

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

Band: - (1995)

Heft: 44

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: 23.11.2024

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

können die noch lange an einer modernen Musik herumprobieren.

JS: Hier in die Schweiz sind Sie gleich in engen Kontakt mit Jazzmusikern gekommen. Was fasziniert Sie am Jazz besonders?

BO: Die grosse Herausforderung des Jazz ist seine Offenheit und Freiheit und die demokratische Organisation der Musiker. Jazz habe ich bereits zuvor in der Türkei gehört. In den Kinos meines Vaters habe ich viele Spielfilme der 50er Jahre mit Jazz gesehen. In den späten 60er Jahren lernte ich auch die Grossen des Jazz bis zu Miles Davis und Coltrane kennen – eine Ausnahme, denn Jazzplatten waren kaum vorhanden. Aber mein Vater leitete bereits 1932 ein eigenes Dixieland-Quartett, gleich nach der Gründung der Republik – im noch sehr traditionalistischen Istanbul eine Offenbarung! Und schon als 14jähriger erhielt ich von ihm ein altes Schlagzeug, das er aus den USA mitbrachte. Zuhause lebte ich aber in einer ganz anderen Welt. Meine Mutter war sehr religiös, mit Kopftuch und fünfmal täglich Koranlesen. Die Rezitationen und Gesänge haben mich schon als Kind sehr fasziniert. Meine Onkel mütterlicherseits waren Sänger. Mit ihnen habe ich auch türkische Kammermusik gespielt. Aber auf diese religiösen Hymnen war ich so versessen, dass ich meine Mutter oft unter ihren Tüchern versteckt zu den religiösen Frauenversammlungen begleitet habe.

Diese verschiedenen Sphären waren für mich als Kind nie Gegensätze. Ich habe alles mit einer grossen Freude und einem Staunen aufgenommen.

JS: Was tun Sie zusammen mit westlichen klassischen Interpreten?

BO: Ich bin einige Jahre lang mit der portugiesischen Pianistin Maria João Pires aufgetreten. Mit Klavier und türkischer Perkussion haben wir Bach, Scarlatti, Schumann, Ravel, Debussy usw. gespielt. Wir wollten rhythmische Aspekte herausarbeiten, die in der europäischen Kunstmusik normalerweise untergehen. Die Scarlatti-Sonaten finde ich zum Beispiel sehr rhythmisch! Warum dazu nicht eine Trommel spielen? Und warum alles nach Noten spielen, wie es im 18. Jahrhundert vermutlich klang. Wir leben heute! Darum geht es mir: Die Tradition pflegen, aber sie auch weiterentwickeln und dabei Spass haben.

Gegenwärtig habe ich auch ein Projekt mit dem berühmten New Yorker Gitarristen Eliot Fisk, um Parallelen zwischen europäischer und türkischer Klassik aufzuzeigen. Wir suchen Stücke, Lieder, Rhythmen und Ton-systeme, die Ähnlichkeiten und gegenseitige Einflüsse aufweisen. Scarlatti lebte z.B. in Italien, Spanien und Portugal und unser grosser Komponist Dede Efendi zur selben Zeit in Istanbul. Aber ohne voneinander zu wissen haben sie sehr ähnliche Sachen komponiert! Ich schlage gerne musikalische Brücken zwischen Stilen und Kulturen.

JS: Eine letzte Bemerkung?

BO: In der Türkei und überall auf der Welt müssten die Leute an der Macht endlich kapieren, dass es mehr Kultur, mehr Kunst und Musik geben muss. Ich empfehle ihnen, sich neben der Politik und Wirtschaft mehr mit Kultur zu befassen, nicht nur der des eigenen Landes oder der eigenen Kaste, sondern international. Das wäre auch für sie eine Hilfe. Warum? – In wahrer Kunst kann man nicht korrupt sein! Wahrhaftige Kunst vermag die Korruption sogar wegzuschmelzen.

Halten Sie mich jetzt bitte nicht für naiv. Natürlich gibt es auch in der Welt der Kunst und Musik eine grosse Mafia! Aber es ist unsere Aufgabe als Künstler dagegen anzukämpfen.

Jürg Solothurnmann

Comptes rendus Berichte

Fünf Alltage bei DRS-2

Fünf Tage lang habe ich mir Anfang März das neue DRS-2 von morgens sechs Uhr bis Mitternacht angehört. Es waren normale DRS-2-Tage, d.h. es fanden keine Live-Sendungen von einem Festival oder einer grösseren kulturellen Veranstaltung statt.

Weil ich selber vor einigen Jahren bei DRS-2 tätig war, versuchte ich möglichst vorurteilsfrei an das Programm heranzugehen, um nicht jenem häufig erlebten Konservatismus zu verfallen, der das Neue nur schon ablehnt, weil man sich noch nicht daran gewöhnt hat. Jede Programmreform eines Massenmediums hat gegen diese Erwartungsträgheit beim Publikum anzukämpfen. Es fällt mir allerdings schwer, das neue DRS-2 nicht einfach vor dem Hintergrund des alten zu beurteilen; denn mit Ausnahme der musikalischen Begleitprogramme, die tatsächlich und in des Wortes schlimmster Bedeutung Grenzen sprengen, kann man nicht eigentlich von einem neuen DRS-2, sondern bloss vom durchlöcherteren und demolierten alten sprechen.

Im Bereich der Musik allerdings wurde mit Ausnahme des aktuellen Musikmagazins dabei nur wenig eliminiert, und es konnte eine weitgehende Bestand-wahrung erreicht werden. Zwar wurde die E-Musikproduktion gekürzt wie noch nie zuvor, aber doch noch nicht gänzlich abgeschafft. Eine minimale Verantwortung im Bereich der Dokumentation dessen, was in der Schweiz an musikalisch Relevantem passiert, kann das Radio also weiterhin wahrnehmen. Im vielleicht nicht besonders intensiv gehörten, aber immerhin viel-

beugten Bereich der neuen Schweizer Musik erreichte man sogar eine fünfzigprozentige Steigerung. Es gibt seit diesem Jahr neu anderthalb Stunden zeitgenössische Schweizer Musik auf DRS-2, also jährlich 25 Stunden mehr. An dieser Stelle werden nun viele Mitschnitte von wichtigen Konzerten gesendet, deren Programme – auch wenn sie teilweise redaktionell etwas lieblos betreut werden – noch echte Entdeckungen bieten und Labsal sind in einem sonst von den CDs – bzw. von der Musikindustrie – dominierten Musikprogramm (siehe die Vorankündigung dieser Programme am Schluss jeder *Dissonanz*).

Die musikalischen Partikularinteressen werden im neuen Programm also fast noch besser befriedigt als in der alten Struktur. Wichtige Sendungen des alten DRS-2 wie *Parlando* und *Diskotheek im Zwei* haben ohne merkliche Qualitätseinbussen überlebt und sind von der Sendezeit her sogar ausgebaut worden. Am Nachmittag werden neu wichtige historische Aufnahmen mit gut formulierten Moderationen gespielt oder neue Schallplatten – meist unter einem bestimmten Aspekt – vorgestellt. So besehen, gäbe es also in einer Musikzeitschrift, und zumal in einer schweizerischen wenig zu jammern.

Wenn man dieses Programm aber nicht nur von den relativ guten Zahlen der Suisa-Abrechnung her beurteilt, sondern sich darin während neunzig Stunden vertieft, kommen hinter der scheinbar intakten Fassade Einbrüche und Entwicklungen zum Vorschein, die zum Teil bloss bedenklich, zum Teil aber auch desaströs sind.

Das Reflexe-Loch

Zum Desaströsen zähle ich den Kahl-schlag im Bereich der Wortprogramme. Vor allem die Lücke, welche das gegen alle Proteste abgeschaffte aktuell berichtende Kulturjournal *Reflexe* – nur sein Name hat in der neuen Struktur überlebt – hinterlassen hat, ist immens. Radiodirektor Andreas Blum, der beim Kulturprogramm schon sehr früh eher – zugunsten von DRS-3 – abbaute als ausbaute, hat damit seine wohl grösste Leistung, seine wichtigste Innovation in der Domäne des Kulturprogrammes eliminiert. Mit dem Strukturplan 1984 hatte Blum dieses aktuelle Kulturjournal als inneres Zentrum des zweiten Programms erfolgreich und gegen massiven internen Widerstand durchgesetzt und die entsprechenden Stellen und finanziellen Mittel zur Verfügung gestellt. Schon bald beneidete man DRS-2 um *Reflexe*, und später wurde dieses Journal vielerorts imitiert. Zehn Jahre später hat nun Blum diese Sendung abgeschafft, und mit ihr auch die ganze Fertilisationsmasse stillgelegt, welche von dieser aktuellen und spartenübergreifenden Kulturredaktion ausging.

Die aktuelle Kulturinformation wird nun neu entweder von der Informationsabteilung übernommen, oder sie erscheint als Schrumpfkopf, als einzel-

ner (zu) oft wiederholter *Kulturpunkt* auf DRS-2. Beides vermag nicht zu überzeugen.

Zuerst zum Schrumpfkopf: Wenn man in eine musikalische Begleitprogramm-*ödnis* wie z. B. die gegenwärtige *Mattinata* einen *Kulturpunkt* hineinsetzen will, muss dieser gedrechselt sein, Schliff haben und wohl auch polemischen Pfeffer enthalten. In der jetzigen Variante sind es journalistisch gut gemachte ehemalige *Reflexe*-Beiträge, zum Beispiel eine Kurzpräsentation von Urs Frauchigers neuem Buch oder ein Kurzinterview zu Robert Altmans *Prêt-à-porter*-Film. Aufgefangen in einer grösseren Sendung wie einem Kulturjournal wären sie willkommen, in der Isolation als *Kulturpunkt* haben sie zu wenig Eigencharakter und vermitteln zuallererst ihr arbiträres Dasein.

Noch weniger überzeugt allerdings die Übernahme der Kulturinformation durch die Informationsabteilung. So professionell und kritisch diese nämlich regional, national und auch – sofern nicht ein Originalton aus Japan herbeigewungen werden muss – international über politische Ereignisse berichtet, so einleuchtend auch die zeitverschobene Sendung von *Morgenjournal* und *Echo der Zeit* auf den drei Ketten ist, so dilettantisch nimmt sich die Behandlung und zum Teil auch die Auswahl der Kulturthemen aus. Das Wissen und Können der alten *Reflexe*-Redaktion scheint entweder schon verloren gegangen zu sein, oder die Informationsredakteure haben eine dermassen eingefleischte Angst vor deren angeblichem Elitismus, dass sie auf diese *matière grise* gar nicht erst zurückgreifen.

Die Relevanz eines kulturellen Ereignisses scheinen die Informationsjournalisten in erster Linie mit der Anzahl Besucher zu verwechseln, die es anzieht. So wird z. B. nicht über eine einfache Opern- oder Theaterpremiere berichtet, wenn aber eine freie Truppe und ein privater Produzent ein Musical herausbringen, wird über dieses grossartige Phänomen ein Beitrag hereingeholt. Geradezu emphatisch – und so, als wäre dies als solches schon mal lobenswert – wird in der Moderation betont, dass diese Art von Kultur ohne staatliche Subventionen auskomme. Zur Beantwortung von Fragen zu Idee und Wesen des Musicals holt man keinen Fachmann, sondern zerrt einen Regisseur aus dem gleichen Hause vors Mikrophon, der den Beginn des Musicals mit «über den Daumen gepeilt, 19. Jahrhundert» ebenso haarscharf datiert, wie er das Wesen dieses Genres als vorwiegend auf Show ausgerichtete Unterhaltung erschliessend charakterisiert.

Und wenn in den Informationsendungen einmal etwas einigermaßen Elitäres, wie die Bieler Uraufführung der Oper *Pilger und Fuchs* von Jost Meier während zwei Minuten im Morgenjournal besprochen werden darf, dann wird ein Grossteil der kurzen Zeit darauf verwendet, die Publikumsfreundlichkeit des Werkes zu betonen und den riesigen

Erfolg beim Publikum zu referieren. Der einzige Kommentar zur Oper selbst beschränkt sich auf die Aufzählung von drei während eines Einführungsvortrages aufgeschnappten musikalischen Zitaten (Gounod, Rossini und deutscher Schlager), die von Meier einigermaßen gut versteckt worden sind. Meiers Oper, die sich einer durchaus avancierten Musiksprache bedient, wird unter solcher Fokussierung zum leicht goutierbaren Potpourri verharmlost.

Bei solchen Verhältnissen wird nicht nur populäre, kommerzielle und angepasste Kultur noch populärer gemacht, sondern es werden darüber hinaus auch jene Erscheinungen, welche solchen Populismus explizit kritisieren, diesem anverwandelt.

Hinzu tritt bei der neuen Programmstruktur eine zunehmende Konkurrenzierung der bis anhin vorwiegend von DRS-2 betreuten Inhalte. Wer sich für Kultur interessiert, muss häufig auf die andern Ketten wechseln. So wird die Neumarktpremiere von *Giulietta degli spiriti* auf DRS-3 einen Tag vor dem *Kulturpunkt* besprochen. Die Neuerscheinung von Urs Frauchigers Abrechnung mit der Schweizer Kulturpolitik und mit der Schweiz ganz allgemein wird zwar im *Kulturpunkt* als Primeur gebracht, aber nur DRS-1 hat offenbar noch die Möglichkeit aus aktuellem Anlass ein halbstündiges Streitgespräch mit Frauchiger in der Sendung *Rendez-vous* zu programmieren, und zwar zu einem Zeitpunkt, wo die Zusammenschaltung mit DRS-2 beendet ist und hier schon wieder die Suppe mit klassischer Unterhaltungsmusik vor sich hinsimmt.

So erscheint das Kulturradio im Wortbereich nicht nur finanziell, sondern auch programmstrukturell geschwächt, ausgepresst und um die fetten Brocken geprellt.

Die Populismus-Furie

Trotz solcher Bedingungen entstehen noch gute Radiosendungen, vor allem die *Kontext*- und die neue *Reflexe*-Schiene bieten beachtenswertes, kritisches Radio, obgleich die Mittel karg sind und fast ausschliesslich Interviewformen verwendet werden (nur der Wissenschaftsteil bildet mit gut montierten Beiträgen noch eine Ausnahme). Allerdings scheint es auch hier manchmal so, als wäre bei der Themenauswahl die Randstellung von DRS-2 von dessen Mitarbeitern bereits verinnerlicht worden, z. B. wenn während einer ganzen *Kontext*-Sendung ernsthaft darüber diskutiert wird, ob man aus Schaden klug werde, oder wenn in der Sendung *Plaza* eine geschlagene Stunde lang Propaganda für Basels besten Falafel-Koch gemacht wird.

Generell bekam ich während dieser fünf Tage den Eindruck, dass nicht nur DRS-2 als ganzes wie eine Zitrone ausgepresst ist, sondern auch ein grosser Teil seiner Mitarbeiter und Mitarbeiterinnen. Manche Sendung strahlt eine gewisse Illusionslosigkeit und Müdigkeit aus, so als erwarte man schon die

nächste Sparübung, die einen dann endgültig wegrationalisiert. Da wird zwar gute, ja tadellose Arbeit geleistet, aber für alles was *surplus* ist, für alles, was professionelle Routine übersteigt, reicht es nicht mehr. Man hält sich bedeckt, sucht Schutz in einem ökologisch-ökumenischen Lieb-Miteinander-Sein, gewagt wird wenig, auf den Tisch gehauen nie. Die Pfefferschoten, welche der oben erwähnte Koch aus seinen Falafeln entfernen musste, damit sie überhaupt zu Basels besten Falafeln werden konnten, scheinen auch bei DRS-2 ausser Gebrauch gekommen zu sein.

