

Zeitschrift:	Dissonanz : die neue schweizerische Musikzeitschrift = Dissonance : la nouvelle revue musicale suisse
Herausgeber:	Schweizerischer Tonkünstlerverein
Band:	- (1996)
Heft:	47
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: 11.02.2026

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

Comptes rendus Berichte

Entre blanc et noir

Genève : création du « Concerto pour violon et orchestre » de Heinz Holliger

A un enfant qui lui demandait « pourquoi il avait choisi son métier », Heinz Holliger a répondu : « Parce que je ne suis bon à rien d'autre ! ». Une boutade qui reflète en tout cas le refus viscéral de son auteur d'être mis, maintenant ou jamais, dans un panthéon quelconque. Car, pour Heinz Holliger, la musique comporte une part irréductible, qu'il est vain de vouloir ramener dans les limites d'un discours ou d'une reconnaissance. Elle commence, ne l'oubli pas, là où le verbe est frappé d'impuissance.

C'est dire ce que la présentation de son *Concerto pour violon*, le 14 novembre dernier à Genève, avait de périlleux. Composé d'une majorité de collégiens, l'auditoire ne paraissait d'ailleurs pas conquis d'avance...

Drapée de blanc, la scène du Victoria Hall prenait pour les besoins du tournage d'un film l'allure d'un gigantesque catafalque. De sorte que l'ombre de la mort, omniprésente dans l'œuvre du compositeur, planait avec solennité sur cette création. Commande de l'Orchestre de la Suisse Romande pour son 75^e anniversaire, l'œuvre enchaîne trois mouvements qui devraient être suivis, dans le futur, d'un quatrième. Elle est un hommage au violoniste et peintre suisse Louis Soutter.

Elève d'Eugène Ysaye, celui-ci n'a assurément pas vécu dans une conformité commode. Comme Schumann, comme Hölderlin, Beckett ou Walser, figures tutélaires qui accompagnent Heinz Holliger, Soutter a toutes les caractéristiques d'un génie qui n'a cure de ce que ses contemporains encensent ou pourfendent. Un artiste, en somme, dont la vie aussi bien que la production méritent qu'on s'y arrête.

Le portrait qu'en trace le compositeur est bien sûr révélateur de son sens des valeurs et de l'absolue nécessité d'un ancrage éthique de l'art. « Soutter ne se pliait pas aux exigences de la vie quotidienne en société, explique Heinz Holliger. Quand il a été mis à la porte de l'Orchestre de Genève, en 1915, il a d'abord joué des extraits d'opéra dans tous les grands hôtels possibles. Puis il a voyagé dans toute la Suisse en tant qu'accompagnateur de films muets. Il a fini au Parc municipal de Morges, où habitait Stravinski, avant d'être mis sous tutelle par sa famille et enfermé à l'asile du Jura à Ballaigues. » Quelques dépenses « inconsidérées » de tailleur ou encore une facture de cent cravates de soie, que la famille avait quelque peine

à avaler, suffisent-elles à expliquer cet enfermement? Sans doute l'incompréhension fondamentale des actes de Soutter par ses contemporains est-elle également en cause. « On voit rarement la majorité prendre parti pour un homme seul », conclut Heinz Holliger, en rappelant que « Soutter a condamné l'antisémitisme qui n'était pas exclu dans notre pays, malheureusement ». Trois parties de la biographie de Soutter et de la vie de sa peinture composent le substrat du Concerto. Intitulée *Deuil*, la première « fait au début allusion à la *Troisième Sonate* pour violon d'Ysaye » explique Heinz Holliger lors de ce concert-jeunes, qui inaugure trois autres exécutions de cette création. Et comme le compositeur n'aime guère se centrer sur lui-même, il enchaîne sur Soutter : « *Deuil* est écrit à partir d'un portrait de la sœur de Soutter. Celui-ci affirmait que ses dessins n'avaient aucune prétention, sauf celle d'être uniques et imprégnés de douleur. *Les pièges de douleur* et *Souffrance, seule vérité*, sont d'ailleurs des titres qu'il a donnés à d'autres œuvres... »

Basé sur la technique instrumentale d'Ysaye, ce début a une autre référence stylistique marquante, celle des *Nocturnes* de Debussy, esquissés d'abord en Concertos pour violon, avant d'être écrits pour orchestre. Pas de trombones, pas de contrebasses, encore : outre les violons de l'orchestre, le violon solo est entouré d'une harpe, d'un célesta, d'un marimba et d'un cymbalum, eux-mêmes traités de façon très solistique. Cordes plaquées et frappées, bois et métal frappés : les sources sonores de ce « concertino » sont complémentaires de celle du soliste principal. « *Deuil*, c'est une musique phrasée, c'est une ligne qui miroite », conclut Heinz Holliger.

Est-ce à dire que, cette fois, le compositeur s'inscrit dans la tradition concertante sans trop d'arrière-pensées ? « J'ai toujours un peu le « horror vacui », avoue-t-il. Dans *Trema* (pour violoncelle solo) et dans mon *Quatuor à cordes*, cela se manifeste par l'existence d'un mouvement perpétuel. Mais ici, le fil conducteur, c'est le violon. Il se fraie son chemin à travers l'œuvre ; c'est presque comme une biographie à travers l'orchestre. Au tout début, on pourrait dire que le style du violon est « succulent » ; là, il est uniquement enveloppé par les violons de l'orchestre, qui paraissent le multiplier. Il produit les germes qui créent la musique alentour. Cela ressemble à l'écriture de *Siebengesang* (pour hautbois, sept voix et orchestre, sur un poème de Georg Trakl). »

« C'est pourquoi c'est tellement difficile pour le violon : il crée toute l'atmosphère. Parfois, l'orchestre prend le relais, produisant de grandes ondes, à l'instar des descriptions de Dante. Ailleurs, quand que le violon gémit, hurle, avec la percussion en écho, l'orchestre évolue plus calmement, comme pris dans de grandes ombres. Le violon reviendra dans ce calme presque figé... »

Pour que la parenté en ligne directe entre l'œuvre d'Ysaye et la partie initiale du Concerto soit aisément perceptible, les trois concerts donnés à Genève et à Lausanne dans le cadre de l'abonnement de l'Orchestre de la Suisse Romande débutent par cet unique mouvement de « Ballade » qui constitue la *Troisième Sonate* pour violon seul d'Ysaye. Un péril pour Thomas Zehetmair, qui doit ainsi enchaîner deux pièces d'une folle virtuosité. Mais celui que Holliger présente lors du concert-jeunes comme un « pauvre soliste doté d'une partition infernale » ressort grandi de l'épreuve.

Et même si Holliger affirme que son Concerto n'en est pas vraiment un, force est de constater que la place du soliste revêt une importance gigantesque. Faut-il pour autant mettre cela en rapport avec une anecdote relatée par l'auteur devant les jeunes Genevois venus l'écouter ce fameux soir du 14 novembre ? « Soutter a rêvé d'Ysaye d'une étrange façon, raconte-t-il. Celui-ci était un géant qui jouait de façon céleste et lui, son élève, se sentait presque coupable de « gratter » son violon à ses côtés. » Qu'on le veuille ou non, le jeu de Zehetmair, lui aussi, intimide ou force l'admiration. La carrure exceptionnelle requise par l'exigence de la partition y est pour quelque chose. Mais les qualités de l'interprète débordent ici du cadre de sa maîtrise. Pour rendre hommage à Soutter, comme Holliger l'a expressément voulu, il faut encore transcender la technique.

