

Zeitschrift: Dissonanz : die neue schweizerische Musikzeitschrift = Dissonance : la nouvelle revue musicale suisse
Herausgeber: Schweizerischer Tonkünstlerverein
Band: - (1990)
Heft: 26

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>

Breit gefächertes Angebot zum Thema «Schul?Musik»

Kreuzlingen: 91. Tonkünstlerfest
(21. – 23. September 1990)

Die OrganisatorInnen des 91. Tonkünstlerfestes, das zum dritten Mal seit 1978 dem Thema «Neue Musik und Jugend» gewidmet war, haben zu Recht den Begriff der «Schulmusik» mit einem Fragezeichen nach «Schul» versehen und damit zur Diskussion gestellt. Ich möchte ihn überhaupt aus unserem Vokabular verbannen, sprechen wir doch auch nicht von einer «Schulmathematik» oder von einem «Schuldeutsch». Verschulung bedeutete allzulange Reduktion und Versimpelung – und das, was Adorno als «musikpädagogische Musik» bezeichnet hat, also Musik, die extra für die pädagogische Verwertung erfunden wurde, ist meistens von den Mälen dieser allgemeinen Versimpelung gekennzeichnet. Musik für Kinder und Jugendliche muss aber wie die entsprechenden Werke von Bach über Schumann bis zu Debussy, Bartók und Kurtág im Gesamtwerk eines Komponisten bestehen können und den gewohnten Anspruch erfüllen, sonst bleibe sie lieber ungeschrieben: besser keine Musik für Kinder als schlechte! Und wenn sich «Komponisten, die etwas gelten oder wenigstens etwas auf sich halten – die «Akademiker» unter ihnen haben keine Vorschläge eingereicht –, nicht gedrängt fühlen, Musik für die Schule zu schreiben, wie Ulrich Gasser etwas bitter im Programmheft notiert, so ist das unbedingt zu respektieren. Wer heute dennoch Musikpädagogisches zu entwerfen vorhat, soll sich indes an Theodor Storms schönen Satz halten: «Wenn du für die Jugend schreiben willst, so darfst du nicht für die Jugend schreiben.»

Es gibt genügend gute neue Musik, die nicht für die Jugend komponiert worden ist, aber gleichwohl zur pädagogischen Vermittlung taugt und unseren Kindern und Jugendlichen zugetraut werden kann. Allzu oft übertragen PädagogInnen ihre eigenen Unsicherheiten und Ängste vor dem Neuen auf ihre Schützlinge und unterfordern diese. Dabei sind Kleinkinder neugierig auf alles: Jedes Kind experimentiert und improvisiert mit jedem schallfähigen Material in komplexesten Tonhöhenorganisationen, Metren, Rhythmen und Formen. Tragisch, wenn in der Schule diese kreative Neugierde verkümmert, weil die Lehrkräfte keinen Unterricht in Musik geben oder ihn nur aufs Singen der gängigsten Lieder beschränken oder,

beziehen sie Musik des 20. Jahrhunderts überhaupt mit ein, unter das kleinkindliche Niveau der Einlassung auf alle Schallmanifestationen gehen – tragisch zudem, weil Schule und Musikschule wohl die einzigen potentiellen Korrektive zur allgemeinen musikalischen Sozialisation durch die Massenmedien als planmässiger Verdummung sind! Auch am Anfang der schulischen Unterweisung muss deshalb nicht die ausgewählte Musik elementar sein; elementar müssen die Fragen, die an sie gestellt werden, und die Vermittlungsmöglichkeiten sein. Statt dem Spielen infantiler reduktionistischer Gebrauchsmusik sollte das eigene Erfinden, Improvisieren im Vordergrund stehen, das oft anspruchsvollere Musik als viele «musikpädagogische» hervorbringt. Noch einmal: Weg mit der «Schulmusik» – es lebe die vielfältige und vielfältig vermittelte Musik in der Schule!



Foto Ursula Meier-Schellenberg, Kreuzlingen

Nach dem 1978er Fest, das vor allem Unterrichtsentwürfe zum Gegenstand hatte, und nach der 1984er Veranstaltung, die eher die produktive Seite, eben die «musikpädagogische Musik», favorisierte (cf. TH, «Verdienstvolle Absicht – ernüchterndes Ergebnis», in: *Dissonanz* Nr. 1/August 1984, S. 20f.), versuchte das 91. Tonkünstlerfest weniger eine Synthese dieser zwei Pole als ein offenes Konzept zu realisieren, das den Um- und Aufbruch im pädagogischen Umgang mit Musik widerspiegelt – einen Aufbruch übrigens, der in der Schweiz mit mehr als einem Jahrzehnt Verspätung auf die Schulmusikrevolution in Deutschland um 1970 und sehr zaghafte erfolgte. In Kreuzlingen war nicht eine Schau auf die eine oder andere Strömung oder Bestrebung intendiert, sondern verschiedenste Positionen, musikalische Verhaltensweisen und Vermittlungsformen (Konzerte, Unterrichtssequenzen, Referate, Diskussionen usw.) und Musiken (autonom entstandene, aufs Fest hin komponierte; genau festgelegte, zum Improvisieren anregende, von Kindern komponierte oder spontan erfundene; konservative, avantgardistische; schweizerische, aus-

ländische; spielerische, engagierte usw.) sollten aufeinanderprallen, sich aneinander reiben, vorschnelle Harmonisierungen vermeiden und Grenzen sprengen – die Grenzsituation des Veranstaltungsortes Kreuzlingen damit klug aufgreifend.

Der interessanteste Block war deshalb der «... POTOFO ...» genannte, der in sieben verschiedenen Räumen zu jeder vollen Stunde parallel geführte Angebote unterschiedlichster Art machte. Unterrichtsausschnitte aus Kindergarten, Primar-, Sekundarschule und Seminar hatten hier ebenso Platz wie herkömmliche Konzerte mit Musik für Jugendliche, Statements zum Stand der Musikpädagogik von Vertretern dieser Zunft wie die Vorstellung und Diskussion von Konzepten zur Ausbildung der FachschulmusikerInnen. Der Gefahr, dass sich die Zuhörenden überall ein Ohr voll holten, wurde vorgebeugt, in-

dem sich die VeranstalterInnen ein Zuspät-Kommen oder vorzeitiges Hinauslaufen ausdrücklich verboten und so das Publikum zwangen, sich in diesem lebendigen Musikmarkt rigoros auf Weniges zu beschränken und sich dafür auf das Ausgewählte näher einzulassen. (Das galt auch für die Berichterstatter, weshalb hier – trotz des ergänzenden Berichts von Christoph Keller – nicht alle Ingredienzien des POTOFO gewürdigt werden können.)

Anne-Käthi Gasser zeigte mit ihrem Einblick in die sogenannte Musikalische Früherziehung (eine allgemeine Musikalisierung von Kindern, die noch nicht in die Volksschule gehen) auf, wie mit Glas in allen Ausformungen Musik erfunden und gespielt, wie dazu Hörübungen, graphische Notationen und Bewegungen gemacht und über die gewonnenen Erfahrungen behutsam gesprochen, «reflektiert» werden kann. Die Freude, Konzentriertheit und Kompetenz der Kinder, die ihre Natürlichkeit trotz Publikums bewahrten, liessen schmerzlich erahnen, was verloren geht, wenn einer solch ganzheitlichen und partnerschaftlichen musikalischen Früherziehung und Grundschu-

lung kein adäquater Musikunterricht in der weiteren Volksschulzeit folgt. Von den drei Veranstaltungen, die dem 1987 erschienenen «CH Piano» gewidmet waren, hörte ich die zweite. Diese Sammlung von Klavierstücken für den Instrumentalunterricht Jugendlicher ist dadurch entstanden, dass Schweizer KomponistInnen um einen Beitrag angefragt wurden. Die Genese von allerlei reduktionistischer «musikpädagogischer Musik» war damit unausweichlich; es resultierten aber auch einige wenige authentische Kompositionen, die ihr Heil nicht in der üblichen allgemeinen Vereinfachung komplexer moderner Musiksprache suchen, sondern ihren Ausgangspunkt in einem elementaren instrumentationsbedingten oder kompositorischen Problem situieren. So stellt *Roland Moser* in seinem «Wohlverstimmt» die im Klavier autoritär vorgegebene «wohltemperierte» Stimmung in Frage, indem er den realen temperierten Tönen natürlich erklingende in Form von Obertönen entgegengesetzt. Dadurch wird gleichzeitig eine weitere Begrenzung des Klaviers aufgehoben, nämlich der mangelnde Anreiz zum genauen Hinhören der KlavierspielerInnen, denn die zarten Interferenzen zwischen temperierten und natürlichen Tönen teilen sich in einem kleinen Raum und auf dem vertrauten Instrument dem aufmerksam lauschenden Interpreten des Stückes wohl am besten mit! *Ulrich Gasser* hingegen erschüttert in seiner «Skizze: choraliter», die mehrere voneinander abweichende Versionen generiert, obwohl sie die Musik an sich streng ausschreibt, die Idee des festgefügtten Werks, des Werkganzen ebenso wie die Glaubensgewissheit der Choräle.

«Musikpädagogische Musik» der peinlichsten Art war in der Samstagabendveranstaltung zu hören. *Martin Wendel* meint es in seinem uraufgeführten «Tellenspiel» op. 52 ja gut, aber was soll der von vielen politischen, vor allem reaktionären Strömungen missbrauchte Tellmythos, was der vom Komponisten selbst verfasste hahnebüchene Text, was die undialektisch dazu entworfene Mosaikmusik, die die «Es ist Zeit zur Umkehr»-Rufe in jedem Moment desavouiert und verharmlost und deshalb auch auf jenen schweizerischen Parteitagen problemlos aufgeführt werden könnte, deren Applaus Wendel bestimmt nicht wünschte? Die Musik kaut brav wieder, was der Text naiv vorgibt: Das «Böse» wird durch schüchtern Freitonales, das «Gute» durch konsonante Diatonik, «Geld, viel Geld» durch eine, zwei, drei trillernde Querflöten symbolisiert (der gleiche Effekt, dort den Sonnenaufgang malend, findet sich übrigens schon in Verdis «Attila») usw. Auch *Hans Eugen Frischknecht* will mit seinem Sprechchor «Politische Gefangene» redlich für diese eintreten. Der erste Teil tönt aber wie Tochs «Geographie» und löst anstatt Entsetzen Gelächter aus. Was das Stück leisten müsste, nämlich zum Nachdenken anregen, musste der Komponist mit

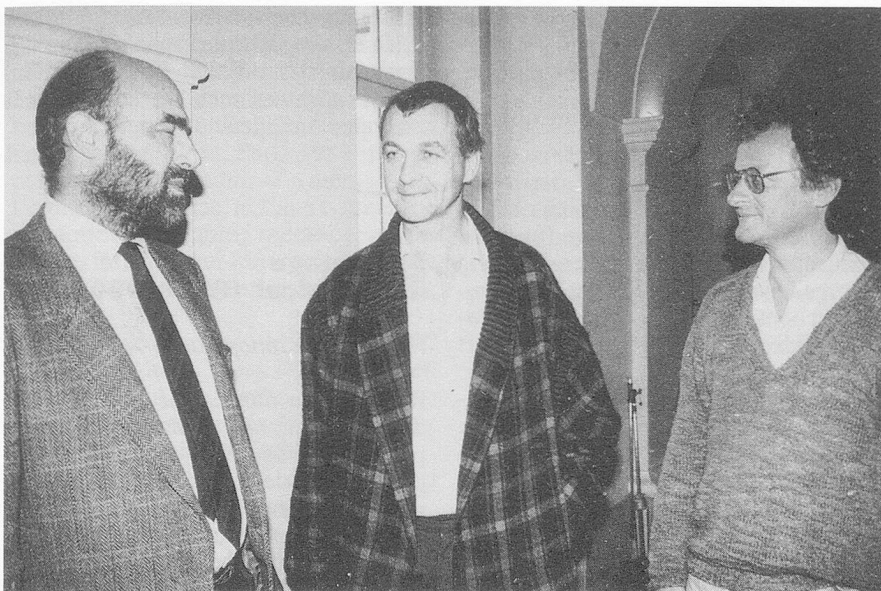
der im voraus vorgebrachten Bitte um eine Schweigeminute einfordern, und so wurde die kurze Stille im Cage'schen Sinne zur avanciertesten halben Minute des Abends ...

