

Zeitschrift: Dissonanz : die neue schweizerische Musikzeitschrift = Dissonance : la nouvelle revue musicale suisse
Herausgeber: Schweizerischer Tonkünstlerverein
Band: - (1996)
Heft: 49

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>

gar ihre Identifizierung. Er ziehe es vor, die Komplexität in der Zeit herzustellen und nicht im Grundmaterial. Oft genüge es, dass etwas da sei, das eventuell die Aufmerksamkeit auf sich richten könne, ohne dass es dabei besonders auffallen müsse. Dann nämlich würden die anderen Dinge in einer neuen Ordnung oder einer anderen Betrachtungs- oder Wahrnehmungsweise angeordnet werden.

Die Ereignisse, die Zelenka notiert, können auch von Personen realisiert werden, die keine professionelle Musikausbildung durchlaufen haben. Für das Trommelstück *The Skinscraper's Testimony* (1995) oder das Gitarrenstück *Beitrag zur Wahlkampagne – selbstredend* (1995) muss ein Musiker, der Schlagzeug beziehungsweise Gitarre studiert hat, genauso üben, wie ein Nichtmusiker, denn die Aktionen, die verlangt werden, haben mit der traditionellen Spielweise der Instrumente kaum mehr etwas zu tun. Mauern sollen also auch hier abgebrochen werden. Neugierde und Wollen seien ihm, Zelenka, wichtiger als das spezialisierte Können. Es gehe ihm darum, Menschen in eine Situation zu bringen, in der sie aufnahmebereit seien. Das sei etwas grund-

sätzlich anderes als unsere übliche Weise, das Leben zu führen, denn wir hätten Ziele, die wir erreichen möchten. Wir möchten etwas verstehen, und wenn wir verstanden hätten, meinten wir, wir wären klüger geworden. Die Sicherheit, etwas verstanden zu haben, solle eher zur Motivation dienen, weitere Fragen zu stellen, statt eine Sache als geregelt abzuschliessen.

Alfred Zimmerlin

- 1 Alle Partituren der in diesem Artikel erwähnten Werke von István Zelenka können bezogen werden bei: István Zelenka, 134, chemin de la Montagne, CH-1224 Chêne-Bougeries.
- 2 Ein 30 Seiten umfassendes Dossier, in welchem die Performance *WER? WER? WER?* (1995) ausführlich beschrieben ist und in dem Reaktionen der Performerinnen und Performer und des Publikums gesammelt sind, ist ebenfalls bei István Zelenka erhältlich.
- 3 Die Zitate von Aussagen István Zelenkas gehen auf zwei längere Gespräche zurück, die der Autor im Mai 1996 mit dem Komponisten geführt hat.
- 4 Von *attente / atteinte... Bihac ?* existiert auch eine Version für eine(n) Akkordeonspieler(in).
- 5 Zelenka beruft sich ausdrücklich auf Klee.

Comptes rendus Berichte

Ehrenrettung oder Restauration?

Basel: «Klassizistische Moderne» in Musik und bildender Kunst

Es traf sich günstig: 1996 feiern in Basel die *Paul Sacher Stiftung* das zehnte und der Chemiekonzern *Hoffmann-La Roche* das hundertjährige Bestehen. Die Differenz davon macht neunzig – und so alt wird Paul Sacher im selben Jahr. Dem Wunsche des Jubilars gemäss stand der eigene runde Geburtstag im Hintergrund; stattdessen wurde seine zweifellos verdienstvolle Stiftung ins Zentrum des öffentlichen Bewusstseins gerückt und wurden – und damit schliesst sich der Kreis – die «Veranstaltungen 10 Jahre Paul Sacher Stiftung» von «seiner»¹ *Roche* substantiell gesponsert. In diesem Rahmen diskutierten die Ausstellung *Canto d'Amore*, die als Hommage an Sacher sinnvollerweise «die beiden Bereiche der Kultur [vereint], zu welchen er sich seit jeher besonders hingezogen fühlt: Musik und bildende Kunst»², einerseits und ein musikwissenschaftliches Symposium und eine Konzertreihe andererseits die Problematik einer «Klassizistischen

Moderne» in der bildenden Kunst und Musik der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts. Hierfür gelang es, nicht nur Jubiläen zu koordinieren, sondern auch viele Basler Kräfte zu bündeln: Öffentliche Kunstsammlung/Kunstmuseum (Katharina Schmidt), Kunsthistorisches Seminar der Universität (Gottfried Boehm) und Paul Sacher Stiftung (Ulrich Mosch) taten sich für die Ausstellung und deren Katalog zusammen, während Felix Meyer von der Paul Sacher Stiftung für die 26 Konzerte praktisch alle MusikveranstalterInnen der Stadt mit mindestens einem Programm aufs Thema zu verpflichten vermochte, dafür auch viele Werkvorschläge machte und eine Begleitpublikation herausgab. Und es sei vorweggenommen: Das gewaltige, in der Ankündigung fast hybrid anmutende Unternehmen wurde auf allen Ebenen perfekt organisiert, ging praktisch ohne Pannen über die Bühne und hinterlässt mit den beiden erwähnten quantitativ wie qualitativ kolossalen Büchern auch bleibende Werte.

Terminologische Unschärfen

Der scheinbar neologische Titel, unter dem das ganze Projekt firmierte, ist eine freche Provokation: «Klassizistische Moderne» bildet im wahrsten Sinne des Wortes eine *contradictio in adjecto* – einen Widerspruch, der sich eben aus dem dem Substantiv beigegebenen Adjektiv ergibt. Bekanntlich wurden Klassizismus und Moderne in der avantgardeorientierten Kunst- und Musikge-

schichtsschreibung seit den fünfziger Jahren zu unversöhnlichen Gegensätzen gestempelt, ja die Neoklassik der zwanziger und dreissiger Jahre wurde geradezu des Verrats an den Idealen der Moderne bezichtigt und deshalb mit durchschlagendem Erfolg der Hegelschen «Furie des Verschwindens»³ überlassen. Die Basler VeranstalterInnen wollten nun gegen eine solche Auffassung anschreiben und am Ende des Jahrhunderts, in einem nach- oder gar antimodernen Klima, ein von ihnen als dogmatisch empfundenes Kunstverständnis revidieren. «Klassizistische Moderne» inkludiert demnach einen Paradigmenwechsel, zumindest die dezidierte Absicht, das Oxymoron aufzulösen, die beiden Strömungen zusammenzubringen und die Neoklassik als Teil der Moderne zu begreifen und aufzuwerten.

Allerdings wäre damit nur das Rad der Geschichte zurückgedreht, denn in den zwanziger und dreissiger Jahren selbst galten z. B. Stravinskij und Hindemith – nachdem sich die erste Aufregung über ihre Kehrtwendung zur je eigenen Neoklassik gelegt hatte – in weiten Kreisen als wahre Träger des Fortschritts, als Hauptvertreter der Neuen Musik, während die Zweite Wiener Schule wegen ihrer subjektivistischen Haltung und ihrer kompositorischen Verfahren als spätromantisch und damit als unzeitgemäss und unmodern abgetan wurde. Deshalb ist das Konstrukt «Klassizistische Moderne» so neu auch wieder nicht – R. Stephan etwa schreibt 1981: «der musikalische Neoklassizismus, dreissig Jahre lang das internationale Idiom der Moderne»⁴ – und terminologisch kein Gewinn.

Die Begriffe sind eh verwirrt und vieldeutig; es ist hier aber zu wenig Platz, um sie differenziert aufzuschlüsseln. Nur soviel: «Moderne» bezeichnet einerseits ein ästhetisches Prinzip – die sich im Geschichtsprozess stets wandelnde und erneuernde Kunst der Jetztzeit, die «seit Baudelaire gerade dadurch, dass sie (statt «ewig» gültige Regeln zu beachten) das Modische und Zufällige in sich aufnimmt, zur authentischen Kunst der jeweiligen Gegenwart wird»⁵ – und ist andererseits nach C. Dahlhaus⁶ ein musikhistorischer Epochenbegriff für die Zeit zwischen 1889 und dem Ersten Weltkrieg mit einer Spätphase bis in die zwanziger Jahre hinein (früher als Spätromantik bezeichnet). «Klassik» und «Klassizismus» hingegen werden so inflationär verwendet, dass eine allgemeingültige Definition unmöglich ist. Jedenfalls ist «Klassik immer erst, wenn sie gewesen ist – Klassik wird», während «der Klassizismus aus einer Gegenwart heraus entschlossen ist, Klassizismus zu sein».⁷ Bereits der erste «Klassiker» der Geschichte, der römische «scriptor classicus»⁸ im 2. Jh. n.u.Z., ist weniger selbst Vorbild als einer, der sich auf das grie-

