

Zeitschrift:	Dissonanz : die neue schweizerische Musikzeitschrift = Dissonance : la nouvelle revue musicale suisse
Herausgeber:	Schweizerischer Tonkünstlerverein
Band:	- (1997)
Heft:	53
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>

nette. Wie bei der Brecht-Vertonung sieht sich Fenigstein hauptsächlich als Pädagoge: Er will mit seiner Musik helfen, das womöglich Schwierige leichter verständlich zu machen. Für grosses Orchester zu schreiben (was einige der Sonette durchaus nahegelegt hätten), gebrach es ihm an Kraft; so beschränkte er sich auf wechselnde Formationen mit Gesang (Solostimmen, Chor) und nur wenigen Instrumenten, im Extremfall gar auf Sologesang. Trotz der Reduktion wird ein reiches Panorama an Gestalten und Stimmungen ausgebretet. Leider sind aus dem Gesamtwerk bisher nur einige Einzeltitel aufgeführt worden – hier gibt es noch vieles zu entdecken.

Musik als Dokument der Gegenwart

Fenigstein hat sich vom Atheisten zum Agnostiker hin gewandelt. Dies hat ihn tolerant gemacht anderen Ansichten gegenüber. Das heisst aber nicht, dass er die Möglichkeit von Erkenntnis überhaupt bezweifelt, im Gegenteil; er ist nur skeptisch Behauptungen gegenüber, die sich nicht vom Verstand und der Erfahrung her kontrollieren lassen. Es ist nicht zuletzt diese Sicht der Welt, die auch in seine Interpretation von Shakespeares Sonetten einfließt.

Marco Kraus hat in einer eindringlichen Analyse eines der *Berlocken-Tänze* – einem Auftragswerk des Regierungsrates des Kantons Zürich – resümiert, Fenigsteins Musik sei «nicht Aufruf, nicht Forderung oder Verherrlichung, sondern, in bescheidenster Prosa, vielleicht das Wahre: ein *Dokument* der Gegenwart, welches kein Gran Hoffnung zuviel gegenüber der Wirklichkeit und doch auch alle Hoffnung der Wirklichkeit ganz enthält».³

Victor Fenigstein ist im gegenwärtigen Musikleben noch weitgehend ein Fremder; die Entwicklung der letzten Jahre hat dazu geführt, dass es nachgerade unzeitgemäß scheint, wenn sich einer in seiner Zeit engagiert, und erst noch politisch. Gewiss ist seine Reflexion der Wirklichkeit dauerhaft in seinen Partituren aufgehoben. Aber die Eigenart gerade dieser Werke ist doch, dass sie ein Gegenüber und die streitbare Auseinandersetzung in ihrer Gegenwart brauchen.

Fritz Hennenberg

1 Victor Fenigstein in einem Interview am 24./25. November 1996. Auch die weiteren in diesem Beitrag zitierten Äusserungen gehen auf diese Gespräche zurück.

2 Loll Weber, «Der Komponist Victor Fenigstein: ein Interpretationsversuch», in *Nos Cahiers* (Luxemburg), 9/1991, S. 88.

3 Marco Kraus, «Aspekte des Verhältnisses von Materialstruktur, Form und Inhalt in der Musik von Victor Fenigstein am Beispiel des ersten «Berlocken-Tanzes»», in *Schweizerische Musikzeitung*, März/April 1983, S. 91.

Comptes rendus **Berichte**

Mit zuckersüssem Lächeln

Zum 10. Todestag von Liberace

Es gibt Musiker, die sich noch lange nach ihrem Tod einer allgemeinen Wertschätzung erfreuen. Jährt sich bei ihnen ein runder Geburts- oder Todestag, so ist das Anlass für zahllose Gedenkkonzerte, Symposien und Publikationen aller Art: Da melden sich die lebenden Kollegen und versichern der Allgemeinheit, was sie dem Verstorbenen alles verdanken und wie ihr eigenes Werk ohne dessen prägenden Einfluss schlicht undenkbar wäre.

Es gibt aber auch Musiker, die – ungeachtet ihres ausserordentlichen Erfolgs in den tonangebenden Kreisen – weit weniger geschätzt werden. Ihr Einfluss auf die folgenden Generationen lässt sich zwar nicht leugnen, im Gegensatz zum oben geschilderten Fall ist dies den Beeinflussten jedoch eher peinlich. Die Jubiläumsjahre dieser Sorte von Musikern werden deshalb in der Regel mit eisigem Schweigen übergangen.

Vor zehn Jahren, im Februar 1987, verstarb im Alter von 68 Jahren der amerikanische Pianist und Entertainer Liberace, auf seine Art durchaus ein Genie. Seine Pianistik hielt sich zwar in bescheidenem Rahmen, erfüllte aber ihren Zweck durchaus: Um den Virtuosen zu markieren, reichte ihm ein gelegentliches Arpeggio über die ganze Klaviatur. «Zuviel des Guten ist wunderbar», diesen Ausspruch von Mae West erklärte Liberace zu seinem obersten Prinzip, auch im musikalischen Bereich. Ein bombastisches Ritardando mit gleichzeitigem Crescendieren war sein liebstes und häufigstes Ausdrucksmittel. Im Gegensatz zu manchen seiner Kollegen sah er die Zukunft des Pianistenberufs nicht darin, immer ausgefallenere pianistische Schwierigkeiten zu überwinden; er konzentrierte sich vielmehr auf die brachliegende visuelle Dimension des Musikergewerbes. Auf diesem Gebiet war er ein radikaler, kompromissloser Innovator. Die perlenbesetzten Capes, der exzentrische Schmuck, teuerste Pelzmäntel und effektvolle Bühnenbilder wurden zu seinem Markenzeichen; seine Klaviere – Gegenstand seiner ungehemmten Sammelwut – liess er mit Edelsteinen und Spiegeln beschlagen, und er liess es sich nicht nehmen, im Rolls Royce auf der Bühne vorzufahren. Am Steuer sass sein um vierzig Jahre jüngerer Lover, der sich auf Wunsch Liberaces einer Gesichtsoperation un-

terzogen hatte, die ihn zu einem verjüngten Ebenbild des Maestros werden liess.

Liberace war ein Verpackungskünstler: Sein Vermächtnis sind nicht die belanglosen Schnulzen des amerikanischen Mainstream der fünfziger Jahre, sondern die theatrale Exzentrizität seiner Kostüme und Kommentare. Damit ernstete er natürlich Hohn und Spott bei der neidischen Konkurrenz; andererseits war ein solches Gebaren wie geschaffen für das neu erblühte Medium Fernsehen. Wie kein anderer wusste er dieses Medium zu nutzen, dessen Möglichkeiten er vielleicht für alle Zeiten ausgeschöpft hat – zumindest finanziell: Er verdiente in den fünfziger Jahren die hübsche Summe von 50'000 Dollar wöchentlich.

Mit grosser Kunst hat dies alles wenig zu tun, und nicht einmal Liberace selbst hätte wohl diesen Anspruch erhoben. Wenn wir jedoch davon ausgehen, dass nur wirklich bedeutende Kunst ihre provozierende Kraft über die Zeiten hinweg bewahrt, dann gerät die Wirkung einer Liberace-Show unversehens in die Nähe eines echten Kunsterlebnisses. Nehmen wir zum Beispiel den berühmtesten Spruch von Liberace: Er spreizt seine Finger und zeigt dem Publikum seine protzigen, unglaublich teuren Ringe. «Do you like them?», fragt er freundlich in die Menge. Die Frage wird kreischend bejaht. Liberace ermuntert seine Fans, die Ringe genau zu betrachten, denn, so sagt er mit schamlos unschuldigem Lächeln: «Machen wir uns nichts vor – ihr habt sie schliesslich bezahlt.» Diese Anekdote war mir vom Hörensagen seit längerer Zeit bekannt. Als ich diese Szene jedoch im Liberace-Museum in Las Vegas zum ersten Mal auf einem Videoband zu sehen bekam, samt dem süslichen Grinsen des Entertainers, durchfuhr meinen Körper ein Schauder. In meinem Gehirn setzte für Momente etwas aus: Halb angewidert, halb fasziniert starre ich auf den seifigen Zyniker. Weder die *Sex Pistols* noch die Tabubrecher der Underground-Performance-Szene haben mich je so schockiert wie dieser Showman, der nichts anderes wollte, als das biederste Publikum des amerikanischen Mittelstands unterhalten. Genau diesem Publikum (vorwiegend nicht mehr ganz junge, weisse Hausfrauen aus den Suburbs) gratulierte er nach einer Nummer mit plätscherndem Springbrunnen im Hintergrund dazu, dass keine von ihnen dem Imitationstrieb nachgegeben habe und alle Hosen trocken geblieben seien. Dieses Publikum war erstaunlicherweise bereit, das Offensichtlichste zu ignorieren: Dass nämlich dieser Mann, der alle schwulen Klischees bediente, tatsächlich schwul war. Liberace bestritt dies zeitlebens, notfalls vor Gericht. Nachdem ein britischer Journalist die sexuelle Präferenz des Stars mit den Worten «fruit flavored» zart andeutete,

liess Liberace eine Prozesslawine losdonnern. Vom Gericht erhielt er schliesslich die amtliche Bestätigung, heterosexuell zu sein – in seiner Autobiographie protzt er mit unzähligen erlogen Affären mit Damen des Rotlichtmilieus. Diese groteske Lebenslüge hatte auch etwas Tragisches: Am Ende seines Lebens versuchte Liberace sogar, seine Aids-Erkrankung zu vertuschen. Im Liberace-Museum fehlt jeder Hinweis darauf.

