

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

Band: - (1989)

Heft: 19

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: 08.11.2024

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

Revolution auf der Strasse und auf dem Notenpapier

Kasseler Musiktage 1988

Je mehr die Musik heute auf die beruhigende Rolle des Seelenbalsams, der festlichen Klangtapete eingeengt, je mehr sie im Zeichen des New Age auf «natürliche» Schwingungsverhältnisse festgeschrieben wird, umso wichtiger scheint es, die andere Seite der Tonkunst dageganzusetzen: ihren Drang zu permanenter Veränderung und Erweiterung, der sie auch zur Vorbotin und Begleiterin politischer Erneuerung werden liess. In Paris bereitet man sich gegenwärtig auf die Jubiläumsfeierlichkeiten der französischen Revolution vor, wobei alle Nachrichten auf die Verdrängung kritisch-emanzipatorischer Töne hindeuten. Wie anders ist es zu erklären, dass ausgerechnet ein Michael Jarré, der Elektronik-Meister beruhigend säuselnder cosmic sounds, zentrale Kompositionsaufträge erhielt — als wäre allein schon die Verwendung von Synthesizern «revolutionär»? Mit dem weitgefassten Thema «Revolution in der Musik — Avantgarde von 1200 bis 2000» griffen die diesjährigen Kasseler Musiktage diesen Feierlichkeiten vor, legten dabei den Akzent allerdings nicht auf die Feier, sondern sinnvollerweise auf Information und Diskussion. Die Musik in ihren historischen Kontext zu stellen ist überhaupt die Grundidee der beiden Initiatoren Klaus-Martin Ziegler und Heinz Enke, die ausserdem von einem jährlich wechselnden Programm-ausschuss unterstützt werden.

Den Auftakt bildete ein Konzert zu den musikalischen Spuren der französischen Revolution, die nun also im Saale stattfand, im gutbesuchten Festsaal der Stadthalle Kassel. Die Konzertbasis stellten Lieder von der Basis dar: Gesänge wie «La prise de la Bastille», «Ça ira» oder «La carmagnole», die einst auf der Strasse gesungen wurden. Diesen von Marc Ogeret und einem Begleitensemble (Leitung: Hedwig Florey) mit wechselnder Präzision vorgetragenen Volksgesängen merkt man noch heute die Neuheit ihrer spöttischen Sprache und ihrer mitreissenden Rhythmik an. Wortbildungen wie «R'li r'lan r'lan tan plan!» aus «La prise de la Bastille» übertragen Strassengeräusche direkt in Sprache, und die Musik nimmt diese Alltags-elemente auf, unbekümmert um Periodenschemata. Die Feiernusiken der Revolution, etwa François-Joseph Gossecs «Invocation» für Chor und Orchester, besitzen dagegen getragenen Charakter. Keineswegs konventionell wirkte die «Hymne funèbre sur la mort du Général Hoche» von Luigi Cherubini, die ein grosser Chor einheimischer



Auch ein Aspekt von «Revolution und Musik»: Klavierfabrikant Schmidt entwarf die Guillotine während des abendlichen Musizierens mit Charles-Henri Sanson

Sänger und das Radio-Sinfonie-Orchester Frankfurt unter Leitung Hans Zenders zur Aufführung brachten. Zusammengefügt aus einfachen Signalen und orientiert am militärischen Zeremoniell entwickelt sich hier eine neue monumentale Form, die verständlich macht, warum Beethoven Cherubini bewunderte. Beethovens 3. Sinfonie, die ursprünglich Napoleon zuge-dacht war, bildete den Abschluss des Konzerts. In seiner schlanken Wiedergabe orientierte sich Hans Zender an den schnellen Tempi, wie sie für französische Märsche charakteristisch waren, und unterstrich diesen Zusammenhang noch durch die Hervorhebung der Bläser.

