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

Herausgeber: Schweizerischer Tonkünstlerverein

Band: - (1995)

Heft: 45

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

Comptes rendus
Berichte

Resonanz für ein ehrgeiziges Unternehmen

Zug: Erste Saison des «Musikforum Zug»

Am 2. Juni dieses Jahres – zum Beispiel – liefen in den drei Zuger Kinos insgesamt sechs verschiedene Filme, von denen drei allerdings nur bei schlechtem Wetter gezeigt wurden. Zu diesem Zeitpunkt waren es rund 15 Monate her, seit die stimmündigen Zugerinnen und Zuger mit der Stelle eines literarischen «Stadtbeobachters» aufgeräumt hatten. Trotz solch deprimierenden Umfeldes und trotz der kulturellen Ausrichtung der sogenannten «Kolin-Stadt» einer- und hauptsächlicherseits nach Zürich (mit S-Bahn-Anschluss), andrerseits nach Luzern (Schnellzüge), fand eine Organisation mit Namen «Musikforum Zug» gerade in diesem Zeitraum den Mut, vor Ort eine erste Saison mit Konzerten, die ausschliesslich zeitgenössischer Musik gewidmet waren, zu planen und durchzuführen. Hinter dem «Musikforum Zug» (MFZ) stehen als Initiatoren, Hauptverantwortliche und -risikoträger die Flötistin Magda Schwerzmann und der Klarinettist Matthias Müller, beide aus der Basler Schule kommend, in Zürich wohnend und im Raum Zug unterrichtend. Die kulturelle Öde definierten sie als Lükke, beschlossen, ihre Ideen betreffend ein Forum für zeitgenössische Musik in Verbindung mit anderen Kunstsparten nicht in einer der diesbezüglich gesättigten Städte, sondern in Briefkastanien zu realisieren und – scheinen einen Erfolg zu haben, der Zukunftspläne rechtfertigt. Nicht, dass man in Zug von Anbeginn weg mit offenen Armen empfangen worden wäre. Die «Theater- und Musikgesellschaft Zug» (TMGZ) etwa, die einzige professionelle Veranstalterin, die im wesentlichen das grosszügig konzipierte Casino von eingekauften Künstlern bespielen lässt, verweigerte Kooperation und Gespräch mit der Begründung, dass sie ja ohnehin alles abdecke, was für Zuger zumutbar oder von Interesse sein könnte. Die weltbekannte örtliche Wirtschaft mochte gar nichts von ihrem Gewaschenen locker machen, und auch der Kanton verhielt sich zunächst abwartend, erschrocken ob der Vorstellung, dass da jemand nicht bloss ein einzelnes Konzert der unverständlichen Art, sondern gleich deren drei veranstalten wollte. Anlaufen konnte das Projekt, als einerseits das Kleintheater «Burgbachkeller» sich bereit erklärte, seine Räumlichkeiten und Werbekanäle für die Konzerte des MFZ zur Verfügung zu stellen, andrerseits die Künstlerin Françoise Nussbaumer und der Schriftsteller Max Humyler für die Mitarbeit an dem sorgfältig gestalteten «Jahresbulletin» gewonnen werden konnten, das die ganze Konzertsaison als Programm und weiterführende Dokumentation begleitet. Nun sprachen Stadt und Kanton je Fr. 2'000.–, die Migros und die Pro Helvetia projektgebundene Beiträge, nun stellten die «Zuger Nachrichten» Platz für Gratisinserate zur Verfügung, wobei die Gelder der öffentlichen Hand wohlverstanden für jedes einzelne Konzert neu anzubegehren waren.

Die erste Saison brachte drei ordentliche und ein «Extra»-Konzert, jedes programmatisch schlüssig konzipiert: Ein Komponistenporträt Jürg Wyttenbach mit einigen ausserhalb Zugs bestens bekannten Werken, ein Crumb-Carter-Programm («Das andere Amerika»), Musiktheatralisches von Stockhausen und Matthias Müller, sowie Violin-Solosonaten von Bach bis Yun. Allen Konzerten war eine «Einführung» vorangestellt. Aus der Überlegung heraus, dass in Zug die zeitgenössische Musik auf sich allein gestellt kaum überlebensfähig sein würde, wurde jeweils mit Organisatoren anderer Sparten zusammengearbeitet: mit dem erwähnten «Burgbachkeller», aber auch mit dem Kunsthaus Zug. Da Konzerte in Museumsräumlichkeiten und Gemäldereproduktionen in Programmheften doch wohl eher zufällige Berührungspunkte ergeben, blieb es für diese erste Saison weitgehend bei der immerhin dezidiert geäusserten Absicht, die zeitgenössische Musik mit anderen Kunstsparten in Verbindung zu bringen, mit Ausnahme des Konzertes, wo unter dem Titel «Musik und Bewegung» eine Tänzerin zu Musik sich bewegte.

Dieses Konzert galt Werken von Stockhausen («Zungenspitzentanz» aus dem «Samstag», «Kleiner Harlekin») und einer Uraufführung von Matthias Müller («Syrinx und Faun»). Schon für die Einführung, die leider etwas steif, datengläubig und insgesamt wenig auf das zu Hörende hinführend ausfiel, hatte sich zahlreiches und altersmässig stark durchmischtes Publikum eingefunden. Für das Konzert war dann der Theaterraum nahezu voll. Man staunt ja zunächst jedesmal, wenn man erfährt, dass andere als Stockhausens Haus-Interpreten sich an dessen hochkomplexe und das Äusserste an Virtuosität fordernde Solostücke wagen. Die Flötistin Magda Schwerzmann und der Klarinettist Matthias Müller haben beide in Kürten bei Köln geweilt und sich von Kathinka Pasveer, Suzanne Stephens und Stockhausen selbst in der Interpretation gerade dieser Stücke des Meisters unterweisen lassen. Man wird so Zeuge einer Aufführungstradition, in welcher die Lehren des Meisters von den Jüngern an die Epheben weitergegeben werden, was am Konzert auch spür-, hör und sichtbar blieb, dem Staunen und der Bewunderung ob der Leistungen aber keinen Abbruch tat. Der flötende und singende Taumel wie das rituell Formalisierte, deren Wechselspiel und Durchdringung den Reiz des «Zungenspitzentanzes» ausmachen, waren bei Magda Schwerzmann da, die Beschwörung gelang. Der «Harlekin» Matthias Müllers hatte spielerischen Witz, Leichtigkeit im harmonischen Ineinandergreifen von Klarinettenspiel, Bewegung und Klangerzeugung am und mit dem Körper. Man spürte die Facetten einer Harlekinspersönlichkeit, einer in diesem Falle sympathischen, sportiven, wenn auch nicht restlos eleganten Figur. Dieser zukunftsweisende «bewegliche Typ des Musikers» (Stockhausen) überzeugte mich jedenfalls ungleich mehr als die bändertanzende Barbara Schönewolf, die als Zugabe zum Zungenspitzentanz genau das tat, was man sich zum vornherein vorstellt, dass es eine Tänzerin tue, die sich nach eigenem Bekunden «mit der Person Luzifers auseinandergesetzt» hat.