Liberace hat dem amerikanischen Entertainment seinen Stempel aufgedrückt: Die Generation der *baby boomer* ist mit seinen TV-Shows gross geworden, und Branchenkenner sind von seinem prägenden Einfluss auf den jungen Elvis überzeugt. Der Geist Liberaces wird nun auch in der sogenannten E-Musik beschworen, allerdings mit unterschiedlichem Erfolg. Angesichts leerer Konzertsäle und Kassen mehren sich die Stimmen – nicht nur diejenigen altgedienter Tenöre – die eine bessere visuelle Präsentation des musikalisch Gebotenen wünschen. So machte eine amerikanische Zeitung kürzlich den Vorschlag, bei Sinfoniekonzerten das Gefuchtel des Dirigenten live auf Grossleinwand zu projizieren. Solche Vorschläge offenbaren allerdings nur die Hilflosigkeit der *classical music* in einer showsüchtigen Welt. Für die Tasten- und Saitenvirtuosen jedenfalls, die um der Publicity willen ihre Haare grün färben oder tatsächlich in der Lederjacke aufs Konzertpodium marschieren, hätte Mr. Showmanship doch wohl nur ein müdes, wenn auch zuckersüßes Lächeln übrig.

Tomas Bächli

Klangheimlich russisch

Wabern b. Bern: Letztes Konzert der Reihe «Frauen setzen Töne»

Die Villa Bernau, in einem stilvollen Park gelegen, empfängt das Publikum in geschichtsträchtigen Räumen voller Reminiszenzen. Eine Villa mit Umschwung, die durch ihre grossen Fensterfronten auch den Bäumen des Parks freien Eintritt in den Konzertsaal zubilligt. «Es gibt Komponisten, die ihre Werke sehr bewusst bauen. Ich zähle mich dagegen zu denen, die ihre Werke eher <züchten>: Darum bildet die gesamte von mir aufgenommene Welt gleichsam die Wurzeln eines Baumes und das daraus gewachsene Werk seine Zweige und Blätter.» Bäume als Metaphern fürs Komponieren: Die von Sofia Gubaidulina angesprochene Kompositionweise charakterisierte im Konzert des *Ensembles Klangheimlich* neben ihren beiden eigenen Werken auch die uraufgeführte Komposition *Ausgang* der ukrainischen Komponistin Karmel-

la Tsepkolenko. Die zweite Uraufführung hingegen, die *Drei Tänze* von Regina Irman, stand für die konstruktive Art des Komponierens. Ob konstruktiv oder intuitiv, allen Kompositionen war Russland als geheimes Zentrum eingeschrieben. Dieses Konzert in der Villa Bernau vom 31. Mai 1997 beendete mit einem zeitgenössischen Schlusspunkt die Konzertreihe *Frauen setzen Töne*, die vom *FrauenMusik-Forum Schweiz* gestaltet wurde. Sechs Konzerte mit venezianischem Barock, Werken des 20. Jahrhunderts für kleine-

lina geschriebenen Komposition für Bassklarinette und Klavier täuscht über die szenisch rituellen Dimensionen des Stücks hinweg, das auf verzweigten Wegen aus einer Tonkonstellation mit kleiner Sekunde und Tritonus herauswächst. Gubaidulina gibt der Bassklarinette eine lose geordnete Palette von Einzeltönen (Punkten), zwei-, selten mehrtonigen Motiven (Linien) und wabernden Trillern (Zickzack), die der Klarinettist Meinrad Haller am Klavier sitzend spielt. Die häufigen Pausen öffnen Fenster auf den resonierenden Un-



Karmella Tsepkolenko (l.) und Regina Irman

(© Roland Schönenberger)

re Ensembles, Liedern und Orgelmusik brachten in dieser Saison Musik von verschiedensten Komponistinnen nach Wabern.

Das abschliessende Konzert des *Ensemble Klangheimlich* (Meinrad Haller, Klarinetten; Franziska Rieder, Klavier/ Stimme; Pascal Contet, Akkordeon und Emmanuelle Zoll, Sopran) konfrontierte die Uraufführung von zwei für das Ensemble geschriebenen Werken von Karmella Tsepkolenko (*1955) und Regina Irman (*1957) mit zwei Instrumentalwerken der bekannten russischen Komponistin Sofia Gubaidulina (*1931). Waren die Werke Gubaidulinas durch die Gestik einer stillen, aber umso intensiver nach Ausdruck drängenden Auflehnung gegen die politische und kulturelle Stagnation der 70er Jahre in Russland geprägt, präsentierte die ukrainische Musikprofessorin Tsepkolenko einen polyglotten musikalischen Bilderbogen, den Anklänge an östliche Spiritualität einrahmten. Regina Irman, die sich mit Anna Achmatowas Gedicht *Poem ohne Held* ebenfalls tief in russische Gefilde einliess, näherte sich der vielschichtigen literarischen Vorlage weniger mit sinnsuchender Expressivität als mit einem konstruktiv vertrackten Ballett aus Tonfragmenten, das durch beständige Variation ein Tonmosaik in kreisender Bewegung hielt. Der nüchterne Titel *Punkte, Linien und Zickzack* der 1976 von Sofia Gubaidu-

tergrund der mitschwingenden Klaviersaiten. Das ziellose Spiel gewinnt dann eine klare Linie, wenn mit dem Halbtonschritt d-es eine dramatische Steigerung beginnt, die in röhrende Höhen führt. Jetzt erst erscheint Franziska Rieder und legt am offenen Flügel mit Streich- und Kratzbewegungen einen erweiterten Klanguntergrund, auf dem die Bassklarinette sich nach einem ruhigen improvisatorischen Teil mit Trillern ein zweites Mal in exaltierte Höhen «quält». Darauf kreuzen sich die Wege der Ausführenden: Die Bassklarinette findet zu einer abgeklärten, abfallenden Melodie, die versinkt, worauf die Pianistin, an ihren angestammten Platz zurückgekehrt, eine immer stärker hämmende Tonkaskade loslässt, die ohne Katharsis ebenfalls zurück sinkt, verebbt. In *De Profundis* (1978) für Akkordeon, von Pascal Contet ebenfalls überzeugend interpretiert, röhrt Gubaidulina noch mehr an existentielle Themen. Der Atem als Ab- und Untergrund der menschlichen Stimme wird bereits durch den Titel, der auf den 130. Psalm verweist («Aus der Tiefe rufe ich, Herr, zu dir. Herr, höre meine Stimme.»), heraufbeschworen. Die Musik spannt einen dramatischen Bogen zwischen choralartigen Akkordfolgen und geräuschaften Klängen äusserster Zerrissenheit, zwischen schwerem, tonlosem Atmen und brausenden Orgelklängen.

Der Titel *Ausgang* (1996), den Karmella Tsepkolenko ihrem Werk für Klarinette, Akkordeon, Klavier und Sopran gab, leitet sich aus dem gleichnamigen Gedicht von Theodor Fontane her, das sie neben Gedichten von P. Tytsyna, Alexander Blok, Guillaume Apollinaire und E.E. Cummings in ihre Komposition einbezog. *Ausgang* basiert auf einer kreisförmigen formalen Anlage. Mit psalmodierendem Gesang des Soprans beginnend und endend, dazu anfangs kurze Klarinettenfloskeln, am Ende Glockenklänge des Klaviers, durch die Stimmen der Instrumentalisten untermaut: Es ist ein beinahe liturgischer Rahmen, in den Tsepkolenko die ukrainischen Gedichte Tytsynas setzt. Den Mittelteil bilden drei grössere Bögen. Zuerst erscheint das Gedicht von Fontane («Immer enger, leise, leise / Ziehen sich die Lebenskreise»), in tiefe Cluster-Klangfelder gesetzt, die durch Einsprengsel und Klanggestöber aufgefächert werden, um am «letzten, dunklen Punkt» einzusacken. «L'Adieu», ein Gedicht von Apollinaire aus «Alcools», transferiert die düstere Stimmung ins Französische, vorbereitet durch eine Klangexkursion mit fallenden kleinen Sekunden von Klavier und Akkordeon. Die Klarinette bringt mit impressionistischen Ganzton-Melismen und einem Triolenmotiv etwas prägnantere Farben, bevor das repeteierte «je t'attends» im Klangflimmer untergeht. Dagegen hebt sich im dritten Bogen das Cummings-Gedicht «rain or hail» durch seinen parodierenden Charakter ab, endet jedoch gleichfalls in einem aporetischen Ausgang: «Nobody'll know». Mit Rückgriffen auf den Apollinaire-Teil leitet die Klarinette dann in eine Art «Reprise» über. Eine effektvoll in Szene gesetzte Komposition, deren Klangkaskaden und Melodiefloskeln jedoch öfters in allzu weit gesteckten Klangfeldern zerfliessen.

