

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

Herausgeber: Schweizerischer Tonkünstlerverein

Band: - (1993)

Heft: 35

Rubrik: Comptes rendus = Berichte

Nutzungsbedingungen

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

Conditions d'utilisation

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

Terms of use

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

Download PDF: 18.04.2025

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

Sollen wir Musik am Radio verMITTeln?

Boswil: Tagung «Musik in unserer Zeit»

Moderation: Als kollegiales Diskussions- und Weiterbildungsforum gibt es seit 1976 in der Alten Kirche Boswil die Tagung «Musik in dieser Zeit», bei der sich alle paar Jahre Musikjournalisten und Musikjournalistinnen (aber auch KomponistInnen und InterpretInnen) zum Gedankenaustausch treffen. Dabei beschäftigt man sich jeweils mit Fragen der Musikkritik, der Musikvermittlung und des Kulturbetriebs überhaupt. Im vergangenen Dezember war's wieder soweit: Diesmal ging's um «Hören, Denken, Sprechen» – genauer: um die «Vermittlung von Musik im Radio». Das gab viel zu diskutieren – ganz kontrovers. Lesen Sie dazu den Bericht von Thomas Meyer. *Bitte legen Sie zur Lektüre zunächst eine Ihrer Lieblings-CDs als Begleitmusik auf!*

Hören, Denken, Sprechen – die Reihenfolge scheint plausibel. Jemand hört ein Musikstück, denkt nach und spricht bzw. schreibt anschliessend darüber. Das ist der vertraute Arbeitsprozess der Musikkritik. Bei der Radioarbeit freilich müsste die Reihenfolge etwas modifiziert werden: Ein «Hören lassen» etwa könnte folgen. Denn der Rundfunkjournalist kann ja das, was er sich ausgedacht hat, «sinnlich» in der Musik wahrnehmbar machen. Also lässt er das entsprechende Musikstück laufen. Aber wie soll er diese Verbindung von Sprache und Musik, diese Vermittlung anstellen, ohne sich in den Fachjargon zu verwickeln, den nur wenige – schon gar am Radio – verstehen? Und ohne gleich in Schulfunkpädagogik zu verfallen der Art: Jetzt passt bitte hübsch auf, liebe Hörerinnen und Hörer, an welcher Stelle dieser Sonate das Seitenthema einsetzt. Wird die Musik, das Kunstwerk, so nicht um Kanten und Vielseitigkeit gebracht? Hiesse VermITTeln hier nicht, Musik in die öde Mitte zu rücken?

(1. Zwischenfrage, allzu naiv wie die folgenden: Ist das zu didaktisch dargestellt? Vermittle ich zuviel, mit Worten und Gesten?)

Welchem Publikum serviert man denn Musik? Einem, das gebannt mit Partitur auf dem Hocker sitzt und genaustens zuhört; einem, das daneben noch gleich ein bisschen aufräumt und sich dank der Radiostimmen etwas Geselligkeit verschafft; oder einem, das dazu selber

noch Geräusche beisteuert, ein Hämmern oder ein Staubsaugern etwa, das also überhaupt nicht mehr richtig zuhört, sondern sich nur noch berieseln lässt? Grosses Fragezeichen.

Legen Sie nun bitte eine CD ein, die Sie nicht besonders mögen.

Die Radiomusikmacher sind längst in die Klemme geraten zwischen Sparzwang und Einschaltquoten, zwischen Bildungs- und Begleitmedium, zwischen radiophoner Kunst und netter «musique d'ameublement». Und wie sehr sie in der Klemme sind, das zeigte sich auf verschiedenen Ebenen bei dieser Boswiler Tagung. Frage etwa eines Radiomachers: Ist es nicht arrogant, wenn wir über die Köpfe der ZuhörerInnen hinwegreferieren? – Antwort einer Mitdiskutierenden: Es ist eher arrogant, wenn wir ihnen nichts mehr zutrauen, wenn wir sie für dumm halten.

Eine andere Frage an einen Funkredakteur, ob seine experimentelle, ziemlich ausgefallene Sendung nicht erboste Reaktionen nach sich gezogen habe. – Nein, so die Antwort, es habe fast nur positive gegeben. Endlich mal etwas anderes, sei der Tenor gewesen. (Das sagte übrigens auch der Stahlarbeiter, der eine Skulptur von Richard Serra giessen half.)

Schliesslich die Anregung eines Zeitungsredaktors, dass man die Frage nach dem Hörer (wieviel der denn verstehe usw.) doch gänzlich beiseite lassen solle. – Dazu die Nachfrage: Wenn man das tun wolle, warum rege man sich denn so auf, dass gewisse Hörer eben nicht genau zuhörten und Radio eben als Begleitmedium betrachteten? Das sind nur drei Beispiele aus den zahllosen Zwiespälten und dem Hin und Her der Meinungen (hanging in the clean air), die in diesen vier Tagen auftauchten und die manchmal auch bloss zerredet wurden.

(2. Was darf ich dem/r Hörer/in bzw. Leser/in an Zwischentönen zumuten? Soll und darf ich den Arbeitsprozess immer wieder in der Arbeit selber reflektieren? Was wird dadurch verständlicher, was unverständlicher?)

