

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

**Herausgeber:** Schweizerischer Tonkünstlerverein

**Band:** - (1986)

**Heft:** 8

**Rubrik:** Comptes rendus = Berichte

### **Nutzungsbedingungen**

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. 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. [Siehe Rechtliche Hinweise.](#)

### **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. [Voir Informations légales.](#)

### **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. [See Legal notice.](#)

**Download PDF:** 30.01.2025

**ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, <https://www.e-periodica.ch>**

### Missachtete Romandie

Zürich, Städtisches Musikpodium:  
*Musiques en Suisse romande –  
hier/aujourd'hui*

Die Tatsache, dass man in der Schweiz von einem Kulturaustausch im Inland spricht und ihm einen Wert für das gedeihliche Miteinander der verschiedenen Landesteile beimisst, hängt mit der vielgerühmten kulturellen Vielfalt unseres mehrsprachigen Landes zusammen. Doch scheint er dem Schweizer nicht unbedingt Herzenssache zu sein. Ein trauriges Beispiel dafür, dass sich das Interesse an den kulturellen Erscheinungen anderssprachiger Regionen in engen Grenzen hält, war jedenfalls der miserable Besuch des Konzerts mit Mitgliedern des Genfer Ensembles «Contrechamps» auf der Studiobühne des Zürcher Opernhauses. Ganze sechsundzwanzig Personen waren erschienen. Am Programm kann es nicht gelegen haben. Mit drei Uraufführungen sah es vielversprechend aus, und bei den Interpreten handelte es sich um eines der derzeit besten Ensembles für neue Musik in der Schweiz (das allerdings bereits bei seinem ersten Auftritt in Zürich, anlässlich der Veranstaltungsreihe «Politische Musik» im Dezember 1985, auf ein schwer erklärbares Desinteresse gestossen war). An den Veranstaltern kann es wohl auch nicht gelegen haben. Das Zürcher «Musikpodium» ist im städtischen Musikleben bestens eingeführt und verfügt zweifellos auch über eine genügend grosse Adresskartei. Vielleicht befinden sich die falschen Leute drin? Über die Gründe soll hier nicht weiter spekuliert werden. Nur eine Vermutung sei ausgesprochen: Die mangelnde Neugierde auf das, was nicht nach dem eigenen Stall riecht, ist möglicherweise Ausdruck der heutigen allgemeinen Bewusstseinslage, in der Begriffe wie «Identität» und «Regionalismus» Leitbildcharakter haben. Deren antizentralistischer und antitechnokratischer Reflex, der gerade in der Schweiz dankbar aufgegriffen wird, ist gewiss verständlich, doch hat er seinen Pferdefuss. Hinter den vielstrapazierten und wenig reflektierten Begriffen scheint sich manchmal eine regressive Mentalität breitzumachen, die glaubt, die Konstitution des Subjekts könne sich ohne umfassenden Bezug zur Welt vollziehen. Oder anders: Im Rückzug auf die Ofenbank fände das durch die Weltläufe irritierte Individuum zu sich selbst. In einem solchen Klima könnte zweifellos auch die neue Musik, seit je eine Domäne des weltoffenen, internationalistischen Geistes, bald einmal nur

noch aus der Kirchturmperspektive lokaler oder regionaler Interessen betrachtet werden.

