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

Herausgeber: Schweizerischer Tonkünstlerverein

Band: - (1987)

Heft: 14

Artikel: Die Rettung des Orchesters von unten = Le sauvetage de l'orchestre par le bas

Autor: Haefeli, Toni

DOI: https://doi.org/10.5169/seals-927304

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Mehr erfahren

Conditions d'utilisation

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. En savoir plus

Terms of use

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. Find out more

Download PDF: 15.07.2025

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

Die Rettung des Orchesters von unten

Le sauvetage de l'orchestre par le bas

Die Rettung des Orchesters von unten

In verschiedenen Ländern haben in den letzten Jahren selbstverwaltete jugendliche Orchester von sich reden gemacht. Nicht wie die etablierten symphonischen Ensembles unter dauerndem Produktionszwang und weitgehender Entmündigung leidend, konnten die «Alternativ»-Orchester musikalische Qualitäten hervorbringen, die in der Routine des Orchesterbetriebs (bzw. der Betriebsorchester) verlorengegangen sind. Dennoch ist die Perspektive dieser jungen Unternehmungen unsicher: sie beruhen auf schlecht oder gar nicht entschädigter Arbeit, und wo die ökonomischen Bedingungen sich «normalisieren», sind tendenziell Autonomie und spezifische Qualität in Gefahr. In der Schweiz gibt es im wesentlichen drei solche Orchester: die «Philharmonische Werkstatt», die «basel sinfonietta» und – noch wenig bekannt – die «Serenata Basel». Dieses Kammerorchester, das dank seiner Kompromisslosigkeit bereits ein sehr hohes Niveau erreicht hat, steht im Zentrum des folgenden Artikels.

Le sauvetage de l'orchestre par le bas

Ces dernières années, de jeunes orchestres auto-administrés ont fait parler d'eux dans différents pays. A la différence des ensembles symphoniques établis, continuellement contraints par l'obligation de produire et souffrant de lassitude croissante, les orchestres «alternatifs» ont pu montrer des qualités qui s'étaient perdues dans la routine de l'industrie orchestrale (ou de l'orchestre industriel). Pourtant la perspective qui s'ouvre à ces entreprises nouvelles est incertaine: elles reposent sur un travail mal ou pas du tout rémunéré, et là où les conditions économiques se «normalisent», la qualité spécifique et l'autonomie sont en danger potentiel. Il existe en Suisse essentiellement trois de ces orchestres: le «Philharmonische Werkstatt», la «basel sinfonietta» et – peu connu encore – la «Serenata Basel». Cet orchestre de chambre, qui a déjà atteint grâce à son refus du compromis un très haut niveau, est au centre du présent article.

Von Toni Haefeli

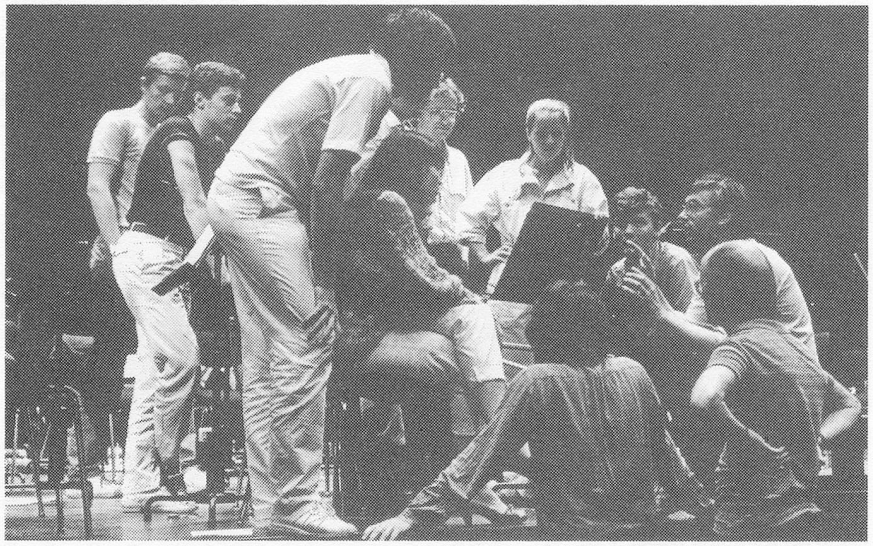
Die Zukunft der grossen symphonischen Orchester ist düster: «Je mehr die Automatisierung um sich greift, um so drastischer erhöhen sich die Kosten für die nichtautomatisierte Produktion, und erst recht für eine noch kaum mechanisierte wie die musikalische. Die bald einmal unumgänglich werdenden Kosteneinsparungen sind im Konzertbetrieb, gerade weil er seit langem technologisch an einem Endpunkt angelangt zu sein scheint, allein über den Personalabbau möglich. (...) Eines schönen Tages werden die mehreren tausend Orchester in der Welt auf wenige nahezu ausschliesslich für Ton- und Bildträger produzierende Ensembles reduziert worden sein.»[1] Am Orchester, an diesem anachronistischen Kollektiv hochqualifizierter (Musik-)Handwerker festzuhalten, könnte ein subversiver Akt gegen die digitalisierte automatisierte Welt bedeuten (die Instrumente der Automatisation werden allem Anschein nach nicht für die Menschen, sondern gegen sie eingesetzt werden, als Macht-, Unterdrückungs- und Kontrollmittel der die Produktionsmittel besitzenden Minderheit gegen die Mehrheit), wenn das Orchester nicht selbst Modell einer arbeitsteiligen, von Entfremdung geprägten hierarchischen Gesellschaft wäre und den Musikgeschmack der Profiteure dieser real existierenden Gesellschaft befriedigte, dabei aber über die Steuergelder von allen bezahlt würde.

