

Comptes rendus = Berichte

Objektyp: **Group**

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

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

Heft 1

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.

Verdienstvolle Absicht – ernüchterndes Ergebnis

Delémont und Porrentruy: 85. Tonkünstlerfest «Jeunesse et création musicale»

Die Auseinandersetzung mit neuer Musik in Schule und Musikschule ist nach wie vor minim; dabei wäre hier der Ort, wo die Entfremdung von avancierter Musik und Publikum noch am ehesten angegangen und langfristig überwunden werden könnte: Kinder reagieren im allgemeinen unbefangen und spontan auf neue Musik, und wenn sie kontinuierlich und behutsam angeleitet mit ihr umgehen könnten, verlören sie auch als Erwachsene den Zugang zu ihr wohl nicht so schnell. Wo ist in dieser Auseinandersetzung der Platz des Komponisten, der Komponistin? Zunächst einmal besteht die Möglichkeit des Besuchs in der Schule selbst: Der Komponist arbeitet als Projektleiter und Animator. Dann aber kann er spezielle Werke für Kinder und Jugendliche schreiben.

Das eine wie das andere hat seine Tücken: Der Kontakt ist, wenn er von den Lehrkräften nicht als Anstoss zu einer andauernden Beschäftigung mit neuer Musik aufgenommen wird, punktuell und bleibt vielleicht letztlich folgenlos. Bernard van Beurden, ein holländischer Komponist, der viel Erfahrung in der Arbeit mit Jugendlichen, überhaupt mit Laien hat, schlägt deshalb vor, dass Schulmusiker/innen vermehrt eine kompositorische Ausbildung haben müssen – ideal also wäre, dass nicht die Komponisten in die Schule, sondern die Musiklehrer zur Komposition kommen. Dabei geht Beurden nicht von den wenigen Musikgeschichte schreibenden Tonschöpfern aus, sondern von den vielen handwerklich versierten durchschnittlichen, die – in der Schule – weniger unsterbliche Werke vorlegen müssen, als vielmehr die Vermittlung von neuer Musik kundig betreiben und die schöpferischen Eigenkräfte der Schülerinnen und Schüler entfalten helfen. Die andere Möglichkeit aber, eigene Kompositionen für Kinder und Jugendliche, hat uns schon so viele musikpädagogische Musik beschert, die die Kinder unterschätzt, ihnen falsche Eigenschaften und eine heile Welt zuordnet (all diese heitere Betriebsamkeit, diese Wiegenliedseligkeit, wo doch Kinder sehr oft traurig sind und mancherlei Ängste haben), an ihrer Lebenswirklichkeit vorbeigeht, sie für dumm verkauft oder massiv manipuliert, dass Anlass zur Behauptung gegeben ist, Kinder bräuchten keine Kindermusik, sondern nur gute Musik.

Ich weiss nicht, ob der Schweizerische Tonkünstlerverein sich dieser Tücken bewusst war, als er sich entschloss, nach seinem 1978er-Fest mit dem Thema «Musik in der Schule», das vor allem Unterrichtskonzepte zum Gegenstand hatte, bei der jüngsten Jahresversammlung am 19. und 20. Mai 1984 in Delémont und Porrentruy bereits wieder – und zudem vom produktiven Bereich her – sich mit der Jugend zu befassen. So verdienstvoll die Absicht, so ernüchternd, ja katastrophal das Ergebnis. Das fängt mit dem lieblos zusammengestellten und praktisch nur aus Lücken und Nichtinformationen bestehenden Programmheft an (zum Beispiel ist von den sieben Komponisten des Konzertes vom 19. Mai nur einer porträtiert, dessen Werk zudem gar nicht aufgeführt worden ist), setzt sich in der nur Interpretennamen nennenden Moderation und im Fehlen von öffentlichen Diskussionen über das Gebotene fort und endet mit dem peniblen musikalischen Resultat.

Wie nicht anders zu erwarten, waren die wenigen Lichtblicke in der ersten oben skizzierten Form der Arbeit des Komponisten in der Schule zu konstatieren: in seiner Rolle als Animator und Koordinator bei improvisatorisch angelegten Projekten. Hervorragend die Kollektivarbeit einer Mädchenklasse aus Courrendlin, die in jedem Moment durch die Intensität der Mitwirkenden und deren Identifizierung mit dem Vorgeführten bewies, welch kreatives Potential in Kindern und Jugendlichen, ja in allen Menschen steckt und wie eine behutsame Anregung und Begleitung des Prozesses (in diesem Fall durch *Jost Meier*) dieses freilegt. Allerdings wären auch hier Erläuterungen über den Projektlauf, über Probleme, Erfahrungen usw. bei der Zusammenarbeit von Schülerinnen und Komponist nur von Nutzen gewesen.

