

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

Herausgeber: Schweizerischer Tonkünstlerverein

Band: - (1987)

Heft: 13

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: 18.04.2025

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

Comptes rendus Berichte

Von Grossapparaten und Minimalvariationen

Wetzikon: 88. Tonkünstlerfest

Wenn ich in Deutschland ein Festival Neuer Musik besucht habe, bin ich in der Regel reif für drei Tage Heilschlaf. Die Programme sind bis zum Bersten gefüllt mit parallel verlaufenden *workshops*, Gross- und Kleinmeister zelebrieren ihre verschlüsselten Kunstwerke, zwischendurch bleibt allenfalls Zeit, eine Currywurst herunterzuschlingen, es sei denn, man setzt sich freiwillig den Debatten der Sektierer aus, die am vegetarischen Buffet über Pendereckis Rückkehr zur Tonalität lamentieren...

In Wetzikon war alles ganz anders. Die Sektierer waren aus grossdeutscher Arroganz zu Hause geblieben, zwischen den Konzerten gab es angenehm lange Pausen und ein Festbankett, bei dem Dôle und Féchy in Strömen flossen, in der sympathisch vergammelten Aula der Kantonsschule benahmen sich die Experten so locker und polyglott, dass ich das Gefühl hatte, nicht nur einige hundert Kilometer, sondern ganze Welten von «Darmstadt» entfernt zu sein.

Beim Festbankett im Restaurant «Krone» hatten sich einige Musiker zu einer Wiener Kaffeehauskapelle zusammengetan. Unter ihnen war auch der Komponist Martin Derungs, der bis tief in die Nacht das Harmonium schlug. Sie hätten ihn einmal dabei beobachten sollen, wie er schmunzelte, lachte, rhythmisch mitging, mit dem, was er tat, vollkommen identisch war! Er war ein ganz anderer Mensch als am Eröffnungsabend, an dem er, von den Ritualen des Musiklebens wie gefangengenommen, den Anstandsapplaus für sein oratorienähnliches Werk «Leuthold» entgegennahm. Warum, diskutierte unsere Tischrunde beim vierten Glas Dôle, müssen die Komponisten eigentlich riesige Chöre und ideologischen Anspruch durch die Musik schleppen, wenn doch ein einfacher Strauss-Walzer wie eine Verjüngungskur auf sie wirkt? Warum applaudierten die Experten so enthusiastisch? Weil wir alle eine Schwäche für's Triviale haben? Oder weil uns das Pathos der bis dahin gehörten Werke selbst in homöopathischer Dosierung zuviel war?

Die Antwort ergab sich am nächsten Vormittag wie von selbst, im Abschlusskonzert mit *Urs Peter Schneiders* «Zeremonienbuch» und *Roland Mosers* «Heine-Liedern».

«Zeremonienbuch» ist nicht für grosses Orchester, Sprechchor oder Perkussionsensemble, sondern für die ordinäre, billige Sopranblockflöte geschrieben. Auf diesem Instrument pathetische

Musik zu machen, ist von vornherein nahezu unmöglich. Das Problem besteht wohl eher darin, es so einzusetzen, dass es nicht unrein oder infantil, sondern wie ein ausgewachsenes Konzertinstrument klingt. Urs Peter Schneider löst dieses Problem auf ebenso einfache wie geniale Weise. Er gliedert «Zeremonienbuch» in 25 relativ kurze Stücke, in denen er unbeirrbar konsequent jeweils nur einen musikalischen Parameter behandelt, z.B. Spieltechnik, Skala oder Rhythmus. Sobald das Material vorgestellt ist, beginnt er, es behutsam zu modifizieren, etwa durch Veränderung eines einzigen Skalentones beim Auf- und Absteigen. Diese Minimalvariationen klingen nicht einen Moment lang langweilig, sondern resensibilisieren das Ohr für fundamentale musikalische Phänomene. Schneider, der sich zum Ärger konservativer Kollegen auch für Jazz und Improvisation nicht zu fein ist, hat offensichtlich viel von der Musik arabischer Nay-Bläser profitiert. Der Nay-Bläser bedarf keiner «Komposition». Er tastet den Tonraum eines melodischen Modus nach allen Richtungen ab, entwickelt aus wenigen Zentraltönen Achsen und Ebenen, die er mit 25 Mikrotönen pro Oktave immer wieder aufs Neue umspielt. Schneiders «Zeremonienbuch» ist zwar ein kompositorisch durchgestaltetes Stück, aber der Grundansatz sukzessiver Materialentfaltung auf der Basis radikaler Beschränkung ist derselbe. Realisieren kann ihn freilich nur ein so souveräner Interpret wie Conrad Steinmann, der mit ungeheurer Ruhe Vorstellungen in «Klang» umsetzt und mit einem normalen Blockflötenspieler so wenig zu tun hat wie Karajan mit einem Dorfkantor. Die Experten überschlugen sich fast vor Begeisterung. Was Derungs' oratorischer Grossapparat nicht annähernd schaffte, gelang der kleinen Blockflöte im Verein mit einem klugen Grundkonzept auf Anhieb.

Die «Heine-Lieder» von *Roland Moser* – mit Schneider am Flügel, Erika Radermacher als Sopranistin und Norbert Klassen als Schauspieler – sind keine «Lieder» im konventionellen Sinne, eher ein Liederspiel oder ein Musikdrama im Kleinen. Moser durchbricht die tradierte Rolle der ausübenden Musiker, indem er sie aus ihrer Erstarrung löst, sie reden, agieren, die Partien tauschen lässt. In Analogie dazu wird dem Schauspieler seine übliche Funktion als «Akteur» genommen. Mumienhaft starr und bleich geschminkt sitzt er während der ganzen Präsentation am Schreibtisch und liest aus wenig bekannten Briefen Heines, die um die biographischen Zentralthemen «Zensur», «Liebe» und «Judenhass» kreisen. Er liest überdeutlich, jedoch mit vollkommen teilnahmsloser Stimme, den einen Brief laut, den anderen leise, wiederholt Passagen, verändert das Tempo und verstummt an bestimmten Stellen ganz, so dass man nur noch das durch ein Mikrofon verstärkte Kratzen der Schreibfeder hört. Die Texte erhalten auf diese Weise den Charakter musikalischer Materialien und verbinden sich

mit den Liedern zu einer Sprachkomposition. Unter den Liedtexten ist keiner der seit Schumanns «Dichterliebe» immer wieder vertonten tränenseligen Dauerbrenner. Es sind resignative, ironische und politische Gedichte, darunter auch das von den «Schlesischen Webern». Gerade die Dimension, die die romantischen Komponisten an Heine so schätzten, die musikalische Struktur vieler seiner Gedichte, die sich «wie von selbst zum Liede fügen» (Schumann), kommt bei Moser nicht vor. Moser negiert alle Forderungen romantischer Vertonungsästhetik, konzentriert sich auf sperrige Formen, Diktionen und Aussagen. Seine metrisch ruhigen Melodien verfälschen nichts, decken nichts mit Wohlklang zu. Die ungebrochene Aktualität Heines wird auf diese Weise vielleicht noch deutlicher, als wenn man die Gedichte «nur» läse.

Der Klavierpart enthält Elemente des Jazz und der minimal music, aber auch Parodien auf Salonmusik und Avantgarde. Da donnert der Pianist in Oktav- oder Terzparallelen über die Klaviatur. Plötzlich erhebt er sich feierlich, greift in die Saiten und macht «Pling», um danach wie vorher fortzufahren. Durch diese einfachen Gesten wird deutlich, dass pianistisches Imponiergebaren genauso wenig nützt wie zwanghafte Abkehr vom traditionellen Klavierspiel, solange die Komposition selbst keinen plausiblen Grund dafür bietet.

Der überwältigende Applaus am Schluss galt nicht zuletzt der Sopranistin Erika Radermacher, von der einige Stimmexperten allerdings meinen, sie könne, da von Hause aus Pianistin, eigentlich gar nicht singen. Gewiss, für eine Opernheldin schmettert sie nicht pathetisch genug. Aber sie singt intonationsrein, textverständlich und, wenn es sein muss, piano. Das ist mehr, als man von den meisten Sängerinnen behaupten kann.

Der unbestreitbare Vorzug beider Kompositionen liegt in der Rigorosität, mit der ein bestimmtes Grundprinzip durchgehalten wird. Bei Schneider könnte man dieses Grundprinzip «Entwicklung durch Reduktion», bei Moser «Pointierung durch Pervertierung» nennen. Ähnliche Konsequenz war in den übrigen Festivalbeiträgen allenfalls partiell anzutreffen. In *Michael Jarells* «Trei II» gab es dadaistische Dialoge zwischen Flöte und Sopran, *Franz Furrer-Münch* liess in seinen «Images sans cadres» Stimme und Klarinettenensemble miteinander verschmelzen und *Beat Furrer* zeigte in seinen «Poemas» viel Gespür für Transparenz, die allerdings durch übermässig expressive Behandlung der Sopranstimme gestört wurde.

Als ausserordentlich problematisch empfand ich die beiden aufwendigsten Beiträge des Festivals, die Kammeroper «Zerstreute Wege» von *Daniel Glau*s und die Komposition «Leuthold» von *Martin Derungs*. Beide kranken in der Hauptsache an einem Zuviel an Text, d.h. an dem Bemühen, komplette

Nägeli- und Leuthold-Retrospektiven herzustellen, in denen nur ja kein wichtiger Aspekt fehlen darf. Das können aber musikdramatische Werke nicht leisten, und so wäre es in beiden Fällen besser gewesen, einige wenige Texte wirklich überzeugend durchzugestalten. Glaus will Nägeli vom biedermeierlichen Image befreien, Derungs die schizoide Persönlichkeitsstruktur Leutholds sichtbar machen. Beides setzt voraus, dass die Texte perzipierbar bleiben. In beiden Werken artet aber die Textbehandlung in unfreiwilligen Dadaismus aus, so dass man nur in wenigen Glücksfällen Gedichtpartikel wie «in meiner jungen Brust» aufschnappt.