Wenn Sprache generell nicht zu trauen ist, darf Musik für Jugendliche erst recht nicht den Text einfach illustrieren und verdoppeln. Vielmehr müssen Wort und Ton sich dialektisch aneinander reiben, sich gegenseitig überprüfen (ganz zu schweigen, dass ungebrochene Semantik heute eigentlich *passé* ist und Kompositionen, die anstelle eines linearen Erzählstromes Sprache in musikalisiertes phonetisches Material auflösen, für Jugendliche besonders fesselnd sein können – auch als Anregung für eigene Gestaltungsversuche). Politisch-engagierte Musik ist – das bewies ausgerechnet das historische und einzige ernstzunehmende Werk des Abends, das Lehrstück (oder die Schulooper) «Der Jasager» von *Brecht / Weill* – noch sorgfältiger zu planen: Die kritische Absicht sollte nicht durch unkritisches Moralisieren (wie in Wendels Machwerk) aufgehoben werden, sondern Überzeugungen wären zu hinterfragen, zu irritieren, ja zu negieren! Und Jugendliche sollen nicht für die Überzeugungen von Erwachsenen eingespannt und missbraucht werden, sondern entweder mit behutsamer Begleitung zum eigenen Ausdruck ihrer Anliegen finden oder dann, sind sie Interpreten einer für sie geschriebenen engagierten Komposition, bereits in den Entstehungsprozess mit Mitspracherecht einbezogen werden. So haben Arbeiterkinder anlässlicher einer Einstudierung des «Jasagers» die rigide Moral des Brechtschen Textes, «wichtig zu lernen vor allem ist Einverständnis», und sei es die Zustimmung zum eigenen Tod um des Kollektivs willen, mit Recht kritisiert und Brecht zur Überarbeitung des «Jasager»-Textes wie zur Schaffung eines Kontrapunktstückes «Der Neinsager» motiviert. Weill liess sich, vielleicht weil er den Erfolg des ursprünglichen «Jasagers» nicht gefährden wollte, indes nicht zu einer Vertonung der neuen Texte bewegen. Er hätte ohnehin auf die Argumente der gleichen SchülerInnen verweisen können, die Brecht kritisierten und dabei positiv registrierten, dass «die Musik sich nicht einfühle, sondern Distanz schaffe». Die Musik laufe also nicht mit dem Text gleich; sie ermögliche vielmehr, «den Überblick über das Ganze zu behalten. (...) Das Fehlen von musikalischer Sentimentalität betrachteten sie angesichts des mystischen Textes als einen Vorteil» (Dümling, «Lasst euch nicht verführen». Brecht und die Musik, München 1985, S. 270). Dass Weill aber mit variierten einprägsamen Kernmotiven und Wiederholungen von ganzen Stücken auch noch das Bedürfnis von Kindern und Jugendlichen nach Wiedererkennbarkeit stillt, ohne dadurch Konzessionen an seine Stilprinzipien zu machen, kommt einer Quadratur des Zirkels nahe!

János Tamás' Oratorium «Noahs Tochter» beendete am Sonntagmorgen das

Tonkünstlerfest. Der Zeitpunkt für dieses aufwendige Werk war denkbar ungünstig gewählt, da zum einen nach all den Veranstaltungen das Publikum doch sehr dezimiert war und den 150 Ausführenden deshalb nur ungefähr gleichviele Zuhörende gegenüber sass, zweitens Kirchenglocken minutenlang die Musik störten und endlich ein solch abgeschlossenes Werk einen zu abgerundeten Punkt hinter etwas setzte, was am Samstag so offen und undogmatisch sich präsentierte. Gattungsmässig ist das Oratorium ja längst tot, vor allem wenn es wie das Tamásche den traditionellen Werkcharakter und die emphatische Formhermetik von keinem Zweifel angetastet weiterhin behauptet. Weiter verhindert die geschlossene Werkkonzeption, dass die Doppelbödigkeit des Textes in der Musik aufgenommen, geschweige denn zusätzlich kontrapunktiert wird. Claudia Storz wirft in einem anfechtbaren antikisierenden Bibeldeutsch nämlich ein neues Licht auf den Noah-Mythos, indem Noahs Tochter die Berechtigung der ihrer Familie zuteil gewordenen Gnade anzweifelt – «sind wir (sc. Noahs Familie) denn besser als sie», die jetzt draussen in den Fluten elendiglich ersäuft werden? Mit der Gerechtigkeit Gottes wird zugleich aber dessen Existenz überhaupt in Frage gestellt! Aber nicht nur der zwischen Resignation und vorsichtiger Hoffnung schwankende Text lässt keinen platten missionarischen Eifer zu; auch die Musik erinnert nie an «musikpädagogische» und zeigt – die grundsätzlichen Einwände und epigonale Züge (so lässt Strawinsky oft grüssen) einmal dahingestellt – Handwerk, Farbe, Dramatik, ja Witz (der Spottchor als Walzer!). Zwar hat Tamás sein Werk für den Chor der Alten Kantonsschule Aarau geschrieben, aber keine Konzessionen an seine gewohnte (gemässigte) musikalische Sprache wie an technische Anforderungen gemacht. Er hat ein echtes Choratorium geschaffen, das einzustudieren und aufzuführen jedem leistungsfähigen Erwachsenenchor zur Ehre gereichen würde. Absolut professionell und hinreissend war die Leistung der Aarauer GymnasiastInnen, die von Thomas Bolding optimal motiviert und vorbereitet wurden. Der Orchesterpart hingegen wäre von Laien wohl kaum zu schaffen und wurde in Kreuzlingen deshalb von Berufsmusikern ausgeführt.

Damit wären wir beim überhaupt bewunderungswürdigen Engagement und spiel- und gesangstechnischen Niveau der beim Kreuzlinger Fest beteiligten Ausführenden. Dass es meistens SchülerInnen diverser Altersstufen aus Kreuzlingen und Umgebung (ein besonderes Lob an Chor und Orchester des Alexander-von-Humboldt-Gymnasiums Konstanz unter Peter Bauer und an Wolfgang Pailer, den Sängerdarsteller des Lehrers, für die mehr als respektable szenische Aufführung des «Jasagers»), also Laien waren, musste nie als *captatio benevolentiae* für nicht bewältigte Ansprüche herhalten. Ihr Ernst, ihr Im-



Jean Balissat, Daniel Fueter und Roland Moser

Foto U. Meier

petus und ihre Kompetenz machten deutlich, dass Kinder und Jugendliche für neue Musik zu begeistern sind und dass nur beste Musik gut genug für sie ist.

Toni Haefeli

Zu dieser besten Musik ist unbedingt *Manuel Hidalgo*s «Einfache Musik» zu rechnen, mit der das Tonkünstlerfest am Freitagabend eröffnet wurde. Hidalgo arbeitet mit nur wenig Elementen, langgehaltenen Tönen, kleinen Sekundschritten, trillerartigen Figuren etwa, aber dies in einer so fantasievollen und «logischen» Weise, dass Reduktion nicht als Reduktion des Anspruchs aus pragmatischen Überlegungen erscheint, sondern dem Stück eine Identität verschafft, also musikalisch begründet ist. Umso besser, dass die SchülerInnen hier eine neue Musiksprache lernen können, ohne spieltechnisch überfordert zu sein! Genau das Gegenteil war bei den Darbietungen des Jugendorchesters Oberthurgau festzustellen: Ein Stück wie das neobarocke Konzert op. 12c von *Armin Schibler* ist eher schwieriger zu spielen als ein durchschnittliches Concerto grosso, dürfte aber bedeutend weniger Spass machen; warum soll man sich dann mit solch verquerer erweiterter Tonalität herumschlagen? Auch *Josef Heiners* in eine endlose Streichersuite gefasste Feriengrüsse aus der Karibik sind eine Zumutung für SpielerInnen und HörerInnen; eine Postkarte wäre da besser gewesen. An den farblosen musikalischen Bildern von Bootsfahrt, Wirbelsturm, Disco und ähnlichem können die Schüler einen Sinn weder für kompositorische Qualität noch für die der eigenen Leistung entwickeln. *Martin Sigrist* schätzt in seinem «Backform» betitelten Violinkonzert die Möglichkeiten des von ihm geleiteten Orchesters etwas realistischer ein, doch das im Programmheft von ihm in Majuskeln angesprochene **BESONDERS LEBENDIGE SPIEL** erwies sich eher als mäs-

sig schlampig. Ganz anders das Streichorchester der Jugendmusikschule Singen/Hohentwil, das unter der Leitung von Andreas Schmid im erwähnten Stück von Hidalgo und in «Music from outer space» von Richard Ayling ausgefeiltes, akkurates Spiel zeigte. Auf die Musiken, die zwischen die Darbietungen der beiden Jugendorchester eingeschoben waren, sei hier nicht weiter eingegangen. Mit dem Thema «Schul? Musik» hatten sie nur insofern etwas zu tun, als sie aus Tönen bestanden und von Lehrern verfasst wurden.

Über den Vortrag von Herrn Dr. phil. Jörg Singer will ich mich auf ausdrücklichen Wunsch des Referenten hier auch nicht äussern; dass der Kreuzlinger Hauptlehrer für Psychologie, Pädagogik und Philosophie ein bisschen müde und abgekämpft wirkte, sagt ja schliesslich nichts über sein Referat aus. Vielleicht kam mir das auch nur so vor, weil ich vorher die Wigoltinger Sekundarschüler mit ihrem Lehrer *Werner Oberhänsli* erlebt hatte, die den grauen Musikunterrichtsalldag in einer Montage aus Discomusik, traditionellem Liedgut und Theoriefloskeln aufs Korn nahmen. Daran schloss sich der Versuch der SchülerInnen, eigene Gefühle und Probleme musiktheatralisch auszudrücken, ohne dabei zu irgendwelchen Lösungen gelangen zu wollen. Die «Moral» der Szene wurde vielmehr mit dem Brecht-Song «Über die Unzulänglichkeit menschlichen Strebens» auf den Begriff gebracht: «Denn für dieses Leben ist der Mensch eben nicht schlau genug.» Das war ein schönes Beispiel dafür, wie «hohe Kunst» mit eigenen Erfahrungen der SchülerInnen zusammengebracht werden kann, anstatt bloss als Bildungsgut vermittelt zu werden.