Vieles scheint mir schlichter Zeitmangel zu sein. So beschränkt sich in der *Musik à la carte* – ein merkwürdig deutsch-französisch melangierter Name – die willkommene und durchaus schräge Kombination von ethnischer und europäischer Kunstmusik auf ein einfaches Wechselbad zwischen indischer und Mozartscher Flötenmusik; oder in einem Programm mit Hexen- und Hexermusik werden nur gerade die allerbekanntesten Beispiele aneinandergereiht. Das hat nichts mit der Kompetenz der Verantwortlichen zu tun, sondern liegt schlicht an der fehlenden Zeit und Musse; tiefgreifende Recherchen oder komplexere Montagen sind bei einem Budget von einem Arbeitstag pro Sendung einfach nicht möglich. Von formalen Spielmöglichkeiten kann deshalb nur noch selten Gebrauch gemacht werden, und wie in der Schule, wenn man dem Lehrer keine Vorbereitungszeit mehr lässt, dominiert auch im neuen DRS-2 wieder – wie vor 1984 – der einfache Frontalunterricht, wo einer (Vor-)Lesung eine CD folgt und erstaunlich häufig auch nicht (Fehlstart).

Zuweilen bekommt man den Eindruck, als würden die DRS-2-Leute in jedem Radiogang von einer Populismus-Furie mit Einschaltquotenpeitsche verfolgt. In der Musik – die Wortsendungen sind in dieser Hinsicht resistenter – äussert sich dies in zwei Richtungen:

Auf der einen Seite versucht man mit allen Mitteln vom Anspruchsvollen, Elitären, von den autistischen Momenten grosser Musikwerke abzulenken, sei es, indem man in bemühter Weise und so, als richte man sich an ein Publikum von Schwachköpfen, selbstverständliche Fachtermini zu umschiffen versucht und häufig auch gar nichts mehr zur Musik sagt, sei es, indem man komplexen Musikwerken eine Popularität und Kommunikabilität andichtet, die sie gar nicht haben und vor der sie sich auch zu schützen versuchen. Wenn die Musik schon so schwierig ist, extrahiert man zudem oft wenigstens aus dem Privatleben der Komponisten identifikatorisches Bindemittel. Bei kommentierten Musiksendungen wird man so über den Krankheitszustand der Komponisten, über ihre Lebenspartner und über ihre Wohnsituation oft besser informiert als über die eigentliche kompositorische Arbeit. Und wenn sich jemand solcher Zudringlichkeit ver-

weigert wie die Komponistin Galina Ustvolskaja, wird über eine Zweitperson doch noch durchs Schlüsselloch ein Blick ins Privatgemach der Komponistin ermöglicht.

Auf der andern Seite – und diese Entwicklung ist sehr viel bedenklicher, weil man hier dem real-existierenden Medienkapitalismus folgsam gehorcht – wird das, was ohnehin schon populär ist oder es zu werden verspricht, selektiv bevorzugt. So muss beispielsweise Ende Februar eine Schulhoff-CD mit jazzbeeinflusster Kammermusik herausgekommen sein. In den Studios muss man sich um diese CD, mit der man beweisen kann, dass in den dreissiger Jahren nicht nur diese fade Zwölftonmusik, sondern auch populäre E-Musik komponiert wurde, förmlich gerissen haben, denn sie wird in den paar Tagen gleich dreimal angespielt. Zeitgenössische Komponisten, deren Musiksprache – milde und unpolemisch formuliert – restaurativ ist wie jene von Schnittke und Adams werden in den besten Sendezeiten ausgestrahlt und über den grünen Klee gelobt. Es mag dabei Zufall sein, dass in dieser Woche auch der Termin für zeitgenössische Musik am Mittwochabend mit Arvo Pärt programmiert wurde, – aber es passt immerhin ins Bild!

Der Computer als Programmgestalter
Vielleicht reagiere ich idiosynkratisch und höre solche Nivellierungs- und Anpassungstendenzen schon dort heraus, wo man sich ihnen noch entgegenzustellen versucht.

Kein Idiosynkrat muss man aber sein, um diese Nivellierung aus den computerprogrammierten Begleitprogrammen herauszuhören. Diese Programme durchzustehen war die härteste Arbeit während dieser fünf Tage DRS-2-Hörens. Sie klingen so wie restrukturierter Fisch im Supermarkt schmeckt. Und wie der restrukturierte Fisch sich aus allem zusammenstückelt, was irgendwie nach Fisch riecht und mit ein bisschen Bindemittel in jede beliebige Form und Grösse gezwungen werden kann, so sind auch diese Begleitprogramme in jede wünschbare Länge ausdehnbar. Fast alle Werke (darunter auch grosse, auch wenn diese glücklicherweise noch nicht so zahlreich sind; aber das kann sich ja ändern!) werden in ihre Satzbestandteile zerkleinert und dann in aleatorischer Folge aneinandergehängt. Es gibt nur ein Komponist, der sich sogar noch auf der Schlachtbank zur Wehr setzt und dem Hackbeil manchmal entwischen kann: Carl Philipp Emanuel Bach. Seine Musik ist so diskontinuierlich und die Satzschlüsse dermassen überraschend, dass die Musik zu Ende gespielt oder ausgeblendet werden muss, wobei der Moderator ein verlegenes «diese CD ist leider noch ein bisschen weitergelaufen» hüstelt.

Die auseinandergerissenen Glieder klassischer Werke werden zu einem einfürmigen Brei vermantscht, der eine frisch-fröhliche Heiterkeit ausstrahlen

möchte. Aber dieser Heiterkeit, diesem Lachen fehlt jedes Gesicht, jede Tiefe; es ist kalkulierte Leerheit. Ohne Ziel und Sinn wird in verschiedenen Gattungen herumgeswicht und die totale Verfügbarkeit der klassischen Musik zelebriert. Alles kann nach allem kommen; man ist in dieser Hinsicht vor nichts sicher. Die Variabilität in Besetzungen und Stilen kennt keine Grenzen; nur eines ist gewiss: jedes Stück bringt wieder das gleiche, gut pulsierende, auf die harmonischen Hauptstufen reduzierte und quadratisch periodisierte Dreiklangsgedusel. Und wenn je die Gefahr entsteht, dass ein Stück das heitere Hopp hopp unterbrechen oder der Aufstehsituation, wie dies im Jargon heisst, zuwiderlaufen könnte, wird man vom Sprecher mit solchem Nachdruck auf diese Diskontinuität vorbereitet, dass man schon hoffen möchte, der Computer habe irrtümlicherweise ein Lachenmann-Stück programmiert, schliesslich sind es dann aber nur viele Worte um ein *Lied ohne Worte* von Mendelssohn gewesen.

Zu bedauern sind die Moderatoren, die – wie Karl Kraus es einmal formulierte – Locken auf einer Glatze drehen müssen. Irgend etwas fachlich Kompetentes zu dieser Musik zu sagen, wie das in der *Mattinata* früher während Jahren getan wurde, scheint nun streng verboten worden zu sein. Da sich aber die Begleitprogramme zu grössten Teilen aus jener vorerst für den Adel und später für das Grossbürgertum komponierten Unterhaltungsmusik von 1710 bis 1830 zusammensetzen, sind die Moderatoren gezwungen, die immer gleichen hundert Jahre mit immer neuen Umschreibungen zu benennen. Sie tun es mit einer gewissen Phantasie, z.B. «Herr A. hat das Stück geschrieben als Herr B., den wir eben hörten, noch in den Windeln lag» oder «wäre Herr C. nicht gestorben, dann hätte er das folgende Stück vielleicht noch hören können». Es verbleibt dann noch die Möglichkeit, wie ein Flughafenspeaker die verschiedenen Destinationen anzukünden: «Wir bleiben in der gleichen Zeit, wechseln aber nach Italien». Andere moderatorische Möglichkeiten gibt es nicht bei einem solchen Programm, zu dessen Idee es gehört, keine spezifische Programmidee zu haben und – wie beim restrukturierten Fisch – nur ja nie einen bestimmten Anteil zu deutlich oder gar zu anstössig hervortreten zu lassen. Wenn der Moderator überhaupt etwas zum Programm sagt, wiederholt er in poetischer Form die Auswahlcodes des Computers: «Wer bei diesem Stück das Violoncello schmerzlich vermisst hatte, wird beim nächsten zufrieden sein!» Was pessimistische Kritiker dem Informationszeitalter schon längst prognostizierten, dass nämlich die Menschen ihre Kreativität und ihren Verstand nicht dazu benützen werden, um mit den grossartigen Möglichkeiten des Computers zu neuen Horizonten zu gelangen, sondern bloss um dessen Dummheit nahezu perfekt zu imitieren, – hier wird's Ereignis!

Für diese Begleitprogramme hat das Radio sogar einen Fachmann, Joachim Salau aus Hamburg, angestellt bzw. beim privaten Klassikradio Hamburg abgeworben. Über die Beweggründe, weshalb er geschlossene Organismen wie Musikwerke ausweiden und jenen vitalistischen Kurven anpassen will, welche die MUZAK-Produzenten entwickelt haben, kann nur gerätselt werden, denn diese Programme sagen gezwungenermassen nichts über ihren Produzenten aus. Zufälligerweise aber war in dieser Woche Joachim Salau auch in einer *Musik à la khartö* zu hören. Er präsentierte eine Stunde lang Musik aus London. Mit einem einzigen tauglichen Stück in einem einstündigen Programm schaffte er es sogar, das künstlerische Niveau seines Computers noch zu unterbieten, und obwohl er durchaus nicht wenig sagte, gelang es ihm doch, eine Stunde lang kein Wort über die Musik zu verlieren.

Einmal gab es einen spannenden Moment in der Sendung, dort wo Joachim Salau mit seinem «Viel-Spess-und-gute-Unterhaltung»-Gestus auf das bis dahin vernachlässigte Problem zu sprechen kam, dass es in einer solchen Grosstadt natürlich auch Probleme gebe, – genau war dieser Satz nicht mitzubekommen, weil Salau, der bis dahin ohne jeden Versprecher moderierte, das Wort «Problem» offensichtlich so hasst wie der Teufel das Kreuz; er konnte es nach mehrmaligem Ansetzen nur verquetscht im Munde artikulieren und verhaspelte sich dermassen, dass er aus seinem Satzgebilde gar nicht mehr herausfand und Dr. Sigmund seine Freud' gehabt hätte. Wer allerdings nach solcher Einleitung eine einiger-massen zeitgenössische Musik von Birtwistle oder einem anderen grossen englischen Komponisten erwartete, wurde bitter enttäuscht: es folgte ein melancholisch-süssliches Gitarrenge-zupfe in Moll. So gross sind nun die Probleme – wenigstens in London – doch auch wieder nicht! Und so kann denn Joachim Salau auch noch ein bisschen Luftverkehrswerbung machen und ein vergnügtes Wochenende «vielleicht garniert mit einem Kurzaufenthalt in London» wünschen.

Noch rätselhafter ist, was sich die DRS-2-Verantwortlichen von solchen Programmen erwarten; – wahrscheinlich eine höhere Einschaltquote. Dass aber mit solcher Unkultur auch nur ein einziger müder Socken hinter dem Ofen hervorgehockt werden könnte, ist kaum zu erwarten; mit Sicherheit vertrieben wird damit aber ein weiteres Segment des treuen DRS-2-Publikums.

Darüber hinaus zerfällt die Doppelfunktion von DRS-2 als Klassiksender und Kulturradio in zwei unvereinbare Bereiche, in ein spannungsloses Nebeneinander, bei dem im besseren Falle – etwa dann, wenn Andreas Isenschmid Joachim Fests Liberalismus-Kritik mit den Chefredaktoren von Tages-Anzeiger und NZZ diskutiert – das Kulturradio diese deregulierten und zur

Bedürfnisanstalt verkommenen Klanksendungen implizit denunziert.

Ein Lichtblick

Wie gesagt, ich habe fünf normale DRS-2-Tage gehört. Während dieser Zeit wurde ich aber mindestens zwanzigmal mit dem immer gleichen Trailer darauf aufmerksam gemacht, dass eine Woche später DRS-2 live von den afrikanischen und südamerikanischen Filmtagen aus Fribourg senden werde.

Das Trailern hat sich gelohnt: ein lebendiges Programm, viel Improvisation mit Pannen, Hängern, Versprechern, aber all dies störte überhaupt nicht, weil man sich nicht um diese glitschig-glänzige Stromlinienform bemühte, sondern sich eine Freiheit in den Formulierungen, in der Angriffigkeit und in der Gestaltung erlaubte und eine Lust an intellektuellem Plaisir und Scharfsinn zeigte, wie ich dies die ganze vorherige Woche kein einziges Mal gehört hatte. Dass allerdings auch bei einer solchen Grossaktion, die klassischen Begleitprogramme nicht aus dem Programm geworfen werden, sondern dieses Feuerwerk radiophoner Kreativität in regelmässigen Abständen wieder auslöschen mussten, ist nicht nur bedauerlich, es zeigt möglicherweise auch schon an, wie die Machtverhältnisse liegen und wo die Vorgesetzten die Schwerpunkte in Zukunft setzen wollen.

Trotzdem: Rausgehen, liebe DRS-2-Redaktorinnen und Redaktoren!

Roman Brotbeck

Millésime riche et éclectique

Genève : Archipel 1995

Partagé entre plaisir de découvrir et obligation de choisir, l'arpenteur de festival affronte parfois de cruels dilemmes. Ainsi l'édition 1995 du festival Archipel proposait-elle du 2 au 19 mars abondance de biens. Théâtre de onze créations, Genève a vu défiler une vingtaine de manifestations, organisées en des lieux très divers. Ce qui permettait, entre autres, de faire le point sur certaines démarches de composition.

La musique spectrale, d'abord. Invité à la présenter, Hugues Dufourt a réaffirmé sa paternité quant à son appellation. « J'ai inventé le terme spectral pour rendre compte de la démarche des compositeurs de l'Itinéraire: Tristan Murail, Michael Levinas, Gérard Grisey... rappelle-t-il. L'Itinéraire a toujours implicitement marié musique savante et populaire. De sorte que sa technologie électro-acoustique n'était pas une technologie de laboratoire mais qu'elle était mise au service d'une musique populaire postindustrielle. » Ce grand projet utopique, « qui a voulu exprimer de façon emblématique les grands courants de l'époque –

des Beatles au monde solaire de Woodstock – », qu'en reste-t-il? Une pléiade de coloristes, qui, dans les années 70, a été fascinée par la manipulation des composantes sonores (timbres, attaques, harmoniques...).

Le concert du 7 mars proposait quelques exemplaires de cette production, sous la direction de Dominique My. Deux pièces des années 70 et deux récentes – dont une création de Frédéric Martin, *Fil Aimé II* – y étaient ainsi mises en perspective par l'Ensemble FA.

Mais force est de constater que la musique spectrale fait désormais partie de l'histoire. Et que la fin des années 90 attend sans impatience ce que ses héritiers produiront. Car l'ambition universaliste des partisans de ce mouvement ne trouve pas de second souffle. Et leurs recherches menées en laboratoire, si passionnantes fussent-elles, souffrent de ne pas être ancrées dans de nouvelles perspectives de création.

Certes, sa perspective utopique inscrivait la musique spectrale dans d'étroites limites. Alors que, poussée par une ambition de rigueur scientifique, la recherche en laboratoire pouvait galoper à son aise. Ce qui a conduit à la dissociation des deux volets jusque-là couplés de la démarche esthétique, l'expérimentation sonore, d'une part, et le projet philosophique, de l'autre.

Le déclin paraît consommé

Pour les participants au Festival, l'achèvement de ce mouvement découle des propos d'Hugues Dufourt tout autant que de l'écoute de la création de Frédéric Martin. Car cette dernière, pourtant de bonne facture, s'épuise à poursuivre des voies qui semblent à présent sans enjeu véritable. Elle déçoit d'autant plus que s'y manifeste un savoir-faire patent. Quelle que soit l'habileté du compositeur, *Fil Aimé II* semble dépourvu d'ambition singulière... Requiem, donc pour la musique spectrale? C'est l'avenir qui en décidera, même si le déclin paraît désormais consommé.

