

Comptes rendus = Berichte

Objektyp: **Group**

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

Band (Jahr): - **(1984)**

Heft 2

PDF erstellt am: **21.07.2024**

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Inhalten der Zeitschriften. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern. Die auf der Plattform e-periodica veröffentlichten Dokumente stehen für nicht-kommerzielle Zwecke in Lehre und Forschung sowie für die private Nutzung frei zur Verfügung. Einzelne Dateien oder Ausdrucke aus diesem Angebot können zusammen mit diesen Nutzungsbedingungen und den korrekten Herkunftsbezeichnungen weitergegeben werden. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Die systematische Speicherung von Teilen des elektronischen Angebots auf anderen Servern bedarf ebenfalls des schriftlichen Einverständnisses der Rechteinhaber.

Haftungsausschluss

Alle Angaben erfolgen ohne Gewähr für Vollständigkeit oder Richtigkeit. Es wird keine Haftung übernommen für Schäden durch die Verwendung von Informationen aus diesem Online-Angebot oder durch das Fehlen von Informationen. Dies gilt auch für Inhalte Dritter, die über dieses Angebot zugänglich sind.

Comptes rendus

Berichte

Comme une poupée russe

Salzburg: Création de «Un Re in ascolto» de Luciano Berio

On peut penser que Salzburg est le festival luxueux d'une bonne société qui tient la musique pour son médium privilégié, parce qu'elle divertit avec profondeur sans remettre en question les valeurs établies. La création d'un opéra de Berio, dans un tel cadre, nous invite à nuancer notre position: à l'époque du compromis (politique, historique, artistique), les rapports entre l'institution et le créateur sont plus complexes qu'il y a une dizaine d'années encore. Berio avait trop souffert dans sa jeunesse de la censure historique imposée par Mussolini sur toute la modernité artistique de son siècle pour rêver, comme certains, d'un degré zéro du langage musical¹: il a depuis toujours tenté une synthèse entre les différents styles, entre les différentes techniques du passé et du présent. Le théâtre (souvent implicite aux œuvres purement musicales) semble le lieu idéal d'une telle démarche. *Un Re in ascolto* (Un Roi écoutant) s'adapte parfaitement aux conditions de production salzbourgeoise, tout en mettant en question l'opéra lui-même, comme forme et comme lieu de représentation. Le personnage principal, Prospero, ne rêve-t-il pas, au début de l'ouvrage, «d'un autre théâtre»? L'œuvre ne porte d'ailleurs pas le titre d'opéra, mais celui d'*action musicale*. Elle offre un ensemble de relations produisant une infinité de sens et une multiplicité d'interprétations possibles. Construction labyrinthique, elle dévoile comme une poupée russe des significations, des images, des sensations, des références emboîtées les unes dans les autres. On ne s'étonnera pas, donc,



que le texte ait été écrit par Italo Calvino!

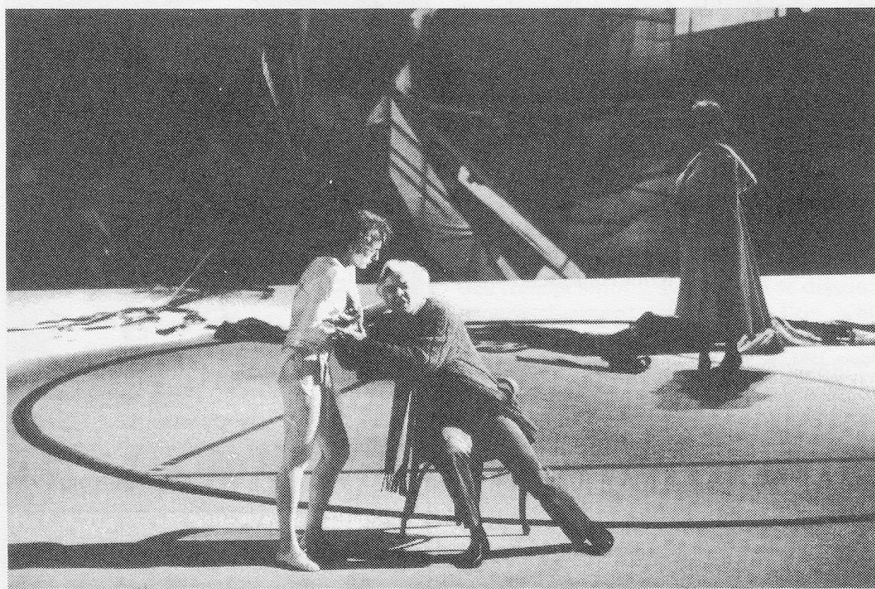
L'idée de l'œuvre est essentiellement contenue dans un article de Roland Barthes sur l'Écoute, écrit pour l'Encyclopédie italienne Einaudi. Un essai critique, pour une fois, a «suscité» une œuvre de fiction! Calvino, fasciné par cet essai proliférant, a bâti avec Berio une histoire à multiples facettes, un ensemble de situations qui se renvoient l'une à l'autre dans un perpétuel jeu de miroirs. Tentons une description:

Un directeur de théâtre (Prospero) assiste aux répétitions d'un nouveau spectacle basé sur *La Tempête* de Shakespeare. Il manque encore le rôle féminin principal: Prospero fait donc passer des auditions (accompagnées au piano). Insatisfait, rêvant d'un autre théâtre, obsédé par une voix qu'il ne parvient pas à retrouver et qu'il cherche, il finit par entrer dans le spectacle. Mais la révolte gronde dans son «royaume», et une protagoniste le lui signifie à la fin: tout le monde le quitte, il reste seul sur la scène vide, et il meurt.

Mais une histoire simple peut en cacher une autre, à la manière des romans de Calvino. Celle-ci se prête à des lectures

multiples, selon l'angle choisi. Quelques exemples: Prospero est à la fois directeur du théâtre et Roi, mais il est aussi le personnage principal de *La Tempête* de Shakespeare; observateur et acteur, il écoute et il chante, il domine mais il est trahi (par la reine, plus ou moins par le metteur en scène, et par ses «sujets»-acteurs). Toutefois, cette *Tempête* n'est pas vraiment celle de Shakespeare, car elle apparaît dans la version d'un dramaturge du XVIII^e siècle, un certain Gotter, qui la proposa à Mozart quelques jours avant que celui-ci meurt, et dans un essai de Auden; *La Tempête* sert à la fois de référence pour ce qui est répété sur la scène, et pour l'œuvre dans son ensemble, Prospero passant de l'un à l'autre de ces deux cercles. Ainsi, certains personnages shakespeariens apparaissent, tel Ariel, qui devient un mime, ou Caliban, qui se nomme ici Vendredi; n'oublions pas que le théâtre représente une île. Toutefois, toute l'œuvre peut être perçue comme le rêve de Prospero, car elle commence par le rêve et finit par une hallucination, ce qui expliquerait les passages du réel à l'imaginaire et les confusions de temps. Ou alors l'œuvre apparaît comme une gigantesque métaphore: de la musique (autour de l'Écoute), du théâtre (autour du Jeu), de la vie (autour de la Mort), du monde (autour du Pouvoir). Le théâtre dans le théâtre: le monde est un théâtre...