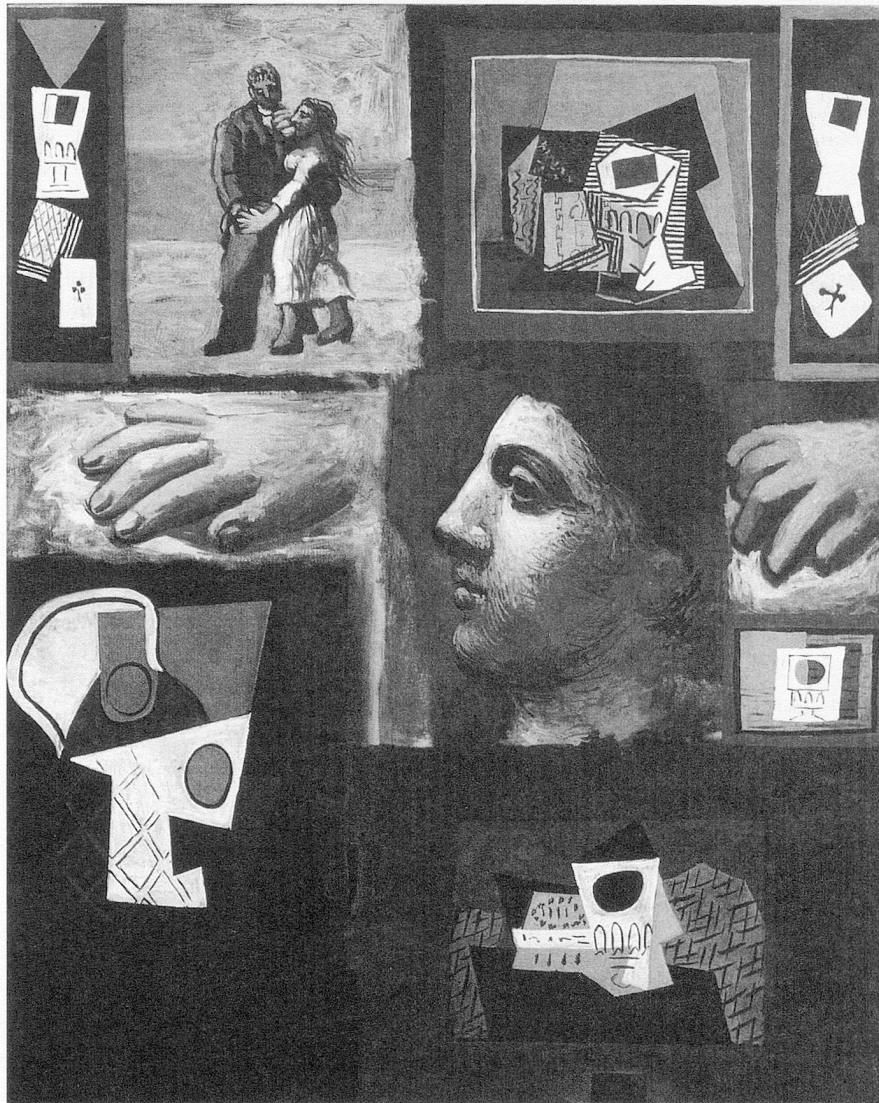
chische Vorbild bezieht, das damit erst mehr als ein halbes Jahrtausend post festum zum mustergültigen, eben klassischen erklärt wird. Die erste begrifflich zu fassende «Klassik» entpuppt sich also eigentlich als erster «Klassizismus».

«Neoklassik» meint – einmal ausgeklammert, dass sie in der Musik oft besser «Neobarock» heissen würde – wohl ebensowohl einen neuen Rückgriff auf Klassisches wie auch auf bereits seinerzeit Klassizistisches; im zweiten Fall wäre er wiederum potenziert Klassizismus und trüge seinen tautolo-

gischem wie auch immer gearteten Dialog mit der Tradition – selbst wenn diese bewusst negiert wird.

Die Ausstellung

Der metaphorische Titel *Canto d'Amore* (nach dem gleichnamigen 1914 in Paris entstandenen Bild von Giorgio de Chirico) deutete zum einen auf die Hauptstränge der Ausstellung, bildende Kunst und Musik, und zum andern auf das, was hier unter «Klassizistischer Moderne» verstanden wurde: Das Gemälde von de Chirico «beschwört die Antike und verfremdet sie zu einem Rätsel.



Pablo Picasso: *Etudes* (1920)

gischen Namen «Neoklassizismus»⁹ gar zu Recht. Als Stil- und Epochenbegriff taugt Neoklassik nicht, da dadurch die vielen unterschiedlichen Ausprägungen vernebelt würden; zeitlich ist sie aber ohne weiteres zu orten: in der bildenden Kunst zwischen 1914 und 1935, in der Musik mit der üblichen Verspätung zwischen 1920 und 1950. Endlich schliesst zwar jeder Klassizismus einen Rückgriff auf frühere Kunst mit ein, aber nicht jede Beschäftigung mit tradierter Kunst, mit ihren Verfahren und Modellen ist zwangsläufig klassizistisch: Es gibt keine *creatio ex nihilo*, jeder Künstler, jede Künstlerin steht in

Das Zuverlässige, Dauerhafte und Unverbrüchliche, das mit der Idee des Klassischen verbunden wurde, erscheint in einem anderen Licht.» (Boehm S. 15) Apollo, der Vielgesichtige, der Gegensätzliche, der Rätselsteller, der Distanzierte¹⁰, dominiert, deutlich als Hohlform vorgeführt, eine Ansammlung disparatester Dinge (Chirurgenhandschuh, Kugel, Mauer, Lokomotive). Nichts passt zusammen, nichts bezieht sich aufeinander, die Dimensionen verschieben sich, das Vertraute wird unvertraut – moderne Erfahrungen! «Canto d'amore: Weder Beschwörung des Versunkenen noch Jubel über das voraus-

setzungslos Neue. Das Liebeslied klingt ziemlich melancholisch».¹¹

Verfremdung, Verrätselung und Melancholie sind Konstanten in de Chiricos Schaffen dieser Jahre und prägen es tatsächlich alles andere als klassizistisch ordentlich, regelhaft, klar, leicht verständlich und nostalgisch. Wenn allerdings Boehm Melancholie als etwas Neues, mit den klassischen Erfahrungen Unvereinbares sieht¹², so muss dagegen gehalten werden, dass von Aristoteles über Ficino, Agrippa von Nettesheim und Robert Burton bis zu Freud («der Glückliche phantasiert nicht») und Helga de la Motte-Haber («grundsätzlich begünstigt die Gärung der dunklen Säfte die Kunstproduktion», 1985) die Ansicht vorherrschte, Melancholie sei die Voraussetzung einer kontemplativen Haltung, die erst transzendente Imagination ermögliche. Noch Peter Greenaways avantgardistischer Film *The Cook, the Thief...* ist auf verschiedenen Ebenen geradezu ein Kommentar zu Burtons *Anatomy of Melancholy*, und den bucherlesenden Liebhaber zeigt er bei dessen erstem Auftreten in der in sich versunkenen Haltung der berühmten Dürerschen *Melencolia I*, die de Chirico in seiner *Melanconia* von 1914 gar direkt zitiert. Ein modernes Gefühl entpuppt sich damit als Konstante in mehr als zweitausend Jahren Kunsttheorie!

Auch Picassos Klassizismus, in der Ausstellung richtigerweise zentral vertreten, wurde überzeugend differenziert. Die übliche Gleichsetzung mit «schweren Frauen» genügt nicht mehr; auch hier stellt sich bald Irritation ein, «eine deformierende Energie wird spürbar. [...] Kalkulierte Unstimmigkeiten werden erkennbar. Man sieht, dass die Bilder gemacht sind, ihre Artifizialität lässt sich von ihrem Inhalt unterscheiden.» Die Aktfiguren, wie aus Ton geformt, drängen sich dem Betrachtenden förmlich auf. «Dieser Präsenz kontrastiert ihre völlige Unerreichbarkeit als Personen»; sie kommunizieren nicht miteinander, sind träge (melancholisch?) in sich versunken (Boehm S. 26/30). Picasso folgt ebenso keinem Appell zum «Retour à l'ordre», sondern betreibt ein doppelbödiges Spiel mit «klassischen» Topoi und erweitert sie um ihre scheinbaren Gegensätze wie Leidenschaft, Abgrund und Chaos – oder besser: entdeckt Aspekte wieder, die eine einseitige Lehre vom Griechentum lange unterdrückt hatte.

Picassos *Etudes* von 1920 (siehe Abbildung) zeigen in einer komplexen künstlerischen Form – offenes Experiment, Collage, Reflexion und geschlossenes Kunstwerk in einem – die Fragwürdigkeit eines standardisierenden Neoklassik-Begriffs, führen sie doch heterogene Idiome simultan vor und machen «schlagartig deutlich, dass sich der gleiche künstlerische Impuls sowohl spät-kubistisch-abstrahierend als auch figu-

rativ-konkretisierend einlösen liess» (Boehm S. 17). Was Picasso hier in einem Bild zusammenfasst, bestimmte die thematischen Blöcke der Ausstellung – bis eben zu Gris' «klassizistischem Kubismus» (?), Mondrians «abstraktem Klassizismus» (?) – ihm zugeordnet Schönberg und Webern – und Klees pointillistischer Phase. Geschickt waren bei Themen wie antiker Mythologie, Commedia dell'arte, Harlekin und pastoraler Sehnsucht auch entsprechende Partituren ausgestellt und wurde bei Ballettprojekten die Zusammenarbeit zwischen Malern, Choreographen und Komponisten dokumentiert. Der klassizistische Zwang zur Ordnung schien sich – Schönberg, Webern und wenige andere ausgenommen – dabei erst in diesen musikalischen Exponaten, in den Autographen der Komponisten – und zwar z.T. von den ersten Skizzen an –, zu manifestieren. Da die Notenschrift aber nicht schon die Musik selbst ist, wurden in einem «klingenden Hain» über Kopfhörer viele Musikbeispiele angeboten.