Die Handvoll Neugieriger, die gekommen war, wurde Zeuge eines intelligent zusammengestellten, äusserst anregenden Konzerts. Es war vom Genfer Komponisten Eric Gaudibert konzipiert, besser: komponiert worden. Im Programmheft schreibt Gaudibert: «L'intention de ce concert est de placer toutes les œuvres dans une continuité qui remplace la succession habituelle des «numéros» du programme et de les organiser dans un espace-temps lui aussi «composé.» Eingeleitet wurden die «Musiques en Suisse romande: hier/aujourd'hui» – so der Titel des Ganzen – durch eine Zitat- und Geräuschmontage ab Tonband. In sie hinein fiel der Auftritt der Solisten, der damit selbst zu einem Teil des ästhetischen Ganzen wurde. Der Gesamtverlauf seinerseits näherte sich der offenen Form, die Einzelstücke verloren zumindest partiell ihre Autonomie. So etwa bei einer konzertanten Seltenheit von «gestern», einer Auswahl von sieben Klavierliedern von Ernest Ansermet: Die von der Sopranistin Carmen Casellas vorgetragenen Ramuz-Vertonungen wurden mit Fragmenten Strawinskys aus dem Umfeld der «Geschichte vom Soldaten» verzahnt. Damit rief Gaudibert nicht nur etwas von jenem «heroischen» Geist der frühen «Cahiers vaudois»-Zeit wieder in Erinnerung, als Westschweizer Regionalismus und internationale Avantgarde für einen kurzen historischen Moment eine glückliche Verbindung eingegangen waren, sondern er machte auch auf das unterschiedliche kompositorische Format und Temperament der beiden Musiker aufmerksam. Neben Strawinskys geschliffenen, diamantenklaren Gedankensplittern wirken Ansermets Ramuz-Vertonungen eher bieder; der Lockruf des «einfachen Lebens» tritt, durch keinerlei artifizialen Wagnisse gefährdet, als antimoderner Impuls in Erscheinung. Wenn das Quartett für Flöte, Bassklarinette, Geige und Cello des 27-jährigen Christian Giger, eine Uraufführung, in diesem Umfeld etwas exterritorial wirkte, dann nicht nur, weil es an die ganz anders gelagerte amerikanische Avantgarde der siebziger Jahre anknüpft. Solche postminimalistischen Spielstücke haben bereits etwas Überständiges. Dem Skalen geigenden Einstein am Strand ist inzwischen ein langer Bart gewachsen. Zwei weitere Uraufführungen stammten von Eric Gaudibert: «Orées» («Säume»), ein virtuos-luzides Quintett für Flöte, Geige, Cello, Klavier und Klarinette, und – für die gleiche Besetzung – «Strav», eine Huldigung an Strawinsky nach dessen «Drei Stücken für Streichquartett». Die beiden Kompositionen ermöglichten interessante Aufschlüsse über die musikalischen Auffassungen des 50-jährigen Genfers. Mit einem Rückgriff auf historische «Fundstücke», die er vielfältig zitierend mit seiner persönlichen, am Serialismus

geschulten Schreibweise verknüpft, schafft er eine Musik, die ihre eigene Gegenwart ständig am Vergangenen überprüft. Um Traditionalismus im Sinn einer Fortschrittsverweigerung handelt es sich dabei nicht. Das wäre gewiss ein zu «deutsches» Argument. Gaudiberts Position ist – ähnlich wie etwa diejenige Pousseurs oder Berios – vielmehr aus dem französischen Strukturalismus heraus zu verstehen, etwa aus Roland Barthes' Idee der Literatur als kritische Re-Lektüre früherer Werke: Komponieren als kritische Praxis, bei der das neue Werk aus der Rezeption eines (Noten-)Textes hervorwächst. Wie der Komponist beim Schreiben, so stellt nach dieser Auffassung auch der Hörer beim lebendigen Hörprozess das Werk in seiner aktuellen Totalität erst her. Auf der Basis dieses rezeptionsästhetischen Modells sind Gaudibert nicht nur gedanklich überzeugende, sondern auch klanglich sehr ansprechende Kompositionen gelungen. Dazu gehört neben den beiden Uraufführungen auch die Meta-Komposition des ganzen Abendprogramms.

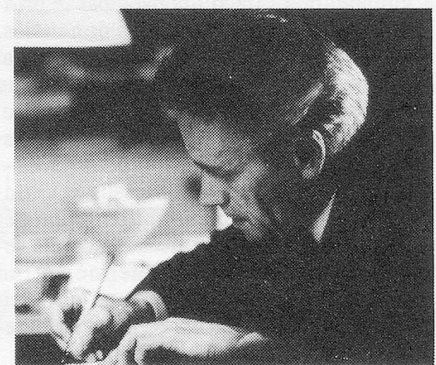
Max Nyffeler

### Un chef utile

*Le 16 février s'éteignait, à l'âge de 78 ans,  
le chef d'orchestre vaudois Victor Desarzens.*

Figure marquante de la vie musicale romande, Victor Desarzens rejoint Ernest Ansermet au Panthéon des personnalités suisses. Un studio de radio porte déjà son nom. A quand un quai ou un jardin public? Maintenant, le temps est aux hommages. Lesquels ne parviennent pas à voiler une réalité bien moins agréable: il ne reste rien – ou si peu – du fabuleux héritage laissé par cet homme passionné de toutes les musiques.