Hans-Klaus Jungheinrich von der «Frankfurter Rundschau» etwa beschrieb seine eigenen Radionostalgie (wie sie wohl die meisten irgendwie haben) und dass für ihn Radiohören heute am ehesten noch dann zum Erlebnis werde, wenn eine Mahler-Symphonie durchs Autoradio (mit all den Störgeräuschen) erscheine und dabei – weil oft unvollständig gehört – die Aura des «Unerreichbaren» erhalte. Da tauchte denn der Verdacht auf, dass derlei nur das Musikerleben eines «Übersättigten» sein könne. Wie aber soll das tägliche Brot des Musikhörers gebacken werden?

(3. Warum soll sich ein Rundfunkredakteur nicht damit zufrieden geben, einfach Musikwerke – vollständig – auszustrahlen, mit einer Moderation vorne und hinten, ohne jeglichen weiteren Anspruch?)

Für all diese Fragen wär's wohl wichtig

gewesen, dass in Boswil auch ein paar «RadiohörerInnen» (wenn es denn «typische» gibt) aufgetaucht wären sowie ein paar Intendanten, die man danach hätte fragen können, was Einschaltquoten wirklich besagen. So aber diskutierten hier doch vor allem Leute, die eh im Produktionsprozess drin stecken, die den Anspruch einer kritischen Vermittlung von Musik haben und die schon (fast) alles wissen.

Stellen Sie nun bitte ein Musikstück ein, das Sie für postmodern halten.

Es gab in Boswil freilich auch den ganz lapidaren Zwiespalt zwischen den Generationen. Da waren die alten Hasen, die schon bei früheren Tagungen die Diskussionen geprägt haben, die irgendwie aus der 68er Zeit stammen, die inzwischen längst an wichtigeren Positionen sitzen, gleichzeitig aber mit Bangen verfolgen, in welche Richtung das Medium von weiter oben gelenkt wird. Da waren aber auch die jungen RadiomitarbeiterInnen, die statt der ausschweifenden Diskussion samt gelegentlicher Lamentation doch eher eine Arbeit am Objekt und präzise Anregungen erwartet hätten. Das erhielten sie nur in den beiden Arbeitsgruppen, die unter Ulrich Dibelius über die «Verbalisierung von Musik» sowie bei Bernd Leukert (Hessischer Rundfunk) und Wolf Loeckle (Bayrischer Rundfunk) über neue Sendeformen diskutierten. (Eine dritte Arbeitsgruppe mit Kjell Keller über die Vermittlung ethnischer Musiken fiel aus.)

(4. Was nützt dem/r Radiohörer/in eine detaillierte Information? Wie soll ich sie anbringen: als Häufung von Nebensächlichkeiten, in Nebensätzen oder als Wesentliches aufgebauscht?) Die Frage blieb, wo die Arbeit der RadiomacherInnen ansetzen soll. An gewissen Radiostationen – und demnächst auch bei DRS 2 – werden ja schon ganze Sendeschienen vom Computer programmiert. Gewiss kommt es auch dabei darauf an, wie gut der Computer selber programmiert ist bzw. was für Futter er kriegt. Mulmig ist dabei aber doch einigen. – Kann sich der/die Radioredakteur/in dadurch nun vermehrt der eigentlichen Musikvermittlung in kommentierten Sendungen widmen? Das wäre zu hoffen. Verstärkt wird dadurch allerdings, wie Roland Wächter vom Studio Zürich in seinem Referat zeigte, die Tendenz zu einer groben Aufteilung der Programmstruktur in ein Tagesprogramm, in dem vor allem «Begleitmusik» gesendet wird, und ein Abendprogramm, wo man die Musik mit Kommentaren profunder vermittelt.

Welche Oberfläche bietet das Radio wann welchem Hörer? Der junge Saarbrücker Musikwissenschaftler und Radiomacher Axel Fuhrmann analysierte die Tendenz in seinem Referat «Klangdesign – ein Zeitphänomen»: «Ich verstehe darunter die Gestaltung einer Oberfläche, zum Beispiel in einem Werbespot. Beim Abtasten dieser «Oberfläche» ergeben sich Assoziationen, sie bildet eine Rezeptions-

schicht. Also geht es bei «Klangdesign» um die Gestaltung einer kompositorischen Oberfläche. Was liest der Rezipient an der Oberfläche einer Musik, welche Assoziationsräume öffnet sie, welche semantischen Potentiale trägt sie in sich?» Fuhrmann stellt derlei auch in der zeitgenössischen Musik fest, wenn die Komponisten bei der Konzeption von Werken oft an der Oberfläche steckenbleiben. Dieses Klangdesign hat aber durchaus auch Konsequenzen auf das Hörbild, das ein Radio von sich gibt. Das tendiert ja – auch unter dem Einfluss von Klassik-Lokalradios (von denen allerdings niemand anwesend war) – Richtung Klangstrom-Design. Darüber machte sich in Boswil niemand Illusionen.

Greifen Sie nun bitte wahllos – möglichst blind – aus ihrem Gestell eine CD heraus und legen Sie sie ein! Falls Sie einen entsprechend programmierten Computer besitzen, können Sie ihm diese Zufallsoperation überlassen.