Matthias Müllers eigenes Musiktheaterstück «Syrinx und Faun» für Böhmflöte und Bassklarinette brachte die zwei Musiker und die Tänzerin gemeinsam auf die Bühne, um mit Musik, Pantomime und etwas Weinlaub als Requisite die Geschichte von der belästigten und schliesslich zu Schilf verwandelten Nymphe noch einmal zu erzählen. Das Stück segelte mit seiner voraussagbaren und ordentlich unerotischen Annäherungs- und Abstossungsdynamik gefährlich nahe an den klassizistischen Klippen, die der Titel wie einzelne musikalische Zitate noch zusätzlich beschworen. Man wurde die Gedanken an Debussy, an Wyttenbach, an Stockhausen keinen Moment los. Wie Stockhausen ist Müller interessiert am darstellenden Instrumentalisten. Bei Müller wie bei Stockhausen sollen Musik und Geste eins werden. Stockhausen wie Müller spalten Charaktere in mehrere Figuren auf (Syrinx ist bei Müller dargestellt durch Flötistin und Tänzerin). Im Unterschied zu Stockhausen aber, der die Fähigkeiten seiner Interpreten kennt und darauf aufbauend autonom konzipiert und gnadenlos fordert, entstand Müllers Stück teilweise aus Improvisationen aller Beteiligten. Die Idee, die Uraufführung dieses für sich genommen nicht alltäglichen Werkes gleich im Anschluss an «Zungenspitzentanz» und «Kleinen Harlekin» zu programmieren, halte ich für unglücklich bis kontraproduktiv: Zu offenkundig werden Nähe und Abstand.

Magda Schwerzmann und Matthias Müller traten mit diesem Programm übrigens zum dritten Mal vor ihr Zuger Publikum; sie organisieren nicht nur, sie spielen regelmässig auch selbst, zusammen mit einer Handvoll Musikerinnen und Musiker, die sich nach Möglichkeit als «Ensemble des MFZ» etablieren will, um so neben den «Kammersolisten Zug» das einzige professionelle Ensemble am Ort zu bilden. Die nächste Saison ist jedenfalls geplant. Vorgesehen sind wiederum drei Konzerte mit klarer Thematik. Das Komponistenporträt wird Jacques Demierre gelten, ein Messiaen-Debussy-Programm unter dem Titel «Apokalypse» stehen, ein

Fusions-Konzert Jazz integrieren. Ein Kunstmaler (Franz Bucher) für die Gestaltung des «Bulletins» ist gefunden, neue, spezielle Räumlichkeiten sind angepeilt, ein Podiumsgespräch ist geplant, und der Trägerverein ist im Wachsen.

Peter Bitterli

Auf der Flucht aus der Komponistenrolle

Bern: «Chacones» pour orchestre et piano concertant von Giuseppe G. Englert (UA)
Genf: Concert for Piano and Orchestra von John Cage

Wer auch nur ansatzweise ein Klavierkonzert erwartete, wurde von Giuseppe G. Englerts Werk (UA am 11. Mai 1995 im Casino Bern) bitter enttäuscht: kein virtuoses Protzen des Solisten, kein dialektischer Diskurs zwischen Solist und Orchester, nichts Sprachähnliches, keine Entwicklungen, keine Höhepunkte, keine rhythmische Motorik, keine leitenden Motive, keine Anspielungen auf die Tradition des Klavierkonzertes. Stattdessen: ein langsames Fliessen, unterschiedlich dicht und schnell, manchmal choralartig feierlich, manchmal etwas erregter, eine strahlende und mit kräftigen Farben ausgestattete Klangwelt, zuweilen unterbrochen von fünfzehn Solostreichern. Der Pianist Christoph Keller spielt ähnliche Klänge wie das Orchester (Berner Symphonieorchester), scheint aber beim Spiel den Dirigenten Mario Venzago kaum zu beachten. Und das Ganze dauert fast vierzig Minuten.

Wer sich nicht nach kurzer Zeit auf dieses Kontinuum einer ständig variierten Ähnlichkeit einzustellen wusste, hatte in Bern zu leiden. Dieses Umstellen fiel deshalb nicht leicht, weil Englerts Klangwelt «affirmative» Komponenten eigen sind, welche Entwicklung, Vorbereitung, Lösung und Feierliches konnotieren: zahlreiche Oktaven im Orchestersatz, einfache und gut phrasierte Melodien, breit ausgelegte Akkorde, ganz generell ein ruhiger und ausgeglichener Orchestersatz, strahlende Bläserpartien. All dies weckt Erwartungen, die erstens nie eingelöst und zweitens ständig vom denkbar unpianistischen Klavierpart enttäuscht werden. So findet man als Hörer keinen Eingang in das Werk. Mit einer Art Rocky Mountains-Gefühl steht man vor den labyrinthischen Zerklüftungen, deren Monumentalität den Hörer und seine nichtigen Alltagssorgen gewissermassen ausschliesst.

Hauptgrund für diese Wirkung ist der eigentliche Autor der Komposition: ein Computer. Giuseppe Englert gehört zu jenen Pionieren der Computermusik, die sich nicht davor fürchten, dieser Maschine zu viele Entscheide zu überlassen. Englerts ausdrückliches Ziel besteht darin, den Kompositionsprozess in so hohem Masse zu automatisieren, dass er selbst als Autor und kreierendes Subjekt aus dem Spiel bleibt. So sind denn bei den *Chacones* für Klavier und Orchester einzig die Dynamik und gewisse grossformale Konstellationen nicht mit einem Algorhythmus vom Computer bestimmt worden. Nur viereinhalb Minuten brauchte der Computer, um das mehr als halbstündige Werk zu komponieren; fast zehn Jahre lang arbeitete Englert aber am Programm, das diesen Kompositionsautomaten ermöglichte.

Als musikalisches Ausgangsmaterial wählte Englert jene intervallisch verschiedenen Dreiklänge, die sich innerhalb einer Oktave bilden lassen; er verzichtete dabei auf jene Dreiklänge, die zwei gleiche Teilintervalle aufweisen (z.B. zwei grosse Sekunden oder zwei grosse Terzen). Damit blieben vierzehn radikal verschiedene Dreiklänge übrig. Innerhalb des einfachen Dreiklangmaterials erreichte Englert auf diese Weise bereits beim musikalischen Grundmaterial die grösstmögliche Differenz und Unähnlichkeit zwischen den Klängen. Jeder dieser vierzehn Dreiklänge wurde mit ebenso einfachen wie strengen Transformationen zu weitgesetzten Fünfzehnklängen erweitert, die sich in fünf Lagenregister aufteilen. Diese Lagenregister werden im Verlauf der Komposition wie ein Dichteparameter verwendet, weil nicht immer alle Register erklingen.

