

Zeitschrift:	Dissonanz : die neue schweizerische Musikzeitschrift = Dissonance : la nouvelle revue musicale suisse
Herausgeber:	Schweizerischer Tonkünstlerverein
Band:	- (1997)
Heft:	52
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>

orchestre symphonique, et ils l'ont bousillée. La Philharmonie l'a bousillée, ce qui était vraiment terrible. Feldman et moi étions inscrits au même concert, et je suis allé à toutes les répétitions. John avait créé une situation où tous les instruments étaient dotés de microphones de contact. James Tenney était au milieu de l'orchestre et manipulait les cadrons réglant l'entrée et la sortie. Cage demandait aux musiciens de jouer tant de notes d'un cluster donné pendant une période donnée, etc. Le première répétition fut très disciplinée, mais, voyez-vous, quand vous donnez à un altiste qui est au cinquième pupitre des altos l'instruction de jouer cinq notes d'un cluster de la manière qu'il veut, et que vous donnez les mêmes instructions et les mêmes notes au trompettiste, la trompette et l'alto ne sont pas des partenaires égaux dans ce jeu acoustique. Il ne fallut donc pas plus d'une répétition pour que le cinquième altiste et le deuxième violon, disons, se rendent compte qu'on ne les entendait pas, que leur choix n'avait aucune influence sur le résultat final, parce qu'ils se battaient contre les trompettes, les trombones, les cors, qui peuvent tous les couvrir.

En plus de quoi ils pouvaient être amplifiés par les micros de contact.
C'est l'autre problème. James Tenney avait une partition aléatoire qui précisait : « après 2,33 secondes, couper les altos ». Comment croyez-vous que vous réagiriez si on vous avait rendu responsable de vos choix jusqu'à ce moment, que vous soyez perdu dans les profondeurs d'une cacophonie et que vous vous rendiez soudain compte qu'en plus, vous avez été choisi pour n'être pas entendu et que votre microphone a été coupé arbitrairement ! C'est le désastre – et par la faute de John.

Cela vient de sa philosophie. Peut-être s'attendait-il à ce que tout le monde ait la même discipline et ce même sens de la tolérance...

Il s'attendait à ce que tout le monde soit Bouddha ! J'assistais à l'exécution de Cologne, où ils en ont fait une salade indescriptible – c'était humiliant –, et ailleurs encore. Cage rentrait souvent d'Europe déprimé. Après le désastre de la Philharmonie en 1964, il n'y a plus eu beaucoup d'exécutions par de grands orchestres symphoniques jusqu'au morceau du Bicentenaire des Etats-Unis, en 1976. Il n'a jamais voulu s'occuper sérieusement de la mentalité des orchestres ; il se peut qu'il ait voulu la changer, et je lui tire mon chapeau, mais c'était beaucoup trop optimiste, à mon avis.

Dans Silence, Cage semble tirer une ligne de démarcation stricte entre les avant-gardes européenne et américaine, notamment en matière de contrôle et de hasard, de continuité, etc. Qu'en pensez-vous ?

Je pense que la démarche « américaine » n'est pas seulement le fait de John Cage, mais aussi de Henry Cowell, de Charles Ives, etc. Je viens de la Nouvelle-Angleterre, d'un milieu très semblable à celui d'Ives, avec des fanfares qui jouent « Columbia, Gem of the Ocean » etc. Des orchestres de jazz, aussi, je l'ai dit. La définition cagienne d'américain n'est pas la seule, elle exclut beaucoup de musique populaire comme le jazz et les trucs à la Ives. Je crois que c'est une erreur de creuser un fossé entre les musiques européenne et américaine. Je sais que Cage m'a toujours considéré comme plus tributaire de l'écriture européenne que Feldman ou lui. Mais je ne vois pas en quoi Feldman ne se rattacherait pas à l'univers européen, c'était un lien très poétique et unique en son

genre. Feldman n'arrêtait pas de parler de Kafka et de Rilke. Je n'oublierai jamais une interview de Heinz-Klaus Metzger avec Feldman et moi. Metzger demanda : « Monsieur Feldman, vous êtes-vous jamais rendu compte que votre musique est une méditation sur les lamentations juives ? » Et Morty, une cigarette au bec, y réfléchit un long moment, puis acquiesça. Ça m'a renversé – je veux dire que je n'y avais jamais pensé comme ça, ce calme, cette lenteur, comme dans une lamentation, et Metzger qui mettait le doigt droit dessus. Un peu plus loin dans cette interview, Morty déclare vouloir être le plus grand compositeur juif... ça, c'est une déclaration profonde.

Interview : Dave Ryan
Traduction : Jacques Lasserre

- 1 D'après la notice Brown du glossaire biographique de *The Cage-Boulez Correspondence*, Cambridge Press 1993.
- 2 *Music before Revolution* (œuvres de John Cage, Earle Brown, Christian Wolff, Morton Feldman, Toshi Ichiyangagi), Ensemble Musica negativa, Rainer Riehn et Earle Brown (dir.), EMI 165-28 954/57 (4 disques enregistrés en 1971).
- 3 Il s'agit de la série d'œuvres graphiques intitulée finalement *Changes and Disappearances* et publiée chez Crown Point Press entre 1979 et 1982.
- 4 Dans ses mémoires amusants, Nicolas Slonimsky parle des études de Gershwin auprès du mathématicien-musicologue : « Schillinger lui ordonna de remplir du papier millimétré de points, de lignes et

- de carrés, ce qui est censé avoir donné à Gershwin une nouvelle énergie créative. » (Slonimsky, *Perfect Pitch*, Oxford University Press 1988) Cette combinaison de procédés numériques et de graphiques doit avoir plu à Brown et à son orientation de l'époque. Schillinger mourut au faîte de sa réputation, en 1943. Brown étudia les techniques de Schillinger chez Kenneth McKillop.
- 5 Il s'agit de la célèbre exécution d'*Atlas Eclipticalis* dirigée en 1964 par Leonard Bernstein, au cours de laquelle les musiciens sabotaient effectivement les microphones de contact et l'équipement électroacoustique. Le programme comprenait également *Available Forms I*, de Brown, les *Quatre saisons* de Vivaldi et la *Pathétique* (!) de Tchaïkovski.

Comptes rendus Berichte

Gnadenlose Vermarktung Geines Behinderten

David Helfgott und der Film «Shine»

Es stand auf der «Kehrseite» des *Tages-Anzeigers* vom 8. März unter anderen Unglücksfällen und Verbrechen und in einem grossen Artikel im *Spiegel* vom 10. März: David Helfgott, das reale Vorbild für den Helden aus *Shine*, sei am 4. März nach dem ersten Konzert seiner Tournee in Boston vom Publikum als Heiliger angebetet und von den Musikkritikern als Pianist abqualifiziert worden. Zuvor tönte es anders: Der Film *Shine* des Australiers Scott Hicks wurde querbeet ebenso gelobt wie die die Tournee einläutende CD Helfgotts mit Werken Rachmaninovs. Zwar war die Filmkritik nicht in der Lage, die Handlung von *Shine* chronologisch einigermassen richtig wiederzugeben oder die darin gespielte Musik zu identifizieren, obwohl die Stücke im Abspann des Filmes

genannt werden – Rimskij-Korsakows *Hummelflug* in der Bearbeitung Rachmaninovs wurde z.B. zu einem anonymen «Impromptu» (Anna Schindler) oder einer «Chopin-Polonaise» (Reto Baer) –, geschweige denn fähig, musikalische und musikpädagogische Implikationen des Filmes zu nennen und zu beurteilen. Dennoch wurde behauptet, dem grosssprecherischen (und punkto Handlung auch fehlerhaften) Werbe-material getreu folgend, Helfgott hätte schon als Knabe «Klavier wie ein Göttersohn» gespielt und beherrschte «das Klavierspiel bis zur Perfektion». Und der Musikkritiker Mario Gerteis mutmasste in seiner Besprechung der Helfgott-CD mit dem Dritten Klavierkonzert von Rachmaninov, dass dieser wie schon «auf seinen berufensten Interpreten, Vladimir Horowitz, vielleicht auch auf David Helfgott neidisch gewesen wäre, wer weiss. Denn der ist jetzt mit 50 im besten Pianisten-Alter.» (TA, 31.1.1997) Zwar verstehe ich den von Gerteis insinuierten Zusammenhang zwischen Alter des Interpreten und Qualität der Interpretation nicht, aber ich weiss dafür im Gegensatz zu ihm, dass Rachmaninov nie und nimmer von Neid auf Helfgott geplagt worden wäre!

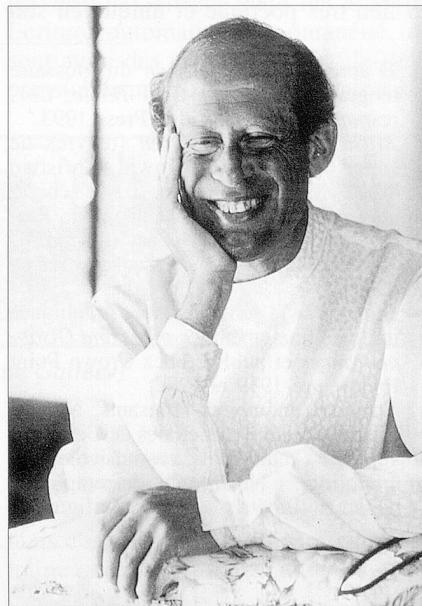
Wer in *Shine* Verstand und Ohren nämlich nicht abschaltet und sich vom –

zugegeben brillanten – Spiel der Film-darstellerInnen nicht ablenken lässt (selten wurde ein Oscar an einen Würdigeren verliehen als – wie soeben – an Geoffrey Rush für seine buchstäbliche Verkörperung des erwachsenen Helfgott), ahnt bereits hier nach den ersten Tönen der von Helfgott selbst exekutierten Klavierpartien des Soundtracks, dass dieser – so hart sich das auch liest – schlachtweg nicht Klavier spielen kann. Die Rachmaninov-CD aber besiegelt etwaige letzte Zweifel endgültig: Helfgott fehlt – zumindest heute nach seiner «Auferstehung» – praktisch alles, was zu den elementaren Voraussetzungen eines professionellen Pianisten gehört: Fingerkontrolle, Koordination der beiden Hände, Kraft, Klang Sinn, Orientierung am Notentext, Darstellung der komponierten Struktur, Gestaltungswille, Tempo- und Rhythmusgefühl, sinnvolle Phrasierung und Artikulation usw. Ob er die Aufnahmeprüfung für die Erstausbildung an einer Musikhochschule schaffen würde, ist fraglich. Sein Spiel wird vom schieren Zufall diktiert; ein interpretatorisches Konzept ist nicht auszumachen. Phrasen werden zerstückelt; Schwerpunkte kommen, wann sie wollen; ein Legato, das diese Bezeichnung verdient, ist nicht auszumachen; Gedächtnislücken und Aussetzer sind die Regel; die Abstimmung mit dem Orchester (Kopenhagener Philharmoniker unter Milan Horvat), das beinahe so grauenhaft wie der Solist spielt, ist praktisch inexistent. Zudem entspricht die Klangqualität der CD der einer schlecht gemachten Raubaufnahme. Insgesamt resultiert ein unverständliches Gewusel, in das ab und zu völlig unmotiviert ein Donnerschlag wie etwa die Kadenz hineinplatzt. Wenn es nicht auf der CD-Hülle stünde und die Musik nicht bekannt wäre, käme kaum jemand auf den Gedanken, dass hier ein Instrumentalkonzert dargeboten würde, so wenig ist nämlich das soloistische Element geistig und klanglich präsent. Das alles kann nicht mit den Imponderabilien einer Liveaufnahme entschuldigt werden, denn die im Studio produzierten Solowerke Rachmaninovs zeigen die verheerenden Mängel von Helfgotts Klavierspiel noch deutlicher. Kurz: die groteskste Platte seit Florence Foster Jenkins' Singerei, ein absurdes Theater, über das man wenigstens lachen könnte, wenn sein Protagonist, der eher Opfer als Urheber ist, nicht ein kranker Mann wäre.

Shine mag filmisch gesehen seine Meriten haben. Dem Regisseur Scott Hicks ist aber vorzuwerfen, dass er zwischen Realität und ästhetischer Verarbeitung keine Grenze zieht: Helfgott spielte Material für den Soundtrack ein, er und vor allem seine Frau wirkten beratend mit, und der Inhalt des Films entspricht dem Leben Helfgotts bis auf den i-Punkt genau – mit den einzigen, aber nicht unwesentlichen Abweichungen, dass er-

stens die Schilderung der Kindheit Helfgotts bis zu seinem Zusammenbruch ausgerechnet am Ende der «gloriosen» Aufführung von Rachmaninovs Drittem Konzert zu einem vulgärpsychologischen Reisser, zu einer schlechten Illustration der Entstehung einer Psychose verkommt (was übrigens keinem Filmkritiker auffiel) und zweitens Helfgott heute in Wirklichkeit offenbar kräcker ist, als der Filmschluss es vorgaukelt. Wenn biographische Genauigkeit intendiert war, wäre allenfalls ein zurückhaltender Dokumentarfilm angebracht gewesen, nicht aber Hicks' Verklärung, die zu Distanzlosigkeit und damit zu Kitsch führt. Zudem wurde der Film mit dem Erscheinen von Gillian

Strecke bleiben und riskieren einen zweiten Zusammenbruch Helfgotts. Wer würde dann die widerlichen Profiteure zur Verantwortung ziehen? Im Gefolge des Rummels um den Film sahnen bereits weitere Kreise ab: So wurde eine ca. fünfzehn Jahre alte Argerich-Aufnahme von Rachmaninovs Drittem Klavierkonzert flugs mit dem Kleber «the best recording of Rach 3» versehen und erneut auf den Markt geworfen – eine tatsächlich unvergleichlich bessere Aufnahme als die von Helfgott, aber wegen der Orchesterleistung auch nicht zu empfehlen... Mindestens so schlimm wie die Tatsache, dass ein kranker klavierspielernder Dilettant zum musikalischen Genius gestempelt wird, ist das Bild von Musik und Musikpädagogik, das der Film einem riesigen Laienpublikum vermittelt. Unwiderrprochen – noch kein einziger Kommentator hat das zurechtgerückt – darf der Film nämlich behaupten, dass das Dritte Klavierkonzert Rachmaninovs, nach Parkes (s.u.) «Rach 3» (ein Journalist wie Gerteis entblödet sich nicht, diese infantile Abkürzung unkommentiert nachzuplappern), die schwierigste und beste Musik darstelle, die der Menschheit je geschenkt worden sei. Der australische Klavierlehrer, zu dem Vater Helfgott seinen Filius endlich schickt, nachdem er ihn bislang selber unterwiesen hat, will diesen zunächst anstatt Rachmaninov Mozart spielen lassen (tatsächlich hören wir dann aber Tonleiterstudien...) – anstatt des fast Unbewältigbaren also das scheinbar Leichte. Der Grund, dass die meisten ZuschauerInnen Hicks auf den Leim gehen, will sagen: ihm abnehmen, dass Helfgott Klavier spielen kann, liegt nun aber gerade darin, dass im ganzen Film von ihm nur virtuos Aufgemotztes und Belangloses wie Liszts *Ungarische Rhapsodie Nr. 2*, der *Hummelflug* oder Rachmaninovs Klavierkonzert zu vernehmen sind, also Musik, die auch dahingesudelt noch nach irgend etwas zu tönen scheint. Würde Helfgott tatsächlich Schwieriges und Kunstvolles, etwa von Bach, Haydn, Mozart, Beethoven, Schubert, Brahms oder Webern, spielen, würden seine pianistischen Schwächen derart erbarungslos offenbart, dass es noch dem unbedarftesten Hörer sofort wie Schuppen von den Augen bzw. Schmalz aus den Ohren fiele. Zur reinen (aber leider völlig unbeabsichtigten) Satire gerät der Film endlich bei der Darstellung der pädagogischen und interpretatorischen Arbeit des «legendären Professors Cecil Parkes» (PR-Text) mit David Helfgott am Royal College of Music in London. «Kühnheit der Inangriffnahme», «zwei Melodien im Kampf um die Vorherrschaft», «sind diese fetten Akkorde keine Wonne?», «Hexenwerk», «Monster», «zähme es, oder es verschlingt Dich», «spiel», bis die Saiten reissen» und zwei, drei weitere derarti-



David Helfgott

Helfgott's Buch über die wunderbare Rettung ihres Mannes durch sie selbst, der Veröffentlichung der oben vorgestellten CD und dem Beginn einer weltweiten Konzerttournee Helfgott's gekopelt und so zum blassen PR-Produkt degradiert. Musik und Klavierspiel sind da nur noch Vehikel und verkommen letztlich zu nebensächlichen Ingredienzen der emotional aufgeputzten Vita. Abermillionen von ZuschauerInnen empören sich über den grässlichen Vater und suhlen sich in Glücksgefühlen über das scheinbare Happy-End. Sie identifizieren sich mit dem Schicksal der dargestellten Figur und wollen sie als reale Person im Konzertsaal wiederfinden. Wie in den USA sind deshalb auch in der Schweiz die «Konzerte zum Film» zwischen dem 22. Mai und 9. Juni längst ausverkauft; als Trost für die Abgewiesenen (und als grosses Geschäft für die Medienkonzerne) winken die CDs, bereits zu Hunderttausenden verkauft, und das Buch der Ehefrau. Der Wahnsinn hat Methode: Clevere Manager beuten einen Behinderten aus und spielen mit den Gefühlen eines Millionenpublikums; dafür nehmen sie in Kauf, dass Vernunft und Musik auf der

ge Sprüche bilden, wenn ich mich recht erinnere, die Essenz seiner Anweisungen. Sofern der Film hier wirklich die Realität dokumentiert: Für solchen Schwachsinn, der jeglicher kompositorisch-musikalischer oder technischer Begründung entbehrt, hätte der Jüngling Helfgott – und da gibt der Film unfreiwillig sogar noch dem tyrannischen Vater recht – Australien tatsächlich nicht verlassen müssen!