Bezeichnend für eine jüngere Generation ist, dass sie auch die neuen Chancen dieses Designs sieht. Axel Fuhrmann: «Ich denke, dass man im Radio ähnlich vorgehen kann, wie es im Bereich der Wahrnehmung im Fernsehen und in der Umwelt schon getan wird: Dieses Design, dieses Embellishment, diese Verschönheitlichung der Umwelt und der Medien kann für uns, die eine Wort-Musik-Sendung machen, als hervorragender Aufhänger dienen, um die Leute zu ködern, für etwas zu begeistern und sie hinterher mit den kontroversen Themenbereichen zu konfrontieren. Sie finden den Anschluss über einen Wahrnehmungsbereich, den sie kennen und grösstenteils rezipieren, kommen dann aber in einen Bereich, in dem das kritische Element um so deutlicher hervortreten kann. Man kann dieses Design also geradezu als Lockvogel verwenden.» Das wären mögliche Perspektiven; diese Ansätze führten in Boswil freilich auch zu heftigen Diskussionen.

(5. Machen solche O-Töne das Hören bzw. Lesen angenehmer und abwechslungsreicher? Oder ersparen sie uns – mit dem Verweis auf eine kompetente Person – die Denk- und Spracharbeit?) Fast einmütige Zustimmung fanden daneben so eigenwillige und auch schräge Sendungen, wie sie Bernd Leukert vorstellte. Da wurde experimentiert, wobei solche «Selbstverständlichkeiten» wie das klare An- und Absagen von Musik, das Übersetzen englischer O-Töne und vor allem die Tonqualität völlig vernachlässigt wurden. Diese Experimente, so wurde betont, sind notwendig, und sie finden erfreulicherweise immer noch ihren Platz in den Programmstrukturen. Institutionalisieren lassen sie sich allerdings nur selten. Sie bleiben die Ausnahme.

(6. Dürfte ich einen «normalen» Radiobeitrag so verschachteln wie diesen hier? Möglicherweise mit verschiedenen SprecherInnen und Einblendungen? Was ist «radiophon»?)

Der Rundfunkalltag jedoch wurde bei

der Boswiler Tagung eher zu stiefmütterlich behandelt – oder gar mit Verachtung gestraft. Dabei stellen sich hier vor allem die Probleme der Vermittlung. «Musik in dieser Zeit» gab keine Patentlösungen für all die Zwie- und Zwischenspalte – natürlich nicht. Insgesamt bot es aber wieder Gelegenheit zum Erfahrungsaustausch und zum Einaander-Kennenlernen. Es war deshalb schade, dass nur wenige TeilnehmerInnen aus der Schweiz kamen. So wie dem/r Hörer/in mit dem/r Moderator/in geht's nämlich oft auch den RadiomacherInnen untereinander: Sie kennen sich nur von der Stimme her und wurschteln ansonsten allein an ihren Bandmaschinen in schallarmen Räumen weiter. Da verführte diese Tagung doch zu ein bisschen mehr Mut.

Moderation: Sie lasen einen Beitrag von Thomas Meyer über die Tagung «Musik in unserer Zeit», die vom 10. bis 13. Dezember 1992 in der Alten Kirche Boswil stattfand.

(7. Wird Radio durch das ständige Moderieren moderat gemacht?)

Hören Sie sich nun bitte noch die CD, die Sie zuletzt aufgelegt haben, bis zum Ende an.

Thomas Meyer

Quarante ans après

Liège: première audition d'une cantate de Victor Fenigstein

Né en 1924 à Zurich et élève de Bernhard Rywosch, Emil Frey, Paul Müller-Zürich et Edwin Fischer (piano), le compositeur Victor Fenigstein réside au Luxembourg depuis 1948, année où il a entamé ses fonctions comme professeur de piano au Conservatoire de la capitale grand-ducale. Au début des années cinquante, les premiers symptômes d'une sclérose en plaque enlèvent au jeune musicien et pianiste les perspectives d'une carrière de soliste. A ce tournant grave et définitif de sa vie privée, Victor Fenigstein, issu d'une vieille famille juive, ressentit intensément le climat politique général de cette

époque: le souvenir du fascisme d'une part, l'espoir utopique que cela ne se renouvellera plus d'autre part. Tout cela pousse Victor Fenigstein vers la composition musicale et détermine ses options éthiques et ses aspirations artistiques.

En 1952 Fenigstein se voit confronté avec le recueil «Le Temps Débordé» (1947) de Paul Eluard, et notamment avec les vers suivants: «Nous n'irons pas au but un par un mais par deux / Nous connaissant par deux nous nous connaissons tous / Nous nous aimerons tous et nos enfants riront / De la légende noire où pleure un solitaire.» L'idée de liberté, d'humanisme et de solidarité qui constitue l'essence fondamentale de ce texte marque profondément le musicien. Il en résulte l'élaboration de la cantate «Et le jour se leva pour lui» pour 4 solistes vocaux, chœurs mixtes et orchestre, qui vient d'être créée au Conservatoire Royal de Liège, avec un retard de quarante ans, par les solistes, la Chorale Universitaire et «Les Solistes de Liège» sous la direction de Carlo Hommel.