Mit diesen vierzehn Fünfzehnklängen, die notwendigerweise viele der erwähnten und von Englert durchaus erwünschten Oktavverdoppelungen aufweisen, sonst aber wie ein atonales Material wirken, ist das ganze Werk komponiert. Sie werden zu Beginn der Komposition mit plakativer Deutlichkeit vom Orchester intoniert; der Hörer wird damit ins Kompositionsprinzip direkt eingeführt. Diese vierzehn Klänge werden nun in 56 verschiedenen Variationen durchgespielt, wobei die Reihenfolge jedesmal ein wenig variiert wird. Das Klavier spielt ebenfalls ausschliesslich diese vierzehn Klänge, allerdings in der umgekehrten Reihenfolge, quasi von hinten nach vorne.

Die rhythmische Koordination zwischen Solist und Orchester ist frei und beschränkt sich auf einige «Treffpunkte»; das Tempo darf vom Pianisten und vom Dirigenten innerhalb eines breiten Spektrums stark modifiziert werden. Englert verspricht sich davon gleichsam automatisch eine hohe rhythmische Komplexität und Polyphonie, die bei einer genauen Koordination zwischen Klavier und Orchester nur mit zahlreichen Proben erreichbar wäre. Auch der Orchesterpart ist ziemlich einfach gehalten, damit das Werk in den heute leider üblichen kurzen Probezeiten erarbeitet werden kann. Obgleich also vor allem pragmatische Überlegungen zu diesem Vorgehen geführt haben, zieht sich Englert hier von neuem als bestimmender und selektionierender Autor zurück.

Interessant war für mich, dass diese Distanz, die Englert zu seiner Musik aufbaut, so als wäre sie etwas ihm Fremdes und Fernes, bei der Uraufführung direkt wahrnehmbar und erlebbar wurde. Fragen, was denn wohl die Botschaft dieses Werkes sein möchte oder was diese Musik uns sagen wollte, erwiesen sich angesichts ihrer zeremoniellen Gelassenheit und Strenge sehr rasch als unadäquat, ja überflüssig.

1958 hat John Cage in seinem Klavierkonzert eine ähnliche Entautorisierung des Komponisten versucht, indem der Solist sich aus unterschiedlichsten Notationen sein eigenes Werk erst einmal zusammenstellen muss. Der Dirigent dirigiert, ohne dass sein Taktschlagen irgendwie befolgt werden sollte, und die Orchestermusiker, deren Anzahl frei ist, spielen nur kurze akzentuierte Ereignisse. Das Werk sollte vor der Aufführung ausdrücklich nie zusammen geprobt werden. In Genf wurde es vom Pianisten Pierre Sublet (er sprang für den verhinderten Claude Helffer ein) und dem Ensemble Contrechamps (am 29. Mai in der Salle Patiño) gespielt. Sublet entschied sich nicht für eine der spektakulären und radikalen Versionen wie z.B. jene überwältigende von Jürg Wyttenbach, der gleichsam ein ganzes Klavier ausweidete; er vermied alle Gags und suchte mit vielen von Cage nahegelegten Überlagerungen verschiedener Stellen nach musikalischer Polyphonie und Vielschichtigkeit. Mit meist zurückhaltenden Mitteln liess sich Sublet auf die zum Teil wilden Notationen von Cage ernsthaft ein, und er spann einen konsequenten musikalischen Faden. Seine Interpretation akzentuierte anstelle der dadaistischen Aspekte Cages Auseinandersetzung mit der Zen-Tradition und die dort geübte Zurückstellung persönlicher Idiosynkrasien. Leider hatten fast alle Musiker des «Orchesters» eine Version erarbeitet, die jener des Solisten konträr war. Die Freiheit, die ihnen Cage überliess, um sich selbst als Autor nicht vorzudrängen, benützten sie zur Rekonstruktion des Autors Cage: Da wurden alle Klischees zelebriert und viele müde Gags zitiert, die man mit Cage seit vierzig Jahren halt so in Verbindung bringt. Lustig-Sein und vor allem Witzig-Sein ist ein Métier wie jedes andere auch; wer darin ungeübt ist, sollte es lieber bleiben lassen. Besonders krass wurde dieses Cage-Missverständnis, als die Musiker des «Orchesters» wie improvisierende Musiker in Interaktion mit dem Pianisten traten und sein musikalisches Material zu imitieren begannen. Wenn Cage je etwas vermeiden wollte, dann solches motivisches Treppenhausgeschwätz zwischen den Interpreten!

Gegen derartige Verballhornung hat Giuseppe G. Englert bei seinem Rückzug aus der Komponistenrolle sehr viel mehr Sicherungen eingebaut, – auch wenn viele Interpreten eine nicht von einer Seele, sondern von einer Maschine komponierte und notabene auch geschriebene Partitur kaum so ernst und wörtlich nehmen mögen, wie dies Christoph Keller und Mario Venzago taten.

Roman Brotbeck

Extreme Ausprägungen verschiedener Sparten

Vandœuvre: «Musique Action», festival des musiques actuelles

Mit dem Standard französischer Festivals hat bereits der Ort Vandœuvre nichts gemeinsam. Kein *site historique* mit obligater romanischer Kirche oder Ancien Régime-Schloss, nicht einmal einen Menhir oder einen merovingischen Friedhof vermag diese Ortschaft vorzuweisen. Vandœuvre ist ein Vorort von Nancy, der in den vergangenen drei Jahrzehnten zu einer mittelgrossen Stadt mit einem Chaos von Betonwohnblöcken hochgepokert wurde, bei deren Konstruktion sich die Fantasie der Architekten im wesentlichen auf unterschiedlich gefärbte Balkongeländer beschränkte. In einem solchen Ort erwartet man in erster Linie soziale Probleme, eine hohe Deliktquote, viele Front National-Anhänger und sicher kein Avantgarde-Festival. Dieses findet aber seit zwölf Jahren in der Mitte dieser Stadt im *Centre culturel André Malraux* statt. *Musiques actuelles* ist sein Programm und der Plural bewusst gewählt, denn hier wird das Neue und Interessante, mit andern Worten: das kommerziell kaum Verwertbare aus Klassik, Jazz und Rock versammelt.