Lebt die Partitur Tsepkolenkos auch rein optisch stark von gestischen Elementen, die sich manchmal neben den Noten in Zeichnungen verdichten, regiert in den Partituren Regina Irmans eine beinahe buchhalterische Sachlichkeit. Ihre *Drei Tänze* sind Teil des Opernprojekts *Poem ohne Held*. Die russische Dichterin Anna Achmatova zog 1940 in diesem grossen, episch angelegten Gedicht eine Bilanz der Stadt Petersburg bzw. Leningrad, mit der ihre eigene Biographie schicksalhaft verwohnen ist. Während ihres jahrelangen Lebens im Wirtschaftstrakt einer verfallenden Fürstenresidenz wurden die Schatten, die vergangenen und die aktuellen, immer mehr zu Gesprächspartnern: «Noch sinnlicher bist du und greifbarer als die Lebenden, glänzender Schatten!». In der mit Zitaten und Anspielungen überwucherten Textur des Gedichts können sich keine wirklich fassbare Personen formen, alles bleibt schemenhaftes Schattenspiel. Regina Iman-

greift in ihren *Drei Tänzen* die Szene des 2. Kapitels des ersten Teils auf, wo eine Verwirrerin, eine Columbine und eine Bockfüssige geisterhaft ihre Bilder verlassen. Die Komposition unterstreicht das im Gedicht angelegte Spiel mit Absenzen und Paradoxen, indem der musikalischen Textur in Form von russischen Liedern ebenfalls ein Zitatennetz zugrundelegt ist. Diese Volkslieder, nach musikalischen Gesichtspunkten wie Tempo und Glissandi ausgewählt, werden jedoch so transformiert, dass sie hörend kaum erkannt werden können (am ehesten noch im zweiten Tanz). So ist es der von der Pianistin Franziska Rieder gesprochene Gedichttext, der einen roten Faden legt. Er wird von der Singstimme mit Einsprengseln aus den russischen Volksliedern und Teilen des Gedichts kontrastiert. Die Instrumente verweben die punktuell im Tonraum verteilten Einzeltöne allmählich zu zusammenhängenderen Linien und lassen ein mobilehaftes Hörbild entstehen. Instrumentale Einwürfe und Zwischenspiele, in denen Regina Irmann die Strukturen von Gedichten Alexander Bloks in Musik übertragen hat, unterbrechen diesen musikalischen Gang. Die einerseits wegen ihrer unprätentiösen Beschränkung auf wenig Tonmaterial sehr einfache und statische, andererseits aufgrund einer Art seriellen Setzweise hochartifizielle Komposition wurde durch das *Ensemble Klangheimlich* engagiert und gekonnt interpretiert. Die in Ansätzen szenische Aufführung in der beinahe russisch anmutenden Villa Bernau gab Einblick in ein ungewöhnliches Opernprojekt, das mit einer undramatischen Dramaturgie das Publikum an einem geisterhaften Maskenball teilhaben liess, zu einem «Klang des Orchesters – wie aus dem Jenseits».

Roland Schönenberger

Dem Eindeutigen entzogen

Basel: «Namenlos» von Rudolf Kelterborn (UA)

Klanggesten, verdichtet im Orchester- satz, wild, teilweise «atemlos, hektisch», bündeln sich zu Energiedun- gen und rasen auf eine Wand aus elektronischem Klang zu, oder anders: sie münden nach anderthalb Minuten mit Rasanz in diesen weiten, den ganzen Bereich umspannenden Klang hinein und verschwinden darin. Die «Klangwand», so nennt sie auch der Komponist, bleibt etwa 35 Sekunden stehen und zersetzt sich dann allmählich in Teilbereiche. Einzelne verschwinden, andere tauchen auf im Wechsel. Drei knappe Einwürfe der Trompeten und Posaunen, der Solovioline und der ersten Klarinette brechen mit dreifachem Forte ein. Dann verklingt der Satz.

Das ist in Kürze die erste der sechs Kompositionen für grosses Ensemble und elektronische Klänge von Rudolf Kelterborn, die am 22. Mai 1997 in einem Konzert des *Basler Musik Forums* uraufgeführt wurden. Das Basler Sinfonie-Orchester spielte unter der Leitung von Howard Griffiths; in der ersten Konzerthälfte erklangen Vokalstücke der Renaissance und der Moderne. Kelterborn hat den sechs Kompositionen den Titel *Namenlos* gegeben. Er wollte die Gedanken und Assoziationen des Publikums nicht zu sehr einengen. Es ist denn auch keine literarische Musik daraus geworden, keine vordergründig poetische, obwohl ganz zum Schluss doch noch eine Gedichtvertonung erscheint, quasi als Coda, als Kommentar zum Ganzen.

Kelterborns Musik erzählt vielmehr von musikalischen Zuständen, von kurzen Prozessen und Bewegungsabläufen, im 2. Teil zum Beispiel von stehenden Klangfeldern, huschenden Gesten und expressiven Motiven, die zunächst gesondert vorgestellt und im Verlauf immer mehr übereinander gelagert werden. Man könnte gewisse Abschnitte des Werks, ja vielleicht das Ganze als musikalisches Nachdenken in sechs Ansätzen über individuelle Expressivität, deren Verschwinden im Stimmen- gemenge und in der Klangmasse (inkl. elektronischer Ergänzung) verstehen – über Schärfe und Unschärfe der Wahrnehmungsmöglichkeit auch, denn klarst ausformulierte Passagen stehen neben solchen, in denen die rhythmische Gestaltung den Musikern überlassen wird, deutlich hörbare Einzellinien neben Klangbändern, in denen die Ausdrucks- fähigkeit des einzelnen Instruments ver- schwindet. Aus der Tiefe des Klang- spektrums steigt etwa die vierte Komposition herauf, bis sie in einer Linie des Piccolos einen «Höhepunkt» erreicht und wieder versinkt (um im Ausbruch einer Coda nochmals aufzu- begehen.)

Die Anlage der sechs «Kompositionen» (Dauer zwischen dreieinhalb und sieben Minuten) ist äusserlich symmetrisch. Die Nummern 2 und 5 kommen ohne Elektronik aus; die zentralen Stücke integrieren die elektronischen Mittel in die Satzstruktur. Und so wie der erste Teil in jener «Klangwand» endet, so beginnt der letzte mit einem langen elektronischen Klang – um dann freilich einen anderen Weg «zurück» einzuschlagen, nicht in die laute Bewegtheit, sondern in leise Immobilität, aus der nur noch einige Gesten herausstechen. Die symmetrische Anlage könnte freilich auch verdecken, dass es sich bei den Kompositionen um sechs in sich abgeschlossene Einzelsätze mit einer jeweils eigenen, eigenständigen Entwicklung handelt, dass aber andererseits musikalisches Material durchaus unsymmetrisch in den verschiedenen Teilen wieder auftaucht.

Die Elektronik ist wichtig: Kelterborn, bislang weitgehend unbeleucht davon, konnte dafür im Elektronischen Studio der Musik-Akademie der Stadt Basel auf die Hilfe eines «Audiodesigners» zählen. So nennt sich jener Beruf, den man in Basel erlernen kann und der sich dort offenbar grossen Zustroms erfreut. Der Komponist hatte nun freilich einen Mitarbeiter zur Seite, der selber schon als Komponist hervorgetreten ist: Wolfgang Heiniger – und damit, wie Kelterborn im Radiointerview sagte, einen Fachmann und quasi einen Interpreten, der kompositorische Ideen und Probleme verstand, dafür jedoch oft praktikablere Lösungen vorschlagen konnte. Neben eindeutig elektronischen Partien gab es solche des Übergangs, in denen die live gespielten und die via Lautsprecher zugespielten Klänge nicht mehr eindeutig zu unterscheiden waren. Neben die Erweiterung des Klangs trat so auch eine Aufsplitterung bzw. Zersetzung in einzelne Klangbereiche; und gerade dadurch wiederum konnte Kelterborn die Elektronik überzeugend (und expressiv) in seine eigene Komponierweise integrieren. Die elektronische Klang ist hier nicht Selbstzweck (wie sollte es anders sein); die Musik entbehrt aller Spielerei und aller Selbstgefährlichkeit.

Namenlos – das lässt vermuten, dass Rudolf Kelterborn seine Musik ein wenig der Deutung, dem Eindeutigen entziehen möchte. Tatsächlich ist sein Werk zu vielgestaltig, als dass man es fixieren möchte. Wenn das Werk ein Thema hat, dann wohl die einer Vereinzelung der Gesten im grossen Klang. Das Gedicht von Francesco Petrarca, die Nummer 164 aus dem «Canzoniere», bestätigt dies. Es bestimmt die letzten zweieinhalb Minuten des halbstündigen Werks und erzählt von dem Individuum, das, während die Natur sich zur nächtlichen Ruhe gelegt hat, wacht, nachdenkt und glüht. Der Text, den der Bariton Kurt Widmer mit Bedachtsamkeit vortrug, wird hier von fast nichts begleitet; er ist ganz einfach gesetzt. Gewiss: Kelterborn kann sich nicht ganz der madrigalesken Tonmalereien entziehen, dort, wo sie sich eben anbieten: Zu den Worten «Notte il carro stellato in giro mena» («die Nacht den besternten Wagen kreisen lässt») etwa drehen sich die Tonkonstellationen für vier Takte in Singstimme und Streichersatz. Das ist gleichsam nochmals eine Erinnerung an jene in sich drehenden Klangflächen der früheren Teile. Aber sonst verzichtet Kelterborn auf derlei, dem Gesang fehlt jede übertriebene Gestikulation – in diesem Moment, wo das Individuum allein im Bette liegt und denkt und glüht. Zu diesem Gedicht erklingen fast nur einzelne liegende Töne, und das Stück endet denn auch fein-pianissimo, aber intensiv im gestrichenen fis' des Vibraphons.