Autre adepte de recherches sophistiquées, l'Institut International de Musique Electroacoustique de Bourges présentait le 9 mars le Gmebaphone. Comme le relève Françoise Barrière, venue en ambassadrice de l'Institut, « les ordinateurs se sentent plus en liberté en plein air... ». Les frimas genevois ont néanmoins contraint les organisateurs à se contenter d'un concert d'intérieur, dans une Salle Patiño envahie par les haut-parleurs. Le plus étonnant, peut-être, dans cette démarche, consiste en une inflation du discours technique. Avec une prédominance réservée aux descriptions de studios, aux procédures ou encore aux analyses et modes de synthèse des sons.

Pour les compositeurs qui travaillent dans cette voie, la possibilité de se confronter aux productions de Bourges est sans doute très précieuse. Mais pourquoi faut-il que la priorité absolue soit accordée aux modalités générales du

travail de studio? Comme les gourmets, les mélomanes sont parfois curieux de connaître ingrédients et tours de main... mais jamais la marque des casseroles.

Gestes provocateurs

Est-ce à dire qu'Archipel proposait, cette année, un parcours en pointillé? Ces deux exemples pourraient le faire croire, tout comme la soirée de cabaret futuriste donnée à la Maison de la culture de Saint-Gervais le vendredi 17 mars. Avec la volonté de faire revivre des gestes provocateurs de compositeurs tels que Russolo, Depero, Balla ou encore Giuntini, les protagonistes de l'Ensemble Russolo passent à côté d'une question pourtant essentielle. Celle de savoir si ces gestes, imaginés entre les années 1910 et 1933, n'acquiescent pas leur sens d'abord en tant que manifestes. Opposées à ce qui était alors la norme mondaine ou académique de la musique, ces productions continrent leur charge de scandale et contribuèrent à éventer les poussiéreuses strates de sérieux que les esprits conventionnels d'alors accumulaient à loisir.

Mais comment sonnent-elles aujourd'hui? A nos oreilles, comme autant de chiquenaudes absurdes, qui ne gardent de leur force d'antan qu'un pâle halo de dérision. Et quant à la charge, autant reconnaître qu'elle s'apparente actuellement à celle d'un pétard mouillé!

Gilbert Amy, figure de proue

Mais fort heureusement, le festival genevois a su ménager d'autres rendez-vous! Qui ont ainsi permis au public de faire plus ample connaissance avec Gilbert Amy, figure de proue de l'édition 1995. Ouvert le 6 mars avec son *Orchestral*, Archipel a consacré plusieurs rendez-vous aux œuvres du compositeur français. Ecrit pour grand orchestre, *Orchestral* témoigne de la « fibre philharmonique » de son auteur. Science des mélanges, culture du mouvement – la masse instrumentale y est en perpétuelle métamorphose. A l'issue d'une tournée de quatre concerts, les orchestres des Conservatoires de Bienne, Neuchâtel, La Chaux-de-Fonds et Genève, qui collaborent pour l'occasion, se sentent en phase avec son écriture exigeante. Et le chef Zsolt Nagy a pu dissiper l'appréhension de la première exécution.

C'est désormais une tradition: Archipel fait appel à des partenaires très divers. Ce qui constitue une aubaine pour les étudiants des classes professionnelles des Conservatoires. Même si la responsabilité de jouer en présence d'un compositeur peut paraître lourde, la rencontre est incontestablement fructueuse.

Une preuve éclatante en est apportée par la soirée du 13 mars. Préparés par William Blank et Yves Brustaux, les percussionnistes Joëlle Wenziger, Margaret Harmer, Donald Tulloch, Thierry Debons, Claude Bussard et Pierre-Robert Tissot reçoivent les féli-

citations de Gilbert Amy pour leur interprétation de son *Cycle*. Avant que *Jeux* ou *...d'un désastre obscur* ne soient à l'honneur. Au passage, on notera la chaleureuse prestation de la mezzo-soprano Francesca Giarini.

Des « monstres » sous bonne escorte
S'il est impossible de relater toutes les étapes de ce marathon des musiques contemporaines, l'accent mis sur des œuvres hors norme, telles que le *Scardanelli-Zyklus* de Holliger ou les *Klavierstücke* de Stockhausen, mérite qu'on s'y arrête un instant. Car il est rare de pouvoir entendre de tels « monstres » intégralement, sous l'escorte d'excellentes conférences (assurées par Philippe Albèra, François Decarsin et Roman Brotbeck). Et, qui plus est, confiés à des interprètes à la fois scrupuleux et inspirés.

Sous la direction de Thierry Fischer, l'Orchestre de chambre de Genève et le flûtiste Jacques Zoon ont ménagé une

impressionnante (Jane Gilbert en Judith, Richard Cowan en Barbe-Bleue et Rebecca Blankenship dans *Erwartung*), un chef exceptionnel (le Canadien Paul Daniel) et une mise en scène très proche de l'invention poétique (de Robert Lepage) laisseront aux spectateurs une impression de miracle. Celui de l'opéra délivré de ses fantômes, qui peut puiser dans son siècle et vivre pleinement son destin scénique.

Au rang des réussites, signalons encore le concert de l'Orchestre des Rencontres Musicales, le samedi 18 mars. Dans un programme qui oppose un démenti criant à ceux qui associent la modernité à d'impénétrables artifices intellectuels, la formation lausannoise fait un triomphe. François Guye, soliste du *Concerto en forme de pas de trois* de Bernd Alois Zimmermann, et Jürg Wytenbach, à la direction, peuvent se réjouir franchement de ce succès. Il démontre en effet qu'un travail de préparation minutieux et une volonté fa-

leurs, beaucoup de mouvements, mais avant tout un vocabulaire musical inventif et direct soutiennent l'attention des petits et plaisent aussi aux grands. Il fallait un connaisseur du théâtre musical pour gagner ce pari-là.

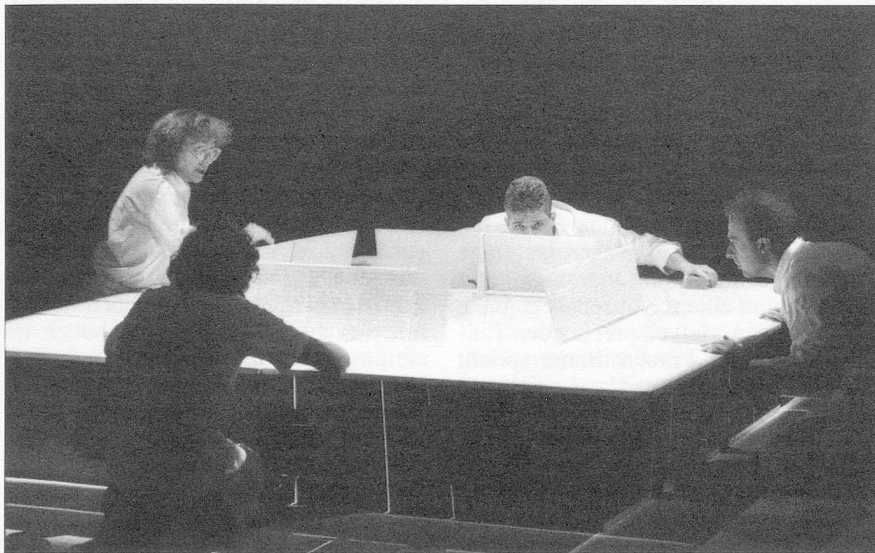
Souhaitons que l'édition 1996 puisse tenir compte des incontestables réussites d'un millésime particulièrement riche et éclectique !

Isabelle Mili

Aussenseiter im Fabrikbetrieb

Zürich, Rote Fabrik: Konzert der AG Fabrikkomposition

Mit Fabrikmusik hat das, was die Mitglieder der AG Fabrikkomposition machen, wenig zu tun. Aber fabriziert wird in den Hallen der Roten Fabrik bekanntlich seit langem nichts mehr, und die Arbeitsgruppe (es gehören ihr zwei Komponistinnen, vier Komponisten, eine Fotografin und ein Pianist an) nimmt ihrerseits eine Aussenseiterposition in diesem alternativen Kulturzentrum ein. Am 26. März stellte sie sich mit eigenen Werken bzw. Fotos von früheren Veranstaltungen (von Silvia Kamm-Gabathuler) vor. Nach diesen Kompositionen zu urteilen, bevorzugt die Gruppe mehrheitlich eine leise, oft verrätselte Musik, die einigermaßen quer zum ästhetischen *mainstream* in der Roten Fabrik stehen dürfte. Konstantes Brummen von Lüftungs- oder Lichtanlagen, knallende Türen und schlechte Schallsolation weisen darauf hin, dass hier im allgemeinen Musik mit beträchtlich höherem Pegel gespielt wird. Zudem wird auch in der Roten Fabrik der Daseinsberechtigungsgrad nach der Formel «Besucherzahl dividiert durch Subvention» ermittelt, und da steht die AG Fabrikkomposition mit ihrem grossen Personalaufwand* bei kleiner Kundschaft nicht gerade gut da. Nach solch marktwirtschaftlicher Logik, die inzwischen auch die sogenannten Alternativen sich zu eigen gemacht zu haben scheinen, müsste diese Abteilung also umgehend geschlossen werden. Künstlerisch sieht die Bilanz weit besser aus. Dass die Fabrikkomponisten nicht mit wohlgefälligen Stücken um grössere Akzeptanz buhlen, berührt durchaus sympathisch. *Martin Wehrli* macht in seiner «Bagatelle I» von 1989 das Stockende, Sperrige zum Grundgestus; in der Umgebung dieser isolierten, heterogenen, kaum je «natürlichen» Klänge wirkt schon eine schön gespielte viertönige Cellophrase auffällig. *Jürg Frey* beschränkt sich in seinen vier Stücken für Violine, Klavier und Schlagzeug auf bescheidenstes Material und verzichtet weitgehend auf Verarbeitung; er, der bewährte Klarinetist, zeigt sich hier eher als Klangaussteller denn als Komponist. Ganz anders *Mischa Käser*, dessen schon am Tonkünstlerfest 1992 (vgl. *Dissonanz* Nr. 34, S. 20) aufgeführte «7 Lieder zu



Répétition de « Jaune piano »

© Azzurro Matto

captivante traversée de ce continent qu'est le *Scardanelli-Zyklus*. Une réussite à laquelle le Chœur de chambre Nieuwe Musiek, dirigé par Huub Kerstens, n'a pas peu contribué.

De sorte que l'écriture subtile, qui joue ici des avatars de formes simples, pouvait se déployer librement. Dilater l'espace, le temps. Concentrer les perceptions. Aiguiser l'appétit de silence.

Quant aux *Klavierstücke*, ils ont également profité de leur rassemblement. Interprétés avec vaillance et conviction par Marc Pontus, ces morceaux de bravoure, qui défient véritablement l'interprète, ont sonné avec l'autorité des chefs-d'œuvre du passé. En dépit des conditions difficiles de la soirée du 14 mars, le pianiste a merveilleusement accompli sa trajectoire à haut risque. Sans ostentation ni fard.

Deux grâces ne vont jamais seules: c'est sans doute pourquoi *Le Château de Barbe-Bleue* de Bartók et *l'Erwartung* de Schenberg, à l'affiche du Grand Théâtre, revêtaient une perfection à couper le souffle. Une distribution

rouche de porter haut les couleurs du répertoire contemporain sont payés de retour. Le public l'a manifesté de façon explicite !

Marc-André Rappaz et Jacques Ménétre, directeurs artistiques du festival, n'ont pas négligé de penser à ce partenaire du festival qu'est le public. Comme lors des éditions précédentes, ils ont également pensé aux enfants. Pour eux, Jacques Demierre a écrit *Jaune piano*, suite pour voix d'enfants, jeux de mains, percussions, flûte électrifiée, bruits de coulisse... Pour eux, Rossella Riccaboni, Eric Jeanmonod et Sandro Rossetti ont mis en scène au Théâtre du Loup cette succession d'événements musicaux sans lien narratif. Mais qui place les jeunes auditeurs en situation d'écoute, avec la même gourmandise que si le *Chaperon rouge* leur était conté.

Il n'y a rien à comprendre... Et c'est justement ça qui est formidable : parvenir à faire participer des oreilles curieuses, mais peu averties, à l'émergence de processus musicaux. Quelques cou-

Volkstexten» äusserst elaboriert sind. Die Aufführung in Zürich litt allerdings unter der Indisposition der Sängerin, die gegen das Ensemble (obwohl subtil instrumentiert) sich oft nicht durchsetzen konnte und in den Tonhöhen nicht so genau war, wie es diese Musik, bei der es auf jeden Halbton ankommt, erfordert.

Mit grösseren und größeren Differenzen arbeitet *Andreas Stahl* in seinem 1993/94 komponierten Sextett. Ohrenbetäubendes Gedröhn einerseits, minutenlange Generalpausen andererseits bezeichnen die Phon-Extreme dieses Stücks; dennoch sind sie als gestaltlose Zeit einander verwandt, und Stahl setzt sie in dieser Eigenschaft Abschnitten gerasterter Zeit, wie skandierten Tonwiederholungen oder beinahe tanzartigen Abschnitten, entgegen. Solch abgedroschenen Rhythmen gewinnt er dann aber einen ungewohnten Aspekt ab, indem er sie beispielsweise mit sechs Knackfröschen instrumentiert. Und es wird nicht nur symbolisch «mechanische Musik» erzeugt, sondern ganz handgreiflich: als akustische Resultante einer ebenso raffinierten wie witzigen Installation. Auch Optisches wird sozusagen «musikalisiert». Das gibt Stahl Gelegenheit, die üblichen Verhältnisse auf den Kopf zu stellen: Im bereits erwähnten Gedröhn erstarrt die akustische Dimension zur grauen Fläche, während gleichzeitig mittels Feuerzeugen ein optischer Rhythmus erzeugt wird. Selbst das sonst Ungestaltete an Aufführungen, nämlich der Auftritt, die Vorbereitungshandlungen wie Stimmen usw. sowie die abschliessende Verbeugung sind auskomponiert. Die Verbeugung erfolgt mit der rhythmischen Präzision eines Schlussakkordes und setzt damit einen nachdrücklichen Kontrast zu den Pseudoschlüssen der Generalpausen. Es ist also ein vielfältiges Spiel mit Gegensätzen, das Stahl hier treibt, indem er alles Mögliche zu musikalischem Material bzw. Instrumentarium macht. Die Berührungspunkte mit Instrumentalem Theater vergangener Tage

wie mit postmodernem «inklusive» Komponieren sind unverkennbar. Ob damit mehr als blosses Spiel gemeint ist, lässt das Stück offen; ein Programmheft mit Absichtserklärungen der Komponisten gab es nicht (was auch sein Gutes hat). Der Titel «Sextett» zumindest nötigt nicht zu tieferschürfenden Interpretationen.

