

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

**Herausgeber:** Schweizerischer Tonkünstlerverein

**Band:** - (1992)

**Heft:** 32

**Rubrik:** Comptes rendus = Berichte

### **Nutzungsbedingungen**

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. [Siehe Rechtliche Hinweise.](#)

### **Conditions d'utilisation**

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. [Voir Informations légales.](#)

### **Terms of use**

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. [See Legal notice.](#)

**Download PDF:** 15.04.2025

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

## Forscher, Lehrer und Komponist

Zum Gedenken an Sándor Veress  
(1907 – 1992)

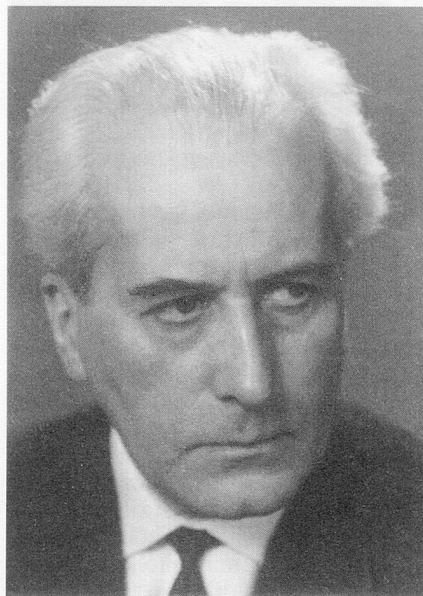
Ein ganz seltener Mensch hat uns verlassen. Ein Künstler, Forscher und Lehrer von einer Art, die es heute kaum mehr gibt – oder die vielleicht einfach im herrschenden Kulturbetrieb fast nicht mehr wahrgenommen werden kann. Freilich sagt man auch heute fast jedem bewunderten Künstler nach, er suche seine «Wahrheit»; eben seine: er kommt ihr dann am nächsten, wenn er sich selbst, seine eigenen Obsessionen so hemmungslos wie möglich ausdrückt. Sándor Veress hat nach einer anderen Wahrheit gesucht. Sie lag zwar nicht ausserhalb seiner Person, war aber nicht nur in ihr begründet. Musik war für ihn etwas Universelles; als Forscher suchte er nach ihren Ursprüngen, als Lehrer wollte er sie in die Zukunft tragen, als Komponist liess er sie Form werden in der ihm gemässen Art, aber immer im Bewusstsein, dass «sie» nicht einfach das ist, was er erfindet, sondern dass sie etwas Umfassendes, Allgemeines, gleichsam Naturhaftes enthält, wovon er auf seine ganz eigene Weise uns etwas zeigen konnte als Forscher, Lehrer oder als Komponist. Er brauchte im Gespräch immer wieder Bilder aus der Natur. Über das Volkslied schrieb er einmal: «Wie der rauhe Stein durch den Wasserstrom des Baches während Jahrtausenden abgeschliffen wird, genau so werden diese uralten Melodien durch den ständigen Gebrauch von zahllosen Generationen ausgefeilt, bis sie eine melodische Vollkommenheit, ein wunderbares Gleichgewicht zwischen Ausdruck und struktureller Perfektion erhalten, die nur mit den Kreationen der grössten Komponisten vergleichbar sind. Echte Volkslieder sind keine Schöpfungen von Individuen, sondern das Produkt des natürlichen künstlerischen Dranges einer in kultureller Einheit lebenden Gemeinschaft, wo alles als organischer Teil eines Netzwerkes aufeinander bezogen ist, dessen Funktionen durch die ungeschriebenen Gesetze der Tradition bestimmt wird.» Wie verschieden allerdings Begriffe und Bedeutungen wie «Tradition» und «Volk» interpretiert werden können, erfuhr Veress genau in der Mitte seines Lebens aufs schmerzlichste.

Pro memoria: Am 10. Februar 1948 hielt Ždanov seine fatale, folgenreiche Rede vor dem Zentralkomitee der so-

wjetischen KP, in der er den sogenannten Formalismus geisselte als «Abkehr vom klassischen Erbe, Abkehr von der Volkstümlichkeit der Musik und vom Dienst am Volk zugunsten des Dienstes an den rein individualistischen Empfindungen einer kleinen Gruppe auserwählter Ästhetiker». Am «Zweiten Internationalen Kongress der Komponisten und Musikwissenschaftler» in Prag Ende Mai desselben Jahres wurden Ždanovs Thesen bereits Grundlage der offiziellen Kulturpolitik der Sowjetunion und ihrer Satellitenstaaten, wozu Ungarn de facto bereits gehörte.

Veress war damals als Professor für Komposition an der Liszt-Akademie, der bedeutendsten Musikhochschule des Landes, an exponierter Stelle. Er war, bei aller Eigenständigkeit, die ihm als Komponist und Lehrer immer selbstverständlich war, der Gedankenwelt von Bartók und Kodály durch Herkunft, Ausbildung und Neigung tief verpflichtet.

Der oberflächliche Betrachter mag sich fragen: Waren denn die geforderte



Volksnähe und Zuwendung zum «klassischen Erbe» nicht vereinbar mit Bartóks und Kodálys erklärter Orientierung an unverfälschter Volksmusik und am Erbe der europäischen Kunstmusik? Es gab in der Tat etliche Komponisten, die damals diese vermeintliche «Herausforderung» annahmen. Nicht nur Opportunisten oder Ängstliche! Aber bei den besten führte der Weg schon in den fünfziger Jahren in eine Sackgasse, aus der sie sich mühsam befreien mussten.

Veress scheint den Irrweg früh durchschaut zu haben: Schon am 6. Februar 1949 verliess er Ungarn und lebte danach 43 Jahre in Bern im Exil. «Wegen meiner politisch-kulturellen Einstellung sah ich mein Leben und mein Künstlertum gefährdet.» Zwar interessierte auch er sich nicht in erster Linie für die «rein individualistischen Empfindungen einer kleinen Gruppe auserwählter Ästhetiker». Er hatte ja während acht Jahren als Assistent an der Volksmusikabteilung des Ungarischen Ethnographischen Museums gearbeitet. Seine

Forschung galt aber auch nicht dem allgemeinen Geschmack der Massen, sondern der alten ungarischen Bauernmusik, in der er wie Bartók und Kodály Urformen musikalischer Kultur aufdecken wollte. Sowenig man dem «klassischen Erbe» gerecht wird, wenn man es imitiert und funktionalisiert, sowenig vermochte das Studium der Volksmusik Rezepte zu liefern, wie die Probleme zu lösen gewesen wären, vor denen ein Komponist in der Mitte des 20. Jahrhunderts stand. Das wusste niemand besser als Veress. Schnelle Aneignung und Verwertung waren seine Sache nicht. (Allergrösste Ferne also zu postmodernem Betrieb, den's ja schon immer gegeben hat.)

Veress, der dezidierte Humanist – das Wort sei nun doch hingesezt – war sehr offen und sehr kritisch, tief verwurzelt und welthaltig (wie einzigartig dadurch seinerzeit in der Schweizer Szene!). Sein Werk – eine oberflächliche Klassifizierung verbietet sich in diesem engen Rahmen – ist von grösster Weite und kommt doch aus einer einzigen Quelle. Für alle, die das Glück hatten, ihn zu kennen und mit ihm zu arbeiten, verkörperte Sándor Veress in seiner unbestechlichen Integrität die Lauterkeit und die Zuverlässigkeit, nach der wir uns sehnen.

Roland Moser

## Musiker und Staatsbürger

Zum Tod des Komponisten  
Adolf Brunner

Musik sei keine billige Verschönerung des Lebens, kein kultureller Komfort, schrieb Adolf Brunner einmal, sondern eine «notwendige Lebensform, so unentbehrlich für die Harmonie und Gesundheit der Seele wie für den Körper Essen, Trinken, Schlafen und Bewegung». In diesem Satz leuchtet bereits vielerlei auf: das hohe Selbstverständnis eines Musikers, der sich eben nicht als Entertainer irgendwelcher Art verstand; die Bindung hin ans Leben, ja die Einbettung darin; ein Bedürfnis nach Harmonie sowie die Verpflichtung zur Verbindlichkeit, zur Notwendigkeit dieser Musik.

Adolf Brunner, am 25. Juni 1901 in Zürich geboren, am 16. Februar dieses Jahres in Thalwil gestorben, gehörte zu einer Komponistengeneration, die noch ganz selbstverständlich in der «alten Schweiz» verwurzelt war und deren Schaffen – wie übrigens auch der alte Schweizer Film – in den Hintergrund gedrängt, ja fast ein bisschen vergessen wurde. Er wuchs in Zürichs zwinglianisch-traditioneller Umgebung auf. Nach der Matura am Freien Gymnasium studierte er von 1921 bis 1925 in Berlin zunächst bei Philipp Jarnach, dann Franz Schreker und Walter Gmeindl (Komposition und Dirigie-

ren). Später ging er «auf Wanderschaft» in Paris und Italien.