Dem moribunden Zustand des Orchesters zum Trotz ist seit einigen Jahren überall das Aufblühen einer jugendlichen Orchesterkultur zu beobachten. «European Community Youth Orchestra», «Junge Deutsche Philharmonie», «Bundes-» und diverse «Landesjugendorchester» lernen die etablierten symphonischen Ensembles das Fürchten. Auch in der Schweiz ist dieses Phänomen zu beobachten: Angehende oder frisch diplomierte Instrumentalistinnen und Instrumentalisten finden zusammen, um miteinander zu musizieren. Kurz hintereinander sind so entstanden: die «basel sinfonietta» (1980), die «Serenata Basel» (1984) und die (nun definitiv so heissende) «Philharmonische Werkstatt» (1984)[2]. Was fasziniert die jungen Musikerinnen und Musiker an der instrumentalen Manufakturarbeit, zumal die meisten daneben noch in den Hochschulorchestern spielen müssen? Es sind weniger finanzielle Gründe – sie erhalten auch in ihren Orchestern praktisch keine Gage – als ideelle. Im Hochschulorchester ist der Anteil der Fremdbestimmung gross: das Orchesterspiel ist Pflichtfach; die pädagogisch nicht immer geschickten Dirigenten, die Probenzeit und -art, die Programme und die Auftrittsform sind vorgegeben. Die Gründung eigener Ensembles gibt hierzu Gegensteuer: Die jungen Orchestermitglieder verwalten sich selbst, verpflichten Dirigenten nach ihrem Gusto, reden bei der Werk-

wahl und der Auftrittsplanung mit, versuchen andere Probenformen (Weekends, Workshops, Lager, Registerproben usw.) und helfen auch bei der Organisation mit. Damit erreichen sie statt der üblichen Entfremdung und Gängelung Identifikation mit ihrem Ensemble, ihrer Arbeit und der gespielten Musik, was zum bereits vielgerühmten hinreissenden Elan, zum unbedingten Engagement dieser neuen Orchestergeneration führt. Immerhin darf man nicht vergessen, dass die Hochschulorchester oft in die Orchesterarbeit einführen, hauseigene SolistInnen begleiten und auch alle InstrumentalistInnen miteinbeziehen müssen, während die selbstverwalteten Orchester von dieser Einführungsarbeit profitieren und nur die besten StudentInnen aufnehmen.

