

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

Herausgeber: Schweizerischer Tonkünstlerverein

Band: - (1991)

Heft: 27

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](#)

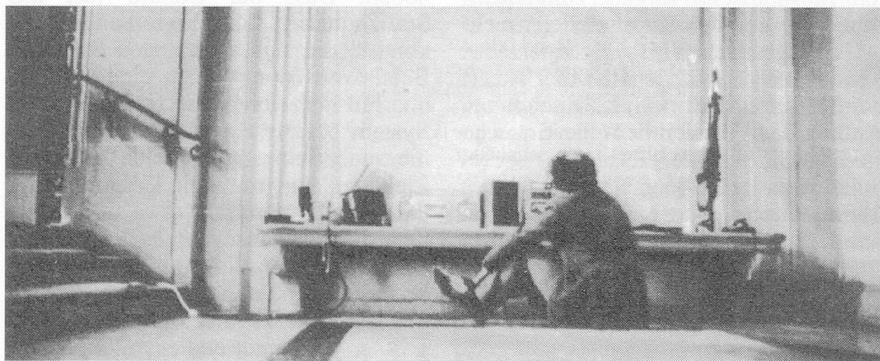
Download PDF: 29.03.2026

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

uns hier.» Und wenn es nur die Geste wäre! Sie ist das einzige konkrete Verbindungsglied in dieser Mesalliance von Ton und Bild. Denn in der Geste treffen sich die im Klang aufgehobene Körperlichkeit der Musik und die Schattenleiber des Films. Der demonstrativ kreisende Bogen in *Prénom Carmen* macht bloss plakativ sichtbar, was ohnehin in den Klängen steckt.

Es sieht ganz danach aus, als mühe sich Godard nicht vergeblich ab. Und dennoch: Was er auch immer versuchen wird an Überlistungen, Vergewaltigungen, Verführungen und Zwangshochzeiten – die Ferne des Klangs im filmi-

bearbeiteten Rohmaterials, zum Schrotthaufen des filmischen Recyclings. Die gleichmacherische Behandlung der Musenschwestern, ihre erzwungene Zusammenlegung in der cinematographischen Kolchose steht – wie könnte es dort auch anders sein – unter dem Zeichen, die Arbeit an und mit ihnen sichtbar zu machen. Das führen die ausgedehnten Beleuchtungsproben in *Alphaville* ebenso unverfroren vor wie die musikalischen Proben in *Soigne ta droite*. Bei Godard muss eben die ganze Kunstfamilie mitanschaffen, und wer sich wehrt, wie das Streichquartett in *Prénom Carmen*, wird vom



Godard hört Beethoven während der Dreharbeiten zu «Prénom Carmen»

© Le Monde de la musique

schen Raum, ihre Fremdheit wird bleiben. Die Musik weht von draussen herein in das filmische Gehäuse wie des Nachbars Radio. Und wenn sie sich auch Mühe gibt, sich auf die Ereignisse dort ernsthaft einzulassen, bleibt immer ein Hauch von Unbeteiligtsein, ja Exotik haften, als wäre sie eine Thai-Tänzerin in einer helvetischen Bierschenke. Schlimmer noch: In *King Lear* klingt es geradezu, als wäre die Musik eingeschlafen unter den Bildern, als ob sie ihren Schatz, wie der Drache in Wagners «Siegfried», auch schnarchend sicher horten kann. Fast bis zum Stillstand hinuntertransponiert, verstärkt sich so noch ihr vorsprachlicher Charakter, was noch dadurch betont wird, dass auch Sprachaufnahmen zu einem in unverständlicher Tiefe raunenden Brei verlangsamt wurden. Nur selten reckt sich der Klang in die Höhe und gewinnt, für kurze Zeit, sprachähnliche Gestalt. So weckt man ihn und damit die Gefühle.

V.

Das eingezäunte Tohowabohu dieser Filme kennt, ähnlich wie der musikalische Serialismus, keine Hierarchie. Zwischen Popmusik und Klassik wird ebenso übergangslos und dramaturgisch unvermittelt hin- und hergeschaltet wie zwischen Tag- und Nachtszenen. Das immer wieder auftauchende Fragment aus der Rheinischen Symphonie von Schumann in *Made in USA* hat eine ähnlich abstrakte zeichnensetzende Funktion wie der gelbe Bademantel in *Le mépris*. Und der auf poetischen Dünger hin durchhackerten Weltliteratur ergeht es in einem Film wie *Nouvelle Vague* ähnlich wie dem klassischen Musikrepertoire in *Détective*: Beide werden zu einer Art Zulieferbetrieb vor-

Meister persönlich eines besseren belehrt: «Die Zeiten sind hart für Frächtchen wie unsereins.» Schon Platon hat in den «Gesetzen» das Komponieren als die Vermischung von allem mit allem als Anarchie gerügt. Doch heute findet man im Lateinwörterbuch für das Wort *composita* die Übersetzung «Geordnete Verhältnisse». Der geschichtliche Doppelsinn des Begriffs «Komponieren» bezeichnet haargenau die Godardsche Methode, sie ist die eines Buchhalters des Chaos. Grundgestalt seiner Montage ist das Fragment. Um die Musik in seine Filme überhaupt integrieren zu können, muss Godard fragmentarische Klangstrukturen aber erst herstellen. Er tut dies entweder gewaltsam durch harte, nicht musikimmanent motivierte Schnitte oder indem er die Musik in jenem Zustand vorführt, wo sie zwangsläufig unvollendet erklingt: bei der Probe. Der eigens für einige Filme komponierten Musik geht es da übrigens nicht viel besser: auch sie wird von der Godardschen Schere wie eine Tonkonserve behandelt. Mit den handlich zerschnittenen Ergebnissen nagelt er dann seine Filme nach eigener Harmonielehre zusammen. Im Altgriechischen bezeichnet das Wort *harmoniai* weniger einen Akkord als jene Klammern, die Schiffsbauer benützten, um die Hölzer zusammenzufügen, aus denen sie ihre Boote bauten. Ähnlich halten bei Godard die Klänge das Strandgut zusammen, das vom unendlichen Ozean des Möglichen ans Land gespült wird. So baut dieser kleine Selbstständige im grossen Filmbetrieb seine cinematographischen Flosse, um damit eben jenen alten Ozean befahren zu können.

Fred van der Kooij

Comptes rendus Berichte

Ligeti égaré dans les scories

Zürich: Tage für neue Musik

«Car je suis persuadé qu'il n'eût été aucunement embarrassé si on lui eût dit de peser dans une balance tout l'air qui est autour de la terre, ou de mesurer toute l'eau qui tombe chaque année sur sa surface, et qui n'eût pensé plus de quatre fois avant de dire combien de lieues le son fait dans une heure, quel temps un rayon de lumière emploie à venir du soleil à nous, combien de toises il y a d'ici à Saturne.» C'est ce qu'écrivait Usbek à Hassein, dans une Lettre persane, en 1716, le 10 de la lune de Chabhan.

Zürich n'est pas Smyrne, certes. Pas plus que Ligeti un efrî. Mais celui-là se pourrait rallier, de par son panchronisme, à Towneley et Hooke, à Gassendi, Mersenne et Huyghens, à Römer et Halley, sûr aussi au laconisme péremptoire de Corto Maltese! Voilà les balises que laissait filer ce compositeur pour que l'on ne marche pas grand'erre, et non le fait, comme le laisse lire le programme, qu'il est peu joué en Suisse. En outre qu'il incarne un paradigme de fidélité, fort de sa reconnaissance générale, n'est pas faire montre d'originalité dans le choix arrêté (mais alors Holliger, mais alors Jarrell?). Ou la bouderie du public fut-elle plutôt due à la carence malencontreuse du moindre fil conducteur, à l'absence d'un thème déterminant un programme précis et cohérent qui seul peut trouver l'adhésion d'un vaste auditoire tout ajourné à ses habitudes? Ou fut-ce la longueur excentrique de certains concerts?