Es gibt in seinem Schaffen zwei Hauptströmungen. Zum einen die instrumentale Musik: absolute Musik eben für den Konzertgebrauch, spielerisch, geboren aus dem Zusammenspiel der Instrumente. Titel wie «Partita», «Concerto grosso», «Konzertante Musik» deuten das bereits an und verweisen auf barocke Vorbilder. Zum anderen ist da die geistliche Musik, in der Brunner dann auch sein ganzes Wesen entfalten konnte, im Gesang, der im Gegensatz zur Instrumentalmusik Glauben wecken könne. Die geistliche Musik reicht von Orgelstücken über Spruchmotetten und kurze Szenen aus der Bibel (zum Beispiel: «Das Gleichnis von den zehn Jungfrauen») bis hin zu den Hauptwerken, dem «Weihnachtsoratorium» von 1963 sowie der *Markus-Passion* von 1970/71, in der sich sein Denken kondensiert. Bezeichnenderweise wählte Adolf Brunner das Markus-Evangelium seiner kargen, nüchternen und wirklichkeitstreuen Darstellung der Passion wegen. Sie komme der modernen Auffassung am nächsten, dass Jesus als Mensch unter Menschen gelebt und bis zuletzt auf den Heiligenschein verzichtet habe, der eigentlich erst dem Auferstandenen zukomme. «Die suggestiv dramatische Erzählungsweise verträgt bei Markus keine lyrischen Ruhepunkte. Jeder Satz ist ein Ereignis und führt zwangsläufig zu einem neuen Ereignis. Jedes zusätzliche dichterische Wort wäre fehl am Platz.» Und so schuf Brunner hier ein grosses, in der Spannung nicht nachlassendes dramatisches Rezitativ, in dem der Chor und nicht ein Evangelist die Erzählung vorträgt. «Textverständlichkeit gilt als oberstes Gesetz.» Chor und Solopassagen sind «ausschliesslich wortgezeugt». Knapper kann man die protestantische Haltung dieser Musik nicht umreissen. Die Musik ist hier eine Dienerin, eine Trägerin der Verkündigung. Tatsächlich gibt es wenig Musik, auf die der Begriff «geistlich» so sehr zutrifft wie auf die Brunners. Es gibt bei ihm keine effekt-hascherischen Momente, wenn auch Gefühl und Klangsinn in dieser kargen Musiksprache nicht fehlen. Er steht damit in einer Tradition religiöser Musik, die von Heinrich Schütz über Hugo Distler und Ernst Pepping bis hin zu Arvo Pärt reicht. Brunner schrieb denn auch ein Buch über «Musik im Gottesdienst», er war Gründer und Leiter des Schweizerischen Arbeitskreises für evangelische Kirchenmusik und wirkte massgeblich bei der Gestaltung des Instituts für Kirchenmusik in Zürich mit. Es ging ihm um eine Erneuerung der protestantischen Kirchenmusik.

Aber Adolf Brunner war nicht nur Musiker – er war stark auch am Zeitgeschehen interessiert. In Berlin lernte er den Nationalsozialismus aus nächster Nähe kennen, und das führte ihn denn auch dazu, sich als Staatsbürger im Zweiten Weltkrieg für eine von Deutschland unabhängige Schweiz einzusetzen. Von 1940 bis 1945 war er an führender Stelle

im «Gotthard-Bund» tätig, jener überparteilichen Bewegung, die sich «in politischer und moralischer Selbstbesinnung gegen alle totalitären Gesinnungen» wehrte. Auch später blieb er der politischen Aktualität verpflichtet. Von 1949 bis 1960 leitete er die Abteilung «Politik und Aktuelles» am Radiostudio Zürich, und dabei unter anderem das «Echo der Zeit». Dass er für die Fragen seiner Zeit stets offen blieb, zeigt schliesslich, dass er sich schon in den 60er Jahren um die Zerstörung der Umwelt sorgte. «Ich bin der Meinung, dass heute alle Probleme vor der einen Er-



kenntnis zurückstehen müssen, dass durch den Gang der technisch-industriellen Revolution das Humanum in seiner geschöpflichen Fülle und Begrenztheit ernsthaft bedroht ist», schrieb er 1965 am Ende seiner «Erinnerungen». Und: «Wenn ich an das Menschenbild denke, für das wir damals gegen die nationalsozialistische Barbarei in den Kampf gezogen sind, so muss ich bestürzt und erschüttert eingestehen, dass die humanere Welt, von der wir geträumt haben, in keiner Weise verwirklicht worden ist.»

Thomas Meyer

## Deux créations, deux approches

Lausanne/Neuchâtel: Création de deux concertos\* d'Eric Gaudibert

Ecrire des concertos aujourd'hui? La question fut souvent posée ces dernières décennies, et pendant longtemps, il n'y eut pas, auprès des compositeurs «avancés», de réponse très claire (à l'exception, tout de même, notamment, d'Elliott Carter, qui se trouvait alors dans une position relativement marginale): la pensée musicale n'avait que faire, on peut s'en apercevoir avec le recul, de cette problématique particulière du concerto. Comme si les problèmes que posaient le «virtuose» d'une part, l'«orchestre» de l'autre, ne pouvaient, pendant un temps de réflexion, qu'être traités de façon séparée, comme s'il fallait tout d'abord «déconstruire» ce lourd héritage de l'époque classique et romantique: les «mises en scène» musicales

des *Sequenze* de Luciano Berio – où la dimension de virtuosité de différents instruments «classiques» est très systématiquement et analytiquement explorée –, les multiples expérimentations tentées sur l'encombrant appareil orchestral (fragmentations, répartitions spatiales inédites chez le Stockhausen des années 50/60, pour ne citer qu'un exemple) pourraient servir d'arguments en faveur de cette thèse. Quoi qu'il en soit, les choses sont plus sereines aujourd'hui, et le problème n'est plus aussi aigu qu'il a pu l'être. On réécrit sans honte des concertos: mais bien sûr les choses ne sont plus comme avant, et les concertos ne sont plus ce qu'ils étaient. Gaudibert en est un bon exemple, dont ce sont là, écrites en même temps, les premières incursions dans le genre, riches à la fois de tout un passé ancien – de toute une tradition donc – et aussi de tout le questionnement récent – avec toutes ses potentialités critiques par conséquent. *Albumblätter* pour flûte et orchestre de chambre est une œuvre en six mouvements ou «tableaux», dont la référence à Schumann n'aura échappé à personne, encore moins à l'écoute: un bon nombre de fragments «mélodiques» entendus au sein de l'orchestre sont imités, plutôt que cités, de mélodies des *Albumblätter op. 124* ainsi que des *Bunte Blätter op. 99* (au sein desquelles on trouve une partie s'appelant précisément elle aussi «Albumblätter»). Je dis «imités», car non seulement ces fragments ne sont pas strictement reproduits, mais aussi leur fonction est entièrement subvertie: lorsqu'ils apparaissent (dans les mouvements II, IV, VI) aux cordes ou au hautbois solo, ils forment le tissu rythmique quasi *ostinato* – on oublie très vite la référence schumannienne, on n'entend plus que l'espèce de pulsation physique que ces fragments répétés mélancoliquement dégagent comme malgré eux. La mélodie schumannienne (dans les mouvements impairs, ce sont les percussions qui remplissent cette fonction, confirmant ainsi par comparaison l'importance avant tout *rythmique* de ce qui superficiellement apparaît comme la «belle mélodie») attribue donc à l'orchestre (de chambre), du fait de ce qu'il produit effectivement comme son, le rôle d'agent temporel, de «tissu sonore» – mais, comme si souvent chez Gaudibert, grouillant de micro-événements impossibles à discerner clairement – sur lequel (la métaphore file d'elle-même) brode la flûte, ou plutôt les flûtes, puisqu'il est demandé au soliste de jouer en alternance de la flûte, du piccolo, de la flûte alto et de la flûte basse: à lui revient la partie de contradicteur – c'est la manière qu'a choisie le compositeur de se relier à la tradition du concerto virtuose: écarts mélodiques très grands (et techniquement délicats), ruptures dynamiques, valeurs rythmiques irrégulières. Flûte et orchestre sont donc simplement en opposition, ou plutôt en juxtaposition: manière de résoudre, en l'annulant, le problème des rapports entre un instrument seul et une masse



orchestrale. On est ainsi rendu attentif à une méthode compositionnelle où le rapport contrapuntique compte en définitive moins que la substance individualisée des entités en jeu.

L'expérience est inversée dans le *Concerto pour hautbois* où, immédiatement et très clairement, se concrétise l'intention compositionnelle: matière informe, bruisante des percussions, des cordes, du groupe des claviers (piano, harpe, clavecin), des vents, au sein de laquelle, très lentement, on se met à distinguer le hautbois «soliste». Les choses ne sont donc plus si simplement dialectiques. Au fond l'idée première de ce concerto pourrait être celle d'une composition presque sérielle des rapports possibles entre le hautbois et l'orchestre. Les outils pour ce faire sont depuis longtemps testés par Gaudibert et ont acquis une évidence perceptive tout à fait caractéristique (on pourrait presque en parler comme de sa carte de visite): prédilection pour les changements dynamiques subtils, les motifs mélodiques très courts, les timbres vibrés (abondance de trémolos, de sons harmoniques et autres techniques de sons «flous», glissements en quarts de tons, emploi omniprésent – mais en arrière-plan – des percussions). S'ajoute ici une instrumentation particulière qui renforce toutes ces tendances: cordes standard, trois hautbois ou cors anglais (outre le soliste), flûtes, clarinettes, cors, deux «trios» traités de façon individualisée: contrebasson, trombone basse, tuba contrebasse d'une part, piano, harpe, clavecin d'autre part, et enfin percussions en tous genres. Il y a là de quoi, sur le plan du timbre, intégrer le soliste de manière parfaite (notamment avec les hautbois renforcés) ou de le distinguer sans équivoque (en lui opposant par exemple les instruments graves). Le jeu du hautbois et de l'orchestre – partenaires strictement égaux – consistera à explorer toute l'échelle de leurs relations acoustiques, de la fusion complète à la dissociation aboutie. Le morceau de bravoure attendu, la cadence, peut alors surgir très logiquement, non plus comme simple démonstration des qualités instrumentales du soliste (par ailleurs remarquable), mais comme conclusion organique d'un processus vivant. (Les métaphores de l'organisme ou du tissu, chez Gaudibert, ne viennent pas par hasard: elles semblent s'imposer d'elles-mêmes à la conscience comme la façon de ressentir et de retraduire au plus près l'entrelacs si minutieux et si animé des sons de sa musique). Voilà comment le compositeur résout la question posée au haut de ces lignes: dans son *Concerto pour hautbois* en particulier, le genre problématique se coule sans crispation aucune dans un langage parfaitement clarifié. Il faudrait aussi parler de la forme particulière – mais susceptible d'être modifiée lors de versions futures – que prenait ce concerto lors de sa création à Lausanne, le 26 février 1992. La deuxième partie, sorte de miroir inversé (ou de «variation et accomplissement», selon les mots du

compositeur) de la première, était jouée juste après l'entracte (que précédait immédiatement la première). Manière fine et efficace de solliciter la mémoire, de suggérer la multiplicité nécessaire des temps de l'écoute musicale: pour n'en prendre que deux, celui de la découverte linéaire des processus, et tout ensemble, – manière de ne pas fétichiser les qualités substantielles du «beau son» – celui de la reconstruction du souvenir, qui est aussi un début de la réflexion.