Die AusstellungsmacherInnen beschränkten sich bei der bildenden Kunst rigoros auf das höchste Niveau und klammerten dabei bewusst alle fragwürdigen (akademischen, regelhaften, eklektischen, verklärenden, dezidiert antimodernen, reaktionären) Klassizismen aus. Das erleichterte ihr Plädoyer für jene Künstler, «die das Klassische mit der vollen Souveränität ihres zeitgenössischen künstlerischen Handelns amalgamierten» (Boehm S. 22), ungemein. Und obwohl mir nach wie vor jene Kunst des 20. Jahrhunderts nähersteht, die die Abbild-Beziehung zur gegenständlichen Welt einer ausserkünstlerischen «Wirklichkeit» aufgehoben hat, muss ich gestehen, dass mir durch die didaktisch geschickte Präsentation und hervorragende Kommentierung im Katalog viele der ausgestellten Werke näher gekommen und einsichtiger geworden sind. Es leuchtet mir aber nicht ein, warum für die Einordnung dieser individuellen Meisterleistungen ein Bastard wie «Klassizistische Moderne» gebastelt und damit wieder eine falsche Einheitlichkeit vorgetäuscht werden musste, obwohl in den Kommentaren dauernd auf die Fragwürdigkeit eines übergreifenden klassizistischen Stils hingewiesen wird. Es geht hier wohl tatsächlich um eine «andere Moderne», aber nicht um eine klassizistische, sondern allenfalls um eine mit klassischen/klassizistischen Elementen – oder um jene Künstler, die das «Klassische» innerhalb eines modernen Bewusstseins kritisch zur Geltung zu bringen versuchten.

Symposion und Konzerte

Die Verantwortlichen für die autonomen musikalischen Teile des Veranstaltungskomplexes legten nicht den gleichen kritischen Massstab an; es wurden also

nicht wie in der Ausstellung nur jene exemplarischen Künstler und Werke gezeigt, die mit altem Material etwas tatsächlich Neues schufen, sondern alle möglichen Spielarten der (musikalisch viel divergenten) Neoklassik, von den akademischen bis zu den reaktionären, vorgeführt. Wären sie von ebenso hohen Anforderungen ausgegangen, dann wäre neben Stravinskij nicht viel anderes mehr möglich gewesen – nicht zu Unrecht wurden Picasso und Stravinskij schliesslich schon in den zwanziger Jahren immer in einem Atemzug genannt – und von Stravinskij selbst auch nicht Werke wie die leichenschänderischen¹³ Pergolesi-Musiken (oder was er für Pergolesi hielt) oder ein gut gemachtes Nichts wie das *Concerto en Ré*. Dezidierte Antimodernisten wie der (überschätzte) Hindemith oder die erklärten Faschisten Respighi und Casella hätten in einem Unternehmen, das letztlich doch der Moderne verpflichtet sein wollte, nichts zu suchen. Bei ihnen ist von jener Neoklassik, die von Stephan mit dem russischen Formalismus verglichen wurde und die im besten Fall auf Dissoziation, Verfremdung, Parodie und Erschütterung der «automatischen Wahrnehmung» zielt¹⁴ – und insofern mit der Idealisierung früherer Klassizismen gar nichts am Hut hat –, wenig bis nichts zu spüren. Wem die diversen Kammermusiken Hindemiths oder Respighis unsägliche *Antiche danze ed arie* (eigentlich «Neorenaissance» aus dem Geiste klassischer Formen...) etwas sagen, der fasse es – ich aber muss bekennen, dass sie mich nur unendlich langweilen. Die Frage ist auch, ob man neoklassische Versuche post festum von Komponisten wie Hartmann, B.A. Zimmermann und Carter, die *faute de mieux* gar nicht anders zu wirken anfangen konnten, zeigen soll. Und ganz sicher sollte nicht dümmste und ärgerlichste Musik wie Virgil Thomsons in jedem Parameter dilettantische *Sonata da chiesa* oder Udo Zimmermanns schwachsinnige *Nouveaux Divertissements d'après Jean-Philippe Rameau* vorgeführt werden.

Von der kritischen Reflexion Boehms war also im musikalischen Bereich wenig zu hören und zu lesen. Heerscharen von MusikwissenschaftlerInnen (von denen einige vor Jahrzehnten noch zu den enragiertesten Neoklassikverächtern gehörten...) machten sich auf, am Symposion oder im Programmbuch alle möglichen nationalen und personalen Varianten von Neoklassik mit Wohlwollen zu analysieren. Adornos *Philosophie der neuen Musik* wurde nirgendwo differenziert dargestellt, was sich rächen sollte, da sie dennoch überall in die Erörterung mit hinein spukte – mit implizierter Ablehnung, versteht sich. Deshalb zur Erinnerung ein in den Monaten der «Klassizistischen Moderne» nie artikulierter wichtiger Aspekt seiner Sicht: «So fraglos Schönbergs

Zwölftontechnik mit voller Logik aus seiner eigenen Leistung, aus der Emanzipation von der tonalen Sprache ebenso wie aus der Radikalisierung der motivisch-thematischen Arbeit entsprang, so fraglos ist bei dem Übergang zu systematischen Prinzipien etwas vom Besten verlorengegangen. Die Musiksprache hat, trotz des revolutionären Materials, der herkömmlichen mehr sich angeglichen als in den besten Werken Schönbergs vor dem Ersten Weltkrieg; die freigesetzte Spontaneität und Ungebundenheit des kompositorischen Subjekts ist von einem Ordnungsbedürfnis gezügelt worden, das als problematisch sich herausstellte, weil die Ordnung, die es hervorbrachte, eine aus dem Bedürfnis ist, keine rein aus der Sache selbst.»¹⁵ Es geht also bei Adorno gar nicht nur um den Dualismus Schönberg – Stravinskij, sondern was er an Stravinskij Musik kritisiert, sieht er teilweise auch als fragwürdig bei Schönbergs Ordnungsversuch.¹⁶ Er beklagte – und da wird er recht behalten –, dass die Künstler, kaum haben sie einmal alle Regeln gesprengt, von der «Furcht vor der Freiheit» (Fromm) gepackt würden. Wenn dem aber so ist – wenn Neoklassik als neues Ordnungsbedürfnis, als Triumph der Ordnungsliebe ab den zwanziger Jahren sich sowohl in Stravinskij Montage von altem Material zu neuer Musik wie in Schönbergs Fortsetzung traditioneller Verfahren unter den Bedingungen der Zwölfton-Methode verkörpert, so geht es nicht an, nur die eine Seite zu zeigen und die andere – Schönbergs Weg – auszuklammern. Und wenn man schon Einseitigkeiten aufbrechen und Adornos *Philosophie* aufsprengen will (die ich aber trotz Erweiterungsbedürftigkeit nicht einfach pauschal abzulehnen bereit bin), dann müssten über Stravinskij-Schönberg hinaus noch weitere kompositorische Möglichkeiten der Zeit gezeigt werden, die mit Neoklassik garantiert nichts, aber mit Moderne sehr viel zu tun haben (z.B. Ives, Varèse, Janáček). Zusammenfassend darf man also behaupten, dass es in Basel sowohl zu viel als auch zu wenig Musik gab!

Nach den Restaurationsversuchen der MusikwissenschaftlerInnen war es erfrischend, an einem Podiumsgespräch Komponisten wie Boulez, Berio und Holliger – selber schon (bald) Klassiker der Avantgarde – über die Neoklassik, wenn auch etwas hemdsärmelig, herfahren zu hören und in mehreren Monaten neoklassischer Feier wenigstens einmal etwas von Distanz und Ideologiekritik zu spüren. Am subtilsten und bewegendsten war für mich das Votum Cristobál Halffters (der für Carter eingesprungen war). Auch er musste im faschistischen Spanien neoklassisch anfangen, da anderes gar nicht zu hören war. Heute distanzieren er sich von dieser Musik, die gleichermaßen Angst

vor Ausdruck und Komplexität habe. Neoklassik sei für ihn nicht authentisch und deshalb auch kein Rezept für einen heutigen Weg. Leidenschaftlich plädierte er wiederholt dafür, dass man den Blick nicht rückwärts, sondern voraus richten und seinen eigenen Weg suchen müsse. Im eigentlichen Geburtstagskonzert für Sacher am 27. April mit Uraufführungen von Boulez, Berio und Birtwistle sowie der Reprise von Carters Oboenkonzert – fulminant gespielt von Heinz Holliger und dem Ensemble InterContemporain unter Boulez' Leitung – wurde allerdings keine Antwort gegeben, wie der kompositorische Weg (mindestens für die ersten zwei) denn heute aussehe: Boulez' *sur Incises* und Berios *KOL OD* sind Bearbeitungen eigener Werke, düftig aufgewärmte und -gemopste Virtuosen-schinken, die einmal mehr bewiesen, dass die beiden in einer kompositorischen Krise stecken. Im Falle von Boulez war eine banale Da capo-Form zu hören mit einer mechanisch abspulenden Kadenz des Soloklaviers, die jeder gute Jazzler differenzierter improvisieren würde. In Birtwistles Celan-Vertonungen gibt es wenigstens subtile Momente, aber letztlich verfehlen sie den Geist der Dichtung. Die ganze Veranstaltung in Basel diente wohl dazu, jene Musik aufzuarbeiten und vorzustellen, die Paul Sacher gefördert hat. Und das ist halt nicht die von Schönberg und Webern, obwohl auch sie Male der klassizistischen Beruhigung zeigen, aber auch nicht die von Ives und Varèse. Was in der bildenden Kunst auf hohem Niveau gelang, nämlich nachzuweisen, dass es einen souveränen, nicht «kolonialistischen» und nicht selbstreferentiellen Umgang mit «Klassik» gab, der zu authentischen modernen Werken führte, ist im musikalischen Bereich weitgehend gescheitert. «Klassizistische Moderne» überwand mit der getroffenen Musikauswahl Adornos geschichtsphilosophisches Konzept nicht, sondern schrieb es mit umgekehrten Vorzeichen weiter! Schlechte alte Etiketten sind halt nicht so einfach durch unzutreffende neue zu ersetzen, und Neoklassik für die Moderne gewinnen zu wollen, ohne je nach den historischen Bedingungen und ideologischen Interessen ihrer Entstehung zu fragen, ist höchst fragwürdig. Hier wäre immer noch von Adorno zu lernen; ansonsten aber sollten nicht mehr unbedingt Stile im Mittelpunkt stehen, sondern es müsste vielmehr aufs einzelne Werk eingegangen und untersucht werden, in welchem Sinn es mit welchem Material auch immer umgeht.¹⁷