Das Umgekehrte, nicht die Begleitung, sondern die massive Lenkung, ja der Missbrauch kindlicher Begeisterung und schöpferischer Fähigkeiten, zeigte auf skandalöse Art und Weise *Louis Crelier* mit der «Chorale du Collège de Delémont», der offenbar – ganz im Gegensatz zu Meier – mit einem fixfertigen Konzept (das interessanterweise ähnliche Aktionen vorsieht, wie sie die Schülerinnen von Courrendlin von sich aus, aber weit überzeugender als der «Profi» gefunden und präsentiert haben) und mit vorbereitetem Material ab Tonband vor die jungen Sängerinnen und Sänger getreten war. Ein wahrer Rattenfänger, der die bedauernswerten Kinder (vielen sah man an, dass sie sich nicht wohl in ihrer Haut fühlten) mit schlechten und kitschigen Pop- und Hollywoodfilmusikimitationen für seine wirren, angelesenen, pseudophilosophischen und am kindlichen Erfahrungswelt und Erlebnishorizont völlig vorbeiziehenden Betrachtungen über die Zeit («De Temps en Temps» heisst das Machwerk) einnehmen wollte. Kaum ein Kind wird begriffen haben, welchen Text es da zu singen oder mit Aktionen

zu begleiten hatte. Und mit guter neuer Musik hat das Ganze natürlich gar nichts zu tun.

Wenig neue musikalische Erfahrungen haben auch jene jungen Musikerinnen und Musiker gemacht, die sich um *Hansueli Hausheer* scharten. Waltete Crelier am Mischpult und Tonband, so Hausherr an diversen Instrumenten. Kein Übergang im beziehungslosen, oft stupide Floskeln und Muster aneinanderreihenden Popmusikflickteppich, der nicht von Hausheer autoritär angezeigt worden wäre! Das musikalische Ergebnis war gleich dürftig wie das von Crelier, wenn auch nicht mit dessen verbalem Schwachsinn belastet. Das einzig Positive am zweitägigen Atelier Hausheer ist wohl die Tatsache, dass jurassische und deutschschweizer Jugendliche musikalisch, allerdings im gängigsten Idiom, miteinander kommunizieren konnten.

Die einzigen, die richtigerweise den Mut hatten, einen Einblick in die Werkstatt, in den Prozess zu geben und die diesen auch kurz kommentierten (ganz falsch also die Haltung von *Peter Streiff*, der seine Arbeit mit einer Schulklasse deshalb nicht vorzeigen wollte, weil er angeblich zu keinem Resultat, lies abgeschlossenem Werk kam), waren die Pädagogen *Eduard Garo* (Vokalgruppe), *Walter Baer* (Glasgruppe) und *Emile Ellberger* (elektroakustische Gruppe), die nur ungefähr eine Stunde je einzeln mit ihrer Gruppe aus Lehrerstudent(inn)en gearbeitet hatten, als diese – mit der erwähnten gleichzeitigen Öffnung für das Publikum – zusammengefasst wurden und miteinander improvisierten, mit Anregungen durch graphische Notationen, aber ohne jede Leitung oder gar Gängelung. Jede/r war gleichberechtigt am Klanggeschehen beteiligt, das durch wirkliches Aufeinanderhören als wichtigste Voraussetzung für Kollektivimprovisationen dementsprechend vielfältig und kurzweilig ausfiel.

Die andere Möglichkeit, Jugendliche (die Kinder wurden beim Fest weitgehend vergessen) mit neuer Musik vertraut zu machen, indem ihnen Stücke auf den Leib geschrieben werden, wurde auch verfolgt, und zwar mit einem Kompositionswettbewerb, aus dem die Jury allerdings nicht ein Werk zu prämiieren in der Lage war und einzig *Thüring Brähms* «Fünf Präludien für Jugend- und Laienorchester» einer «Mention» für würdig befand. Und gerade diese Komposition musste wegen Erkrankung des Dirigenten ausfallen! Was sonst am Samstagabend in der Kirche gespielt wurde, ist fast ausnahmslos dürr bis dürftig, ob ausnotiert (*Ulrich Gasser*, *Patrice Chopard*) oder aleatorisch angelegt (*Alfred Schweizer*), und hat mit neuer Musik nichts zu tun. Ansatzweise interessant sind die humorvolle Thematisierung von Geräuschen, die mit einer Querflöte realisiert werden können («Flautando» von *René Wohlhauser*) und manch fein ausgehörte Stelle in *Hans Eugen Frischknechts* «Rund um das Klavier». Insgesamt aber ist keine Bereicherung des eh

schon schmalen Repertoires mit guter neuer Musik für Jugendliche zu melden!

Bleibt am Schluss noch etwas Erfreuliches zu erwähnen: das grosse Können und Engagement aller beteiligten jurassischen Kinder und Jugendlichen. Kinder und Jugendliche, das hat das 85. Tonkünstlerfest bewiesen, können für neue Musik motiviert werden. Fragt sich nur, für welche neue Musik!

Toni Haefeli

Comment jouer Gluck aujourd'hui?

Genève, Grand Théâtre: *Alceste*

A en juger par cette seule saison sur les scènes francophones, à en juger par les récentes éditions discographiques, tout se passe comme si Gluck sortait de son purgatoire. *Iphigénie en Tauride* à Lyon et à Paris, *Alceste* à Genève; les mêmes *Alceste* et *Iphigénie* enregistrées, ainsi qu'*Armide*, sans compter les rééditions et les très régulières parutions d'*Orphée**, il y a comme un retour à ce compositeur, qui pouvait paraître jusqu'ici trop intégré au répertoire traditionnel pour qu'on pût prétendre le «redécouvrir», trop récent aussi pour bénéficier de l'engouement du «baroque» qui, de Monteverdi à Rameau, a revivifié tout un chapitre de l'histoire de l'opéra.

Gluck revient donc, mais aucun des problèmes que pose son interprétation n'a été résolu.