Vincent Barras

\* *Albumblätter* pour flûte (Aurèle Nicolet) et orchestre (Orchestre de chambre de Neuchâtel, dir. Jan Dobrzewski); «*Su fundamenta invisibili*», concerto pour hautbois (Omar Zoboli) et orchestre (Orchestre des Rencontres musicales, dir. Olivier Cuendet)

## **L**ancement réussi

Genève: *Archipel/Musiques d'aujourd'hui*

Le Festival Extasis a vécu, vive le Festival Archipel! C'est sous ce nouveau label que la Ville de Genève et la Fondation Patiño ont confié à un nouveau patron bien connu, Philippe Albèra, le soin d'organiser une dizaine d'intenses journées de musique contemporaine. Au moment où tant de menaces planent sur les budgets culturels, il est particulièrement réjouissant de voir un public attentif suivre le riche parcours du Festival, et plus encore de voir enfin se réaliser une synergie entre des partenaires qui se sont longtemps crus incompatibles: ensembles de musique contemporaine (Centre international de percussion, Court Circuit, Contrechamps), galerie d'art (Analix), Université (unité de musicologie), Département de l'instruction publique, Collegium Academicum, et même (mais oui!) Orchestre de la Suisse Romande et Conservatoire de Musique. A côté des concerts, une exposition, des écrans vidéos, des diffusions de bandes magnétiques, des livres, des disques et des partitions permettaient d'assouvir de nombreuses curiosités et de prolonger bien des réflexions.

Face à un programme aussi copieux, le chroniqueur (et a fortiori l'auditeur «normal») devait choisir: le fil conducteur d'Archipel était fourni par l'hommage en forme de rétrospective consacré au «grand old man» de la musique américaine, présent pour l'occasion à Genève: *Elliott Carter*. Le concert-portrait du 23 mars aura permis d'esquisser, de 1948 à 1992, le parcours étonnant de ce jeune homme de 84 ans, et de réfléchir à la relation particulière qu'il entretient avec la musique européenne.

Il est frappant de constater l'absence quasi totale de référence à la tradition classique proprement dite dans sa formation, remplacée par la découverte de musiques ethniques (talas indiens, durub arabe, gamelan balinais...), de

musiques expérimentales (du Quattrocento à Ives et Cowell, en passant par Scriabine et Varèse), sans oublier celles de Debussy, Stravinsky, Bartók et l'Ecole de Vienne. En ce qui concerne ses années d'études auprès de Nadia Boulanger et son attirance passagère pour l'esthétique néo-classique, Carter suggère, en accord avec les thèses du critique littéraire Irving Babbitt, une interprétation inhabituelle de ce courant, susceptible à ses yeux d'alors de fournir un garde-fou à l'expressionnisme subjectif et irrationnel qui menaçait, dans le contexte politique des années trente, d'encourager la course à l'abîme.\* C'est dans ce contexte qu'il faut entendre le Quintette à vent de 1948 (joué par l'ensemble Serenata), œuvre expressément destinée à plaire à «Mademoiselle» et sonnante, en dépit des recherches de caractérisation des instruments encouragées par les timbres hétérogènes, comme un banal quintette à vent... S'y fait jour également une éphémère et superficielle influence du jazz, vite recouverte par des recherches polymétriques d'une toute autre complexité et par la mise au point d'une technique d'écriture apparaissant pour la première fois dans la sonate pour violoncelle et piano (datant également de 1948 et jouée à Genève par François Guye et David Lively): la modulation métrique, qui se caractérise par l'emploi de relations de tempo et de valeurs rythmiques strictement proportionnelles permettant une grande souplesse de transition dans un cadre absolument rigoureux. Sur le plan harmonique, la sonate utilise également une technique appelée à occuper une position centrale dans l'œuvre ultérieure de Carter: un accord de base servant à générer intervalles et motifs par transposition et sélection de ses notes constitutives.

Il serait faux cependant de voir en Carter un compositeur uniquement préoccupé de rigueur théorique et appliquant aveuglément dans ses œuvres des recettes expérimentées en laboratoire. Dans son entretien avec Philippe Albèra qui précédait le concert du 23 mars, il rappelait encore avec humour sa réticence à l'égard de l'Ecole de Darmstadt et son souci d'écrire une musique qui s'écoute... En somme Carter, à l'opposé des préoccupations historiques d'un Adorno (ce qui n'exclut nullement une réflexion sur la signification sociale de la musique) est bien plutôt un libre produit de l'empirisme et de la philosophie analytique de Whitehead (qui fut son maître à Harvard), ainsi que, plus spécifiquement, d'une réflexion sur le temps musical qui s'appuie sur des exemples historiques (voir plus haut) et sur des textes allant de Cowell à Suzanne Langer, en passant par Pierre Souvtchinsky. Quoi qu'il en soit, il en résulte une musique d'une exceptionnelle intensité, à la fois d'une exigence et d'un intérêt qui contraignent l'auditeur le moins bien disposé à la plus enrichissante des expériences: celle d'une durée toujours différente et toujours homogène.

Le concert du 23 mars se poursuivait



avec des œuvres beaucoup plus récentes: les «Night Fantasies» pour piano seul de 1979-80 (jouées avec une rare sensibilité par David Lively), dont le caractère fantasque et inattendu renvoie aux grands cycles schumanniens, deux duos d'une aérienne légèreté («Esprit rude / Esprit doux» pour flûte et clarinette, écrit en 1985 pour les soixante ans de Boulez, et «Enchanted Preludes» de 1988 pour flûte et violoncelle), ainsi que la création des subtils «Bariolages» pour harpe seule par sa dédicataire Ursula Holliger. Manquaient encore pour compléter le portrait du compositeur des œuvres datant du milieu de son existence créatrice.

Ce fut chose faite avec l'intégrale des quatuors à cordes, en deux séances. De 1951 à 1986, ce genre exigeant a inspiré à Charter quatre œuvres fortes qui devraient rapidement accéder au répertoire classique, tant la virtuosité compositionnelle qui s'y fait jour (et la virtuosité instrumentale qu'elle réclame) est mise au service de fascinantes combinaisons structurelles et expressives. Le premier quatuor fut écrit dans le désert de l'Arizona, dans un climat de totale indépendance; la caractérisation par instrument amorcée dans la sonate pour violoncelle (et faisant de chaque protagoniste un véritable personnage musical, tant sur le plan rythmique que sur le plan des intervalles) gouverne ici une forme ample de 40 minutes et génère de frappants effets de texture, comme la cadence initiale de violoncelle à laquelle répond le solo de violon à la fin de l'œuvre, ou les deux duos superposés et contrastés de l'adagio (violons I et II / alto et violoncelle), peut-être reflet lointain de l'opposition entre temps ontologique et temps psychologique chez Souvtchinsky. A cet univers dilaté correspond la concentration du 2e quatuor (1959) et son éclatante violence. Cette même violence se retrouve dans le 3e quatuor (1971), bâti tout entier sur l'opposition entre le duo violon I et violoncelle (en tempo quasi rubato) et le duo violon II et alto (en tempo giusto), selon une technique reprise plus tard dans le «Triple duo» (1983). En revanche, le 4e quatuor (1986) paraît tout à la fois plus serein et moins complexe, à l'image des œuvres contemporaines («Esprit rude / Esprit doux», «Enchanted Preludes»). Vieux complice de Carter, le Composers' String Quartet (dédicataire du 4e quatuor) donna des quatuors une version tout à fait satisfaisante, même si l'on dut malheureusement mettre en doute leurs qualités d'ensemble et d'intonation à l'écoute des trois œuvres proposées en complément de programme, un quatuor de Mozart, le 6e de Bartók et un quatuor de jeunesse de Webern.

