

Comptes rendus = Berichte

Objektyp: **Group**

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

Band (Jahr): - **(1990)**

Heft 23

PDF erstellt am: **21.07.2024**

Nutzungsbedingungen

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

Haftungsausschluss

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

Meisterschaft in der Kunst muss dem Betreffenden wichtiger sein als alles andere; für ihn darf es nichts geben, was ihn stärker interessiert.» Die MusiklehrerInnen hätten allen Grund, stolz auf ihren Beruf zu sein, vereinigen sich doch in ihm gleich mehrere Künste: die Musik (das Instrument), das Lehren und die Liebe zu beiden. Innere Einstellung, umfassende Ausbildung und «éducation permanente» in Musikmachen, Musiktheorie und -geschichte, pädagogischer Theorie und Praxis sind die Voraussetzungen dafür, dass Musikpädagogen der Meisterschaft in dieser Kunst immer näher kommen.

Toni Haefeli

Dieser Aufsatz ist die überarbeitete und erweiterte Fassung von Artikeln, die der Autor im Bulletin der Musik-Akademie der Stadt Basel (2/88, 3/88 und 1/89) veröffentlicht hat. In der vorliegenden Form ist er Dieter Studer gewidmet.

- 1) K.H. Ehrenforth, Artikel «Berufsbild und Selbstverständnis des Musiklehrers», in: Kritische Stichwörter zum Musikunterricht, hrsg. von W. Gieseler, München 1978, S. 48–54, hier S. 48.
- 2) J. Kob, Artikel «Lehrer», in: Lexikon der Pädagogik Bd. 3, Freiburg i.Br. 1971, S. 53, hier zitiert nach Ehrenforth, a.a.O., S. 49.
- 3) S. Abel-Struth, *Grundriss der Musikpädagogik*, Mainz 1985, S. 427.
- 4) S. Abel-Struth, a.a.O., S. 429.
- 5) S. Bratoljic, *Das Erlebnis Klavierunterricht*, in: Musikschule Spreitenbach 1976 bis 1987, MSS 1987 (Eigenverlag der Gemeinde Spreitenbach), S. 10.
- 6) S. Abel-Struth, a.a.O., S. 430.
- 7) Z.B. P. Mraz, *Vorstellungen und Erwartungen hinsichtlich der wissenschaftlich fundierten Musikpädagogik in der Schweiz*, in: Mraz (Hrsg.), *Möglichkeiten und Probleme des Musikunterrichts*, Zürich 1985, S. 42–53; ders., *Einige Ergebnisse der Vorstudie der Schweiz. Gesellschaft für musikpädagogische Forschung über Schwerpunkte der Musiklehreinstellungen zur Situation der Musikerziehung, zur Musiklehrausbildung und Weiterbildung*, in: Mraz (Hrsg.), ebd., S. 158 bis 168. Dann auch H.G. Bastian, *Berufswunsch: Orchester-musiker. Ansichten, Ziele und Träume instrumentaler Talente*, in: *Das Orchester* 1/1988, S. 1ff.
- 8) E. Fromm, *Die Kunst des Liebens*, Ullstein Buch Nr. 258, Frankfurt/M. Berlin und Wien 1974, S. 20f.
- 9) M. Bruppacher, *Die Kunst des Lehrens*, Ms. – Der ganze Abschnitt ist diesem Aufsatz verpflichtet.
- 10) H. Rauhe, Artikel «Musikpädagogik», in: *Kritische Stichwörter ...*, a.a.O., S. 231 bis 236, hier S. 231.
- 11) H. Siegenthaler, *Einführung in die Musikpädagogik*, Zürich 1981, S. 85ff – die vorliegenden Ausführungen über Methodik und Didaktik sind auch sonst von diesem sehr empfehlenswerten Buch inspiriert.
- 12) Ebenda

Fremdes verstehen

Schweizer Musik in Baku

Drei Konzerte mit Werken Schweizer Komponisten in Baku, der Hauptstadt der Sowjetrepublik Aserbaidschan, eine Stadt am Kaspischen Meer mit rund zwei Millionen Einwohnern, inmitten Hunderter von Bohrtürmen und Förderpumpen – es riecht ein wenig süsslich nach Petrol – in einer kargen, wüstenähnlichen Landschaft von grossem Reiz. Was mir zuerst auffiel: die überwältigende Gastfreundschaft: Blumen zur Begrüssung, Einladungen, festliche Gelage – Fleisch ist rationiert – und Geschenke noch und noch, eine Herzlichkeit, die ihresgleichen sucht.

Den Kontakt zu Komponisten und Musikern hatten Béatrice und Francesco Hoch geknüpft und in der Folge verschiedentlich Konzerte mit neuer sowjetischer Musik in der Schweiz und in Italien veranstaltet. Das Ensemble des Bolschoi war in der letzten Saison hier und im Januar das Solistenensemble des Staatl. Sinfonieorchesters von Aserbaidschan (siehe Bericht auf der folgenden Seite). Sozusagen im Gegenzug lud uns Faradsch Karajew, der neben Khayam Mirza-Sade wohl bedeutendste jüngere Komponist Aserbaidschans, ein, einige Tage in Baku zu verbringen

und die drei Konzerte, die er mit Unterstützung des Komponistenverbandes und des Kulturministeriums organisiert hatte, zu besuchen. Das erste, ein Orgelkonzert, fand im Konservatorium statt, im einzigen Raum mit einer brauchbaren Orgel. Zara Djaravova, die Organprofessorin, hatte Pionierarbeit geleistet, in einem islamischen Umfeld, in dem die Orgel keine Tradition besitzt, hat sie eine Klasse aufgebaut, die – ohne Kenntnis der neueren westlichen Orgelmusik – in der Lage war, die schwierigen Werke von Francesco Hoch, Hans Ulrich Lehmann, Jacques Wildberger, Heinz Marti, René Wohlhauser und mir in beeindruckender Weise darzustellen. Der Einsatz der vier jungen Frauen und ihres Kollegen, ihr offensichtlicher Hunger nach Neuem und ihr bedingungsloser Wille, Anspruchsvolles und Fremdes zu verstehen und zu bewältigen, hinterliessen mir den nachhaltigsten Eindruck: wenn doch auch hierzulande so mit unserer Musik umgegangen würde! Der Eindruck bestätigte sich: Auch die beiden anderen Konzerte, die im Museum stattfanden, in einem sehr schön gealterten Saal inmitten von Bildern und Skulpturen eher zweitklassiger europäischer Meister des 17. bis 19. Jahrhunderts, waren hervorragend vorbereitet. Der Dirigent des oben erwähnten Ensembles, Rauf Abdullaev, arbeitete unermüdlich, probte täglich stundenlang, immer präsent und kompetent – ein seltenes Erlebnis: Wir waren zu den Proben eingeladen, hörten zu und hatten kaum Wesentliches zu bemängeln. Vor allem die Streicher spielten auf höchstem Niveau; Francesco Hochs «idra» für 11 Streicher, auch sein Streichquartett oder Urs Peter Schneiders «Die Schöne Frau von Thun» überzeugten in jeder Beziehung, während die Bläser in meinem Quintett «paraphrase III / hoffnung» etwas mehr Mühe bekundeten. Später bestätigte uns der Kulturminister, selber Komponist und Sänger, dass sie etwelche Probleme hätten, guten Bläsernachwuchs zu erziehen, es fehle an geeigneten Professoren. Eine weitere Überraschung bereitete uns die junge Pianistin Ghiula Anna-ghièva, die – an neuerer Musik hatte sie Debussy, Bartok und etwas russische Musik gespielt – Francesco Hochs «Endlich», wahrlich kein leichtes Stück, technisch makellos und mit erstaunlicher Stringenz vortrug.

Zuhörer waren nicht eben viele erschienen – in etwa wie bei uns –, doch war der Applaus überaus herzlich, und als ich nachfragte – dank hervorragender Übersetzung war dies möglich –, zeigte sich, dass unsere Musik sehr gut angekommen und verstanden worden war. Die Distanz Schweiz–Aserbaidschan schien wenigstens für Augenblicke überwunden; es bleibt zu danken den neuen Freunden und der Pro Helvetia, die nicht unwesentlich zur Ermöglichung dieser Reise beigetragen hat, und es bleibt zu hoffen, dass die Kontakte weitergehen und das gegenseitige Verständnis sich vertieft.



Versöhnliche Botschaft

Bern: Musik aus Aserbaidschan

Eine erstaunliche Anzahl interessierter Zuhörer hatte sich im Radiostudio Bern eingefunden, um dem Solistenensemble des Staatlichen Sinfonie-Orchesters Aserbaidschan zuzuhören, welches – von der Pro Helvetia unterstützt – eine Tournee durch die Schweiz unternahm. Der Abend überbrachte eine versöhnliche Botschaft aus der gegenwärtig kriegsgeschüttelten Sowjetrepublik, und war sehr geeignet, musikalisch etwas von einer uns eigentlich fremden Kultur zu vermitteln.

Begibt sich die aserbaidschanische Musik auf westliche Pfade? Wie mir der Komponist Faradsch Karajev vor dem Konzert versicherte, sind neue Techniken für ihn keine Gegensätze zur einheimischen Tradition, sondern Ergänzungen, und es bestehen keine Berührungspunkte. Freilich blieb dann der Eindruck haften, dass die Musik aus Kaukasien doch am meisten überzeugt, wo sie sich auf die Tradition der monodischen Mugams beruft. Das eingangs gespielte zweite Streichquartett von Dschwanzhir Kuliev (geb. 1950) aus dem Jahre 1983 erwies sich als ein Werk von unmittelbarer Ausdruckskraft, im Gegensatz etwa zum 1988 geschriebenen Concerto für 10 Instrumente Farkhang Gusseinovs (geb. 1949), das sich allzu sehr in westliche Techniken verirrt, und recht wenig Kohärenz aufwies. Immerhin zeugten auch solche Versuche der Aneignung von der Ernsthaftigkeit, mit welcher Kara Karajev, der Vater von Faradsch Karajev, dem heute führenden Kopf und Reformator, versucht hatte, in Aserbaidschan eine Neue Musik aufzubauen. Das Quartett von Kuliev wies einen Weg, wohin sich die aserbaidschanische Musik entwickeln könnte: Grundlage bleibt die alte Tradition, in der auch die Kontraste eingebunden sind, eine Tradition, deren Ungebrochenheit auch das Brüchige einschliesst.

