

Zeitschrift:	Dissonanz : die neue schweizerische Musikzeitschrift = Dissonance : la nouvelle revue musicale suisse
Herausgeber:	Schweizerischer Tonkünstlerverein
Band:	- (1994)
Heft:	40
Rubrik:	Comptes rendus = Berichte

Nutzungsbedingungen

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

Conditions d'utilisation

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

Terms of use

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

Download PDF: 12.02.2026

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

Die Strukturreform beim Zürcher Fernsehen, mit der die Kulturabteilung abgeschafft und die Kultur dem Infotainment zugewiesen wurde, ist in diesem Sinne – um ein Modewort vom Leutschenbach zu brauchen – durchaus zeitgemäß. Beim Radio braucht es keine solche Reorganisation: wer nicht schon in den letzten Jahren gekuscht hat, ist ohnehin nicht mehr da oder hält sich – unter «innerer Emigration» – bedeckt.

Nun wird aber all diesen Missständen beim Radio der Phase Blum nicht etwa endlich abgeholfen, ganz im Gegenteil: wir stehen vor einem weiteren Kahlschlag, beim ersten und vor allem beim zweiten Programm. Die eine Million, die Riva dem Radio, als rascher Aderlass angesichts der Proteste, zubilligte, stellen bloss den Versuch eines Appearments dar.

Resignation oder Kampf der Kulturproduzenten?

Lange haben wir Kulturschaffenden untätig zugesehen, wie unsere Medien uns mehr und mehr enteignet und die Radiokultur beschädigt worden sind. Vielleicht weil manch einer meinte, er werde dank seinem Renommee und guten Beziehungen zu diesem oder jenem Redaktor die neuste Demontage doch noch überleben. Auch wenn ohne Zweifel die Schlächter unserer Medienkultur bald einmal zur Rechenschaft gezogen werden, sobald ihre ökologischen Sünden von den Betroffenen erkannt worden sind: einmal ruiniert, wird das während Jahren Aufgebaute kaum mehr wiederhergestellt werden können. Es gilt, das defensive Klima zu überwinden und dem verantwortungslosen Kulturbau mutig Widerstand entgegenzusetzen; es gilt die Verantwortlichen – wo sie nicht mehr aus Neigung oder Pflichtgefühl dem Gemeinwohl dienen – auf ihre gesetzlichen Aufträge zu verpflichten.

Es bedarf der gemeinsamen Aktion aller Kunst- und Medienschaffenden, das öffentliche Medium wieder unter demokratische Kontrolle zu führen.

Einzelne Vorstösse sind schon erfolgt: Peter Tschopp, der Präsident der eidgenössischen Filmkommission hat im Nationalrat vor kurzem ein Postulat eingereicht. Die Künstlerverbände (STV, SSV, die Gruppe Olten, GS MBA und VSFG) sind zum Kulturbau an Radio und Fernsehen bei Frau Bundesrätin Dreifuss vorstellig geworden. Die Arbeitsgemeinschaft der Urheber hat gegen die Abschaffung der Kulturabteilung beim Fernsehen protestiert. Aber es müssen weitere Aktionen folgen, mit denen auch einem breiten Publikum seine bedrohten Interessen bewusst gemacht werden.

Mathias Knauer

¹ «Wir müssen das Zielgruppendenken abbauen. Wir können nicht länger hier fünfzehn Buchhändler befriedigen und dort drei Musik-Freaks. Die Kultursendungen müssen für ein breiteres Publikum zumindest zugänglich sein.» Sonntagszeitung 5.9.93

Comptes rendus Berichte

Kulturpolitik in Seldwyla

Zum Leitbild für die Zürcher Berufsorchester

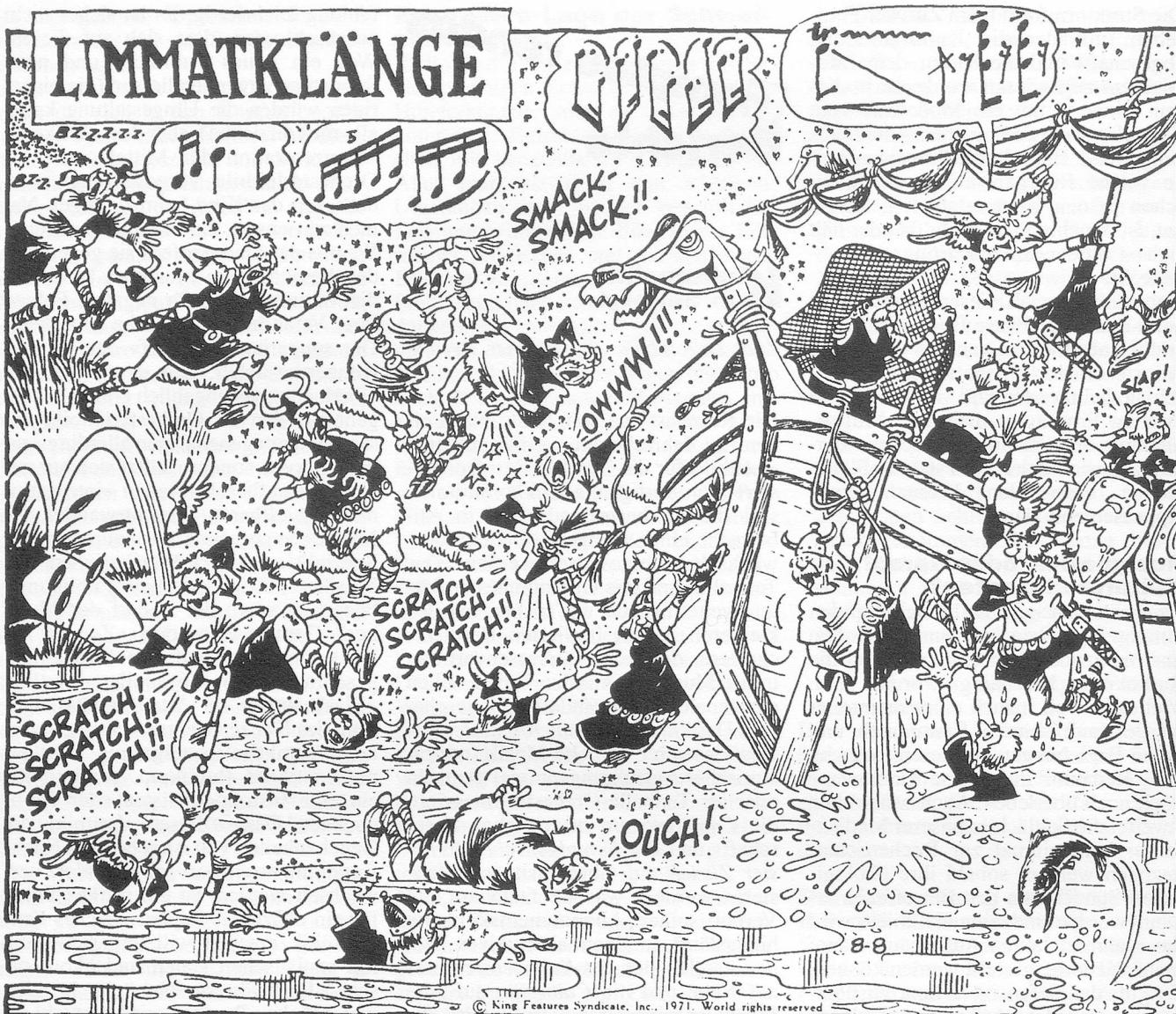
Die Katze ist aus dem Sack: Nach einem zu Jahresbeginn veröffentlichten «Leitbild für die Zürcher Berufsorchester» der dortigen Musikkommission soll die Orchesterlandschaft in Anbetracht eines fälligen «Generationswechsels» umgestaltet werden: Das Tonhalle- und das Opernorchester dürfen weitermachen wie bisher, bei den kleineren, privat initiierten Berufsorchestern, die keine Interessenvertreter in der Musikkommission haben, sollen einschneidende Veränderungen geschehen: Das *Zürcher Kammerorchester* soll zum Ensemble für Alte Musik (mit historischer Aufführungspraxis) gemacht oder ins Tonhalle-Orchester integriert, die *Camerata* am besten ganz abgeschafft und das *Symphonische Orchester Zürich* auf Chormusik «spezialisiert» werden, was de facto auf ein Verbot seiner Abonnementskonzerte hinausläuft. In einem alternativen Szenario sollen sich das *Kammerorchester* auf Neue und die *Camerata* auf Alte Musik spezialisieren. Damit wird die finanzielle Basis dieser Institutionen, die beim *Symphonischen Orchester* und dem *Kammerorchester* zu deutlich mehr als 50% auf Konzerteinnahmen und Gönnerbeiträgen beruht (so ist im Orchesterleitbild an anderer Stelle ebenfalls nachzulesen), in wirtschaftlich unsicheren Zeiten fahrlässig in Frage gestellt; das Orchesterleitbild nennt es in ärgerlicher Verwechslung ästhetischer und ökonomischer Zusammenhänge sogar «Konzentration der Mittel».

Spezialisierung ist nach der Philosophie des Orchesterleitbilds die Antwort auf den «hohen Sättigungsgrad» der Zürcher Konzertgänger: Jedes städtisch subventionierte Orchester soll künftig einen Bereich im Spektrum der Musikrichtungen abdecken, «Überschneidungen» werden vermieden, und schon hat man rationalisiert und gespart und Qualität gesteigert.

Das Abonnementpublikum jedoch, auf das sich Orchesterkonzerte ökonomisch stützen, identifiziert sich überall auf der Welt mit «seinem» Ensemble und dem Veranstaltungsrahmen, nicht mit Epochen der Musikgeschichte, die von diesem Ensemble zufällig repräsentiert werden. Wenn nicht viel zusätzliches Geld zur Verfügung steht, um Misserfolge aufzufangen, ist eine solche Emp-

fehlung leichtfertig. Es ist sicher nicht ausgeschlossen, dass sich auf diesem Weg ein neues Publikum und neue Sponsoren gewinnen lassen (die bisherigen würden die Umgestaltung kaum alle mitvollziehen), aber das wäre keine «Konzentration der Mittel», wie im Orchesterleitbild vorgeschoben, sondern, um das Kind beim richtigen Namen zu nennen, ein unternehmerisches Wagnis der Stadt (sofern sie gegenüber den beschäftigten Musikern bereit ist, die Verantwortung für negative Folgen ihrer Veränderungswünsche zu tragen). Der suggerierte «Bedarf» der Zürcher Konzertbesucher, den «systematische Überlegungen» angeblich eruiert haben, geht aus den im Orchesterleitbild zusammengetragenen Daten allerdings gar nicht hervor, sondern stützt sich nur auf einen heraufbeschworenen «international feststellbaren Strukturwandel des Musiklebens», etwa die «zunehmende Spezialisierung der Musikerinnen und Musiker». Also doch kein Publikumsbedarf, sondern der Bedarf der Musiker? Dem wachsenden «Zwang zur Rücksichtnahme auf den Publikumsgeschmack» (S. 26) sollen letztlich «Massnahmen zur Attraktivitätssteigerung des Konzertwesens» entgegenwirken. Attraktivitätssteigerung also gar nicht für das Publikum, sondern für einzelne Instrumentalisten oder Komponisten? Dass in diesem «Leitbild» die Gegebenheiten von Angebot und Nachfrage unentwirrbar miteinander verwechselt werden, ist ein starkes Stück für ein offizielles Papier, welches Kulturpolitik machen will und sich dazu mit statistischen Daten und ökonomischen Fachwörtern schmückt. In allen wesentlichen Punkten wird (obwohl es, so wird rhetorisch bekräftigt, auch eine «Rezeptionsseite» und «Infrastrukturen» gebe), trotz aller Statistik nur ästhetisch argumentiert, und dies, als ob es einen aktuellen Stand der KonzertÄsthetik gäbe, den die Provinzstadt Zürich auf keinen Fall verschlafen dürfe, ganz unabhängig von den Produktionsverhältnissen und dem realen Publikum, vor dem sich das Beurteilte abspielt.

