

<b>Zeitschrift:</b>	Dissonanz : die neue schweizerische Musikzeitschrift = Dissonance : la nouvelle revue musicale suisse
<b>Herausgeber:</b>	Schweizerischer Tonkünstlerverein
<b>Band:</b>	- (1993)
<b>Heft:</b>	38
<b>Rubrik:</b>	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:** 12.02.2026

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

# Comptes rendus

## Berichte

### Das Fragmentarische als heimliches Motto

Basel: 94. Tonkünstlerfest

Kürzlich warf mir ein Komponist, der notabene dem sechzigsten Geburtstag selbst nicht gar so fern ist, vor, dass ich mich nur mit Komponisten befasse, die älter als sechzig sind. Erstens stimmt das nicht, wie die LeserInnen dieser Zeitschrift unschwer feststellen können, und zweitens muss ich nach dem jüngsten Tonkünstlerfest bekennen, dass die «Alten» sich dort als die jüngsten, lebendigsten, kreativsten, risikofreudigsten, sprachmächtigsten, kurz: als die aktuellsten erwiesen und eine Bevorzugung tatsächlich verdiennten würden. (Alter ist überhaupt eine relative Kategorie, haben doch von den beim Fest zum Zuge gekommenen zwanzig KomponistInnen nur gerade deren vier das fünfte Lebensjahrzehnt noch nicht erreicht!)

Zwar hat *Erich Schmid* (\*1907) seine (von der Jury aus eigenem Antrieb programmierten) *Drei Orchesterstücke op. 3* 1930, also vor seinen Studien bei Schönberg, als junger Mann konzipiert; mehr als sechzig Jahre später (die Uraufführung fand skandalöserweise erst vor einem Jahr statt) zeigten sie aber trotz einer recht pauschalen Wiedergabe durch das Radio-Sinfonieorchester Basel eine solch unverbrauchte Kraft und Radikalität, dass das meiste in ihrem Umfeld verblasste; ihr Vertrauen auf die Möglichkeiten strikt musikalisch begründeter Formulierungen, ihre Differenziertheit (in freier Atonalität) und überlegene Zeit- und Formbewältigung könnten einer jüngeren Generation auch heutzutage noch als Massstab dienen.

*Robert Suters* (\*1919) Streichsextett (1987) musste leider wegen Erkrankung

des Primgeigers ausfallen; der von Lina Maria Åkerlund (Sopran) und Benjamin Bunch (Gitarre) trotz kurzer Vorbereitungszeit beeindruckend dargebotene Liederzyklus «My true love...» (1983) erwies sich indes nicht als zufälliger Ersatz, sondern als Demonstration einer sinnvollen und souveränen Verknüpfung von Tradition (altenglischem Lautenlied) und fein ausgehörlter moderner Sprachlichkeit.

Ein nicht vermutetes spannungsvolles und anregendes Hörerlebnis bereitete mir die Uraufführung von «Nicht Zeichen, Wandlung» (1992) für Flöte solo des «Aussenseiters und Träumers»<sup>1</sup> *Franz Furrer-Münch* (\*1924). Dieser lotet ebenfalls ohne aussermusikalische Absicherung das akustische Material in der ganzen Bandbreite zwischen Geräusch und Klang in charakteristischen Gesten aus und gibt seinen Wandlungen und auch dem Ausführenden viel Raum – in wohltuendem Gegensatz zu den thematisch ähnlichen Versuchen Streiffs («Wandelnde Gänge», siehe unten) und Wohlhausers («in statu mutandi», siehe separaten Aufsatz in dieser Nummer) mit ihrer die InterpretInnen zu Meditation oder exorbitanten Schwierigkeiten verpflichtenden autoritären Haltung. Angesichts der überragenden und identifikatorischen Leistung des Uraufführenden und Widmungsträgers Felix Renggli, der schon in die Konzeptionsarbeit eingespannt war und offenbar viel zum witzigen Schluss beigetragen hat: einer zuerst in diesem Zusammenhang befremdenden tonalen Geste, die indes mit dominantischer Wirkung sich selbst und das Ende relativiert, stellt sich allerdings die Frage, ob die Qualität des Stücks nicht allzusehr in der interpretatorischen Kompetenz und Präsenz begründet liege. Ich glaube nicht; ein zweites Hören ab Tonband könnte aber Gewissheit bringen.

Die Wiederbegegnung mit *Rudolf Kelterborns* (\*1931) Burkart-Zyklus «Ensemble-Buch I» (1990) vertiefe den starken Eindruck der Uraufführung. Dass Kelterborn nach verschiedenen früheren Ausdeutungen des Hell-Dunkel-Kontrasts hier weitere zwei Nacht- und gleich drei Lichtmusiken unverwechselbar zu gestalten vermochte, beweist einmal mehr seine unerschöpfliche Klangphantasie und Instrumentationskunst. Jüngere KollegInnen, die der Stille ergeben sind, würden hier substantielle Anregungen finden, wie spannungsvoll sie auskomponiert werden kann. Kurt Widmer und das IGNM-Ensemble Basel unter Jürg Henneberger setzten das Werk<sup>2</sup> (und auch die anderen Kompositionen ihrer Matinée) optimal um.

Weniger überzeugten – immer noch in der Gruppe der älteren Generation – zwei japanisch inspirierte Werke: Zum einen missversteht *Gerhard Holzer* (\*1932) die Erzählung «Yabu no naka» des japanischen Schriftstellers Ryunosuke Akutagawa, die er seinem in Basel uraufgeführten «Rashomon-Fragment» für Orchester zu Grunde legt; denn das Entscheidende an diesem

gescheiteten Text ist nicht, wie Holzer nebulös schreibt (und die Fragmente danach auswählt und im Werkkommentar zitiert), dass er «offenbart in realistischer Gestaltung das heute wie einst und hier wie dort in Tod und Geburt, Feindschaft und Liebe...», sondern die Reflexion über Realität und Wahrheit. Ein Verbrechen wird von Zeugen, Täter, ja Opfer erzählt, aber ihre Schilderungen stimmen in keinem Punkt überein. Was geschah wirklich? Was ist Wahrnehmung, Wahrheit, Realität (ein Zeuge stöhnt: «Das Entsetzliche ist, dass es keine Wahrheit zu geben scheint»)? Gibt es überhaupt eine Realität oder ist alles nur Illusion einschliesslich der menschlichen Existenz? Ein Zen-buddhistisches «Koan» (Meditationsrätsel) par excellence, bekannt geworden durch Kurosawas weiterführende, ja die Intention Akutagawas ins Gegenteil verkehrende Verfilmung «Rashomon» (was die falsche Namensgebung Holzers vielleicht erklärt: «Rashomon» ist der Titel einer anderen Erzählung Akutagawas, die Kurosawa mit «Yabu no naka» vermischt). Diese Erörterung ist dann notwendig, wenn des Komponisten Absicht ernst genommen wird, dass die HörerInnen den Gehalt des Werkes «für sich selbst – aus der Verbindung der sprachlichen Schöpfung mit dem musikalischen Gedankengut – neu» deuten sollen (Hervorhebung TH). Allerdings müssen wir die aussermusikalische Anregung nicht kennen, um die musikalische Wirkung zu beurteilen, und da ist zu sagen, dass dies nicht gelingen kann bei einem dreiminütigen Werk, das allzu vieles nur anreisst, aber nicht weiter- und durchführt und in mehrfacher Hinsicht fragmentarisch bleibt. Es gibt neben den sattsam bekannten unanständig langen Kompositionen also auch eine Kategorie der zu kurzen Stücke (dazu gehört z.B. ebenso Wohlhausers Streichquartett), denn nicht jeder ist wie Webern fähig, in einer einzigen Geste ganze Sätze zu kondensieren. *Heinz Marti* (\*1934) hat in «Aus der Zeit – immer schon» (1990) für drei Instrumente und Mezzosopranistin (Cynthia Grose) – als Zyklus von sieben Haikus das zweite «japanische» Werk der Veranstaltung – die lakonische Vieldeutigkeit der Vorlagen hingegen zu sehr zergliedert und ausgebreitet; die leitmotivische Wiederholung des ersten Haiku während des ganzen Werkes, wenn auch in immer neuer Anordnung der Wörter, ist ein Indiz dafür und weniger für den beabsichtigten Zusammenhalt des Ganzen. Zudem neigen plakative Ausdeutungen wie die Vorwegnahme des «Treibens des Jahrmarktes», die mir weniger japanisch als – im doppelten Wortsinn – spanisch vorkam, und eine bisweilen süßliche Tonsprache (besonders penetrant im letzten Haiku) zur Regression. Es könnte eingewendet werden, dass die von mir so bezeichnete ältere Generation zu wenig von jenem Zweifel geprägt sei, der angesichts der Zustände in der Welt das Werk im emphatischen Sinne eigentlich verunmögliche und nur