Le concert d'ouverture du festival du 18 mars proposait pour sa part deux œuvres vocales aux textes très sophistiqués: «In sleep, in thunder» de 1981 (sur des poèmes de Robert Lowell) et «A mirror on which to dwell» de 1975 (sur des poèmes d'Elisabeth Bishop). Ici la signification sémantique, souvent ambiguë et

suggérant de rapides changements d'atmosphère, correspond à merveille à la traduction instrumentale et fait de ces deux cycles des œuvres particulièrement séduisantes pour une première approche du compositeur. Elles furent interprétées de façon irréprochable par le ténor Jon Garrisson et la soprano Penelope Walmsley-Clark, accompagnés par l'éblouissant London Sinfonietta sous la direction plutôt neutre de Diégo Masson. Le concert était complété par la version pour orchestre de chambre des 5 pièces op. 16 de Schönberg (arrangée sous la supervision du compositeur par Félix Greissle pour la Société privée d'exécutions musicales) et par une des premières œuvres du jeune compositeur George Benjamin, qui bénéficia tout récemment d'une «carte blanche» à l'Opéra-Bastille: dans «At first light» (1982), il se propose d'exploiter une «dialectique entre une approche statique et une approche dynamique du son» et se situe ainsi entre Messiaen (qui fut son maître) et Carter. Il en résulte une œuvre d'une grande séduction sonore, à l'écriture verticale transparente (voire parfois néo-tonale), dans laquelle l'héritage de Messiaen semble décidément l'emporter, pour le meilleur et pour le pire.

Outre l'hommage à Carter, le Festival proposait également plusieurs axes secondaires, dont une présentation de la compositrice finlandaise *Kaija Saariaho* qui, après des études à Helsinki et une activité au sein du groupe «Korvat auki» («Oreilles ouvertes», en compagnie de Magnus Lindberg notamment) fréquenta les classes de Ferneyhough et de Huber et s'initia à la musique électro-acoustique dans divers studios européens, dont l'IRCAM. C'est ainsi que l'analyse spectrale du timbre occupe une partie importante de son travail (de son propre aveu, la découverte de la musique de Murail et de Grisey fut déterminante dans sa formation), débouchant sur un œuvre aussi statique que celui de Carter est dynamique et dramatique. On comprend que Saariaho ait pu hésiter entre musique et peinture (elle étudia les Beaux-Arts durant une année), et une pièce comme «Lichtbogen» de 1985-6 pour ensemble de chambre et appareillage électronique, librement inspirée du phénomène des aurores boréales, possède un sens singulier du silence et de l'intemporel, réclamant un type d'écoute proche de l'hypnose.

On pouvait également entendre des concerts-portraits de deux compositeurs américains inclassables (Alvin Lucier et Pauline Oliveiros), «*Europa V*» de Cage (vaste revue du répertoire pour deux chanteurs, un pianiste, un gramophone, une radio et une télévision, dans lequel le hasard se révèle le plus fin des humoristes: ainsi la réunion improbable d'une paraphrase de «Casta diva» de la *Norma* de Bellini et du «Crabe-tambour» de Schlöndorff...) et un concert de l'ensemble «Electric Phoenix» de Londres – et la liste n'est pas encore complète! Signalons pour conclure que

le dernière journées du Festival coïncidaient avec un «week-end des musiques d'aujourd'hui» organisé par les trois écoles de musique genevoises (Conservatoire de musique, Conservatoire populaire et Institut Jaques-Dalcroze) associant classiques du XXe siècle à compositeurs contemporains d'ici et d'ailleurs, interprétés par des ensembles d'étudiants: on mesure à quel point certaines crispations de la vie musicale genevoise sont enfin en passe d'être surmontées, pour le plus grand bien de l'ensemble de ses protagonistes.

Philippe Dinkel

\* A ce jour, la littérature sur Carter reste déplorablement maigre pour un compositeur de son importance. La monographie non traduite de David Schiff est épuisée, ainsi que deux volumes d'écrits et d'entretiens. A l'occasion du Festival, les Editions Contrechamps proposent un volume de trois entretiens dont deux déjà sont accessibles en français: celui avec Charles Rosen dans la Revue *Contrechamps* no 6, et celui avec Heinz Holliger dans *Dissonance* no 31; on attend avec d'autant plus d'impatience le volume d'écrits promis par le même éditeur. Signalons enfin la thèse très technique de David Harvey consacrée à la musique récente de Carter et publiée chez Garland.

## Freiräume ohne Beliebigkeit

Aarau, «moments musicaux»: Werke von Christian Wolff und Peter Streiff

Kompositionen, die vieles offen, frei lassen, Anregungen zur Improvisation geben und folglich für das fertige Produkt die Mitgestaltung und -bestimmung der InterpretInnen voraussetzen, stossen oft auf deren Ablehnung. In Unfreiheit erzogen, (einst) ihren Lehrkräften und (mindestens äusserlich) dem Notentext blind ergeben, kaum fähig, auch nur einen Triller spontan auszuführen, geschweige denn zu ornamentieren, zu diminuiieren oder gar selbst etwas zu erfinden, reagieren sie verständlicherweise in den seltenen Fällen, wo ihre schöpferische Phantasie und eigenbestimmte Mitwirkung gefragt wäre, mit Unverstand und Infantilität. Freiheit wird zur Zumutung, schlägt in Re- und Aggression um! Besonders deutlich wurde das immer wieder bei traditionellen Berufsorchestern, wo Hierarchie und Arbeitsteiligkeit permanente Entfremdung generieren, die freiheitliche Musikkonzepte kaum zulässt (siehe den Umgang des Zürcher Opernorchesters mit Cages «Europas», vgl. S. 28 in diesem Heft).

Musikalische Spontankunst im Kollektiv verlangt indes mündige, kommunikationsfähige, neugierige, explorierende Subjekte. Es erstaunt nicht, dass diese eher unter kammermusikalisch Tätigen zu finden sind, vor allem, wenn sie aus eigenem Antrieb zusammenkommen. Das Ensemble der «moments musicaux Aarau» um Jürg Frey (nomen est omen!) vereinigt solche MusikerInnen, die Freiheit mit Verantwortung wahrnehmen können. Ihnen ist ein interessanter Abend (20. März 1992 in Aarau) zu verdanken, der (unterschiedlich

grosse) Freiräume für die Imagination der InterpretInnen in Musik«werken» thematisierte: *Christian Wolffs* «Burdocks» («Kletten») aus den frühen siebziger Jahren und dessen fünf Jahre alter «Long Peace March» rahmten die Uraufführung von *Peter Streiffs* «Über Granit gebeugt» ein, das von «moments musicaux» in Auftrag gegeben worden war. Wolff, mit Cage, Feldman, Tudor und Brown zusammen Schöpfer einer musikalischen Aktionskunst analog zu Pollocks «action painting», gibt in «Burdocks» in verschiedensten Notationsarten nur allgemeine Anweisungen und Anregungen vor, lässt also Material, Mittel und Ablauf weitgehend offen, besser: überbindet sie den Entscheidungen der InterpretInnen. Deren Zahl und Art ist ebenfalls unbestimmt: «for one or more orchestras, any number of players, any instruments or sound sources». Intendiert ist ein komplexer prosahafter Verlauf, in dem auch Elemente von instrumentalem Theater und Humor vorgesehen sind. «Man kann nicht anders als plötzlich zuhören», stand als Motto auf dem Programmzettel, und im Begleittext wurde auf die Absicht Wolffs verwiesen, «ein dauerhaftes Moment der Überraschung für Zuhörer, Interpreten und den Komponisten gleichermaßen zu etablieren». Mit Konzentration, Ernst und Professionalität erfüllten die zwölf MusikerInnen den hohen Anspruch des Mottos; nur die theatralischen Einwüfe wirkten etwas aufgesetzt, konnten sich – vielleicht wegen ihres allzu sparsamen Einsatzes – nicht recht entfalten, trotz der Unterstützung durch neckische rot-blaue Accessoires des Ensembles ...

Der oben zitierte Untertitel zur Beliebbarkeit der Besetzung zeigt, dass Wolff bei allen Anforderungen an die Ausführung auch nicht-professionelle InterpretInnen zulässt. Darin kündigt sich seine nächste Schaffensphase (seit ungefähr 1972) an, in der «dezidiert politische Fragestellungen in die Musik integriert wurden. Diese Thematik wird jedoch nicht bearbeitet durch eine populistische Anpassung an einen vergangenen Musikstil, sondern in die musikalische Architektur selbst übersetzt» (S. Schädlers). Das äusserst sich in den «Peace Marches» (vor dem «Long Peace March» schrieb Wolff schon mehrere «Peace Marches») etwa darin, dass alles, auch die indeterminierten Teile, aus dem vorgegebenen Liedmaterial abgeleitet ist; dass weiter nach Wolffs Worten die Stücke wie ein Quilt aufgebaut sind, «aus vielen Fetzen zusammengesetzt». Der Quilt ist Resultat einer kollektiven Arbeit oder genauer: ergibt sich aus der Wechselbeziehung zwischen individuellem und kollektivem Schaffen. Analog hierzu enthält der «Long Peace March» Teile, die streng notiert sind und von einem Dirigenten koordiniert werden müssen; solche, die ebenfalls rhythmisch festgelegt sind, aber durch extrem durchbrochene Arbeit «gestört» werden; Abschnitte, die durch Selbststeuerung der InterpretInnen unter Ausschaltung des Dirigenten entstehen, und

endlich solche, die völlig indeterminiert sind – ein gemeinsamer Marsch von Individuen also! Jeder platte Deskriptivismus ist dabei vermieden; Anklänge an einen realen Friedensmarsch ergeben sich abgesehen von der beschriebenen Struktur allenfalls im Atmosphärischen: in dessen «persistence» (Beharrlichkeit, Ausdauer) und «resourcefulness» (Findigkeit). Das Ensemble der «moments musicaux» demonstrierte nicht nur für den Frieden, sondern auch für den sorgsamsten Umgang mit verschiedenen Graden von Freiheit.

