

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

Herausgeber: Schweizerischer Tonkünstlerverein

Band: - (1995)

Heft: 43

Rubrik: Comptes rendus = Berichte

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. 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. [Siehe Rechtliche Hinweise.](#)

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. [Voir Informations légales.](#)

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. [See Legal notice.](#)

Download PDF: 19.05.2025

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

L'amour du détail

Lausanne : Conférence et concert Hans Ulrich Lehmann

Né à Bienne en 1937, élève de Pierre Boulez et Karlheinz Stockhausen, Hans Ulrich Lehmann est directeur du Conservatoire de Zurich et, depuis 1991, président de la SUISSA. Pourtant, s'il franchissait le Röstigraben en ce jour de novembre, ce n'était pas pour parler de pédagogie musicale ou de droits d'auteur, mais pour évoquer son activité de compositeur. L'organisation de cette soirée en deux temps – conférence puis concert – était due aux forces réunies du groupement lausannois de la Société de musique contemporaine, de l'Association suisse des musiciens, de RSR-Espace 2 et du Conservatoire de Lausanne. En présentant l'orateur, Jean Balissat profitait de l'occasion pour déplorer la méconnaissance des compositeurs d'outre-Sarine en Suisse romande et souligner ainsi le caractère presque exceptionnel de cet accueil.

Dans un français parfait, Hans Ulrich Lehmann tenait ensuite une conférence-portrait intitulée « L'amour du détail ». En préambule, il constatait la difficulté de bien parler de la musique : on louvoie toujours entre une description technique, un inventaire de hauteurs et durées, et des considérations esthétiques en termes littéraires, impliquant le recours à nombre de références autres que musicales. Il n'avait pas plus de clés pour motiver son métier de compositeur, si ce n'est l'impossibilité d'exprimer de tels enjeux au moyen d'autres supports : « Es muss sein », dira-t-il en citant Beethoven. Avec humour et ironie, il avouait son étonnement presque incrédule, en s'imaginant que depuis 30 ans, il consacrait une grande partie de sa vie à la composition, avec un catalogue comportant plus de 70 numéros : « c'est beaucoup pour moi, je travaille lentement, soigneusement », glissant au passage un hommage à Pierre Boulez « à qui je dois d'avoir appris l'écriture, une stylisation d'une rigueur et d'une pureté absolue ».

Il faisait ensuite entendre à l'auditoire de la grande salle du Conservatoire quelques extraits enregistrés de ses œuvres, afin de préparer le public au concert qui allait suivre, afin aussi d'esquisser les jalons d'un cheminement esthétique. Toutes ses premières œuvres révèlent des préoccupations associées à l'exploration de toutes les possibilités du monde sonore, liée à l'évolution des capacités instrumentales, que l'on voyait alors progresser de jour en jour. Un besoin de différenciation, de détail,

de nuance, de renouvellement du spectre sonore et des timbres, allant du « beau son » jusqu'au bruit, fût-il douloureux. Son évolution l'a ensuite mené vers un discours plus expressif, émotionnel, accompagné d'une tendance aux nuances douces, aux lignes basées sur de plus petits intervalles. Ceci ayant pour conséquence d'offrir à l'auditeur des œuvres moins difficiles, même si Hans Ulrich Lehmann avoue son aversion de la « nouvelle simplicité » (« neue Einfachheit ») et des musiques trop ostensiblement flatteuses.

Une heure plus tard, dans le grand studio de la radio, l'Orchestre de Chambre de Lausanne et son chef Jesus Lopez Cobos (les dédicataires) interprétaient en création *Prélude à une étendue* (1993/94), inspiré par une citation de Jean Tardieu : « Une grande étendue d'eau dans le soir... ». Une courte pièce calme et tranquille, d'un climat limpide et doucement lumineux, qui, par instants, peut s'enrichir de sonorités stridentes et acides, mettant notamment à contribution les tessitures extrêmes des instruments.

A cette entrée en matière succédait le *Concerto pour deux instruments à vent* (1969). Cette œuvre est comme un inventaire de sonorités, adroitement mélangées, produites par les cordes soutenant les deux instruments solistes, dont les parties sont d'une virtuosité et d'une variété transcendantes : sons harmoniques et chantés produisant de véritables accords, quarts de tons, sonorités déformées ou percussives, etc. La distribution solistique n'étant pas précisée (cor et hautbois avaient été requis pour la création), c'étaient ici José Daniel Castelon et Thomas Friedli, occupant respectivement les pupitres de flûte et de clarinette solos de l'OCL, qui s'en chargeaient, avec une aisance et un brio confondants. Le *Concerto* alterne parties de tutti et interventions cadencielles des solistes, dans une atmosphère toujours tendue et chargée. Ce concert donnant la possibilité de comparer une composition datant d'il y a vingt-cinq ans à des œuvres récentes, on ne pouvait qu'être attentif à l'âpreté de la texture musicale, illustrant les propos tenus lors de la conférence : l'œuvre harcèle l'auditeur par la rudesse du tissu sonore, mais aussi par sa forme tendue et statique, et, serait-on tenté d'ajouter, par une démarche presque maniérée. La soirée se terminait dans un climat très différent, avec *Ut Signaculum* pour soprano, baryton et petit orchestre (1991/92), qui bénéficiait ici de sa deuxième exécution, après la création à Bâle, début 1993*. Le texte de cette « cantate » est issu du Cantique des cantiques et de la poésie d'Edward Estlin Cummings. D'emblée se dégage une richesse expressive, qui naît tant des paroles que de la musique. De longues phrases mélodiques, dont le lyrisme fait penser à Mahler, succèdent à des passages plus intériorisés. Orchestre et solistes (Lina Maria Akerlund et Kurt Widmer) se complètent et se fondent dans la description d'un univers trans-

parent, d'une grande intensité. Cette œuvre offre dès la première écoute plusieurs niveaux de lecture, dont le premier est à coup sûr de l'ordre de l'émotion et de la sensualité.

Alexandre Barrelet

* Cette pièce est issue des travaux préparatoires que sont *Osculetur me* et *Canticum II*, œuvres enregistrées en 1990 (CD Jecklin, réf. : JD 689-2).

Un petit vent de fraîcheur

Journées musicales de Donaueschingen 1994 (14-16 octobre)

On attendait avec beaucoup d'impatience cette nouvelle édition des « Donaueschinger Musiktage », du fait qu'il s'agissait de la première programmation du nouveau directeur artistique du festival, Armin Köhler. Il était en effet temps de renouveler quelque peu le concept et le contenu de cette vénérable institution, qui figure parmi les pionniers des festivals européens et cherche à maintenir ce qui a toujours constitué son objectif premier : la création.

Si les attentes étaient grandes, il faut avouer que le résultat ne fut pas à la hauteur des espérances. Les traditionnels concerts d'orchestre (avec un Südwestfunk-Orchester toujours en grande forme, dirigé une première fois par Zsolt Nagy puis par le légendaire Michael Gielen) n'ont pas donné lieu à des révélations fracassantes : Horatiu Radulescu n'est évidemment pas passé inaperçu, mais sa pièce était loin de faire l'unanimité. Michael Lévinas a proposé une œuvre intéressante et attachante, encore que l'acoustique du lieu ne permit pas de se faire une idée précise du raffinement sonore que le compositeur y a mis. Quant aux œuvres pour orchestre d'Aldo Brizzi, de Walter Zimmermann et de Marco Stroppa, elles ne laisseront pas un souvenir impérissable. Heureusement, le dernier concert d'orchestre s'est terminé par « Coptic Light » de Morton Feldman, assurément un chef-d'œuvre de la musique orchestrale de ces vingt dernières années, dont le chatoiement de timbres et la complexité harmonique furent bien rendus par l'orchestre. On regrette cependant la gestique un peu trop raide de Michael Gielen, qui n'a pas permis à cette musique de fluctuer comme elle doit pouvoir le faire.

Le concert de musique de chambre a permis de faire quelques découvertes, grâce notamment à la pièce attachante de Manfred Stahnke, où styles musicaux et ambiances de rue se mélangent joyeusement en un tout qui n'a rien d'exotique, qui n'a rien à voir non plus avec un Charles Ives, par exemple, mais qui ressemble plus à un kaléidoscope parfaitement homogène. James Tenney proposait une pièce aléatoire pour deux pianos, en hommage ou clin d'œil aux pièces de ce genre des années 50, et plus particulièrement au « 34'46.776" »

de John Cage, qui fut précisément créé à Donaueschingen il y a quarante ans. Référence également à Cage dans « Solo I & II » de Jakob Ullmann, mais ce compositeur serait mieux inspiré de prendre un peu plus de recul vis-à-vis de son maître... Enfin le Suédois Dror Feiler proposait une musique dure, acérée, au rythme carré, sans être jamais vraiment agressive.