Gelang es Hannes Keller vor Jahrzehnten, das Publikum in Scharen in die Zürcher Tonhalle zu locken, um ihm im soliden Pianisten Jean-Jacques Hauser das angeblich verkannte russische Klaviergenie «Tartarov» anzudrehen, und damit bewusst gängige Vermarktungsstrategien blosszulegen und blosszustellen, so befördern Hicks u. Co. allen Ernstes das bemitleidenswerte Produkt einer schwarzen Pädagogik zum Star und geben dessen Geklimper als Klavierspiel aus. Wahrlich: «Ein Virtuose, den man nie mehr vergessen wird, wenn man ihn einmal gehört hat» (PR-Text zur CD), aber nur deshalb, weil selten ein Behinderter öffentlich so ausgenutzt wurde.

Toni Haefeli

Adorno: Musiker und Philosoph

Basel: Gesprächskonzert der «Kammerkunst»

Die Kammerkunst Basel lud am 9. Februar 1997 in den Teufelhof zu einer Veranstaltung, die Theodor W. Adorno gewidmet war, ohne dass irgendein Jahrestag zu feiern gewesen wäre, sondern aus dem einfachen, aber einleuchtenden Grund, dass er «auch heute immer wieder neu zu entdecken ist». Nach Zürich 1989 (siehe *Dissonanz* Nr. 23, S. 36 f.) war dies erst das zweite Mal, dass in der Schweiz explizit auch des Komponisten Adorno gedacht wurde, und zwar in Form eines Gesprächskonzerts mit Referaten, Interviews und zweimaliger Aufführung der beiden Liederzyklen nach Trakl und George. Da alles in zirka zweieinhalb Stunden inkl. langer Pause Platz haben musste, litt das an sich läbliche Unterfangen darunter, dass der verbale Teil zwangsläufig nur an der Oberfläche kratzen und weder den «Eingeweihten» Neues noch den Elev(inn)en Substanzielles bringen konnte.

Sigfried Schibli arbeitete in seinem Beitrag «Adorno lesen» mit geschliffenen Worten zwar einige Eigenheiten von Sprache und Stil heraus; das Wesentliche in Adornos Denken, insbesondere die radikal gesellschaftskritischen und undogmatisch-marxistischen Implikationen, die Verweigerung jeglichen Einverständnisses mit dem Bestehenden und das Regressionsverbot, liess er aber buchstäblich links liegen und würde

es wohl auch nicht als sein Herzensanliegen bezeichnen. Damit verfiel er seinem eigenen Diktum, dass in der Rezeption Adornos dessen berauschen-de Sprache, also die Form, oft mehr im Mittelpunkt gestanden habe und bewundert worden sei als die zugrundeliegen-den philosophischen Inhalte. Immerhin verwies er darauf, dass Adorno Kunst als eine Form der Erkenntnis begriffen habe – oder, um mit Hegel zu sprechen, dass «wir es in der Kunst mit einer Entfaltung der Wahrheit zu thun haben». «Bedingung aller Wahrheit» und Bewe-gungsgrund der Adornoschen *Negati-ven Dialektik*, die jede positive Feststel-lung verweigert, ist aber – und das hat Schibli unterschlagen – das «Bedürfnis, Leiden bereit werden zu lassen». Zu Recht hob Schibli dann die Einheit von Adornos Denken, Sprechen und Schreiben hervor: Adorno lesen heisse auch Adorno hören; wie Metzger und Schnebel erkannt hätten, habe Adorno Sprache nach kompositorischen Kriterien gestaltet, ja seine Sprache *sei* Musik. Seine Idiosynkrasie gegenüber dem Ganzen und Abgeschlossenen äussere sich sowohl im Lebenswerk mit den vielen Fragment gebliebenen Arbeiten als auch im Kleinen mit seinem Hang zur Miniatur, zum Aphorismus und Essay. Schibli plädierte für eine behutsame und kritische Annäherung an Adornos Schriften; dessen schwierige und dia-lektisch verrätselte Sprache tauge nicht für ein *fast reading*. Er warnte vor der Nachahmung von Adornos sprachlichen Marotten und Topoi (Verschachtelung, Häufung von Fremdwörtern, postpo-niertem Reflexivpronomen) sowie vor der Neigung zum Sektiererischen. Bei-des sei bei Verehrern und Feinden zu beobachten und beweise, dass Adorno nicht so unpopulär geblieben sei, wie immer wieder behauptet werde.

Jacques Wildberger sprach «Über die Musik von Adorno» – über ihre Nähe zur Schönbergschule wie über ihre Eigenständigkeit – und untermauerte seine Befunde mit Hörbeispielen. Anders als Schönberg, der in den zwanziger Jahren seine «Methode der Komposition mit zwölf nur aufeinander bezogenen Tönen» entwickelte, hielt Adorno, der bei Berg studiert hatte, immer an der freien Atonalität, am «Musikstil der Freiheit» (Hába) fest; nur in ihr sah er die Möglichkeit gegeben, eine Musik unreglementierter Erfahrung zu schaffen, und dass die neue Musik dieses Freiheitspotential schon bald verriet, dass die Menschen überhaupt immer nach Ordnungskrite-riien gieren, hat er nie begreifen wollen. Auch in der Zwölftonmethode, unter-strich Wildberger, habe Adorno Ord-nungsbedürfnis und Regression gewit-tert; im Dritten Streichquartett etwa sei Schönberg gar hinter Brahms' asymme-trische Verfahren zurückgefallen, die er selbst als progressiv erkannte. Adorno sei gegen jede aussermusikalische Be-

stimmung von Musikwerken gewesen, und seien es nur Zwölftonreihen oder zahlensymbolische Bezüge. Wildberger kritisierte diese Einstellung als zu dog-matisch; schon immer hätte in der Mu-sik Aussermusikalisches eine Rolle ge-spielt – als Beispiel zitierte er Josquins *Missa «Hercules Dux Ferrarie»* –, und Adorno selbst habe z. B. in seinem vier-ten Lied aus op. 7 eine Zwölftonreihe in allen vier Formen versteckt. Wildberger mutmasste, dass das kompositorische Verstummen Adornos nach dem Zwei-ten Weltkrieg nicht nur mit der zeit-lichen Absorption durch die Lehrver-pflichtungen in Frankfurt zu tun gehabt habe, sondern ebenso mit dessen be-rühmtem Verdikt, «nach Auschwitz ein Gedicht zu schreiben, ist barbarisch», was Adorno auch auf andere künstleri-sche Produkte und auf sich selbst be-zogen haben könnte. Das ist eine wohl-meinende Deutung, zumal Wildberger nicht unerwähnt liess, dass Adorno dieses Kunstverbot später relativierte. Überhaupt hat der alte Adorianer Wild-berger die kompositorische Eigenständigkeit des sicher universal begabten Adorno wohl etwas zu rosig dargestellt. Das vorgeführte vierte Orchesterstück aus op. 4 erinnert nun wirklich nur an die Vorbilder, und es mag das Einge-ständnis gewesen sein, in der Beschwörung der Musik vor dem Ersten Welt-krieg zwanzig, ja dreissig Jahre später blass pure Nostalgik schaffen und da-mit seine Vorbilder doch nicht einholen zu können, was Adorno zum Verzicht auf weiteres Komponieren gebracht hat. *Carla Henius*, Sängerin, Pädagogin und wichtige Geburtshelferin von moderner Vokalmusik, durfte dann, von Roland Wächter befragt, einmal mehr hym-nisch-unkritisch über ihre praktische Zusammenarbeit mit Adorno – «einem natürlichen, offenen, ehrlichen Men-schen, frei von jeder ihm nachgesagten Eitelkeit und Prätention, und einem fabelhaften Klavierspieler» – berichten und was sie von ihm gelernt habe: «musikalisch die Wahrheit zu sagen und nichts als die Wahrheit, den Notentext eines Werkes zu respektieren, ohne et-was hinzuzufügen oder wegzulassen». Zum Thema des Symposiums, Adornos vielfältigem Wirken zwischen Philoso-phiie und Musik, reichte sie ein wichti-ges Zitat nach, das die Gleichrangigkeit aller Betätigungen für Adorno aufzeigt: «Musik machen, Musik hören, konzentriert lesen ist ein integrales Moment meines Daseins, das Wort *hobby* wäre Hohn darauf.» (Adorno, *Freizeit*, aus *Stichworte*, 1969)

Wenn ich mich – als Conclusio – noch selbst zitieren darf: «Der Prozess der Annäherung an die Musik Adornos kann erfolgreich verlaufen, wenn er nicht durch unkritische Überschätzung wie-dergutmachen will, was jahrzehntelan-ge Unterschätzung im Dunkeln liess. Zwar korrespondiert Adornos komposi-torisches Wollen mit seinem Denken:

Hier wie dort versucht er, das Unreglementierte, Spontane, Nichtidentische zu retten. [...] Dass er dabei seine kompositorischen Vorbilder nicht erreichte, scheint evident: Er konnte sich nicht folgenlos, nicht ohne qualitative Einbusse von der dialektischen Entwicklung kompositorischer Praxis abnabeln. Deshalb bleibt für mich Adorno trotz seiner hohen, kleinmeisterlichen Niveau weit überragenden Tonkunst als Philosoph und Soziologe wichtiger denn als Komponist.» (*Dissonanz* Nr. 23, S. 37) Dennoch müssen wir uns mit seiner Musik befassen, nicht zuletzt als «Voraussetzung des Schriftstellers Adorno und dessen denkbar radikales Aequivalent» (Jungheinrich). Es war also ein glücklicher Einfall, dass Musik Adornos Anfang und Ende der Basler Veranstaltung bildete, eben die zwei Liederzyklen opp. 5 und 7 – neben den *Zwei Stücken für Streichquartett* op. 2 vielleicht das Gehaltvollste und Dichteste in Adornos schmalem kompositorischem Œuvre. Sie erklangen auf hohem Niveau und durchaus nach den Maximen, die Henius nannte, wenn auch bei Sylvia Nopper (Sopran) und Jean-Jacques Dünki (Klavier) in den Trakl-Liedern noch klarer, deutlicher, fasslicher und extremer in den Ausdruckswerten (ein kleines Beispiel dafür: das *h'*, sechs Takte vor Schluss des vierten Liedes, sang Nopper tatsächlich im vorgeschrivenen, unausführbar scheinenden *ppp!*) als bei Martina Bovet (Sopran) und Dominik Blum (Klavier) in den George-Liedern.

Toni Haefeli

Und noch eine Walser-Vertonung

Zürich: «Aschenbrödel» von Martin Derungs und Gian Gianotti

Aschenbrödel will nicht Prinzessin werden; Robert Walser wollte nicht, dass sein Dramolett aufgeführt werde; Martin Derungs wollte die Ereignisse im Stück nicht musikalisch auskomponieren; Regisseur Gian Gianotti wollte das Ganze keinesfalls naturalistisch inszenieren... – Ein vielfaches Nicht-Wollen stand diesem Musiktheater Pate! Über der Produktion des *theater-forum* (uraufgeführt am 14. März in der Shedhalle der Roten Fabrik Zürich) liegt eine eigenartige Hemmung: eine Hemmung vor unverkrampfter Theaterlust, eine Hemmung, die letztlich wohl durch Faszination und verpflichtenden Respekt für die Kultfigur Robert Walser ausgelöst worden ist. Es stecke sehr viel von Walser selber, ja gar seine ganze Lebenskonzeption in *Aschenbrödel*, hatten die Autoren erkannt. Die Einsicht mag begründet sein, wurde aber hier zum Risiko für die kreative Arbeit. Das Problem belastet seit je die künstlerisch produktive Rezeption Walsers,

der ja zumal unter schweizerischen Autoren, Film- und Musikschauffenden ungebrochen beliebt ist. Seit Wladimir Vogel 1966 in seinem Drama-Oratorium *Flucht* Walser erstmals als Person auf die Bühne stellte, sind die Versuche zahllos, mit der zur Legende gewordenen Gestalt des Dichters imaginäre Fühlung aufzunehmen, sie reden zu lassen, sie als Projektionsfläche zu vereinnahmen. Sei's zur Stilisierung eigenen Außenseitertums, sei's zu politischer Deutung oder bloßer Wunsch-Saufkumpanei – oft genug mit problematischem Ergebnis: Die demonstrative Identifikation mit dem grossen Übervater wirkt nur zu schnell lähmend oder gar peinlich. In der Derungs/Gianotti-Produktion tritt Walser zwar nur kurz auf: Er ist das allegorische «Märchen» (im Originaltext ein weibliches, feenartiges Wesen; hier durch den gleichzeitigen Auftritt der Geigerin Dorothee Kappus androgyn verdoppelt), das Aschenbrödel seine Bestimmung zur Prinzessin klarmacht. Doch über diesen Einzelauftritt (Peter Haller) hinaus scheint eine Art pflichtschuldige Reverenz an den Dichter – an seinen Widerstreit zwischen avisierte Hochkunst und Selbstverkleinerung etwa – als pauschalisierende Last über der ganzen Produktion gestanden zu haben. So liesse sich vielleicht erklären, weshalb Martin Derungs sich zu einer Einheitsmusik entschlossen hat, die in Ausdruck und Wirkung über siebzig Minuten Dauer kaum wesentliche Variierung erfährt. Gehaltene, liegende Töne, spröde Klänge von Flügelhorn, verschiedenen Blockflöten, Kontrabass, Gitarre und etwas Schlagwerk, dazu die frei bewegten, selten unmittelbar expressiven Gesangslinien –: Das mag auf die Absicht eines überhögenden Traumspiels hinweisen. Wie König, Prinz, Narr und Aschenbrödel gleich Überbleibseln einer einst kohärenten Kinderfantasie im Stück herumirren, so klingen die Töne nur noch als Relikte eines verschwundenen Ganzen; Obertöne, denen der Grund entzogen wurde, Musik, die auf etwas deutet, ohne eigentlich Musik sein zu wollen.