Peter Streiff und sein neues Stück passen in jeder Hinsicht in den von Wolff abgesteckten Rahmen: Auch Streiff, im Erstberuf Graphiker, liess sich von verschiedenen Malern anregen. Seriell-strukturelles Denken ist ihm, wie Wolff in seiner ersten stilistischen Phase, ebensowenig fremd wie altchinesisches und japanisches. Die Mitarbeit im «Ensemble Neue Horizonte Bern» als Cellist und Komponist gab ihm stärkste Impulse für seine schöpferische Tätigkeit und machte ihn auch vertraut mit der Musik Wolffs und dessen Weggefährten. Er kann geradezu als Geistesverwandter Wolffs bezeichnet werden; sie treffen sich vor allem im Gestus des «Innehaltens», des Verweilens und Aushorchens. «Über Granit gebeugt» ist, von den Auftraggebern gewünscht, für die gleiche Besetzung wie der «Long Peace March» geschrieben; Streiff kannte dieses Werk aber nicht. Noch weniger als Wolffs Stück darf «Über Granit gebeugt» programmatisch vom Titel her verstanden werden: Streiff setzte ihn erst nachträglich, übernommen von jenem Gedicht, das er nur dazu benutzte, um eine der «sieben Spuren» rhythmisch reich gestalten zu können. Schliesslich arbeitet auch er mit verschiedenen Graden von Determiniertem und Indeterminiertem.

Mit «Über Granit gebeugt» will Streiff Neues wagen und seinen früheren Werken mit ihrer klaren zeichenhaften Sprache, die – wie er selbst sagt – aber manchmal zu vordergründig wirke, etwas Verrätserlteres entgegenstellen, indem er Grenzbereiche zwischen Klang und Gestalt, zwischen Deutlichkeit und Undeutlichkeit, zwischen Vereinzelung und Kommunikation auslotet. Dazu hat er sieben Gesten, «Charakterschichten», entworfen, die zwischen klarer Erkennbarkeit und gegenseitiger Durchdringung viele Nuancen annehmen können. Damit ein Charakter nicht allzu idiomatisch wird, enthält jeder in sich schon Ausbruchsstrukturen, die ihn doppelbödig machen. Zudem sind zwei Schichten von den übrigen (meistens genau ausgeschriebenen) fünf markant abgehoben: So muss der Schlagzeugpart nach relativ strengen Vorgaben vom Interpret selbst erarbeitet werden und darf während der Aufführung nicht mehr verändert werden; das Saxophon hingegen reagiert mit bereitgestelltem Material improvisatorisch auf die Musik des Ensembles, ohne dieses aber solistisch dominieren zu dürfen. Was die Partitur an Vieldeutigem, Enig-

matischem verspricht, hat die Ausführung nicht unbedingt eingelöst. Im Vergleich zu den Wolffschen Konzepten ist der Anteil an interpretatorischer Freiheit in Streiffs Stück wohl zu gering, um Grenzen zu verwischen, den Eindruck des Festgefügt und Ordentlichen zu vermeiden und das von Streiff intendierte Changieren der Gesten zu realisieren. Vor allem nahm die Schlagzeugschicht den Widerpart einer autonom entworfenen Zeitstrukturierung zu wenig wahr. Ob hier die Vorgabe zu wenig strukturiert ist oder der Interpret seine Freiheit zu wenig ausgeschöpft hat, kann ich nicht entscheiden. Zudem wurden die geforderten leisen Grade (durchaus *pp* bis *ppp*) und Präzision vom Ensemble nicht immer erreicht. Alles in allem: das Undeutliche zu deutlich, das Genaue zu ungenau. Dennoch hatte diese Musik am Rand der Stille und doch voll reicher Innenbewegung viele faszinierende Momente, die für den neu eingeschlagenen Weg des ernsthaft und beharrlich suchenden Streiff sprechen.

Toni Haefeli

## Die Frage nach den Spezifika

*Berlin: Konzerte im Rahmen der Ausstellung «Jüdische Lebenswelten»*

Die Frage nach den Spezifika einer «Jüdischen Musik» wurde vom Antisemitismus aufgeworfen. Insbesondere die Kulturpropaganda der Nazis versuchte, «das Judentum in der Musik» als bloss formelle und substanzlose Nachahmung «echter» (= deutscher) Kunst zu denunzieren. Stereotypen und Vorurteilen, wie sie immer noch und schon wieder herumspuken, will die aus Anlass des 50. Jahrestages der Wannsee-Konferenz von den Berliner Festspielen veranstaltete Ausstellung *Jüdische Lebenswelten* «das Kaleidoskop mannigfaltiger Lebensformen» entgegensetzen, wie sie sich in zwei Jahrtausenden Diaspora, im Spannungsfeld von Duldung und Ausgrenzung durch das jeweilige «Gastland» entwickelten. Entsprechend fiel auch das musikalische Beiprogramm aus: Ein bunter Querschnitt durch Folklore, traditionelle Synagogalmusik und «Klassik» wies jüdisches Musikschaffen als integralen Bestandteil seines jeweiligen kulturellen Umfeldes aus, das von ihm wiederum entscheidende Impulse erhielt. So beziehen sich Madrigale von Salomone Rossi (einer der wenigen privilegierten jüdischen Musiker der italienischen Renaissance), preussische Psalmen von Giacomo Meyerbeer und selbst Chorwerke von Arnold Schönberg voller alttestamentarischer Bekenntnisse als europäische Musik par excellence aufeinander.

Ein verdienstvoller Schwerpunkt dieses Streifzuges durch jüdische Musikgeschichte lag auf der «Musik unter dem



Hakenkreuz». In Anknüpfung an das Projekt «Verdrängte Musik» der Berliner Festwochen 1987 kam hier Vergessenes ans Licht, das vor allem seit den Wendungen der Postmoderne neu zu bewerten wäre. Als betagte Überlebende des Holocaust waren Berthold Goldschmidt und Josef Tal in der Stadt ihrer hoffnungsvollen Anfänge anwesend; Uraufführungen zeugten von ihrer wiedererlangten und ungebrochenen Präsenz. Der grosse Erfolg der Oper «Der gewaltige Hahnrei» 1932 eröffnete dem Schreker-Schüler *Berthold Goldschmidt* die Aussicht auf eine glänzende Karriere. Sie versandete nach der Vertreibung durch die Nazis im auch nicht gerade asylantenfreundlichen britischen Exil. In der Nachkriegszeit des strikten seriellen Paradigmas schien der schon immer Unzeitgemässe vollends von Jüngeren verdrängt. Doch nach 25jähriger Schaffenspause meldet sich Goldschmidt heute wieder zu Wort. Ohne sentimentale Umschweife knüpft sein von Solisten des Radio-Symphonie-Orchesters Berlin uraufgeführtes Streichtrio «Retrospectum» (1991) an der melodisch durchgebildeten, freitonalen Kontrapunktik der frühen Jahre an. Scharfkantige Gesten und zarte tänzerische Repliken sprechen von intensiven Konflikten und ihrer Entscheidung zum lebensbejahenden Dur-Schluss. Interpretiert vom Mandelring-Quartett überzeugte auch das dritte Streichquartett von 1989 als mehrdimensionaler Schichtungsvorgang aggressiver Marschreminiszenzen und sich der Individualität versichernder Anagramm-Motive. Vorbild an knapper, prägnant-beredter Zeichnung bleibt hier immer noch der genialische Gattungserstling (1925), der an den frühen Hindemith erinnert. Der Aufbruch der zwanziger Jahre prägte auch den jungen *Josef Tal*. Neben den Einflüssen Strawinskys und Hindemiths wurde Schönbergs Zwölftonmethode für ihn bis heute bestimmend. Vielleicht noch kompromissloser als Goldschmidt hält er an der Idee einer Moderne aus europäischer Tradition fest. Von Beethovens Prinzip der musikalischen Materialerforschung leitet er eine quasi experimentelle Haltung ab. Sie führte unter anderem dazu, dass Tal, der nach seiner Einwanderung nach Palästina 1934 zu den «Gründervätern» des israelischen Musiklebens zählte, das erste elektronische Studio in Jerusalem aufbaute. – In Berlin waren seine Sinfonien zu hören: Die ungeheuer komplexe, knapp viertelstündige 3. Sinfonie interpoliert in aggressive, von Blechbläsern und Marimba geschärfte Klangattacken immer wieder Lyrisches – eine Episode für Streichquartett etwa oder eine «Kammermusik für Schlagzeug». Die 5. Sinfonie, die vom Berliner Philharmonischen Orchester unter Daniel Barenboim uraufgeführt wurde, bezieht ihre Eingängigkeit aus deutlich abgegrenzten Ebenen. Aus der Tiefe anrollende, explosive Klangwogen und geglättete Flächen bilden den Hintergrund für Dialoge von Trompeten- und Klarinettensignalen mit zarten, harfen-

umspielten Streicherlinien. Wenn auch hier die Lust am Konflikt den Hörer in seinen Bann zieht, so zeigt sich die Vorgängerin diesem Werk an treffsicherer Schärfe der Gestalten womöglich doch überlegen.