Car c'est bien la difficulté: faut-il entendre cet auteur comme le premier des modernes, le réformateur qui rompt avec l'opéra ancien, le fondateur d'une nouvelle manière de penser le rapport du texte, donc du théâtre, et de la musique; celui qu'adorèrent Berlioz et Wagner, celui qui fut intégré à toute la tradition de l'opéra romantique, celui que par conséquent chantaient les interprètes de l'opéra romantique et wagnérien? Ou bien faut-il l'entendre comme le dernier des anciens, finalement bien plus proche du XVIIIe que du XIXe siècle; faut-il le penser dans la perspective de ce qui l'a précédé plutôt que de ce qui l'a suivi, par conséquent le confier aux interprètes qui excellent dans Haendel ou Rameau?

Musicalement, le spectacle genevois a opté pour la première solution. Même si Horst Stein détaille finement les danses du 2e acte (mais les violons de l'Orchestre de la Suisse romande n'ont guère la précision nerveuse qu'il y faudrait), son style ressortit à la tradition onctueuse, quasi brahmsienne, qui cultive un legato perpétuel, peu propre à articuler la phrase et à modeler son expression, qui fond les timbres des bois et des cuivres dans la masse des cordes, qui épaissit les basses, qui arrondit les attaques au lieu de les affûter, qui travaille la dynamique en enflant le son plutôt qu'en l'intensifiant. Il est fort licite de voir Gluck à travers le XIXe siècle, mais

on préférerait que ce fût à travers Berlioz, dont il suffit de relire les pages enthousiastes consacrées à *Alceste* pour se dire qu'il entendait là une tout autre vigueur, et des effets de timbres bien plus vifs.

Faute de cela, c'est à l'autre solution qu'on rêve, celle dont John Eliot Gardiner a donné l'exemple dans son *Iphigénie en Tauride*, en octobre 1983 à l'Opéra de Lyon, celle de Sigiswald Kuijken dans son enregistrement d'*Orphée*: cette musique en sort amincie, transparente, ardente et incisive; le phrasé s'appuie sur l'accent, la couleur devient franche; le récitatif y respire, il vit du contraste et du rebondissement, il trouve sa souplesse dans le naturel de la déclamation.



Photo: Martin Buck-Raphanel

Car on touche ici une autre difficulté. Toute une tradition française de déclamation gluckiste est perdue, celle des Germaine Lubin, Suzanne Balguerie et Georges Thill, celle qui s'est éteinte avec Crespin ou Gedda. A entendre les chanteurs de la distribution genevoise d'*Alceste*, on se dit qu'il sera long de reconstruire cette tradition. Danielle Borst (une Coryphée) et Gilles Cachemille (Apollon) sont d'exacts modèles de diction claire et de naturel vocal fondé sur la juste profération du texte. Affaire de langue maternelle donc? Non pas; l'Anglais Maldwyn Davies (Evangère) parvient à un chant bien plus sûr, à un style bien plus adapté que le francophone Marcel Vanaud (le Grand-Prêtre). Gösta Winbergh, lui, chante Admète d'une voix bien timbrée, mais dont l'appui ne se pose jamais sur la consonne: scandée, presque aboyée, la diction reste soit approximative, soit indistincte.

C'est Jane Mengedoht qui traverse vaillamment l'immense rôle-titre. Elle y in-

vestit des moyens vocaux qui la destineront, dans la belle carrière qu'on lui souhaite, à des musiques (Verdi, Wagner) où elle sera plus totalement à l'aise. Telle qu'elle est, son *Alceste* a beaucoup de vaillance («Divinités du Styx» est percutant, clairement projeté, héroïque du grave solide à l'aigu royal), elle touche aussi par la sincérité de son émotion, par la noblesse de son allure et la fragilité qui s'y dissimule. Pour soutenir le récitatif gluckiste, il lui faudrait un médium plus coloré, des arêtes moins tranchantes, plus de souplesse dans le dessin de la phrase. Disons-le pourtant nettement: ces réserves sont à comprendre au niveau élevé des exigences et des qualités majeures qu'impose cette riche nature d'artiste.

Scéniquement, le dilemme est le même que pour l'interprétation musicale: dépouillement hellénisant de tradition dalcroizienne, ou retour à un XVIIIe finissant encore tout encombré de baroque? (Une troisième voie, celle qu'indiquait Bruno Bayen dans le spectacle lyonnais cité plus haut, ce serait un univers proche de Goya ou de Füssli, où les Lumières basculent vers les Ombres).

Par tempérament, Pier Luigi Pizzi (scénographie, costumes et mise en scène) va plutôt vers la profusion: décor riche, d'une remarquable qualité artisanale (une fois encore, les ateliers du Grand Théâtre ont réalisé des merveilles), mais dont la somptuosité glacée embaume l'œuvre dans une sorte de cerceuil de verre. Au milieu des portiques et des colonnades palladiennes, surmontées de tout un peuple de statues, où la froideur des stucs voisine (bizarre choc de matières) avec de grandes portes d'aluminium, les chœurs empesés dans leurs dentelles et leurs perruques blanches paraissent eux-mêmes statufiés, comme les figures éplorées des tombeaux de Canova. Sans parvenir à réchauffer les marbres, des rouges aux nuances subtiles habillent les «fonctions»: roi, prêtres et gardes. *Alceste*, dès le début vouée au deuil, revêt, au milieu de tout ce blanc où crient les rouges, les voiles noirs du monde infernal.