Schon von Anfang an spielte – und das mag der Grund sein für den Erfolg des Festivals – die Ideologie des Grenzbereichs und die damit verbundenen Vorstellungen von mehr Ganzheitlichkeit eine untergeordnete Rolle. So treten in Vandœuvre kaum Komponisten oder Gruppen jener mittleren Richtung auf, welche die Tatsache, dass es im 20. Jahrhundert stilistisch unterschiedliche Richtungen mit unterschiedlichen Publikumssegmenten gibt, mit den ästhetischen Kategorien des musikalischen Eintopfs überwinden wollen. Dominique Répécaud, der künstlerische Direktor von Vandœuvre, liebt die Extreme und akzentuiert deshalb die Differenzen zwischen den Sparten. Seine Programme zeigen, dass – wenn überhaupt – nur die extremsten und fortgeschrittensten Ausprägungen der verschiedenen Sparten miteinander vergleichbar sind.

Zunehmend an Bedeutung gewonnen haben in den letzten Jahren die Verbindungen zum Musiktheater. Auch hier versucht Répécaud das ganze Spektrum auszuschreiten. Dieses Jahr wurde neben der bitterbösen Operette *Carte Merveille* (der Titel spielt an den «Carte Vermeil» genannten französischen Rentnerausweis an) das abgründige und durch und durch schräge amerikanisch-deutsche Projekt *Sugar Connections* vorgestellt, wo aus Abfall und Alltag Musik gemacht wird. Eine richtige, wenn auch in jeder Hinsicht surrealistische Oper präsentierte das belgische Ensemble Walpurgis mit der Oper *Le Poisson Soluble* von Peter Vermeersch. Mit verschiedenen Hardrock- und *Big Bang*-Veranstaltungen wird versucht, diese «Folklore» des 20. Jahrhunderts miteinzubeziehen und zugleich der Jugend von Vandœuvre Alternativen zur Techno-Ödnis anzubieten.

Der Bereich des instrumentalen Theaters wurde dieses Jahr vom Ensemble ALEPH vertreten, das sich mit seiner ungewöhnlichen Besetzung von Klarinette, Violoncello, Gesang und zwei Klavieren auf neue Musik spezialisiert hat. ALEPH stellte in Vandœuvre ein abendfüllendes Kagel-Projekt vor, bei dessen Einstudierung Thierry Roisin als Regisseur und Georges Foliot als Bühnenbildner für die szenische Seite verantwortlich waren. Sie entwickelten für jedes Stück ein eindrückliches Tableau von Kostüm, Bewegungsablauf, Gestik und Requisiten. In langer Robe und mit riesigem Leuchter stelzte Sylvie Drouin über die Bühne, um *Unguis Incarnatus Est* für Klavier zu spielen; *MM51* für Klavier wurde von Françoise Matringe im Gangsterkostüm interpretiert; Christoph Roy spielte den einigermassen nichtssagenden *Generalbass* mit einer Gasmaske. Für *Atem* verwandelt sich der Klarinettist Dominique Clément schon einige Nummern vorher in einen Bühnenarbeiter, der zuerst die Sängerin Monica Jordan für die *Rezitativarie* auf die Bühne trägt und später dann wie hinter dem Rücken der andern Interpreten und wie einer, der noch nie ein Instrument gespielt hat, auf den herumliegenden Stücken der zerlegten Klarinetten zu experimentieren beginnt. ALEPH verändert damit den traditionellen Angang zu diesen Kagel-Stücken grundsätzlich; denn es stellt sich hier für die Interpreten nicht die Frage, wieweit die szenische Dimension realisiert, sondern in welchem Masse die diesbezüglich ziemlich fragmentarischen Hinweise von Kagel erweitert und zu professionellem Theater ergänzt werden sollen. Jedenfalls wurden diese Kagel-Kompositionen, die in ihrem zuweilen etwas bemühten Experimentalismus doch einigermassen gealtert haben, zu einem durchaus neuen Leben erweckt.

Der Cellist des Ensembles, Christophe Roy, spielte am Vorabend ein Soloprogramm, in dem Paradestücke der neuen Cellomusik wie *Nomos Alpha* von Xenakis oder *Pression* von Lachenmann neben zwei Uraufführungen von Dominique Clément und Eric de Clercq gestellt wurden. Dass Neue Musik, wenn sie vom Interpreten so beherrscht wird wie von Roy, wegen ihrer technischen Seite auch wie eine Paganini-Caprice, d.h. als virtuoses Paradestück, rezipiert werden kann, zeigte Roys Interpretation von *Nomos Alpha*, wo er Doppelglissandi in Gegenbewegung und andere technische Künste präsentierte als wär's das Leichteste der Welt. Nach der instrumentalen Selbstreflexion von Lachenmanns *Pression*, und zumal nach der Pression von Roys Interpretation, wirkt jedes «normal» komponierte Solostück, das auf dem bei Solowerken häufig angewendeten Kadenzgestus beruht, einigermassen traditionell. So musste man sich auf die harmonischen und klanglichen Feinheiten der Komposition *DiDyme* von Clément erst einmal einstellen.

Das Erstaunlichste beim Festival von Vandœuvre ist aber nicht, dass im Vorort der musikalisch – vorsichtig gesagt – eher konservativen Stadt Nancy Konzerte geboten werden, die auf internationalem Festivalniveau stehen, sondern vielmehr, dass sich in diesen Konzerten nicht einfach die Schickeria von Nancy einfindet, sondern die Bevölkerung von Vandœuvre selbst, z.B. auch Schulklassen der Grundschulstufen, die von ihren Lehrern so gut vorbereitet worden waren, dass sie offensichtlich als einzige etwas vom deutsch gesprochenen pietistischen Nonsens in Kagels *Rezitativarie* mitbekamen. Sozialistische Kulturpolitik scheint hier für einmal funktioniert zu haben. Inzwischen hat Vandœuvre bei den Kommunalwahlen in die Hände der Droite gewechselt. Es bleibt zu hoffen, dass das Festival dadurch nicht in Frage gestellt wird, denn es ist in dieser Ecke Frankreichs – und zumal, nachdem die Metzer Tage nicht mehr existieren – zu einer Rarität geworden. Von andern Vorstädten kann man sich Ähnliches nur wünschen.