Anregend sind die Kasseler Musiktage wegen ihrer Themenorientierung und wegen der Ergänzung der Konzerte durch Vorträge und Diskussionen. Ivan Nagel, der nach Ablauf seiner Stuttgarter Intendanz demnächst eine Professur an der Berliner Hochschule der Künste übernimmt, bestritt allerdings in seinem Vortrag, dass die französische Revolution Musik von bleibendem Wert hervorgebracht habe. War aber Beethovens «Fidelio» nur ein Missverständnis und Mozart wirklich so unpolitisch, wie Nagel es ihm unterstellte? Bei

Albrecht Riethmüller (Frankfurt) setzte sich die Skepsis gegenüber «revolutionärer» Musik fort, wobei er unter der Überschrift «Drei Komponisten geraten in die Revolution» auf den angeblich so staatsfrommen Haydn, auf Cherubini und Wagner eher oberflächlich einging; mit einem «rein ästhetischen» Vergleich von Revolutionsmusiken und Nazikantaten rief Riethmüller einigen Widerspruch hervor. Ein genaues historisches Verständnis der Werke setzt allerdings, wie Peter Schleuning (Oldenburg) am Beispiel der Widmungsgeschichte der «Eroica» nachwies, manchmal verwickelte Quellenstudien voraus.

Den fundiertesten und umfassendsten Beitrag zum Generalthema lieferte der Eisler-Spezialist und Ästhetik-Professor Günter Mayer, Berlin (DDR). In dem zur Debatte stehenden Zeitraum von 1200 bis heute habe es in der Musik zwei Revolutionen gegeben: die Visualisierung der Musik durch die Notation, die u.a. die Mehrstimmigkeit ermöglichte, und im 20. Jahrhundert die Elektrifizierung der Musik, die mit den neuen Speicherungsmöglichkeiten der auditiven Wahrnehmung neben der optischen wieder verstärkte Bedeutung gab; eine

Demokratisierung der musikalischen Produktion rücke damit näher. Mayer warnte davor, bei der Deutung des Begriffs Avantgarde, der um 1840 unkritisch vom Militärwesen auf die Künste übertragen wurde, zu einseitig von der Position der E-Musik-Komponisten auszugehen. Er stellte damit – wie Christoph von Blumröder (Freiburg i.Br.) in seinem begriffsgeschichtlichen Exkurs – das bisherige Verständnis des Avantgarde-Begriffs in Frage. Erst seit der Oktoberrevolution habe man angefangen, nach dem Verhältnis von politischer und musikalischer Avantgarde zu fragen. Stalinismus und Formalismuskampagne hätten allerdings eine verheerende Avantgarde-Feindschaft ausgelöst, die erst in den siebziger Jahren aus der offiziellen Politik der Sowjetunion und der DDR verschwunden sei. Heute käme es darauf an, die politischen Avantgarden breiter anzulegen (womit Mayer indirekt auf Gorbatschow anspielte). Musikalische Avanciertheit hingegen müsse sich am Kriterium der Massenemanzipation messen lassen. (Mayers höchst anregender Vortrag wird übrigens, wie auch die anderen, demnächst gedruckt vorliegen.)

Helmut Rösing (Kassel) und vor allem Heiner Goebbels (Frankfurt) führten diese Argumentationslinie fort. Goebbels behauptete, dass nach dem Abschluss der Erneuerungen des musikalischen Materials die Innovationsschübe heute nicht mehr von den Komponisten kämen («auch nicht von dem avantgardistischen Dinosaurier Lachenmann!»), sondern von der Seite der Disco-Musik und der «genialen Dilettanten» der New Yorker Szene. Die Kasseler Musiktage boten zwar keine Beispiele dieser Szene, in einem Konzert der einheimischen Gruppe «Chapter X» konnte man aber die enorme Bereicherung der Klangmöglichkeiten feststellen, die die modernen Synthesizer und Computer auch für Live-Aufführungen bringen. Die publikumswirksamen Boulevardkonzerte, an denen neben «Chapter X» das Ensemble für Alte Musik Kassel und das Hanns Eisler Ensemble Kassel teilnahmen, sind ein Novum der diesjährigen Musiktage. Bislang hatte es auch keine Jazzkonzerte gegeben, wobei allerdings Albert Mangelsdorff und Wolfgang Dauner bei ihrem mitternächtlichen Auftritt in der überfüllten Luther-Kirche politisch-revolutionäre Aspekte ebenso aussparten wie zuvor «Chapter X» mit ihren Miles-Davis- und Jimmi-Hendrix-Collagen. Eher schon war Revolution ein Thema beim abschliessenden Auftritt von Wolfgang Dauner und Konstantin Wecker. Auf veränderte Weise kehrten die Kasseler Musiktage, die 1933 einmal von jugendbewegten Mitarbeitern des Bärenreiter-Verlages gegründet worden waren, damit zu ihren Anfängen zurück. Mit kritischem Anspruch wenden sie sich wieder an die Jugend, ohne dabei allerdings Minderheiten auszuschliessen. Das Thema «Revolution in der Musik» meint die Beeinflussung der Komponisten durch politische Umwälzungen,