Ainsi, la dramaturgie a la qualité du matériau musical: chaque événement, comme un accord, est un nœud de significations potentielles que le compositeur exploite à sa guise. Les glissements et les superpositions, comme dans le rêve, accusent la disparition des dimensions psychologiques traditionnelles, réalistes et univoques. Chaque personnage est à la fois une image du passé et un individu singulier. Cette ambiguïté crée d'emblée une sorte d'objectivation de l'action, vieux souvenir de Brecht, où le spectateur est appelé à *penser* la complexité des situations, leur virtualité même, plutôt qu'à s'identifier à elles.



Alors que les «héros» de l'opéra au début du siècle symbolisaient une crise du Moi, un conflit intérieur insoluble, une inadéquation à la société environnante et à ses conventions — sorte d'exacerbation de la crise du sujet à l'époque romantique — les personnages de l'opéra contemporain nous renvoient moins à l'individu mis à nu qu'aux forces qui l'investissent, qui le jouent et qui le dépassent en deça et au-delà de lui-même. Les personnages, pris individuellement ou comme ensemble, sont paradigmatiques: un Roi ou un Directeur de théâtre, un Metteur en scène, une Chanteuse et une Reine, des Clowns et des Acrobates, des Acteurs et une Foule, etc. Comme souvent chez Berio, cette multitude bigarrée, évoquant le tourbillon profane de la fête, est mêlée à l'image de la dissolution et de la mort (*Opera* abordait déjà cette question). Tout cela débouche sur une sorte de mythologie du temps présent (on retrouve Barthes): l'opéra, depuis Wagner, n'est-il pas le refuge du mythe

comme il se ramasse dans la parole, et qui dévoile l'espace de la «signification». Prospero agit dans ces trois directions dans l'opéra de Berio: il est à l'écoute des rumeurs du palais/théâtre (trahison de la reine, révolution imminente); il est tendu vers cette voix mystérieuse qui parle de lui et dont il tente de déchiffrer le sens; il laisse flotter son imagination dans une sorte de délire où il invoque «la mémoire du futur». L'écoute est ainsi le «petit théâtre où s'affrontent ces deux déités modernes, l'une mauvaise et l'autre bonne: le pouvoir et le désir» (Barthes). Elle prend elle-même valeur de mythe.

La musique, dans l'émerveillement de notre découverte, est miroitant: elle est cet entrelac de voix diverses et cette voix mystérieuse, elle est l'attente de l'événement et sa réalisation, ce qui a été, ce qui est, et ce qui n'est pas encore, elle est à la fois l'enveloppe et le noyau de la représentation. Rien de spectaculaire ou de choquant, et sous un parfum de classicisme, une pensée riche et pro-

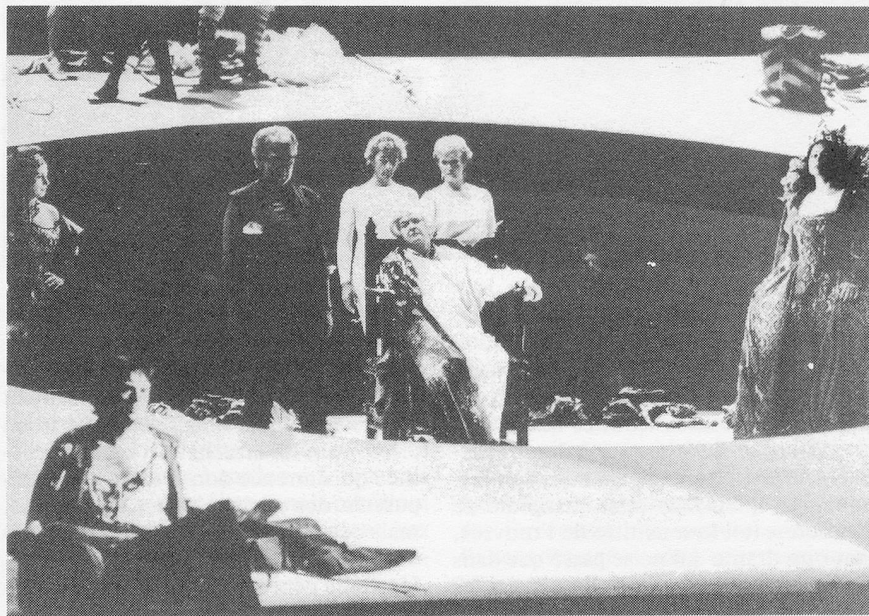
comme le texte l'est lui-même. L'accord initial résonne à différentes reprises comme une sorte de fatum, et la nappe sonore qui accompagne les interventions de Prospero se développe jusqu'à saturer l'espace harmonique, comme dans un cauchemar. Ainsi que dans *Lulu*, la forme musicale repose en partie sur la simultanéité d'une construction conventionnelle en airs, duos, ensembles, sérénades, récitatifs, et sur un développement en forme de variations libres à partir d'éléments de base. La musique, comme la dramaturgie, est donc un tissu serré de relations multiples, qu'une seule audition ne peut évidemment pas épuiser. Elle nous conduit inexorablement vers la fin tragique, en superposant une progression en spirales, basée sur des répétitions variées, et un développement linéaire accumulatif (procédé cher à Berio dans la plupart de ses œuvres).

Götz Friedrich, le metteur en scène, a tenté de suivre au plus près l'esprit de l'œuvre, cette équation difficile entre un théâtre dans le théâtre où l'on rêve d'un autre théâtre, c'est-à-dire entre la représentation elle-même et l'utopie de la représentation, entre l'Image et l'Idée. Il a su faire apparaître des «tableaux» superbes, presque allégoriques, surtout dans la première partie; la direction d'acteurs était excellente. Les différentes strates de l'œuvre ne sont pas seulement réalisées grâce aux superpositions d'actions, mais aussi par une scène ronde tournante au milieu de la scène qui, en s'ouvrant, crée un niveau de jeu supplémentaire. Les éclairages étaient eux aussi magnifiques. Cependant, cette mise en scène quelque peu esthétisante manque la dimension fantastique de l'œuvre, son caractère à la fois onirique et tragique. Elle garde un aspect conventionnel. Mais peut-être faudrait-il ici un Fellini, à l'univers duquel on pense parfois...

Toute la représentation est d'un professionnalisme remarquable: Théo Adam, impressionnant Prospero, Helmuth Lohner, excellent Vendredi, les trois chanteuses qui auditionnent — Karan Armstrong, Rohangiz Yachmi, et Sylvia Greenberg, dont le coloratura et la musicalité sont éblouissants — la protagoniste Patricia Wise, dont la voix manque un peu de puissance, et l'ensemble de tous les autres participants, y compris évidemment le Wiener Philharmoniker, sous la conduite précise, dynamique et lumineuse de Lorin Maazel.

Que de beau monde pour ce mariage réussi entre l'institution par excellence et la création!