Die «internationale» Wirklichkeit, mit der die Zürcher Lokalpolitiker eingeschüchtert werden sollen, ist aber doch etwas anders, als in diesem Leitbild dargestellt. In Deutschland zum Beispiel gibt es unter den professionellen Orchestern insgesamt etwa 150 Sinfonieorchester (mit Theater- und Rundfunkorchestern), etwa 50 Kammerorchester, etwa 30 grössere Ensembles für zeitgenössische Musik und etwa 10 grössere Instrumentalensembles ausschliesslich für «authentisch» dargebotene Alte Musik. Einige Kammerorchester mit breiterem Repertoire, wie die Deutsche Kammerphilharmonie Frankfurt oder das Kölner Kammerorchester, unterhalten eingegliederte Formationen mit alten Instrumenten. Zahlreiche Neugründungen in den letzten 25 Jahren zeigen, dass das Kammerorchester durchaus kein veralteter Typus ist. Dass



die traditionellen Kammerorchester (zu) stark «von der Persönlichkeit ihrer Gründer geprägt» seien, wie das Zürcher Orchesterleitbild festhält, gilt für die auf Alte oder Neue Musik spezialisierten Ensembles sogar in eher stärkerem Mass. Und dass die Stadt Zürich solche Gründerpersönlichkeiten mit kulturpolitischen Massnahmen ersetzen kann, ist gewiss nicht garantiert.

Während die von privater Initiative ausgehenden Orchester, wie das *Zürcher Kammerorchester*, die *Camerata* und das *Symphonische Orchester Zürich*, Ensembles darstellen, die dem ursprünglichen Orchestertypus des 19. Jahrhunderts im Sinne einer Reform wieder nahekommen, sich im Wechselspiel mit ihrem Stammpublikum eine Identität geschaffen haben und einen beträchtlichen Teil ihres Aufwands selbst erwirtschaften, gehören Tonhalle- und Opernhausorchester zu den aus jener Tradition herausgewachsenen Giganten, deren Existenz, ganz im Gegenteil zu den Schlussfolgerungen der Zürcher Musikkommission, an vielen Orten eher in Frage steht als die der kleineren Ensembles. Statt die Verdien-

ste der Reformensembles und die ideelle und finanzielle Entlastung, die sie für die Subventionsgeber letztlich darstellen, besonders zu würdigen, wird ihnen in Zürich jedoch ein Hieb versetzt, die Dinosaurier ernten milde Worte und ein Zubrot, und dies alles unter dem Motto von Sparbemühungen.

All diese Merkwürdigkeiten erklären sich daraus, dass das Orchesterleitbild eigentlich auf einem einzigen Wunsch der Musikkommission aufgebaut ist, auf den die ganze Argumentation hinsteuert: Ein Ensemble für zeitgenössische Musik, genannt *Collegium Novum*, soll neu geschaffen werden. Zur «neuen Musik» gehört als Gegenstück die «alte Musik». Also ein zweites Ensemble für Alte Musik, das aber nicht ebenfalls neu finanziert werden kann, und das rhetorische Gleichgewicht ist hergestellt. Doch dass die Pflege der zeitgenössischen Musik in andern Ensembles als dem *Collegium Novum* so weiter geht wie bisher, ist trotz wortreichen Ermunterungen auf den letzten Seiten des Leitbilds kaum wahrscheinlich. Wenn jährlich immerhin Fr. 300'000.– für

eine Institution reserviert sind, die ausschliesslich «zeitgenössische Musik» pflegt, und dies noch unter dem expliziten Vorwand, dass die Kulturaufwendungen der Stadt durch eine solche «Konzentration der Mittel» vermindert werden sollen, wird ausserhalb dieser Institution und neben den *Tagen für neue Musik* nicht viel «Zeitgenössisches» mehr besonders unterstützt werden können, allein schon, um die Glaubwürdigkeit zu wahren. Und da sich zeitgenössische Musik nicht mehr so ohne weiteres auf einen gemeinsamen Nenner bringen lässt wie noch vor dreissig Jahren, ist bei dieser Monopolisierung des *Collegium Novum* der Streit vorprogrammiert. Nicht einmal der Kerngedanke des Orchesterleitbilds ist kulturpolitisch vernünftig.

Hinzu kommt, dass die Konzeption des *Collegium Novum*, wie im Orchesterleitbild dargestellt, sehr stark auf die Vorstellungen und Ansprüche in der Neuen Musik der 60er, vielleicht noch der 70er Jahre eingeht. Dies beginnt schon bei der geplanten wechselnden Besetzung: Die Forderung autoritärer Komponisten, nach Belieben für drei

Kontrabässe und Waschkübel oder siebzehn Saxophone und präpariertes Klavier schreiben zu können, ist für eine bestimmte Richtung der Neuen Musik charakteristisch, die schon seit geraumer Zeit an Aktualität eingebüßt hat. Seither schätzen Komponisten zunehmend die Vorteile, die sich für Aufführungen durch eingespielte Ensembles in einigermassen konstanter Zusammensetzung ergeben. Beim Tonhalle-Orche-

Konzert sehen würde, ist nur ein frommer Wunsch; beim Probelauf deutete jedenfalls nichts darauf hin.

Die starke Konzentration des *Collegium Novum* auf einzelne Komponistenpersönlichkeiten, denen jeweils eine ganze Saison gewidmet sein soll, ist genauso fragwürdig. Auch die Stars unter den «bedeutenden zeitgenössischen Komponisten» sind fast alle zu-

Aber wenn Herr A aus B oder Frau Y aus Z Musik komponieren, dann kann man die Öffentlichkeit nicht für Neue Musik begeistern, indem man ihr ein Porträt dieser Persönlichkeiten anbietet: Das ist verkehrt herum gedacht. Früher war das noch ein wenig anders, als die sogenannte bessere Gesellschaft ihre Künstler *a priori* bewunderte, weil die sich dem Anschein nach als einzige selbst verwirklichen konnten; beim «Komponisten» vereinigten sich die einstigen Ideale des Patriarchalischen und des Genialischen besonders wirkungsvoll. In der heutigen Freizeitgesellschaft, in der sich jede und jeder selbst verwirklichen darf und soll, funktioniert diese Bewunderung des Künstlers und die ersatzhafte Selbstverwirklichung über dessen Kunst glücklicherweise nicht mehr. Also weg von der verkehrt konzipierten «verständnisfördernden Vermittlung». Ein Generationswechsel, wie ihn das Zürcher Orchesterleitbild fordert, ist tatsächlich angebracht, aber ein anderer, als ihn die dortige Musikkommission im Auge hat. Die fruchtbare Folge dieses verunglückten Orchesterleitbilds wäre eine Diskussion darüber, in welchem Rahmen der Einsatz von Interessenvertretern in Musikkommissionen sinnvoll ist und ob nicht eine kulturpolitische Professionalisierung solcher Gremien angebracht wäre: durch Einbezug von Fachleuten, die Kultur mit ihrem wirtschaftlichen und sozialen Umfeld in Beziehung bringen.

Mathias Spohr



ster hingegen, so hält das Leitbild mit feinsinniger Ästhetik fest, seien schon drei fehlende Positionen (bei bisher 93 1/2), die durch Zuzüger besetzt werden müssen, «der Entwicklung eines eigenen Orchesterklangs hinderlich». Beim *Collegium Novum* gelten grundsätzlich wechselnde Besetzungen und der Verzicht auf feste Anstellungen offenbar nicht als Hindernisse; mindestens werden sie es aber schwer machen, dass sich ein Publikum dauernd mit diesem Ensemble identifizieren kann, und auch das *Collegium Novum* muss ja mit einem Stammpublikum von Abonnenten rechnen, um aus der wirtschaftlich ziemlich katastrophalen Bilanz der letztjährigen Probephase herauszufinden. Dass das Publikum hier die «jugendlichen Bevölkerungsschichten» sein werden, die man gerne im

wenig bekannt, um für sich genügend Publikum anzuziehen. Das funktioniert bestenfalls in Kombination mit berühmten Interpreten. Die Hoffnung, die Öffentlichkeit mit Komponistenporträts zur «Neuen Musik» im Sinne einer «verständnisfördernden Vermittlung» (seit 30 Jahren dieselbe Leier!) hinführen zu können, ist vergeblich, weil ihr ein Denkfehler zugrunde liegt. Porträts von Einzelpersonen interessieren nur dann, wenn diese Personen etwas machen, was die Öffentlichkeit von vornherein beeindruckt: Wenn jemand den Mount Everest ohne Sauerstoffzufuhr besteigt oder eine Olympiamedaille gewinnt oder eine Million Dollar pro Tag verdient, dann interessiert sich die Öffentlichkeit für ein Porträt dieser Personen, das ihnen bestätigen soll, dass auch sie nur gewöhnliche Menschen sind.

O pfer der deutschen Wiedervereinigung?

Zum Stand der Eisler-Gesamtausgabe

Die erste Mitgliederversammlung der neuen, vereinten Akademie der Künste Berlin-Brandenburg war Ende Oktober 1993, so *dpa*, «überschattet [...] von der Sorge um den Verbleib des Nachlasses des Komponisten Hanns Eisler». Die Sorge war berechtigt, denn Eislers Nachlass stand seinerzeit durch seine Witwe Stephanie zum Verkauf; man verhandelte nicht nur mit dem Land Berlin, sondern auch mit Interessenten aus England und der Schweiz. Eislers Nachlass hatte bisher zu einem relativ eigenständigen – personell mit einem Leiter und einer Mitarbeiterin besetzten – «Eisler-Archiv» gehört, das seinerseits in die Forschungsabteilung der Deutschen Akademie der Künste zu Berlin (DDR) integriert war. Der erste Leiter der bald nach Eislers Tod im Jahr 1962 errichteten Forschungsstelle war Nathan Notowicz. Er legte den Grundstein für die heutige Sammlung und begann auch mit den Vorbereitungen einer wissenschaftlich fundierten Eisler-Edition. Zum Nachfolger des 1968 verstorbenen Notowicz wurde Manfred Grabs. Dieser erarbeitete mit einem Beirat u.a. ein kritisches Werverzeich-

nis (das «Eisler-Handbuch») sowie die Richtlinien für eine auf zehn Schriften- und 35 Notenbände projektierte Gesamtausgabe.

Erschienen sind von den Schriften bisher fünf Bände (es fehlen die Poetik-Schriften, die *Faustus*-Materialien und drei Bände mit Briefen) und von den Noten nur vier Bände (Notowicz: *Neue deutsche Volkslieder, Chansons, Kinder- und Jugendlieder*; Grabs: *Lieder für eine Singstimme und Klavier; Kammerkantaten*; Klemm: *Orchestersuiten Nr. 5 und 6*). Nicht erschienen sind (wegen der in der DDR allgemein üblichen Polit-Querelen) Grabs' Eisler-Biographie (!) sowie das von ihm zur Edition vorbereitete «ultralinke» Hauptwerk *Die Massnahme*. Grabs' Nachfolger, Eberhardt Klemm (seit 1985), stellte dann noch einen Klaviermusik-Band für den Druck bereit, der bis heute ebenfalls nicht publiziert wurde.