« Je suis fasciné exclusivement par des interprètes qui font oublier l'instrument après vingt secondes, dit le compositeur sur un ton très légèrement badin. Comme dans l'orchestre, il ne s'agit pas de faire voir toutes les couleurs qu'on possède sur une palette, mais de faire des mélanges et de montrer comment les couleurs s'influencent mutuellement. On peut établir un parallèle avec l'harmonie : le caractère d'un accord résulte d'une production de notes différentielles, de fréquences produites par les écarts de certains intervalles davantage que de la superposition de telles et telles notes. Le mélange des effets sonores permet à une troisième force d'émerger. Entre noir et noir apparaît du blanc. »

Cette façon d'envisager les rapports entre les composantes sonores influence naturellement beaucoup l'orchestration. « C'est la raison pour laquelle j'ai beaucoup écrit en groupes de timbres homogènes, ajoute le compositeur. On peut y voir une parenté avec l'écriture de Schönberg, quand celui-ci inclut dans l'orchestre un trio de trompettes, qui joue la plupart du temps de façon homorythmique, ou encore un quatuor de clarinettes, comprenant deux clarinettes basses, traité de la même façon. » La sonorité dure des trompettes du second mouvement, *Obsession*, reflète parfaitement cette conception. En parallèle aux pizzicati arrachés des cordes, ces cuivres commencent à tracer l'opposition, chère à Soutter comme à

Holliger, entre blanc et noir, entre positif et négatif. « Là commence cette idée qui a inspiré beaucoup de dessins de Soutter, commente Holliger. A travers l'image en blanc et noir, l'objet devient l'ombre du vide. Dans *Obsession*, cela se traduit par une rythmique complémentaire : les silences du violon solo sont remplis par les autres instruments. Ici, la musique devient « multi-périodique » ; il y a bien une scansion 3/8, 5/4, 3/8 et la régularité de la pulsation du *Dies Irae*, omniprésent comme dans une passacaille, mais d'autres subdivisions rythmiques s'y superposent. Cela exige une grande précision. »

Confrontés à cet enjeu, les musiciens de l'Orchestre de la Suisse Romande redoublent d'efficacité. Grâce à eux, l'honneur rendu à Louis Soutter devient aussi un superbe hommage à Heinz Holliger lui-même.

Isabelle Mili

Un interprète hors du commun

Lausanne : récital Claude Helffer

Invité de la section lausannoise de la Société de Musique Contemporaine, Claude Helffer était à fin novembre en concert au Conservatoire de Lausanne. Physiquement, il apparaît comme un grand personnage mince et souriant, droit devant un clavier qu'il empoigne et caresse avec une sorte d'évidence. Son programme était entouré par Schoenberg : en ouverture, les *Drei Klavierstücke op. 11* et pour finir la *Suite op. 25*, interprétés par cœur, bien évidemment. De cette dernière œuvre, Claude Helffer livre une version rieuse et visionnaire, avec une liberté, une aisance qui nous ramène à sa fabuleuse intimité avec la musique du grand Viennois.

Suivent des œuvres d'élèves des trois Viennois, rarement inscrites au programme, introduites par le pianiste, comme il aime à le faire. En commençant avec les dix pièces formant *Kubiniana* (1946) de Hans-Erich Apostel, d'après une série de gravures d'Alfred Kubin. D'allure parfois guerrières, d'un caractère essentiellement sombre et rassisé, s'éteignant dans le registre le plus grave de l'instrument, ces miniatures dégagent un remarquable équilibre. Leur succèdent *Trois pièces pour piano op. 19* du maître René Leibowitz, dédiées à l'élève Claude Helffer. Trois moments denses, fantasques, influencés autant par Schoenberg que par Webern. Œuvres d'un homme secret : ce n'est qu'après la mort de son professeur que Claude Helffer découvrira qu'elles lui étaient destinées.

Ensuite, un contemporain de Berg lui aussi élève de Schoenberg, Egon Wellesz, et ses *Drei Skizzen* de 1911, à mettre en regard avec l'opus 11 de Schoenberg. Deux œuvres, pour terminer, de Leopold Spinner, élève de

Webern à Vienne dans les années 30. Les cinq *Inventions op. 13*, courts morceaux dérangeants, où l'influence du maître est manifeste, comme d'ailleurs dans la *Sonatine op. 22*, musique pointilliste, recourant aux plus extrêmes contrastes dynamiques, dans tous les registres du clavier. De tout ce répertoire, Claude Helffer se joue avec la plus grande facilité. Et pourtant, on ne peut qu'imaginer l'énergie, les déséquilibres, la force et l'agilité demandés. Le pianiste est souple et détendu ; comme un félin, il sait bondir et faire jaillir les infinies couleurs de l'instrument.

Récemment publié par Philippe Albéra, un recueil d'entretiens avec Claude

pratiquement pas les grands Schoenberg. Je me suis donc progressivement mis à jouer le répertoire dont on me disait spécialiste ».

Repéré par Boulez, Claude Helffer entre alors au Domaine musical. Il y côtoiera Hermann Scherchen, mais aussi Ernest Bour, Bruno Maderna, Mauricio Kagel et Pierre Boulez bien sûr. Hors de sa profession musicale, il est un père de famille attentif, un homme religieux, plutôt à gauche, puisqu'il devient membre du Parti Socialiste Unifié.

C'est ensuite le portrait d'un homme bien peu dogmatique qui se dresse à travers ces entretiens. Un musicien capable d'apprécier Chostakovitch ou Poulenc, dont, fondamentalement, la culture pianistique s'appuie sur le grand répertoire classique et romantique. Spécialiste de Debussy, de Xenakis, grand amateur de Beethoven et Schumann, Claude Helffer a, en musique, des amitiés électives plus que des amours exclusives.

La partie centrale du livre évoque quelques grandes figures que Claude Helffer a côtoyées. On retrouve Boulez, dont il parle avec respect plus qu'avec chaleur ; mais il est surtout question de lui à travers les sonates, dont Claude Helffer a fait son cheval de bataille (comme le prouvait le 1^{er} mouvement de la *Première Sonate*, donné en bis au concert de Lausanne). Au passage, elles sont remarquablement dépeintes, tant du point de vue de la forme que des aspects de la réalisation pianistique. D'autres personnalités sont abordées : Xenakis, dont Claude Helffer créa *Eriksont*, et qui déclara d'ailleurs à cette occasion : « Comme Claude Helffer peut tout faire, je ne me suis pas préoccupé des problèmes techniques ». Sui-vent, dans cette partie de l'ouvrage, les noms de Cage, Jolas, Barraqué, Stockhausen, Jarrell ou Manoury, entre autres.

Après la biographie et le portrait des musiciens fréquentés, la fin du livre est consacrée à des aspects plus personnels et plus touchants. On y parle d'émotion, de l'angoisse et de la fragilité du pianiste, d'un Claude Helffer sensible et secret, qui fuit les fêtes et les mondanités, s'imposant un régime de vie discipliné. Suit le credo du pédagogue qui, rappelons-le, n'a jamais enseigné dans un conservatoire. Sautant de Mozart à Berio, de Ravel à Xenakis, Claude Helffer y décrit au passage l'évolution de la technique pianistique et son attitude par rapport au texte musical, que la nouvelle édition Debussy, à laquelle il collabore, lui donne l'occasion de définir.

A travers les époques et les personnalités évoquées, c'est véritablement la position d'un interprète, d'un praticien de la musique, qu'incarne Claude Helffer. Avec une modestie confondante, un point de vue à l'abri de toute théorisation, l'homme dégage une sympathie, une générosité émouvantes, à l'image de sa foi : « Pour moi, la dimension chrétienne tient essentiellement à cela : je suis là pour les autres ».