Philippe Albèra

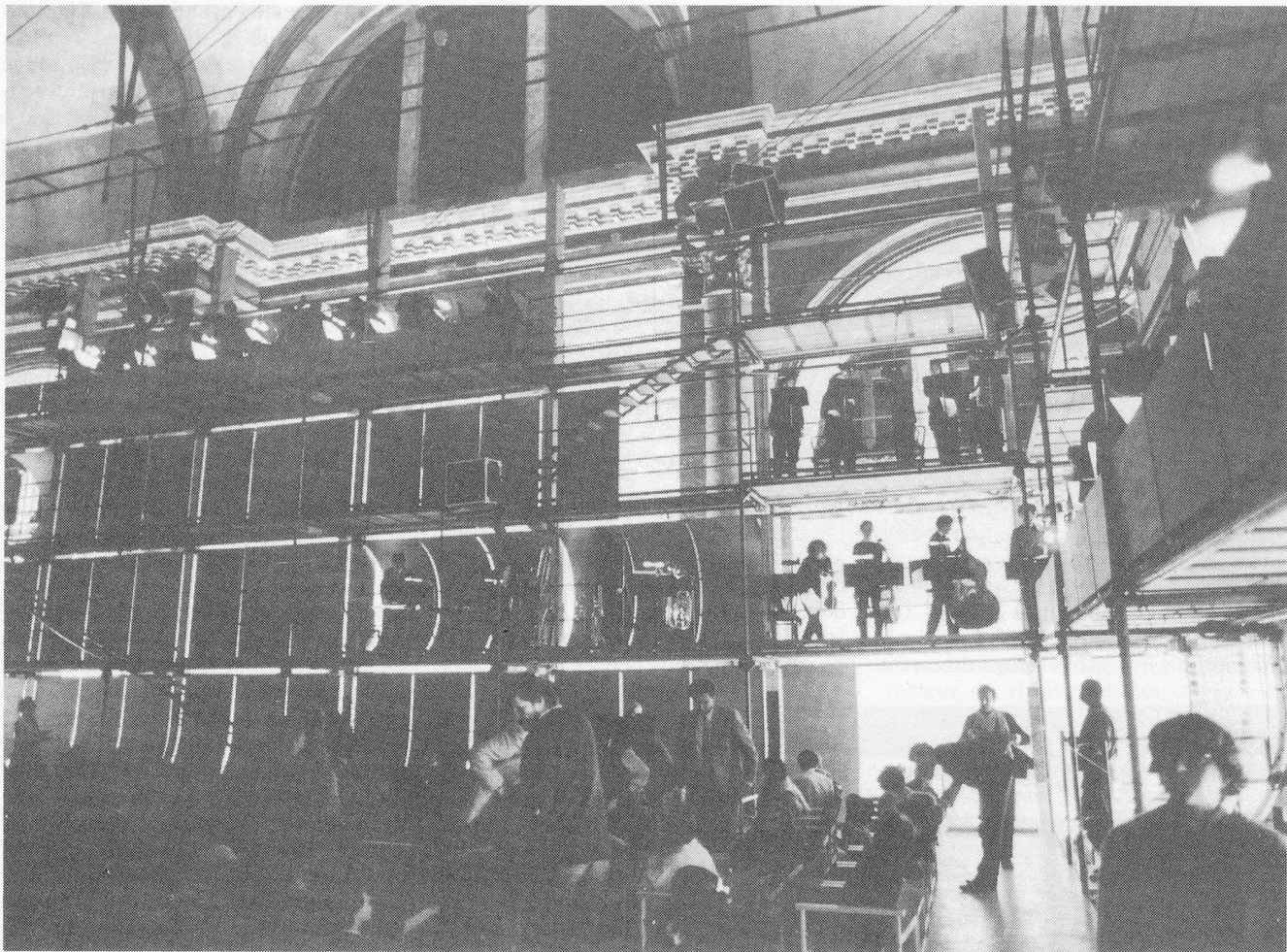


comme mode d'appréhension du réel? La dimension irrationnelle du mythe permet ce passage du réel à l'imaginaire, ce mélange des temps qui est au centre de l'opéra de Berio, au centre de sa construction musicale. Dramaturgie et musique sont ainsi fondées sur le même principe: unité exemplaire que l'on peut soumettre à l'étude de tous ceux qui, aujourd'hui, tentent l'expérience de l'opéra!

Nous l'avons dit plus haut, l'œuvre peut apparaître comme une métaphore de l'acte musical, lui-même métaphore de la relation complexe entre individus, et de la relation, dans la pensée, entre mémoire, action et utopie, entre l'irrationnel et le rationnel, entre le rêve et la réalité. Barthes relevait, dans son essai, trois types d'écoute: celle qui transforme les bruits en indices et définit un territoire; celle qui métamorphose l'homme en sujet duel, où l'écoute, aussi active que la parole, est déchiffrement d'un secret; enfin celle du transfert, l'écoute non dirigée, flottante, où le corps se ra-

fonde se déploie. Le souvenir de *Lulu* apparaît, ici dans un accord, là dans la ligne du chant; on trouve aussi l'expressivité allusive d'un Debussy, quelques références au jazz, à la chanson populaire, à la tradition de l'opéra, et l'utilisation d'un *Duo* pour violons écrit par Berio à la mémoire de Maderna... Pourtant, il s'agit d'une musique singulière, celle d'un compositeur chez qui le flot de l'invention coule sans entraves, presque naturellement, et qui sait faire «sonner» l'orchestre et les voix. L'ensemble, constamment lyrique, évite tout effet. La musique de Berio a un caractère d'évidence que l'on peut prendre parfois pour de la facilité: mais sous cette apparence, elle cache des procédés de construction complexes et raffinés. Ici, pour autant qu'il est possible dans une seule audition d'être conscient de certaines structures, on perçoit que les rôles principaux sont caractérisés par des couleurs harmoniques, des choix d'intervalles et des timbres significatifs, qui sont variés à chaque apparition

¹ Voir le texte de Berio «Méditation sur un cheval de douze sons» (Revue Contrechamps, No 1, 1983. Ce numéro comprend aussi un entretien avec Berio où il est question de *Un re in ascolto*.)



A la recherche des temps nouveaux

Venise: Création du «Prométhée» de Luigi Nono

San Lorenzo à Venise: une église sécularisée de la fin du 17^e siècle, 24 mètres de hauteur, presque carrée (36 à 38 m), séparée au milieu par un autel en pierre grise de l'école de Palladio.

A l'intérieur de cet immense espace nu, à quatre mètres du sol, une grande «vanne» en bois clair, conçu par l'architecte du Centre Pompidou parisien, Enzo Piano. Sur le sol de cette vanne, 400 auditeurs trouvent place dans des strapotains rouges. Les parois, hautes de 14 mètres, portent trois galeries circulaires sur lesquelles sont distribués cinq chanteurs, sept solistes instrumentaux, un petit chœur de solistes et quatre groupes d'orchestre, chacun comptant 12 à 14 musiciens. Tout près de l'autel une grande quantité d'appareils pour l'électronique «live» du Studio expérimental de Freiburg en Brisgau, des douzaines de micros et un nombre impressionnant de haut-parleurs entourant le public.

Ainsi se présente à l'auditeur, avant même qu'il n'entende une seule mesure, ce «Prometeo» de Luigi Nono, créé le 25 septembre par la Biennale, en collaboration avec la Scala de Milan.

Nono et son ami, le philosophe Massimo Cacciari, compilateur du texte, ont con-

çu ce «Prométhée» comme un opéra négatif: ni livret dialogué, narratif, ni scène, ni costumes. Tout ce qui constitue l'illusion théâtrale a été rigoureusement écarté. Nono et Cacciari ont fermement opté, dans cette «tragédie de l'écoute» (tel le sous-titre de l'œuvre), pour un drame qui ne se passe que dans et avec les sons, et entre les sons et les auditeurs. Mais pourquoi choisir alors le sujet dramatique de Prométhée enchaîné?