En 1941, alors que tous les esprits sont préoccupés par la guerre, Victor Desar-



zens a l'audace et la stupéfiante inconscience de se battre pour fonder un orchestre. Il investit son énergie à réunir autour du projet la radio, la ville de Lausanne, divers mécènes éclairés et enfin le public qui désormais, pendant plus de 30 ans, va découvrir avec lui, s'étonner, boudier ou applaudir. Un défi absolu: entre 1942 et 1972, l'Orchestre de chambre de Lausanne donne 271 con-

certs et affiche 308 premières auditions. Sans concession, sans retenue, Victor Desarzens impose ses choix, défend avec la même fougue Monteverdi, Bach, Stravinsky, Frank Martin, Klaus Huber.

Le compositeur Constantin Regamey, qui suivit et commenta régulièrement les programmes de concerts, relevait le grand nombre d'œuvres contemporaines, parmi lesquelles 40% d'œuvres suisses — aussi bien alémaniques que romandes. Il disait, s'adressant à Desarzens: «En traitant la musique moderne de la même manière que la musique classique ou romantique, vous l'avez libérée du monopole des sectaires et vous lui avez rendu un service autrement plus efficace que ceux qui se vouent à sa propagande exclusive.»

Pour que Victor Desarzens se voue à une musique, il lui fallait tout simplement l'aimer. Il n'était pas commerçant mais interprète. Son passé de violoniste soliste lui collait à la peau. Et sa vision du métier de chef allait plus loin encore. Généreux de son temps, il étudiait toutes les partitions à sa portée, même celles que lui remettaient de tout jeunes compositeurs. Quitte à ne pas les jouer. Mais il prenait la peine de faire part de ses remarques, enthousiastes ou sévères.

Victor Desarzens n'a pas seulement fondé l'Orchestre de chambre de Lausanne. Il a fait mieux en lui donnant une vocation spécifique de trait d'union entre créateurs, interprètes et public. Il lui a donné un son et un sens. Le plus bel hommage à lui rendre serait de ne pas laisser sa place vide plus longtemps. De ne pas faire de cet être unique un être irremplacé.

Dominique Rosset

## Schillernde Lehrerfigur

*Luciano Berio eine Woche als Gast an der Musikakademie Basel*

*Berio probt mit dem Orchester:* Er unterbricht immer wieder, um aller kleinste Dinge zu korrigieren, einen falsch akzentuierten Auftakt, einen zu gepflegt gestrichenen Geigenklang, eine nicht ganz sauber artikulierte rhythmische Figur. Und er beharrt mit einer gewissen Penetranz auf diesen Details, singt immer wieder vor, ist aber nicht zufrieden, wenn ihn eine Sängerin bloss zu imitieren versucht. Er verlangt, dass der Interpret das Prinzip des Problems versteht und dann eine eigenständige Lösung findet.

Dann wiederum lässt er über weite Strecken der Sache freien Lauf, murmelt etwas vor sich hin, wenn es zu wackeln beginnt. Ohne grosse Worte und Erklärungen wiederholt er den Abschnitt noch einmal, korrigiert höchstens Details — und plötzlich: Nach dem vierten, fünften Durchgang stimmt es dann, der Bogen ist da, alles wirkt durchsichtig, und der durchgehende Zug, der für viele Werke von Berio typisch ist, wird hörbar.



*Luciano Berio probt mit Basler Musikschülern*

*Photo: Niggi Bräuning*

Hinter dieser Probentechnik — so scheint mir — steckt Kalkül. Berio weiss, dass gerade der durchgehende Zug seiner Werke nicht wegen grossformaler Konsequenz, sondern wegen der Raffinessen im Detail entsteht. Da wird — nach relativ strengen grammatikalischen Regeln — eine Struktur aus der andern heraus entwickelt. Das ist eine Musik, die gleichsam von unten her ein rhetorisch-linguistisches System heranzubildet. Und bei einer solchen Musik wird es dann auch möglich, dass — pointiert formuliert — ein richtig akzentuierter Auftakt den Schlüssel zum Verständnis des Werkes darstellen kann.