aber auch den kritischen Anspruch neuen musikalischen Materials. (Der Einfluss neuer musikalischer Gattungen und damit Funktionen blieb merkwürdigerweise undiskutiert.) Politische und innermusikalische Revolutionen haben nur selten gleichzeitig stattgefunden. Für Clytus Gottwald besteht die Fortschrittlichkeit der «Missa prolationum» von Johannes Ockeghem, die er ndernachts mit der Schola Cantorum Stuttgart zur Aufführung brachte, gerade in ihrer Befreiung von der liturgischen Funktion des Gottesdienstes. Nur schwer dürften auch die Werke des zweiten Konzertes des Radio-Sinfonie-Orchesters Frankfurt mit der politischen Revolution in Verbindung zu bringen sein. Trotz eines so hervorragenden Dirigenten wie Hans Zender krankte die Wiedergabe von «Ecuatorial» von Edgard Varèse daran, dass der präkolumbianische Text nicht von einem Männerchor, sondern von einem Solisten (Roland Hermann) gesungen wurde. Helmut Lachenmanns «Ausklang» für Klavier und Orchester dauerte mit vielen Wiederholungen fast eine Stunde und damit zu lang; in diesem nostalgisch «perforierten Riesencantabile» war von revolutionärem Vorwärtsdrang nichts mehr zu spüren. Als noch problematischer empfand ich Christoph Bosserts Bearbeitung der «Messe de Nostre Dame» von Guillaume de Machaut. Indem sie Unschärfen, die sich ohnehin durch hallige Kirchenräume ergeben, noch kompositorisch weitertrieb, legte sie eher aufführungspraktische Mängel frei als avantgardistische Momente, – es sei denn, man setzt Avantgardismus mit Klangchaos gleich. Der in Karlsruhe lehrende Mathias Spahlinger legte sich dagegen in seiner Komposition «in dem ganzen ocean von empfindungen eine welle absondern, sie anhalten» (1985) für drei Chorgruppen und Playback bewusst Beschränkung auf. Aus der Fülle erschreckender Weltereignisse griff Spahlinger die Erkenntnis heraus «Alle 2 Sekunden verhungert ein Mensch» – eine Erkenntnis, die auch die Musik verstummen lässt.

Eine Revolution kann übermütiges Lachen, anarchische Lebensfreude und Phantasie entbinden, wie sie etwa das Stuttgarter Vokaltrio EXVOCO mit dadaistischen und futuristischen Gedichten und Aktionen an den Tag oder besser: an die Nacht legte. Angemessener aus der europäischen Perspektive scheint heute jedoch die ernste Haltung. Klaus Huber greift schon seit einigen Jahren Themen revolutionärer Bewegungen der Dritten Welt, vor allem Lateinamerikas, auf. Zwei seiner in Kassel aufgeführten Werke, «Senfkorn» (1975) für Stimme, Oboe, Violine, Violoncello und Cembalo nach Ernesto Cardenal und «Nudo que así juntáis» (1984) nach Teresa von Avila und Pablo Neruda für 16 Stimmen in 3 Gruppen, bauen auf der Theologie der Befreiung auf. Gerade das letzte Werk, das wie das von Spahlinger die Zeitdimension in einem symbolischen Sinne verwendet, traf in der Martinskirche auf starke Re-

sonanz. Es zeigte sich dabei, dass «neue musik in der kirche» nach der Einbeziehung in die Kasseler Musiktage auch beim Thema Revolution noch ein bedeutendes Wörtchen mitzureden hat. Vielleicht kann man sogar Clytus Gottwald zustimmen, dass Klaus Huber gegenwärtig der Komponist ist, bei dem politische und innermusikalische Revolution am überzeugendsten zur Verbindung kommen.