Klemm starb im April 1991. Zu seinem Nachfolger bestellte Stephanie Eisler den Musikwissenschaftler Albrecht Dümling. Dieser konnte die Stelle jedoch nicht antreten: Die Forschungsabteilung der Akademie der Künste zu Berlin (Ost) wurde aufgelöst und sollte in eine «Stiftung Deutsche Kunst im 20. Jahrhundert» integriert werden. Obwohl in Bonn und Berlin die Gelder zur Verfügung gestellt wurden, scheiterte der Plan zu dieser Stiftung 1992 überraschend am Widerstand von Walter Jens, dem Präsidenten der Akademie der Künste Berlin (West), und dem «Argument», dass die Forschung eine Aufgabe der Universitäten sei. Das bedeutete das Aus für die Forschungsabteilung der Ost-Akademie und rund 30, vom Wissenschaftsrat positiv evaluierte Wissenschaftler – Experten auf ihren Gebieten, die dann anderweitig Stellen annehmen mussten und heute voneinander isoliert tätig sind. In seiner Eigenschaft als Präsident der vereinten Akademie der Künste Berlin-Brandenburg fungiert Jens nun auch als Präsident einer neu formierten «Stiftung Archiv». Diese ist der Akademie der Künste angegliedert und wird aus Mitteln des Bundes sowie der Länder Berlin und Brandenburg finanziert. Die zahlreichen Archivare der Ost-Akademie sowie die wenigen Archivare der West-Akademie wurden übernommen. Zur «Stiftung Archiv» gehören u.a. die Nachlässe von Boris Blacher, Paul Dessau, Bernd Alois Zimmermann sowie die von Heinrich Mann, Anna Seghers, Peter Weiss, Arnold Zweig – und eben das Eisler-Archiv aus fotokopierten Notenmaterialien, Druckschriften etc. Eislers Nachlass im engeren Sinn, die Autographen in Berlin, ist mittlerweile vom Land Berlin mit einer siebenstelligen (!) Summe aus Lotto-Mitteln für die «Stiftung Archiv» erworben worden.

Auf der Strecke blieben bei diesen Vorgängen nicht nur das Eisler-Archiv als relativ unabhängige Einrichtung, sondern auch die Fortführung der Eisler-Gesamtausgabe. Es wäre ein Irrtum zu glauben, dass die zehnbändi-

ge Sammlung «Lieder und Kantaten» (bei Breitkopf & Härtel, Leipzig) sowie die Einzelausgaben (beim Deutschen Verlag für Musik, Leipzig – jetzt: Breitkopf & Härtel, Wiesbaden) Eislers Œuvre hinreichend dokumentierten. Die Ausgabe der «Lieder und Kantaten» ist mit Ausschnitten aus dem Vokalwerk noch zu Eislers Lebzeiten bewusst als vorläufige Beispielsammlung angelegt worden. Es fehlen darin zum Teil die Nachweise, aus welchen Werken die einzelnen Lieder und Kantatensätze herausgelöst wurden. Statt Ignazio Silone, der in der DDR als «Renegat» galt, erscheint in den Kammerkantaten Brecht als Textautor u.a.m. Sogar die Klaviermusik-Editionen sind nicht ohne Irrtümer und Fehler. Nicht ediert sind – über *Die Massnahme* hinaus – zahlreiche Bühnenwerke wie *Die Rundköpfe* und *die Spitzköpfe*, die Fragmente der seinerzeit offiziös vereiterten *Faustus*-Oper, die *Deutsche Sinfonie* u.v.m. Die Fortführung der einmal begonnenen kritischen Eisler-Gesamtausgabe erscheint dringlich. Zur Zeit hat es jedoch den Anschein, als sei Eisler wieder einmal zum Opfer geworden.

Walter-Wolfgang Sparrer

Aufspringen eines Regenschirms «instrumentiert».

Diese – vom musikalischen Kabarett her schon reichlich bekannten – Effekte kamen mir beim Partiturstudium abgenutzt vor. Ich wollte also – diesen Teil der Kritik hatte ich im Kopf schon fast geschrieben – Mischa Käser, den ich bisher als höchst feinsinnigen Komponisten schätzte, zu etwas mehr Seriosität ermahnen...

...während der Uraufführung habe ich mich dann aber zum Teil halb totgelacht, und zwar gerade bei jenen Stellen, die mir beim Partiturstudium als fragwürdig erschienen sind...

...am Anfang: ein grosser Tisch in der Mitte der Bühne, übersät mit Utensilien wie Gläsern, Zündhölzchen, Scherben, alten Tassen, Zeitungen, ein paar Musikinstrumenten und zerknitterten Noten; neben und unter dem Tisch ist ein Chaos von Instrumentenkoffern, Wasserbecken und Kübeln unbestimmten Inhalts, – kurz: eine wohlinszenierte Unordnung.

Wer bei solchem Anblick einen eher laschen Auftritt der Interpreten erwartete, wurde enttäuscht; der Auftritt ist nämlich das *ouverture* genannte Eröffnungsstück dieser abendfüllenden Komposition: Jeder der drei Spieler trägt Objekte mit oder auf sich, die beim Gehen ein Geräusch bilden (z.B. eine Tasche mit Flaschen oder einen Schlüsselbund); unabhängig voneinander durchqueren nun die Musiker – teils geschäftig, teils langsam-lässig – mehrmals den Bühnenraum, jeder in einer andern Form rhythmischen Schreitens. Das Thema ist exponiert: öffentlicher Platz, Strassen- und Einkaufssituation, Alltag. Und mit Alltag geht es dann auch weiter; das zeigt schon die Besetzungsliste: *bierflaschen, blockflöten, bürolampe, darabuka, fiedel, gitare, gläser, holz, instrumente ad lib., kamm, kerzen, melodica, metronom, münzen, orgelpfeifen, papier, psalter, schirm, schnapsgläser, schreibutensilien, steine, stimme, talking drum, tassen, tip-ex, tonband, weinglas, würfel, zeitung*. Nach der *ouverture* setzen sich die Spieler (Urs Hänggli, Mischa Käser und Conrad Steinmann – alle drei hervorragende Interpreten gerade für dieses Genre von Musik) an den «reichgedeckten» Tisch und beginnen diesen Utensilien ein klangliches Leben zu entlocken.

Aber es entsteht jetzt keine gemütliche Wohngemeinschaftsrunde, vielmehr werden diese Stücke mit starrer Mimik und mit einem unbeteiligt-ernsten *Buster Keaton*-Blick umgesetzt. Leider hielt bei der Zürcher Uraufführung nur Mischa Käser diese mimische Starre bis zum Schluss ziemlich konsequent durch, was auch noch bei Patzern zu äusserst komischen Wirkungen führte, etwa dann, wenn mitten in der Geschäftigkeit anderer Aktionen eine Kerze angezündet und in starrem Rhythmus wieder ausgeblasen werden muss; als Käser nun in der Hitze des Gefechtes neben der Kerze vorbeiblies, erzielte er damit unfreiwillig einen einmaligen Gag.

B equeme Schräglagen

Zürich/Bern/Basel: «17 moments musicaux für drei Spieler» von Mischa Käser

Vielleicht habe ich mich für einmal zu seriös auf diese Uraufführung vorbereitet, die hintereinander in den Städten Zürich (am 14. Januar 1994 im Theaterhaus Gessnerallee), Bern (am 15. Januar in der Kunsthalle) und Basel (am 17. Januar in der Musikakademie) unter dem Haupttitel *Musik in der Schräglage* stattfand. Ich liess mir nämlich vom Komponisten die Partitur zuschicken, um sie vor der Aufführung zu studieren. Nach deren Studium kam ich zum Schluss, dass es sich hier einer zu leicht macht: da werden zwar verschiedenste musikalische Stile und Traditionen verulkt, aber Käisers Verfahrensweisen erschienen mir zu simpel, weil häufig bloss mit einfachem Verrücken des Modells oder mit dessen unerwarteter «Instrumentierung» gearbeitet wird. In *buenos aires 32°* wird z.B. ein einfacher Tango mit den Reiss- und Knittergeräuschen einer etwas lebhaften Zeitungslektüre komponiert. Im *elementaren Trio* imitiert Käser jenes in der Musik der siebziger und achtziger Jahre oft zelebrierte Komponieren an der Grenze des Verstummens, wo kontinuierliche Bewegungen im dreifachen Pianissimo von aggressiven und unvorhersehbaren Sforzatos unterbrochen werden; Käser verulkt diese Disposition, indem er die leisen Bewegungen mit in ein Wasserbecken rieselnden Kieselsteinen, die Sforzatos aber mit dem peinlich genau notierten

In den *17 moments musicaux* befreit Käser den Alltag mit Alltag vom Alltag; Glasscherben veredelt er mit einfachsten, scheinbar naheliegenden Verfahrensweisen zu *cymbales antiques*, und Sfr. 3.20 werden zum thematischen Material einer Art Variationensatz.

Man möchte meinen, dass bei einem dermassen dadaistischen Ausgangsmaterial alles möglich ist und jeder Unterbruch oder Zusatz denkbar sind. Käser hatte solche Zusätze ausdrücklich vorgesehen, nämlich einerseits ferngesteuerte und bewegliche Objekte von Valentin Altorfer und andererseits einen *mann von draussen* (dargestellt vom Schauspieler Urs Bihler). Das den Alltag verfremdende Musizieren sollte von etwas «Fremdem» unterbrochen werden.

Mit Fremdem unter Fremdem ist es so eine Sache – für mich jedenfalls gingen diese Unterbrechungen daneben. Und zwar deshalb, weil hier mit Mitteln gearbeitet wurde, die Käser als Komponist gerade überwindet. Altorfers mit Luftkompression oder elektromagnetischen Feldern betriebene Objekte sind gutes Kunsthhandwerk, mit denen man zwar tolle Gags machen kann (z.B. einen Plastikhandschuh bis zum Verplatzen aufblasen), die aber Kästers Ästhetik diametral entgegengesetzt sind: während Käser mit Alltag arbeitet und als Komponist zum Mittel der Bastelei greift, um Dinge zum Klingeln und Schwingen zu bringen, die von den eigentlichen Konzertinstrumenten gar nicht eingefangen werden können, lässt einen Altorfer mit seinen superb funktionierenden Halbautomaten das Gebastelte gerade vergessen. Altorfers einziges Objekt, das sich bruchlos in Kästers Konzept einfügt, ist denn auch ein unprätentiöses Sperrholzmännchen, das sich mit Luftdruck langsam vom Boden erhebt, um sich vor dem Publikum zu verneigen, dann aber von der Luftpumpe unerbittlich weitergestossen wird, bis es in einem autodestruktiven Akt – mit dem nur Sperrholz eigenen, «billigen» Scheppern – vornüberfällt.

Noch schwieriger gestaltete sich in der Zürcher Uraufführung die Intrusion eines Schauspielers, der Texte des angeblich schizophrenen niederösterreichischen Schriftstellers Ernst Herbeck vortrug.

Das «Verrückte» dieser Texte wurde in Zürich – im wahrsten Sinne des Wortes – verblasen, weil Käser den ganzen Vortrag mit langen Tönen von Orgelpfeifen begleiten liess. Es tauchte das alte Paradox des Melodramas auf: wenn die Musik sich bescheiden gibt und den gesprochenen Text in seinem Eigenwert nicht antasten will, zerstört sie ihn gerade: die Musik vereinfacht den Textgehalt; dessen Leerstellen – die semantischen und strukturellen «Pausen» – werden mit einfachen Klängen zugefüllt. Das geplante «Fremde» dieser Intrusion vermittelte sich auf diese Weise in Zürich nicht, vielmehr wurde das «Verrückte» von Herbecks Gedichten im Kontext von Kästers

«verrückter» Musik zum einfachen Lyrikvortrag neutralisiert.

Trotz aller Freude am Spassigen und Verqueren dieser abendfüllenden Kammermusik wirkten auf mich doch jene Partien am stärksten, wo «richtige» Musik erklang, z.B. die mikrotonalen Verfärbungen von «vermindert», die «primitive» und quasi auf das *St-Martial-Stadium* zurückgedrehte Mehrstimmigkeit im *lied* und vor allem die *grosse fuge in G*, in der eine strenge Fugenform bis zur Unkenntlichkeit perforiert ist.

So steht denn am Schluss meines Berichtes nicht die geplante Ermahnung zu mehr Seriosität, sondern bloss die Hoffnung, dass Mischa Käser ob der dadaistisch-theatralischen Kunst, die er so virtuos beherrscht, seine Begabung auf der «seriösen» Seite, seinen Klang Sinn, seinen Erfindungsreichtum im harmonischen Bereich und sein Gespür für spannungsvolle Phrasierungen im Kleinen und Grossen nicht ganz vernachlässigen möge.

