

Zeitschrift: Dissonanz : die neue schweizerische Musikzeitschrift = Dissonance : la nouvelle revue musicale suisse
Herausgeber: Schweizerischer Tonkünstlerverein
Band: - (1991)
Heft: 29

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: 24.01.2026

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

Aus den Giftschränken des Stalinismus

Basel, Musikforum: Sowjetische Musik der 20er Jahre

Die Zeitspanne zwischen der niedergeschlagenen Revolution von 1905 und dem Ende der 20er Jahre war in Russland bekanntlich eine Epoche atemberaubenden geistig-künstlerischen Auf-

Wort von Walter Benjamin sinngemäss umzuwandeln: «Die Oktober-Revolution betrieb die Politisierung der Kunst, der Stalin-Faschismus antwortete mit der Aesthetisierung der Politik». 1934 wurde von Stalin und Ždanov mit Hilfe des alternden Gor'kij der Begriff «Sozialistischer Realismus» als verpflichtende Doktrin für künstlerisches Schaffen formuliert: «Der Sozialistische Realismus ... fordert vom Künstler eine wahre Abbildung der Realität in ihrer revolutionären Entwicklung ... verbunden mit der Aufgabe der Umformung und Erziehung der Werktätigen im Geist des Sozialismus.» Diese endgültige Disziplinierung der Künste warf, sichtbar gemacht durch die Fraktionskämpfe innerhalb der Partei, ihre Schatten bis in die späten 20er Jahre voraus. Dargestellt werden musste «das verordnete Wohlbefinden des Sowjetmenschen» (Adorno), und zwar in verständlicher, volksnaher Sprache.



Tatjana Grindenko, die Solistin im Violinkonzert von Roslavec

und Umbruchs. Die Oktober-Revolution von 1917, das zentrale Ereignis in diesem Zeitraum, wurde von den schöpferischen Kräften nicht einfach als politischer Machtwechsel verstanden, sondern vorausgeahnt und herbeigesehnt als Beginn eines neuen, menschlicheren Zeitalters, als die Freisetzung kreativer Möglichkeiten. Wir wissen heute freilich, dass schon bald nach 1920 der Glaube an diese Utopie in Zweifel, Resignation oder Verbitterung umschlug. Viele verstummten, emigrierten oder sahen, in der Sowjetunion zurückgeblieben, einer düsteren Zukunft entgegen. Schon um 1930 musste klar werden, dass tatsächlich nur ein politischer Machtwechsel stattgefunden hatte, dass der zaristische Diktator der Romanovs – «von Gott gesalbt» – die bolschewistische – «vom revolutionären Proletariat aufgerichtet» – gefolgt war. Um ein

In Russland wirkte damals die Elite der künstlerischen Avantgarde, die, weil nicht diesen Kriterien gehorchend, als bürgerlich-dekadent und formalistisch entartet in den Orkus der Isolation, des Vergessens oder der physischen Vernichtung geworfen wurde. Viele der bedeutendsten Maler, Bildhauer und Musiker verliessen die Heimat; auf diejenigen, die zurückblieben – vielleicht in der Hoffnung auf eine Wende –, wartete zum Teil ein schreckliches Schicksal. Die Dichter Sergej Esenin (1925) und Vladimir Majakowskij (1930) brachten sich um; Ossip Mandelštam ging 1938 in einem sibirischen Straflager zugrunde. «Vernichtung durch Arbeit» nannten das später die Nazis. Trotz dieser Repressionen gab es noch bis gegen 1930 einen regen künstlerischen Austausch mit dem Ausland. «Wozzeck» und «Johnny spielt auf» z.B. erlebten in

Russland gefeierte Aufführungen. Diese Kontakte wurden aber bald von Stalin abgewürgt; manches geriet in Vergessenheit.

Am schlechtesten ist der Wissensstand in der Musik.* Und hier vermittelte das letzte, von Heinz Holliger geleitete Abonnementskonzert des Basler Musikforums in der Saison 1990/91 eine wertvolle Dokumentation. Selbst innerhalb der ohnehin attraktiven Programme, für die die drei Komponisten Heinz Holliger, Rudolf Kelterborn und Jürg Wytenbach verantwortlich sind, war dieses Konzert vom 24. Mai eine Sternstunde. Durchwegs in Schweizer Erstaufführung erklangen: das Violinkonzert von Nikolaj Roslavec (1925), von Dimitrij Šostakovič die 2. Symphonie (1927) und die 5 Fragmente op. 42 für Orchester (1935). Man konnte konstatieren, dass, gemessen an den gleichzeitigen restaurativen Tendenzen in Westeuropa, die Musik der Sowjetunion avantgardistisch und revolutionär war. Neben Arthur Lourié (geb. 1892, emigriert 1922) war Roslavec der bedeutendste «Skrjabinist». Ausgehend vom mystischen 6stimmigen «Mutterakkord» des späten Skrjabin entwickelte diese Gruppe von Komponisten eine Technik, die vor Schönberg und unabhängig von ihm Zwölftönigkeit realisierte. Während für Schönberg die vollständige 12-Ton-Reihe eine feste Folge von Intervallen ist, vor allem kontrapunktisch wirksam, gelangten die Skrjabinisten durch Verwendung bestimmter Skalen und «synthetischer Akkorde» zu Klangfeldern, die, um das chromatische Total zu erreichen, beliebig transponierbar waren. Im Violinkonzert führt das freilich – wie bei Skrjabin – zu einer Anhäufung von Sequenzen und zu einer relativ wenig profilierten Thematik, die sich der symphonischen Entwicklung bis zu einem gewissen Grade verweigert. Faszinierend aber ist die «neue» opulente Klanglichkeit, die differenzierte Instrumentation. 1925 stand Roslavec im Zenith seiner Aktivität. Er war überzeugter Marxist, schrieb nebenbei auch Agitpropmusik, aber sein Violinkonzert hat mit dem proletarischen Aufbau gar nichts zu tun. Er leitete die Politabteilung des Moskauer Staatlichen Musikverlages, in welcher Funktion er wohl auch Šostakovič den Auftrag für dessen 2. Symphonie erteilte. 1929 traf ihn, der die Angriffe auf die neue Musik, sei sie russisch oder westeuropäisch, bekämpfte, das Fallbeil der Stalinschen Kulturpolitik. Die Werke von Roslavec verschwanden aus den Programmen, ihre Aufführung wurde verboten, jede Öffentlichkeitsarbeit war dem Komponisten untersagt, die Manuskripte wurden teils zerstört, teils beschlagnahmt und wanderten in die Giftschränke der Archive. Sein Name durfte nicht mehr ausgesprochen werden; kurz, er existierte nicht mehr. Die Musiklexika des Westens schrieben noch 1963, Roslavec sei wahrscheinlich in Sibirien umgekommen. Heute weiss man, dass er 1944 in Moskau starb. Die