Pour le compositeur, ce «Prométhée», basé sur un collage de textes fragmentés qui vont d'Eschyle jusqu'à Benjamin, en passant par Goethe, Hölderlin et Nietzsche, et cela en italien, grec et allemand, ce Prométhée donc correspond à «un voyage d'une île à une autre île», à un labyrinthe dans lequel les chemins se croisent et se perdent. Et Prométhée incarne la situation humaine actuelle: «L'homme et la loi, l'homme et sa recherche continue de l'inconnu, l'homme et la construction des nouvelles lois et leur transgression. Prométhée c'est l'homme avec son éternelle soif de nouvelles terres et de nouvelles frontières. C'est la révolte contre la restauration qui empêche l'arrivée des temps nouveaux» (Nono). Il est hors de question que cette vision du titan grec soit, en grande partie, autobiographique.

Nono conçoit le présent comme une période de crise, de transition: tout comme pour le héros grec, les anciennes

normes restent en vigueur, sont pétrifiées, mais c'est Prométhée qui connaît «le secret» que Zeus, le pouvoir en place, veut lui arracher. Et c'est Prométhée qui annonce non seulement le crépuscule des anciens dieux et de Zeus, mais qui décrit à Io, victime de Zeus, la voie tourmentée qui va y conduire.

Une telle pensée «en chemin», explorative, assoiffée de découvrir l'inconnu, surtout l'inouï, s'est exprimée déjà dans toutes les œuvres que Nono a composées après l'opéra «Au grand soleil d'amour chargé» (1975). La structure dramatique de cette deuxième «action scénique» se basait sur une continuité découpée; mais la réalité historique et actuelle que cette conception reflétait était pour Nono saisissable à travers une approche globale, systématique. Aujourd'hui, et cela marque le tournant dans sa carrière, Nono renie une telle approche totalisante, tout système qui se veut unique, fût-il découpé. Pour le Nono du «Prométhée», la seule vérité accessible est celle du fragment, du détail, du savoir partiel. Et l'essentiel se passe pour lui dans la microstructure. Nono rejoint de cette manière la philosophie italienne actuelle de la «pensée de surface» (telle la traduction donnée dernièrement dans *Le Monde* pour le terme italien de «pensiero debole»). Il faut lire à ce propos le livre *Il pensiero debole, a cura di G. Vattimo e P. A. Rovatti*, Milan, Feltrinelli, 1983).

Mais la pensée de Nono est une pensée

musicale, une pensée avec des sons et dans les sons. La transformation du son, la variation du détail a, dans cette pensée, une signification symbolique. La découverte, le besoin de transgresser les données emprisonnées par les institutions musicales actuelles, doit se réaliser dans la musique elle-même. L'aventure «Prométhée» envisage, par conséquent, une «écoute nouvelle»; l'oreille doit devenir le bateau de Colomb qui navigue vers des expériences inconnues. C'est cette nouvelle écoute qui semble exiger la construction de cette «vanne acoustique», et le refus de toute illusion théâtrale traditionnelle.

L'auditeur-explorateur est appelé à suivre, pendant deux heures non seulement les variations des micro-intervalles, les différences entre quatre et dix *piano*, mais aussi les mouvements des sons vocaux et instrumentaux dans l'espace, les vibrations à l'intérieur d'un même son et leurs transformations, rendues possibles grâce à la technologie de l'électronique et des ordinateurs. Nono lui demande beaucoup — probablement trop à la fois.

Le «Prométhée» de Venise, réduit de quelques quarante minutes au cours des répétitions, se divise en onze sections ou «îles», d'une durée de 2½ à 40 minutes. Chacune de ces sections se distingue aussi bien par l'effectif mis en jeu, que par sa structure et la disposition des musiciens et de la musique dans l'espace. Certaines parties sont écrites pour quelques instruments solistes et voix, «à la limite de l'audible», comme par exemple l'«Intermedio primo», la cinquième section (pour voix d'alto, flûte, clarinette et tuba) et, surtout, la dixième partie, «Stasimo secondo», pour cinq voix, trois instruments à vent et trois instruments à cordes. «A sonar e a cantar» est le sous-titre dans la partition, sous-titre qui renvoie directement aux indications «a cantar o sonar» des imprimés musicaux du 16e siècle. Cette musique, pour moi le sommet de toute la partition, est en même temps une des plus audacieuses que Nono ait jamais composée. En tant que réflexion sur la musique ancienne venitienne d'un Willaert ou des Gabrieli, c'est peut-être l'exemple le plus frappant du «passé dans le présent» dont Nono a parlé déjà en 1959, à Darmstadt.

On trouve, à côté d'une telle musique intime, des parties comme la deuxième section, «Isola prima», dans laquelle sont juxtaposés des contrastes de sonorités et de structures extrêmes. La base en est formée par un trio extrêmement doux d'alto, de violoncelle et de contrebasse. Celui-ci est irrégulièrement couvert par des blocs percutants de l'orchestre. Cette structure ambiguë de deux niveaux a, pour Nono, une signification précise: «Affirmations — questions — problèmes intérieurs — extériorisés, avec «réponses», a-t-il noté dans la partition. Le «drame» n'est pas «théâtre» au sens courant du terme, mais interaction purement musicale. On peut lire le texte correspondant dans le programme, mais on ne l'entend pas. Le

compositeur l'a écrit dans la partition, entre ces blocs orchestraux, avec l'interdiction formelle de le réciter. Ces fragments de texte d'Eschyle parlent de Prométhée ouvrant les yeux des hommes qui ne voyaient pas et ouvrant les oreilles de ceux qui n'entendaient pas.

La musique de «Prométhée» se compose de fragments, d'îles qui sont elles-mêmes fragmentées. En même temps les appareils électroacoustiques permettent la transformation du son d'un seul instrument ou d'une voix chantée en une continuité sonore de couches superposées d'une grande transparence. Mais la distribution du son dans l'espace fait «éclater» la «bande sonore», permettant de cette sorte une écoute à partir de l'intérieur du corps sonore. L'expérience est passionnante dans la deuxième partie du troisième mouvement, «Isola seconda», qui est basée sur un fragment du fameux «Schicksalslied» de Hoelderlin, et dans la sixième partie, «Tre voci prime», qui confronte un euphonium transformé électroniquement de la sorte à trois chanteurs et à un arrière-plan de cordes dans le registre sur-aigu.

«Prométhée» est une synthèse et en même temps il ne constitue qu'une étape, car il est hors de question que les expériences faites pendant un mois de répétitions, vont profondément influencer et modifier les futures productions prévues (en 1985 à Milan et à Paris, en 1986 à Berlin). Il y a dans cette partition des cellules, par exemple pour ténor (Prométhée) et chœur (dans la première partie de l'«Isola seconda»), qu'on relie immédiatement à l'écriture de l'opéra de 1975, et d'autres qui renvoient à des œuvres de Nono des années cinquante. Mais dans le cadre de l'esthétique du fragment, propre à «Prométhée», de telles cellules ne signifient pas forcément une rupture stylistique. Ils contribuent plutôt à cette tension intérieure qui est l'une des constantes dans la musique de Nono depuis la première œuvre jouée.