Auf dieser allgemeinen Ebene, in einer Ästhetik des Traumhaft-Unwirklichen, des Unverbindlich-Möglichen, treffen sich Musik und Text auch auf nachvollziehbare Weise. Schwieriger wird's im aktuellen Augenblick. Denn den Details der Textvorlage, einer von Martin Derungs und Gian Gianotti eingerichteten Bearbeitung des Dramoletts, verweigert sich die Musik vollständig. Nichts von Walsers quirligem Spiel mit Stilzitaten, mit hohem oder komischem Tonfall findet sich in ihr wieder (Textprobe: Aschenbrödel soll der einen Schwester die Schuhe binden, gleichzeitig für die andere zum Handschuhmacher gehen. Ihre Antwort: «Wie gerne spräng' ich gleich für dich, / doch bindet mich das Binden hier. / Wenn ich gebunden habe, fliegt / mein Eifer für die Schwester

fort.») Und ist von Tanz oder der Musik selber gar die Rede («Was vermag ein Wort zu sagen. / Es brauchte der Musik, / sie tönte es»), so folgt selbstredend die Entscheidung, dass dies natürlich eben gerade nicht klingenden Ausdruck finden dürfe.

Keine Illustration also, keine Verdoppelung, eine Musik, die nicht wirklich stattfinden will... Stattdessen – ja, was denn eigentlich? Darüber macht sich im Verlauf des Abends zunehmend Ratlosigkeit breit. Die Reizschwelle sinkt ob der musikalischen Ereignisarmut zusehends, und man wird bereit, schon ein Gitarrenarpeggio als sinnliche Emanation dankbar aufzunehmen – und verharrt darüber hinaus in geduldiger Ahnungslosigkeit. Denn so trocken wie die Musik gibt sich auch die Regie. Die stilisierte Gestik der Akteure wirkt mehr bedeutungsschwer als deutlich und gewinnt wenig kräftige Präsenz auf der Bühne. Textverständlichkeit ist kaum je gewahrt, und für die angestrebte Magie der Langsamkeit mangelt es doch etwas an schauspielerischer Kompetenz bzw. an einer starken führenden Hand der Regie.

Das ist bedauerlich, denn die Idee der Raumnutzung in der Shedhalle verspricht eigentlich einiges: Das Publikum wird ganz an die Wände gerückt, während der gesamte Platz der Halle den Instrumentalisten und Sängern als wechselnder Spielort dient (als Ausdruck des Unsteten in Walsers Leben?). Aus weiss-rotem Tuch, billigen Requisiten, Fantasiekostümen und vielen Notenpulten entsteht so ein ansprechendes Bühnenbild (Ausstattung: Ruth Schürmann). Hubert Saladin als schlaksiger Narr, Samuel Zünd als König, Luiz Alves da Silva als larmoyanter Prinz und besonders Barbara Sutter in der Titelrolle sind engagiert und sängerisch gewandt bei der Sache. Und verdienstvolle Schwerarbeit hat der musikalische Leiter Matthias Weilenmann zu leisten, der die oft weit verstreuten und immer neu plazierten Instrumentalisten zu koordinieren hat. – Gross der Gedankenaufwand, respektabel die künstlerische Absicht, nur die Poesie verflüchtigt sich ob all des spürbaren Bemühens...

Michael Eidenbenz

Klar verfolgbare Gesamtstrukturen

Bern: Konzerte der Berner Musikgesellschaft mit Schweizer Orchestermusik

So zahlreich an einem Konzert zu erscheinen, bei dem nicht mit letzter Sicherheit beurteilt werden kann, ob die Musiker und Musikerinnen nun richtig oder falsch spielen, ist dem Berner Publikum eigentlich hoch anzurechnen. Unter diesen Umständen hat es die neue Schweizer Musik wirklich schwer, wie

im Vorwort des Programmhefts so sehr betont wurde. Eigenartig, dass die Pflege der eigenen Tonkünstler und ihrer Werke in einem Land (und dessen Hauptstadt), das auf dem Sektor Nabelschau inzwischen berühmt-berüchtigt ist, so vernachlässigt wird. An Komponisten fehlt es allerdings nicht (an Komponistinnen schon), an willigen Hörern um so mehr. Daher kann ein an zwei Abenden zu zwei Dritteln ausgelasteter Saal bei einem Programm mit neuer Schweizer Orchestermusik bereits als Erfolg verbucht werden. Fast alle Werke wurden außerdem reichlich beklauscht, so dass man annehmen könnte, das hiesige Publikum sei sich nach der zweiten Saison der Berner Musikgesellschaft mit einem zeitgenössischen Zyklus im Abonnement solch schiefe Klänge bereits gewohnt. Nicht zufällig ernteten aber diejenigen Werke am meisten Applaus, die eine sehr klar verfolgbare Gesamtstruktur und ein mitreissendes Fortissimo zum Schluss aufweisen. So geschehen in Rolf Liebermanns *Furioso* aus dem Jahre 1947, das mit seinen satt eingesetzten Bläsersätze ein Big-Bandartiges Ambiente kreiert und in seiner streng dreiteiligen Form, rasch-langsam-rasch, leicht erfassbar bleibt. Die Auswahl solcher Werke hat in Bern Tradition: Die zwei Abende könnten auch in Anlehnung an den Begriff «leichte Klassik» mit «leichte neue Musik» überschrieben werden.

Was Saxophon und Konzertfrack gemeinsam haben, konnte man am selben zweiten Abend des Zyklus erfahren. Dass der Saxophonist ohne Dreck und Spucke existiert, demonstrierte der Solist Christian Roellinger, der in seiner Behandlung der Klangfarben des Saxophons den Holzblasinstrumenten im Orchester in nichts nachstand. In Frank Martins *Ballade* entfaltete er ein kultiviertes Spiel wärmlster Klänge und würzte diese in den lyrischen Phrasen des rhapsodieartigen Werkes mit süßestem Vibrato. Die in sich stimmige Ballade, die nie versucht, in die traditionellen Bereiche Jazz und Blues des Instruments einzudringen und so zu einer eigenen Sprache findet, fällt nur gegen Ende etwas ab. In der Schlusskadenz des Solo-instruments scheinen dem Komponisten die Ideen ausgegangen zu sein; er verfängt sich in etüdenhaften Tonleiterfloskeln und Arpeggios, denen er zuvor gekonnt ausgewichen war.

Der Hauptteil des Abends galt der Aufführung der zweiten Symphonie von Paul Klecki, der in den Jahren 1964-68 musikalischer Leiter des Berner Symphonie-Orchesters war. Der 1900 in Polen geborene Paul Klecki schrieb sein Opus 18 in Berlin, wo er Kompositionunterricht bei F.E. Koch erhielt. Seine danach eingeschlagene Dirigentenlaufbahn führte ihn in fast alle Länder Europas. Lange glaubte man, dass alle seine Kompositionen während

des zweiten Weltkriegs in Mailand zerstört worden seien. 25 Jahre später kam sein Werk in zwei Kisten verpackt bei Ausbaggerungsarbeiten in Mailand zum Vorschein, darunter auch die 1928 entstandene Symphonie. Das fünfzig Minuten dauernde Werk in vier Sätzen ist in seinem Gestus der späten Romantik und der gemässigten Moderne verpflichtet, ab und zu scheint der Klangcharakter und die Harmonisierung auch Anleihen beim Jazz zu machen, was die «postromantische» Aura noch verstärkt. Die Orchestrierung ist konventionell; Bläsersätze wechseln sich mit Streicherpassagen, um in kraftvollen Tutti-stellen zu enden. Der sehr kurze dritte Satz, ein Scherzo, erhält seine frische Wirkung durch prägnante rhythmische Motive in leichter Staccatomanier und mündet im Finale in die Vertonung eines Gedichts von Karl Stamm. Die ungewöhnliche Hinzunahme der Bariton-

an Verzweiflung grenzenden inneren Exil, das dem Werk seinen Namen gab. In einem Satz entfaltet sich eine durchsichtig komponierte, ruhige Atmosphäre; gebrochen wird sie durch Einwürfe des Schlagzeugs und des Tuttis, welche eine Unruhe verbreiten, die wohl das brodelnde Unterbewusstsein symbolisieren soll.

Aus einer anderen Komponiertradition heraus entstand Rudolf Kelterborns *Symphonie IV*, ebenfalls in einem Satz angelegt: grossatmiges Gestalten mit einem klaren Thema, einer Streicherkantilene, die im Verlauf des Stücks wiederholt in verdichteter Form auftaucht. Dieses grosse Adagio in drei Teilen besticht durch eine Emotionalität, die sich nicht nach aussermusikalischen Programmen richtet, aber dennoch wie ein musikdramatischer Prozess wirkt. Die Aufführung durch das Berner Symphonie-Orchester wirkte allerdings eher schwerfällig, was auch an den nicht immer kompakt agierenden ersten Geigen lag. (Eine elegantere Fassung bietet eine CD mit den Bamberger Symphonikern unter der Leitung von Horst Stein an.*)

Dass das Orchester sich in zeitgenössischer Opernmusik heimischer fühlt, hörte man der folgenden Wiedergabe zweier Arien aus der Oper *Dreyfus – Die Affäre* von Jost Meier an. Zwei Arien aus dem hochdramatischen Stoff um den zu Unrecht verbannten jüdischen General Dreyfus riss man aus ihrem dramatischen Zusammenhang, um sie sozusagen «nackt» aufzuführen. Die Sängerin Anna-Katharina Behnke füllte den grossen Konzertsaal mit ihrem kräftig vibrierendem Sopran scheinbar mühelos, doch wirkte ihr Vortrag forciert. Jost Meiers Musik ist effektvoll auf die Bedürfnisse der Oper zugeschnitten; eines gewissen «déjà-entendu»-Effekts kann man sich allerdings kaum erwehren, geistern doch dauernd Alban Bergs *Lulu* und *Wozzeck* durch den Raum. Lucie Dreyfus, die in unermüdlichem Kampf für die Revision des ungerechten Urteils gegen ihren Mann engagiert war, wird musikalisch in eine zur Hysterie neigende Frauengestalt umgedeutet. Ob sie einen demütigen Bittbrief an den Papst verfasst oder nach der Urteilsaufhebung in Euphorie ausbricht, macht für die Musik keinen Unterschied. Sie verharrt in der stereotypen Formel, die für diese Figur bestimmt wurde.

Leider sind diese Konzertzyklen mit zeitgenössischer Musik noch zu wenig ins gesamtbernische Musikleben eingebettet. Immerhin zeigten dieses Jahr die Werkeinführungen der Komponisten und eine klitzekleine Ausstellung in einer weiterzuverfolgende Richtung.

Christina Omlin



Paul Klecki

Stimme in einem symphonischen Werk hat durchaus ihren Reiz. Der Text «Schlaf, schlaf, o Welt!» verstärkt den lidsenkenden Charakter des letzten Satzes, der mit einem erhabenen Schlussakkord à la Bach in reinstem Dur alles Schwere aus der Erinnerung auslöschen möchte. Ein Werk übrigens, das dem Berner Symphonie-Orchester zu liegen schien, trotz stellenweise fehlender Übersicht des Dirigenten Dmitrij Kitajenko, und das durchaus wiederaufführungswert ist.

Der erste, von Jost Meier geleitete Abend begann mit Jean-Claude Schlaepfers *Exil* von 1994 und einem prägnanten Schlagzeugeinwurf. Der Komponist wurde zu diesem symphonischen Werk von Edvard Munchs berühmten Bild *Der Schrei* inspiriert. Es ist allerdings weit entfernt davon, eine musikalische Transkription des Bildes zu sein. Vielmehr sind die Parallelen in der Tiefe des Seins zu suchen, aus denen der Schrei der Verzweiflung aufsteigt, und in dem

* Kelterborn, Rudolf: Symphonie IV / Cellosonate / Nuovi Canti; Musikszene Schweiz, MGB 6069

Auf den Spuren eines Randgängers

Bern: Albert Moeschinger-Tage (31.1. bis 2.2.)

Albert Moeschinger (1897–1985) ist sicher eine der eigenartigsten Persönlichkeiten in der neueren Schweizer Musikgeschichte. In Basel als Sohn eines Kaufmanns geboren, fand sein Wunsch, Komponist zu werden, kein Gehör, und Moeschinger musste eine Kaufmannslehre absolvieren. Erst 1917 konnte er seine Klavier- und Kompositionsstudien im In- und Ausland aufnehmen. Nochmals 20 Jahre dauerte es, bis er nach Jobs als Korrepetitor, Kaffeehausmusikant und Privatlehrer eine Anstellung am Konservatorium Bern erhielt. Nur für eine kurze Zeit, denn bereits 1942 riss ihn ein Unfall aus der Lehreraufbahn. Albert Moeschinger reagierte auf diesen unfreiwilligen Abschied mit dem gewagten Schritt zum «freischaffenden Komponisten» – trotz Weltkrieg und Krise. Am Rande des öffentlichen Musiklebens, dennoch nachhaltig gefördert, lebte er fortan ein einsiedlerisches Leben im Hotel Du Glacier in Saas Fee, wohin er doch nur – Hans Castorp lässt grüssen – für einen Erholungssurlaub gefahren war.

Aus Anlass des 100. Geburtstages fanden nun in Bern Moeschinger-Tage statt, die in zwei Kammermusikabenden, einem Chorkonzert und einem Moe-Apéro mit Volksliedbearbeitungen einen Einblick in das umfangreiche Werk des heute ziemlich vergessenen Komponisten gaben. Der Bogen, den er in seiner Komponistenlaufbahn durchlief, wurde von den Veranstaltern Helene Ringgenberger, Ueli Binggeli und Hansjürg Kuhn bereits am ersten Abend abgesteckt: einerseits mit dem frühen *Octett* (MWV 267, 1923) für Bläser und Streicher, andererseits durch die späte Komposition *Saligia* (MWV 253, 1973) für Bläser und Klavier. Hörbar wurde Moeschingers Wandel vom leidenschaftlichen Romantiker zum nachdenklich grüblerischen Zeitgenossen. Das *Octett*, brodelnd vor leidenschaftlichem Gefühl, ganz im Sinne Regerscher «Nervenmusik», folgt weniger einer klaren Form als dem rhythmisch intensiven Mit- und Ineinanderweben der Stimmen und Themen, die oft nicht klar abzugrenzen sind und ineinander übergehen. Dennoch setzt Moeschinger mit feinem Gespür Gegensätze: Dem von den Streichern exponierten aufbrausenden Themenkomplex des Anfangs stellt er eine ausladende Hornkantilene entgegen, auf ein heftiges Tutti antwortet die Intimität eines Bläsertrios. Die Stimmen werden zudem mit Leittönen, Vorhalten etc. derart angereichert, dass z.B. im zweiten Hornmotiv innert 8 Takten alle 12 Töne der chromatischen Leiter vorkommen. Ein mitreissendes «Jugendwerk», ex-

pressiv und extravertiert. *La Strimpelata* Bern überzeugte in diesem wie in den übrigen Ensemblewerken durch engagiertes und exaktes Interpretieren. Die 20 Jahre später komponierte *Fantasia pastorale* (MWV 283, 1943) für Bläser und Streicher, formal klarer angelegt, wirkte mit ihrem barockisierenden Neoklassizismus etwas gesetzt – ein wehmütiger Abgesang auf alte Zeiten. Ein zentrales Werk erklang im sonntäglichen Chorkonzert. Der *Coro Donne* Solothurn, von Judith Koelz und Magdalena Vonlanthen geleitet, sang den 1952 vollendeten Zyklus *Der Herbst des Einsamen*, 12 Gesänge für Frauenchor a cappella nach Georg Trakl. Bereits 1933 hatte Moeschinger Trakls Gedicht *Der Herbst des Einsamen* für drei Chorstimmen vertont. Anders als etwa im *Octett* schrieb er hier sehr sanglich und schlicht, nahe am Volkslied, durchaus mit Ohrwurmqualitäten. Diesem ersten Lied gesellte sich 1934 *Verklärung* für Gesang und Klavier bei, wonach Moeschinger Trakl auf die Seite gelegt haben muss, bevor er 1942 weitere Gedichte vertonte und zu verschiedenen Zyklen zusammenfasste. Hatte Willy Burkhard in seiner «*Lyrischen Musik* in memoriam Georg Trakl op. 88 die existentielle Zerrissenheit des Dichters thematisiert, war Moeschinger eher bestrebt, diese Zerrissenheit in einen verträumten Bilderreigen einzelner Impressionen aufzuheben, ohne Trakls Abgründe auszublenden. Dementsprechend spinnen in den Gesängen tonale, mehr oder weniger periodisch gebaute Melodien einen roten Faden, den die übrigen Stimmen vokal untermalen (*Verklärung*) oder rhythmisch und gestisch kontrastieren. Dabei gelingt es Moeschinger, einen von kleinsten harmonischen Farbgebungen vibrierenden Klangraum zu öffnen. Obwohl einige Lieder mit kontrapunktisch eigenständig geführten Stimmen an die Motette erinnern (*Verklärter Herbst*), ist es doch für den Zyklus charakteristisch, dass sich oft Stimmengruppen bilden, die mit ostinat wiederholten Motiven (*Im Mondschein*) oder leicht fluktuierenden harmonischen Feldern (*Der Spaziergang*) eine Basis legen, auf der eine oder zwei Hauptstimmen den Text vortragen. Der ungefähr gleichzeitig entstandene Zyklus *Le chansonnier pour Mariette* (MWV 153, 1950/51) für Sopran und Klavier steht entschieden im Gegensatz zu diesen impressionistischen, beinahe hymnischen Trakl-Gesängen. Da findet sich neben einer parodistischen Cocteau-Vertonung ein Abstecher zu Dante, neben dem schwermütigen Tennyson-Gesang ein launischer Einfall Goethes, Eugen Roth bringt die Moral zur verkannten Kunst... und plötzlich erklingt, karg gesetzt für Klavier und Sopran, eine Bearbeitung von Trakls *Spaziergang*. Die unbändige Vielfalt musicalischer Einfälle, die man Moeschinger oft nachsagte, hier wurde sie hörbar. Jeanne Roth

und Hansjürg Rickenbacher interpretierten die verschiedenen Lieder äusserst sensibel.