*Berio unterrichtet Theorie und Komposition:* Die Kompositionsschüler legen ihm Partituren vor, geben ein paar Erklärungen dazu ab und erwarten nun die Kritik des Meisters. Dieser blättert in einer Mischung aus Langeweile und Skeptizismus in den Partituren, fixiert sporadisch eine Stelle, macht dazu aber meistens eher äusserliche Korrekturen — z.B., eine Doppeloktave kennzeichne man mit der Zahl 15 und nicht mit 16 —; die konkrete Beurteilung ist in der Wertung oft negativ, bleibt in den Begründungen aber recht vage. Bei Einwänden der Studenten, die mehr Vertiefung verlangen, blinzelt Berio, lächelt verschmitzt und verlangt nach der nächsten Partitur; er umschiffert auf diese Weise elegant die Klippen von deutschem Ernst und Tiefsinn.

Bei den Analysestunden kann er diesen nicht mehr so leicht ausweichen. Die Schüler sind hier recht gut vorbereitet und stellen Fragen, die Berio zum Teil aus seiner reservierten Haltung herauslocken. Vor allem, wenn es ums eigene Werk geht bzw. um ein voreiliges Urteil über ein eigenes Werk, da hört er konzentriert zu und antwortet schlagfertig und sehr exakt.

Steckt auch hier Kalkül dahinter? Vielleicht. In einem Interview sagte er, ihm schwebte ein Schülertypus vor, der sich als Bankräuber versteht, der irgendwo einbricht, etwas stiehlt und damit dann etwas Neues macht. Vielleicht will Berio

diese Art von Schüler mit seiner distanzierten Haltung herausfordern. Er meidet das Kumpelhafte, tritt aber auch nicht wie ein Meister auf, der die Absolution erteilt. Wie dem auch sei, viele der Basler Studenten hatte er damit einigermassen vor den Kopf gestossen. Sie waren enttäuscht, dass nicht mehr «herauskam» bei den Theoriestunden.

*Berio arbeitet mit den Kammermusikgruppen:* Das Interpretationsniveau dieser Gruppe ist hoch, zum Teil sogar ausserordentlich hoch. Berio lebt sichtlich auf, geht beim Spielen mit und nickt zufrieden, wenn seine Vorstellung mit jener des Studenten übereinstimmt. Es gibt wenig Verständigungsprobleme. Zuweilen verwickelt sich Berio mit einem Studenten auch in private Gespräche. Befreit von der Kärnerarbeit der Orchesterproben und von den kritischen Fragen der Theoriestudenten, kann sich hier der Komponist — zuweilen auch Zigarre rauchend — voll einbringen, und es entsteht in kurzer Zeit eine gelöste Seminaratmosphäre.

Luciano Berio ist eine schillernde Lehrerfigur — und trotzdem hat diese Woche dem Konservatorium Basel viel gebracht: Den Studenten wurde ein wichtiges Stück neuer Musik näher gebracht, und sie hatten erlebt, wie sehr sich gerade im Detail deren Qualität erweist. Solche ausserordentlichen Anlässe sind für den Alltag einer Schule sehr befruchtend, weil man für die theoretischen und vor allem für die praktischen Fächer (wo es ja immer noch Brauch ist, dass ein Student trotz mehrerer Dozenten bei einem einzigen Hauptfachlehrer fast alles lernen soll) neue Impulse bekommt. Hoffen wir, dass die Studenten in der Person von Berio nicht nur einem Menschen und Musiker begegneten, bei dem vieles mehrdeutig bleibt, hoffen wir auch, dass die Seriosität, mit der Berio seine Werke einübte, und die gewisse Penetranz, mit der er immer wieder an den genauen Notentext erinnerte, sich überträgt auf alle Musik, die sie interpretieren.

Roman Brotbeck

Genève, Grand Théâtre: «L'Orfeo» de Monteverdi

Il se sont mis à deux, Claude Goretta et Michel Corboz, pour raconter le mythe d'Orphée. Et un chef-d'œuvre de théâtre musical languit.

Pour cette première réalisation lyrique, présentée à Genève quelques mois après le Festival d'Aix, les deux collaborateurs ont au moins le mérite d'avoir trouvé des conceptions complémentaires. D'une part une version musicale surchargée d'émotions, de l'autre une mise en scène sobre — bien qu'envahie par la chorégraphie naïve qui fait office de remplissage scénique à intervalles réguliers.