Kunsthaus, 29 novembre

De Tiefer + Tiefer, quintette avec piano (1983) d'Edu Haubensak, brève musique d'ambiance d'une surprenante naïveté, on passait à Terry Riley et son couru *Rainbow in Curved Air*, version revue et horrifiée par Katrina Krinsky, longue musique mignarde pour film série B, aux interminables rêvasseries folklorisantes et implacablement tonales. Suite à ces croque-sols vint l'heureuse création de *L'archer, l'arc, la flèche et le blanc ou L'éloge de l'irritation*, pour petite formation (Ensemble für neue Musik, remarquable de précision pour un texte tout en finesse) et piano. Jacques Demierre, conduit par quelques repères écrits, y improvisa,

chatolements clinquants, regimbait contre l'impavéité de l'ensemble, comme irrité par la sagette, cherchant, au moyen de clusters et accords en chiasme aux captures changeantes, à déchirer une soierie sonore soigneusement ourdie. Cette œuvre lève le problème toujours celé – mais apodictique – de l'improvisation-crédation. Quand Ernest Ansermet, dans un article historique de la «Revue romande» (1919), évoque ces blues que Sydney Bechet «composait sur la clarinette», c'était bien d'improvisation qu'il s'agissait. En fait une structure est là qui, loin de s'enraciner dans le champ homogène dont elle découvre la membrure, ne cesse de déplacer son épure, de migrer en des espaces hétérogènes, de mesurer leur écart comme de démontrer leur similitude, souverainement indifférente aux distinctions convenues et se tenant, par cette voltige, dans le suspens de leur brisure. Ainsi se trouve réalisée, sous l'égide du reformage et par le biais de l'improvisation, la forme achevée de l'œuvre et son mode de production, de sorte que sa «constitution» ne prête plus à aucune équivoque. Sauf peut-être que ce procédé réalise au plus près la vétuste formule d'une sphère dont le centre est partout et la circonférence nulle part. Il n'est d'interne à l'œuvre que le leurre qui l'accrédite, à quoi, également spécieux, tout schéma peut se montrer expédient. L'œuvre n'est pas le masque mortuaire de la conception (cette expression n'est pas de moi), lever son hypothèque, ce n'est pas un également de poussière d'énoncés éparpillés: c'est au contraire se mettre à découvrir le réseau de leur distribution d'autant plus rigoureuse qu'elle n'est point délibérée. Non contente de mettre à jour et d'appliquer des lois de composition, garante de faire surgir des isomorphismes, l'improvisation-crédation vit de cette différence fondamentale qu'elle articule tout en se dévoilant au moment de la penser. C'est un potentiel de transformations et, comme le notait Jacques Demierre suite à *Sombra*, «le futur prend parfois des directions que le présent n' imagine pas le moins du monde»! Comme s'il y avait des rêves qui laissaient leur adresse.

En nocturne (car il faut de longues soirées d'hiver pour se débarrasser en seulement quatre jours de l'encombrante musique contemporaine), les huit premières *Etudes*, sur les douze à venir, de Ligeti. Sa préoccupation principale y fut «die Schaffung eines illusorischen musikalischen Raumes, in dem das, was ursprünglich Bewegung und Zeit war, sich als etwas Unbewegliches und Zeitloses darstellt», et une rythmique illusoire déjà expérimentée dans son *Continuum* pour clavecin (1968). Nous connaissons Ligeti pour son goût des allusions/illusions, trompe-l'oreille, etc. Tout ce qui est direct lui est étranger: immense et rayonnant de superlatifs, il bat aussitôt en retraite, n'est plus qu'anamorphose et anagramme de lui-même, comme s'il voulait puiser une signification là où est tapi le jeu d'une

équivocité totale. D'où son inclination pour Lewis Carroll, Maurits Escher, Kafka, Borges, ou Hofstadter et Mandelbrot. Cela pour le contexte intellectuel; et, au cœur des *Etudes*, «eine Verbindung von Konstruktion und poetisch-emotionaler Imagination». Ligeti arrive au temps de la synthèse, et l'on trouve parmi ses références Chopin, Scriabine, la musique africaine subsaharienne, celle des Balkans (le fameux *Aksak*), des Caraïbes, de Cuba, du Brésil, du Mexicano-américain Conlon Nancarrow, de Carter... Bien sûr, la pensée polymodale de Bartók est aussi évidente, et même un certain romantisme (Schumann, Duparc), voire le jazz (Bill Evans, Herbie Mann). Les possibilités laissées à l'interprète sont quasiment illimitées. En principe parce que les difficultés techniques sont telles que l'énergie du pianiste doit s'y consacrer au premier chef. Louise Sibourd parvint à dénouer le plus ardu: donner, elle seule, l'illusion de plusieurs niveaux différents de vitesses simultanées.

30 novembre

N'en déplaise à la gent jacassière, s'il fallait encore quelqu'un pour dégonfler la baudruche John Cage (qui eut sans doute le mérite d'en crever bon nombre), Gerhard Müller-Goldboom (et l'Ensemble Work in Progress de Berlin) fut notre homme. Les *Variations II* (1961) – puis la *Serenata per un satellite* (1969) de Maderna – furent totalement incohérents et d'une redoutable laideur; s'en remettre au hasard, donner leur liberté aux sons, ne signifie pas agir n'importe comment. Avec son *In motu proprio*, le chef, devenu pour l'heure un sémaphore traîne-misère ou un croquemort en tenue de gala, au choix, la coupe était pleine; et tout cela avec le plus grand sérieux. Quel humour!

André Richard, et son *Etude sur le carré rouge* pour ensemble de chambre (1984–1986), où «les relations formelles [...] sont à voir, à écouter d'un point de vue plastique», nous extrayait avec bonheur des enfantillages antérieurs. Bien que la formation méritât d'être plus éclatée spatialement, l'œuvre apparut fort bien charpentée, géologique, tectonique: des diaclases, fissures harmoniques avec accords de stratification de micas plissés ou de quartz microfaillé, conservent les fantômes de la consommation d'univers. Paradoxalement (ou heureux hasard de la programmation?), Richard nous fit atteindre le but intimé par Cage: utiliser l'inconnu pour rendre inconnu le connu, réduire le causal à l'indéterminé. Et non l'inverse. Je retrouvais enfin l'obsession d'une longue songerie...

L'instante joie de jouer du pianiste Daniel Cholette et du flûtiste Philippe Racine allait, en soirée, balayer la buée des scories nécrophagiques restantes. *Sopian* (nom romain de la ville de Pécs, en Hongrie, où la pièce fut créée en 1980) pour flûte, piano et bande magnétique, de François Bernard Mâche, «tend à abolir la distinction entre sons bruts et sons musicaux, entre nature et

culture. Non seulement les chants d'oiseaux sont minutieusement transcrits (shama de Malaisie, Hypolaïs icterine, Rousserolle verderolle) de sorte que les instrumentistes puissent se synchroniser entre eux, mais ils sont physiquement présents dans les haut-parleurs, avec leur virtuosité, leurs silences, leur inépuisable jaillissement». L'idée fondamentale est de créer un langage universel en partant de modèles sonores existant dans l'univers, afin d'exorciser la mutité de la nature (éradiquant tout confusionnisme syncrétique, ou orientalisme de pacotille). La vocation de l'art est alors d'accomplir ce que la nature n'offre que sur le mode de l'inchoatif. Point d'imperceptible flétrissure, de soumission au naufrage de l'éphémère, mais un ralliement à l'«imagination matérielle» de Bachelard. Point d'oiseaux-modèles-sonores comme chez Messiaen, mais des volatiles bel et bien présents, réels au cœur de la musique. Celle-ci exalte, selon l'expression de Jean Grenier, «ce qui dans la matière brute a l'air de préfigurer l'art – ce qui est intentionnel dans la matière». La démarche parfaitement bien fondée de Mâche demeure d'une telle liberté intellectuelle, elle est si peu contraignante au niveau de la technique musicale proprement dite qu'elle transparaissait avec éclat dans la fraîcheur et l'alacrité des instrumentistes.

Retour à Ligeti avec *Artikulation* (1958) pour bande quatre pistes. L'œuvre est constituée de quarante-deux sons fondamentaux, organisés en dix groupes différents; toutes ces structures musicales comportent néanmoins un «Materialzustand; es gibt da quasi körnige, brüchige, faserige, trockene, nasse, schleimige, klebrige, gallertartige und kompakte Materialien. Diese erscheinen manchmal gesondert, manchmal miteinander kombiniert [...]». Le matériau est organisé suivant tous les paramètres imaginables et surtout maniables, générant un style hâché, proche du langage parlé avec paroles polyglottes, papotages, chuchotements, annonceur des *Aventures*.

A l'évidence, Luc Ferrari s'obstine à rester en marge et s'entête à avoir du talent. Pour certains, c'est intolérable. En outre, un titre comme *Collection de petites pièces ou 36 Enfilades pour piano et magnétophone* (1984–1985) emperla certains fronts francophones de sueur, alors qu'il ne s'agit que d'allusion à un madré marivaudage (bien que «ma culture, renâcle le compositeur, ne soit plutôt qu'herbes folles sur un terrain vague»). Dans sa version aveugle (sans texte exhaustif), l'œuvre est faite de «choses qui sont finies sans qu'on s'en aperçoive. Elles commencent et elles sont déjà finies». Cholette, également remarquable acteur, interprète de cette jubilation discrète, nous poussait dans nos derniers retranchements; ceux où nous ne vivons que pour ces instants où la frêle pellicule qui nous cache tous les jours notre mystère intérieur est crevée. «Et finalement, ces petites pièces, elles en font une grande.