#### Erratum

Dans l'article de Rosângela Pereira consacré à la Troisième sonate de piano de Pierre Boulez (n° 36, mai 1993), la légende de l'exemple 4 (page 5, 1ère colonne) doit être:

A = 2 demi-tons, 1 ton, 2 quartes, 1 triton;  
B+D = 2 demi-tons, 1 ton, 2 quartes, 1 triton;  
C = 1 demi-ton, 2 tons, 2 tierces majeures, 1 quarte.

noch Fragmente, Skizzenhaftes, Aneinandergereihtes zulasse. Nun hat Komponieren zunächst schlicht mit Entfaltung und Strukturierung von akustischem Material, mit Klang- und Geräuschimagination zu tun; nichts zu sagen zu haben und es dennoch sagen zu wollen, ist keine Lösung. Die bislang erwähnten Werke zielen zudem gar nicht auf das Opus summum und die anderthalbstündige Symphonie, sondern ebenfalls auf kleinere Einheiten (drei Stücke bei Schmid, fünf Lieder bei Suter, neun Teile bei Kelterborn); nur sind diese in jedem Detail ausgearbeitet und durch viele Bezüge miteinander verbunden. Das beziehungslose Aneinanderreihen von Fragmentarischem und/oder die Ausbreitung einer einzigen Idee in einer Komposition haben sich dagegen in vielen Werken als heimliches Motto eines Tonkünstlerfestes herauskristallisiert, das nach Jahren der Veränderung (1990 thematisches Fest, 1991 «Jurierung» durch Interpretenaufträge an KomponistInnen, 1992 erstmals schüchterne Überwindung der schweizerischen Inzucht durch Einladung eines ausländischen «composer in residence») durch das Weitertragen der Öffnung einerseits und herkömmliche Ausschreibung und Jurierung andererseits Wandel und Konvention gleichermaßen konsolidierte. Der von der Jury, inspiriert durch den genius loci, das Elektronische Studio der Musik-Akademie Basel, vorgesehene Schwerpunkt «Elektronische Musik» kam mangels Einsendungen nicht zu Stande<sup>3</sup>, dafür neben dem bereits erwähnten Skizzen- und Kästchenhaften auch weitere klandestine Übereinstimmungen wie Meditatives, Stilles, Programmatisches<sup>4</sup>.

Urs Peter Schneider (\*1939) will in der «allerletzten» seiner 144 Kompositionen – seither hat er ja das Komponieren aus «Skepsis gegenüber kompositorischer Rastlosigkeit» und zugunsten seiner «sozialen Projekte (Konzerte, Workshops, theatralische Unternehmungen; Garten, FreundInnen, häusliche Arbeiten)» mehr oder weniger aufgegeben<sup>5</sup> –, der aus drei autonomen Teilen bestehenden «Robert Wälser Trilogie» für Kammerorchester (1987–88), mit zu offensichtlicher Zahlensymbolik (die sechs Lebensbilder der «Schönen Frau von Thun»), zwanghaften Floskeln, auskomponierten Pausen und – immerhin – etwas Witz im abschliessenden Duo für Oboe und Trompete den Walserschen Geist musikalisch evozierten. Ulrich Gassers (\*1950) «Fries der Lauschenden» (1991/92 – nach Barlach) intendiert «eine Art musikalische Bilderfolge, (...) ohne eine Geschichte zu erzählen», ohne etwas zu entwickeln. Im Einzelmoment oft fesselnd gestaltet (vor allem der kammermusikalisch behandelte Orchesterpart), waren für mich die Teile zu sehr voneinander abgesetzt (wie wohl gerade dies dem Willen des Komponisten entspricht), folgten Orchester- und Akkordeonabschnitte einander zu stereotyp und war die Durchsetzungstendenz des Akkordeons (So-

list: Jürg Luchsinger) zu voraussehbar, obwohl dessen jeweiliges Ausblenden, weniger sein Dazukommen, subtil gestaltet ist. Ebenfalls einem solistisch hervortretenden Volksinstrument vertraut Gérard Zinsstag (\*1941) in seinem «Espressivo», Fantasie für Zimbal (virtuos gespielt von Matthias Würsch) und Ensemble (1989/90). Er scheut indes auch nicht Traditionelles wie Spannung-Entspannung-Prinzip, Ausdruck, satte Farben und die Kraft osteuropäischer Rhythmen und gewinnt daraus zwar kein avantgardistisches, aber doch ein klug gesetztes und mit Leben erfülltes Stück Musik. Die drei Werke (plus ein weiteres) waren bei der «Serenata Basel» (Leitung: Samuel Bächli) hervorragend aufgehoben.

Von Peter Streiffs (\*1944) «Wandlenden Gängen» für Streichquartett (1985–87) war oben schon die Rede. Ziel- und orientierungslos wandeln wir durch Verschiedenartigstes, fassliche Konturen werden selten deutlich, obwohl der lange Mittelteil (Partitur S. 10–20) etwas arg Vorhersehbares hat. Das Berner Streichquartett unterzog sich in professioneller Haltung der verordneten Meditation. (Dass Streiff seither zu anderen Konzepten gefunden und gar den InterpretInnen Freiräume geöffnet hat, muss hier allerdings auch festgehalten werden.<sup>6</sup>) Thomas Müllers (\*1953) «Gehen» für Violine solo (1990) gewinnt dagegen ganz andere Dimensionen. Zwar handelt es sich einmal mehr um Fragmente («45 Vorwärts-/Rückwärtsbewegungen»), aber sie sind in jedem Moment mit avancierter Materialbehandlung genau strukturiert und klar durchhörbar und müssen zudem vom Interpreten (Mischa Stefanovich) selbst zu einem (in der fraglichen Aufführung nicht immer zwingenden) Formablauf zusammengestellt werden – eines der wenigen widerborstig-radikalen Werke der Basler Zusammenkunft! Regina Irmans (\*1957) «Passacaglia» für A-Klarinette (1989/90) stellt sich zwar eine rein musikalische Aufgabe, die (nicht mehr gar so neue) Gegenüberstellung von temperierten Grundtönen und reinen Obertönen, hier erzeugt von den spezifischen Überblasmöglichkeiten der Klarinette (Jürg Frey), aber das Resultat des langfädigen, sich dahinschleppenden Stücks ist monotoner als erwartet. Bewegend, wenn man um die fragile Gesundheit des Komponisten weiss, war Alfred Knüsels (\*1941) «Idioma» für Kammerensemble: Die drei tastenden Versuche um eine neue Sprache und einen eigenen Ausdruck leuchten daher unmittelbar ein; dass die Thematisierung individueller Schwierigkeiten indes umschlägt in allgemeine Fragestellungen zum Komponieren heute, ist ein erstaunliches Ergebnis von Knüsels (selbst)kritischer Arbeit.

Neben den zwei schon besprochenen Werken erklangen im Orchesterkonzert (Ltg.: Mark-Andreas Schlingensiepen) zunächst in Uraufführung Matthias Steinauers (\*1959) «Duat. 14 Zeichen für Kammerorchester» (1987/88), des-

sen Untertitel bereits auf Bruchstückartiges und Kurzatmigkeit hinweist und das deshalb ebenfalls dem unausgesprochenen Motto des Festes entsprach. Dessen jüngster Komponist verfügt aber über Klangsinn und Ausdrucks Kraft, und so ist zu hoffen, dass er mehr Selbstvertrauen fasst und die Krücken von altägyptischen Totenritualen und Hommages an Tonschöpfer von Gesualdo bis Strawinsky bald fortwirft. (Fast zu viel) Selbstbewusstsein hat hingegen Michael Jarrell (\*1958): Seine sieben zwischen zwei Minuten und vierzig Sekunden dauernden «Instantanés» (!) aus den Jahren 1985/86 sind zwar virtuos erfunden und mit viel Gespür für Rhetorik, Abwechslung und Wirkung gesetzt, haben aber auch etwas Äusserliches und Oberflächliches. Nach den Klangereaktionen Holzers und Jarrells gingen die differenzierten Klänge Schmids nicht, wie zuerst befürchtet, unter, sondern zeigten im direkten Vergleich ihren Reichtum umso ohrenfälliger.