Thomas Meyer

Schlichte Lebensfreude

Wetzikon: «Sonanzen» für Klavier und Orchester von Wilhelm Killmayer (UA)

«Alles ist so gemeint, wie es dasteht; das Überhebliche der Ironie ist diesen Stücken fremd», kommentiert Wilhelm Killmayer sein Konzertprogramm mit dem Musikkollegium Zürcher Oberland. Seit Jahrzehnten wird der 70jährige Komponist nicht müde, zu betonen, dass seine Musik tatsächlich das und nur das meine, was sie klingend offbare. «Musik ist ein Erklingendes und bedeutet nichts anderes als ihr Erklingen; sie ist reine Gegenwart», formulierte er schon vor Jahren und versuchte so, seine Kunst von bedeutender Sprache, aber auch von explizit Wirklichkeit reflektierender Musik anderer Komponisten abzugrenzen. Nun mag es einst notwendig gewesen sein, zu betonen, dass neue Musik auch als komplett undialektische, direkt in jedem Klangmoment sich rückhaltlos ganz zeigende, gewollt sein könne. Heute gibt es davon reichlich in allen möglichen Spielarten, automatischer Kitsch-Verdacht wird dadurch längst nicht mehr ausgelöst. Wilhelm Killmayers Werke als «die andere Neue Musik» zu bezeichnen, wie es das Wetziker Programmheft tut, ist mehr eine werbetechnisch geschickte als eine den aktuellen Stand treffend zusammenfassende Aussage. Freilich ist Killmayers eigene Musik, die sich immer schon mit einem Behagen gegen geltende Doktrinen gewandt hatte, nun, da keine Doktrinen mehr gelten, nicht einfach aufgegangen in der grossen postmodernen Beliebigkeit. Ja, indem sie ihrem Ziel, nichts als unmittelbare Gegenwart zu sein, treu geblieben ist, entstand ein Vokabular, ein Instrumentarium technischer Eigenarten, die ihrerseits eine Art «Stil» prägen. Sparsamkeit gehört dazu, Entkörperung, Konzentration auf Weniges einerseits, andererseits auch der Rekurs auf Vertrautes, auf Tonalität, auf körperlich-tänzerische Gesten.

Wilhelm Killmayers Werk war während der ganzen Saison Schwerpunkt der Wetziker Konzerte. Zum Abschluss gab es nun noch eine Uraufführung: *Sonanzen* für Klavier und Orchester, in Auftrag gegeben und uraufgeführt von Werner Bärtschi in seiner Funktion als künstlerischer Leiter des Musikkollegiums Zürcher Oberland, zusammen mit der Sinfonietta Wetzikon unter der Leitung des Komponisten. In dem viersätzigen Stück finden sich nun die charakteristischen «Stilmerkmale» allesamt. Sparsamkeit, Entkörperung: Partout soll das Klavier zunächst nicht zu virtuoser Geltung kommen. Immer neu instrumentierte Terzpaarungen im Orchester, die sich auffächernd den Klangraum erasten, dazu einige wenige Einzeltöne auf dem Klavier – das bietet der erste

Satz. Im zweiten sind es Ausdehnungen, Intensivierungen von Halbtonschritten, dem Streichorchesterstück *Fin al punto* von 1972, das zu Beginn des Konzerts erklangen war, durchaus verwandt, wenn auch ohne dessen langsame «Entwicklung» hin zum finalen Verstummen. Und im dritten Satz dann unvermittelt ein charmantes tonales Menuett, altväterisch und doch – wie gesagt – ganz und gar nicht ironisch gemeint, das Klavier steuert silberne Klangfarbe bei... Und spätestens jetzt fällt es auch dem vorgewarnten Zuhörer nicht mehr ganz leicht, hier keine intendierte Doppelbödigkeit zu vermuten. Denn «einfach so», jede der «poetischen Erregungen» (so der Untertitel) für sich genommen, sind diese Sätze tatsächlich nicht mehr als harmlose kleine Spielstücklein, geheimnislos und auch durchaus frei vom Ehrgeiz der Artifizialität. Es scheint, als hätte Killmayer, indem er sich einst von Musik abwandte, die «gedeutet» sein will, auch gleich den Anspruch auf «bedeutende Musik» verabschiedet: Als leichter Schimmer leuchtet in der Ferne das Ideal Haydnscher Altersheiterkeit auf. Und Freude verbreitet sie tatsächlich: Der Schlussatz, eine rasche Humoreske, in der das Klavier auch einmal in einen zornigen Ausbruch geraten darf, erntete soviel Applaus, dass er wiederholt werden musste.

Musik als purer Ausdruck ihrer selbst und damit letztlich ihres Autors – das könnte auch zu privatem Innerlichkeitskult führen. Doch Sentimentalität ist Killmayer bei aller Gefälligkeit fremd; sein Kommentar zum aktuellen Lebenszustand lautet schlicht: *Joie de vivre*. So heisst jedenfalls ein kurzes luftiges, 1995 entstandenes Konzert für Blockflöte (Soloist in Wetzikon: Conrad Steinmann) und kleines Orchester: komplexfreie, bescheidene Fröhlichkeit, die tatsächlich keiner aufgebürdet Kommentare mehr bedarf.

Michael Eidenbenz

Werbung für die Kultur

Luzern: *Fête des Arts* (13.–15. Juni)

Mailand–Dortmund retour: Der Weg führt mit dem Zug unweigerlich durch die Schweiz, via Luzern und den Gotthardtunnel. Vier Schweizer Künstler haben ihn auf sich genommen, nicht um Inter oder die Borussia spielen zu sehen, sondern um diese Reise künstlerisch zu dokumentieren: der Videoist Valentin Arens, der Musiker Peter Färber, der Schauspieler und Kabarettist Martin Hamburger sowie der Philosoph Theo Lighart. Das Material, das sie dabei gesammelt haben, wurde unter dem Titel *EC 4/5 Verdi* im Luzerner Kunstmuseum *Zwischen Raum* ausgestellt: Videos, auf denen z.B. zwei

Menschen auf dem Bahnhof zu beobachten sind; 23 Koffer für die 23 Haltestellen der Strecke, die verschiedenste Materialien enthalten und aus denen Verdi-Arien mit Bahnhofgeräuschen vermischt erklingen; Notenständler, auf denen höchst seltsame Geschichtchen von einer Bahnreise erzählt werden; und als Hauptstück über 1400 Photos, die je Minute einen Moment der Hin- und Rückreise festhalten. Das war so verwirrlt wie vergnüglich, ein ineinander greifen der Künste zu einer Installation und zudem ein Kommentar zur Situation des Landes in Europa. Wir

bildenden Künstlern zusammenarbeitete, das Live-Hörspiel *Wortzeichenklang* mit dem Trio Aurealis (John Wolf Brennan, Klavier; Daniele Patumi, Kontrabass; Robert Dick, Flöte), der Autorin Hanna Johansen, dem Bildhauer Martin Spühler und der Theaterregisseurin Michaela Gösken oder die Installation *Souvenir II* mit den Diaprojektionen von Theodor Stalder und der Musik von Dieter Jordi (vorgetragen von der Klarinettistin Sibylle Schuppli).

Auf musikalischer Seite stach vor allem *Klingende Schweiz* hervor, eine 29 Minuten dauernde Videoproduktion, die

angelegt, dass die einzelnen Veranstaltungen einander genügend Raum zur Entfaltung liessen. Man konnte sich auf Entdeckungsreise begeben und die einzelnen Orte aufsuchen, oder man konnte sich im Zelt auf der Piazza unter die Leute mischen.

Es war schliesslich auch ein bisschen Werbung für die Kultur in der Innenschweiz und insbesondere in Luzern. «Luzerns Zukunft als Kulturstadt ist offen, aber nicht ungefährdet», schreibt Yvonne Volken, die Präsidentin des Fonds zur Unterstützung kultureller Aktivitäten/Stadt Luzern im Programmheft. Und: «In einem Land, das keine nationale Kulturpolitik kennt, sind lokale Kulturinseln zwangsläufig bedroht. Sie können weggeschwemmt werden durch eine gigantische Sparwelle – oder auch an Nabelschau und Selbstbespiegelung langsam zugrunde gehen.» Auch in Luzern wurde über die Unterstützung für etablierte und alternative Kultur gestritten, auch hier wurden Gräben deutlich, aber insgesamt war dies doch ein hoffnungsvoller Anfang. Freilich wurde auch jedem klar, in welchem weiteren Spannungsfeld dieses Fest stattfand: zwischen einer Computermesse, die ein breites Publikum nach Luzern lockte, und jenem Neubau des Luzerner Konzerthauses, der bereits jetzt im Baugerüst deutlich das Uferbild dominiert.

Thomas Meyer

* Darin vertreten sind: der Schweizerische Schriftstellerinnen- und Schriftsteller-Verband (SSV) und die Schweizer Autorinnen und Autoren Gruppe Olten (GO), die Gesellschaft Schweizerischer Maler, Bildhauer und Architekten (Visuelle Künstler) (GSMBA) und der Verband Schweizerischer Filmgestalterinnen und Filmgestalter (VSFG) sowie der Schweizerische Tonkünstlerverein (STV).