Bon.» Dans le public, pas de rire, peu de sourires: «Ist das eben Bildung – oder Ignoranz – wenn man sich nicht freuen darf?» (Kagel). Ce nocturne, malheureusement mené au pas de charge (après minuit, point de salut), fut spatialisé et «aménagé» de manière très affilée (pour la *Collection*, notamment) par Thomas Kessler et son Elektronisches Studio der Musikakademie de Bâle.

Millers Studio, 1er décembre

Journée musique et théâtre. Ciel cerné, humide lumière d'argent: une humeur maussade sourdait; elle allait jaillir. Sa prime éclosion? la création de *Kompression* de Hans-Peter Jahn, pour trio à cordes et deux acteurs. «Was an Beziehungen zwischen diesen beiden Ebenen [Musik und Szene] geschieht, geschieht im Wahrnehmenden selbst. Die Beziehungen, die er herstellt zwischen den beiden Gattungen, hat er selbst zu verantworten», explique le compositeur. A nous donc de comprendre, au risque de paraître obtus. Comme il n'y avait rien à comprendre, je n'ai rien compris – si ce n'est un clinquant coup d'œil autoréférentiel et hétéro-allusif à un certain roi de Thèbes –, l'ensemble saucissonné par de sifflants coups de sifflets et de stridents coups d'archet.

De ce vide vaginal, goulou et paresseux, on passait à une manière de Suisse au bois dormant – antithétique – avec la création de *Swissfiction* de Max E. Keller, pour quatre acteurs, quatre musiciens et bande, d'après «Das Komitee» d'Alex Gfeller. Ces «musiktheatralische Szenen» se déroulent dans un abri antiatomique où végètent les épars survivants de la radio-activité et de la destruction – du bien-être passé. Le ton est donné: tellement irréaliste dans sa vérité qu'on ne peut qu'en douter. Ne serait-il pas plus fondamental, si message l'on veut faire passer, d'évoquer la menace bien plus réelle qui pèse sur ce pays, celle d'une prison à ciel ouvert. Comme le proclamait, l'avant-veille, Friedrich Dürrenmatt, s'adressant à Václav Havel: «Weil alles ausserhalb des Gefängnisses übereinander herfiel und weil sie nur im Gefängnis sicher sind, nicht überfallen zu werden, fühlen sich die Schweizer frei, freier als alle andern Menschen, frei als Gefangene im Gefängnis ihrer Neutralität.» Un problème demeure: prouver que cette prison n'en est pas une.

Par la suite, Platon eût – une fois de plus – bon dos d'endosser les interminables et laborieuses *Singende Zikaden* pour flûte traversière et sculptures sonores en pierre d'Ulrich Gasser. Le nocturne se terminait par de redoutables pièces pour contrebasse seule de Mencherini, Druckman, Scodanibbio (également l'interprète; un zeste de vénerie supplémentaire eût été nécessaire) et Xenakis dont *Theraps* (1976; claire métonymie pour ces gigantesques Thérapsidés aux noms chantants d'Eothériodontes ou de Phtinosuchiens), fracassant orage de matière qui a l'humour d'incinérer le carnaval de grandes espérances. Entretemps, par bonheur, nous eûmes

droit, à deux reprises, aux *Aventures – Nouvelles Aventures* (1962–1965) de Ligeti, pour trois chanteurs et sept instrumentistes (Ensemble für neue Musik de Zurich), magistralement dirigé par Jürg Wyttenbach; il fallait toutefois faire abstraction, autant que faire se pouvait, d'une mise en images maldroite, vulgaire et superflue. C'est une œuvre *princeps* de l'histoire du théâtre musical. Du seul point de vue de l'audition, je craignis que cette suite de drames fictifs n'ait perdu en intensité, que les techniques de collage et de «construction phonétique» se fussent ridées. Que ces compositions supérieurement expérimentales et ascétiques aient fait fermenter roideur et contention. Il n'en fut rien. Elles avaient, bien au contraire, silencieusement déposé en moi un humus d'images, poussé vers moi des épaves d'aventures.

Ligeti veut détruire la langue dans tout ce qu'elle peut signifier, la réduire aux morphèmes et phonèmes – en ses éléments les plus simples. Elle est alors démantelée, hérissée de mots déchirés, en lambeaux, d'éclats de phrases désarticulées. Paradoxalement peut-être, on en arrive à ce que Barthes appelle une musique du sens: «Dans son état utopique la langue serait élargie, je dirais même *dénaturée*, jusqu'à former un immense tissu sonore dans lequel l'appareil sémantique se trouverait irréalisé.» Alors, la langue, «bruisante, confiée au signifiant par un mouvement inouï, inconnu dans nos discours rationnels, [...] ne quitterait pas pour autant un horizon du sens: le sens, indivis, impénétrable, innommable, serait cependant posé au loin comme un mirage.» Les *Aventures* constituent une manière de paysage double avec des traînées de brouillards de bruits où alternent («Meine Musik ist nicht puristisch. Sie ist verschmutzt durch irrsinnig viele Assoziationen.») chuchotements présomptueux, cris affectés, halètements mouillés, incitations érotiques – ensorcelantes inquiétudes. Sont alors rendus féconds l'insensé, l'absurde, le «dérèglement raisonné de tous les sens»; ainsi que le sens, libéré de toutes les agressions du signe. L'insensé met en relief la flagornerie, la haine, il devient l'expression même de la vie, de ses déshérences. La logique n'est plus qu'extravagance, l'existence, comme l'écrivait Montaigne, plus que «piperie, batelage, mine, fard».

Kunsthau, 2 décembre

D'emblée dans l'eau changeante de la rêverie; lyrique, bercée par l'Ensemble Mobile, avec *Pezzo Fantastico* (nonchalant) et *Contemplation* (indolente) d'Isang Yun, *Entre-Temps* (besogneux) de Takemitsu. Rêverie curieuse, éveillée par la création de *Notturmo* pour alto et piano de Jacques Wildberger, ce diseur de notes qui, dans l'extrême veille de cette matinée tranquille, harponna un équivalent de rêve. Enfin, le *Trio pour cor*, de Ligeti (1982), peu lié musicalement à Brahms, mais clignant de l'œil vers une attitude conservatrice, avec

une distance clairement ironique, car «le flegme du regard fatigué sur le passé est étranger à Ligeti» (I. Balázs). Les Tage für neue (?) Musik s'achevaient à la Predigerkirche, magnifique église baroque défigurée par la Réforme, que fréquentèrent G. Keller et C.F. Meyer, encore verdelets. Avec des œuvres des Japonais Maki Ishii (*Black Intention*, 1975, pour un interprète à deux flûtes à bec simultanées et gong), Rihose Hirose (*Hymn*, 1980, pour flûte à bec) et *Turu no sugomori*, musique pour shakuhachi d'un anonyme d'il y a quelque 350 ans, interprétées avec une modeste majesté par Tosiya Suzuki. Enfin, des pièces de Ligeti: pour orgue, *Volamina* (1961–62 et 1966) qui éclata, resplendissante, sous les doigts de la remarquable Kei Koïto, et les *Etudes 1 et 2* (1967, 1969), fleuves musicaux, vélocité bourdonnante à continuum harmonique constant. Fritz Näf dirigeait les Basler Madrigalisten pour les *Magyar Etüdök* (1983) et *Lux Aeterna* (1966) où Ligeti, ayant abandonné la règle du chromatisme total, nous laissait entendre quelque chose qui était déjà commencé depuis toujours. Passe alors le passé comme un préfixe errant. L'œuvre ne s'achève pas, mais disparaît dans le lointain d'où elle vient, signifiant l'éternité qu'elle chante.

Jean-Noël von der Weid

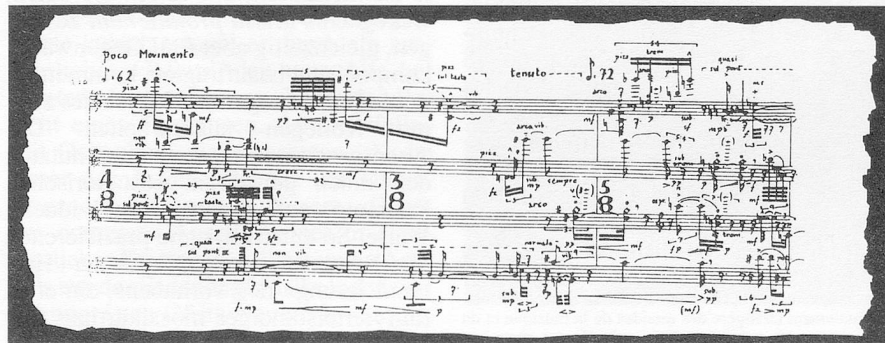
Importante rétrospective

Genève: Week-end Ferneyhough

Les 1er et 2 décembre derniers, la série de concerts de musique contemporaine «Contrechamps» accueillait un week-end consacré à Brian Ferneyhough. Sans qu'il s'agisse d'une première apparition sur la scène genevoise (l'organisateur, Philippe Albèra, n'a jamais caché sa ferveur à l'égard du compositeur), l'occasion était cependant unique de porter un regard d'ensemble sur sa production, à travers des pièces s'échelonnant des années soixante à aujourd'hui. Ferneyhough lui-même était attendu pour un débat et une présentation, mais n'a pu quitter San Diego où il réside et où il venait d'être hospitalisé pour un grave ennui de santé. Albèra s'est chargé de cet aspect de la manifestation avec le talent pédagogique qu'on lui connaît.¹