Dans cet univers prolifique et distant, les personnages ne mettent guère de chaleur humaine, faute d'une direction d'acteurs qui dessinerait leurs rapports. Les placements ne créent jamais de vraie tension: on se détourne, on s'éloigne l'un de l'autre chaque fois qu'on se dit quelque chose d'essentiel. A sauver, pourtant, un seul moment de théâtre: décidée à affronter la mort, *Alceste* ôte sa perruque blanche: la reine devient femme, nue, fragile, moderne, enfin rapprochée de nous.

Pierre Michot

* *Alceste*, avec J. Norman, dir. S. Baudo (Orfeo); *Iphigénie en Tauride*, avec P. Lorengar, dir. L. Gardelli (Orfeo); *Armide*, avec F. Palmer, dir. R. Hickox (EMI). Rééditions: *Iphigénie en Tauride*, avec P. Neway, dir. C. M. Giulini (EMI); avec R. Crespin, dir. G. Sebastian (Chant du monde). Quatre *Orphée* et *Eurydice* ont récemment paru: avec R. Jacobs, dir. S. Kuijken (Accent); avec J. Baker, dir. R. Leppard (Erato); avec A. Baltsa, dir. R. Muti (EMI); avec P. Hofmann, dir. H. Panzer (Metronome).



Photo: Werner Erne

Die Flohmärkte blühen

Aarau: Piano-Spektakel mit 16 Pianisten an 8 Klavieren

Paraphrasen und Bearbeitungen von Opern und Orchesterwerken werden in den letzten Jahren wieder hervorgeholt. Nicht mehr nur das Original, sondern auch dessen Derivate, seien sie für den Hausgebrauch oder für Virtuosen entstanden, stossen auf Interesse. Strawinskys eigene Bearbeitung des «Sacre du Printemps» für vier Hände wird mittlerweile mehr gespielt als seine originalen Werke für diese Besetzung. Ein Zeichen dafür, dass die Flohmärkte des Musikbetriebs blühen. Kuriositäten finden sich haufenweise. Monstrositäten wie für 16 Pianisten an 8 Klavieren arrangierte Stücke tauchen in jüngster Zeit öfters mal auf. Jürg Wytenbach führte zum Beispiel vor ein paar Jahren in Basel ein Konzert unter dem Titel «Von Klavier-Tigern und Salon-Löwen» durch. Im Bereich Jazz existierte George Gruntz' Piano Conclave. Ähnliches haben am 23./24. Juni 1984 Emmy Henz-Diémand und Jean-Jacques Düнки in Aarau im Rahmen der Jeunes Musicales Aargau, des Gong, durchgeführt. Die Leitung hatte Jürg Wytenbach. Es spielten (nach Flügeln geordnet): Emmy Henz-Diémand/Ursula Kneihls, Jean-Jacques Düнки/Jeffrey Cohen, Petra Casén/Beata Wetli, Paul Clemann/Susanne Cecil-Jost, Stéphane Reymond/Pierre Sublet, Christoph Delz/Urs Egli, Irene Kuhn/Francis Schneider, Martin Derungs/Marc Philippe Meystre. Ein Ensemble, das mit Schwung in die Tasten griff!

«Wir freuen uns auf Euren Besuch und aufs Spielen. Es wird dr Plausch!» schrieb Emmy Henz-Diémand für den Vorstand des Gong in einer Voranzeige. Damit ist tatsächlich Grundsätzliches über eine solche Veranstaltung ange-tönt. Was erwartet man? Kurioses? Plausch? Und nicht mehr? Sollte aus dieser Besetzung nicht mehr herauszu-holen sein? Die beiden ersten Stücke bestätigten: Beethovens Coriolan-Ouvertüre, für 16 Pianisten arrangiert

von G. Rösler, und vier slawische Tänze von Dvořák für vier bis sechzehn Hände (von Düнки): Das war Bekanntes/Beliebttes ein wenig anders — im ersten Fall etwas einfalllos, im zweiten spritziger bearbeitet. Es lebte zu wenig und klang oft hart und kalt, und da schon leicht verstimmt.

An zwei neuen Kompositionen, vom Gong eigens für diesen Anlass bestellt, hätte sich zeigen können, ob diese Besetzung nur zum Spektakel taugt oder zu mehr. Um es vorweg zu nehmen: Düнки hat mit seinem Stück etwas Selbständiges gesucht und hat mit wenig Material wenig gemacht; Pierre Mariétan hat die Kuriosität weitergetrieben und aus nichts viel gemacht.

Äusserlich hat Mariétan also mit seinem «Clair Obscur» für 16 Pianisten den Konventionen der Besetzung Genüge getan. «C'est aussi une «piano pièce» multiple faite de techniques compositionnelles hétérogènes s'entrechoquant sans lien apparent sinon de s'appuyer sur 160 doigts actifs ou en attente, sources de son et de silence.» Fast lexikonartig werden die verschiedenen Aktionen (oder eben Kompositionstechniken) aneinandergereiht (eine Partitur-seite entspricht einer Aktion): Das be-ginnt — nach einigen in die Pause hin-eingerückten Klimpereien — direkt mit einem wiederholten, diminuierenden Akkord, geht weiter mit Figuren, rauf und im Krebs runter durch alle Flügel im Raum, mit Riesenclustern, mit Klop-fen gegen das Holz, bis eben zu stum-men Aktionen, bei denen nur mit den Händen gefuchelt wird. Musikalisch war das effektiv, witzig und durchaus banal; man hatte den Plausch.