Ab Mitte der 50er Jahre trat das vokale Schaffen immer mehr in den Hintergrund. Obwohl Moeschinger betonte, dass er als 50jähriger seine musikalische Sprache bereits entwickelt habe, äusserte er in Briefen an Ernest Ansermet die Zweifel, die ihm während des Krieges bezüglich seiner musikalischen Ausdrucksmittel gekommen waren. Diese Zweifel, katalysiert durch den 1947 erschienenen Roman *Doktor Faustus* von Thomas Mann, brachten den Komponisten dazu, seine Ästhetik zu überdenken und sich mit der bisher gemiedenen Zwölftontechnik auseinanderzusetzen. Konsequent vollzog Moeschinger den Schritt zur Dodekaphonie erst nach 1957, als er sich in Ascona im Hotel Tamaro eingerichtet hatte. Der zweite Kammermusikabend präsentierte mit dem *Divertimento di natalizio* (MWV 244, 1958) für Cembalo und zwei Violinen und *Musique pour cinq* (MWV 245, 1959) für Streicher und Klavier zwei kammermusikalische Werke dieser neuen Phase. Sie sichern einerseits mit der Aufnahme vorgegebener Formen die Verbindung zur Tradition, sind andererseits wegen der zwölftönigen Neuorganisation des Materials durch die für den späten Moeschinger charakteristische herbe Kantigkeit gekennzeichnet.

Das *Divertimento* überrascht mit einer unmelodischen, aus Spiegelung und Verschiebung eines Dreitonmotivs aus kleiner Terz plus kleiner Sekund konstruierten Reihe. Vom Cembalo in schnellem Tempo vorgetragen, ergibt sich ein stark dissonantes Klangkontinuum, das sich in der Folge auflockert, vor allem wenn die beiden Violinen mit melodischen Floskeln einfallen. In der *Musique pour cinq* gestaltet Moeschinger die Reihe weit melodischer, was zu einem kompakteren Stimmengefüge führt. Wie im *Divertimento* das Cembalo, setzt hier die Viola mit einem langen Solo ein, bevor die anderen Instrumente, jedes mit seiner Fassung der Reihe, dazukommen. Moeschinger befolgt die Reihe teilweise sehr getreu und kontrapunktisch elaboriert, andererseits streckt und verschleiert er sie oft durch Wiederholungen etc. Die von ihm avisierte Athematik ist dabei Resultat der ständigen Variation des Reihenmaterials.

In der späten Komposition *Saligia* (Die sieben Todsünden) agiert Moeschinger reihentechnisch noch raffinierter: Tonpermutationen formen das Material fortwährend zu eigenständigen motivischen Gestalten. Moeschinger komponiert zudem rhapsodischer und lässt immer wieder neue Ideen in die Sätze einfliessen, sodass dodekaphone Ordnung und improvisatorische Freiheiten in ein spannungsvolles Wechselspiel treten.

1967 fand Albert Moeschinger eine Würdigung seines 70. Geburtstages auf der Titelseite der NZZ-Abendausgabe.

Darin schlug sich die Tatsache nieder, dass er in den 60er und noch in den 70er Jahren Orchesterwerke wie *Extra muros* oder *On ne traverse pas la nuit* schuf, in denen sich die Sperrigkeit seiner Kammermusik in einem Reichtum an Farbgebung und plastischer Gestik aufhob, die zu einer überzeugenden Synthese seines langen Weges als Komponist führte. Nachdem Moeschinger dann bei einer Augenoperation sein absolutes Gehör verloren hatte, schrieb er nur noch einstimmige Musik, wie etwa die späten *Improvisations* (MWV 334, 1979) für Violine solo, in Bern gespielt von Susanna Andres. Es ist dies eine herbe Art musikalischer Prosa, weitläufig und mit Abschweifungen erzählend: «Armesünder-Stückli» eben, wie Moeschinger zu sagen pflegte.

Roland Schönenberger

Taufrische Grossväter

Berlin: 16. Musikbiennale

Neue Musik in der alten DDR fand ein zuverlässiges Forum in der Berliner Musikbiennale. 1967 als «Internationales Fest für Neue Musik» auch zum Zweck des Staatsrenommees gegründet, öffnete sie sich zusehends innovativeren Einflüssen. Nach der «Wende» entging sie mehrfachen Versuchen zur «Abwicklung»; nun, unter den Fittichen der Berliner Festspiele GmbH, scheint sie überleben zu können. Aus ihrer Vergangenheit leitet sich das ambitionierte Ziel her, die Geschichte des geteilten Deutschland und die wesentlichen Stränge der Nachkriegsentwicklung zu dokumentieren – gewiss lückenhaft und nicht vollständig. Die Konfrontation der Rückschau auf jeweils ein Jahrzehnt mit heutigen Uraufführungen kann auch als Versuch gelten, ein Stück DDR-Tradition zu retten. Doch ausgerechnet beim diesjährigen Durchgang mit dem Thema der wilden siebziger Jahre erschien der östliche Beitrag, wie er sich etwa mit dem *Warschauer Herbst* ausgeprägt hatte, unterrepräsentiert, die westliche Entwicklung wie gehabt als die einzige wahre Avantgarde. So begegnete man dem damals wie heute Etablierten: Kagel, Stockhausen, Xenakis. Erinnert wurde an «politische Musik»: direkt agitierend wie Hans Werner Henze in seinen *Voces* auf Texte von Heinrich Heine bis Ho Chi Minh oder wie Frederic Rzewski mit seinen heute zwiespältig wirkenden Klaviervariationen über die chilenische Volksfront-Hymne *El pueblo unido*; Übersetzungen von Inhalten in musikalische Struktur wie in Mathias Spahlingers einen Zerfall «dekomponierendem» *morendo* oder im minimalistisch reglementierenden *De Staat* von Louis Andriessen; über die Gesellschaftskritik noch hinausgehend die grundsätzliche Hör-Erfor-

schung in Helmut Lachenmanns *Kontrakadenz*. In Michael Gielens Interpretation war dies zusammen mit Luigi Nonos *Como una ola di fuerza y luz* der Höhepunkt einer Werkschau der umfassenden Entwürfe, voller Intelligenz und Klangphantasie.

Die siebziger Jahre waren auch, entsprechend ihren Gesellschaftsutopien, die Zeit der Emmanzipation des Interpreten. Vinko Globokar unterläuft in *Concerto grosso* die Orchesterhierarchie, wertet den Interpreten durch «gelenkte Improvisation» zum Erfinder auf. Bei der Biennale zeigte sich die Bedeutung von Interpretation eher wieder im traditionellen Sinne: zum einen entwickelt sich bei den Werken der letzten Jahre langsam eine Aufführungstradition, und zum anderen scheint eine junge Generation einen direkteren, weniger theorielastigen und sinnlicheren Zugang zu ihnen zu finden. Davon zeugte die Darbietung von Karlheinz Stockhausens *Mantra* durch das Klavierduo Andreas Grau/Götz Schumacher: erstaunlich, wie sich die spröd scheinende Formelkomposition in direkter Linie von Debussy her denken lässt, in leidenschaftlichen, lebendigen Klängen. Macht solches Zurückdenken die Patina der Neuen Musik aus, das Verschwinden der Avantgarde?

Den etwa zwanzig Uraufführungen der Biennale zufolge gibt es keine Verbindlichkeiten mehr, also auch keine Verstösse dagegen. Ohnehin hat in den neunziger Jahren der Fortschritt ausgespielt, «die Zukunft ist auch nicht mehr, was sie einmal war». Also gibt es nur Spass im Hier und Jetzt. Der 38jährige Prager Martin Smolka, längst vom Geheimtip in die Beletage hochgehandelt, kann «die vergilbten Neuigkeiten unserer Grossväter» nur noch liebevoll belächeln. In seinen *3 Pieces for retuned orchestra* versammelt er sie wie auf einem Trödelmarkt der Neuen Musik, ironisiert sie durch die Verstimmung. Was da aber tatsächlich aus zweiter Hand lärmend daherkommt, vermag nicht einmal als Konzept zu fesseln. Doch es gilt halt, den «falschen Anspruch auf Authentizität» abzuwehren. Michael Riessler und Stephan Winkler versuchten dies in «cross-over»-Projekten, bei denen wieder einmal die Popmusik buchstäblich die Avantgarde zerfrass. Doch auch da, wo Avantgarde weiterhin proklamiert wurde, enttäuschten die Ergebnisse: Was Benedict Mason in seinem Trompetenkonzert mit leisen Tonrudimenten gegen den Alltagslärm ins Feld führt, wie Nicolaus Richter de Vroe im Violinkonzert *éraflure* mit geräuschhafter Zerbrechlichkeit das von der Masse bedrohte Individuum zelebriert, – das haben unsere Grossväter viel überzeugender vorgeführt. Dagegen kann der Isang-Yun-Schüler Toshio Hosokawa wenigstens mit der sensiblen, spannungsvollen Suche nach seinen japanisch-europäischen Wurzeln aufwar-

ten. Im Vergleich den gegenwärtigen Mangel eklatant fühlen zu lassen, die alten Fragen neu zu stellen, war ein Verdienst der Biennale. Darüber hinaus sprach ein außergewöhnlich starkes Publikumsinteresse – Buhrufe inbegripen – für neuerwachten Auseinandersetzungsbeford.

Die zwölftausend Besucher hatte man auch mit kleinen Randprojekten in teils offeneren Spielorte wie den Hamburger Bahnhof, die Nationalgalerie oder die Kulturbrauerei gelockt – etwa zu einer überdimensionalen, auf Knopfdruck Live-Musik spielenden Musicbox oder zu aus Alltagsgegenständen gebastelten Musikmaschinen. Und vielleicht ist die Zukunft ja wirklich weiblich; zumindest war die Präsenz junger Komponistinnen ermutigend. Handwerklichen Ernst und Originalität bewiesen Olga Neuwirth, Carola Bauckholt und Isabel Mundry, wobei Neuwirths klanglicher Feinschliff im von Frank Stellas Reliefs inspirierten *Hooloomooloo*, Mundrys intelligente Vielschichtigkeit in *words* nicht ausreichend zur Geltung gebracht wurden – auch dies ein Anzeichen für die «Spielräume» ihrer Kunst.

Isabel Herzfeld

Sauvetage de l'opéra

Hambourg : «Das Mädchen mit den Schwefelhölzern» de H. Lachenmann

En un sens tout à fait fondamental, *Das Mädchen mit den Schwefelhölzern* (*La petite fille aux allumettes*) est un vrai opéra, mais en même temps la négation radicale de tout ce que l'on associe à ce genre.

Le paradoxe commence avec le choix du sujet. L'opéra est basé sur le conte d'Andersen « La petite fille aux allumettes » ; l'histoire touchante et émouvante de la petite fille qui, exposée au froid, vend sans succès des allumettes et essaie de se réchauffer en les allumant fournit cette pâle sentimentale qui, depuis la moitié du 18^e siècle et jusqu'à Alban Berg et Bernd Alois Zimmermann, lève dans presque chaque opéra. Et comme dans maint autre opéra, le sujet pathétique enflé chez Lachenmann jusqu'à la violence, sans que l'action obéisse à la moindre logique, sur la seule base des associations de sentiments. Lachenmann recouvre en effet le conte d'Andersen des textes d'une autre jeune fille, laquelle ne se réchauffait pas avec des allumettes, mais qui les utilisait pour allumer des bombes et qui transformait la répression en agression : ce sont des textes de la terroriste Gudrun Ensslin, que Lachenmann avait encore connue personnellement dans sa jeunesse. Cette extension jette une nouvelle lumière sur le conte proprement dit. La mise à feu des allumettes n'est pas un dernier acte de résignation face au malheur, elle

recouvre aussi un dernier sursaut de résistance et de protestation.

Dans cette tension entre l'impuissance rageuse et la rage impuissante, *La petite fille aux allumettes* se situe dans la lignée du *Wozzeck* de Berg, où, au 3^e acte, le meurtre suit la lecture de la scène biblique du lavement des pieds, ou encore dans celle des *Soldats* de Bernd Alois Zimmermann, où la grand-mère commente le viol de Marie en chantonnant « Das Mädchen aus dem Henne-gau ».

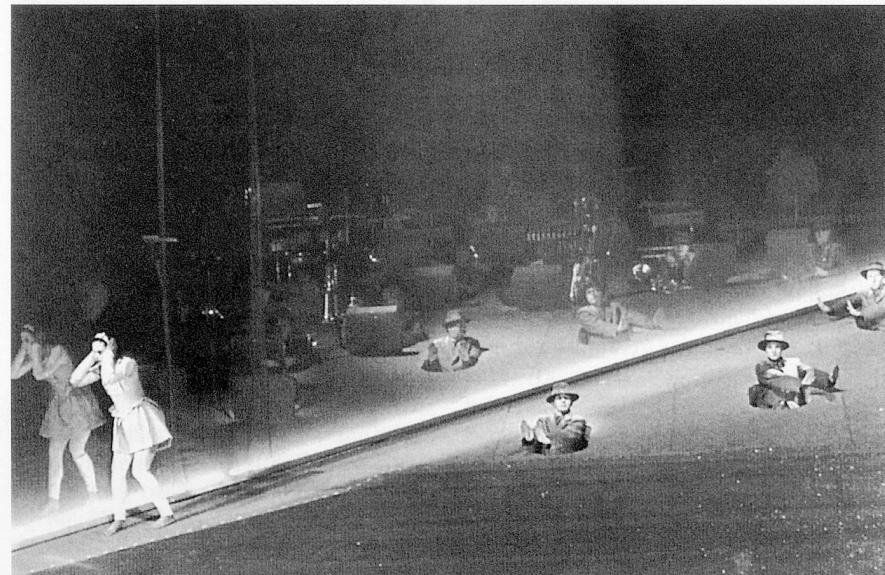
Contrairement à Berg et Zimmermann, cependant, l'action à laquelle se réfère toute la partition n'est perceptible qu'à travers une gigantesque sourdine. L'aire de jeu aussi est extrêmement réduite : on ne joue que sur une passerelle étroite, posée en diagonale sur la scène ; dans cette conception scénique, la droite la plus longue du théâtre, la diagonale, est en fait la seule sur laquelle puisse se mouvoir les personnages. On aperçoit une femme, doublée d'un sosie derrière un voile. A intervalles réguliers, un homme apparaît, qui mime tous les autres personnages. La mise à feu des allumettes est représentée par des projections lumineuses abstraites. Les rares gestes relèvent de la « gestuelle artificielle » d'Achim Freyer, c'est-à-dire qu'y dominent les gestes raides, saccadés, souvent tordus, et presque toujours « contre nature » – ce qui vaut aussi pour leur exécution dans le temps, en général trop lente ou trop rapide. Cette gestuelle dévoyée évoque constamment l'allusion ou le signe, mais refuse le sens. Nous voyons sans arrêt des indications instantanées, des signes emphatiques, mais qui n'ont pas de sens, parce que les symboles font défaut. Les corps des acteurs restent donc artificiels, comme privés de leur présence naturelle.