Roman Brotbeck

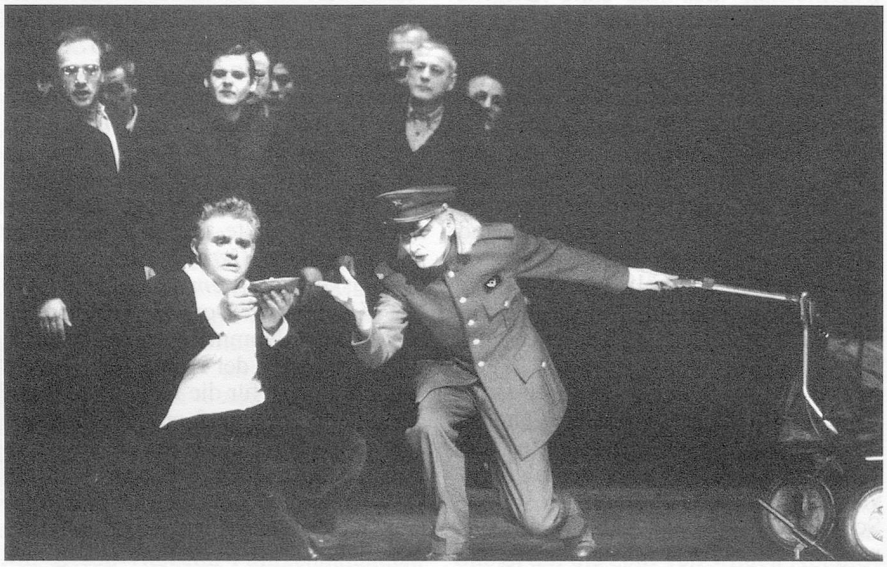
Von den Gefahren des Teuflischen

Wien/Hamburg: Uraufführung zweier Opern von Alfred Schnittke

Während Schnittkes russische Oper *Leben mit einem Idioten*, womöglich weil darin eine Abrechnung mit dem «realsozialistischen System» gesehen wurde, mit geradezu hymnischem Jubel begrüsst wurde, stiessen seine im vergangenen Mai bzw. Juni uraufgeführten Opern *Gesualdo* und *Historia von D. Johann Fausten* auf entschieden weniger Begeisterung.

Gesualdo, basierend auf einem zwar traditionellen, aber geschickt gemachten Libretto von Richard Bletschacher, tendiert mit 32 filmisch montierten Kurz-Szenen dramaturgisch zu epischer Diskretion und musikalisch zu musikbegleiteten Monologen, deren Text bis in die Akzente der Sprache hinein streng syllabisch auf das genaueste ausgedeutet wird. Schnittke beschränkt sich auf musikalisches Elementarmaterial, bevorzugt Sekunden, Quarten, Quinten und Nonen; die Sänger schont er mit weiten Sprüngen hierbei nicht. Am Anfang und Ende erklingen knappe madrigalartige Chöre – nicht zündend, nicht exzessiv chromatisch, sondern lakonisch neutral, matt oder mattiert, jedenfalls sowohl mit der Patina als auch der Aura einer vergangenen Zeit. Der retrospektive Charakter des homogenen Werks – mit den Stationen Hochzeit, missglückte Annäherung der Jungvermählten usw. – zeigt an seiner Oberfläche ein statisches, scheinbar zur Abstraktion tendierendes, scheinbar immer ähnlich geartetes, spärlich (oder

asketisch) begleitetes Recitando, das aber eben doch genau ausgehört und auskalkuliert ist.
Trotz der zahlreichen Dialoge blieb bei dieser Art der Sprachvertonung der Tonfall insgesamt distanziert und ein jeder der Singenden mit sich allein. Eindringlich zur Geltung kam so zum Beispiel – als eine der raren Steigerungen hin zu einem grösseren Format – das einzige und knappe Terzett. Dieses Schluss-Stück vor der Pause ist dann auch noch eine Simultanszene: Das Liebespaar, Gesualdos lebensfrohe Ehefrau Maria d'Avalos (Graciela Araya) und ihr herzoglicher Freund Fabrizio Caraffa (John Dickie), hat Todesahnungen, während dem komponierenden Fürsten Gesualdo, überragend interpretiert durch Bariton Peter Weber, «das Lied zerbricht in der Kehle».
Fast nahtlos, weitgehend ohne die (zum Teil von fremder Hand nachkomponierten) Zwischenspiele, die sich die Wiener Staatsoper gewünscht hatte (und die Dirigent Mstislav Rostropovič dann wieder herausstrich), entstand eine Art musikalische Bleistiftzeichnung, die Geheimnis und Spannung besitzt. Wer eine grosse Oper erwartete, die das mit dem blutigen Doppelmord des Jahres 1590 verquickte Liebes- und Künstlerdrama grell in Musik setzen würde, erlebte dagegen die Tragödie um einen Menschen, dem der Frieden versagt bleibt.
Mit Hilfe der Lichtregie von Gigi Saccomandi ist es Regisseur Cesare Lievi und seinem Ausstatter Davide Pizzigoni an der Staatsoper Wien gelungen, die in zahlreiche kurze Szenen zerlegte Handlung sinnfällig zu machen, wie denn auch insgesamt dem gesungenen Trauerspiel dort eine werktreu-adäquate Realisierung zuteil wurde.
Nur einen Monat später gab es in Hamburg die Uraufführung von Schnittkes lange erwartetem Hauptwerk *Historia von D. Johann Fausten*. Die Anregung zur Komposition des Faust-Stoffes war um 1980 von dem Regisseur Andrej Ljubimov ausgegangen, ein Auftrag wurde bald hernach von Christoph von Dohnanyi für die Hamburgische Staatsoper erteilt. Aufgrund eines Intendantenwechsels in Hamburg geriet das Projekt ins Stocken, ging dann in der Ära Gary Bertini nach Frankfurt am Main und kam schliesslich dank Peter Ruzicka und Gerd Albrecht bzw. eines erneuten Wechsels an der Spitze der Hamburger Oper dorthin zurück.
Wiederholt hatte Schnittke darauf hingewiesen, dass seine Absicht, dieses «allumfassende» und «endlose» Thema für eine Oper zu bearbeiten, «ein gefährliches Vorhaben» sei. Das Riskante, auf das er mit der Komposition dieses Stoffes ohne Illusionen («denn die Realität hat sich verbessert, indem sie sich verschlimmert hat») sich einliess, dünkte ihm die Auseinandersetzung mit der Allgegenwart des Teufels und einer teuflischen Welt. Weil «etwas Wahrhaftes» eben entstünde nur durch eine Berührung mit realen Gefahren und den steten Kampf um die Errettung vor denselben, lehnte Schnittke, der Thomas Manns «Doktor Faustus» mehrfach und zuerst 1949 gelesen hat, Goethes «Faust» ab. Goethes Version erschien ihm als das idealisierte Dokument eines aufgeklärten Zeitalters, das die wolgadeutsche Bevölkerung in Engels – dort wurde er am 24. November 1934 geboren – so nie erlebt habe. Das Handeln von Goethes Faust-Gestalt sei zu sehr von Neugier und Wissensdurst motiviert, während die dem Wolgadeutschen vage verwandte Sprache des Volksbuchs, der von Johann Spies 1587 herausgegebenen *Historia*, dem ursprünglichen, «magischen» Charakter des Faustus näher sei.