Da sucht Düнки mit seiner «Spirale» für 13 Pianisten doch weiter. Acht Flügel sind im Kreis aufgestellt, abwechselnd besetzt mit einem oder zwei Pianisten; der dreizehnte, der nicht am Tisch sein darf, spielt auf dem neunten Flügel hinter einem Vorhang. Eine solche An-ordnung ist mit Bedacht gewählt; viel-leicht wird sie einem vollends einleuch-ten, wenn auch der dritte Satz «Sed multum» fertiggestellt ist. In den

beiden ersten Sätzen übernimmt der 13. Pianist offensichtlich die Rolle des Fremdkörpers, des von aussen Eindrin-genden. In der «Einstimmung» stellen die zwölf Pianisten diverse Klangfrag-mente (Geräusche, Spiel auf den Saiten, verfremdete Klänge und «nor-males Spiel») aneinander, im Mittelsatz «... tenet opera rotas...» wird ein stän-dig variiertes Thema herumgereicht. In diese Bereiche bricht das neunte Klavier mit seinen ausdrucksvollen, meist im Adagio gehaltenen Gesten ein; es führt so auch beide Male den Satz solistisch zu Ende. Hinter diesem Konzept schien mir das klangliche Ergebnis — vergli-chen etwa mit Düнкиs «Hommages à L. C.», die ungemein aus den Fingern heraus gedacht sind — etwas zurückzu-bleiben. Die Notwendigkeit für diese Besetzung fehlte.

Den Gegenpol bildeten schliesslich die beiden letzten Stücke des Abends, Darius Milhauds nur auszugsweise vor-getragene Suite «Paris» für vier Piani-sten an vier Flügeln und vor allem Carl Czernys «Ouverture zur Oper Semira-mide von G. Rossini für acht Pianoforte zu vier Händen». Der Orchestersatz ist von Czerny adäquat, sehr differenziert und auch pianistisch umgesetzt worden. Vom kompakten Fortissimo-Schlag über Tremolo-Passagen bis zur simplen Begleitung einer Melodie stimmt alles. Es klingt gut! Von einem sogenannten Kleinmeister hohe Kunst der Bearbei-tung!

Thomas Meyer

Rien de spécifiquement féminin

Paris, salle Gaveau, les 18, 19, 24, 25 avril 1984:

Musique suisse des femmes compositeurs Passons rapidement sur les défauts exté-rieurs d'une série de concerts qui se pla-çait courageusement sous un double handicap en regard de l'esprit railleur et caustique d'un certain public. Mention-nons sans trop nous appesantir le côté gala de bienfaisance qui devait animer les organisateurs de ce cycle, nous pla-çant la plupart du temps dans la situation où l'on croit s'être trompé d'adresse — on hésitait entre l'Armée du Salut et le pastiche involontaire de tel sketch des Branquignols... Accidents que l'on pas-serait volontiers sous silence, n'était l'option résolument conservatrice de la majorité des œuvres sélectionnées — option allant à l'encontre d'une ré-flexion fructueuse quant à la thématique choisie.

«Musique suisse»: rien qui ne soit l'objet du constat courant, perpétuel bal-ancement entre l'école française et les traditions germaniques. Observation dont l'intérêt se situe davantage sur le plan géographique que musical, et qui n'apporte aucune considération neuve sur la question des écoles dites natio-nales.

«Femmes compositeurs»: à part des œuvres d'intérêt documentaire, et de rares audaces prudemment annoncées dans le programme comme n'ayant «rien de spécifiquement féminin», la

confrontation nous ramenait à l'échelle où Cécile Chaminade le dispute à Tekla Badarzewska. C'est dire qu'une interrogation sérieuse sur la condition des «femmes compositeurs» ne paraît guère avoir effleuré la pensée des responsables.

Motifs structuraux profondément enracinés, tabous archaïques se manifestant sous forme de préjugés, de clichés de toute nature: seule une réflexion faisant au moins appel aux travaux d'approche de l'anthropologie sociale saurait les éclaircir.

Robert Piencikowski

Trauer über den Sommeranfang

West-Berlin: Uraufführung von Schönbergs symphonischer Dichtung «Frühlings Tod»

Da Arnold Schönberg, der ab 1925 eine Meisterklasse für Komposition an der Berliner Akademie der Künste leitete, 1933 von den Nazis ins Exil getrieben wurde, ist es auch ein Akt der Wiedergutmachung, wenn heute im Westberliner Musikleben seine Musik wieder eine bedeutende Rolle spielt – ähnlich wie in Ost-Berlin die Musik seines ebenfalls exilierten Schülers Hanns Eisler. Auch bei den Berliner Festwochen 1984 bildet Schönberg mit seinen George-Liedern op. 15, seinem «Pierrot lunaire» und dem zweiten Streichquartett einen gewichtigen Programmschwerpunkt.

Der Initiative Peter Ruzickas, des Intendanten des Radio-Symphonie-Orchesters Berlin, ist es zu verdanken, dass im März Schönbergs Fragment seiner symphonischen Dichtung für grosses Orchester «Frühlings Tod» nach Nikolaus Lenau uraufgeführt wurde. Nach den Uraufführungen des «Flüchtlingssonetts vom Jahre 1849» für Männerchor und Blasinstrumente (1897) bei den Berliner Festwochen 1977 und des Streichsextetts «Toter Winkel» (1899) bei den Festwochen 1983 war diese Uraufführung, die im Rahmen eines ausschliesslich Schönberg gewidmeten Konzerts des RSO Berlin stattfand, wohl die letzte grössere Schönberg-Entdeckung. Weitere Schönberg-Uraufführungen dieses Umfangs sind kaum noch zu erwarten.