Toni Haefeli

1 Verwaltungsratspräsident F. Gerber im Ausstellungskatalog *Canto d'Amore*.

2 Gerber ebd.

3 Cf. R. Stephan, *Der Neoklassizismus als Formalismus*, in: *Funk-Kolleg Musik*, Bd. 1, hrsg. von C. Dahlhaus, Frankfurt a.M.

1981, S. 307 (Stephan nennt Hegel allerdings nicht).

- 4 Stephan, ebd. Lange vor diesem Aufsatz schon hat er die Unsinnigkeit des Begriffs Neoklassizismus (siehe Anm. 9) nachgewiesen, was ihn aber nicht hindert, diesen immer wieder – wie hier oder auch beim eben stattgefundenen Basler Symposium – in den Mund zu nehmen...
- 5 H. Danuser, *Die Musik des 20. Jahrhunderts*, Neues Handbuch der Musikwissenschaft Bd. 7, Laaber 1984, S. 422.
- 6 Cf. C. Dahlhaus, *Die Musik des 19. Jahrhunderts*, Neues Handbuch der Musikwissenschaft Bd. 6, Wiesbaden 1980, S. 279 ff.
- 7 W. Rihm in der Begleitpublikation zu den musikalischen Veranstaltungen *Klassizistische Moderne*, hrsg. von Felix Meyer, Winterthur 1996, S. 475.
- 8 «Classicus» hiess ursprünglich «die ersten Bürgerklassen [Roms] betreffend» und wurde dann im Sinne von «erstrangig, vorbildlich, mustergültig» gebraucht.
- 9 «Neoklassizismus» ist die Übersetzung von «néoclassicisme». Da «classicisme» aber eher dem deutschen Wort «Klassik» entspricht, wäre «Neoklassik» oder einfach «Klassizismus» die angemessenere Übertragung.
- 10 Der Mythos von Apollo ist also vielschichtiger, als wir es uns gewöhnlich vorstellen. Von den griechischen Göttern erscheint Apollo – neben Hermes – am häufigsten im Werk de Chiricos (cf. W. Schmied, *Giorgio de Chirico. Die beunruhigenden Museen*, Frankfurt a.M. 1993, S. 63ff. und 76ff.)
- 11 H.J. Müller in der *BaZ* vom 27.4.1996, *Basler Magazin* S. 4.
- 12 Cf. Boehm, S. 23. Oder S. 26: «Ein melancholischer, verhangener, ein bitterer und verzweifelter Beiklang bemächtigt sich des luziden und rationalen Konzepts der Klassik. Es erweitert sich um sein Gegenteil.»
- 13 H. Miller nannte die Neoklassik «frische Leichen». Oder Prokof'ev, dessen *Symphonie classique* nur eine Stilübung ist, die wenigstens nicht die Musik früherer Meister schamlos plündert (und der man deshalb nachsehen darf, dass ihre Ironie von jeder authentischen Haydn-symphonie übertroffen wird), sprach später von der Neoklassik als «vom Einschleichen in die Grüfte toter Komponisten mit dem Material von gestern»!
- 14 Cf. Stephan, *Der Neoklassizismus als Formalismus*, a.a.O., S. 314ff.
- 15 Th.W. Adorno, *Jene zwanziger Jahre* (1962), in *Eingriffe*, Frankfurt a.M. 1963, S. 66 (siehe in diesem Aufsatz übrigens auch wichtige Gedanken zur Entwicklung Picassos nach dem Ersten Weltkrieg).
- 16 Schönberg fühlte sich ja von Adornos *Philosophie* gar nicht erhoben, sondern denunziert!
- 17 Tonales beispielsweise kann zu restaurativen oder innovativen Werken führen.

Sicilien visionnaire

*Parme: « Il Cavaliere dell' Intelletto »
de Franco Battiato**

La Sicile occupe, dans l'histoire italienne, une position tout à fait particulière : soumise à plusieurs dominations différentes (Grecs, Romains, Arabes, Normands, Souabes, Angevins, Aragonais, Bourbons), elle constitue une île à part par son mélange linguistique et culturel.

Mais si l'image la plus connue de la Sicile est celle d'une île qui a subi passivement ces influences étrangères et s'est renfermée dans son pessimisme, il y a aussi une Sicile qui sait éclore et dépasser ses côtes pour renouer des contacts vivants avec ses origines d'Orient et d'Occident. Cette image rayonnante correspond à merveille à l'œuvre de Franco Battiato.

Né près de Taormina en 1945, autodidacte, il a fait ses débuts à Milan. Il se signale dans les années soixante-dix comme auteur de musique électronique et de collages musicaux, où il emploie parfois sa propre voix (*Fetus, Pollution, Sulle corde di Aries, Clic*). C'est à cette période qu'il fréquente Stockhausen ; il connaît aussi les mouvements d'avant-garde américains. En 1978, il gagne le Prix Stockhausen au Festival de Bergame et Brescia, avec *L'Egitto prima della sabbie* pour piano seul. L'année suivante, un tournant important de sa carrière : avec *L'era del cinghiale bianco*, il commence à publier des disques de chansons, chantées par d'autres (par exemple Milva et Alice) et par lui-même. Ces chansons lui valent une vaste renommée auprès du grand public et contiennent déjà les thèmes de sa maturité. Le premier en ordre d'importance, qui est lié avec presque tous les autres, est celui de ses rapports avec la culture orientale et moyen-orientale, que Battiato a étudiée avec un intérêt profond, par la lecture et les voyages. L'Orient représente pour lui les origines et la recherche ésotérique de l'équilibre entre l'Homme et la Nature. Cela se charge, chez Battiato, de mysticisme et de méditation, qui se traduisent en un langage musical détaché de toute facilité hédoniste et épuré de l'expression impétueuse des passions. Les chansons de Battiato emploient de plus en plus un accompagnement orchestral et, grâce à des notes longues et presque immobiles, ou à une écriture inspirée des rythmes obsédants d'origine moyen-orientale, elles tendent de plus en plus au lied. C'est pour cette raison que la composition de son premier opéra, *Genesi* (1987), ne constitue un tournant que du point de vue formel. Il s'agit d'une partition éclectique, riche en éléments classiques (on dirait wagnériens), archaïques et pop, exécutée par l'orchestre (à côté des sons réalisés avec l'ordinateur) et par des chanteurs, dont certains sont spécialistes du lyrique et d'autres non. Le texte, multilingue, a été écrit par Battiato et Tommaso Tramonti, et contient aussi des fragments anciens en grec, sanscrit, persan et turc. C'est l'histoire de quatre archanges descendus sur la Terre pour rétablir l'équilibre et éviter le Déluge, ce à quoi ils parviennent avec l'aide d'un chanteur voué à la méditation, des frères d'un monastère et d'une confrérie de danse sacrée. Ces trois chemins mènent au salut et à la compréhension de l'Abso-

lu. Il ne faut pas oublier les liens profonds qui unissent Battiato à la spiritualité des soufis, des derviches tourneurs de Turquie et du maître d'ésotérisme Gurdjieff. Ces liens, ainsi que les thèmes du déluge et du salut, sont encore plus évidents dans son deuxième opéra, *Gilgamesh* (1992), inspiré du mythe de l'ancien roi d'Uruk, en Mésopotamie, lui aussi à la recherche de l'éternité. C'est un opéra sans doute plus homogène et plus évolué, où les parties récitées s'harmonisent avec le chant et les interludes instrumentaux et dansés. L'orchestration révèle une profonde connaissance du symphonisme centre-européen et du New Age, mais sans imiter ni l'un ni l'autre. Même le chant grégorien, où l'auteur puise beaucoup de mélodies, est toujours interprété et harmonisé de façon personnelle. Et la Mésopotamie même se transforme en une dimension intérieure.

Nous voici arrivés au dernier opéra de Battiato, *Il Cavaliere dell' Intelletto* (1994), repris en avril par le Teatro Regio de Parme. Le « chevalier de l'intellect » est l'empereur Frédéric II de Souabe, roi de Sicile, qui a vécu entre 1194 et 1250. Ce personnage hante depuis longtemps l'imagination de Battiato : ainsi, au II^e acte de *Gilgamesh*, le héros se réincarne en un maître soufi dans la Sicile de l'époque de Frédéric II.