Historia von D. Johann Fausten. Premiere an der Hamburger Oper am 22. Juni 1995. Jürgen Freier (Faustus), Arno Raunig (Mephostophiles) © *H. Kneidel*

Während der Entstehungszeitraum für den III. und letzten Akt, die bei den Wiener Festwochen 1983 uraufgeführte «Faust-Kantate» *Seid nüchtern und wachet* (1982/83), klar datiert werden kann, ist dieser für die Akte I und II derzeit nicht eindeutig zu klären. Librettist Jörg Morgener begann jedenfalls 1988 mit der Bearbeitung der von Schnittke ausgewählten Kapitel des Faust-Buches, und bis zum Herbst 1990 sollen die (unbegleiteten) Vokalstimmen vorgelegen haben. Als die Uraufführung in Frankfurt gescheitert war, wandte sich Schnittke der Komposition seines offiziellen Opernerstlings *Leben mit einem Idioten* (1991) zu. Das Particell der Faust-Oper entstand wohl in dreimonatiger Arbeit im Sommer 1992. Mit der Reinschrift der Partitur befasste sich Schnittke schliesslich 1993, nach Abschluss seiner zweiten Oper *Gesualdo* (1993), und vollendete sie im Januar 1994.
Der III. Akt, Fausts Ende als «guter und böser Christ» (diesen winzigen Einschub hat Schnittke, um sein Gewissen zu beruhigen, hier noch nachkomponieren «müssen»), wurde von John Dew (Regie), seinen Ausstattern Heinz Balthes (Bühnenbild), José-Manuel Vazquez (poppige Kostüme) sowie der Choreographin Donna Perilli als opulentes, sinnlich leuchtendes Tableau inszeniert. Zu dessen Beginn überbringt Mephostophiles im Kostüm eines Postboten Faust die Nachricht, dass die beiden Teufelsbünde über insgesamt vierundzwanzig Jahre nun abgelaufen seien. – Wesentlich ist für den III. Akt der grosse Ton, die Monumentalität musiksprachlicher Vielfalt – dazu gehören u.a. der mit den Motiven einer Jagdmusik durchsetzte Studentenchor beim «Morgenmahl» mit den Jüngern in Rimlich, der «falsche Trost» des Duetts von Mephostophiles mit seinem *alter ego* Mephostophilia sowie der überwältigende Sog des als rockigen Tango maskierten, lasziv-erotischen Berichts der Mephostophilia von Fausts grässlichem Ende.
Das Team um John Dew und Heinz Balthes griff auf eine zum Teil beliebige, doch phantasievolle, das an der Sprache des 16. Jahrhunderts orientierte Libretto jedenfalls aufbrechende Bilderwelt zurück: In einer an Leonardos «Abendmahl» angelehnten Figuration wandte sich der Erzähler in den «Kapiteln» 1 («Von Doctor Fausten Geburt und Studien») und 2 («Wie Faustus den Teufel beschworen») an den Kreis seiner Scholaren (und nicht an das Publikum). Mephostophiles fällt dank des raffinierten Licht-Designs von Manfred Voss als Feuerball vom Himmel herab und tritt vom Dach eines New Yorker Wolkenkratzers aus mit Fausten in Dialog. Wohl von Hieronymus Bosch inspiriert war ein höllisches Riesenrad mit nackten Leibern; Picassos «Guernica» wurde adaptiert für die (stumme) Erscheinung der schönen Helena: Während es im Libretto von Jörg Morgener und Alfred Schnittke um die Brunst geht, zeigt die Bühne (auch mit getöteten Soldaten) die Konnotation von Krieg. Auch hübsch Kitschiges und Klischeehaftes wurde bemüht, u.a. die (durch das Libretto freilich motivierte) Erscheinung des Erzengels mit dem

Flammenschwert, der Fausten bei seinem Himmelsflug den Eintritt ins Paradies verwehrt.
Eine seiner *Gesualdo*-Oper nicht unähnliche Ästhetik der ausgesparten bis reduktionistischen, aber durchaus präzisen und affektgeladenen (doch hier zuweilen melismatisch gedehnten) Wortvertonung verfolgt Schnittke auch in den ersten beiden Akten seiner Faust-Oper. Oratorisch ist der Grundcharakter. Es ging Schnittke dabei um den «Leidensweg» «eines guten und bösen Christen», um «die Anlehnung an die Passionsform», wie er in seinem Kommentar zur «Faust-Kantate» schrieb. *Prima le parole*: Der Text sollte, durch die Singstimmen verfremdend überhöht, gleichsam zeremoniell (und wie aus einer anderen Welt heraus empfunden) «deklamiert» werden. Nicht umsonst berührte Schnittke das «Falsche» (Verstellte sowie Umständlich-Geschwollene) und das «Dumme» (Plump-Einfältige), aber eben Wortgewaltige der eher antiklerikalen Sprache von 1587. Eine Ahnung von dem, was Schnittkes letzter Vokalstil vermag, vermittelte bei der Hamburger Uraufführung allein Eberhard Büchner in der Rolle des Alten, der einen Bekehrungsversuch bei Faust unternimmt: In der Doppeldeutigkeit eines Gottvaters einerseits und eines Devotionalienhändlers andererseits, mit Kreuzen und Kerzen auf einer zweckentfremdeten Mülltonne agierend, sang er seine Partie souverän und gelassen aus – einer der wenigen Ruhepunkte einer ansonsten äusserst hektischen und insgesamt ungenauen Aufführung.
Gerd Albrecht, versierter Dirigent nichtgenialer Musik, organisierte die beiden ersten Akte gleichsam als ein Accelerando hin zum III. Akt; durchweg waren die Tempi ge- und verhetzt. Albrecht hat mit der «Hamburger Fassung» dieser Uraufführung aber auch Eingriffe in die Partitur zu verantworten, wie sie Alfred Schnittke selber wohl kaum je vorgenommen hätte. Vor allem der II. Akt wurde erheblich zusammengestrichen, reduziert fast nur auf die dort zentralen Kapitel «Fausti Weheklag»; weiterhin gab es Umstellungen. Zu Albrechts problematischsten Einfällen gehört es jedoch, dass er die elfteilige Ballettsuite *Bacchanalien des D. Fausti zur Fastnacht* und sogar auch noch Passagen aus Schnittkes *Peer Gynt*-Ballett als Zwischenspiele einstreute, als wäre Schnittkes «polystilistischer» Ansatz eine stillose Angelegenheit. Eine werkgetreue *Historia des D. Johann Fausten* ist in Hamburg daher nicht zustande gekommen. Alfred Schnittke glaubte zwar daran, dass die Hoffnung möglich und das Hoffen notwendig sei, aber nicht, dass es für alle Fälle Lösungen oder gar Erlösungen gebe, – es sei denn in einem allmählichen Prozess der steten Auseinandersetzung mit der teuflischen Realität. Von diesem kann freilich nicht immer gesagt werden, wer nun gerade wem unterlegen ist.