Hans Wüthrichs (\*1937) «Netz-Werk II (Flexible Umrisse)» (1984/85) kam wie Schmids Orchesterstücke auf Jurywunsch ins Programm. Nach früheren Aufführungen der «Netz-Werke» in eher ungeeigneten Sälen (durch die «basel sinfonietta» in Zürichs Roter Fabrik und Basels Kaserne) oder mit Dirigent (Uraufführung in Donaueschingen), was die Absicht Wüthrichs, «grosse klingende Organismen zu schaffen, die sich – durch ein System immanenter Abhängigkeiten – selber steuern, ohne von der zentralen Figur eines Dirigenten beherrscht zu werden», und so ein musikalisches Sinnbild für eine herrschaftsfreie Gesellschaft mündiger Individuen zu geben, in absurd Weise negiert, konnte sich das zweite «Netz-Werk» endlich in einem günstigen und grossen Raum entfalten.<sup>7</sup> Die ZuhörerInnen werden von zwei gegläufigen Klängschleifen umhüllt, und so wie der Klang, von Orchestermusiker zu Orchestermusiker «weitergereicht», zu wandern beginnt und die beiden verschieden grossen Schleifen nicht determinierbare, dauernd gegeneinander sich verschiebende Bezüge eingen, so «beginnt auch die Aufmerksamkeit des Zuhörers/Zuschauers zu wandern» (Nyffeler), ebenfalls nicht von einem die Musik «vorkauenden» Dirigenten gegängelt. Die MusikerInnen des Radio-Symphonieorchesters Basel haben nach Widerständen in den Proben die «Furcht vor der Freiheit» weitgehend abgelegt (wobei natürlich einzelne auffielen, die sich ihres Beitrages jeweils möglichst schnell entledigten) und Wüthrichs bedeutendem Beitrag zu einem fast hierarchiösen Orchester (es gibt ja immer noch die Anweisungen des Komponisten und die Einstudierung durch einen Dirigenten!) ein würdiges Forum geschaffen.

Dass die letztes Jahr erstmals ausgesprochene Einladung an einen ausländischen Komponisten heuer wiederholt wurde, sagte ich schon. Leider war die Wahl des Nordamerikaners James

Tenney<sup>8</sup> (\*1934), oder zumindest die Auswahl seiner Kompositionen nicht sehr glücklich, ja für mich geradezu ein Flop, auch wenn er als einziger das Thema der elektronischen Musik aufgriff. Pro aufgeführte Komposition scheint er sich je eine einfache Aufgabe zu stellen: in «Quiet Fan for Erik Satie» für Kammerorchester (1970/71) das Öffnen und Schliessen eines Intervallraumes, im elektronischen «For Ann (Rising)» (1969) das Paradox eines gleichzeitig scheinbar an Ort tretenden und permanent ansteigenden ewigen Glissandos, in «Form 5» (1993) für Tonband – in Basel entstanden und beim Fest uraufgeführt – ein vierstimmiger Kanon aus Sinustönen, welche «zwischen bestimmten Tonhöhen in einem stochastischen Ablauf» glissieren, sowie in «Critical Band» (1988) für variables Ensemble die Spreizung des Kammertones in anfänglich minimen, die Grenzen jenes kritischen Bereichs, in dem er noch als einzelner Ton gehört wird, nur langsam erreichen Schritte nach oben und unten. (Dazu kam noch ein konventionelles, sich stark an Stravinskij orientierendes Frühwerk: «Thirteen Ways of Looking at a Blackbird», 1958.) Die akustische Täuschung mit dem Glissando habe ich als Demonstration schon vor Jahrzehnten in physikalischen Labors gehört – von Technikern ohne jeglichen ästhetischen Anspruch hergestellt; der Prioritätsanspruch, den Tenney hier erhebt, ist also fragwürdig. Selbstverständlich schafft er nicht nur mehr oder weniger interessante Verklanglichungen akustischer Phänomene, ist in seinen Stücken der Ablauf nicht in allen Punkten prophezeihtbar, sondern lässt die Langsamkeit, mit der alles abgewickelt wird, Zeit für nicht reglementierte Erfahrungen in Mikrobereichen, aber das befriedigt die Ansprüche auf Komplexität noch lange nicht. Dass Tenney als «Überraschung» im ersten Konzert des Festes seine wohl in der Jugend als Tonsatzübungen entstandenen dürftigen Ragtimes ungeübt und schlampig exekutieren durfte, schlug dem Fass nur deshalb den Boden nicht raus, weil es eh keinen hatte...

Toni Haefeli

## Komplexität und Einfachheit

Luzern/Basel:  
Werke von René Wohlhauser

René Wohlhauser war in den letzten Monaten in Schweizer Konzertsälen recht präsent: So wurde am 21. April in Luzern sein Orchesterwerk *in statu mutandi* uraufgeführt, ebenfalls in Luzern war ihm, dem «einzigen Preisträger des Wettbewerbs für Kulturschaffende 1991 des Erziehungsdepartementes von Kanton und Stadt Luzern im Bereich Musik», am 24. Juni ein «Porträtkonzert» gewidmet<sup>1</sup>, und am Tonkünstlerfest in Basel konnten wir vor kurzem sein *Adagio assai* für Streichquartett hören – Gründe genug, hier näher auf ihn einzugehen.

1954 in Zürich geboren, wuchs René Wohlhauser in Brienz auf. Nach Erfahrungen als Rock- und Jazzmusiker bildete er sich am Konservatorium der Musik-Akademie Basel bei Robert Suter, Jacques Wildberger und Thomas Kessler zum Musiktheorielehrer aus, nahm an vielen Kompositionskursen teil und studierte später Komposition zuerst bei Klaus Huber und dann vor allem bei Brian Ferneyhough, von dem er prägende Impulse empfing. Er unterrichtet heute Musiktheorie an der Musikschule der Musik-Akademie in Basel, wo er auch lebt, und kümmert sich daneben rührig um seine kompositorische Karriere, die bereits durch viele Aufträge und Preise gekennzeichnet ist.

So geradlinig, wie es die wenigen Stichworte suggerieren, ist Wohlhausers Biographie allerdings nicht verlaufen; in der Jugend erhielt er kaum Ansporn für einen solchen Weg, eher wurde er ziemlich handfest davon abgehalten. Sein Bemühen, ihn dennoch zu gehen und die dafür notwendige, ihm aber lange vorenthaltene Ausrüstung autodidaktisch zu erwerben, beweist hohe intrinsische Motivation (davon zeugen auch mehr als fünfhundert Jugendkompositionen) und ist unbedingt bewundernswert. Nur unter dieser Prämisse soll darauf hingewiesen werden, dass Wohlhausers Aneignung von Bildung, vorab von naturwissenschaftlichen, ästhetischen und philosophischen Erkenntnissen, die Male seines Bemühens zeigt und oft einen Kraftakt darstellt, der den Zugang zu seiner Musik zu versperren droht. Wohlhauser könnte als «Bildungskomponist», in Abwandlung des «Bildungshörers», bezeichnet werden, verkäme der Begriff durch die negative Besetzung in Adornos fragwürdiger Typologie musikalischer Verhaltensweisen nicht zum Kalauer. Pointiert gesagt, ist fast jedes seiner Werke ein offenbar zwanghafter<sup>2</sup> Reflex auf die Einarbeitung in ein neues Gebiet: Surrealismus in *Souvenirs de l'Occitanie* (1977/78), Ives in *CI - IC* (1985), Kants «Transzendentale Dialektik» und Wittgensteins «Philosophische Untersuchungen» über die Aspekte des Sehens in

*Duometrie* (1985/86) wie auch im Klarinettentrio (1986/87), Benjamin im *Adagio assai* (1982-1988), Kinematik, Optik und Monet in *Lumière(s)* (1989) sowie Chaostheorie in *in statu mutandi* (1991-1993). Dabei ist nicht immer ganz klar, ob sich das Angeeignete wirklich sedimentiert hat oder blosses Akzidens bleibt.<sup>3</sup>

Wohlhauser führt mich in einen Zwiegespräch: Einerseits sind sein intellektuell-kritischer Anspruch, sein Beharren auf einer fortwährenden radikalen Entfaltung des Materials *in toto*, also auch der Geräusche – z.B. in *in statu mutandi* –, sein Bekenntnis zum Risiko in der Kunst und sein Willen, nicht «im Sumpf der postmodernen Ambivalenz» zu versinken, Balsam in den heutigen antiintellektuellen, reaktionären, beliebigen und mutlosen Zeitläufen. «Ich gehe davon aus, dass durch häufigen Gebrauch sich alle musikalischen Wendungen abnutzen, historisch werden und als vorgeformte Klischees für kritisch-reflektierende Komponisten nicht mehr anwendbar sein können. Dies bedingt eine Weiterentwicklung (die ich nicht gleichsetzen möchte mit «Fortschritt!») der Musik (wie auch der Malerei, der Literatur usw.). Aus dieser Prämisse ergeben sich für mein kompositorisches Schaffen als grundlegende Maximen (unter anderem) eine Weiterentwicklung musikalischer Strukturen, eine Suche nach einem starken, eigenständigen musikalischen Ausdruck (und der Erweiterung seiner Bestimmungsgrenzen), ein Ausloten bisher noch nicht erschlossener Zwischenräume und Gestaltungsmöglichkeiten in einer möglichst sinnfälligen Weiterführung der Tradition, die m.E. auch dort wahrgenommen werden kann, wo sie als Folge einer radikal-subjektiven Ausprägung zu schwierigen und unbequemen Resultaten führt. (...) Diesen kritischen Ansatz verstehe ich als meine kompositorische Reflexion der einzigen Konstanten, die ich in unserem gesellschaftlichen Leben entdecken kann: der konstanten Veränderung.»<sup>4</sup> Andererseits sehe ich eine Kluft zwischen Absicht und Realisation, zwischen philosophischer Aufgabenstellung und Klangimagination. Der Einwand, die Kommentare des Autors bräuchten ja nicht gelesen zu werden, trifft daneben, da die Kluft auch zwischen Noten- und Klangbild besteht, zwischen hochkomplexem zeitaufwendigem Ausarbeiten<sup>5</sup> und oft einfachem Klangergebnis.<sup>6</sup>