Das Ausmass des Verlusts, der kulturellen Selbstverstümmelung Deutschlands wurde auch in zahlreichen Aufführungen von Krenek, Toch und den fast unbekanntem Kulturbund-Komponisten Oskar Guttman, Walther Hirschberg und Erich Walther Sternberg erfahrbar. Die Frage nach der Identität jüdischer Musik stellt sich mit der Existenz des Staates Israel auf neue Weise. Ihr widmete sich das Ensemble Oriol, ein aus Studenten und Absolventen der Berliner Hochschule der Künste bestehendes Kammerorchester, in drei Konzerten. Unter den programmatischen Titeln «Die Gründer-Generation», «Die Nachfolger» und «Die Jungen» versuchte man die Vielgestaltigkeit heutiger israelischer Musik zu erfassen und zu gliedern. Die zumeist um 1910 in Osteuropa geborenen Begründer der israelischen Kunstmusik beschreiten in sehr unterschiedlichen und etwas diffusen Formen den Weg zwischen Orient und Okzident. In altbewährtem, ein wenig süsslichem Neobarock gestaltet der aus München stammende *Paul Ben-Haim*

seine «Musik für Streicher 1955/56», deren jemenitische Tanzelemente äusserlich bleiben. *Mordechai Seter*, 1916 in Russland geboren, entwickelt im «Quartetto sinfonico» (1976) in einer eigenen Reihentechnik aus kargen Linien gelegentliche Klangfülle, spricht damit das für eine Verschmelzung konträrer Einflüsse bedeutsame Thema der mehrstimmigen Einstimmigkeit und auch der Mikrointervalle an.

Bei den «Nachfolgern», deren Wirken in den fünfziger Jahren beginnt, ist die Auseinandersetzung mit orientalischen Einflüssen weniger spürbar. Im Vordergrund steht die Integration westlicher Avantgarde-Techniken. Mit zart gespannenen Linien über engräumigen Klangflächen beeindruckte die Musik für sieben Streicher «Und alle werden dich krönen» von *Abel Ehrlich*. Das 3. Streichquartett (1969) von *Mark Kopytman* entstand bereits vor dessen Einwanderung aus Kasachstan und scheint in seiner an Schostakowitsch angelehnten Stilistik nicht unbedingt typisch für die jetzige, streng Organisierte und Aleatorische abwechselnde Schreibweise dieses Komponisten zu sein.

Der jungen, in Israel geborenen Generation sind die Identitätsprobleme ihrer Vorgänger, die sie nach einem «jüdischen Idiom» suchen und oft zur Bibel-



Margaret Chalker (Amanda) und Liliana Nichiteanu (Amando) in Marco Arturo Marellis Zürcher Inszenierung von «Le Grand Macabre» Photo Schlegel & Egle



vertonung greifen liessen, ferner gerückt. In die Tendenzen einer nach wie vor europäisch dominierten «Weltmusik» zeigt sie sich integriert. Doch wo die Auseinandersetzung mit der unmittelbaren Umgebung stattfindet, verstärkt sie ihr persönliches Profil. Auf einem Lied irakischer Juden basiert das gestisch-expressive Streichtrio «Gilgulim» (1980) des Kopytman-Schülers *Yinam Leef*. Kühl kalkuliert, doch im Ausloten von Kombinationsmöglichkeiten auch verspielt wirkt dagegen *Ruben Seroussis* «Diferencias» (1989) für Blechbläser und Streichquintett. Die drei fliessenden Dialoge, die der Penderecki-Schüler *Jan Radzynsky* in «Mizorim» Solovioline und acht Violoncelli eingehen lässt, sind synagogalen Ursprungs und bewahren auch in postmodernen Verfremdungen ihren spezifischen Charakter.

Isabel Herzfeld

## Für jedes Phänomen ein Gegenphänomen

Bern / Zürich: Neuinszenierungen von Ligeti «Le Grand Macabre»

Obgleich man Ligeti *Le Grand Macabre* schon fast zum festen Opernreperertoire zählen kann, geht es mir nach Aufführungen dieser Oper immer ähnlich: sie lassen mich ratlos und ich weiss nichts darüber zu sagen bzw. zu schreiben. Natürlich kann man tun, was des Kritikers Handwerk ist und über die inszenatorischen, musikalischen und sängerischen Qualitäten schreiben. Gerade die sängerischen Leistungen wären hier besonders hervorzuheben, z.B. den grossartigen *Roland Hermann* als Nekrotzar (in Zürich) und den fast zu glockenrein singenden *Luis Alves da Silva* als Fürst Gogo (Zürich); *Christa Puhmann-Richter*, welche der Mescalina (in Bern) nicht nur ordinäre, sondern auch zarte Töne abzugewinnen vermochte, oder (ebenfalls in Bern) *Uwe Schönbeck* als Piet vom Fass, der nicht nur als Sänger, sondern auch als Schauspieler eine hinreissende Leistung bot, indem er diese Figur dem Bereich des dumm-rumpelnden August gänzlich entzog und die ganze tragikomische Spannweite eines schweren Alkoholikers ausspielte.

Die Regiekonzepte unterschieden sich dabei zwischen Bern und Zürich fast in jeder Hinsicht: In Zürich wurde von *Marco Arturo Marelli* (Bühnenbild und Inszenierung) vieles stilisiert; das Allzuordinäre wurde vermieden, und die fäkalerotische Sphäre nur mit einer aus dem Schnürboden herunterdonnernden riesigen Wurst angedeutet, die beim Aufprall ihre darmähnlichen Innereien preisgibt. In Bern wurde weniger ums Zeug herum geredet; da wurde im Stile der *commedia dell'arte* gezeigt, was zu zeigen ist: da wird koitiert, gesoffen,



Godtfried Driesch (Astradamors), Monte Jaffe (Nekrotzar) und Uwe Schönbeck (Piet vom Fass) in der Berner Inszenierung von Eike Gramss

Photo Michael von Graffenried

verflucht und Wind abgelassen, was das Zeug hält bzw. wie es in der Partitur steht. In Zürich ging es ästhetischer zu; man überspielte die pubertären Witze, die in den frühen siebziger Jahren noch ihre politische Schubkraft hatten, aber auf ein Opernpublikum der sauberen neunziger Jahre mit ihrem Design- und Spitzenweinkult nur noch als kindische Schweinigeleien wirken. Alles wurde durch eine gepflegte Ausstattung zusammengehalten. Die ordinären Figuren Nekrotzar, Piet und Astradamors bewegten sich in einer ihnen fremden Welt, auf der sie eigentlich schon von Anfang an verloren hatten. An gewissen Stellen wurden auch Aktualisierungen versucht. Bei dem Trinkgelage ging es klinisch sauber zu; man rollte einen riesigen durchsichtigen Trinkbecher auf die Bühne, der voll mit kleinen gefärbten Plastiktrinkbechern war und – klick! – sofort war klar, dass hier das *fast-food*-Verhalten der 90er-Jahre kritisch reflektiert wurde. Im Zürcher Orchestergraben allerdings stand ein Dirigent, *Zoltán Peskó*, der die Aggressivität der Musik mit aller Kraft herauftrieb und auch auf der Bühne für Tempo sorgte. Peskó versuchte die durchlaufende Struktur dieser Musik hörbar zu machen; die plakativen Momente, zum Beispiel Stilzitate und andere musikalische Chiffrierungen, wurden von Peskó eher unterspielt und in ihrer Dominanz eingeschränkt. In Bern nahm *Bruno Leuschner* (die Premiere wurde von Andreas Delfs geleitet) da sehr viel mehr Zeit; er kostete gerade diese erwähnten Zitate förmlich aus; der grosse Bogen ging dabei zwar verloren, dafür kamen aber gewisse Details besser zum Vorschein, etwa die vielen kleinen Witzeleien, die Ligeti in die Partitur streute. Das hängt sicher auch damit zusammen, dass die Berner Inszenierung von *Eike Gramss* gerade in diesen Details viel genauer auf die Musik abgestimmt war und sie direkt auf der Bühne spiegelte. Dabei verweigerte man in Bern jeglichen Ästhetizismus, mehr noch: von allem Anfang an wurde in allen szenischen Parametern

geschmiert. Das ging bis in die Einzeldarstellung hinein, wo immer wieder Versatzstücke aus dem Baukasten des Schmierentheaters aufgegriffen wurden. Es wurde in einem nachlässigen Bühnenbild gespielt mit wackelnden und zerschlossenen Wänden; erst bei genauerem Blick wurde man der Mehrperspektivik dieser Wände gewahr, wo die Seite an die Decke gemalt war und umgekehrt, so dass man schliesslich nicht mehr so genau wusste, wo oben und unten ist.