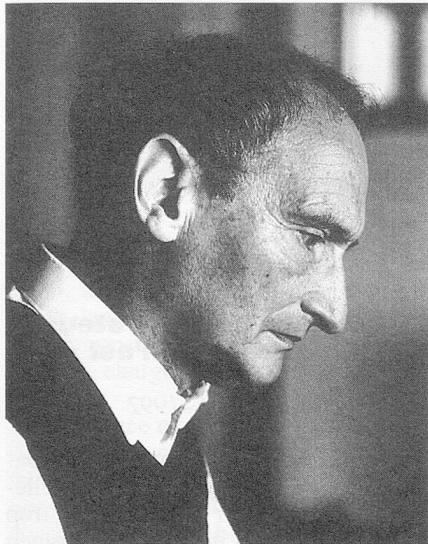
Examinons de plus près la forme de l'œuvre, qui se compose de huit parties nettement différenciées tant du point de vue harmonique et rythmique qu'émotionnel. Quatre versions du vers «Nous n'irons pas au but un par un mais par deux» constituent la charnière structurale de la partition. Ces «Chœurs» n° 1, 2, 3 et 4 (exemple) diffèrent de déclamation et de poids. Ils servent de transitions aux trois poèmes qui se succèdent sans interruption. Ces poèmes, de signification très précise, sont extraits d'autres recueils de Paul Eluard et ont les titres «Liberté» (1942), «La Victoire de Guernica» (1937) et «Avis» (1942). Le compositeur fait précéder ces épisodes centraux d'une longue introduction pour orchestre, dont la progression préfigure l'évolution psychologique des mouvements qui suivent. Le plan schématique de la cantate est donc le suivant:

Introduction (orchestre) / Chœur 1 «Nous n'irons pas au but un par un mais par deux» / «Liberté» / Chœur 2 / «La Victoire de Guernica» / Chœur 3 /

The image shows a musical score for four choral parts, labeled Chœur n° 1 through Chœur n° 4. Each part consists of a vocal line with lyrics underneath. The lyrics for all parts are: "Nous n'irons pas au but un par un". The dynamics are marked as *mp* for Chœur n° 1, *f* for Chœur n° 2, *f* for Chœur n° 3, and *ff* for Chœur n° 4. The score is presented on a white background with a black border.

«Avis» / Chœur 4 / Final)

Introduction orchestrale: De forme sonate classique (exposition, développement, reprise) et dans un tempo moderato posé, cette préparation en la matière se développe à partir du *thème 1*, cellule rythmique régulière et omniprésente (♩ ♪ ♪) et du *thème 2*, cantabile simple et serein. A la reprise, incomplète d'ailleurs, le compositeur élargit la formule rythmique du thème 1 pour aboutir à une évocation du chant révolutionnaire «Ah, ça ira, ça ira!» (timbales, flûte piccolo, basson). Le deuxième thème, cette fois dans une forme de danse, sert de transition à une



Victor Fenigstein

fugue à 4 voix, symbole de la solidarité humaine dans la construction d'un monde meilleur.

Chœur 1: conçu pour tout l'ensemble, est d'un caractère chaleureusement pensif dans un tempo modéré.

«Liberté»: Les 21 versets du poème ont inspiré au compositeur une démarche musicale fort différenciée qui est confiée alternativement aux solistes et aux chœurs. L'évocation de la «Liberté» aboutit à un hymne exaltant auquel participe tout l'ensemble.

Chœur 2: Il est de forme concise, de caractère décidé et réservé aux 4 voix des chœurs assistées par les cordes.

«La Victoire de Guernica»: Fenigstein traite les 14 versets d'Eluard sous forme de danse espagnole (avec castagnettes) dans un 3/4 traditionnel. A la gravité du sujet correspond l'allure pesante, presque menaçante, de la musique. La citation d'un chant guerrier (quatre mesures de la «Ballade de la XI^e inter-brigade») souligne encore la force suggestive de ce mouvement qui se termine, après ostinato des cordes, par un chœur a cappella à deux voix.

Chœur 3. Retour au tempo moderato initial.

«Avis» (affiches lors des exécutions nazies en France pendant la deuxième guerre mondiale): C'est un Adagio à 4/4 introduit par les cordes, qui évoque les trois pas lourds du prisonnier solitaire dans sa cellule, la nuit avant son exécution. L'atmosphère oppressante mène

progressivement vers un crescendo impressionnant où l'idée de la solidarité («des millions et des millions pour le venger») finit par prendre le dessus. Le dernier mot revient au ténor solo: «Et le jour se leva pour lui», qui se révèle le vers-clé du poème «Avis» comme de toute la partition.

Chœur 4: Tout l'ensemble reprend pour la dernière fois les vers du «Nous n'irons pas au but un par un mais par deux.» Cette fois-là, le dernier verset du poème n'est plus mis en musique et l'œuvre se termine sur les accents jubilants de «... nos enfants riront, riront, riront» dans un ré majeur réconfortant. La cantate de 1952, rappelons-le, élaborée sur des bases harmoniques tonales qui, il est vrai, subissent de nombreuses modulations, confirme un trait caractéristique du compositeur fenigstein, c'est-à-dire son souci de suivre de très près les inflexions du modèle littéraire donné. Et en vérité, dans la partition en question, l'auteur finit par adapter d'une façon particulièrement réussie la pulsation déclamatoire du discours musical à l'articulation et à la signification des textes de Paul Eluard. Cette synthèse se révèle tout à fait concluante, comme en témoigne l'accueil enthousiaste de l'œuvre lors de sa création à Liège.