Le grave défaut de ce partage des tâches est qu'il ne convient pas à «L'Orfeo» de Claudio Monteverdi. Si le mythe est effectivement universel, atemporel, il n'en va pas de même de la musique du compositeur de Mantoue. «L'Orfeo», c'est la révélation du «dramma per musica» à l'aube du XVIIe siècle. Pour Monteverdi et son public, cette «Favola d'Orfeo» était la preuve qu'il était possible de réunir dans un même mouvement dramatique les dynamiques de la parole et de la musique. A la base, il y a le livret d'Alessandro Striggio que Monteverdi a mis en forme de «recitar cantando» avec, telles des ponctuations, des moments de musique purement instrumentale et des chœurs madrigalesques. Ce sont les mots qui portent la musique et lui donnent son élan.

En faisant abstraction des articulations et des soudains contrastes, Michel Corboz donne une vision de «L'Orfeo» évanescence, uniformément pathétique, léthargique. La musique ne raconte plus, elle s'émeut. Les voix restent collées aux notes, s'empêtrent dans les ornements en voulant leur donner une dose de sentiments superflus. Quelques moments de grâce pourtant lorsqu'interviennent Audrey Michael (Euridice et Speranza) ou les pères Raul Gimenez et Thomas Hampson. Les phrases se dynamisent, s'envolent, laissant entrevoir cette vraie liberté du texte chanté offerte par Monteverdi.

Et Claude Goretta? Il est comme noyé dans ce déferlement d'harmonies trop esthétisantes, trop confortables. Sa mise en scène devient contemplative, lente, désincarnée. Par chance elle se garde de surenchérir et la pudeur des gestes repose.

Le metteur en scène est pris au piège. Lui, le cinéaste habitué à imposer ses rythmes par l'image, les ruptures de plans et le regard, se montre incapable de découper l'opéra — deux heures de musique ininterrompue et imposée — pour en faire jaillir la structure dramatique. Il est comme les bêtes sauvages qu'Orphée charmait de son chant: fasciné par les sons de Monteverdi — et par Michel Corboz.

Une telle confusion s'explique. C'est en tournant un film sur les «Vêpres» du

même Monteverdi, dirigées par le chef fribourgeois, que Claude Goretta a une révélation. Michel Corboz «est» la musique. De plus il incarne, pour le cinéaste, la figure du compositeur italien. Au point de lui donner l'idée de faire un film avec Michel Corboz dans le rôle de Monteverdi.

En fait de film, Goretta tourne en 1985 «L'Orfeo» avant d'en faire la mise en scène. Avec, en toile de fond, le souvenir lumineux de la musique des «Vêpres», religieuse et liturgique, donc à des lieues du genre «dramma per musica» de «L'Orfeo». Le cinéaste dit avec quelle passion il a écouté l'enregistrement de l'œuvre pour mieux s'en imprégner et la comprendre «par le cœur». Une lecture plus distancée du livret, véritable ossature de l'opéra, aurait sans doute été un complément utile. Plutôt que de suivre le flux musical, la mise en scène aurait pu créer des moments de tension, de conflit, quelques subtiles dissonances à la Monteverdi.

Professionalisme oblige, Claude Goretta a superbement soigné un aspect essentiel de la mise en scène, trop souvent délaissé par les routiniers du lyrique. Les éclairages modèlent l'espace, mettent en valeur la scène et les silhouettes des chanteurs. Mais des jeux de lumière sur les deux collines d'un décor, cela ne suffit pas à donner du relief à un «dramma» conçu par le génie de l'opéra italien.

Dominique Rosset

## Wesentliche Wandlungen

Berlin: DDR-Musiktage 1986

Als Vertreter des Schweizerischen Tonkünstlervereins war ich zum nationalen Musikfest des Verbands der Komponisten und Musikwissenschaftler der DDR eingeladen, das etwa dem Schweizerischen Tonkünstlerfest entspricht, aber alle zwei Jahre mit der Dauer von einer Woche stattfindet. Dieser Anlass ist nicht zu verwechseln mit der «Musik-Biennale Berlin», die als internationales Fest der neuen Musik im jeweils anderen Jahr durchgeführt wird. Die den Komponisten der DDR vorbehaltenen Musiktage sind indessen für den westlichen Beobachter besonders interessant, weil wir sehr wenig über die Musik dieses Landes wissen und die Musik dort sich durch die Abgeschlossenheit in sehr eigener, manchmal auch eigenartiger Weise entwickelt.