Die Kasseler Musiktage haben sich trotz ihres stolzen Alters lebendige Gegenwartigkeit bewahrt. Wie stark das Bedürfnis nach Auseinandersetzungen mit dem Verhältnis von Revolution und Avantgarde ist, zeigten die überfüllten Seminare in der Lutherkirche und die gutbesuchten Konzerte in Stadthalle, Bürgersaal und Martinskirche. Trotz dieses Publikumsandrangs war auf einer Pressekonferenz aber auch von finanziellen Problemen zu hören. Man kann nur den Kopf darüber schütteln, dass das Land Hessen (neben dem Hessischen Rundfunk der wichtigste Träger) für dieses Festival, das weit über Hessen hinaus einen hervorragenden Ruf genießt, immer noch keinen festen Etat eingerichtet hat. Bevor man weitere Musikfestivals in Nordhessen und im Rheingau gründet und unterstützt, sollten wichtige bereits bestehende Kulturinstitutionen in ihrer Existenz abgesichert werden.

Albrecht Dümmling

Tribadaboum und Torso

Zürich, Theater am Neumarkt: Tage für neue Musik 1988

Was bleibt von den sechs Konzerten, die vom 10. bis 13. November im Rahmen der dritten Zürcher «Tage für neue Musik» stattfanden, in Erinnerung?

Zum Beispiel eine Stelle in Gérard Griseys «Talea»: Die Violine spielt Figuren wie aus einem virtuosen Solokonzert, deren Sinn nicht recht einleuchtet, die mit dem, was sich im übrigen Ensemble abspielt, nichts zu tun haben. Woher das kommt, ist klar, wo's hinführen soll, zunächst schleierhaft. Erst wenn kurz darauf das Stück zu Ende ist, begreift man: eine konventionelle Figur, aber eben keine konventionelle Schlussfigur, soll den Schluss herbeiführen. Dieses Enden des Stückes mit einer absteigenden virtuosen Violinpassage schafft eine eigenartige Irritation: es ist zugleich «richtig» und «falsch». Grisey hält sich an die Konvention des floskelhaften Schlusses, benützt aber sozusagen die falsche Figur dafür. Es ist dieser erfrischende Umgang mit Tradition, der über weite Strecken – etwa auch in den Imitationen und Entgegensetzungen des Anfangs – den Reiz dieses Stückes ausmacht. Nur der Mittelteil hängt durch, was aber auch an den Interpreten, dem *Ex Novo Ensemble* aus Venedig, gelegen haben mag. Es brillierte

an den letztjährigen «Tagen» mit einem italienisch gestylten Programm, scheint aber mit Stücken, die nicht einem Ästhetizismus in der Art Sciarrinos verpflichtet sind, einige Mühe zu haben.

Oder: Georges Aperghis' «Les Guetteurs de Sons», wo die drei Schlagzeuger Gesten machen, die zu keinem klanglichen Resultat führen und dann den Klang gewissermassen imaginieren, indem sie die Hand, die ihn hätte erzeugen sollen, ans Ohr halten; umgekehrt stellen sie den Schlagzeugklang akustisch her, ohne Hand und Instrumentarium zu gebrauchen, nämlich durch vokale Imitation. Keine Instrumentengattung verführt so zum bedenkenlosen Umgang wie das Schlagzeug; solchem unreflektierten Draufhalten setzt Aperghis die Trennung von Herstellungsvorgang und Klangerscheinung entgegen. Eine Entdeckung waren (für mich) auch die Stücke des Kanadiers Denys Bouliane im Konzert des *Ensemble Köln*. Bouliane versteht es, ebenso einfache wie zwingende Formprozesse zu gestalten. In «Comme un silène en-