Musique « mentale », « intellectuelle », où la métaphysique, essence des créations de Battiato, se réalise dans son aspect rationnel plus que dans celui de la sensibilité mystique, cet opéra marque le point de rencontre entre l'Orient, si cher à l'auteur, et l'Occident. Frédéric est un souverain occidental fasciné par la culture arabe, surtout du point de vue scientifique et philosophique. Il cherche à trouver une harmonie entre ces deux mondes, représentés par les philosophes Scoto et Ibn Sab'yn. De ce point de vue, Frédéric devient le symbole de la Sicile, de sa culture composite et, pourquoi pas, de l'auteur même. La puissance de la raison devient chez lui la puissance de l'empereur. Mais la force du raisonnement s'anéantit en Dieu et trouve en lui, c'est-à-dire dans l'immensité du Néant et de la Mort (thème central de *Genesi*), sa réalisation suprême. Et tout le reste n'est que paroles.

On pourrait définir *Il Cavaliere dell' Intelletto* comme un drame avec des musiques de scène, car le texte, lucide et parfois lapidaire (l'auteur est un philosophe lui aussi, Manlio Sgalambro), est en grande partie récitée avec un commentaire musical. Un opéra équilibré entre le drame théâtral et le concert. La musique aussi est lucide et ne laisse guère d'espace aux émotions, à l'implication sensorielle du spectateur. C'est une musique pensée, même dans la pluralité de ses éléments (mélange des langues, bruits de la ville, chant du muez-



Une des scènes les plus suggestives du spectacle : la danse des faucons (© Teatro Regio di Parma)

zin etc.). Tous les interprètes jouent bien leur rôle : personne ne cherche à s'élever au-dessus des autres, tous se mettent au service de l'Idée. Le texte est respecté dans les parties récitées et la musique (orchestre et chœur) se tient toujours en deçà de la parole. Dans les parties chantées, au contraire, le texte est moins compréhensible, comme si la musique voulait substituer ses architectures à celles du texte. Bien sûr, un certain espace est laissé au rêve : les danses, surtout celle des faucons, si stylisée, invitent l'imagination à s'envoler au-delà de ce qu'on voit et de ce qu'on entend. Cependant la danse n'est pas une pause de récréation et de plaisir. C'est une danse sacrée, où le mouvement du corps et de la musique se fait méditation et tend vers l'immobilité de l'Absolu, comme le derviche qui tourne sans cesse autour de son axe, centre immobile du Néant. Et voilà que le cercle se ferme : la Sicile, qui s'épanouissait à la rencontre de ses origines lointaines, se referme enfin sur elle-même et, grand navire chargé de trésors et de voyages, coule lentement dans les profondeurs de la Mer. « ... e scendo dentro un Oceano di Silenzio sempre in calma. » (Franco Battiato)

Laura Bolognesi

* *Il Cavaliere dell' Intelletto*, livret de Manlio Sgalambro, musique de Franco Battiato ; Teatro Regio di Parma, les 12, 14 et 16 avril 1996

Chanteurs : Cristina Barbieri, soprano ; Antonio Marani, basse ; Franco Battiato, voix ; acteurs : Alessandro Vantini, Giovanna Bozzolo, Giancarlo Ilari, Sebastiano Tringali ; danseurs : Raffaella Rossellini, Luis Emilio Bruni, Lino Privitera
Orchestre symphonique « Arturo Toscanini », Athesis Chorus de Parme ; mise en scène : Manlio Sgalambro, direction musicale : Marco Boni

Lacune enfin comblée

Genève : conférence et concert autour de Luigi Dallapiccola

S'il est si difficile d'avoir une vision d'ensemble de la musique du XX^e siècle, c'est que son histoire, tout comme celle de l'art ou de la pensée, est faite de cheminements individuels. L'œuvre de certains compositeurs résiste particulièrement à toute tentative de catégorisation esthétique. Pierre Michel, qui vient de faire paraître aux éditions Contrechamps une monogra-

phie entièrement consacrée à Luigi Dallapiccola¹, a justement été séduit par la singularité de l'œuvre de ce compositeur italien.

Convaincu de la valeur de la musique de Dallapiccola et de l'urgence du message dont elle est porteuse, l'auteur, pour lequel le retour récent de ce musicien dans notre univers culturel « profite sans doute d'un certain dépassement actuel des exclusives longtemps associées aux jugements esthétiques et aux choix compositionnels² », souhaite contribuer à sa manière à la réhabilitation de cette « figure essentielle de la musique italienne », qui a souffert d'une position inconfortable entre la génération de Bartók, Stravinski ou Webern et celle de Boulez, Nono ou Berio. Dans ce but, le musicologue et musicien, qui a déjà écrit il y a une dizaine d'années un ouvrage sur Ligeti, se propose de jauger l'importance et de clarifier la place de Dallapiccola dans la musique du XX^e siècle.

Malgré le peu d'information sur cette musique et sa diffusion restreinte, Pierre Michel parvient à offrir à ses lecteurs une vision globale et approfondie de l'artiste et de son œuvre : éléments biographiques insérés dans le contexte culturel et historique de l'époque, fines analyses des grandes métamorphoses de sa musique et tentative de synthèse sur son rayonnement spirituel et sur l'apport de sa musique. Soulignant avec à-propos la richesse de cette personnalité d'homme libre et de musicien indépendant, il brosse un portrait complet et vivant de ce compositeur, qui a évolué entre diverses vagues esthétiques successives sans que son langage ne s'intègre jamais à aucune école. Les nombreux témoignages, correspondances et documents (inédits pour beaucoup) sur lesquels il appuie sa réflexion lui permettent de confronter les jugements subjectifs à des considérations plus distanciées. Aussi n'hésite-t-il ni à démolir certains clichés nés de jugements hâtifs – qui faussent à ses yeux notre compréhension de cette musique – ni à prendre position sur des polémiques qui perdurent (attitude de Dallapiccola face à la montée du fascisme, par exemple). Véritable mine de renseignements, cet ouvrage, qui est significativement le premier en langue française entièrement consacré à ce compositeur, contient encore un catalogue des œuvres, une bibliographie et une discographie.

A l'occasion de sa parution, Contrechamps organisait à la salle Patiño, le mercredi 8 mai, une soirée autour de Dallapiccola, avec la présentation du livre par son auteur et un concert. Guidé par les questions que lui posait Philippe Albèra, Pierre Michel a terminé sa conférence en rendant ses auditeurs attentifs aux transformations de l'écriture musicale de Dallapiccola que le programme, intelligemment conçu,

allait mettre en relief. La sélection de quatre œuvres écrites pour la même formation de base – *Tre poemi* (1949), *Liriche greche* (1942–45), *Quattro liriche di Antonio Machado* (1948) et *Commiato* (1972) – permet en effet de rendre compte de l'évolution progressive et sans rupture de l'écriture de Dallapiccola dans un domaine qui resta toujours au premier plan de son activité compositionnelle : la musique vocale (la formation pour voix et orchestre miniature est l'une des plus utilisées par Dallapiccola, dont l'un des modèles n'est autre que *Pierrot Lunaire* de Schoenberg, l'une des principales révélations musicales de sa jeunesse).

Commentant ce parcours échelonné sur une trentaine d'années, le conférencier parla tout d'abord de la diversité des sources littéraires. Il rappela, à ce sujet, que Dallapiccola s'était familiarisé avec la littérature européenne en fréquentant, vers la fin des années 20 et au début des années 30, des cercles intellectuels florentins, et qu'il fut ensuite guidé dans ses choix par son épouse Laura, bibliothécaire de son métier. Pierre Michel commenta également le rôle important que joue la structure du texte dans la démarche compositionnelle, ainsi que les différents traitements réservés à la voix ou encore la trajectoire complexe vers le dodécaphonisme, à laquelle sont associées des recherches dans le domaine mélodique. Il évoqua pour terminer les noms de Webern et de Varèse à propos de l'évolution du timbre, qui conduit des *Liriche greche*, où les éléments du dodécaphonisme coexistent encore avec un univers diatonique dans lequel domine une ligne vocale « à l'italienne », à *Commiato*, œuvre entièrement dodécaphonique, où le traitement de la voix, prise dans la polyphonie, devient plus instrumental.

Le remarquable concert donné par l'Ensemble Contrechamps, placé sous la direction de Giorgio Bernasconi, et par les deux sopranis Luisa Castellani et Natalia Zagorinskaïa (éblouissantes toutes les deux) était avant tout l'occasion de faire revivre une musique dont la dimension lyrique toujours présente, la grande force de persuasion et la charge émotive rendent l'approche très abordable. Nul doute qu'à l'issue de cette soirée, chacun aura été convaincu de la légitimité de la défense de l'œuvre de Dallapiccola entreprise par Pierre Michel. Il ne reste plus qu'à souhaiter avec lui que le « mur de l'oubli » injustement bâti autour de cette musique tombe enfin³.

Pascale Darmsteter

1. Pierre Michel, *Luigi Dallapiccola*, éd. Contrechamps, Genève 1996, 173 p.

2. Op. cit., p. 9

3. Un disque de ce concert est annoncé.

Vor dem Vergessen bewahren

Bern: Kolloquium zur Archivierung von
Komponistennachlässen

«Was geschieht mit meinen Werken und Sammlungen?» Zu einem Kolloquium, wie nach dem Tod eines Autors sein Lebenswerk vor dem Vergessen bewahrt werden kann, luden der Schweizerische Tonkünstlerverein und die Sektion Kultur der Nationalen Schweizerischen UNESCO-Kommission in die Bundesstadt ein.