Nehmen wir als Exempel *in statu mutandi*: Das Lesen der peinlich genau ausformulierten Partitur – Mahlers Notenbilder scheinen dagegen geradezu bar jeder Anweisung zu sein! – ist zunächst eine abenteuerliche Entdeckungsreise, eine Anstachelung der eigenen Klangvorstellungen – welcher Reichtum ist nur schon im Geräuschbereich geplant – und nicht zuletzt auch ein visueller Genuss. Die Interpretensichtweise indes sieht anders aus: Dirigenten und Orchestern, die ja heutzutage – ich verallgemeinere unzulässig – kaum etwas Leiseres als *mf* spielen

1 Cf. den Aufsatz Thomas Meyers in *Dissonanz* Nr. 37, August 1993.

2 Cf. die ausführliche Besprechung Christoph Kellers in *Dissonanz* Nr. 31, Februar 1992.

3 Zur Juryarbeit siehe das Gespräch Kellers mit Jurymitgliedern in der *Dissonanz* Nr. 37, August 1993.

4 Mein Kollege Alfred Zimmerlin sah im *Tages-Anzeiger* vom 19. September im Gegensatz dazu als heimliches Festivalthema «Ausdruck und Drama» sich herausbilden.

5 Cf. das Interview mit ihm in *Dissonanz* Nr. 22, November 1989.

6 Cf. meine Besprechung von «Über Granit gebeugt» in *Dissonanz* Nr. 32, Mai 1992.

7 Cf. die Analyse Max Nyffelers in *Dissonanz* Nr. 19, Februar 1989.

8 Cf. Eric de Visschers Porträt in *Dissonanz* Nr. 37, August 1993.

René Wohlhauser: «Adagio assai» für Streichquartett (Ausschnitt)

wollen (können?) und unvorbereitet zur ersten Probe kommen, mehr als vierzig (sic!) verschiedene dynamische Abstufungen allein im Mittelwertbereich oder etwa neun Vibratoformen abzuverlangen ist zum einen illusorisch, wäre aber zum anderen selbst bei optimalen Verhältnissen (motivierte Dirigenten und Orchester, genug Probenzeit) fragwürdig. Denn auch wenn dem Komponisten bewusst ist, «dass eine physikalisch genaue Umsetzung dieser Skala nur idealiter angestrebt werden kann», und er damit vor allem ein undifferenziertes Einerlei verhindern will, hat eine solch fast absurd verfeinerte Ausformung mit ihrer bereits technisch exorbitanten Anforderung an die Interpreten virtuell etwas Inhumanes und verkehrt zudem die eigene Intention in ihr Gegenteil, wie es Ligeti mit seinem anschaulichen Bild von den mehreren verschiedenfarbigen Klumpen Plastilin (als Analogon zu den «seriellen Fäden») gezeigt hat, die, je mehr sie ineinandergeknnetet werden, zunehmend farbloser werden, bis bloss noch eine graue Masse übrigbleibt. Selbstverständlich ist mir klar, dass zwischen der Art, wie eine Komposition gemacht ist, und der Art, wie sie gehört wird, kurz: zwischen komponierter Struktur und rezipierter Form, unterschieden werden muss und seit Ockeghem generell gilt, dass reiche strukturelle Gestaltung zwar nicht gehört werden kann (und muss), aber dennoch immer als subkutane Qualität das Hörresultat mitbestimmt.<sup>7</sup>

Wohlhausers Determinierung und Ver- schlüsselung lässt aber die Vermutung aufkommen, dass er, anstatt Wechsel- beziehungen zwischen Struktur und Form zu schaffen, sich mehr von geo- metrischen Projektionen und Wurzelrei- hen als von Klangphantasien leiten lässt. Die extreme Ausdifferenzierung in *in statu mutandi* steht jedenfalls in einem eklatanten Widerspruch zum ele- mentaren bogenförmigen Hörverlauf des knapp zehnminütigen Stücks (das am Anfang auch einen *status nascendi* vorführt), kann das beabsichtigte Um- schlagen einer überzogenen Ordnung in Chaotisches, das wiederum Ordnungs- haftes generieren sollte, nicht realisie- ren – und liess die Mitglieder des Sinfo- nieorchesters der Allgemeinen Musik- gesellschaft Luzern (Dirigent: Olaf Henzold) a priori resignieren: Anstatt vielfältiger Geräusch- und Klangmuta- tionen triumphierte das Ungefahre, das durch eine gesteuerte Improvisation wohl schneller zu erreichen gewesen wäre...

Anders kommt es heraus, wenn engagierte KammermusikerInnen sich der Diffizilitäten Wohlhausers annehmen (die in kammermusikalischer Besetzung ohnehin deutlicher darstellbar sind). In *Duometrie* wäre zwar auch Unmögliches zu realisieren wie etwa gleichzeitig rasende und dynamisch subtile Bewegungen im Verhältnis von 8:7 in 9:6 (was beim vorgegebenen Tempo  $\text{J} = 92$  zu  $\text{J} = 157,71\ldots$  führt, wie der Komponist nicht anzumerken

vergisst). Philippe Racine und Ernesto Molinari intendierten aber von vornherein keine sklavische Umsetzung, obwohl sie (fast) alles können und vielleicht sogar die Vierundsechzigstel in der angegebenen Relation schafften, sondern liessen sich vom komplexen Text zu einer facettenreichen freien Gestaltung animieren und verwandelten die philosophischen Fragestellungen Wohlhausers von sich aus in ein witziges und winziges Stück Instrumentalen Theaters<sup>8</sup>. Damit geben sie dem Schaffen Wohlhausers eine Dimension, die ihm selbst (vorderhand noch?) abgeht, obwohl er sie in seinen *Souvenirs* anstrebt: die Dimension von Surrealismus, Karikatur, Humor und (Selbst-)Ironie. (Fast zu) Kurz ist auch das *Adagio assai*, das einerseits ebenfalls in einer einfach nachzuvollziehenden Bogenform (mit raschem Rückentwicklungsteil) verläuft, andererseits ein reiches Innenleben im Mikroharmonischen und -rhythmischem nicht nur im Notenbild zeigt (siehe *Beispiel*), sondern auch akustisch entfalten kann.

Toni Haefeli

- 1 Gespielt wurden *Lumière(s)* für Orgel, *Souvenirs de l'Occitanie* für Klarinette solo, das Klarinettentrio, *CI - IC* für Flöte und Bratsche sowie *Duometrie* für Flöte und Bassklarinette.

2 «Während der ganzen Arbeit an diesem Stück (i.e. *Lumière[s]*, TH) verfolgte mich die fixe Vorstellung von ‹musikalischen Lichterscheinungen›; ein für mich nicht fassbarer Zwang, Aspekte des Lichteinfalls,

der Lichtbrechung (der sog. Dioptrik), der Lichtdurchlässigkeit (Pelluzitität) und der Lichtundurchlässigkeit (Opazität) musikalisch umzusetzen; auch mit sog. «Helligkeitsmodulationen» auf dem Hintergrund einer imaginären sog. «Lichttranszendenz» (Werkkommentare des Komponisten im Programmheft des Konzertes vom 24.6.1993 in Luzern).