In der Komposition von Khayam Mirza-Zade (geb. 1935) «Memorial», in memoriam Charles Ives (1989), blieb doch einiges an der Oberfläche und tönte für unsere Ohren naiv, verbraucht. Das Concerto da camera, welches Faradsch Karajev (geb. 1943) 1989 komponierte, enttäuschte mich ebenfalls ein wenig; ich hatte vom führenden Kopf der neuen Musikbewegung in Aserbaidschan mehr erwartet. Immerhin verriet die kompositorische Dichte einiger Teile handwerkliche Könnerschaft, auch die klangliche Fantasie beeindruckte. Ermüdende Repetitionen, leere Stellen, verhinderten jedoch einen optimalen Gesamteindruck. Da wäre freilich zu bedenken, dass unser Verstehen wohl nicht ausreicht, die aus einer fremden Kultur erwachsende Kunst Karajevs ganz zu erfassen, gerade weil dieser Komponist – im Gegensatz etwa zu Kuliev – von traditionellen Mustern Abstand nimmt, deren «Exotik» uns

bannt, ohne dass wir ihre Grundlagen unbedingt überblicken müssen. Die 1989 entstandenen «Wellen» von Zaur Farkhadov (geb. 1965) stellten hingegen wiederum ein Stück von ausserordentlichem Reiz dar. Hier war Bildhaftigkeit in überzeugender Strukturierung verankert, faszinierender Klang baute sich auf handwerklichem Differenzierungsvermögen auf.

Klaus Schädeli

La flûte désenchantée ou le pays du sourire jaune

Premier bilan des préparatifs musicaux du 700ème

Fin décembre 89. Et il est toujours impossible de savoir exactement quelles seront les manifestations musicales mises sur pied par le Comité du 700ème anniversaire de la Confédération. Mais pas de panique: il reste encore quelques petits mois avant le printemps 1991!

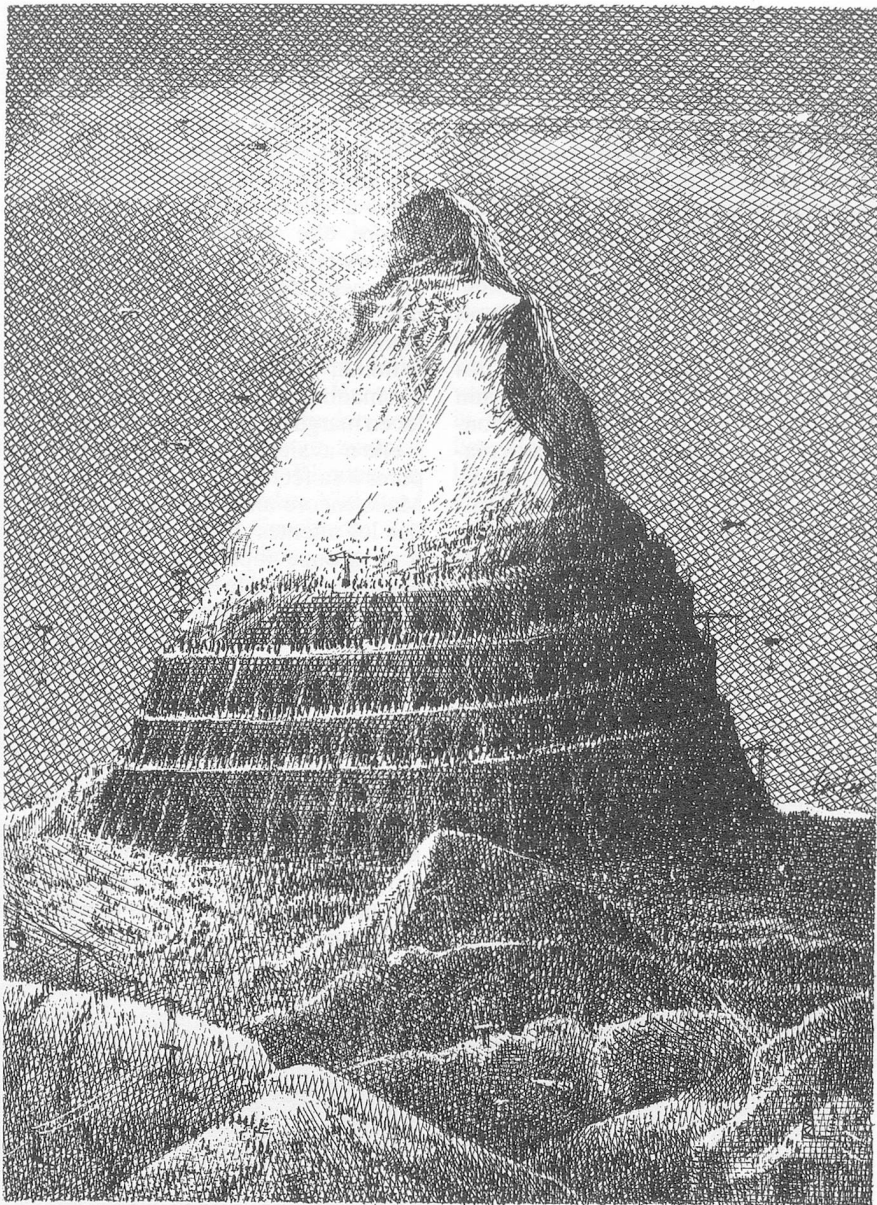
Il y a plusieurs raisons à ce flou artistique. L'une d'entre elles est le fruit de la devise «Qui paie décide», pourtant fort connue, mais peu suivie lors de cette fête à l'utopie. En effet la plupart des projets musicaux présentés ne s'autofinancent pas et subissent, en toute logique, les conséquences désagréables de leur fragilité matérielle. Encore aujourd'hui, la réalisation du volet musical du 700ème dépend en partie du bon vouloir des autorités de Genève, lieu d'accueil auquel il est demandé de l'argent, et des aides, parfois indispensables, d'autres villes, institutions et sponsors. Genève ne prendra ses décisions définitives que dans le courant du printemps 90. On ignore quand tomberont les autres décisions et, en attendant, les créateurs courent à la recherche d'argent (ce pour quoi ils ne sont en général pas très doués), à la place de pouvoir passer à la réalisation concrète de leurs projets... Retard accumulé, perte d'énergie, décisions contradictoires: la Suisse est petite et pourtant déjà trop grande pour se créer une identité commune et trouver des moyens de la célébrer.

Il faut dire que tout a mal commencé. En mai 88, suite à l'échec du projet CH 91, le Conseil fédéral nommait un Délégué au 700ème en la personne de Marco Solari, directeur de l'Office du tourisme tessinois. Avec, à sa disposition, peu de temps et 65 millions de francs, cet homme devait organiser une fête en trois volets: la Fête de la Confédération (en Suisse alémanique), celle de la Solidarité (en Suisse rhétoromanche et italienne) et celle des Quatre cultures en Suisse romande, où chaque canton se voyait attribuer un domaine précis. Genève a reçu la musique, décision bizarre quand on connaît l'abondance musicale dont dispose déjà cette ville. Eliane Chappuis, porte-parole de Marco Solari en ce qui concerne la musique, explique la décision: «Nous avons tenu

compte des traditions culturelles des villes d'accueil. Vu la vocation de Genève, il était logique de lui attribuer la musique. De plus, Genève dispose de lieux et d'infrastructures adéquats.» Mais Genève a-t-elle encore de l'appétit? La ville croule sous les offres de concerts et son public, proche de la saturation, est le plus rassasié, pour ne pas dire le plus blasé, de Suisse romande. Les chiffres sont éloquentes: chaque année, Genève dépense 40 millions pour ses manifestations musicales. Le budget de la musique du 700ème est, quant à lui, de 1,9 million. C'est tout dire. Le problème de la musique du 700ème est aussi là: une somme qui, à Fribourg, Sion, Neuchâtel ou même Lausanne, aurait été une manne céleste, devient, à Genève, la décoration de fruits confits que l'on pose sur un gâteau. Eliane Chappuis le concède: «Il est vrai que Genève est une ville privilégiée en matière de musique, mais il en va de même en ce qui concerne le théâtre ou les expositions... On se serait heurté au même problème, quoi qu'on y eût proposé.» En fait, Genève n'avait aucunement besoin des manifestations du 700ème pour animer sa vie culturelle. Le bureau Solari a sous-estimé les conséquences possibles de cette opulence. D'autant que Genève, la plupart des votations fédérales le prouvent, ne se sent pas spécialement l'âme confédérée, surtout depuis que ses hommes politiques sont régulièrement écartés des fauteuils du Conseil fédéral...

Marco Solari, en toute quiétude, a vraiment cru à l'utopie. Il a imaginé la situation parfaite: Genève, renonçant à son autonomie cantonale le temps symbolique d'une fête, allait accueillir entre ses murs des manifestations nationales. Genève, berceau musical d'un rassemblement helvétique... Mais voilà: les choix musicaux du Comité du 700ème se sont portés sur des projets qui ne séduisent pas tous la ville et ses autorités. Comble de l'absurde, Genève est même invitée à les financer, en plus de les accueillir... «C'est comme si je m'invitais chez vous avec des amis, que je vous commandais un menu mais vous laissiez payer la facture», ironise un observateur du bout du lac. En plus, le moment est plutôt mal choisi. Genève doit faire des économies et coupe, depuis cet automne, dans tous les budgets culturels possibles, surtout s'ils concernent les arts contemporains. Enfin – et c'est un point important – elle n'a pas attendu 1990 pour prévoir sa saison musicale de 1991. Toutes ses institutions culturelles sont déjà prêtes pour les festivités. Et Genève participera aussi au projet fédéral de la «Voie suisse», montera des expositions sur la Suisse et l'Europe, soutiendra des projets, musicaux ou non, qui lui tiennent vraiment à cœur. Pour l'ensemble des manifestations liées à la célébration du 700ème, le canton s'apprête à verser 5'670'000 francs et la ville 3'260'000.

Mais revenons à ce 1,9 million accordé à la musique par Marco Solari sur un budget de la Fête des Quatre cultures de



«Paysage suisse V»

Dessin Martial Leiter tiré de «Moderne Welt», © Limmat Verlag 1989, Zurich

25 millions. Comme il l'a fait avec chaque domaine culturel, le Délégué au 700ème a commencé par constituer un groupe d'experts. Premier paradoxe: ces experts ne formaient qu'une autorité consultative. En fin de compte, les décisions sont prises par Marco Solari lui-même. Deuxième paradoxe: la Suisse n'a aucune habitude de la centralisation. Dans le domaine culturel, elle dispose d'un organe, Pro Helvetia, qui a l'expérience d'activités menées au niveau national et l'habitude d'organiser des manifestations culturelles. Ni Pro Helvetia ni l'Office fédéral de la Culture n'ont été intégrés aux préparatifs du 700ème. Juste consultés, pour le choix de la commission d'experts. Encore une source d'énergie délaissée.