Denys Bouliane

tr'ouvert» arbeitet er mit Modellen aus der Populärmusik, deren Überlagerungen er so lange — es dauert tatsächlich lange — verschiebt, bis sie sich im Einklang auflösen. Ein sich selbst erschöpfender Formverlauf auch im «Rituel lapidaire» für Englischhorn und Vibraphon, wo das Material so lange gedreht und gewendet wird, bis es nichts mehr hergibt. Zur Materialermüdung kommt noch die Ermüdung des während 25 Minuten fast unablässig beschäftigten Bläusers, der hier allerdings etwas überfordert schien. Ein defektes Vibraphon nötigte überdies zur Unterbrechung des Rituals.

In bester Erinnerung bleiben die Darbietungen des *Berner Streichquartetts*: es spielte den «Gran Torso» von Helmut Lachenmann mit einer solchen Konzentration, dass das Publikum der äusserst diffizilen und oft an der Grenze des Hörbaren sich bewegenden Komposition mit grösster Aufmerksamkeit folgte. Die gespannte Stille und der begeisterte Applaus zeigten, dass Lachenmanns Sprache, die bekanntlich alle traditionellen Sprachlichkeit und selbst jede «nor-

male» Tonerzeugung vermeidet, nicht bloss in solcher Negativität zu bestimmen ist, sondern dass sie von hellhörigen Menschen als adäquater Ausdruck der Zeit und ihrer Befindlichkeit wahrgenommen wird. Auch Giacinto Scelsi gelingt es in seinem 2. Streichquartett, die Konzentration des Hörers zu binden. Indem er vom Einzelton ausgeht und diesen in Klang und Tonhöhe sukzessive verändert (der grössere oder kleinere Ambitus dieser Veränderungen charakterisiert wesentlich die verschiedenen Sätze), lässt er die Hörenden teilhaben an seiner Erkundungsreise; darin liegt wohl nicht zuletzt die Faszination Scelsis. Dagegen stellt Klaus Huber in seinem 2. Streichquartett («Von Zeit zu Zeit») Extremzustände einfach hin. Es gibt wenig Zwischentöne in dieser Musik, die zwischen Zerbrechlichkeit und heftigen Ausbrüchen pendelt. Die Parameter sind gleichgerichtet: leises ist ruhig, lautes bewegt. Bei aller expressiven Geladenheit bleibt die Musik im Grunde emotional einschichtig.

Es hätte mehr sein können an den diesjährigen Zürcher Tagen für neue Musik, woran man sich im Guten erinnern möchte. Die Idee, die beiden Konzerte mit dem Berner Streichquartett durch Vorstellungen des *Gitarrenduos Evers-Weigel* zu komplettieren, mag auf dem Papier apart ausgesehen haben: verfremdetes Streichen mit erweitertem Zupfen oder so ähnlich. Die klingende Realität, die die beiden «Zupfgeigenhansel» erzeugten, war indessen derart, dass man sie keinem Komponisten als sein Stück unterstellen möchte. Der Abend des *Trio Le Cercle*, der mit «Les Guetteurs de Sons» so gut begann, endete mit einer Materialschlacht von Vinko Globokar («Tribadaboum extensif sur rythme fantôme»), die Aperghis' kritisches Konzept geradewegs dementierte und brachte als Uraufführung «Le Livre de Tchen» für drei Schlagzeuger und Pantomime von Geneviève Calame, das über fernöstliches Parfüm und Schönklang-Mischungen nicht hinauskommt. Das Theatralische — in den vergangenen beiden Jahren mit Peter Schweigers Umsetzungen von Kagel-Stücken jeweils der Höhepunkt der «Tage» — bewegte sich sonst auf peinlichem Niveau; ich denke da an die nicht einmal bernhardtheaterwürdige *Ex-Novo*-Fassung von Christian Wolffs «For 1, 2 or 3 People», aber auch an das «Concert surprise» von Hans Joachim Hespos, der sich mit «Padouk» für Marimbaphon und «Nove» für Sopran und Klavier als klug disponierender Komponist erwies, diese und andere Stücke aber in eine Performance einbaute, in der wahrhaftig mit Kanonen auf Eier geschossen wurde.