Angstfrei und ohne Zeitdruck

Bei der *«Philharmonischen Werkstatt»* zeigen sich die Wechselbeziehungen zwischen Hochschul- und freiem Orchester deutlich, ist sie doch aus einem gemeinsamen Projekt der Konservatoriumsorchester Bern und Zürich hervorgegangen, von denen sie sich bald emanzipiert hat. Dieses gesamtschweizerische Symphonieorchester fortgeschrittener MusikstudentInnen und junger BerufsmusikerInnen kommt von den drei erwähnten Organisationen einem hergebrachten Orchester am nächsten: «Auf die notwendigen hierarchischen Strukturen kann auch die Philharmonische Werkstatt nicht verzichten, doch sollen sich die Musiker angstfrei, ohne Zeitdruck, offen, sachbezogen (...) entfalten können. (...) Die Philharmonische Werkstatt will auf technisch hochstehendem Niveau Orchesterwerke authentisch aufführen. Diese sollen, möglichst frei von kommerziellen Erwägungen, mit selbstverantwortlichem Einsatz jedes Einzelnen erarbeitet werden. (...) Grösstes Gewicht wird auf Genauigkeit, Durchhörbarkeit, Erkennen der Strukturen und ‹Sprachlichkeit› der Musik gelegt. Die Motivation liegt einzig in wesentlicher musikalischer Arbeit. (...) Diese findet dann auch in der besonderen Ausstrahlung der Konzerte ihren Ausdruck.»[3] Die MusikerInnen kommen durch Probespiele, seltener durch Berufung, ins Orchester; die Werke werden in mehrtägigen Arbeitsblöcken geprobt. Die Programmierung macht neugierig: 1986 wurde neben Ravel und Schumann Roland Mosers in jeder Hinsicht gewichtiges Werk «WAL» vorgestellt; in der eben durchgeführten 1987er Tournée kombinierte man Bergs Drei Stücke op. 6, Straussens «Tod und Verklärung» und Schönbergs Bearbeitung von Brahms' g-moll-Klavierquartett.



Selbstverantwortlicher Einsatz jedes Einzelnen: Philharmonische Werkstatt

Dynamik der heutigen Zeit

Die *«basel sinfonietta»* «setzt Kontrapunkte zum traditionellen Konzertleben. Sie verwirklicht Konzertprojekte mit engagierten Persönlichkeiten der Jazz-, Video- und Tanzszene und erweitert somit die Möglichkeiten des klassisch-romantischen Sinfonieorchesters. Indem sie die Dynamik der heutigen Zeit in sich aufnimmt, werden Kräfte frei, die das Sinfonieorchester aus seiner festgefahrenen Position befreien. (...) Das Orchester wird durch die Musiker vertreten. Sie beschliessen, wo und unter welchen Bedingungen gespielt wird.»[4] Probespiele müssen nur die Bläser machen.

«Philharmonische Werkstatt» und «sinfonietta» sind grossorchestrale Formationen, die *«Serenata Basel»* hingegen ist ein Kammerorchester und hat es schwerer, das auf symphonische Monumentalwerke eingeschworene breite Publikum für sich zu gewinnen. Deshalb, aber auch weil die Orchester, wenn überhaupt, nur als kleinbesetze überleben, soll ihnen hier mehr Platz eingeräumt werden. Angefangen hat die Geschichte der «Serenata», als Andreas Preisser und Florian Kellerhals – Violinstudenten des gleichen Lehrers, dessen Sprösslinge, in der Mehrheit am Beginn ihrer Berufsausbildung am Konservatorium der Musikakademie Basel stehend, bereits ab und zu im Ensemble zusammenspielten – im Sommer 1984 den Musiker und Dirigenten Johannes Schlaefli kennenlernten[5]. Schnell schälten sich übereinstimmende Intentionen heraus: Sie wollten aus dem zufälligen, irgendwo von der Lehrerpersönlichkeit dominierten Musizieren herauskommen und zu einer kontinuierlichen, unabhängigen Ensemblearbeit vorstossen. Mit dem ersten Konzert im November 1984 mit Werken für Streichorchester von Bach, Mendelssohn, Schoeck und Janaček wurde der Grundstein gelegt und Mut gefasst, weiterzumachen, ja sogar, mit der Einbeziehung von Bläsern, auszubauen. Das war im Frühjahr 1985 der Fall mit Schuberts Vierter Symphonie und Werken von Sarasate und Vaughan Williams. Dieses zweite Konzert gewann auch Profil durch die Mitwirkung des renommierten Geigers Thomas Füri. Im Herbst 1985 folgte Schönbergs Zweite Kammersymphonie, die mit einem Hornkonzert Mozarts und dessen «Thamos» kombiniert wurde. Gastdirigent war Olivier Cuendet.

Deutlichkeit und Fasslichkeit

Aus den eben erwähnten Programmen kann eine Zielvorstellung der «Serenata»-Arbeit abgeleitet werden: Werken der Wiener Klassik und Frühromantik werden als Kontrast unbekannte Kompositionen und Musik des 20. Jahrhunderts gegenübergestellt. Grösstmögliche Deutlichkeit und Fasslichkeit – die Interpretationsmaximen des Schönbergschen «Vereins für musikalische Privataufführungen» – sollen dabei die Wiedergabe sowohl des Neuen wie des scheinbar Alten, Vertrauten bestimmen. Durch richtig gewählte Tempi, Vermeidung von Rubati, kammermusikalische Transparenz innerhalb des symphonischen Apparates und die Hervorhebung der instrumentalen Werte anstatt ihrer Einebnung zum geschönten, geglätteten Klang wird der Stachel der «alten» Musik (gute Kunst hat immer einen subversiven Aspekt) auch für uns wieder erfahr- und nutzbar, wird das Vertraute in Frage gestellt, ja radikal neu. Vor allem bei Beethoven geht es um die Freilegung seines jakobinisch-plebejischen Tonfalls. Bei einer Aufführung von dessen Zweiter Symphonie Anfang 1986 nahmen sich Schlaefli und die «Serenata» deshalb vor, höchste Durchsichtigkeit, richtige Tempi (nämlich nach der Beethovenschen Metronomisierung) und deutliche Bläserfarben zu realisieren. Selbstkritisch erklären sie, dass sie davon erst die originalen Tempi erreicht haben. Selbstkritik in Ehren, aber nach Abhören eines Livemitschnitts darf ich die Gewichte etwas verschieben: Zwar gibt es kleine instrumentale Unebenheiten, aber der ungestüm-mitreissende Schwung bei gleichzeitiger optimaler Durchhörbarkeit aller instrumentalen Werte und strukturellen Details lässt diverse Einspielungen sogenannter Stardirigenten und -ensembles zur Dutzendware, zur Makulatur verkommen.

Die «Serenata» hat recht, wenn sie ihr Bemühen um Authentizität nicht von der Verwendung historischer Instru-

mente abhängig macht. Wichtiger als die Instrumente sind sowieso das Wissen um Phrasierung, Artikulation, innere Dynamik und die Beachtung der diesbezüglichen Vorschriften, bei der Musik des Barock zudem das Wissen um Tongebung, Verzierungskunst, rhythmische Vielfalt und musikalische Rhetorik. Rhythmische Präzision, Klarheit, adäquate Orchestergrösse (die «Serenata» hat in grösster Besetzung ungefähr 35 InstrumentalistInnen, also etwa gleichviele wie das, allerdings nicht normierte, «klassische» Orchester) und die Beachtung der anderen Bedingungen sinnvoller musikalischer Interpretation sollen Musik als Sprache deutlich und bedeutsam machen.

Grösserer Spass an der Orchestertätigkeit...

Gegen Hierarchisierung

Im Moment arbeiten Musiker (sie kommen durch Absprache in eine Probesession, wo gemeinsam über die weitere Zusammenarbeit entschieden wird), Solisten und Dirigenten noch ohne Honorar. Ziel aber ist, alle einmal ausreichend bezahlen zu können – allerdings nicht nach Stellung in der Hierarchie, sondern nach Aufwand. Die «Serenata Basel» will der üblichen Arbeitsteilung und Hierarchisierung ohnehin entgegenwirken. So ist zwar Johannes Schlaefli, der auch das «Akademische Orchester Zürich» und, zusammen mit Olivier Cuendet, das Orchester des Konservatoriums Winterthur dirigiert, musikalischer Leiter der «Serenata», und er besteht auf einer kontinuierlichen Arbeit. Mit der Einbeziehung von Gastdirigenten (neben Cuendet beispielsweise auch Jürg Wyttenbach) beugt er aber einer Fixierung auf sich vor. Zudem spielt Schlaefli ab und zu als Oboist mit – für ihn und das Orchester ein interessanter und wichtiger Perspektivenwechsel. Der Dirigent ist hier also mehr Partner als Autokrat: Selbstdarstellung, der übliche Dirigentenexhibitionismus sind Schlaefli fremd. Die gleiche Flexibilität herrscht bei der Programmgestaltung: Alle Mitglieder können Vorschläge machen, aber Schlaefli sollte mit diesen einverstanden sein. Und endlich wechseln in beschränktem Massstab auch erste und zweite Violinen ihr Register und ihren «Rang» bis hin zu Stimmführern und gar Konzertmeistern.

Die Faktizität des Ökonomischen

Die «Serenata Basel» hat damit sowohl musikalische wie organisatorische Zielsetzungen – Schlaefli spricht von Utopien –, wobei sich beide gegenseitig bedingen: Wenn Entfremdung und Arbeitsteilung eingeschränkt sind, sollten die interpretatorischen Vorstellungen eher erfüllt werden können. Die Verantwortlichen des Orchesters (im weiteren Sinne sind wie gesagt alle verantwortlich) hoffen deshalb auf die Verwirklichung eines Modells, das aus der gegenwärtigen Aporie eines Musikers, Unterricht oder Orchesterdienst, heraushülfe: Die «Serenata» soll ein Profiorchester werden, das eine Säule des Arbeitspensums eines Instrumentalisten bildet. Die Verpflichtung soll ungefähr einen Drittel der hergebrachten Berufsorchesterdienste betragen und natürlich anständig entlöhnt werden. Dazu kommen pädagogische und kammermusikalische Tätigkeiten. Um die heutigen Mitglieder, fast allesamt BerufsstudentInnen, über ihre Diplomierung hinaus halten zu können, sollte das Modell bald realisiert werden. Ein (Teilzeit-)Berufsorchester wird und soll auch als Berufsorchester beurteilt werden. Die «Serenata» hofft, dass, im Vergleich mit der oft abstumpfenden üblichen Orchesterarbeit, der geringere Produktionszwang, die dafür intensivere Beschäftigung aller Mitwirkenden mit der gespielten Musik und der grössere Spass an der Orchestertätigkeit in Form klanglicher Qualitäten spätestens bei einer gesicherten ökonomischen Basis voll durchschlagen werden.

Ein erster Versuch – unter der Ägide eines grossen Unternehmens –, alle MusikerInnen zu bezahlen (Fr. 1400.– pro Mitglied für eine Tournée mit zehn Konzerten) brachte zwiespältige Erfahrungen. Einerseits erhöhten die vielen Auftritte das spieltechnische Niveau, die Sicherheit des Ensembles, anderseits führten ökonomisches Denken und die Anstrengungen der Tournée zu einer gewissen Kraftlosigkeit, Uninspiriertheit der musikalischen Aussage, also genau zum Gegenteil des Erhofften. Diese erste ernüchternde Erfahrung mit der Faktizität des Ökonomischen, aber auch die permanente Überforderung der noch studierenden Mitglieder durch die «Serenata»-Arbeit erleichterten kürzlich den Entschluss, vorläufig etwas kürzer zu treten und auch mit der Verwirklichung des Modells zuzuwarten, bis alle Stammitglieder ihr Studium abgeschlossen haben.

... in der Serenata Basel

Die Qualität eines Berufsorchesters ist in der Zwischenzeit indessen auch ohne ökonomische Basis (oder gerade wegen ihres Fehlens?) erreicht worden: Besser, d.h. genauer, differenzierter, schneller, transparenter, als es die «Serenata» am 8. November 1986 in Basel vorgezeigt hat, kann man die «Figaro»-Ouvertüre praktisch nicht mehr spielen (sie liegt auch als Livemitschnitt vor). Und absolut professionell ist die Interpretation der «Posthorn»-Serenade, die soeben im Handel erschienen ist (Duraphon HD 450-1 LP, HD 450-2 CD): Die Homogenität der Streicher ist verblüffend, die Bläserfarben sind deutlich ge-

zeichnet, die Bläsersoli hinreissend, die innere Dynamisierung, Phrasierung und Artikulation in jedem Moment unglaublich nuanciert.
Die Lösung ökonomischer Probleme darf – da sind sich alle einig – nicht dazu führen, die Grundsätze der musikalischen Arbeit und den in der «Posthorn»-Serenade erreichten Standard zu verwässern. Gegenüber Agenturinteressen ist die «Serenata» deshalb schwerhörig, und «Charter»-Angebote durch Chöre u.a. werden nur angenommen, wenn die musiaklische Qualität gewährleistet ist und die Selbständigkeit gewahrt bleibt. Dazu gehört das Probenbudget: Unter zehn Proben (fünf Register-, fünf Gesamtproben) für einen Konzertzyklus machen's die «Serenata»-Leute nicht. Und: Die «Serenata Basel» ist und bleibt ein Kammerorchester!

Drei Modelle

Die Bandbreite jugendlicher Orchesterkultur ist also gross, die Modelle für die Rettung der Orchester von unten, durch die Mitglieder, sind vielfältig. Eine Violinistin, die in allen drei porträtierten Ensembles mitspielt(e), charakterisiert sie so: In der «Philharmonischen Werkstatt» wird am effizientesten, gewissenhaftesten (und ohne Gage) gearbeitet. Die Atmosphäre im Orchester ist wegen der hierarchischen Gliederung etwas gespannt. In der «Sinfonietta» gibt es viel zu tun und einiges zu verdienen. Das Orchester ist selbstverwaltet, alternativ in Gesinnung und Programmierung, die Stimmung lokker. Es gibt im Orchester und bei den Dirigenten relativ viele Wechsel, was die Kontinuität der musikalischen Arbeit erschwert. Am weitestgehenden ist die Selbstverwaltung in der «Serenata». Die Mitsprache erstreckt sich sogar auf Fragen der Interpretation. Das macht das Proben zwar oft mühsam und scheinbar unwirtschaftlich. Es wird aber auch hier genau gearbeitet, und der grössere Zeitaufwand wird abgegolten durch die angenehmste Atmosphäre der drei Ensembles. In der «Serenata» sei es ihr am wohlsten, sagt meine Gewährsfrau, die Identifizierung mit dem Orchester am grössten.
Orchestrale Mitbestimmung und Selbstverwaltung stimulieren zu engagiertem orchestralem Spiel. Gilt dieser Konnex nur bei idealistischer Basis, oder kann er bei ökonomischer Sicherstellung erhalten bleiben? Die Antwort auf diese Fragestellung wird auch die Zukunft der Berufsorchester bestimmen.

Toni Haefeli

[1] Fred van der Kooij, Das Orchester als Klangfabrik, Tages-Anzeiger-Magazin, 16.6.1984, S. 23. Französisch in Dissonanz Nr. 9 / August 1986, S. 9ff.
[2] Orchester, die nicht von unten, von Spielenden gegründet wurden, sondern von Dirigenten ohne Orchester (siehe z.B. das «Symphonische Orchester Zürich», das sich kürzlich zwar Elemente der Orchesterselbstverwaltung gegeben hat, aber nur Gastdirigenten und nicht auch den Chefdirigenten qualifizieren darf), werden hier nicht berücksichtigt.
[3] Programmheft 1987 – ausser dem letzten zitierten Satz, der aus einer Pressenotiz stammt.
[4] Programmheft 14.6.1987 (?), Stadtcasino Basel.
[5] Diese drei gaben mir in einem Gespräch Auskunft über ihr Orchester.