Un groupe d'experts musicaux a donc été créé. Ou plutôt bricolé selon des critères d'ordre politique, semble-t-il. «La règle du jeu était que la commission soit représentative de la musique en Suisse», résume Eliane Chappuis. De quelle musique? De quelle Suisse? La réponse est donnée à la lecture de la liste des experts, comprenant des connais-

seurs de jazz, de rock, de musique folklorique, classique et d'avant-garde, représentant les diverses régions de Suisse, le tout assaisonné d'un Valaisan vivant à Paris, le compositeur Pierre Mariétan, et sous la présidence d'Emmy Henz-Diémand, pianiste et organisatrice de concerts à Aarau. De son côté, Genève a envoyé deux émissaires, Guy Boissard pour le canton et Pierre Skrebers pour la ville, qui se sont comportés plus en observateurs qu'en acteurs. Marco Solari, à qui appartenait la décision finale, n'a jamais siégé avec la commission et s'est fait représenter par Eliane Chappuis... Au départ, la commission comptait des administrateurs patentés comme Claude Nobs, du Festival de jazz de Montreux. Mais ce dernier a bientôt quitté le navire, tout comme le directeur du Conservatoire de Genève, Claude Viala, ou le compositeur bâlois Jürg Wytenbach. En fin de parcours, la commission comptait encore dix membres, en plus des observatrices Eliane Chappuis et Christine Hoffmann, envoyée par l'Office fédéral de la Culture. Carlo Piccardi, chef musical de la RSI –

Rete 2 et membre du conseil de fondation de Pro Helvetia, est resté jusqu'au bout. Son commentaire, plutôt désabusé: «Je dois dire avant tout qu'ayant participé aux travaux de la commission jusqu'à la fin, j'accepte de partager avec les autres membres la responsabilité de ce qui a été décidé. Cela ne m'empêche pas d'avouer que mes objectifs étaient tout autres. Mon avis est qu'une commission pareille aurait dû trouver sa raison d'être dans un rôle direct de création. L'idéal aurait été que nous puissions nous mettre d'accord sur un projet commun, que nous prenions le risque de créer un événement original, courageux, de grandes dimensions, sortant de l'ordinaire. Il aurait fallu que nous fonctionnions comme un groupe de travail prêt à inventer un projet unique et à y faire participer les gens capables de le réaliser. La commission était au contraire trop mélangée pour garantir une vision d'ensemble unitaire. Sa constitution démocratique, voulant refléter tous les milieux, la rendait simplement dispersée, sans cohérence.»

Trop d'intérêts contradictoires étaient donc en jeu et, surtout, il ne pouvait y avoir esprit d'équipe entre gens qui se connaissaient à peine et servaient tous une muse différente... Le serment unanime du Rütli est bien dépassé. Incapable de se mobiliser en faveur d'un projet commun, la commission d'experts, après quelques séances, a renoncé à créer l'aventure. Elle a lancé un appel d'idées public, espérant trouver à l'extérieur ce qu'elle ne pouvait faire jaillir de l'intérieur. «Le résultat a été plutôt décourageant: généreux quant à la quantité, avare quant à la qualité. Dès lors nous dépendions entièrement de ce qui nous était proposé» (Carlo Piccardi). Certains membres de la commission ont lancé eux-mêmes des projets. «Pour éviter que certains experts ne se retirent de la commission, Marco Solari a demandé qu'ils puissent, eux aussi, participer au concours», justifie Eliane Chappuis. Il n'empêche qu'on peut s'étonner de ce genre de procédure.

Le concours d'idées fut lancé en mi-décembre 88, avec un délai de réponse fixé au 15 février 89. Malgré ce délai très court, 235 propositions sont parvenues à la Commission. Beaucoup rédigées à la hâte, sans doute, ou vite ressorties d'un tiroir et adaptées à l'utopie du jour... Aucun des projets n'a emporté l'adhésion collective de la commission, transformée dès lors en jury, et les divers projets retenus ont fait que la somme à disposition s'est peu à peu morcelée au fil des décisions successives et des concessions mutuelles. Ainsi, plutôt que d'avoir créé les conditions propres à faire naître un grand projet, le jury se trouvait en train d'en trier plusieurs dizaines...

Les experts restants ont retenu une liste de projets auxquels ils ont alloué une somme plus ou moins importante, mais le plus souvent insuffisante. Ce qui oblige les responsables à trouver les fonds complémentaires indispensables. «Cette situation est propre au domaine musi-

cal, souligne Eliane Chappuis. Dans les autres domaines, tous les projets présentés par la Confédération sont intégralement financés par elle.»

La liste des projets de la commission d'experts a été déposée auprès de Marco Solari en mai 89. Depuis lors cette commission consultative est dissoute et ses projets ont subi quelques modifications sous la plume du Délégué. C'était la règle du jeu.

Aux dernières nouvelles, le Comité du 700ème versera 800'000 francs au projet de l'Association genevoise pour la musique improvisée (AMR): il s'agit d'une série de concerts de genres variés, jazz, rock et pop compris, qui se déroulera pendant six semaines sur une scène posée sur l'eau, dans la rade. Cette scène en forme de coquille acoustique d'un coût de 1 million devra être achetée par Genève, si ses autorités y consentent. Mais il semble bien qu'elles voient cet investissement d'un bon œil puisque la scène resterait propriété de la ville et pourrait servir pour toutes ses manifestations estivales. La scène, dont les plans de réalisation ont été financés par la Confédération (50'000 francs) est due à l'architecte Roger Loponte et sera aussi solide sur l'eau que sur la terre ferme. Ceci pendant plusieurs années.

Le Bureau du 700ème a également commandé quatre œuvres de musique pour orchestre (coût total de 100'000 francs) à Michel Tabachnik, Peter Wettstein, Ernst Widmer et Rolf Liebermann. Ernst Widmer étant décédé le 3 janvier un changement est envisageable. L'Orchestre de la Suisse romande, peu friand de musique du 20ème siècle, risque bien de refuser de les créer. L'Orchestre de la Tonhalle de Zurich pourrait s'en charger. Une somme de 200'000 francs est réservée au budget de la Confédération, au cas où.

Le projet de Pierre Mariétan, «Paysmusique», se présente comme un travail d'enregistrement et de montage des divers parlars de Suisse, une «Tour de Babel reconstruite» sur bandes magnétiques qui donnerait à entendre «l'image sonore globale du pays». Le problème est que ce projet ambitieux (480'000 francs) n'est soutenu qu'à raison de 100'000 francs, éventuellement 150'000, par le Délégué du 700ème. Les experts proposaient 200'000. Genève ne s'y intéresse pas du tout. Pro Helvetia et le canton du Valais sont d'éventuels partenaires mais, vu l'ampleur du budget, la «Tour de Babel» risque de s'effondrer. Un projet d'échange entre les Conservatoires de Genève et de Zurich et des rencontres entre jeunes musiciens à Genève recevront chacun un soutien de 50'000 francs, 20'000 francs étant alloués à la série des récitals d'orgue de la Cathédrale, qui prévoit d'inviter un organiste de chaque canton suisse...

Autre projet, le Klang-Mobil du Conseil suisse de la musique, présenté par Emmy Henz-Diémand, recevra 250'000 francs sur un budget total de fonctionnement estimé à 1 million. Il a un rôle symbolique puisque, itinérant, il sera le seul projet musical à être présen-

té dans plusieurs cantons suisses. Il s'agit d'une structure d'organisation d'une cinquantaine de concerts qui fera se côtoyer des musiciens de Suisse et de l'étranger, dans l'idée de l'échange et de la réciprocité. Mais, comme le confirme Emmy Henz-Diémand, les détails de la programmation, comme du financement de ce Mobile musical, ne seront pas connus avant les premiers mois de 1990. Genève n'y participe pas.

Enfin, le Délégué au 700ème garde en réserve 270'000 francs pour le «Spectacle des Arts», carrefour de la Fête des Quatre cultures qui se déroulera en juin à Lausanne. Le Klang-Mobil et le concert symphonique comprenant les créations pourraient y trouver leur place. Mais rien n'est encore fixé. Certains projets soutenus pas les experts n'ont pas été gardés. Ainsi «Helvéticor» de la Genevoise Geneviève Calame, qui prévoyait la rencontre sous tente de musiciens professionnels et amateurs de musique folklorique et moderne. Le budget de 400'000 francs aurait dû être soutenu par la Confédération à raison de 200'000. Marco Solari a aussi biffé le soutien à la Fête mondiale de la Société de musique contemporaine (SIMC), sous prétexte que celle-ci ne se déroule pas en même temps que les manifestations du 700ème.

En revanche, le Délégué soutient symboliquement (10'000 francs) la chasse aux sponsors de Patrick Moraz. Ce musicien genevois, installé à Londres et membre du groupe pop Yes, rêve d'organiser une «Symphonie du 700ème» à laquelle participeraient des stars de la musique anglo-saxonne comme Peter Gabriel ou Madonna. Seul problème: le budget approche les 5 millions et la venue de tels professionnels ne s'improvise pas au dernier moment, contrairement à la célébration musicale de l'Helvétie...

Enfin, contre l'avis de ses experts musicaux, Marco Solari soutient le projet d'opéra-rock «Guillaume Tell». A ne pas confondre avec le Tell de Rossini que Benno Besson mettra en scène au Grand-Théâtre en juin de la même année. Ce Tell rock est imaginé par Guy Mettan, ancien journaliste au «Temps stratégique» et actuellement rédacteur de la revue «Bilan». Pour lui, Marco Solari a débloqué 100'000 francs d'un budget spécial, «budget «coup de cœur» du Délégué», selon l'expression d'Eliane Chappuis.