Victor Fenigstein est revenu quelque 27 années plus tard au même thème de la solidarité humaine, dans la composition «Seventeen Millions» pour mezzo, chœurs et orchestre sur des textes de Peter Weiss, John Milton, Arthur Rimbaud. Mais en 1979 la lueur d'espoir s'est presque éteinte. Dans «Et le jour se leva pour lui» de 1952, l'utopie est encore inébranlée.

Loll Weber

Une maîtrise plus retenue

Genève et Lausanne: première audition du «Mendiant du ciel bleu, suite et fin» de Norbert Moret

RSR-Espace 2 a passé commande à Norbert Moret pour le cinquantième anniversaire de l'Orchestre de Chambre de Lausanne. «Le Mendiant du ciel bleu, suite et fin» est donc l'une des quatre pièces créées par les musiciens lausannois pour marquer l'anniversaire de leur orchestre, sans compter les œuvres suscitées par le concours qu'a institué à cette occasion l'OCL, et qu'on découvrira début 1993.

Jouée d'abord à Genève, au Victoria Hall, dans le cadre de l'abonnement OSR, auquel l'OCL est désormais invité régulièrement, la pièce de Moret, par son titre, laissait planer un doute: était-ce une œuvre nouvelle ou une reprise, en version réduite, du grand oratorio pour deux solistes, chœurs, orgues et orchestre qu'Armin Jordan avait dirigé à Fribourg en 1981? «Le Mendiant du ciel bleu» évoquait un de mes thèmes favoris: l'humanité face à son destin. Il se termine par un chant d'espoir proclamé

avec exaltation et exubérance. Dix ans après, ma musique chante encore l'espoir, mais tempéré par la triste réalité de notre monde.»

Il s'agit donc d'une œuvre semblable par son thème, mais différente par la façon de le traiter, moins spectaculaire, portée par une passion tout aussi intense, mais plus réservée dans l'expression. On y retrouve le langage musical de Moret, échappant volontairement à tout académisme, hétéroclite en ce sens qu'il use de gestes musicaux propres à d'autres compositeurs, mais parfaitement cohérent parce qu'intégrés à un projet global explicite et directement accessible à première écoute. Quelques constantes apparaissent comme une signature du compositeur fribourgeois: une trame complexe, un raffinement de couleurs, certains accords majeurs – celui de ré en particulier –, le son des cloches, l'évocation de la nature, avec ses chants d'oiseaux, ses sursauts de violence, ses mystères voilés. La forme reste ouverte, et ce n'est pas un hasard si Moret, à cet égard, se réclame de Debussy, en particulier de la partition de «Jeux» qui, semble-t-il, n'a jamais pu être réduite à une structure analysable.

Les années passant, l'effervescence sauvage de quelques autres partitions de Moret semble faire place à une maîtrise plus retenue, à une force qui paraît plus intérieure, plus mystique peut-être. Cette musique touche, parce qu'on n'y sent aucune recherche théorique, aucun souci de courir après des procédés d'avant-garde ou révolutionnaires. Moret ne cherche pas à être moderne, il cherche à être lui-même en profitant de tout l'acquis, passé et présent, du développement musical. Mais manifestement les moyens importent moins que l'urgence du message.

«Le Mendiant du ciel bleu, suite et fin» se compose de quatre parties dont deux sont orchestrales, les troisième et quatrième faisant appel à un soprano solo. Les deux premiers mouvements, intitulés «Orphée» et «Source enchantée», se veulent une transition entre le final triomphant du premier «Mendiant du ciel bleu» et cette «Suite et fin» plus résignée. (Moret ne cache pas qu'il serait envisageable de donner les deux œuvres l'une après l'autre.) Moments de méditation imprégnés des bruits de la nature, ils ont une connotation impressionniste, teintée d'harmonies très particulières où tonal et atonal n'ont plu de sens sinon celui de se mettre en valeur l'un l'autre. La voix, dans «Passage de l'étoile» et «Enivrante musique», ajoute une dimension plus dramatique à la partition. La mélodie, au lyrisme très sensuel, ne brutalise pas le soprano et se love avec souplesse dans le tissu orchestral, qui lui sert en quelque sorte d'écrin. De même c'est toujours pour, et non contre les instruments, que Moret écrit. L'OCL, sous la direction de Jesus Lopez Cobos, fit valoir ce goût des subtilités sonores et rythmiques. La sûreté d'intonation et la puissance expressive du soprano améri-

cain Phyllis Bryn-Julson servaient merveilleusement cette musique. La rondeur naturelle du timbre, la maîtrise apparemment sans effort de la partition contribuèrent à créer cette impression de spontanéité, de sincérité, d'émerveillement aussi, qui caractérise les pièces de Moret. Et le public, à Lausanne en tous cas – je n'étais pas au concert de Genève – a réservé un accueil très chaleureux à une œuvre qui, visiblement, l'a ému.