Schönberg hatte seine symphonische Dichtung «Frühlings Tod» schon zum grössten Teil vollendet, als er sie im Juli 1898 abbrach, um die ebenfalls orchestral gedachten Klavierlieder op. 1 zu komponieren. Das von Peter Ruzicka nach dem Manuskript edierte Fragment hat eine Dauer von immerhin neun Minuten. Die Komposition entstand in einer Situation des stilistischen Umbruchs; der 24jährige, der sich erst drei Jahre zuvor für die Musikerlaufbahn entschieden hatte, entdeckte damals die einsätzigen symphonischen Dichtungen von Strauss und Mahler als kompositorische Modelle. Mit «Frühlings Tod» begann eine ganze Reihe einsätziger Werke, die vom Streichsextett «Verklärte Nacht», op. 4, über die sympho-

nische Dichtung «Pelleas und Melisande», op. 5, bis zum Streichquartett op. 7 und zur 1. Kammersymphonie op. 9 reicht.

Obwohl Schönberg 1898 noch wenig Erfahrung in der Orchesterbehandlung besass, überrascht in «Frühlings Tod» schon der ausgeprägte Farbsinn. Gleich zu Beginn der Komposition ist das Flüstern der Lüfte aus Lenaus Gedicht koloristisch in repetierte Figuren der Holzbläser und der sordinierten Streicher umgesetzt. In ihren irisierenden Klangflächen, dem Sequenzenreichtum, dem Hang zu unendlicher Melodie und zu Wagnerschen Hörnerchören sind zwar Tendenzen der Zeit aufgegriffen, jedoch ist in der konstruktiven Vereinheitlichung der Thematik schon Eigenes zu erkennen. Originell wirken auch die als Naturlaut zu deutenden solistischen Holzbläserpartien, die sich gelegentlich sogar bis zur unbegleiteten Einstimmigkeit verdünnen. In der gut vorbereiteten Aufführung durch das Radio-Symphonie-Orchester Berlin unter seinem Chefdirigenten Riccardo Chailly schien gelegentlich die Klangwelt der «Gurrelieder» vorweggenommen; im Vordergrund stand jedoch ein klangsinnlicher Lyrismus von eher kammermusikalischer Intimität.

Dieser verhaltene Ton der Melancholie entspricht dem Inhalt des Lenau-Gedichts. Vor der vierten und letzten Strophe, die mit einem Gewitter den «Tod» des Frühlings und damit den Anbruch des Sommers hätte bringen sollen, bricht die Komposition ab. Es ist ungewiss, ob die Ursachen dafür musikalisch-formale, inhaltliche oder auch nur äusserliche waren. Kaum ein Jahr später jedenfalls machte Schönberg erneut einen grossen Entwicklungssprung, als er sich in seinem Streichsextett «Verklärte Nacht» nach Richard Dehmel einer weniger melancholischen Thematik widmete.

Albrecht Dümling

Eindrucksvoller Überblick

Wien: Zweiter Kongress der Internationalen Schönberg-Gesellschaft
«Die Wiener Schule in der Musikgeschichte des 20. Jahrhunderts»

In Wien, wo vor genau zehn Jahren der erste Kongress der Internationalen Schönberg-Gesellschaft stattgefunden hatte (dessen von Rudolf Stephan herausgegebener Bericht 1978 im Verlag Elisabeth Lafite erschienen ist), wurde vom 12. bis 15. Juni 1984 nunmehr der zweite Kongress der Gesellschaft veranstaltet. Hatte Schönberg seinerzeit ausschliesslich im Mittelpunkt der Referate und Diskussionen gestanden, so weiten Rudolf Stephan und Sigrid Wiesmann, dank deren umsichtigen Vorbereitungen dem Kongress ein reibungsloser und überaus angenehmer Verlauf beschieden war, die Fragestellung diesmal aus zum Thema «Die Wiener Schule in der Musikgeschichte des 20. Jahrhunderts». So war es eine schöne Geste, dass der hochbetagte Ernst

Krenek, der sich selbst nicht zur Schönberg-Schule gezählt wissen wollte und doch in seinem Schaffen seit den dreissiger Jahren von Schönberg stark beeinflusst wurde, sich zur Übernahme des Ehrenvorsitzes bereitgefunden hatte. In der Eröffnungssitzung sprachen die Berliner Musikwissenschaftler Carl Dahlhaus («Schönbergs ästhetische Theologie») und Rudolf Stephan («Berg als Schüler Schönbergs»), von deren jahrzehntelangen Forschungen nachhaltigste Impulse auf das Verhältnis der Musikwissenschaft zur Neuen Musik insgesamt ausgegangen sind. Dahlhaus interpretierte Schönbergs Poetik, soweit sie die Stiftung einer in sich geschlossenen musikalischen Welt, eine Schöpfung in Tönen gleichsam, beinhaltet, in weitem historischem Kontext als ästhetische Theologie der autonomen Musik. Stephan gab anhand des umfangreichen Materials, das sich im Alban-Berg-Nachlass der Österreichischen Nationalbibliothek befindet, einen fesselnden Einblick in den Unterricht, den Berg bei Schönberg absolvierte. Indem der Schweizer Pianist Jean-Jacques Dünnli mehrere Fragmente – darunter auch jenen Satz einer unvollendeten Klaviersonate in d-Moll, der in das grosse Orchesterzwischenpiel im dritten Akt von «Wozzeck» eingeflossen ist – vortrug und abschliessend auch die Sonate op. 1 darbot, wurde die Stufenfolge der Lehre ebenso deutlich wie jener Punkt, auf dem der qualitative Sprung vom Lernstück zum selbständigen Kunstwerk greifbar zu werden scheint.