Von der vielstündigen «Kettenreaktion», deren System darin bestand, dass ein Komponist ein Musikstück schrieb, es an zwei Schriftsteller weitergab, diese ihrerseits Texte darüber schrieben, sie an zwei Komponisten weitergaben usw., konnte ich nur den ersten Teil hören. Als Kommunikationsmodell ist die Idee sicher interessant. Die Frage ist nur, ob sich die Beteiligten wirklich konsequent daran gehalten oder letztlich doch nur willkürlich-assoziativ gearbeitet haben.

Trotz solcher zwiespältiger Eindrücke verliess ich das Festival mit ausgesprochen guten Gefühlen. Allein Stücke wie die «Heine-Lieder» und das «Zeremonienbuch» kennengelernt zu haben, gehört zu den Sternstunden meines Rezensentenlebens, für die ich weniger Überzeugendes gern in Kauf nehme.

Eva Weissweiler

Drei Linien für ein Fagott

Die Absetzung von Thomas Kesslers «Polysono» als Pflichtstück des Genfer Musikwettbewerbs

Um dem Mangel an zeitgenössischer Literatur für gewisse Instrumente etwas abzuwehren, finanziert der Schweizerische Tonkünstlerverein Aufträge für die Komposition von Pflichtstücken für den Internationalen Musikwettbewerb Genf. Für den diesjährigen Fagott-Wettbewerb schlug der STV-Vorstand zwei Komponisten vor, das Wettbewerbs-Komitee erteilte darauf Thomas Kessler den entsprechenden Auftrag. An welche Art von Musik dabei offenbar gedacht war, lässt sich aus dem im Auftragsbrief geäusserten Wunsch nach einem mehrsätzigen Stück mit Klavierbegleitung sowie den dunklen Andeutungen erschliessen, es solle sich um ein Stück handeln, das seinen Platz im Repertoire finden könne und dem Interpreten nicht rein technische, d.h. experimentelle Aufgaben stelle. Dass Thomas Kessler indessen nicht der Komponist ist, der Introduction und Allegro (evtl. mit Fuge) für Fagott und Klavier schreibt, hätte das Wettbewerbs-Komitee wissen können. (Kessler vermutet allerdings, dass die Auftraggeber

noch nie eine Partitur von ihm in Händen hatten. Generalsekretär Franco Fisch sagte ihm jedenfalls am Telefon, dass er noch nie Musik von ihm gehört hätte.) Und dass es nicht Aufgabe des Tonkünstlervereins sein kann, Neuauflagen von Concourspièces à la Eugène Bozza oder Francis Poulenc zu finanzieren, liegt ebenfalls auf der Hand.

Das Stück, das Thomas Kessler mit einiger Verspätung zwar, aber immerhin noch rechtzeitig, um den Kandidaten die vorgesehene Einstudierungszeit zu lassen, ablieferte – dieses Stück, «Polysono» betitelt, ist nun keineswegs jenseits des traditionellen, die Virtuosität auf die Probe stellenden Concourssstückes angesiedelt; vielmehr greift es gerade dessen etüdenhaftes Moment auf und transformiert es, indem drei «Etüden» übereinandergesetzt, zueinander in Beziehung gesetzt werden. Die Etüde ist ja dadurch charakterisiert, dass ihr ein bestimmtes, eng definiertes Muster zugrundeliegt, dass einzelne Parameter auf Kosten anderer übermässig herausgehoben werden, und genau dies ist in den drei Ebenen von Kesslers «Polysono» der Fall: die erste besteht ausschliesslich aus hohen, langen, leisen Noten; die zweite ist eine sehr schnell zu spielende, dynamisch bewegte Linie aus Skalenfragmenten ausschliesslich in Sechzehnteln; die dritte schliesslich unterscheidet sich von den andern beiden nicht nur durch staccato-Artikulation

und permanentes fortissimo, sondern auch durch den durchbrochenen Rhythmus. Diese drei «Stücke», die in sich bereits zahlreiche Repetitionen oder Sequenzen enthalten, laufen je 3- bzw. 4mal (fast) unverändert ab, simultan zwar, aber nicht kongruent: «Polysono» beginnt mit Linie 1 allein, Linie 2 erklingt wenig später über 30 Takte unberührt von den andern, Linie 3 setzt erst relativ spät ein, etc. Dieses Konzept (maximal) dreier simultaner Linien wird klanglich realisiert, indem der Interpret nach exakter Anweisung des Komponisten entweder die Linien wechselt oder Charakteristika einer (oder zweier) Linien auf die andere überträgt: dergestalt, dass etwa die bewegte Dynamik von Linie 2 genau in deren Rhythmus auf die sonst unbewegte Linie 1 übertragen wird oder der Tonhöhenverlauf von Linie 2 in Form eines glissando in Linie 1 angedeutet wird (Beispiel 1). Oder es wird der durchbrochene Rhythmus von Linie 3 den gleichmässigen Skalen von Linie 2 durch Akzente aufgeprägt, usw. Dabei erlauben gerade die Sequenzen fließende Übergänge von einer Linie zur anderen, wie Beispiel 2 zeigt, wo als Übergang von Linie 1 zu 3 der charakteristische Rhythmus von 3 zunächst als Klappengeräusch zum Melodieton von 1 erscheint. Die repetitive Struktur im grossen wie im kleinen schafft die Voraussetzung dafür, dass die Interaktionen

The image shows a handwritten musical score for three staves. The top staff is in treble clef with a key signature of one flat and a 5/4 time signature. It starts with a dynamic marking of pppp and contains several notes, some with accents. The middle staff is in bass clef and contains a complex rhythmic pattern of sixteenth notes, with dynamic markings of p and f. The bottom staff is in bass clef and contains a similar rhythmic pattern, with dynamic markings of pppp and mp. There are various performance instructions and markings throughout, including 'D', 'R', 'M', 'gliss', and 'ca. 60'.

Beispiel 1

Beispiel 2

The image shows a handwritten musical score for two staves. The top staff is in bass clef and contains a complex rhythmic pattern of sixteenth notes, with dynamic markings of f and mp. The bottom staff is in bass clef and contains a similar rhythmic pattern, with dynamic markings of f and mp. There are various performance instructions and markings throughout, including 'D', 'M', and 'gliss'.

Genève, le 1er juin 1987

als solche wahrgenommen werden können, dass die Kombinatorik nicht ein papierenes Spiel bildet, sondern sinnlich, d.h. auditiv erfahrbar wird. (Wobei gleich beigelegt werden muss, dass das Mass an Kombinatorik ebenso wie das Mass an Evidenz der Kombinatorik von Kessler fein abgestuft wurde.)

In diesen drei — für sich genommen — höchst beschränkten Linien treibt Kessler sozusagen die Stupidität der Etüde auf die Spitze und gewinnt gerade dadurch eine neue Qualität in Form eines ebenso raffinierten wie einsichtigen Beziehungsgeflechts. Das Problem, ein avanciertes Concoursstück zu schreiben, hat er so auf geradezu geniale Weise gelöst. Den Auftrag hätte er also kaum besser erfüllen können.

Allerdings nicht nach Meinung der Auftraggeber. Diese — offenbar im Vorurteil befangen, von drei Linien müssten zwei auf die Klavierbegleitung entfallen — wiesen das Stück mit der Begründung zurück, die ungewöhnliche Schreibweise würde Kandidaten und Jury vor eine zu heikle Situation stellen (siehe nebenstehend abgedruckten Brief). Die Frage drängt sich auf: Was ist von einer Jury zu halten, die sich nicht zutraut, drei Linien gleichzeitig zu verfolgen? Wäre es da nicht angemessener, die Jury auszuwechseln anstatt das Pflichtstück? Dass auch die Kandidaten vor eine zu heikle Situation gestellt würden, ist angesichts der Tatsache, dass es die Jury auf den Gegenbeweis gar nicht erst ankommen lassen will, allerdings eine höchst unfaire Unterstellung.

Mag es immerhin sein, dass die ungewöhnliche Schreibweise einige ungewöhnliche Anforderungen an die geistige Wachheit der Interpreten stellt, so wird der Vorwurf, das Stück enthalte zuviel instrumentale Experimentation von Musikern bestritten, die hier nun wirklich Experten sind: Oboist Heinz Holliger, Fagottist Klaus Thunemann und Flötist Aurèle Nicolet bescheinigen Kessler perfekte Kenntnis des Instruments und weisen in ihrem Brief an das Genfer Komitee darauf hin, dass «Polysono» auch für nicht auf Avantgardemusik spezialisierte Fagottisten perfekt realisierbar ist. Ihre Argumente (siehe nebenstehend abgedruckten Brief) vermochten die Herren von Genf indes nicht umzustimmen. Im Gegenteil: Claude Viala, Präsident des Genfer Musikwettbewerbs und im Hauptberuf Direktor des dortigen Konservatoriums, lieferte eine neue Probe von Selbstherrlichkeit, indem er in seinem Antwortbrief (ebenfalls abgedruckt, samt Duplik von Holliger) schrieb, die späte Ablieferung hätte es der Jury verwehrt, vom Komponisten eine Umarbeitung des Stücks zu verlangen.

Es bleibt also dabei: «Polysono» wird als Pflichtstück des Genfer Musikwettbewerbs abgesetzt. Es bleibt aber auch dabei ein gewichtiger Beitrag zum kargen Bestand an avancierter Fagottliteratur. Und es bleibt auch dabei, dass der Internationale Musikwettbewerb Genf recht provinziell geworden ist.

Christoph Keller

Monsieur,

Par la présente, nous vous confirmons avoir reçu le 26 mai un exemplaire de votre morceau «Polysono» photocopié avec le mode d'emploi en 3 langues (français, anglais, allemand).

Il y a deux semaines, vous nous aviez fait parvenir une copie des pages 1 à 10, et c'est après plusieurs téléphones entre vous, Monsieur Birnstingl, membre de la commission de basson, et notre secrétariat que nous avons reçu, bien tardivement, l'œuvre complète.

Or il s'avère que la composition, malgré ses idées novatrices, ne peut pas être utilisée pour un concours tel que le nôtre.

En effet, contrairement à ce que nous avons demandé dans notre lettre du 24 février 1986, votre morceau contient trop d'expérimentations instrumentales et son écriture inhabituelle placerait les candidats, venant des quatre coins du monde, ainsi que le jury, devant une situation par trop délicate.

Avec l'approbation du président de l'AMS, nous sommes donc obligés, à notre très vif regret, de refuser le morceau.

Nous espérons que vous comprendrez que nous devons avant tout tenir compte des différentes écoles et de la formation professionnelle de nos candidats, afin de donner à chacun une chance égale.

Veillez croire, Monsieur, à l'expression de nos sentiments les meilleurs.

Concours International d'Exécution Musicale — Genève
Claude Viala, Président
Franco Fisch, Secrétaire général

Bâle, le 8 juin 1987

Messieurs,

Thomas Kessler nous a informés que son morceau imposé pour le concours de basson POLYSONO a été refusé par le comité du concours international de Genève.

Nous savons que l'envoi très tardif de cette pièce pose certainement des problèmes et il aurait été préférable que le comité ait pu avoir plus de temps pour prendre une décision si importante.

Mais dans la lettre du 1er juin adressée à Thomas Kessler le comité parle surtout du caractère expérimental de l'écriture instrumentale et de l'impossibilité de la part des concurrents et des membres du jury de se familiariser avec la notation inhabituelle de la pièce: facteurs décisifs pour le refus de la pièce.

En tenant compte du fait que le répertoire moderne de basson est malheureusement assez restreint et que beaucoup de questions stylistiques et techniques déjà normales pour flûtistes, hautboïstes et clarinettes posent encore des problèmes pour certains bassonistes nous aimerions attirer l'attention sur le fait que Polysono est une pièce parfaitement jouable. Elle est écrite avec une parfaite connaissance de l'instrument. Pendant le travail le compositeur s'est fait conseiller par plusieurs bassonistes. Polysono est fascinant tant par sa conception que par son écriture. Cette pièce est parfaitement réalisable par des musiciens accomplis mais non spécialisés dans la musique d'avant-garde, ... mais elle ne sera pas accessible à des instrumentistes sans capacité de représentation polyphonique et structurée de la musique.

Selon notre avis un premier prix de Genève confirme qu'un musicien soit prêt pour une carrière de soliste. Pour une carrière de soliste, surtout d'instrument à vent, une vraie connaissance de la musique d'aujourd'hui est absolument indispensable.

Nous pensons que la pièce de Thomas Kessler est une contribution importante au répertoire de basson et nous prions le comité du concours de revenir sur sa décision.

Dans les Universités où nous enseignons chaque élève doit jouer à son diplôme une pièce de musique d'avant-garde. Même au Conservatoire de Paris (après tant d'années de Bozza etc.) la Sonatine pour flûte de Boulez était le morceau imposé, la même pièce était imposée à l'examen éliminatoire du concours international de Munich. A ce même concours les hautboïstes avaient le choix entre la Sequenza VII de Berio et «Piri» de Isang Yun, dont tous les deux font appel à des techniques instrumentales beaucoup moins traditionnelles que Kessler.

Nous espérons que le concours de Genève en donnant des commandes à des compositeurs importants se donne le but de contribuer à un répertoire plus important pour les instruments défavorisés dans le passé et d'élargir l'horizon musical des concurrents.

Veillez recevoir, Messieurs, nos meilleures salutations.

Heinz Holliger
Klaus Thunemann
Aurèle Nicolet

Genève, le 3 juillet 1987

Messieurs,

Vous voudrez bien me pardonner d'avoir tardé à répondre à votre lettre du 8 juin 1987, relative à notre refus de la pièce pour basson de M. Thomas Kessler. Le mois de juin est particulièrement chargé en notre Conservatoire et j'ai dû remettre tout ce qui ne revêtait pas caractère d'urgence.

Dans le cas particulier, une décision avait été prise sur laquelle nous n'envisagions pas de revenir, M. Roger Birnstingl, notre conseiller pour le concours de basson, et les membres du comité consultés ayant été formels dans leur appréciation.

Quelles que puissent être ses qualités, la pièce de M. Kessler ne correspond pas à l'idée que nous nous faisons d'un morceau imposé pour notre concours. Sa livraison tardive (commandée pour le 31 décembre 1986, elle ne nous est parvenue complète que dans les derniers jours de mai 1987), nous interdisait de demander à l'auteur de la refondre avec une autre finalité.

Dans sa lettre de commande du 24 février 1986, notre secrétaire général, M. Franco Fisch, avait spécifié que l'œuvre imposée ne devait pas «obliger le candidat à des performances techniques, voire expérimentales...».

En effet, dans notre esprit, un morceau imposé au début de nos épreuves peut utiliser les possibilités techniques jusqu'à leurs limites extrêmes, sans toutefois dénaturer le caractère de l'instrument. Le morceau doit surtout apporter au jury des enseignements pertinents sur les qualités rythmiques des candidats et sur leur art de l'articulation, de l'accentuation et du phrasé.

Quel que soit l'intérêt des recherches de M. Kessler, sa pièce ne répond pas — ou ne répond que très partiellement — aux critères de notre épreuve d'admission. Sa place serait plutôt lors de l'épreuve ultérieure où nos candidats doivent interpréter une œuvre du 20e siècle, ayant même la liberté de la choisir en dehors du répertoire que nous avons catalogué.

Nous ne fermons donc pas la porte à certaines expériences contemporaines, mais nous entendons — sans nous opposer aux audaces — maintenir à notre concours son caractère de sérieux permettant de discerner un grand talent parmi de nombreux et valeureux candidats.

Veuillez agréer, Messieurs, avec l'assurance de ma profonde estime, l'expression de mes sentiments distingués.

Concours International d'Exécution Musicale
Claude Viala, Président

Bâle, le 5 juillet 1987

Cher Monsieur Viala,

Messieurs Nicolet et Thunemann étant en vacances je me permets de répondre personnellement à votre lettre du 3 juillet. Je ne peux pas cacher que votre réponse m'a profondément déçu. Elle ne touche pratiquement à aucun des problèmes relevés dans notre lettre du 8 juin. Mais elle montre très clairement que la pièce de Kessler a été refusée par des raisons esthétiques et stylistiques — en la dénonçant (indirectement) d'être «de caractère purement technique, voire expérimentale», de mettre «le caractère de sérieux du CIEM» en question. Je ne connais pas tous les membres du comité du CIEM qui a refusé la pièce, mais des 4 membres que je connais il n'y a qu'un seul compositeur. Il m'est donc difficile de voir comment on peut dire, que «la livraison tardive (de la pièce) nous interdisait de demander à l'auteur de la refondre avec une autre finalité».

Je me permets de dire que POLYSONO ne contredit nullement aux exigences d'un morceau de concours pour le CIEM:

- elle «n'oblige» PAS «le candidat à des performances purement techniques, voire expérimentales»,
- elle ne «dénature» PAS «le caractère de l'instrument»,
- dans un très haut degré elle fait appel aux «qualités rythmiques des candidats», à «leur art de l'articulation, de l'accentuation et du phrasé».

C'est une œuvre «qui pourra trouver par la suite sa place dans le répertoire».

Veuillez agréer, cher Monsieur Viala, mes meilleurs sentiments.

Heinz Holliger

Extases genevoises entre CMVS

Genève: Extasis 87,
musiques d'aujourd'hui

Devant moi, les programmes des *Concerts d'abonnement* de l'Orchestre de la Suisse romande, 1987/88 à droite, 1986/87 à gauche, et — au milieu — celui du festival *Extasis 87, musiques d'aujourd'hui* (12 juin au 1er juillet). Non, je ne vais pas reprendre la vieille chanson au refrain «où sont restés les compositeurs de notre siècle?», un siècle qui grignote son dernier huitième. Et encore moins chanter l'autre refrain autour des compositeurs vivants (à ne pas parler des compositeurs vivants dans notre pays). Le reproche souvent avancé que les organisateurs de concerts, malgré les subventions publiques et le soutien de la radio qui leur permet-

tent d'être audacieux, ne mettent pas des œuvres du vingtième siècle aux programmes, n'est pas justifié.

Prenons les programmes 87/88 de l'OSR. Parmi les 44 œuvres présentées dans 22 concerts (dont deux, la *Neuvième* de Beethoven et le *Requiem* de Verdi jouées deux fois), se trouvent 19 œuvres de notre siècle (43%), dont quatre (9%) de compositeurs vivants (y compris un Suisse, Renato Grisoni [2,3%]). Ces compositeurs vivants sont âgés de 53 (Siegfried Matthus), 54 (Penderecki), 65 (Grisoni) et 71 ans (Dutilleux). Bref: la musique du siècle a trouvé sa place dans les programmes de l'OSR.

La *CMVS*, une Certaine Musique du Vingtième Siècle: Bartók et le Stravinsky d'avant 1952 (chacun avec trois œuvres), Honegger, Duruflé, Kodály, Britten et, star des programmes suisses des dernières années, Dmitri Sostako-

vič; Matthus (grâce au chef de RFA, Kurt Masur), Ives et Copland (grâce à David Epstein), Berg (grâce à Pierre Amoyal et Ernest Bour). Quant à l'invitation faite à Penderecki à diriger son *Requiem polonais*, c'est tout simplement une offense envers tous ceux qui, à l'intérieur ou à l'extérieur de la Pologne, s'opposent au général Jaruselski. Et une preuve d'un parfait mauvais goût.

La *CMVS*, une certaine musique de ce siècle, avec toujours les mêmes absents: Schoenberg et Webern, Busoni et Varèse, le dernier Stravinsky et Dallapiccola, K.A. Hartmann, B.A. Zimmermann et même Hindemith. A ne pas parler des vivants, joués ailleurs dans les concerts d'abonnement comme Berio, Henze, Krenek et tant d'autres. Mettre la *Suite Trovadorica* (1963), op. 27 du Tessinois Renato Grisoni en ouverture du concert Mozart/Čaikovskij, est un geste charmant du chef lausannois Marcello Viotti! Mais ce charme discret ne voile pas l'absence de tous les autres compositeurs suisses.

Entre la fin de la saison *CMVS* genevoise et le début de la suivante, place à une autre chanson: dans les programmes d'Extasis 87, «premier [sic!] festival de musiques d'aujourd'hui», étaient concentrées sur trois semaines des musiques qui ne font pas partie de la *CMVS*, à commencer par celles des vedettes Luciano Berio et György Ligeti, Iannis Xenakis et Peter Maxwell Davies, rehaussées par un peu de Boulez, Stockhausen, Kagel, Varèse et Eric Gaudibert. Avec, comme coda, une apothéose Klaus Huber.

Pourtant, les choses ne sont pas si simples: nous trouvons, dans les programmes des quinze concerts d'Extasis 87 (62 œuvres), quelques noms de la *CMVS*: Berg, avec son œuvre la plus énigmatique, le *Kammerkonzert* (un soliste surprenant, Serge Garcia, pour un accompagnement médiocre de l'ensemble 2e2m dirigé par Paul Méfano) et Britten avec son opus 1, la *Sinfonietta* de 1932...

Il y a eu beaucoup de polémiques ces derniers jours au sujet de René Baud, organisateur non seulement d'Extasis 87 mais aussi de l'Été suisse de l'an passé (cf. *Dissonance* no 10, 1986, pp. 27—29), et chaque chroniqueur sait que d'éventuelles remarques critiques au sujet d'Extasis 87 seront tout de suite reprises par ceux qui se sentent dérangés par les initiatives de René Baud. La question n'est pas de savoir si on est pour ou contre René Baud. Il est l'unique organisateur de concerts de Suisse romande qui s'informe. On le rencontre par exemple à Strasbourg (festival *Musica*) ou à Donaueschingen, quelques endroits-clés de la musique moderne où, en vingt années d'activités de critique musical, je n'ai presque jamais rencontré d'autres organisateurs romands (radio et presse comprise). Que René Baud ait tendance à travailler en solitaire, à ne pas se choisir toujours les meilleurs conseillers, c'est bien possible. Mais il faut ajouter alors que ses adversaires sont loin d'avoir une partie de sa curiosité,

de son enthousiasme et de ses connaissances. Il suffit de consulter les programmes des Concerts d'abonnement pour s'en convaincre.

Comment expliquer alors cette situation particulière de la musique de notre temps à Genève et — encore plus — à Lausanne? Comparons des villes suisses de grandeur comparable: Berne ou Bâle. Dans ces villes, trois institutions sont les piliers de la vie musicale: les gestionnaires de l'orchestre et de ses concerts, le Conservatoire et la Radio (au moins avant que celle-ci ne se retire d'une politique musicale active, pour se limiter, comme en Suisse romande, à l'enregistrement des concerts de l'OSR et de l'OCL). En général, une de ces institutions au moins reste ouverte, en contact avec le monde des créateurs. La création garde ainsi une porte d'entrée au niveau officiel, le seul qui jouisse d'un certain prestige social, politique et financier. Mais à Genève comme à Lausanne, ces trois institutions sont sur la même longueur d'ondes. Loin de moi l'idée de reprocher par exemple au Bureau de gestion de l'OSR l'absence de personnes connaissant à fond la musique de ce siècle et du dernier. Mais je trouve inquiétant, que ce manque ne soit pas ressenti comme tel. Le Conservatoire de Genève forme de bons interprètes du répertoire traditionnel. Mais c'est dans le répertoire récent que ces jeunes interprètes risquent de trouver leurs premiers engagements. Les possibilités de jouer en soliste les grands concertos du 19e siècle sont bouchées par le vedettariat produit par l'industrie culturelle, celle du disque en particulier. Quant à l'esprit qui règne sur le boulevard Carl Vogt, il fait que, dans l'émission musicale de midi sur Espace 2, on se croit obligé de s'excuser auprès des auditeurs d'avoir diffusé quelques minutes de Morton Feldman et de Elliott Carter pour illustrer une critique d'un festival étranger (le 8 juillet 1987). Du coup, on «récompense» par l'opus 120 de Beethoven...

Cette longueur d'ondes commune aux trois institutions dominantes a comme conséquence de marginaliser tous ceux qui, à Genève, sont en contact avec la création musicale. Philippe Albèra, l'Ensemble Contrechamps et les concerts du même nom apparaissent comme des «francs-tireurs», de même René Baud, pourtant responsable des Concerts de la Ville de Genève. Dans une brochure que Contrechamps vient de publier à l'occasion de son dixième anniversaire (*Contrechamps 1977-1987*, Genève 1987), Philippe Albèra écrit: «La musique contemporaine ne gagnera un public plus large, elle n'aura un caractère de plus grande évidence que munie de structures spécifiques et efficaces, et par une présence régulière dans la vie musicale. Il ne s'agit pas seulement d'offrir, ici ou là, quelques concerts, il faut avoir le souci de stimuler et de soutenir les efforts des jeunes musiciens, compositeurs et interprètes, et d'intéresser, d'informer un public potentiel plus important qu'on veut bien le dire.» Ajou-

tons une autre citation, de Carl Dahlhaus: «Le pourcentage de la population qui a soutenu, à son époque, un Beethoven ou un Berlioz, n'a pas été plus grand que celui qui soutient aujourd'hui les compositeurs importants. Et le nombre de ceux qui s'intéressent à la création actuelle n'est pas aussi négligeable qu'on veut toujours le faire croire.» «Le souci de stimuler et de soutenir» (Albèra) et la curiosité d'aller découvrir des musiques qui ne sont pas une simple confirmation de nos habitudes d'écoute, de notre paresse auditive, ce souci et cette curiosité n'ont pas de places assurées à l'intérieur des institutions musicales dominantes de Genève et de Lausanne.

Le «cas Maurice Béjart» le confirme: le Théâtre populaire romand, seule troupe permanente de Suisse romande, «endetté jusqu'aux yeux», a éclaté l'an dernier. La deuxième édition du Festival international de théâtre contemporain de Jacques Gardel, prévu pour 1986, n'a pas pu avoir lieu parce que la ville de Lausanne n'y voulait pas mettre 120'000 francs, ni épouger un ancien déficit de 1984 de 100'000 francs. Sommes ridicules face aux millions organisés en un temps record pour avoir le Ballet du XXe siècle à Lausanne. Ne parlons pas des troupes libres de danse en Romandie condamnées à continuellement mendier quelques subventions dérisoires. Mais Béjart confirme, comme l'a bien dit le critique de ballet Richard Merz (*NZZ*), l'image bourgeoise de l'artiste qui, à travers son spectacle, se singularise, choisissant éclectiquement tous les éléments qui servent sa propre mythologie.

Comme l'Eté suisse 1986, Extasis 87 a montré que la musique de notre temps a un public à Genève. Il n'est certes pas grand, vu le nombre d'habitants de la région genevoise, surtout si on le compare avec celui de Bâle. Mais à Bâle la Radio, la S.I.M.C., le Conservatoire et Paul Sacher sont arrivés, par une politique musicale ininterrompue durant des dizaines d'années, à «intéresser, à informer un public potentiel» (Albèra). Extasis a en outre montré que les musiciens de l'OSR peuvent être de très bons interprètes de musiques plus récentes, à condition d'être menés par d'excellents chefs tels que Peter Eötvös (les *Improvisations sur Mallarmé* I et II de Boulez, avec la brillante Linda Hirst) et Arturo Tamayo (la *Sinfonia* de Berio, avec, comme solistes, le groupe Electric Phoenix, et *Tempora* de Klaus Huber, soliste Hansheinz Schneeberger). Le succès public de la *Sinfonia* de Berio aidant, les réticences (habituelles presque partout) de quelques musiciens de l'orchestre disparaissaient. L'OSR n'était engagé que pour des demi-concerts; la radio n'a enregistré que les parties jouées par l'OSR, payées d'avance, sauf dans le cas de deux œuvres de Klaus Huber: l'excellent Ensemble de l'Institut für neue Musik de Freiburg en Brisgau acceptait que la radio l'enregistre gratuitement...

L'essentiel des programmes d'Extasis 87 a donc été fourni par des ensembles

et solistes venus de l'extérieur: en premier lieu l'organiste japonaise de Lausanne, Kei Koïto qui, en trois concerts, présentait un panorama extrêmement large de l'orgue contemporain, y compris des créations de Jean Legoupil, Daniel Bouldjoua, Eric Gaudibert (*Jetées*) et d'elle-même (*Passenger* pour orgue et trompette). Deux concerts avec l'ensemble de Paul Méfano, 2e2m, deux autres avec le Scottish Chamber Orchestra dirigé par Lionel Friend jouant des œuvres de compositeurs anglais, dont trois de Peter Maxwell Davies; un concert avec l'Ensemble Xenakis et Elisabeth Chojnacka, l'Ensemble Intercontemporain sous la direction du Genevois Michel Tabachnik (création suisse de son *Pacte des Onze* et des *Jalons* de Xenakis), et enfin l'Ensemble de Freiburg déjà mentionné. L'Ensemble Contrechamps présentait son compositeur préféré, Berio, dans *Recital 1* (avec Linda Hirst) et une excellente interprétation des *Aventures* et *Nouvelles Aventures* de Ligeti (avec des solistes d'Electric Phoenix) sous l'excellente direction de Giorgio Bernasconi, un chef dont il faut relever la précision, le sérieux et la modestie. L'extase genevoise se terminait en beauté avec deux concerts Klaus Huber: la création suisse des *Cantiones de Circulo Gyrate* (1985), une œuvre dans laquelle Huber retrouve aussi bien une conception proche de son oratorio *Erniedrigt-genechtet-verlassen-verachtet* (1975/83) — présenté sous forme du film bouleversant de Mathias Knauer — que l'esprit d'œuvres comme *...inwendig voller figur...* (1971) et *...ausgespannt...* (1972). Thomas Fichter fut le soliste éblouissant de *Erinnere Dich an G...* (1976/77) et Barbara Maurer (alto) maîtrisait sans aucun problème les innombrables difficultés de *Ohne Grenze und Rand...* (1976/77).

En résumé? Extasis 87 présentait un menu copieux, orgie de musiques actuelles. Extasis 87 — un alibi? Peut-être, mais en premier lieu une belle occasion pour découvrir beaucoup de musiques, d'excellentes, de moyennes, de faibles aussi.

René Baud envisage un Eté américain pour 1988. Comme les deux derniers numéros de la revue *Contrechamps* ont été dédiés aux musiques nord-américaines et à Charles Ives, on aimerait s'attendre à une collaboration efficace entre les francs-tireurs genevois.

Jurg Stenzl

Bauen mit Tönen

Zum Tode von Alfred Keller

Eigentlich ist es erstaunlich, dass die Zwölftontechnik in der Schweiz nicht mehr Anhänger gefunden hat. Das Bestreben, den ganzen musikalischen Bau durch Tonreihen abzustützen, müsste doch schweizerischem Handwerkssinn entsprochen haben, und es ist wohl ihrer dissonanten Aussenseite zuzu-

schreiben, dass der konservative Kern der Schönbergischen musikalischen Revolution hierzulande weitgehend unerkannt blieb. Der am 5. Januar 1907 in Rorschach geborene Alfred Keller war vielleicht der einzige Schweizer Kompo-



Alfred Keller

nist, für den die Organisation der Tonhöhen mittels Reihen zeitlebens zur Essenz des Komponierens gehörte und der sich offen zu solcher Orthodoxie bekannte. Diese Orthodoxie hatte durchaus etwas Eigenbrüderliches: unberührt von den Bestrebungen der Darmstädter Schule, die Reihentechnik auch auf andere Parameter als die Tonhöhen anzuwenden, arbeitete Keller zu dieser Zeit an einer Synthese der Hauerischen Tropen- und der Schönbergischen Reihentechnik. Nachdem diese Versuche zu keinen befriedigenden Resultaten führten, kehrte er 1960/61 mit der *Pas-sacaglia* zu Expressivität und Verfahrensweisen der Schönberg-Schule zurück. Die Dominanz kurzer Motive und die Bildung zahlreicher Symmetrien und Analogien in den kurz darauf entstandenen *Schönberg-Variationen* lassen den Einfluss Weberns erkennen, auf den sich Keller freilich in anderer Weise bezog als die Serialisten. Auch andere Strömungen dieser Zeit fanden nur entfernt einen Reflex in seinem Schaffen: so etwa wenn er im *Duetto für Flöte und Klarinette* von 1970 Klappengeräusche und Raumnotation in einen streng regulierten Kontext integrierte. Jenseits aleatorischer Versuchen blieb Komponieren für Keller ein Bauen mit Tönen, so wie es im ersten der drei *Hörler-Lieder* von 1982, seinem letzten vollendeten Werk, formuliert ist: «Ins Wort zurückgezogen lebe ich gleichsam wie andere in einem Haus mit Umschwung auf dem Lande. Mein weites Umfeld sind die Wörter: Ein Land, das ich bebaue, ein Haus, das ich bewohne, ein Ofen, der mich wärmt, ein Vogelzug, der meinem Blick entschwindet, mein Ausblick, meine Hoffnung, mein ferner Horizont.» Die Musik zielt nicht auf «Ausdruck», sie bleibt karg, auch da, wo von Ausblick, Hoffnung und fernem Horizont die Rede ist. Es ist eine Musik, die das Handwerkliche nach aussen kehrt,

die in ihrem rigorosen Bau sich selbst genügt.

Die Zurückgezogenheit, in der der Komponist Alfred Keller lebte, ist also in der Ästhetik seiner Werke durchaus begründet. Aber diese ist ihrerseits wohl auch ein Produkt der Umstände, die Keller zwangen, seine eigentliche schöpferische Tätigkeit in den Privatbereich zu verbannen. 1930 nach drei Studienjahren in Schönbergs Berliner Meisterklasse an der Preussischen Akademie der Künste ins Elternhaus nach Rorschach zurückgekehrt, arbeitete Keller zunächst als Privatlehrer und Chordirigent in der Ostschweiz, ehe er 1946 am Seminar Rorschach seine Lebensstelle als Klavierlehrer fand. Da die Schönberg-Schule im Schweizer Musikleben keine Lobby hatte und eher als Sekte betrachtet wurde, blieben Aufführungen seiner Werke selten. Bis heute sind nur die wenigsten seiner Kompositionen verlegt. Den Mangel an Einspielungen wird eine demnächst in der Reihe der «Arbeitsgemeinschaft zur Förderung schweizerischer Musik» erscheinende Schallplatte teilweise beheben. Deren Edition, ursprünglich zu seinem 80. Geburtstag geplant, hat Alfred Keller nicht mehr erleben können: er starb am vergangenen 14. Juni. Es bleibt zu hoffen, dass durch diese Schallplatte ein Schaffen bekannter gemacht wird, das durch seine Konsequenz und Strenge, durch jene «künstlerische Haltung» beeindruckt, die schon Schönberg dem Schüler attestierte.

Christoph Keller

Les diverses facettes de la personnalité de Regamey

Varsovie: Symposium sur Constantin Regamey

Deux journées durant, serrés dans une des salles de l'Institut d'Histoire de Varsovie, vingt-deux conférenciers, pour la plupart Polonais, abordaient les diverses facettes de la personnalité de Constantin Regamey. Accroché à la paroi, un portrait du compositeur, superbe, veillait au bon déroulement des débats.

C'est en effet dans cette ville de Varsovie, balayée en ces jours de mai 1987 par des bourrasques de vent froid et furieux, que Constantin Regamey passa des années essentielles de son existence. La période heureuse de l'avant-guerre et ses mouvements artistiques auxquels il participa en tant que rédacteur d'une revue musicale, en marge de ses activités de philologue et linguiste; puis la guerre, l'occupation, la censure, ses premières compositions d'autodidacte éclairé — et la Résistance.

Pour la plupart des conférenciers présents à ce symposium, Regamey était soit compositeur, soit linguiste ou orientaliste — un homme en tout cas doté de connaissances prodigieuses animées d'un esprit créatif hors pair. Mais pour certaine des auditeurs attentifs réunis,

Regamey était plus simplement un ami, un homme brillant et engagé qui lutta, à leurs côtés, sous l'occupation allemande. Ainsi ce médecin à la retraite, personnage au visage serein qui avoue dans un sourire et un français hésitant mais soigné: «Je ne comprends pas grand-chose à ce qui se dit sur ses compositeurs et ses travaux scientifiques: je suis venu parce qu'il était mon ami.»

Quant à moi, je n'ai pas non plus compris grand-chose à ces conférences prononcées dans un polonais volubile... Un grand moment pourtant. Witold Lutoslawski, n'ayant pu répondre à l'invitation que lui avait faite l'Institut de musicologie, envoya sa conférence sur bande magnétique. Et, tandis que sa voix calme occupait tout l'espace, un orgue de barbarie déroulait des musiques sous les fenêtres, planté au beau milieu de la grande place Rynek Starego Miasta. Ce n'était pas la Pentecôte mais bien l'Ascension. Pourtant je suis bien certaine d'avoir tout compris des propos de Lutoslawski! Mais l'orgue de barbarie s'est tu et je ne m'en souviens déjà plus...

Autre personnalité attachante et impressionnante, Madame Hanna Regamey assistait à ces journées organisées autour de l'œuvre de son mari. Attentive, sceptique, dubitative ou acquise à certains propos, elle se contenta de glisser une remarque toute simple et combien pertinente: «Je n'ai pas l'impression que l'on parle de mon mari...» Elle qui a vécu des années à ses côtés, témoin de son évolution, de ses contrastes, de ses plus petites comme de ses plus grandes préoccupations, se retrouve devant les portraits figés que proposent et analysent quelques scientifiques penchés sur leurs écrits. Constantin Regamey et elle ont dû quitter la Pologne peu avant la fin de la guerre pour se réfugier en Suisse. La plupart des textes en polonais laissés par le compositeur datent donc de tellement d'années: ils ne sont rien d'autre que des étapes dans sa réflexion, des tentatives de réponse, des signes. D'autre part, il n'est sans doute pas facile pour une épouse de compositeur d'entendre parler d'œuvres connues de l'intérieur avec une rigueur et une distance scientifiques surtout si, comme Madame Regamey, on a le cœur et l'oreille mélomanes.

Regamey était-il Polonais ou Suisse? Les Polonais le considèrent sans conteste comme un des leurs. C'est pourquoi ils ont intégré ce symposium à la série de portraits de leurs compositeurs qu'ils organisent année après année. Mais son aspect «suisse» ne leur a pas échappé pour autant. Une conférence a été consacrée à ses activités et sa vie en Romandie et il faut relever l'aide efficace de Pro Helvetia et de l'Ambassade Suisse à Varsovie qui, par l'intermédiaire de son attaché culturel Roger Staub, a fourni une masse de documents inaccessibles en Pologne. Autre participation suisse à ces journées, la conférence du musicologue Jurg Stenzl qui commença par planter le décor du contexte culturel romand plutôt ronronnant

dans lequel Regamey se trouve catapulté à son arrivée à Lausanne, en 1944. Les oreilles des critiques suisses allaient bientôt le taxer d'avant-gardiste, réagir à ses œuvres en les qualifiant de «radicales», «cérébrales» ou d'«incompréhensibles» alors que, de l'avis de chroniqueurs étrangers, elles s'apparentaient plutôt à un «dodécaphonisme souriant»...

Constantin Regamey s'est toujours permis de composer la musique qu'il avait envie d'entendre, en toute liberté: il n'a jamais dû vivre de son art. Professeur aux Universités de Lausanne et Fribourg, il composait en «noble dilettante» et disait volontiers de lui-même qu'il n'avait pas un style mais plusieurs. C'est sans doute dans son «pluristylisme» et sa profonde indépendance face aux courants musicaux en vogue qu'on trouve les raisons d'une certaine marginalisation de sa musique, au-



Constantin Regamey

jourd'hui encore. Jurg Stenzl cite entre autres les noms (trop rares) d'ardents défenseurs de la musique de Regamey en Suisse romande (Anne-Marie Grönder, André Charlet), la prestation plutôt chaotique de Grzegorz Nowak à la tête de l'Orchestre de chambre de Lausanne lors de l'interprétation de «4x5» à la Fête des Musiciens Suisses de Fribourg l'an passé et déplore l'absence de «Musique pour cordes» (1952) de tout programme de concert depuis un quart de siècle. Pourtant, de l'avis du musicologue, la musique de Regamey a trouvé une nouvelle jeunesse dès les années 70 grâce à cet art du «montage», si souvent pratiqué aujourd'hui, dont le compositeur fut un des précurseurs.

La Bibliothèque cantonale et universitaire de Lausanne dispose du Fonds Regamey dans lequel Hanna Regamey a déposé tout ce qui a trait aux activités musicales de son mari. Quant à Pro Helvetia et l'Ambassade Suisse à Varsovie, elles prévoient la publication des conférences les plus marquantes de ce récent symposium — en traduction bien sûr — parmi lesquelles, sans doute, celle du musicologue soviétique Borys Tulczyński consacrée à une analyse brillante de «4x5». Une façon de saluer l'œuvre

du compositeur mais aussi la grande qualité de travail et de sérieux de l'Association des musicologues polonais qui, grâce notamment à l'organisatrice et musicologue Krystyna Tarnawska, a fait de ces journées des moments d'échanges intenses entre gens et pays. Dans une Pologne enfoncée jusqu'au cou dans des problèmes de toutes sortes — du plus complexe au plus pratique et quotidien —, un tel geste est à saluer. Il faut bien sûr souligner que dans certains pays art, culture, création ont une autre signification que dans d'autres... Mais ceci est une autre histoire.

Dominique Rosset

Nach vorne zur Oper

Zum Ende der Ära Gielen an der Oper Frankfurt

Michael Gielen lebt nach Schönbergs Devise, alle Wege führten nach Rom, nur der goldene mittlere nicht, und Kompromisslosigkeit und Radikalität sind die Leitplanken seines künstlerischen Schaffens. Er war wegen dieser Kompromisslosigkeit als Leiter der Frankfurter Oper vielen Anfeindungen ausgesetzt. Die *Zauberflöte* und die *Entführung* in der Inszenierung der DDR-Regisseurin Ruth Berghaus wurden von grossen Publikumsteilen schroff abgelehnt und führten zu massiven Abonnementskündigungen. Man verzieh nicht, dass in der Musik die gewisse Süsse fehlte, — kein gepudertes Mozart mehr. Und man verzieh vor allem nicht, dass die Regisseurin all die hübschen Schränke, Gardinen, Seidentapeten im Estrich belies und statt dessen eine Dramaturgie der Kargheit anstrebte. Den grössten Skandal bildete allerdings die *Aida* in der Inszenierung von Hans Neuenfels. Die *Aida* tritt als Putzfrau am ägyptischen Hof auf. Ihre Gegenspielerin Amneris dagegen ist eine hocharotische, faszinierende Frau, und Radames ein etwas beschränkter Offizier, der beide Frauen nicht versteht. Die gefangenen Äthiopier werden geknechtet und geschlagen, gebärden sich wie Wilde und stürzen sich am Ende des zweiten Aktes — nach der tierischen Behandlung durch ihre Unterdrücker — denn auch wie Tiere über die zurückgelassenen Reste des fürstlichen Essens. Skandalisierend wirkte dann aber auch der Auftritt von drei schwachsinnigen und geilen Kardinälen, die die Amneris während der Verurteilung von Radames betätscheln.

Von all diesen Skandalen war in den letzten Aufführungen nichts mehr zu spüren; im Gegenteil: sie wirkten wie eine Mischung zwischen einer Siegesfeier und einer Abschiedszeremonie, — mit einer fast schon an ein Ritual erinnernden Repetition der immer gleichen Elemente. Das begann mit einem Gerangel um Karten, mit den vielen Leuten, die vor dem Haus noch auf eine

Karte hofften; das zeigte sich dann aber vor allem in den anhaltenden Beifallsstürmen, die sich zu Fusscharren und ohrenbetäubenden Bravorufen steigerten, sobald sich Gielen auf der Bühne zeigte. Der letzte Applaus bei der *Götterdämmerung* am 24. Juni dauerte fast anderthalb Stunden. Spruchbänder wurden von den oberen Rängen aus entrollt mit Zitaten wie: «Ein düsterer Tag dämert», «Alles, was ist, endet!» oder «Zu neuen Thaten / teurer Helde, / wie lieb ich dich — / liess' ich dich nicht!» Michael Gielen ist bereits in den letzten Tagen seiner Frankfurter Zeit zu einem lebenden Mythos geworden.

Das unvollendete Projekt der Moderne, von dem Jürgen Habermas bei seiner Rede anlässlich der Verleihung des Adorno-Preises sprach, wurde von Michael Gielen, dem Adorno-Preisträger des letzten Jahres, innerhalb des Musiktheaters eingelöst. Der Dramaturg Klaus Zehlein spielte dabei eine entscheidende Rolle. Er hat die meisten Produktionen intensiv begleitet, von der Planungs- bis zur Endphase, hat wichtige Schauspielregisseure für die Oper gewonnen und war eine Art Chefdenker des Hauses.

Während der letzten dreissig Tage wurden in einer Art letzten Zusammenfassung die vierzehn gelungensten, das heisst vor allem radikalsten Produktionen noch einmal gezeigt. Und das fanatisierte Publikum warf gerade während dieser letzten Tage in Frankfurt immer wieder die Frage auf: Weshalb hört das Team Gielen / Zehlein auf? Für beide sind zehn Jahre genug, und vor allem sind beide der Ansicht, man hätte noch einmal ganz von vorne — und das heisst auch: noch radikaler — beginnen müssen. Zum Teil haben sie in der letzten Saison ein Signal für einen solchen Neuanfang bereits gesetzt, nämlich mit der *Figaro*-Produktion des Regisseurs Jürgen Gosch und des Dirigenten Peter Hirsch. Es ist erstaunlich und beweist zugleich ihre Grösse, dass die Ära Gielen gegen ihr Ende noch eine solche «elysische» zarte und fast schon katastrophisch schöne Produktion ausgerechnet von Mozarts politischster Oper zeigte.

Es ist eine Regie, die Einflüsse von Bob Wilsons Minimal-Theater aufweist und die das, was an musikalischen und textlichen Wiederholungen und Spiegelungen bei Mozart vorliegt, nicht überspielt, sondern voll herausarbeitet. Es ist Kasuistik, zu überlegen, wie die grossen Regisseure der Gielen-Ära, Hans Neuenfels oder Ruth Berghaus, den *Figaro* szenisch umgesetzt hätten; mit relativer Sicherheit wären aber die Momente der Unterdrückung, versuchter Vergewaltigung, der Aristokratenarroganz und Momente doppelter Moral herausgezeichnet worden, — die Verkleidungs- und Verwechslungskunststücke als Entlarvungsstrategien barbarischer gesellschaftlicher Zustände. Für den Regisseur Jürgen Gosch und für den Dramaturgen Klaus Zehlein griff eine solche Lesart schon wieder zu kurz; sie wäre dem Anfang von Gielen's Ära angemessen gewesen,

nicht deren Ende. So wurde denn auch alles, was eine solche Lesart ermöglicht hätte, buchstäblich weggeräumt. Die Verkleidung wurde verhindert, indem man alle Personen – gleich welchen Ranges – in dieselben schwarzen Kostüme steckte, und Versteckspiele verunmöglichte man, weil sich keine Gegenstände für Verstecke auf der Bühne befanden. Im ersten Akt zum Beispiel steht nur ein Stuhl auf der Bühne und gegen Ende, wo Susanna sowohl Cherubino als auch den Grafen verstecken muss, kniet der eine hinter dem Stuhl, der andere unter einem übergeworfenen Mantel auf dem Stuhl. Dadurch erhält die Verkleidung die einer konventionell-kritischen Lesart entgegen-

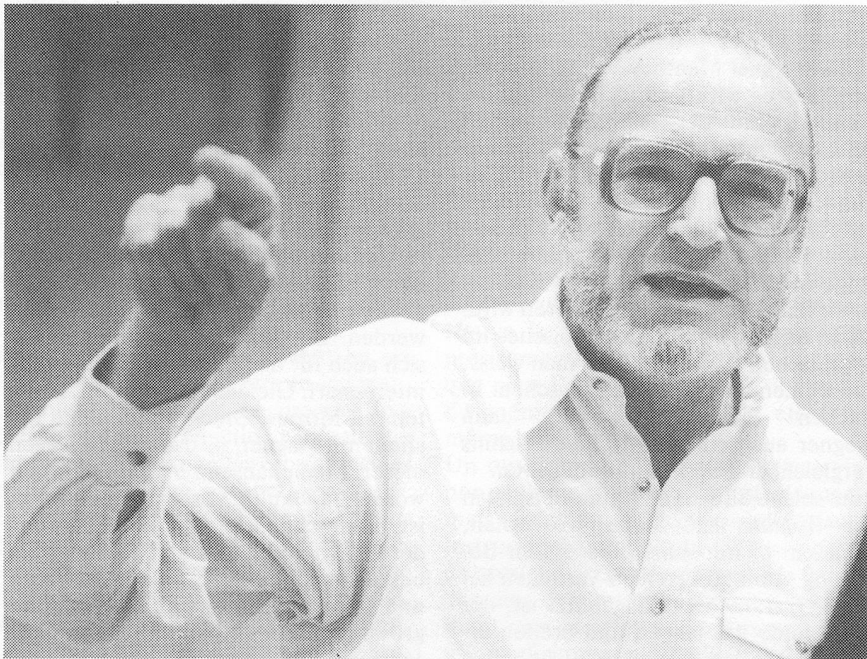
Kontinuität, Ensemble-Geist, kollektive Arbeit immer wieder auf. Die Verantwortlichen – die wichtigen Regisseure, die meisten Dirigenten und die ganze Dramaturgie – hatten eine ähnliche ästhetische Grundhaltung: sie verstanden die Musik und zumal die Oper nicht als Bedürfnis- und Repräsentationsanstalt, sondern als Ort der Auseinandersetzung mit der Gesellschaft und ihren Widersprüchen. Man wollte kein falsches Fest veranstalten angesichts der Zustände, die einen umgeben, und um jeden Preis wollte man vermeiden, was Herr und Frau (Klein-)Bürger von Kultur in erster Linie erwarten und was in letzter Zeit wieder beängstigend offensiv gefordert wird (gerade von Stel-

Produktion wurde zunächst ausgebuht, es gab zwischendurch Besucherschwund, besonders als die Alte Oper in Frankfurt eröffnet wurde. Dort holte man nach, was Gielen verweigerte: grosse, teure und laute Stars. Aber parallel dazu gelang es, eine neue Publikumsschicht an die Oper zu binden, – Menschen, für die Oper zuvor eine Art Museum für ausgewählte Kreise war; sie entdeckten, dass die extreme Form der Oper zum adäquatesten Ausdruck dieses zu Ende gehenden Jahrhunderts werden kann, aber natürlich nur, wenn man ihre Extremität auch vermittelt.

Wichtig ist in diesem Zusammenhang, dass Gielen und Zehelein das Extreme der Oper nicht eigentlich an zeitgenössischen Werken demonstrierten, sondern mit Vorliebe am Standardrepertoire der Opernhäuser, bei Mozart, Verdi und Wagner. Denn das Publikum wird hier viel direkter angegriffen; es kennt diese Stücke und hat sie in einer mehr oder weniger biederen Umsetzung in Erinnerung. Der Schock mit einer Neuenfels- oder Berghaus-Inszenierung fällt so viel stärker aus. Es hat aber auch noch einen andern Grund, dass relativ wenig neue Opern gemacht wurden. Gielen und Zehelein halten da das meiste, was heute komponiert wird, für schwach. Mindestens gibt es für sie wenig Werke, die dem heute eigentlich zu fordernden Stand an formaler, szenischer und musikalischer Komplexität, wie er mit Nonos *Al gran sole carico d'amore* erreicht wurde, gerecht werden.

So spezialisierte man sich in Frankfurt mehr darauf, die verschüttete Komplexität älterer Werke wieder freizulegen. Ein sehr wichtiger Anteil an dieser Arbeit hatte in vielen Fällen Michael Gielen am Dirigierpult: Vor allem in den ersten Frankfurter Jahren wurden seine Dirigate qualifiziert als extrem, unkonventionell, analytisch, intellektuell, emotionslos, aggressiv, schnell, objektiv, exakt, notengetreu, – und natürlich meinte man damit gerade in konservativeren Blättern immer noch ein «zu» vor all diesen Adjektiven: zu extrem, zu intellektuell, zu aggressiv, zu schnell – vor allem dies: zu schnell, viel zu schnell. Dass in all diesen Adjektiven Widersprüche zuhauf liegen, muss man nicht weiter ausführen: wie soll aggressives Spiel emotionslos sein, wie notengetreues zu extrem? Gielen selbst sagt dazu, er wolle die Widersprüche, die in den Werken liegen, nicht verkleistern, sondern sie voll herausarbeiten, er wolle nicht Einheit stiften, wo keine ist.

Zuweilen fällt es schwer, die Widersprüche eines Werkes zu akzeptieren, gerade in einem Werk, das einem lieb ist. Bei der *Aida* wäre so ein Widerspruch die eklatante kompositorische Einfallslosigkeit des Triumphmarsches. Gielen war in einer ersten Phase für den Strich dieser bekanntesten und von vielen kommerziellen Dirigenten als Rauschmeisser geschätzten Nummer. Der Regisseur Hans Neuenfels wollte jedoch ein militärisches Defilee faschistischer und anderer Provenienz veranstalten,



Michael Gielen

Photo: Claude Giger

gengesetzte Bedeutung. Die Verkleidung entlarvt nicht die Personen und führt nicht zum Eigentlichen, zum wahren, identischen und von falschen gesellschaftlichen Zwängen befreiten Individuum, – es ist umgekehrt: Die Verkleidungen erweisen sich als hilflose Strategien, um die Abwesenheit von Eigentlichem und Identischem zu maskieren. Diese Individuen, die sich hier gegenseitig voreinander verstecken, haben ihre Identität selber schon preisgegeben; indem sie Versteckspiele treiben, können sie sich eine Zeitlang den Schein solcher Identität noch bewahren. Das Ende, das Sich-Finden der Paare bedeutet das Ende dieses Scheins, und der Schluss bekommt dadurch etwas Katastrophisches. Diese Gosch-Produktion stellt mit den Spiegelungen und mit der Dekonstruktion von Identität einen der intelligenteren Beiträge zum breitgetretenen Thema der Postmoderne dar. Dass Goschs *Figaro* in Frankfurt möglich war, zeigt, wie sehr das Gespann Gielen / Zehelein auch die Überwindung seiner eigenen Arbeit mitdachte und mit dem *Figaro* und zum Teil mit der *Götterdämmerung* auch realisierte. In Gesprächen mit Michael Gielen und Klaus Zehelein tauchen Begriffe wie

len, die es eigentlich besser wissen müssten): nämlich Rekreation, Unterhaltung und Erholung (nach dem strengen Arbeitstag).

Von dieser künstlerischen Konsequenz könnte sich manch ein Veranstalter in der Schweiz auch inspirieren lassen. Und weil Konsequenz bekanntlich kaum jemanden hinter dem Ofen hervorlockt, könnte wenigstens die internationale Beachtung der Frankfurter Oper, das Renommee und der sichere Eintrag in jede künftige Operngeschichte gewissen Leuten imponieren. Denn, wenn in den nächsten 13 Jahren sich nicht mehr sehr viel tut, wird die Ära Gielen als vielleicht wichtigste Ära des Musiktheaters unseres Jahrhunderts in die Geschichte eingehen. Könnte das nicht wichtiger sein als ein stets ausgeglichenes Budget, ein ewig gleiches Publikum, das jeden Abend befriedigt nach Hause geht, weil es bekommen hat, was es schon erwartete? Es braucht dazu indessen eine Stadtregierung, die konservativem Druck nicht nachgibt, und es braucht einen ungeheuren Durchsetzungswillen. Denn die Proteste des Publikums waren in Frankfurt immens; es gab zahlreiche Abonnementskündigungen, jede wichtigere

und der Dirigent lieferte ihm die Musik dazu. Nach einem äusserst zarten Aktbeginn knallte Gielen den Triumphmarsch ordinärer hin als jede Blasmusik. Die einfallslose Musik schlug um in die Reflexion musikalischer Regression und ihrer Folgen. Ich glaube, man muss taub sein, wenn man nach Gielen's Dirigat einen konventionell dahergestampften Triumphmarsch noch hören und geniessen kann.