Myriam Tétaz-Gramegna

Surprise ici, complaisance là

Genève/Zurich: nouveaux concertos de K. Penderecki¹ et Daniel Schnyder²

Tout le monde se remet au concerto avec orchestre, si l'on en croit la liste des créations proposées depuis quelques mois aux abonnés des différentes séries de concerts un peu partout en Suisse. La situation présente un certain nombre de contraintes. Celles liées au genre et à son histoire tout d'abord, qui peuvent ou non exciter l'imagination du compositeur, et celles ensuite qui ont trait au cadre dans lequel la musique est inscrite: un concert d'abonnement, avec soliste invité – il peut arriver qu'une grande vedette accepte la proposition – et public fidèle, mais parfois (j'imagine) un peu réticent à accepter la nouveauté. Il faudrait donc avant toute chose féliciter les organisateurs pour leur courage même.

Krzysztof Penderecki offre sans doute une figure rassurante de compositeur contemporain au système de concerts, volontiers invité à diriger ses propres œuvres. C'est qu'il traîne derrière lui la casserole de néo-romantique converti, après des années d'expérimentation sonore et bruitiste (c'est du moins l'image qui se dégage de la lecture de la présentation du concert et des critiques qui suivirent dans les quotidiens de la place). Son *Concerto pour flûte* commence très humblement, sans risque d'effrayer quiconque. Une clarinette entonne un simple petit motif, calme et triste, suivie de la flûte (elle aussi résolument peu spectaculaire de bout en bout). Le ton d'ensemble est pour ainsi dire donné très vite. Jusqu'à la fin, il n'y aura pas de surprise, donc, pas d'«expérimentation» sauvage et débri-dée, pas d'effet fracassant. Faut-il parler pour autant de néo-romantisme pour cette musique qui semble ne pas cesser de vouloir se disséminer dans les espaces blancs de l'orchestre, cette musique dans laquelle la matérialisation du son, toute d'amplifications et de réductions inattendues, est conçue comme un processus complexe, sans place pour des schémas d'écoute préétablis? Large place est donnée aux solos ou duos

instrumentaux (le cor, le hautbois, la clarinette surtout), contrastant avec le grouillement polyphonique, les rapides brisures de la matière sonore qui caractérisent plutôt les passages orchestraux. Tous les degrés de situation et de texture sonore sont explorés dans les termes propres du concerto: opposition, dialogue, confusion, amplification, engoulement, émergence. La flûte – en dehors d'une quelconque visée exhibitionniste – constitue le fil conducteur fonctionnel de l'ensemble, vient rompre ici un mouvement orchestral emphatique (seule trace, si l'on veut, de «néo-romantisme»), reprend là une idée venue du hautbois, initie ailleurs un mouvement polyphonique. Plus qu'un concerto clairement ordonné selon les convenances classiques (la structure formelle en trois mouvements semble n'apparaître que fantomatiquement), on entend une musique en perpétuel réagencement, surprenante par sa matière même – autant que dans la mesure où elle proviendrait d'un néo-romantique! –, terminée par un long decrescendo mélancolique. Ce qui n'empêche pas un grand succès, devant un public venu peut-être à cause des noms célèbres, mais qui s'est trouvé sans réticence devant une musique sans accommodements.

Dans le cas du *Pianoconcerto* de Daniel Schnyder (donné en première le 26 novembre 1992 à Berne), les organisateurs ont eux aussi été récompensés de leur «courage»; applaudissements enthousiastes de l'audience, bis. C'est un orchestre à effectif réduit qui est utilisé, les cordes uniquement, pour un concerto de forme très classique, en trois mouvements. Ce qui se laisse entendre, le matériau musical proprement dit, sonne à son tour de façon extrêmement réduite. Il comprend pour l'essentiel des accords staccato rappelant vaguement Stravinsky, des gammes (par tons, pentatoniques, et doriennes en superposition, nous dit le compositeur) vers le haut et vers le bas, de facture virtuose-romantique, et des petits motifs qui se prétendent jazziques (c'est-à-dire qui transposent au piano et à l'orchestre des clichés de jazz). Ce matériau est posé là, brut, ne fait l'objet d'aucun développement, d'aucune tentative de raffinement, d'aucune nuance sur le plan du son aussi bien que sur celui de la forme. Il est simplement repris, constamment repris (mais sans visée esthétique dans cette répétition qui n'est que copie d'un genre apprêté): grands gestes arpégés du piano qui vous donnent le frisson, tranquille polytonalité, nuages dans les cordes, petits effets ironiques parfois, sauvagerie apprivoisée («le dernier mouvement est un mouvement de danse exotique fondé sur des rythmes africains et afroaméricains»: transposé sur un orchestre à cordes, l'exotisme a toutes les chances d'y laisser ses plumes). Voilà la matière, la manière et le propos: une énième tentative de dépasser l'opposition entre E-Musik et jazz, de les réunir, et qui emprunte pour ce faire à l'un comme à l'autre leurs habi-

tudes les plus affadies et convenues, une musique absolument lisse et radieuse, non problématique, toute tournée – tel le soliste de la soirée, accentuant encore la redondance suffisante des postures musicales – vers la complaisance. Est-ce cela la «eigene Sprache» du compositeur que loue, dans le même ton de complaisance, le texte de présentation du programme? Est-ce cela le «plus» qu'entendent les organisateurs de la série Klassik Plus à la Tonhalle? Est-ce cela le critère de réussite d'un concerto?