Auch *Jürg Lanfranconi* kombiniert mit seinen Seminaristinnen musikalische mit theatralischen, insbesondere pantomimischen Ausdrucksformen. Aus der Interaktion von Farben, Figuren, Bewegungen, Klängen ergeben sich Kontra-

ste, Synthesen, Assoziationen usw.; auf spielerische Weise kann so der Sinn für Formprozesse entwickelt werden.

Nebst solch perspektivenreichen Experimenten gab es auch im POTOFO-Programm einige ungeniessbare Suppen, bei denen die SchülerInnen auszulöffeln hatten, was unbedarfte Komponisten ihnen eingebrockt hatten, wie etwa Jean-François Beuchat in seiner unsäglich «Sonata in the classic style, Trio pour piano, violon et violoncelle», wo schon das Sprachgemisch des Titels jenes der Musik ahnen lässt. In solchen Fällen hätte das Organisationskomitee um Ulrich Gasser, das im übrigen grossartige Arbeit geleistet hat, vielleicht doch die obsolet gewordenen Zunftregeln des Tonkünstlervereins hervorkramen sollen – zum Zwecke des Jugendschutzes möchten sie doch alleweil noch taugen.

Ausser der frohen Kunde für alle Beitrittswilligen, dass sich das Aufnahme-prozedere in den Verein nun auf das Beibringen von zwei «Paten» reduziert, dass fortan auch keine Partituren usw. mehr eingereicht werden müssen, ist von der *Generalversammlung* hauptsächlich zu vermelden, dass Jean Balissat als Präsident durch Daniel Fueter abgelöst und Roland Moser neu in den Vorstand gewählt wurde.

Christoph Keller

Eigenbearbeitung

Hannover: Dieter Schnebels «Das Urteil» (nach F. Kafka) 1959 – 1990

«Solche Arbeit übernehmen am besten die Interpreten, auf dass sie ihre Musik spielen und nicht dem Diktat eines andern folgen», schrieb Dieter Schnebel zu den von ihm erarbeiteten Materialien seiner *glossolalie* in den Fluxus-bewegten Jahren 1959/60. Eine grundlegende Veränderung im Verhältnis zwischen Komponist, Interpreten und Zuhörer war in jenen Jahren Schnebels erklärtes Ziel. Ein Jahr später allerdings unternahm er es gleichwohl, von *glossolalie* eine Version auszuarbeiten, gleichsam als sein eigener Interpret zu realisieren, die *Glossolalie 61* (über dieses Konzept und seine Realisierung gibt es jetzt in der jüngst erschienenen Festschrift zu Schnebels 60. Geburtstag einen vorzüglichen Text: Simone Heilgendorff, «glossolalie: eine <Sprache der Freiheit>. Anmerkungen zur Konstruktion», in *SchNeBeL 60*, hg. v. W. Grünzweig, G. Schröder, M. Supper, Hofheim / Ts., Wolke 1990, 320–345).

Das der *glossolalie* unmittelbar vorangegangene Projekt, *Das Urteil* (nach Franz Kafka) von 1959, war Konzept ohne Ausarbeitung geblieben und nur Teile dieses Konzepts sind in Schnebels Schriften veröffentlicht worden (D.

Schnebel, *Denkbare Musik. Schriften* 1952 – 1972, Köln 1972, 252 – 256). Erst 30 Jahre später hat es der Komponist nun gleichermaßen realisiert als eine 40minütige «szenische Aktion» für acht Sänger und ein grösseres Instrumentalensemble. Im Rahmen eines – bemerkenswerten – Konzertzyklus 'Raummusikraum', welcher unter das Nono-Motto «das Ohr aufwecken ...» gestellt wurde, hat das *Ensemble Modern* mit den *Neuen Vocalsolisten Stuttgart* unter der Leitung von *Ingo Metzmacher* am 31. August in der Orangerie des Schlosses Herrenhausen bei Hannover diese Realisation erstmals aufgeführt und das Werk zwei Tage später in der Berliner Philharmonie wiederholt.

Man ist fast geneigt, diese späte Realisation in den Zyklus von Schnebels «Tradition»-Zyklus einzuordnen, gar in jenen der «Bearbeitungen»: Das eigene Alte, und nicht das alte Werk eines andern, wird im Lichte der Gegenwart nicht bloss realisiert, sondern auf seine Aktualität hin befragt.

Damals standen – wie auch Simone Heilgendorff zeigt – vor allem zwei Dinge im Vordergrund: Mit Singstimmen und herkömmlichen Instrumenten ungewöhnliche Schallereignisse produzieren, «experimentelle Ausarbeitungen konventionellen, jedoch unkonventionell präparierten Materials mittels einer speziellen, vor allem graphischen und verbalen Notation und Techniken des Zitierens und Montierens» (Heilgendorff, 321), kurz: experimentelle Avantgarde par excellence. Das ist das eine. Das zweite: Die Trennung zwischen Ausführenden und Publikum sollte aufgehoben werden bis hin zur Vertauschung traditioneller Rollen. Ausführende Musiker und ausführende Hörer sollten im Falle von *Das Urteil* Stationen aus Kafkas berühmter Erzählung vom betrogenen Sohn, den sein Vater in den Selbstmord treibt, erfahren. Deshalb sassen und spielten die Musiker auch inmitten der Zuhörer und wechselten während der Aufführung laufend ihre Standorte. Musik und Hörer wurden – als Neue Musik – zu jenem Sohn Georg Bendemann, von dem Kafka spricht. Im Unterdrückten, dem Sohn wie dem Neuen, erschien eine andere, eine neue Wahrheit. Freie Entfaltung der Persönlichkeit gegen den neuen Konformismus der Leistungsgesellschaft und ihrer autoritären Durchsetzung: Dieter Schnebel hat nicht bis 1968 gewartet, um seinen radikalen Einspruch zu formulieren. Georg Bendemann lebte 1959 wieder.

In der Realisierung von 1990 blieb der ursprüngliche Grundriss durchaus erhalten. Der Aufführungsort wird als ein «Schallfeld» definiert, auf dem die Töne beispielsweise Klanglinien kreuz und quer durchs Publikum ziehen. Es bleibt auch Schnebels Wille, «die Zeit am Bändel zu haben» und «am statu nascendi der akustischen Ereignisse dranzubleiben», es bleibt auch die Gliederung des Ganzen in neun Teile (A bis I). In vier von ihnen (B, D, F und G) werden Ausschnitte aus Kafkas Text re-

zitiert. Diese Teile rekurren allerdings ungleich deutlicher auf «Tradition», als das ursprünglich intendiert war. Der Teil B etwa, der vom Freund in Russland berichtet, und der Teil D, ein Dialog zwischen Georg und seiner Verlobten, sind quasi Rezitative, der Teil F, die Anklage des Vaters, gar eine richtiggehende «scena». Auf diese folgt ein «tableau», in welchem die Versicherung Georgs, dass er seine Eltern «doch immer geliebt» habe, als eine rituelle Gebetsmühle zu einem Höhepunkt geführt wird.

Schnebel scheut – wenigstens heute – vor Programmmusik keineswegs zurück. Da tragen, «eng umschlungen», Sopran und Tenor mit Kussgeräuschen ein regelrechtes Duett vor, und auf Georgs Weg zur Brücke (von der er sich stürzen wird) sind Steine und Wasser genauso zu vernehmen wie die Verkehrsgeräusche und Sirenen. Kaum je hat der Verdi-Verehrer Schnebel eine ähnlich opernahe Musik geschrieben. Auch wenn es weder Bühnenbild noch Kostüme gibt, trägt dieses Werk die Bezeichnung «szenische Aktion» völlig zu Recht.

Dieses *Urteil* ist keine Kafka-Vertonung im herkömmlichen Sinne, vielmehr eine Umsetzung der Erzählung gemäss den dramaturgischen Prinzipien der Nummern-Oper. Modernität liegt 1990 allerdings nicht mehr im Skandalon einer Fluxus-Aktion und im betonten Herausstellen vorher tabuisierter Klänge. Modern ist vielmehr der Umgang mit diesen Materialien, eine Virtuosität des Komponierens mit allem Klingenden zwischen Ton und Geräusch. Derartige Virtuosität hat – wie in der *Dahlemer Messe* – durchaus etwas «Altmeisterliches»; das ehemals Anstössige wirkt so selbstverständlich ausgehört und in den musikalischen Prozess integriert, dass es seine Anstössigkeit fast vollständig verliert. Dass *Das Urteil* so narrativ und stringent erscheint, ist genau dieser klanglichen und gestischen Präzision der Musik zuzuschreiben, auch ihrer absolutmusikalischen Dichte. Am offensichtlichsten ist das in Teil G: Über leise gehaltenen Tönen von fünf Bläsern liegt ein durchbrochener, kunstvoller Satz – für neun Ratschen!

Simone Heilgendorff sieht in *glossolalie* und *Glossolalie 61* «in verschiedener Hinsicht Initial-«Werke» im kompositorischen Schaffen von Dieter Schnebel» (323). *Glossolalie 61* machte Skandal und Furore, insbesondere durch die von Rainer Riehn geleitete Schallplattenaufnahme (mit Sava Savoff und Werner Bärtschi ...) in der DGG-Avantgarde-Kassette. Doch was damals begann, ist mit *Das Urteil* keineswegs zu Ende, nur haben sich die Wege teilweise verzweigt. Dieter Schnebel ist ein zu geschichtsbewusster Komponist, um seine eigene Vergangenheit nostalgisch zu verklären. Er holt sie, auch darin rücksichtslos, in seine heutige Gegenwart. Wenn die *glossolalie*-Realisation nach Schnebel eigentlich *Glossolalie 1961 BRD* (oder *Westdeutschland*) heissen

sollte, so wäre für *Das Urteil* durchaus *BRD-Berlin-DDR* zu ergänzen. Ein anderes als das offiziell betriebene Geschäft ist immer noch Dieter Schnebels zentrales Anliegen.

Jürg Stenzl

Montage musical 1890–1990

Francfort: «Sonoptikum»

Responsable musical de la Télévision Suisse allemande, Armin Brunner a produit depuis 1979 un nombre impressionnant de versions cinématographiques d'œuvres musicales, de Bach à Kagel, souvent en collaboration avec le metteur en scène Adrian Marthaler. Ces films, parfois grinçants, amusants, et toujours spirituels, obtiennent des prix dans le monde entier, mais franchissent peu le Röstigraben...

Les expériences ainsi acquises sont à la base du *Sonoptikum*, manifestation monumentale que Brunner a organisée pendant trois jours dans l'«Alte Oper» de Francfort. «Exécuter un siècle de musique 1890–1990», présenter plus de 170 œuvres en 35 concerts! Impossible de tout entendre, impossible de zapper... Image et musique: Brunner ne voulait pas «illustrer» cet héritage de bonnes, mauvaises et très mauvaises musiques, mais il a tiré de ses expériences le principe du collage. «Programmes montés», pourrait-on dire en paraphrasant Satie. Une œuvre n'était jamais présentée isolée, mais était mise en rapport avec d'autres de ses contemporaines. Ainsi, construire un programme devenait un acte créateur, et nos responsables de concerts d'abonnement auraient pu y trouver un remède à leur manque d'imagination! Quoique, pour être créatif, il faille disposer de larges connaissances et d'une intelligence aussi productive que provocante...