Seit meinem letzten Besuch der DDR-Musiktage im Jahre 1980 waren wesentliche Wandlungen feststellbar. Eine erfreuliche Veränderung besteht zweifellos darin, dass der politische Druck auf die Musiker ganz offensichtlich stark zurückgegangen ist. Das drückt sich zunächst darin aus, dass die Gruppe der «Avantgardisten», jene Gruppe, die wir fast als einzige bei uns kennen — es sind hier Namen wie Friedrich Goldmann, Georg Katzer, Friedrich Schen-

ker, Paul-Heinz Dittrich, Reiner Bredemeyer, Christfried Schmidt, Jörg Herchet zu nennen —, nun nicht mehr als elitär und volksfremd gilt, sondern voll akzeptiert wird, und dass es keine sozialistischen Hurra-Kantaten mehr gibt, ja, dass sogar die einzige Komposition, die in diese Richtung ging, eine Thälmann-Kantate, kräftig ausgepiffen wurde.

Dafür ist hier ein neuer Typus entstanden, nämlich anstelle der rein affirmativen Friedens- und Solidaritätskantate das politisch kritische Werk. Dazu gehörte neben einer «Mahnung» betitelten «Sinfonia infernale — in Erinnerung an die im Krieg zerstörten Städte» von Günter Neubert (Uraufführung), einer Lärmkomposition in bestem sozialistischem Realismus, die ebenfalls Buh-Rufe erntete, die Chorsinfonie «Der Frieden» von Karl Ottomar Treibmann auf einen Text von Volker Braun, die bis zur kabarettistischen Ummünzung von «Solidarität» in so-li-fa-ri ging und Kritik am Gebrauch leerer grosser Worte und Formulierungen übt, ferner das Konzert für Pauken und Orchester mit dem Titel «Der Wald» von Siegfried Matthus, das für den Umweltschutz eintritt, und vor allem Reiner Bredemeyers Rezitativ und Arie für Bariton und Orchester nach Worten von Michail Gorbatschow, wo er unter dem Titel «Eimischung in unsere Angelegenheit» die Kritik an der schlecht funktionierenden Wirtschaft, einer Rede entnommen, auf die DDR bezieht und mit der collageartigen Einrahmung durch das Zitat des Schubert-Lieds «Mut» (aus der «Winterreise») noch unterstützt. Dieser geniale Einfall hat denn auch im Publikum Begeisterungstürme ausgelöst. Der Einwand eines jungen Mannes in der nachfolgenden Diskussion im Musikclub des neuen Schauspielhauses, dies habe doch sehr stark ironisch gewirkt, wurde durch die jungen Musikwissenschaftler, die sich vor Bredemeyer stellten, rasch abgeblockt. Dieser «Musikclub», ein Diskussionsraum mit Bewirtung, der regelmässig benützt wird, ist übrigens eine gute Institution im Dienste der sekundären, verbalen Vermittlung von Musik, die in der DDR einen wichtigen Stellenwert einnimmt.

Eine andere Spezialität des dortigen Musiklebens sind die Gemeinschaftskompositionen, die vom Staat und dem Komponistenverband in Auftrag gegeben werden, in der Praxis aber in die handliche Form einer Reihung von unabhängigen Einzelkompositionen transferiert werden. Die eine, die hier zu hören war, wurde unter dem gemeinsamen Titel «Memento 7fach» gleichzeitig an vier junge deutsche und drei aus der UdSSR stammende Komponisten vergeben, die sich anlässlich eines zum «40. Jahrestag der Befreiung» veranstalteten «Freundschaftstreffens» abgesprochen haben. Die zwischen 27 und 33 Jahre alten Komponisten schrieben teils frühseriell punktuell (Stefan Carow und Helmut Zapf), teils im virtuosen Orchesterstil von Blacher (Thomas Heyn) und fast impressionistisch fluktuierend (Algirdas Martinaitis) oder dann zwi-

schen Kabalewsky und Schostakowitsch sich bewegend.