Ein tatsächlich rätselhaftes Stück hat *Annette Schmucki* vorgelegt, eine junge Zürcher Komponistin, der man zum ersten Mal in einem Konzert begegnete und die einen vielversprechenden Einstand gab. Eine Frauenstimme spricht darin einzelne Silben; dazu spielt ein aus Klarinette und Streichtrio bestehendes Ensemble zunächst fragmentierte, von Akzenten durchsetzte Klänge, dann – nach einem lange gehaltenen halbverminderten Septakkord – von Pausen unterbrochene, synchron gesetzte Achtel in mittlerem Tempo (siehe Notenbeispiel). Die Pausen sind ebenso wenig absolut wie die Synchronität: die Klarinette kontrapunktiert die starren Achtel gelegentlich mit einer Akkordbrechung, Stöhnen der Sängerin und andere Geräusche «füllen» die Pausen. Normal gestrichene Töne gibt es ebenso selten wie gesungene; eine Ausnahme bildet eben jener Septakkord – zugleich die einzige laute Stelle im ganzen Stück. Das Rätsel der Silben löst sich, wenn in der Mitte des Stücks Hans Arps «Kaspar ist tot» ab Tonband eingespielt wird: Es stellt sich heraus, dass aus dessen bedeutungslosesten Worten (Artikel, Präpositionen und Adverbien) der Sprechpart zusammengestellt ist, und dass der gleichförmige, immer wieder abgebrochene Vortrag das Modell für die musikalische Gestaltung des vorhergehenden Teils abgibt. – Dieses Rätsel gelöst, gibt die Komponistin im anschliessenden Teil ein neues auf, indem sie in der Klarinette und im Cello die Aussenstimmen des Eislerschen Solidaritätsliedes zitiert – allerdings so, dass selbst der Eisler-Kenner sozusagen auf dem falschen Ohr erwischt wird: nicht, dass das Zitat versteckt oder ent-

stellt wäre, aber man überhört es, weil das ganze Stück das Interesse so stark auf Klangfarbe und Rhythmus richtet, dass man auf einen melodischen Zusammenhang zwischen den isolierten Noten gar nicht achtet. Das Zitat wirft nochmals ein anderes Licht auf den ersten Teil: Die leise schreitenden, klanglich verfremdeten Achtel nehmen den Marschschritt des Solidaritätsliedes auf und zugleich zurück, während dessen forsche Dynamik in dem einzigen Fortissimo-Akkord aufgehoben ist, der mit den genau gleichen Tonhöhen im ersten Takt des Eisler-Liedes vorkommt. Dieses wird also in seine Elemente Melodie, Harmonie, Rhythmus und Dynamik sozusagen aufgespalten und zugleich mit Arps surrealem Kaspar verknüpft. Das vermag manche Gedanken und Assoziationen auszulösen; aber es spricht für das Stück und das Können der Komponistin, dass die Musik auch auf einer ersten, sozusagen «gedankenlosen» Ebene zu fesseln vermag.

Vergleichsweise handfest geht es in *Esther Roths* «Achilles und Theo Schildkröte» zu: Pausenlos rollen hier Tonleitern, Oktav- und Sekundfolgen im ersten und Akkordbrechungen im zweiten Teil ab und schliessen sich in verschobenen Überlagerungen zu Patterns zusammen. Neben all den *sophisticated compositions* kam damit doch noch so etwas wie Fabrikmusik in die Halle ...

Christoph Keller

* Im hier besprochenen Konzert wirkten mit: Charlotte Hoffmann (Sopran), Verena Hadorn (Flöte), Jürg Frey (Klarinette), Suzanne Vischer (Violine), Raphael Reber (Viola), Walter Grimmer und David Inniger (Violoncello), Urs Egli (Klavier/Celesta), Regina Irman (Schlagzeug), Jean-Jacques Düнки und Dieter Jordi (Leitung), sowie – im Sextett von *Andreas Stahl* – das Ensemble des Instituts für Neue Musik, Freiburg i.Br.

* Der Mitschnitt dieses Konzertes wird am 15.6.95 um 22 Uhr 40 auf DRS-2 ausgestrahlt.

Eindrücke von der 15. Musik-Biennale
Berlin

Arg heterogen, unbedingt anregend, insgesamt aber wenig ergiebig in bezug auf Werke von bleibendem Wert erwies sich die 15. Musik-Biennale in Berlin, die erstmals 1967 in Ost-Berlin ausgetragen und 1991 von der Berliner Festspiele GmbH übernommen wurde. Aus der erheblichen Finanznot machten die Veranstalter, mit den Komponisten Dieter Schnebel und Steffen Schleiermacher im Programmbeirat, eine Tugend, indem sie sich auf «ein Panorama des zeitgenössischen Komponierens und einen Rückblick auf die Musik der 60er Jahre im Nachkriegsdeutschland» konzentrierten. Nur punktuell waren jedoch – in dann prompt ausverkauften Konzerten – die postseriellen «Klassiker» vertreten. Zumal Werke von Bernd Alois Zimmermann bildeten hier einen attraktiven Schwerpunkt; unbestrittener Höhepunkt des Festivals wurde die Aufführung seines «Linguals» und Sprachspiels *Requiem für einen jungen Dichter* (1967/69) durch Chöre aus Köln, Stuttgart, Edinburgh und Bratislava sowie dem Sinfonieorchester des Südwestfunks unter Michael Gielen. In dieser Chronik von Zimmermanns Lebenszeit dominiert zunächst der Charakter des Hörstücks, das aus acht Lautsprechern tönende, durch drei Chöre live grundierte, Klang- und vor allem Sprachmaterial; darunter ein auf die «Confessiones» des Augustinus bezogener Wittgenstein-Text, der Monolog der Molly Bloom aus «Ulysses» von Joyce oder die Rede Alexander Dubčeks an das tschechische Volk. Erst später bezieht Zimmermann Zitate ein aus der *Missa pro defunctis* oder aus «Isoldes Liebestod»; er konfrontiert dann eine live gespielte Jazz-Combo mit der Sprache Majakovskijs. Das Werk wandelt sich schliesslich zum oratorischen Konzertstück. Gegen Ende kehrt Zimmermann wieder zum heterogeneren Charakter des Hörspiels, des pluralistischen Zitierens und Collagierens zurück; unüberhörbar auf Befreiung zielen die Tondokumente der 68er-Bewegung vor dem fordernden Schlussruf «Dona nobis pacem».

Enttäuschend war das Eröffnungskonzert des Berliner Sinfonie-Orchesters unter Zoltán Peskó. Krzysztof Pendereckis *Fluorescences* (1961) haben aufgrund einseitig bruitistischer Ausrichtung und unzureichender kompositorischer Organisation allenfalls noch dokumentarischen Wert. Anders als Isang Yun's Orgelwerk *Tuyaux sonores* (1967) erschien György Ligetis Clusterstudie *Volumina* (1961/62) arg gealtert, zumindest in der Interpretation des Düsseldorfer Organisten Friedemann Herz. Giacinto Scelsis *Anahit* für Violine (mit Zeitlupenglissandi von Irvine Arditti) und 18 Instrumente (1965) nimmt eine Tendenz der Musikgeschichte vorweg, die hierzulande erst

in den achtziger Jahren breiter rezipiert wurde. Uraufgeführt wurde der *Totentanz* für zwei Sprecher, Sopran, Bass, Chor, Orchester und Live-Elektronik (1992/94) des am 14. März 65 Jahre alt gewordenen Dieter Schnebel. Der Epilog zu seiner (noch unvollendeten) dreiaktigen Majakovskij-Oper beginnt mit einem Pistolenschuss, der den Freitod des Dichters meint. Es folgt ein umfassender, 45 Minuten langer chronologischer Rückblick auf die Geschichte der Menschheit. Verbal wird – Jahrtausend für Jahrtausend, dann zunehmend differenzierter – die Anzahl der Gestorbenen von der Steinzeit bis zur Gegenwart genannt, nicht nur die anonymen Toten, sondern auch die berühmten werden aufgezählt, aber auch Orte der Vernichtung wie Auschwitz, der Kriege wie Tschetschenien, des Elends wie Biafra, Katastrophen wie Tschernobyl; schlechte Luft, sterbender Wald, vergiftetes Wasser usw. finden Berücksichtigung. Schnebel scheut sich nicht, mit seiner Musik diese Schreckensgeschichte mit naiver Simplizität zu illustrieren; durch die für ihn generell charakteristische Schicht des Naturnah-Geräuschhaften tönt sie unverbindlich, ja sogar harmlos-freundlich.

Als gelungenes Hauptwerk erschien Vinko Globokars von der Pariser Opéra Comique als «unaufführbar» abgelehnte *L'armonia drammatica* (1986/89), die nun eine verspätete, im Gegensatz zu den Berliner Orchestern zudem glänzend präparierte Uraufführung erlebte durch den Chor und das Orchester des Auftraggebers Radio France unter der Leitung des Komponisten. Edoardo Sanguineti schrieb dazu ein glaubwürdiges, «polyphones» Libretto in italienischer Sprache. Der 90minütige erste Teil hat sieben (durch Orchestertutti getrennte) Szenen, bei denen nacheinander einer, dann zwei und schliesslich sieben Gesangssolisten ihre Erlebnisse und subjektiven Empfindungen artikulieren. Diese sind durch den Verzicht auf eine lineare Dramaturgie nur mittelbar aufeinander bezogen. Sieben charakteristischen Gesangsstilen wie Arie, Lied, Chanson, flankiert noch durch kommentierende Chöre, sind jeweils spezifische Instrumentalgruppen zugeordnet. Im Zentrum des nur 30minütigen zweiten Teils steht die Kontraltistin; den Widerpart zu ihrer Partie – die Rolle einer Schwangeren – bilden sechs kreisförmig auf der Bühne agierende Chorgruppen sowie die siebte Gruppe der Gesangssolisten. Thematisiert werden die inneren «Widerstände» (Globokar) bei der Bewältigung eines hässlichen Alltags im Spätkapitalismus; am Schluss heisst es «Ah, Sterben ist nichts... Weit schlimmer ist es dagegen, dem Leben standzuhalten». Entstanden ist ein monumental-vielschichtiges, dichtes Werk von oratorienhafter Statik.

Gut besucht wurden auch die zahlreichen Performance-Projekte an den Spielorten der in Berlin sehr aktiven «Off»-Szene; so brachte z.B. das Freiburger «ensemble recherche» u.a. eine

1994 eigenständig erarbeitete Version von Schnebels *Glossolalie* (1959/61) zur Aufführung. In den Nachtkonzerten in der Neuen Nationalgalerie gab es Minimal Music sowie weitere Concept Art-Realisierungen, darunter Christian Wolffs *Prose Collection* (1968/69).

Bereits anderweitig vor- und ausgebildet wurden die Teilnehmer von Hans Zenders Frankfurter Kompositionsklasse. Zurecht charakterisierte Zender in einem Gesprächskonzert mit der «Musikfabrik Nordrhein-Westfalen» die sechs Werke der von ihm betreuten jungen Komponisten als einen «Fächer» stilistischer Tendenzen gegenwärtigen Komponierens. Hörbar waren Einflüsse z.B. von Nono oder Lachenmann; eigenes Profil zeigte vor allem Isabel Mundry mit ihrem transparenten und doch strukturell dichten Werk *Le Silence – Tysnaden* für 13 Spieler (1993). Sie verbindet eine konsequente Vierteltönigkeit mit rhythmisch und musiksprachlich subtil divergierender Mehrdimensionalität.

Bei den 22 Veranstaltungen mit ebenso vielen Uraufführungen in nur zehn Tagen waren nicht wenige Werke der Generation der um 1960 Geborenen vertreten. Unter der Leitung von Roland Kluttig brachte das Ensemble Modern einen etwas roh gemachten, aber gut getimten *Self-Liberator* (1994) von Helmut Oehring zur Uraufführung, der 1961 als Sohn gehörloser Eltern in Berlin geboren wurde. Die ausdrucksstark-hässliche Komposition, an der zwei gehörlose «Sprecher» mit der deutschen Gebärdensprache beteiligt sind, kehrt die Wahrnehmungsprozesse um und konfrontiert die Hörenden mit der Wahrnehmung der Gehörlosen.

Anlässlich der Biennale erschien zu den musikästhetischen Diskussionen in der DDR bzw. BRD der sechziger Jahre (nach dem an blinder Polemik satten Band I zu den fünfziger Jahren von 1991) nun ein zweiter von Ulrich Dibelius und Frank Schneider kommentierter Band (*Neue Musik im geteilten Deutschland II, Dokumente aus den sechziger Jahren*, im Vertrieb des Henschel-Verlags, Berlin). – Dass über die Begegnungen mit neuen und neuesten Werken hinaus auch Gespräche ein dringendes Desiderat sind, zeigten die auf einzelne Konzerte bezogenen Diskussionsrunden im Institut für Neue Musik der Hochschule der Künste.

Zwei Uraufführungen erklangen im Abschlusskonzert mit dem Deutschen Symphonie-Orchester Berlin unter Friedrich Goldmann. (Dass das allgemeine Niveau des früheren Radiosinfonie-Orchesters Berlin/West mit Vladimir Ashkenazys Vorgänger Riccardo Chailly als Chefdirigenten deutlich höher war, muss hier doch einmal angemerkt werden.) Steffen Schleiermacher, 1960 in Halle geboren, ist ein glänzender Pianist und faszinierte vor zwei Jahren noch mit einem genialisch draufgängerischen Ensemblestück.

Überraschend versucht er sich nun mit *Stille und Klang* (1994) in der Feldman-Richtung: lang gezogenen Einzeltönen

antworteten subtile Zusammenklänge, dramaturgisch apart instrumentiert, doch reichlich naiv und spannungslos. Zur Dokumentation postmodernen Komponierens gab es von Johannes Kalitzke *Die Rückseite der Tage* (1994), Orchesterstücke mit Tonbandeinspielung und Solosopran im vierten und letzten Stück. Nicht nur die Musik, sondern auch der Text von Miguel di Unamuno beschwört – immerhin adäquat peinlich – den «Flug zu einem ewigen Gestern». Als überragender Kontrapunkt erschienen Goldmanns sechs, durch Zwischenspiele getrennte *Klangszene 1* (1990): überaus farbige, stilistisch an der Schönberg-Schule orientierte Charaktervariationen.

Walter-Wolfgang Sparrer

Une « utopie réaliste »

Paris : inauguration de la Cité de la musique

La Cité de la musique doit être une « utopie réaliste », déclare Brigitte Marger, directrice générale (et ancienne administratrice de Pierre Boulez). Elle s'engage en effet à y réunir les jeunes en formation, les artistes et tous les publics – du non-initié au mélomane le plus averti.

L'originalité majeure de cet espace unique au monde (39'200 m² pour un coût total [hors conservatoire] de 700 millions de FF), de cette véritable petite ville (située dans le versant est du parc de La Villette¹, au nord-est parisien), qui aura mis seize ans pour sortir de terre, c'est le tout qu'il constitue avec toutes les musiques, ou presque. « Je ne vois pas de différence fondamentale entre une programmation musicale arabe, au sein de laquelle des enfants s'initient à ce que représente l'expérience du rythme, et un concert avec l'Orchestre des jeunes Gustav-Mahler, dirigé par Claudio Abbado, où de jeunes musiciens vont participer à un formidable événement musical grandeur nature », explique Brigitte Marger. (Encore faudrait-il que cette volonté d'éclectisme manifeste une cohérence, sans quoi cet œcuménisme ne serait qu'un écœurant « fourre-tout démago-populiste ».) Pierre Boulez, qui a voulu cette cité, est bien conscient que le concert « fait encore peur » et pallie cette gêne en considérant ce lieu comme « une manière de libre-service de la musique ; libre, dit-il, car les gens pourront y entrer quand ils le voudront... Ils pourront choisir leur menu, ne seront pas gavés, telles des oies, comme dans ces salles de concert qui me font penser à des restaurants ouverts entre 20 et 23 h. » A la Cité de la musique, le public devrait trouver réponse à nombre de questions : quel instrument choisir, dans quelle école s'inscrire, quels stages, quels métiers, quels relais sont à disposition en France, voire à l'étranger ? Sur place ou par télématique, les visiteurs

disposeront d'une banque de données toujours actualisée et pourront consulter les plus récents moyens multimédias (CD-I et CD-Rom) afférents à la musique et à la danse.

Plusieurs institutions viennent compléter la cité.

- Le Conservatoire national supérieur de musique et de danse de Paris, qui formera 1100 musiciens et 130 danseurs.

- Le Centre de documentation de la musique contemporaine (CDMC), dont le fonds comprend plus de 7000 partitions, cassettes et disques compacts.