Claudio Abbado et Roberto Cecconi dirigeaient cette création. Excellents solistes, tels que Ingrid Ade, Monika Bair-Ivenz, Bernadette Manca di Nissa, Susanne Otto et Mario Bolognesi (une découverte: un ténor lyrique extraordinaire!). Parmi les instrumentistes, citons Charlotte Geselbracht (alto), la Bâloise Christine Theuss (violoncelle) et Stefano Scodanibbio (contrebasse) et les vents, qui ont participé régulièrement depuis plusieurs années à l'aventure Nono: Roberto Fabbricani (flûtes), Ciro Scarponi (clarinettes) et Giancarlo Schiaffini (instruments de cuivre). Superbe, le chœur de la Musikhochschule de Freiburg en Brisgau, préparé par le Genevois André Richard. Sans enthousiasme, les 52 musiciens du Europe Chamber Orchestra. Nono lui-même, assisté par Hans Peter Haller et Andreas Breitscheid, était responsable de la régie du son. Jurg Stenzl

Für das Neue

Lugano: Hermann Scherchen;
Referate, Ausstellung und Konzerte

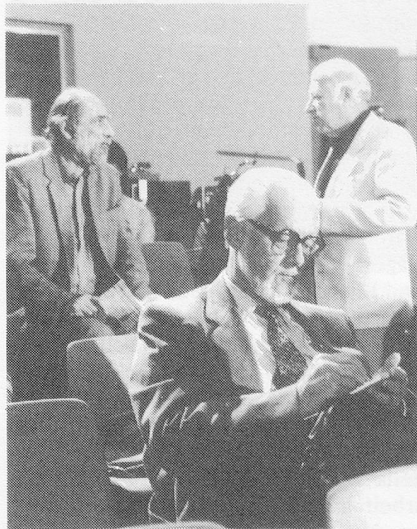
Eine Veranstaltung über den Dirigenten Hermann Scherchen (1891 bis 1966) hat mehr als bloss nostalgischen Charakter. Auf dem Hintergrund des heutigen Musikbetriebs nimmt seine Persönlichkeit — zumal in der Idealisierung, die sich aus dem zeitlichen Abstand ergibt — beinahe utopisch-modellhafte Züge an. Im Gegensatz zu den erfolgssüchtigen Ballettrattenkönigen war er nie auf Selbstdarstellung, sondern stets auf die Sache bedacht, die unter seiner Leitung von aller routinierten Schlampererei befreit wurde. Sein enorm breites Repertoire — es reichte von Monteverdi bis zu den jeweils neuesten Kompositionen — entzog sich der marktgängigen Identifizierung eines Namens mit einer Musikrichtung. Nichts von bequemer Arbeitsteilung; für das, was ihm wichtig schien, setzte er sich in verschiedensten Funktionen ein: als Gründer von Orchestern und Konzertvereinigungen, als Herausgeber von Musikzeitschriften und Partituren, schliesslich — von 1954 bis zu seinem Tode im Jahre 1966 — als Leiter des elektroakustischen Studios im Tessiner Dorf Gravesano, in welchem u.a. erste Versuche mit Computermusik unternommen wurden. All diese Aktivitäten waren getragen von unermüdlichem Interesse und Einsatz für das Neue und erst zu Suchende, was für Scherchen, der Musik nicht als abgehobene, sich selbst genügende Sphäre begriff, eine politische Stellungnahme implizierte: für die Linke, gegen den Faschismus.

Am Kongress, den die Radiotelevisione della Svizzera italiana in Zusammenarbeit mit OGGImusica, den Ricerche musicali nella Svizzera italiana und der Gemeinde Lugano im dortigen ehemaligen Radiostudio veranstaltete, wies insbesondere Francis Travis auf die humanistische Haltung seines Lehrers hin. «Wenn ich nicht an die Verbesserbarkeit der Menschen glauben würde — so Scherchen laut Travis — würde ich keinen Tag länger leben wollen, würde ich auch Sie nicht unterrichten.»

Der Wille, selbst esoterische Musik einem breiten Publikum verständlich zu machen, motivierte Scherchen auch zu seiner Bearbeitung von Bachs Kunst der Fuge, mit welcher das von Travis geleitete Orchester der RTSI die Wochenendveranstaltung eröffnete. Verständlichkeit erwies sich hier allerdings primär als Verständlichkeit der Themen. Sind diese bereits durch Scherchens Instrumentation reichlich plastisch ausgestaltet, so tat Travis durch entsprechende Abstufungen ein übriges, das Immergleiche als Hauptsache erscheinen zu lassen. Da wird Humanismus zur Pädagogik, die dem Hörer suggeriert, die Musik begriffen zu haben, nur weil er etwas hat, woran er sich halten kann.

Mochten die deutschschweizerischen Zeitgenossen (Scherchen wirkte seit

1922 hier) sein humanistisches Engagement, solange es sich auf die Musik beschränkte, goutiert oder mindestens toleriert haben, so reagierten sie wütend, ja hysterisch auf dessen politische Manifestation. In dieser Hinsicht verdankte man präzise Informationen einer Intervention *Hansjörg Paulis*. Pauli, der gegenwärtig an einem Film über Scherchen arbeitet, berichtete über die Umstände, die im Klima des kalten Kriegs 1950 zur Entlassung Scherchens sowohl als Leiter des Radioorchesters Beromünster wie des Winterthurer Stadtorchesters geführt hatten. Diese unprogrammgemässe Intervention rief anderntags den ehemaligen SRG-Generaldirektor *Stelio Molo* auf den Plan, welcher meinte, dass man nicht von «Entlassung» sprechen könne und stattdessen den Begriff «allontanamento accordato» (etwa: Entfernung in Übereinkunft) einführt — eine Unterscheidung, die einem Bürokraten wichtig sein mag, am skandalösen Sachverhalt aber nichts ändert.



Francis Travis, im Hintergrund Wolf Rosenberg und Kurt von Fischer (r.)

Photo: Esther Haas

Im übrigen blieben die Referate an dieser von Kurt von Fischer moderierten Veranstaltung allzusehr im Anekdotischen stecken, wobei in dieser Sparte *Abraham A. Moles* unbedingt ein Sonderpreis für die beste komödiantische Darbietung gebührt. Ausser im Beitrag *Wolf Rosenbergs* war nichts von der Interpretationskunst Hermann Scherchens — immerhin das Zentrum seiner Tätigkeit — zu vernehmen. Dies wäre umso nötiger gewesen, als heute von seinen zahlreichen Schallplattenaufnahmen fast keine mehr greifbar sind. In der parallel laufenden Ausstellung konnte man immerhin, sofern man das Ohr nahe genug an den Lautsprecher presste, Ausschnitte aus einer Probe erhaschen, in welcher der Meister das Tessiner Radioorchester zu einer wahrhaft fulminanten Siebenten von Beethoven anpeitschte und die erahnen lässt, dass in den Archiven von Studio Lugano einiges zu entdecken wäre. Sofern es nicht vernichtet wurde wie der grösste Teil der Aufnahmen Scherchens mit dem Radioorchester Beromünster, die

1974 einer Löschaktion von Studio Basel zum Opfer fielen. Diese sei aus Platzgründen nötig gewesen, wurde mir auf Anfrage erklärt, und das wenige, was heute noch vorhanden sei, könne infolge schlechter Bandqualität nicht mehr gesendet werden. Da war offensichtlich schlichte Ignoranz am Werk — unfähig, historische Dokumente als solche zu erkennen und zu bewahren bzw. rechtzeitig umzukopieren. Ein weiteres trauriges Kapitel im Umgang unserer Institutionen mit diesem Dirigenten!

Erst am Schluss der dreitägigen Veranstaltung in Lugano — ermüdet überdies von einem Stück *Luc Ferraris*, welches minimalen Gehalt mit maximaler Länge und Lautstärke verbindet — lernte man Hermann Scherchen auch als Komponisten kennen. Eines der wenigen Werke, die er geschrieben hat (er gab diese Tätigkeit bereits 1922 auf), ist das Streichquartett von 1914/15, für welches sich dankenswerterweise das *Erato-Quartett* einsetzte. Ein in jeder Hinsicht üppiges Werk, stilistisch zwischen Reger, Mahler und Strauss zu orten. Mit dem Begriff «Kapellmeistermusik», den auch die häufigen quasi-orchesterlichen Tremoli nahelegen könnten, würde man es sich freilich allzu leicht machen. Es wäre ja verwunderlich, wenn einer so ausgeprägten Persönlichkeit wie Scherchen nicht auch hier Eigenständiges gelungen wäre.