Ferneyhough est certainement un des compositeurs les plus importants de la génération suivant celle, historique, née autour de 1925 et comprenant en particulier Ligeti, Boulez, Berio et Stockhausen. Né en 1943 à Coventry, il y commence ses études musicales, avant de se rendre à Birmingham (1961–63) puis à Londres (1964–67), où il étudie notamment avec Lennox Berkeley. Sa

En raison de la redoutable difficulté de lecture et d'exécution de sa musique, mal expliquée par des textes théoriques touffus, il est déjà d'usage de parler à propos de Fernyough de «nouvelle complexité», par opposition à la «nouvelle simplicité», mais prenons garde de remarquer que celui-ci refuse catégoriquement les conceptualisations historiques:



«L'invraisemblable alliance de la référence à une période de l'organisation formelle, qui n'engage le plus souvent à rien, se rencontre, comme de nombreux autres sectarismes esthétiques florissants, dans un modèle erroné et trompeur de l'histoire de la musique. Ainsi hypostasie en une totalité massive (quoique sous une forme réelle limitée), une telle construction de modèle mène rapidement à une dévaluation de la cohérence interne de l'œuvre particulière et de ses critères spécifiques de signification autohistorique.»²

«Un geste dont les traits constitutifs – timbre, hauteur, niveau dynamique, etc. – montrent une tendance à s'échapper de ce contexte spécifique afin de devenir des radicaux au sens mathématique du terme, signifiants et indépendants, libres de se combiner, de se "solidifier" en de nouvelles formes gestuelles, ce geste peut être appelé "figure" faute d'une autre nomenclature.»³

l'appliquer à une matrice abstraite (on se souvient de la fascination de Webern pour le rêve goethéen de monade originelle), mais bien à des *figures* concrètes et complexes, analysées au moyen de techniques sophistiquées de cribles et de grilles qui lui permettent:

Chaque figure est donc le lieu de rencontre d'un faisceau d'énergies potentielles qui éclatent avec la force expressive de la nécessité à l'instant suivant. Dans ces conditions, le compositeur ne peut que décliner l'arbitraire de l'éclectisme stylistique et des «retours à», et l'Histoire ne peut qu'avoir une présence interne à l'œuvre ou à la succession des œuvres (par exemple dans la grande série des «Carceri d'invenzione» d'après Piranèse). Il est paradoxal de constater que cette musique difficile, parfois complexe jusqu'au chaos, doit tant aux techniques d'analyse sérielle, tout en se rebellant contre l'analyse rétrospective du théoricien, puisque Ferneyhough détruit ou oublie ses esquisses et intègre le hasard.

voire l'erreur au fur et à mesure de la composition. La très haute virtuosité instrumentale et mentale qu'il réclame de ses interprètes, notée d'une façon si fouillée qu'elle semble décourager l'exhaustivité, est le reflet tangible de ces tensions compositionnelles.

La soirée du samedi était intégralement consacrée à *Transit*, œuvre majeure commandée par Harry Halbreich et donnée en première audition au Festival de Royan en 1975. Cette soirée était d'autant plus attendue que le seul enregistrement de l'œuvre, une belle réussite du London Sinfonietta qui reçut le Prix Koussevitzky en 1979, est épuisé depuis fort longtemps.

bois et clarinette), représente «la terre et l'être humain lié à la terre, c'est-à-dire le philosophe lui-même»⁵. Le deuxième cercle évoque «les limites de l'univers visible» avec les claviers et les cordes pincées, instruments auxquels s'adjoignent trois trompettistes et deux percussionnistes qui, en se déplaçant, suggèrent «le verbe des personnages philosophiques et prophétiques» – peut-être les textes de Paracelse sur la transmutation alchimique, d'Héraclite sur la dissolution et la régénération continue de l'univers par le feu et du «corpus hermeticum» (sentences attribuées à Hermès-Toth et traduites en latin par Ficin en 1463) sur la nature de l'éternité. Le troisième cercle (cordes frottées) illustre «l'obscurité séparant les sphères intérieures et extérieures», à travers laquelle le philosophe transite en une «percée physique au travers de la barrière des cordes» pour rejoindre les «corps célestes» (cinquième cercle, celui des cuivres). Ainsi que l'explique Ferneyhough:

«Le thème général étant le développement de moyens
successifs de représentation de l'univers – le religieux, le
philosophique, l'humaniste et le scientifique –, le mouve-
ment centrifuge du sextuor vocal central vers l'anneau
extérieur des cuivres graves correspond grossièrement à
une transformation de la vue du monde anthropocentrique
et concrète vers la Musique des Sphères... Mon but
était de suggérer un déplacement progressif en passant
par différents modes d'observation et de réflexion d'un
seul et même objet, le monde qui nous entoure...
L'univers n'est pas formé à l'image de l'humanisme
anthropocentrique, mais fonctionne d'une manière qui
ignore les besoins et les rêves des hommes et lui est tout
à fait étrangère.»⁶

La transition est également symbolisée par l'opposition entre une technique de boucles circulaires (comme le «Vocal Model I», qui ouvre l'œuvre ou le «Model II», partiellement aléatoire) et différentes techniques de variation (développement proportionnel des timbres superposées au «Vocal Model I», reprises avec d'importantes variantes mélodiques et instrumentales dans les trois «Verses» confiés aux bois solistes). Enfin, une métaphysique du nombre (de nature à vrai dire plus néo-pythagoricienne que néo-platonicienne) contribue à son tour à enrichir une structure déjà complexe à souhait: le chiffre 3 (3 groupements instrumentaux: musique vocale, musique instrumentale de chambre et musique instrumentale d'orchestre; 3 concertos de chambre subdivisés en trois sections, la troisième répétée trois fois; 3 tutti, le deuxième divisé en trois sections; 3 sections principales, la deuxième divisée en trois...), le chiffre 5 (5 sections principalement vocales divisées en cinq sous-sections; le Tutti I divisé en 5 sections...), le chiffre 6 (3 + 3, 6 sections principalement instrumentales; le Tutti II divisé en 6 sections) et le chiffre 11 (6 + 5, 11 sections, la dernière – «transito» – se divisant en onze sous-sections...).

L'écoute de «Transit», même répétée, reste une expérience étourdissante. Le propos extramusical esquissé ci-dessus ne transparait qu'avec peine dans le gigantesque contrepoint de timbres et de textures tressé par quarante-cinq musiciens dont la plus extrême virtuosité et la plus grande rigueur rythmique est requise quasiment en permanence pen-

dant les quelque quarante minutes que dure l'œuvre. On en retient surtout l'expressivité exacerbée, presque bergienne, ainsi que le foisonnement fascinant d'une pensée toujours en mouvement. Saluons bien haut la performance des Nouveaux Solistes et de l'Ensemble Contrechamps (renforcé pour l'occasion par la fine fleur des instrumentistes genevois) placés sous la direction de Diego Masson.

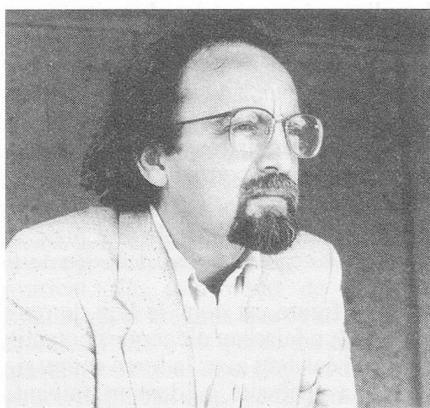
La soirée du 2 décembre était une soirée de quatuor à cordes, genre majeur dans la production de Ferneyhough depuis les «Sonatas» de 1967 jusqu'au quatrième quatuor, récemment donné en première audition à Bâle. L'absence de propos symbolique, l'identité des timbres et le nombre restreint des voix offraient un contraste frappant avec «Transit» et permettaient de suivre la trajectoire stylistique du compositeur avec une singulière netteté, en la confrontant à ses textes théoriques.