- La cité est aussi le lieu de résidence de l'Ensemble Intercontemporain, dont le directeur musical, David Robertson, conscient de la mission pédagogique de cette formation hautement professionnelle, veut, par « un travail subversif de l'art », aider le public « à lire la musique avec la même aisance qu'il aurait à lire un livre de littérature ». On peut toujours rêver !

- Dès 1996, l'Institut de pédagogie musicale et chorégraphique (IPMC) constituera une plate-forme de rencontres et d'échanges pour les enseignants chargés de la formation des amateurs.

- Un musée de la Musique, riche d'une collection de 4500 pièces et instruments, présente, depuis juin 1995, sur 3150 m² d'expositions permanentes ou temporaires, réparties sur cinq niveaux, l'histoire des musiques du XVI^e siècle à nos jours. Sans oublier les bureaux de la Sacem, l'amphithéâtre de 230 places, un atelier de gamelan pour l'éveil musical des enfants et des adultes (il fut commandé en 1993 à Tentrem Sarvanto, célèbre maître-artisan javanais), une université musicale d'été pour les étudiants musiciens, un restaurant...

La programmation des concerts, toujours liée à la pédagogie, relève du même souci d'ouverture. Voulu aussi par Pierre Boulez, la salle modulable – donc rétive du point de vue de la scénographie et de l'acoustique – de 800 à 1200 places (grand espace rectangulaire inscrit dans une ellipse, surmontée d'un balcon en gradins et d'une galerie) accueillera des répertoires très divers (quatre formules originales de tarifs à la carte sont offertes à n'importe quel moment de l'année et à la portée de toutes les bourses). Ce véritable cassette acoustique, étudié par plusieurs équipes d'experts, dont les meilleurs spécialistes de l'acoustique informatisée (en particulier ceux de l'Ircam), fut expérimenté lors de l'inauguration officielle de la cité, le 12 janvier 1995. Pierre Boulez et William Christie dirigeaient un concert – en fait très « classique » ! (Mahler, Stravinsky, Rameau) – à l'issue duquel on put constater que l'acoustique de cette salle sobre et moderne allait surtout flatter les œuvres les plus anti-romantiques du XX^e siècle – ce qui est loin d'être une surprise. Mais quelle ne fut pas notre stupéfaction de percevoir, dans les nuances *piano*, un exécutable grésillement (la banale « ronflette »), probablement dû aux projecteurs fixés dans le plafond,

dont le système d'alimentation n'était, paraît-il, pas aux normes d'une parfaite insonorisation (le courant électrique imprime aux projecteurs une vibration qui émet une fréquence audible). Aurait-on imaginé qu'un lieu dont on attendait tant pour ses qualités expérimentales allait souffrir du défaut le plus courant qui soit ? Un « suivi acoustique » devait être assuré pendant plusieurs mois par un équipe d'acousticiens de l'Ircam, la même qui fut consultée en cours de travaux...

Remarquons que cette salle est en quelque sorte l'« anti-Bastille » : pas de merveilles informatisées ; c'est à la main que les machinistes feront descendre au sous-sol une partie des fauteuils, qu'ils remplaceront le plateau à l'italienne par une aire centrale ou par des plates-formes éclatées, les instrumentistes pouvant être placés partout. Des rideaux et des panneaux mobiles ont été ajoutés, des arêtes sculptées pour que le coefficient d'absorption du son par les parois varie d'un répertoire à l'autre.

L'architecture de la cité (due à Christian de Portzamparc) déconcerte plutôt qu'elle n'agüiche. Son plan, fait d'un jeu complexe d'espaces ouverts et fermés, n'est pas immédiatement lisible : on doit y pénétrer peu à peu, en mouvement, comme on déambule dans le rythme d'une œuvre musicale. « C'est une architecture qui se parcourt, qu'on ne peut saisir d'un seul regard, explique de Portzamparc, et c'est précisément dans cette expérience du parcours, de la durée, donc de ses séquences, de ses ruptures et de ses découvertes, que l'architecture rejoint l'expérience musicale. Ici, l'architecture est un art en mouvement et elle est faite pour le son. »

Ainsi, dans la conque de la rue Musicale (c'est le terme idoine, puisqu'on y pénètre comme dans un coquillage), qui court autour de la salle de concerts, le compositeur et plasticien sonore Louis Dandrel a créé, avec le designer Vincent Leroy et le luthier Sylvain Ravasse, une installation permanente : le Gong. C'est une vaste corolle composée de cinq instruments géants à balancier et de vingt coupelles de bronze. Gracieuses et précises, elles ondulent au-dessus des têtes du public pour lui rappeler que le son est matière.

Il ne reste plus qu'à espérer que la Cité, cette « folie », au sens désirable du XVIII^e siècle, remplira son office et prouvera qu'elle est bien au service de tous. Honnêtement, et bien que de nombreuses questions se posent (dont celle de la centralisation, vieux démon de l'Etat français), on se prend à y croire².

Jean-Noël von der Weid

1. Entre 1990 et 1993, le nombre de visites dans le parc lui-même, à savoir dans des espaces de promenade libres et gratuits, a plus que doublé, passant de 1,4 à 3 millions. Si l'on y ajoute les foules qui fréquentent la Cité des sciences (5,6 millions de personnes), les cohortes de *fans* qui viennent s'éclater au Zénith (500'000 par an) et les curieux qui visitent les expositions de la Grande Halle (500'000 de plus), on atteint

le chiffre de 8,5 millions de visites. Avec la Cité de la musique et ses concerts tous styles, une nouvelle catégorie de visiteurs fréquentera les lieux, dont on évalue le nombre à 100'000 par an.

2. Cela malgré toutes les récriminations revanchardes, envieuses et aigres de la clique anti-Boulez. Le compositeur-chef est gracieusement traité, entre autres, de « Tour Montparnasse », aux étages inférieurs « peuplés de cadres dociles », et commandant sa « boulezopole », véritable « citadelle de la musique »... Nous, nous préférons le faire au commentaire.

Pilger und Fuchs

Biel: Opernuraufführungen von Aubert Lemeland und Jost Meier

Zu ihrem 25-Jahr-Jubiläum gab die *Orchestergesellschaft Biel* (OGB) zwei Opernkompositionen in Auftrag, die am ersten März im Stadttheater Biel uraufgeführt wurden. Den einen Auftrag bekam schon fast natürlicherweise Jost Meier, der die OGB vor 25 Jahren mitgegründet hatte und ohne dessen zehn Jahre dauernden unermüdlichen Einsatz als musikalischer Leiter es womöglich gar nicht zu diesem Jubiläum gekommen wäre. Auch wenn Jost Meier damals vergleichsweise gemässigte Programme in Biel präsentierte, strapazierte er damit die auf gängige Gastspielsinfonik abgerichteten Ohren des Bieler Publikum schon bis an seine Grenzen.

Dass ihm ein Auftrag erteilt wurde, lag also nahe, zumal Meier für das kleine Bieler Theater schon die Opern *Augustin* und *Sennentuntschi* komponiert hatte und somit die engen Verhältnisse des Städtebundtheaters von Grund auf kennt. Obwohl Meier in Solothurn geboren wurde, heute in Basel lebt und mit seiner in Berlin uraufgeführten Dreyfus-Oper ein international bekannter Komponist geworden ist, betrachten ihn die Bieler immer noch als einen der ihren.

Und da nun Meiers Oper zu kurz war, wollte die OGB bei der Vergabe des zweiten Auftrages aus der Provinz ausbrechen. Dem «Bieler» sollte ein Werk mit internationalem Hauch gegenübergestellt werden. Man griff also nicht auf das riesige Repertoire von Kurzoper zurück, das leider im Bieler Spielplan kaum je berücksichtigt wird, obwohl in der Schweiz kaum ein anderes Theater besser dafür geeignet wäre, sondern man vergab den Auftrag nach Paris, an Aubert Lemeland.

Heraus kam die Oper *Le cachet rouge*, eine einstündige Übung in musikalischem Dilettantismus. Lemelands Musik pantscht orientierungslos in schwammigen, dem Impressionismus entnommenen Akkorden herum; sobald sich irgendwo klare Umriss ergeben könnten, werden sie mit Quinten aufgeweicht; es gibt keine motivische, keine rhythmische Kontur. Wenn mal etwas mehr Emotion her muss, greift Lemeland sorglos in die Mottenkiste

und lässt z.B. – wie weiland Tschaikowsky – das Cello *espressivo* eine aufwärts schmachtende Linie spielen. Es wurde hier für einmal wirklich fast alles falsch gemacht. Der 1932 geborene Lemeland, der in Frankreich etwa gleich bekannt ist wie in der Schweiz, hat vorher noch nie eine Oper geschrieben. Er wählte als Opernstoff eine Erzählung des französischen Romantikers und eingefleischten Pessimisten Alfred de Vigny. Der Text ist arm an äusserer Handlung, und die Gestalten entwickeln sich kaum: Entweder wissen sie noch gar nichts vom Leben oder sie haben damit schon abgeschlossen; und dabei bleibt es auch. Ein junges adliges Liebespaar wird wegen eines gegen das Direktorium gerichteten Spottgedichtes in die Verbannung geschickt. Ganz am Schluss – und einigermaßen überraschend – lässt der Kapitän den Liebhaber aufgrund eines entdeckten geheimen Befehls noch während der Seefahrt erschliessen und dessen Leiche über Bord werfen. Die Qualität von Vignys

um die quasi abwesende Handlung zu kompensieren oder mindestens die Dialoge robuster zu gestalten; vielmehr hat er Vignys Nuancenreichtum imitiert und einen Dialog eines ständigen Nebeneinanderdurchredens gestaltet, wo sehr viel gesprochen wird, um fast nichts zu sagen und das wichtigste zu verschweigen. Schon mit den Mitteln des Sprechtheaters wäre diese Konversation nuancenreicher Nichtigkeiten nur mit grosser Anstrengung überhaupt nachvollziehbar gewesen; wenn dieser Dialog nun aber gesungen und dann erst noch in das Ungefähr von Lemelands Musik eingetaucht wird, kann mit nahezu hundertprozentiger Sicherheit eine semiotische Totalparalyse diagnostiziert werden: man versteht ganz einfach gar nichts, und dies obgleich die Sänger sich redlich bemühen, geradezu überdeutlich zu deklamieren (wobei Jean-Jacques Knutti saubere Intonation und unverkrampfte Beiläufigkeit im allgemeinen Gestus ganz besonders überzeugte). Man sieht und hört nur, dass drei Figu-



Pilger und Fuchs, Uraufführung in Biel mit Tatjana Gazdik, Franca Courtin, Jean-Jacques Knutti, Markus Barth, Maria Gessler, Ulrich Eggimann. © O. Menge

Text erscheint in der gleichsam in Pastelltönen geführten Konversation, wo leichte Verdunkelungen, kleine Wortumstellungen, winzige Bedeutungsverschiebungen des inhaltlich unspektakulären Dialogs das tragische Ende ankünden. Weshalb man aus einer solchen Erzählung eine Oper machen will, bleibt schleierhaft, zumal jenes Bisschen Handlung, das ganz am Schluss aufscheint, durchaus reaktionärer und antidemokratischer Natur ist, weil Monsieur le Comte Alfred de Vigny die Dummheit und Brutalität der französischen Revolutionäre dem Kunstverstand und der erotischen Sensibilität der Blaublütigen gegenüberstellt. Jedenfalls unternahm der 84jährige Librettist Jean de Beer kaum etwas,

ren sich eine Stunde lang zu irgendeiner Musik irgend etwas ansingen. Ungezwollt geriet die Oper, die sich mit Ouvertüre, Prolog, drei Akten und Epilog sehr restaurativ gibt, in die Nähe einer reinen Zufallsästhetik, und die Sänger hätten denn auch «Sauerkraut» deklamieren oder eine italienische Arie intonieren oder einen Flamenco tanzen können, ohne dass sich am Sinn des ganzen etwas geändert hätte.

Es ist der Regisseurin Pamela Hunter hoch anzurechnen, dass sie bei solchen Verhältnissen erst gar nicht versuchte, diese semiotische Paralyse mit szenischen Spielzügen zu klären bzw. zu verstärken. Sie liess die Figuren in einer an Robert Wilsons Theater erinnernden Zeitlupe agieren, so als wären sie

selber schon teilgelähmt und hätten kaum noch die Kraft sich zu bewegen. So entstanden dann wenigstens visuell und zumal in Kombination mit dem vorzüglichen Bühnenbild von Andreas Becke, spannungsvolle Momente.

Jost Meiers komische Oper *Pilger und Fuchs* hatte es danach fast etwas zu leicht, weil nahezu alles einfach nur besser gemacht werden konnte. Trotzdem: Jost Meiers Kammeroper, die sich im Habitus zum Teil sehr deutlich an der *Histoire du soldat* von Strawinsky orientiert, ist gelungenes, witziges, anspielungsreiches und in durchaus traditionellem Sinne handwerklich professionelles Musiktheater. So sehr diese traditionelle Handwerklichkeit von Meier störend, weil verharmlosend sein mag, wenn er damit an Stoffe wie Weltuntergang oder Dreyfus-Affäre (vgl. *Dissonanz* Nr. 41, S. 23 und Nr. 43, S. 49) herangeht, bei deren Bewältigung das Handwerk gerade zerstört werden müsste, so willkommen ist sie bei diesem komischen und lustigen Musiktheater, wo so manches aus den Fugen geraten ist. Der Märchenschwank wird musikalisch eingefasst, und die einem solchen Theater immanente Tendenz zur Schmiere wird von einer durchaus strengen musikalischen Struktur zurückgehalten.

Eine Gruppe von fünf Pilgern (Gans, hoher Sopran; Pfau, Sopran; Rabe, Mezzo; Hahn, Tenor; Hase, Tenor) begeben sich auf eine Pilgerreise. Der alte Fuchs (Bariton), angeblich zahnlos und zum Vegetarier geworden, schliesst sich dieser Gruppe an. Meier gelingt das Kunststück, die fünf Tiere als Einzelcharaktere in Erscheinung treten und sie auf der motivischen Ebene doch immer ein ähnliches Material singen zu lassen. Während sie vordergründig ihr je spezifisches «Tiersein» ausleben, sind sie hintergründig doch als einheitliche Gruppe von frommen und deswegen gutgläubigen bis dummen Pilgern gekennzeichnet, welche bei geringsten Widerständen ihre Grundsätze aufzugeben bereit sind.

Bei jedem Konflikt nämlich, den es in der Gruppe gibt, erklärt sich der Fuchs freundlich bereit, den entsprechenden Störenfried – um der Ruhe willen und natürlich nur, wenn die Gruppe solches ausdrücklich wünsche – aus dem Feld zu räumen. Einzig der Rabe äussert sich zum Vorgehen des Fuchses immer skeptisch. Trotzdem kommen nacheinander der Hase, weil er zu schnell läuft, der Hahn, weil er zu früh kräht, und die Gans, weil sie im Trinkwasser herumswimmt, ums Leben. Dieses Liquidationsschema wird vom Librettisten Hansjörg Schneider beim Pfau unterbrochen: Pfau und Rabe geraten gegenseitig in Streit, und zwar ausgerechnet wegen ihrer sängerischen Qualitäten; – das Gekreisich ihrer natürlichen Vertreter ist ja legendär! Jost Meier, der *Pilger und Fuchs* als Gesangsoper mit vokalen Glanzpartien und spannend-dicht gesetzten Ensembles angelegt hat, reflektiert in diesem Moment gleichsam sein eigenes Vorgehen, weil die beiden

Vögel über das streiten, was sie den ganzen Abend lang gemacht haben. Auf der musikalischen Ebene holt Jost Meier an dieser Stelle, wo das Ensemble der Pilger nur noch ein Duett ist und bald zu einem Monolog werden wird, da der Rabe den Pfau gleich zu Tode hackt, zu einer schon fast philosophisch zu nennenden Reflexion über die Aporien menschlicher Wahrnehmung und menschlichen Miteinanders aus: Der Pfau wirft nämlich dem Raben vor, im vorangegangenen Duett (*Musikbeispiel*) nicht in seiner, des Pfaues Lage, sondern eine Terz tiefer gesungen zu haben. Um die Verlogenheit des Textes «Wir wollen immer miteinander sein» noch zu verstärken, verarbeitet Meier an dieser Stelle einen deutschen Schlager, den die beiden dann auch schön kitschig mit vielen Terzenparallelen vortragen; und genau diese über das Schlagerzitat erzwungene und in traditionellem Sinne «wohlklingende» Nähe und Parallelität bringt die Vögel einige Momente später auseinander...