Vincent Barras

¹ Concerto pour flûte (Jean-Pierre Rampal) et orchestre (OCL, dir. Krzysztof Penderecki), Genève, Victoria Hall, 13 janvier 1993

² *Pianoconcerto Nr. 1* (Roland Guéneux, piano; orch. de la Tonhalle, dir. Serge Bando), Zurich, 8 janvier 1993

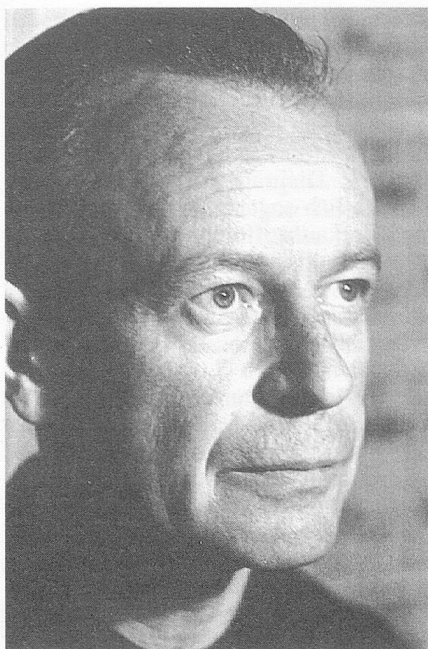
Un grand orchestrateur et pédagogue n'est plus

Pierre Wissmer, 1915–1992

A évoquer la vie et l'œuvre d'un créateur récemment disparu, on est facilement tenté de tirer un bilan par trop définitif. «Denn ihre Werke folgen ihnen nach» conclut le *Requiem allemand*; la résonance de cette vie de travail perdurera encore – il est bien trop tôt pour l'évaluer. Cependant, bien peu est connu au sujet de Pierre Wissmer et c'est ici l'occasion de rappeler certains faits.

Né à Genève en 1915, il fit ses études au conservatoire de cette ville (piano, orgue et théorie) avant de partir – sur les conseils d'André-François Marecotti – parfaire sa formation à Paris auprès de Charles Munch (direction), Daniel Lesur (contrepoint et fugue) et surtout dans la classe de composition de Roger Ducasse, au Conservatoire. Il se lie alors au groupe «Jeune France» qui réunissait O. Messiaen, D. Lesur, A. Jolivet et Y. Baudrier. Sa carrière est précoce: âgé de 21 ans, son *ler Concerto pour piano* est créé presque simultanément à l'Exposition de Paris et à Bruxelles. Peu après, Ernest Ansermet le reprenait à la tête de l'Orchestre de la Suisse Romande, avec le compositeur comme soliste.

La mobilisation de 1939 le rappelle en Suisse. De là datent ses premiers contacts avec le milieu de la radio qu'il fréquentera beaucoup: d'abord à la régie musicale de Radio Genève, il est ensuite chef du service de la musique de chambre, puis dès 1949, à son retour à Paris (qu'il ne quittera plus), directeur des programmes de Radio-Luxembourg, puis de Télé-Luxembourg. Prenant la nationalité française en 1958, il dirige également la Schola Cantorum – où il enseignera la composition et l'orchestration – puis dès 1968, l'Ecole



Pierre Wissmer Photo R. Asseo

Nationale de Musique du Mans. En 1973, il prend la succession de Mascottti dans les classes d'orchestration et de composition du Conservatoire de Genève, charge qu'il assumera jusqu'en 1986.

L'abondance et surtout l'extraordinaire diversité de son œuvre méritent d'être soulignées. Pierre Wissmer s'est attaché à aborder tous les genres. A côté de son répertoire de base – trois grands ouvrages lyriques, trois ballets, huit symphonies, des concertos, quantité de musique de chambre et de musique vocale –, on trouvera des formes moins usitées: théâtre musical, partitions radiophoniques, pour la télévision, musiques de film. De nombreuses récompenses sont venues couronner cette activité intense: le Prix Lyrique de la Société des Auteurs pour l'ensemble de son œuvre théâtral en 1956, le Grand Prix Musical de la Ville de Paris pour son quatuor *Quadriga* en 1967, celui de la Ville de Genève en 1983. Lors de l'Exposition Universelle de Montréal en 1967, Wissmer fut désigné, aux côtés d'A. Honegger, F. Martin et C. Beck, pour représenter la musique suisse. De son œuvre émanent certains traits de caractère qui ne surprendront pas ceux qui, comme moi, ont suivi son enseignement: son humour subtil, poussé parfois jusqu'à la gaudriole iconoclaste (cf. l'*Allegro ritmico e sportivo* du 3^{ème} Concerto pour piano) mais tempéré par un professionnalisme à tout crin, qui se manifestait particulièrement dans un talent exceptionnel pour l'orchestration. De son expérience considérable, il avait tiré un pragmatisme sans illusions. C'était là, dans le cadre de son enseignement de la composition, son option pédagogique essentielle: conscient de la diversité des courants et des sensibilités de notre époque, il laissait à ses élèves une liberté de langage complète – tout en se montrant intransigeant sur les questions de réalisation: instrumentation, équilibre sonore et formel, respect de la psy-

chologie des interprètes. Ce pragmatisme transparaît dans un œuvre qu'on ne saurait rattacher – mis à part certaines pièces de jeunesse – à un courant quelconque de notre siècle. A cause de cette position en marge, on serait tenté de définir la musique de Pierre Wissmer par ce qu'elle n'est pas: ce ne serait en aucun cas lui rendre justice. Notre souhait est que cette voix si personnelle, où – selon les mots du compositeur – «l'ivresse de vivre se heurte à d'inquiètes interrogations», parvienne à développer son audience.