Voilà où en sont les choses pour l'instant. A chacun de ces projets de trouver financement et forme définitifs. Reste que certains experts de l'ex-commission musicale se sentent floués. Parce qu'ils n'ont pas été entièrement suivis par le Délégué? Peut-être, mais pas uniquement. Plutôt parce qu'ils se rendent compte maintenant des côtés peu efficaces du système de fonctionnement. Non seulement Marco Solari peut ne pas les suivre mais, ensuite, Genève peut à son tour accepter ou refuser de soutenir les projets. C'est son droit le plus strict. En fait, elle va prendre dans le paquet «700ème» ce qui lui convient et com-

plète sa palette de manifestations: les 800'000 francs pour la programmation de sa coquille acoustique (projet AMR), les 120'000 francs permettant les concerts d'orgue, de musique de chambre et l'échange entre conservatoires. Quant aux créations des œuvres symphoniques, à «Paysmusique» et au Mobile sonore, elle ne leur dit pas non mais refuse simplement de les soutenir financièrement. Ce qui revient au même... En fait, elle se comporte en canton autonome et non en fragment d'un tout national, risquant de laisser certaines des manifestations du 700ème se dérouler en marge de sa vie musicale. Comme si elle n'avait pas très envie de les incorporer à sa fête...

Mais, encore une fois, comment concilier les attentes d'une ville avec celles d'un groupe représentatif de tous les genres et de tout le pays? La célébration du 700ème, événement unique, aurait pu être le prétexte à la création d'un événement musical unique. A la place, on risque d'assister à une série de manifestations qui, pour la plupart d'entre elles, n'avaient pas fondamentalement besoin de la Fête pour exister.

Tout peut encore arriver mais il semble bien que ce 700ème n'aura permis la réalisation d'aucune utopie musicale, ce qui, en soi, n'a rien d'étonnant: la commission a été formée selon des critères de compromis, ses travaux se sont déroulés selon le même schéma. Et, surtout, l'utopie que l'on cherchait n'est pas venue au rendez-vous: c'est une solution «à la suisse» qui s'y est rendue à sa place.

Dominique Rosset

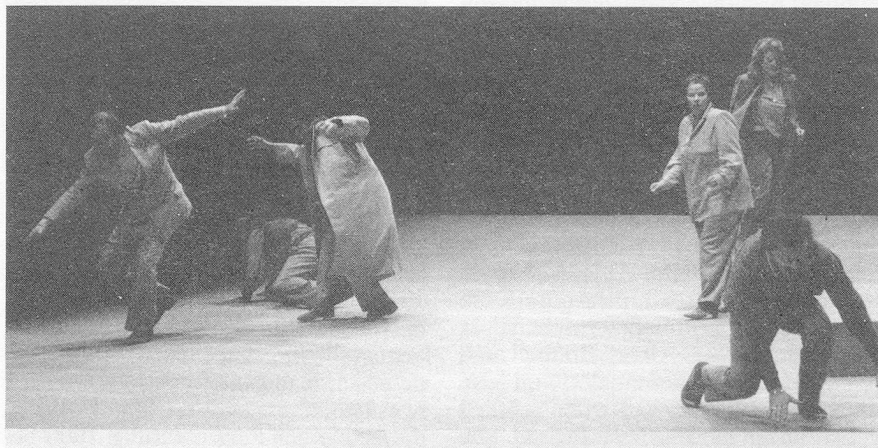
Symbolik von Licht und Schatten

Wien: «Die Blinden» von Beat Furrer uraufgeführt

Das 1988 gegründete Festival «Wien modern», das unter der künstlerischen Leitung von Claudio Abbado steht, bringt jährlich im Spätherbst fünf Wochen mit Musik des 20. Jahrhunderts. Schwerpunkte des Programms sind die klassische Moderne, für die Wien eines der Zentren war, und die heutige Musik. Herausragende Gestalten der Gegenwartsmusik werden in ganzen Konzertreihen porträtiert. Beim ersten Mal waren es Ligeti, Nono, Kurtág und Schnittke. 1989 gehörten nun Gubaidulina, Stockhausen und Cerha zu den Porträtierten; und erstmals beteiligte sich auch die Wiener Staatsoper am Festival. Im Odeon-Theater, einer neueröffneten Experimentierbühne in einem stimmungsvoll heruntergekommenen Palazzo am Rande der Innenstadt, brachte sie Beat Furrers Einakter «Die Blinden» nach Maurice Maeterlinck zur Uraufführung.

Der Schweizer Komponist Beat Furrer, Jahrgang 1954, lebt seit 14 Jahren in

Wien, wo er bei Roman Haubenstock-Ramati studierte. Nach einem Versuch mit Brecht waren «Die Blinden» nun sein erstes grösseres Werk für Musiktheater. Maeterlinck, der belgische Symbolist, hatte schon Fauré, Debussy und Schönberg die Vorlage zu «Pelléas und Mélisande» geliefert; an seinen «Blinden» haben sich in den letzten Jahren u.a. Walter Zimmermann und Paul-Heinz Dittrich versucht. Die Hauptfiguren des Stücks sind eine Gruppe von Blinden auf einer einsamen Insel, die auf die Rückkehr ihres Führers warten. Wohin ging er? Kann er überhaupt sehen, wie die Blinden vermuten? Kommt er überhaupt zurück? Am Schluss scheint es den Blinden, sie hätten seine Leiche gefunden. Viel mehr passiert nicht – eine Geschichte des Ertastens von Wirklichkeit, eine Geschichte der Ängste, Hoffnungen und Vermutungen, deren Dramatik radikal nach innen gekehrt ist. Furrer, als konstruktiv orientierter Komponist kein Freund von illustrierender Musik, fand Gefallen an diesem handlungslosen Stoff. Er kürzte die Vorlage stark und montierte drei andere Texte hinein, die alle um die Thematik Licht – als Symbol menschlicher Erkenntnis – kreisen: Platons Höhlengleichnis sowie Texte von Hölderlin und Rimbaud. Die klare Anlage des Librettos prägt auch die musikalische Dramaturgie.



Furrer behandelte die Blinden konsequent als Sprechrollen. Die Fragmente aus Platons Höhlengleichnis werden von einem Chor vorgetragen, der lange unsichtbar bleibt und erst im letzten Drittel in das Bühnengeschehen einbezogen wird. Die Texte Hölderlins und Rimbauds werden von Solistinnen quasi kommentierend an hervorgehobenen Stellen gesungen.

Der traumähnliche Schwebezustand – die Ambivalenz zwischen Sehnsucht nach dem Licht und Angst vor dem Licht, die ständige Aufbruchsstimmung, die doch nur ein Irren im Kreis ist, das Schwanken der Blinden zwischen Hoffen, Angst und Resignation – all diese Ambivalenzen und offenen Möglichkeiten werden aufgefangen in einer Musik, die ebenfalls kein Ziel kennt und deren innere Struktur ebenso offen ist wie das Bühnengeschehen. Es ist eine ungegenständliche, athematische Musik, in der strukturellen Anlage

rigoros durchkonstruiert, im Klang enorm differenziert. Das Spektrum reicht von der geräuschhaften Verbindung von Instrumenten und Sprechstimmen über mystisch changierende Klanggewebe bis zu hart artikulierten Blechbläserchören und Schlagzeugakzenten.

Die bemerkenswerte Einheitlichkeit in der Konzeption von Text und Musik fand bei der Uraufführung ihre Fortsetzung in der Inszenierung. Die Visualisierung der inneren Vorgänge geschah vor allem über die raffinierte Lichtregie von Alfons Schilling. Der in Wien und in den USA lebende Basler Künstler liess sich einiges einfallen, um die Dialektik von Licht und Schatten, die von den Blinden als innere Erfahrung begriffen wird, Bühnenwirksam umzusetzen. Er liess Schattentheater spielen, breitete irritierende Hell-Dunkel-Raster über die Szene aus und machte den Rückprospekt der Bühne zur Projektionsfläche für intensiv leuchtende Farbsymphonien. Der Regisseur Reto Nickler – auch er ein Schweizer – unterstrich das Kreisende, Facettenhafte des inneren Geschehens. Seine Blinden gruppieren sich zu präzise arrangierten Tableaus im Halbdunkel der Szene. Die von Furrer selbst dirigierte Premiere erreichte mit ihrem Ineinander von dramatischer Anlage, Musik und Szene eine überzeugende Geschlossenheit.

Das Publikum, darunter Festivalchef Abbado, spendete reichlich Beifall für ein Stück, das weitab von der üblichen Literaturoper angesiedelt ist, und das gerade mit seiner Konsequenz zeigt, wie aufregend heutiges Musiktheater sein kann, wenn es die Geleise konventioneller Dramaturgie und Musiksprache verlässt.

Max Nyffeler

Neue Musik in helvetischen Stammländern

Luzern: Forum Neue Musik gegründet

So etwas ist in Luzern und Umgebung ansonsten kaum zu hören und zu sehen: Das Vokalensemble des Konservatoriums Zürich, plaziert im Chor der Luzerner Matthäuskirche, singt Hohelied-

Motetten des Altmeisters Palestrina. Zwischen den einzelnen Renaissance-Stücken intoniert das «Calamus»-Klari-nettentrio, das seinerseits am andern Ende der Kirche, nahe beim Eingang, plaziert ist, eine Schicht des Werkes «Zerstreute Wege» von Daniel Glaus. Als Schwerpunkt, in der Programmreihe, erklingt die Kantate «Chammawet Aha-wah», eine Hoheliedvertonung wiederum von Glaus, während welcher die Sopranistin Barbara Sutter sich zwischen Chor und Kirchenschiff hin- und herbewegt. Damit nicht genug, wieselt eine Tänzerin während der ganzen Aufführung in den Gängen der Kirche umher, und um der Ganzheitlichkeit noch näher zu kommen und dem Erwachsenenhochschulleitnehmer-Publikumssegment den Tribut zu zollen, wird das ganze Spektakel durch einen renommierten Alttestamentler mit einem kurzen Vortrag zum Hohelied Salomonis und dessen Erotik eingeleitet.

Solch bildungsbehaftetes und neo-faustisches Tun ist zweifelsohne seit geraumer Zeit im Kommen; für Luzern indessen ist es brandneu. Neu ist namentlich zweierlei: Erstens findet man im Raume Innerschweiz und auf dem Sektor der neuen Musik zumal ansonsten kaum so bewusst komponierte Programme. Wohl könnte man die Überfrachtung des Programms bekritlen und sich glücklich schätzen, dass man die Tänzerin meistens sowieso nicht hat sehen können. Wohl könnte man dies oder jenes zur Interpretation, namentlich zur Intonation des Chores, sagen. Es bleibt aber der redliche und insgesamt hochinteressante Versuch, neue Musik auch in einen neuen, gescheiterten und attraktiven Bezugsrahmen zu stellen. Und es bleibt zum zweiten die Tatsache, dass an jenem Adventsabend ungefähr gleich viel Leute den Weg in die Luzerner Matthäuskirche gefunden haben wie für die jeweils gleichenorts stattfindenden Aufführungen von Bach-Kantaten. Das ist ein erstaunlicher Erfolg für die neue Musik.