La conception scénique d'Achim Freyer correspond presque en tout point à l'idée que Lachenmann se fait de l'opéra. Cette notion ouvre à la musique des perspectives et des espaces que je n'ai entrevus jusqu'ici que dans le *Prometeo* de Nono et dans certaines parties de *LICHT*, le grand cycle lyrique de Stockhausen : la scène y devient la caisse de résonance de la musique. Pour que cela soit possible, il faut justement filtrer et étouffer l'action. Si l'on racontait vraiment une histoire et que l'on distribuât des significations comme des fleurs au public, la musique dégénérerait en un livre illustré par association d'idées, comme dans tant de drames musicaux contemporains. Heureusement, Lachenmann reste rigoureusement fidèle à son principe – se borner à des gestes indicatifs en l'absence de tout symbolisme – et ne cherche pas à le métisser par des ruptures de style « pluralistes ». Il évite la moindre concession au public ou à toute forme de divertissement, telle qu'on l'associe volontiers au théâtre musical léger dit « postmoderne ». Ce radicalisme mûrement réfléchi a d'ailleurs suffi à certains

critiques musicaux d'hebdomadaires allemands, réputés pour leur surdité partielle, pour condamner tout le projet comme relevant d'une avant-garde désespérément vieillotte.

Dans la conception scénique évoquée, la musique de Lachenmann devient en quelque sorte la véritable protagoniste. Elle est d'ailleurs omniprésente dans l'espace ; si la scène ne laisse que peu de place aux acteurs, c'est qu'elle est envahie de musiciens à moitié enfouis dans des trous ; d'autres musiciens occupent les tribunes et la fosse d'orchestre – celle-ci recouverte d'un voile. Dans sa musique, Lachenmann ne fait pas non plus de cadeaux : pas d'accords parfaits, pas de rythmes obstinés, pas de martèlement de *free jazz*, pas de *swing*, même pas de citations identifiables tirées du fonds de commerce de la culture occi-

te, il provient de ce que Lachenmann ne traite pas le bruit comme la déformation, la destruction ou la suppression d'un son joué normalement, mais comme une entité autonome. Les bruits de Lachenmann ne sont donc pas des ornements ou des substituts de dissonances, mais une langue indépendante, cohérente – surtout dans les passages doux –, si bien que dans son opéra, les sons joués normalement – dans les passages *fortissimo*, par exemple – sonnent à leur tour comme des dissonances. D'ailleurs même ces épisodes agressifs sont traités de façon si nuancée que lorsque l'orchestre entier se déchaîne, on croit entendre de la musique de chambre. Mais à part ce traitement subtil de l'instant et l'invention perpétuelle de nouvelles sonorités étranges, ce qui captive le plus dans cette musique est l'alternance tension/déten-



«Das Mädchen mit den Schwefelhölzern», création en janvier 1997 par l'Opéra d'Etat de Hambourg ; régie et mise en scène : Achim Freyer. © Monika Rittershaus

dentale. On perçoit certes ça et là des bribes tonales ou des rythmes de rock, mais Lachenmann les insère si brièvement qu'à peine relevés, ils ont déjà disparu. Ces fragments ne suscitent donc pas le confort ; seul leur aspect mensonger et grimaçant se manifeste. Il évite aussi le recours aux gestes linguistiques ou corporels chers à la musique nouvelle récente. La musique est elle aussi dominée par une gestuelle artificielle : des évolutions lentes, la plupart du temps ; des sonorités inouïes au sens premier – on se demande sans arrêt comment un orchestre les produit. Une fois de plus, Lachenmann se révèle être le compositeur qui joue de la façon la plus subtile et la plus naturelle avec toutes les formes de bruit. Je dis subtilité extrême, parce que chez lui, le bruit n'est jamais une sorte de tout complexe et chaotique, mais un ensemble grouillant de valeurs internes, qui recouvre toute une gamme de bruits. Ainsi Lachenmann est capable d'orchestrer un bruit comme autrefois un compositeur traditionnel orchestrerait un accord de septième. Quant au naturel,

te, qui rappelle parfois Puccini et d'autres opéras de la fin du romantisme. En renonçant à toutes les machines et supercheries de l'opéra traditionnel, Lachenmann sauvegarde justement le registre des grands sentiments et des émotions. Qu'il y parvienne à l'aide d'un matériau bruitiste, étranger à toute tradition, tient à ce qu'il donne une sorte d'existence à des structures hautement complexes, qu'il leur confère une présence physique et qu'il en tire ainsi l'expressivité qu'on associait autrefois à la dissonance ou à la modulation vers une tonalité éloignée. Les bruits naissent fréquemment d'un effet extrême de sourdine : le timbre original de l'instrument est encore présent, d'une certaine façon, et avec lui toute son passé historique, mais il est filtré plusieurs fois, purifié, libéré de toute usure. Avec ses étouffoirs parfois violents, Lachenmann rend à l'orchestre, voire à tout le genre de l'opéra, sa langue et son originalité.

Une autre réussite consiste dans le traitement des parties chantées, notamment des deux solistes, Sarah Leonhard et

Melanie Walz. Sur de longues sections, Lachenmann emploie les voix sans les altérer. Il ne recourt que rarement au procédé un peu éculé consistant à fragmenter les syllabes et les phonèmes, et à les utiliser comme matériau musico-acoustique pur.

Malheureusement, Lachenmann a encore voulu intégrer à l'opéra ses *Zwei Gefühle* d'après deux textes de Léonard de Vinci. Ce greffon placé dans la seconde moitié de l'œuvre y reste un corps étranger. L'action scénique s'arrête, l'expressivité séduisante de la musique disparaît, et l'on assiste à vingt minutes de musique nouvelle traditionnelle, dominée par le hachis des mots et des phrases. L'auteur sacrifie ainsi le principe du geste indicatif pur qui désigne sans rien signifier ; on entend des fragments de mots et de phrases, on se met à feuilleter fébrilement le programme pour chercher ce qu'ils pourraient bien signifier et à quel contexte les relier. En d'autres termes : c'est le triomphe de la technique – si fréquente dans la musique nouvelle – consistant à lancer à l'auditeur des miettes de sens pour l'empêcher de les saisir dans leur complexité musicale et structurelle. Il est difficilement compréhensible que, dans une production si mûrement réfléchie quant à la forme et à la conception, le compositeur, le chef d'orchestre Lothar Zagrosek et le metteur en scène aient toléré cette rupture de style. Il faut ensuite du temps pour retrouver le fil de l'opéra. Quoi qu'il en soit, *La petite fille aux allumettes* compte certainement parmi les chefs-d'œuvre lyriques du 20^e siècle qui survivront, à côté de ceux d'Alban Berg, B.A. Zimmermann, Luigi Nono et Karl-heinz Stockhausen.

Roman Brotbeck

Donner du sens au son

Genève : Archipel, musiques d'aujourd'hui

Pour reprendre l'éditorial de Jean Prévost, l'actuel directeur artistique du festival, *Archipel, musiques d'aujourd'hui* invitait, pour sa sixième édition, « à croiser, découvrir et visiter une nouvelle fois diverses îles musicales de la création contemporaine ». Cela, dans un contexte malgré tout difficile. Outre les contraintes qu'imposent, en ces temps de morosité générale, les restrictions budgétaires de toute sorte, les organisateurs de la manifestation genevoise avaient encore à faire face principalement au désengagement de la Fondation Patiño. Ce qui a eu pour effet d'obliger Jean Prévost et son équipe à déployer des trésors d'imagination pour mettre malgré tout sur pied huit jours de musique – principe conducteur du festival : le duo et la voix – sans jamais donner

l'impression de bouts de ficelle bricolés avec hâte ou désespoir.

L'aventure archipelienne s'avère être, une fois encore, une pleine réussite. Du 9 au 16 mars, concerts, théâtre, rencontres, ateliers, performances et films auront été suivis par un public enthousiaste. C'est à la conjonction fraternelle, bien que distante de presque quatre siècles, entre deux grands compositeurs que l'on doit la plus belle des ouvertures possibles. Sous la direction de l'excellent Rachid Safir, l'ensemble Les Jeunes Solistes (ici deux sopranos, un contrebasse, deux ténors et un baryton, plus un théorbe, une guitare, un cor de basset et une clarinette basse, ainsi que deux tambours occasionnels) imbriquaient l'un dans l'autre deux univers : les *Lamentationes sacrae et profanae ad responsoria Gesualdi* de Klaus Huber et les *Répons pour la semaine sainte* de Carlo Gesualdo. Ces textes, l'original comme les commentaires de Huber, traitent de la misère et de la souffrance, de la personne comme du monde. Avec l'infinie délicatesse qui le caractérise – « On ferme les yeux des morts avec douceur. C'est avec la même douceur qu'il faut ouvrir ceux des vivants », écrit quelque part Jean Cocteau –, Huber se devait d'ajouter à ces interrogations de tous les temps celles que l'homme d'aujourd'hui doit affronter : la faim, la problématique Nord-Sud, le sida, etc. Hors toute exploitation du « bon sentiment », il en résulte une partition d'une beauté prodigieuse, qui se déroule dans une urgence à la fois ardente et sereine, et qui touche autant par sa noblesse que par sa pureté. Et dont l'écriture, enfin, redoutablement complexe, se traduit par une écoute d'une admirable transparence. Autre point fort, une soirée Philippe Fénelon, compositeur dont on faisait à Genève plus ample connaissance par le biais d'une rencontre qui précédait l'audition des *Dix-huit madrigaux*, d'après Rilke. L'homme nous est apparu d'une espèce assez rare, cultivant son indépendance en toute lucidité et apparemment avec bonheur. Cultivé, cet ancien de chez Messiaen revendiqua du maître l'amour du timbre et des couleurs orchestrales, le goût de l'harmonie et des couleurs d'harmonie. Personnalité finalement assez atypique, Fénelon ne se veut ni postsériel, ni spectral, ni nouvelle-musique, ni nouveau-romantique, pas plus que néo-etc. A l'écart du petit champ clos des musiciens (ce que l'on comprend) et à l'instar de Debussy, cette solitude s'ouvre tout grand à la littérature, à la philosophie, à la peinture, à la poésie. « A force, disait-il, d'écrire atonal, j'ai essayé d'être encore plus atonal, c'est à dire d'introduire des accords du monde tonal. » Les *Elégies de Duino* de Rainer Maria Rilke ont inspiré à Philippe Fénelon ces *Dix-huit madrigaux* pour six voix a cappella. Ce cycle, qui entend rendre hommage à Monteverdi, à Brahms ou à Raimon de Miraval, trou-

badour du XIII^e siècle, réintroduit finalement des harmonies qui sonnent délicieusement neuves à l'oreille. Cette musique belle et expressive trouvait à nouveau avec les Jeunes Solistes et Rachid Safir des interprètes d'exception. L'événement majeur d'Archipel, annoncé et réalisé, fut bien entendu la présence de Luciano Berio et l'exécution de *Coro* sous la direction d'Emilio Pomarico. Chef-d'œuvre autant philosophique que musical, musique radieuse, éblouissante pour 40 voix et 40 instruments, qui instaure de nouveaux rapports entre les musiciens, de nouvelles formes de dialogues et une nouvelle harmonie, une nouvelle polyphonie, *Coro* établit aussi un prodigieux équilibre entre la dimension moléculaire et la dimension modulatoire – ce à quoi Berio tend aujourd'hui de plus en plus, ainsi qu'il le confiait – et intègre magnifiquement le microdétail dans une grande structure en arche. Par analogie, il est à souligner dans ce contexte le recours à des musiques traditionnelles du monde entier et à des poèmes d'un Pablo Neruda par exemple, tous ces éléments s'inscrivant dans un même élan de fraternité et proposant là aussi une (nouvelle) polyphonie du plus grand intérêt – et de la plus grande nécessité, nous semble-t-il, en ces temps de replis nationalistes, si ce n'est pire.

La projection du film d'Edgardo Cozarinski, *Le violon de Rothschild*, et de *Testimony* de Tony Palmer auront constitué un autre point fort d'Archipel. (Pour le film britannique, qui retrace la vie naufrage du camarade Dmitri Chostakovitch – implacable et désespérant témoignage sur les processus mêmes du laminage et du broyage d'un génie par les bureaucraties médiocres et stupides –, Ben Kinsley aurait, dit-on, travaillé une année entière la manière de marcher du compositeur à la fin de sa vie.) Cozarinski signe une œuvre poignante, qui atteint elle aussi des sommets fraternels en retraçant l'histoire d'une transmission – celle qui s'est jouée entre Chostakovitch et Benjamin Fleischmann. Celui-ci, tué au front, laissera inachevé son opéra en un acte, *Le violon de Rothschild*, titre emprunté à une nouvelle de Tchekhov, que l'aîné se fera un devoir de mener à son terme. Mais la chose bouleversante reste bien que Chostakovitch, au contact de son jeune disciple, est devenu lui-même imprégné de culture juive, et qu'il est en quelque sorte devenu un peu juif, ce que sa propre musique montrera par la suite. Il nous paraît d'ailleurs fondamental qu'un festival montre combien la musique et l'art de ce temps, plus que jamais sans doute, doivent incarner un *en avant*, qui soit à la fois ouverture sur et conscience du monde.

Pour rester en Russie, le *Grand duet pour violoncelle et piano* de Galina Ivanova Ustvolskaïa a frappé les esprits. Cette œuvre-brûlure, lacérée, litanique,

obsessionnelle, frugale, râpeuse et bénante avait pour hérauts François Guye et Gérard Wyss. Mais si Sofia Gubaïdulina, personnellement présente, avouait très joliment se voir plus jardinière qu'architecte (Berio, lui, souhaite se retrouver à la fin de son voyage plus taupe que renard, pour ce que l'un creuse des galeries, tandis que l'autre surfe en surface), sa musique a en revanche déçu. Non que jamais la sincérité des pièces de musique de chambre entendues puisse être mise en question, mais pour leur valeur intrinsèque, qui reste décorative.

Côté théâtre, on retrouvait avec plaisir Caroline Gautier pour une *Trilogie minuscule*, d'après la délicieusement perverse – à l'image du spectacle – comtesse de Ségur. Un spectacle complet et surtout très touchant, drôle et frais, où texte, danse, musique et mime se partagent la scène dans un climat où dominent l'émotion, la tendresse et la pudeur. Enfin, *observateur ? complice pour 2* d'István Zelenka rythmait chacun de ces huit jours de festival, c'est-à-dire de fête ininterrompue. Ainsi Archipel aura-t-il généreusement donné, pour les Genevois, du sens au son.

Daniel Robellaz

Fast zu ernst

Winterthur: 97. Schweizerisches Tonkünstlerfest (18.-20.4.)