Musik mit Elektronik — neben «Musik im Theater / Theater in der Musik» eine Konstante an den bisherigen «Tagen» — fehlte diesmal, weil sich das kleine Neumarkt-Theater akustisch als ungeeignet erwies. Dieser Ort, der durch seine Ambiance sehr anziehend wirkt, soll nun nächstes Jahr für einzelne Kon-

zerte verlassen werden. Auch im finanziellen Bereich steht eine Verbesserung in Aussicht, dank der die Musiker angemessener entschädigt und die bisher gratis arbeitenden Organisatoren (Gérard Zinsstag und Thomas Kessler, sowie Max Nyffeler als Redaktor des ausgezeichneten Programmhefts) entlastet werden können. So sollten diese Tage auf eine solidere, die Weiterexistenz sichernde Basis gestellt werden können. Denn dass sie für das Zürcher Musikleben äusserst notwendig sind, das hat auch diese dritte, nicht in allem geglückte Ausgabe bewiesen.

Christoph Keller

Remedur für Patient Orchester?

Basel / Zürich: «Netzwerk I und II» von Hans Wüthrich

Routinebetrieb und Bequemlichkeit, fehlende Probenzeit, gestresste Musiker und mutlose Dirigenten bilden ein Minenfeld, in dem schon manch hochgemut komponiertes Orchesterstück kläglich untergegangen ist. Komponist und Orchester: ein leidvolles Thema. Die Idee, diesen Produktionsapparat nicht einfach zu bedienen, sondern kompositorisch in Frage zu stellen und ästhetische Modelle für eine andere Orchesterpraxis zu entwickeln, hat deshalb die Komponisten immer wieder beschäftigt. Einige Beispiele: John Cages Klavierkonzert (1957/58), ein Fall von radikaler Zertrümmerung jeglichen strukturellen Zusammenhangs, oder seine «Cheap Imitation» (1969), ein hundsgemein schwieriges Unisonostück für Orchester ohne Dirigenten; sodann das «Mitbestimmungsmodell» (1970) des durch herbe Dirigiererfahrungen inspirierten Michael Gielen; weiter Vinko Globokars analytisches Konzept «Das Orchester» (Bonn, 1974) und Dieter Schnebels «Orchestra», das 1978 bei der Kölner Uraufführung eine Protestresolution der Musiker zur Folge hatte. Solche Behandlungen des Patienten Sinfonieorchester setzen wie jeder Therapieversuch zunächst gehörige Aggressionen frei. Langfristig indessen tragen sie sicher zur Reflexion und zum wachsenden Problembewusstsein in- und ausserhalb des Orchesters bei. Vor übereilten Erwartungen ist jedoch zu warnen. Dies zeigte sich bei der Uraufführung von «Netzwerk I» und «Netzwerk II» von Hans Wüthrich 1985 in Donaueschingen, beide «für grosses Orchester ohne Dirigenten» (Untertitel). Die Verantwortlichen, im Wissen um das labile innere Gleichgewicht des hochempfindlichen Organismus Orchester, wollten das Risiko nicht eingehen, auf den Dirigenten zu verzichten. So kam es zum Kompromiss: Der Komponist arbeitete zwei Versionen mit Dirigent aus, die er «Wie in einem sehr grossen Schiff oder Fisch» und «Flexible Umriss» nannte. Die Verantwortung wurde damit noch einmal in die Hände eines Leiters gelegt. Sinn der «Netzwerke» wäre jedoch, ein «autonomes,

sich selbst regulierendes, kybernetisches System»¹ von einander ablösen die Klangquellen zu installieren, bei dem alle Musiker nach präzisen Vorgaben aufeinander zu reagieren haben. Musizieren im Grossverband als Sinnbild einer Gesellschaft mündiger Individuen, die für sich und fürs Ganze Verantwortung übernehmen können.