Les *Sonatas* sont le fruit d'une rencontre entre Webern et les fantaisies pour violon de Henry Purcell. Le projet initial d'un petit nombre de mouvements clos sur eux-mêmes ne satisfaisant plus Ferneyhough, il résolut de

«déconstruire les matériaux à disposition et à intercaler entre les petits fragments ainsi obtenus de nouvelles caractéristiques de connexion et de commentaire, de façon à créer des perspectives totalement neuves. Ainsi, on éliminait la difficulté de définir les limites significatives d'un «mouvement», et la forme finale était une chaîne d'«îles» plus grandes et plus petites du même archipel, certaines suffisamment grandes pour être autonomes, d'autres essentiellement dépendantes de leur environnement contextuel.»¹

Ferneyhough retrouve ainsi l'antique procédé du trope, qui lui permet d'intégrer des éléments «composés d'une manière consciemment rationalisante» et des «moments produits plus spontanément» au fil des vingt-quatre mouvements numérotés d'alpha à oméga. Contrairement à «Transit», le matériau de base est d'une simplicité webernienne: «A la racine, il y a un simple accord de quatre notes, une inversion de seconde majeure-mineure qui apparaît sous des aspects toujours différents.» Il en résulte quarante minutes d'une musique dense, mais dont les structures demeurent constamment transparentes grâce à des figures récurrentes sur lesquelles la mémoire peut venir s'ancrer, mises en valeur par une écriture instrumentale d'une fascinante diversité.

Cette cohérence de surface disparaît totalement dans le bref *Troisième quatuor* de 1987, dont les deux mouvements représentent, selon les mots de Ferneyhough lui-même, «deux types de réactions très différents à un état de crise intérieure extrême»². Si le premier mouvement offre l'image d'un «monde presque gelé, hébété et autistique», dans lequel n'apparaissent plus que des fragments isolés qui semblent défier la stratégie architecturale dont ils sont issus, le second mouvement superpose les caractéristiques des quatre autres mouvements initialement prévus en une structure d'une richesse ahurissante, violemment expressive, mais dans laquelle l'auditeur, même attentif, sera bien en peine de déceler «les structures



résiduelles d'une forme de rondo». Ici comme ailleurs, la virtuosité transcendante du Quatuor Arditti a fait merveille.³

La pièce la plus problématique de la soirée était le *Quatrième quatuor avec voix*. Cette formation rappelle immédiatement une des œuvres les plus emblématiques de la «tonalité suspendue», le deuxième quatuor de Schönberg: comme dans ce modèle, ce sont deux mouvements qui sont dotés d'un soprano additionnel (l'excellente Brenda Mitchell). Mais si, chez Schönberg, les textes de George sont traités à la manière de lieder, les textes des «Canti» d'Ezra Pound utilisés par Ferneyhough font d'abord l'objet, comme dans les «Sonatas», d'une «déconstruction», due au poète expérimental américain Jackson MacLow, qui les réduit à l'état de simples phénomènes. La signification sémantique étant anéantie, le rapport entre la voix et les instruments se pose en termes très différents:

«Le mouvement final du quatuor montre la nature fondamentalement étrangère des mondes de la musique et du langage en les présentant l'un après l'autre, dans une succession où seules de très rares mesures se recoupent. Le second mouvement, en revanche, admet la possibilité d'un traitement commun, mais au prix de la forme elle-même, qui se dissémine en un essaim de micro-organismes séparés par de brèves pauses.»

Les mouvements sans voix sont pour leur part «liés par une relation du même ordre». Si l'on peut comprendre la démonstration de Ferneyhough et sa perplexité à l'égard des rapprochements que la sémiologie tente entre musique et langage, on ne peut qu'avouer sa propre perplexité quant au résultat musical, à moins d'admettre qu'il s'agit d'une démonstration par l'absurde, tant le discours devient de cette façon périlleusement fragmentaire.

Philippe Dinkel

¹ On lira avec profit le huitième numéro de la revue *Contrechamps* (février 1988), intégralement consacré à Ferneyhough.

² «Forme, figure, style: une évaluation intermédiaire» in *Contrechamps* no 3.

³ Op. cit.

⁴ Op. cit.

⁵ A propos de «Transit», on pourra lire l'extrait d'une lettre de Ferneyhough à H. Halbreich dans le programme du Festival d'automne 1990 à Paris, ainsi que l'article de James Erber in *Contrechamps* no 8.

⁶ «Parcours de l'œuvre» (entretien avec Ph. Albèra) in *Contrechamps* no 8.

⁷ Entretien avec Ph. Albèra, op. cit.

⁸ Pour les commentaires de Ferneyhough sur les troisième et quatrième quatuors, cf. programme du Festival d'automne de Paris 1990.

⁹ On trouvera un disque du Quatuor Arditti contenant toute l'œuvre de Ferneyhough, à l'exception du quatrième quatuor, sous le label *Montaigne* WM 334 789002.

Ockeghem-Messe, nähergebracht

Basel: Interpolationen zur «Missa prolationum»

Im Grunde dürfte sich seit den Tagen des Johannes Ockeghem (etwa 1425 bis 1497) nicht allzu viel verändert haben. Man brachte und bringt den kühnen Kanonkünstler des berühmten *premier chapelain de chant* dreier französischer Könige zwar ehrfürchtige Bewunderung entgegen, vergass und vergisst aber ganz, dass seinen Messesätzen und Motetten eine weit ausschwingende, dazu subtil geformte Melodik von hohen sinnlichen Qualitäten eignet, die sich über alles Konstruktive mit Leichtigkeit erhebt. Durfte und darf der Meister von Tours letztlich als Opfer seiner kontrapunktischen Fertigkeiten gelten, die zu sehr Auge und Hirn beschäftigten, um darüber hinaus noch Ohr und Herz des Hörers zu erreichen?

Diese und ähnliche Überlegungen mochten die aufmerksamen Programmierer des nunmehr im vierten Jahrgang befindlichen *Basler Musik Forums* angestellt haben, als sie das phänomenale Londoner *Hilliard Ensemble* baten, Ockeghems *Missa prolationum* zu singen, gleichzeitig aber fünf Gegenwarts-komponisten beauftragten, kommentierende Einlassungen zur Messe des älteren Kollegen auszuarbeiten. Die Angesprochenen sagten zu und nutzten den ihnen gewährten gestalterischen Freiraum auf durchaus individuelle Weise. So entstand, ohne präzisierende Vorabsprachen oder gar Treffs zur «Harmonisierung» des Vorhabens, ein etwa fünfviertelstündiges mosaikartiges Gebilde von betonter Eigenart, eine Art *Missa sine nomine* neueren Gepräges. Nur seiner Initialidee verpflichtet, wird dieses seltene Gebilde allein schon seiner ungewöhnlichen Interpretationsforderungen wegen kaum Eingang ins Sakral- oder Konzertsaalrepertoire finden. Die sechs hochspezialisierten Ockeghem-Vokalistinnen (bei den *Hilliards*: zwei Countertenöre, drei Tenöre, ein Bariton) übernehmen zugleich anspruchsvolle Partien in den Einschubkompositionen, ein zusätzlicher Sprecher ist aufzubieten (in Basel: Peter Schweizer), dazu sieben Musiker auf modernen und drei Musiker auf alten Instrumenten (bei Klaus Huber: zwei Fiedeln, eine Laute). *Jürg Henneberger* fungierte bei diesem 3. BMF-Konzert Anfang Dezember als jener sachkundige Dirigent und Koordinator, der die Beiträge der Londoner Ockeghem-Interpreten und der aus Paris und Basel geladenen «Kommentar»-Musiker mit ruhigem Blick aufs Ganze wirkungsvoll miteinander verband.

Lediglich als «Bearbeiter» wollte *Clytus Gottwald* sich verstanden wissen. Als kundiger Historiker und Zeitgenosse eröffnete er bedenkenswerte Perspektiven aufs *Kyrie*, indem er den zentralen Christe-eleison-Abschnitt mit Dufay-Hymnen zum Thema Weihnachten, Passion und Ostern durchsetzte und gewissermaßen als Herzstück («musica

crucis») dieses streng symmetrisch angeordneten Gedanken- und Tongebäudes eines der in höchsten Diskanthöhen (ver-)endenden *Zehn Stücke* für Bläserquintett von György Ligeti einschaltete. Jacques Wildbergers Tropenpaar (*Inquisitio, Annulus spei*) verknötete auf bedrückende Weise die Liturgieworte «Gratias agimus tibi...» und «Qui tollis peccata mundi...» mit dem (gesprochenen) Celan-Gedicht «Es war Erde in ihnen ...» und einem (vom Countertenor eindringlich gesungenen) jüdischen Gebet, all der unzähligen Ermordeten in Nazi-KZs gedenkend. Etwas geschmacklerisch wirkten hingegen *Edison Denisovs* melismenreich schwebende Beiträge zum *Credo* (*Trois fragments du Nouveau Testament*). In äusserst komprimierte, äusserst verhaltene Duo- und Triosätze fasste *Hans Ulrich Lehmann* seine drei *Sanctus*-Interludien auf knappe Textfragmente aus Rilkes *Stundenbuch* (Titel: *Ad missam prolationum*). Fantasiervoll weitete schliesslich *Klaus Huber* den liturgischen Bezug seines *Agnus dei cum recordatione* aus. Dem dreimaligen «Agnus dei ...» bei Ockeghem setzte er zwei eigene, von «Christe»-Anrufen umgebene *Agnus*- Fassungen entgegen. Diese jedoch trennte er durch ein ausführliches «Récit», den ums Alte besorgten, das Neue beargwöhnenden Bericht eines Chronisten, der zweifellos mit Ockeghem gleichzusetzen ist (die Leser des *Josquin*-Bandes der *Musik-Konzepte* erkennen in diesem «Conte des comptes» Auszüge eines in alttümliches Französisch übersetzten Artikels aus der Feder des Musikologen und Komponisten Gösta Neuwirth wieder). Bei alledem ist Hubers Musik voll von «sprechendem» Ausdruck, auch wenn ihr Ansatz eher zur Verinnerlichung, ja zur Verschlüsselung neigt.