Von einem «perennierenden eidgenössischen Tonkünstlerfest» war in der 1959 erschienenen Chronik des Musikkollegs Winterthur die Rede: Gemeint waren damit die vielen Werke von Schweizer Komponisten, welche Hermann Scherchen in seinem langjährigen Wirken in dieser Stadt zur Aufführung gebracht hatte. Trotzdem wurde Scherchen in den 40er Jahren zur Zielscheibe chauvinistischer Attacken des Tonkünstlervereins und des Berufsdirigenten-Verbandes (siehe den Aufsatz von Hansjörg Pauli in *Dissonanz* Nr. 29, S. 8ff.). Just in Winterthur hat der Tonkünstlerverein nun seine ausländerfeindlichen Paragraphen aus den Statuten eliminiert (siehe *STV-Rubrik*, S. 34) und ausserdem wie erstmals 1992 (!) einen Gast aus dem Ausland eingeladen und mit mehreren Werken vorgestellt. Eine Wiedergutmachung also, zu der auch gehört, dass die Cembalistin Silvia Kind, die aus Protest gegen die Kampagne 1945 aus dem Tonkünstlerverein ausgetreten war, von der diesjährigen Generalversammlung zum Ehrenmitglied ernannt wurde. Eine Auferstehung allerdings nicht: Von Scherchens Zeiten kann man heute nur noch träumen (oder sich die wenigen erhaltenen Aufnahmen anhören) und daran denken, dass dieser in Winterthur nicht nur perennierend Schweizer Werke dirigiert hatte, sondern z.B. auch die Uraufführung von

Weberns Variationen op. 30. Das Musikkollegium Winterthur zählt zwar immer noch zu den interessanteren Veranstaltern im Lande, aber zeitgenössische Musik ist heute auch dort die Ausnahme, sodass man schon zufrieden sein muss, wenn das Stadtorchester sich mit einem Konzert am Tonkünstlerfest beteiligt. Und die ausländische Konkurrenz ist auch nicht mehr, was sie einmal war: Gegen die Belgierin Jacqueline Fontyn, die als Guest eingeladen war, hatten die Schweizer Komponisten und Komponistinnen in Winterthur leichtes Spiel. Fontyns Stücke bringen es bestens zu einigen aparten Stellen, hausieren im übrigen vorwiegend mit Klischees und wirken in der Dramaturgie ziemlich beliebig. Davon gehen gewiss keine Impulse aus, es sei denn der, es in Musik nicht gar so ernst nehmen zu müssen, wie dies die meisten Schweizer TonkünstlerInnen immer noch tun. Ein fundamentalistischer Zug war jedenfalls in manchen Stücken an dieser dreitägigen Veranstaltung zu beobachten: sei's, dass eine kompositorische Idee in Form einer Studie abgehandelt wird oder ein weltanschauliches Anliegen in Form eines Orchester- oder Chorwerks.

Nach den Sternen oder zumindest der Sonne griff in dieser Hinsicht Balz Trümpy mit dem einstündigen Chorwerk *Polyptychon* und der zweistündigen (ausserhalb des Tonkünstlerfestes uraufgeführten) Symphonie *Helios* (siehe dazu, wie auch zu Edu Haubensaks *Poesie des Südens*, den anschliessenden Bericht von Mathias Spohr). Der Form nach bescheidener ist Francesco Hoch in seinen sieben meist kurzen *Bagatelle d'oltre tomba* (1990), aber auch bei ihm geht es um so Grundsätzliches wie den Tod der Musik in unserem Dasein, und diese Botschaft ist es, die das Stück prägt. Gutes Komponieren im herkömmlichen Sinne ist hier nicht beabsichtigt, denn damit würde nur eine weitere Reliquie in den «goldenem Sarg» eingebracht, in dem die Musik nach Hoch «tot und mit Würde installiert ist». Schon fast demonstrativ schreibt er in der zweiten Bagatelle so unattraktive Geräusche, als wolle er dem Titel *un poco dal nulla* möglichst gerecht werden. Und die «Machtlosigkeit des Zorns» unterstreicht er im ersten Stück mit einer pauschal lauten Musik, die nun wirklich keinen Eindruck macht. Im letzten Stück schliesslich stellt er mit punktierten Rhythmen und Posaunen einen heroischen Grave-Gestus hin, der nur noch hohle Fassade ist und so tot, als müsste Heinz-Klaus Metzgers Diktum bestätigt werden, dass Musik, wenn es sie nicht schon gäbe, heute bestimmt nicht erfunden würde.

Auch André Richard ist ein Komponist von grossem Ernst. Er, der das Experimentalstudio der Heinrich Strobel-Stiftung des Südwestfunks leitet, verbietet sich die bei Live-Elektronik so beliebten und mehr an misslungene Verdauungsvorgänge als an künstlerische Transformation erinnernden Spielchen. Auch im Orchesterstück *Echanges* (1985/86) tritt die Elektronik nicht als Mittel hervor (in der Winterthurer Aufführung konnte ihre Wirkung z.T. nicht einmal vom unmanipulierten Orchesterklang unterschieden werden), sondern ist in den Dienst der Musik und ihrer Aussage gestellt – so altmodisch das klingen mag. Mit Hilfe der Elektronik entsteht ein Schattenbild des gesunden, robusten Orchesterklanges, der den ersten Teil des Werks dominiert und der im zweiten wie unter einem Deckel gehalten wird, wel-



André Richard (l.) und Francesco Hoch

© Beatrice Hoch-Filli

cher dann mit grösster Anstrengung weggestossen wird – um den Preis des Zusammenbruchs nach einer grossen Klimax. Wenn am Schluss doch noch elektronische Echos instrumentaler Figuren erscheinen, dann hat auch dies als Schattenbild eines Englischhorns solos eine symbolische Dimension und schon wegen seiner Kürze nichts Spielerisches.

Nach soviel schwerbefrachteter Musik wirkten Dieter Jordis *Chromatische Fantasien* (1995/96) – der Komponist nennt sie «kleine kammermusikalische Übungen für die Ausführenden, kleine poetische Rituale für die Zuhörenden» – in diesem von Jürg Wyttensbach dirigierten Konzert des Stadtorchesters Winterthur wie ein leichter Zwischengang, wiewohl hier der Musik auf einer strukturellen Ebene nicht weniger auf den Grund gegangen wird als in den andern Stücken auf einer quasi philosophischen. Jordi reduziert die Orchesterbesetzung auf jeweils wenige Instrumente und die Struktur auf Tonleitern, Dreiklänge u.ä., wodurch die aus der Kombination von temperierten Halbtönen und reinen Intervallen hervorgehenden Intonationsabstufungen deutlich hörbar und nachvollziehbar werden.

Eine wohltemperierte, sozusagen zwölf-tönige Dreiklangstudie stellte andern-tags Paul Glass mit seinem *Corale per Margaret* für Streichorchester (1995) vor. Sie geht von der Dreiklangsfolge G-g-Es-es-b-Des-des-A-a und deren Transposition von Es, H, D, B, Ges aus, woran sich der Krebsgang von as, c, e, cis, f und a aus anschliesst (als Vermitt-lungsakkord zwischen den Krebsreihen ist jeweils die Durparallele des ersten Dreiklangs vorgeschaltet). Das ergibt zwölf Akkordreihen, wobei jeder der zwölf Halbtöne als Grundton eines Dur- bzw. Mollakkords einmal am Anfang einer Reihe steht, und jede Akkordreihe jeden Halbton einmal enthält. Dabei entsteht nur vom 6. zum 7. Ton eine Dissonanz, da die dortige Akkordfort-schreitung (in der Grundreihe vom es-Moll-Sextakkord zu jenem von b-Moll)

als einzige innerhalb der Reihe zwei sich ändernde Töne mit sich bringt und der eine der beiden (f) als Antizipation eingeführt wird. Ein Stück geschrieben zu haben, das hundertprozentig aufgeht (Adorno würde sagen: es bleibt kein Rest) und dessen Struktur sich ohne eine Note exakt referieren lässt, ist auch eine Leistung – laut Programmheft hat Paul Glass während zwanzig Jahren daran gedacht und mehr als eine Woche daran komponiert, und ich hab's immerhin geschafft, mehr Worte darüber zu verlieren, als das Stück Töne enthält (Ver-dopplungen nicht gerechnet), erst recht, wenn ich noch erwähne, dass jede Ak-kordfolge anders registriert ist, was jetzt aber nicht auch noch im Detail referiert zu werden braucht.

In Regina Irmans *Wörter* (1995) für Sa-xophonensemble und Schlagzeug (Ltg.

Markus Weiss), die in der Sonntagsma-tinee dem Choral von Paul Glass vor-angingen, ist der Dreiklang etwa im gleichen Masse die Ausnahme wie bei Glass die Dissonanz, und zu dessen Halbtonhypertrophie bildeten die Saxo-phonglissandi im Mikrointervallbereich einen denkbar grossen Gegensatz. Ge-meinsam ist beiden jedoch die Ent-semantisierung; bei Irman generierte ein solcher Prozess sogar das Stück: Sie hat nämlich die phonetische Analyse einer Aufzeichnung der Stimme Anna Ach-matowas als Matrix benutzt, wobei aber keine realistische Darstellung von Sprachklang und schon gar nicht inhaltliche Verweise beabsichtigt waren. Viel-mehr machte sie den Sprachklang für die Variantenbildung im Feinbereich einer homogenen Anlage produktiv, indem sie diejenigen Wörter verwendete, die in Achmatowas Aufzeichnung mehrfach vorkommen.

Die Glissandi in *Contrevenant* (1995) für Violoncello (Reimund Korupp) und neun Streicher von Heidi Baader-Nobs sind mehr von der handfesten Art, und ebenso handfest wie unoriginell ist auch die Konzeption des Stücks: Thematisiert wird das Verhältnis von Individuum und Kollektiv, als Prozess, der von der freien Entfaltung des Individuums (in Form eines einleitenden Cellosolos) über ein allmähliches Zusammenwachsen und einen Austausch mit dem Kollektiv geht bis zur Unterdrückung des isolierten Individuums durch eine (in Form von Bartók-Pizzicati) vereint zuschlagende Menge. Dabei war für mich erstaunlich, wie es der Komponistin gelingt, noch die abgegriffensten Topoi bereit zu machen. Vielleicht gelingt ihr das dank einer Selbstkritik – Heidi Baader-Nobs komponiert wenig und behält vieles davon für sich –, welche die Aussage auf ihre Verbindlichkeit, das heisst vor allem auf ihre immanent musikalische Stringenz, abklopft, und nicht darauf vertraut, dass die Topoi als solche schon etwas hergeben oder wenigstens irgendwie gut klingen. Das schlechte Gegen-beispiel lieferte (wie schon im Orches-terkonzert des Vorabends) Jacqueline Fontyn in *Vent d'Est*, mit welchem die Sinfonietta Wetzikon diese Matinee beschloss, und wo sich dann auch der Dirigent Marc Andreae animiert fühlte, einige Hasen aus seinem Ärmel hervor-zuzubauen oder vielmehr herauszuschüt-teln.

Fontyn war in beinahe jedem Programm mit einem Stück vertreten, im eröffnen-den Konzert des Flötisten Heinrich Keller und der Cembalistin Brigitte Keller-Steinbrecher mit dem Cembalo-stück *Shadows* (1983). Die raschen Fi-guren, Tremoli und Akkordrepetitionen dieses Stücks entsprachen etwa dem, was sich Nadir Vassena in *Formulae* (1995/97) einfallen liess, mit dem Un-terschied, dass bei ihm keine tonalen Bezüge sich heraushören liessen. Von Stereotypien wimmelt es auch in Lukas

Prof. Wattenscheids Rettung der C-Dur-Etüde

Clementi, der Hohepriester der Klavieretüde, und Hanon, der Apostel der Fingerfertigkeit: beide haben einen schlechten Ruf. Sie haben die Tonleiter zur Geissel des Klavierunterrichts gemacht und sie in – vom Schüler kaum nachvollziehbare – didaktische Pakete geschnürt. *Der Klavier-Virtuose* von Hanon war nichts anderes als Gymnastik, und bei Clementi war nie klar, ob er seine Etüden allein als Fitness-Programm für flinke Finger verstand, oder ob er gleichzeitig auch in einfachste musikalische Zusammenhänge einführen wollte. Eigentlich ist diese «Musik», so der Wiener Musikkritiker Hanns Linck, ja auch gar nicht zum Hören bestimmt, sondern ist so recht geschrieben für jene stummen Klaviaturen, mit deren Hilfe die Pianisten des 19. Jahrhunderts auf ihren langen Zugreisen sich in Form hielten.

Der Schüler, der von der Mondscheinsonate träumt oder für Elise von Beethoven seinen Elementarunterricht mehr oder weniger unlustig hinter sich bringt, steigt in endlosen Läufen die weissen Tasten hinauf und herunter, langsam zunächst, dann immer schneller, je nach seinen Möglichkeiten; jedes musikalische Hirn wird ihm vorab gründlich ausgetrieben. Das ist jedenfalls die landläufige Meinung. Nun aber hat eine prominente Stimme Einspruch angemeldet:

Professor Georg Wattenscheid hat eine Denkschrift zur Rettung der C-Dur-Etüde verfasst. Die Etüde, so Professor Wattenscheid, sei die Primitivform der Blutbahnen und der Nervensysteme des musikalischen Organismus; ihr Üben bedeute, sich die Grundlagen der Biologie der Musik anzueignen. Er lobt ihre Schlichtheit und einfache Auffassbarkeit und hat jetzt vorgeschlagen, Konzerte mit Etüden in allen einfachen Tonarten zu eröffnen. Erreichen möchte er quasi ein Warmlaufen des musikalischen Begriffssinns der Zuhörer; es geht ihm darum, das Gehör schon vor der Konfrontation mit den weihevollen Tönen der Klassiker einzustimmen. Wattenscheid hat ein Pro-gramm entwickelt, das in Kürze in einem Konzertsaal in Litauen erstmals erprobt werden soll. Er wird Pianisten im Foyer und auf den Gängen des Konzertsales plazieren, die nichts anders tun, als Clementi und Hanon zu spielen – dadurch möchte er ein C-Dur-Ameublement produzieren, eine musikalisch wohnliche Atmosphäre schaffen. Aber nicht genug damit: Für das Jahr 1998 plant der Musikgelehrte, eine ganze Nacht lang Clementi zu spielen. Die Zuhörer sollen dabei nicht sitzen, sondern in einem Kuppelsaal auf Meditationsteppichen liegen. Wattenscheid geht davon aus, dass die Reihung von C-Dur-Etüden einen halluzinatorischen Zustand erzeugen werde, in dem die elementarsten Grundlagen der Musiklehre auch den musikalisch nicht Gebildeten quasi unbewusst eingepflanzt würden. In Trance lernen bedeute auch – so die Überzeugung des Professors –, dass die Absolventen dieser Etüdennacht in der Lage seien, einfachste C-Dur-Etüden selbst zu vervollständigen, auch wenn jegliche musikalische Vorbildung fehle – und wer sich seinen Clementi selbst mache, werde ihn mögen.

Wattenscheid will damit erfolgreich den Beginnerfrust von Klavierschülern bekämpfen. Seine Methode hat er – so verlautete in einer Pressekonferenz – in Wilna patentieren lassen, nachdem das Patentamt in München skeptisch geblieben und nach zwei Jahren noch immer zu keiner Entscheidung gekom-men war.

Philipp Schreiber

Aus dem Frühwerk von Max Lütolf: Wie Fryderyk Franciszek Chopin nach innen horchte

Vorbemerkung der Red.: Unsere LeserInnen erinnern sich gewiss an die Auseinandersetzung um die Schoeck-Gesamtausgabe im vergangenen Jahr, in deren Verlauf wir dem Herausgeber Prof. Dr. Dr.h.c. Lütolf «musikwissenschaftlichen Buchhaltergeist» unterstellt und ihn und seine Mitarbeiter als «Tintenklecksanalytiker und Rasurspurenforscher» apostrophierten. Nur haben wir im Frühwerk von Max Lütolf einen Text über Chopin entdeckt, der diesen Attributen diametral widerspricht und den wir deshalb unseren LeserInnen wenigstens in Auszügen zur Kenntnis bringen möchten. Lütolf erreicht darin eine zu Herzen dringende Poesie, die ihn himmelhoch über die andern Musikwissenschaftler seiner Crew erhebt. Mit der Gefühlswärme des Ausdrucks verbindet er eine bemerkenswerte Plastik; an Klarheit grenzt er beinahe an Kurt Pahlen. Möge der junge Lütolf mit diesem sehr gediegenen (wenn auch etwas schablonenhafte) Text sich nachträglich im Sturm die Herzen aller erobern wie weiland der achtjährige «Chopinet»! (Titel und Fussnoten stammen von der Red.)