Dass solche vielsagenden Bezüge an der Bieler Uraufführung kaum wahrgenommen werden konnten, lag an der Inszenierung von Martin Markun, welche die grotesken und drastischen Aspekte des Werkes ganz klar akzentuierte und in dieser Hinsicht bei den zahlreichen Gags lieber auf Zuviel machte. So wurde auch diese Stelle mit Pfau und Rabe so sehr ins Clowneske vergrössert, dass der musikalische Bezug allein schon wegen der damit verbundenen ungenauen Intonation nicht mehr wahrnehmbar war.

Nach dem Debakel mit *Le cachet rouge* war man allerdings für diesen vordergründigen und perfekt beherrschten kabarettistischen Theaterstil sehr dankbar. Es gab da gar manchen tadellos sitzenden Gag, über den man noch lange nach der Aufführung herzlich lachen konnte. Das Team Hansjörg Schneider (Libretto), Jost Meier (Komposition) und musikalische Leitung) und Martin Markun (Inszenierung), mit dem Meier

fast alle seine Opern realisierte, erwies sich ein weiteres Mal als geradezu ideale Produktionsgruppe, weil jeder in seiner Domäne professionelle Arbeit leistet. Auch die Mitglieder der OGB, welche die Quinten in Lemelands Oper zuweilen in Tritonusnähe intonierten, beherrschten plötzlich ihre Instrumente wieder.

Was übrigens das traurige Ende der Oper betrifft: Dieses wird knapp verpasst, weil der Fuchs den Raben nicht auch noch fressen kann. Der Rabe wünscht sich nämlich vom Fuchs, bevor dieser ihn zu Tode beisst, noch einmal den deutschen Schlager. Der Fuchs geht in die Falle: Während der Rabe sich auf einem Baum in Sicherheit bringt, singt der Fuchs «Wir wollen niemals auseinandergehen». Und weil er dies zum erstenmal ernst meint, denn er will sich ja den Raben gleich einverleiben, lässt ihn Meier das Schlagerzitat zum erstenmal wörtlich und ohne chromatische Verfremdungen singen. Der Gesang, die «Kunst» – bei der vorangegangenen Szene Ursache für den Tod des Pfaus – wird also bei diesem vielsagenden Schluss der Oper zur Rettung des skeptischen und ungläubigen Raben. Der Fuchs beginnt einen Wuttanz zu tanzen, und die aufgefressenen Tiere schweben zu einer musikalischen Verarbeitung von Gounods *Ave Maria* auf einer Wolke vorbei. Ganz so stringent wie der Rest der Oper wirkt dieser allerletzte Schluss mit ständig wechselnden musikalischen Stilen nicht mehr. Meiers Idee war wohl, keinen richtigen Schluss zu komponieren, aber das wird in der einen oder anderen Richtung zu wenig konsequent durchgehalten. Vielleicht stand Meier hier wieder dieses schon erwähnte Handwerk im Wege, das sich gegen die eigene Auflösung versperrt. Anstatt die Struktur aufzulösen, reiht er in kurzer Folge die – absolut-musikalisch betrachtet – raffiniertesten Musikstücke der ganzen Oper aneinander.

Roman Brotbeck



Basel: Robert Suters Neufassung von «*Marcia funebre*»

Mit Werken Ferruccio Busonis, Wladimir Vogel und Robert Suters konzipierten Rudolf Kelterborn und Heinz Holliger das 5. Konzert des *Basler Musik Forums* am 16. März 1995 ausgesprochen perspektivenreich: Einerseits zogen sie eine Lehrer-Schüler-Linie, studierte Vogel doch bei Busoni und arbeitete Suter, kurz, aber nachhaltig, mit Vogel (und übrigens, noch kürzer, mit Walther Geiser, einem weiteren Busoni-Schüler). Andererseits spielen in den drei ausgewählten Kompositionen Kontrapunktisches, Marschmässiges, Ostinates, Rhythmisches und Dunkles eine wesentliche Rolle. Ausgerechnet Busoni fiel in dieser Konstellation etwas ab: Seine *Zwei Studien zu «Doktor Faust»* mit den Sätzen «Sara-bande» und «Cortège» sind trotz dramatischem Impetus und symphonischer Gestaltung in die Jahre gekommen und machen heute einen recht betulichen Eindruck; dazu trugen wohl auch das Basler Sinfonie-Orchester und sein Dirigent Ronald Zollman bei, die das Werk als Einspielstück missbrauchten und ziemlich lustlos und unpräzise herunterspielten. «*Ritmica ostinata*» und «*Ritmica funebre*» aus den *Vier Etüden für Orchester* sind da von ganz anderem Zuschnitt und wurden von den Interpreten (dementsprechend?) viel sorgfältiger angegangen. Was Vogel auf dem Unter- oder Hintergrund einer fesselnd ausgeformten, aber nie dominierenden Rhythmusschicht an kompositorischer Phantasie, Dispositionsvermögen, kontrapunktischer Kunst und variativem Reichtum in allen Parametern einschliesslich und besonders der Klangfarben einbringt, ist von ungebrochen elektrisierender und beeindruckender Wirkung.

Im Zentrum des Abends stand die Uraufführung der 1994 entstandenen Neufassung von Suters *Marcia funebre*. Die Premiere 1982 in Zürich litt sowohl unter den Unzulänglichkeiten früherer elektronischer Möglichkeiten, die der Komponist in diesem Werk erstmals einsetzte, wie auch unter der Inkompetenz des damaligen Dirigenten, der das Tempo nicht halten konnte und so in Konflikt mit dem Zuspeltonband kam. Suter gestaltete deshalb vor allem den elektronischen Bereich seiner Komposition neu: Von einem bestimmten Punkt des ersten Teils an kommt zuerst der Synthesizer als zusätzliches Instrument zum Orchester. Diese Stimme ist notiert; sie kann aber durch den Interpreten (bei der Uraufführung Suter selbst) improvisatorisch bereichert werden. Wenn der akustische Klangkörper verstummt, setzt ab Tonband und Lautsprecher eine Musik ein, die sich aus dem rückläufig angeordneten Material der Orchesterschicht ableitet und vor der Aufführung von Mitarbeitern des *Elektronischen Studios der Musik-Akademie*

Basel hergestellt und fixiert wurde. Dazu kommt als drittes elektronisches Element eine Synthesizerimprovisation über live gespeicherte Samples aus dem ersten Teil.

Suters Werk «für grosses Orchester, drei Sopranstimmen (Vokalisieren) und elektronische Klänge» ist – Voraussetzung für gute Musik – mehrdimensional. Beim ersten Hören könnte es als Demontage des Orchesters verstanden werden, dessen konventioneller Apparat nach einer ans Chaotische grenzenden Peripetie mit Hilfe der beschriebenen Elektronik in charakteristische Ensembles überführt wird. Suters primär kammermusikalisches Denken prägt all seine Orchesterwerke und wird hier gleichsam thematisiert. Er scheint damit auch das zu musikalisieren, was Roland Moser in *Bilderflucht* vorführt – dass nämlich die Orchester nur überleben werden, wenn sich innerhalb des Kollektivs die Individuen in kleineren und grösseren Gruppierungen artikulieren können. Der Titel des Werks lässt eine andere Deutung zu: den Versuch einer Paraphrase über Beethovens *Eroica*, zumindest über deren zweiter Satz. Und tatsächlich wurde bei der Uraufführung 1982 Suters knapp halbstündige Komposition bewusst neben Beethovens Dritte gestellt. Damit trägt Suter eine Ambivalenz aus: Einerseits sind ihm Beethovens Botschaften zu vordergründig formuliert, andererseits greift er auf dessen «*Marcia funebre*» gerade wegen ihrer semantischen und gestischen Unverwechselbarkeit zurück und braucht sie als «allgemeingültiges Modell» für ein unerbittliches Vorwärtsschreiten. Keine Musik über Musik also, sondern nur ein deutliches Zitat im ersten Teil, auf das ebenso hingeleitet wie von ihm weggeführt wird. Ich frage mich, ob die Allusion so ohrenfällig sein muss und durch den blossen Titel nicht hätte etwas verrätselt werden können, sehe das Zitat aber auch als versteckte Kritik an Modellen und Ritualen und damit als notwendig.

Einen dritten Zugang eröffnet Suter selbst: «Am Beginn meiner Arbeit an *Marcia funebre* stand eine sozusagen programmatische Idee, inspiriert durch eine Zeile aus einem frühen Gedicht Bert Brechts: «Von diesen Städten wird bleiben: der durch sie hindurchging, der Wind!»» Nicht zum ersten Mal «verstösst» damit Suter, der doch eigentlich davon ausgeht, «dass Musik eine Tonsprache ist, deren Grammatik und Syntax in der völligen Autonomie eben dieser Sprache begründet liegt» (1967), gegen das sich selbst auferlegte Bilder- und Textverbot. Es ist kein Zufall, dass Suter für solche programmatischen Gelüste meistens den jungen Brecht der *Hauspostille* (1919–26) beizieht – neben der *Marcia funebre* in der *Ballade von des Cortez Leuten* (1960), in «...Aber auch lobet den Himmel» (1976) und «*Lasst Euch nicht verführen!*» (1992) –, da er zu dessen provokativem, kritischem, undogmatischem, gar chaotischem Wesen jener Zeit eine grosse Seelenverwandtschaft spürt. Die programma-

tische Idee wird aber nicht platt umgesetzt, sondern «mit den Mitteln abstrakter Tonsprache» in drei Stationen als «Entwicklung» (Orchester, Beethovenzitat), «Übergang» (Elektronik) und «Nachher» (Ensembles) gestaltet. Der Titel des Werks – typisch für Suters Schalk – nennt also nur einen Aspekt des Ganzen. Das Bild des «Nachher» ist dabei «für mich weder ein beängstigendes, noch ruft es gar apokalyptische Vorstellungen hervor. Vielmehr vermittelt es mir die Vision eines grossen Aufgehenkönnens, einer endlichen Entkrampfung, eines dereinst möglichen Zustandes globaler Stille. Ein durch und durch friedliches Bild.» Diese Stille ist so schön, dass Suter kaum aufhören kann; das ist verständlich, führt aber rein formal zur Empfindung von zwei Schlüssen. Dass ebenfalls am Ende die ins anrührende Klanggewebe eingeflochtenen Vokalisieren mit den deutlich vernehmbaren Stichworten «Liebe – Friede – Stille» semantisiert werden, gibt der sonst so vielschichtigen Komposition eine unnötige Redundanz und Eindimensionalität. Und die elektronische Ebene erreicht trotz der Überarbeitung nicht ganz die Qualität und den Reichtum der übrigen Teile.

Solche Einwände zählen indes wenig angesichts eines faszinierenden Werks, in dem sich «absolute Musik», Kritik des Orchesters, musikalischer Topoi und der Geschichte sowie die Vision eines Freidenkers über das «Andere» ingenios verschränken. Die «globale Stille» – und darin liegt eine letzte Pointe – präsentiert sich höchst beredt und in komplexer Faktur: Auf den chaotischen Zusammenbruch folgt strengste Kontrapunktik mit vielfältigen Dreifachkanons von je drei Sopranistinnen (wunderbar gesungen von Jacqueline Forster, Roswitha Müller und Sylvia Nopper), Flöten, Trompeten, Gitarren und Harfen. Alle Mitwirkenden, nicht zuletzt das Orchester, das im dritten Teil praktisch zur Untätigkeit verdammt ist, setzten sich mit erstaunlichem Engagement und Können für Suters Komposition ein.

Toni Haefeli

Marcia funebre wird am 22.6.95 um 22 Uhr 40 auf DRS-2 ausgestrahlt.

Musik und Technik

Darmstadt: 49. Frühjahrsstagung des Instituts für Neue Musik und Musikerziehung

«Musik und Technik» ist eigentlich schon immer ein unauflöslicher Zusammenhang gewesen, denn stets ging es auch um den materiellen Fortschritt der Klangerzeugung, die Entwicklung neuer Instrumente und Spieltechniken. Doch heute, im «elektrischen Zeitalter», scheint eine neue Qualität erreicht zu sein: Die Emanzipation des Geräusches seit den futuristischen Provokationen, die Reproduzierbarkeit von Klän-

gen durch Schallplatte und Tonband, Schnitt- und Montagetechniken, elektronische Klangerzeugung und schliesslich die digitale Computersteuerung haben sich gravierend auf die musikalische Produktion und ihren Kern, das Komponieren, ausgewirkt. Die diesjährige Frühjahrstagung des Darmstädter Instituts für Neue Musik und Musikerziehung versuchte unter dem Motto «Musik und Technik» eine kritische Bestandsaufnahme der Vielfalt «elektroakustischer» Musik vorzunehmen. Ihr schwacher Besuch liess aber vermuten, dass diese immer noch als Randerscheinung, als esoterischster Bereich der ohnehin esoterischen Neuen Musik, wahrgenommen wird. Ein Problembewusstsein für die zunehmende Computerisierung, die sich den Komponisten quasi als «neue Kulturtechnik» aufzwingt, scheint wenig entwickelt zu sein.

Für Rudolf Frisius, Leiter des zentralen Seminars «Fünfzig Jahre Lautsprechermusik», ist das Zeitalter der Geräuschkunst angebrochen. Nicht nur die fixierte Tonhöhe (lediglich ein Sonderfall in der Gesamtheit aller möglichen Schwingungen), sondern auch die illusionäre Darbietung durch Interpreten sei überholt. Doch was in Darmstadt an zahlreichen Lautsprecherkonzerten zu hören war, krankte gerade an der fehlenden Aktion, welche die Quelle des Klangs, seine Hervorbringung durch Mensch und Instrument, erkennen lässt. Eine diffuse, nicht zu verortende Nivellierung ist die Folge. Dies gilt vor allem für neuere Kompositionen, die allzu stark durch Synthesizer-Klangfarben vereinheitlicht werden: Was *Invisible Irène* von Jean-Claude Risset an geheimnisvollen Gongklängen und Meeresrauschen, Blubberlauten und kreischenden Glissandi, echten Gesangslinien und verfremdeten Flüster-tönen zu bieten hat, könnte auch aus Ake Parmeruds *les objets obscurs* oder François Bayles *La fleur future* stammen. Trotz sensibler Übergänge und harter Kontrastschnitte wirken diese Klänge im Grunde verbraucht, durch Hörspiel und Popmusik in ihrem Assoziationsraum einschlägig besetzt. In *Lune noire* von Patrick Ascione etwa – Teilnehmer des Wettbewerbs «Prix International Noroit» – tragen die Dreiklangswellen langgezogener Streicher-Sphärenklänge den Hörer direkt in eine ausgebleichte Neoromantik.