Eine zweite Gemeinschaftskomposition, ebenfalls ein Auftrag zu den DDR-Musiktagen, trug den Titel «Gedanken zum Parteitag» und bestand aus fünf Orchesterliedern, die ebenfalls völlig unabhängig voneinander und nur in lockerem Bezug zum Titel konzipiert wurden. In diesen «Zyklus» gehörte Bredemeyers bereits erwähnte «Einmischung», ferner Friedrich Schenker überarbeitete «Rosa Luxemburg»-Kantate von 1972, von Udo Zimmermann eine expressionistisch-tonale, eher formlose Hiroshima-Klage und, als Ein- bzw. Ausgang, je ein Sololied zweier Funktionäre des Verbands, eine lyrisch-spätromantische Vertonung eines Buchenwald-Gedichts durch den jetzigen Präsidenten Wolfgang Lesser und eine rezitativische, im Stil der Neuen Wiener Schule gehaltene Neruda-Vertonung «An meine Partei» des jetzt 80jährigen früheren Präsidenten Ernst Hermann Meyer. Im gleichen Konzert, in welchem die Robert-Schumann-Philharmonie aus Karl-Marx-Stadt vom Komponisten Friedrich Goldmann mit grösster Exaktheit und kongenialer Intuition geleitet wurde, war auch ein neues Schlachtgemälde von Friedrich Schenker — eine seiner Spezialitäten — zu hören, «Fanal Spanien 1936», ferner das Konzert für Flöte und Orchester von Georg Katzer, eine komplexe, mit B-A-C-H dem Bachjahr Tribut zollende Komposition, und zum Schluss Friedrich Goldmanns «Exkursion — musica per orchestra con Henrico Sagittario», die dem Heinrich Schütz der «Italienischen Madrigale» sowie der «Exequien» gewidmet ist und collagehaft, unter Aufbietung der brillantesten Orchestertechnik, die Dimensionen dieser Stilentwicklung in ein modernes Werk einbaut.

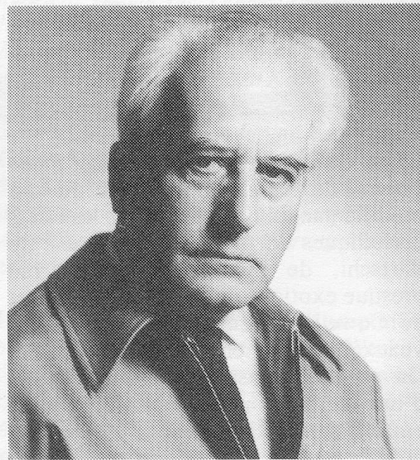
Interessant ist aber vor allem die spezifisch eigene Entwicklung der Musik in der DDR, das heisst jene Musik, die nicht Bezug nimmt auf die westliche Avantgarde. Als solche kommt übrigens nur die serielle und postserielle Stilentwicklung Richtung Boulez in Frage, während Komponisten wie Nono, Xenakis, Stockhausen oder etwa die «amerikanische» repetitive Musik in der DDR bis jetzt kaum Spuren hinterlassen haben. Aber auch die Komponisten der Neuen Wiener Schule galten den sozialistischen Ländern anfänglich als elitär, bürgerlich und nicht volksverbunden. Während aber Polen, die Tschechoslowakei und Ungarn sehr bald nach dem Krieg ihre Musik den neuen Entwicklungen öffneten, hielt die DDR, ganz im Sinne der Sowjetunion, länger an der Ablehnung dieser Kunst, wie auch des Jazz, fest. So blieb den Komponisten, die keine Verbindungen zum Ausland hatten, nichts anderes übrig, als bei der freien Tonalität etwa der frühen dreissiger Jahre anzuknüpfen — die Väter der Musik, die in der ersten Nachkriegszeit hier dominierten, waren Rudolf Wagner-Régeny und Hanns Eisler sowie Paul Dessau (letzterer als einziger

in wichtigen Werken der «Avantgarde» aufgeschlossen). In den vergangenen vierzig Jahren haben sich Entwicklungen abgespielt, deren Resultate für einen offenen Hörer doch sehr von Interesse sind, zumal heute gerade die jungen Komponisten der westlichen Kultur auch wieder zur Tonalität zurückstreben. Würde Musik der DDR vermehrt bei uns aufgeführt — und Komponisten wie Gerd Domhardt, Thomas Müller, Hans J. Wenzel, Burkhard Meier, Johannes Reiche, Achim Müller-Weinberg und Wolfgang Stendel würden dies durchaus verdienen, zumal ihre Musik, des tonalen Zusammenhalts wegen, auch bei einem breiteren Publikum sicher gut ankäme —, so wäre es interessant, die Reaktion unserer jüngeren Komponisten darauf zu beobachten.