Das Basler Ockeghem-Projekt: ein gelungenes Unternehmen? Gottwalds Sätze dürfen wohl fürs Ganze gelten: «Durch ein [...] in die Musik Dufays eingelassenes Fenster blickt man weit hinaus in die Zukunft, Referenz vor dem innovativen Elan dieses musikalischen Zeitalters und Beschreibung der historischen Differenz in einem.»

Klaus Schweizer

In den Gegenden des Spielerischen

Zum Tode von Peter Mieg

Er war ein Aussenseiter, sowohl als Komponist wie als Maler, zugleich aber auch ein Original und *homme d'esprit*, einer, der Leben und Kunst als Glasperlenspiel verstand. «Das Unheimliche, Unmessbare ist derart überall vorhanden, dass ich es bannen muss: Ich komponiere tonal, so formvoll als möglich, und beim Malen bleibe ich beim Gegenstand. Wobei Gegenstand und das Tonale durchaus voll Poesie sein können.»

Am 5. September 1906 wurde Peter Mieg in Lenzburg als jüngstes von drei

Kindern einer Kaufmannsfamilie geboren. Von beiden Elternteilen erbte er musische Begabung, die stärkere lag auf der mütterlichen Seite der in Lenzburg beheimateten Hünenwadels. Auch bei Peter zeigten sich schon früh zeichnerische und musikalische Anlagen, aber sein Werdegang verlief zuerst in anderer Bahn: er studierte Kunstgeschichte, Archäologie, deutsche Literatur und Musikgeschichte. 1933 promovierte er mit einer Dissertation über moderne Aquarellmalerei in der Schweiz. In den folgenden Jahren arbeitete er vor allem als Kunst-, Literatur- und Musikrezensent für die «Basler Nachrichten» und die 1933 gegründete «Weltwoche». Diese journalistische Arbeit begleitete sein künstlerisches Schaffen auch weiterhin,



mit Beiträgen u.a. in der «Frankfurter Zeitung» und im «du». Für die 1956 vom Schweizerischen Tonkünstlerverein publizierte Anthologie «40 Schweizer Komponisten der Gegenwart» verfasste er an die 20 Komponistenporträts. Malerei und Komponieren liefen nebenher, wenn auch nicht unbeachtet. Im Kreis um Paul Sacher lernte Peter Mieg in den dreissiger Jahren viele zeitgenössische Komponisten persönlich kennen, darunter Bartók, Strawinsky, Honegger, Martinů und Martin. Seine ersten grösseren Werke entstanden in jener Zeit, etwa das Konzert für 2 Klaviere (1934) – verglichen mit seiner späteren Entwicklung ein erstaunlich freches, ungestümes Werk mit schroffen dynamischen Kontrasten, jazzigen Synkopen und einer herben, schwebenden Harmonik. Einflüsse französischer Komponisten jener Zeit zeigen sich deutlich. Entscheidend für sein weiteres Komponieren wurde die Begegnung mit Frank Martin 1942. Bei Martin lernte er die Zwölftontechnik kennen; unter seinem direkten Einfluss schrieb er 1944 zwei Sonaten für Klavier. Was ihn an Martins Musik besonders faszinierte, war die Verbindung von Dodekaphonik und Tonalität – ein Amalgam, das er damals ebenfalls anstrebte. Davon geprägt ist sein Durchbruchwerk, das «Concerto da camera» aus dem Jahr 1952, das

durch das Zürcher Kammerorchester und Edmond de Stoutz im September 1953 seine erfolgreiche Uraufführung erlebte. Ernest Ansermet und Volkmar Andreae bezeichneten dieses Concerto als bestes Stück am Schweizerischen Tonkünstlerfest von 1955.

Aber schon bald warf Mieg die Zwölftontechnik ganz über Bord. Das «Concerto Veneziano» (1955) basiert auf schlichter Dreiklangsharmonik, die freilich durch Funktionslosigkeit, polytonale Elemente und Reizdissonanzen aufgefrischt ist. Den Weg in Richtung Tonalität, Einfachheit der Form und Klarheit der Struktur ging Mieg in den folgenden Jahren unbeirrt weiter, geliebt von Musikern und Publikum, stets lobend rezensiert (auch von Kritikern wie Schuh, Stuckenschmidt und Muggler), aber – begreiflicherweise – völlig ignoriert im Kreis der Neuen Musik. Eine Zeitlang dachte er sogar an einen Austritt aus dem Tonkünstlerverein, aber «da hielt mich der damalige Präsident, Hermann Haller, davon ab und sagte, es müsse auch solche Figuren geben. Vielleicht».

Immer wieder wies Peter Mieg darauf hin, dass er zu seinem Vergnügen male und komponiere. «Das Entdecken von Neuland machte mir nie Vergnügen. So verlief mein Weg in die Gegenden des Spielerischen, vielleicht des Tänzerischen, vor allem des Kantablen. Dass es nicht ein leichter Weg war, muss ich betonen.»

Hatte sich Peter Mieg nach einer ersten Ausstellung in Basel (1939) bewusst als Maler in der Öffentlichkeit ausgespart, um sein ohnehin schon problematisches Image als Komponist nicht noch mehr zu gefährden, so brachte ihm 1961 eine Ausstellung in Lenzburg einen so durchschlagenden Erfolg, dass er seine Blumen- und Früchtestücke in Gouache- und Aquarelltechnik von da an regelmässig in Lenzburg, Zürich, Basel, Paris und Wien ausstellte und verkaufte. Ihre Zahl geht in die Hunderte.

Aber auch sein kompositorisches Œuvre wuchs und erreichte bis zu seinem Tode an die 130 Kompositionen, darunter 14 Instrumentalkonzerte, 10 Orchesterwerke, zahlreiche Kammermusikwerke für verschiedene Instrumente sowie Liedzyklen. Bis zuletzt hielt Peter Mieg diszipliniert an seinem Arbeitsrhythmus fest: Komponieren von halb zehn bis mittags, Korrespondenz am Nachmittag und Malen abends bei künstlichem Licht. Und bis in die letzten Kompositionen war ihm das Komponieren etwas Schwieriges, ein sich über Wochen und Monate hinziehender Prozess. «Ein Musikwerk muss logisch sein, vom ersten bis zum letzten Takt», sagte er in einem Gespräch kurz vor seinem Tode. «Dazu muss es fließen, man darf nichts spüren von der Mühe, die ich damit hatte. Und ich verlange von meiner Musik, dass sie beim ersten Hören verstanden werden kann.»

Peter Mieg ist am 8. Dezember 1990 in Lenzburg nach ganz kurzer altersbedingter Krankheit im Alter von 84 Jahren gestorben.

Walter Kläy

Eine Kulturtagung – nichts für E-Musiker(innen)?

Zürich: Kultursymposium 90, «Welche Schweiz braucht die Kultur?»

Am 3. und 4. November feierten im Zürcher Schauspielhaus und in der Wolishofener Roten Fabrik (organisiert von diesen beiden Instituten sowie vom «Kulturboykott 700», unterstützt auch vom Tonkünstlerverein) vorwiegend Deutschschweizer Kulturschaffende – vor lauter Aufgeregtheit etwas verfrüht – das siebenhundertjährige Bestehen der Schweizerischen Eidgenossenschaft mit einer Tagung zur Frage «Welche Schweiz braucht die Kultur?», einem «Kultursymposium 90», an welchem Marco Solari, sofern er davon Wind bekommen hat, seine helle Freude gehabt haben dürfte, wurden doch bei dieser Gelegenheit zwei volle Tage lang unser Staat, dessen gegenwärtiger Zustand, dessen Umfeld und Perspektiven intellektuell und emotionell auf breiter Front durchgehechelt, das alles mit dem erklärten Ziel, «weiterwirken» zu wollen, und ohne dass Herr Solari auch nur einen Rappen dafür hätte aufzuwenden brauchen. An sechs Podiumsgesprächen mit Publikumsbeteiligung wurde je ein Themenblock diskutiert: 1. «Nein sagen hat immer seinen Preis» (die Opferrolle der Oppositionellen), 2. «Der verinnerlichte Holzboden» (wo nimmt die Kultur das Geld her?), 3. «Das menschenverachtende Paradies» (ausländische Kulturschaffende und die CH-Kulturpolitik), 4. «Der totale Kulturrummel» (Kultur und Öffentlichkeit bzw. Vermarktung der Kultur), 5. «Die Abschaffung der Schweiz» (Europa-Debatte), 6. «Der leergeglaubte Staat» (Krise der politischen Institutionen?).