Der Leiter der Musikabteilung der Zentralbibliothek Zürich, Christoph Walton, definierte in seinem brillanten Referat zuerst, was ein Komponisten-Nachlass überhaupt sei: Für Walton sind dies Handschriften und alles, was irgendwie mit der Person und ihrem Schaffen zusammenhängt. Der Referent erachtete es als besonders wichtig, dass nicht willkürlich entschieden werden könne, was von all diesen Dokumenten wichtig sei. Vor allem legte Christoph Walton Wert darauf, dass ein Nachlass möglichst zusammenbleibe und für die Forschung zugänglich sei. Deswegen sollten sich Bibliothekare nicht gegenseitig konkurrenzieren, sondern die gleichen Interessen vertreten, was in der Regel der Fall sei. Er nehme schon allein deswegen Nachlässe nur als Geschenk an. In der Diskussion wurde dieser ideale Zustand zwar nicht generell in Frage gestellt, aber doch darauf hingewiesen, dass es Konkurrenz durchaus auch gibt und hier und dort Geld bezahlt werde. Einig war man sich weitgehend, dass es besser sei, seinen Nachlass einer grösseren Institution zu vermachen, weil kleinen Bibliotheken oft das Geld zur dessen notwendiger Bearbeitung fehle. Eine Fülle weiterer Detail-Aspekte wurde in der Diskussion aufgegriffen, wie etwa die Frage, ob eine Schenkung oder ein Deposito mit Rücknahmeklausel sinnvoller sei.

Als Vertreter einer privaten Institution sprach Niklaus Röhlin von der *Paul Sacher Stiftung* über finanzielle und juristische Fragen bei der Behandlung von Nachlässen. Auch die Sacher-Stiftung will die Nachlässe möglichst dem Handel entziehen. Sie tätigt nur in Ausnahmefällen Käufe. Eigen- und Leihbestände werden gleich behandelt. Die Urheberrechte gehen nicht an die Stiftung über, und die Tantiemen bleiben in der Regel bei den Erben. Verlage haben ein Recht auf die Reinschrift und behalten in der Regel die Manuskripte zurück. Bei Auftragswerken hat der Auftraggeber kein Recht auf das Manuskript.

Jean-Louis Matthey, Musik-Archivar der Waadtländischen Kantons- und Universitätsbibliothek, beleuchtete regionale Aspekte. Seine Bibliothek beherbergt etwa hundert Nachlässe aus der Romandie, Frankreich und der übrigen

gen Schweiz. Es werden Studien für kurze musikwissenschaftliche Texte und Schallplatten-Produktionen in Auftrag gegeben. Mit der *SUISA* und *Radio Suisse Romande* findet eine Zusammenarbeit statt. Matthey wies darauf hin, dass man Schwerpunkte abwägen müsse (breiteres Publikum oder Forschung?). Er betonte allerdings, dass die Forschung zur Verbreitung beitrage und das Musikleben bereichere.

Einen breiten Raum nahmen in diesem Kolloquium praktische Fragen der Konservierung und Lagerung von Nachlässen ein. Der Direktor der *Schweizerischen Landesphonothek* in Lugano, Kurt Deggeler, orientierte über die Probleme des Sammelns von Tondokumenten. Die Schweiz befinde sich gegenüber anderen Ländern im Rückstand. Die Arbeit sei schwierig. Deggeler nannte als Beispiel das Durcheinander von Titeln für das gleiche Stück. Oder er wies auf den Umstand hin, dass viele Radio-Aufnahmen nach ein- bis zweimaliger Ausstrahlung gelöscht worden seien. Der Referent erläuterte detailreich, dass schon das Material der Tonträger selbst viele Probleme aufwirft. Mitschnitte seien sehr oft schon qualitativ zur Archivierung nicht geeignet. Und es sollten zudem möglichst eine Original-, Sicherheits- und Abhörkopie vorhanden sein. Als nicht besonders heikel erweisen sich erstaunlicherweise die Schellackplatten. Es besteht allerdings die Gefahr der Verschimmelung. Bei der Vinyl-Platte können Kratzer entstehen, und sie sind hitzeempfindlich. Kurt Deggeler betonte, dass diese Originale möglichst nicht abgespielt werden sollten. Bänder sind empfindlich bei den Klebestellen. Bei den digitalen Tonträgern ist ihre Lebensdauer noch gar nicht bekannt. Interessante Hinweise, wie Papierdokumente aufbewahrt werden sollten, ohne dass sie Schaden nehmen würden, gab Andrea Giovannini.

Klaus Schädeli

De Kranichstein à nos jours

Darmstadt : exposition et concerts pour les 50 ans des Cours d'été

Le 14 juillet dernier, Darmstadt, « la Mecque de la musique contemporaine », comme on a pu l'appeler, patrie aussi de Büchner, fêtait ses cinquante années d'existence avec, entre autres, une exposition intitulée : « De Kranichstein à nos jours. Cinquante ans de nouvelle musique à Darmstadt » (jusqu'au 3 octobre), qui retrace l'histoire des fameux « Internationale Ferienkurse für Neue Musik ». Des Cours d'été qui débutent en 1946 au château de chasse de Kranichstein (à quelques encablures de Darmstadt, alors en rui-

nes et qui prendra le relais en 1949), sous l'impulsion d'un jeune musicologue indigène aussi illuminé que tenace, une vraie « locomotive » (Ysang Yun), Wolfgang Steinecke. Voici à peu près le discours qu'il dut tenir à Ludwig Metzger, maire de la ville : l'Allemagne nazie est défaite, la jeune Allemagne est impatiente de renouer avec l'univers civilisé, dans tous les domaines. En musique, nous avons complètement perdu le contact avec la création vivante et sa prodigieuse évolution. Pendant douze ans, des compositeurs comme Hindemith et Stravinski, Schönberg et Krenek, Bartók ou Weill furent interdits. Que cela cesse ; il faut rattraper le temps perdu ! Fondons, sous les auspices de la ville, un Institut de musique contemporaine et organisons des concerts, au cours desquels de jeunes compositeurs pourront se rencontrer et clarifier leur esprit en essayant, comme le résumera Nono, de « comprendre le pourquoi et le pour quoi de l'évolution musicale ».

La première salle de l'exposition nous plonge dans une ambiance sépulcrale : des lambeaux de phrases et des bribes de musiques de Messiaen, Krenek, Adorno, Wolpe ou Stockhausen évoquent les premiers temps des Cours d'été. La reconstitution d'un studio radiophonique d'alors et des projections de diapositives étayent ces « années de fondation ». Le 16 septembre 1946, en effet, la radio de Francfort diffusait déjà des extraits des premiers Cours et, le 23, les participants donnaient un concert en différé d'œuvres de Karl-Hans Wunder, Wolfgang Fortner et Harald Genzmer. L'un des éléments essentiels des activités de l'Institut pendant les années cinquante, le « studio électronique expérimental » du compositeur Hermann Heiss, l'« apôtre de Hauer » (H.U. Engelmann), avec lequel il étudia à Vienne (1925) et qui est lié aux tout débuts de Darmstadt, est également reconstitué et présenté pour la première fois au public.

Dans une deuxième salle, et comme contrepoint à l'évolution des sérialistes, le *Fluxum* de Joe Jones (1934-1993) – des instruments suspendus jouent seuls, animés par de petits moteurs – se veut une réflexion sur l'importance du hasard comme élément objectif de l'ordonnement d'une œuvre musicale. A ses côtés, un mobile de Calder, l'« Arbre-Partition » de Mary Baumeister et, sur un présentoir, les célèbres cent métronomes, aussi bruyants qu'une charge de cavalerie ! La dernière salle, en pleine lumière, riche d'instruments de toutes sortes, nous rappelle l'importance qu'eurent les cours instrumentaux¹ dans le développement de la littérature instrumentale et la mise en œuvre des musiques les plus audacieuses : les quelque 250 éléments du tinguelynesque « Zwei-Mann-Orchester », l'« automatophone non automatique »,

grâce auquel Kagel voulut rendre perceptible une complexité acoustique par une gestuelle de l'ensemble ; ou les deux groupes d'instruments à percussion, élaborés par le compositeur Volker Staub. Toute l'exposition est jalonnée de quelque 400 pièces rares (esquisses, partitions, lettres, affiches, photos ou encore le « Mur sonore » et ses 13 capteurs d'ombre dus à Peter Vogel).

Deuxième volet de cet anniversaire : un concert donné par l'orchestre du *Staatstheater* de Darmstadt sous la direction de Marc Albrecht, comprenant la création de la troisième version de *Form/Zwei Formen* de Wolfgang Rihm, un superbe *Concerto n° 3* pour hautbois (Omar Zoboli) et orchestre de Maderna, *Hyperprism* de Varèse et... *gekippte Genauigkeiten* pour orchestre et piano obligé (Hwa-Kyung Yim) de Jörg Birkenkötter, qui ne nous « chavira » pas de plaisir. Enfin nous eûmes droit, dernier volet de cet anniversaire, à de prétendues « performances » (c'en fut une d'y assister) : musique coréenne interprétée par Byungki Hwang, Chungsoo Kim et Seunghye Rhee, une nauséuse vidéo d'un *Beuys-Paik-Duett* datant de 1984, l'interactif *Violin Power* de l'Islandaise de Santa Fe, Steina Vasulka, ainsi que des œuvres musicales et picturales de Mikolajus Konstantinas Ciurlionis (1875-1911), dévoilées au piano par l'ancien Premier Ministre de Lituanie, Vytautas Landsbergis. En parlant, nous eûmes un dernier regard sur le *Piano suspendu* de Volker Heyn : symbole de l'injouable comme stade suprême de la complexité² ?

Jean-Noël von der Weid

1. Ils sont dispensés, cette année, par Irvine Arditti, Mircea Ardeleanu, Carin Levine, Michael Riessler, Stefano Scodanibbio, entre autres ; ceux de composition le sont par Paul-Heinz Dittrich, Brian Ferneyhough, Toshio Hosokawa, Klaus Huber, Magnus Lindberg, Luca Lombardi, YOUNGHI Pagh-Paan, Wolfgang Rihm, Daniel Rothmann, Mathias Spahlinger et Karlheinz Stockhausen. Les colloques traitent de la forme ouverte.

2. A lire :

- Catalogue de l'exposition (*Von Kranichstein zur Gegenwart. 50 Jahre Darmstädter Ferienkurse*, DACO Verlag, Stuttgart) ; en tous points remarquable.
- *Im Zenit der Moderne. Die Internationalen Ferienkurse für Neue Musik in Darmstadt 1946-1966*, Rombach Verlag, Freiburg i. Br.
- *Musik-Konzepte. Sonderband Darmstadt-Dokumente I*, édition text+kritik, Munich (à paraître fin 1996).
- Trudu, Antonio : *La « scuola » di Darmstadt. I Ferienkurse dal 1946 a oggi*, Ricordi/Unicopli, Milan 1992.

A écouter :

- quatre CDs édités par col legno : 50 Jahre Neue Musik in Darmstadt.

Köln: UA «Istanbul» von Christoph Delz

Istanbul op. 14 für Soloklavier, Sopran, Bass, Chor und Orchester ist die letzte vollendete Komposition von Christoph Delz. In das Werk sind Erfahrungen eingearbeitet, welche Delz von seinem Besuch in Istanbul im Oktober 1992 nach Hause brachte. Ursprünglich sollte das Werk, das sich von Beginn an um die Gestalt von Odysseus drehte, den Titel «Abwesend» tragen. Mit dem Titel *Istanbul* spielt Delz aber nicht nur auf persönliche Eindrücke, sondern auch auf jenes kulturelle Konglomerat an, das in dieser Stadt im Verlaufe ihrer Geschichte entstanden ist. Viele postmoderne Theorien multikultureller und polyhistorischer Entwicklungen, die Delz in seinen letzten Lebensjahren studiert hatte, lassen sich bei dieser Stadt fast modellhaft festmachen.

Das Werk wurde nun – knappe drei Jahre nach Delz' Tod – am Eröffnungstag des Rheinischen Musikfestes am 17. Mai in Köln uraufgeführt.

Aufgrund der Partitur konnte man skeptisch sein, ob dieses Werk sich als tragfähig erweisen würde: Kaum etwas wird hier zu Ende geführt; sobald sich eine gewisse Kontinuität ergibt, wird unter- oder abgebrochen; alles bleibt im Fragmentarischen; das Ganze wirkt so, als hätte hier einer eine eigentliche «Komposition» gerade vermeiden wollen. Der Tod ist in diesem Werk ständig präsent; und es ist offensichtlich, dass der an Aids erkrankte Komponist seine eigene Lebenssituation in mehrfacher Weise reflektiert. Die Frage, was noch zu tun und was noch zu sagen sei, stellt sich wohl jedem Menschen, wenn er sich seinem Tode nähert. Das Klischee des genialen Künstlers will, dass sich dieser gerade im Tode am tiefsten verwirklicht, sein Innerstes und Innigstes freilegt. In *Istanbul* versucht Delz mit allen Mitteln diesem Klischee entgegenzuarbeiten. Da gibt es kein Innerlichkeitsgetue, keine Larmoyanz, sondern ein «abwesender» Autor, der sich entweder in extremem Alltag verliert oder hinter den Zitaten ewiger Werte von Homer, Ovid, J.S. Bach und Hölderlin verschwindet. Meist sind die beiden Ebenen dicht ineinander verwoben; sie kommentieren und denunzieren sich gegenseitig: Teile aus Hölderlins Gedicht «Brot und Wein» werden kurzgeschlossen mit der Eröffnungsrede des sogenannten Weintores 1942 durch den rheinland-pfälzischen Ministerpräsident Birkel («In diesen kriegerischen Zeiten schmeckt ein ehrlicher saurer Wein besser als ein falscher süßer!»). Odysseus' Kommentar über den Hunger, der die Menschen daran erinnert, dass sie keine Götter sind, wird begleitet von makrobiotischen Diättempfehlungen. Später

wird in den verschiedensten Sprachen geflücht, oder es werden Obszönitäten aufgezählt. Auf diese Weise entsteht bereits in der Textzusammenstellung nie ein einheitlicher Tonfall; der abgeklärte Pessimismus der Antike und die alltäglichen Leiden und Ängste eines kranken Menschen bleiben eng ineinander verschränkt.

So pluralistisch wie der Text wirkt auch die Musik: Es herrscht Uneinheitlichkeit auf allen Ebenen. Das beginnt beim disproportionierten Einsatz der Mittel: So kommt z.B. das grosse Orchester nur während einer knappen Minute zum vollen Einsatz und ist sonst weitgehend zum Pausieren verurteilt. Zuweilen ist die Textur völlig ausgedünnt. Auch im Stilistischen dominiert grösste Disparität.

Erstaunlich war nun, dass dieses Konglomerat bei der Uraufführung als Ganzes doch zu überzeugen vermochte. Die grossformale Disposition der zwölf Fragmente in zwei Teile von sieben und fünf Fragmenten erwies sich als tragfähige Form, vor allem auch deshalb, weil der zweite Teil nicht nur mit dem ersten musikalisch korrespondiert, sondern dessen Konglomeratscharakter noch verstärkt. Parallel zum musikalischen Zerfallsprozess verläuft eine zunehmende Offenheit und Mehrdeutigkeit der Zeichen. Während der erste Teil noch mit einer Imitation des Istanbul Marktes beginnt und bei der Nausikaa-Szene eine richtige Verführungsszene nachgestellt wird, verlieren sich diese eindeutigen Realien im zweiten Teil. Sehr schön liess sich dieses reziproke Verhältnis zwischen den karger werdenden Mitteln und der zunehmenden Mehrdeutigkeit beim zweimaligen Auftreten des Bach-Chorales «Mitten wir im Leben sind / mit dem Tod umfängen» beobachten. Beim ersten Mal erklingt der Choral in einer instrumentierten Version. Diese Instrumentation für Holzbläser (ohne Klarinetten), sordinierte Trompete und Streicher wirkt einigermaßen archaisch-starr. Und fast etwas enttäuscht stellt man fest, dass Delz der alte geblieben ist und seinen Bach wieder als ehernen Wert und Rettungsanker zitiert. Gegen Schluss des zweiten Teiles kommt nun der Choral als pures Zitat in einer rein vokalen Version. Und hier – wo ausser extremen Tempoverschiebungen und genauen dynamischen Bezeichnungen – nichts mehr dazugefügt ist und wo der Komponist endgültig zum Kopisten wird, weitet sich alles aus: Wir befinden uns gleichzeitig in einer Passion, in einem Begräbnis, in einem antiken Drama und in der bitterbösen Parodie von all dem. Mit einem *molto ritardando* auf «heiliger barmherziger Gott» wird religiöse Emphase zugleich gelebt und als falscher Trost ausgewiesen. Und wenn das «Kyrie eleison» am Schluss nach einem starken *accelerando* und *decrescendo* beamtenhaft im *tempo primo* zelebriert

wird, öffnet Delz den Choral noch einmal, und zwar indem er dessen Grenzen markiert.

Dass die Uraufführung dieses extremen Werkes überhaupt gelang, lag auch an den ausgezeichneten Ausführenden, dem Kölner Rundfunk-Sinfonie-Orchester und dem Kölner Rundfunkchor (Einstudierung: Josef Otten) unter der Leitung von Peter Hirsch, und vor allem an den Solisten: Sarah Leonhard meisterte ihre Partie, welche die höchste Koloraturlage ebenso verlangt wie eine kräftige und ausdrucksstarke Mittellage, bravourös; Johannes Schmidt, der für Simon Estes kurzfristig einsprang, war eine wahre Entdeckung, weil er über eine extrem modulationsfähige, niemals dröhnende und doch immer gut tragende Bassstimme verfügt und damit gestalterisch auch wirklich intelligent umgeht. Jedenfalls lag es nicht an den Interpreten, dass die musikszenischen Elemente, welche Delz in den zweiten Teil einbaute, daneben gingen. Um die Grenzen des Kunstwerks anzudeuten, inszeniert Delz verschiedene Male ein ex persona-Reden, d.h. die Choristen beginnen die Musik zu kommentieren oder der Solist bittet um bessere Deklamation etc. Auch in andern Kompositionen, bei denen Delz auf solche «Ausbruchsversuche» zurückgreift, wirkt das ziemlich unbeholfen. Das hat wohl nicht primär damit zu tun, dass solche Ausbruchsversuche nur schwer vom Autor verordnet werden können, sondern liegt eher daran, dass Delz seine Interpreten ständig als Ausführende behandelt und ihnen kaum Spielraum lässt; wenn sie dann plötzlich auf das Zeichen des Dirigenten hin «Ausbrecher» spielen müssen, wirkt das einfach unmotiviert und zuweilen auch peinlich unprofessionell.