Roman Brotbeck

Cassandre schizo

Paris : création de « Cassandre » de Michael Jarrell

La dissociation, la coupure sont au centre de l'esthétique de Michael Jarrell. Prophétique donc, voire pléonastique celle-ci, en quelque sorte, annonçait *Cassandre*, son « monodrame¹ », d'après l'œuvre homonyme de l'écrivain de l'ex-R.D.A., Christa Wolf (traduite dans un français limpide et concis).

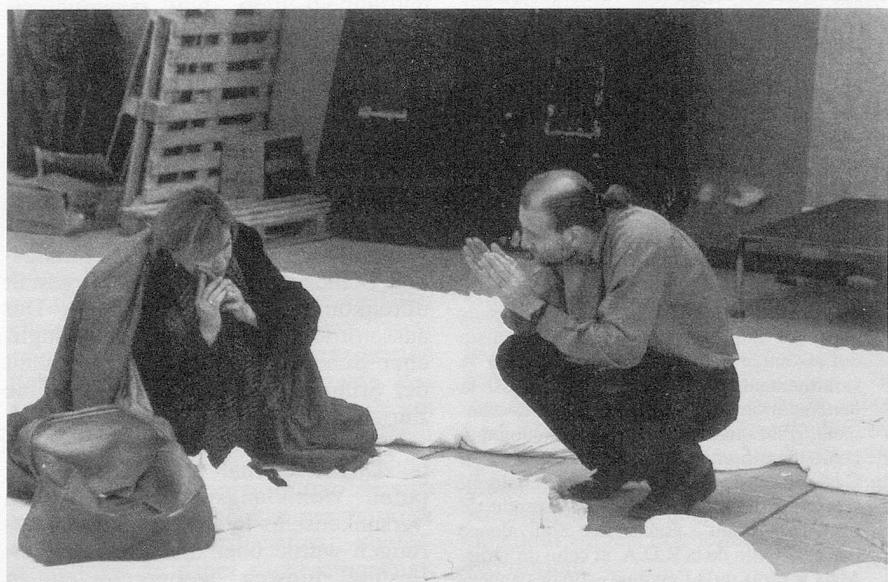
Pour nous en convaincre, ces mots du compositeur : « La musique est pour moi une interaction entre deux éléments : le matériel acoustique et l'idée

spirituelle. Elle est à la fois un moyen d'expression et un artisanat nécessitant un travail quotidien. Le matériel acoustique impose une préparation, un ordonnancement, ainsi que des choix pour être porteur de l'idée spirituelle. » Ecoutez maintenant la Cassandre de Christa Wolf : « Pour les Grecs, il n'y a que la vérité ou le mensonge, le juste ou le faux, la vie ou la mort. Ce qui est écrasé entre leurs notions tranchantes, c'est l'autre élément, le troisième terme, vivant et souriant. »

Certes, voici longtemps que Jarrell voulait écrire un opéra. Toujours aux aguets de ce qui pourrait secouer son imaginaire, le distordre, le faire crapahuter (sans cesse il se « pose des pièges », lors de son travail), Cassandre ne pouvait le laisser indifférent, elle qui se dresse alors que Troie est tombée. Captive d'Agamemnon, elle attend, devant les portes de Mycènes, que les gardes de Clytemnestre viennent la chercher. Marthe Keller, comédienne et interprète (elle insiste sur le mot), ni récitante ni chanteuse, incarnait parfaitement la prophétesse (Cassandre, en effet, refusa d'imiter sa mère Hécube ou ses sœurs en se confinant aux tâches du foyer). Condamnée dès lors par Apollon à prédire l'avenir sans jamais se tromper – ah! l'épouvantable tourment d'une « petite voix sifflante, au bout de son registre qui chasse le sang de [ses] veines » –, personne ne la croit. Et tout le monde est gêné. Car ce n'est pas le crime qui dresse les horreurs, ce n'est pas le forfait qui perturbe l'unanimité rageuse des gens prétendument sensés, mais celui ou celle qui l'annonce. Et Cassandre, on va la tuer après qu'elle aura raconté, habité par l'imminence de la mort, dans un décor dépouillé (un grand drap blanc, encadré, puis sanglant, à rhizomes), la dernière heure de sa vie. Parce que Cassandre infecte le train-train quotidien, parce que Cassandre heurte les pensées assises²

Marthe Keller (récitante de «Cassandre») en répétition avec Peter Konwitschny, le metteur en scène

© Marie-Noëlle Robert



qui pourraient être les nôtres. Troie, cela pourrait être la Bosnie ou le Cambodge³.

Mais comment mettre en musique ce drame à un seul personnage? Michael Jarrell eut d'abord l'idée de faire un petit opéra de chambre, avec plusieurs personnages. Puis il pensa composer un grand opéra, avec un seul personnage, mais selon plusieurs niveaux de lecture. Mais très vite, tout cela lui paraît faux, il veut « retrouver cette situation forte de la solitude extrême d'une femme en attente de la mort ». Il s'avérait donc « ridicule » de faire chanter quelqu'un là-dessus. Ne restaient donc plus que la voix, qui habite un corps absent, et le récit, qui se poursuit jusqu'au moment où même la parole n'est plus possible. C'est le monodrame (pour, évidemment, rappeler *Erwartung* de Schönberg), mais sans chant. Ce qui ne veut pas dire une musique de scène : « la musique influe sur la vitesse de la parole, sur le débit ; c'est le texte qui s'adapte à la musique, et non l'inverse, confie Jarrell. J'ai appris, poursuit-il, qu'il existait un terme qui serait peut-être encore plus adéquat : celui de *Sprechoper*. »

A l'Ircam, où Jarrell élabora les sons artificiels de son œuvre, il pense utiliser l'électronique comme un étrange environnement à ce monologue. Finalement, il rejette ce paysage sonore (car « c'était une opposition trop marquée »), pour ne faire de l'électronique qu'un facteur de cassure du système tempéré de l'ensemble. L'orchestre, composé de 18 musiciens, est « une formation standard qui répond à beaucoup de besoins ». L'écriture musicale possède exactement ce qu'il faut pour « coller » au texte, aux images brûlantes figées par le froid des mots, en soutenir la force, la virulence. Toutefois, ces nouvelles relations créées entre la voix et l'orchestre engendrent une œuvre réflexive, intérieure, tout entière imprégnée de pudeur horrifiée⁴.

Jean-Noël von der Weid

1 Commande de la Fondation Pro Helvetia et du Châtelet. Œuvre réalisée à l'Ircam. Peter Konwitschny, mise en scène ; Helmut Bräde, décors et lumières. Technique Ircam ; Pierre Charvet, assistant musical. Direction : David Robertson. *Cassandra* obtint un incontestable succès à Paris, au Théâtre du Châtelet, les 4, 5 et 6 février 1994. Autre cinglant démenti à tous ceux – aigris et amers – qui voudraient bien que la musique d'aujourd'hui fût un cadavre, n'attirant qu'une nouvelle thanatocratie! Il est des mots à mitrailler.

2 Cassandra, dans *Agamemnon* d'Eschyle : « Il n'existe aucun remède à ma parole. »

3 L'immense succès que l'œuvre de Christa Wolf rencontra en Allemagne tient sans doute à l'ampleur du mouvement pacifiste qui résonnait dans un pays angoissé par le surarmement nucléaire. On y vit aussi la dénonciation d'un système de gouvernement, d'un quadrillage policier, analogue à celui des hommes d'Eumélos, et dont Cassandra se souvient. Mais, déclarait Christa Wolf en 1992 : « Bien entendu, je n'irai pas jusqu'à établir une équivalence entre le destin de la R.D.A. et celui de Troie. Mais je crois qu'à l'époque – fin des années

soixante-dix, début des années quatre-vingt – je suis qu'un Etat ne peut se maintenir s'il n'est plus en mesure d'être créatif. »

4 A noter : Michael Jarrell, Les Cahiers de l'Ircam, « Compositeurs d'aujourd'hui » n° 1, 1992. Un tout récent CD EIC/Adès/Ircam, Michael Jarrell, avec : ... chaque jour n'est qu'une trêve entre deux nuits... ... chaque nuit n'est qu'une trêve entre deux jours / Rhizomes / Assonances IV / Congruences ; Ensemble InterContemporain, Peter Eötvös (direction) ; AD 690

Dynamische Konstanz in der Innerschweiz

Luzern: Fünf Jahre «Forum Neue Musik»

«Das Vokalensemble des Konservatoriums Zürich, plaziert im Chor der Luzerner Matthäuskirche, singt Hoheliedmotetten des Altmeisters Palestrina. Zwischen den einzelnen Renaissance-Stücken intoniert das ‚Calamus‘-Klarinettentrio, das seinerseits am andern Ende der Kirche, nahe beim Eingang, plaziert ist, eine Schicht des Werkes ‚Zerstreute Wege‘ von Daniel Glaus. Als Schwerpunkt, in der Programmmitte, erklingt die Kantate ‚Chammawet Ahawah‘, eine Hoheliedvertönung wiederum von Glaus, während welcher die Sopranistin Barbara Sutter sich zwischen Chor und Kirchenschiff hin- und herbewegt. Damit nicht genug wieselt eine Tänzerin während der ganzen Aufführung in den Gängen der Kirche umher, und um der Ganzheitlichkeit noch näher zu kommen [...], wird das ganze Spektakel durch einen renommierten Alttestamentler mit einem kurzen Vortrag zum Hohelied Salomonis und dessen Erotik eingeleitet.»

So stand es in der *Dissonanz* vom November 1989 zu lesen. Der Autor besprach damals das zweite Konzert des *Forums Neue Musik Luzern*. Die Saison lief unter dem Motto «Begegnung», das Konzert hatte den Titel «Zum Hohelied».

Die laufende fünfte Saison hat das Motto *Sprachnetze*, und das Konzert vom 28. Februar in der Luzerner Matthäuskirche war betitelt: *Das atmende Klarsein*. Es war ein äusserst gepflegerter und präziöser Abend. Die fünfzigminütige Komposition *Das atmende Klarsein* aus dem letzten Lebensjahrzehnt Luigi Nonos wurde schalenartig umgeben von der Lesung zweier Düsseler Elegien Rilkes und vom Vortrag einer Motette bzw. eines Madrigals von Lechner und Lasso als Anfangs- und Schlussmarkierung des dergestalt durchkomponierten Programms. Der ausserordentlich hohe Grad an klanglicher Schönheit und Ausgewogenheit der Stimmen, den das Vokalensemble Zürich unter Peter Siegwart erreicht hat, zeigte sich schon in der Lechner-Motette. Dieser einmal angestimmte Ton puren Wohlklangs und meditativen Versunkenseins in zarte Klangschatzungen wurde über die erste Elegien-Lesung hinweg weitergetragen in

Nonos quinten- und oktavengesättigten Vokalsatz. Ruhig und schwelgerisch wurden die Chorteile ausgesungen, während die responsoriumpflichtig eingefügten Passagen für Bassflöte (Anna-Katharina Graf) und Live-Elektronik mit ihren Mikrointervallen, Blasgeräuschen und Verzerrungen das «Klarsein» teils zu stören, teils ihrerseits mühsam zu erreichen versuchten, ohne allerdings je die harmoniesüchtige Grundstimmung des Abends im allgemeinen und die fast schockierende Abgeklärtheit von Nonos Komposition im speziellen ernsthaft zu gefährden. New-Age-Gefühl kam auf.