Christoph Keller

Genügen beim Musizieren Spiel- und Entdeckungsfreude?

Lockenhaus: Gidon Kremers 4. Kammermusikfest

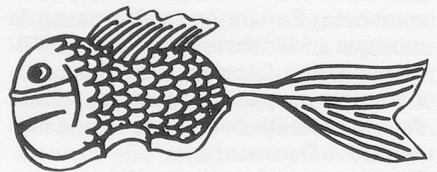
Morgens um 9.30 Uhr kommen fünf Streicher in die Turnhalle, dazu ein Pianist: Gidon Kremer, Thomas Zehetmair, Tabea Zimmermann, David Geringas, Georg Hörtnagel und Oleg Maisenberg. Von zwanzig Zuhörern, die vor Recks und Ringen sitzen, werden sie schon erwartet. Man weiss lediglich, dass eine Komposition von Paul Hindemith geprobt werden soll. Jetzt endlich wird der Titel der Komposition angesagt: «Hérodiade». Betretene Gesichter, niemand kennt das Stück. Auch den Interpreten war es anscheinend bislang unbekannt. Die Probe beginnt. Gidon Kremer gibt die Einsätze, liest zwischendurch rätselhaft Texte aus der Partitur vor, raunt etwas von «Ammen» und «Mädchen». Niemand erkennt irgendeinen inhaltlichen Zusammenhang. Aber es wird mutig geprobt.

Nach einer Stunde stossen die noch fehlenden Bläser hinzu: Irena Grafenauer (Flöte), Heinz Holliger (Oboe), Eduard Brunner (Klarinette), Klaus Thunemann (Fagott) und Volker Altmann (Horn). Aus dem Nebenraum, wo Woldemar Nelsson mit dem Kammerorchester der Jungen Deutschen Philharmonie arbeitet, ertönen Fetzen von Beethovens 1. Symphonie. Dann werden die

Beethoven-Klänge durch Hindemith überlagert; die Streicher spielen den Bläsern vor, was sie inzwischen geprobt haben. Heinz Holliger, partiturbewehrt, lacht laut auf, denn die Streicher haben eine Stelle falsch einstudiert. Nachdem Gidon Kremer sich hat korrigieren lassen, setzt man beide Parts, die der Streicher und der Bläser, zusammen. Was «Hérodiade» bedeutet, weiss aber immer noch niemand.

Einige Tage später wird die Komposition zu einem eigens dafür gedrehten amerikanischen Experimentalfilm aufgeführt. Erst jetzt erfährt man, dass der Komposition von Hindemith ein Gedicht von Mallarmé zugrundeliegt. Auf abenteuerliche Weise, nämlich per Telefondiktat aus Heidelberg, war die deutsche Übersetzung des Gedichts wenige Stunden zuvor eingetroffen. Der Text wird verlesen. Worte wie «Haare», «Schmuck», «Mädchen» bleiben haften. Nicht viel mehr ist auch dem eigenartigen Film zu entnehmen. Kaum jemand hat das Ganze verstanden. Der Beifall ist jedoch stark.

Das Ganze war ein Experiment, ein Lockenhauser Experiment. Die Entdeckungsfreude, Spontaneität und Bereitwilligkeit, mit der hervorragende Musiker auf Einladung Gidon Kremers die selten gespielte Hindemith-Komposition einstudierten und aufführten, ist charakteristisch für das Lockenhauser Kammermusikfest. Charakteristisch ist leider auch, dass die Zeit nicht ausreichte, um sich wirklich in das Werk und seine komplexen Entstehungs- und Ausführungsbedingungen, vor allem in die Relation von Text und Musik zu vertiefen. Die Zeit drängte, weil noch allzu viele andere Projekte erarbeitet werden sollten. Der Druck, so vieles innerhalb von 14 Tagen zu entdecken und aufzuführen, kam dabei keinesfalls von aussen, sondern von den Musikern selbst. Das 4. Lockenhauser Kammermusikfest im österreichischen Burgenland bot für Musiker und Publikum sehr viel, vielleicht zu viel.



In diesem 1000-Seelen-Dorf, unmittelbar an der ungarischen Grenze, findet so etwas wie ein Rollentausch statt: Nicht primär dem Publikum soll mit den Konzerten eine Freude bereitet werden, sondern in erster Linie den Künstlern. Die musikantische Spiel Freude wird grossgeschrieben — deshalb die langen Konzerte, die für die Hörer gelegentlich anstrengend sind. «I bin a Musikant» lautet ein Aufkleber auf dem gelben Golf, den Gidon Kremer in Lockenhaus fährt. In diesem Sinn hatten sich Kremer und der Ortschaftsfarrer Josef Herowitsch beim ersten Kammermusikfest an die «Künstler-Familie» gewandt: «Was nicht erwartet wird: dass wir aus unserer Idee der Festspiele

etwas für unseren Geld-, Ruhm- oder Profit-Beutel machen! Wir machen Musik aus Liebe zur Musik: für uns selber, für unser Publikum, für alle, die mit uns eines Sinnes sind!»

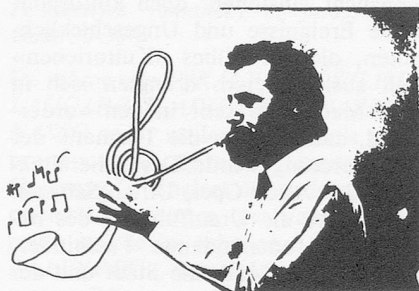
Die Spielfreudigkeit Kremers und seiner Freunde unterscheidet sich von der der «Musikantengilde», die Adorno so herb kritisierte. Spielfreude heisst hier zwar auch Naivität, jedoch nicht stilistische Enge und Leugnen des Ausdrucks. Unter den Begriff Spielfreude fielen 1984 in Lockenhaus ebenso Programme mit Werken von Mozart, Stravinsky, Hindemith und Schnittke wie solche mit Schubert, Janacek, Reger und Schostakowitsch. Bei all diesen Komponisten suchte man, dabei leicht von der Musikgeschichte abstrahierend, so etwas wie eine «Natur» von Musik.



Programmatisch erklärten die Initiatoren 1981: «Wir wollen den Ursprung des Musizierens, die Freude und Neugierde der Begegnung mit der Musik, sowie die Natürlichkeit des «Musik-Machens» als Kommunikationsmöglichkeit (und vielleicht sogar Notwendigkeit) Ihnen und uns selber näherbringen. Es soll eine Zeit werden, in der wir uns zu verstehen versuchen, um die Musik ohne Vorbehalte zu empfinden und nicht unter dem Einfluss des Musikmarktes zu stehen. Das soll unsere gemeinsame Sprache werden, die wir (hoffentlich) auch in unser tägliches Leben von hier mitnehmen können.»