Une discographie, quelques photographies et copies (noires d'annotations) de partitions complètent le livre, qui devrait se prolonger par un second ouvrage, un condensé des cours d'interprétation donnés par Claude Helffer.

Alexandre Barrelet

* Philippe Albéra : *Entretiens avec Claude Helffer*, Editions Contrechamps, Genève 1995, 160 p.

Unerhörte Zumutungen

Bern: Konzert der «Neuen Horizonte» mit dem «Ensemble fächerübergreifend»

Unter dem Titel «Unerhörtes (bis anhin Unrealisiertes)» präsentierte *Neue Horizonte Bern* am 2.12.95 im Radio-studio Bern ein Programm mit Werken von Annette Schmucki, Jürg Frey, Urs Peter Schneider, Jakob Ullmann: vier probenaufwendige Stücke mit ungewohnter und zum Teil grösserer Besetzung, die bisher wegen des unökonomisch grossen Aufwandes nie gespielt werden konnten. Urs Peter Schneider wurde als Lehrer und Leiter des «Ensemble fächerübergreifend» der Musikhochschule Bern angefragt, ob er mit seinen Studenten dieses schwierige Konzert auf die Beine stellen würde: eine «unerhörte Zumutung» (Schneider), die ihn dann als eine ungewohnte Aufgabe doch reizte und bewog, die Herausforderung anzunehmen.

Das doppelbödige Wort «unerhört» im Titel lässt eine naheliegende Frage auftreten: Sind diese Kompositionen auch wegen werkimanenter Eigen-schaften unrealisiert geblieben, sind es also schwierige, eigensinnige Werke, die mit Herkömmlichem und Überkom-men brechen? Die Neugier des offenen Zuhörers und die Erwartungshaltung für das Konzert waren zumindest gesteigert. Ganz unterschiedlich waren dann die Eindrücke, die diese Kompositionen hinterlassen haben.

Ein eigenes Profil bewies das *Stück* (1991–92) für Violoncello und Klavier von Annette Schmucki, einer jungen Zürcher Komponistin, die letztes Jahr in der Roten Fabrik Zürich zum ersten Mal aufgeführt wurde (siehe Besprechung in *Dissonanz* Nr. 44, S. 24). Diese als Studie wirkende Musik ist die akustische Untersuchung eines einzigen Tons (A). Er wird durch verschiedene Abdämpfungsarten und -orte verfremdet (im Klavier mittels Live-Präparatio-nen durch einen zweiten Spieler), in der Tonhöhe verändert und bis hin zum erstickten, gestaltlosen Klang verformt. Im Zusammenwirken verschiedener Spielaktionen wird das A auch als Ober-ton hörbar, nie aber in seiner «normalen» Gestalt, mit einer Ausnahme im Cello: das gestrichene A wird allerdings durch Kratzen zunehmend ins Unkenntliche, Geräuschhafte verzerrt.

Die Dualität von Bewegung und Statik zeigt sich nicht nur in der Verformung

des Klanges, sondern auch in einer zeitlichen Kategorie: Zu Beginn des Stük-kes setzen Cello und Klavier synchron ein, mit schnell pulsierenden Vierteln auf dem abgedämpften Ton A. Nach 14 Schlägen fängt das Klavier hinter dem Cello zu hinken an: Es klingt, als ob zwei parallelaufende mechanische Metronome zuerst Tempo 120 heftig schlagen und eines dann aus dem Takt fällt und allmählich langsamer wird. Darauf folgen die beiden Instrumente einem je eigenen Metrum.

In einem mittleren Teil werden die Notenwerte bis zu 30 Sekunden gedehnt, um dann kontinuierlich zum *tempo primo* gerafft zu werden: Wie eine Welle, die an einem bestimmten Punkt beim Auslaufen die entgegengesetzte Bewegung wieder aufnimmt. Das Stück endet mit dem synchron pulsierenden A des Anfangs, in beiden Instrumenten, diesmal im *piano*. Das Pedal muss hier «mit grösstmöglicher Gewalt» niedergedrückt werden. Aus seiner eigentlichen Funktion emanzipiert, wird es zu einem dritten, hervortretenden Instrumen-t, was allerdings in der unpräzisen Aufführung zu wenig zur Geltung kam, da die Gewalt des Pedalschlags nicht bis zum Schluss durchgezogen und dadurch der gewollte Effekt abgeschwächt wurde.

Mit traditionellen Mitteln und einer ungewohnten Besetzungsidee arbeitet Jürg Frey in *Sachen* (1978–80), 28 Stücken für Stimme und 18 InstrumentalistInnen mit einem Text von Robert Walser. Die Instrumente sind solistisch, in kleinen Gruppierungen, nie im *Tutti* eingesetzt. «Im Ganzen soll der Eindruck eines stehenden Bildes auftreten, in dem einzelnes zu klingen beginnt» (Frey). Mit einer je nach Besetzung wechselnden Aufstellung und mit Farbakzenten in der Kleidung der Ausführenden wurde eine optische Vermittlung dieser statischen Musik angestrebt.

Frey pflegt in diesem Werk, das reich an Konsonanzen ist, eine Ästhetik des schönen Klanges und verwendet viel tonales Material. Diese kurzen Stücke hören sich an wie aufgeschriebene Improvisationen, musikalische Tagebuchaufzeichnungen oder, in Gedanken an Robert Walser, dessen Gedichte den literarischen Hintergrund bilden, als klanglich umgesetzte Einfälle und Begebenheiten auf einem «walserischen» Spaziergang. Insgesamt bilden die Stücke eine offene, in sich nicht abgeschlossene Komposition: eine Sammlung von «Sachen», die meist in zartem, einfachem Ton, aber auch in expressivem Gestus gehalten sind und oft einen *Déjà-entendu*-Effekt auslösten.

Es mag auch an derstellenweise wenig sorgfältigen Ausführung gelegen haben, dass sich das Schlichte, Spielerische und Lyrische nicht immer vermittelte und man sich des Eindrucks der Gezwungenheit nicht erwehren konnte. Den Charakter des beiläufigen, gedankenlosen Vor-sich-Hinsummens traf dagegen die Sängerin Anne Schmid in den a-cappella-Stücken ausgezeichnet.

Erfrischend frech wirkte *Käfig* (1961–62), ein 1992 revisiertes Jugendwerk von Urs Peter Schneider. Es besteht aus drei selbständigen, nach dem Zufalls-prinzip komponierten Stücken mit verschiedener Besetzung: einem Septett (4 Violinen und 3 Flöten), einem Quintett (3 Bratschen und 2 Blechbläser) und einem Terzett (2 Violoncelli und Bass-klarinette); dazu kommt ein Klavier (*ad lib.*). In dieser Abfolge sind sie John Cage, Morton Feldman und Christian Wolff gewidmet und bis anhin nur einzeln aufgeführt worden.

Die drei Instrumentengruppen spielen unter den Titeln *Vögel*, *Blumen* und *Steine* nacheinander, durch Zäsuren getrennt im Klavier, das chromatisch aufsteigende Skalen obsessiv wiederholt. Diese bilden das Gitter für die Instrumentalstimmen, die sich motivisch in engen Intervallen bewegen, aus denen sie nie ausbrechen. Die Regelmässigkeit der Tonfolgen wird gebrochen durch unvorhersehbare Akzente, die das Erkennen einer zeitlichen Gliederung verunsichern und den Skalen ein tänzerisches Element hinzufügen. Die Aufwärtsbewegung wird zu einem Hampelmannenballett, das im ersten Stück durch die helle Klangfarbe (*Vögel*) und die spritzigen, klar gezeichneten Linien im Klavier munter wirkt, dann aber im mittleren und letzten Teil schwerfälliger und in der Klangfarbe stufenweise dunkler wird (*Blumen* und *Steine*). Das Aufbrechen in die Höhe will nicht mehr gelingen, der Kletterversuch wird immer beschwerlicher und hoffnungslos matt. Wir verstehen: Es ist aussichtslos, da gibt es kein Entrinnen. So gesehen erweist sich die zusammenhängende Aufführung der drei Stücke – trotz einiger Längen – als zwingend.