Ein einleitendes Referat sollte zudem den Themenkreis der ganzen Tagung vorab umreissen. So verlas denn *Otto F. Walter* einen Text eigener Provenienz, der – weil von der «Sonntagszeitung» («Achtung: aktuell») schon anderntags abgedruckt – noch an der Tagung selbst als «sehr lesenswert» bezeichnet werden konnte. *Otto F.* hatte einen Blick in die Bundesverfassung gewagt, darin so schreckliche Sätze wie den von der Gewährleistung der Handels- und Gewerbefreiheit gelesen, und stilisierte in der Folge tränenerstickt und mit biederer Empörung drei Binsenwahrheiten zu sogenannten «Thesen» hoch. Binse 1: «Die freie Marktwirtschaft hat nicht allein den stalinistischen Kommandostaat besiegt. Sie ist dabei, auch die liberale Demokratie zu besiegen.» Wahrheit der Prämisse vorausgesetzt, ist die Folgerung für jeden dialektisch Denkenden schlicht selbstverständlich. Binse 2: «Wir identifizieren uns mit der Macht über uns, mit der nächsthöheren Einheit und Instanz.» Wer ist «wir»? 3. Binse: «Nichts mehr von Gewicht bewegt sich in der Schweiz, wenn die Machthaber es nicht wollen.» Eine Tautologie.

Mit seiner Rede, die aktuelle politische Schlagworte und kitschige Bilder an-

einanderreichte, worin phrasenreiche Beschimpfung immer wieder in kuhfladenwarmer Provinzverbundenheit umschlug, versuchte *Otto F.* in die Fussstapfen von Vorgängern zu treten, die immerhin als moralisch-politisch-kulturelle Institution in unserem Staat gelten können, und beging dadurch auch noch so etwas wie Leichenfledderei ante mortem. Wer sich etwa die Dummheit des folgenden Satzes (vom Autor als «visionär» verstanden) vergegenwärtigt hat, verlangt wohl kaum nach weiteren Beispielen: «Die Aktionärsversammlung und die Belegschaftsversammlung bilden als gleichberechtigte Kammern das oberste Organ der Unternehmung; sie verfügen über je 50% des Kapitals.»

Otto F. hatte damit eine Latte gelegt, die im Laufe der folgenden zwei Tage von vielen Rednerinnen und Rednern gerissen wurde. So durften *Lucius Burckhardt*, *Leonhard Fünfschilling* und *Isabelle Meier* (Neinsager) unter stetem einverstandenen Gekicher des Saales von alten und neueren Kämpenzeiten und heroisch ausgefochtenen Sträussen mit – ja, mit wem wohl? – der *NZZ* erzählen. *Mariella Mehr* (wütende Schriftstellerin) durfte beweisen, dass der beliebte Helvetismus mit dem inexistenten Akkusativ auch umgedreht angewandt werden kann (Akkusativ statt Nominativ). «*Sebastian*» (Kanzleizentrumsaktivist) durfte sich in wehleidigem Agit-Prop-Stil üben. *Jo Lang* (Marc-Rich-Opfer) durfte seine Position als Gesprächsleiter missbrauchen, um ranzigen Trotskismus zu predigen. Im Rahmen der unvermeidlichen Publikums-Je-Ka-Mis wurden die üblichen Ideen und Meinungen zu so ziemlich allen sauer aufliegenden Themen von Europa, Sponsoring, Fichen und Selbstverwaltung bis zu Frauen, Urheberrecht, DDR, Drittwelt und Engagierte Kunst geäussert. Eine Auslegeordnung anstehender Fragen, ein Brain-storming für ein kritisches Jubiläumsfestspiel, eine «Chropfläärete» wie an einem SVP-Parteitag.

Halt! Genug des schnoddrigen Zynismus, der ins Lächerliche zu ziehen versucht, was doch ernste und ehrliche Auseinandersetzung ist mit der Welt, dem Europa, der Schweiz und – leider viel zu viel – dem Zürich, worin wir immerhin leben und möglicherweise noch besser und auch noch solidarischer auch in Zukunft leben möchten! Der Berichterstatter musste sich mit Zynismus wappnen, als er die Kulturtagung anhand der Bandmitschnitte *Revue* passieren liess. Gewiss stellt die politische Rechte allzuwenig Fragen. Sie kennt ja alle Antworten. Aber dass die Linke dafür kaum Antworten hat, stellt das Gleichgewicht auch nicht her; und da man zudem unter sich war (Kulturschaffende, kritische Intellektuelle), war der Feind gar leicht zu orten («Rütli-Recycling», Bürgertum, etc.), was die Sache auch nicht unbedingt brisanter machte. Nach dem «Umbruch im Osten», angesichts der Staatspleiten der Supermächte, der anhaltenden Verarmung der süd-

lichen Welt und der globalen Umweltzerstörung, in Erwartung Europas und unter mehr oder weniger demütiger Entgegennahme einer schwachsinnigen Kulturpolitik à la USA – nichts als Vorurteilsbestätigung und die schönen Phrasen von vorgestern als Antworten? Keine neuen Fragen? – Nein, so war es denn doch nicht.

Etliche Referate und Diskussionsbeiträge brachten bedenkenswerte Aspekte und Ansätze ins Spiel. Die Journalistin *Rea Brändle* etwa leitete die heute zu beobachtende Vermarktung der Kultur, den «Kulturrummel», aus dem allmählichen Verfall des «sozialdemokratischen Ansatzes» zu einer Demokratisierung des kulturellen Lebens her. Laut *Brändle* ist der Bildungsaspekt dieses Ansatzes weggefallen, da Anstrengung verpönt und «elitär» ein Schimpfwort geworden ist. Gibt es zuviel Kultur? Jedenfalls – so die Referentin – fördert der kulturelle Selbstbedienungsladen nicht die Neugier. Von diesen Thesen lassen sich Brücken schlagen zu ganz aktuellen kulturpolitischen Themen wie Sponsoring (Nivellierung, Vermarktung) oder Programmpolitik bei Radio(s) und Fernsehen (Segmentierung der Zuhörerschaft / «Selbstbedienungsladen»). Radiomann *Peter Burri* bestätigte die These vom kulturellen Auseinanderfallen der Gesellschaft, wenn er zwischen einer «stillen» («etablierten», eng definierten) und einer «Zweiwegkultur» unterschied.

Der Maler *Gottfried Honegger* verteidigte eine autonome, «kraftvolle, ruhige» Kunst, die Visionen anbietet und das Heute in Frage stellt, ohne dadurch zur Propaganda zu verkommen. *Honegger* hat nach eigenem Bekunden den Kulturboykott unterzeichnet nicht wegen der gängigen punktuellen Begründung im Zusammenhang mit der Fichiererei, sondern weil seine eigene Arbeit immer Kritik, Sauberkeit und Aufklärung beinhalte. Das «Nein» belege, «dass wir unsere Arbeit ernst nehmen». Das ist zwar nicht ausgesprochen neu, aber glaubwürdiger als der «Boykott» all jener, die ohnehin niemals auch nur in die weitere Wahl als Auftragsempfänger für ein Jubiläumsprojekt gekommen wären. *Honegger* jedenfalls geht fundamental auf Distanz, ist diesem Staat ein ebenbürtiger Gegner, gerade auch, weil er so sehr an die Wirkung der Kunst glaubt, die ja andernfalls nicht immer wieder von den Hitlers, Stalins und Zwinglis zerstört und geächtet worden wäre.

Kaum von Kunst sprechend, sondern von Tagespolitik, und – gerade deshalb? – viel resignierter in ihrer Grundhaltung boten *Manfred Züfles* «Thesen über die allfällige Abschaffung der Schweiz» Gelegenheit, Erfolge und Niederlagen, Stagnationen und (Fehl-)Entwicklungen in der politischen Schweiz der letzten Jahrzehnte unter breiter Beteiligung des Publikums zu diskutieren. *Züfle* stellt fest, dass unsere historisch gewachsenen politischen Strukturen es immerhin erlauben, die Abschaffung einer Armee öffentlich zu diskutieren.