Das Lockenhauser Kammermusikfest versucht seit 1981, diese Vorstellungen in Wirklichkeit umzusetzen und sich den kommerziellen Zwängen, denen die meisten anderen Musikfestivals unterworfen sind, zu widersetzen. Anders als Glenn Gould und zeitweise Friedrich Gulda zieht sich Gidon Kremer zwar nicht vollständig vom Konzertleben zurück. Für jeweils 14 Tage im Jahr sucht er jedoch diese nichtkommerzielle Oase. Es gibt zwar Rundfunkmitschnitte, jedoch nur vom lokalen Burgenlandstudio des ORF. Honorare werden nicht gezahlt. Alle Mitwirkenden erhalten lediglich Reisekosten, Unterkunft, Verpflegung und freien Konzertbesuch. Man kommt, um in ständig wechselnden Besetzungen, zusammen mit bekannten oder auch unbekanntem Kollegen gerade auch solche Kammermusikwerke zu musizieren, die im Konzertbetrieb vernachlässigt werden. Man musiziert, wohnt, isst zusammen, tauscht Erfahrungen aus.

Kritiker sind in Lockenhaus entweder Teilnehmer wie andere auch – oder aber unliebsame Störenfriede. Wer in der Vergangenheit schlechte Kritiken schrieb, so hört man, wurde nicht



wieder eingeladen. Lockenhaus ist heute ein Musikfest mit ungewöhnlich vielen grossen Künstlernamen, jedoch mit ungewöhnlich wenigen Musikkritikern. Für Kremer ist Musikkritik Teil jenes tradierten, auf Konkurrenz und Markt beruhenden Musikbetriebs, dem er in Lockenhaus zu entrinnen sucht. Auch der «Kremerspiegel», eine Lockenhauser Postille, die Kremer jährlich zusammenstellt, besteht zu einem grossen Teil aus ironischen Kommentaren zu Pressestimmen. Die Auseinandersetzung mit dem Musikkommerz, die den «Krämerspiegel» von Richard Strauss und Alfred Kerr, Kremers Vorlage, bestimmte, tritt dagegen fast in den Hintergrund.

Tatsächlich können dem Experiment Lockenhaus konventionelle Konzertkritiken allein nicht gerecht werden. Denn «Lockenhaus» ist eben auch ein Kürzel für eine Einstellung zur Musik, für Musizieren als eine Begegnung von Menschen. Das Konzert besitzt in diesem Kommunikationsprozess kaum höheren Stellenwert als die Proben, die ganztägig stattfinden und öffentlich zugänglich sind. Wenn sich ab 9 Uhr morgens verschiedene Kammerbesetzungen in Schule, Kirche oder Burg treffen, versteht man sich, selbst wenn dabei die Sprachen Deutsch, Russisch, Englisch und Französisch, gelegentlich auch Ungarisch und Jugoslawisch, wild durcheinandergangen. Man versteht sich, weil man sich verstehen will. Unmittelbarkeit lautet die Parole.

Mir kam es allerdings verdächtig vor, wenn bei den Proben allzuwenig geredet wurde, wenn man sich allzusehr «verstand», wenn man strittige Fragen mied und die Wortwechsel sich auf Anweisungen wie «Bitte noch einmal ab Ziffer A» oder «Das Forte in Takt 49 deutlicher!» beschränkten. Mir reicht es nicht aus, wenn nur technisch stimmiges Zusammenspiel geprobt, nicht aber eine bestimmte und in sich schlüssige Interpretation erarbeitet wird. Für wirklich eingehende Proben bestand allerdings in Lockenhaus oft angesichts der Fülle an Stücken und Konzerten keine Zeit. Ist es aber wirklich notwendig, so wäre zu fragen, jeden Abend ein «Marathonkonzert» durchzuführen und jedes auch nur flüchtig angeprobte Stück öffentlich vorzuspielen? So gab es leider bei den Konzerten ungleichwertige Leistungen, stand glänzend

Ausgearbeitetes neben noch Unfertigem.

Dass auch bei den Proben Zuhörer zugelassen sind, ist die eigentliche Besonderheit von Lockenhaus. Wirklich fruchtbar wäre ein solcher Probenbesuch aber erst dann, wenn das Publikum schon vorher über die zu probenden Stücke informiert würde, wenn nicht nur die Musiker, sondern auch die Zuhörer sich anhand der Partituren vorbereiten könnten. Aber auch aus der Position des etwas ahnungslosen Zaungasts, in die die Zuhörer versetzt waren, konnte man erfahren, wie unterschiedlich die verschiedenen Musiker proben. Gidon Kremer etwa lud bei Mozarts Es-Dur-Divertimento KV 563 seine beiden jungen Partner Tabea Zimmermann und Clemens Hagen durch mehrfaches Vorspielen aus seinem Part zur Nachahmung ein; vor allem die Lockerheit der Tongebung übertrug sich. Der Komponist und Pianist Alexandre Rabinovitch, der heute in Genf lebt, kam stets mit einer sehr bestimmten, häufig auch recht eigenwilligen Konzeption in die Probe, der sich seine Partner wohl oder übel fügen mussten. Am überzeugendsten und kooperativsten wirkte bei den Proben Heinz Holliger, der in Lockenhaus als Oboist, Komponist und Diri-



(Illustrationen aus dem Kremerspiegel)

gent vertreten war; bei ihm verband sich musikantischer Elan mit gründlicher Vorbereitung und echter Diskussionsbereitschaft.

Trotz der Abgeschlossenheit des Orts und des Fehlens grösserer Sehenswürdigkeiten brauchte beim 4. Lockenhauser Kammermusikfest niemand über Langeweile zu klagen. Auch dieses Jahr erwies sich der rastlose Gidon Kremer wieder als Anreger für viele fruchtbare Begegnungen. Der Versuchung, das Programm noch mehr auszuweiten, sollte er jedoch widerstehen. Nicht durch Quantität, sondern allein durch Qualität der musikalischen Arbeit wird der für dieses Musikfest notwendige Enthusiasmus bei Künstlern und Publikum auch in Zukunft aufrechterhalten werden können. Albrecht Dümmling



Konzepte statt Stars

Frankfurt Feste

Die «Frankfurt Feste», die die «Alte Oper Frankfurt» seit ihrer spektakulären Wiedereröffnung im Jahre 1981 mit Mahlers 8. Symphonie unter der Leitung von Michael Gielen alljährlich veranstaltet, haben in diesen wenigen Jahren ein unverkennbares Profil gewonnen, das sich vorteilhaft von dem vergleichbarer und zumeist sehr renommierter Festwochen abhebt. Die verantwortlichen Programmplaner wussten, dass es wenig sinnvoll ist, lediglich die «berühmten» Solisten und Orchester mit ihren standardisierten, zumeist von der Schallplattenindustrie diktierten Reiseprogrammen nun auch nach Frankfurt zu holen; vielmehr nutzten sie die durch das prunkvoll restaurierte Gebäude geschürte Neugier eines ausserordentlich heterogenen Publikums (in Frankfurt gab es seit Kriegsende keinen vernünftigen Konzertsaal) und akzentuierten bereits im ersten Jahr in einem ganz ungewöhnlichen Ausmass die Neue Musik: Cage, Reich, Xenakis, Kagel, Boulez. Hans Werner Henze dirigierte seine «Voices», Karlheinz Stockhausen gestaltete einen Abend mit eigenen Werken aus den fünfziger Jahren. Denkt man an die Aufführung der «Kontakte» (1959/60) zurück, so fragt man sich vergeblich, welche Werke der «Postmoderne» einem Vergleich mit solch einer – gegenwärtig vielgeschmähten – seriellen Arbeit standhalten können. An «Emotionalität», «Ausdruckswillen», «Nachvollziehbarkeit» usf. steht dieses epochale Werk keinesfalls hinter Arbeiten wie dem 2. Streichquartett von Manfred Trojahn oder den Nietzsche-Fragmenten «umhergetrieben, aufgewirbelt» für Mezzosopran, Bassbariton, gemischten Chor und Flöten von Wolfgang Rihm zurück, die auf demselben Fest uraufgeführt wurden.