Walter-Wolfgang Sparrer

Spirituelle mais trop discrète

Biennale de Venise : 46e festival de musique contemporaine

Alors que la Biennale de Venise fêtait cette année son centenaire, sa section musicale, toujours guidée par l'inusable Mario Messinis, brillait cette année d'un éclat particulier. Un mois de concerts quasi quotidiens (avec souvent même deux concerts par jour), des lieux prestigieux comme La Fenice ou la Basilique San Marco, les ensembles européens les plus célèbres (Ensemble Modern, Klangforum Wien, London Sinfonietta), des orchestres de réputation, des créations de compositeurs reconnus (Rihm, De Pablo, etc.) et surtout, une sélection d'œuvres connues mais rarement jouées.
Sur le thème de la spiritualité dans la musique contemporaine, Messinis a ainsi rassemblé des œuvres aussi diverses que la *Dahlemer Messe* de Dieter Schnebel, le *Scardanelli-Zyklus* de Heinz Holliger, le *Requiem* de Hans Werner Henze, *Liturgien* de Mauricio Kagel, *Composition I, II et III* de Galina Ustvolskaja, *La Terre des Hommes* de Klaus Huber, *Coro* de Luciano Berio et bien d'autres. Toutes ces œuvres ont bien entendu déjà été présentées ailleurs, mais leur juxtaposition permet de les écouter sous un angle particulier : sans doute y a-t-il chez de nombreux compositeurs actuels un besoin de spiritualité mystique et (souvent) athée, témoin également d'un humanisme profond, qui transcende les limites de l'art musical. Le contexte si particulier de Venise se prête magnifiquement à ce thème et ce n'est pas par hasard que la Basilique San Marco aura servi de cadre exceptionnel à certains concerts. A Wolfgang Rihm fut commandée une œuvre pour orchestre spécialement adaptée à ce lieu : loin de vouloir séparer les musiciens dans l'église, à l'instar d'un Gabrielli, Rihm a au contraire concentré la matière orchestrale (composée essentiellement de vents et de percussions) de manière à ce que, partant d'une source unique, le son emplisse progressivement tout le volume de la basilique. Cette œuvre émouvante est certainement une des grandes réussites de ce compositeur pourtant si prolifique, et son interprétation très réussie par le Württembergisches Staatsorchester de Stuttgart constitue un des grands moments de la Biennale (au même programme figurait *Ekklesiastische Aktion* de B. A. Zimmermann, œuvre spirituelle tout aussi majeure).
D'autres thématiques traversaient la programmation, notamment la section « Aperto », consacrée à des compositeurs plus jeunes. Parmi les œuvres les plus intéressantes que nous ayons eu l'occasion d'entendre, lors de la première semaine du festival, citons celles d'Ivan Fedele (remarquablement interprétées par l'Ensemble Contrechamps), de Luca Mosca, de Stefano Gervasoni (un concerto pour alto et ensemble, certes un peu long, mais remarquablement inventif) ou de Paolo Aralla. Parmi les compositeurs issus de la mouvance électro-acoustique, on retiendra le nom de Roberto Doati, auteur d'une pièce très intéressante pour voix et *live electronics*. Loin de tous stéréotypes, l'écriture navigue entre les voix de l'interprète Marianne Pousseur et une environnement sonore qui mélange limpidité et rugosité, prolongement de la voix et opposition à celle-ci – le tout inspiré par des styles musicaux très divers. Enfin cette section a permis de redécouvrir des compositeurs certes moins jeunes, mais peu entendus, tels Camillo Togni ou Niccolò Castiglioni. A part Contrechamps déjà cité, cette section faisait essentiellement appel à des interprètes italiens, dont l'Ensemble Ex Novo de Venise, qui a tout à fait sa place parmi les ensembles européens de qualité.
Bien entendu, comme dans tous les festivals, tout n'était pas de la même qualité : on regrettera que *Tristan*, opéra de Francesco Pennisi, ait été tellement annihilé par une mise en scène ringarde, qu'Alessandro Melchiorre se soit aussi attelé à un sujet d'opéra de chambre d'une manière peu réfléchie ou que la qualité des prestations de l'Ensemble Klangforum n'ait fait que décliner au fil des concerts : la dernière œuvre, le magnifique *Tehillim* de Steve Reich, que l'on a tellement rarement l'occasion d'entendre en concert, fut proprement « massacrée ».
On reste parfois aussi pantois devant l'organisation quelque peu chaotique et la présence trop clairsemée du public : il y aurait, de la part de la Biennale, un gros effort à entreprendre pour la promotion et la diffusion d'une telle manifestation, car la haute tenue de la programmation pourrait certainement attirer de nombreux mélomanes, italiens et étrangers, intéressés par la création musicale de ce siècle.

Eric de Visscher

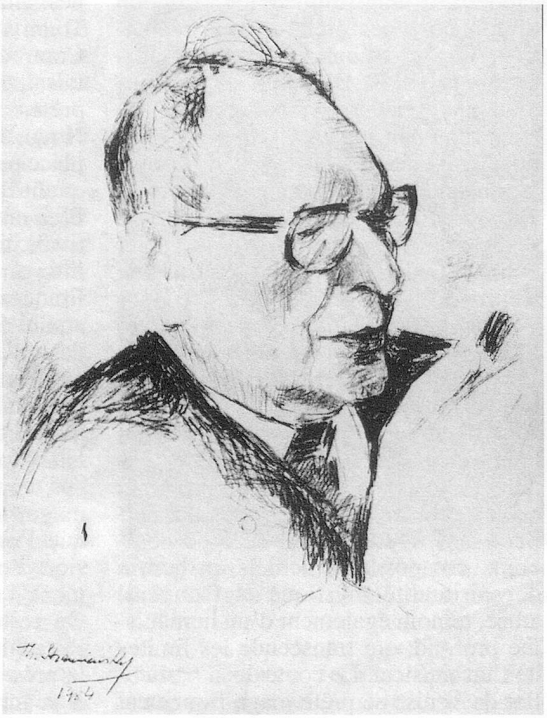
Servir la musique sous toutes ses formes