La Lupa mit Ensemble auf dem Floss in Luzern

(© Peter Appius)

wissen es: Als Durchreiseland ist die Schweiz nun mal unentbehrlich. Wie kaum ein anderes Projekt konnte dieses hier aufzeigen, um was es bei diesem *1. Fest der Künste in der Schweiz* ging, das vom Fünferclub, einer losen Dachorganisation von fünf Vereinigungen Schweizer Kunstschaffender*, getragen wurde. Die Idee zu einem solchen interdisziplinären Kunstfest war freilich älter. Sie stammt aus den frühen 90er Jahren, erhielt aber «einen argen Dämpfer» (so das Programmheft), als im Juni 1994 der Kulturartikel abgelehnt wurde. Nachdem ein erstes Projekt 1995 in Fribourg abgeblasen werden musste, wurde die Idee im Frühsommer desselben Jahres von Roberta Weiss-Mariani, der Geschäftsführerin der GSMB, und dem Luzerner Musiker John Wolf Brennan wieder aufgegriffen: Sie trafen sich damals mit Vertretern der Stadt Luzern, trugen ihre Pläne vor und erhielten Unterstützung. Im Zentrum des Fests standen elf Projekte, an denen mindestens zwei Kunstsparten beteiligt waren. Man hatte sie bereits 1993 ausgewählt. Neben den erwähnten Zugreise wären zu nennen: die Klangstadterforschung *Empreintes*, für die Pierre Mariétan mit

Michael und Tobias Fueter im Auftrag des Schweizer Musikrats hergestellt haben. In acht kurzen, suggestiven Porträts kommen die verschiedenen Musiksparten und die vier Landesregionen zu Wort. Neben der Improvisatorin Co Streiff erscheinen die Komponierenden Jean-Claude Schlaepfer und Bettina Skrzypczak; der Blasmusikdirigent Franco Cesarini steht zwischen der Engadiner Volksmusikgruppe *Ils Fränzlis da Tschlin* und der Liedermacherin Corin Cursellas; die Rockband *Crank* folgt auf den Flötisten Peter Lukas Graf. Dieses Video zeugt von der klanglichen Vielfalt des Landes, und es will sich glücklicherweise nicht durch helvetische Zurückhaltung auszeichnen. So wichtig die Anregungen waren, die von den zentralen Projekten ausgingen, das Fest, wie es das grosse Publikum wahrnahm, wurde wohl weit mehr noch geprägt von den Rahmenveranstaltungen, den Lesungen, die an verschiedenen Orten der Stadt durchgeführt wurden, den Filmen und vor allem von der langen Chanson-Nacht. *Radio DRS 2* hat übrigens zusammen mit *Rete 2* und *Espace 2* davon etliches «sur place» begleitet. Das alles hatte durchaus seine spektakuläreren Seiten, aber es war so

Familien- treffen

Berlin: 1. Klangmesse für Neue Musik

In diesen Zeiten schmäler Stadtsäckel und auch nicht gerade prallvoller Mäzenatenkassen gilt es die Verkäuflichkeit von Kunst zu steigern. Das weiss man in der Bildenden Kunst schon lange; was ihr recht ist – mit Messen und Verkaufsausstellungen –, soll der Neuen Musik nun billig sein. So setzte die *Initiative Neue Musik Berlin* 50'000 DM aus dem ihr vom Kultursenat zugebilligten Fonds ein für eine «konzentrierte Leistungsschau all dessen, was in der zeitgenössischen Musik den Ton angibt», lud im avantgarde-tauglichen *Podewil* zur deutschlandweit ersten Klangmesse. Anders als einschlägige Festivals, die trotz eines gewissen Messecharakters durch Programmvorstellungen und Qualitätssästübe ihrer «Macher» eben doch Zugangs-

barrieren aufzustellen, erhoffte man sich hier uneingeschränkte Selbstdarstellungsmöglichkeiten gerade für Ungewöhnliches und wenig Beachtetes, darüber hinaus einen «Anstoss» zur Verbesserung der desolaten Finanzsituation der freien Berliner Szene.

Doch die gute Absicht erwies sich gleichzeitig als die Crux der ganzen Veranstaltung. Ganz «messeüblich» mussten die Künstler umsonst auftreten oder sogar einen geringen Beitrag zu zahlen. So wurden die etwa tausend bundesweit versandten Einladungen fast ausnahmslos aus dem Berliner Raum beantwortet. Auch von den Verlagen waren von *Boosey & Hawkes* bis *Edition Peters* alle, die es sich leisten konnten, gekommen und mangels Publikumszulauf enttäuscht wieder abgezogen – umso schlimmer für so Mutige wie die *Hanns-Eisler-Gesellschaft* oder den *Furore-Frauenmusikverlag* aus Kassel. So blieb man in den circa dreisig auf ein Wochenende zusammengedrängten, meist dreiviertelstündlich wechselnden Konzerten unter sich – ein Familientreffen, das kaum mehr als solides Mittelmass zu bieten hatte. Die Verbände vorweg: so der Verein der Komponisten (Regionalverband Ost) mit seinen recht jungen, aber sehr gemässigt neutönenden Vertretern René Hirschfeld und Walter Thomas Heyn, das *Studio für Neue Musik* im Tonkünstlerverband mit antiquiert blubbernder Elektronik von Peter Weirauch oder der (vereinigte) Komponistenverband um Ralf Hoyer und Udo Agnesens, die mit ihrer Konzertreihe *ComPositionen* vor Jahresfrist noch innovativ-amüsante Akzente gesetzt hatten. Immerhin war hier die erst zwanzigjährige Susanne Zapf, die zusammen mit Shoko Muraoaka eine Duosonate von Georg Katzer umwerfend vital geigte, eine echte Interpretentdeckung. Die verdienstvolle Basisarbeit der *Neuen Musik für Kinder* vom Initiativkreis Gitarre und Kammermusik befestigte gleichfalls den vorherrschenden Eindruck einer akademisch erstarnten, auf «Gebrauchsfertigkeit» zugeschnittenen Neuen Musik. Das *Universal-Ensemble* mit den Berliner Urgesteinen Gerald Humel und Wilhelm Dieter Siebert, der vor zwanzig Jahren mit seiner *Titanic* noch für einen politischen Anspruch einstand, die Schostakowitsch-Gesellschaft, das *Modern Art Sextet* oder das *BICE-Improvisationsensemble* um den klangsensiblen Conrado del Rosario – sie alle leisteten gediegene und leidlich phantasielose Arbeit. Da fehlte einfach ein wichtiger Teil selbst der Berliner Szene: die Aktivitäten der *Akademie der Künste* und vom *Deutschen Akademischen Austauschdienst* mit so bedeutenden Künstlern wie Gordon Monahan und Olga Neuwirth (ohnedies waren Komponisten auf der Messe recht spärlich vertreten); die musiktheatralischen Experimente im Hebbel-Theater oder die

Atemzüge der Kulturen

Wenn in den sechziger Jahren aus den Kinderzimmern der ersten Beat-generation die neueste Rolling-Stones-Platte dröhnte, schoss den Vätern die Wut ins Gesicht. «Negermusik» brüllten sie und meinten die angebliche Ungeordnetheit und Wildheit dieser Musik. So «primitiv» sollten die Sprösslinge nicht werden. «Geh doch gleich in den Urwald!», hiess es, wenn das Dröhnen im Haus kein Ende nehmen wollte. Gelten liess man sowieso nur die 50 Highlights der Klassiker, die man – wenn überhaupt – kannte, oder aber natürlich die Schlager der 30er bis 50er Jahre. «Der Freddy Quinn, der konnte noch richtige Musik machen!»

Im Urwald, das wissen wir heute, wurde und wird kultivierte Musik gemacht. Zuerst waren es die Musikforscher, die in den Urwald gingen, um mit – zunächst noch primitiven – Aufnahmegeräten die ganze Vielfalt dieser Musik einzufangen und zu konservieren. Inzwischen sind auch die ausübenden Musiker – der E- wie der U-Sparte – in den Urwald gegangen; oder, wenn man «Urwald» als Metapher für alles Autochthone versteht, in die «Dritte Welt», um die angeblich primitive Musik zu studieren und sich Anregungen zu holen. Darunter gibt es ernsthafte Musiker und Geschäftemacher. Letztere verkaufen ihre Kenntnisse gern unter dem Schlagwort «Weltmusik» – hier ein Pygmäenrhythmus, dort eine ghanesische Trommelfigur, da ein brasiliisches Blasrohr, aufbereitet mit Synthesizer: «Anything goes», lautet das Schlagwort. Die Ernsthafte holen sich die Musiker aus aller Welt, um gemeinsam mit ihnen zu spielen; sie bringen den indischen Tabla-Spieler zusammen mit dem afrikanischen Fingerklaviervirtuosen, einen Gamelan-Spieler mit schwarzen Jazzmusikern aus Nordamerika.