Trotz ihren grossen, wenn auch je verschiedenen Qualitäten liessen mich aber beide Aufführungen ratlos, weil ich nicht weiss, was dieses ganze Spiel mit einem gespielten und vielleicht doch auch wieder nicht nur gespielten Weltuntergang soll. Dabei steht für mich ausser Frage, dass es sich um eine grosse Oper handelt, und weitgehend auch um grosse Musik, die wie fast alle bedeutende szenische Musik die Handlung nicht parallelisiert, sondern kontrapunktiert: Je chaotischer es auf der Bühne zugeht, desto kontrollierter wird die Musik; das Besäufnis und der im Rausch vorgestellte Weltuntergang wird von Ligeti zum Beispiel mit der kalkuliertesten Musik der ganzen Partitur umgesetzt. Aber diese differenzierte Musik vergrössert nur noch das Bedeutungschaos auf der Bühne. Natürlich könnte man nach Sinn ausholen, und an dieses Spiel, das mit der Parabel zwar andauernd spielt, sie aber immer gleich auch wieder zerstört, Erklärungsmuster verschiedenster Art herantragen. Aber solches schiene mir in diesem Falle reine Willkür zu sein, weil in dieser Theaterwelt, wo Bedeutungen nicht komprimiert, sondern multipliziert werden, frei nach Belieben alles herausgegriffen werden kann. Je nach Wunsch erklärt man dann diesen Weltuntergang auf der politischen, psychologischen, sozialen, religiösen oder mythischen Ebene. Für welche Lesart man immer sich entscheidet, es gibt in dieser Oper auch die andere. Nichts ist gesichert, kein Interesse gewahrt, kein Bild



stimmt, und jede Handlung ist so gemeint wie sie dasteht und zugleich auch nicht. Der Beginn des zweiten Aktes, wo die Minister Schwarz und Weiss alle Fragen auf den Binomismus «Schwarz oder Weiss» reduzieren, veräusserlicht gleichsam das formale Prinzip der ganzen Oper. Für jedes Phänomen gibt es das Gegenphänomen, was am deutlichsten am Schluss erscheint, wo der Tod stirbt, und gerade weil er stirbt auch beweist, dass er lebt. Diese binomische Anlage beginnt aber schon ganz am Anfang, wo das Liebespaar in eindeutiger Absicht jenes Grab aufsucht, aus dem Nekrotzar eben heraufgestiegen ist. Am Ende der Oper kommt dieses Paar nach getaner Arbeit ebenso beglückt wie erschöpft aus der Gruft auf die Bühne zurück. Der ganze Totentanz liesse sich also auch als Superorgasmus auffassen. Aber das Liebespaar, dessen koitale Bewegungen Ligeti musikalisch im Realismus von Pornofilmen imitiert, ist auch wieder kein richtiges, weil Amando eine Hosenrolle ist und Ligeti hier – wie auch beim Falsettisten Gogo – höchst ironisch auf die sich in den siebziger Jahren rapide verbreitende Praxis anspielt, bei der Aufführung von Barockopern die Partien der Altkastraten mit Falsettisten und jene der Soprankastraten mit weiblichen Sopranen zu besetzen.

*Le Grand Macabre* ist eine Oper, bei der auf kunstvollste Weise konsequent nichts stimmt. In dieser auskomponierten Ungleichung werden aber alle Dinge tendenziell gleich und deshalb austauschbar. Versucht man die Bilder dieser mehrfach multiplizierten und verspiegelten Welt etwas zu ordnen, reduziert sich wiederum alles auf ein Binom, nämlich das Binom Phallus und Vagina. Wenn Amando zu Beginn der Oper seiner Amanda an die «Grotte» greift – «In deiner Hand zergeh ich lustvoll» – sucht das Liebespaar im nächsten Moment auch gleich die Grotte Nekrotzars auf, aus der später die Sense herausgezogen wird, mit der Nekrotzar dann loswandert und im nächsten Bild Mescalina, die sich von der Venus einen Mann wünscht, der «bloss gut bestückt» ist, in einem gewalttätigen Koitus in den (Schein)Tod stösst usw. Diese chaotische Überhäufung von Zeichen wird dann plötzlich sehr einfach, und am Schluss bleibt für mich die psychoanalytische Propädeutik hängen, dass im Phallus das Todes-, in der Vagina das Lebensprinzip verkörpert ist. Und da fällt es mir eben schwer, noch etwas Spezifisches darüber zu sagen.

Roman Brotbeck

## Unterwegs zu den Grenzen

Basel: Werke von Philipp Eichenwald

Philipp Eichenwald, Basler Komponist des Jahrgangs 1915, war dem Vorschlag der IGNM-Verantwortlichen gefolgt, sein 1960/61 in erster und 1981 in zweiter Fassung vorgelegtes Werk *suoni*

*estremi* in einen Programmkontext eigener Wahl zu stellen. Selbstproduziertes sollte sich zugleich spiegeln in den Kunstprodukten einiger nach Generation und Standort durchaus auch differierender Komponisten. Die eigene Werkidee, mittlere Klangzonen bewusst zu verlassen, um Aussen- und Randbezirke des musikalischen Ausdrucks zu erforschen – wie stellte sie sich in den Erfahrungsprotokollen der anderen dar, die zuweilen wohl die eigene Route kreuzten, um aber auf der Suche nach ähnlichen Zielen ganz anderswo fündig zu werden?

Eichenwalds Opus greift zwar äusserlich auf die Besetzung von Schönbergs zweitem, durch eine Singstimme erweiterten Streichquartett zurück. Doch weisen jetzt nicht mehr erhabene und bilderreich verschlüsselte Stefan-George-Texte den Weg zur «Entrückung», sondern kunstlos nüchterne, der Sache nach aber vehement anklagende Berichte Danilo Dolcis über himmelschreiende Missstände in den von römischen Behörden kaum zur Kenntnis genommenen sizilianischen Erdbebendistrikten («... die Mauern bewegten sich, das ganze Haus geriet in Bewegung»). Für diese extremen Situationen sucht (und findet!) Eichenwald «extreme Töne» in Gestalt eines aus vielen Einzelmomenten und Einzelgestalten zusammengesetzten Quartettsatzes, der sich wohl noch die expressiven Erfahrungen der Wiener Schule zunutze macht, jedoch – im Sinne eines riesigen Rezitativs in neuverstandener *stile concitato* – mit dem herkömmlichen Verständnis von Formkontinuität und Satzorganisation entschieden bricht. Während die Sprecherin gehalten ist, trotz fixierter Rhythmen und relativ fixierter Intonationshöhen gewisse *Pierrot*-Manierismen zu meiden, strukturiert sich der Quartettsatz fortwährend um und versteht sich – in Satz und Ausdruck – als harter Kontrapunkt zum Text. (Ein ad-hoc-Quartett unter Primarius Hansheinz Schneeberger nahm sich, im Verein mit der eindringlich gestaltenden Sprecherin Béatrice Mathez-Wüthrich, der schwierigen Partitur mit grossem Ernst an.)

Dieselben Interpreten hatten sich auch in Hans Wüthrichs Komposition «Wörter-Bilder-Dinge» von 1989/90 eingearbeitet. Auch hier kein durch ästhetische Traditionsregeln abgesicherter geschlossener Text, sondern isolierte Worte und Wortfügungen, deren Lautierungsprozess unter starker Verlangsamung nachgestellt wird und solchermaßen auch auf die «zum Körperteil gewordenen Instrumente» ausstrahlt. Ungewohnt ist für den Hörer die Zerteilung in kurze Abschnitte, die sich in der Art eines Wort- und Klangkataloges reihen. Genug Höranreiz bot auch die Wiederbegegnung mit Iannis Xenakis' Cellosolo-Komposition *Nomos alpha*, 1965 für Siegfried Palm massgeschneidert. Hier treiben die zugrundegelegten mathematischen Gesetze den schier verzweifelnden Interpreten (Beat Schneider) fortwährend an die Grenzen seines Instrumentes, wobei die für Xenakis

bezeichnende Antinomie zwischen kühler zahlenmässiger Ordnung und schweisstreibender Darstellung durchaus neue und eigene Ausdrucksqualitäten zu produzieren vermag. Neben dieser Tour de force nahmen sich Josef Haselbachs und Wolfgang Rihms Trio-Kompositionen fürs Ohr entschieden fasslicher aus. Haselbachs unendlich empfindliche Kammermusik *Vorschaten* (1988, für Klarinette, Viola, Harfe) tönt oft mit halber Stimme und dokumentiert so recht deutlich, dass sie sich der Hinfalligkeit ihres verführerisch süssen Singens bewusst bleibt. Rihms *Chiffre IV*, Teilstück eines siebenteiligen Zyklus der Jahre 1982–1985, gleicht hingegen einem unablässigen Abtasten und Verwerfen, Aufnehmen und Abwägen von Klangbrocken und Gestaltpartikeln. Jederzeit ist jede Art des Fortschreitens denkbar, die Explosion ebenso wie das endgültige Zerfasern und Abreissen des ohnedies brüchigen Fadens.

Eichenwald, der über Jahre und Jahrzehnte hinweg mit einem Theorie-Deputat an der Basler Musik-Akademie betraut war, hatte im Sommer 1990 seinen Fünfundsiebzigsten feiern können. Vielleicht wollte er, der langsam und mit grosser Skepsis komponierende, sich dieses Datum zugleich auch als Schlussdatum für sein seit 1975 in Arbeit befindliches, von der baselstädtischen Musikkreditkommission gefördertes Orchesterwerk *Chiffren* setzen. Im Novemberkonzert des Basler Musik-Forums figurierte nun diese von vielen Fachkollegen mit Spannung erwartete Novität auf dem Programm. Jürg Wytttenbach bot alle Energie und Sachkompetenz auf, um das über dreiviertelstündige, spieltechnisch schwierige Werk mit dem Radio-Sinfonieorchester zu angemessener Darstellung zu bringen. Auch hier war an einen förderlichen Programmkontext gedacht: Nicolò Castiglioni's *Gyro* (1963) entpuppte sich als erstaunlich frisch gebliebenes Stück individuell gestalteter Sakralmusik; Giacinto Scelsi's lapidares *KONX-OM-PAX* erklang als heimische Hörprobe aus der Reihe der von Wytttenbach mit polnischen Kräften durchgeführten Aufnahmen aller grösserbesetzten Kompositionen des 1988 verstorbenen grossen und geheimnisumwitterten Aussenseiters. Ferner hatte das Vorkonzert an zwei auch heute durchaus noch hörensweite Eichenwald-Titel erinnert, an die *Aspekte*-Kammermusik von 1958 und an die *Varianten* von 1967.