Exemple: les trois parties du *Sacre du printemps* de Stravinsky formaient les piliers du programme «Comment sonait le monde le 29 mai 1913?». Entre ces trois piliers, des œuvres de Schönberg, Reger, Ravel, Debussy et Strauss, ainsi que des extraits de musique à succès, des images d'époque projetées sur écran, des commentaires parlés, des événements historiques issus de la grande et de la petite histoire. Un tel montage souligne le peu de rapports entre histoire et histoire musicale, mais il écrase surtout très facilement les œuvres mineures! Pauvre *Rhapsody in Blue*, pauvres valse de *Chevalier à la rose*...

A ces coupes «horizontales» (le monde en 1913, 1928, 1969) correspondaient des coupes «verticales»: «Le Siècle du piano», par exemple, qui passait de Debussy via Scriabine et Messiaen aux *Etudes* de Ligeti. «Le Siècle de la guitare», du saxophone, du clavecin, de la percussion ou du violoncelle.

Le *Sonoptikum* d'Armin Brunner a posé des questions et a mis en question. Com-

ment être auditeur dans un monde qui vous livre toutes les musiques par le même bouton interposé? Finalement, cette exposition monumentale donnait raison à Pierre Boulez, qui termine son livre récent (*Jalons*, Paris 1989) par un plaidoyer pour l'oubli: «La mémoire ou l'amnésie? Ni l'une, ni l'autre, mais une mémoire incernable, mémoire déformante, infidèle, qui retient de la source ce qui est directement utile et périssable.»

Un siècle de musique, de 1890 à 1990? L'historien, lui, n'a pas le droit de rien oublier. Mais la femme et l'homme d'aujourd'hui sont priés de le faire. Pour pouvoir vivre leur présent.

Jürg Stenzl

Parallèles et convergences

Genève: *Extasis 90*
Strasbourg: *Musica*

Dès l'an prochain, *Extasis* invite les Genevois à goûter les musiques d'aujourd'hui au printemps. Les trois premières éditions automnales n'ont pas réussi à rassembler la cité du bout du Léman, et l'on espère un regain d'affluence à une période traditionnellement moins festivalière.

Extasis 90, qui s'achevait le 14 octobre par un concert entièrement consacré à Holliger, marque en effet un tournant, et ceci à plus d'un titre. Comme *Musica* à Strasbourg, *Extasis* s'appuie davantage que par le passé sur des interprètes locaux. De même que les Percussions de Strasbourg, l'Orchestre Symphonique du Rhin-Mulhouse et l'Orchestre Symphonique de Strasbourg constituent des piliers du côté alsacien, l'Ensemble Contrechamps et le Collegium Academicum soutiennent désormais l'activité du festival sur place. Que ce soit dans la superbe intégrale des *Sequenze* de Berio, donnée au Conservatoire par les musiciens de Contrechamps, ou lors de la soirée consacrée à Maurice Ohana à la radio, cette option se justifie comme garantie d'insertion dans la ville.

Nouveau également, l'accent mis sur les concerts-portraits. Traverser le répertoire dans la diversité nous est devenu tellement habituel que la soudaine concentration sur une trajectoire personnelle se révèle privilégiée, cumulant l'intérêt de la rétrospective et de l'approfondissement d'un geste artistique. *Musica* en est coutumier et invitait cette année Franco Donatoni pour un superbe hommage. Avec l'Orchestre Symphonique de la RAI de Turin, mis à rude contribution par l'écriture complexe du maître italien, Sarah Leonard, soprano colorature émouvante et talentueuse, donnait à cette soirée une formidable intensité. A Genève, il y a deux ans, Scelsi a été honoré... devant une salle quasi-vide. Maurice Ohana et Heinz

Holliger ont eu plus de succès cette saison!

Si Strasbourg a réussi le coup de maître de passer commande à la fois à Georges Aperghis, Ghédalia Tazartès, Gérard Pesson, Luc Ferrari et Denis Cohen pour faire un gros-plan sur les dernières avancées du théâtre musical, Genève a fait quelques pas dans la même direction en invitant Mixt Media, de Bâle, et en programmant quelques bonnes références dans ce domaine, dont le fameux *Theater Piece* de Cage, précurseur entre tous.

Si *Musica* reste sans conteste le plus éclectique des festivals, préférant offrir deux spectacles courts chaque jour (comprenant du jazz, de la recherche musicale, de la musique de salon, de la chorégraphie...), *Extasis* en reste à la copieuse ration quotidienne. Mais la différence essentielle entre ces deux manifestations, dont on vient de constater par ailleurs qu'elles se ressemblent sous certains angles, réside dans leurs futurs respectifs.

Amputé d'une grande partie de son budget par la Ville de Genève en plein désarroi financier, *Extasis* a dû supprimer à la dernière minute une partie de sa programmation et bricoler des solutions de rechange à la sauvette. Naturellement, la cohérence en a souffert. Mais la publicité aussi a été victime de ces coupes sombres. On peut dire qu'*Extasis* aura été, cette année, particulièrement discret... Là où *Musica* prospère et rassemble, *Extasis* survit. A Strasbourg, on a le sentiment que tout ou presque tourne autour de *Musica* durant deux semaines. L'Etat, la ville et les partenaires paraissent déterminés et solidaires du projet artistique, impliqués dans sa réussite. A Genève, en revanche, c'est la valse-hésitation; pas seulement des subventions, mais aussi pour la place reconnue à la manifestation! Les diverses institutions culturelles, exception faite de celles qui accordent déjà une large place au 20e siècle, rares et relativement marginales, continuent comme si de rien n'était de vivre au rythme de leurs propres saisons. Pour elles, le festival est un ajout et certainement pas un atout. Quand Strasbourg respire au rythme de *Musica*, Genève se contente d'observer d'un œil froid les bulletins de santé de son malade. Il faudra pourtant bien que celui-ci crève ou vive, car vivoter ainsi est un pur non-sens!

Isabelle Mili

Dal degrado ambientale alla progressiva sfigurazione

Settimane musicali di Ascona:
«*Lamento dell'acqua*» di Paul Glass

Lamento dell'acqua è il titolo programmatico della composizione di Paul Glass* scritta e presentata in prima esecuzione per incarico delle Settimane Musicali di Ascona. Il concerto ha avuto

luogo venerdì 5 ottobre 1990 nella stupenda Chiesa di San Francesco a Locarno davanti ad un attento pubblico di appassionati, venuti ad ascoltare l'ultimo lavoro di un compositore che – risiedendo ormai da più anni nel nostro paese e svolgendo la sua attività di insegnante di teoria e composizione all'Accademia di Musica della Svizzera Italiana – ha saputo creare attorno a sé una folta schiera di interessati. In poco più di un anno e mezzo Paul Glass ha presentato tre prime assolute di sue opere: il *Quartetto I* per archi commissionato ed eseguito l'anno scorso per l'associazione Musica nel Mendrisiotto ed affidato al prestigioso Quartetto Erato; la Cantata *Pianto della Madonna*, su testo di Jacopone da Todi, eseguita dai Solisti, Coro e Orchestra della RTSI nell'ambito dei Vespérali nella Cattedrale di Lugano di quest'anno; da ultimo questo *Lamento dell'acqua*. La relativa facilità con la quale il pubblico sembra avvicinarsi ed entrare nella musica di questo compositore, la recezione istintiva di chi anche non è propriamente competente e d'altra parte la precisione di scrittura di Glass, la sua ragionata e particolareggiata ricerca di comporre entro una visione culturale ampia e logica, a volte difficile, tutto ciò ci pone davanti ad una personalità musicale complessa e allo stesso tempo fortemente comunicativa, umanamente solidale. Una critica formale e strettamente legata a problematiche compositive non può che tracciare il quadro intellettuale delle composizioni di Glass, arrischiando di offuscare la componente poetica-emotiva della sua opera, quella che scaturisce dall'impatto d'ascolto e che crea il vero quadro emotivo della musica di Glass, un compositore che – non dimentichiamo – ha alle sue spalle una lunga pratica di produzione sonora prima come musicista Jazz, poi come compositore di musiche da film e per la televisione. Abbiamo perciò incontrato il compositore nella sua casa a Carona: parti dell'intervista verranno inglobate a cornice di questo articolo.

Dal 1983 Paul Glass utilizza quale metodo compositivo di base quello che egli stesso definisce diatonico-dodecafonico. Verificato con l'aiuto dell'ordinatore da Denis Baggi il metodo – la cui paternità resta però di Paul Glass – è stato così spiegato: «È basato sul fatto che è possibile concatenare dodici scale diatoniche in modo che le note risultanti appartengano allo stesso tempo esattamente a sette serie dodecafoniche. In tal modo il compositore dispone di una struttura quasi tonale, o diatonica che tuttavia soggiace alle regole della dodecafonia, grazie alla quale modulazioni lontane vengono rese scorrevoli e naturali» (Baggi). L'ampia libertà di passare da strutture armoniche o melodiche, tonali o rispettivamente diatoniche, che creano momenti distensivi, a strutture fortemente dissonanti o cromatiche tipiche di una tensione psicologica ed emotiva, fanno di questo metodo per Paul Glass un punto di arrivo nella sua ricerca compositiva:

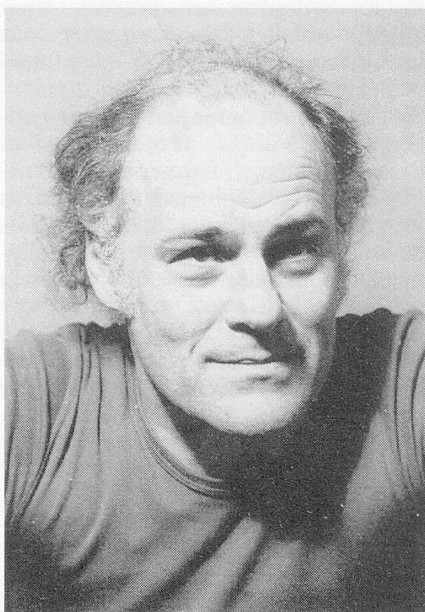
«Può darsi che la scoperta di questo nuovo linguaggio abbia aperto nuovi orizzonti. Con la musica avanguardistica – si sa – il compositore ha perso il contatto con il suo pubblico, spesso ritenuto a torto incapace di comprendere. Ne è scaturito un atteggiamento di emarginazione da parte del compositore, un rivolgersi sempre più a chi è esperto e specificatamente competente. La musica stessa è divenuta sempre più "esperta" e perciò incapace di dare, di trasmettere qualcosa all'ascoltatore medio, se non la noia. Ho sempre pensato che invece una musica diatonica potesse essere sempre attuale, sempre presente. C'è qualcosa di emotivo nella musica diatonica che corrisponde fra l'altro alla natura stessa degli armonici. Tutte le combinazioni non diatoniche sono lontane da ciò che si può muovere all'interno del corpo, non solo dall'idee, dai pensieri. Per questo motivo per molti anni ho pensato a quale sarebbe potuta essere la soluzione più giusta. Nella mia lunga pratica di musica da film ho spesso dovuto far uso di musica anche molto più sperimentale di quella che si faceva nelle sale da concerto, e tutto ciò per ottenere un effetto drammatico. Ricordo in particolare un film nel quale ho dovuto descrivere la nascita di una diavola (era il primo film di Nastassja Kinski). Una situazione spaventosa, anche ridicola se si vuole, ma non per un musicista: ci si può immaginare cosa sono riuscito a sperimentare con l'orchestra e il coro!