Die Vorträge, gebündelt um bestimmte Themenkreise, erbrachten einen eindrucksvollen Überblick über die Breite der gegenwärtigen Schönberg-Forschung und liessen einmal mehr die zentrale Stellung dieses Komponisten für die Entwicklung der Musik in unserem Jahrhundert manifest werden. Um aus ihrer Fülle einige besonders bemerkenswerte herauszugreifen: Reinhold Brinkmann (Berlin) untersuchte Busonis konzertmässige Bearbeitung von Schönbergs Klavierstück op. 11, Nr. 2, vor dem Hintergrund der Krise beider Komponisten um 1910 und kam zum Schluss, dass Busonis Transkription, die dem Hörer mit zusätzlichen Wiederholungen und einem vollgriffigeren Klaviersatz das Verständnis von Schönbergs präziser, knapper Musiksprache erleichtern möchte, in Wahrheit den Zugang zu dieser Neuen Musik eher verstelle. Jürg Stenzl (Fribourg) zeigte anhand der Eintragungen, die Schönberg noch vor der eigentlichen Komposition des Monodramms «Erwartung» in den von Marie Pappenheim verfassten Libretto-Text vorgenommen hat, in welcher hohem Masse seine kompositorische Phantasie, den eigenen Angaben (etwa im Aufsatz «Mein Verhältnis zum Text») zuwider, sich sehr wohl an Einzelheiten des Textes entzündete: Es sind vorwiegend bestimmte Instrumentangaben, also Klangfarben-Vorstellungen, die Schönberg zuerst notierte – so dass die Frage entsteht, wie sich

dieser Befund des Kompositionsprozesses mit der These der «strukturverdeutlichenden Instrumentation» verträgt, welche die Wiener Schule in der Nachfolge Mahlers als Kontrast zur «koloristischen Instrumentation» immer verfochten hat.

Einen glücklichen Fund konnte *Christi-an Martin Schmidt* (Berlin), der verdienstvolle Editionsleiter der Schönberg-Gesamtausgabe, präsentieren: ein vom Komponisten als «very definite – but private» bezeichnetes Programm zum Ersten Streichquartett op. 7. Es handelt sich bei dem Text, der teils als Stationenfolge musikalischer Charaktere, teils als bruchstückhafte Liebesgeschichte zu lesen ist, nicht um einen Teil des Werks als eines ästhetischen Gegenstands, wie es für Programmmusik charakteristisch ist, auch nicht um eine verbale Verständnishilfe, die der Komponist für das Publikum formuliert hätte. Das Programm hatte vielmehr seine Funktion im Entstehungsprozess des Werkes, als eine der Stufen und Mittel der Produktion, die im Gebilde selbst keinerlei unmittelbare ästhetische Bedeutung mehr besitzen, sondern «aufgehoben», d. h. hier weniger transformiert-bewahrt als vernichtet sind. Als Dokument der Werkgenese wie auch – mittelbar – als Fingerzeig für Deutungsversuche des musikalischen Gehalts ist es freilich für die zwischen dem Streichsextett «Verklärte Nacht» und dem Zweiten Streichquartett entstandene Komposition von höchstem Interesse. *Helmuth Haack* (Heidelberg) erläuterte mit Hilfe selten greifbarer Klangbeispiele Aspekte des Vortragsstils der Schönberg-Schule. Anhand von Aufnahmen des Schubertschen d-moll-Quartetts durch das Kolisch-Quartett und des Andante aus Mahlers Zweiter Symphonie in der Interpretation Oskar Frieds wurden das Rubato-Spiel und die Technik der Hauptstimmenverzögerung als unabdingbare Mittel fassbar, die den Sprachcharakter der Musik einerseits in seiner unmittelbaren Expressivität, andererseits in seiner syntaktischen Konstitution (vor allem der Perioden- und Satzgliederung) ästhetisch auf eine Weise präsent werden lassen, wie sie in heutigen Darstellungen der Werke kaum mehr zu hören ist. Indessen sind Bemühungen, diese Vortragstradition nicht in völlige Vergessenheit geraten zu lassen, gegenwärtig mehrfach im Gange; und man darf der – von einer Schallplattenedition begleiteten – Publikation der Schriften Kolischs zur Theorie der musikalischen Reproduktion erwartungsvoll entgegenblicken.