Den Höhepunkt und Abschluss der Gielen-Ära in Frankfurt bildete Wagners *Ring*. Musikalische Leitung: Michael Gielen; Inszenierung: Ruth Berghaus. Diese Regisseurin hat (oft gegen den Willen des Publikums) erst in und durch Frankfurt die eigentliche Reife ihrer Entwicklung erreicht. Hier konnte sie vollenden, was der Apparat anderswo noch verhinderte. Im Falle des *Rings* gilt das sogar in doppelter Hinsicht, denn in Ostberlin musste sie vor Jahren einen angefangenen *Ring* aufgeben.

Übrigens: Auch Frankfurt hat einen unvollendeten *Ring* auf dem Gewissen. Gegen Ende der Dohnányi-Ära in den frühen Siebzigerjahren wurde hier ein *Ring* unkonventionellerweise mit der *Götterdämmerung* begonnen. Regie führte der noch sehr junge Peter Mussbach. Die Produktion wurde gleich nach der Premiere abgesetzt. Leute, die dabei waren und etwas davon verstanden, schwärmen noch heute von dieser einmaligen *Götterdämmerung*.

Nun, diese Leute konnten auch jetzt wieder ins Schwärmen kommen, denn wohl noch kaum je wurde das Werk einer so genauen Lesung unterzogen, musikalisch wie dramaturgisch. Gerade am *Ring* kann man sehr gut erklären, dass ein Vorwurf nicht stimmt, mit dem die Gielen-Ära immer wieder konfrontiert wurde, nämlich: man setze sich über die Werke hinweg und suche um jeden Preis eine Umdeutung. Richtig ist vielmehr, dass man in Frankfurt die Regiebemerkungen genauer las als an vielen andern Theatern. Klaus Zehelein ist zum Beispiel überhaupt nicht Wieland Wagners Meinung, die Regiebemerkungen seines Grossvaters gehörten zum Schutt des 19. Jahrhunderts. Er liest die Regiebemerkungen so als wären sie literarische Werke. Er befreite sie dadurch von ihrem Bedeutungscharakter und versuchte sie als literarische Metaphern- und Symbolsprache zu verstehen und von da aus zu visualisieren. Damit greift diese *Ring*-Inszenierung wahrscheinlich über alles hinaus, was bisher mit und an diesem Werk probiert wurde. Sehr viele (auch durchaus kritische und avantgardistische) Wagner-Interpretationen der letzten Jahre gingen immer davon aus, dass bei Wagner etwas genial, etwas anderes aber eher mittelmässig oder schlecht und deshalb zu unterschlagen sei (das war auch noch bei der berühmten Bayreuther Produktion von Chereau und Boulez so). Ernstgenommen wurde in Frankfurt auch Wagners Orchesterpartitur. Eine radikale Lektüre des Textes führt weit weg vom Gewalts-Sound und dem monströsen Tiefsinn, mit dem

Ring-Interpretationen für gewöhnlich daherkommen (auch so vielgepriesene wie die berühmte Solti-Aufnahme). Gielen realisierte den Unterschied zwischen «etwas langsamer» und «viel langsamer», zwischen «allmählich ruhiger werden» und «ruhig»; er phrasiert die angeblich unendliche Melodie; er organisiert den Orchesterklang so, dass dessen Vielschichtigkeit, die Raffinesse der Mischungen, Kombinationen und Entgegensetzungen evident werden.

In Frankfurt wurde also der *Ring* in seiner musikalisch-dramaturgischen Ganzheit gelesen. Mit der analytischen Schärfe für die Details des Textes, die Ruth Berghaus noch bei Brecht lernte, wurde hier ein karges, hochpräzises Kammerstück aufgeführt, – ein Kammerstück, in dem jedes Detail Bedeutung bekommt. Das geometrische Bühnenbild von Axel Manthey verstärkt diese Klarheit; es wirkt nämlich im Zusammenhang mit der realistisch-exakten Personenführung von Ruth Berghaus verfremdend. Und verfremdend meint mindestens in den ersten drei Teilen des *Rings* auch immer: klärend. Ein Beispiel: Es gibt im *Ring* immer wieder lange Erzählungen von dem, was schon passiert ist und was noch passieren wird. Darin liegt etwas durchaus Episches im Brechtschen Sinne: Das, was man weiss, kann einen nicht mehr überraschen. In solchen Erzählungen spult dann Wagner auch einem Inhaltsverzeichnis vergleichbar die Leitmotive herunter.

Eine solche Situation ist zum Beispiel in der *Walküre* jene Stelle, wo Wotan, nachdem er mit seinen Plänen zur Befreiung von den diversen Verträgen bei seiner Gattin Fricka abgeblitzt ist, der Brünnhilde des langen und breiten erklärt, weshalb er Siegmund nicht halten kann. Nun, während dieser Wotanschen Darlegung beginnt Brünnhilde mit dem Federnflügel, den sie am linken Arm trägt, den Stuhl abzuwischen, auf dem vorher Wotan und Fricka gesessen und gestritten haben. Und dieses Zeichen bedeutet gleich Mehrfaches: Es deutet eine gewisse Langeweile an ob der ausschweifenden Erläuterungen Wotans, – bricht also mit leiser Ironie die ernste Situation. Das Abwischen des Stuhles zeigt aber auch, dass hier Dinge und Realitäten verwischt werden, dass sich Wotan mit der Preisgabe Siegmunds ein weiteres Mal herausmogeln will. Und schliesslich wird Brünnhilde als Putzfrau eingeführt, die den Dreck, den Wotan und Fricka bei der vorangegangenen Szene hinterlassen haben, aus der Welt schaffen muss; – und die gelangweilte Ironie, mit der sie das tut, verweist wiederum schon auf Brünnhildes spätere Weigerung, Siegmund zu opfern.

Das ist nur ein kurzer Moment dieses immer noch umfangreichsten Opernzyklus; wenn man sich vorstellt, dass fast alles in dieser dramaturgischen Dichte und Vielschichtigkeit geführt ist, lässt sich vielleicht auch die Einmaligkeit des Frankfurter *Rings* erahnen. Er weist übrigens sehr viele Ähnlichkeiten auf mit den Inszenierungen Wieland Wagners, der gleich nach dem Zweiten

Weltkrieg in Bayreuth die Werke seines Grossvaters in äusserster Kargheit in Szene setzte, und diese gleichsam von allen schlimmen Zutaten, mit denen die Erben die Werke verwürzt hatten, gründlich befreite. Wenn man sich vorstellt, Brecht wäre bei seinen Fahrten durch die Schweiz und das Nachkriegsdeutschland neben Zürich und Chur auch in Bayreuth vorbeigekommen und hätte dahin auch seine Art Witz mitgebracht, dann hat man vielleicht eine Ahnung vom Frankfurter Ring.

Der Abschluss der Ära Gielen in Frankfurt wäre weniger hart und einschneidend, wenn die Medien und die grossen – zumeist mit besonderer Einfallslosigkeit begnadeten – Schallplattenfirmen rechtzeitig realisiert hätten, was in Frankfurt passierte. Es gibt von keiner einzigen Produktion einen Fernsehmitschnitt und nur von Zenders «Stephen Climax» und Schrekers «Die Gezeichneten» Radiomitschnitte.* Eine prekäre Situation, die teilweise auch erklärt, weshalb Gielen nun Chef des Südwestfunk-Orchesters geworden ist. Hier will er seine Arbeit dokumentieren, sowohl im Bereich der neueren wie der älteren Musik. Beethoven wird ein neuer grosser Schwerpunkt von Gielen werden. Die Schallplattenindustrie hat sich auch für diese Arbeit bis jetzt nicht interessiert. Gielen's Frankfurter Arbeiten mit Mozart, Gluck, Puccini und vor allem mit Wagner, – das alles ist wegen dieser Medienabsenz Archäologie geworden, endgültig vorbei; – und damit ist natürlich auch einer Mythisierung der Gielen-Ära freie Bahn gegeben: unbeschadet einer Kontrolle durch Ton- und Bilddokumente, wird man von der grössten Zeit des Musiktheaters unseres Jahrhunderts sprechen, so wie man heute schon weit über Frankfurt hinaus von Gielen als dem besten Opernchef aller Zeiten spricht, weil er als Direktor die Differenz zwischen den verschiedenen Künstlerpersönlichkeiten nicht als notwendiges Übel akzeptierte oder diese Differenz sogar mit Harmonie zu überkleistern versuchte, sondern überzeugt war, dass diese Differenz grosse Kunst erst möglich macht. Je extremer ein Künstler sich in den Dienst eines Werkes stellte, desto mehr wurde er von Gielen und Zehelein gefördert. Eine Direktion der Überwachung gab es nicht; man griff nur dort ein, wo zu wenig intensiv, zu wenig ehrgeizig gearbeitet wurde, wo man sich mit zu konventionellen, zu braven, zu stark am Zeit- und Publikumsgeschmack orientierten Lösungen zufrieden gab. Wo gibt es das sonst noch?!

Roman Brotbeck

Dieser Artikel basiert auf einer Radiosendung, die am 26. Juni 1987 in der «Passage-2» von Radio DRS 2 ausgestrahlt wurde und die am 23. August 1987, 15 Uhr, auf DRS 2 wiederholt wird.

* Wenigstens ein Buch ist erschienen über diese Zeit, unter dem Titel: «Durchbrüche – 10 Jahre Musiktheater mit Michael Gielen», Quadriga-Verlag, Weinheim und Berlin, 1987. Das Buch enthält Szenenfotos zu allen Produktionen der Gielen-Zeit, ein längeres Interview mit Michael Gielen und Klaus Zehelein und schliesslich einen Überblick und eine kritische Würdigung der Gielen-Ära durch Hans-Klaus Jungheinrich, der mit der Fotografin Mara Eggert dieses Buch auch herausgegeben hat.