- 3 Eine Aussage wie «die eingangs des Stükkes (sc. *Duometrie*) erfolgende quasi dialektische Darstellungsweise (solo vorgetragener Rede und Gegenrede)» (a.a.O.) lässt eher das letztere vermuten, denn um Dialektik, im Sinne Hegels, Marxens oder Adornos handelt es sich hier nicht.
- 4 a.a.O. im Kommentar zu *Duometrie*.
- 5 Zu *Duometrie* hält Wohlhauser z.B. fest, dass er dafür aus dem Material des kurz zuvor abgeschlossenen Schlagzeugtrios metrische Strukturen abgeleitet habe, «mittels denen ich alsdann auf über 200 Seiten Arbeitsskizzen versucht habe, eine Art komplexes kompositionsprozesshaftes eigendynamisches System in Gang zu setzen» (a.a.O.).
- 6 Ferneyhough, Wohlhausers grosses Vorbild und einer der Väter der «Neuen Komplexität», bringt Intellektualität und Klang, Absicht und Wirkung zwingender zur Dekkung. Das konnte am 24.6.1993 anhand seiner *Time and Motion Study I* für Bassklarinette solo (hervorragend: Ernesto Molinari) überprüft werden. – Dass sich Wohlhauser seines zu kognitiven Ansatzes ab und zu selbst bewusst ist, kommt im folgenden Statement zum Ausdruck, das aber unfreiwillig gleich auch wieder sein labyrinthisch verschlungenes Denken verrät: «Wichtig schien mir einerseits ein Nicht-akademisch-stur-systematisch-einfach-nachzuvollziehendes Abwickeln der Verarbeitungsprozesse, andererseits die Gewinnung bindender Kräfte durch einheitliche Materialbehandlung als Ausdruck einheitlichen Denkens.» (a.a.O.)
- 7 Zu Recht schreibt deshalb Wohlhauser (im Programmheft zum Konzert vom 21. April in Luzern) zu seinem Stück, dass es auch ohne rational-analytisches Hören wahrgenommen und erlebt werden könne.
- 8 Ganz ähnlich verfuhrn Monika Clemann und wiederum Philippe Racine mit *CI - IC*, das wie *Duometrie* «werkkategoriemässig bei mir in die Werkgruppe der sehr kurzen Stücke fällt, (die) vielschichtig-komplexe Vorgänge in knappster Formulierung und präzisester Aussage auf den Punkt bringen und noch bewusster, statt in die Länge, in die Tiefe vordringen» wollen (Programmheft 24.6.1993).

## ■ Ist Musik ein Text?

Freiburg: 11. Internationaler Kongress der Gesellschaft für Musikforschung

Nicht nur durch seine Sinne, sondern auch durch Begriffe nimmt der Mensch die Welt wahr. Beim Musikverständnis spielen sie sogar eine fundamentale Rolle. Mit jedem neuen Stil rücken neue Termini und Leitbegriffe in den Vordergrund. Was nun allerdings in Freiburg beim 11. Internationalen Kongress der Gesellschaft für Musikforschung versucht wurde, ging über die Neuprägung von Stilbegriffen weit hinaus. Mit dem Thema «Musik als Text» sollten, so der Freiburger Ordinarius Hermann Danuser, provokativ Grundkategorien in Frage gestellt werden. Es war nicht

bloss die Selbstreflexion einer Wissenschaft, sondern der Versuch eines Paradigmenwechsels.

Den Anstoss lieferte eine Idee des verstorbenen Berliner Musikologen Carl Dahlhaus. Er hatte einen Werkbegriff jenseits von Notentext und akustischer Wiedergabe anvisiert. Musik ist dann «Text» im übertragenen Sinne: eine Textur, ein Sinngeflecht, in das der hermeneutische Prozess der wechselnden Deutungen eingeht. In der Literaturwissenschaft und der US-amerikanischen Musikwissenschaft hat diese Denkfigur bereits Konjunktur, während sich die deutschen Kollegen über die Vorteile noch keineswegs einig sind.

Bisher hatte man in der Musikwissenschaft nur schriftlich Fixiertes – Noten zu einem Musikstück, Worte zu einem Vokalwerk oder Aufsätze zur Musiktheorie – als Texte bezeichnet. Danuser plädierte nun dafür, den Textbegriff auch auf nichtnotierte Klangstrukturen, etwa in einer Aufführung oder auf einer Schallplatte, auszuweiten. Der Prozess der Textualisierung ist dann offen, tendenziell sogar unendlich. Neben terminologischen Umprägungen hätte dies eine erhebliche Erweiterung des musikwissenschaftlichen Arbeitsfeldes zur Folge.

Die «Musik als Text»-Idee setzt die permanente Wandlung der Werke voraus. In ihnen stellt der Notentext nur noch ein Element unter vielen dar. Damit heisst es Abschied nehmen vom traditionellen Werkbegriff, dem bereits Ferruccio Busoni skeptisch gegenüberstand. Entsprechend seinem Diktum «Jede Notation ist schon Abstraktion eines abstrakten Einfalls» distanzierte sich Christoph Wolff von der Fiktion einer Urtext-Ausgabe. Notenausgaben müssten das «work in progress» mit allen seinen Fassungen und Veränderungen präsentieren, etwa wie bei der Frankfurter Hölderlin-Ausgabe.

Die neue Grundkategorie «Text» macht Noteneditionen zum Problem, während sie Nichtnotiertes aufwertet. Wenn auch Aufführungen den Rang von Texten erhalten, rückt damit die Interpretations- und Rezeptionsgeschichte aus ihrer bisherigen Randstellung in die Mitte. Auch die Musikethnologie, die sich vorrangig mit nichtnotierter Musik befasst, würde von der Neuregelung profitieren. Schon das Beispiel Béla Bartóks, der in einer Person Volksmusikforscher und Komponist war, machte dies deutlich. Unter dem erweiterten Textbegriff lassen sich seine beiden Arbeitsfelder sinnvoller als bisher in Verbindung bringen.

Die neue Begrifflichkeit, zu der die Unterkategorien «Kontext» und «Intertextualität» gehören, verbindet Zusammengehöriges, das bislang getrennt untersucht und dargestellt wurde. Aber nicht alle Umdeutungen wollten einleuchten. Was bringt es, wenn man auch den Hörvorgang als «Text» bezeichnet? Skepsis am Sinn vorschneller Parallelisierung von Sprache und Musik äussern insbesondere Friedhelm Krummacher und Siegfried Mauser. Hans Hein-

rich Eggebrecht, Danusers Vorgänger im Freiburger Ordinariat, bezweifelte sogar, ob Notentexte im strengen Sinne Texte seien. Da Noten etwas prinzipiell Anderes, das Erklingende, meinen, seien sie keine Bedeutungsschrift, sondern Meta-Zeichen.

Auch der Konstanzer Literaturwissenschaftler Karlheinz Stierle hielt die Vergleichbarkeit von Sprachtext und Musiktext trotz vieler Ähnlichkeiten für problematisch. Eine Partitur ist nur Projekt eines Werks, eine Handlungsanweisung, die sich bei stummer Lektüre in viel geringerem Masse realisiert als ein Sprachtext.

In vielen Fällen dürfte die bisherige Begrifflichkeit vorzuziehen sein. Statt eines Paradigmenwechsels wird es wohl eher zu einer Koexistenz verschiedener terminologischer Systeme kommen. Trotz perfekter Organisation des Freiburger Kongresses mit seinen 600 Teilnehmern und 210 Vorträgen gab es dort am Ende mehr Fragen als Antworten. Aber kaum jemand wird weiterhin auf der veralteten Position verharren, musikalische Werke erschöpften sich im Notentext.

Albrecht Dümling

## Eine Blockflöte ist nicht bloss...

Basel: 1. Internationale Tage für Neue Blockflötenmusik

Gibt es 1993 noch Vorurteile gegenüber „armen Instrumenten“, die sich gegen abwesende Ohren nicht wehren können, oder gelten gar noch die guten alten Standesunterschiede? Man stelle sich vor: eine Streichquartett-Tagung mit den besten Ensembles aus Deutschland und der Schweiz, die in fünf Konzerten 15 Uraufführungen präsentieren von so bekannten Schweizer Komponisten und Komponistinnen wie Kelterborn, Marti, Lehmann, Streiff, Gasser, Wehrli, Irman, Jordi, Käser, sowie von sieben osteuropäischen Komponisten, die eigens für den Anlass Auftragswerke geschrieben haben und grösstenteils selbst angereist sind. Alle Aufführungen auf höchstem Niveau, dazwischen Gespräche zwischen Komponisten, Interpreten und zahlreich erschienenem Publikum. Aber von der Presse findet das niemand erwähnenswert, weder eine verantwortungsbewusste NZZ noch die lokale Basler Zeitung noch... Ziemlich unwahrscheinlich? Richtig: es handelt sich ja um Blockflöten, vom Garklein bis zum Subbass, nicht um die Nobelpreisgesellschaft um Guarneri und Stradivari. Und da gelten bei unseren Kulturredaktionen noch unbefragte Respektunterschiede. Wo käme man hin, wenn jeder Akkordeonist... Ein Thema, das für heutige Konservatorien und selbst für den gern belächelten Tonkünstler

verein längst überwunden ist, das aber in ein paar Jahren vielleicht bei einer Kritikertagung traktandiert werden könnte. Forget it.