In eine ganz andere Klangwelt tauchte man bei Jakob Ullmanns *Voice, Books and FIRE I* (1990), das ungängig und als innovativstes Stück des Abends erschien: Eine Stimme, Texte und das Feuerelement (verbrannte, verstümmelte Texte) in einen instrumentalen Kontext* gestellt, erzeugten eine Musik, die sich durch langsame, fliessende Veränderungen, klangfarbenreiche, leise, zarte Linien auszeichnete und eine magische Atmosphäre evozierte. Diese Komposition bewegt sich auf einem Grat zwischen Festlegung und Freiheit und stellt den Ausführenden eine anspruchsvolle Aufgabe: Die Partitur der Instrumentalstimmen besteht aus Graphiken; im Gesangspart sind es überlagernde und übermalte Texte (vorwiegend aus dem östlichen Mittelmeerraum), die jeder Ausführende sehr individuell «lesen» und autonom umsetzen kann. Sie sind jedoch mit einem ziemlich festen Kanon von Regeln verbunden. Diese Anweisungen geben der Komposition eine bestimmte Physiognomie und bewahren die Ausführenden davor, in übliche eingefahrene Gleise zu geraten. Grundlegend ist die Forderung, dass «jede Form von Ausdruck oder innerer Bewegung» vermieden werden soll» (Ullmann).

Den Berner MusikerInnen gelangen zeitlich und klanglich höchst differenzierte Lesungen. Die erarbeiteten Spielformen reichten bis ins Geräuschhafte (Flatterzunge, Klappenschläge, Pizzicati ohne erkennbare Tonhöhen, perkussive Aktionen usw.) und bewegten sich in einer einheitlichen Dynamik des *piano-pianissimo*. Eine grosse Qualität dieser Musik besteht gerade im Fehlen jeglicher Hierarchien; das ermöglicht ein Hören, welches alle Klang- und Geräuschereignisse zugleich erfasst und sie als episches, zeitloses Strömen empfindet. In diesem «demokratischen» Koexistieren aller Stimmen spiegelt sich die Überlagerung der verschiedenen Texte und alten Schriften im Gesangsteil: Diese bilden den geistigen Hintergrund des Stückes und sollen jenseits von ideologischem oder religiösem Anspruch auf Alleingültigkeit nebeneinander stehen und auf die historisch-kulturellen Traditionen verweisen.

Die Aufführungen der vier Werke zeugten von der konzentrierten Spannung, die von Urs Peter Schneider ausging. Dem Einvernehmen zwischen Leiter und Ensemble war die wöchentliche Arbeit am Konservatorium Bern anzumerken. Seit einigen Jahren haben die Studierenden dort die Möglichkeit, ihre Grenzen «fächervergängend» zu erweitern und sich Wissen und Erfahrungen anzueignen, die auch andere Medien (Theater, Film), Praxiserfahrung, organisatorische Probleme im Musikbereich u. ä. einbeziehen. Als schöne Konsequenz dieser Arbeit ist nun dieses Konzert mit bis anhin unrealisierter Musik entstanden.

Laura Bianchi

* «durch eine beliebige Anzahl beliebiger Musikers» besetzbar. Ausgenommen sind elektronische Tonerzeuger. Hier: Piccolo, Flöte, Oboe, Viola, Klarinette, Altsaxophon, Violoncello, Bassklarinette, Bariton-saxophon, Fagott.

mität mit einfacher Negation wieder zerschlägt und dann schon mal das unfreiwillig Unkeusche streift (z.B. «got minnen als er ist ein nit-got»). Jedenfalls ist verständlich, dass Rom gegen solche Dilatationen des Denkens inquisitorisch vorgehen musste und 1329 – ein Jahr nach Eckharts Tod – mit einer Bulle 28 Sätze als häretisch verurteilte.

Für die *Komposition zu Meister Eckhart* von Daniel Glaus hat Jürg Welter 24 Texte aus verschiedenen Werken Eckharts und aus der im Umfeld Eckharts entstandenen Sequenz *Granum Sinapis* ausgewählt. Daniel Glaus hat damit nun kein normales Oratorium gemacht, wo Satz um Satz vertont und damit ein innerer Ablauf suggeriert wird. Vielmehr ist diese Vertonung insofern eine «nit-vertonung», als Glaus eine musikalische Raumform entwickelte, die gleichsam unbeteiligt neben dem Text herläuft. Jeder Satz erklingt in drei Gestalten: einmal integral und halbwegs verständlich, einmal in einer längeren und einmal in einer kürzeren «Echofassung». Das Räumliche kommt auch in der antiphonischen Anlage zum Ausdruck: Alt, Chor, Kammerorchester und Dirigent sind im Altarbereich aufgestellt; Tenor und Orgel musizieren – völlig unabhängig vom Dirigenten – auf der entgegengesetzten Empore. Musikalisch dominieren kontinuierliche, monochrome Momente; es wird vor allem mit unterschiedlicher «Beleuchtung» und Abschattierung des Immergleichen gearbeitet. So bekommt man in den ersten Minuten den Eindruck, dass Glaus mit den vielen Textfragmentierungen die Dilatationen der Eckhart-schen Sprache endgültig ins Diffuse befördert, indem er auch noch den für Eckarts Texte typischen Widerstand am grammatischen Sprachgerüst eliminiert.

Indessen verliert sich dieser Eindruck des Ungeföhren zunehmend; wenn man sich mal auf die langen Dauern und die dominierende Kargheit eingestellt und sich damit abgefunden hat, dass diese Musik einem nichts «gibt», dann stellen sich immer deutlichere Umrisse ein, und das Ungeföhre schlägt ins Präzise um. Gerade jene Partien, wo scheinbar nichts mehr läuft, wo auch völlige Stille herrscht, können schon fast existentielle Beklemmisse auslösen. Bei solch spannungsgeladenem Unterdruck wird jeder Pianissimo-Ton, jede Farbnuance mit bedeutendem Gewicht aufgeladen. Glaus gelingt es, diesen Unterdruck über lange Abschnitte hinweg auf gleicher Spannung zu halten. Der Grund dafür ist wohl die äusserst rigide Kontrolle des formalen Ablaufs. Das ganze Stück ist aus einem sechstönigen Klang heraus entwickelt. Die Intervallproportionen dieses Sechsklanges wurden auf die grossformalen Dauern übertragen. Von jedem Ton des Sechsklanges aus wurden neue Sechsklänge abgeleitet, wobei die Musik auf der Empore in der Krebsumkehrung zu jener des Chores verläuft. Obgleich also immer ähnliche Klänge zu hören sind, werden diese

durch die Tonhöhenkonstruktion doch in die Neutralität des gesamten Zwölftonraumes eingebunden.