D'altra parte sempre in un film se c'è da rappresentare una mamma con suo figlio non si può far uso di semitoni: questi non esprimono in questo contesto la natura umana, questi esprimono tutta una dimensione diversa della natura umana come le aberrazioni, i problemi psichiatrici, non la natura positiva dell'uomo. Per questa occorre un linguaggio diatonico, più naturale, più vicino alla vera essenza dell'uomo.

Anche nella Cantata Pianto della Madonna vi sono momenti di quasi disordine musicale, dove tutta l'orchestra è al massimo delle sue possibilità sonore (testo: "Gridando per il sangue del Cristo") e momenti teneri dove il dolore della Madonna per questo figlio senza peccato non possono essere espressi con semitoni, dissonanze o suoni non piacevoli. Nella musica occorre sia il piacere che il dispiacere, il gradevole e il "brutto". La musica deve essere in grado di esprimere il misto delle emozioni umane anche nei casi in cui questa non sia strettamente legata ad una storia, ad una trama. *Lamento dell'acqua* è il primo pezzo programmatico che abbia mai composto.»

Lo stesso principio di tensione e distensione musicale è riscontrabile in questo ultimo lavoro di Paul Glass: alla limpidezza armonica e melodica del tema iniziale formato su costruzioni sonore «natural» (quarte e quinte in prevalenza) si contrappongono le 10 variazioni nelle quali il compositore inserisce sulle strutture portanti del tema sempre più elementi musicali di «disturbo», o

meglio di intensificazione drammatica. L'addensarsi di suoni – in contrasto con gli episodi tematici iniziali di lunghi accordi tenuti che starebbero a significare la chiara e serena condizione naturale dell'acqua – tocca momenti di controllato ed estremo intensificarsi di voci, con episodi che culminano in contrappunti fin a 40 voci. Ancora una volta il largo e importante uso delle percussioni capaci di sottolineare con effetti magistrali l'aberrante limite della situazione sonora. Continui i cambiamenti di registro, l'intercalare a densi e stridenti passaggi nuovi momenti più trasparenti, dove motivi semplici e «natural» – elaborati mediante tipiche trasformazioni ed intensificazione di intervalli – aiutano a ritrovare per un momento la dimensione iniziale del tema a sostegno



Paul Glass

dell'intenzione originale di presentare all'ascoltatore una forma del tutto particolare di tema e variazioni. Lo spettacolare impatto sonoro, la precisa ed essenziale costruzione timbrica, la costruzione contrappuntistica, i continui contrasti di carattere, le colte elaborazioni ritmiche non devono infatti distogliere l'ascoltatore da quello che è l'intenzione primaria del compositore: il presentare una forma classica – tema e variazioni – sotto un aspetto che definiremmo degradante. Non più l'elaborazione e l'arricchimento di un tema mediante la variazione, ma lo sfigurare e il distruggere dello stesso mediante suoni e procedimenti musicali che lo allontanano dalla sua condizione ideale e naturale. Non più il voler metter gradatamente in luce gli aspetti positivi dell'idea musicale originale, ma il tentare di corrompere l'equilibrio iniziale del tema attraverso la messa in evidenza di tutto ciò che vi è di più negativo, di più sconvolgente nella musica. Solo nell'epilogo vi è un breve momento di ritorno allo stato iniziale di trasparenza, una speranza per una possibile prospettiva di rigenerazione.

Se l'efficacia generale del messaggio musicale del *Lamento* è intuibile e fruibile già al primo ascolto, la comprensione formale e compositiva del tema e variazioni abbisogna sicuramente di una più «esperta» volontà di analisi. La stessa chiave di lettura data dal compositore all'interno del programma del concerto del 5 ottobre – quella che definiremmo «ecologica» – pone l'ascoltatore davanti ad aspettative troppo povere e banali, che solo l'ascolto della composizione riesce a ridimensionare. Glass infatti ci presenta il suo lavoro quale «metafora della condizione di natura, del fiume come poteva essere visto da un compositore come Schumann (terza Sinfonia)». La graduale «distruzione» del tema iniziale – l'inverso della concezione classica di tema e variazioni – non sarebbe altro che la rappresentazione musicale del processo di degenerazione subito da acque e laghi «a causa dei comportamenti collettivi e individuali». Un'affermazione che può dar adito a false immagini: non si tratta per Glass infatti di presentare un tema «bello» e di distruggerlo banalmente rendendolo brutto! Per chi si potesse all'ascolto della composizione con la certezza di ritrovarsi di fronte ad una stupenda melodia tematica, capirebbe che con «tema semplice, chiaro, e pulito» Glass intende qualcosa di più complesso sia dal punto di vista armonico che melodico. Le cellule sonore di base sono soprattutto «natural», secondo la natura stessa del suono: rappresentano perciò lo stato umano ideale, quello positivo. Le variazioni non sono altro che una intensificazione drammatica di questo stato di trasparenza totale, i semitoni e le dissonanze rappresentano l'inevitabile (ma forse ancora controllabile) processo di aberrazione umana, processo che trascina con sé anche la natura... Una visione «ecologica» quella di Glass che è servita da punto di partenza; un'idea che ha però trovato una realizzazione sonora tutta sua in un contesto musicale più ampio e specifico.

L'orchestra della Radiotelevisione della Svizzera Italiana diretta da Marc Andrae ha saputo dare un'interpretazione del tutto convincente di questo *Lamento dell'acqua*, riscuotendo un vivo successo.

Anna Rossi

* Nato a Los Angeles nel 1934 e diplomatosi alla University of Southern California, Paul Glass ha studiato con Boris Blacher, con lo Svizzero Ingolf Dahl e Hugo Friedhofer. Numerosi soggiorni di studio lo hanno portato a Roma con Goffredo Petrassi, all'Università di Princeton con Roger Sessions, a Varsavia con Witold Lutoslawski. Dopo il suo ritorno negli Stati Uniti nel 1962 e il suo soggiorno in Inghilterra per il film di Otto Preminger *Bunny Lake is missing*, Glass si è recato in Francia dove è rimasto per quattro anni studiando le opere di Webern. Rientrato in America dove ha scritto tra l'altro musiche per la televisione, Paul Glass si è trasferito a partire dal 1973 in Svizzera. Risiede a Carona.

Composizioni: per strumenti solisti, per formazioni cameristiche (quartetti, quintetti, ecc.) composizioni corali, Suite per orchestra, Sinfonie, Concerti per strumento solista ed orchestra, *Pianto della Madonna* per soprano, baritono, coro misto ed orchestra, musiche da film e per la televisione.

Alte Musik mit Käser + Stahl und Cage + Kagel

Grüningen / Winterthur / Zürich: Konzerte mit Renaissance-Instrumenten

Die Musik des späten Mittelalters und der frühen Renaissance übte auf viele Komponisten unseres Jahrhunderts immer wieder einen auffälligen Reiz aus. Obgleich diese Musik in einer politisch und kulturell völlig anderen Zeit komponiert wurde, entstand sie doch auch unter in vielerlei Hinsicht ähnlichen musiksoziologischen Prämissen wie die Musik des 20. Jahrhunderts: Es war keine Musik des Volkes, sie wurde von einer Elite für eine Elite komponiert und gespielt. Schon von den äusseren Produktionsbedingungen her war es keine mehrheitsfähige Musik, sie wurde noch handschriftlich tradiert, ähnlich wie heute, wo das faksimilierte Manuskript in aller Regel wieder Basis der Musikpraxis ist, und die Komponisten sich nebenher fast alle auch als Kalligraphen betätigen.

Zugleich war es auch eine Zeit, in der sich die Musik funktionell und stilistisch aus den allgegenwärtigen Fängen der römischen Kirche befreit hatte, ohne bereits in die bald ebenso gegenwärtigen Fänge des Musikmarktes geraten zu sein, der mit dem Notendruck entstand und dem hochdifferenzierten Chanson von Dufay und Ockeghem schon einige Jahrzehnte später den Garaus machte. In dieser Zwischensituation wurde eine einzigartige musikalische Freiheit möglich, die sich vor allem bei Guillaume Dufay auf allen Ebenen der musikalischen Textur beobachten lässt: zum Beispiel im Wort-Ton-Verhältnis, wo keiner den Diener des andern spielen muss, oder in der Satztechnik, die die elaborierten mittelalterlichen Regeln bereits abstösst, ohne schon der funktionellen Tonartenmanufaktur unterworfen zu sein.

Diese Zwischenstation hat manche Verwandtschaft mit der gegenwärtigen Lage der Neuen Musik, die neben allen stilistischen Leitplanken in den letzten Jahren auch noch den Glauben verloren hat, dass sie trotz ihrer Isolation eigentlich doch die einzig wichtige, richtige und wahre musikalische Äusserung zur Zeit darstelle. Die musikalische Freiheit, die in solch «bescheidenen» Verhältnissen möglich wird, haben die beiden Zürcher Komponisten *Mischa Käser* und *Andreas Stahl* in einem klug komponierten Konzertprogramm hörbar gemacht. Sie kombinierten Musik des Spätmittelalters und der Renaissance mit eigenen Werken und mit zwei Kompositionen von Cage + Kagel. Vor allem im ersten Konzertteil gingen diese Bezüge weit über das Klischee hinaus, dass Neue und Alte Musik aufgrund ihrer Exotik irgendwie etwas miteinander zu tun haben könnten. In seinem Werk «Musik zu Dufay» für *Altus*, *Blockflöte*, *Viola da Gamba*, *Cembalo* und *Laute* arbeitet sich Mischa Käser am Dufay-Stil förmlich ab und dringt ganz in die Gedankenwelt dieser Musik

ein. Im ersten und mit Abstand längsten Teil seines dreiteiligen Stückes («Details aus der Nähe betrachtet») tastet er die Klangmöglichkeiten der Instrumente aus und erprobt an der Grenze der Hörbarkeit stilistische Verfahrensweisen dieser Musik. Nach dieser langen Beobachtungszeit des Klangs wird im dritten Teil («Aus der Ferne betrachtet») die – langsame und sehr vorsichtige – Nachzeichnung des Dufay-Stils möglich. Würde man diesen Schlussteil isoliert hören, wirkte dies wie eine grossflächige Stilkopie; nach der langen Erprobungsphase erhält der Schluss aber den Charakter einer abstrakten, gleichsam aufs Skelett reduzierten Nachzeichnung, die gerade das exotische Kostüm, in dem die Renaissance-Musik heute häufig angeboten wird, radikal überwindet und abstösst. Es verhält sich nun aber gerade nicht so – wie es diese verkürzende Darstellung nahelegt –, dass Mischa Käser bei der Renaissance jene Einheit für seine Musik holt, die aus dem musikalischen Material von heute nicht mehr gewonnen werden kann. Mit dem Mittelteil, der ein kurzes fröhliches «Scherzo» ist, trennt er die Einheit auf; diese gewissermassen oberflächliche Musik bildet den Kontrapunkt zu dem leisen, vorsichtigen und feingliedrigen Beginn und zum transzendierenden, fast bis zur Heiligkeit aufgeladenen Schluss.