D'agressivité et de violence, il fut beaucoup question dans « Babylonkomplex – Kathartischer Raum I » pour 10 percussionnistes et écrans vidéos géants, œuvre franchement mégalomane de l'artiste Flatz et du compositeur Nikolaus Richter de Vroe. La vidéo ne présente que des fragments d'images violentes (guerres, émeutes, bagarres de rues) glanées au gré de nos journaux télévisés, accompagnées de manière redondante par une percussion qui ne faisait qu'en renforcer la violence. Cette œuvre suscita de nombreuses réactions, la plupart des spectateurs étant scandalisés par ce qui pourrait facilement paraître l'apologie de ce que l'on cherchait à dénoncer. Mais où se situe la limite entre catharsis, dénonciation et apologie ? Une œuvre à tout le moins peu claire dans ses intentions, donc dangereuse dans ses effets...

Passons sur l'hommage à John Cage proposé par le violoncelliste Michael Bach, dont le goût des reconstructions posthumes des œuvres de Cage (« Ryoanji » pour violoncelle) me semble quelque peu douteux (bien sûr, il y a eu « Ocean », œuvre posthume réellement poursuivie par celui qui fut l'assistant musical de Cage, ce qui a permis de clore le chapitre des œuvres inachevées de John Cage) ; quant à sa version de « One 8 », si elle était techniquement parfaite, elle n'a fait que générer un profond ennui. Bach semble être passé à côté de quelque chose d'essentiel chez Cage, même lorsqu'il est le plus strict et le plus systématique, c'est-à-dire la poésie et la liberté, ou l'ouverture constante à tout ce qui peut advenir (« whatever happens next »).

Enfin la partie la plus innovatrice de ces derniers « Musiktage » fut l'exposition « Musica Meccanica », qui regroupait dans les différents locaux d'une école technique plus d'une dizaine d'installations ou de sculptures sonores. Certaines, comme la flûte mécanique de Martin Riches ou les pompes de Horst Rickels, sont devenues des classiques du genre. Les meilleures installations sont évidemment celles qui parviennent à intégrer parfaitement l'aspect visuel et le son : c'est notamment le cas chez le Hollandais Ad Van Buuren (où des bandes magnétiques suspendues à des poulies voyagent d'un enregistreur à un autre) ou chez le Lillois Frédéric Lejunter, dont le génial bric-à-brac sonore est inégalable. Dans le cadre de cette exposition, Jurgen Hocker présentait plusieurs œuvres pour piano mécanique, allant du déjà classique Nancarrow à James Tenney, et comprenant plusieurs créations, dont celle très remarquable de Tom Johnson : ici aussi,

mais d'une autre manière que dans les installations, le compositeur obtient une réelle fusion entre le visuel (le rouleau du piano mécanique strié) et le résultat sonore. C'est vraiment dans cette école technique, emplie de sons provenant de toutes les classes, qu'un vent de fraîcheur a soufflé sur Donaueschingen.

Eric de Visscher

Restitution de la prononciation originale

Paris : *Rabelais et son époque* par Eugène Green et l'ensemble « *A sei voci* »

Les tentatives de restitution des œuvres musicales anciennes, quand elles ne se bornent pas à exalter l'aspect anecdotique d'un simulacre de retour au passé, peuvent manifester des démarches tout à fait proches des préoccupations de certains musiciens les plus contemporains. Actuellement, et dès la fin des années 1950, quand Pierre Boulez a énoncé lors de la composition de *Pli selon Pli* son intention de travailler les textes de Mallarmé à partir des extraits acoustiques des poèmes, les compositeurs manifestent un intérêt particulier à établir les rapports texte/musique sur la base de ce qu'on appelle l'« essence acoustique » des mots. Chez Pierre Boulez, cette attitude a atteint un paroxysme tel que la musique en est venue à remplacer les mots qui furent à l'origine de l'œuvre, le traitement des timbres accomplissant une sorte de transsubstantiation des mots en sonorités pures : la voix, qui auparavant énonçait le texte, est maintenant intégrée au corps instrumental. C'est ainsi que le compositeur cherche à mieux interpréter et saisir le texte de Mallarmé. Notre époque abonde en expériences qui peuvent se rapprocher d'une certaine prise de conscience de la fonction acoustique des phonèmes au sein de la composition musicale, même si quelquefois elles tournent à une démonstration trop accentuée, allant jusqu'à forger des amalgames de prétendues nouvelles catégories stylistiques que l'on se plaît à étiqueter par des termes comme « néophonétisme » etc.

On pourrait néanmoins découvrir que la conscience de la fonction acoustique des vocables remonte à des époques lointaines. Les dernières productions de l'ensemble *A sei voci*¹, en collaboration avec l'écrivain Eugène Green, nous donnent l'occasion de découvrir la force acoustique des textes littéraires dans le répertoire des XV^e, XVI^e et XVII^e siècles. Dès la vague de restitution des instruments originaux et des interprétations se penchant avec zèle sur les traités anciens de réalisation de la basse continue et des ornements relatifs au répertoire baroque, il est notoire que peu d'intérêt a été porté à la musicalité de la langue de l'époque ; or cette langue, qui débordait de couleurs et d'accents – et qui ne s'entend plus de nos jours – était

la source fondamentale de l'ensemble de ce répertoire. Les récitals poétiques et les productions théâtrales d'Eugène Green, directeur aussi du *Théâtre de la Sapience* à Paris, nous permettent d'entendre la richesse des phonèmes, des accents de la langue française de la Renaissance et de l'âge baroque, mis en relief par une restitution de l'art déclamatoire, alors bien connu des compositeurs. Le texte littéraire est créé tel une partition de musique et le même travail de restitution réalisé par les musicologues sur les partitions originelles a été effectué par lui pour retrouver la diction des langues de l'époque baroque. Cette recherche est guidée par la conviction que l'accomplissement d'un texte théâtral ou poétique ne demeure pas dans le sens des mots, moins encore dans les déductions que l'ensemble des sens suggère (il est encore courant de nous jours d'« interpréter » les textes de l'âge baroque par un deuxième discours, superposé au premier, issu d'un réseau d'interprétations psychologiques où la langue en soi n'est pas un événement). C'est dans le spectacle qui consiste à faire vibrer chaque mot, dans la continuité du geste corporel et dans la sonorité juste, que ces textes s'accomplissent. C'est sans doute grâce à sa double activité d'interprète du répertoire musical ancien et contemporain que l'ensemble *A sei voci* a compris l'importance du pas qui reste à franchir dans le domaine des restitutions musicales.

Le concert donné aux Thermes de Cluny à Paris, le 21 octobre dernier, a été un événement qui mérite qu'on s'y attache ; d'une part pour l'hommage porté à François Rabelais en son année commémorative, combinant les récitations d'Eugène Green² et les œuvres musicales de l'époque de Rabelais³, de l'autre pour une interprétation des œuvres ayant su incorporer les sons des paroles aux textes musicaux. Le soin porté à la prononciation de la langue d'origine lui aura rendu sa fonction instrumentale, apportant à ces musiques une richesse de timbres ignorée auparavant. Prenons pour simple exemple l'une des œuvres les plus connues du public, parmi celles qui furent proposées : *La Guerre* de Clément Janequin. Cette partition est répartie en sections, selon des prédominances d'allitérations bien définies, qui décrivent, ou recréent progressivement, la formation des mots. L'introduction de la première partie⁴ est construite sur les mots aux terminaisons en « s » et « z ». Ces consonnes doivent être prononcées lorsqu'elles précèdent des virgules ou des respirations, si l'on s'en réfère à la prononciation de l'époque. C'est ainsi que l'on déchiffre musicalement le grand nombre des virgules qui se trouvent dans cette première section : « escoute_z, tous, gentilz galoy_s ... » ; ou « phifre_z, soufflez, frapez, tapez, tabours, tournez, virez, faictes vos tours ... ». Le timbre bruiteux de ces consonnes confère sa couleur au sens réel de cette section, commencée par un mot d'interpellation : « escoute_z ». Cet exemple est

suffisant pour que l'on s'aperçoive de la nécessité de faire résonner la langue selon ses ressorts originaux, afin que le texte musical retrouve sa « justesse ». Une autre caractéristique de cette diction restituée est l'ouverture de certaines voyelles qui, de nos jours, sont beaucoup plus nasalisées dans la prononciation courante : le début de la « *Seconda Pars* » présente un jeu d'onomatopées et cris de guerre riche en sonorités « en » et « an » (*fan, lan, standard, avant, gens*) ; or la diction ouverte⁵ de ces voyelles justifie bien mieux les tenues longues de ce passage, en même temps qu'elle le rend bien plus éclatant. En réalité, on découvre à travers la partition une progression graduelle vers une autre série de voyelles ouvertes, non nasalisées (jusqu'à la « *Victoire au noble roy François* », qui se prononçait avec un « è » comme celui de « *defaitz* »), et les sons de consonnes de plus en plus franches et dures (par exemple : des sonorités « mouillées » par les « r » roulés et les « l » comme « *frere-le-le-lan-fan* », on passe à « *patti-pa-toc, pon, pon* »).