Indessen: Diese mit serieller Unerbittlichkeit konzipierte Durchdringung des Materials und seine Aufspreizung in den grossformalen Bereich verunmöglicht es dem Komponisten in vielen Fällen, auf Details des Textes im Sinne einer Textausdeutung einzugehen. Die Crux einer solchen Kompositionsweise liegt darin, dass sie in ihrer Objektivität und Geschlossenheit zur Selbstgenügsamkeit tendiert. Etwas Intentionales, eine Botschaft, etwas Sprachliches, ja auch so etwas wie Transzendenz lässt sich in einem solchen System nur schwer formulieren, weil darin keine «Ausgänge» für ein Anderes vorgesehen sind, mithin auch das System als solches in seiner Neutralität nicht in Frage gestellt werden kann. Schon kleinste Hervorhebungen können dann outriert oder wie Kratzer in einer Glasfassade wirken. Trotzdem versuchte Glaus an einigen Stellen dieser Neutralität zu entkommen und interpretierende Akzente zu setzen. Im Bereich des Chores ist ihm solches – zum Beispiel mit einer hinreissenden, sehr rhythmischen und von vielen Taktwechseln durchsetzten Partie im dritten Teil – besser gelungen als beim Bariton auf der Empore. Das mag auch daran gelegen haben, dass Ulrich Studer generell dazu tendierte, diese karge Musik mit zuviel Gestaltung und Gewichtigkeit zu beleben; einiges ist da allerdings schon in der Partitur mit etwas äusserlicher Deutlichkeit gesetzt. Während Glaus zum Beispiel die «Kindbett»-Stelle mit faszinierender Beiläufigkeit setzt, «verkauft» er die häretische «nit-gott»-Stelle mit der immer gleichen und fast schon signalhaft auffälligen Figur (Undezimsprung nach oben und Quintsprung nach unten). Gerade weil diese Stelle für die musikalische Konzeption des Werkes so grosse Bedeutung hat und sie mitbegründet, hätte ich hier eine weniger plakative Lösung erwartet. Eine gewisse Outrance scheint mir auch am Schluss der einstündigen Komposition durchzuschlagen: Über dem Fragment «Gott helfe uns» geht alles in die Höhe; die differenzierte Tonhöhenarbeit wird zum befriedenden und etwas kitschigen Klingelingling, und die Komposition als ganze endet in einer zwar gläsernen, aber doch durchaus bequemen «Erlösung dem Erlöser»-Version. Sehr viele paranoide Momente der Stille, der Leere, manch Bedrängendes und Verstörendes werden mit diesem freudentrunkenen Schluss-Segen förmlich in den Himmel hochgezogen. Der Applaus für die am 4. und 5. November in der Kirche Wohlen aufgeführte (UA am 23. September in Erfurt) Komposition war geradezu frenetisch. Er galt sicher auch der hervorragenden Interpretation. Was der *Kirchliche Singkreis Wohlen* unter der Leitung von Christoph Wysser hier bei einer Partitur, die alle in der Neuen Musik üblichen Verfremdungen verlangt, leistete, grenzt ans Übermenschliche. Neben dem hervorragenden Instrumentalen-

Gott im Kindbett wie eine Frau

Wohlen (Bern): UA «Komposition zu Meister Eckhart» von Daniel Glaus

Beim Durchlesen der Texte von Meister Eckhart fühlt man sich zuweilen an dadaistische Literatur oder konkrete Lyrik erinnert: «Gott liegt im Kindbett, wie eine Frau.» Oder: «Eines mit Einem, Eines von Einem, Eines in Einem und in Einem Eines ewiglich.» Oder: «du sollt got minnen als er ist ein nit-got, ein nit-geist, ein nit-person». Wie viele Mystiker, die eigentlich das benennen möchten, was sich jenseits des Sprachlichen bewegt, arbeitet auch Eckhart ausser mit absurdem Bildern vor allem mit dem Kniff, die verschiedenen Satzteile homonym zu gestalten («Eines in Einem»), um damit zum einen die Bedeutung in gegenseitiger Konnotation aufzuladen, zum andern eine normale Aussage gerade zu blockieren; wobei Eckhart zuweilen diese Homony-

semble sei hier auch die Altistin Mechtild Seitz lobend erwähnt. Sie konnte sich auf ihre Instrumentalisierung in dieser Komposition mit sehr grossem Verständnis einstellen.

Roman Brotbeck

A voir ou prendre du temps

Minsk : Festival de la section biélorusse de la SIMC

Au sortir des nuages, Minsk apparaît aussi vraie qu'un plan de ville virtuel en trois dimensions. Le bruit régulier et constant de l'avion s'oppose à la réalité de la situation. Des ellipses, des droites, des perspectives irréelles « représentent » une ville géométrique, dessinée de traits clairs et nets, en noir et en gris sur fond blanc de neige. Après l'atterrissement et une quarantaine de kilomètres à travers champs et forêts sur une autoroute déserte, la cité prend forme, concrètement. Derrière de surprenantes façades et colonnades, la ville, planifiée à outrance, dévoile une sorte de beauté, quand s'inscrivent dans le regard les méandres et les abords de la rivière, tandis que resurgit dans nos mémoires la tragique histoire de la ville doublement martyre et cependant, ville ouverte, sans rues, sans rumeur : avenues-espaces si larges, hors échelle, sans réverbération. Les sons, les voitures, les autobus, les trams, les voix rares des passants s'entendent au premier plan, sans profondeur, sans volume. La neige accentue l'absorption sonore. Quelle vie, imagine-t-on ici, à l'intérieur des édifices, des maisons, où semblent se tenir les gens, loin du grand froid et de l'obscurité hivernale ?

Quoi de plus révélateur que le sujet de l'œuvre de Tchaïkovsky, donnée précisément à l'opéra, ce premier soir ? « Yolande » ne voit pas. Sa vie se nourrit de ce qu'elle entend. Son sens auditif ne peut que se développer. Comme celui des habitants de ce pays. La diversité, le raffinement d'un art sonore poussé à l'extrême contrebalancent le manque de lumière, l'uniformité de la couleur, la pauvreté des formes visuelles environnantes.

En écoutant les musiciens de Minsk, cette réflexion prenait toute sa dimension. La perfection et la justesse du jeu instrumental, jamais prises en défaut durant la dizaine de concerts donnés au cours du Festival de la section biélorusse de la Société internationale de musique contemporaine (du 5 au 10 décembre), donnaient la mesure d'un travail permanent et en profondeur, qui seul permet d'atteindre un tel degré de perfection. Il faut parler en premier de *Classic-Avantgarde*, un ensemble à effectif variable, dirigé par Vladimir Baïdov, qui donna quatre concerts avec une trentaine d'œuvres de compositeurs russes, ukrainiens, polonais et biélorusses, auxquels s'ajoutait un programme entièrement consacré à la musique amé-

ricaine (J. Cage, H. Cowell, Ch. Ives, S. Barber, G. Crumb, A. Copland). Chacun de la quinzaine d'instrumentistes – cordes, vents, percussions – est un soliste remarquable, s'inscrivant dans l'ensemble, quand il le faut, avec une capacité d'adaptation surprenante. On imagine la somme de travail en commun que représentent ces réalisations sans faille. Au-delà de l'objectivité technique de l'interprétation (et grâce à elle) se sent ce qui restera toujours du domaine de l'inexplicable et qui déclenche l'émotion chez l'auditeur.

Le pianiste de l'ensemble, mis constamment à l'épreuve, nous fait oublier les contraintes d'œuvres immanquablement difficiles, dont il se joue avec virtuosité et apparente facilité. On imagine le travail préparatoire du chef et coordinateur de l'ensemble pour ne plus y penser, quand celui-ci donne, devant nous, la pulsion de vie à des instants sonores magiques. Vladimir Baïdov est aussi contrebassiste. Il a réuni un étrange groupe de contrebasses pour réaliser un programme qui a surpris non seulement par la matière sonore mise en œuvre, mais aussi par la nature des compositions jouées.

Pour ne prendre en compte que les compositeurs biélorusses entendus durant le festival, un premier constat s'impose : il y a aujourd'hui dans ce pays une production originale extrêmement diversifiée, tant pour ce qui est de la pensée musicale que des moyens utilisés. Ces compositeurs rejoignent aujourd'hui, probablement sans avoir bénéficié ni subi la contrainte de l'influence « serielle », les mouvements paradoxaux de la création occidentale. On retrouve chez eux les mêmes éléments de diversité et de liberté d'expression. On peut citer les orientations qui caractérisent le travail de sept d'entre eux. Avant de les décrire, il faut dire que les uns et les autres ont en commun une conception du temps qui les distingue des compositeurs occidentaux. La notion de durée est traitée à l'aide de processus de répétition ou de reprise, qui élargissent parfois à l'extrême la dimension temporelle dans l'œuvre. (Nous ne saurions nous hasarder à faire cela sans risque). La liaison avec l'environnement social, culturel et économique n'y est certainement pas étrangère (autant pour notre attitude que pour la leur). « Avoir ou prendre du temps » est une donnée qui nous a échappé. Sans que cela résulte d'un laisser-aller, cette disposition ou disponibilité face au temps trouve chez trois compositeurs des applications remarquables : pour Galina Gorelova avec une *Sonata* pour contrebasse et piano et Dimitri Lybine, avec une pièce pour piano préparé, *Echo of Bielorussian Folk Songs*. Certes le thème mélodique, base de cette dernière œuvre, souligne encore la qualité « plastique » de cette musique. Dans le *Concert Capriccio* pour flûte et ensemble de chambre de Siergiej Bieltukov, joué avec sensibilité, virtuosité et fraîcheur par sa fille, âgée de quinze ans, la reprise perpétuelle peut surprendre, mais le procédé,

constamment varié, se fait oublier petit à petit.

Avec sa « *Sonata quasi una sarabanda* » in Memory of The Perished on The Ferry « Estonia », pour piano, O. Sonin joue – particularité qui se retrouve chez d'autres compositeurs biélorusses – sur d'autres registres : une énergie sonore martelée avec une profonde conviction et toujours sous forme de répétition. Chez V. Voïteck, O. Zalyotney et V. Kopitko, l'approche théâtralisée par des formulations différentes chez les uns ou les autres produit séduction et stimulation évidente pour les interprètes.

C'est dans l'ensemble des concerts que l'on retrouve doublement la maîtrise de la justesse : celle des musiciens, jouant juste et sans accrocs, en accord avec les styles des musiques exécutées ; et celle des œuvres, conçues en majorité avec un sentiment juste des formes exploitées. Seul le concert consacré à la musique électroacoustique posait problème, parce que les moyens techniques de production et de réalisation étaient en retrait par rapport aux idées des compositeurs. Cela était saisissant dans le travail de S. Bieltukov, que l'on imagine plus qu'intéressant, effectué uniquement sur un mini-clavier midi et une boîte à effets, gérés par un modeste ordinateur Atari (l'écoute se faisant chez lui sur les haut-parleurs d'une radio portative). Sur notre initiative, une réunion entre compositeurs révéla le besoin de créer une unité de production et de diffusion de musique électroacoustique, unité qui pourrait être associée à la structure existante de l'ensemble *Classic-Avantgarde* et permettre ainsi l'apparition d'œuvres techniquement maîtrisées au niveau de leur composition et de leur diffusion. Un tel pool instruments/moyens électroacoustiques et informatiques pourrait aussi être un excellent outil pédagogique. La compétence des musiciens est évidente ; seul manque le matériel nécessaire à la réalisation de leurs projets. La configuration d'un studio de base, la budgétisation du matériel à acquérir, ainsi que le cahier des charges nécessaire à la gestion du dispositif ont été définis. Cette proposition pourrait être soumise au groupe de partenariat culturel associant Biélorussie et canton d'Argovie, cet organisme ayant entrepris depuis plusieurs années un travail positif dans le domaine culturel entre les deux pays et entendant bien le poursuivre ces prochaines années*.

La nuit même après le dernier concert, l'ensemble *Classic-Avantgarde* s'est rendu à Vitiebsk pour participer au festival de cette ville. Un premier programme était constitué d'une sélection d'œuvres jouées les jours précédents à Minsk. Le deuxième comportait des œuvres de Mozart, Beethoven, Brahms et Kreutzer. Les mêmes qualités, techniques et musicales, se retrouvaient dans l'interprétation des œuvres d'hier et d'aujourd'hui. On se demande comment, d'une façon aussi constante, tant d'attention, de justesse et d'amour sont accordés à la pratique musicale par des

gens qui, par ailleurs, doivent trop souvent se contenter de peu pour vivre. La musique est art d'immatérialité. Sa pratique est difficilement perturbée par les sirènes de l'économie. En tout cas, elle ne peut être « achetée » comme peut l'être la peinture. C'est la vie des musiciens qui est à préserver. Cette réflexion nous est venue en visitant le musée que sa ville natale consacre à Chagall. Aucune toile de lui n'a pu être acquise à ce jour ; il n'y a là que quelques lithographies (dont trois offertes par Ida Chagall) et des reproductions : le commerce de l'art est dans ce cas un obstacle à l'exposition publique de l'œuvre du peintre. Un souhait : que l'« économie de marché », pour le moins, permette à de généreux mécènes de doter le musée de Vitiebsk des œuvres qu'il mérite. Avec l'espoir que l'application de ce système économique ne retire pas le temps aux musiciens ou les laisse sans moyens pour pratiquer leur art. Qu'au contraire ils en acquièrent de nouveaux, correspondants à leurs capacités professionnelles et artistiques.

Pierre Mariétan

* Des partitions (max. 12 à 15 musiciens, effectifs variés) et des enregistrements (cassettes, disques compacts) peuvent être envoyés à l'adresse suivante : Ensemble « Classic/Avant-Garde », c/o Petra Bischof, Erziehungsdepartement/ Kultauraustausch, Postfach, 5001 Aarau.

Anthony Korf und der Dirigent George Rothman vor zwei Jahren in die Schweiz, um die hiesige Musikszene kennenzulernen. Lukas Gloor (der Kulturattaché der Schweiz in New York) hatte erste Kontakte vermittelt, und nach Gesprächen etwa mit Jörg Dähler, Rudolf Kelterborn und Thomas Gartmann kehrten die beiden Amerikaner schliesslich mit Partituren von Roland Moser und Robert Suter zurück nach New York. Suters *Epitaffio* und Mosers *Solitude* wurden daraufhin in einer Workshop-Aufführung im New York einem Insider-Publikum vorgestellt. Im November dieses Jahres wurde Suters *Sonata per orchestra* im Rahmen eines Konzerts erfolgreich im Lincoln Center aufgeführt. Unter der Leitung von George Rothman spielte die Riverside Symphony mit bestechender Präzision und musikalischer Phantasie: Die klangliche Transparenz liess Spielraum für spontanes Espressivo in den schnell wechselnden Solostimmen, während ein hochkarätig besetztes Schlagzeugregister mit elastischer Bestimmtheit die dramaturgische Spannung hielt.

Der amerikanische Kulturbetrieb sieht für derartig exotische Programme kaum Nischen vor: Die Finanzierung ist ein Drahtseilakt. Nur gerade zehn Prozent des knappen Budgets von jährlich 250'000 Dollar sind Subventionen, der Rest wird durch Beiträge von Stiftungen, Sponsoren und privaten Donatoren gedeckt. Diese Voraussetzungen erfordern einiges an Pragmatismus: So veranstaltet die Riverside Symphony nicht nur drei bis vier (teure) Konzerte im Lincoln Center, sondern nimmt für die riskanteren Programme mit neuer und neuester Musik Zuflucht zu (billigen) Workshop-Konzerten. Diese *Composers Readings* finden zweimal jährlich im Miller Theater an der Columbia University statt, der die Riverside Symphony als Orchester *in residence* angegliedert ist.

Der Kultauraustausch mit Europa ist finanziell nur möglich dank Institutionen wie etwa der Pro Helvetia, die in diesem Fall Beiträge zu den einzelnen Aufführungen geleistet sowie die Kosten der Reise in die Schweiz übernommen hat. Längerfristig soll es allerdings zu einem gegenseitigen Austausch kommen mit dem Ziel, wenig bekannte amerikanische Komponisten in der Schweiz aufzuführen. Konzerttouren der Riverside Symphony in Europa kommen allerdings aus finanziellen Gründen bis auf weiteres nicht in Frage. Im Gegensatz zu vielen Ländern Westeuropas haben die USA keine Institution, welche die Verbreitung amerikanischer Kultur im Ausland unterstützt. Daher schauen sich Korf und Rothman auch um nach Klangkörpern in der Schweiz, die für eine Zusammenarbeit in Frage kämen; in diesem Zusammenhang war ein Treffen mit Thomas Nidecker von der *basel sinfonietta* ein erster Versuch. «Wir agieren dabei jedoch nicht als offizielle Kulturfunktionäre, sondern als unabhängige Künstler, d.h. wir vertreten jene amerikani-

schen Komponisten, die wir für wichtig halten», betont Korf, der sich manchmal darüber wundert, welche amerikanischen Komponisten in Europa erfolgreich sind. Neben den Minimalisten und Neoromantikern hat er überraschenderweise besonders heftige Vorbehalte gegenüber einer Schlüsselfigur des zwanzigsten Jahrhunderts: «John Cage is the Anti-Christ of music», meint Korf, der an der Intentionalität einer musikalischen Komposition festhält. Anthony Korf schwimmt gegen den Strom des Zeitgeistes: Er bekennt sich ausdrücklich zum Eurozentrismus. Seine Haltung spiegelt durchaus die kulturellen Debatten der letzten Jahre. In den amerikanischen «Cultural Wars» steht die Forderung nach *political correctness* und Multikulturalität am einen Ende des Spektrums, am anderen Ende dagegen ein konservatives Kulturverständnis klassisch-westlicher Prägung. «Ich finde es bedenklich, wenn die Musik zu einem Transportmittel für politische oder multikulturelle Messages wird. Dann stehen ästhetische Standards auf dem Spiel», erklärt Korf. Was fasziniert ihn an den Werken von Roland Moser und Robert Suter? «Das sind zwei hervorragende Komponisten: Sie arbeiten mit wachem Gedächtnis für musikalische Traditionen.»

Sieglinde Geisel

Cui bono?

St. Gallen: Präsentation des ersten Bandes einer Schoeck-Gesamtausgabe

Statt sich einem Vergleich etwa mit Strauss auszusetzen, habe Schoeck es vorgezogen, in Zürich als grosser Fisch im kleinen Teich zu bleiben, umringt von einem Schwarm kleiner Fische, die ihre Mäuler nach dem Takt ihres Meisters öffneten und schlossen – so umreisst Chris Walton in seiner kürzlich erschienenen Biographie (siehe *Dissonanz* Nr. 45, S. 43) das Phänomen der Gemeinde, die für den Meister sowohl Stütze wie Fessel war: Die unbedingte Anhängerschaft eines kleinen Kreises kontrastiert im Falle Schoecks krass mit seiner Unbekanntheit in einem weiteren Rahmen. Noch heute stehen Verabsolutierung einerseits und Ignoranz andererseits einer gerechten Einschätzung seines Œuvres im Wege.

Mit der Wahl des Lausanner Konservatoriumsdirektors Jean-Jacques Rapin zum neuen Präsidenten hat die Othmar Schoeck-Gesellschaft an ihrer Hauptversammlung im vergangenen Dezember selbst dafür gesorgt, dass ihr Held in jenem rechten Dunstkreis verbleibt, für den die Manifestation antimoderner Gesinnung untrennbar zur Schoeck-Pflege gehört. (Rapin hat sich unlängst als Herausgeber einer französischen Ausgabe der Furtwängler-Tagebücher, in denen es von derartigen Idiosynkrasien nur so wimmelt, profiliert; siehe *Dissonanz* Nr. 41, S. 36.) Ein anderes

E in Beitrag zum Kultauraustausch

New York: Symphonieorchester spielt Werke von Schweizer Komponisten

Die New Yorker *Riverside Symphony* steht im amerikanischen Konzertbetrieb deutlich abseits des Mainstream: Das junge Profi-Orchester widmet sich nicht den allseits geschätzten «Top Forties» (dem sinfonischen Kulturgut von Beethoven bis Brahms und zurück), sondern konzentriert sich auf selten gespielte Werke aller Epochen. «Zum hundertsten Geburtstag von Prokofieff zum Beispiel hatten wir drei amerikanische Erstaufführungen im Programm», sagt Anthony Korf, der künstlerische Leiter des Orchesters. Als einziges New Yorker Orchester berücksichtigte die *Riverside Symphony* vor drei Jahren den hundertsten Geburtstag von Arthur Honegger: Die Aufführung von Honeggers Sinfonien Nr. 2 und 3 war für das Orchester die erste Auseinandersetzung mit einem Schweizer Komponisten. Dass ein amerikanisches Orchester sich mit schweizerischer Gegenwartsmusik beschäftigt, ist alles andere als selbstverständlich. Die *Riverside Symphony* ist jedoch grundsätzlich an einem Austausch mit zeitgenössischen europäischen Komponisten interessiert, und nachdem mit Honegger ein erster Bezug gegeben war, reisten

Traktandum dieser Hauptversammlung in St.Gallen schien da schon eher geeignet, Schoecks Werk eine Resonanz ausserhalb des Zirkels der Eingeweihten zu verschaffen: Es wurde der erste von 24 geplanten Bänden einer Gesamt-ausgabe (GA) vorgestellt, enthaltend die Werke für kleines Orchester und Streichorchester. Ist nun zu erwarten, dass Dirigenten sich auf diese Werke stürzen und der Name Schoeck vermehrt auf Programmzetteln erscheint? Wohl kaum, denn – abgesehen davon, dass die sinfonischen Werke nicht zu seinen stärksten zählen – sowohl die Serenade op. 1 wie das Intermezzo *Sommernacht* und die Suite in As-Dur op. 59 liegen längst in zuverlässigen Druckausgaben vor. Schoecks Problem lag nie darin, dass er keine Verleger gehabt hätte – im Gegenteil: Der umfangreichste und wohl auch substantiellste Werkbereich, die Lieder, wurde fast vollständig zu seinen Lebzeiten herausgebracht, und zwar u.a. von so renommierten Häusern wie Breitkopf & Härtel und Universal Edition. Einzig bei den Opern besteht Nachholbedarf: Mit Ausnahme von *Das Wandbild* und *Vom Fischer un syner Fru* existieren hier keine gedruckten Partituren (bzw. im Falle der *Penthesilea* nur eine unzulängliche). Allerdings sind auch die Opern seinerzeit verlegt worden (gedruckt wurden nur Klavierauszüge), und mit einem Zuschuss seitens der Schoeck-Gesellschaft hätten die Originalverlage – wiederum Breitkopf und UE – vermutlich zu einer Druckausgabe der Partituren veranlasst werden können. Ein Zuschuss, der mit Sicherheit einen Bruchteil jener 2,5 Mio. Fr. betragen hätte, den die Gesellschaft für die GA aufwirft bzw. erst noch zusammenbringen muss. Mit der GA, die von Hug & Co. Zürich verlegt wird, können sich die Originalverlage nun von der Aufgabe, für Schoeck etwas zu tun, entlastet fühlen; bestehende Ausgaben dürften unter diesen Umständen kaum reediert werden, obwohl die GA frühestens im Jahre 2018 komplett vorliegen wird.