Das Gelingen des Konzerts hing wesentlich mit dem *Altus Luis Alves da Silva* zusammen, den man schon jetzt zu den besten Sängern dieses Stimmregisters zählen kann: er singt bis in die hohen Lagen intonationsrein und frei von dem bei Falsettisten so häufigen Pressen. Und während auch bei hochbezahlten Countertenors sich die Stimme in viele Register mit zunehmenden Rauschgraden von Heiserkeit zergliedert, verfügt da Silva über eine einheitlich saubere und reine Stimme. Auch die technisch viel schwierigeren neuen Partituren meisterte er mit Bravour. Vor allem bei den *Zwei Sonetten von W. Shakespeare für Altus*, *3 Blockflöten und Schlagzeug* von Andreas Stahl war die Vielseitigkeit dieses Sängers sehr gut zu hören.

Dass mich diese beiden Sonette trotzdem nicht so überzeugten wie Käfers Komposition, lag für mich nicht sosehr am Metier des Komponisten, als vielmehr an der viel schwierigeren Aufgabe, die er sich stellte: Andreas Stahl vertonte – ähnlich wie Mischa Käser – mit einem Rückbezug ins englische 16. Jahrhundert Texte, die in sich schon aus lauter Spannungen bestehen und in durchaus widersprüchlicher Art Rollenprosa, Lehrgedicht und grosse Lyrik in einem darstellen. Nicht einmal Stefan Georges stark ausglättende Übersetzung der Sonette, die Stahl als Grundlage für die Hauptversion wählte (die Partitur sieht auch eine englische Version vor), konnte diese Zerrissenheit der Sonette auflösen. Stahl griff bei der Vertonung dieser Texte auf jenes Kompositionsverfahren zurück, welches er wahrscheinlich am besten kennt und

beherrscht: auf das Komponieren mit Schichten. Der *Altus* trägt den Text mit grösstmöglicher Textverständlichkeit vor, – in einer Art freiem Rezitativ, das zwar nicht bestrebt ist, auf jeder Silbe klangzumalen, aber das doch recht genau die Struktur des jeweiligen Verses bezeichnet. Wie im Renaissance-Madrigal spielen die drei Blockflötisten dazu eine ziemlich unabhängige «Begleitung», die mal streng polyphon, mal aber auch homophon gesetzt ist, deren formbestimmende Funktion aber nie in Frage steht. Wie ein «Kommentar aus unserer Zeit» wirkt daneben der Schlagzeugpart, der diese schöne Einheit stört und einen als Hörer in der Zufälligkeit seines Stattfindens zuweilen auch belästigt. Dieser Schlagzeugpart bezieht sich im ersten Sonett in seiner Struktur auf ein anderes Shakespeare-Sonett. Mit dieser Technik der «Mehrtextigkeit» und der gezielten Nicht-Synchronität, die sich übrigens – hier ist Stahl wirklich Meister seines Fachs – dem Hörer sofort vermittelt, hat der Komponist zwar das Widerspenstige der Shakespeare-Sonette durchaus verstanden. Nur handelt es sich bei Shakespeare immer um eine durchaus bestimmte, bis ins kleinste kalkulierte Widerspenstigkeit und keineswegs um ein Nebeneinander von Bewegungen, die wenig miteinander zu tun haben. Stahls Vertonung wird gerade bei schwierigen Textstellen unbestimmt und vage. Sie greift abwechselungsweise zum Mittel der Überinformation und zu jenem der Leerstelle, der bewussten Auslassung. Solche Verfahrensweisen gehören gerade bei Vertonungen sogenannter einfacher Texte zum Repertoire jeder grossen Vertonung, bei Mozart ebenso wie bei Mahler und Kagel. Bei einer komprimierten Lyrik aber vereinfacht eine solche Vertonung die Verhältnisse und öffnet, wo es nichts zu öffnen gibt. Damit verstärkt Stahl ein Problem, das jeder grosse Schauspieler beim Vortragen komplexer Lyrik kennt, dass ihm die geschriebenen Texte auf seiner professionellen Zunge so leicht zu Banalitäten zergehen.

Der Schlagzeugpart des ersten Sonetts ist – wie gesagt – eine perkussive «Vertonung» eines anderen Sonetts. Gerade bei diesem gleichsam «stummen» Vertonungsverfahren zeigt sich für mich die Schwierigkeit dieses Werkes am deutlichsten. In diesem Sonett wettet der implizite Autor des Gedichtes, der mit dem empirischen Autor – weiss Gott – fast gar nichts zu tun hat, gegen die Sexualität mit ihrer unersättlichen Gier und Gefrässigkeit. Wie bei jeder grossen Inquisitionsliteratur wird dabei in der Verdammnis der Lust auch ein offenes Loblied auf sie angestimmt. Mit den quasi «sprechenden» Bewegungen im Schlagzeug wird diese Dialektik aber ausgelöscht; man kann sich zwar dabei irgendeinen Text imaginieren, aber mehr in der Richtung einer unbestimmten Analogie, die dem Konzerthörer, der das Sonett auf dem Programm abgedruckt hatte, nur ganz allgemein die «tiefe» und «unbewusste»

Kraft der Sexualität vermittelt. Wie gesagt, für mich ist Andreas Stahl vor allem an der schwierigen – vielleicht auch nicht lösbaren – Aufgabe gescheitert, zu diesen Texten musikalisch etwas sagen zu wollen. Er steht übrigens in solchem Scheitern – wenn es denn überhaupt eines ist! – in unserem Jahrhundert in einer durchaus langen Tradition von Komponisten, die entweder zu selbstkritisch sind, um selber zu texten, oder die literarisch zu gebildet sind, um sich mit einfachen bzw. mit nicht selbst schon überschüssigen Texten zufrieden zu geben.

Erstaunlich war für mich an dieser Veranstaltung die Erfahrung, dass die Altväter Cage + Kagel neben den Werken der beiden jungen Schweizer Komponisten eigentlich wenig bis nichts zum Thema des Konzertes beizutragen vermochten. *Variation II* von John Cage verhält sich ohnehin neutral gegenüber dem Instrumentarium; es stellte sich also bloss die Frage, ob denn dieses Konzeptstück in einer Version für alte Instrumente einen ebenso ratlos zurücklässt wie bei einer Version für ein modernes Instrumentarium – es tut es! Auch Mauricio Kagels *Musik für Renaissance-Instrumente*, die einmal geradezu als Renner Neuer Musik galt, hat gealtert. Neben der intensiven Beschäftigung mit der Struktur der Renaissance-Musik, die sich in den Kompositionen von Käser + Stahl niederschlägt, wirkt Kagels Verfahren geradezu «kolonialistisch», weil er diese Instrumente gleich behandelt wie moderne Instrumente und sich für ihre Geschichte und Herkunft überhaupt nicht zu interessieren scheint. Weiteste Teile sind als Anweisungsnotation komponiert, wo nicht der Klang, sondern die Aktivität des Interpretieren fixiert wird. Das mag in der damaligen Zeit neu gewesen sein, mit Renaissance-Instrumenten hat das aber nichts zu tun und mit der Musik jener Zeit schon gar nichts.

An solchen Konfrontationen zeigt sich, wie sehr die Zeit – der man in der Neuen Musik immer wieder das Stehenbleiben vorhält – sich doch geändert hat.

Roman Brotbeck

Die Kommunikation der Engel?

Luzern: Erste Internationale Tagung für Improvisation

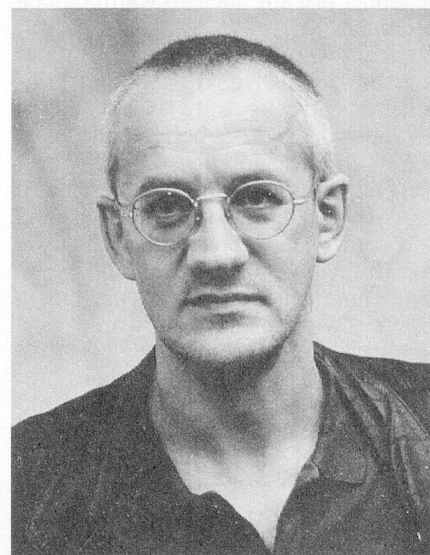
Nur die Engel könnten ohne Kommunikationsmittel, ohne Sprache, ohne Übereinkunft miteinander kommunizieren, schrieb Olivier Messiaen einmal. Es nähme ihn wunder, was diese Himmelswesen sich denn da noch zu sagen hätten, ausser reines Dasein.

Manchmal fühlte ich mich bei der ersten Internationalen Tagung für Improvisation an dieses Notat erinnert, denn hinter all dem, was da über «freie musikalische Improvisation» (das eine Thema der Tagung) und Improvisation allgemein gesagt wurde, schwebte etwas wenn nicht Göttliches, so doch Angelisches mit: Musik als reines Tönen, als Interaktion ohne Absprache, als «Jetzt!», als Dasein. Es erstaunte nicht, dass manche den Eindruck hatten, man hege hier Heilserwartungen mit der freien Musik, und in manchen Referaten und Seminaren tauchte gelegentlich auch der Gedanke auf, es könnte manches besser sein, würde man nur mehr improvisieren, oder: Ohne Improvisation sei die Zukunft nicht zu bewältigen. Damit ist auch schon das zweite Thema der Tagung angesprochen: «Improvisieren als Haltung», mithin als Lebenshaltung.

Geplant wurde die Tagung von der Musiker Kooperative Schweiz (MKS) und da vor allem von Walter Fährndrich, Peter K Frey und Christoph Baumann, sowie vom Konservatorium Luzern und dessen Direktor Thuring Bräm. Bei der Organisation half entscheidend Maria Zehnder von Agency Inter Media. Und das Ganze ging denn vom 1. bis 6. Oktober in den Räumen des Konservatoriums (Seminare, Workshops) und in der Aula der Kantonsschule Luzern (Referate, Konzerte) ziemlich reibungslos und mit einer recht grossen und konstanten Besucherschar über die Bühne. Die Gewichte zwischen Theorie und Praxis waren gut verteilt, wenn sich auch manche etwas mehr Musizieren gewünscht hätten und wenn vielleicht auch die Verbindung von beidem gelegentlich fehlte – man kann sich fragen, ob sie überhaupt notwendig ist. Improvisation ist ein Freiraum, aus dem unter anderem Musik entsteht, und manchmal hatte man den Eindruck, dass schon der übergrosse Wunsch nach Freiheit diesen Raum gefährdete. Ein entscheidendes Stichwort dazu ist «non-idiomatisch», wie es etwa der englische Gitarrist Derek Bailey in seinem Buch «Improvisation – Kunst ohne Werk» (Wolke Verlag Hofheim 1987) für die freie Improvisation beschrieb: «Ich verwende die Termini «idiomatisch» und «non-idiomatisch», um die beiden Hauptformen der Improvisation zu bezeichnen. Idiomatische Improvisation, die weitaus häufigere, bezieht sich in erster Linie auf den Ausdruck eines bestimmten Idioms – wie Jazz, Flamenco oder Barock – und schöpft ihre Identität und ihre Anregungen aus diesem Idiom. Die non-idiomatische Improvisation verfolgt andere Interessen und tritt gewöhnlich als sogenannte «freie Improvisation» auf» (S. 11).