L'événement aux Thermes de Cluny aura été pour nous de la même portée que l'épisode vécu par Pantagruel en « *haulte mer* ». Le feu des bougies entourant la scène, seule source d'éclairage, a d'autant plus contribué à ce moment magique où l'on a vu et entendu le dégel de « *parolles* » : « *Et y veïds des parolles bien pisquantes, des parolles sanglantes, les quelles le pillot nous disoit quelques fois retourner on lieu duquel estoient proferées, mais c'estoit la guorge coupée, des parolles horrificques, et aultres assez mal plaisantes à veoir. Les quelles ensemblement fondues, ouymes, hin, hin, hin, hin, his, ticque, torche, lorgne, brededin, brededac, frr, frrr, frrr, bou, bou, bou, bou, bou, bou, bou, bou, tracc, trac, trr, trr, trr, trrrr, on, on, on, ououououon, goth, magoth, et ne sçay quels aultres mots barbares, et disoyt que c'estoient vocables du hourt et hanissement des chevaux à l'heure qu'on choque. Puy en ouysmez d'aultres grosses, et rendoient son en degelant, les unes comme de tabours, et fifres, les aultres comme de clerons et trompettes.* »⁶

Il est seulement regrettable que le présentateur de l'émission *Les Imaginaires* de France Musique, consacrée, le 22 octobre, à *Rabelais et la Musique* (à laquelle l'ensemble *A sei voci* et Eugène Green avaient accepté de participer) n'ait rien entendu à cela : pris par un zèle didactique – énumérer les instruments musicaux évoqués par Rabelais, afin d'y trouver des analogies anecdotiques susceptibles de sombrer dans une vulgarité douteuse –, il a laissé passer inaperçu l'instrument de musique principal pour Rabelais : les « *parolles* »!

Rosângela Pereira

1. Discographie récente : Josquin Desprez, *Messe et Motets à la Vierge* ; Charles d'Herfer, *Requiem : Messe de Funérailles des*

Ducs de Lorraine (avec Eugène Green) ; Allegri, *Miserere* (version traditionnelle et version baroque), *Messe, Motets*.

2. Textes déclamés par Eugène Green : de C. Marot : « *A François Rabelais* » ; de François Rabelais : « *Comment Pantagruel raconte une pitoyable histoire touchant le trespas des Heroes* » (Quart-Livre, XXVIII), « *Comment estoient reiglés les Thelemites a leur maniere de vivre* » (Gargantua, LVII), « *Du deuil que mena Gargantua de la mort de sa femme Badebec* » (Pantagruel, III), « *Comment Gargantua mangea en sallade six pelerins* » (Gargantua, XXXVIII), « *Comment Pantagruel feist un tour à la dame parisienne qui ne fut point à son avantage* » (Pantagruel, XXII), « *Comment en haute mer Pantagruel ouyt diverses paroles degelées, et comment, entre les parolles gelées, Pantagruel trouva des motz de gueule* » (Quart-Livre, LV-LVI).
3. Sandrin, Hayne, Delphinot, Certon et Janequin.
4. Edition Salabert, mesures 1 à 85
5. L'expression « *ouverture* » n'est pas tout à fait correcte : il s'agit de voyelles orales, dans lesquelles la nasalisation se fait en deux temps.
6. François Rabelais, *Le Quart Livre*. Chapitre LVI, Flammarion (1993) Paris.

Kulturvermischung nach Art des 19. Jahrhunderts

Zürich: *Kagel-Saison der «Musikakzente»*

Zürich hat ein neues Festival, das sich *Musikakzente* nennt und zu einem grossen Teil von einem Ensemble namens *Collegium Novum* bestritten wird. Doch die Macher verteilen sich auf verschiedene vorwiegend öffentlich-rechtliche Institutionen und scheinen gemeinsam einer einheitlichen gesellschaftlich relevanten Musikkultur nachzutruern, wie es sie zur Zeit der Monopolmedien noch zu geben schien. Lebende E-Musik-Komponisten der älteren Generation, die berühmt sind, aber im normalen Konzertbetrieb keine rechte Plattform haben, sollen im Rahmen des Festivals porträtiert werden.

Mauricio Kagel, um den sich die Veranstaltungen der laufenden Saison drehen, beklagte in seinen eröffnenden Worten arglos die Inflation der Festivals, die dadurch entstehe, dass das Publikum da «mehr Kultur» für sein Geld zu bekommen glaube. Vielleicht ist das Festival wirklich die zeitgemässere Form der Musikvermittlung; durch wesentlich verbessertes Marketing gegenüber dem letztjährigen Probelauf ist in dieser Saison nun zu jeder Veranstaltung im ersten Zyklus Ende 94 (der zweite Teil findet im März 95 statt) ansehnlich viel Publikum gekommen.

Kagel ist kein Komponist, der eine «eigene Tonsprache» entwickelt hätte; das war für ihn nicht im Vordergrund, und damit war er in den 50er Jahren zukunftsweisend. Wenn er traditionell Musik komponiert, so klingt das – überspitzt gesagt – ähnlich wie Mahler, während das Notenbild so aussieht wie bei Stockhausen; Kagels Abwehr jeglicher Dogmatik in der Musik erforderte

damals einigen Mut. Er ist ein Komponist, der seine Werke gerne kommentiert, doch so, dass der Kommentar oft Musik ist und die Musik Kommentar. Früher zumindest wehrte er sich gegen eine Festlegung auf das rein Musikalische, indem er Bilder auch ohne Ton, oder Texte nach musikalischen Prinzipien komponierte. Sein experimenteller Umgang mit elektronischen Medien, die nicht bloss dienend dokumentieren, sondern selbst Musikinstrument oder Teil des gestalterischen Materials sind, ist heute wie damals zum Staunen. Man glaubte um 1960 noch in einer gewissen Euphorie – wie Walter Benjamin zur Stummfilmzeit – an enorme Potentiale zur kreativen Selbstverwirklichung, die hier bereitlägen, doch man hatte die Rechnung ohne die «normalen» Medienkonsumenten gemacht.

Beim Zürcher Festival haben wir nun allerdings unversehens einen Kagel, der ein «richtiger» Komponist zumeist auch wohlklingender Musik sein will. Das szenische Element ist hier höchstens Beiwerk, das Experimentelle stark zurückgebunden. Dieser Eindruck mag gewiss auch durch äusserliche Beschränkungen, etwa die Nichtbeteiligung der Zürcher Theater, entstanden sein; er ist insofern nicht günstig, als da oft das Wesentliche fehlt, das Kagels Originalität ausmacht. Beim Integrieren extremer Effekte wie Sirene oder Trillerpfeife in relativ traditionelle Musik findet er immer einen Weg, dies nicht platt erscheinen zu lassen; wo solche Brüche aber nicht stattfinden, wird die Zeit bald lang. Reinmusikalische Kagel-Kompositionen sind oft über weite Strecken nach einem recht konventionell gehandhabten Prinzip der variierten Wiederholung gefertigt. In dieser Art gibt es Melodioseres bei Mahler, Groteskeres bei Strawinsky, Lustigeres bei Prokofjew. Für mich vermittelt sich diese Musik eher als klingende Weltanschauung; überhaupt ist da sehr viel, zu viel in Besitz genommene «Welt» drin. Die *Verstümmelten Nachrichten für Bariton und Instrumente*, 1988-91 entstanden und beim ersten Zürcher Konzert von Roland Hermann und dem Collegium Novum unter Kagels Leitung gegeben, sind vertonte Zeitungsberichte, die in der Zeit um Kagels Geburt am 24. 12. 1931 erschienen sind. Skurril zusammengestellte Ereignisse, die Kagel mit sich und seiner Biographie in Zusammenhang bringt: etwa der Brief eines argentinischen Emigranten in Deutschland, eine Zigarettenwerbung im Naziblatt, aus Palästina funkferngesteuerte Weihnachtsglocken in Nordamerika. Kagels Musik, die erzählerische Techniken der beiden letzten Jahrhunderte vom Lied über die Oper bis zur Filmmusik verwendet, mal den Text trotzig überillustriert, mal sich ihm ganz verweigert, scheint hier über sich selbst zu sagen, dass sie so viel und so wenig Logik habe und haben wolle wie die Weltgeschichte.

In den *Stücken der Windrose* für Salonorchester, die er seit 1988 komponiert und von denen im selben Konzert vier

vorgetragen wurden, nimmt Kagel auf eine Exotismustradition Bezug, die sich in den Salonmusikensembles besonders ausgeprägt hat: Im Bestreben, die grosse weite Welt ins Kaffeehaus zu bringen, spielten die Salonorchester – vom Ende des 19. Jahrhunderts bis etwa zum Zweiten Weltkrieg in grosser Zahl – zum wesentlichen Teil Tänze und Charakterstücke mit fremdländischem Kolorit: spanische, russische, italienische, nordische, ägyptische Skizzen, Szenen, Suiten, Impressionen zuhauf. Kagel bezieht sich auf diese Tradition, indem er sie auf Himmelsrichtungen abstrahiert und sich damit grundsätzlich fragt, wie man Geographie zu Musik, Raum zu Zeit machen kann. Jedes der Stücke ist einer Himmelsrichtung gewidmet, eine grössere oder kleinere Strecke auf der Landkarte wird zurückgelegt und am Ende jeweils «in stummer Betrachtung» ein Zielpunkt anvisiert, was auch von den ausführenden Instrumentalisten gefordert wird. *Südosten* geht von Kuba aus durch ganz Afrika, *Südwesten* gar von Mexiko bis Neuseeland, und mit Hilfe exotischer Schlagzeuginstrumente will Kagel Bruchstücke der Musik aller durchschrittenen Regionen vermitteln, wie auf einer Weltreise mit dem Jet, bei der man überall gerade noch Zeit hat, ein Foto zu machen. Davon abgesehen, dass auf mich die Musik umso eintöniger wirkt, je schneller die Reise geht, ist mir bei dem Konzept gar nicht wohl, denn Kagel ist es merkwürdig ernst mit seiner touristischen Annäherung an die Musik der Weltbevölkerung.

Um den mutmasslichen Grund zu finden, kommt man nicht umhin, in die europäische Geschichte hineinzutauken: Die oberflächliche Exotik der Salonmusik war in gewisser Hinsicht absichtlich und hat einen politischen Hintergrund. Alle Staaten und Völker durften in ihr, als der Nationalismus Mode war, etwas Typisches haben, etwas Besonderes sein, aber das sollte besser Maskerade bleiben. So akzeptierte eine bestimmte gesellschaftliche Schicht für sich in Spanien das spanische Kolorit von Bizets *Carmen*, in Ungarn das nationalspezifische Temperament der Brahmschen Ungarischen Tänze, in der Schweiz das Heroisch-Pastorale von Rossinis *Guillaume Tell*, in Ägypten die orientalisierenden Ballette in Verdis *Aida*. Diese gesellschaftliche Schicht bestand aus Leuten, die «dazugehören» wollten, wenn sie nach Paris, Berlin oder London fuhren, und es gerne sahen, wenn das, was sie von der Welt unterscheiden sollte, sie nicht im Provinziellen verwurzelte, sondern nur eine hübsche folkloristische Besonderheit war. Die Kulturpflege im Sowjetreich hat, letztlich erfolglos, versucht, dieses Modell zu kopieren. Der musikalische Kosmopolitismus, den Kagel hier heraufbeschwört, hängt mit dem Selbstgefühl eines Bürgertums zusammen, das Mitteleuropa als sein geistiges Zentrum betrachtete.

Kagels biographische Voraussetzung ist Schönbergs Lebensgefühl im Exil:

Die deutschsprachigen Juden waren im 19. Jahrhundert ein wesentlicher Teil der deutschen Kultur. Etwas typisch Jüdisches an Heine, Mendelssohn oder Meyerbeer gibt es nicht; sie waren Europäer, die hauptsächlich Deutsch sprachen. Das europäische Bürgertum definierte sich gerade dadurch, dass Standesgrenzen, Religion, ethnische Unterschiede und lokale Traditionen keine Trennung mehr bedeuten sollten. Im Wiener Zentralfriedhof gibt es keine Mauern zwischen Religionen und Konfessionen; damit kam ein Ideal zum Ausdruck. Schönberg, der sich in einer Linie mit Bach, Beethoven und Brahms sah, was ja in mancher Hinsicht zutrifft, und der deutschnationalen Ideen zunächst gar nicht abgeneigt war, konnte den Schock nicht überwinden, dass die Nationalsozialisten so weit kommen konnten, den Ton fast im ganzen deutschen Sprachgebiet anzugeben, das «Deutsche» absurd einschränkend zu definieren und gerade ihn auszuschliessen.

Kagel hat sich das alles wieder angeeignet. Das ist die Grundstimmung seines Zürcher Zyklus', wie sie sich mir vermittelt, und vielleicht sein Lebensgefühl überhaupt. Stockhausen kann in Talkshows gleichsam «en famille» als rührender Junge erscheinen, dem Mutti so lange von seiner Begabung vorgeschwärmt hat, bis er alles, vielleicht ganz selbstlos, nur ihr zuliebe, geglaubt hat. Kagel ist dagegen ein Kämpfer vom anderen Kontinent, der sich seine innere Heimat zurückerobern musste. Im Exil halten sich Traditionen hartnäckiger – wenn Kagel in Europa hätte aufwachsen können, wäre er nicht so stockeuropäisch geworden. Er ist aus der argentinischen Emigration zurückgekehrt, in die seine Eltern, die kein Deutsch mehr sprechen wollten, getrieben wurden, und ein gefeierter deutscher Komponist geworden. Das hat er erreicht, und seither zieht er sich träumend in den Schoss des letzten Jahrhunderts zurück. Kagel kann für sich einfordern, Europäer zu sein – das will ihm niemand streitig machen; aber er kann von der Welt nicht fordern, sich den Massstäben eines vergangenen Europäertums zu fügen.

So wie sich Kagel in seinem ersten Zürcher Konzert Geschichte und Geographie im Sinne eines einstigen Weltbürgertums aneignete, so führte er im zweiten eine weitgehend vergangene gesellschaftliche Entzweiung der europäischen Musik in die Musik der ungebildeten Kleinbürger, die Blasmusik, und der gebildeten Grossbürger, das Streichquartett, symbolisch zusammen: Vorbereitet von einem Kommentator spielte das Berliner Petersen-Quartett im kleinen Tonhallsaal berühmte Quartette um den Grundton C wie «Kagel» von Schubert, Haydn und Beethoven, ab und zu unterbrochen von einer Blasmusikformation des Collegium Novum, die im Gang und nachher im Foyer Kagels *Märsche um den Sieg zu verfehlen*, aber auch Beethovens bekannten *Türkischen Marsch* zum besten gab;

einmal spielte auch das Quartett zwischendurch einen Kagel-Marsch, um seinerseits die Blasmusik zu unterbrechen. Verglichen zum Beispiel mit Kagels szenischem *Streichquartett* von 1965 war diese Interaktion doch seltsam zimperlich, ängstlich darauf bedacht, weder das eine noch das andere zu zerstören. Da insgesamt nicht viel Musik von Kagel zu hören war und die Märsche gewiss keine grossartigen Kompositionen sind, ist anzunehmen, dass die kommentierende Funktion der Musik auch hier im Vordergrund steht. Alle vorgetragenen Komponisten haben sowohl Streichquartette wie Märsche geschrieben, und dass Haydns Hymne auf den österreichischen Kaiser, bei der die Kagel-Blasmusik zum erstenmal einsetzte, zum Deutschlandlied und damit vom Streichquartettsatz zum Repertoirestück von Blaskapellen werden konnte, war nur möglich, weil das deutschsprachige Bürgertum eine gewisse gemeinsame Basis hatte, die Kagel heute noch als seine Basis versteht und die er sich in dieser eher behutsamen Gegenüberstellung symbolisch aneignet.

Kagel wehrt sich gegen die Relativierung und Eingrenzung seiner Ideale auf das Bürgertum des 19. Jahrhunderts, doch die «europäische Kultur», der er so verbissen nachhängt, ist kein ewiger Standard für die Welt, sondern wie alle Kulturen geschichts- und gesellschaftsabhängig. Das gilt gerade für die Musik: Die ungeteilte Aufmerksamkeit der Hörer, die in der E-Musik vom späten Beethoven bis heute «gefordert» wird, erklärt sich aus der Tatsache, dass der Adel zumeist nicht aufmerksam hinhörte und die Bürger zeigen wollten, dass sie es besser konnten. Um «Respekt» vor der Musik, wie ihn Kagel verlangt, geht es gar nicht; auch vor dem 18. Jahrhundert ist gute Musik gemacht worden, und wer wollte, hat auch ohne Forderungen genau zugehört. Das kollektive genaue Hinhören war eine gesellschaftliche Errungenschaft und hat seither einen kultischen Wert. Ähnlich verhält es sich mit anderen «europäischen» Kulturen: Der Geniekult hat seine Begründung in dem bürgerlichen Ideal, dass sich gesellschaftliche Vorrangstellungen nicht wie bisher durch ständische Herkunft, sondern durch Begabung und Bemühung ergeben sollten. Der Kult, der in der E-Musik um die Notenschrift gemacht wird, hat seinen Ursprung in der Alphabetisierung der breiten Bevölkerung als Errungenschaft des bürgerlichen Bildungswesens: Das Erlernen der Notenschrift feiert diese Errungenschaft symbolisch auf einer höheren, das heisst zweckfreien und sprachübergreifenden Ebene. So sehr wir uns heute umschauen, gibt es aber keinen Adel mehr, gegen den wir uns mit unserer Begabung und unseren Fähigkeiten zum genauen Hinhören und Notenlesen profilieren könnten. Die meisten gesellschaftlichen Voraussetzungen unserer E-Musik-Tradition gelten nicht einmal mehr in Europa. Wir pflegen sie den-

noch weiter, weil Tradition etwas Schönes und der Mensch ein Gewohnheitstier ist, aber wir können von niemandem verlangen, gleich zu handeln. Nicht einmal vom hiesigen Medienkonsumenten, der in einer ganz anderen Umgebung lebt als der Bürger im 19. Jahrhundert, und schon gar nicht von aussereuropäischen Gesellschaften, die den grössten Teil der Welt ausmachen und ganz andere Geschichten hinter sich haben als wir.

In einem weiteren Konzert im Zürcher Kunsthaus war Kagels rund viertelstündiges, halbszenisches Stück *Match* von 1965 für zwei Cellisten und einen Schlagzeuger zu hören und zu sehen. *Match* ist als eine Art sportlicher Wettkampf auf Instrumenten gestaltet, in dem der Schlagzeuger als Schiedsrichter fungiert. Das Stück wurde eingeraht von Mahler-Liedern, einem Schostakowitsch-Streichquartett und *Folk Songs* von Berio. Die von Armin Brunner angeregte Zusammenstellung wurde mit zeitgenössischen Tageschau-Ausschnitten ergänzt. Die Bilderchronik von einst zeigte deutlich, was uns von jener Zeit trennt: Es war dies eine Epoche der sogenannten «grossen Persönlichkeiten», von Mao, de Gaulle, Johnson, Churchill, Adenauer. Das waren Autoritäten, die man entweder geliebt oder gehasst hat. Heute leiden Staatsoberhäupter dagegen, glaubt man der Berichterstattung, generell unter permanentem Autoritätsverlust, das ist mit Clinton und Jelzin so, mit Major und Kohl und sogar dem schweizerischen Bundesrat. Ähnlich steht das mit den Komponisten. Der Genius des Schöpfers, der genauestens schriftlich festlegt, was er in einer denkwürdigen Nacht geträumt hat (so soll es ja, in vollendeter Erfüllung des Klischees, bei *Match* gewesen sein) und von den Ausführenden das Letzte fordert, um diese Vision zu verwirklichen, scheint uns heute viel entbehrlicher als in den 60er Jahren. Genialische Autoritäten sind nicht mehr so gefragt. Insofern ist das Konzept der *Musikakzente*, das sich so stark auf einzelne Komponisten ausrichtet, überholt – aber das ist wahrscheinlich ein Problem der Generation der Initiatoren, die ihre Jugendträume verwirklicht sehen wollen. Bei *Match* ist man heute sogar geneigt, sich zu fragen, ob ein Komponist da überhaupt nötig ist, ob aus der Verwirklichung eines Improvisationskonzepts mit ähnlichem Grundgedanken, von originellen Musikern gemeinsam ein bisschen vorgeplant, nicht ein wesentlich direkterer und frischerer Eindruck hervorgehen könnte als mit einem so aufwendig notierten und nachgestellten Traum.

Kagels weiterhin thematisierte *Exotica* von 1972 stehen gewissermassen in einer Linie mit den Salonorchesterstücken; insofern war der erste Teil des Zürcher Zyklus' recht geschlossen. In *Exotica* spielen Musiker nur rhythmisch festgelegtes auf freigewählten aussereuropäischen Instrumenten, ohne sie spieltechnisch zu beherrschen, und singen dazu ohne Text Notiertes

in «aussereuropäischer» Manier; die Dynamik ist minutiös vorgeschrieben. Die Instrumentalisten sollen sich dabei von festgefahrenen Gewohnheiten des Musikmachens lösen und wieder zum Singen als natürlichem musikalischen Ausdruck zurückfinden. Kagel versteht dieses Stück nach seinen Worten nicht primär, wie manche seiner Exegeten, als Satire auf den Kolonialismus – dazu nimmt er es viel zu ernst; er hat exotische Musik geschrieben wie der Deutsche Brahms Ungarische Tänze. Ernst Lichtenhahn als Musikethnologe glaubt in einer Interpretation der *Exotica* sogar



Mauricio Kagel

© W. Sträuli

«authentisch» aussereuropäische Klänge zu hören; dies die Situation im Kagel-Seminar an der Zürcher Uni. Meine Kritik, dass diese so charakteristisch europäische pauschale Besitzergreifung von Aussereuropäischem eine Taktlosigkeit sei, lässt Kagel nicht gelten; vom Faschismus, auch vom Linksfaschismus, lasse er sich nichts verbieten, er strebe Kulturvermischung an.

Kulturvermischung ja, aber nicht als Kampf mit ungleichen Spiessen: Das Aussereuropäische ins Korsett der innereuropäischen Rivalitäten der sechziger Jahre um den wahren Fortschritt in der Musik zu zwingen und ihm dann zu erklären, dass es auf diese Weise befreit werde, weil man sich selbst damit befreie, das ist auch in dieser grotesken Form eine Ungeheuerlichkeit, wie sie sich nur der Schwache dem Mächtigen gegenüber erlauben dürfte. Da präsentiert sich Kagel, gewohnt, auf das Recht des Schwächeren zu pochen, nun unversehens selbst, aus der Kolonie zurückgekehrt, als der mächtige Europäer in seiner sprichwörtlichen Hybris.

Auf diese Art genialische Autorität kann man und darf man heute getrost verzichten. In den letzten 25 Jahren hat sich das Bewusstsein auch in Europa zum Glück ein wenig erweitert. Das ist der Ausgangspunkt für Pierre Favre, der, um eine Stellungnahme zu *Exotica* gebeten, auf seine Weise Kritik übt an

Kagel. Favre nähert sich «seinen» aussereuropäischen Instrumenten mit dem Respekt, den Kagel nur vor seiner eigenen Musik fordert. Diese Instrumente stammen ja alle aus kulturellen Zusammenhängen, die wir nicht kennen, so wie die europäischen Instrumente aus – uns besser bekannten – kulturellen Zusammenhängen stammen. Favre ordnet das exotische Instrumentarium nicht von vornherein den unsehligen europäischen «Parametern» unter, sondern lässt ihnen ihre Aura, «spricht» mit ihnen, und es entsteht dabei ein erstaunlicher Reichtum an Klängen. So ist Kulturvermischung akzeptabel: ohne Besitzergreifung, verstanden als neugieriges, gleichsam kindliches Interesse am Ungewohnten. Da hätte Kagel etwas lernen können. Aber die Grösse, zu dem ihm gewidmeten Konzert zu erscheinen, hat er doch nicht besessen.

Mathias Spohr

Mehr als nur Hauskonzerte

Winterthur, Grützenstr. 14: Reihe «Musica riservata»

Die gute Stube, Instrumente, Gemälde an der Wand, Stühle – Platz für an die sechzig Personen. Man kennt sich zum Teil, begrüsst sich; andere sind zum ersten Mal da. Heinrich Keller heisst sie willkommen, gibt ein paar Informationen durch, und dann beginnt das Wichtigste: die Musik – mit ein paar Erläuterungen der Interpreten. Danach hat man Gelegenheit, sich noch bei einem Glas zu unterhalten, mit den Veranstaltern, mit den Musikern. Man gibt sich nicht reserviert bei der «Musica riservata» in Winterthur.

Es gibt also noch Hauskonzerte, wenn sie auch längst nicht mehr jene gewichtige Halböffentlichkeit repräsentieren wie einst im Pariser Salon. Die Idee zur «Musica riservata» entstand nach einer Tournee für den Tonkünstlerverein, erzählt Brigitta Steinbrecher: «Bei der Heimkehr nach einem Konzert mit etwa vierzig Zuhörern dachten wir uns, das könnten wir auch bei uns zu Hause machen. In unserer Stube haben sogar etwas mehr als vierzig Leute Platz.» Und ich schliesse daraus, dass hier auch Unzufriedenheit mit im Spiel war: Wenn das Publikum eh begrenzt ist, sind wir nicht auf die grossen Veranstalter angewiesen; das können wir bis zu einem gewissen Grad selber leisten. Der intime Rahmen gewährleistet vielleicht sogar, dass die Musik auf persönliche Art weitergegeben und aufgenommen wird.

Die Idee war gut. Das Publikum sprach darauf an: Anfangs kamen vor allem Nachbarn und Bekannte, die wiederum Leute aus ihrem Bekanntenkreis mitbrachten und den Geheimtip weitergaben. Je nach Anmeldung – man kann alle Anlässe einer Saison im voraus «buchen» – werden einzelne Konzerte sogar doppelt geführt.

Die Idee scheint nach zehn Saisons sich keineswegs überlebt oder die Stimmung sich gleichsam «verbraucht» zu haben. Als ich kürzlich ein Konzert der «Musica riservata» besuchte, merkte ich gleich, wie aufmerksam das Publikum der Musik folgte, obwohl es sich um kein «leichtes» Programm handelte. Die Oboistin Louise Pellerin, der Fagottist Sergio Azzolini und der Bratschist Christoph Schiller spielten zwar auch zwei von Bachs Triosonaten. Dazwischen erklangen aber Solostücke von Igor Strawinsky («Elegie»), Bernd Alois Zimmermann (Violasonate «... an den Gesang eines Engels») sowie von Isang Yun («Piri» für Oboe und «Monolog» für Fagott). Äusserst hilfreich war dabei, dass die drei Musiker die Musik kommentierten und teilweise auch von Begegnungen mit Komponisten berichten konnten. Ein intensiver Abend.

Der Erfolg hat dem Ehepaar Keller-Steinbrecher recht gegeben: Sie führen heuer ihre 11. Saison durch; viele der Konzerte sind jetzt schon ausgebucht, einige werden – wie früher schon – doppelt durchgeführt. Zeitgenössische Musik spielt dabei eine zentrale Rolle. Kaum ein Werk erklingt zweimal. Heinrich und Brigitta Keller-Steinbrecher, selber immer auf der Suche nach einem neuen Repertoire für ihre Instrumente Flöte bzw. Cembalo/Klavier, möchten nichts repetieren. Sie achten aber auch darauf, dass die Programme in sich Zusammenhang und Profil haben.

Im Januar präsentierte Urs Peter Schneider sein Programm «Depression»; ein anderer Abend (18. März) ist dem Komponisten Balz Trümpy gewidmet, wobei als Uraufführung die «Modalen Studien» für Violine solo erklingen. Grenzüberschreitungen sind in der «Musica riservata» nicht selten: Im ersten Konzert dieser Saison las Christian Uetz zwischen Werken für Flöte und Cembalo eigene Gedichte; das letzte Konzert am 8. April mit dem Titel «Nachtgedanken» konfrontiert Bachs Goldberg-Variationen mit Texten von Jürg Federspiel.

Jetzt haben Brigitta und Heinrich Keller-Steinbrecher für ihre vielfältige Tätigkeit als Musiker, Lehrer und Veranstalter eine weitere öffentliche Anerkennung erhalten, den Kunstpreis 1994 der Carl Heinrich Ernst-Kunststiftung. Roger Girod sagte in seiner Laudatio über die «Musica riservata»: «Die Aufhebung der Trennung von Lebensort und Schaffensort und die Verbindung von Programmen zu Ideen, welche Denkprozesse auszulösen geeignet sind, stehen im Zentrum dieser Konzertsreihe der besonderen Art. Der Aufhebung der Vermarktung des Konzertbetriebs als Konsumgut entspricht konsequent auch die den Besuchern auferlegte Selbstverantwortung, die für die Konzerte den Preis bezahlen, den sie dem Gehörten selber zu messen. Der diesjährige Kunstpreis ist nicht zuletzt als Dank an Heinrich Keller und Brigitta Steinbrecher zu verstehen, die mit nicht nachlassender Energie ihre Musikbegeisterung immer wieder einer interessierten Zuhörer-

schaft mit musikalischen Aktionen, die sich vom gängigen Niveau abheben, weiterschicken.» In einem gewissen Sinn schenken sie nun auch die Preissumme gleich weiter, indem sie einen Kompositionswettbewerb für die Besetzung Flöte und Cembalo/Klavier ausschreiben.

Thomas Meyer

Kunst und Gewalt

Hellerau: «Fest III» der Europäischen Werkstatt für Kunst und Kultur

Der «genius loci» weht spürbar und berührt zwiespältig. Die Strassenbahn holpert durch Dresden, erreicht nach Waldgebieten und unkrautgelben Brachfeldern die «Gartenstadt Hellerau» – einstöckige, in langen Reihen zusammengeschmiegte Häuschen, Parkanlagen, Kleingärten. Ein wenig versteckt hinter eiserner Toreinfahrt liegt die Festspielanlage, ein streng funktionaler Bau mit hoch aufragendem Portikus, ebenso schlicht wie monumental, umgeben von flach sich hinstreckenden Seitengebäuden. Grau und reichlich abgeblättert ist das Ganze. Der rote Sowjetstern fiel bei Dacharbeiten einfach herunter. Auf dem weiten, leeren Vorplatz zieht Roman Signer auf einem mit einer tröpfelnden Farbtonne beladenen «italienischen Lastendreirad» grellblaue Raster. «Tret-Rad» heisst die «Farbperformance». «Kunst und Gewalt» ist das Motto des diesjährigen «Fest III» des Fördervereins für die «Europäische Werkstatt für Kunst und Kultur» Hellerau e.V.

Gewalt wurde dem Ort mehrfach ange-tan, und mit Gewalt konfrontiert er, als Schauplatz genreübergreifender künstlerischer Aktionen, auch seine Besucher. Hier findet kein «Festival» des folgenlosen Konsums mundgerecht zugeschnittener «Klassik-light»-Häppchen statt, wie sie nach erfolgreicher Etablierung im hohen Norden nun auch die «neuen Bundesländer» gnadenlos überziehen. Vielmehr will die «Werkstatt», seit 1990 ein zunehmend internationaler Verband von Persönlichkeiten des kulturellen Lebens und von Anfang an programmatisch wie finanziell mit der Stiftung «Pro Helvetia» und deutschen Institutionen zusammenarbeitend, die Idee der jährlichen Schulfeste der «Bildungsanstalt für Musik und Rhythmus» in Hellerau wiederbeleben. Deren Gründer, der Musikpädagoge Emile Jaques-Dalcroze und der Bühnenbildner Adolphe Appia, beide aus der Schweiz, streben in der Verbindung von gemeinschaftlicher Feier und künstlerischer Darbietung die Aufhebung der Grenzen zwischen Publikum und Zuschauer, gewissermassen zwischen Kunst und Leben, an. Die Bildungsanstalt selbst war Teil des sozialreformerischen Projekts der Gartenstadt Hellerau, das in neuer, funktionaler Architektur die Zusammenfassung aller Lebensbereiche – Arbeit, Wohnen und

Kultur – ermöglichen sollte. Dazu gehörte auch eine ganzheitliche Entwicklung der menschlichen Persönlichkeit durch die Erfahrung elementarer musikalischer Vorgänge und rhythmischer Bewegung. Neue Formen von Tanz und Theater waren die Folge. Hier wurden Mary Wigman und die Palucca ausgebildet. Die Einstudierung von Glucks «Orpheus und Eurydike» im Sommer 1913 zog über 5000 Besucher an; Upton Sinclair und Paul Claudel berichteten begeistert davon. Die Ereignisse bewegten sich in der sparsam-strengen Ausstattung eines mobilen Treppensystems, in einem 50 Meter langen, 16 Meter breiten und 12 Meter hohen Einheitsraum ohne die traditionelle Aufteilung in Zuschauerraum und Bühne, erleuchtet von Tausenden hinter Stoffbahnen installierten Glühbirnen. Die Massenregie Max Reinhardts, das biomechanische Revolutionstheater Meyerholds ist ohne die Hellerauer Inszenierungen nicht denkbar.

Der erste Weltkrieg beendete wie so vieles auch den Aufbruch in Hellerau, das Treffpunkt des geistigen Europa gewesen war – von Busoni bis zu Zweig, Corbusier bis Werfel, Kafka, Kokoschka und Strawinsky. Als «Lichtmythos» hatte Heinrich Tessenow 1911 das Haus erbaut, gedacht als eine klare, reine, saubere Stätte ritueller Kollektiv-erlebnisse, an welcher der «Rhythmus soziale Institution werden sollte». Mit Leichtigkeit traten die Nazis das Erbe solch ebenso verstiegener wie naiver Konzeptionen an. Das Hauptwerk des Lehrers von Albert Speer wurde ihnen zum «Prototypen nationalsozialistischer Baugesinnung, in dem der griechische Tempel endgültig eingedeutscht» sei. Der Umbau zur Kaserne fand 1937 statt. Die Emanzipation des menschlichen Körpers vollzog sich nun in militärischer Leibesertüchtigung. Die rote Armee nutzte die Anlage nach Kriegsende als Lazarett und liess sie bis zu ihrem Auszug 1992 vor sich hin verfallen.

«Fest III» integriert die Spuren dieser Geschichte, statt sie mit Sanierungsmassnahmen zu übertünchen. Bei allen Veranstaltungen spricht der Raum mit, steuert er die Wahrnehmung. Immer wieder gerät der «Kunstkonsument» in Situationen, die seine Stellungnahme, wenn nicht gar sein Eingreifen herausfordern. «Betreten verboten, Einsturzgefahr!» steht auf der Tür des rechten Seitenflügels, in dem sieben bildende Künstler «Einschritte» inszenieren. In den Raum gestellte Werkzeugmaschinen fordern zur Reparatur des aufgequollenen Parkettbodens auf. Ein Teekessel bläst vom Monitor aus Wasserdampf auf verlassene Kochstellen, der sich auf dem Fussboden als Mehlstaub niederschlägt. Wenn technische Installationen, etwa über Kreuz verkabelte Monitore, in einen Raum mit zerfetzten Tapeten und verrosteten Fensterkreuzen gestellt eine eigenartige Symbolik ausstrahlen, angereichert mit letzten, manchmal rührend-kitschigen Gestaltungsversuchen der abgezogenen Soldaten, dann sind Realität und Fik-

tion plötzlich kaum unterscheidbar. Die morbide «Parsifal»-Performance von «Grupo Chaclacayo» gewinnt im verrotteten Speisesaal gespenstische, wenn auch ein wenig platt-verrätzelte Dimensionen. «Les Préludes» von Franz Liszt gemahnt, unter dem rohen Dachgestühl der ehemaligen SS-Turnhalle erklingend, wieder an den Missbrauch dieser Musik für die Siegesmeldungen der Nazis, was im gepflegten Konzertsaal so gerne verdrängt wird.