Das *Forum Neue Musik Luzern*, ein nunmehr seit bald fünf Jahren existierender, erstaunlich mitgliederstarker und überaus rühriger Verein ist – man sieht es – sich selbst treu geblieben. Gepflegt wird der Stil einer modisch gewordenen «Ganzheitlichkeit», gedacht wird «vernetzt» und «spartenübergreifend», wobei auch die ortsübliche geistliche Beilage nicht fehlt (1992 gab es eine *andere Karwoche* mit *WerkTagen* und einer *Gottesdienstgruppe* im «Romerohaus»). Jedes Konzert, jede Saison trägt einen schönen Namen: *Begegnung*, *Bewegen*, *InnenAussen*, *Andere Lieder*. Mancher Saison-Titel macht Sinn dadurch, dass die einzelnen Programme sich mehr oder weniger darunter subsummieren lassen, viele bleiben pseudo-tiefsinnige Wortähnlichkeit.

Lüftet man den Schleier kostbaren Phrasengeklingels, so kann man bilanzieren, was das *Forum* in fünf Saisons geleistet hat und weiter zu leisten gedenkt: Vieles, qualitativ Hochstehendes, Dankenswertes. Ein stets zahlreiches, altersmäßig durchmisches Publikum hört Konzerte, in welchen Werke von Schweizer Komponisten ausserhalb Luzerns, von Innerschweizern und der internationalen Avantgarde zu gleichen Teilen programmiert sind. Es spielen zumeist die bekannten Zürcher, Basler oder Berner Persönlichkeiten und Ensembles, die ihre Programme im Rahmen einer Tournee mitbringen. Dazu treten einheimische Musiker, wobei das Projekt der Konstituierung eines eigenen *Ensembles Forum Neue Musik Luzern* nach vielversprechendem Beginn mindestens für den Moment wieder zu ruhen scheint. Das *Forum* tut damit mit grossem Erfolg genau das, was andernorts die lokalen SGNM-Sektionen tun. Die SGNM-Innerschweiz übrigens ist sich ihrerseits so treu geblieben wie das *Forum*. Sie führt ein eher stilles Dasein, wobei sie sich – die Geldgeber haben darauf gedrängt – in der nächsten Saison für ein Konzert mit dem *Forum* zusammenstut. Dem ersten Schritt könnten weitere folgen, was an sich erfreulich wäre, wenn nicht die Ursache eben die leidige Verknappung der Subventionen wäre. Darin ist wohl auch der Grund zu suchen, dass die nun zu Ende gehende *Forums*-Saison bloss vier statt der üblichen sechs Konzerte umfasste.

Uraufführungen, gar vom Veranstalter bezahlte Kompositionsaufträge, gab es noch in jeder Saison. Am 25. März spielte das Ensemble Neue Horizonte Bern den Tod des Empedokles von Erika Radermacher und die Szenen der Demut von Urs Peter Schneider, wobei die Werke als Uraufführung einer neuen Fassung angekündigt wurden. Auch dieses Programm war streng symmetrisch gebaut, indem den zwei erwähnten Werken vor und nach der Pause jeweils ein Solo-Bläserstück von Komponistin bzw. Komponist vorausging. Noch weitere Parallelen machte der Abend deutlich, indem Radermachers aus einer Performance heraus entstandenes Empedokles-Werk grossformal ähnlich aufgebaut ist wie Schneiders schon bekannteres Tobold, Szenen der Demut, wo mikrotonal verfremdetes Terzenmaterial mit Pausen alterniert. Auch Radermacher reiht Episoden aneinander, keine liegenden Akkorde wie Schneider, sondern zum grossen Teil abrupte Gesten, die – meist von den beiden Klavieren her initiiert – im Kammerensemble nachbeben, einem Kammerensemble, in welchem das Monochord von Pythagoras, dem Gegenspieler des Empedokles, eine Art authentisches Kolorit beisteuert. Solche Impulse enden jeweils in kurzen Pausen, denen ein Neuansatz folgt. Es resultiert ein Pulsieren in grossen Bögen, eine Szenenfolge, die aber im Gegensatz zu Schneiders Werk nichts «Demütiges» hat. Radermachers Gesten begehren auf, so wie Empedokles bei Hölderlin hybrid aufgelehrt hat. Die «Demut», die Empedokles vergessen hat, ist bei Hölderlin auf den ersten Seiten angesprochen. Radermachers und Schneiders Werke präsentieren sich bei dieser Lesart wie zwei Seiten derselben Sache, auch in der Gegenüberstellung von komponierter Langeweile und Spannungsverläufen. Das Konzert bewies nachdrücklich, dass im Rahmen des Forums Neue Musik Luzern auch Programme stattfinden, die in ihrer «Zeitlosigkeit den Rahmen eines genussvollen Konzertabends sprengen» (Programmheft).

Peter Bitterli

gel, die über Klaviersaiten rollen gelassen und jeweils mit einem knallenden Aufpraller gestoppt wird, wechselt mit langen gestrichelten Tönen auf dem Violoncello plus hinzukommenden Klavierstupfern ab. Das *ppp*-Privatissimum wird nur ab und zu mit kleinen dynamischen Veränderungen, Akzenten, Terzen angereichert, und die grösste Überraschung erfolgt, wenn die Kugel beim neunten (und letzten) Mal in die umgekehrte Richtung gestossen wird und zurückrollen darf. Damit sind *Teil I* für Violoncello solo (*Introitus, Requiem aeternam*), circa zehn Minuten lang, und *Teil IV* für Violoncello und Klavier (*Tractus, Absolve Domine*), circa zwölf Minuten lang, des Klaviertrios *In hora mortis* (Neun Versuche über die gregorianische «Missa pro defunctis» – 1987–1994) von Daniel Glaus umfassend beschrieben. Die anderen Sätze gehen von ähnlich additiven Formgebungen (extrem in *Teil VII* für Violine und Klavier, *Sanctus*) und höchst eingeengtem Material aus. Nichts wird entwickelt; endlose, manchmal tremolierte (z.B. in *Teil V* und *VIII*) Liegetöne, viel Konsonantes, hie und da durch Glissandi (etwa in *Teil V*) oder Geräusche (z.B. Schlagzeugeffekte oder Bogenwischen in den Nummern *II* bzw. *IX*) etwas getrübt. Neben der Dominanz von Repetitivem und Statischem ist jede *minimal music* von erregender Variabilität. Immerhin probiert Glaus alle Kombinationen aus, welche mit einem Klaviertrio möglich sind; nur Violine und Violoncello wird das Duettieren aus unerfindlichen Gründen verwehrt.

Zwar bin ich nicht der Meinung Gottfried Benns, dass «jede Kunstaussersetzung, die 60 Minuten überschreitet, infam» sei; Glaus' auf anderthalb Stunden (die Pausen zwischen den Teilen miteingerechnet) ausgedehnter «Augenblick des Sterbens» müsste seine anmassende Dauer allerdings rechtfertigen. Das vermag – es zeichnet sich in der einleitenden Beschreibung ab – dieses Werk, in dem das Stimmen der Instrumente zwischen den einzelnen «Versuchen» die spannendsten Momente sind, nun aber ganz und gar nicht. Ich habe als ungläubiger und nicht-meditativer Mensch nichts dagegen, wenn andere Religion und stille Versenkung zum Überleben brauchen, sehr viel aber gegen exhibitionistisches Suhlen in Frömmigkeit und öffentlicher, Ausführenden und Publikum verodneter Meditation. Die katholische Kirche kannte früher die sogenannten Exerzitien und schrieb damit ihren Mitgliedern tagelanges Beten in absoluter Ruhe vor. Und genau so ein Exercitium veranstaltet Glaus mit seiner musikalischen «Todesstunde», die in einem ihm gewidmeten Porträtkonzert im Rahmen des Musikpodiums der Stadt Zürich am 22. März 1994 in der Kirche St.Peter zelebriert wurde. Der auch als Organist Tätige hat sich kompositorisch schon immer prioritär mit geistlicher Musik befasst; konfessionell ist er dabei nicht eingeengt,

schreibt er doch auf lateinische und hebräische Texte, für protestantische und katholische Liturgien und auf jeden Auftrag hin (so z.B. ein für 1996 geplantes Magnificat für den Diözesan-Cäcilienverband des Bistums Basel, zum hundertjährigen Bestehen des Schweizerischen Kirchengesangbundes), und sei er noch so abstrus (*«In hora mortis* ist ein ‚Auftragsrequiem‘ für den Maler Egbert Moehsnang und soll an dessen Totenfeier gespielt werden – um im Jargon des althphilologisch gebildeten Glaus zu bleiben: *dificile est satiram non scribere!*). Gregorianik andererseits ist «in»; die in letzter Zeit millionenfach verkauften CDs der Gesänge spanischer Mönche beweisen es. Die gregorianischen Referenzen in *In hora mortis* werden zwar selten hörbar (am deutlichsten in *Teil II*, mit *cantus firmus*-artigen Anklängen an das Kyrie im Violoncello, in den Terzen und dem gemeinplätzigen Tremolo des *Dies irae*-Teil *V* sowie dem *Agnus-Versuch VIII* mit «verstimmten» Zitaten wiederum im Violoncello), aber Glaus braucht offenbar nicht nur religiös, sondern auch musicalisch und überhaupt den Halt und die Sicherheit von Autoritäten und Praeexistentem. Wie schreibt er doch so bewegend: «Tiefgreifende, prägende Weiterbildung durch Heraklit, Platon, die Bibel, die Gregorianik, Frescobaldi (cf. *Toccata per Girolamo*, TH), Bach, Swedenborg, Beethoven, Schubert, Brahms, Debussy, Rilke, Kandinsky, Schönberg, Webern (cf. *Klavierstück* und *Miniaturen für Klaviertrio* nach einer Reihe Webers, TH), Nono, Cacciari, die Schmetterlinge, die Bäume, die Berge und vor allem durch das Leben.» Musik ist für ihn nicht nur «ein stetes Sterben – jeder Klang einmalig, unwiederbringlich, vergänglich», sondern dadurch auch «ein unentwegtes Leben». Warum ist dann, wo er hier doch fast schon dialektisch argumentiert und seine Kompositionen «der Spannung zwischen regem Privatleben, hektischem Berufsalltag und der tiefen Sehnsucht nach Stille entspringen, [...] sich an Grenzen bewegen und diese zu sprengen versuchen», warum ist seine *hora mortis* so undialektisch, spannungslos, die «einmaligen, vergänglichen Klänge» hundertfach wiederholend, nur dem Tode zugeneigt, ohne Lebensfülle und Vision? Die Todessehnsucht der Romantiker war noch ein höchst komplex verschlüsselter Protest gegen die restaurative Unterdrückung und Lähmung; bei Glaus bewegt sich nichts, von einem Reiben an Widersprüchen ganz zu schweigen, und so wird letztlich nicht einmal die intendierte Auseinandersetzung mit dem Tod (in der gregorianischen Totenmesse ist diese ja nur textlich zu fassen) deutlich.

An der Interpretation hat es nicht gelegen: Das *Trio Basilea* (Claudia Sutter, Claudia Dora und Conratin Brotbeck) unterzogen sich mit grossem Ernst und Können, mit Konzentration und Kondition dem vorgeschriebenen öffentlichen Exercitium.

Musikalische Nekrophilie?