Radikal versucht das *Trio Adesso* (Walter Fährndrich, Viola und Stimme; Peter K Frey, Bass und Stimme; Hansjürgen Wäldele, Oboe) diese non-idiomatische Musik umzusetzen. Das Programm lautet: «Unsere Musizierform ist die freie Improvisation, – musikalische Improvisationen ohne jedes vorge-

fasste Konzept. Keiner von uns weiss zu Beginn eines Stückes, wie dieses geartet sein wird und wie lange es dauert. Dabei durchdringen sich Aktionen und Reaktionen aus der momentanen Situation heraus einerseits und kurzfristige Pläne der einzelnen Musiker andererseits. Alles, was hörenderweise aufgenommen werden kann, lässt sich musikalisch organisieren. ... Stilistisch haben wir uns keine Grenzen gesetzt: solche ergeben sich allein durch die Zusammensetzung der Gruppe und die musikalische Herkunft der einzelnen Musiker. Die klangliche Spannweite unserer Stücke kann sehr gross sein – nebst herkömmlichen verwenden wir auch stark erweiterte und «verfremdete» Spielweisen unserer Instrumente. Ton und Geräusch sind gleichberechtigt.» Also keine fixen Formen und keine festgeschriebenen Tonalitäten: keine Sonatensätze und keine Zwölftonreihe, kein Blues-Schema und keine ABA-Songs, aber auch keine seriellen Formabläufe. Freilich wurde bei



Walter Fährndrich

der Tagung (und das ist auch dem «Trio Adesso» klar) immer wieder formuliert, dass es die völlige Loslösung von stilistischen Elementen nicht gibt. Jeder bringt seinen Erfahrungsschatz mit, seine Fähigkeiten im Reagieren auf dem Instrument, in der Vorstellungskraft. Aber gerade das Interaktive, das Gespräch zwischen mehreren Musikern, ist das Spannende. Es unterscheidet die «freie Improvisation», wie sie sich, in dieser Hinsicht aus dem Jazz hervorgehend, seit den 60er Jahren etwa entwickelt, von allen anderen Improvisationsformen, welche in der europäischen Kunstmusik – eben meist solistisch – vorkommen. Es ist ein Stück kollektive Arbeit. Die Musiker, so schreibt Alfred Zimmerlin, «nehmen Ordnungen wahr, und zwar subjektiv. Sie reagieren darauf mit ihrer Präsenz, es fliesst Energie zurück zu den Musikerinnen und Musikern, was wiederum deren Wahrnehmung beeinflusst. So entsteht ein hochkomplexes, sozial-musikalisches Beziehungsfeld» (*Tages-Anzeiger* vom 26. September 1990).

Wie frei kann/soll Improvisation sein? Die Frage danach spiegelte sich vor al-

lem in der Diskussion wider, ob denn die Fähigkeit des Improvisierens lehr- und vermittelbar sei. Wenn nun auf einmal in jedem Konservatorium ein Fach «Freie Improvisation» eingeführt und vielleicht gar noch zensiert würde, so kann die Antwort nur «nein» sein. Denn einerseits werden die, die noch nie einen Ton ohne Noten gespielt haben, dadurch wahrscheinlich mehrheitlich völlig überfordert; und andererseits wird denen, die's schon in Ansätzen können, die Spontaneität ausgetrieben (was gelegentlich auch Jazz-Schulen vorgeworfen wird). Man forderte bei der Tagung in der Podiumsdiskussion dieses Themas zu Recht, dass an den Konservatorien und Musikschulen Freiräume für Improvisation geschaffen werden sollen (vier der Schweizer Konservatorien, darunter Luzern, haben das freilich bereits getan); man malte aber – mit weniger Recht – auch den Teufel des «Verpädagogisierens», des «Instrumentalisierens» von Improvisation an die Wand. Mir scheint dies (und das ist meine persönliche Ansicht) wohl auf die Idealform der «freien Improvisation» zuzutreffen, nicht aber auf die «tieferen», gleichsam «unfreien» Stufen des Unterrichts. Wieso sollte man vom Schüler nicht verlangen, dass er das, was er im Instrumentalspiel, in der Harmonielehre, im Kontrapunkt, in der Analyse Neuer Musik, aber auch in der Kammermusik und im Chorsingen lernt, nicht nur in der geschriebenen Musik, sondern auch improvisierend umsetzt? Derlei kann natürlich nur in einem Bereich gefordert werden, der selber eher «unfrei», d.h. an Notation gebunden ist. Ein Musiker, der vom Jazz her zur «freien Improvisation» vorstösst, ist daran gewöhnt, sich freier (über einem harmonischen Schema etwa innerhalb einer bestimmten Tonsprache wie Bebop oder Dixieland) zu bewegen, also etwas Bestehendes zu verändern und kann schliesslich ganz (frei) ohne Bestehendes auskommen. Es war sinnvoll, dass die Tagung in den *Referaten* und *Seminaren* auch darauf hinwies, wo denn sonst so etwas wie Improvisation vorkommen könne. Zum Beispiel in der Malerei, als sich das Malen (wie Felix Thürlemann aus Konstanz zeigte) immer stärker als Prozess eines gelenkten Zufalls (etwa bei Jackson Pollock) ausprägte. Oder in den Medien Radio oder Film, wie Hansjörg Pauli darlegte: Durch die Elektrifizierung und die technische Reproduzierbarkeit ist alle Musik (die freieste wie die fixierteste) verfügbar geworden, und damit ist es auch möglich, etwas in einen völlig anderen Kontext zu versetzen. Wenn Mahlers Adagietto in Viscontis «Tod in Venedig» auftaucht, oder Schuberts Es-dur-Trio in Stanley Kubricks «Barry Lyndon», geschehen Dinge, die zumindest für die Komponisten nicht «vorhersehbar» waren und die den Gehalt der Musik verändern. Helmut Winter aus Zürich suchte in seinem Seminar herauszuarbeiten, wo in der Architektur Improvisation vorkommen könnte: im Prozess des Entwer-

fens, in den Freiräumen, die ein Architekt für die späteren Bewohner schafft, oder im äusseren Erscheinungsbild. Manches vor allem in den letzten beiden Punkten ist, wie Winter aufzeigte, recht heikel, weil die Architekten noch viel zu wenig darüber wissen, wie (sich) Menschen denn später in einem Raum (er)leben könnten. Mancher gute Wille, etwas Demokratisches oder «Freies» in die Architektur einzubringen, erweise sich als geradezu kontraproduktiv. In den übrigen Seminaren beschäftigten sich Vincent Barras mit «La parole impromptue», Hans Wüthrich-Mathez mit «Aspekten der Stimmimprovisation» und Beat Wyss mit Gesetzen der Improvisation aus philosophischer Sicht. Der Zürcher Musikwissenschaftler Ernst Lichtenhahn analysierte in seinem Referat einige Grundzüge im Verhältnis von improvisierter und komponierter / interpretierter Musik um 1800, – wie etwa in der Beethoven-Zeit ein improvisatorisches Element immer stärker als «neue geniale Wendung» in die Komposition einflüsse, und dass andererseits das Interpretieren von Musik, indem es sich ein Werk ganz «zu eigen mache», eine ähnliche Intensität des musikalischen Ausdrucks wie das Improvisieren verlange. Bert Noglik aus Leipzig versuchte, das Selbstverständnis von Improvisatoren anhand von Selbstausagen herauszuschälen, während Klaus-Ernst Behne aus Hannover in einigen vielleicht auf den ersten Blick schematischen, aber doch nützlichen Modellen zeigte, wie Improvisation funktioniert. Gleichzeitig mit den Seminaren, boten die *Workshops* den Musizierfreudigen Gelegenheit zur praktischen Arbeit. Auch da mochten Probleme des Vermittels auftauchen, etwa wenn Derek Bailey seinen Workshop mit den Worten eröffnete: Wenn jemand wolle, so könne man schon über das Musizieren reden, aber eigentlich sei es ihm lieber, es gerade zu tun und darüber nicht viele Worte zu verlieren. Mancher fühlte sich da etwas alleingelassen und fragte sich, warum denn der Workshopleiter überhaupt da war. Gewiss ein Extremfall. – In den sechs Konzerten lernte man dafür sehr verschiedene Arten des freien Improvisierens kennen. Es war leider keines dabei, in dem sich die Workshop-teilnehmer selber mit ihren Fähigkeiten hätten vorstellen können – gewiss ein kleines Manko dieser Tagung. Ein anderer, wohl noch gewichtigerer Makel sei hier erwähnt: Man hatte offenbar im Eifer des Gefechtes schlicht vergessen, eine Frau zu irgendeiner der Veranstaltungen einzuladen. Erst in letzter Minute sprang dann doch noch Tamia im Stimmimprovisationsworkshop für den erkrankten Michel Seigner ein. Es mag sein, dass die Frage, ob eine Frau oder ein Mann einen Workshop leitet oder ein Referat hält, für die «Sache» der Improvisation (wie Walter Fähndrich es sagte) zweitrangig ist; man habe einfach versucht, die besten Leute für die Tagung zu gewinnen. Gleichwohl ist es kein besonderes Zeichen von Sensibilität. Einige Frauen haben denn auch zu

Recht dagegen protestiert. Eine MKS-interne Diskussion darüber ist im Gange und wird wohl auch, etwa im Hinblick auf eine nächste Tagung, fortgesetzt. In den *Konzerten* nun also kontrapunktierten sich die Musiken von insgesamt 25 Männern, d.h. sie kontrapunktierten am Abend auch alles, was den Tag durch gesagt wurde. Das war so spannend, dass man das Qualitätsgefälle zwischen einigen Gruppen vernachlässigen kann. Dass Improvisation eine Interaktion ist und dass sie auch misslingen kann, wurde etwa am ersten Abend bei *La Girafe Bleue* deutlich. Unter diesem Titel trafen drei recht unterschiedliche Trios aufeinander: «Blochbaum» mit Christoph Baumann (Klavier), Urs Blöchliger (Saxophon), und Alfred Zimmerlin (Cello); «Dürst / Käppeli / Koch» mit Thomas Dürst (Kontrabass), Marco Käppeli (Schlagzeug), und Hans Koch (Saxophon, Bassklarinette); sowie «The Immervollensäle» mit Tini Hägler (allerlei Perkussives und anderes), Ruedi Häusermann (Saxophon, Flöte) und Martin Schütz (5saitiges Cello). Alles in allem eine Schar mit einigen der interessantesten Musikern der reichen Schweizer Impro-Szene, verteilt auf drei Seiten des Saals. Die Interaktion funktioniert in diesem Triotrio nach einem vorgefassten und doch nicht engen Konzept, nach dem die Trios mit- und ohneinander spielen, manchmal je im Trio nacheinander, dann zu zweit (a 6) oder zu dritt (a 9). Das Licht dirigiert die Einsätze. Einzelne Musiker dürfen aber auch im Dunkel spielen und, sofern sie's mit ihren Instrumenten können, von einem Trio zum anderen überwechseln. Das ergab spannende Momente. Vor allem konnte man die vielfältigen Spielweisen dieser Musiker und ihre überraschenden Klänge schön verfolgen. Langeweile kam nie auf; nur penetrant war's leider doch, weil gerade von den «Immervollensälen» zuviel Klangrausch im Forte ausging. Da wurden die Ansätze der anderen Trios zu einem ruhigeren oder gar leisen Spiel meist überspielt und wieder aufgeputscht; vor allem die Anregungen der Ecke «Blochbaum» kamen so kaum je durch. Dabei hätte es gerade bei diesem raumbezogenen Konzept wohlgetan, einmal in die Nuancen hineinzuhören. Vielleicht waren darin auch noch die Reste eines alten Antagonismus zu spüren: hier baucherfüllter Free Jazz mit all seinen witzigen Seiten, da avantgardistisches Aushören von Details. Ganz anders, auf Improvisation als «Kunst», wie Fähndrich sagt, ausgerichtet, das Spiel des *Trio Adesso*. Ein kurzer Moment daraus: Einer singt in die Oboe hinein, der er das Blatt rausgezogen hat, was verfremdete Melodien entstehen lässt; ein anderer zieht den Bogen schräg über die Saiten seiner Bratsche, so dass es krächzt; ein dritter zupft einen leicht schief walkenden stereotypen Bass, der hintergründig ironisch wirkt. Das Trio spielt eine spontane und doch genau abgezikelt wirkende Musik: improvisierte Kammermusik fast in der Art eines Streich-

Ein Tabu in der Schweizer Musikgeschichte

Betr.: Diskussion um den Artikel «Heinrich Sutermeister, der 'Neutrale' im NS-Staat» (Nr. 25) an der GV des STV

Am Schluss der Generalversammlung des Tonkünstlervereins in Kreuzlingen, unter «Varia», gaben mehrere Anwesende ihrer tiefen Empörung darüber Ausdruck, dass Christoph Keller, Chefredaktor von *Dissonanz*, einen Artikel von Antje Müller zum 80. Geburtstag von Heinrich Sutermeister veröffentlicht hatte, worin das politische Umfeld des damals 25- bis 35-jährigen Komponisten beschrieben wird. Auch ich bin empört, freilich nicht über den Artikel, sondern darüber, dass Geschehnisse der Jahre 1933–1945 offenbar mit einem Tabu belegt sind, dass man den Mantel des Schweigens darüber auszubreiten hat. «Man soll endlich mit diesen Geschichten aufhören», schallt es weiterherum. Aber wie kann man damit überhaupt aufhören, wenn man vielfach noch gar nicht angefangen hat, diese «Geschichten» aus dunkler Zeit auszu-leuchten? Das ist der Geist der drei Affen: nichts hören, nichts sehen, nichts sagen.

Es geht mir hier nicht darum, in angemessener Selbstgerechtigkeit den damals jungen Musiker moralisch zu verurteilen. Ich habe schon deshalb kein Recht dazu, weil ich mich nie in einer derartigen Situation der Versuchung befunden habe und mich darin bewähren musste. Aber wenn Heinrich Sutermeister auch in Ehren und Würden 80 Jahre alt geworden ist und auf eine glanzvolle Komponistenlaufbahn auch im Nachkriegsdeutschland zurückblicken kann, so ändert das nichts an der Tatsache, dass Deutschland, wo er studierte und einen meteorhaften Aufstieg erlebte, ab 1933 eben Nazideutschland war. Über die barbarischen Zustände im Dritten Reich konnte man als Schweizer, wenn man nur wollte, gut informiert sein. Ich kann das aus eigener Erfahrung bestätigen: im Jahre 1933 war ich 11-jährig. 1935 erschienen Langhoffs «Moorsoldaten», und die Reichskristallnacht von November 1938 fand auch nicht unter Ausschluss der Öffentlichkeit statt. Musik, wie Kunst überhaupt, ist ein gesellschaftliches Phänomen. Deshalb ist die Behauptung, Kunst und Politik hätten nichts miteinander zu tun und dürften nicht miteinander in Verbindung gebracht werden, selber schon Ideologie, also a priori ebenfalls eine politische Stellungnahme: Musik im zeitlosen, ästhetischen Freiraum des Wahren, Guten und Schönen. Ein Auftrag der Deutschen Staatsoper Berlin im Jahre

quartetts. Kenner der E-Avantgarde werden die Klänge kennen. Ich fühlte mich manchmal von fern an die aphoristischen Werke des jungen Webern erinnert. Dieser Eindruck wird dadurch verstärkt, dass auf alles elektronische Beiwerk verzichtet wird. Die Dynamik bewegt sich über weite Strecken in den leiseren Bereichen; die Gesten sind in den beiden Streichern eher kurz. Einzig Hansjürgen Wäldele neigt zu längergezogenen melodieähnlichen Gebilden. Gar keine Powermusik wie bei «La Girafe Bleue»; eigentlich Kunstmusik, sparsam, mit sanft-komischen Elementen, nur gelegentlich ausfällig und in der Gesamtwirkung fast «harmonisch», da die Musiker so selbstverständlich zusammen musizieren. Ein Idealfall von Improvisation vielleicht sogar (Walter Fähndrich spricht von einer Art «Reinheit») und gleichzeitig ein Extremfall. Eine Musik, die die Aufmerksamkeit des Hörers fordert und schärft.

Grellere, heftigere, rauhere Geräusche und Klänge dann beim Trio *Voice Crack*: ein Krachen im Gefüge, für manche ein Krach. Hätte man demonstrieren wollen, dass Improvisation etwas unendlich Vielfältiges ist und dass kaum ein Ensemble dem anderen gleicht, man hätte es nicht besser machen können. Andy Guhl und Norbert Möslang spielten ein völlig ungewohntes Instrumentarium: «geknackte Alltagselektronik». Ich stelle mir vor, dass sie einen Transistorradio aufknacken, um die Abfallteile für ihre Musik zu verwenden. Selten hat man es jedenfalls schon gesehen bzw. gehört, dass durch das An- und Abstellen einer Taschenlampe Klänge «motiviert» werden. Bei Andy Guhl kommt das vor, denn er nimmt Photozellen zur Hilfe ... und derlei mehr. Da erstaunt es auch nicht, dass ein Rasierapparat auftaucht und weiteres Unmusikalisches, das sich kaum mehr beschreiben lässt. Das Trio nimmt offenhörlich den Schrott des Alltags und schafft daraus etwas Neues. Eine Art Noise Music, freilich nicht so, wie man sie von John Zorn her kennt. Das Duo Möslang / Guhl arbeitet schon lange zusammen. Das Ergebnis ist spannend, bizarr, frech (erst recht, wenn der schräge Drum-Computer von Knut Remond hineinfetzt), wenn auch auf die Dauer nicht sehr abwechslungsreich: Ganze Passagen fahren nur noch auf den Mustern des Drumcomputers ab; dann verlieren sich die Geräusche wieder in Knackern. Freie Improvisation ist das gerade auch im Umgang mit dem Abfall: ein Löslösen von unseren eingeschliffenen Hör- und Gebrauchsge-wohnheiten.

Schliesslich das Konzert zweier «Altmeister» der freien Improvisation: *Derek Bailey* (Gitarre) und *Barre Phillips* (Kontrabass). Die beiden Musiker, die in den 60er Jahren zu den Pionieren freier Musik gehörten, spielten nun in ganz unaufdringlicher, legerer, ja fast unverbindlich wirkender Weise sehr fein miteinander. Schon das Miteinander war gar nicht forciert; kein falscher Konsens. Eher die Konversation zweier

einst gewiefter, aber mittlerweile etwas altersweiser Herren. Auch kein übertriebener Kunstanspruch. Philips bringt dabei eher noch die ungewohnten Einfälle ins Gespräch ein. Alfred Zimmerlin schrieb im «Tages-Anzeiger»: «Ich merke, wenn ich beispielsweise einem Musiker wie dem Engländer Derek Bailey zuhöre, dass hier formal etwas sehr anderes passiert, als ich das in meiner näheren Umgebung wahrnehme. Bailey legt so etwas wie ein Materialfeld aus, in dem er gleichsam spazierengeht. Er entdeckt hier ein besonderes Klangobjekt, bleibt stehen, betrachtet es näher, dreht und wendet es, legt es beiseite, sieht sich um und findet ein neues.» Eine Musik, die eigentlich ganz einfach zu verfolgen ist, die's einem aber auch gerade durch diese radikale Einfachheit schwer macht; eine Musik, die weder überzeugen will noch sich verweigert. Ob die Tagung irgendwann fortgesetzt wird, will man erst später entscheiden. Ideen sind freilich schon da, und Themen gäbe es genug: etwa «Improvisation als Therapie», was in den letzten Jahren stark an Bedeutung gewonnen hat, oder «Theater- und Bewegungsimprovisation» oder sogar die Frage, warum gerade jetzt das Thema Improvisation aktuell wird: ob die Improvisation zur Zeit so sehr einem Bedürfnis der Menschen entspricht oder ob sie sich derart auf einem absteigenden Ast befindet, dass sie, die Theoriefeindliche, zum Mittel des Theoretisierens greift. Welche Wirkungen könnte die Tagung haben? Einmal, dass die Schweizer Improvisationsszene, die zu den besten auf der Welt gehört (ja, das ist so, und ausländische Experten bestätigen das: vgl. *Dissonanz* Nr. 22), endlich auch bei uns die nötige Anerkennung findet. Für Luzern und andere kleinere Städte könnte das zum Beispiel heissen: Warum keine Werkstatt für improvisierte Musik (eine WiM wie in Zürich und Bern oder eine Musikwerkstatt wie in Basel) gründen? Zum zweiten, dass die leidigen Grenzen zwischen freiem Jazz und improvisierter E-Avantgarde endlich fallen. Bei der Tagung tritt man nachträglich darüber, ob die freie Improvisation in den 60er Jahren mehr Impulse vom Jazz oder von der Avantgarde erhielt. Natürlich von beiden Seiten, wobei beides lange nebeneinander herlief. Das sollte doch allmählich vorbei sein (ist es aber in den Köpfen und Bäuchen der Musiker noch lange nicht). Solche Differenzierungen setzen das Wort «frei» immer noch in Anführungszeichen.

Schliesslich setzte die Tagung mit der freien Improvisation auch einen Akzent auf eine bestimmte Lebenshaltung: Es wurde spürbar, dass Improvisation nicht die Spinnerei einiger weniger Musiker ist, sondern dass sich dahinter ein Lebensprinzip verbirgt, eine Lebensqualität sogar, die im wachsenden Konsumismus und in zunehmender «Versicherung» wichtiger denn je wird.

Thomas Meyer