«Jede Kunst ist Gewalt», dozierte Bazon Brock nach der Vorführung von Leni Riefenstahls Film «Triumph des Willens», für den der Legende nach der Nürnberger Parteitag eigens inszeniert wurde. Der totalitäre Anspruch avantgardistischer Utopien habe folgerichtig in das Kollektivdrama des Zweiten Weltkriegs getrieben. Der grösste Künstler aller Zeiten: Adolf Hitler. Kunst sei nur da nicht Gefahr, wo sie sich wie in aussereuropäischen Kulturen jenseits identitätsstiftender Wirkungen auf nur Dekoratives beschränke. Die These ist nicht neu und zerstörte ausserdem autoritär ein Gespräch zwischen George Tabori und Hans Jürgen Syberberg, aber sie schärfte auch Augen und Ohren für die Vorgänge in Hellerau, das als Ort und in seiner Geschichte ihre Verkörperung zu sein scheint. Und musste sich hinterfragen lassen.

«Ein Monat in Dachau», das von Carsten Ludwig inszenierte Theaterprojekt des Fördervereins nach einem Text von Wladimir Sorokin, reisst alle Tabus des «guten Geschmacks» ein, konfrontiert den Zuschauer mit seinen Gefühlen von Ekel, Angst und heimlicher Lust, die sich hinter Gleichgültigkeit und «Betroffenheit» verstecken. Was sonst geht in uns vor, wenn wir Greuelbilder im Fernsehen betrachten oder Zeugen einer Skins-Attacke in der S-Bahn werden? Hier dürfen wir, am Hellerauer Marktplatz empfangen und mit Fackeln durch den Wald zur Passierscheinkontrolle am eisernen Tor geleitet, einen «Erlebnisurlaub» im ehemaligen Konzentrationslager verbringen. Nichts wird ausgelassen, nicht die Folter vor der Unterschrift im Verhör, nicht das Grosse Fressen mit französischem Schinken, jüdischer Zunge und polnischer Pastete – prost Deutschland! – am Vorabend der «Wiedervereinigung». Die mit dem Grauen spielende Gaudi wirkt überzogen und ist doch nicht so weit hergeholt angesichts der Bedenkenlosigkeit, mit der Hellerau kürzlich noch als «Manager-Sporthotel» lukrativ gemacht werden sollte – «die haben hier doch damals auch Fitness betrieben», berichtete der Vereinsvorsitzende Detlev Schneider von Verhandlungen mit Behörden über ein neues Nutzungskonzept.

Gegenüber dem rabenschwarzen «Dachau»-Stück, als Text über Gewalt mit einem Trommelfeuer zynisch-resignierter Szenen selbst Gewalt ausübend, wirkte «Der Kaiser von Atlantis» von Viktor Ullmann als uneingeschränktes, darin auf andere Weise zwiespältiges Plädoyer für «das Posi-

tive». Das Arbos-Theater Klagenfurt spielte die in Theresienstadt entstandene Oper des in Auschwitz ermordeten Komponisten im «authentischen Milieu». Das scheint vermessen zu sein und nimmt, auf kargen Brettern zwischen den das Publikum einschliessenden Drahtgittern in der ehemaligen Militärlastwagen-Garage, doch überzeugende Gestalt an. Die Sänger und Musiker tragen Bademäntel – wie aus dem Bett heraus verhaftet –, kostümieren sich mit Fetzen vom Kleiderwagen und ziehen zum Schluss ganz sachlich ihre Duschhauben über. Dagegen setzt die Musik eine Affirmation von Leben und Liebe, wie sie bedrückender und erhebender nicht sein kann.

Quälend und zum Einspruch reizend die Langeweile mancher Performance, vereinnahmend – durch die Wirkung gleichförmiger Dynamik und Pulsierung der Musik auf den menschlichen Körper – manche Aktionen des Trios um den Pianisten Jacques Demierre, angreifend die reale körperliche Gewalt in Tritten und Schlägen der slowenischen Gruppe «Betontanc»: das Thema liess sich in Hellerau von vielen Seiten sinnlich erfahren. Damit die künstlerische Arbeit so kompromisslos bleiben und sich entwickeln kann, sind weitere «Einschritte» nötig, diesmal in der Politik: Eine «vorläufige Besitzeinweisung» der sächsischen Landesregierung verschafft dem Verein vorerst mehr Hausherrnpflichten als -rechte. Und nach Abschluss der Grundsanierung, für die immerhin noch 600 000 DM aufzutreiben wären, könnte sich das Land mit der Unterbringung eigener Institutionen selbstverständlicher kultureller Pflichten entledigen und mit dem Verkauf jetzt dafür genutzter Gebäude gleichzeitig finanziellen Reibach machen wollen. Doch die verschüttete künstlerische Geschichte Helleraus muss, in einer Begegnungsstätte für freie Produktionen, weiterhin offengelegt und neu belebt werden, in einer Weise, die sich der fatalen «Realisierung» von Kunst als Gewalt, im Krieg, entgegenstellt.

Isabel Herzfeld

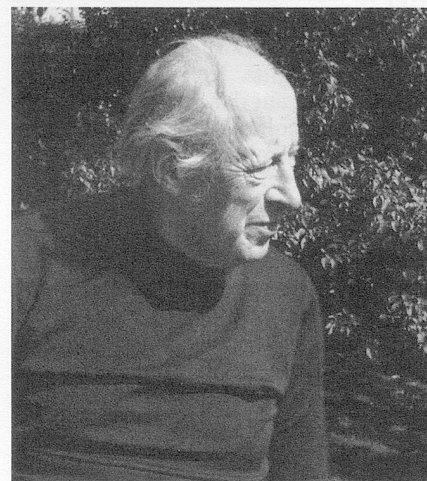
Ein vielseitiger Pionier-Musiker

Zum Ableben des Komponisten Robert Blum

Mit Robert Blum ist am 10. Dezember 1994 in seinem 95. Lebensjahr der letzte Mitbegründer der «Pro Musica», der Ortsgruppe Zürich der Internationalen Gesellschaft für Neue Musik, der letzte wegweisende Schweizer Musiker seiner Generation überhaupt, verstorben. Er gehörte ihr nicht nur an, er prägte sie mit. Allerdings konnte «Mitprägen» nach dem Ersten Weltkrieg in der Schweiz nicht dasselbe bedeuten wie nach dem Zweiten. Man reiste zwar physisch oder geistig nach Berlin und Paris, gelegentlich auch in slawische,

spanische und orientalische Kulturkreise, aber man knüpfte gleichzeitig an Heimisches, gegebenenfalls an Heimatliches, an. Als Künstler Schweizer zu sein, wurde nicht als Malaise empfunden oder dargestellt.

Am 27. November 1900 in Zürich geboren, hatte Blum hier um 1916 die Bekanntschaft von Ferruccio Busoni gemacht und die empfangenen Eindrücke nie mehr ganz vergessen. Im Jahr 1924 studierte er bei Busoni in Berlin, nachdem er in Zürich bereits den Unterricht von Philipp Jarnach und Volkmar Andreae genossen hatte. In der Berliner Akademie der Künste wurden seine «Drei kleinen Stücke für Orchester», unter Busonis Obhut entstanden, uraufgeführt. Sie gehörten der damals «progressiven» Musik an, wie auch die 1925 in Bern am Schweizerischen Tonkünstlerfest vorgestellte Ballettsuite «Amarapura», die Themen aus einer orientalisierenden, nie aufgeführten Oper verwendet. Die Berliner Stücke waren später in Zürich zu hören; sie gehen über Busoni-Imitationen hinaus.



Bereits die Zwanzigerjahre liessen jene breite Fächerung von Blums Interessen erkennen, die für sein Schaffen kennzeichnend wurde. Neben die damals fortschrittlichen Werke traten Psalmskompositionen, geistliche Kantaten und relativ spät (1961) das geistliche Oratorium «Erzengel Michael», dessen Komposition von «Pro Helvetia» ermöglicht wurde. In seinen letzten Jahren entstand ein Oratorium «Der Untergang Babylons», textlich auf dem Buch der Apokalypse fussend. Besondere Anziehungskraft übten Chorbesetzungen, besonders Männer- und Frauenchöre, aber auch gemischte Chöre, auf Blum aus. Ihre Texte gründen sich auf die Bibel, Sophokles und Aischylos, Angelus Silesius und Andreas Gryphius, aber auch Georg Thüerer, Hans Reinhart und Christian Morgenstern. Doch gehörte Blum, der lebenslang eine private Bibliothek äufnete und viel las, nicht zu jenen, die Literatur unbesehen «verbrauchen». Er war weder vom Typus noch von seiner Praxis her ein «literarischer» Komponist, wohl aber einer, der ohne Bücher und ohne Freundschaften mit Schriftstellern und Verlegern nicht hätte leben mögen.

Neben Psalmchören und Eichendorff-Vertonungen (die fünf Lieder für Männerchor von 1944 zählen zu den besten) sind seine «leichten Stücke» zu erwähnen, etwa die Ouvertüre zur Wiedereröffnung des 1935 renovierten Corso-Theaters und das verschmitzte «Grosse Oratorium für Zufriedene», eine kabarettistische Kantate für zweistimmigen Chor und Klavier mit Text von Walter Lesch. Die schneidende Satire, wie sie das Kabarett seiner Zeit verlangte, beherrschte Blum zwar nicht, aber ein satter Zufriedener war er weder materiell noch künstlerisch. Als ihm 1960 der Musikpreis der Stadt Zürich übergeben wurde, erwähnte der damalige Zürcher Stadtpräsident, dass bei Blum zu Hause oft «Schmalhans Küchenmeister» war. Er lebte mit seiner wachsenden Familie meist in Mietwohnungen, allerdings auch im Neubühl in Zürich-Wollishofen, das in der klaren Handschrift der Flachdach-Architektur seinem wachen, aufs Neue gerichteten Sinn entsprach. Als er 1943 Lehrer an der Zürcher Musikakademie wurde, stellten sich günstigere wirtschaftliche Verhältnisse ein. Bis dahin hatte er für sein Auskommen vor allem Orchestervereine und Chöre geleitet (in Baden neben dem Orchesterverein auch den Gemischten Chor), mit ihnen allerdings, besonders in der Pflege alter Musik, Pionierarbeit verrichtet. Im Jahr 1942 erhielt Blum den C.F. Meyer-Preis; 1968 folgte der Komponistenpreis des Schweizerischen Tonkünstlervereins. Materiell kaum gesichert, unternahm Robert Blum 1935 eine Neugründung, die bis 1949, dem Jahr der allzufrühen Auflösung, für Zürich und die Schweiz von überragender Bedeutung war: Er bildete aus zwölf ausgebildeten Sängerinnen und Sängern den «Madrigalchor». Er hatte erkannt, dass die traditionellen Chöre nicht geeignet waren, jenen Ansprüchen zu genügen, welche die jetzt in Neuausgaben bereitliegende Musik des Spätmittelalters und der Renaissance stellten. Der neue Chor, der sich bald «Madrigalensemble» nannte, öffnete ein Repertoire, das damals auch in Tonaufnahmen kaum vorlag. Die Mitglieder dieses Ensembles, das im Ausland seine Vorbilder hatte, meisterten die dem romantischen Erbe entgegengesetzten klaren Linien, konstruktiven Intervalle und Dissonanzverhältnisse; zwar wagten sie sich noch nicht an improvisierte Verzierungen und folgten einem heute überholten a-cappella-Bild, aber ihr Einsatz schloss einer ganzen Generation die Ohren auf für Guillaume Dufay, Josquin des Prés, ihre Zeitgenossen und Nachfahren bis Claudio Monteverdi. Interpretation und Komposition wirkten eng ineinander. Nach dem Barock, dessen Einfluss in den zwanziger Jahren sich vor allem in der Instrumentalmusik auswirkte, hatte die Renaissance begonnen, das vokale Vorstellungsvermögen der Komponisten zu beflügeln. Neben Blum fanden Paul Müller, Adolf Brunner, Willy Burkhard, Albert Moeschinger und andere Anregung bei

den Messen, Motetten und Madrigalen der ersten Klassik Europas. Hugo von Hofmannsthal's «Kleines Welttheater», das im Schauspielhaus mit ein paar Chören von Robert Blum aufgeführt wurde, entsprach diesem Zeitgeist in besonderem Mass. Frank Martins Oratorium «Le vin herbé», dessen Endfassung 1942 in Zürich durch Blum und seinen Chor uraufgeführt wurde, war ein Höhepunkt nicht nur von Robert Blums Wirken, sondern der politisch bedrängten vierziger Jahre überhaupt.

Die Wechselwirkungen jener Zeit, Vorläufer der neueren «Rekompositionen», schlugen sich auch in Blums eigener Bearbeitung des vierstimmigen Organums «Sederunt principes» nieder, das für den Chor zwar die überlieferten Stimmen, für die Instrumente aber ein dazukomponiertes Klanggewand einsetzte. Der Künstler führte im gleichen Konzert seinen «Lobgesang aus der Offenbarung Johannis» für zwölf Solostimmen und kleines Orchester sowie Vokalwerke von Monteverdi auf; solche Anverwandlungen historischer Musik sollten heute wieder geprüft werden – in einem Zeitpunkt also, da sich die wissenschaftliche Neuausgabe alter Kunst von den schöpferisch tätigen Musikern ganz gelöst hat.

Vokales integriert Blum auch in seine ersten beiden Sinfonien (1924 bzw. 1926). Erst die dritte (1927) vertraut auf die eigene instrumentale Aussagekraft, um die Ansprüche der Gattung zu erfüllen. In diesem Wechsel spielt die Objektivierung des Ansatzes mit; sie zeigt sich auch im Übergang zur Orchesterpartita, deren objektivere, neubarokke Haltung bereits im Titel zum Ausdruck kommt. Alexander Schaichet und sein Zürcher Kammerorchester machten sich etliche Male um die Partiten, die von weiteren Sinfonien abgelöst wurden, verdient.

Nicht schillernd, aber beschlagen und versiert war Blum auch im Gespräch. Wenn er wusste, dass man über seine Musik zu schreiben hatte, hielt er sich zurück. In Diskussionen traf er einen allgemein verständlichen Ton; er plädierte für Offenheit und hatte wenig Verständnis für Elfenbeintürme. Er beobachtete die Entwicklung von freier Atonalität und Reihenkomposition; sein «Divertimento über eine Zwölftonreihe» für zehn Instrumente datiert von 1966. Auch die Fünfte Sinfonie (1965) und andere späte Instrumentalwerke tragen Spuren. Aber er zog für seine eigenen Arbeiten flexible erweiterte Tonalitäten vor.

Robert Blum war von 1936 an auch ein versierter Film-Komponist. Er arbeitete noch mit dem Produzenten Lazar Wechsler, mit den Regisseuren Richard Schweizer und Leopold Lindtberg zusammen. «Wachtmeister Studer», «Landemann Stauffacher», «Der Schuss von der Kanzel» und vor allem «Die letzte Chance» (der aktuellste Kriegsfilm der Schweiz) machten die patriotischen und zeitgeschichtlichen Titel der vierziger Jahre aus. Ihnen gesellten sich

in den fünfziger und sechziger Jahren die Gotthelf-Filme zu. Rund zwanzig weitere Spielfilme und etwa siebzig Dokumentar- und Werbefilme belegen Blums musikalischen Bilderreichtum und Métier. Leider gibt es keine Biographie; als Neujahrsblatt 1967 der Allgemeinen Musikgesellschaft Zürich (Kommissionsverlag Hug, Zürich) verfasste Gerold Fierz die Schrift «Robert Blum. Leben und Werk».

Andres Briner

Livres **Bücher**

Eine notwendige **N**eufassung

Ludwig Finscher (Hg.): «Die Musik in Geschichte und Gegenwart. Allgemeine Enzyklopädie der Musik, begründet von Friedrich Blume», zweite neubearbeitete Ausgabe, Sachteil I (A-Bog) Bärenreiter, Kassel (etc.) und Metzler, Stuttgart und Weimar 1994, 1644 Spalten

Es gibt wenig Gemeinsamkeiten zwischen der alten und der neuen Enzyklopädie «Musik in Geschichte und Gegenwart» (MGG). Sach- und Personenteil sind nun getrennt und fast sämtliche Artikel der noch in den letzten Jahren des Zweiten Weltkrieges konzipierten und von 1949 bis 1979 erschienenen MGG sind neu verfasst worden. Dabei wurden von den Autoren in den meisten Fällen nicht bloss gewisse Details modifiziert und die Literaturverzeichnisse auf den neuesten Stand gebracht; vielmehr erfuhren die Artikel eine dermassen weitgehende Neubewertung und Neukonzeption, dass sie mit den Artikeln in der alten MGG nicht einmal mehr in Ansätzen vergleichbar sind.

Auf den durchaus auffälligen Umstand, dass bereits fünfzehn Jahre nach Erscheinen des letzten Supplementbandes eine völlige Neusichtung des gesamten Materials nicht nur möglich, sondern auch nötig ist, weist der Herausgeber der neuen MGG, Ludwig Finscher, im Vorwort nachdrücklich hin. Zwar schon Finscher den früheren Herausgeber Friedrich Blume, wo und so gut es immer geht; wenn man aber zwischen den Zeilen der diplomatischen Formulierungen liest, kommt doch deutliche Kritik zum Vorschein, etwa wenn Finscher schreibt, dass bei den ersten Bänden der alten MGG «manches eine deutliche stilistische Patina angesetzt hat – was man auch als durchaus beruhigendes Indiz der Unvollkommenheit und Vergänglichkeit wissenschaftlicher Arbeit lesen kann» (S. VII). Mit dieser Formulierung umschifft Finscher ebenso diskret wie elegant ein wichtiges Problem der alten MGG, nämlich die unterbliebene und zum Teil auch unterdrückte Entnazifizierung des