Die Vorgeschiede dieser 1. Internationalen Tage für Neue Blockflötenmusik mit dem Thema „Begegnung Schweiz – Osteuropa“ wäre zu lang... Kurz: das Geld war endlich beisammen und in unerhört zäher Vorarbeit hatten Conrad Steinmann, Urs Haenggli, Matthias Weilenmann und all ihre Helferinnen und Helfer es möglich gemacht. Sie hatten zum Beispiel an eine Reihe von Komponisten aus Russland (Viktor Ekmowski, Dmitry Capyrin), Ukraine (Alexander Grinberg, Alexander Schtschetsky), Polen (Pawel Szymanski, Edward Sielicki) und der tschechischen Republik (Petr Kofroň) Aufträge vergeben. Da die Russen und Ukrainer Blockflöten kaum kannten (es gibt in ihren Ländern offenbar fast keine solchen Instrumente), versorgte man sie mit Partituren und Tonbändern, und das Ergebnis war gerade aus diesen Regionen überraschend. Grinberg schrieb ein kühnes Stück durchaus experimentellen Charakters für sieben Blockflöten, eine Musik, in heftigen Atemstößen herausgeschleudert, die bis fast zur Schmerzgrenze (für etliche darüber hinaus) unter die Haut geht. Ekmowski gelang mit *Kites flying* (fliegende Drachen) für 4 Sopranflöten ein Stück, das wohl schon jetzt prädestiniert ist, ein Klassiker zu werden: schwirrende hohe Klänge, ineinander verflochten, zu denen immer wieder aus der Tiefe ein Instrument aufsteigt. Capyrin und Schtschetsky wählten gemischte Ensembles kombiniert mit Vibraphon, Celesta, Klavier auf der Suche nach neuen klanglichen Möglichkeiten. Während die beiden Polen allgemein etwas enttäuschten, wirkte Kofroň *O.T.M.* für vier Schlagzeuger und vier elektronisch verstärkte Blockflöten wie ein Schock. Man fühlte sich eher in einem Heavy-Metal-Konzert als an einer Blockflötentagung. Es war, als ob sich Kofroň gedacht hätte: was schlägt man den Leuten um die Ohren, die meinen, eine Blockflöte sei bloss... Aber eben: Leute, die solches meinen, waren gar nicht erst gekommen, und bei den zahlreichen Anwesenden fand der Tscheche begeisterten Zuspruch.

Meine Schweizer Kollegen und die verehrte Kollegin sowie alle nicht ursprünglich aufgeführten, mögen mir verzeihen, wenn ich mich jetzt nicht anschicke, auch ihre Werke zu rezensieren. Ich bin ja als Berichterstatter selbst für die *Dissonanz* bloss der Lükkenbüßer. Ich wurde nämlich selbst aufgeführt, und es brächte mich in etwelche Verlegenheit... (Dabei wäre auch hier zu loben oder gar zu schwärmen). Die 1. Internationalen Tage für Neue Blockflötenmusik gehören sowohl künstlerisch wie menschlich zum Erfreulichsten, was mir in letzter Zeit begegnet ist. Ich hoffe auf eine Fortsetzung, sobald sich die erschöpften Organisatoren erholt haben werden.

Roland Moser

## Cohérence du Clangage

### Montreux: création de «Polythème» d'Henri Scolari dans le nouvel Auditorium Stravinski

A l'instar de Lucerne, qui inscrit des concerts «Musica Nova» à son Festival et présentait cette année douze compositeurs suisses, Montreux affichait aussi, quoique dans des proportions plus modestes, de la musique contemporaine, mieux, de la musique suisse. Ainsi son 48e festival proposait le 13 septembre, dans le grand Auditorium Stravinski, une soirée avec deux œuvres de compositeurs lausannois: «Polythème» d'Henri Scolari, en création, et l'oratorio «De Profundis» de Jean Perrin, qui n'avait plus été repris depuis son exécution à la Cathédrale de Lausanne par Victor Desarzens en 1971. Réalisée en collaboration avec la SIMC, groupe-



© Myriam Tétaz

ment de Lausanne, avec l'aide des quatre fondations Pro Helvetia, Perrin, Henneberger, SUISA pour la musique, et du Conservatoire de Lausanne, l'initiative est digne d'éloge et d'encouragement. Il faut souhaiter qu'elle soit réitérée et devienne tradition sur la Riviera vaudoise.

S'il est un musicien qui méritait bien l'honneur d'être créé dans la nouvelle salle montreusienne, c'est Henri Scolari. Il ne s'est jamais servi de sa situation de régisseur musical, puis de producteur délégué au studio lausannois de la RSR, ni de sa présidence du groupe-ment lausannois de la SIMC, pour programmer ses œuvres; il a toujours été beaucoup plus soucieux de promouvoir la musique des autres, à quelque courant qu'ils appartiennent, tout en restant convaincu de la voie qu'il avait choisie, lui, et qu'il a poursuivie dès sa jeunesse jusqu'à ses œuvres les plus récentes. En fait, «Polythème» a été écrit il y a treize ans, sur commande de Christiane et Jean Henneberger, mais était resté jusqu'à ce jour dans les tiroirs. C'est une pièce en douze mouvements qui s'enchaînent, avec des respirations ici et là, composée pour un grand orchestre symphonique traditionnel. On ne saurait mieux cerner l'enjeu compositionnel de cet «éloge des thèmes» qu'en

citant le compositeur, rencontré avant la première: «Je me suis écarté du rigorisme de la musique sérielle, tout en restant fidèle à ce principe d'écriture; lequel n'exclut nullement qu'on tienne compte des résultats harmonique et mélodique de la succession des sons. Je me préoccupe de rapports et d'oppositions de densité, de direction, de masse, de couleur, d'emplacement dans l'espace. Je conçois toujours l'architecture et la structure, avant l'expression d'un sentiment. „Polythème“ est une œuvre très réfléchie, et l'intention est qu'elle soit ressentie ainsi. Elle est écrite en réaction contre les musiques „invertébrées“ dont on prétend admirer et vanter la liberté, mais qui, en réalité, sont un refus de l'effort, du travail de composition. La musique est la langue des sons. Or pour qu'il y ait langage, il faut qu'il y ait cohérence, et la cohérence implique un système organique logique, une biologie des enchaînements. Le passage d'un son à l'autre et le mouvement des sons entre eux doivent s'inclure dans un espace sensible reconnaissable, significatif à la fois pour les sens et l'intellect, d'où l'irréfragabilité des thèmes, le Destin. Le Destin dans l'écriture musicale est aussi la marche en avant, le développement.»

La marche en avant, le développement, hélas, étaient mal perceptibles dans l'exécution appliquée, certainement très respectueuse de la partition, qu'en ont donnée l'Orchestre Philharmonique de Timisora et Jean-François Antonioli. En effet, si paradoxal que cela puisse paraître, ce sont des Roumains qui avaient été invités pour ce concert. Raisons financières, expliquait Jean-François Antonioli. Si l'on devinait l'adéquation recherchée entre la forme et le fond, si l'on était sensible aux grands élan mélodiques, aux thèmes chantants, au dialogue entre les registres, au jeu des couleurs, à la transparence de l'écriture, à la poésie et au tragique de maint passage, il n'en reste pas moins que l'interprétation manquait d'envol, d'intensité. Et pourtant la musique de Scolari, qui ne se paie ni de notes, ni d'effets spectaculaires, réussit à toucher, même si l'on n'en sentait guère la trajectoire. Là se pose tout le problème, mainte fois évoqué, de la création des œuvres contemporaines par des interprètes qui ne sont pas rompus à ce métier: l'orchestre roumain est un orchestre de province, et Jean-François Antonioli n'est pas, d'abord, chef d'orchestre.

Cela est d'autant plus regrettable que l'acoustique de l'Auditorium Stravinski convient aux œuvres orchestrales. Selon les places, elle peut apparaître presque trop précise, quoique jamais sèche, mais manquant de chaleur, de cohésion. Elle favorise les vents par rapport aux cordes; elle vaut mieux cependant que tout ce qu'on a pour le moment dans le canton de Vaud – il faudra voir ce que sera le Métropole si, un jour, il est remis en état. On sent pourtant qu'il a fallu se contenter d'un compromis: pour compenser les limitations de hauteur imposées, on a étendu la surface, distribué

les sièges en ménageant beaucoup d'espace, si bien que l'auditeur se sent isolé et terriblement loin des musiciens dès la mi-hauteur des rangées ou sur la galerie. Une salle, donc, très peu conviviale. Le problème de son occupation a déjà suscité pas mal de polémique. Pour en justifier l'édification, il faut créer une saison d'hiver avec des concerts de prestige, qui entrent directement en concurrence avec ceux du festival, et il faut surtout trouver, dans un réservoir de gens somme toute assez limité, un public suffisamment nombreux pour que soit rentable une réalisation qui a endetté Montreux au-delà de ce que certains estiment raisonnable. Du coup, cet Auditorium Stravinski, avec ses 1801 (sic) places, pour lequel les Amis du Festival se sont battus et qu'ils ont appelé de tous leurs vœux, pourrait en définitive mettre en péril ce festival même. Feuilleton à suivre!