Zu verdanken ist dieser Erfolg wohl dem Konzept, das die Programmverantwortlichen des neugegründeten «Forums Neue Musik Luzern» ihrer ersten Saison zugrunde gelegt haben. Das Motto aller sechs Konzerte lautet zwar recht abstrakt «Begegnung», ist aber im Einzelfall sinnvoll konkretisiert worden. Das enge Netz von Begegnungen im eingangs geschilderten Konzert liegt auf der Hand: Alt begegnet Neu, Vokal begegnet Instrumental, deutendes Wort begegnet neukomponierter Synthese, Musik begegnet dem Tanz. Gerade auf dieses letztere legt der «Forums»-Vorstand grossen Wert: Wann immer möglich sollen Bezüge zwischen Musik und anderen Kunstformen hergestellt werden. Ausser dem Tanz werden Film, Literatur und bildende Kunst einbezogen, und Konzertort und -zeit sind vielfach auch nicht zufällig. Das Hohelied-Programm fiel in die Adventszeit, und das allererste «Forum»-Konzert mit dem Titel «In memoriam» fand an Allerheiligen in einem Missionsseminar

statt, brachte «Memento mori»- und «Memori»-Thematik in Ton und Wort, mit einer Uraufführung von H.U. Lehmann.

Das «Forum Neue Musik Luzern» ist als Verein organisiert; der Vorstand, bestehend aus Komponisten und Interpreten, ist zugleich die Programmwahlkommission. Auffallend ist, dass diesem Vorstand keine einzige Frau angehört. Man habe gesucht und nicht gefunden, meint Urban Mäder, der Präsident und Initiator des «Forums». Für ihn ist der Zustand «unbefriedigend». Weiter meint er: «Andererseits ist zu sagen, dass ja das Zentrum der ganzen Sache die Musik selbst ist, und wenn wir uns hier die Beteiligung der Frauen als Interpreten anschauen, so sieht das doch schon wesentlich anders aus. Ich meine auch, dass in den Programmen Ebenen zum Ausdruck kommen, die eine Auflehnung gegen traditionelle Verhärtungen darstellen. Unsere Inhalte sind also nicht patriarchalisch.»

Mag sein, aber die Komponisten sind Männer. Während der ganzen Saison wird kein einziges Werk einer Frau gespielt, dies obwohl der Vorstand etliche Kompositionen von Frauen geprüft habe. So hängt eben eines vom andern ab. «Wir drei Komponisten im Vorstand (Mäder, Josef Kost und Mani Planzer) sind halt keine Frauen!» meint Urban Mäder und tritt damit den Nagel auf den Kopf: Von den sechs Konzerten der Saison ist je eines ausschliesslich Werken von Kost bzw. Planzer gewidmet; anderthalb Programme gar bringen Kompositionen von Mäder.

Man kennt das ja. Die ansonsten sanft dösende IGNM-Innerschweiz etwa hat sich diese Saison ebenfalls aufgerappelt und Kompositionsaufträge nach Bildern des Pferdearsch-Graphikers Hans Erni erteilt. Auftragnehmer sind Vorstandsmitglieder sowie Verwandte von Vorstandsmitgliedern besagter IGNM. Was soll's?

Schade wäre nur, wenn das rührige «Forum» nun den gleichen Fehler sofort auch wieder machen würde. Urban Mäder zum Vorwurf der «Vetterliwirtschaft»: «Ich höre den Vorwurf nicht zum ersten Mal. Aber wir sind keine IGNM-Sektion, die eher den Auftrag hätte, verschiedene Werke zu präsentieren. Wir haben ein anderes Selbstverständnis, und vor allem einfach einmal Lust, etwas zu tun. Wir haben sogar den Versuch unternommen, in der hiesigen IGNM mitzumachen und vielleicht einmal eigene Werke aufführen zu können. Aber die Sache erwies sich als sehr träge. So haben wir uns – das gebe ich ehrlich zu – ein Stück weit auch ein Forum für uns selbst geschaffen, was ich für legitim halte. Auf die erste Saison trifft der Vorwurf also zu. Wir wollen zuerst eine Identität schaffen, ich kann aber mit Sicherheit sagen, dass das nächste Jahr anders wird.»

Das wird es wohl müssen, sofern Interesse daran besteht, die Vereinsbasis bei der Stange zu halten. Peter Bitterli

Kontaktadresse: «Forum Neue Musik Luzern», Postfach 1352, 6020 Emmenbrücke

Später wiederzuentdecken

Zum Tode von Conrad Beck

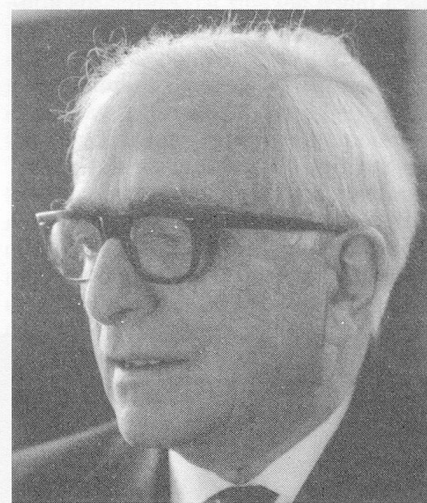
Conrad Beck, der am 31. Oktober 1989 verstorben ist, gehörte zu den bekanntesten Schweizer Komponisten unseres Jahrhunderts. Erst in den letzten Jahren ist es um ihn etwas stiller geworden, nachdem auch seine Produktivität nachgelassen hatte und er sich seltener mit Uraufführungen in Erinnerung zu rufen vermochte. Aber Conrad Beck war in den späten zwanziger Jahren der international bekannteste Deutschschweizer Komponist der jungen Garde gewesen – Schoeck gehörte zur Generation der Spätromantiker, Sutermeister kam erst in den dreissiger Jahren zu Ruhm, Willy Burkhard wie auch Paul Müller blieben immer in ihrer Bekanntheit im wesentlichen auf die Schweiz beschränkt. Doch dann erlitt er wie fast alle übrigen Schweizer jener Generation das Schicksal der Isolierung in der Nazizeit. Nach dem 2. Weltkrieg standen die Schweizer Komponisten, die man grosso modo als «neobarock» bezeichnen darf, bereits in Konkurrenz zur jüngeren Generation, die – sei es positiv oder negativ – unter Darmstädter Einfluss standen; dennoch wurde Beck auch ausserhalb der Schweiz wieder viel gespielt.

Conrad Beck, der am 16. Juni 1901 in Lohn im Kanton Schaffhausen zur Welt kam, wuchs in Zürich auf und ging nach dem Gymnasium an die Eidgenössische Technische Hochschule, um Maschineningenieur zu studieren. Daneben genoss er Unterricht bei Paul Müller-Zürich. Er wechselte dann ins Zürcher Konservatorium, wo er Volkmar Andrae und Reinhold Laquai zu Lehrern hatte. Dann ergänzte er seine Studien in Paris und Berlin. In Paris war er in Komponistenkreisen mit Jacques Ibert, bei dem er etwas Privatunterricht nahm, Nadia Boulanger, Albert Roussel und Arthur Honegger befreundet; von letzteren beiden liess er sich offensichtlich stilistisch am meisten beeinflussen. Von Anfang an hatte er sich vom spätromantischen Stil abgewandt; der klare französische Klassizismus, besonders verbunden mit dem harmonisch freien, sehr dissonanten Klanggewand, das er bis zur Atonalität hin weiterführte, hatte es ihm angetan. Der Neoklassizismus wurde bei ihm durch die Polyphonie, die er besonders bei Honegger vorfand, stark in die Richtung des Neobarock gebracht – eine Entwicklung, die sich besonders nach seiner Rückkehr in die Schweiz verstärkte, wobei aber auch in späteren Jahren bei ihm der Klang als solcher, weniger der schöne, als der reiche, farbige Klang, den die Franzosen immer gepflegt haben, eine wichtigere Rolle spielte als bei seinen Schweizer Kollegen des Neobarock.

Für das 1929 komponierte Konzert für Streichquartett und Orchester bekam er nach der Aufführung 1930 unter Stokowskis Leitung in Chicago den damals berühmten und hochangesehenen Coolidge-Preis, und die Kammerkantate

nach Sonetten der Louise Labé für Sopran und Kammerorchester von 1937 wurde nach Aufführungen in Paris und Basel (unter Sacher) international ein grosser Erfolg. Formale Klarheit, Durchsichtigkeit auch im Kontrapunkt, manchmal allerdings auch eine starke Expressivität (wobei die schwer wirkende, komplexe Dissonanz in späteren Zeiten, nach dem 2. Weltkrieg, gemildert wurde) zeichnen seine Kompositionen aus. Das deutsche Erbe – die lineare Schreibweise und die herben Zusammenklänge, zeitweise auch die Expressivität – und lateinisches Erbe, das sich in der Zurückhaltung, der Ökonomie der Mittel und in klarer Formgebung manifestiert, ergänzten sich bei ihm in idealer Weise.

1933 siedelte Conrad Beck von Paris nach Basel über, vor allem der Freundschaft mit Paul Sacher wegen. Die Aufnahme in den Schott-Verlag spiegelt



© Hans Bertolf

auch seine damalige Bedeutung wieder. Becks Weigerung, einen Ariernachweis zu erbringen, führte allerdings dazu, dass seine Musik von den Nazis als «entartet» eingestuft wurde. 1939 wurde er am Radiostudio Basel Leiter der Musikabteilung, eine wichtige Position, die er bis zur Pensionierung 1966 behielt. Anfänglich liess ihm diese Arbeit nicht mehr viel Zeit zum Komponieren, nach dem Krieg aber entstanden wieder viele Werke für alle Gattungen (ausser Oper), wobei besonders die grossen Oratorien und Kantaten wichtige Marksteine darstellten, so das Sommerlied für Frauenchor und Orchester (1949), das Oratorium «Der Tod zu Basel», das er ein Miserere nannte (1952), die rein instrumentale Aeneas-Silvius-Sinfonie (1957), die «Sonnenfinsternis» (1967) und die Elegie (nach Hölderlin, 1972). Es entstanden zudem viele Konzerte für Soloinstrumente und Orchester und sinfonische Musik, bis in die frühen achtziger Jahre hinein. Er lebte in den letzten Jahren, in denen er vor allem Kammermusikwerke noch schrieb, teils in Basel, teils in seinem Haus in Burgund. Alle seine Werke, die frühen wie die späten, zeigen einen sehr selbstkritischen, seriösen Komponisten mit hochstehendem Metier. Viele seiner Werke sind durch Paul Sacher zur Uraufführung

gekommen. Und ihm ist zusammen mit Paul Sacher zu verdanken, dass Basel nach dem Krieg zu einer bedeutenden Musikstadt wurde. Er erhielt 1954 den Komponistenpreis des STV, 1956 den Ludwig-Spohr-Preis und 1964 den Kunstpreis der Stadt Basel. Die IGNM hat ihm zur Rekonstituierung nach dem 2. Weltkrieg viel zu verdanken.