Fritz Muggler

### **K**omponistenpreis an **Sándor Veress**

Die Stiftung für die Zuerkennung von Komponistenpreisen des Schweizerischen Tonkünstlervereins hat beschlossen, diesen für hervorragende Leistungen auf dem Gebiet des kompositorischen Schaffens bestimmten Preis *Sándor Veress* zuzusprechen. Das eindruckliche, schon mehr als 55 Jahre um-



spannende Gesamtschaffen von Sándor Veress stellt einen durch und durch eigenständigen, keinen Dogmen verpflichten, stilistisch und ausdrucks-mässig weitest gefächerten Beitrag zur Musik des 20. Jahrhunderts dar. Obschon fest in der ungarischen Tradition verankert, ist Veress immer seinen eigenen, schwierigen, von unerbittlicher Selbstkritik und hoher Geistigkeit bestimmten Weg gegangen.

Seit Beginn seiner Emigrationszeit in der Schweiz hat Sándor Veress sich durch Einbeziehung der Reihentechnik in sein rhythmisch und kontrapunktisch sehr komplexes Denken neue Ausdrucksbereiche erschlossen, die sowohl für die junge ungarische Komponistengeneration als auch für seine zahlreichen schweizerischen Schüler massgebend geworden sind. Ohne das Wirken von Sándor Veress wäre die Schweizer Musik um vieles ärmer.

## **Notes** **Noten**

### **Neu(er)es von** **Schweizer Komponisten**

*Arthur Furer: BEDENK (lich) ES, Kleiner Liederzyklus für Sopran und Klavier (beendet 1984)*

*Erhältlich über Müller & Schrade, Bern*

Arthur Furer hat je drei Gedichte von Peter Lehner und Brigitte Meng sowie eines von Wolfgang Borchert zu einem Zyklus versammelt, in dem sich dezente Zeitkritik und märchenhafte Fluchtwünsche mit vorsichtiger Lebensbejahung verbinden. Dass Borchert mit «Ich sage ja» — und nicht mit dem radikal-pazifistischen Aufruf «Sage nein!» — in Furers Zyklus vertreten ist, scheint mir bezeichnend für die gemüthliche Lebensphilosophie, die hier zum Ausdruck kommt und die von der Musik ganz ungebrochen mitgeteilt wird. Sie tut nie etwas Unerwartetes, hält sich in Melodik und Harmonik an Vertrautes, also traditionelle Kantabilität bei (leicht erweiterter) Dur/Moll-Tonalität. Ebenso eng hält sich die Musik an den Text, den sie illustrierend begleitet. Dabei achtet Furer darauf, stets einen selbständigen musikalischen Zusammenhang herzustellen, um ein Zerfallen in illustrative Episoden zu vermeiden.

*Josef Haselbach:*

*«Abendlied» für Oboe (1983);*

*«Liederseelen» für zwei Violoncelli (1979)*

*Edition Hug 11329 bzw. 11331*

In seinem «Abendlied» vermeidet Josef Haselbach die traditionellerweise mit diesem Begriff verbundenen Assoziationen. Dieses Oboenstück hebt äusserst heftig an, «sehr eindringlich», wie es in der Spielanweisung heisst; sukzessive schraubt sich der Ambitus der Motive nach oben. Nach relativ statischen Zwischenteilen geht es erneut «mit grösster Eindringlichkeit» aufwärts. Im Bereich von c'' wird der Höhepunkt erreicht, ehe ein paar Kurven auf das zwei Oktaven tiefere c hinabführen. Noch einmal schwingt sich die Linie nach oben, nun aber, um in einen leisen, von «grosser innerer Ruhe» erfüllten Gesang zu münden.

Im Umgang mit Motiven und Mustern ebenso sparsam wie im «Abendlied», prägt Haselbach in den «Liederseelen» ganz andere Charaktere aus: Er bevorzugt hier das Undeutliche, Verschwimmende, lässt beide Celli in denselben Regionen agieren und verschiebt sie gemeinsam in andere. Sie werden eher als Zwillinge behandelt denn als Kontrahenten. Auch die Linienführung tendiert zum Unartikulierten, Uncharakteristischen, wodurch Platz geschaffen wird für die Wahrnehmung der zahlreichen klangfarblichen Differenzierungen, auf die es hier primär ankommt.