Roman Brotbeck

Ein aktiver Komponistenverband

Berlin: Konzertreihe «ComPositionen» (zum 4. Mal)

«Drei Hände voll Sand» – wie Juliane Klein ihr tatsächlich sehr trockenes, vereinzelt dissonante Klangbrocken ausstreuendes Streichquartett nennt – waren es beileibe nicht, was der Komponistenverband Berlin in seiner Frühjahrsreihe «ComPositionen» anzubieten hatte. Die Unterstützung des Deutschen Musikrats, der Initiative Neue Musik Berlin e.V., der Stiftung Kulturfonds sowie der Paul-Woitschach-Stiftung des DKIV – des bundesübergreifenden «Deutschen Komponisten-Interessenverbandes» – macht's möglich. Und so sieht man sich in der glücklichen Lage, gleich zweimal im Jahr eine attraktive Reihe mit vier bis sechs Konzerten auszurichten, welche die Vielfalt des

Musikschaffens in der Stadt, immer noch von einer gewissen Ost-West-Heterogenität gespeist, durchaus widerspiegeln können. Mit allen Höhen und Tiefen.

So gab es im selben Konzert des Rigaer Streichquartetts, mit dem erstmals ein auswärtiger Gast geladen war, auch die nach Art der siebziger Jahre insektenschwirrende, form- und endlose «Hommage à Béla Bartók» von Nicolai Badinski als Uraufführung zu hören. Andererseits war mit «Glimpses» (Augenzwinkern) von 1995 eine hochsensibel ausgehörte Pianissimo-Studie des jungen Berlin-Filipinos Conrado del Rosario zu entdecken, welche die Zischlaute einer von den Musikern geflüsterten zenbuddhistischen Formel in elementare Klang-Aktionen überführt: rasche Pizzikato-Folgen, Einzeltöne in wechselnden Stricharten, löcherig zerfetzte Girlanden und zarte, langgezogene Druckgeräusche.

Recht weitherzig scheinen die Kriterien zu sein, nach denen die Arbeitsgruppe des Verbandes – ost-west-paritätisch besetzt durch Ralf Hoyer und Udo Agnesens – die Werkauswahl besorgt. Sie sind vor allem ganz pragmatisch an die Ausführbarkeit durch wechselnde Ensembles und Solisten gebunden. So erfolgt die Programmgestaltung in enger Zusammenarbeit zwischen Komponisten und (bis auf die Gäste aus Riga ausnahmslos Berliner) Ensembles; vieles ist «auf den Leib», für die Stimme, in die Trompete etc. geschrieben. Nicht nur Verbandsmitglieder unter den 400 bis 500 in der Stadt lebenden Tonsetzern können sich bewerben. Die Stücke sollen nicht älter als fünf Jahre sein, es sei denn, es handle sich um Uraufführungen. So machte man verspätete Bekanntschaft mit dem Chorsatz «An die Sonne» (Text: Ingeborg Bachmann) von Christfried Schmidt, wohl eine der eigenwilligsten, unangepassten Figuren der alten DDR-Szene. Ein merkwürdig zwischen Distler und Penderecki pendelndes Stück von 1963, wie überhaupt dieses ganze Chorkonzert des «Ars nova»-Ensembles mit religiös-mystisch angehauchten Werken von John Allison Campbell und Lothar Voigtländer einen archaisierenden, «alt» und «neu» in einsetzenden und umkehrenden Akzent ins Spiel bringt. Weitaus erfrischender, ohne beklemmenden Weihrauch, ist da die Begegnung mit dem jungen Sebastian Stier, Jahrgang 1970 und Schüler von Paul-Heinz Dittrich. Selten hörte man ein Konzept so zwingend umgesetzt wie in «Monolith» (1994): aus konstantem Intervallvorrat gebaute, punktuell zerrissene und wieder aufgetürmte Klänge, aus der Tiefe von Posaune, Kontrabass, Bratsche und Bassklarinette (Ensemble «United Berlin») emporsteigend.

Über solche Einzelereignisse von unterschiedlicher Qualität hinaus wollen die

«ComPositionen» nicht wie andere Festivals eine «Musikmesse», ein Katalog der marktgängigen Neuheiten sein. Grenzüberschreitungen zur bildenden Kunst und zum Tanz sind für den nächsten Durchgang geplant.

Neue Konzertformen werden erprobt: Mit dem von Helmut Zapf geleiteten «Ensemble Junge Musik Berlin» erarbeitete erstmals eine Laiengruppe (Schüler der Musikschule Kreuzberg) zeitgenössische Werke – mit beachtlichem Erfolg. Unbestreitbarer Höhepunkt aber war die Performance des Ensembles «Piano-plus», eine Formation um Ralf Hoyer, Live-Elektronik, Susanne Stelzenbach, Klavier, und Bert Wrede, E-Gitarre.

Mit Conrad und Johannes Bauer, Matthias Jann und Friedrich Schenker hatte man diesmal vier Posaunisten eingeladen, mit denen man «komponierte Inseln» – zum grossen Teil für den Abend von den Mitwirkenden verfasste Werke – mit einem «Meer der Improvisation» überspülte. Verbindungen, Verweisungen, Vorwegnahmen entstanden so, die das Komponierte lebendiger, das Improvisierte strukturierter erscheinen liessen. Erhard Grosskopfs «Z-Faltung», ein sanftes «kosmisches Prälu-

dium», wurde von harten Posaunenstössen durchbrochen, die über allerlei Schimpf- und Grunzlaute zu Friedrich Schenkers «Zeitgeist» überleiteten. Hier wird viel Klamauk getrieben, die Posaune bis in die Einzelteile demontiert und immer noch von Kopf bis Fuss beblasen mit allerlei Verballhornungen des Wortes («Zeitgeist heisst meist Leidgeist preist dreist Neidgeist» usw.), das quiekt, jault und rülpst und ist doch aus genauester Kenntnis der Sprachqualitäten des Instruments entwickelte, ätzende Ironie. Der Absturz in einsame, in Georg Katzers «Dialog imaginaire II» aufgehende Klavierklänge, die «Morserrhythmen», mit denen Bert Wredes rockige Gitarre auf Ralf Hoyers harte «2nd Jam Power»-Elektronik einstimmt, die jazzige Posaunenintervallstudie, die in Max E. Kellers (war auch mal in Berlin) Quartenorgie «Les Pompiers» mündet – das alles sind Facetten einer neunzigminütigen «Gemeinschaftskomposition», deren modisches «crossover» der Sparten und Stile nicht wie so oft zu Substanzverlust und blosser Unterhaltsamkeit führt, aber doch die esoterischen Rituale der Neuen Musik aufzubrechen vermag.

Isabel Herzfeld

Partitions Noten

Wieviel ist diese Neuedition wert?

Die Schoeck-Gesamtausgabe zum dritten!

Jean-Jacques Rapin, der neue Präsident der *Othmar Schoeck-Gesellschaft*, lobt mich unverdient, wenn er meine *démolition* der Schoeck-Gesamtausgabe (GA) eine «systematische» nennt (siehe Faksimile seines Briefes S. 35). Ich muss gestehen, dass ich in meinem Artikel in der Februar-Nummer einen wichtigen Punkt, vielleicht sogar den wichtigsten, nicht behandelt habe. In der Annahme, dass die Tintenkleksanalytiker und Rasurspurenforscher von der Universität Zürich zwar Pedanten, aber als solche immerhin in der Lage wären, eine einigermaßen fehlerfreie Edition zu gewährleisten, hatte ich es nämlich unterlassen, den (von Victor Ravizza vorgelegten) ersten Band² genauer anzuschauen. Nun fiel mir aber kürzlich beim Abhören der Suite in As-Dur in einer neuen CD-Aufnahme (siehe Rezension S. 47) auf, dass da nicht alles so aus den Lautsprechern kam, wie es laut Partitur der GA hätte sein müssen. Daraufhin habe ich die GA-Version dieser Suite unter die Lupe genommen und hauptsächlich in bezug auf Tonhöhen und Rhythmen mit den Quellen vergli-

Beispiel 2, 2. Satz T. 31/32: GA (oben) hat cis' statt c' in Br. T. 31 3. Viertel; EA ist korrekt (unten).

chen. Das Ergebnis ist niederschmetternd: Von den Tonhöhenfehlern der Erstausgabe (EA) ist in der GA bloss einer korrigiert; dafür sind nicht weniger als zehn neue Tonhöhen- bzw. Rhythmusfehler eingeführt worden, wie unsere Gegenüberstellung (Beispiele 1–7) zeigt (wobei diese Fehlerliste keinen Anspruch auf Vollständigkeit erhebt und nur eines von drei Werken des ersten Bandes betrifft).

In allen diesen Fällen kann ausgeschlossen werden, dass die GA gegenüber der EA die korrekte Version bringt: Die Fehlerhaftigkeit der GA ist zumeist offensichtlich, wird zudem durch die