Wenn solche Musiker zusammentreffen, dann müssen sie sich Regeln geben, um miteinander zu musizieren. Professor George Compaign von der Sullivan Highschool of Music in Chesterfield, Drama & Entertainment Department, hat in einem Projekt mit Hilfe von Video und Tonband solche Regelabsprachen beobachtet, zu denen oft nicht einmal verbale Verständigung nötig ist. Er kam auf die Formel der «U.L.P.» – *unconscious leading position* oder auf deutsch, unbewusste Führungsposition. Die wechselt selbst bei gleicher Besetzung – so Compaign – von Stück zu Stück. Ein Tabla-Spieler gibt einen Takt vor, gibt damit die Regel, an die sich die anderen halten, ohne ihren eigenen kulturellen Hintergrund zu vergessen. Und wenn der Freejazzer auf dem Saxophon sein Thema bläst, hören die anderen hin, begreifen die Regel intuitiv, ohne wiederum ihre eigene Spielweise aufzugeben. Und dann fängt die Musik an zu leben, der Raga zu swingen, das indonesische Glockengeläute erhält eine neue Funktion, die gälische Melodie wächst ins Unendliche. Diese Regeln des gemeinsamen Musizierens, so Professor Compaign, stützen sich beileibe nicht auf die starre Harmonielehre unserer Breiten oder die einfache Zählzeit der Takte. Diese Regeln seien vielmehr Atemzüge der Kulturen, die man zwar analytisch beschreiben könne, doch mit musikalisch-technischen Beschreibungen sei noch nichts von ihrem Wesen erfasst. Das häufig gebrauchte Wort «Authentizität» sei hier – so Compaign – am richtigen Platz: relative Wildheit, aber in den Schranken der Regeln, und damit zugleich höchste Kultiviertheit. Das Unwort «Negermusik» sei als Relikt eines unmusikalischen Kolonialdenkens endgültig auf den Index zu setzen.

Philipp Schreiber

vokalen Grenzüberschreitungen eines David Moss oder einer Shelley Hirsch. Einzig die *Freunde Guter Musik*, bekannt für querständige, manchmal auch schockierend konventionelle Entdeckungen, sprangen hier in die Bresche: mit einer «Hymne» von «Krachmacher» Frieder Butzmann, den jodelnd sich überschlagenden, in zweistimmige Glissandi übergehenden Kehllauten Ute Wassermanns und mit *Bride of Devil's Music* für Stimme und computergesteuertes Kurzwellenradio von Nicholas Collins, woraus die phänomenale Nata-lya Pshenitchnikova eine wahrhaft dia-bolisch-virtuose Szene machte. Durchaus originell auch die Vorführung des Pianisten Jeffrey Burns, der mit klavier-musik-gesteuerten Computerbildern auf den Spuren Alexander Skrjabins wan-

delt und sich derzeit mit dem Bau eines Licht-Klaviers beschäftigt.

Mager besetzt war das gross angekündigte Feld der Klanginstallation: Vergnügen bereitete lediglich eine Anordnung kleiner in Metallkästen schwimmender Boote, deren stille Fahrt Doris Kuwert mittels Magnetsteuerung und elektronischer Übertragung zu feinen Geräuschereignissen von knisterner Aluminiumfolie und schnarrenden Gitarrensaiten umformte. Neben Lothar Voigtländers unterschiedlich ertragreichen Videos von seiner Konzertreihe *Die lange Nacht der elektronischen Klänge* zeigten die durch Folkmar Hein ausgerichteten *Akousmatischen Konzerte*, wie eine stimmige Programmkonzeption, ergänzt durch kurze Erläuterungen zu Akustik und Raum-

klangsteuerung, die Wirkung der verschiedenen «Raumklangwerke» vom frühen Stockhausen bis hin zu den neuesten *IRCAM*-Erzeugnissen unerhört zu steigern vermag. *Persepolis* von Iannis Xenakis etwa verwandelte als einstündiges ohrenbetäubendes und dennoch differenziert changierendes Klangband die kriegsverwitterte Parochialkirche buchstäblich in einen fauchenden, brodelnden Hexenkessel. Leider fand dieses «Highlight» nahezu unbemerkt, abseits vom Hauptveranstaltungsort, statt. Nur halbstündig versetzt ablauend wurden auch die beiden Abschlusskonzerte mit den Spitenensemblen *work in progress* und *Kammerensemble Neue Musik Berlin* zum organisatorischen Ärgernis. Dafür war die engagierte Darbietung von Mathias Spahliners *Furioso* durch das Ensemble *UnitedBerlin*, zu welcher der Komponist seine Sicht eines dialektischen Schaffensprinzips als «freundlicher Negation» beisteuerte, das weitaus interessanteste Ereignis dieser Klangmesse. Von zielgerichteten, inhaltsreichen Konzepten scheint auch der Messegedanke mit seiner sozusagen verordneten Zufälligkeit nur zu profitieren. Der mit der Messeleitung betraute Achim Hartig zog allerdings andere Lehren aus seinem «Pilotprojekt»: Noch bunter, vielfältiger und populärer soll es im nächsten Jahr werden, mehr Publikum soll angezogen werden mit mehr Cross-over-Projekten, Jazz und Pop, mehr Improvisation und Performance, mehr Musik- und Tanztheater.

Isabel Herzfeld

tions de CDs financés par l’Institut de Bourges. Ce dernier a reçu cette année 512 ouvrages dus à 356 compositeurs de 41 pays.

Étant donné l’évolution des sciences et des techniques dans la création musicale, un Concours international de Logiciels musicaux¹ a été créé en 1996, dont le premier jury international était présidé par Max Mathews. (Cette année, il comprenait, entre autres, Dominique-Georges Bègue ou François Giraudon pour la France, Todor Todoroff pour la Belgique, James Dashow pour l’Italie.) Aussi le créateur de logiciel devient-il le luthier virtuel (le « cyber-luthier » !) des studios de création, celui qui, par les « tablatures » qu’il propose, apporte au compositeur des réponses à ses besoins. Signalons également la poursuite des travaux de l’Académie internationale de Musique électroacoustique, qui, à l’instar des académies italiennes de la Renaissance (dont les membres décidaient eux-mêmes les thèmes de discussion et les orientations de leurs activités), espèrent ouvrir un nouveau débat sur le rôle et le devenir de la musique électroacoustique actuelle². Christian Clozier estime en effet d’une part que le débat esthétique – voire idéologique – traitant de la musique électroacoustique est aujourd’hui insuffisant, de l’autre, que les colloques consacrés aux techniques et développements technologiques, « pour importants qu’ils sont, remplissent l’espace de la communication et occultent le travail de réflexion sur la composition, sur la musique, mené individuellement par des compositeurs mêmes³ ».

Ce qui nous conduit au premier événement marquant de Bourges ’97 : sa « mondialisation ». Tout comme, au temps de Jacques Cœur (le grand argentier de Charles VII, natif de Bourges), on cinglait vers l’Orient sur la Route de la soie ou celle des épices, on peut, maintenant, surfer sur le Net (plus de 8 000 personnes dans le monde consultent régulièrement Internet au sujet de Bourges). En établissant une connexion avec le serveur de l’Institut (<http://www.gmeb.fr>), il est loisible de prendre connaissance de l’ensemble des activités de l’Institut international de musique électroacoustique de Bourges (nouvelle dénomination du G.M.E.B. – Groupe de Musique Electroacoustique de Bourges – depuis 1994) ; celles d’hier (programmes, statistiques...) et d’aujourd’hui, réactualisées chaque semaine (les compositeurs, studios et concerts, le festival et le concours, les éditions CD avec écoute, les livres...). Cette année, durant le festival, le public disposait de bornes Internet qui lui permettaient de consulter le programme complet de la manifestation, de lire le « Journet », de réaliser son importation musicale sur l’instrument virtuel (le « Cahillnetlive ») et de naviguer sur les sites consacrés à l’expression artistique

du lieu où il se trouvait. En effet, deuxième particularité de cette édition ’97 (sous-titrée « A l’écoute du présent dans tous ses états ») : la multiplication des lieux et l’élargissement aux autres arts. Au Foyer du Théâtre Jacques-Cœur, on pouvait dès lors rencontrer artistes et créateurs, tandis que le cinquième Salon des compositeurs nous proposait, comme à l’accoutumée, des informations émanant du monde, efficaces (ici, pas de franco-ni de parisianocentrisme) et une exposition internationale de disques compacts. Le Palais Jacques-Cœur, entre autres lieux, offrait, lui, de la musique extrêmement concrète : les sculptures sonores Baschet, résultats des recherches effectuées par les sculpteur et ingénieur Bernard et François Baschet ; apparues dans les années cinquante, elles innovaient en ce qu’elles appliquaient aux instruments de musique un pan de l’acoustique jusque-là inexploité : la vibration de tiges encastées, consécutivement, celle interne au métal. Ainsi l’Orgue de cristal, dont la série de tiges, en cristal, frottées avec les doigts humidifiés, résonne contre des plaques métalliques dont les vibrations sont amplifiées par un sommier et divers résonateurs tels que des cordes de piano. Ces structures étaient livrées au public afin de démontrer que, grâce à ces instruments, tout un chacun peut « faire » de la musique⁴.