Fritz Muggler

Stockhausen und Ferrari

Neapel: «Novecento musicale europeo»
1989

Die Formel, nach der seit sechs Jahren jeweils in der ersten Oktoberwoche das Festival von Neapel, «Novecento musicale europeo», ausgetragen wird, hat es in sich.

Es ist ein abenteuerliches Unterfangen, dieses Jahrhundert, vielmehr, was es in musikalischen Belangen hervorgebracht hat, vorurteilsfrei zu befragen. Abenteuerlich und verdienstvoll. Denn natürlich weiss «man» wohl, was alles ab Debussy und Schönberg in die Wege geleitet wurde und in welcher aberwitziger Vielfalt sich entwickelte, was schliesslich je nach Couleur modern oder neu oder auch bloss zeitgenössisch heissen sollte; «man» weiss es, aber der sinnlichen Erfahrung solcher Vielfalt hat «man» sich schon lange nicht mehr ausgesetzt, konnte es auch gar nicht: wo moderne oder neue oder auch bloss zeitgenössische Musik öffentlich aufgeführt wird, geschieht das in der Regel nach Standorten getrennt. Den Standorten derer, die die Programme entwerfen oder sie als Interpreten anbieten.

«Novecento musicale europeo» macht's möglich, weil da die Konzerte sich aus Teilen aufbauen, deren jeder von einer Gruppe oder einem Solisten bestritten wird, und die Gruppen oder Solisten so ausgewählt sind, dass Standorte und Perspektiven im Laufe eines Abends mehrfach wechseln. Das gibt dem Veranstalter jedesmal die Chance, sozusagen auf einen Schlag vieles nachzureichen, was vor Ort jahrzehntelang übergegangen worden war – wichtig in einem Land, in dem kaum mittelfristig geplant werden kann, weil keiner je weiss, ob im kommenden Jahr die Subsidien wieder eintreffen. Zugereiste, zumal aus den Zentren zugereiste Experten freilich sehen sich so vor die Wahl gezwungen, ihre musikpolitisch determinierten Verkrampfungen abzulegen oder eine mittlere Identitätskrise zu produzieren. Die meisten optieren für ersteres, und manche nehmen direkt menschliche Züge an. Maria Regina de Vasconcellos, Kopf und Herz des Unternehmens und Gastgeberin von überwältigender Offenheit, ist ihnen dabei behilflich, und Neapel tut ein übriges («Steigen Sie ein, ich fahr Sie schnell hin!», sagte mir ein unbeschäftigter Busfahrer, den ich in Mergellina nach der nächstgelegenen Haltestelle für Pozzuoli gefragt hatte, und chauffierte mich ohne viel Federlesens im öffentlichen Verkehrsmittel, die Ta-

fel FUORI SERVIZIO über der Frontscheibe, zur Piazza della Repubblica). Andererseits, und nun konkret auf die sechste Auflage des Festivals bezogen: Wo die 1979 komponierte «Little Suite for Christmas» von George Crumb auf die 70 Jahre ältere Cellosonate op. 4 von Zoltan Kodály prallt, oder Schönbergs 2. Streichquartett sich in der Quartettfassung von Joaquin Turinas «Oración del torero» fortsetzt, droht die Gefahr, dass eben die sinnliche Erfahrung solcher Vielfalt, das schockhafte Erlebnis des Auseinandertretens von Sensibilitäten, Kriterien und Konzepten, alles andere überlagert. Dass nicht Hören freigesetzt wird, sondern die Gewalt des Kontrastes das Besondere eines jeden Stücks verdunkelt. Es sei denn, die Stücke wären in sich selber weit genug gespannt oder auch ganz einfach umfangreich genug, um sich gegen jede wie immer geartete Umgebung zu behaupten. Und würden entsprechend kompetent vorgetragen.

Beides war nicht immer der Fall. Nicht jedenfalls in den ersten Tagen. Das «Quartetto Moravo» war Schönberg offensichtlich nicht gewachsen, weder technisch, was Intonation und Phrasierung angeht, noch mit Blick auf die Darstellung. Und Crumbs an Reminiscenzen reiche Suite für präpariertes Klavier – um bei den bereits genannten Beispielen zu bleiben – stand nach der vollfetten Kodály-Sonate auf verlorenem Posten, in der vielleicht zu introvertierten, zu ausschliesslich den Klängen nachhorchenden Wiedergabe durch Giancarlo Cardini schon gar. Was aber von da allenfalls als Haltung, als Gestus sich hätte weiterziehen können und festsetzen in den Köpfen der Hörer, wurde durch die «Kammermusik di Napoli» alsbald weggepusht: zehn Mann, ein doppelt besetztes Bläserquintett, das verführt nun einmal erheblichen Lärm, nicht nur mit Carl Orffs Liedern aus dem Umkreis der «Carmina Burana». Was im übrigen nichts gegen das spielfreudige, ja virtuose Ensemble und seinen Dirigenten Franco Pezzullo sagt, der ausserdem als künstlerischer Leiter des Festivals firmiert und erneut eine Premiere beisteuerte: «Trois Images», der «Kammermusik» auf den Leib geschrieben, in einem Stil, der der Linie von George Gershwin zu Henry Mancini ebenso verpflichtet ist wie den Brechungen amerikanischer Populär-Genres, die sich bei Copland oder Milhaud finden – Musik, alles in allem, die ich lieber an der frischen Luft hören würde als im Konzertsaal, und wär's nur, weil sie streckenweise ganz schön in die Beine fährt (ich schreib's und werde stutzig: warum eigentlich nicht im Konzertsaal? Warum nicht auch diese Tür noch aufstossen und den Blick freigeben auf eine musikalische Landschaft, die so vielgestaltig und lebendig ist wie die drinnen vermessene?).

Was blieb von den fatalen Verdeckungseffekten verschont? Anders überlegt: was erinnere ich? Heute noch, und so genau, dass ich abrufen und nachvollziehen kann, was mir im Augenblick der

Aufführung zusties?

Merkwürdigerweise nicht das Triptychon «Monument – Selbstportrait – Bewegung» von György Ligeti, ob schon es vom Klavierduo Denis Chouillet / Hervé Dubois fast perfekt gespielt wurde, dabei ohne Pedanterie und reich an Abschattierungen. Viel eher das gerade eben fünf Minuten lange Klarinettenquintett von Aldo Clementi, in dem eine von Anfang an präzise, vordergründig auftrumpfende Bläsergestalt von den fahlen Kontrapunkten der Streichinstrumente zusehends um ihren Sinn gebracht wird und schliesslich irgendwo versickert, verschwindet – es ist aus mit der Musik. Endgültig und unwiderlich. Oder die «Trois Berceuses» für Klavier von Franco Oppo, in denen Eigenheiten der sardischen Folklore derart aufs Skelett reduziert und zu Abkürzungen verdichtet werden, dass die nur ganz kurzen, aber keinesfalls miniaturhaften Sätze zu glühen beginnen.

Und dann die beiden Donnerschläge des Festivals 1989: Karlheinz Stockhausens «Mantra», in einer unglaublich souveränen und inspirierten, von Figuren nur so sprühenden Interpretation durch Janka und Jürg Wytenbach, die, unterstützt von Thomas Kessler (Aussteuerung), aus den zu klein geratenen Flügeln im zu kleinen und zu trockenen Saal des Institut Français herausholten nicht nur, was herauszuholen war, sondern einiges mehr; ein würdiges Finale – tags zuvor aber die «Collection de petites pièces» für Klavier und Tonband von Luc Ferrari, mit Denis Chouillet. Und da darf von einer Entdeckung gesprochen werden. Ferraris 1985 komponierte «Collection» ist zunächst einmal ein rund halbstündiger Zyklus von 36 Nummern, – Charakterstücken im Sinn des deutschen 19. Jahrhunderts, manchmal auch nur Aphorismen, deren jedes (oder jeder) einem bestimmten Affekt Ausdruck gibt, wobei variierte Wiederholungen eines Zentralthemas und intervallische, gestische, koloristische Korrespondenzen zwischen Zentralthema und Nebenthemen die Grossform sichern: übrigens auch, wo nicht der ganze Zyklus gespielt, sondern eine Auswahl getroffen wird (erinnert sei an die CD mit Paul Dubuisson, der es bei 23 Nummern bewenden lässt).

Von einem bewussten Rückgriff auf die deutsch-romantische Tradition will Ferrari allerdings nichts wissen; er habe, sagt er, nach mehreren Arbeiten, die sich je über Monate hingezogen hätten, lediglich den Wunsch verspürt, wieder einmal Dinge zu machen, mit denen man in der Frühe anfangen kann, und abends hat man was vorzuweisen. Und das habe sich halt eines Tages zu stapeln begonnen. Bemerkenswert dann freilich die Titel, die er gesetzt hat; von der Musik, die sie ankündigen, ganz zu schweigen. Gleich zweimal «Hommage à Schumann», aus dem Album für die reifere Jugend sozusagen, oder, mit dem Zentralthema in den oktavierten Bässen, «Les Brahms ou la vie!» – was ich mit «Brahms mich oder ich fress dich!»

zu übersetzen vorschlage; «La Campanella de Liszt», aus einem Messton herausgelöst und in diesen wieder einmündend, ein sinnlos abschnurrendes Perpetuum mobile; nicht zu vergessen die 20-Sekunden-Version des «Zarathustra»-Anfangs für Klavier und Synthesizer (dessen absteigendes Glissando für alles einsteht, was bei Richard Strauss auf den akkordischen Bombast über C noch so folgt). Wobei nicht geleugnet werden soll, dass neben den deutsch-romantisch orientierten Rückblenden lateinisch gepolte stehen: Ravel winkt ab und an, von ferne nur, und Satie ist vielfach gegenwärtig. Zum Beispiel in eben diesen Titeln und darin, dass sie, mal halbwegs sachlich, dann wieder ironisch überspitzt, gelegentlich drastisch ausmalend und handkehrum zum puren Nonsens gravierend, einen Bezugsrahmen schaffen, der die Stücke nicht so sehr erhellt als vielmehr verändert: Schneidend grelle Clusters, vom Klavier auf den Synthesizer übertragen, mag der Ferrari-Kenner als Referenz an «Undsowweiter» deuten, und die einmontierten zwei wie abgeschnittenen Impulse einer Frauenstimme als Reaktion auf soviel maskuline Aggression, musikalische (die übrigens im vergleichsweise weit ausgespannenen Schluss in Reinkultur wiederkehrt) – bis er das Etikett liest: «Histoire d'A» (und sich erinnert an «Société II»: «Et si le piano était un corps de femme ...»).