Was hier noch allzu viele Reste an Unverwechselbarkeit enthält, erledigt der Sampler: Nicht nur in der Pop-Musik steht die digitale Einspeisungsmöglichkeit jeglichen Klangs in den Computer dafür, dass technisch immer mehr, ökonomisch immer weniger möglich wird: In Techno und Hip-hop – dies veranschaulichten Ansgar Jerrentrup und Diedrich Diedrichsen in ihren Seminaren – lässt sich so der «sound» teurer Stars verbreiten, ohne dafür bezahlen zu müssen. Und mit relativ einfacher Klangsubstanz ist unglaubliche Vielschichtigkeit erreichbar: So beeindruckte die Jazz-Formation APARIS

mit Markus Stockhausen, Trompete, seinem Bruder Simon an Keyboards, Sampler und Sopransaxophon sowie dem Schlagzeuger Jo Thönes im Abschlusskonzert mit atemverschlagender Virtuosität, aus deren Hyper-Komplexität die Wahrnehmung dann doch immer gleiche rhythmische Muster und Farben herausfilterte.

Dass sich hier weitreichende ästhetische Implikationen abzeichnen, über die neue Technik als «neues Instrument» hinaus, verdeutlichte besonders der Vortrag von Klaus Schöning, Leiter des «Studio Akustische Kunst» im Westdeutschen Rundfunk Köln. Nicht nur, dass durch die einfache Verfügbarkeit der computerisierten Musikproduktion – eher für freaks und Fummler als für Musiker – die Gräben zwischen U- und E-Musik auf zweifelhafte Weise zugeschüttet werden. Den Kunstcharakter im Sinne persönlicher Erfindung und Gestaltung stellt auch die Vision länderumspannender «Ohrbrücken» in Frage, wie sie etwa Bill Fontana zwischen Köln und San Francisco installierte. Als Koordinator und Bearbeiter gesampelter und per Satellit zusammengeführter Umweltgeräusche beider Städte erscheint er eher als «sound designer» denn als Komponist. Dass in algorithmisch strukturierter Musik die Originalität im technisch-mathematischen System liegt, stellte Helga de la Motte ebenso heraus wie Gottfried Michael Koenig, für den sich die programmierte musikalische Tätigkeit nicht in Klängen, sondern in deren theoretischen Voraussetzungen abspielt – als eine Art Konzeptkunst.

Häufig hält das Klangergebnis solchem Aufwand nicht stand, und der Mensch verschwindet hinter, wenn nicht in der Maschine. Klarenz Barlows Vortrag über *Haiku* für Bariton und Computer machte dies sinnfällig, ebenso im ironisch-kritischen Text über Selbstläufer-Systeme wie in penetranter musikalischer Öde.

Mauricio Kagel definierte Kunst als Eingriff in die Natur überall vorgefundener Klänge. Insofern erhält auch die auf der Tagung postulierte Prozesshaftigkeit der elektronischen Musik, ihr Rekurrieren auf dem «Vorgefundenen» statt «Erfundenen», Gestaltcharakter durch die kompositorische Idee. Die Spielräume für solcherart «Kunst» werden allerdings enger, die überlappenden Ränder zur Nicht-Kunst als verfügbar aufbereitetes Spiel mit Alltäglichem breiter. Den Kunstcharakter revolutionären Identitäts- und Veränderungswillens demonstrierten nachhaltig Werke der «musique concrète», die Pierre Schaeffers *Etude pathétique* für gerollte und geworfene Konservendosen (1948) und Pierre Henrys *La Ville* – erregender soundtrack zu Walter Ruttmanns Stummfilm «Berlin, Sinfonie der Grosstadt» – umgrenzten. «Was ich brauche, ist eine Schere, ein Tambourin und eine Stimme» – dieser Ausspruch Henrys trifft auch auf die frühe Elektronik zu, deren erzwungene Reduktion auf minimale technische Möglichkeiten

Phantasie gerade herausforderte. Und so triumphierten die Altmeister: Mauricio Kagel mit mehreren Klang- und Realitätsebenen schichtenden Hörstücken, Iannis Xenakis mit sinnlichen, oft scharfkantig-aggressiven Elektronikwerken (*Diamorphoses*), Karlheinz Stockhausen nicht nur mit dem Klassiker *Gesang der Jünglinge*, sondern mehr noch als überragende Figur in Darmstadt präsent mit der hymnisch-rhetorischen *Pietà* aus DIENSTAG und dem ironisch theatralischen *Nasenflügeltanz* aus SAMSTAG aus LICHT. Doch da konnte er sich neben der Live-Elektronik auch auf zwei kreative und ausstrahlungskräftige Interpreten verlassen: Markus Stockhausen (Flügelhorn) und Andreas Böttger am Schlagzeug.

Isabel Herzfeld

Die andere «Weltmusik» ?

Basel, Bern, Zürich: «Taktlos» 95

Die Absicht der drei veranstaltenden Kollektive, à suivre Basel, IMPRO Bern und *Fabrikjazz* Zürich, bestand beim diesjährigen «Taktlos»-Festival darin, die modernsten elektronischen Technologien ins Zentrum der jeweils drei Konzerttage zu stellen. Im Prospekt zur Veranstaltung von Ende März/Anfang April wurde gar vom Entstehen einer anderen «Weltmusik» gesprochen.

Letzteres ist aber doch eher fraglich. Vorausgesetzt wird dabei nämlich die Existenz einer «Weltmusik» – und wofür diese Etikette mittlerweile alles erhalten muss, ist hinlänglich bekannt. Der soziale, historische, kulturelle und politische Background von Musikern und Musikerinnen kann nie verleugnet werden, und es entsteht deshalb bestenfalls irgendein «Konglomerat».

Doch der Umgang mit Sampling, Scratching und anderen Möglichkeiten des Computer-Zeitalters hat in der Tat das Programm des Festivals wesentlich geprägt. Trotzdem wäre eine etwas risikoreichere Verwendung dieser Materialien über weite Strecken wünschenswert gewesen (entsprechende Ansätze waren noch am ehesten spürbar beim Aktionismus des Duos Otomo Yoshihide & Yamatsuka Eye). Etwas gar bedächtig und brav ist da und dort – im Rahmen von stark durchkomponierten und strukturierten Werken – etwa mittels Sampling operiert worden (eine weitgehend überzeugende Umsetzung präsentierten allerdings Zeena Parkins und ihre Gruppe mit der Komposition «Isabelle E.»). Schon aufgrund der Tatsache, dass insbesondere das Sampling und das Scratching in der Populärmusik – zu denken ist an HipHop und Rap oder exemplarisch an die jazzige Formation «US 3» – auf interessante Weise rezipiert worden sind, können befruchtende Wechselwirkungen mit diesen Erscheinungsformen entstehen. Für einmal also wird das Geschehen nicht von einer einseitigen Vereinnahmung (und Ver-

wässerung) durch die rein umsatzorientierte Musikindustrie beherrscht.

Dies alles heisst freilich nicht, dass keine herausragenden Impulse gesetzt worden wären. Bereits das Eröffnungskonzert der Gruppe «LOOS» in Zürich war ein eigentlicher Höhepunkt des Festivals. Sie agierte ebenfalls im Rahmen von vorgegebenen klaren Strukturen, schuf aber mit dem Mittel extremer dynamischer Kontrastierung ungeheure Spannung: mit der Stille, die nichts mit gewöhnlichen Pausen zu tun hatte, und mit relativ kurzen kräftigen Ausbrüchen.

Ein ähnlich hohes Niveau erreichte der Auftritt von «Palinckx». Hier bestach vor allem das unbekümmerte, ja sogar respektlose Recycling von verschiedensten Materialien der Musikgeschichte. Verblüffend war, dass sich diese Respektlosigkeit nicht nur in der Verwendung von ausgelatschten oder bereits negativ besetzten Klischees manifestierte, sondern durchaus auch im Umgang mit sogenannten «Arriviertem».

Weniger die eigens für das diesjährige Festival geschriebenen Kompositionen als vielmehr die brachial-anarchischen Interaktionen des Saxophonisten Alex Buess im Trio mit Bassgitarre und Schlagzeug liessen doch noch jene zeitgemässe spontane Kraft und Intensität aufkommen, die – ein begrüssenswerter Schachzug – wiederholt im «Taktlos»-Programm umgesetzt worden sind – mit Formationen wie Brötzmanns «März-Combo», «God», «Alboth!».

Peter Dürsteler

Eine neue Politik

Kompositionsaufträge der Pro Helvetia

Kompositionsaufträge umfassen fünf Prozent des Musikbudgets der Pro Helvetia. Bis anhin wurden sie – mit durchaus vertretbaren Gründen – gleichsam «frei» vergeben, d.h. ohne genauere Erwägung der Chancen und Möglichkeiten von Ur- und Folgeaufführungen. So blieben denn die Kompositionsaufträge von den Subventionen, welche die Pro Helvetia für Aufführungen und Konzertreisen im Ausland erteilt, einigermaßen unberührt. Der neue Leiter des Fachbereiches Musik, Thomas Gartmann will hier nun eine neue Politik einschlagen: es wird ein möglichst enger Kontakt mit Interpreten gesucht, und Werke für die Schublade sollen keine mehr geschrieben werden. Dahinter steht die resignativ stimmende aber durchaus der Realität entsprechende Tatsache, dass heute nur wenige Werke kraft ihrer eigenen Qualität und Bedeutung bekannt werden, sondern dass eine gewisse Verbreitung fast nur noch via den Multiplikator «Interpret» stattfindet. So widmen denn die Komponisten heute ihre Werke auch nicht mehr wie früher irgendwelchen Grafen und Baroninnen, sondern berühmten auf Neue Musik spezialisiert

ten Interpreten. Bei nahezu allen der insgesamt vierzehn Aufträge, welche die Pro Helvetia dieses Jahr erteilt, steht das Ensemble, welches die Werke spielen wird, schon fest. Bei der eigentlichen Auswahl bildete, laut Gartmann, die Qualität das oberste Kriterium. Gleichzeitig wurde natürlich auch versucht, die Geschlechtszugehörigkeit und die Sprachregionen angemessen miteinzubeziehen. Auch Konzeptmusik und Grenzbereiche zum Jazz wurden berücksichtigt. Ob sich dieses Konzept und die Auswahl, wo man es nach wie vor sehr vielen Recht machen muss, als tragfähig erweisen werden, wird die Zukunft weisen. Jedenfalls erscheint die Pro Helvetia mit diesem Konzept als eine Institution, die nicht nur passiv die Anfragen von Bittstellern abwartet, sondern eine offensivere Förderungspolitik betreiben will. Das sind schon mal sehr gute, ja ausgezeichnete Vorzeichen.

Aufträge bekamen dieses Jahr der alphabetischen Reihenfolge nach folgende Komponistinnen und Komponisten: William Blank (Streichtrio für das *Trio TELOS*), Martin Derungs («Kassandra», Musiktheater-Projekt), Daniel Glaus (Kammermusikwerk für die *Werkstatt für zeitgenössische Musik Biel*), Fritz Hauser (Schlagzeug-Ensemblestücke für das *Centre International de Percussion Genève*), Mischa Käser («Napoleon», Orchesterstück für die *Serenata Basel*), Hanspeter Kyburz (Komposition für das *Wiener Klangforum*), Christoph Neidhöfer (Bläsernottet für das *Ensemble Sabine Meyer*), Carl Rütli (geistliches Chorwerk), Jean-Claude Schlaepfer (Kinderoper für *Opéra de poche*), Bettina Skrzypczak (Ensemblestück für *Contrechamps*), Peter Streiff (Konzept-Komposition), Pietro Viviani (Orchesterstück), Jacques Wildberger (Streichquartett für das *Amati-Quartett*), Alfons Karl Zwicker («Vom Klang der Bilder», Orchesterzyklus).

Roman Brotbeck

Un homme énigmatique

Heinrich Sutermeister disparaît à l'âge de 85 ans

«C'était un être réservé, un peu énigmatique. En vingt ans de radio, je ne l'ai rencontré qu'une seule fois dans ces murs. C'était quelqu'un de pudique, qui ne revendiquait pas d'être enregistré.» La voix très légèrement voilée, Eric Lavanchy se souvient de Heinrich Sutermeister, disparu jeudi 16 mars à Morges, dans sa quatre-vingt-cinquième année. Un homme dont tous ceux qui l'ont connu se rappellent la dignité, l'absence totale de concessions.

Né à Feuerthalen, près de Schaffhouse, le 12 août 1910, Heinrich Sutermeister a été très influencé par l'efficacité dramatique de Puccini et de Verdi. Après un bref séjour à Milan, il passe sa vie d'étudiant à Munich. Ce qu'il vit alors

le marque profondément. De la création de l'*Arabella* de Strauss aux œuvres du répertoire italien, il ne manque aucune représentation d'opéra. Mais c'est surtout sa rencontre avec Carl Orff qui sera décisive.

« Il s'irritait du fait qu'on reconnaisse dans sa musique l'influence de Carl Orff », se rappelle Robert Mermoud, qui a travaillé à plusieurs occasions à ses côtés en tant que chef de chœur. « Peut-être, ajoute-t-il avec quelque malice, parce que c'était vrai ! »

Pourtant, impossible de ne pas faire le rapprochement, quand on constate l'importance des ostinatos rythmiques dans les pièces de Sutermeister. « C'est chez lui le signe d'une volonté de continuité, explique Robert Mermoud. On retrouvait ainsi de grandes plages de ces répétitions, qui fonctionnaient comme des soubassements structurels. »

Quant à l'harmonie, le chef de chœur se souvient combien « le fait qu'il ait choisi d'écrire sans armure compliquait la vie des chanteurs. C'est une musique qu'il faut aborder globalement, par phrases, et surtout pas de façon atomisée. Il se moque des enharmonies, même si on ne trouve quasiment pas de modulations. Car tout est toujours subordonné, en fait, à une harmonie sous-jacente. »

Si la prosodie française lui donne quelque fil à retordre, ses grands opéras profitent largement de ces procédés d'écriture. *Romeo und Julia*, créé en 1940 à l'opéra de Dresde, est déjà marqué de cette empreinte. Et à trente ans, il apporte la célébrité à son auteur.

« Durant les années 1955–56, relate Robert Mermoud, on jouait chaque soir une de ses œuvres dans dix-sept villes d'Allemagne. Sutermeister était capable, dans son écriture même, de s'exprimer simplement et de se mettre à la portée de tous. De plus, il obtenait des effets étonnants avec des effectifs modestes. C'est aussi très net dans son *Requiem* de 1952, qui fut un gros coup de tonnerre dans le ciel vaudois. Je me rappelle que la presse s'était abondamment fait l'écho de la puissance de l'orchestre. Les musiciens de l'Orchestre romand ont du reste adoré jouer cette pièce ! »

Saisissantes, les orchestrations du compositeur sont une composante essentielle d'un métier consacré dans les années 40 et 50 par les plus grands scènes internationales. *Raskolnikoff*, d'après Dostoïevsky (1946/48), *Le Buisson Ardent* (1958), sur un texte de Géo Blanc, ou *Le roi se meurt*, d'après Ionesco, ont passionné le public germanophone et celui de capitales plus lointaines. Et *L'Araignée noire*, sa première œuvre scénique de 1935, vient d'être reprise à Vienne...

Pourtant, il n'hésite pas, le cas échéant, à travailler sur des textes très hermétiques. *L'Ecclesia* de 1972/73, créé en 1975 pour le 700^e anniversaire de la cathédrale de Lausanne, en offre un exemple. Mais là encore, la construction joue sur la simplicité des moyens.

« Cette œuvre est construite sur une immense accélération suivie d'un gigantesque ritenuto, explique Robert Mermoud. C'est en quelque sorte une catégorie, en référence à la forme de la cathédrale. »

Sur sa musique instrumentale, les avis sont peut-être moins tranchés. « Le *Capriccio* écrit pour le concours international d'exécution musicale de 1946 restera dans le répertoire, déclare le clarinetteste Thomas Friedli. C'est un morceau de bravoure, mais c'est aussi une œuvre où se manifeste pleinement la maîtrise de Sutermeister. En outre, ces années 40, c'est une période où il a vécu en témoin privilégié de la vie culturelle et musicale. »

Notons qu'en 1942, précisément, Sutermeister s'installe à Vaux-sur-Morges, d'où il observe, en compositeur indépendant, les soubresauts de la modernité. Citant Boulez ou Picasso*, il maintient l'avant-garde à bonne distance, dans le souci constant de rester compris du public. Et surtout par fidélité à une définition de l'expressivité délibérément enracinée dans le passé.