Pour la deuxième année consécutive, La Box (jeu de mots sur « boxe », car elle se trouve sur l’emplacement de la salle d’un ancien collège de jésuites où l’on s’entraînait à ce sport de combat) présentait un artiste plasticien dont le travail est en relation directe avec le son : Michel Aubry. D’un côté, il utilise la cire d’abeille, matériau bien particulier, puisqu’il peut transposer dans le domaine plastique, par conséquent dans celui du visible, une donnée qui *a priori* lui échappe : le son. De l’autre, sa production trouve une source fondamentale dans la *launeddas*, clarinette triple de musique populaire, essentiellement pastorale, propre à la Sardaigne (bergers du Campidano), véritable objet ethnologique (son origine serait les « *tibiae impares* » romaines, elles-mêmes descendantes de l’*aulos* double grec), auquel Aubry donne une « visibilité contemporaine ». La musique des *launeddas* émane de deux cannes de roseau divergentes, de longueur inégale (« *mancosa* » et « *mancosedda* »), l’une pour la main gauche, l’autre pour la main droite, auxquelles s’ajoute une canne plus longue, « *tumba* », qui sert de bourdon et produit un son continu d’où sont déterminées les diverses combinaisons possibles entre ces trois sources sonores. L’artiste en a déduit un principe organisateur sur la base du pentagone (les cinq doigts de la main jouant chacune des deux cannes traditionnelles), à partir duquel il propose un envahissement de l’espace physique de l’exposition.

De la Route de la soie au surf sur le Net

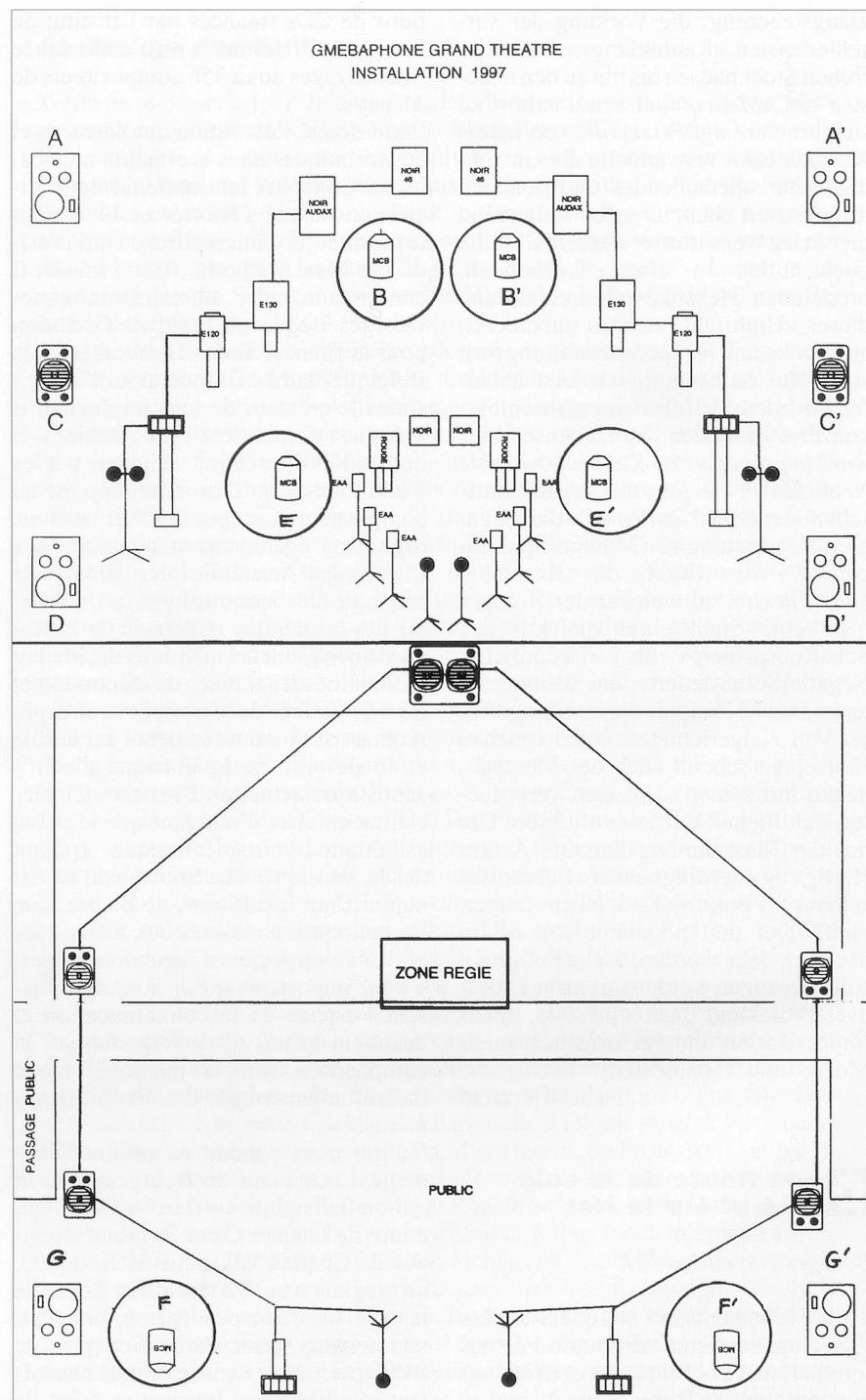
Bourges : Synthèse ’97

Trois événements ont marqué Synthèse ’97, vingt-septième édition du Festival international des Musiques et Créations électroniques de Bourges (du 30 mai au 8 juin). Pour mémoire : ce festival n’est pas le point nodal de l’année vers lequel convergeraient tous les efforts de ses créateurs (les compositeurs Christian Clozier et Françoise Barrière) ainsi que ceux de la municipalité ; il est un maillon parmi d’autres d’une chaîne qui court tout au long de l’année et témoigne, depuis les tout-débuts, d’une remarquable cohérence esthétique et politique (au sens archéologique du terme). Ainsi le Concours international de Musique électroacoustique, organisé depuis 1973, qui a découvert, révélé et reconnu nombre de compositeurs de qualité, venus de très nombreux pays, car il se veut moins constat et bilan que phénomène essentiellement dynamique et prospectif ; il encourage en effet et assure la promotion des auteurs – et de la musique électroacoustique en général – par son palmarès, ses prix et ses édi-

Une interprétation en était offerte pour la première fois, *Notations*, sur la base d'une proposition réalisée à la Chaufferie, galerie de l'école des Arts décoratifs de Strasbourg.

Au musée du Berry, on se laissait surprendre par les travaux graphiques de Christian Bonnefoi (collages, pliages, acryliques), se développant en mouvements d'introspection et de débordements : les séries des *Hommes illustres* et des « machines » en suspension des *Fioretti* sont remarquables. Après un détour à la Salle Prévert de la Médiathèque, qui présentait les recherches et les travaux de Bernard Heidsieck dans les champs de ce qu'il nomme « poésie-action », on pouvait revenir au Théâtre Jacques-Cœur pour s'intéresser au Clusterflux du compositeur, sculpteur, créateur de sons et facteur d'instruments canadien Garnet Willis. Cette manière de « partition physique » génère des compositions en temps réel, dues au seul hasard et sans utilisation de haut-parleurs. Le Clusterflux, façonné en bois, est identique en dimensions et en échelle à l'ambitus du clavecin ; il utilise l'électricité et le magnétisme pour stimuler ses cordes, amplifiées ensuite acoustiquement par une table de résonance en bois de sapin posée sur une ossature en bois dur. Un spectateur-créateur peut alors transformer l'état de fluctuation de l'œuvre en pinçant les cordes et agir ainsi sur la composition en cours ; la pièce est devenue interactive. Par ailleurs, le Clusterflux, très sensible aux courants d'air et de son, peut incorporer le son ambiant (voix, bruits venant de la rue) et les mouvements du public autour de lui dans son système d'écho en feedback (un peu comme le piano qui réagit au son environnant quand on appuie sur la pédale forte) ; ce qui peut modifier du tout au tout le futur son de la pièce. Enfin, et sous aucun prétexte, il n'eût fallu escamoter, à la Maison de la Culture, l'exposition des œuvres écorchées de Louis Pons, « Suite et Fin. Aphorisme⁵ », dont le stupéfiant *Le cri rouge* (1986).

Le troisième événement de Synthèse '97 était la présentation, en concert, avec des créations de Clozier, Barrière, Daniel Zimbaldo, Pierre Boeswillwald, Horacio Vaggione, Francesco Galante, José Manuel Berenguer, Yves Coffy, Sten Hanson et Simon Emmerson, de la sixième version du Gmebaphone, un vaste synthétiseur acoustique (pour l'historique, voir *Dissonance* n° 37, p. 28). Cet instrument n'a rien à voir avec un « orchestre de haut-parleurs » (un haut-parleur ne produit pas, ne fait que reproduire) ; si les haut-parleurs sont éclairés sur scène, ce n'est pas pour montrer la musique, combler la non-présence d'Instrumentistes, mais pour qu'elle soit entendue, elle et non les haut-parleurs, car un Gmebaphone qui sonne bien interdit la localisation des sons émis ; ce que l'on entend sont les



