

Zeitschrift:	Dissonanz : die neue schweizerische Musikzeitschrift = Dissonance : la nouvelle revue musicale suisse
Herausgeber:	Schweizerischer Tonkünstlerverein
Band:	- (1991)
Heft:	30
Rubrik:	Disques = Schallplatten

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. [Mehr erfahren](#)

Conditions d'utilisation

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. [En savoir plus](#)

Terms of use

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. [Find out more](#)

Download PDF: 10.12.2025

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

physique ou psychique relèvent toutes trois, «sur le plan de la structure de la conscience, d'un même type de relation avec le monde et avec soi-même» (p. 238). Seraient ainsi à reconsidérer tous les courants populaires, parallèles à cette tradition littéraire et savante de la Renaissance, et qui chez nous (pensons au tarentulisme, à la chorée, à la danse de Saint Guy, à toutes sortes d'épisodes de possession – Loudun, Morzines – qui ont perduré jusqu'à nos jours) ou dans d'autres cultures (le *dhikr* et le *samâ* chez les Arabes – pp. 448-544) ont véritablement maintenu la tradition et la pratique de ce phénomène «naturel» si fortement imprégné de culture: la transe. On imagineraient encore d'autres ouvertures: dans quelle mesure une telle étude ne concerne-t-elle pas de près des phénomènes contemporains aussi disparates en apparence que la musique pop, la pratique de la bioénergie, mais aussi, dans un registre différent de faits, la croyance en un fondement naturel de tel ou tel système musical (tonal par exemple)? Ainsi donc, sur le modèle de la «décentration comparatiste» dont fait largement usage l'auteur dans sa méthodologie, le lecteur – qui, par un effet malicieux de mise en abîme, risque bien d'entrer lui-même dans une sorte de transe silencieuse, et tout à fait cultuellement induite, à la lecture de ce vertigineux amoncellement de termes, de faits, de cultures le balançant constamment d'un bout à l'autre de la planète – est convié à pratiquer un très salutaire effort de décentrement culturel, voire, au-delà de simples préoccupations musicales, à s'interroger en fin de compte sur la relativité de cette curieuse manière de penser qui fonde pour une bonne part notre rationalité contemporaine: la «relation de cause à effet».

Vincent Barras

Disques Schallplatten

Deux Genevois dissemblables

Portraits de Geneviève Calame et Michel Tabachnik

Sous le label «Grammont», la Communauté de travail pour la diffusion de la musique suisse vient de publier deux nouveaux disques-portraits de compositeurs genevois aussi dissemblables que possible. Geneviève Calame¹ se réclame d'un onirisme se traduisant dans «l'énergie des sons». Cependant cette mystique dualiste transparaît bien peu dans une musique le plus souvent excessivement statique. Peut-être en va-t-il différemment dans les œuvres audiovisuelles de cet auteur, la musique pouvant alors prendre en charge des évocations d'atmosphère tandis que le sens est véhiculé par un autre médium. Toujours

est-il que «Différentielle verticale» de 1974 (œuvre pour soprano et orchestre basée sur une phrase du «Zarathoustra» de Nietzsche et interprétée, comme toutes les autres du disque, sous la direction de Jacques Guyonnet) ne possède pas de force directionnelle bien définie, en dépit de l'arc tendu entre le début dans l'extrême grave et la quinte vide de la fin, «intervalle d'équilibre dynamique». Il en va de même pour «Alpha futur» (1976), inspiré par quelques vers hermétiques de Calame elle-même. Dans «Océanides» (1986), la «dualité de caractère» des nymphes atlantiques n'est guère perceptible dans cette évocation lointaine de Debussy, dans laquelle le chant des sirènes au synthétiseur est à la limite du kitsch, et dont la coda ressasse fastidieusement (incantatoirement?) le même matériau. Dans les œuvres les plus récentes, les références orientalistes se font plus insistantes et la patience de l'auditeur, invité à se laisser gagner par l'hébétude de ce temps circulaire, est mise à rude épreuve. Ce sont les cymbales tibétaines qui ponctuent, «Sur la margelle du monde» (1987), un «trip» centré sur une mélodie invertébrée, jouée par les bois à l'unisson, et qui rappelle vaguement «Syrinx». Le charme sonore du shakuhachi ne sauve pas «Vent solaire» (1989/90) de l'interminable: où est cette structure «biologique» dans sa construction spiralée, en ce sens que l'organisation de l'information, à la fois rigoureuse et libre, élémentaire et complexe, est comparable aux molécules d'ADN? La métaphore naturelle ne restitue ici aucun sens tangible. Une seule œuvre du disque semble dotée d'un «timing» cohérent: dans «Calligrammes» (1983/84), le jeu concertant d'une harpe à la violence parfois paradoxale et la brièveté de «haïku» de chaque pièce induit un minimum de dialectique formelle dans laquelle le raffinement des timbres trouve pleinement sa place.