Einen zweiten Bezugsrahmen bildet das Tonband, das alle nur erdenklichen Verhältnisse zum Klavier eingeht, das färbt, kontrapunktisiert, dialogisiert, das live-Spiel zur Begleitmusik degradiert, oder auch sich an dessen Stelle setzt. Und genau da, wo das Klavier schweigt, weitet sich alsbald der vordem nur musikalisch definierte Raum und wird zur Bühne: ein (elektroakustisches) Landschafts-Dia, ein halb geflüsterter Telefonmonolog, Fragen und Beschwörungen, die keine Antwort finden – übernimmt danach das Klavier wieder die erste Stimme, so hört sich das an, als kämen die geheimsten Gedanken derer zum Klingen, von denen man jetzt annimmt, sie würden die fiktive Bühne bevölkern.

«Collection de petites pièces» ist eine historisch vielfach verstreute Kreuzung aus Klavieralbum und Radiokunst, realistisch in ihren Materialien, surrealistisch, was die den Materialien auferlegten Verfahren angeht; Kreuzung, aus der unversehens etwas völlig Neues und Anderes wird: ein Kopftheater, wie weiland der «Pierrot lunaire».

«Collection de petites pièces» ist zugleich, als Werk und nicht in Thesenform, ein Beweis dafür, dass es nicht die Texte sind, die ihren Sinn in sich tragen, sondern die Kontexte, die Textsinn stiften.

«Collection de petites pièces», das hat Neapel 1989 gezeigt, ist ausserdem oder zuallererst eine Komposition, die sich auch einem unvorbereiteten Publikum vermittelt. Jedenfalls, wenn ein Denis Chouillet sie zelebriert.

Hansjörg Pauli

Adorno als Komponist

Zu einer Adorno-Tagung in Zürich und einem Band der «Musik-Konzepte»

Zürich und die hiesige Universität waren nie Zentren dialektischen Denkens oder gar der Kritischen Theorie, und so eröffnete Helmut Holzhey die Tagung über Adornos «Dialektik der Aufklärung» in eben dieser Stadt (26. bis 28. Oktober 1989) zu Recht mit der Feststellung, dass ihm zu Adorno und Zürich nichts einfallt. Tatsächlich gibt es kaum einen plausiblen Grund, hier über Adorno nachzudenken; der Aufhänger dazu: zwanzig Jahre seit dem Tode Adornos, war schwach genug, und bezeichnenderweise luden die Philosophische Gesellschaft Zürich und die Marie-Gretler-Stiftung ein und nicht etwa eine Abteilung der Universität, die nur die Räume zur Verfügung stellte. Auf der anderen Seite ist es stets von Nutzen, sich mit Adorno zu beschäftigen – wo und wann auch immer!¹

Im folgenden ist über jenen Teil der Tagung zu berichten, der Adorno als Musikphilosophen und Komponisten gewidmet war. Leider erhielt er wenig Kontur und Eigengewicht, weil ausgerechnet das einzige nicht bereits gedruckte vorliegende Referat wegen Verhinderung des Autors ausfiel. Heinz-Klaus Metzgers konzentrierte Gedanken über Adornos Kompositionsbegriff sind an mehreren Orten nachzulesen (z.B. bei Rolf Tiedemann, Hrsg., *Adorno-Noten*, Berlin 1984) – glücklicherweise kann man da bloss sagen, denn live vorgetragen waren sie akustisch fast unverständlich. Die anschliessende Diskussion berührte nur marginale Probleme und knüpfte nicht eigentlich an Metzgers Referat an. Walter Levins substantielle Ausführungen zum gestörten Verhältnis Schönberg / Adorno² und vor allem seine Analyse von Adornos Zwei Stücken für Streichquartett op. 2 hörte man sich mit grossem Interesse an, weil Levin die analytischen Befunde methodisch geschickt gleich vom Buchberger-Quartett klingend vorführen und die Zuhörerschaft dadurch seine Erkenntnisse nachvollziehen liess. Allerdings liegt auch hier der Text – im unten zu besprechenden Buch – schriftlich vor, und ebenso war diese Form der Darstellung keine Zürcher Premiere, sondern wurde mit den gleichen Interpretationen schon früher an anderen Symposien erprobt.

Mit Metzgers und Levins Referaten war die musikalische Reflexion der Zürcher Tagung bereits abgeschlossen, und so greift man erwartungsvoll zu einer Veröffentlichung, die Adorno als Komponisten gewidmet ist³ – nicht als Nachtisch zur Zürcher Veranstaltung, sondern – da diese als Apéritif höchstens den Appetit geweckt hat – als Hauptgang! Das Buch geht auf ein Symposium in Frankfurt im Herbst 1988 zurück, das seinerseits dem kompositorischen Schaffen Adornos gewidmet war und die integrale Erstaufführung von dessen Musikwerken er-

möglichte, soweit sie von ihm zur Publikation frei gegeben wurden. Es dauerte also unerklärlich lange, bis Metzger und Rainer Riehn ihre verdienstvolle Veröffentlichung von Adornos Oeuvre in der edition text+kritik München im Jahre 1980 mit einem analytischen Band in ihrer im gleichen Verlag erscheinenden *Musik-Konzepte*-Reihe kontrapunktierten. Sie bieten darin nämlich nur wenige Eigenbeiträge an und drucken neben Frankfurter Referaten auch vier Aufsätze von Clytus Gottwald, Mathias Spahlinger (gleich zwei) und Metzger selbst nach, die auf 1984 und früher zurückgehen (Gottwalds Arbeit gar auf 1973!) und den Interessierten praktisch allesamt bekannt oder zumindest leicht zugänglich sind. Diese vier Arbeiten plus diejenigen von Peter Bulthaupt und Martin Blumentritt sind aber schon deshalb entbehrlich (und verderben, da sie fast alle in der ersten Buchhälfte stehen, etwas den Einstieg ins Thema), weil sie den behaupteten Rang von Adornos Komponieren nicht durch Analyse, die den Namen verdient, belegen, sondern vor allem Adorno-Zitate mit pauschalen Musikumschreibungen koppeln und sich dabei um den Notentext herzlich wenig kümmern. Es ist deshalb weder ein Zufall, dass in beinahe sämtlichen diesen Aufsätzen Notenausschnitte fehlen, noch erstaunt es, wenn z.B. Blumentritt im einzigen Beispiel, wo er vom Musiktext ausgeht, nur Unsinn produziert!⁴

Apologetik war Adorno zeitlebens verhasst, und so hat er keine Apologeten nötig, die seine kompositorische Bedeutung auf einem Argumentationsniveau herausposaunen, das nicht im entferntesten an den Gegenstand ihrer Verehrung heranreicht. Deshalb zieht der/die LeserIn Gewinn aus jenen Arbeiten, die sich tatsächlich und kritisch auf die Musik einlassen. Siegfried Mauser gelingt es, in Adornos Klavierliedern, die wie bei allen Mitgliedern der Schönberg-Schule auch in Adornos schmalem Oeuvre eine besondere Stellung einnehmen und ein «ästhetisches Gewicht beanspruchen dürfen, das noch am ehesten die Rekonstruktion einer kompositionstechnischen Entwicklung erlaubt» (S. 45), mit der subtilen Untersuchung von Polyphonie, komplementärer Harmonik und Differenzierung nachzuweisen, dass Adornos Theoreme hier ihr «kompositionstechnisches Pendant» finden. Peter Böttinger zeigt am Beispiel der Trakl-Vertonung *Entlang* auf, dass Adorno im Bereich der Musik das verwirklicht, was er für den Essay als wesentlich festgehalten hat: «Darum ist das innerste Formgesetz des Essays die Ketzerei.» Wie Mauser konstatiert Böttinger dabei, dass die Überlagerungen verschiedener Metren eine wichtige Rolle für «ketzerische» Irritationen spielen. Aber auch die von Adorno nur mit Vorbehalt angewandte Reihentechnik zeigt den «unorthodoxen, »ketzerischen« Gehalt von Adornos Musik: souverän werden gleichzeitig die Forderungen der Orthodoxie erfüllt und geleugnet, vor allem anderen aber *entwertet*»

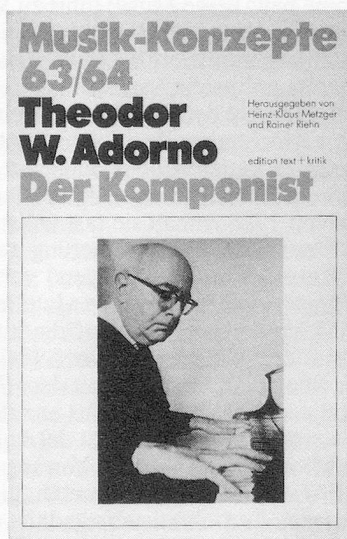
(S. 65). Und setzt Schönberg ein einheitliches Material, das er einem architektonisch-konstruierenden Verfahren unterwirft, so opponiert Adornos Komponieren dem dadurch, dass es «die *Setzung* von Material umdeutet in ein Werden und Vergehen, das in jeder Situation *reagierend* einzugreifen vermag» (S. 71 f.).

Walter Levin setzt als Motto über das musikalische Produzieren Adornos das, was dieser zu Bergs Schaffen und Lehren feststellt: «Das Hauptprinzip, das er (sc. Berg) übermittelte, war das der Variation; alles sollte eigentlich aus einem andern entwickelt sein und dabei doch in sich unterschieden.» Wolfgang Fink anhand der Sechs kurzen Orchesterstücke op. 4 und Frank Schneider anhand der Sechs Bagatellen op. 6 spüren u.a. dem Zyklischen und Antizyklischen, den verbindenden und disparaten Tendenzen in diesen Werken und etwa ihrer Kürze nach, die Schneider zur Warnung veranlasst, die «Kleinigkeiten» nicht mit musikalischer und gedanklicher Harmlosigkeit zu verwechseln. Dass Schneider zu bemerkenswerten Einsichten in die von instrumententechnischen Eigenheiten mitgeprägte Struktur des Klaviersatzes kommt, zeigt die jede philologische und statistische Enge sprengende Qualität seines Analyseansatzes.

Fassen wir zusammen: Es ist schon lange bekannt, dass Adorno ein studierter Pianist und Komponist war. Nur jene, die seine musikphilosophische Radikalität u.a. mit dem Hinweis auf den angeblich dilettierenden praktischen Musiker Adorno verwarfen, nahmen das bösartig oder ignorant nicht zur Kenntnis. Ein ernsthafter Zugang zu Adornos Kompositionen ist aber erst mit Metzgers und Riehns Edition und daraus möglich gewordenen Aufführungen offenen Referate und Aufsätze können diesen Prozess der Annäherung erleichtern, wenn sie nicht durch unkritische Überschätzung von Adornos Musik wiedergutmachen wollen, was jahrzehntelange Unterschätzung im Dunkeln liess. Zwar korrespondiert Adornos kompositorisches Wollen mit seinem Denken: in beiden versucht er, das Unreglementierte, das Spontane, das Nichtidentische zu retten. So war er skeptisch auch gegen die Ordnungsprinzipien der «Zwölftontechnik» und hat während seiner 25 Jahre dauernden Periode des Komponierens unbeirrbar und «nostalgisch» (Schnebel) am «Musikstil der Freiheit» (Haba), am atonikalen freien Stil des Schönbergischen Expressionismus um 1910 festgehalten. Dass er dabei aber seine Vorbilder nicht erreichte, scheint evident: Adorno konnte sich nicht folgenlos, nicht ohne qualitative Einbusse von der dialektischen Entwicklung kompositorischer Praxis abnabeln. Deshalb bleibt für mich Adorno trotz seiner hohen, kleinmeisterlichen Niveau weit überragenden Tonkunst als Philosoph und Soziologe wichtiger denn als Komponist – vor allem wenn man davon ausgeht, dass bei Adornos grundsätzlicher Einheit von Komponieren und

Philosophieren dessen «kompositorische Praxis in Sprach-Kunst übergeht» (Hans-Klaus Jungheinrich, S. 138³), ja seine Sprache sich nach musikalischen Kriterien organisiert und das Sprechen über Musik in Sprachmusik umschlägt: «Der Künstler und Komponist Adorno leben und wirken in dem Schriftsteller Adorno fort. Das wenige, was Adorno komponierte, ist weder reine Privatsache noch belanglos, sondern Voraussetzung des Schriftstellers Adorno und dessen denkbar radikales Aequivalent.» (Jungheinrich, S. 143)

Kehren wir am Schluss zur Zürcher Veranstaltung zurück. Ihr musikalisch Bestes wurde nämlich noch nicht genannt: das Konzert mit Werken Adornos und Geistesverwandten, das die Befunde von Levins Referat und der gehaltenen Aufsätze des vorliegenden Buches zum Nachvollzug und zur Diskussion bereitstellte. Das Konzert war spektakulär konzipiert: Mit Auszügen



aus *Sept Chansons populaires françaises*, von Adorno für Singstimme und Klavier bearbeitet, aus Robert Schumanns *Album für die Jugend* und aus den *Klavierstücken für Kinder* von Hanns Eisler wurde die – neben der Vorliebe für die Musik um 1910 – andere grosse Sehnsucht Adornos: wie nach seiner eigenen behüteten, anregenden und glänzenden Jugendzeit wie die nach Kindheit schlechthin als Symbol für «jene unverstellte Natur des Menschen als ein Stück rettender Hoffnung» (Schneider), verdeutlicht. Da für das Konzert kein Orchester bemüht werden konnte, erklangen diejenigen Schumannklavierstücke, die Adorno – eben für Orchester – bearbeitet hat, im Original. So konnte mindestens ideell auf den wichtigen Stellenwert von Bearbeitungen im Schönbergkreis – z.B. als Mittel klingender Analyse – und auf die bearbeitungswürdigen Komponisten hingewiesen werden. Eisler schrieb eine ironisch gebrochene, weniger sehnsüchtige Musik für Kinder und stand hier für die gemeinsame Zugehörigkeit zur Schönberg-Schule wie für die gemeinsame Arbeit am Buch «Musik für den Film» im amerikanischen Exil (weniger wohl für die peinliche Verleugnung Eislers durch den ängstlichen Adorno, als

McCarthy zu wüten begann ...). Ein anderer, dünnerer Strang zog sich wiederum von Eisler zu den *Zwei Propagandagedichten*, die Adorno 1943 in der Manier von Brecht / Eisler setzte und von denen *Das Lied von der Stange* in Zürich zu hören war. Zusammen mit dem Trakt-Zyklus *Klage* op. 5 konnte etwa die Hälfte des wichtigen Klavierliedschaffens Adornos gehört werden. Der vierte Strang endlich ergab sich aus Adornos *Zwei Stücken für Streichquartett* op. 2 und Weberns *Bagatellen* op. 9 (diese wiederum in Korrespondenz zu Adornos *Bagatellen* op. 6). Er war allerdings ungleich geflochten, da Weberns Werk unbarmherzig den Massstab von Radikalität und Originalität diktiert, den Adornos Werk bei aller Eigenständigkeit nicht erfüllen kann.

Ein hervorragend durchkomponiertes Programm also mit lobenswerten didaktischen Absichten! Jean-Jacques Düнки, Klavier; das *Buchberger-Quartett* und – mit Einschränkung punkto vokaler Mittel und Rezitationsfähigkeit – Theresa Klenzi, Sopran, realisierten es mit der notwendigen Klarheit, Durchhörbarkeit und Fasslichkeit, mit Differenzierungsvermögen und Engagement, so dass vom klingenden Resultat her unadornisch-versöhnt schloss, was im Nachdenken über Adorno quantitativ etwas gar mager anfing.

Toni Haefeli

1) Meine Rezension von Hans-Klaus Jungheinrich (Hrsg.), *Nicht versöhnt*. Musikästhetik nach Adorno, Kassel 1987; in *Dissonanz* Nr. 21 wird hier als bekannt vorausgesetzt.

2) Adorno wurde von Schönberg aus verschiedenen Gründen eher abgelehnt. Die Kritik Levins an Schönbergs Idiosynkrasien ist berechtigt; Schönbergs Diktum indes, Adorno könne alles, was man lernen kann, ohne je wirklich ein schöpferischer Komponist zu werden, ist aber nicht nur aussermusikalischer Ranküne entsprungen, sondern sollte als Ansatz für eine produktive Kritik ernstgenommen werden. Berg, der Lehrer Adornos, hingegen kam zu einem günstigeren Urteil: «Jedenfalls ist es (i.e. Adornos Stücke für Streichquartett) in seinem Ernst, seiner Knappheit, und vor allem der unbedingten Reinlichkeit seiner ganzen Faktur würdig, als zur Schule Schönbergs (und nirgends anders hin!) gehörig bezeichnet zu werden» (hier zitiert nach Levin, S. 76). Diese positive Würdigung wie die ähnliche von Krenek (siehe Finks Aufsatz S. 100 f.) sind ebenso einzubeziehen wie Schönbergs Kritik.

3) Heinz-Klaus Metzger und Rainer Riehn (Hrsg.): *Theodor W. Adorno. Der Komponist*, Musik-Konzepte 63/64, edition text + kritik, München 1989, 146 S.

4) So ist sein Satz: «In Adornos op. 5, *Klage*, (...) 5. «Sommer», Takt 3, ist die kleine Terz des «Kuckucks» als abwesende zu hören» (S. 14, Anm. 19), in jeder Hinsicht falsch: Erstens singen nur wenige Kuckucke in kleinen Terzen – Adorno hat mit Recht seinen ätzenden Spott über eine Musikpädagogik geschüttet, die, sich und ihre «Zöglinge» versimpelnd, von der «Kuckucksterz» ausgeht, und so greift er sicher nicht zur falschen kleinen Terz, und sei sie nur imaginiert, «abwesend», um den Kuckuck nachzuahmen – und zweitens ist die kleine Terz real zu hören, was Blumentritt, wenn ich seine kryptische Bemerkung über das Verschwinden des *fis* genau in jenem Moment, «in dem es den Kuckucksruf vollenden könnte», überhaupt richtig verstehe, nicht zu erkennen in der Lage ist – unfähig, die Dauer eines Viertels innerhalb einer Triole zu bestimmen. Kommt dazu, dass dieser als einziger mit Noten dokumentierte Hinweis an sich belanglos ist, trotz der tiefgründigen Sätzen («im Naturschönen lauert gleichsam das Schreckliche: unversöhnliche Natur»), die aus der falschen Analyse abgeleitet werden, und dennoch als Beleg für die Behauptung, «Naturlaute wie (...) der Kuckucksruf können zwar in die Komposition wie ein Arbeitsgegenstand in den Produktionsprozess eingehen, aber nur als Statthalter von Unmittelbarkeit», in eine falsche Dialektik hineingepresst wird (der Naturlaut macht das als abwesender ...). Wie wäre es aber mit dem vorüberhuschenden Tritonus *fis* – *c* im Klavier als auch real oft zu hörendem Kuckucksruf, der den Tritonus der «Klage» diminuiert? So oder so: Wer nicht einmal bis drei zählen kann, sollte sich hüten gegen die «nur bis zwölf zählen können den Resentimentthörer» zu polemisieren, wie es Blumentritt vollmundig S. 15 tut. ... 5) So auch der Titel von Jungheinrichs Referat in Frankfurt, nachgedruckt ab S. 138 im *Musik-Konzepte*-Band. Jungheinrich schreibt wie immer – siehe auch meine unter Anm. 1 genannte Rezension – stilistisch glänzend, aber recht pauschal und auch nicht vom Notentext ausgehend. Zudem hat bereits Dieter Schnebel Gültiges zum gleichen Thema, zu musikalischen Kriterien in Adornos Sprache, veröffentlicht.