Bourges : schéma du gmébaphone 6

espaces et leurs relations, non les émetteurs. Pas plus qu'il n'a quelque chose à voir avec l'acousmonium (proposant tuilages et azimutages), parce qu'il fait rigoureusement appel à l'indispensable *rituel* de la représentation, est bien un instrument d'interprétation, dont le compositeur joue en concert – outre qu'il implique la virtuosité utile (on peut faire une bonne interprétation d'une mauvaise musique) ; un instrument d'expression de son œuvre, de la mise en évidence de la charpente de son œuvre en public, instrument du *plaisir* de l'écoute, de la découverte de soi (n'est-ce pas la finalité du concert ?). Par rapport à sa précédente version, le Gmebaphone 5, le Gmebaphone 6 présente surtout un bond qualitatif qui, grâce à un ensemble de trois niveaux

de tablature (configuration entre 0 et ∞ présets, séquenceur agencé par blocs de récepteurs), permet une plus grande virtuosité conceptuelle et musicale ; le compositeur-interprète traite la musique, non le son, il est au service du public, non au sien. Il nous fut révélé, ce soir-là, que la musique électronique ne s'écrit pas, qu'elle se décrit, c'est-à-dire qu'« elle refuse, dénie de pouvoir être écrite, et que c'est dans l'acte même de sa description et de celle de celui qui a écouté qu'elle se décrit ». Et Christian Clozier d'ajouter : « C'est dans son dévoilement, dans la description de comment elle est elle-même, en soi, qu'elle est décrite et donc qu'elle se décrit elle-même. Mais la musique en soi est quand même la musique de quelqu'un, d'un compositeur. Et c'est donc dans votre

monde que le compositeur vous apporte, auditeur, son propre monde et que vous découvrez cet autre monde depuis le vôtre⁶. »

Jean-Noël von der Weid

1. Il propose cinq entrées, cinq catégories de type d'applications, quelles que soient les plates-formes sur lesquelles elles sont implantées :
 - catégorie logiciels d'analyse/synthèse, sonores, en temps réel ;
 - catégorie logiciels d'aide à la création musicale par ordinateur (environnements, langages objets, séquenceurs, programmes d'aide à la composition) ;
 - catégorie logiciels-systèmes de synthèse et/ou traitement en temps réel avec contrôle gestuel et interactivité ;
 - catégorie logiciels multimédias (applications son/image, développement son MIDI pour Internet, cédérom) ;
 - catégorie logiciels d'application (pédagogie, édition, jeux, réseaux, téléphonie...).
2. Parmi ses membres : Clarence Barlow, Lars Gunnar Bodin, Sten Hanson, Georg Katzer, Max Mathews, Michael Obst, Jean-Claude Risset, Curtis Roads, Nicolas Sani ou Horacio Vaggione. Des Actes des travaux de l'Académie sont publiés ; deux volumes à ce jour : *Esthétique et musique électroacoustique* ainsi que *Analyse en musique électroacoustique* ; Actéon-Mnemosyne, Paris 1996 et 1997.
3. In Actes I, p. 7.
4. Autres structures sonores pédagogiques présentées : l'Etoile (clavier de trois plaques d'acier : sons de courte résonance) ; le Chandelier (clavier vertical de six tiges d'acier : sons à résonance moyenne) ; l'Arc (trois cordes tendues sur un arc flexible en acier avec possibilité de modulation du son) ; ou alors le Sifflant (série de plaques en dural de différentes longueurs : sons très longs et très aigus). Si vous désirez des informations complémentaires, ou commander ces instruments : Sons et Structures SARL, 11 rue Jean-de-Beauvais, F - 75005 Paris.
5. Quelques aphorismes écrits permettront au lecteur, peut-être, de voir ceux peints : « Faire un tableau comme une peur de gosse » ; « 2 hameçons au coin des lèvres aident à sourire » ; « J'aime les oiseaux sur les branches qui flanchent » ; « La tête vide l'œil ouvert avale le monde ». In Louis Pons, *Suite et Fin. Aphorisme*, Editions Voix, Richard Meier, Montigny 1997.
6. In Actes II, p. 50.

Discussion Diskussion

Furtwängleriana (suite et fin)

Concerne : *lettre de Christian von Borries, n° 52, p. 33*

M. Christian von Borries, dans sa lettre ouverte *Die Substanz deutschen Menschentums*, au delà de son opinion sur l'attitude de Furtwängler sous l'Etat nazi, commet une erreur à signaler : La lettre incriminée, qui est un appel collectif signé de 37 personnalités,

n'est pas inconnue de la « Furtwängler-Literatur » : certes l'édition allemande originale du livre de Prieberg (*Kraftprobe. Wilhelm Furtwängler im Dritten Reich*, 1986) ne la contenait pas encore, mais bien sa traduction anglaise postérieure (*Trial of Strength. Wilhelm Furtwängler and the Third Reich*, 1991, à la page 134).

Pourquoi Furtwängler a-t-il contresigné (en compagnie de certains musiciens notoirement sympathisants comme Strauss et Pfitzner) cet *Aufruf der Kulturschaffenden* au Führer, paru le 18 août 1934 dans le *Völkischer Beobachter*, organe officiel du parti ? Il est nécessaire de se rappeler que le chef d'orchestre était alors en pleine « épreuve de force » afin de faire lever l'interdiction qui pesait depuis juillet sur la création de l'opéra *Mathis der Maler* de Hindemith. Et Prieberg d'expliquer cette cosignature comme une tentative de « troc » avec le pouvoir, après les courageux et vains efforts déployés par Furtwängler dans la presse depuis 1933 pour défendre le compositeur et son oeuvre, et avant qu'il démissionne finalement de ses fonctions en automne 1934.

Il n'est pas question de transformer Furtwängler en un saint, mais de le considérer comme un homme qui essayait de faire ce qu'il pouvait, avec ses forces et ses faiblesses. Encore une fois, qu'il est facile de juger avec le recul !

Claude Meylan

Verlorene Proportionen?

Betr.: *Aus dem Frühwerk von Max Lütolf*, Nr. 52, S. 30

Der in der letzten *Dissonanz*-Nummer veröffentlichte und von Christoph Keller kommentierte Jugendtext von Max Lütolf verlegt die sicherlich immer noch notwendige Diskussion um die Schoeck-Gesamtausgabe auf ein bedenkliches Niveau und verunmöglicht ein einigermassen sachlich geführtes Gespräch. Im Hinblick auf das bedeutende Œuvre des Komponisten Schoeck ist dies zu bedauern: Vernünftige Relationen zwischen allen Beteiligten und dem von diesen zu verwaltenden künstlerischen Vermächtnis drohen zu zerbrechen.

Kurt v. Fischer

Zum Beispiel Verrisse

Betr.: *diverse Artikel in Nr. 52*

Ein Blatt mit dem Anspruch, «une der wenigen Musikzeitungen in diesem Lande zu sein, die auch wissenschaftlichen Ansprüchen zu genügen vermag», sollte meines Erachtens auch auf das Niveau von Nebenbeiträgen und Kleingedrucktem achtgeben. Etwa bei

Verrissen: Gut fand ich in Nr. 52 den zum *Shine*. Zugegeben, gegenüber einem solchen Erfolgsfilm ist's auch einfacher. Heikler war sicher der über das *Aschenbrödel* zu schreiben. Obschon ich da die Musik betreffend ein anderes Urteil habe, waren die Gedanken des Rezessenten nachvollziehbar und immerhin anregend zu lesen. Dagegen ist mir für den Fertigmacher-Stil, mit dem auf einen zuvor eigens aufgebauten «Indianer» geschossen wird, für die selbstgefälligen Pointen um ein kleines Zugabestück auf einer CD, die einige der aufregendsten Streichquartette enthält (nicht mal erwähnt) und für die umständlich inszenierte Abrechnung mit einem Zürcher Professor mittels einer genüsslich ausgegrabenen Textleiche das Papier zu schad.

Der informative Wert solcher Beiträge ist bescheiden, ein aufklärerischer kaum auszumachen und der unterhaltende nur für die von Belang, welchen schon blosse Hämme zur Labsal gereicht. Die wären aber sicher mit einem Blick in den *Spiegel* noch besser bedient. Womit wir wieder beim Anfang sind.

Roland Moser

Betr.: «*Fremde Wunschwelten*», Nr. 52, S. 31

Balz Trümpys *Helios-Sinfonie*, ein Werk von zwingender Aussagekraft, deren Basler Uraufführung ich tief beeindruckt miterlebt habe, wurde in *Dissonanz* auf eine herabsetzende, obendrein noch schulmeisterliche Art kritisiert, die meinen Protest herausfordert. Es geht doch nicht an, eine Komposition, deren Ernst und künstlerische Legitimation nicht in Zweifel zu ziehen sind, mit hämisch-beleidigenden Ausdrücken (Indianerspiele, faschistoiden Tendenzen) lächerlich zu machen und schliesslich mit dem Etikett «affirmatives Fin-de-siècle» abzuqualifizieren. Ich hätte eigentlich gehofft, dass heute, in der Zeit der Öffnung, des Nebeneinanders der verschiedensten Richtungen musikalischen Schaffens, das ästhetische Diktat, das dem Verweigern immer noch einen höheren Wert zusisst als dem Expressiv-Eingebundenen, einem vergangenen pervertierten Wertesystem angehört, aber leider täusche ich mich darin.

Hansheinz Schneeberger

Betr.: «*Friedhofgärtner Kurtág*»/«*Fremde Wunschwelten*», Nr. 52, S. 47/31

Nr. 52 der *Dissonanz* enthält eine stattliche Reihe ausgezeichneter Beiträge (z.B. Analysen und Erstveröffentlichungen von Originaltexten russischer Komponisten). Leider wird dieser positive Eindruck durch zwei Berichte getrübt. Diese sind geschrieben in einem Jargon, der, gemessen am allgemeinen Niveau der *Dissonanz*, unter der Gürtellinie angesiedelt ist. Es handelt sich erstens um die CD-«Besprechung» *Friedhofgärtner Kurtág* von Fred van der Kooij: