber einmal schrieb, beschäftigte er sich mit der Reihentechnik stets «im Sinne der völligen Aufhebung der traditionellen Tonalität» und sehe darin auch Schönbergs wichtigste Tat – eine Klangwelt aber, die grosse Kontraste verkraftet, innerhalb des einzelnen Werks wie auch zwischen den Werken: Substrat für Ausflüge ins Heitere, Spielerische, beinahe Verspielte, das keinen Augenblick abstürzt ins pur Dekorative, wie für die Formulierung düsterer Zustände, fürs Espressivo, für kühle Tragik.

Dass Stücke wie die «Rhapsodie» für Klarinette und Klavier op. 11 (1936), die «Bagatellen» für Klavier op. 14 (1943), bei allen ungetilgten Malen der Hervorbringung durchaus auch schon die «Rilke-Suite» für Singstimme und Kammerorchester op. 2 (1929/36), zum Besten gehören, was in der Schweiz an Musik geschrieben worden ist, und das nicht etwa nur in den Jahren, in denen sie entstanden sind, sondern insgesamt und rundherum und die heiligen Kühe aus Geschichte und Gegenwart eingerechnet – das, denke ich, steht ausser Zweifel.

Und raufe mir die Haare. Ich hatte ja vor dreissig Jahren das Glück, verhältnismässig oft mit Erich Schmid zusammenzutreffen, im Zürcher Radio, zu einer Zeit, da die SRG noch nicht vom Fast-food-Syndrom ergriffen war; ich schätzte ihn als hervorragenden Interpreten vorab neuer Musik (für andere als neue konnte ich mich noch nicht so leicht erwärmen), durfte, im Hinblick auf die Freitagabend-Programme, die wir damals machten, ihm gegenüber Wünsche äussern oder seine Anregungen entgegennehmen – Alexander Goehr, «The Deluge», kam so zustande, «Litania instrumentalis» von Klaus Huber, und dann die hinreissende, für mich nie mehr erreichte Live-Aufführung von Weberns Orchestervariationen; ich wusste, dass er komponierte, oder komponiert hatte: aus dem Schweizer Heft der Boosey- & Hawkes-Reihe «Musik der Zeit», in dem er, flankiert von allerlei Würdenträgern, Rudolf Wittelsbach und René Matthes, Robert F. Denzler und Richard Sturzenegger, auf 25 Zeilen mehr verschwiegel als bekanntgab; und ich kam nicht ein einziges Mal auf den Gedanken, ihn danach zu fragen ... Warum bloss? Hat die Selbstlosigkeit und unaufdringliche Kompetenz, mit der er sich für die Partituren der anderen einsetzte, mich glauben lassen, die seinen wären ihm am Ende nicht so wichtig, und folglich seien sie es auch nicht? Unterlag ich dem Vorurteil, das Roland Moser in seinem bereits zitierten Artikel erwähnte: dass all die Gemeinplätze, die aus schierer Unkenntnis einmal mit Schönbergs Namen verbunden waren und, sowie die

Aufführungen sich mehrten, in nichts zusammenfielen, am Schönberg-Schüler Schmid ungeprüft hängen blieben? Oder, wahrscheinlicher: Habe ich nur wieder unterschätzt, was trotz aller Enge und Verstocktheit in diesem Land, Pardon, in diesem unserem Land, möglich ist? Ich weiss es nicht. Ich kann mich nur ganz einfach schämen.

Und ein wenig Trost darin finden, dass – wie Figura zeigt – andere offenbar klüger waren: Eine Elite von Schweizer Instrumentalisten und Sängern hat sich der Manuskripte angenommen und sie zu strahlendem Leben erweckt. Und einem wichtigen Komponisten ist mit der Publikation der vorliegenden CD damit auf nationaler Ebene ein erstes Mal Gerechtigkeit widerfahren.

Hansjörg Pauli

## **Livres Bücher**

### **H**alb gewagnert ist ganz gehubert

Klaus Huber, Dossier  
Redaktion: Max Nyffeler (Mitarbeit:  
Thomas Meyer)  
Zytglogge Verlag / Pro Helvetia, Bern/  
Zürich 1989, 160 S.

Mit Klaus Huber assoziiert man eine kritische, engagierte, vielleicht sogar eine politische Kunst, – keine Musik im Elfenbeinturm, sondern eine Musik, die klare Positionen bezieht und hier und jetzt etwas sagen und mitteilen möchte. Klaus Huber versteht sich als kritischer Komponist; die Widersprüche zwischen dem Differenzierungsanspruch der Neuen Musik und ihrer «Unverständlichkeit» beim Publikum versuchte er nie zu kaschieren, vielmehr benannte er sie, und er wollte diese Situation nach Möglichkeit auch ändern: Er nahm öffentlich Stellung, organisierte Komponistenseminare, schlug andere Wege der Vermittlung Neuer Musik vor etc. In den achtziger Jahren wurde er zu einem der prägendsten Kompositionslehrer Europas; er zog eine ganze Generation «alternativer» Komponisten heran. Sie zählen – wie er selber auch – nicht zu den Anpassern und Karrieristen der Neuen Musik, die sich im Schatten des grossen klassischen Musikmarktes mit Literaturopern, Streichquartetten und symphonischen Poemen ein gutes Auskommen sichern. Nun gehört es aber mit zu den Charakteristika der achtziger Jahre, dass die fortgeschrittenen Industriegesellschaften eine kritische Kultur nicht nur tolerieren, sondern ausdrücklich fördern und damit ins Leere laufen lassen; kritische Kultur gewissermassen als berauschendes und jubeltes Schat-