Vorträge zu Webern und Berg, zu weiteren Schülern Schönbergs (auch zum Berliner Kreis der Jahre 1926 bis 1933), zu seinem Wirken in den Vereinigten Staaten, ferner zum Verhältnis zwischen ihm und den russischen Avantgardisten um 1920 – dies beleuchtet durch *Hans Oesch* (Basel) –, aber auch zur schwierigen, seit einem Jahrzehnt indessen von Erfolg gekrönten Geschichte der Schönberg-Rezeption in der Deutschen

Demokratischen Republik – dargestellt durch *Frank Schneider* (Berlin) – erweiterten die Betrachtung vielfältig im Sinne des Kongressthemas. Am eindringlichsten kam die Situation Italiens zur Sprache: *Dietrich Kämper* (Köln) schilderte anhand teilweise noch unbekannter Quellenmaterialien Luigi Dallapiccolas Hinwendung zu den Komponisten der Wiener Schule, ausgehend von der prägenden Erfahrung einer «Pierrot lunaire»-Aufführung in den frühen zwanziger Jahren, die ihn in der Opposition gegen Pizzetti bestärkte; *Horst Weber* (Essen) zeigte Gemeinsamkeiten ebenso wie Unterschiede in der Schönberg-Rezeption bei Dallapiccola, Bruno Maderna und Luigi Nono auf und hob ausdrücklich die Rolle Hermann Scherchens als Vermittler hervor; und *Anna Maria Morazzoni* (Mailand) ergänzte das spannungsreiche Bild der Beziehungen, die zwischen dem Schönberg-Kreis und Italien bestanden haben, um manche Einzelheit, vor allem im Hinblick auf die Auseinandersetzungen um Alfredo Casellas nationalistisch geprägten Aufsatz über «Scarlatiana». Bleibt zu hoffen, dass durch die geplante baldige Publikation des Kongressberichtes der stetig wachsende Kreis derer, für die Schönbergs Musik so unverzichtbar ist wie die der älteren Klassiker, an den Fragen und Antworten dieser Zwischenbilanz einer noch in vollem Fluss befindlichen Forschung teilnehmen kann.

Hermann Danuser

Livres Bücher

A bstraktion et atonalité

Schoenberg-Kandinsky: Correspondance, écrits.

Contrechamps no 2, avril 1984

L'Age d'Homme, Lausanne

Enfin: après des années d'attente, des textes importants de Schönberg, capitaux pour comprendre l'évolution de la musique au XXe siècle, sont désormais disponibles en français. Après la traduction du «Traité d'harmonie» et de «La Correspondance choisie» chez Lattès, c'est la revue *Contrechamps* qui abandonne momentanément la création contemporaine et se plonge aux sources de la modernité en nous proposant une réflexion au confluent de la musique et de la peinture, autour d'une excellente traduction de la correspondance Kandinsky-Schönberg et de divers textes des deux artistes réunis par *Jelena Hahl-Koch* (l'édition allemande avait paru en 1981).

C'est le peintre qui prend l'initiative d'écrire au compositeur en 1911, à la suite de l'audition du 2e quatuor et des pièces

pour piano, op. 11, pour relever les similitudes de leur démarche: s'engage alors un échange durant lequel Kandinsky se révèle plus fidèle épistolier que Schönberg, même s'il ne paraît pas maîtriser la technicité musicale à un degré semblable à celui avec lequel Schönberg manie le pinceau. Période cruciale pour les deux correspondants, dont l'un vient d'écrire son ouvrage théorique «Du Spirituel dans l'Art» et va publier dans l'almanach du «Cavalier Bleu» de 1912 sa composition scénique «Der gelbe Klang» (écrite en collaboration avec le compositeur Thomas von Hartmann), tandis que l'autre achève son «Traité d'harmonie» (dont des extraits assortis de quelques commentaires sont traduits en russe par Kandinsky et publiés en 1911 déjà) et travaille à son œuvre dramatique «Die glückliche Hand», terminée en 1913. Leurs lettres témoignent de l'intensité de leurs recherches et de leur dialogue, auquel seuls la guerre et le départ de Kandinsky pour la Russie vont mettre un terme provisoire. En 1923, le peintre, alors professeur au Bauhaus, invitera Schönberg à venir enseigner la musique à Weimar, mais il se heurtera au refus de son ami qui l'accusera d'antisémitisme. Affirmation totalement dénuée de fondement, propagée par Alma Mahler-Werfel (alors femme de Gropius), et contre laquelle Kandinsky va réagir vigoureusement, mais en vain: désormais, c'en sera fait de toute correspondance régulière.

L'intérêt de la démarche de Contrechamps est de réunir autour des textes de Kandinsky et de Schönberg plusieurs articles qui éclairent de façon complémentaire cette relation. C'est ainsi que la «Documentation sur une amitié artistique» de J. Hahl-Koch démontre que le peintre et le musicien ne se connaissaient pas avant 1911 et qu'il serait faux de croire à une influence mutuelle. La similitude spontanée des deux démarches n'en est que plus frappante, même s'il faut se garder de mettre purement et simplement en équation abstraction et atonalité: *Carl Dahlhaus* (dans «La construction du disharmonique») rappelle que, contrairement à ce que croyait Kandinsky en 1911, les spéculations théoriques de Schönberg n'étaient pas arrivées suffisamment loin pour pouvoir servir de modèle de référence à la peinture («construire un disharmonique qui provienne d'une intuition inconsciente»). *Pierre Boulez* parle prudemment de «Parallélismes», tandis que *Dora Vallier* (dans «Musique-peinture») évoque les «homologies des structures éclatées», comme la disparition de la notion de centre (tonal et pictural) qui entraîne celle de toute articulation formelle traditionnelle (thème et objet, parties principale et secondaires, enchaînement des accords et des couleurs, rythme) au profit d'un univers ouvert, en perpétuelle variation. La nécessité intérieure qui commande la création de l'œuvre d'art renvoie nettement à l'idéal théosophique de Rudolf Steiner, qui attirait aussi bien Kandinsky que