Myriam Tétaz

## E in integrer Musiker

### Zum Tod von Paul Müller

In Paul Müller ist am 21. Juli in Luzern, wohin er sich 1982 zurückgezogen hatte, ein Musiker von selten integrierer Gesinnung und einer weitreichenden Begabung verschieden. 1898 in Zürich geboren, erhielt der junge Musiker hier eine humanistische, Latein und Altgriechisch einschliessende Bildung, die er im Unterricht – ich lernte bei ihm Kontrapunkt – und in der Komposition verwenden konnte. Am Konservatorium Zürich war Philipp Jarnach sein Lehrer; Studienaufenthalte in Paris und Berlin erweiterten seinen Gesichtskreis. Seit 1927 unterrichtete Paul Müller am Zürcher Konservatorium selber Harmonielehre und Kontrapunkt, von 1958 an lehrte er semesterweise auch Musiktheorie an der Universität. Seit 1922 war er als Leiter vieler Chöre in St.Gallen, Schaffhausen, Kilchberg, Zürich und Luzern tätig; besonders fruchtbar wurde seine Leitung des Luzerner Kammerchors zwischen 1948 und 1955, wo er zugunsten neuerer tonaler Musik wie auch der damals neu, sachlicher verstandenen historischen Musik wirkte. Zuvor allerdings, schon zwischen 1931 und 1939, hatte Paul Müller als Leiter des Elisabeth-Schmid-Chors, eines pionierhaft wirkenden Frauenchors, Erfahrungen in einem Spezialgebiet sammeln können; für dieses Ensemble ist die Kleine Messe op. 17 entstanden. Als Leiter des Akademischen Orchesters Zürich (1927–1939) erarbeitete sich Paul Müller ein Orchesterrepertoire, das er in Sinfoniekonzerten einsetzen konnte; als Leiter eigener Werke war er beliebt. An seine Arbeiten mit Chören schliessen sich seine Mitwirkung am deutsch-schweizerischen Kirchengesangbuch, seine Sammlungen von Orgelchorälen für den Zürcher Organistenverband und seine Choralintonationen an.

Zwischen 1941 und 1944 versah Paul Müller das Amt des stellvertretenden Direktors des Konservatoriums Zürich; von 1952 an wirkte er im Vorstand des Schweizerischen Tonkünstlervereins, dessen Präsident er für eine Amtsperiode war. Auch im Stiftungsrat der «Pro Helvetia» und für die Urheberrechtsgesellschaft SUISA war Paul Müller tätig. Im Abstand von fünf Jahren wurden ihm zwei wichtige Preise zuerkannt, 1953 der Musikpreis der Stadt Zürich und 1958 der Komponistenpreis des Schweizerischen Tonkünstlervereins. In der Laudatio wurde mit Recht neben einem «verinnerlichten Gefühl» auch «romanische Luzidität» hervorgehoben. Der volle, stark aus der Zeitlage heraus entstandene Text ist abgedruckt im von Friedrich Jakob verfassten 147. Neujahrsblatt der Allgemeinen Musikgesellschaft Zürich auf das Jahr 1964, *Paul Müller. Biographie und Werkverzeichnis*, Kommissionsverlag Hug & Co., Zürich.

Paul Müllers früheste Werke schliessen an die Neuromantik an. Sein 1. Streichquartett von 1922, das den jungen Künstler vor allem bekannt machte, lässt noch Max Reger und Hans Pfitzner hören. Im Finale kommt es witzig auf das Zürcher Sechseläuten zu «sprechen». Auch das Opus 1, Acht Lieder für eine Singstimme und Klavier, bekennt sich zum romantischen Erbe, genauer zu Hugo Wolf und Othmar Schoeck. Unter den Romantikern besass er nur zu Chopin, an dem er immerhin harmonische Erfindungen schätzte, kein positives Verhältnis. Die zwanziger Jahre zeigten, wie Paul Müller in seine eigene Domäne der Komposition hineinwuchs. Melodik und Harmonik wurden von der Alterationsharmonik gelöst, und damit war der Weg für eine eigenständigere tonale Vorstellung frei. Die klanglichen Mittel wurden bewusster, auch asketischer, eingesetzt; in den Formgattungen liess sich nun ein verstärkter Sinn für die Strenge altbarocker Sonaten, Passacaglien und Fugen beobachten. Es wurde eine geistliche Komponente, ja ein Zug zum Anachoreten sichtbar, die sich beide in einigen religiösen Werken niederschlugen: zuerst im *Marienleben* (1924) für Solist und Instrumentalensemble, dann im 1926 in Chemnitz uraufgeführten *Te Deum* und im *Sonnengesang des heiligen Franziskus von Assisi* (1938) für Sopran- und Altsolo, Frauenchor und sieben Instrumente, auch in der 1942 in einem Konzert des Zürcher Kammerorchesters uraufgeführten *Psalmenmusik* für Sopransolo und Streichorchester. Der «Ton» dieser geistlichen Werke unterscheidet sich deutlich von den extravertierteren Kompositionen, die für politische Anlässe entstanden. Künstlerisch und funktionell besonders erfolgreich war das für die Landesausstellung in Zürich entstandene, 1939 uraufgeführte *Eidgenössische Wettspiel*. Es vermochte die Traditionslinie des Schweizer Festspiels mit einem werthaltigen, sich besonders in den Chören auszeichnenden Werk, wohl eines der

letzten seiner Art, zu verlängern. Die Schlussymphonie «Eidgenoss», entroll die Fahne» war damals besonders populär und wurde für die neue Schweizer Nationalhymne, allerdings erfolglos, in Betracht gezogen. Während der Jahre des Zweiten Weltkriegs entstanden einige Gelegenheitswerke, die vor allem der «geistigen Landesverteidigung» dienten. Davon ist das Opus 47 abzuheben, die Kantate *Mein Land* zur 600-Jahrfeier von Zürichs Eintritt in den Bund. Geschrieben im Auftrag des Zürcher Regierungsrats, vermochte sie noch einmal künstlerische Wahrhaftigkeit und politischen Anlass zur Dekoration zu bringen.

Paul Müllers chorische und solistische Orchesterwerke folgen keinem einfachen Schema. Sie beginnen mit der Kleinen Sinfonie in D-Dur op. 3, welche sich in einiger Distanz an die Serenaden von Brahms anschliesst, und sie setzen sich fort mit Werken, welche die barocken Konzerte als ihre Leitsterne verstehen und vielfältig abwandeln. Das von Alexander Schachet angeregte und uraufgeführte Concerto in f-Moll op. 24 für Viola und kleines Orchester (1934) vertritt diese Ausgangsidee besonders gültig. Eine musikantische Entrada wird von einem (wie Willi Schuh schrieb) «berceuseartigen Duett von Viola und Oboe» abgelöst, nach der eine Passacaglia und eine Giga einen Abschluss aus barock-modernem Geist finden. Züge des Concerto grosso eignen dem Violinkonzert in G-Dur op. 25, das einen melodiösen Mittelsatz auf mit eigener Erfindung gesättigter neubarocker Grundlage wiedergewinnt. Mehrfacher Wiederaufführungen erfreute sich das Konzert für Orgel und Streichorchester von 1938, das die Idee der Toccata, im Opus 12 bereits als Einzelstück für die Orgel ausprobiert, in das Instrumentalkonzert einbezieht. Im Zusammenhang mit der Entstehung der Sinfonia I in C (Dur oder Moll fallen jetzt fort) für Paul Sacher ist ein Kommentar Paul Müllers zum Begriff der «Sinfonia» entstanden, der den hohen Grad seines historischen Bewusstseins dokumentiert. In seiner Sinfonia II von 1953, Edmond de Stoutz gewidmet, wird dieser Idee eine neue Facette abgewonnen. Unter den Solo-Konzerten erreichte das 1954 für die Philharmonic Society Louisville geschriebene *Concerto per violoncello ed orchestra* eine ausserordentliche Wirkungsbreite.

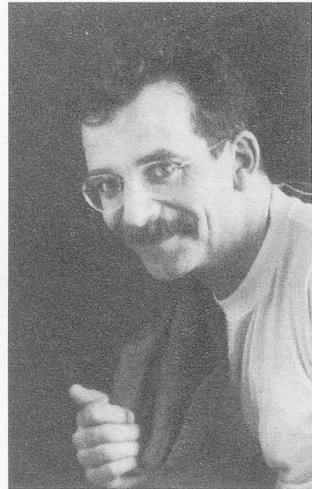
An den genannten Text lässt sich inhaltlich der (ebenfalls bei Friedrich Jakob wiedergegebene) Kommentar zum 2. Streichquartett fügen, der seine positive Haltung zu einer sich in ihren Aspekten ständig wandelnden Tonalität begründet. «Daraus erwuchs mir die Einsicht, dass es die Tradition, das Weitergeben des Wertvollen und Beständigen ist, das notwendig, und ich weiß mich darin sehr im Gegensatz zu heute geltenden Ansichten, die Tradition mit Konvention gleichzustellen.» Seine Fähigkeiten, Tradition auf eigene Art weiterzuführen, hat Paul Müller vielfach bewiesen.