Partitur des Violinkonzerts galt als verschollen. Sie wurde offenbar vom KGB eingezogen und erst 1988 nach hartnäckigen Recherchen wieder ans Tageslicht gebracht. Nach der Uraufführung 1989 in Moskau mit der hervorragenden Tatjana Grindenko folgten 1990 die westeuropäische Erstaufführung unter Heinz Holliger in Saarbrücken und 1991 die Aufführung in der Schweiz, immer mit derselben Solistin.

Šostakovič ist nicht lebendig begraben worden wie Roslavec, aber er war immer wieder das Opfer von ideologischen Verurteilungen. Er war zeitlebens hin- und hergeschüttelt zwischen erzwungener Selbstkritik und Ehrung durch Stalin-Preise. Während die Musik von Roslavec bei uns nach wie vor weitgehend unbekannt ist, zierten gewisse Symphonien von Šostakovič auch während des kalten Krieges dann und wann die Programme der Abonnementskonzerte. Freilich waren es jene Symphonien, die «westliche Ohren» als brillante Orchestermusik ohne politische Störgeräusche konsumieren konnten, quasi als Beethoven, Brahms oder Haydn second-hand. Wer kannte schon die jeweiligen kulturpolitischen Situationen; wer wusste, dass die Fünfte (1937) unter dem demütigenden Titel «Schöpferische Antwort eines Sowjetkünstlers auf gerechte Kritik» erschien? Wer wusste, dass die Neunte (1945), diese fröhliche, haydnische, den Komponisten fast den Kopf kostete, weil sie keine Hymne auf den Sieg des weisen Führers Stalin war; dass er infolgedessen als Verräter am russischen Volk verfeuert wurde; dass die Aufnahmen seiner Werke im Rundfunk gelöscht wurden? Wer also konnte hinter der affirmativen Fassade das Doppelbödige hören, was Clytus Gottwald einmal «subversive Anpassung» nannte, was aber das russische Publikum wohl verstand?

Die Symphonien aber, die einen unüberhörbaren politischen Inhalt haben, wurden nicht gespielt. So erklang also die 2. Symphonie, «Symphonische Widmung an den Oktober», komponiert zum 10. Jahrestag der Revolution, bei uns zum ersten Mal. Sie ist das Seismogramm eines revolutionären Umsturzes, zum Teil in einem klanglichen Gewand, das uns seit Ligetis «Atmosphères» vertraut ist. Hermann Danuser hat recht, wenn er feststellt (*Melos NZ*, 1978/1), dass dem Komponisten die Bewältigung der symphonischen Form nicht gelungen sei. Die strebte Šostakovič aber wohl gar nicht an; er schrieb eine Reihenform, deren Teile nur locker durch einzelne Motive zusammengehalten sind. Das Werk beginnt mit der Darstellung einer dumpfen, aber drohenden chaotischen Unruhe des unterdrückten Volkes, anhebend mit grosser Trommel und Kontrabässen und sich nach oben ausbreitend bis zum 7stimmigen Streichersatz. Die Stimmen sind lineare Bewegung in immer kleineren Notenwerten, ohne harmonischen Zusammenhalt untereinander, was ein atonales Klangbild erzeugt. Von ferne ruft ein Signal der sordinierten Trompete zum Auf-

stand, witzig eingelassen ist das Zitat «Happy Birthday to You». Wirkt dieser Anfang wie ein unförmiger Klumpen, so stellt die nächste wichtige Phase den Zustand absoluter Herrschaftslosigkeit dar. Wiederum breitet sich ein linearer Satz bis zur Dreizehnstimmigkeit aus; jetzt aber sind die voneinander unabhängigen und sich gegenseitig auch nicht störenden Stimmen individuell profiliert: anarchische Freiheit von überwältigender Heiterkeit – zentrale Utopie jeder echten Revolution. Dieser Abschnitt geht über in einen aufrührerisch bewegten Cluster des ganzen Orchesters, der aber bereits als vielfacher Kanon mit minimalen Einsatzabständen durchorganisiert ist. Nach einer Episode der Beruhigung und Besinnung – Gedenken an die Toten? – heult eine Sirene auf, und das Volk in Form eines Massenchors betritt die Bühne. Es singt ein Gedicht von Aleksandr Beymenskij, das man nur als Revolutionskitsch bezeichnen kann, und das von Bedrückung und Leiden zu einem Hymnus an den Oktober und an Lenin führt. Die vorher avantgardistische Musiksprache wird historisch zurückgenommen: Rücksichtnahme auf die Möglichkeiten des Chors und wohl auch Ironie dem Ritus gegenüber, der hier vorgegeben war. Das Stück endet in plakativem H-Dur. Bald nach der Uraufführung wurde es als experimentell-formalistisch und naturalistisch verdammt; der Komponist musste es als misslungen erklären. Es tauchte erst um 1968 herum wieder auf. Die 5 Fragmente op. 42 aus dem Jahre 1935, Vorarbeiten zur 4. Symphonie, durften erst 1965 uraufgeführt werden. In ihrer Kürze und Zurückhaltung sind sie einmalig im Œuvre des Komponisten. Ich zitiere dazu Heinz Holliger aus einem Radiointerview: «Es ist eine Musik, die ganz nahe ist an den musikalischen auskomponierten Agonien wie dem 15. Streichquartett oder auch einigen Sätzen der 14. Symphonie, die nur aus Texten über den Tod besteht.» Šostakovič war damals 29 Jahre alt ...

Jacques Wildberger

* Immerhin gibt es seit 1980 das empfehlenswerte Buch von Detlef Gojowy: «Neue sowjetische Musik der 20er Jahre», Laaber-Verlag.

Bilan à mi-parcours

Quelques créations du 700ème en Suisse romande

Les compositeurs de 1991 sont des gens formidables. La patrie culturelle avait besoin d'eux, ils sont accourus et, tout comme les librettistes d'ailleurs, se sont révélés une denrée indispensable. Certains ont composé pour les institutions lyriques. Lausanne, Bienne, Berne, Zurich ont eu droit à leur création, Lucerne va en vivre une bientôt. D'autres ont été sollicités par des orchestres. Même l'OSR a joué le jeu en

créant, sous la direction d'Armin Jordan, «Nocturnes» de Hans Ulrich Lehmann, commande de la République et Canton de Genève. De plus, l'événement mérite d'être souligné, l'œuvre a été jouée quatre (!) fois, à Genève et Lausanne. Elle en vaut la peine. Lehmann y propose avec aplomb et dépouillement des jeux de timbres qu'il exploite avec soin, dessinant, outre ces sonorités, des parcours mélodiques habiles. Rien de spectaculaire, rien de bruyant ni de ronflant, aucune allusion aux célébrations de l'année: «Nocturnes» est de toute évidence le résultat d'une pensée musicale qui ne se laisse pas distraire par les gâteaux d'anniversaire. Et une œuvre entendue de l'intérieur avant d'avoir été mise sur papier. Changement de ton. Peu avant Zurich, Genève a eu droit au «Cri de Mohim» de Michel Tabachnik, interprété par l'Orchestre de la Tonhalle et des chanteurs solistes placés sous la direction du compositeur. Dans ce poème mythique et lyrique, fragment d'un opéra en devenir, l'Helvétie a trouvé sa place. Mais l'Helvétie d'avant l'avant, de bien avant 1291, du temps où elle était «régions glaciaires violemment accidentées» sur lesquelles «l'esprit précurseur de Mohim ordonna la génération d'un peuple». Le projet théâtral prend beaucoup de place et la musique de Tabachnik, entendue de surcroît en version de concert, s'y soumet un peu sommairement. L'heure est en effet à l'archaïsme sauvage, à la violence instrumentale secouée d'irruptions de percussions et des cris d'un chœur parlé. Entre deux accès de tension, un épisode champêtre avec harpe et instruments à vent (cors compris) évoque ce qui pourrait être un ranz des vaches ancestral, appel mélodique repris et développé, à la fin de l'œuvre, dans un numéro vocal rauque et impressionnant du soprano Sharon Cooper. «Le Cri de Mohim», hymne aux racines de l'humanité, vit d'exotisme sauvage et de quelques clichés, mais, en fin de compte, l'enthousiasme du compositeur à casser de la matière rend l'œuvre vivante, attachante même.

Ce qui n'est pas le cas de «3x1 = CH+X» de Rolf Liebermann, autre commande de la Confédération. On y trouve aussi l'attrait pour les rythmes sauvages, mais, cette fois, cela reste à l'état d'alibi. La violence rythmique n'est que décorative. Douze percussionnistes (six sur peau, six sur métal, deux masses sonores le plus souvent opposées l'une à l'autre) assènent brillamment des rythmes qui, tant bien que mal, nous distraient d'une partition chorale conventionnelle et ennuyeuse. «3x1 = CH+X» (= les cantons primitifs qui forment la Suisse, elle-même intégrée à l'Europe) est une cantate dans laquelle un chœur et une soliste chantent des extraits du Pacte de 1291 en quatre langues. Une seule aurait suffi, puisqu'il n'y a aucune stratégie dans la conduite des voix, aucune prise en compte des textes et des sonorités du langage, aucun relief. Le tout est un hymne unanime, agrémenté de quelques pâles fugatos,



Création de « $3 \times 1 = CH + 1$ » de Rolf Liebermann à Mézières

sur lequel Julia Juon, mezzo-soprano, impose son chant solennel. Il n'y a donc pas trop de douze percussionnistes pour masquer cette platitude, dynamiser cette cantate molle.

Dans «Paysmusique», «image sonore du pays dans la musique de ses parlers», Pierre Mariétan se joue des langages et de leurs climats sonores avec bien plus de plaisir et d'efficacité. Il faut dire que le lieu du concert était idéal. Dans la cathédrale de Lausanne, vaste nef à l'acoustique généreuse, les auditeurs pouvaient se déplacer sans crainte, entrer et sortir à leur guise, changer de place, guetter divers haut-parleurs. Ces derniers émettaient des voix, des bribes d'anecdotes en diverses langues mais aussi des chants d'oiseaux, les rumeurs d'un quai de gare. Tout cela avec un calme attentif, une bonhomie tranquille qui a transformé le concert en rencontre conviviale. Les rumeurs enregistrées et «live» se mêlaient en douceur. Pierre Mariétan, habile, a su alterner et/ou superposer les séquences «bruits» aux séquences parlées (deux comédiens), jouées (les interprètes de l'ensemble 2e2m ainsi que des cors étaient disséminés dans divers lieux de la cathédrale), chantées (Tamia). Le percussionniste Pierre Favre a aussi eu le temps de faire sonner caisses et gongs, spectaculairement, avant d'introduire une riche envolée de cloches, séquence enregistrée finale. «Paysmusique» est une animation sonore de très bonne qualité,

plus qu'une «composition musicale» au sens strict, qui a permis à une foule de gens, toutes cultures musicales confondues, de vivre une expérience sonore accueillante, maîtrisée jusque dans ses moindres détails par des interprètes et techniciens professionnels, Thomas Kessler en tête. Pierre Mariétan a fait une œuvre «populaire», festive et légère: la suite de brèves séquences empêchait l'ennui, la présence de nombreux interprètes distraignait l'œil et, enfin, une foule d'enfants intégrés au spectacle donnait une touche gaie, riieuse. Et – le fait a son importance – la présence de tant d'enfants a amené du public. Toutes ces familles mélangées ont eu l'occasion de passer une heure et demie loin de leur ordinaire. En cela surtout, «Paysmusique» a rempli son rôle lors des festivités du 700ème.

Il y avait aussi des enfants au centre d'un spectacle qui, intégré au *Mobile sonore* du Conseil suisse de la musique, a été donné à plusieurs reprises dans la région lausannoise avant d'être présenté à Genève cet automne. «Et l'enfant dit: écoute un peu l'histoire» met en scène un orchestre de vingt adolescents, quinze jeunes choristes et quelques solistes, sept jeunes comédiens, tous venus de la Riviera vaudoise et encadrés par les musiciens Ulrich Pfeifer, Roberto Festa et le comédien Gérard Digelmann. Le spectacle est une réussite. Le livret de Claire de Ribeaupierre propose, pour chacun de ces huit derniers

siècles, la rencontre entre un enfant et des personnages ou événements historiques (Saint François d'Assise, la peste, Michelangelo, Louis XIV, Jean-Jacques Rousseau, l'ère industrielle ...). Les textes figurent en trois langues (français, allemand et italien) dans le programme, mais ne sont chantés qu'en français. La musique, composée par l'Autrichien Gunter Waldek, introduit et accompagne chaque épisode en évoquant (ou pastichant) les climats musicaux d'époque. Ce n'est pas toujours génial mais c'est toujours bien fait et, surtout, superbement interprété. Les enfants jouent avec un évident plaisir et se comportent en vrais professionnels. Voix justes, instruments accordés, interventions et enchaînements précis, éléments visuels efficaces sans être encombrants: un spectacle vraiment adéquat. Mais, cette année, les compositeurs ont surtout fait revivre cours de châteaux, églises, patinoires et salles villageoises, à coups de jeux scéniques invoquant le passé, ses héros connus ou anonymes. Ces œuvres de circonstance ne seront sans doute jamais rejouées, elles ont monopolisé chorales, populations et budgets astronomiques. Les festivités ne sont pas finies mais déjà l'indigestion guette. 1992 aussi. C'est alors que, devant des carnets de commande vides, les compositeurs pourront toujours se souvenir d'une chose: en 1991, ils ont tous été indispensables ... et formidables.

Dominique Rosset

Als «The Other Flutist» wird er angekündigt: Robert Dick, der amerikanische Flötist, der bisher ungehörte Töne mit unglaublicher Leichtigkeit bläst, auch Pflichtprogramme als Kür gestaltet und sich anders als seine Kollegen primär als Komponist versteht. Dominique Hunziker ist es gelungen, diesen aussergewöhnlichen Künstler nach zahlreichen Meisterklassen in Amerika und Europa nun zum zweiten Mal zu einem Wochenendseminar nach Aarau zu holen.

Bereits als Kind hat der 1950 geborene Dick die Grenzen zu sprengen versucht. Nachdem er alle Töne erlernt hatte, suchte er weiter, entdeckte mit vierzehn das zweistimmige Spiel und experimentierte dann mit diesen Mehrklängen. Über die Rockmusik gelangte er als 13jähriger zur Improvisation, mit 17 begann er selbst zu komponieren. Eine klassische Ausbildung führte ihn dann an die Yale University. Weit mehr interessierte ihn aber, Grenzen zu überschreiten, sich mit fremden Kulturen auseinanderzusetzen und deren Instrumente, Tonsysteme und Klänge auf die Flöte zu übertragen suchen. In einer eigentlichen *Recherche musicale* erweiterte er die Technik seines Instruments, experimentierte mit verschiedenen Stellungen von Kiefer, Lippen und Zähnen, mit einer unüblichen Behandlung von Luft, Druck, Artikulation, Formanten, mit Schlaggeräuschen, Mehrklängen, Glissandi, Zirkuläratmung, Kombinations-, Flageolett-, Pfeif-, Flüster- und Geistertönen. Den Mund setzt er als Generator und Resonator ein, der Synthesizer der *Who* inspirierte ihn dazu, das Singen in der Verbindung mit Obertönen und den kontinuierlichen Übergang Singen – Spielen auszuprobieren. Jazz, Gamelan und nordindische Musikelemente bildeten weitere Quellen. Alle diese neuartigen Techniken verwendet Dick nicht nur in seinen Improvisationen und Kompositionen, sondern er bezieht seine Erkenntnisse auch auf ältere Musik zurück: Die verschiedenen Kehlkopfstellungen unterstützen so Dynamik und Farbgebung, spezielle Griffe ermöglichen besonders helle oder dumpfe Klänge und mit unüblichen Gabelgriffen lässt sich sogar die charakteristische Färbung einer Traversflöte imitieren. Darüber hinaus versteht er auch, alles zu systematisieren und in verschiedenen Etüden, Lehrbüchern und -kassetten («Tone development through extended techniques») anschaulich darzustellen. Dick ist überzeugt, dass heute das Goldene Zeitalter der Flöte sei. Wenn man seinen emotionalen, musikalisch-spielerischen Umgang mit Varèse, Berio, Fukushima oder der eigenen Musik erlebt, glaubt man ihm gerne – die riesige Bibliothek zeitgenössischer Flötenmusik birgt allerdings nur wenig solcher Perlen.

Heute versteht sich Dick vor allem als

Komponist und lässt sich deshalb keine neuen Werke mehr schreiben – sonst werde er nur als Flötist betrachtet, und die anderen Komponisten kopierten sowieso nur seine Mehrklänge. Seine Kompositionen umfassen neben vielen Solostücken Kammermusik und ein Flötenkonzert. Auch bei uns erklingt Dick bereits in Diplom- und Konzertrecitals. Als Interpret spielt er nun selbst vorwiegend Dick-Programme; auch seine neueste CD wird nur noch eigene Werke umfassen. Sein Aarauer Soloabend – anschliessend war er noch bei der Zürcher «pro musica» zu Gast – zeigte allerdings die Beschränktheit seiner Musik: Sie besteht aus wenig Material, das differenziert, aber meist sehr ähnlich behandelt wird. Typisch sind da seine «Flying Lessons», Stilstudien, die wie die Vögel den Boden verlassen, von einer bestimmten Musik ausgehen, bald aber von Dicks eigenen Ausdrucksmitteln überlagert werden – meist Mehrklängen als Selbstzweck. Nicht maniert, nicht aufgestülpt wirken die gleichen «Mutiphonics» aber, wenn sie sich organisch in einer Improvisation entwickeln, etwa in «Venturi Shadows», einer Invention über den Atem. Hier liegt denn auch seine Stärke: wie in kindlicher Neugier wird assoziativ nach neuen Klängen gesucht. Witzig imitiert er auf der Bassflöte das leere Gebrabbel von Politikern im Wahlkampf («Further down»). Da ihm allerdings auf die Dauer nicht viel mehr einfällt, wirkt auch die Parodie bald plump. Wie nahe hier Komposition und Improvisation sind, zeigt eine verlängerte ad-hoc-Version von «Afterlight» als Zugabe. Aber auch Hits wie Bachs Solo-Partita klingen durch besondere Griffe und agogische Freiheiten verfremdet, wie eine neugeschaffene Improvisation. Künstlerisches Vorbild ist Paganini: Wie der grosse Violinvirtuose des 19. Jahrhunderts häuft er alle technischen Tricks und Schwierigkeiten und sucht sie musikalisch zu verwerten. Eine besondere Herausforderung bedeutete es ihm deshalb, die Capricen zu bearbeiten – nicht als brillante Übernahme in Galways Manier, sondern in einer Imitation der Doppelgriffe und Flageolette und der verschiedenen Bogeneffekte. Dank dem Spiel in der (unbequemen) Originallage gelingt es ihm, die Grenzerfahrung dieser Stücke zu vermitteln. Wertvoll ist Dicks enge Verbindung von Komposition, Improvisation, Interpretation und Lehre. Er erklärt mit wenig Worten, mit Witz und mit deutlichen Gesten. In den Workshops zeigt er eine verblüffende Begabung, die Stärken seiner Schülerinnen und Schüler sofort zu erkennen und zu fördern, einzelne lohnende kompositorische oder improvisatorische Ideen herauszustreichen und an ihnen arbeiten zu lassen, sie zu gestalten und in eine Form bringen. In einem «Podium für unveröffentlichte Flötenmusik» (für und von Flötisten) wurden dann einzelne Beiträge gleich öffentlich im kleinen Kreis vorgestellt und besprochen – ein höchst anregendes, vorbildlich aufgezoogenes Forum.

An eine grössere Öffentlichkeit traten die Aarauer Flöten-Tage schliesslich mit einem Ensemble-Konzert im Kunsthaus. Der Titel «Raummusik» traf im engeren Sinn zwar nur auf Klaus Hubers «Ein Hauch von Unzeit» III – hier in einer Fassung für 5 vor und hinter einer Wand aufgestellte Flötisten – zu. Josef Kots «Intermezzo» besteht aus netten Nichtigkeiten, denen man nicht einmal anhört, dass sie einem Flötenensemble zugeordnet sind. Eine musikalische Version des Minimalismus bot Steve Reichs «Vermont Counterpoint». «Ara» von Thüring Bräm ist eine Etüdensammlung zu Heterophonie und Minimal-Effekten und scheint in der kanonisch-gedrückten Abfolge eine Vortragsübung zu parodieren; Gongschläge unterstreichen den rituellen Charakter. Dominique Hunziker, der Leiter der teils mit seinem Schülerkreis 1986 gegründeten «Les Joueurs de flûte» steuerte selbst die Collage «Angenommen, dass ...» bei, die phantasie- und effektvoll, ironisch und auch metasprachlich verschiedenste Stile, Klangmittel und Texte von Quintilian bis heute durcheinander jongliert – mit verblüffenden Querbezügen und Banalitäten. Fehlt der Form- und Gestaltungswille verursacht leider eine überlange Dauer. Handwerklich brillant und witzig sind schliesslich seine Bearbeitungen von Mozart, Rimsky-Korsakoff und – etwas weniger zwingend – von Bach.

Thomas Gartmann

Reduktion mit traditionellen Mitteln

Zürich: Uraufführung der Joyce-Fantasie op. 13 von Christoph Delz

Kann Joyces «Ulysses», besser: können Ausschnitte daraus vertont werden? *Christoph Delz* glaubt ja und hat sich gleich die *Sirenenepisode* vorgenommen, nach Stuart Gilbert (in «Das Rätsel Ulysses») der musikalischste Teil des an sich schon nach Kriterien der Musik konzipierten Gesamtwerkes: «Schau- platz: Konzertsaal – Stunde: 4 Uhr nachmittags – Organ: Ohr – Kunst: Musik – Symbol: Barmädchen – Technik: Fuga per canonem» (Gilbert). Etwas konkreter: Um 16.00 Uhr will Leopold Bloom endlich zu Mittag essen und betritt zu diesem Zweck die Bar im Ormond-Hotel, wo er mit Richie Goulding, Stephen Dedalus' Onkel, zusammen speist und dabei auch Dedalus senior trifft, der mit andern Gästen zusammen der Trinitas Wein, Weib (die Homerischen Sirenen: die Barmädchen Douce und Kennedy, «Bronze bei Gold») und Gesang huldigt. Beim ersten Lesen und Hören scheint Delzens Vorhaben aufzugehen: Seine «Joyce-Fantasie» für (Koloratur)Sopran, (Sprech)Chor, 2

Klaviere und Harmonium, entstanden als Auftragswerk der Stadt Zürich für die Junifestwochen 1991, frappiert durch eine vielfach gebrochene und die Möglichkeiten eines Sprechchors (weniger der drei Tasteninstrumente) virtuos und farbig nutzende Anlage. Ironie und Witz überwiegen; die Anleihen bei praeexistenter Musik sind sparsam und plausibel eingesetzt. Die Vertonung tendiert zur szenischen Lesung, zur mimisch und gestisch angereicherten Theatralik. Dabei ist die Montage verschiedenster Sprach- und Stimmemanationen wie musikalischer Techniken überzeugender als die Ausarbeitung der

nen. Die hochartifizielle Ausarbeitung des Koloratursopranparts absorbiert die Aufmerksamkeit zudem dermassen, dass dagegen die andern Figuren der Szene, vor allem Bloom, die an sich prägnant-realistisch gefasst sind, in unzulässigem Ausmass verblasen, und weist dem «Ulysses»-Text eine eindimensionale Eindeutigkeit zu, die an Verfälschung grenzt.

Und damit wären wir beim Ausgangspunkt: Ist der «Ulysses» vertonbar? Ich meine: nein, weil das Herausgreifen und Kürzen die unglaubliche Diffizilität dieses singulären Textes unweigerlich beeinträchtigen und reduzieren. Gerade

rarische Technik ist eine genaue Transposition musikalischer Motivarbeit, genauer: Wagnerscher Leitmotivtechnik» (Curtius). Kann der Lesende aber am Schluss der Episode zur Ouvertüre zurückkehren und sie verstehen, ist das – jedenfalls bei einmaligem Hören – in der Delzschen Lesart nicht möglich. Thema und Form werden bei Joyce ineingesetzt, der Sirenengesang wird zur Gedankenmusik: eine «Musik zum Lesen» (so der Untertitel von Schnebels MO-NO) – und nur Lesende sind fähig, die *disiecta membra*, die Wortfragmente des inneren Monologs zusammenzufassen. Dazu gehören auch die perma-

$\text{♩} = 84$ staccato brillante

Douce
mp im — per — ti — nen — te Un — ver — schämt — hei — ten f von Ih — nen hö — re.

T. Solo
Part
3 4
f Im — per — tn — tn tn tn tn

Tutti
(ohne Part)
3 4
} f mp k
Doch Blu

Harm

Piano I

Piano II

gliss. Mittellagen \rightarrow extrem tief

Ausschnitt (S. 45) aus der Joyce-Fantasie von Christoph Delz

einzelnen Takes: Vor allem die Ensemblepartien des Sprechchores sind rhythmisch zu einfach und traditionell ausgefallen.

Bei näherer Beschäftigung, auch mit dem Joyceschen Text, fallen weitere Defizite von Delzens Umsetzung auf und werden die zunächst positiven Eindrücke durch ungünstigere überschattet. So orientiert sich der Basler Komponist etwas zu platt an den Vorlieben Joyces für Belcanto und Harmonium. Dass er die beiden Sirenen Douce und Kennedy in *einer* Sängerin zusammenfasst, kann als musikalische Übernahme der Joyceschen Verschränkungstechnik verstanden werden, gibt aber gleichzeitig preis: Möglichkeiten, die Barbesucher unter Einbezug des Raumes zu umgar-

das «Sirenen»-Kapitel *ist* schon Musik: als ununterbrochener Wortstrom, als Gedankenpolyphonie im Grossen wie durch unzählige musikalische Verfahrensweisen im Kleinen: Da gibt es Triller, Appoggiaturen, verschiedene Artikulationsarten, Glissandi («Regen. Diddel iddel eddel eddel uddel uddel»), Augmentationen, Fermaten («Endendendendendlosigkeiten»), Spannung – Entspannung, Leere Quint-Analogien und formale Verfahren wie die bereits erwähnte Fugentechnik *samt stretto*, das Rondo oder die Ouvertüre am Anfang der Episode: «Der zwei Seiten füllende, scheinbar sinnlose Text ist eine bis ins letzte berechnete Komposition – die man freilich nur verstehen kann, wenn man das ganze Kapitel gelesen hat, und sehr gründlich gelesen hat. Diese lite-

nenten Erinnerungen an Erlebnisse, die Bloom im Laufe des Tages hat. Wenn man nur eine Episode vertont, können solche Erinnerungen gar nicht eingeordnet werden – oder der Komponist setzt die Kenntnis des ganzen Textes voraus.

Delz hat allerdings geschickt gekürzt; die schwierigsten Teile des inneren Monologs sind ebenso gekappt wie viele der anforderungsreichen Erinnerungspartien. Auf der anderen Seite hat er durchaus den Leitmotivcharakter der «Ouvrteüre» erkannt (z.B. kehren eröffnende Motive wie «Impertntn tnntn» oder «The bright stars fade» später wieder). Gerade die kondensierte «Ouvrteüre» ist aber so sehr gekürzt, dass ihre Funktion nicht mehr erkennbar ist. Kurzum: Delz macht Joyce konsumier-

bar, entschärft ihn; die Laszivität der Episode hätte auch ein altgedienter Zensor nicht wirksamer auslöschen können – Prädikat: «jugendfrei». Es triumphiert Eigentlichkeit und Identität; überall waltet Redundanz (schon der Titel – «Joyce-Fantasie» – ist ein Pleonasmus). Es ist (einfache) Musik über (komplexe) Musik – jenes postmoderne Verfahren, das Delz immer wieder wählt (siehe z.B. seine Arbeitslieder und sein Streichquartett), was die Bemerkung im Programmheft: «(...) wurde mir bald klar, dass ein einheitlicher Personalstil für diesen Text nicht in Frage kommt», ziemlich blauäugig erscheinen lässt! Sein Verhältnis zu Joyce bleibt mir unklar, und es stellt sich die Frage, ob diese reduzierende szenische Lesung aus innerer Notwendigkeit oder bloss aus äusserem Anlass entstanden ist. Dass der an sich schöne Muschelchor am Ende des Werkes, der aber allzu vorhersehbar-illustrierend ist und auch an Berlioz' «L'Enfance du Christ» erinnert, gar noch Cage gewidmet ist, scheint auf das Letztere zu deuten ...

Die Interpretation war beachtlich bis hinreissend. Blieben metrisch-rhythmisch noch einige Wünsche offen, v.a. auch beim Umsetzen der differenzierten Tempomodifikationen (befremdend, dass der Komponist am Harmonium den «con-acribia»-Teil auf S. 14 der Partitur selbst weder mit Genauigkeit noch mit den vorgeschriebenen $\text{♩} = 138$, sondern viel langsamer spielte), die den erwähnten rhythmisch einfachen Strukturen etwas an Komplexität zurückgeben könnten; wurden die wenigen zu singenden Takte peinlich dilettantisch ausgeführt, so erstaunte insgesamt doch, mit welcher Agilität der Kammerprechchor Zürich (Sprachregie: Richard Merz; Gesamtleitung: Bernhard Erne) die vertrackten Wechsel und Überlagerungen bewältigte und mit welchem dramatischen Instinkt viele Mitglieder Einzelrollen Glaubwürdigkeit und Lebensechtheit verliehen. Sprachlich sehr undeutlich, sängerisch aber mit unerhörter selbstverständlicher Kunstfertigkeit meisterte Maria Wynston ihre Doppelrolle und verstärkte paradoxerweise mit ihrer Virtuosität und Genauigkeit die oben monierte semantische Eindimensionalität und Konkretheit. Die sparsam eingesetzten, zeitweise aber anforderungsreichen Klavertupfer (besonders fesselnd im «In-Modo-subversivo»-Teil eingesetzt) waren bei Gertrud Schneider und Tomas Bächli im doppelten Wortsinn in guten Händen.

Zusammengefasst: Delz hat die Sirenen-Episode weniger vertont als szenisch umgesetzt. Das wäre – als Hilfestellung – legitim, aber dann müsste die Episode integral vorgeführt werden. Durch Reduktion und letztlich traditionelle Mittel wird man dem Joyceschen Text nie gerecht. Noch die tödliche Monotonie von Cages «Muoyce» lässt mehr von Joyces Komplexität und Inkommensurabilität ahnen als das handwerklich saubere, glatte und konsumierbare Delzsche Unterfangen.

Toni Haefeli

Vom Anarchisten zum Guru

Zürich: Junifestwochen mit John Cage

Vorweg: Der Mut der Festwochen-Verantwortlichen verdient Anerkennung: Sie sind das Wagnis eingegangen, zwei herausragende Vertreter der alternden Moderne – den vor 50 Jahren in Zürich verstorbenen James Joyce und den bald 80jährigen John Cage – exemplarisch zu verbinden und einem breiteren Publikum zu präsentieren. Statt postmodern beliebig, Verschiedenes und Gängiges nebeneinander zu programmieren, um möglichst viele Geschmacksrichtungen zu befriedigen, wurden zwei «Leitfossilien» (Konrad Rudolf Lienert) der heutigen Avantgarde umfassend vorgestellt. Dass der Zürcher Stadtpräsident von der «Schweizer Illustrierten» für das «superalte» Festival einen «Kaktus» zugeweiht bekam, spricht auch darum gegen die selbsternannte Vertretung des minderen Durchschnitts, weil den elitär geschimpften Wochen ein guter Publikumerfolg beschieden war. Die Zeiten sind vorbei, in denen John Cage als Clown missverstanden wurde; und er wirkt auch kaum mehr als Bürgerschreck. Die «Neue Zürcher Zeitung» fragte sich nicht mehr wie vor Jahren, ob das Musik sei; in deren Feuilleton erscheinen die kritisch und analytisch besten Beiträge zum innovatorischen Phänomen Cage. Er selber ist zur Kultfigur geworden, sein Werk ist etabliert; entsprechend festlich und feierlich sind die Junifestwochen weitgehend aufgenommen worden: vom Publikum und von der Kritik, von alternden Achtundsechzigern wie von «New-Age»-Faszinierten.

Es wäre falsch und naiv, ein Werk allein verantwortlich zu machen für seine Rezeption, andererseits ist die Wirkungsgeschichte einem Werk nicht rein äusserlich, sie hat durchaus auch mit dessen Inhalten und Intentionen zu tun. Am Werk von John Cage und dessen wandelnder Rezeption liesse sich diese Dialektik exemplarisch aufzeigen. Die Rezeption wirft ebenso Licht auf ihre eigene historische Bedingtheit wie auf den Gegenstand ihrer Untersuchung.

Der Paradigmenwechsel in der Rezeptionsgeschichte von Cages Musik wird deutlich an den beiden Sonderbänden der Reihe «Musik-Konzepte»¹: Der erste Band, der erstmals 1978 erschien und der nun zusammen mit dem zweiten Band aktualisiert neu aufgelegt wurde, betont – in der Nachfolge Adornos – die politische Funktion von Cages Musik (Anarchie der Klänge als Vorschein einer gerechteren Gesellschaft), währenddem im zwölf Jahre später erschienenen zweiten Band die reine Werkanalyse vorherrscht (Cage ist zum akademisch isolierten Forschungsgegenstand geworden); vom politischen Potential von Cages künstlerischen Konzepten, von seinen sozialrevolutionären Ideen ist nach der Wende zur restaurativen Ruhe in der «postsozialistischen Melancholie» (Peter Niklaus Wilson) der Gegenwart nicht mehr die Rede.

Diese konservative Wende liess sich auch in Zürich beobachten, wo Cage als Klassiker der Moderne zuweilen zum Guru emporstilisiert wurde, wo die Auseinandersetzung mit seinem (und Merce Cunninghams) Werk oft getragen war von feierlich verzücktem Nachhall, wo die zentralen Begriffe der «Unbestimmtheit» (indeterminacy) und der «Stille» (silence) als postmoderne Termini begriffen und solcherart beliebig rezipiert worden sind. Anything goes: auch in der Rezeption. Ist das die postmoderne Antwort auf die von Habermas diagnostizierte «Neue Unübersichtlichkeit»? Es scheint, als wäre die Utopie von Cage historisch ad acta gelegt, erledigt. Seine öffentliche Wandlung vom Anarchisten zum Guru ist nicht nur reiner Wandel der Rezeption, sondern tendenziell auch angelegt in seinem persönlichen Auftreten und in seinem sich wandelnden Werk, das in den siebziger und achtziger Jahren «auf Momente von Rekurs und Restauration» (Heinz-Klaus Metzger) hindeuten scheint. Das ist noch kaum untersucht, sowenig Cage – seit einiger Zeit immerhin auch in der bildenden Kunst aktiv und akzeptiert – mit seinen literarisch-philosophischen Werken Gegenstand der Forschung geworden ist. Da bleibt einiges zu tun.

Cage ist – mit einem Wort von Walter Benjamin – auch gegen den Strich zu bürsten und nicht vorwiegend ratlos festlich zu feiern. Nur so wird die Auseinandersetzung mit seinem offenen und hermetischen Werk, das in der direkten Filiation von Marcel Duchamp steht, fruchtbar.²

Gerhard van den Bergh

¹ Heinz-Klaus Metzger, Rainer Riehn (Hrsg.): Musik-Konzepte. Sonderbände John Cage I / II. Edition Text + Kritik, München 1990.

² Ein hauptsächlich werkimmanentes «aleatorisches Interview» (bei dem John Cage in beliebiger Reihenfolge und Kombination aus drei verschiedenen Sorten von Stichwörtern auswählen und anfänglich frei assoziieren konnte), das wir zum Abschluss der Junifestwochen mit John Cage geführt haben, wird in einer der folgenden Nummern von «Dissonanz» erscheinen.

Livres Bücher

Pour trouver
du nouveau

Hugues Dufourt: «Musique, pouvoir, écriture»

Christian Bourgois Editeur, coll. Musique/Passé / Présent, Paris 1991, 362 p.

Depuis le milieu des années 1970, la nouveauté artistique a beaucoup perdu de son attrait, en République fédérale allemande surtout, mais aussi ailleurs. Les journalistes et les historiens de l'art commencent à parler de style post-moderne, où tout serait de nouveau possible, voire souhaitable, y compris l'évocation du passé le plus ancien. «Le canon de l'interdit», que Theodor W. Adorno voyait encore s'élargir toujours plus, avait abouti à une impasse. Trop de ce qui, autrefois, avait fait naturellement