Von daher fragt er, ob die Schweiz nicht ein «Experimentierfeld für widerständige Utopien» sein könnte, und macht angesichts des Fichenstaates sogleich wieder massive Abstriche an dieser möglichen Rolle der Schweiz im Rahmen Europas. Würde sich beispielsweise die Schweiz dem drohenden «Eurofaschismus» (Abgrenzung Europas gegen Süden und Osten) entgegenstellen? – Züfles differenzierende Denkanstösse führten in der Folge zu zahlreichen Publikumsbeiträgen, in welchen fast ausschliesslich ein Aspekt oder eine Teilthese aus dem Referat im Brustton der Überzeugung noch einmal vorgebracht wurde, als wär's eben erfunden worden.

Am originellsten und bedenkenswertesten schien mir eine Replik, die Kulturredaktor und Diskussionsleiter *Andreas Isenschmid* kolportierte, die – wie er behauptete – übliche Replik ausländischer Bekannter, wenn auf die jüngsten Skandale in der Schweiz angesprochen: «Na und, das haben wir auch.» Von daher wäre die Schweiz also nicht «leergeglaubt», sie würde lediglich endlich normal; eine ganz normale Schweiz im normalen Europa der Mischler und Drogenhändler, der Machtpolitiker und Denunzianten, der Waffenschieber und politischen Würstchen. Die beginnende Normalität wäre somit charakterisiert durch mehr Transparenz, ein Begriff, der auf russisch «Glasnost» heisst.

Insgesamt krankten die Referate und Diskussionen mit wenigen Ausnahmen daran, dass sie entweder von der Schweiz oder von der Kultur sprachen. Tatsächlich: Was «braucht» die «Kultur» denn eigentlich schon für eine «Schweiz»? Allenfalls brauchen Kulturschaffende Zaster. Die Diskussion, die unter dem gewundenen Titel «Der verinnerlichte Holzboden» die Frage nach dem Geld stellte, war deshalb wohl die ehrlichste der ganzen Tagung. Eine Reihe von Kulturschaffenden aus (fast) allen Sparten durfte zunächst zwei Gretchenfragen beantworten: «Wie hast du's mit dem Staat? Wie hast du's mit dem Sponsoring?» Am pragmatischsten und erfrischendsten fielen hier stets die Antworten des Filmers *Fredi M. Murer* aus, der sich zum Beispiel einen Mercedes als Fluchtauto von der Firma BMW berappen liess; auf der andern Seite nannte er den Boykott regressiv und schrieb seinen boykottierenden Kollegen ins Stammbuch: «Es ist ganz recht, dass ich an die Hände friere; warum kauft mir die Mutter keine Handschuhe.» Zugegeben, Herr Murer hat gut lachen und scherzen, ist ja doch der Film – da ein prima Werbeträger – in unserem Lande zwar nicht gut, aber doch weit besser aufgehoben als andere Kunstsparten.

Leider waren die allermeisten Vorschläge zur Verbesserung der finanziellen Situation der Kulturschaffenden, die in der Publikumsdiskussion gemacht wurden, von rührender Hilflosigkeit. So wurde etwa die gute alte Billettsteuer wieder bemüht, die ja – wie seit Jahrzehnten bekannt – an der Frage des Ver-

teilschlüssels scheitert. Oder es wurde der uralte USA-Import mit den Steuerabzügen für Kulturzuwendungen Privater noch einmal aufs Tapet gebracht. Steuererleichterung bedeutet Minder-einnahmen des Staates, bedeutet Sparpolitik bei der Kultur, die ja dann anderweitig alimentiert wird, bedeutet unter dem Strich wahrscheinlich weniger Geld für die Kultur, bedeutet vor allem Abhängigkeit der Kulturschaffenden und Davonschleichen des Staates aus der Verantwortung.

Am klarsten und geradlinigsten argumentierte der in der Sache unermüdete Karl Knobloch, Geiger im Zürcher Opernorchester und langjähriger Gewerkschaftsfunktionär. Seine Feststellung: «Das Verhältnis der Kulturschaffenden zum Staat ist eines von Bittstellenden zum Herrn.» Sein juristischer Ansatz: «Das Urheberrecht muss das Recht der Urheber auf Arbeit und Existenz regeln.» Seine Folgerung: «Wir müssen vom Staat fordern.» Basta! Solches gehört den nützlichen Idioten der staatlichen Kulturabbauer hinter die Ohren gehauen.

Eine Frage noch zum Schluss: Unter allen Filmern und Theaterschaffenden, den Schriftstellerinnen und Lokalpolitikern, den Malerinnen, Architekten, den Popmusikerinnen und Journalistinnen, wo waren da bloss die Komponisten und Interpretinnen der E-Sparte? Waren sie nicht eingeladen worden, wie behauptet wird, oder waren sie nicht erschienen, wie auch behauptet wird? Die Schweiz, Europa, kein Thema für *i musici*? Geldes genug? Lieber Klinkenputzen als Positionen beziehen? Nein, nein, von Unterstellungen keine Spur! Bloss einer der interessantesten Aspekte der Tagung.

Peter Bitterli

Livres Bücher

Der erste serielle Komponist?

Hans Ulrich Götte: Die Kompositionstechniken Josef Matthias Hauers unter besonderer Berücksichtigung deterministischer Verfahren.

Kasseler Schriften zur Musik Bd. 2. Bärenreiter, Kassel / Basel 1989, 498 S.

Der Streit, wer die Zwölftonmethode¹ zuerst entdeckt und angewandt habe, ist schon deshalb längst beigelegt, weil die beiden Kontrahenten Schönberg und Hauer, die beide dieses Verdienst je für sich reklamierten, nicht mehr unter uns weilen. Aber auch musikgeschichtlich hat sich herausgestellt, dass «Arnold Schönberg und Josef Matthias Hauer,

zwei in Begabung, Musikdenken und Geschichtsverständnis grundverschiedene Persönlichkeiten, (...) um 1920 *im wesentlichen selbständig*, weil von je besonderen Voraussetzungen getragen und Zielvorstellungen geleitet, zu Kompositionsverfahren mit zwölf Tönen (gelangten). Da sie indessen damals im wechselseitigen Kontakt standen – er gedieh bis zu gemeinsamen Publikations- und Unterrichtsprojekten im Jahre 1923² –, kann die Möglichkeit kompositionsgeschichtlicher Zusammenhänge, der tiefgreifenden Differenzen ihres Musikbegriffs und der dodekaphonen Entwürfe zum Trotz, keineswegs ausgeschlossen werden – insbesondere nicht eine Beeinflussung Schönbergs durch den ihn verehrenden *Hauer, dessen Ansätze chronologische Priorität beanspruchen dürfen*. Hauer war denn auch der erste Zwölfton-Publizist, der im Nachkriegsjahrzehnt an die Öffentlichkeit trat, (...) doch Schönbergs weltweiter Ruf als Komponist verdrängte in den kommenden Jahrzehnten Hauers Name mehr und mehr aus dem Bewusstsein der breiteren Öffentlichkeit.»³ Damit sind die Gründe der beiden historisch entscheidenden Zweige der Dodekaphonie genannt; andere Versuche sind trotz Forschungsdefiziten als weniger bedeutsam einzuschätzen.⁴ Auch darf behauptet werden, dass die nachhaltigere Wirkung Schönbergs ungeachtet der Prioritätsfrage nicht falschen Bewertungsmaßstäben oder einer besser funktionierenden Lobby entsprungen ist, sondern einer kompositorischen Potenz, welche die Methode, die Materialdisposition – bei all ihrer zunehmenden Wichtigkeit im 20. Jahrhundert – letztlich als zweitrangig hinstellt. Die überragende Bedeutung Schönbergs hängt aber ebenso damit zusammen, dass ihm als Lehrer Schüler wie Berg und Webern folgten, deren Eigenständigkeit diesen Schritt nicht als Resultat blinden Gehorsams, sondern als historische Notwendigkeit auswies, während Hauers Schülerkreis marginal blieb.⁵

Hauer war nicht immer so unbekannt wie heute. Erstmals nahm eine breitere Öffentlichkeit durch die Aufführung der 7. Orchestersuite anlässlich des Frankfurter IGNM-Festes 1927 von ihm Notiz, und danach liessen ihn weitere resonanzreiche Konzerte sowie Preise und Ehrungen etwas aus seinem Aussenseiterdasein heraustreten. Ihn wieder ins Bewusstsein der Gegenwart zu rücken heisst, die immer noch grassierende Heroen-Geschichte zu korrigieren, die die grossen Visionäre, Utopisten, Absseitigen, Autodidakten⁶ ebenso übergeht wie viele sog. Kleinmeister. Dabei ist nicht nur gegen Unwissen anzukämpfen, sondern auch gegen Halbwissen, gegen Stereotype, die Aussenseitern «in Ermangelung detaillierter Kenntnisse allzugern» und vorschnell übergestülpt werden.⁷ Beides unternimmt *Hans Ulrich Götte* im vorliegenden Buch – einer Duisburger Dissertation –, das im allgemeinen einer Persönlichkeit und einem Werk gerecht