Zürich: Porträt Daniel Glaus

Ein Ton und dann seine simultan und sukzessiv dazukommenden Oktaven erklingen *pizzicato*, *col arco*, *col legno* auf einem offenbar scordierten Violoncello. Ein immer intensiver werdendes Vibrato geht in eine «Verstimmung» über, das Mikrointervall fächert sich allmählich auf, bis die Oktave erreicht ist, die umgekehrt wieder in den Einklang geführt wird. Später treten Ober töne dazu, ein geklopfter Puls drängt sich in den Vordergrund, bis er in einem endlosen Decrescendo verdämmt. Oder: Eine aleatorisch eingesetzte Ku-

In Uraufführung erklangen die *Motetten und Gesänge zu Karfreitag* (1992), ein symmetrisch angelegter Zyklus mit den dem Chor überantworteten sieben (hebräisch gesungenen) Worten Jesu am Kreuz als Mittelachse, flankiert von zwei von Alt solo vorgetragenen Rilke-texten (*Pietà I und II*) sowie mit zwei lateinischen Vorlagen (*Domine exaudi* und dem berühmten *Popule meus* mit griechischen Einsprengseln, was die Bildungshuberei Glausens komplett macht) als von Alt und Chor gestalteten Aussenteilen. Dadurch will wohl Glaus den Kalvarienberg evozieren, also – etwas zu gewaltsam – eine optische (cf. die vielen Kreuzigungsbilder mit dem Kreuz Christi, den beiden Marien zu seinen Füssen und dem Volk weiter unten) in eine musikalische Anordnung transferieren. Unglücklich finde ich die Wahl von Ausschnitten aus dem kitschigen «Marienleben» Rilkes (Brecht: «Niemand kann eine Zeile dieser Verse ohne ein entstellendes Grinsen lesen»). Davon abgesehen stacheln indes Texte Glaus' musikalische Phantasie offenbar ungleich mehr an als die gregorianische Totenmesse; das beweisen auch frühere Chorwerke (etwa *Teschuvah*). Die Worte werden zwar im wesentlichen nicht angetastet und deutlich vorgetragen, also nicht wie z.B. bei Schnebel in ihre zu musikalischem Material mutierenden Phoneme aufgelöst, aber sonst arbeitet Glaus hier auf der Höhe der Zeit mit vielfältigen Techniken und vokalen Möglichkeiten (Schicht- und Gleitklänge, Sprechen, Stöhnen, Schreien usw.), eine Musik zwischen Verstummen und Wehklagen, plastisch, dramatisch, ohne zu billigen Madrigalismen Zuflucht nehmen zu müssen. Sein Werk war bei Jeanne Roth, die ihre phänomenale Altstimme mit Intelligenz und Ausdrucks-kraft einzusetzen versteht, und beim äußerst kompetenten, sicheren und klangschönen Vokalkreis der Kantorei Meilen unter Beat Schärer in besten Händen bzw. Kehlen. Beim Dirigenten störte einzig die Manie, alles, auch das Hochnehmen der Noten und das Anstimmen, meinen dirigieren zu müssen – ein verhinderter Offizier oder Reflex auf seine Stellung als «General»musik-direktor in Meilen?

Toni Haefeli

Un plein succès

Genève / Lausanne : Archipel 94

En 1992, le festival Archipel, sous-titré « musiques d'aujourd'hui », s'était articulé autour d'Elliott Carter ; en 1993, autour de Ligeti et Kurtág. Mais pour la troisième édition (du 8 au 20 mars dernier), les organisateurs avaient renoncé au genre exploration-hommage, au bénéfice d'une programmation à première vue plus modeste, mais qui devait se révéler en fin de compte d'une étonnante perspicacité, d'une richesse et d'une inventivité peu communes.

Organisée par l'Association du Festival Archipel, la manifestation, dont la direction artistique était assurée pour la dernière fois par Philippe Albéra¹ regroupe habilement toute une série de partenaires et de coproducteurs². Autant d'indispensables forces vives sans lesquelles rien ne serait possible, qui peuvent en cas de coup dur, comme le passé récent l'a montré, constituer un utile rempart. En procédant à plusieurs reprises à des coupes sombres dans les subventions, la Ville de Genève et son actuel Conseiller administratif chargé des beaux-arts et de la culture, un écologiste, ont en effet prouvé que l'avenir reste, ici comme ailleurs, infinité précaire.

Côté chiffres, le bilan d'Archipel 94 offre des raisons de se réjouir : 5 400 spectateurs au total, soit le triple de la première édition, 90 abonnés et au minimum 150 personnes par concert (selon le communiqué des organisateurs). Ces chiffres peuvent aussi frapper par leur relative modestie. On se souvient que l'un des arguments utilisés par les pouvoirs publics pour finalement torpiller feu Extasis (1987–91) reposait précisément sur la fréquentation du public. Au temps antidémocratique de l'audimat, que d'aucuns souhaitent imposer – référence et prétexte –, il ne nous semble pas non plus tout à fait inutile de relativiser l'arithmétique. En mettant en avant par exemple la jeunesse du public et son enthousiasme : curieux d'apprendre et de savoir, c'est lui en effet qui a littéralement plébiscité le vivifiant concert inaugural, et su réserver un accueil largement favorable à la plupart des événements proposés. Côté musique, des œuvres de référence, la plupart jamais encore jouées à Genève, alternaient avec des œuvres très récentes. Parmi ces dernières, la seule création mondiale du festival, signée William Blank. Une place importante était aussi réservée aux musiques anglaise – Harvey, Wishart et Wood – et américaine – d'Ives à Cowell jusqu'à Cage et Robert Ashley.

Quatorze jours durant se sont ainsi succédé concerts symphoniques, musique de chambre, musique électro-acoustique, performances, opéra, vidéos, films, concert pour les enfants et rencontres avec les compositeurs. Il faut aussi relever que le concert d'ouverture, donné par l'Orchestre des Rencontres Musicales, redonné le lendemain à Genève, avait lieu d'abord à Lausanne. Et que, dans la même ville, l'Orchestre de la Suisse Romande jouait, dans le double cadre de son abonnement et d'Archipel, le remarquable « Epiphanies » de Berio. Sans doute de quoi redonner un peu de tonus et d'espoir à tous ceux qui trouvent que le pays de Vaud demeure timide, vieillot, frileux, parcheminé. Passons donc brièvement et chronologiquement en revue les éléments marquants de cette édition archipelienne, sans aucun doute la meilleure des trois pour ce qu'elle contenait et révélait de liens secrets, de fils d'Ariane, de phénomènes de résonance, d'empa-

thie inattendue d'œuvres, de compositeurs.

Poétiquement arc-bouté sur quatre auteurs qui dénoncent l'oppression (Elvio Romero, Mario Luzi, Peter Huchel, Charles Juliet, ces deux derniers sans renoncer à une lueur d'espoir), *William Blank* laisse avec « Chants » pour soprano, marimba et quatre groupes d'instruments, une œuvre de grande dimension (plus d'une demi-heure). Ce « diptyque de la souffrance et d'espoir », qui atteste une plume fine, précise, intelligente, dans la ligne d'un Berg, touche l'auditeur jusque dans cette fin où quelque chose s'ouvre, s'élargit et s'épanouit de lyrisme. Lui faisaient suite, judicieusement jumelées, deux œuvres visant à briser le rapport frontal musique/public : le déchiré « No hay caminos, hay que caminar » de Luigi Nono et le motet à quarante voix « Spem in alium » de Thomas Tallis. A distance de quatre siècles, deux façons de spatialiser les sons, par petits groupes (sept chez Nono, huit fois cinq chez Tallis).

La « Quatrième symphonie » de Charles Ives, en première audition romande, devait trouver, au niveau de la densité du tissu polyphonique, une stupéfiante correspondance avec « L'Homme à la caméra » (1928/29) du cinéaste soviétique Dziga Vertov : même enchevêtrement de thèmes, de lignes, de vitesses, de trépignements et de fureurs. Peut-être aussi de tragique. Pour ce film muet, manifeste d'un cinéma à l'état brut, réalisé à une époque où, en Russie, tout semble encore fabuleusement possible et permis, Pierre Henry a composé une musique fragile, rugueuse, bloquée, précaire et émouvante. Un véritable petit traité d'instrumentation électro-acoustique, à hauteur d'une pellicule restée intactement révolutionnaire et qui continue de vous couper le souffle. De Pierre Henry encore, la très belle « Messe de Liverpool », pour bande magnétique, l'un de ses magnifiques chefs-d'œuvre, dont le langage étonnamment contraint, morcelé, désarticulé, brisé, conduit au délire et à l'abîme mystiques.

Autre délire, autre bonheur : « Vox I-VI », cycle pour ensemble vocal de Trevor Wishart, avec accompagnement de bande magnétique ou non (la troisième purement a cappella, la cinquième pour « tape » seule). Son auteur livre ici rien moins qu'une passionnante Weltanschauung : l'origine du monde, la désintégration des sociétés humaines, leur essence spirituelle. Les textes empruntent pêle-mêle à la Genèse, au poète Yeats, au mathématicien Kepler, à Kafka, Orwell et même Shiva. Toutes les possibilités vocales et buccales sont requises, et la bande regorge elle aussi d'invention et de fantaisie. Ce qui pourrait ne déboucher que sur un astucieux fourre-tout, se révèle au contraire délire, un délire ici profusément baroque. C'est d'autre part musicalement solide et charpenté, et à l'écoute fraternelle du monde. Témoin, l'admirable « Vox IV », coup de poing « politique » au

sens large, hommage à la Nuit de Cristal et aux pogroms, véritable cri – *cri*, le film muet de Vertov l'était tout autant –, protestation, dénonciation dans la continuité du « Requiem pour un jeune poète » de Bernd Alois Zimmermann. Mais c'est finalement le cycle dans son entier qui peut faire songer – humour, dérision, tragique et proximité – au baroque éblouissant d'un Kundera, par exemple.

Olivier Messiaen, lui aussi, s'est toujours placé en situation de verticalité. Pour preuve, « Des canyons aux étoiles », large et puissante fresque par laquelle le festival s'achevait, qui entend bien témoigner de la totalité du monde, de bas en haut en l'occurrence. Au même chapitre « Weltanschauung », on attendait beaucoup de James Wood. La déception est à la mesure de l'intérêt qu'avait pourtant suscité, sur le papier, une conception se voulant, ni plus ni moins, explication de l'univers. Œuvre-gadget (un amoncellement d'instruments), « Stoicheia », allait rapidement (mais tout de même en soixante-cinq minutes) faire la preuve d'un véritable naufrage sonore. Gouffre de prétention, de platitude et d'infantilisme, ce sera le seul échec qu'ait connu Archipel.

On aimait en revanche l'univers de l'opéra « eL/Aficionado » pour quatre performers, dont l'auteur. Couleur, timbre et présence uniques de la voix de Robert Ashley ne contribuent pas peu à la réussite. L'atmosphère est constamment feutrée dans cette suite de scènes de la vie d'un agent secret, une série d'étouffants et inquiétants « interrogatoires » qui se déroulent sur un camaïeu de musique tonale, répétitive, veloutée, sirupeuse et finalement envoûtante. Pas grand chose à voir avec Morton Feldman (il nous paraîtrait intéressant qu'un jour, peut-être, quelqu'un se penche sur le parallèle Feldman/Proust, quant à la question du Temps), autre « répétitif » si l'on veut, dont le langage se situe aux antipodes. Là où Ashley remplit et occupe tout l'espace, Feldman, pointe sèche, se meut d'une autre manière dans l'allusif et l'indécible. Le silence tient ici un rôle cardinal et une pièce comme « Durations II », pour violoncelle et piano, est infiniment *zen* par cette manière d'arrêter le temps, de le figer, de l'écarteler, comme dans le théâtre Nôh, tout en montrant que les choses se déroulent néanmoins à une allure vertigineuse. Les mêmes attitudes se retrouvent aux quatre coins du monde, indépendamment de l'époque et du lieu, on ne pouvait alors que revivre les brusques arrêts sur image du virtuose Vertov, dont « L'Homme à la caméra » n'est pas avare.

Au sujet des performances, il faut encore retenir les sculptures sonores de Horst Rickels, machines ludiques et fabriques d'utopie. « Mercurius Wagen » exploite le principe de la colonne dont l'air est mis en vibration : une soixantaine de tuyaux d'orgue, disséminés dans l'espace, la pression étant modulable par le moyen de soufflets actionnés mécaniquement par deux as-

sistants. Plus intéressante, « Four season instability » exploite le principe de la corde vibrée (six, ici amplifiées) : le corps dans sa totalité est ici « en-jeu », produisant du son ; le plus léger contact avec la corde suffit, et l'on peut « jouer » ainsi qui de la tête, qui des cheveux, des épaules, des mains ou des ongles. Des objets interviennent, prolongements « artificiels » de la pensée et du corps du concepteur (faut-il d'ailleurs introduire la dichotomie?), tels que baguettes, ventilateurs, etc. L'atmosphère est à la pure magie : sons de trombone, de koto, de nature. Musique des Indes, de l'Orient, du Grand Ailleurs.