Xavier Bouvier

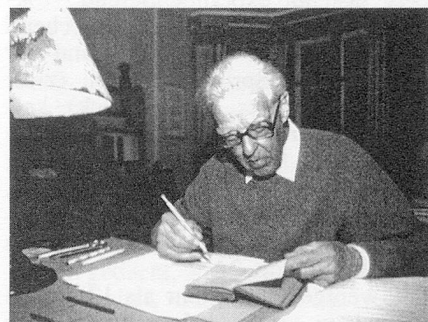
V éracité et sincérité

Bernard Reichel, 1901–1992

«Pourquoi encourage-t-on toujours ceux qui cherchent et jamais ceux qui trouvent?» Cette boutade sarcastique de Bernard Reichel traduisait, plus que son irritation devant l'éloge quasiment systématique du moindre tâtonnement ou de la tentative la plus simpliste, son engagement pour un idéal artistique élevé, pour une musique de qualité. Le monde contient assez de laideurs, disait-il, pour que nous nous dispensions de l'imiter en musique: la tâche de celle-ci est au contraire d'exprimer ce qui est beau.

Cette expression de la beauté, Bernard Reichel n'a jamais cessé de la cultiver tout au long de sa carrière et de son œuvre. Né à Neuchâtel le 3 août 1901, il avait été formé par les meilleurs pédagogues, qui lui apprirent l'orgue et la composition: Charles Fallier et Paul Benner, tout d'abord, dans son canton d'origine. Puis Adolph Hamm et Hermann Suter à Bâle, William Montillet et Emile Jaques-Dalcroze à Genève, et finalement Ernst Lévy à Paris. Autant de personnalités qui surent laisser s'épanouir la créativité et l'indépendance de leur élève. A l'opposé de son ami Frank Martin, Bernard Reichel ne semble pas avoir été tenté, même pour une brève période, par les sirènes dodécaphonistes; non par dédain, ignorance ou parti pris: il restait convaincu de la concordance de son propre tempérament, de sa propre sensibilité, avec le langage qu'il employait. Un langage qui se base sur une trame harmonique riche et dense, aux références tonales sereines, aux variantes inventives, et qui se plaît à s'enrichir d'un contrepoint souple; un langage qui ne cherche pas le modernisme à tout prix, mais qui trouve son originalité franche et robuste dans sa démarche claire et volontaire. La carrière de Bernard Reichel s'est partagée, à Genève, entre deux pôles, son poste d'organiste au temple des Eaux-Vives et son enseignement au Conservatoire de musique et à l'Institut

Jaques-Dalcroze. Son activité de compositeur en constituait la synthèse, couvrant les domaines variés de la musique de chambre, de la musique d'église, du répertoire symphonique et de quelques musiques de scène. Bernard Reichel n'était pas l'homme des vastes fresques, des grandes constructions; sa sensibilité s'exprime plus spontanément dans des pièces de caractère intimiste, à la simplicité claire, qui rayonne d'une fraîcheur primesautière: telles se révèlent de nombreuses pages de musique spirituelle, destinées à l'orgue ou au chœur, ou tant d'œuvres de musique de chambre pour les formations les plus variées. Mais il convient de relever cependant quelques pièces plus développées, comme ces cinq concertos, d'orgue, de piano (pour Christiane Montandon), de flûte, d'alto (pour son



Bernard Reichel

filis Daniel), de clavecin (pour Isabelle Nef), ces deux symphonies, ou quelques oratorios aux proportions plus amples («La Vision d'Ezéchiel», Gloria, Hymnes, Messes etc.). Les contacts amicaux que Bernard Reichel entretenait avec Walther Schmidt, Kantor de la Marienkirche de Lemgo, en Allemagne, interprète enthousiaste de ses œuvres, en avaient fait un familier du répertoire hymnologique luthérien aussi bien que de notre répertoire d'église protestant, qu'il se plaisait à citer à loisir tout au long de ses pages de musique spirituelle.

La Ville de Genève l'avait honoré de son prix quadriennal; l'Association des Musiciens Suisses lui avait décerné son prix de composition: deux distinctions qui ne l'ont guère incité à se reposer sur ses lauriers puisque sa retraite à Lutry, en 1972, n'a pas interrompu son activité créatrice. En Bernard Reichel, la musique suisse trouvait un représentant particulièrement significatif, puisqu'il alliait à une sensibilité latine une ouverture aux traditions alémaniques dans un élan fervent, serein et fort. Sa musique est certes plus présente dans les nefes et sur les tribunes des églises que sur les scènes des salles de concerts; son impact reste cependant aussi vigoureux, car Bernard Reichel n'a jamais voulu ni prétendu y exprimer autre chose que ce qu'il ressentait au plus profond de lui-même; de cette intime connivence du musicien avec sa propre nature et sa propre sensibilité jaillit une musique marquée de la plus grande véracité et de la plus ample sincérité.

Didier Godel