Comptes rendus Berichte

Sowjetische Musik von Mossolow bis Gubaidulina

Das Basler Musikforum startet seine erste Saison

Als Paul Sacher im letzten Herbst die Auflösung des *Basler Kammerorchesters* bekanntgab, schrieb Jürg Erni in der *Basler Zeitung* in seinem Kommentar: «Ohne *ps* geht nichts; gegen *ps* erst recht nichts; mit *ps* geht alles». Mag letzteres stimmen – zumindest was die ökonomischen Aspekte der Machbarkeit betrifft –, so ist die Behauptung, ohne Sacher ginge nichts, spätestens mit der Existenz des *Basler Musikforums* widerlegt. Denn an dieser Institution, die das Erbe des Basler Kammerorchesters angetreten hat, ist Sacher in keiner Weise beteiligt. Zum einen gibt es in Basel auch andere private Geldgeber, die bereit sind, Konzerte mit neuer Musik zu unterstützen, zum andern profitierte ja bereits das Sachersche Unternehmen von einer staatlichen Subvention in der Höhe einer Viertelmillion jährlich – zusätzlich zur indirekten Subvention durch die Orchesterdienste der Basler Orchestergesellschaft (die fast zur Gänze das Basler Kammerorchester stellte), deren Kosten zum grössten Teil vom Staat getragen werden.
Freilich: Dass das Basler Musikforum mit solchem Erfolg in seine erste Saison starten konnte, hat mit Sachers über fünfzigjährigem Wirken in dieser Stadt viel zu tun. Wo sonst würde ein Konzertzyklus, der fast ausschliesslich mit neuen oder unbekannten älteren Werken bestückt ist, auf Anhieb ausabonniert sein? 350 Interessenten für Abonnements mussten abgewiesen werden, da man keine geschlossene Gesellschaft gründen wollte und deshalb 250 Plätze für den freien Verkauf offenhielt. Kontinuität ist für den Erfolg neuer Musik ein Schlüsselwort, und wenn die Existenz des Basler Musikforums nicht für mindestens vier Jahre gesichert wäre, hätte man gar nicht erst damit begonnen, betont Rudolf Kelterborn, der zusammen mit Heinz Holliger und Jürg Wyttenbach den Programmausschuss dieser von mehreren Basler Institutionen getragenen Gesellschaft bildet.
A propos neue und unbekannte ältere Musik: Vivaldis *Vier Jahreszeiten* begegnet man auch im Programm des Musikforums. Gibt es auch hier also Lockvögel aus dem Standardrepertoire, gespielt von Starsolisten? Nicht ganz. Die Interpreten sind Jaap Schröder und die Schola Cantorum Basiliensis und kombiniert werden die *Jahreszeiten* mit den gleichnamigen Stücken aus Heinz Holligers *Scardanelli-Zyklus*. Eine programmatische Idee lässt sich für jedes der sieben Musikforum-Konzerte ausmachen, sei es die Konfrontation von Ravel und Debussy mit Varèse, die Kombination von Echt-Fragmentarischem mit Fragwürdig-Vollendetem bei Mozart, oder – im ersten Konzert, das am 25. September stattfand – die Präsentation sowjetischer Musik.
Dass es den Veranstaltern mit den programmatischen Ideen ernst ist (im Gegensatz zur Alibi-Funktion der Leitthemen bei den Zürcher und Luzerner Festwochen), zeigt auch die Einrichtung von Vorkonzerten jeweils von 18.15–19.00, die das Thema vertiefen oder von einer andern Seite beleuchten. Die grösste Entdeckung war für mich gerade im Vorkonzert zu machen, wo zwischen *Hymnus I, II* und *IV* von Alfred Schnittke Schostakowitschs *Satiren op. 109* und die *Zeitungsannoncen op. 21* von Alexander Mossolow aufgeführt wurden (mit Nora Tiedcke, Sopran und dem ausgezeichneten Jürg Henneberger, Klavier und Leitung). Der 1900 geborene Mossolow gehört zu jener Generation sowjetischer Künstler, die der neuen Zeit nach der Oktoberrevolution in Inhalt *und* Form adäquaten Ausdruck zu schaffen suchten. Das Ende dieser Ansätze unter Stalin ist bekannt; seine fatalen Folgen für die sowjetische Musik auch. Die offiziellen Maximen der Volkstümlichkeit haben auch im Schaffen jener Komponisten, die ihnen nicht folgten, Spuren hinterlassen und sei es im Sinne eines schlechten Gegenteils: daran liess der dumpfe Mystizismus von Schnittkes *Hymnen* denken. Schnittke kultiviert – etwa im Hineinlauschen in die Obertöne von Violoncello und Kontrabass im *Hymnus II* – den Klang an sich, ohne indessen (wie etwa Scelsi in seinen besten Stücken) zu wirklich faszinierenden Klangkombinationen zu gelangen. Es ist Kitsch der esoterischen Art. Da weht in Mossolows *Zeitungsannoncen* doch ein ganz anderer Wind. Fast zur selben Zeit wie Eislers Inserat-Vertonungen entstanden (1926), nehmen sie Spiesser aufs Korn, die sich als Verkäufer von Blutegeln oder als Rattenfänger mit Kammerjägerpraxis anpreisen. Solch prosaische Texte zwingen geradezu zu einer Abkehr von traditioneller lyrisch-psychologischer Vertonung. Statt die Worte umzusetzen, hebt die Musik die hinter den Anzeigen steckende Borniertheit hervor, gar nicht ironisch, sondern kalt und bissig, ganz anders jedenfalls als Schostakowitsch in seinen späten *Satiren,* die über die «Lustigkeit» von Kabarettmusik nicht hinauskommen. Hier war jedenfalls zu ahnen, was es an sowjetischer Musik noch alles zu entdekken gibt, bzw. was der sowjetischen Musik durch den Stalinismus abhanden gekommen ist.
Auch im Hauptprogramm wurde zahmer Schostakowitsch vorgeführt. Seine *Kammersinfonie op. 110a* ist gewiss «eindrucksvoll», wenn man bereit ist, Musik des 20. Jahrhunderts in den semantischen Kategorien des 18. zu