James Dillon et Jonathan Harvey font eux aussi figure de révélation dans ce festival décidément riche en rebondissements. Du premier, une unique pièce, mais remarquable, « Siorram », pour un alto aux bruits d'élytres et aux micro-climats coulés dans une seule et large respiration. Du second, une série d'œuvres, à commencer par « Curve with plateaux » pour violoncelle seul, mais avec timbres et parfums de l'Inde. Harvey entretient un rapport précis en même temps qu'ébloui avec l'Inde, précisément, non seulement pour la musique, mais encore pour un sens de l'être et du devenir autres. Sans posséder la beauté étrange et prenante de la pièce de violoncelle, « Song Offerings » pour soprano et ensemble, sur des textes de Tagore (mais c'est en fait aux « Mallarmé » de Ravel que nous sommes ici renvoyés), et « Bhakti » pour ensemble et électronique, se référant au « Rig-Veda », n'en constituaient pas moins une heureuse surprise.

« Il s'agit finalement, écrivait Philippe Albèra dans la brochure du festival, par la mise en rapport d'éléments hétérogènes, de traquer un sens qui n'est plus donné et qui ne vient plus d'en haut ; être l'ouvert à l'autre, et à ce qui est autre ; laisser place à l'inconnu qui fonde toute démarche créatrice authentique ». Il nous a semblé qu'Archipel 94 avait pleinement atteint et réalisé son objectif.

Daniel Robellaz

1. Déjà « suffisamment impliqué dans la vie contemporaine genevoise », Albèra nous a confirmé n'avoir pas désiré renouveler son mandat. La direction artistique, dans l'attente d'un éventuel successeur, serait gérée collégialement.
2. Centre International de Percussion, Contrechamps, Orchestre des Rencontres Musicales de Lausanne, Association pour la Musique Électro-acoustique (AMEG), Orchestre de Chambre de Genève, Université de Genève, Conservatoire Supérieur de Musique de Genève, Orchestre de la Suisse Romande, Grand Théâtre de Genève, Cercle du Grand Théâtre, Radio Suisse Romande-Espace 2, École Supérieure d'Art Visuel, Tribune de Genève, Saint-Gervais Genève, Gen Lock pour la création vidéo, Activités culturelles de l'Université, Transatlantic Films, Cinémathèque de Toulouse, Cinémathèque Suisse, Collectif & Cie, Studio Espaces.

O hne Konfrontationen und Provokationen

Basel, Bern und Zürich: *Taktlos* 1994 (24.–27. März)

Am diesjährigen *Taktlos* – wiederum in den drei Städten Basel, Bern und Zürich durchgeführt – standen Trio-Besetzungen im Mittelpunkt. Drei Trios an drei Abenden in drei Städten. (Im Anschluss an die vom Programm her vorgegebenen Dreier-Formationen begegneten sich die Musikerinnen und Musiker jeweils noch im Rahmen von weiteren Ad-hoc Konstellationen.)

Wohl weniger die auf der Zahl Drei basierende mathematische Spielerei war indessen die eigentliche programmatiche Absicht der veranstaltenden Kollektive *Fabrikjazz-Zürich*, *Impro-Bern* und *à suivre-Basel* als vielmehr der Wille, wieder einmal konsequent wichtigen Persönlichkeiten frei improvisierter Musik ein Podium zu verschaffen, auf dem sie in keine Korsetts eingebunden sind.

Es kann an dieser Stelle nicht darum gehen, zu jedem Trio-Auftritt ein paar mehr oder weniger zutreffende Kommentare oder gar Kurzanalysen abzugeben (dies haben andere Medien bereits getan). Vielmehr sollte versucht werden, den kulturpolitischen Stellenwert der Veranstaltung etwas zu würdigen. Als Ausgangspunkt für eine solche Beurteilung haben aber doch gewissermassen exemplarisch – Hinweise auf einzelne Darbietungen zu dienen.

Am ersten Abend (in Zürich) war es ausschliesslich das Trio mit Fred van Hove, Annick Nozati und Johannes Bauer, welches als wirkliches Kollektiv mit nie abgedroschen wirkenden Interaktionen überzeugte. Es handelt sich allerdings um ein Trio, das bereits auf Aufnahmen aus dem Jahre 1988 zu hören ist (*Amiga 8 56 411*). Da wird agiert und aufeinander reagiert, fernab vom jeglichen das Kollektiv negierendem individualistischem Aktionismus (der hin und wieder seinen Reiz durchaus haben kann). Ähnlich stark, wenn auch weniger spektakulär, wirkte am zweiten Abend das Trio mit den beiden Bassisten Fred Hopkins und William Parker sowie der Komungo-Spielerin Jin Hi Kim. Schon von der Instrumentierung und den Klangfarben her entwickelte sich hier eine zwar ruhige, gleichzeitig aber reizvoll brodelnde Musik.

Was aber im Programm des diesjährigen *Taktlos* weitgehend fehlte, war Musik, die auf Konfrontation und Provokation – bis hin zur Spaltung des Publikums – angelegt ist. In vergangenen Jahren wurde diese Musik durch hard-core-prägte Formationen wie *God* oder *Alboth* und durch Brötzmanns *März-Combo* repräsentiert, – Gruppierungen, die Musik noch ausser Kontrolle geraten lassen könnten (nach dem programmatichen Titel früherer *Musik-ausser-Kontrolle*-Veranstaltungen in der Roten Fabrik Zürich).

Wenigstens gab es beim *Taktlos* das Charles Gayle Trio! Natürlich sind diese Sounds nicht neu, aber eben zeitlos (zeitlos und ungeheure Kraft vermittelnd wie jene *ESP*- und frühen *Impulse*-Aufnahmen der *Great Black Music* von Ayler, Coltrane, Shepp, Sanders, auch Howard...). Sie sind in der heutigen Zeit der (kultur)politischen Ausgrenzungen, der kulturellen Vereinnahmungen durch Abschwächen und Abfeilen des Kantigen, Eckigen, in der Zeit des Aalglatten sogar aktueller denn je. Eine weitere Ausnahme am letzten Abend (in Zürich): Das Trio Jon Rose-Shelley Hirsch-Otomo Yoshihide knüpfte überzeugend (ähnlich, wie dies an einem früheren *Taktlos* die Gruppe *Negativland* getan hatte) an die «Tradition» an, um den euro-amerikanischen Bebraismus (das verklemmte Spiessbürgertum, den Produktions-schrott) zu persiflieren.

Fazit: Dass ein beachtlicher Teil der präsentierten Musik nach wie vor zu den spannenden Gratwanderungen führt, ist auch in diesem Jahr deutlich geworden. Schon fast «Ausgelatschtes» auf der einen Seite und immer noch Zeitloses höchster Güteklaasse auf der anderen Seite.

Dies alleine sind doch ausreichende Faktoren, um das *Taktlos* als «Werk-schau» frei improvisierter, häufig spezifisch dem Free-Jazz-Idiom verpflichteter Musik weiterzuführen.

Peter Dürsteler

Keine Kammermusik

Winterthur: Streichermusik von der Ruhr

Konzerte sind manchmal wie Improvisationen, deren Inhalt und Konzept, aber auch deren Irrtümer und Probleme, man erst am Schluss erfassen kann, wenn das Resultat bekannt ist. Das Konzert im *Theater am Gleis* in Winterthur vom Donnerstag, 10. März, erwies sich im nachhinein als Interaktion von mindestens vier Themen: Thema Eins stellte der Konzertveranstalter: «Streichermusik von der Ruhr», genauer vier Werke (Solo, Duo, Trio, Quartett) von Komponisten aus dem Umkreis der Folkwang-Hochschule in Essen. Ihre auffälligste Gemeinsamkeit: sie enttäuschten (fast) alle die Erwartung «Kammermusik».

Der Geiger Urs Walker mit seinen Kollegen Mattheis Bunschoten (Viola) und Hans Ulrich Munzinger (Violoncello) vom Ensemble des TaG (Theater am Gleis) sowie – als Guest – Rahel Cunz (Violine) nahmen sich mit Kompetenz, Engagement und einiger Bravour dieser zum Teil widerborstigen Stücke an. Das jüngste stammte von Ernst-August Klötze (geb. 1964): *music for a while* – jawohl über einen ostinaten, aber nie expliziten Bass aus dem gleichnamigen Lautenlied von Henry Purcell. Dieses spieltechnisch erstaunlich konven-

tionelle Geigenduo von 1992 konzentrierte sich auf ostinat-obstinate Sekund- bzw. Septimklänge. Die bestürzende Konsequenz dieser Gehörbildungübung war aber, dass auch die im Verlauf des Duos immer häufigeren Quart- und Sextklänge ihren konsonanten Charakter zu verlieren begannen. Gestischer Höhepunkt war eine kurze, wilde Glissando-Passage, die zu lange, etwa zwei Drittel der Werkdauer, auf sich warten liess.

Auch das fünfsätzige Streichtrio *recherche* von Thomas Bruttger war kein Gespräch unter vernünftigen Personen, sondern ein beharrliches Behaupten, oft ein Bestehen auf ostinaten Bildungen, manchmal kaleidoskopartig ineinander verschränkt. Dagegen lebte der erste Satz vom Gleichschritt der Bewegung in allen Instrumenten, der dritte von barockisierender Einheitsmotorik, und am Schluss erwies sich das skordierte Kontra-As im Violoncello als allgegenwärtiger Ziel-Plumps des Tonsatzes. Bruttger scheint überdies Flageolett-klangen im Übermass zu lieben. Eingerissen fragwürdig erschien mir auch der an Beethoven erinnernde Diminuendo-Schluss mit abrupt-kurzem Fortissimo-Anhang.

Nicolaus A. Huber wurde in der kurzen organisatorischen Zwischenrede des Veranstalters als «der Meister» bezeichnet. Sein *Solo für einen Solisten* von 1980/81 pflegte den bei weitem experimentellsten Umgang mit der Geige: u.a. Striche auf dem Saitenhalter, Staccato an der Decken-Zargen-Kante usw. Weit über die Grenzen des eigentlichen Geigenspiels ging die Bühnenaktion des Solisten hinaus, der ja schon im Titel viel wichtiger ist als die Besetzungsangabe. Die sportlichen Anforderungen an den Interpreten sind aber so eminent, dass sich Urs Walker in den Pfeif- und Stepppassagen Hilfen beim Kollegen-Publikum organisierte. Um auf die Musik zurückzukommen: Das Solo lebt von allmählichen Umfärbungen, Ummustimmungen und Rhythmisierungen von wiederholten Einzeltonen oder -klangen, etwa durch den Wechsel zwischen gleichen Tonhöhen, einmal gegriffen und einmal auf der benachbarten leeren Saite gespielt. Die Vergötterung von Ostinato und Tonwiederholung ist mittlerweile so weit verbreitet, dass man auch «Meister» Huber die Frage stellen möchte, ob die Tugend der Tonwiederholung aus der Not der melodischen Erfindungslosigkeit entstanden sei. Trotz aller rhythmischen und klanglichen Differenzierung bleibt ein Einzelton ein Einzelton ein Einzelton..., auch dann, wenn mit den häufig zentralen Tonhöhen *a'* und *h''* auf des Komponisten Initialen angespielt zu werden scheint.