Welche Musik verbirgt sich nun hinter dem so bewusst auf Distanz gehenden Titel *Chiffren*? Überraschend mochte vor allem sein, in welchem Masse sich Eichenwald von allen für seine Generation wegweisenden Vorbildern löst. Seinen eigenen, vielleicht mühsam durchs Dickicht führenden Weg zu beschreiben war dem Komponisten offenbar weit wichtiger als die Weggemeinschaft mit etlichen Grossen, ja Heiligen. Konsequenter war es daher, im ersten der fünf nicht eigens betitelten Teile den Prozess der Lösung von den Ahnen aufzuzei-

gen: Bekannte, allzubekannte Zitate und Zitatfetzen klingen an und verabschieden sich – für immer. Des weiteren überraschte, wie erfindungsreich sich der Umgang mit dem grossbesetzten, durch zwei Harfen, Gitarre, Akkordeon und fünf Schlagzeuge erweiterten Orchester gestaltete. Wohl tritt diese Formation als kompakter «Apparat» in Erscheinung, etwa im blockhaften Tutti kurz nach Beginn. Im folgenden aber geniesst es der Komponist, seine Musiker zum *grand jeu* herauszufordern. Oft genug lösen sich Teilformationen aus dem Plenum, um ihr eigenes Spiel anzuzetteln, wobei – trotz zahlreicher improvisationsähnlicher Lizenzen – ausgeklügelte Strategien zu entwickeln und disziplinierende Spielregeln zu beachten sind. Gerade im fünften Teil – kaum einem Finale von sinfonischem Aplomb – wählt Eichenwald ein riskantes Prozedere: In 12 Einzelnummern wird die so traditions- wie ruhmreiche Institution «Orchester» nach allen Regeln analytischer Kunst durchleuchtet. Ständig bilden sich neue Gruppierungen, Klangbilder und Satzmuster in farbigem Wechsel heraus. Die Kritik wurde laut, hier breche die Form des Werkes vollends auseinander. Wichtiger scheint indessen die Frage, ob der Komponist diese Brüchigkeit nicht gerade aufzuzeigen wünscht. *Form* mag für ihn, hinterm Schlussstrich, nicht mehr und nicht weniger bedeuten als die nüchterne Summierung dessen, was seine in sich schlüssigen Spielkonzepte anlässlich ihrer Entfaltung im Konzertsaal hergeben – alle Imponderabilien und Überraschungen getrost einberechnet. Vielleicht sind die *Chiffren* kein «groses», d.h. in der Öffentlichkeit auf längere Dauer präsent Werk. Doch sind sie, vielleicht wichtiger noch, ein notwendiges und rückhaltlos ehrliches Werk. Ein Stück Musik zugleich, das aus dem Stadium des Träumens und Projektierens hervortreten musste, um sich in aller Öffentlichkeit auf den Prüfstand zu begeben. Diese Öffentlichkeit, was immer sie bringen mag, ist nun hergestellt.

Klaus Schweizer

## Livres Bücher

### Ein Artikel pro Musikstil

*Dominique Rosset, (Hrsg.): Musikleben in der Schweiz Pro Helvetia, Zürich 1991, 116 S.*

Zunächst muss man wissen, dass die zu besprechende Broschüre von der *Pro Helvetia* im Rahmen ihrer Informationsstätigkeit für das Ausland herausgegeben wurde, und zwar in französischer, deutscher und englischer Sprache. Als

Einheimischer könnte man sich sonst ärgern ob der vielen bekannten Tatsachen und der noch zahlreicheren Lücken, ob der vielfach sehr pauschalen Darstellung, die das «Musikleben in der Schweiz» in dem Büchlein erfährt. Acht Autorinnen und Autoren füllen knapp 110 bebilderte Seiten, wobei in bekannter pseudodemokratischer Manier alle sogenannten «Musikstile» mit je mindestens einem Artikel zum Zuge kommen. Als Herausgeberin fungiert die Journalistin *Dominique Rosset*, die in ihrer Einleitung gleich eine grundsätzliche Crux des Unterfangens – eben das typisch schweizerische Musikleben darzustellen – anspricht, die Frage nämlich der nationalen Identität. Ihre These: Es gibt keine schweizerische Musik, aber Musik in der Schweiz. Diese Tatsache (!) bildet die Folie der meisten nun folgenden Artikel, die die verschiedenen musiksoziologischen Nischen der Reihe nach auszuleuchten versuchen.

*Philippe Albèras* Beitrag über die «Schweizer Musik in diesem Jahrhundert» (gemeint ist die sog. E-Musik, auch zeitgenössische oder Neue Musik) will Diskussionen und Stellungnahmen auslösen. Kritik und Forderungen richtet er in erster Linie an den Bund, der zu Massnahmen aufgefordert wird, um die marginale Situation der zeitgenössischen Musik zu beheben. Diese Situation schildert er in ihrer Entwicklung seit den zwanziger Jahren, Ernest Ansermet und Paul Sacher erwähnend als zwei Anreger und Förderer, die in bis heute spürbarer Weise ihre jeweiligen Sprachregionen musikpolitisch in konträrer Weise prägten, den Föderalismus benennend, den Konservatismus beklagend, den Reichtum musikalischen Lebens lobend, äusseres und «inneres» Exil vieler Komponistinnen und Komponisten konstatierend, mündend in zwei Kürzestmonografien der Komponisten Klaus Huber und Heinz Holliger. Albèra kommt zu einem für jede/n, der/die das Werk der beiden Komponisten auch nur annähernd kennt, in seiner Parallelsetzung erstaunlichen Schluss: «In der Sublimierung scheint die Musik Hubers und Holligers eine Möglichkeit zu finden, sich der beklemmenden Realität zu entziehen, einer Gesellschaft, die sich jeder Form kritischen Bewusstseins verweigert.»

*Dominik Sackmann* gibt in seiner knappen «Schweizerischen Musikgeschichte», hinter die er schon im Titel ein Fragezeichen setzt (siehe Bemerkungen zur Einleitung), einen Abriss vom St.Galler Notker über Goudimel, die *Collegia musica* und Hans Georg Nägeli bis hin zu den grossen Festspielkompositionen der Jahrhundertwende. Nicht alle Epochen werden gleich scharf ausgeleuchtet, gelegentlich beschränkt sich der Autor aufs bloss Herzahlen von Namen. Der Beitrag ist recht interessant bebildert, mit zeitgenössischen Fotos und Zeichnungen von alten *Fêtes des Vignerons*.

Die Autoren des Kapitels «Rock und Chanson», welches nach Sprachregionen in drei Unterkapitel geteilt ist,

scheinen mit ihren Ausführungen vielfach ihren Gegenstand an Banalität noch überbieten zu wollen. Der Deutschschweizer Beitrag beginnt mit reportageartig aufgemotztem Gewäsch, um bald zur kühnen These zu gelangen: «Für die Musik entscheidend ist ... ob die Schweiz zum Thema wird oder zum Problem.» Der Autor druckst eine Weile herum, was denn nun nationale Identität in der Rockmusik sei («Bankierslook», «Verkrampftheit», «Unoriginalität» sind negative Identitäten) und lässt dann mit «Dialektrock» die Katze aus dem Sack. Aha! – Im italienisch-romanischen Teil werden wir einmal mehr darüber belehrt, dass «im Begriff Popmusik immer schon etwas Aufreißerisches steckt». Der Westschweizer und der Tessiner Beitrag thematisieren immerhin die Bedeutung der elektronischen Medien sowie der Frage der Verfügbarkeit von Konzertsälen, Übungslokalen und Treffs (Freiräumen) für die Entwicklung und die Chancen der populären Musik. Im ganzen Kapitel werden nach einem peniblen Städteproporz zahlreiche Namen von Bands aufgezählt, denen einmal eine sozio-psychologische Studie zu widmen sicher sehr reizvoll wäre.

Gut, knapp, informativ, alle Bereiche (auch musiksoziologische und pädagogische) miteinbeziehend dann der Beitrag der unermüdlichen *Brigitte Bachmann-Geiser* über die Volksmusik. Sie belehrt Leserin und Leser über frühe historische Zeugnisse für ein Musikleben im Raum der späteren Schweiz, über vokale Traditionen, typische Instrumente und Formationen und spart auch nicht mit kritischen Anmerkungen zu falscher Nostalgie und vermeintlichen «Erneuerungsbewegungen». Frau Bachmann-Geiser nennt keinerlei Namen von «Volksmusikstars», betreibt dafür etwas Eigenwerbung.

Viel, viel zu knapp ist das Kapitel über Jazz in der Schweiz ausgefallen! *Christian Streulet* umreisst eine Entwicklung, die in der Schweiz um keinen Deut anders verlaufen ist als anderswo, erwähnt kurz die *MKS* und die *AMR*, und meint einerseits, es «mangle an Lokalen», behauptet dagegen, es hätten «die meisten grossen und mittleren Agglomerationen ihren Konzertsaal». Das war's dann schon. Hier klaffen riesige Lücken, sind auch sachliche Fehler unterlaufen.

Schliesslich gibt *Andreas Wernli* einen Überblick über «die Institutionen» des Schweizer Musiklebens. Auf eine kurze Thematisierung der Problematik, die grundsätzlich mit einer Institutionalisierung künstlerischen Schaffens verbunden ist, und die in der Schweiz noch verstärkt wird durch Föderalismus und Mehrsprachigkeit, folgt eine Auflistung der verschiedenen Institutionen aller Sparten, von Laienverbänden über Berufsorganisationen, Verwertungsgesellschaften und Veranstalter bis zu pädagogischen und staatlichen Institutionen. Die einzelnen Gremien werden dabei nicht nur einfach aufgezählt, sondern mit ihren Zielsetzungen und Problemen,