Hommage à André-François Marescotti

« On l'a appelé le *Chabrier suisse* parce qu'il a été très influencé par les impressionistes français », déclare Daniel Marescotti. Mais André-François Marescotti, son père, qui nous a quittés en mai dernier à l'âge de 93 ans, était bien plus qu'un héritier. Conscient de l'importance cruciale du dodécaphonisme, le compositeur s'est aussi inlassablement employé à défendre l'ouverture et la richesse de la vie musicale en Suisse.
Dans les années vingt, André-François Marescotti a certes été très profondément marqué par son admiration pour Caplet et Dukas ainsi que par l'étude approfondie des œuvres de Ravel, Fauré et Chabrier ; comme, plus tard, par son amitié pour Roussel. Ce qui explique

qu'il ait contribué, dans les années trente, à faire connaître la musique de Poulenc à Genève. Mais, dès ses débuts, une réflexion à la fois curieuse et exigeante l'a inspiré et guidé dans ses choix stylistiques. Une constante qui marquera toute sa carrière, tant dans ses activités de pédagogue que dans la conception de programmes de concerts particulièrement audacieux.
Présenter à Genève des œuvres contemporaines en première audition et les répéter en fin de concert figurait déjà dans les buts du « Carillon », petite société de musique de chambre contemporaine qu'il avait fondée en 1933 avec le pianiste André de Blonay, le compositeur Jean Binet et leur ami commun, Henri Brolliet. « Aux concerts de Merlinge, patronnés par la Reine Marie-José, rappelle son collègue et ancien élève Didier Godel, il a fait jouer le *Marteau sans Maître* de Boulez. C'était en avril 1956, avec les interprètes de la création parisienne et Boulez lui-même, à la direction. Marescotti voulait aussi que l'Association suisse des musiciens ne reste pas le lieu de célébration d'une esthétique unique. Mais que les fêtes de l'ASM se fassent l'écho de nouvelles options. Et pour cela, il s'est battu. »
Quand le compositeur carougeois partait à la bataille, c'était souvent pour gagner. Mais ce n'était pas toujours lui le premier bénéficiaire de ces actions. Ainsi, quand il fonde, avec plusieurs collègues romands, la SUISA (Société suisse pour les droits des auteurs d'œuvres musicales), en 1942, il n'a pas en tête son propre intérêt. « Pour lui, relate Didier Godel, l'argent de la musique devait aller à la musique. C'est pourquoi ses droits d'auteur vont à la Fondation qui porte son nom et permettent d'aider de jeunes musiciens. »
Cette générosité se manifeste également dans son enseignement de la composition. « Il se préoccupait du devenir des personnes qu'il avait suivies, assure Didier Godel. S'il n'influençait pas le style de ses élèves, il lisait la musique avec le métier des gens qui ont participé à beaucoup de jurys. Pourtant, au premier contact, on retenait surtout son côté un peu sévère. Il ne supportait pas qu'on se répète. Le *fugato*, la musique répétitive, ce n'était pas pour lui plaire. Et, par-dessus tout, il abhorrait la musique compacte, ce « super-concentré », disait-il, « ce pâté avec la cuillère qui tient dedans ». Pour lui, la musique devait être aérée et tout de suite écrite de façon très précise ».
La précision, Marescotti s'en est notamment servi pour dégager les harmonies de nombre de ses œuvres. « Les compositeurs ne sont pas toujours là pour donner leurs conseils aux interprètes, expliquait-il. Comme j'utilise beaucoup l'harmonie d'intensité, les accords se dégagent par les nuances. C'est la raison pour laquelle je retouche souvent, après audition, quelques petits détails d'orchestration. »
Tôt salué par la notoriété, André-François Marescotti a écrit le morceau imposé pour les pianistes du premier Concours International d'Exécution Musicale, en 1939, baptisé *Fantasque* et interprété, entre autres, par le lauréat, Arturo Benedetti-Michelangeli. Mais ses succès n'ont pas entamé son sens critique... Après des années de fructueuse collaboration avec Ernest Ansermet, Paul Sacher, Samuel Baud-Bovy, Lottie Morel et bien d'autres interprètes de renom international, le compositeur traverse une période de silence, à l'issue de laquelle il s'engage dans une voie sérielle, ce qui lui vaudra une certaine hostilité des conservateurs alors en place, Ansermet en tête. « Franz Walter faisait remarquer que ses œuvres sérielles étaient plus noires que chabriesques, se rappelle Daniel Marescotti. Mais jusqu'à ses dernières œuvres, il n'a cessé d'adapter la technique sérielle à sa personnalité. »
« Si j'entre au Conservatoire, je servirai la musique sous toutes ses formes »*, s'était juré André-François Marescotti au moment de s'engager dans ses études. Nous savons maintenant qu'il a magnifiquement tenu promesse.

Isabelle Mili



André-François Marescotti. Portrait original au trait par Théodore Stravinski (1984)

* in *Mémoires de la musique*, entretiens radiophoniques avec François Hudry, mars 1990

Pour en savoir plus : *André-François Marescotti*, par Claude Tappolet, éditions Georg, Genève

Livres Bücher

Un hommage bienvenu

Claude Tappolet: « Julien-François Zbinden. Compositeur » Georg, Genève 1995, 462 p.

Le livre que Claude Tappolet consacre à Julien-François Zbinden à l'occasion de son 75e anniversaire (1992) est un hommage bienvenu. En effet, on connaît l'importance du compositeur pour la vie musicale romande de ces cinquante dernières années. L'auteur, par ailleurs éditeur de la correspondance d'Ansermet[1] et bon connaisseur de la vie musicale genevoise des XIXe et XXe siècles[2], a voulu offrir un ouvrage qui se veut très complet aux multiples admirateurs du musicien vaudois. D'après l'album photographique richement garni qui se trouve en annexe, on peut déduire qu'auteur et compositeur ont travaillé de concert, le second déballant des archives personnelles apparemment considérables pour les mettre gracieusement à disposition du premier.
Disons d'emblée que l'ouvrage n'a aucune prétention musicologique, ce qui dans un sens est regrettable, et dans un autre limite les dégâts... Pour ce qui est de l'organisation de la matière, les chapitres purement biographiques alternent avec ceux consacrés aux œuvres, dans une progression chronologique parallèle. Le tout étant parsemé de courts chapitres plus analytiques qui nous livrent quelques réflexions du compositeur sur différents problèmes : tradition et modernité au XXe siècle, par exemple, où l'artiste affirme se sentir esthétiquement très proche de Honegger[3], tout en condamnant plus ou moins ouvertement et maladroitement la plupart des avant-gardes du siècle. Les éléments biographiques retenus par l'auteur sont essentiellement d'ordre professionnel. D'autre part, pour chaque œuvre significative du compositeur, nous avons droit à une liste pour le moins exhaustive de critères objectifs la concernant : circonstances et dates précises de la composition, date et interprètes de la création (souvent avec les autres œuvres au programme !), dates et interprètes de toutes les auditions connues (souvent avec les autres œuvres au programme !), parfois une analyse thématique du compositeur et, comme si cela ne suffisait pas, les réactions dans la presse quotidienne qui, comme on le sait, sont d'un apport essentiel pour la compréhension d'une œuvre.
On ne trouve aucune velléité d'explications fastidieuses, ennuyeuses et rébarbatives de la musique et du style de Zbinden dans lesquelles les musicologues se complaisent souvent. D'ailleurs, M. Tappolet l'annonce immédiatement dans une note liminaire : « nous avons