Bei Gerhard Stäblers Streichquartett ... *strike the ear...* von 1987/88 erwartete man – der Würde der Gattung entsprechend – endlich den Übergang zu irgendeiner Art von dialogischer Kammermusik. Tatsächlich erwies sich dieses Stück als das klanglich raffinierteste von allen, nicht etwa nur wegen

der grössten Besetzung, sondern auch, weil hier die zeitliche Gliederung im Wechsel von Spannung und Entspannung, von Aktion und Einkehr, von Klang und Pause besonders geglückt ist. Stäbler pflegte auch einen vielfältigeren, eben variativen Umgang mit phasenverschobenen Ostinatorhythmen und -flächen. Dies ermöglicht dem Hörer, der Hörerin, sich in Beziehung zu setzen mit dem schockierend Neuen, das sich erst im Nachhinein als Konsequenz aus dem immer vertrauter Gewordenen entpuppt. Trotz aller akustischen Kohärenz ist aber auch dieses Quartett eher Anti-Kammermusik: die vier Spieler sitzen in normaler Quartettformation, aber Rücken an Rücken, und das Stück beginnt, noch bevor der Cellist fertig gestimmt hat. Aber – entgegen allen Maximen des Quartettspiels – bewirkt das auffordernde Einatmen des Primarius auch dann genügend Genauigkeit im Zusammenspiel, wenn es nur gehört und gespürt, nicht aber gesehen wird. Aspekte der Kommunikation werden in Stäblers Quartett in sichtbarem Vollzug und innerer Dramaturgie eindringlich zur Diskussion gestellt, und dies schafft auch Kommunikation mit den Zuhörenden.

Mit diesem Thema sind eigentlich zwei Themen abgehandelt: erstens Streicher-musik, und zweitens deren gemeinsame Herkunft: von drei Dozenten und einem Neuabgänger einer bestimmten Hochschule. Also zu Thema Drei: Alle vier Komponisten und ihre Werke sind in kurzen Texten auf einem gefalteten A4-Programmblatt vorgestellt. Wer diese Texte verfasst hat, ist aber mit Ausnahme der Werkeinführung aus der Feder des Komponisten N.A. Huber nicht auszumachen. Alle vier Texte lassen sich wie Entschuldigungen für das, was die Stücke an Ideen und Hintergründen nicht plausibel zu machen vermochten. Man mag als Hörer, und zumal als Berichterstatter, da und dort irren oder zuwenig oder ungenügend differenziert hingehört haben, aber was die Programmautoren über die Stücke äusserten, erwies sich so weit vom klanglichen Resultat entfernt, dass man ratlos blieb. Weder motivierten mich die Einführungen im voraus zum Zuhören, noch beantworteten sie mir anschliesend die aufgeworfenen Fragen. Die literarischen, philosophischen und politischen Implikationen eines Werkes müssten doch durch das Werk und durch seine Qualität selbst spürbar werden, sonst bleiben sie blosse Etikette, aufgesetzte Schreibe, eine Konzession an den spätbürglerlichen Konzertbetrieb! Das gilt für die vier Werke in unterschiedlichen Abstufungen. Vom Text zu Stäblers Quartett mag ich am meisten, von demjenigen zu Klötzkes Duo am wenigsten akzeptieren; das peinliche Getrampel in Hubers Solo verweist mich als Hörer in keiner Weise auf ein (nicaraguanisches) Volkslied, das als solches nicht kenntlich ist; und in der grössten Teils nachvollziehbaren Einführung zu Bruttgers Trio schlägt mir die Vokabel «glasperlenspielhaft» entgegen, die den

Argwohn weckt, der Autor habe den einschlägigen Roman nur oberflächlich gelesen.

Thema Vier: Anspruch und Wirkung solcher Konzerte klaffen oft so weit auseinander, weil in den Werken selbst der Anspruch der ausformulierten Absicht und die Wirkung des klingenden Resultats kaum zu einer Deckung kommen. Man kann sich des Eindrucks nicht erwehren, dass entweder zu viel Unnötiges komponiert wird oder das Selbstverständnis der Komponisten jenseits der Rezeptionsmöglichkeit eines Publikums liegt oder vielleicht auch das bürgerliche Konzert sich als immer ungeeigneterer Ort der Vermittlung erweist – Plätitüden, gewiss! Aber es stimmt doch nachdenklich, dass das Publikum in diesem künstlerisch aufwendigen Konzert, das (fast) Allen Neues und nie Gehörtes zu vermitteln hatte, nur gerade aus siebzehn Personen, davon acht zahlenden, bestand!

Dominik Sackmann

nicht einmal alle bei der SUISA gemeldeten Urheberinnen und Urheber sind darin vertreten. Wo ist Hans Hürlimann, wo Johann Baptist Hilber, wo Ansgar Sialm? Warum sind Raffaele d'Alessandro und Willy Burkhard zu finden, nicht aber Fritz Brun, Paul Baumgartner oder Adolf Busch (letzterer 1935 eingebürgert und SUISA-gemeldet)? Sind diese berühmten Interpreten als solche zu berühmt, um auch als Komponisten gelten zu dürfen, oder sind – umgekehrt und maliziös gefragt – die Cellisten Thomas Demenga, Alfred Felder und Conradin Brotbeck, über deren kompositorische Ausbildung nichts zu erfahren ist, als Interpreten (noch) unbekannt genug, dass sie als Komponisten gelten dürfen? Wer darf sich überhaupt Komponist oder Komponistin nennen? Wo verläuft die Grenze zwischen Komposition (z.B. Mani Planzer, vertreten) und Improvisation (z.B. Irene Schweizer, nicht vertreten)? Offenkundig sind Jazz, Kirchen- und Volksmusikkomponisten entweder gar nicht Komponisten oder nur Schreiberlinge minderen Ranges, so dass sie zwischen den gediegen gebundenen Buchdeckeln keinen Platz finden, und Frauen sind schon gar keiner Erwähnung im Titel wert. Gerne würde man mehr erfahren über die genaueren Auswahlkriterien. Im Vorwort steht nur lakonisch: «Trotz dieses Umfangs kann ein solches Werk nie komplett sein. Aus diesem Grund weisen wir Sie auf ein in Vorbereitung stehendes Buch hin, welches Schweizer Komponisten porträtiert wird, deren Werk vorwiegend aus Chorkompositionen besteht» – ein schwacher Trost!

Das Buch hat keinen Autor, sondern deren 191. Jedes Porträt vermittelt «eine persönliche Note des jeweiligen Autors» (Vorwort). Die Grundlage des Textes waren wohl Fragebögen, die an die valablen Kandidatinnen und Kandidaten verschickt worden waren. Jede/r Gekürzte durfte in seiner/ihrer Sprache, d.h. im Normalfall der Sprache des Wohnorts (Andreas Pflüger, Gion Antoni Derungs, Giuseppe G. Englert), nicht nur einen kurzen Lebenslauf, sondern auch ein markiges Credo verfassen. Weil kein Komponist rätoromanisch geantwortet hat, sucht man vergebens nach einem Vorwort in der vierten Landessprache – dafür wird jeder Artikel verlängert durch Anne de Dadelsens Übersetzung der Biographie ins Englische, um dem Ganzen einen europatauglichen Anstrich zu geben.

Solange sich diese Vorgaben auf den Fragebogen beschränken, gut! Aber gehört alles, was man und frau so rasch und schnellschuss-ziel sicher auf eine solche Anfrage hin schreiben, in ein Buch, das die Schweizer Szene von 1993 in etwa abbilden soll? Nein! In einem Land, das wie kaum ein anderes medien- und musikwissenschaftsfeindlich eingestellt ist, haben die Autoren leider gelernt. Charakterisierung und Einschätzung ihrer Werke wie auch die Eigenwerbung gleich selbst zu übernehmen. Ihr Fehler? Nein! Aber es

interessiert mich dennoch nicht, wie Künstler und Künstlerinnen ihre eigenen Rezensenten und Herolde spielen! Sowenig mich Anton Bruckners Erklärungen seiner Sinfonien befriedigt hätten, sowenig behagt mir ein flottes Diktum wie «Pass auf, Heuschreck, dass du mir nicht den schönen Tau in Scherben trampelst! (Issa)» im Artikel *Mischa Käser* oder «Mon désir: Ecrire une musique signifiante, chargée d'émotion» im Artikel *Alphonse Roy*. Hätte jemand die eingegangenen Fragebögen umsichtig behandelt, wäre vielleicht René Wohlhauser vor seiner notorischen Monumentalmakulatur geschützt worden: «... ein Ausloten bisher noch nicht erschlossener Zwischenräume und expressiver Gestaltungsmöglichkeiten im dialektischen Spannungsfeld einer einerseits intellektuell interessanten, andererseits ausdrucksstark sinnlichen Musik im Grenzbereich des Noch-Vorstellbaren hin zum Transzendentalen...» Wie erholsam wirken dagegen Zitate aus der ach so unpersönlichen Sekundärliteratur, z.B. der unplaktive, wenn auch längere Textausschnitt von Ulrich Dibelius im Artikel *Christoph Delz*! Was taugt eine derart zusammengestoppte Porträtsammlung? Steht dahinter einfach die Angst, man könne sich die Finger verbrennen? Findet sich denn hierzulande niemand, der diese Verantwortung auf sich nimmt, zumindest den Versuch dazu wagt? Dass die Zeit der Selbstdarstellung vorbei ist, beweist ja auch die neue (in Arbeit befindliche) Enzyklopädie *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*, in der keine Autobiographien mehr vorkommen, ganz im Gegensatz zu Friedrich Blumes altem Projekt aus der Nachkriegszeit. Und aus den jüngeren Erfahrungen, die Walter-Wolfgang Sparrer und Hanns-Werner Heister mit den ersten Lieferungen ihres Loseblatt-Lexikons *Komponisten der Gegenwart* gemacht haben, könnte man doch wohl etwas lernen!

Die Konsequenzen aus den getroffenen Vorentscheidungen für diesen Band erweisen sich in einer Vielzahl von Details. Schon die Druckfehlerquote ist beträchtlich hoch – von einfachen orthographischen Lapsus einmal abgesehen. In der Biographie von Andreas Pflüger ist ein unerklärlicher Satzfehler stehengeblieben: fast eine ganze leere Zeile zwischen «*studi di composizione presso il Mo.*» und «*Rudolf Kelterborn.*» Dafür ist in der englischen Übersetzung von Pflügers Biographie der letzte Satz ausgelassen worden. Unerklärlich sind die zwei getrennten Werkverzeichnisse bei Daniel Schnyder: in der linken Spalte *Verschiedene kurze Stücke für Blasinstr. und Kl.* und in der rechten offenbar alles übrige. Nur: warum steht die Sopransaxophonsonate rechts und nicht links? Sie ist doch auch ein Stück für Blasinstrument und Klavier, aber halt vielleicht kein kurzes; dafür steht links die Oper «*Die Windsbraut.*». Gerade in den Werkverzeichnissen ergeben sich eines Lexikons unwürdige Diskrepanzen: Verzeichnisse mit Jahreszahlen und solche ohne

Livres Bücher

Selbstdarstellungs- Sammelsurium

Schweizer Komponisten unserer Zeit
Amadeus-Verlag, Winterthur 1993,
470 S.

Endlich wieder eine aktuelle Übersicht über das kompositorische Schaffen in der Schweiz, zehn Jahre nach der zweiten Auflage des Bandes «Komponisten unserer Zeit»! Endlich kann ich mir ein Bild machen über einen international so erfolgreichen Komponisten wie Beat Furrer, den in Wien lebenden Komponisten aus Schaffhausen. Bisher kenne ich nur seinen Namen vom Radio und aus Verlagswerbungen der Universal Edition. Also greife ich zu, kaufe das Buch und beginne schon auf der Heimfahrt im Tram zu lesen: «Furer Arthur, Furrer-Münch Franz». Irre ich mich? Ist Beat Furrer ein Phantom der Universal Edition und vielleicht gar nicht 1954 in der Schweiz geboren? Doch, doch. Aber ein Lexikon «Schweizer Komponisten unserer Zeit» müsste doch einen Artikel *Furrer, Beat* enthalten!? Was enthält denn dieses 470 Seiten starke Buch? Man findet darin Biographien, Monogramme und Photographien, dazu Werk-, Literatur- und Plattenverzeichnisse von 191 Schweizer Komponistinnen und Komponisten. Wer kann als Schweizer Komponist oder Komponistin gelten, wer nicht? An wen diese Frage zu richten wäre, darüber schweigt sich das Buch aus. Wohl schrieb Jean Balissat ein Vorwort, aber