Als in den frühen Morgenstunden des 17. Oktober 1849 die Schatten des Todes sich auf das leidende Antlitz Chopins legten, beklagten nicht nur seine um das Sterbebett versammelten Freunde den schmerzlichen Verlust eines geliebten Menschen, sondern ganz Paris, die ganze musikalische Welt trauerte um den berühmten Komponisten, Lehrer und Pianisten. Wer war denn dieser Chopin, der in gleichem Masse Berufsmusiker und Dilettanten in seinen Bann gezogen hatte und noch heute, mehr als hundert Jahre nach seinem Tod, das unverminderte, ja in gewissem Sinn sich immer noch steigernde Interesse aller Pianisten wachruft?

Im Frühjahr 1810 wird Fryderyk Franciszek Chopin als zweites Kind des Hauslehrers Nikolaus Chopin in dem 50 km von Warschau gelegenen Zelazowa Wola geboren. Der kleine Fryderyk beschäftigt sich mit Vorliebe und Eifer am Klavier. Adalbert Zywny, bei dem er den ersten und einzigen Klavierunterricht geniesst, weckt in dem Knaben die Liebe zu J.S. Bach und notiert die Improvisationen seines des Schreibens noch unkundigen Schülers. Mit acht Jahren tritt «Chopinet» das erste Mal auf, erobert sich im Sturm die Herzen aller und wird als Wunderkind in den Häusern des polnischen Hochadels verwöhnt. Schon 1822 kann er den Klavierunterricht mit dem Konzertdiplom abschliessen. Als Autodidakt bildet er sich fortan weiter: horcht in sein Inneres, lauscht den immer verfei-

nerten Klängen des Klaviers, bis er jene zu Herzen dringende Poesie des Vortrags erreicht, die ihn neben der technischen Fertigkeit so himmelhoch über die andern Virtuosen seiner Zeit erhebt. Nun macht sich Fryderyk mit Fleiss an die weitere musikalische Ausbildung in den theoretischen Fächern, besonders in Komposition. Auch diesmal steht ihm ein zuverlässiger Pädagoge zur Seite: Joseph Elsner, der Leiter der Warschauer Oper und des dortigen Konservatoriums. Als hochgebildeter Mann und Komponist von zahlreichen Werken geistlicher und weltlicher Gattung verfügt Elsner in Fragen der Komposition über sehr gediegene, wenn auch etwas schablonenhafte Kenntnisse. Auf rein pianistischem Gebiet lässt er dem jungen Virtuosen die gleiche Freiheit wie Zywny in der letzten Zeit seines Unterrichts.

Nach der bestandenen Reifeprüfung am Warschauer Lyzeum im Jahre 1826 verbringt Chopin einen gemeinsamen Kuraufenthalt mit seiner jüngern, lungherren Schwester Emilia im schleischen Bad Reinerz. Es ist möglich, dass Fryderyk, durch die Tuberkulose seiner Schwester angesteckt, sich in diesen Ferienwochen auch seine Todeskrankeheit zuzieht. Nach der bestandenen Reifeprüfung am Warschauer Lyzeum im Jahre 1826 verbringt Chopin in die angehende Sängerin Constanca Gladkowska, ihr lange seine glühende Verehrung verheimlichend.¹ Es ist die Zeit der Entstehung seines ersten (als zweites erschienenen) *Klavierkonzertes in f-moll*. In Begleitung seines Freundes Titus Wojciechowski zieht es ihn bald wieder ins Ausland – diesmal nach Wien – wo ihn 1831 die bestürzende Nachricht vom Ausbruch der Revolution in Warschau erreicht. Titus kehrt nach Polen zurück; er aber, dem Rat seiner Eltern folgend, setzt in Angst und Sorge um sein Vaterland und seine Familie den Weg fort: nach Paris, das seine zweite Heimat werden sollte. Wie wir aus den Briefen an seine Freunde ersehen, scheint Chopin in dem künstlerisch und gesellschaftlich glänzenden Paris die ihm entsprechende Atmosphäre gefunden zu haben. Jedenfalls schiebt er die geplante Englandreise auf und taucht vorerst einmal unter im Sturm der Ereignisse, die ihm Tag für Tag neue Bekanntschaften und sein Ruhm als Pianist in Paris zuspielen.² Liszt schliesst mit ihm Freundschaft und führt ihn ein in die berühmten «Salons», wo sich die geistreiche französische Nobilität, adelige Emigranten aus Polen, Philosophen, Musiker, Dichter und Maler aus ganz Europa ihr Stell-dich-ein geben. [...] Im Hintergrund der goldenen Tage aber lauert

gespenstisch die Todeskrankheit, der schliesslich alle Kunst der Aerzte und der eisernste Wille des Patienten nicht mehr standzuhalten vermögen. [...] Der Winter 1836/37 hatte Chopin erneut auf das Krankenlager geworfen. Schlimmer als die körperliche Schwäche wirkte diesmal seine seelische Verfassung. Unbegreiflich schnell waren die Beziehungen zu seiner Jugendgespielin, der bildhübschen Gräfin Maria Wodzinska, erkaltet und die im vergangenen Herbst geschlossene Verlobung durch die Oberflächlichkeit Marias und den Widerstand des Vaters in Brüche gegangen. In dieser Zeit körperlicher und seelischer Hilflosigkeit trat eine Frau in sein Leben, mit der er während beinahe zehn Jahren in engster Freundschaft verbunden blieb: George Sand. [...]

Das einzigartige und zugleich auch sonderbare Verhältnis zwischen Chopin und der freidenkerischen Literatin ist von den Biographen verschieden gedeutet worden. Wohl am gerechten wird den Dingen A.-E. Cherbuliez (Fryderyk Chopin, Leben und Werk; Zürich 1948): dem leidenden, innerlich einsamen Chopin, war George Sand Geliebte, Schwester und Mutter zugleich. Er war der geniale Improvisator, der Poet und Erzähler in Tönen; sie die ideale Zuhörerin. Die vier Monate auf Mallorca begannen zunächst wolkenlos und beglückend. [...] Dieses Glück war jedoch von kurzer Dauer. Die herbstliche Regenperiode, die sich ausnahmsweise bis weit in den Winter hinein erstreckte, erwies sich als ein schwerer Schaden für Chopins Gesundheit. Zu einer heftigen Erkältung gesellten sich bald Spannungen persönlicher Art und Schwierigkeiten der äussern Existenz. Das Klavier, dem er gewohnt war, seine Sorgen anzuertrauen, fehlte ihm lange, denn das von Pleyel erbetene Instrument traf erst Mitte Januar ein. Dennoch zählen diese Wochen zu der kompositorisch fruchtbaren Zeit seines Lebens. Neben der Ausarbeitung der *Préludes* schuf er die *Polonaise in c-moll*, op. 40 Nr. 2, das *Dritte Scherzo in cis-moll*, op. 39, die *Ballade in f-moll*, op. 38,³ und die *Mazurka in e-moll*, op. 41 Nr. 1⁴. Im Roman «Un hiver en Majorque» und in «Histoire de ma vie» schilderte George Sand die durch ihre fruchtbare Einbildungskraft wohl etwas dramatisierte Entstehungsgeschichte der *Préludes* und gab damit den Anstoß zu vielen phantastischen und unberechtigten Ausdeutungen. Die 24 kleinen Klanggedichte sind durchaus nicht im Sinne konkret-deskriptiver Charakterstücke gemeint und deshalb auch ohne jede programmatische Bezeichnung bescheiden «Préludes» ge-

nannt worden. [...] Sie sprechen von der düstern Einsamkeit, von furchtbaren Gedanken und Verzweiflung, von den Schmerzensgründen seiner Sehnsucht, von der Erregung des Entzündeten⁵, von den Gefühlen der Traurigkeit und des Schreckens, aber auch von dem milden Sonnenglanz seiner Liebe und den lichtern Augenblicken besserer Gesundheit.

Das Zusammenspiel deutscher, französischer und italienischer Einflüsse mit den Elementen von Chopins äusserst sensibler, polnischer Seele ergab jenen unnachahmlichen, lyrisch-dramatischen Stil, wie er in den *Préludes* vorliegt. Chopin verbindet mit der Gefühlswärme des Ausdrucks eine bemerkenswerte Plastik (an Klarheit grenzt er beinahe an Mozart) und eine gewisse Süsse (nicht Süßlichkeit) der Melodie, welche wie die Ornamentik grösstenteils vom italienischen Belcanto herrührt. Die Kunst seiner Ornamentik reicht von der einfachen Vorschlagsnote bis zu den raffiniertesten Trillerketten und glitzernden Passagen, von der ursprünglich rein «verzierenden» Aufgabe bis zu jenem Höhepunkt der Entwicklung, auf dem das Ornament zum konstruktiven Faktor wird. Die reich verwendete Chromatik ermöglicht eine höchst differenzierte Harmonik und Melodik. Das rhythmische Leben ist mannigfaltig und manchmal von stark folkloristischem Einschlag. Chopin ist vor allem individuell, daneben aber in seiner Eleganz und seinem Elan echt französisch. [...]

Max Lütolf

1 Unsere Wiedergabe folgt dem Wortlaut der gedruckten Fassung. Deren Überprüfung anhand des Manuskripts im Rahmen einer allfälligen Gesamtausgabe der Werke Max Lütolfs wird zu klären haben, ob dem Autor die bestandene Reifeprüfung Chopins (nebst Konzertdiplom) so wichtig war, dass er sie gleich zweimal erwähnt, oder ob auch das Verb «verbringt» irrtümlich wiederholt wird und eventuell durch «dringt» zu berichtigten wäre.

2 Unklar bleibt, ob der Autor wirklich sagen will, neue Bekannschaften und sein Ruhm als Pianist hätten Chopin einen Sturm von Ereignissen zugespielt, oder ob «sein Ruhm» durch «seinen Ruhm» zu ersetzen wäre.

3 Hier wäre abzuklären, ob der Autor die Ballade Nr. 2 in F-Dur op. 38 oder die Ballade Nr. 4 in f-Moll op. 52 meint.

4 Hier wäre abzuklären, ob der Autor die Mazurka in cis-Moll op. 41 Nr. 1 oder die Mazurka in e-Moll op. 41 Nr. 2 meint.

5 Auch hier stellt sich die Frage, ob der vordere Teil richtig und der hintere falsch ist oder umgekehrt, also ob die korrekte Fassung «Erregung des Entzündeten» oder «des Erzürnten» lautet, oder ob es sich gar um einen Neologismus handelt.

Langlotz' uraufgeführten *Losen Blättern*, die überdies viel zu lang geraten sind und schlecht gebaut: In nur wenigen Sekunden mutiert der Flötist vom Schafhirten zum wilden Mann, wodurch die ganze Energie schon am Anfang verpufft. Heinrich Keller steckt in seinem eigenen Solostück *Rand* (1994/97) das Ausdrucksspektrum ebenfalls in rekordverdächtiger Geschwindigkeit ab, aber weiss es dann immerhin mit einigen hübschen instrumentalen Effekten auszufüllen. Das Problem der von der Barockmusik geerbten Besetzung Flöte/Cembalo hat für mich am besten Urban Mäder (*en suite*, UA) gelöst, nämlich indem er sich weder zu einer Flötendemo noch zur maschinenhaften Betätigung des Cembalos verführen liess, sondern dieses oft einstimmig und mit Lautenzug spielen lässt und sich beschränkt auf einfache, oft in sich kreisende Strukturen in einer sparsamartigen Reihung – Sparsamkeit ist bei dieser Hausmusik-Besetzung nicht das schlechteste Rezept.

Dieses eröffnende Konzert war wohl auch eine Hommage an das Ehepaar Keller-Steinbrecher, welches an der Grüzenstrasse 14 in Winterthur seit über zehn Jahren mit dem Zyklus *musica riservata* weit interessantere Programme als die meisten öffentlichen Veranstalter anbietet und dafür ein beachtliches Stammpublikum gewonnen hat. Max E. Keller setzt sich im Theater am Gleis ebenfalls unentwegt und ungeachtet der Zuhörerzahlen in Hauskonzertdimension für neue Musik in Winterthur ein; nehmen wir also die Aufführung seiner *Neungestalt* (1993) für Schlagzeug (Christoph Brunner) ebenfalls als Hommage, auch wenn sie akustisch eher wie eine Tracht Prügel wirkte. Das Ensemble des Theaters am Gleis (Ltg. Bruno Stöckli) durfte dafür mit einer exquisiten Kammermusik, dem *Interplay* (1995) von Christoph Neidhöfer, auftreten. Der 30jährige Neidhöfer komponiert mit avanciertem Material (oder besser: mit nicht mehr ganz neuem avanciertem Material, d.h. atematisch, atonalem bzw. geräuschhaftem, unskandiertem) beinahe wie ein Altmeister. Gekonnt etwa, wie er in dem von der Klarinette dominierten Ensemble den Hornklang weitgehend ausspart, um ihn dann umso wirkungsvoller als Gegenfarbe einzusetzen. Das kann man z.B. von Brahms lernen, der im vorwiegend sonnigen 1. Satz der 2. Symphonie die Posaunen ganz gezielt und äusserst sparsam zur verdunkelnden Einfärbung einsetzt und sie nicht einmal in den Fortissimo-Tutti mitblasen lässt. Neidhöfer ist aber nicht nur in solchen lernbaren Disziplinen wie der Instrumentation souverän, sondern auch in Parametern, die nur bedingt in Anweisungen kodifizierbar sind. Für einen tonalen Stil wäre dies primär die Melodik, für den von Neidhöfer gewählten eher der Rhythmus. Neidhöfer rhythmisiert im Kleinen (als

Verhältnis der Notenwerte) wie im Grossen (als Verhältnis der Abschnitte bzw. als Verlauf, Dramaturgie) ungemein zwingend und überzeugend, ohne auf leicht durchschaubare Tricks zurückzugreifen. Er erreicht dadurch eine Innenspannung, wie sie in diesem Stil selten ist – sie kam allerdings in dieser Aufführung nicht so zum Tragen wie in der vom Komponisten selbst dirigierten im Februar 1996 in Basel.

Im Programm des zweiten Teils dieses Kammermusikkonzerts waren schliesslich das letztes Jahr uraufgeführte Streichtrio von Rudolf Kelterborn – ein von heftigen Gesten dominiertes, dabei äusserst kontrolliert gearbeitetes Werk – und das mittlerweile zehn Jahre alte Streichsextett von Roland Moser, in dem durch wechselnde Anordnung des Ensembles der Klang verschieden gestaltet wird, was insbesondere in der Vertikalen zu ausserordentlich vielfältigen und spannenden Konstellationen führt. Dass das Werk so gut zur Geltung kam, war allerdings auch dem jungen Ortys-Quartett (mit Laurent Rochat und Martin Zeller) zu verdanken; nicht weniger überzeugend der Zugriff des Streiff-Trios im Kelterborn-Trio – wie überhaupt die Interpreteneleistungen an diesem Tonkünstlerfest dem aufs Ganze gesehnen hohen Niveau der Kompositionen durchaus entsprachen.

Christoph Keller

Fremde Wunschwelten

Winterthur (Tonkünstlerfest): Vokalkonzert; Basel: Balz Trümpy's «Helios» (UA)

Das vielsprachige Vokalkonzert in der Stadtkirche Winterthur anlässlich des Tonkünstlerfestes stand so ungefähr unter dem Motto «fremde Wunschwelten». Den Auftakt machte der Süden als Wunschwelt der Nordländer, von Dürer über Goethe bis zum Gegenwartstouristen, die gern hineintauchen in fremde Kulturen, über denen die Sonne scheint. Edu Haubensak präsentierte sich mit vier Gedichten in Sprachen von Mittelmeirländern, gesetzt für Sopran, Oboe, Saxophon, Cello und Schlagzeug unter dem Titel *Poesie des Südens* (1988/89). Die Ausführenden (Ensemble ad hoc unter der Leitung von Daniel Cholette) betreten mit Schlaginstrumenten, auf denen sie ostinate Rhythmen spielen, den Raum und dann das Podium – dies wohl eine Art Anleitung, wie das Folgende in seiner verschlungenen Mehrstimmigkeit zu hören sei, nämlich quasi räumlich, als töne jedes Instrument aus einer anderen Richtung. Da die Singstimme mit dem Text, den sie zu transportieren hat, tragend ist in diesem Ensemble, scheint mir die Instrumentalbegleitung vor allem der ersten beiden Sätze generell zu dicht und zu deckend. Parallel dazu kommt aus einem Lautsprecher derselbe Text in der Originalsprache gesprochen.