Seit 1988 beziehen der Herausgeber Max Lütolf, Professor für Musikwissenschaft an der Universität Zürich, und zwei seiner Assistenten ein jährliches Honorar von der Schoeck-Gesellschaft, aber der von Victor Ravizza bearbeitete Orchestermusik-Band ist – u.a. wegen eines Debakels bei der Notensatzstellung – erst im Dezember 1995 herausgekommen. Quellensuche erfordere ihren zeitlichen Preis, meinte Lütolf an der Präsentation in St.Gallen. Nun, wenn man selbst Postkarten für relevante Quellen und den Tropfen für eine nennenswerte Modifikation des Staccatozeichens hält, ist gewiss für Arbeit und zeitliche Verzögerung gesorgt; von «Praxisbezug» (von Lütolf ebenfalls beschworen) kann aber keine Rede mehr sein. Was soll die anvisierte exaktere Reproduktion der Manuskripte bei Werken, deren Drucklegung vom Komponisten selbst überwacht worden ist? Unterschiede zwischen Tintenreinschrift und Erstdruck machen

langwierige Quellenvergleiche nötig, meinte Assistent Beat A. Foellmi, als ob nicht die wenigen Druckfehler in den Schoeck-Ausgaben von jedem ausübenden Musiker leicht zu erkennen wären und die übrigen Abweichungen als nachträgliche Änderungen des Komponisten gelten könnten. Ein weiterer Assistent langweilte das Publikum mit (glücklicherweise vorzeitig abgebrochenen) Ausführungen zum Problem der fehlenden Textunterlegung in der Originalpartitur von *Massimila Doni*, ein Problem, das sich durch die Existenz des gedruckten Klavierauszugs ganz von selbst löst...

Die Referate von Lütolf und seinen Assistenten gaben eine nahezu kabarettreife Vorstellung vom musikwissenschaftlichen Buchhaltergeist, der hier am Werk ist und der allerdings seinen Preis hat. (Das hinderte Lütolf nicht, von einer Kontrolle durch eine Kosten-Nutzen-Analyse zu reden). Der Preis sind nicht nur die obenerwähnten zweieinhalb Millionen, sondern eben auch die Nichtgreifbarkeit zahlreicher Werke bis zu jenem mehr oder weniger fernen Zeitpunkt, da sie in der GA erscheinen und den 57 (in Worten: siebenundfünfzig) Subskribenten zugänglich sein werden. Allfällige weitere Interessenten werden sich anderswie behelfen müssen, denn Einzelbände werden (außer von den Bühnenwerken) nicht angeboten – auch das nicht gerade eine Massnahme, welche die Aufführung Schoeckscher Werke fördert. Eine GA sollte laut Max Lütolf die Grösse eines Komponisten erkennbar machen; hier drängt sich allerdings der Verdacht auf, es gehe eher um die ansonsten nicht erkennbare Grösse des Herausgebers.

Christoph Keller

liebe ich sehr unterschiedliche Musikstile und arbeite vorzugsweise mit authentischen Vertretern der verschiedenen Genres zusammen. Meine Sichtweise wird jedoch immer die eines Grenzgängers sein. Diese Sichtweise musikalisch zu gestalten ist meine Intention.

Die Polystilistik in meinem Werk ist demzufolge konsequentes Programm, und ich möchte für sie eine Lanze brechen, bevor sie von der (europäischen) Fachwelt vollends verfehlt wird. Dazu die Gegenfrage: Was ist das für ein kategorischer Imperativ, sich einem althergebrachten monostilistisch-ästhetischen Prinzip unterordnen zu müssen, obwohl die meisten (auch Komponisten) unserer Generation sich mit unterschiedlichsten musikalischen Welten identifizieren? Ist es nicht längst Zeit, der Ästhetik einen bescheideneren Platz zuzuweisen und auch musikalisch (die Sprache tut es längst) so zu reden wie uns der Schnabel gewachsen ist? Wieso sollte eine Volksmelodie verklärend ästhetisiert erst konzertsalonfähig werden oder jazzig verbrämt erst up to date sein? Wieviel Kraft vergibt sich doch der Monostilismus, indem er auf Authentizität verzichtet. Wenn wir zudem die musikalischen Stile gesellschaftlich zuordnen, müssen wir erkennen, dass Monostilistik einem ziemlich penetrierten Klassendenken entspricht. Den Liebhabern von Bartóks Rumänischen Volkstänzen oder Brahms' Zigeunerliedern ist grundsätzlich in Sachen Volksverbundenheit oder Verständnis für Fahrende zu misstrauen. In einer multikulturellen Gesellschaft, die wir – mit oder ohne Ausländer – ja schon längst sind, ist ein wirkliches und direktes Aufeinanderzugehen meiner Meinung nach dringlich. Ich will nun aber nicht die Antipoden interpretieren, sie sollen sich selbst äussern. Meine kompositorische Arbeit beschränkt sich darauf, die Sicht des Grenzgängers in das gemeinsame Begägnis einzubringen.

Durch die behutsame Annäherung der Antipoden in meinem Konzert für Free-jazzsaxophon und Kammerorchester, die Vertauschung von Arbeitsmethoden, Hintergrundauswechselungen, stilistische Brüche, diametral entgegengesetzte Verwendung von identischen Motiven etc. versuche ich die verschiedenen Perspektiven, unter welchen ein und dieselbe Sache betrachtet werden kann, erfahrbar zu machen. Das mag eine etwas schwer geniessbare heterogene Kost ergeben. Doch zeigt sich die beabsichtigte Wirkung meiner Strategie offensichtlich auch beim Rezensenten. Ihm scheinen alle Gegensätze plötzlich wieder in einer Ordnung vereint, die verschiedensten musikalischen Ausdrucksweisen und Stile stehen nebeneinander wie Nippes im Glasschrank. Na wunderbar! Aber hier hockt sich der Fachidiot (auch der Fachexperte kann unter verschiedenen Perspektiven betrachtet werden) wie so oft mit seinen Erwartungen und Vorstellungen vor der Aussicht. Aus purer Absicht erfülle ich

Discussion Diskussion

Sprengen der Grenzen nicht beabsichtigt

Betr.: «Begrenzte Grenzgänger», Bericht von Mathias Spohr in Nr. 46, S. 26 f.

Grenzen sind im populären Gedankengut offenbar negativ besetzt. Für Mathias Spohr ist es eine Selbstverständlichkeit, dass ich in meinem Projekt «Grenzgänge» die Grenzen sprengen will. Er will diese Intention sogar in meinem Programmheft erklärt wissen, dabei handelt es sich um reine Projektion.

Ich fröne dieser modischen Denkschlaufe in keiner Art und Weise. Schon der militante Begriff des Sprengens ist mir zuwider, er entspricht geradezu einer Verdrängung des Problems, das in meinem Projekt thematisiert wird. Als echter Grenzgänger (ich habe keine stilistisch umrissene musikalische Heimat)