Interprété par Herbert von Karajan, Karl Böhm, Wolfgang Sawallisch et d'autres célébrités internationales, Sutermeister a également collaboré avec de nombreux représentants de la scène musicale suisse. « Ce que j'ai admiré chez lui, c'est sa curiosité. Il a su prendre le virage de la télévision et écrire tout de suite pour elle, » reconnaît Robert Mermoud. « Il l'a fait à Berne alors que la télévision était encore balbutiante... Mais ce qui va rester, en terre romande, ce sont les pièces qu'il a écrites sur la fin de sa vie pour les chorales de sa région. »

Isabelle Mili

* in *Heinrich Sutermeister*, par Dino Larese, Amriswiler Bücherei

Volten und Widerhaken

Zum Tod von Urs Blöchliger

Am 3. März nahm sich der genialische Aargauer Multi-Saxophonist und Komponist Urs Blöchliger das Leben. Er starb aus einer scheinbar dermassen unabgeschlossenen Lebensbewegung und musikalischen Entwicklung heraus, dass man noch kaum daran denken kann, seine musikalische Erbschaft, stilistisch, improvisatorisch und kompositorisch zu inventarisieren. Viele seiner Impulse, aber auch seiner seltsamen Volten und Widerhaken, werden sozusagen unerkannt und unbenannt weiterwirken; eine «Schule» hat er, obwohl von vielen jungen Musikern bewundert und verehrt, nie begründet.

«Wir sind nicht dazu da, Erwartungen zu erfüllen», schrieb Urs Blöchliger zu seiner Gruppe «Kutteldaddeldu». Kürzer und prägnanter könnte man sein Lebensprogramm selber wohl kaum formulieren. Wo immer man ihn für eine Weile sicher wähnte, war er längst

schon wieder an einen anderen Ort entwischt, musikalisch ebenso wie privat. Über die Ursachen dieser umtriebigen Rastlosigkeit, die in guten Zeiten einen kindlich verspielten, grenzenlos neugierigen Umgang mit dem Leben signalisierten, in schlechteren aber durchaus verzweifelte Züge trug, kann man spekulieren; sicher waren beide Seiten immer zugleich und zugleich ganz stark präsent.

Urs Blöchliger war wie kaum ein anderer Schweizer Jazzmusiker ein Dialektiker; manchmal war er aber auch bloss widersprüchlich. Er verachtete die Phantasielosigkeit des Herkömmlichen, des Gängigen, des Glatten, die stumpfe Routine ebenso wie verquälte Originalität. Aber er spielte mit Leidenschaft immer wieder auch traditionelle Jazzstandards, er begeisterte sich völlig unvorhersehbar an alten Koryphäen, an den Arrangements von Fletcher Henderson aus den späten 20er Jahren etwa, an der Musik von Duke Ellington und Billie Holiday, an Charles Mingus, an Roland Kirk und Eric Dolphy. Aber er verwendete diese nicht als musikalischer Ideen-Steinbruch, sondern hörte sie auf eine verwickelte Weise anders, gleichsam als Spiegelungen seiner eigenen Ideen; und was dabei herauskam, war immer unverwechselbar seine eigene, eigensinnige Musik. Und: Er lebte diese Ideen mit einer Radikalität, wie sonst kaum ein anderer Jazzmusiker in der Schweiz; das trug ihm, auch unter seinen Kollegen, nicht bloss Freunde ein.

Gegen Routine und Langeweile

Nichts im Leben, meinte seine Schwester Barbara an der Abschiedsfeier, hat er zu Ende geführt, weder eine Lehre als Feinmechaniker noch das Lehrerseminar in Baden, weder die Jazzschule noch die Berufsschule der Zürcher Musikakademie. Am 4. Juni 1954 geboren, begann er als Jugendlicher Trompete zu spielen, ein bisschen auch Gitarre, mit achtzehn erst kam er zum Saxophon, das er ebenfalls weitgehend autodidaktisch erlernte, wenn auch bereits mit klarer Berufsperspektive als Musiker.

Schulen fand er lähmend, Üben langweilig, Technik unwichtig; das Schlimmste war für ihn Routine und Langeweile. Aber es gab kaum einen, der von diesem gleichsam naiven Kinderansatz aus zu einer so profunden handwerklichen Technik kam, auf dem Instrument wie beim Komponieren. Wenn er etwas herausfinden wollte, wenn er einer Idee auf der Spur war, dann übte, bastelte, tüftelte er auf seine Weise so lange, bis er sie in höchster Perfektion umsetzen konnte. Wichtig war ihm der Kontakt zum Komponisten Pierre Mariétan, mit dem er einige Theater- und Filmmusiken schrieb.

Eigensinnig und kommunikativ

Im Pianisten Christoph Baumann fand Urs Blöchliger früh einen Musiker und lebenslangen Freund, der in ähnlichen musikalischen und multimedialen Bah-

nen kreiste; das komödiantisch verspielte, übermütige *Jerry Dental Kollektio* mit seinen Multimedia-Spektakeln zwischen skurrilem Blödsinn, Jux und mitreissender Musik, wurde für die beiden (und den kauzigen Ruedi Häusermann) während der 70er Jahre zum ersten öffentlichen Experimentierfeld einer stark spontaneistischen Musik. Mit *Kifaru*, *OMP-Structure II* und dem *Trio 80* (mit dem Komponisten/Bassisten Martin Schlumpf) ging Blöchliger auf einen anderen Lehrpfad jenseits der konventionellen Jazzstilistik: Hier stand bereits Ende der 70er Jahre eine breit gefächerte Stilistik bereit, die Jazz von Swing bis Free mit den Techniken und Errungenschaften der europäischen Neuen Musik verband.

In diesen Gruppen entwickelte Blöchliger seine emotionale und überaus drastische Improvisationskunst, jene breite Ausdruckspalette, die vom hingehauchten Klangsäusel über lyrische Stimmungen bis zu schroffen explosiven Ausbrüchen ins Geräuschhafte, coltraneschen Clustern, den energetisch aufgeladenen «sheets of sound», reichte. Immer auf der Suche nach dem überraschenden neuen Klang, den er seinen vielen Instrumenten, der Flöte, dem Sopranino-, Alt- und Bass-Saxophon mit ungewöhnlichen Fingersätzen, «false fingerings», ausgefallenen Blas-, Überblas- und Zungenschlag-Techniken abgewann. Und hier entstand diese eigentümliche Dialektik von Schönheit und Irritation des Schönen: Sowohl als Komponist wie als Improvisator erfand Urs Blöchliger immer wieder wunderschöne Melodien, die er im Handkehrum zerlegte, demontierte und zerfetzte.

Unentfremdete Arbeitsformen

1982 kam der Durchbruch am Internationalen Jazzfestival Willisau als Leader einer eigenen Gruppe, zuerst eines Trios (mit Thomas Dürst, Bass, und Thomas Hiestand, Schlagzeug), mit einer stilistisch offenen, lebendigen, poetischen Musik: Stücke, die zwischen festgemachtem Anfang und Ende vieles offenlassen, dem spontanen Abenteuer, der Überraschung ihren Raum geben.

1983 und 1985 folgten seine ersten, bereits im Ansatz immens anspruchsvollen Projekte mit einer grösseren Besetzung, dem 14köpfigen, beim zweiten Mal 8köpfigen *Legfek*-Orchester. Keine «Personality-Show» mit prominenten Namen und Featurestücken sollte es werden, sondern sozusagen eine von ihm angeleitete Gruppenexperiment. Jeder sollte seine eigenen Stücke, Vorschläge und Ideen einbringen, gemeinsam sollten das «Vokabular», die Spielformen erarbeitet werden, innerhalb der strenger strukturierten Teile sollte dennoch jeder tuten und blasen können, wann und wie er Lust hat, wenn es nur dem Ganzen dienlich ist. Und natürlich mussten Texte her, Gedichte von Brecht und Bayer, Textcollagen, unter anderem eine Art «Floskelarium» mit Worthülsen der Werbesprache. («Musik spricht eben nicht für

sich selbst, sie braucht das Wort, um konkret zu werden», meinte er einmal in einem Interview.)

Noch während der Tournee wurden Teile umdiskutiert und umgearbeitet. Was herauskam, war ein kompliziertes Gefüge unterschiedlichster Stücke, die wiederum alle zu grösseren auswachsenden Formen tendierten, mit frechen Wechseln, rhythmischen Überlagerungen, mit Abstürzen und gewagten Konstruktionen. Mit allen möglichen Kombinationen des Zusammenspiels, vom Solo über Duos und Trios, miteinander und gegeneinander agierende Untergruppen bis zu Tuttiaktionen.

Das Frappierendste an all diesen Projekten mit grösseren Besetzungen war eine für Urs Blöchlinger bezeichnende Umkehrung der Werte. Er löste das alte Problem der Dialektik von Komposition und Improvisation neu, indem er beim Komponieren gleichsam den indi-



Urs Blöchlinger © A. Zurbuchen

viduellen Aspekt jedes einzelnen Musikers ins Zentrum rückte – «eine Stimme, die nur dem Gesamtklang dient, aber für sich selber, also für denjenigen, der sie spielt, keinen Sinn ergibt, ist unbrauchbar» –, während er den Improvisationen im hohen Mass eine kollektive Bedeutung gab – «beim Solieren interessiert mich nicht, was einer im Kopf hat und spielen will, sondern nur das, was sich im Moment des Improvisierens zwischen den Musikern abspielt und entwickelt.» Und: «Man darf nie einen kompositorischen Ehrgeiz entwickeln und ambitiös schreiben», meinte er in einem Interview, «eine schlechte Komposition kann für das Endergebnis besser sein, wenn sie die Spieler auf Ideen bringt.» Natürlich schrieb er selber immer komplexere, immer anspruchsvollere, ambitioniertere Kompositionen; er schimpfte über «Geschwür», wie er grosse ausgeschriebene Arrangementpassagen nannte, und schrieb selber immer wieder welche.

Musik für den Alltag

In den letzten zehn Jahren, gerade als der Erfolg so richtig einzusetzen schien, erfolgte dann nach persönlich unbefriedigenden Auftritten auf der internationalen Szene mit Musikern wie George Gruntz und Carla Bley eine deutliche Neuorientierung. Für das wilde, unstete Leben als herumtorender Heimatloser hatte Urs Blöchlinger eine zu grosse Verletzlichkeit, eine zu grosse Sehnsucht nach Harmonie, Familie und traurem Heim, die sich dennoch nie erfüllte. Seine Auftritte als Jazzmusiker mit eigenen Gruppen, mit *Cadavre exquis*, *Kutteldaddeldu* (zusammen mit Olivier Magnenat und Jacques Demierre), mit Christoph Baumann (*Blochbaum*), mit Martin Schlumpfs *Bermuda Viereck*, Olé Thilos *The Losers* wurden sporadischer; dafür begann er jenseits der reinen Jazzmusik zu komponieren, das Musical *Little Nemo im Schlummerland* mit Hansjörg Schneider für das Stadttheater Bern, eine Ballettmusik für das Theater St. Gallen, Theatermusiken unter anderem fürs Zürcher Neumarkttheater.

Besonders wichtig aber war ihm, der, wie er in einem Abschiedsbrief schrieb, nie richtig erwachsen werden wollte, die Arbeit mit den *Schlieremer Chind* und ihrem Leiter Martin von Aesch; die beiden versuchten – mit durchschlagendem Erfolg bei den Kindern –, von der naiven Kindertümelei der gängigen Kinderlieder wegzukommen, den Kindern Musik anzubieten, die kindergerecht, witzig und übermütig, aber zugleich anspruchsvoll, interessant und intelligent ist. Mit den Musikgeschichten und Musicals *S'Gspänscht under em Bett*, *De vierti König* und *Tra tra trallalla* haben die beiden in diesem Genre neue Masstäbe gesetzt.

Intimität und Dringlichkeit

Immer ging es Urs Blöchlinger bei diesen verschiedensten Projekten darum, einen ganz eigenen und eigenwilligen Ausdruck zu finden jenseits der gängigen Konventionen, jenseits des Glatten, Stromlinienförmigen, des Abgenutzten und historisch Überkommenen, aber auch des Künstlichen, des Abgehobenen: Früh schon beklagte er sich darüber, dass der Jazz eine elitäre Musik geworden sei, eine Kunst über dem Alltag und den gesellschaftlichen Realitäten. Seine Musik war ein Vergeltungsschlag gegen das herrschende Geplätscher, aber er wusste auch, dass der moderne Musikbetrieb kein idealer Hort der Kreativität, der risikoreichen Neugier, der mutigen Experimente ist. Seine Lösung als sperriger Individualist war gleichsam das trotzige Dennoch: Für ihn musste die Musik etwas sehr Persönliches, ja Intimes haben, aber zugleich von jener drängenden und dringlichen Notwendigkeit sein, von jener Brisanz, die sie am Anfang der Jazzentwicklung, am Anfang des Bebop und am Anfang des Freejazz hatte – deshalb sein Interesse für diese Perioden. Musik wie der reaktionäre Neo-Mainstream, die den Glauben an sich

selbst, an die Kraft ihrer Imagination verloren hat – und sei sie noch so gut gemacht, interessierten ihn nicht. Gute Musiker, und das war für ihn schon fast das einzige Kriterium, aus dem alle anderen Fähigkeiten wuchsen, waren jene mit einer Botschaft, die unter den Nägeln brennt.

Christian Rentsch

Ein ungewöhnlicher Musiker

Zum Tod von Urs Voegelin

Ende März ist der 1927 in Aarau geborene Urs Voegelin gestorben. Er gehörte zu den besten Lehrern in der Berufsausbildung des Konservatoriums Zürich und besass eine besondere Überzeugungskraft seinen Schülern gegenüber. Als Solist und vor allem als Begleiter war er über die Landesgrenzen hinaus geschätzt. Der Pianist Max Egger war sein Hauptfachlehrer; von ihm hatte er eine elastische, nie harte Tongebung und viel Texttreue übernommen. Man erinnert sich gern an sein nie expansives, stilistisch vielseitiges, nuancenreiches Spiel. Seine Begabung und seine eigenen hohen Ansprüche liessen ihn 1952 den Hegar-Preis für Klavier gewinnen. Voegelin gehörte zu den Gründern des Aargauer Sinfonieorchesters, das er zu einem Zentrum des Aargauer Kulturlebens werden liess. Auch seine Leitung des Aargauer Kammerchors ist unvergessen. Als Dirigent wirkte er nicht mit Kommando und Gestik, sondern mit vollständiger Selbsthingabe. Voegelin beherrschte als Pianist wie als Dirigent ein breites Repertoire; er förderte Kompositionen von Schweizern, wo es ihm immer möglich war.

Andres Briner

Livres Bücher

Grundlegendes zu Klavierkompositionen

Rudolf Kelterborn: *«Analyse und Interpretation. Eine Einführung anhand von Klavierkompositionen»*. *Musikreflexionen Bd. 4*, hg. von der Musik-Akademie der Stadt Basel, Amadeus Verlag, Winterthur 1993, 134 S. mit zahlr. Nbsp.

Rudolf Kelterborns konkret auf Klaviermusik bezogene «Einführung» zu «Analyse und Interpretation» erschien erstmals im Jahr 1990 in einer Übersetzung ins Japanische. Das schmale, mit Notenbeispielen dankenswerterweise grosszügig ausgestattete Bändchen will nicht mehr sein, als sein Titel verspricht – und doch ist seinem Autor etwas Grundlegendes gelungen. Das aus der Praxis – aus Workshops mit Pianisten wie Jörg Demus oder Karl Engel, aber