Die Musik reagiert auf die sehr unterschiedlichen Sprachklänge und Textformen, als wolle sie eine strukturalistische Analyse der Gedichte durchführen, bricht einerseits den poetischen Gestus und verstärkt andererseits die Eigenart jedes Textes und jeder Sprache, widerstrebt also der klischehaften Nivellierung des Südländischen. Das durchsichtig vertonte, pointierte letzte Stück *Il mare* machte mir den stärksten Eindruck.

Die Gegenwelten zur Realität, die den Alltag lebenswerter machen, indem man sich in sie hineinphantasiert, sind seit der Renaissance ungefähr gleich geblieben: die Welt der Bibel und das Jenseits, das klassische Altertum, die ländliche Natur und die exotische Ferne vorab der geheimnisvollen orientalischen Länder. Aufgrund des neuen Geschichtsbegriffs seit der Französischen Revolution kamen dazu die Welt einer erfundenen oder tatsächlichen Vergangenheit, meist des Mittelalters, und, etwa seit Jules Verne, der Zukunft. Der Klischeecharakter dieser Scheinwelten macht es aus, dass sie sich beliebig vermischen lassen. Indianer und Indianer wurden noch im 18. Jahrhundert nicht deutlich auseinandergehalten (siehe Rameaus Oper *Les Indes galantes*), und selbst bei Karl May sind Orientalisches und Indianisches eng beisammen. Das Indianerspielen ist historisch aus der Pastoreale hervorgegangen: Während Marie-Antoinette sich als Schäferin verkleidete, um dem zivilisierten Hofleben zu entfliehen, tarnten sich gut hundert Jahre später die Söhne bessergestellter Bürgersleute als Indianer. Mit glühenden Ohren und klopfendem Herzen verfolgt die Jugend seither das Schicksal von Lederstrumpf und Winnetou und schafft sich mit ihnen spielend Bewusstseinsebenen, auf denen alles noch direkt und elementar ist, von der Blutsbrüderschaft bis zur unersättlichen Rache. In der Flower-Power-Generation war Indianerspielen infolge der Bücher von Carlos Castaneda auch bei grösseren Kindern *en vogue*.

Dass es zum Indianerspielen nie zu spät ist, beweist uns der Schweizer Komponist Balz Trümpy. Im Anschluss an Haubensaks Komposition wurde von den Basler Madrigalisten (Ltg. Fritz Näf) sein *Polyptychon* für Vokalensemble a cappella (1984/85) gegeben; einige Tage zuvor war seine Sinfonie *Helios* (1990-96) von der Basel Sinfonietta (Ltg. Jürg Henneberger) uraufgeführt worden (ich hörte die Zürcher Nachaufführung).

Polyptychon setzt sich in der spezifisch europäischen Exotismus-, Klassizismus- und Historismus-Tradition aus vertonten indianischen, chinesischen, altgriechischen, lateinischen und mittelhochdeutschen Texten zusammen, die insofern gleichgeschaltet sind, als man sie beim Vortrag kaum auseinanderhalten kann – in extremem Gegensatz zu Haubensaks kompositorischer Betonung

der sprachlichen Eigenarten. Dem Ganzen ist der ebenso spezifisch europäische Sound des Weihevollen verliehen, wie er sich zwischen dem Cäcilianismus mit seiner missverständlichen Belebung der Renaissancemusik und Richard Wagners *Parsifal* bildete und sich weiter unveränderter Beliebtheit erfreut. Bis hierher nichts Diskussionswürdiges. Aber interessant ist, dass die einzelnen Sätze sich in einer Weise gleichen, dass sie wie Fertigprodukte oder Lego-Bausteine wirken. Sie haben eine Art Zusammenhang, die ein übergeordnetes Baukastensystem, ähnlich einem der komponierenden Computerprogramme Yehoshua Lakners, vermuten lässt. Sprachen und Individualitäten werden nivelliert, aber das Immergleiche präsentiert sich stets in neuer Gestalt. Das ist im Grunde ein Technologiekult, der in traditioneller Manier gefeiert und gleichzeitig verleugnet wird, wie Wagners Weiheklänge mit der fortgeschrittensten Instrumentationstechnik der Zeit von den modernsten Instrumenten ausge-

formen mit ihren Obertönen so etwas wie ein akustisches Kaleidoskop.

In Trümpys monumentalem Oratorium *Helios* für Gesangssolisten, Chor und grosses Orchester sind leider nur noch die eklektischen Momente dieses Ansatzes übriggeblieben. Er glaubt zu sehr an sein Indianerspiel, und was ihm in der Hand bleibt, sind nurmehr Versatzstücke aus der Gerümpelkiste der Geschichte. Das Werk beschreibt in sechs Sätzen den Tageslauf als zyklische Wiedergeburt der Welt. Altgriechisch, altägyptisch, indianisch und einmal auch schlüssig englisch sind die verwendeten Texte. Klassizismus, nivellierender Exotismus und Prometheus-Phantasien vereinigen sich zur barocken Verherrlichung menschlicher Grösse, indem dem göttlichen Kosmos ein selbstgemachter gegenübergestellt wird.

Doch Komponieren für Orchester, so muss Trümpy feststellen, ist gar nicht so einfach. Die Kapellmeister-Komponisten früherer Generationen mit ihrer täglichen Erfahrung hatten es da leicht-



V.l.n.r.: Heidi Baader-Nobs, Fritz Näf, Roman Brotbeck, Mathias Spohr, Balz Trümpy
© Beatrice Hoch-Filli

führt wurden, aber aus verdecktem Orchestergraben, so dass sie spontan und selbstverständlich, quasi natürlich wirken. Während die Musik zu *Parsifal* relativ komplex ist und eine stets gleiche Reproduktion erfordert, ist *Polyptychon* relativ einfach, bietet sich aber in verschiedenen Varianten an. So gehorchen dessen Bestandteile dem Prinzip nicht-identischer Reproduktion, wie sie seit der Techno-Musik von Discjockeys praktiziert wird, die aus Vorgeformtem etwas relativ Neues zusammensetzen. Ähnlich wie beim Techno-Mix wird bei *Polyptychon* ein relativ gleichbleibendes Obertonspektrum rhythmisch moduliert. Das Ganze klingt immer ausgewogen; Haltetöne sorgen für Konstanz; Melismen, Echowirkungen erzeugen behutsame Schwebungen dazu; Staccatotöne im Sopran verursachen kleine Turbulenzen. Dreiklänge in allen möglichen Kombinationen von enger und weiter Lage und von Solo und Unisono

ter. Im grossen Orchester gibt es eine Menge Möglichkeiten, Stimmen zu verdoppeln, und zwar nicht nur im Einklang, sondern auch eine oder mehrere Oktaven höher oder tiefer. Und nicht alles klingt gut, weil sich die Obertöne gegenseitig in die Quere kommen und das Rieseninstrumentarium dann sofort wie eine träge «graue» Masse klingt. Beim letzjährigen Konzert der Basel Sinfonietta mit der Hitchcock-Filmmusik von Bernard Herrmann liess sich studieren, wie man jeden einzelnen Zusammenklang genauestens kalkulieren könnte – wenn man könnte.

Was Trümpy im A-Cappella-Chor vollkommen beherrscht, das schafft er im grossen Orchester (mit fünffachem Holz, acht Hörnern und sechs Trompeten) nicht einmal ansatzweise. Im allgemeinen macht er bei der Instrumentation die charakteristischen Anfängerfehler: zu viel Tutti, zu viel diffuses Gewusel, zu viel enge Lage vor allem in mittleren

und unteren Regionen. Die dynamischen Möglichkeiten sind ein paar Sekunden nach Satzbeginn meist schon verschenkt, als müsse ein ständig schwatzendes Publikum erstmal mit Gewalt zur Ruhe gebracht werden. Die wenigen Farben, die gelingen, sind immer dieselben: viel zu viele auffällige Flageoletts und Sul-ponticello-Tremoli der Streicher. Flatterzunge und tiefe Klarinetten sind mehr oder weniger das einzige, was man ab und zu von den Holzbläsern vernimmt. Das Blech trumpt mal mit einer rüden Fanfare auf, und das Schlagzeug macht die Klangsuppe noch dicker, anstatt zu akzentuieren. Hin und wieder dringt ein Glockenspiel-, Xylophon- oder Triangel-Geklingel heraus. Wenn ein solcher Apparat traditionell «wohkliegend» verwendet wird, beachte man mit Vorteil eben doch einige bewährte Grundregeln: Die acht Hörner etwa, mit denen der Komponist kaum etwas anzufangen weiss, müssten in dieser Besetzung das Herz des Gesamtklangs sein. Die hohen Holzbläser, wenn sie etwas nützen sollen, müssen höher gesetzt werden, als man es vom Klavier her gewohnt ist. Solostreicher sollte man, wie schon Berlioz nicht zu Unrecht empfiehlt, nur äusserst zurückhaltend verwenden. Trümpy musiziert nicht selten nur mit Streichquartett zu farblosem Hintergrund, als wäre ihm das übrige Instrumentarium ein lästiger Klotz am Bein. Und die Chöre fungieren über weite Strecken nur als Spachtelmasse im ohnehin amorphen Zusammenklang, während sich die Solisten redlich und stellenweise verzweifelt mühen, gegen die Klangmassen anzukommen. Tuttirwirkungen sind am ehesten noch im dritten Satz gelungen: Der Einsatz des Chors klingt hier beinah nach *Star Trek*, und wenn dann alles Unisono singt, gemahnt das an alte Gladiatorenfilme aus der Cinecittà.

Der Komponist hat am ehesten Geschick in der Handhabung von zeitlichen Proportionen, was sich auch im Grossen bestätigt. Inspirierte und handwerklich adäquat gemachte Musik gibt es nach meinem Geschmack jedoch lediglich im «Lullaby» des vierten Satzes, das sich mit einer etwas kleineren Streicherbesetzung als einziges auch nochmals aufzuführen lohnte.

Wo findet man die pathetischsten Texte für den krönenden Abschluss? Trümpy stolpert – und hier ist das Indianerspiel nicht mehr lustig – zielsicher in den Restmüll des Faschismus hinein: Der letzte Satz seiner Sinfonie basiert, nach seinen eigenen Angaben, hauptsächlich auf Indianerbüchern, die in Deutschland 1938 und 1944 erschienen sind – kriegswichtige Grössenphantasien in der Art, wie man damals Friedrich Nietzsche auslegte. «Schiesst gegen Osten [...]. Schiesst gegen Norden [...]. Schiesst gegen Westen [...]. Schiesst gegen Süden», so lautet die Botschaft zu entfesseltem Orchestergewühl, auf dass

die Sonne «mit brennendem Antlitz» wieder erstrahle. Es fehlt noch ein allerletzter Satz, in dem Mama den verirrten Komponisten-Indianer zum Essen ruft und dem Spuk ein Ende macht. – Aber der Applaus war stark, der Nerv der Zeit getroffen. Was zurückbleibt, ist ein bisschen Schrecken über so viel affirmative Fin-de-siècle-Stimmung.

Mathias Spohr

Discussion Diskussion

Die Substanz deutschen Menschentums

Betr.: *Wilhelm Furtwänglers Apologia pro vita sua*, Nr. 51, S. 16ff.

«Es gibt nicht eine einzige Äusserung von mir, die nicht meine Einstellung klar und unmissverständlich dargetan hätte. [...] Ich fühlte mich seit der Machtübernahme als einer der wenigen Übrigbleibenden für die Höhe und Integrität des deutschen Musiklebens mitverantwortlich.»

Diese späten Einsichten Furtwänglers, in *Dissonanz* Nr. 51 dankenswerterweise erstmals veröffentlicht, klingen kämpferisch und versöhnlich zugleich. Doch in welch düsteres Licht geraten sie angesichts eines Aufrufs, den Furtwänger zwölf Jahre früher, am 17. August 1934, ebenfalls unterzeichnete:

«Volksgenossen, Freunde! Wir glauben an diesen Führer, der unseren heissen Wunsch nach Eintracht erfüllt hat. Wir vertrauen seinem Werk, das Hingabe erfordert jenseits aller krittelnden Verünftelei, wir setzen unsere Hoffnung auf den Mann, der über Mensch und Ding hinaus in Gottes Vorsehung gläubig ist. [...]»

Ludwig Marcuse hat diese Quelle, die in der Furtwängler-Literatur meines Wissens bisher unbeachtet blieb, in seiner Autobiographie *Mein zwanzigstes Jahrhundert* zum Anlass für folgenden verzweifelten Kommentar genommen: «Man ist sehr freigebig, wenn es noch einmal loszuwetten gilt gegen die Hersteller von Lampenschirmen aus Menschenhaut. Man ist sehr wenig geneigt, das Furchtbare zu durchdenken, das die Zukunft viel unsensationeller bedroht: die unwahrscheinliche Rückgratlosigkeit der deutschen Intellektuellen und Künstler.» Wer sich durch Furtwänglers Rechtfertigung von 1946 beruhigt fühlt, der sei also für die Zukunft gewappnet: Gottes Vorsehung und deutsches Menschentum gepaart mit Intellektuellenhetze, das war schon immer eine tödliche Mischung.

Christian von Borries

Lob der Risikobereitschaft

Betr.: Toni Haefeli in seinen pädagogischen und kritischen Einzelpositionen

Ich bin froh, dass es solche Musiker wie Toni Haefeli gibt. Seine Art der Anteilnahme ist nicht institutionalisierbar, sie ist persönliche Betroffenheit. Eine sachlich distanzierte, kühle Beurteilung wird das nicht sein.

Vielmehr scheint mir seine Risikobereitschaft ein Garant zu sein für die Unantastbarkeit des Kunstwerkes: Persönliche Meinungsäusserung enthält – mindestens als Möglichkeit – die Korrektur und den Neubeginn. Beides ist für mich Zeugnis seines persönlichen unkonventionellen Prozesses der gegenseitigen Wahrnehmung, natürlich innerhalb des fundierten Wissens und der persönlichen Eigenart als Begrenzung. Ich danke ihm.

Alfred Knüsel

Le point de vue de l'interprète

Concerne : «Die Ferneyhough-Familie», n° 51, p. 34

Loin de moi le désir de défendre à tout prix l'écriture de Brian Ferneyhough ; j'aimerais pourtant exprimer mon point de vue d'interprète* quant à l'appréhension de sa musique.

Lors du tout premier déchiffrage, il est indispensable – qu'il s'agisse d'une pièce pour instrument solo ou d'ensemble – de noter où tombent les temps, au-dessus de chaque mesure, ceci pour éviter, justement, d'être trompé par l'image ; cela nécessite évidemment une bonne dose de patience, une calculatrice de poche, voire une règle graduée...

B. Ferneyhough s'est montré – hélas ! – jusqu'ici réticent à indiquer, sur chaque partie séparée, ces pulsations au moyen de l'ordinateur : coquetterie de sa part, désir de maintenir une réputation d'extrême complexité ?

Il en résulte, pour l'interprète, un gros travail d'approche, mais qui lui permet un premier contact « objectif » avec la partition, avant de connaître, au stade suivant, les affres de la réalisation instrumentale...

La pulsation indiquée est généralement lente : restent à placer des rythmes terriblement raffinés à l'intérieur de cette grille implacable, ce qui rappelle un peu les cadences improvisées de jazz, où aucune double-croche n'est exactement pareille à l'autre ; partir de l'extrême rigidité de la chose écrite pour atteindre à la liberté de l'expression musicale, voilà le pari proposé.

La musique instrumentale de B. Ferneyhough n'est, justement, pas écrite pour l'ordinateur – qui seul pourrait garantir une réalisation rythmique im-