Andres Briner

*Christoph Delz zum Gedenken*

Am 13. September ist Christoph Delz im Alter von erst 43 Jahren gestorben. Trotz einer langwierigen Krankheit steckte er voller Pläne als Komponist und Pianist; doch nun ist das Ende für alle unerwartet rasch gekommen und noch ganz unfassbar. Im Frühjahr hat er nach erstaunlich kurzer, aber äußerst intensiver Arbeitszeit sein letztes Werk, die gut dreiviertel Stunden dauernde Kantate *Istanbul* für Soli, Chor, Klavier und grosses Orchester abgeschlossen. Die teilweise hastigen Schriftzüge der Partitur – ganz ungewohnt für den skrupulösen Kalligraphen Delz – zeugen vom enormen inneren Zeitdruck, unter dem dieses für ihn vielleicht radikalste und gleichzeitig rätselhafteste Werk entstanden ist. Zwischen den griechischen und lateinischen Texten aus der *Odyssee* und Ovids *Heroiden* gibt es Satzketten krudester Art, zum Teil in Umgangssprache, daneben aber auch den Luther-Choral *Mitten wir im Leben sind mit dem Tod umfangen* im unveränderten Bach-Satz. Kunstvolle Chor- und Orchestersätze stehen neben Äusserungen von fast gewaltsamer Simplizität. Wir kennen das oft aggressive Hereinnehmen roher Zeichen aus der Umwelt aus früheren Werken: Revolverschüsse in *Die Atmer der Lydia*, einer subtilen Orchesterstudie über mit wissenschaftlicher Akribie analysierte und umgesetzte Atemungsvorgänge, oder die kreischende Kreissäge in seinem berühmten Orchesterstück *Im Dschungel*. Die Musik wirkt bei Delz immer wie auf Abruf. «Die Zeit springt wie eine defekte Schreibmaschine» schreibt Burroughs im *Naked Lunch*. Der Umgang mit der sich dehnenden, überstürzenden, stillstehenden Zeit gehört zum Aufregendsten in Delz' Musik.

Die Liste seiner Werke – er war sehr selbstkritisch, hat etliches wieder zurückgezogen – ist kurz: 14 Werke, davon allein 5 Werke mit Chor, was für einen Komponisten seiner Generation sicher erstaunlich ist, 6 für oder mit Orchester, 8 mit solistischem Klavier. Als Pianist hat er sich also gewissermassen in seine Partituren mit hineinkomponiert. Die Mitwirkung bei den Aufführungen brachte ihm nicht nur den ersehnten hauptsächlichen Kontakt mit dem Klang, sondern auch die Möglichkeit, auf die Einstudierung in der ihm eigenen, minutiösen Art Einfluss zu nehmen. Auch als Pianist war er ganz unverwechselbar. Nicht einschmeichelnd, sondern streng, präzis, fast «sachlich»,



dabei mit sicherem Blick für das Besondere, das er jäh aufblitzen liess. Seine Vorlieben galten Schumann, Liszt, Debussy. Eine Aufnahme von Mussorgskys *Bilder einer Ausstellung* ist zur Zeit als CD greifbar, seine letzten Aufnahmen waren Liszts h-Moll-Sonate und die *Phantasie* von Schumann. Auf Aussenstehende wirkte Christoph Delz manchmal etwas distanziert. Wer ihm aber näherkam, lernte einen Menschen von grosser Herzlichkeit kennen, gepaart mit jener hellwachen Empfindsamkeit, die auch aus seiner Musik herausklingt für den, der sich von ihren Stacheln nicht abschrecken lässt. Auf unverständige Kritik reagierte er äußerst gereizt; andererseits war er imstand, einem eine Partitur zu schicken mit der treuherzigen Bemerkung, er wolle das betreffende Werk vielleicht zurückziehen, man möge sich doch bitte dazu ganz ungeniert äussern... Kjell Keller sprach in einem kurzen Nachruf am Radio vom Aussensteiter Christoph Delz. Gewiss. Aber fühlen sich nicht mittlerweile alle, die etwas auf sich halten, in diesem kuriosen Land der verlorenen Identität als Aussensteiter? Besteht vielleicht die Schweizer Kulturlandschaft aus einer einzigen Ansammlung von Aussensteibern und Aussensteirinnen?

Christoph Delz hat nach seiner Schulzeit in Basel – Lehr- und Konzertdiplom – hatte er schon vor der Matura absolviert – die Schweiz verlassen, um in Köln (unter anderen bei Aloys Kontarsky und bei Stockhausen) weiter zu studieren. In Köln ist er bis 1989 wohnhaft geblieben, und dort hat er auch seine ersten Erfolge feiern können. 1983 erhielt er den Musikpreis der Stadt Köln. Einen

internationalen Durchbruch erlebte er 1983 mit der Uraufführung seines Orchesterwerks *Im Dschungel* in Donaueschingen, wo später auch das Klavierkonzert und die *Jahreszeiten* aufgeführt wurden. Auch bei der BBC London gelangten etliche seiner Werke zur Aufführung und zu exzellenten Rundfunkproduktionen. Solche Erfolge wurden im schweizerischen Inland gelegentlich auch weniger freundlich vermerkt, und als Delz 1989 in die Schweiz zurückkehrte – er lebte bis zu seinem Tod in Riehen bei Basel – fühlte er sich einigermassen isoliert vom Musikbetrieb. Wahrscheinlich wird er, der eher zurückhaltend und in seinen Kontaktnahmen sehr wälderisch war, zu dieser gewissen Isolation das seine beigetragen haben. Immerhin wurden in Zürich 1991 an den Juni-Festwochen seine *Joyce-Fantasie* und am IGNW-Weltmusikfest die *Jahreszeiten* für Klavier und Orchester uraufgeführt. Aber in Basel gab es seit dem Klavierkonzert in einer

Aufführung des Radioorchesters vor vielen Jahren meines Wissens keine Delz-Aufführung mehr, weder bei der IGNW noch beim Musik-Forum. Wer wagt sich nun an *Istanbul*? Es wäre der Schweizer Musik insgesamt zu wünschen, wenn das ebenso sperrige wie lohnende Œuvre von Christoph Delz mehr aufgeführt und auch in einer seinem Niveau entsprechenden Diskussion erst richtig entdeckt würde.

Roland Moser

Erhältliche CDs von Christoph Delz:

- *Im Dschungel*, Mussorgsky: Bilder einer Ausstellung FONO FCD 97 742
- *Sils*, Klavierkonzert, Liszt: späte Klavierstücke FONO FCD 97 743
- *Arbeitslieder*, Klavierquartett, Streichquartett CTS-P 18-2

**Livres**  
**Bücher**

**Z eugnisse einer  
Fassadenkultur**

*Viktor Ullmann: 26 Kritiken über musikalische Veranstaltungen in Theresienstadt, mit einem Geleitwort von Thomas Mandl, hrsg. und kommentiert von Ingo Schultz*

*Verdrängte Musik Bd. 3, Von Bockel Verlag, Hamburg 1993, 139 S.*

Das «Vorzugslager» für Juden v.a. aus der Tschechoslowakei war in Wahrheit ein Durchgangslager auf dem Weg in die Gaskammern von Treblinka und Auschwitz. Die Hölle als Normalzustand, das absehbare Abgeschlachtetwerden als Alltagserfahrung: auch und gerade da musste, so scheint es, musiziert werden. (Eine Frage und eine Antwort, die auch einer der Überlebenden gestellt und gegeben hat.) Es musste, weil die Nazis es aus propagandistischen Gründen nach aussen sowie zur Irreführung der im Ghetto gefangengehaltenen Juden brauchten; es musste, weil es die Eingeschlossenen selber brauchten und wollten. Von Ende 1941, als das Lager eingerichtet wurde, bis etwa Sommer 1942 setzte sich nach anfänglichen Verbots durch die SS ein allmählich wachsendes Musikleben durch, das, wie aus anderen Berichten bekannt ist, oft erhebliches Niveau erreichte – von den bedeutenden kompositorischen Leistungen, eben auch denen Ullmanns, einmal ganz abgesehen. Dass es zusätzlich zu den Veranstaltungen nun auch noch Kritiken gab, erhöht den Anschein einer gewissen Normalität, die freilich immer mehr den Charakter einer Fassadenkultur erhielt und gegen Ende, vor der fast vollständigen Liquidierung des Ghettos im Oktober 1943, Züge eines gespenstischen Potemkinschen Dorfes erhielt.

Ullmanns erhaltene Kritiken stammen von 1943/44; sie blieben bewahrt, weil