Seit 1982 bemühen sich die Veranstalter um die notwendige thematische Konzentration. In jenem Jahr zeigte man unter dem Titel «Grenzgänge – Grenzspiele» Rekonstruktionen von Kandinskys «Der gelbe Klang» und Schlemmers «Das triadische Ballett» (mit der Musik von Hans-Joachim Hespos), liess Alvin Curran und Josef Anton Riedl abendfüllende «raumszenische Klangereignisse» (Curran) realisieren, führte neue Arbeiten aus dem Bereich Film/Musik auf und präsentierte in mehreren Konzerten Werke von Joseph Haydn und Charles Ives.

«Im Wandel» lautete das Motto der Feste 1983: Man brachte Werke, die in irgendeinem sinnvollen Zusammenhang mit den Themen des Wagnerschen musikdramatischen Werkes stehen, initiierte eine Konzertreihe, die ausschliesslich von Nachwuchskünstlern bestritten wurde und stellte Webers Gesamtwerk vor.

Intellektuell und programmatisch versprach das diesjährige «Frankfurt Fest» an Intensität und Verbindlichkeit noch

zu gewinnen. Es sollten gesellschaftliche Grundstimmungen in der BRD aufgegriffen werden, für die Begriffe wie Endlichkeit, Vergänglichkeit, Erschöpfung der natürlichen Ressourcen, Todessehnsucht eintreten; doch kulturpolitische Ereignisse und Ungeschicklichkeiten, die ein trübes «Kulturleben» grell ausleuchteten, drängten sich in allen Medien so sehr in den Vordergrund, dass darüber die Thematik der Feste verdrängt wurde. Der Generalmanager der Alten Oper, Ulrich Schwab, projektierte die Uraufführung des bereits 1975 entstandenen Fassbinder-Stückes «Der Müll, die Stadt und der Tod» (Fassbinder hatte verfügt, dass dieses Stück über die Verquickung von Bodenspekulation, Stadtverwaltung und jüdischen Immobilienhändlern im Frankfurt der fünfziger und sechziger Jahre nur in Frankfurt uraufgeführt werden dürfte). Der Aufsichtsrat der Alten Oper blockierte dieses Projekt mit dem Hinweis auf antisemitische Tendenzen; Schwab floh mit dem massiven Zensurvorwurf in die Öffentlichkeit – und wurde fristlos entlassen.

Als Eröffnungsspektakel der Feste konzipierte man ein unterhaltsames Programm, das in einer «Katastrophe» enden sollte, als «Jungfernfahrt der Titanic». Solch eine mutwillig herbeigeführte Katastrophe – worin sie bestehen sollte, war noch ungewiss – erregte das Misstrauen der verantwortungsbewussten Feuerwehr des Hauses, die es mit Hilfe einer öffentlichen Polemik erreichte, an jenem Abend vom Dienst suspendiert zu werden. Die «Jungfernfahrt» geriet zum vollständigen Fiasko, das nur noch vom Zynismus jenes Vorwurfs übertroffen wurde, die Veranstalter hätten das Versprechen der Katastrophe nicht eindrucksvoll genug gehalten. Mit anderen szenisch-musikalischen Arbeiten – einem als Gegenstück zur «Titanic» konzipierten Projekt «Arche» von Harald Weiss, einem von Laien erarbeiteten «Narrenspiel», einem Tanztheaterstück «Moribundi» über das tägliche Absterben von Leben oder dem von Dieter Rexroth dramatisierten «Ackermann aus Böhmen» – konnte man den ursprünglichen Absichten unauffälliger, aber wirkungsvoller nachkommen.

Mehrere Konzerte widmete man Olivier Messiaen (u.a. «Des Canyons aux Etoiles»), faszinierend interpretiert vom Basler Sinfonieorchester unter Heinz Holliger) und Aribert Reimann. Die von Gerd Albrecht geleitete makellose Aufführung des «Requiem» (1982) dieses sehr erfolgreichen Komponisten verdeutlichte eher die Bedenken gegen diese allzu souveräne, in einem vordergründigen Sinne «bedeutungsvolle» Komposition. Kagel wiederum konfrontierte in einem Konzert seine «Phonophonie» (1963/64) mit jüngeren Arbeiten wie dem «Chorbuch» (1975/78), dem «Mitternachtsstück» (1980/81) oder «RRRRRRR . . .» (1981/82). Schien in «Phonophonie» Musik einfür allemal auf karge Reste reduziert, so hat sich Kagel in den späteren Stücken

immer traditionellere Mittel angeeignet, die er freilich geradezu bestürzend anordnet. Doch im «Chorbuch» will er offenbar die Position erobern, die bislang von Komponisten wie J.N. David, H. Distler oder E. Pepping gehalten wurde. Unter den Nachwuchskünstlern beeindruckte vor allem das Frankfurter «Mutare Ensemble» mit der Uraufführung der «Maiennacht» für Violine, Violoncello und Kontrabass (nach einem Gedicht von Huelsenbeck) von Karl-Wieland Kurz (geb. 1961): Ein irr-sinnig gestikulierendes, tobendes, stilistisch völlig unabhängiges und persönliches Stück eines jungen Komponisten, dem man bedenkenlos eine grosse Zukunft zutrauen kann.

Giselher Schubert

Disques Schallplatten

Sauber gemacht

Ernst Pfiffner: Ein Hafis-Zyklus / Drei Klavierstücke / Polyhymnia / Notturmo / Suite für Violine und Klavier

Annemarie Burkhard, Sopran; Franz Reinmann, Bariton; Ursula Burkhard, Flöte; Herbert Hoever, Violine; Ernest Strauss, Violoncello; Simon Burkhard, Klavier; Walter Feybli, Gitarre; Siegfried Schmid, Pauken.

Adriano ADR 7

Die vorliegende Platte ist wohl im Zusammenhang mit dem 60. Geburtstag des 1922 in Mosnang geborenen Komponisten Ernst Pfiffner zu sehen. Sie trägt Hommagecharakter, da sie fast ausschliesslich Werke aus den fünfziger Jahren präsentiert. Dabei wird vor allem der kammermusikalische Aspekt im Werk des Organisten, Chordirigenten und Leiters der Akademie für Schul- und Kirchenmusik in Luzern sichtbar. Es handelt sich um Stücke, die – bis auf die Kleine Suite für Klavier von 1951 – in der älteren Ausgabe des Handbuchs «Schweizer Komponisten unserer Zeit» verzeichnet waren, die aber (ausser den Vokalwerken) aus mir unerfindlichen Gründen in der neuen, erweiterten Ausgabe fehlen. Kaum zu glauben, dass Pfiffner nicht mehr zu diesen Werken stehen will, wenn sie nun auf Platte erschienen sind.

Man kann bei der Betrachtung dieser Werke vom Handwerklichen ausgehen und gerät dabei unwillkürlich in die Nähe von Hindemith und dessen Schweizer Entsprechungen. Tatsächlich erweisen sich etliche der Stücke zunächst einmal als «sauber gemacht»; eine klare, wenn auch konventionelle Vorstellung vom Tönen dringt durch.