Tout autre est l'univers de Michel Tabachnik,² dont l'éducation de compositeur (peu prolixe jusqu'ici) et de chef d'orchestre constituent une curieuse conjonction entre Boulez et Xenakis. L'énergie authentique qui sourd de sa musique est bienvenue après tant d'évanescences! «Le pacte des Onze» (1981), dont cinq extraits sont présentés sur le disque (enregistrement en concert de l'Ensemble Intercontemporain et du New London Choir sous la direction du compositeur) est un oratorio utilisant l'évangile gnostique de Thomas en copie. Il est formé de onze stances évoquant un «zodiaque inconnu» et dont certaines, très brèves, constituent des interludes électroniques, à la façon de «Dé-serts» de Varèse (deux des onze stances – celles du Cancer et de la Baleine – seront réutilisées dans le concerto pour piano de 1989, donné cet été à Genève). Un sens hermétique est projeté sur la composition à travers des textes et des dessins de Tabachnik «retravaillés» par les ordinateurs de l'Ircam: il en résulte une partition aux textes fortement scandés et à l'instrumentation originale,

qui n'est cependant pas complètement à l'abri de gestes rythmiques un peu éculés, curieusement à mi-chemin entre Stravinsky et (helvétisme oblige?) Honegger... D'une toute autre originalité est à notre sens «Cosmogonie/Pour une rose» de 1981, première œuvre écrite par Tabachnik après un silence de 6 ans. Dans ce cycle de la Création, qui se réfère sur l'unisson initial, on retrouve l'alternance entre de brefs mouvements de «passage» et des pièces plus développées qui se signalent par l'intense écriture des cordes. Et même le mouvement le plus faible («Au-delà») est sauvé de la banalité rythmique par un choral de cuivres dont la violence n'est pas sans rappeler Xenakis.

Philippe Dinkel

¹ Geneviève Calame: «Différentielle verticale» pour soprano (Rachel Szekely) et orchestre symphonique (Orchestre philharmonique de Stuttgart, dir. Jacques Guyonnet) / «Alpha futur» pour orch. symph. (O'Ph'Stutt', dir. J'G') / «Calligrammes» pour harpe (Chantal Mathieu) et orchestre (solistes du studio de musique contemporaine, dir. J'G') / «Océanides» pour orch. de chambre (solistes du S'M'C, dir. J'G') / «Sur la margelle du monde» pour orch. de ch. (solistes du S'M'C et du Collégium academicum de Genève, dir. J'G') / «Vent solaire» pour shakuhachi (Frank Noël) et orch. (solistes du S'M'C, dir. J'G'); Grammont CTS-P 28-2.

² Michel Tabachnik: «Le pacte des Onze» d'après l'Evangile selon Thomas (en copie) pour 8 solistes, grand et petit choeur, orchestre symphonique, bande magnétique et lumières de couleur (Ensemble intercontemporain, New London Choir, dir. M'T) / «Cosmogonie – pour une rose» pour grand orchestre (Rundfunkorchester Hannover, dir. M'T); Grammont CTS-P 26-2.

Nicht für den Konsum bestimmt

Max E. Keller: «Dornenbahn» für Violoncello solo, «Friedenslied eines Oboisten» für Oboe solo, «Zustand I–VII» für zehn Instrumente, «Achuapa/Nicaragua» für sprechenden und singenden Pianisten, «Konfigurationen II» für Alt und Ensemble

David Riniker (Violoncello), Burkhard Glaetzner (Oboe), Radiosinfonieorchester Basel, Leitung: Bernhard Wulff, Gerhard Erber (Klavier), Béatrice Mathez Wüthrich (Alt), ensemble für neue musik zürich, Leitung: Dominik Blum Col legno AU-031 801 CD AAD.

«Die Texte einer politischen Komposition können und wollen nicht umfassend informieren, vermitteln dem Hörer in der Regel keine neuen Erkenntnisse,ersetzen die Lektüre diskursiver, analytischer Darstellungen nicht. Aber sie können Schlaglichter werfen, Akzente setzen, blass Begriffliches sinnlich nachvollziehbar machen, den Hörer emotional treffen.» – Max Eugen Keller, Schweizer Komponist des Jahrgangs 1947, «vertont» also keine Texte, aber er benutzt auch nicht die Musik als Kulisse für Spruchbänder. Vielmehr lässt er durchaus Text und Musik sich aneinander arbeiten, setzt sie sogar kontrastiv gegeneinander, bricht ästhetisch Verfestigtes auf, indem Wirklichkeit – vermittelt durch Text oder Geräusch – in die Kunstmusik eindringt; diese wiederum versucht mit ihren Mitteln, die formfremden akustischen Eindringlinge des Material-Ensembles auf einer höheren Ebene einzubinden.

«Amalgamieren» wäre auch wieder ein falsches Wort, denn das Fremde, das der «Kunst» Fremde bleibt zumindest teilweise als solches durchaus bestehen, fast so, wie eine Reliquie im Schrein ihre Ursprünglichkeit bewahrt. Kellers «Reliquien» sind gleichwohl etwas sehr Säkulares, sind Weltgetümmel und Ungerechtigkeit, Parodie, Sarkasmus, etwas, das keine Ruhe gibt.

Besonders deutlich ist dies nachvollziehbar an denjenigen Werken der vorliegenden Einspielung, die textgebunden sind – das ist keine Platitude, denn die «rein» musikalischen, die Instrumentalwerke bringen nicht minder Gesten und Rhythmen von Sprache und Wirklichkeit zum Ausdruck: «Zustand» kann als Zustand des Denkens, Sprechens, Verhaltens verstanden und gehört werden. Aber im «Friedenslied» findet nicht nur ein ständiger Klangfarbenwechsel zwischen der Oboe und dem Sprechen des Interpreten statt, sondern der Hörer nimmt mählich wahr, wie die Gesten aufeinander reagieren. «Konfigurationen» erscheint in der Elaboration für Gesang und Ensemble rein äußerlich noch vergleichsweise am konventionellsten von allen Stücken, enthält aber sehr wohl Momente von ironischer Reflexion des einen Mediums (Singstimme) aufs andere (Instrumente) und umgekehrt. Die überspitzte Textformulierung, etwa in «Zunächst ist NICHTS passiert» oder dem Bericht über den illegalen türkischen Einwanderer, kommt dabei dem eingangs zitierten Credo Kellers entgegen, da die Phase der blosen Information über die Tatbestände entweder vorausgesetzt ist oder eher beiläufig mitgeliefert wird. Die Wiedergaben können durchweg als werkdienlich und beim Hören anregend bezeichnet werden; zu monieren gibt es nur Kleinigkeiten: die Kassettenstimme des Pianisten in «Achuapa/Nicaragua» kommt manchmal ein wenig aus der Ferne, und die Interpretation der «Konfigurationen» durch Béatrice Mathez Wüthrich erscheint etwas unflexibel in der Stimmfarbe und zu substanzlos in der Charakterisierung der einzelnen «Geschichten», die hier zur Darstellung kommen.

Hartmut Lück

Au-delà du post-modernisme

Dusapin, Pascal: «Roméo & Juliette», opéra en 9 numéros, texte d'Olivier Cadiot

Françoise Kubler (Juliette 1, mezzosoprano), Nicholas Isherwood (Roméo 1, baryton-basse), Cyrille Gerstenhaber (Juliette 2, voix parlée puis soprano), Julien Combey (Bill, voix parlée puis basse), Olivier Cadiot, Pascal Sausy (pour la partie chantée), Quatuor (soprano, mezzo-soprano, haute-contre, baryton Martin: Bernadette Mercier, Valérie Joly, Timothy Greacen, Pascal Sausy), le clarinettiste (petite clarinette, clarinette en sib, clarinette alto, clari-

nette contrebasse: Armand Angster), Groupe Vocal de France, Orchestre symphonique du Rhin-Mulhouse, Luca Pfaff (direction)
Accord MFA 2 CDs 201162

Pascal Dusapin aime mieux être pris sérieusement pour ce qu'il n'est pas, évite dorénavant avec détestation de disséquer – et dessécher – ses œuvres, doit savourer à part lui cette ironie de ne pas être, pour nous, différent. Libre de toute attache, point entravé par une quelconque institution, il ne jongle avec aucun archétype, n'agit aucune «problématique de questionnement» avant de ne pas s'en servir, clame n'avoit pas d'idée musicale(!), rejette les technologies pour elles-mêmes: a son franc-parler, aucunement ne flagorne. En outre, sa musique, éréthique, violente, colérique, est dans un état de fébrilité constante, elle «recherche l'empoigne» avec l'auditeur (d'où la brièveté de certaines de ses pièces), ne le laisse pas dolent et meublé. Dans une époque qui craint par-dessus tout l'intelligence, une telle musique, toute voisine de la philosophie, qui répond à une préoccupation ontologique, qui s'imprègne, s'enrichit d'une dimension réflexive posant constamment le problème de l'être, fait peur. «Quand on commence à composer, on a l'impression de toucher des choses fondamentales; je sens que c'est là le cœur de mon existence: je deviens alors méditatif, j'ai des moments de stupeur et, en même temps, de plaisir profond», dit-il. Et comme Dusapin ne tient pas de discours abscons ou parascientifique pour légitimer ses œuvres, une certaine critique évertua ses reproches: il écrit une musique «intuitive» (cela, à soi seul, le ferait aimer); c'est oublier que les musiciens, à la différence des hommes de science, peuvent encore se permettre de ne pas comprendre ce qu'ils font. Composer, cela regarde la pensée, qui souvent contrôle, mais souvent aussi apparaît vers le monde de l'inconscient; «On oscille donc entre un cheminement logique et des décisions apparemment irrationnelles ou accidentielles. Je serai là très prudent, parce que cela peut sembler mystique (circonspection, ma foi, cartésienne). Il n'empêche que cette part-là est une nécessité: plutôt qu'un réel processus d'intelligence, c'est l'intuition qui intervient. Et l'intention, c'est: je veux. J'aime. Je garde ... Sans savoir pourquoi.» (Cette notion est essentielle pour une génération de compositeurs qui fut concassée dans un enseignement lardé de codes et de principes.) L'abandon à de larges coulées d'inconscient conduit à prendre des risques, ce dont Dusapin est pleinement conscient: «Tant de compositeurs se demandent pourquoi, à telle mesure précise, ils ont utilisé un *do* dièse!» Voulant conférer à la musique une liberté supplémentaire, Dusapin caresse peu à peu le projet d'un opéra, malgré l'apparente incongruité, aujourd'hui, de cette idée. La chance intervient: une commande lui est passée; on lui donne les moyens nécessaires; n'appartenant

pas à la chapelle lyrique, il n'a aucun compte à régler avec elle. Pas plus qu'avec l'histoire: les fantômes idéologiques des années soixante ont été mis à sac, ou ne sont plus que la conscience rouillée d'une substance brumeuse. Les questions que Dusapin voulait régler avec *Roméo & Juliette* furent musicales, de forme, et surtout de rapport au texte (celui d'un écrivain, Olivier Cadiot), peu courantes dans la musique contemporaine. C'est «l'histoire d'un projet, comment chanter ensemble d'une même voix, comment se rassembler et s'assembler, comment devenir un vrai duo (d'opéra). Texte & musique, parlée & chantée, Roméo & Juliette». La partition (et sa cohérence) sont donc affaire de collaboration; la poésie de Cadiot, qui, malheureusement, s'encombre d'une des manies de la création d'aujourd'hui, consistant à écarter *a priori* le sens, sert d'enveloppe sonore. Symbolique, elle échappe à toute logique narrative et scénique, n'engendre pas de véritable action. Créé en 1989, à l'occasion du bicentenaire de la Révolution, *Roméo & Juliette* se veut à la fois une histoire hors-temps (bien qu'anamnèse d'un événement historique et hors-espace, choisit un dispositif traditionnel (orchestre, chœur et solistes parlant et chantant). Mais, par un geste quasi-godardien («je me demand[ais] quelles sottises ferait une Carmen vivant au 20e siècle»), par la mise en distance que constitue la déconstruction des langages politique (le compositeur eut grand-peine à trouver un très mauvais hymne révolutionnaire) et amoureux (*quid* de Shakespeare?), Dusapin déjoue tous les pièges du post-modernisme par une manière de vrai-faux opéra, va au-delà, drossé les faits d'une actualité éternelle contre la frange abstraite de l'art (ce que n'était pas parvenu à faire York Höller dans son *Maître et Marguerite*, qui n'est qu'une histoire mise en musique). Il réussit – à l'instar de Nono dans *Prometeo* – l'intégration de la déclamation parlée et des parties chantées: l'opéra se divise en neuf sections correspondant à neuf façons de traiter la voix, neuf types de dialectique entre le texte et la musique, neuf numéros avec, symétriquement, une pièce centrale tout entière consacrée à l'orchestre et aux forces révolutionnaires. En effet «certaines zones du texte sont prévues pour une défiguration par la musique et puis, par moments, le sens surgit. Le texte retrouve alors sa *pureté*». La mise en scène, quant à elle, devrait être hiératique, solitaire, pour venir contrecarrer la métaphore musicale: un peu à l'image des deux boxeurs qui illustrent le disque. Une véritable mise en scène attend encore, qui ne reproduira pas que de la mémoire mais saura ce qu'elle ne peut pas refaire*. La vision de Luca Pfaff, rigoureuse et pleine de chaleur, met parfaitement en valeur cette musique d'une maîtrise impressionnante, la formidable tension dialectique qui surgit «entre la puissance très physique, voire sensuelle du déploiement sonore et l'organisation

formelle et structurelle très stricte qui dompte cette puissance et la rend utilisable» (H. Halbreich). Les principaux solistes (Françoise Kubler, Nicholas Isherwood, Armand Angster) sont excellents, satisfont une oreille attentive aux virtualités qu'ils éveillent encore. La prise de son privilégié un peu trop les voix.

Jean-Noël von der Weid

*Dusapin vient de terminer un nouvel opéra *Medeamaaterial*, sur le texte de *Medeamaaterial* de Heiner Müller, qui sera créé avec le *Didon et Enée* de Purcell, à la thématique similaire, au Théâtre de la Monnaie de Bruxelles en mars 1992, avec Philippe Herreweghe, la Chapelle Royale – instruments baroques – et le Collège Vocal de Gand. En mars également, mais à Paris, création d'un «opératario», *La Melancholia*, par l'Orchestre de la Monnaie de Bruxelles et les BBC Singers.

ausführlicher Kommentierung einen topographischen Längsschnitt durch ein Dauerzentrum in der international vernetzten Geschichte der Neuen Musik, dessen Bedeutung niemand leugnet, obwohl erst mit dieser konzentrierten Chronik seine essentielle, brennpunktartige Rolle im Zusammenhang ebenso weiträumiger wie langfristiger Entwicklungen offenbar wird.

Die Konzeption stammt von den besten Kennern der Materie vor Ort: jenem Team des Südwestfunks um Christof Bitter, Josef Häusler und Mathias Weigmann, das seit Jahren die Donaueschinger Musiktage inhaltlich und organisatorisch prägt und auch ihre archivalische Dimension genauestens kennt. Federführend dürfte Josef Häusler gewirkt haben, der die Auswahl der Kompositionen wenn nicht verantwortet, so doch in einem ebenso profunden wie brillanten Essay zur Historie der Musiktage begründet und im einzelnen erläutert. Dieser Text stellt für sich genommen eine historiographische Meisterleistung dar, weil in einer faszinierenden Polyphonie von gedanklichen Pendelschwüngen nicht nur das wachsende Profil des alljährlichen Herbstfestes seit den wechselvollen Anfängen in den frühen zwanziger Jahren bis heute plastisch wird, sondern Häusler aus der Summe von insgesamt 263 Uraufführungen (dazu 79 deutschen und europäischen Erstaufführungen) zwischen 1950 und 1990 jenes schöpferische, geschichtsträchtige Konzentrat aus der Fülle von Werken hervortreten lässt, das über den Donaueschinger Brückenkopf der Neuen Musik entscheidende Impulse vermittelte und fruchtbare Wege wies. Freilich musste bei dem vorgegebenen Umfang die Auswahl streng sein, und bei nur 18 ausgesuchten Stücken – das macht die Einführung überdies deutlich – vermisst man durchaus Namen und Werke, die mit gleichem Recht hätten berücksichtigt werden können. Aber wer die subjektive Entscheidung moniert, wird schwerlich auf eines der vorliegenden Beispiele verzichten wollen und bei längerem Nachdenken auch eingestehen müssen, dass sie durchaus sachbezogen im Hinblick auf personelle Repräsentanz und stilistische Breite, mit Rücksicht auf die verschiedenen Komponisten-Generationen und geschichtlichen Perioden getroffen worden ist.

So präsentiert die erste CD der *gross modo* chronologisch angelegten Reihe Aufnahmen des Südwestfunkorchesters unter Hans Rosbaud aus den fünfziger Jahren. Nach dem Auftakt mit Hartmanns 2. Sinfonie aus einem Konzert von 1950 folgen fünf Donaueschinger Uraufführungen von geradezu legendären Werken der damals jungen Avantgardisten Boulez, Nono, Xenakis, Penderecki und Ligeti. Sie bezeugen ebenso den schon damals praktizierten Internationalismus des Programms wie den ausserordentlichen Mut zum Risiko und eine Witterung für Begabungen, die hier oftmals die ersten Impulse für ihre erfolgreiche Entwicklung empfingen.

Diesen Ort der öffentlichen Bewährung vor einem fachkundigen Publikum haben namentlich Pierre Boulez und Karlheinz Stockhausen schon früh zu schätzen gewusst. Die zweite CD bewahrt von Boulez mit der Uraufführung der (ansonsten zurückgezogenen) «*Poésie pour pouvoir*» für Orchester und Tonband (1958), dem von ihm und Yvonne Loriod gespielten Zweiten Buch der «*Structures pour deux pianos*» (1961) sowie der von Boulez dirigierten Neufassung der «*Punkte*» für Orchester (1963) von Karlheinz Stockhausen einige berühmte Raritäten aus dem innersten Kreis des seriellen Musikdenkens. Im Kontrast dazu macht die dritte CD ein zeitlich und stilistisch weit gespanntes Angebot, das von einem Spätwerk Strawinskys (der Kammerkantate «*In memoriam Dylan Thomas*» von 1954), über Bernd Alois Zimmermanns Solo-Sonate für Viola (1955), Heinz Hollingers «*Pneuma*» (1970) und Helmut Lachenmanns Raumkomposition «*Schwankungen am Rand*» (1975) bis zum Debut des «*Kammerquartetts*» (1987) von dem jungen deutsch-iranischen Komponisten Andreas Raseghi reicht. Während hier gleichwohl das Schwerge wicht auf die beiden Orchesterwerke von Holliger und Lachenmann aus der Ära Ernest Bours als Chefdirigenten des Südwestfunk-Orchesters fällt, berücksichtigt die letzte CD – ausgenommen den Rückgriff auf Messiaens Klavierkonzert «*Réveil des oiseaux*» von 1953 (mit Yvonne Loriod unter Rosbaud) – einige interessante Novitäten aus der jüngsten Zeit: Michael Gielen dirigiert Elliott Carters Oboen-Konzert mit Heinz Holliger (1988) und Wolfgang Rihms «*Frau / Stimme*» für Sopran-Solo mit Orchester und Sopran aus dem Orchester (1989); und unter Leitung des Komponisten singen die London Sinfonietta Voices das Madrigal «*Nachtschleife*» für Vokalensemble von Johannes Kalitzke (1989).

Wenn auch insbesondere bei den neuen Kompositionen nicht feststeht, welchen musikgeschichtlichen Rang sie einnehmen, so dürfen sie dennoch einen Platz in dieser Anthologie beanspruchen. Er gründet in dem guten Recht der Herausgeber, die Geschichte ja nicht festzuhalten wollen, sondern nur zu dokumentieren versuchen, was ihnen bei der Revue der Ereignisse als bleibend charakteristisch und daher besonders erinnerungswert erschienen ist. Dass sie dabei überwiegend Werke heraussuchten, die in den Wandlungsprozessen der Neuen Musik hervorragende Kennmarken bilden, spricht wohl für ihren historischen Sinn (was nicht allzuviel heißt), aber mehr für die kontinuierliche und spürsinnige Attraktivität der Institution «*Donaueschinger Festtage*» (was, post festum, gar nicht genug bestaunt und gewürdigt werden kann). Diese Kassette ist nicht zuletzt in ihrer editorischen Sorgfalt – besonders im erhellenen Zusammenhang mit dem materialreichen Textheft – ein gelungenes Beispiel für klingende Topographien, an denen es der Neuen Musik

Geschichtsträchtiger Extrakt

Donaueschinger Musiktage 1950 bis 1990, eine vierteilige Anthologie

Diese Anthologie* von Kompositionen aus der vierzigjährigen Geschichte der Donaueschinger Musiktage seit 1950 wird ohne Zweifel vor allem den Freunden Neuer Musik hochwillkommen sein. Sie bekommen hier erstmals kaum zugängliche Tondokumente aus dem Archiv des Südwestfunks Baden-Baden in die Hand: Mitschnitte von Uraufführungen oder – in wenigen Fällen – von europäischen Erstaufführungen, die zwar namentlich bei älteren Produktionen dem verwöhnten Ohr in bezug auf interpretatorische Perfektion und aufnahmetechnische Qualität einiges schuldig bleiben mögen, dafür aber den historischen Sinn durch die einmalige, unwiderbringliche Aura einer jeweils ersten Produktion reichlich entschädigen können. Bei berühmten, inzwischen mehrfach eingespielten Werken, wie etwa Hartmanns 2. Sinfonie, Xenakis' «*Metastaseis*», Ligetis «*Atmosphères*» oder Messiaens «*Réveil des oiseaux*», dürfte ohnehin der Vergleich mit den authentischen Premieren von grossem Reiz sein, ermöglicht er doch Einblicke in die Sphäre jener reproduzierenden Lebendigkeit, die für den Bereich der Neuen Musik noch kaum aufgearbeitet wurde. Anderseits gestattet die Edition nun endlich hörbare Begegnungen mit einigen signifikanten Werken der musikalischen Avantgarde, die der Plattenmarkt bisher vernachlässigt hatte, denen aber – man denke an Nonos «*Due Espressioni*», Boulez' «*Poésie pour pouvoir*» oder Lachenmanns «*Schwankungen am Rand*» – durchaus eine Schlüsselposition im Schaffen dieser Komponisten zukommt, ohne die sich stilistische Entwicklungen nur lückenhaft rekonstruieren lassen. Dieser historische Aspekt erscheint schliesslich als der wohl wichtigste Gewinn des Angebots, denn man erhält damit im Verbund von klingender Dokumentation und

noch sehr mangelt und das deshalb für vergleichbare Aufgaben Schule machen sollte.

Frank Schneider

* 40 Jahre Donaueschinger Musiktage 1950 bis 1990 (4 CD) –

1. CD: Karl Amadeus Hartmann, 2. Sinfonie / Pierre Boulez, Polypyphonie X / Luigi Nono, Due Espressioni / Iannis Xenakis, Metastaseis / Krzysztof Penderecki, Anaklasis / György Ligeti, Atmosphères;

2. CD: Pierre Boulez: Poésie pour pouvoir, Structures II / Karlheinz Stockhausen, Punkte;

3. CD: Igor Strawinsky, In Memoriam Dylan Thomas / Bernd Alois Zimmermann, Sonate für Viola solo / Heinz Holliger, Pneuma / Helmut Lachenmann, Schwankungen am Rand / Andreas Raseghi, Kammerquartett;

4. CD: Olivier Messiaen, Réveil des oiseaux / Elliott Carter, Oboen-Konzert / Wolfgang Rihm, Frau/Stimme / Johannes Kalitzke, Nachtschleife.

Sinfonieorchester des Südwestfunks Baden-Baden unter Hans Rosbaud, Pierre Boulez, Ernest Bour, Michael Gielen; Pierre Boulez, Yvonne Loriod (Klavier), Peter Pears (Tenor), Albert Dietrich (Viola), Auryn-Quartett, Heinz Holliger (Oboe), Isolde Siebert, Carmen Fuggis (Sopran), London Sinfonietta Voices unter Johannes Kalitzke.

Col legno 1990 in Co-Produktion mit dem Südwestfunk Baden-Baden, AU-031800 CD.

der Verbreitung der Unterschriftenbogen hatten sich viele kulturelle Organisationen, insbesondere aus dem musikalischen Sektor, mit dem Anliegen des 5er-Clubs solidarisiert. Angesichts der Entwicklung innerhalb des Radios der SRG galt es, rasch zu handeln. Deshalb wurde eine kurze Sammelfrist angesagt – etwas mehr als ein Monat. Das Büro des Schweizerischen Tonkünstlervereins nahm in dieser Zeit täglich oft über sechzig Anrufe entgegen, in denen Radiohörerinnen und -hörer ihrer Zustimmung zur Aktion mündlich Ausdruck gaben und Unterschriftenformulare anforderten. Aus Mitarbeiterkreisen der SRG erreichte uns manche Dankesadresse.

Trotzdem konnte nicht mit dem spontanen und eindrücklichen Ergebnis gerechnet werden, welches Anfang Juni feststand: rund tausend Unterschriften waren pro Tag eingegangen. Über 33'000 Einzelpersonen und über 600 Organisationen hatten unterschrieben. Die Aktion als Ganzes belegt, dass eine breite Öffentlichkeit und eine Vielzahl von vital interessierten und engagierten Radiohörerinnen und -hörern für ein Schweizer Radio einstehen, welches die Kulturförderung und -vermittlung zu seinen wesentlichen Aufgaben zählt.

Dieser Erfolg ermutigte uns, zu einer Pressekonferenz einzuladen. Wir haben in je einem Schreiben Bundespräsident Cotti und Bundesrat Ogi, welche beide unser erstes Schreiben ausführlich beantwortet hatten, vom Ergebnis in Kenntnis gesetzt. Sie beide hatten in ihren Stellungnahmen die Programmautonomie der SRG betont, sich aber gleichzeitig hinter den Kulturauftrag des Radios der SRG gestellt und auf Möglichkeiten im Zusammenhang mit dem allfälligen neuen Kulturförderungsartikel hingewiesen. Wir gestatteten uns in unserer Antwort darauf hinzuweisen, dass neben langfristigen Perspektiven auch nach kurzfristigen Massnahmen Ausschau gehalten werden muss. Es geht nicht an, dass in den nächsten Jahren weitere Positionen geräumt werden, die – vergleichbar den Bemühungen im Naturschutz – nicht mehr oder nur bei unverhältnismässig grösserem Kostenaufwand zurückgewonnen werden könnten. Erst wenn es durch unsere Aktion gelungen ist, einerseits den Nachweis für ein engagiertes Publikumsinteresse an der Kulturvermittlung zu erbringen und andererseits kurzfristige Strategien zur Rettung der Kultur am Radio zu fördern, ist ihr der rechte Erfolg beschieden.

Die Aktion SOS SRG hat vorerst drei Konsequenzen. Erstens ist ihr Erfolg für viele verunsicherte Radiomitarbeiter und -mitarbeiterinnen eine Ermutigung und Ausdruck der Wertschätzung für ihre Arbeit. Zweitens stützt die Unterschriftensammlung die SRG als Ganzes, in ihrem Bemühen, eine breite ideelle und materielle Basis zu gewinnen, die ihrer kulturpolitischen Bedeutung entspricht. Drittens stärkt sie die Haltung des 5er-Clubs und aller Organisationen, welche die Aktion unterstützten,

wenn gegenüber der SRG auf einer Förderung des Kulturprogrammes bestanden wird.

Die weiteren Bemühungen der kulturell tätigen Organisationen können folgendermassen skizziert werden:

– es gilt, an die Programmverantwortlichen Ideen und Konzepte heranzutragen, welche das Angebot lebendig erhalten und erneuern. Der vor kurzem eröffnete «Kulturclub» beweist, dass innerhalb der SRG selbst ein direkter Austausch gesucht wird;

– es gilt, in der Auseinandersetzung mit der SRG und innerhalb der SRG darauf zu bestehen, dass Sparmassnahmen nicht weiterhin auf Kosten des Kulturauftrages gehen;

– es gilt, Möglichkeiten kurzfristiger Massnahmen auf den Ebenen des Programms und der Produktion, aber auch auf jener der Strukturen zu entwickeln oder zu unterstützen, die einen weiteren Abbau verhindern; dies kann nur durch einen Einbezug politischer Entscheidungsträger erreicht werden;

– deshalb gilt es, die Kontakte mit Politikerinnen und Politikern zu mehren, die in Behörden und Parlamenten bereit sind, sich Fragen des kulturellen Lebens und Überlebens zu stellen, im Sinne des Gedankenaustausches und der Information, sowie der Artikulation der Interessen der Kulturschaffenden.

Im August wurde in den Studios von Radio DRS über das Programm 92 informiert und dargelegt, wie und wo gespart wird. 3,8 Millionen müssen eingespart werden, 2,2 Millionen allein bei DRS 2. 1991 wurden 27 Teilzeitverträge nicht mehr verlängert. 36 Radioschaffende bekamen weniger Arbeitskapazität und bis Mitte 91 wurden noch acht Planstellen gestrichen. Bis Ende 1992 müssen 21 der verlangten 29 Planstellen abgebaut werden. «Verluste an der programmlichen Substanz sind unvermeidlich», wird Radiodirektor Andreas Blum zitiert (*Tages-Anzeiger* vom 23. August 91). «Lange wird das nicht mehr gut gehen», lautet ein weiteres Zitat. Es wäre dazu zu sagen, dass lange schon hätte gesagt werden müssen, dass es so schon lange nicht mehr gut geht.

Die Aktion SOS SRG vertritt in dieser katastrophalen Lage keine Einzelinteressen, sondern jene der Kulturschaffenden im weitesten Sinn und jene der kulturell interessierten Hörerschaft. Alle Verantwortlichen innerhalb und ausserhalb der SRG sind aufgerufen, alles in ihrer Macht Stehende zu unternehmen, um die Kultur am Radio zu retten.

Rapport sur le déroulement de l'action SOS-SSR

A fin avril de cette année l'action SOS-SSR a été lancée avec le slogan «Radio, sauve ta culture». Des listes de signatures ont été distribuées. Celles-ci présentaient trois lettres dont les originaux – en prémices à notre action – ont été adressés aux conseillers fédéraux, aux parlementaires et aux collaborateurs de la radio.

Ces lettres relevaient qu'à la suite des restrictions financières, la radio dépen-

Rubrique AMS Rubrik STV

Bericht über den Verlauf der Aktion SOS SRG

Ende April dieses Jahres wurde die Aktion SOS SRG unter dem Motto «Rettet die Kultur am Radio» gestartet. Es wurden Unterschriftenbogen verteilt, auf denen drei Briefe abgedruckt waren. Die Brieforiginale hatten im Vorfeld der Aktion folgende drei Adressaten erreicht: die Bundesräte, die Parlamentarier und die Radiomitarbeiterinnen und -mitarbeiter.

In den Briefen wurde festgestellt, dass durch zunehmende finanzielle Einschränkungen das Radio der SRG seinem in den Konzessionsbestimmungen festgelegten Kulturauftrag immer weniger nachkommen könne. Hingewiesen wurde erstens auf den drastischen Rückgang der Eigenproduktionen, der die Verbreitung heutigen Kunstschatzes in Frage stellt, und zweitens auf die abnehmende Berücksichtigung kultureller Minderheiten. Es wurde ausgeführt, dass die für 1992 vorgesehenen Kürzungen diese Tendenzen verschärfen und dem Radio der SRG verunmöglichen, einzigartige Chancen zu nutzen und nicht delegierbare Pflichten zu erfüllen. Diese bestehen in der spezifischen lebendigen Auseinandersetzung mit der kulturellen Vielfalt unseres Landes. Nur ein solcher Beitrag an unsere kulturelle Identität kann auch Angebote für einen sinnvollen Austausch mit dem Ausland hervorbringen, die im Zeichen der Öffnung Richtung Europa gefordert sind. Die Briefe riefen abschliessend zur Stützung der SRG in ideeller und finanzieller Richtung auf.

Durch ihre Unterschrift konnten sich natürliche und juristische Personen diesem Aufruf anschliessen. Schon bei