Geht es wirklich nicht ohne Boss und oberste Befehlsgewalt? Doch, es geht. «Netzwerk I und II» wurden im letzten Herbst von der basel sinfonietta ohne Dirigenten aufgeführt, womit wieder einmal bewiesen war, dass selbst so komplexe Apparate wie Sinfonieorchester weitgehend hierarchiefrei arbeiten können, wenn die einzelnen Mitwirkenden dazu bereit sind. Es ist allerdings bezeichnend, dass nicht eines der institutionalisierten, sondern ein selbstverwaltetes Orchester sich dieses Experiments annahm und dass die Aufführungen in der Basler «Kaserne» und in der «Roten Fabrik» in Zürich stattfanden.

soziale Haltungen und Erfahrungen durch Rollenspiele, Protokollierung und Analogien ins Ästhetische projiziert und damit zum «Erkenne dich selbst» von Ausführenden und Zuschauern / Zuhörern beiträgt.

Die «Netzwerke» konfrontieren dergestalt die Orchestermusiker mit ihrer eigenen Praxis und mit ihrem Bewusstsein von dieser Praxis. Da alle von allen abhängig sind, wird jeder Ausführende zu Flexibilität und Eigenverantwortung angehalten. Beamtenmentalität und Korpsgeist, Merkmal autoritär geführter Verbände, haben keine Chance. Kompositionstechnisch erzeugt Wüthrich in *Netzwerk I* diese umfassende Interdependenz, indem er die 68 Spieler zu solistisch besetzten Kammermusikgruppen sich zusammenschliessen lässt; insgesamt gibt es 26 verschiedene Gruppen. Jede Gruppe erhält das Signal zu ihrem Einsatz durch eine andere, die wiederum von einer dritten gesteuert wird usw. Das klangliche Geschehen ist

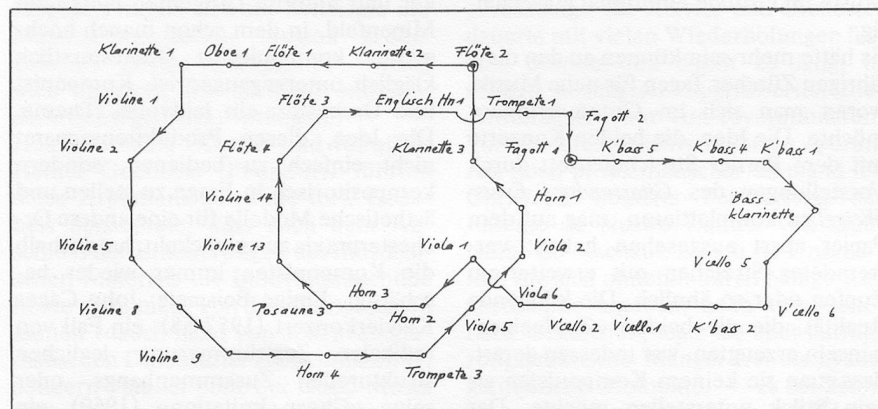
siker finden ihren eigenen atmenden Rhythmus.

Auch das Publikum sieht sich in eine andere Lage versetzt. Vor ihm steht nicht mehr der Dirigent, der den Raum nach Feldherrenart in zwei oppositionelle Hälften teilt und das musikalische Geschehen mit seiner auftaktigen Gestik wie ein schlechter Schauspieler immer schon zum voraus ankündigt. Wie der Klang beginnt auch die Aufmerksamkeit des Zuhörers / Zuschauers zu wandern, vor allem, wenn die Klangketten um das Publikum herum geführt werden. Die akustische Wahrnehmung birgt wieder Überraschungen, Raum und Zeit werden in neuer Form erfahren.²

Max Nyffeler

¹ Studienpartitur «Netzwerk I», S. 4 (Edition Moeck Nr. 5369)

² Ein neues Werk dieser Reihe, «Netzwerk III», wird am 4. April vom Radio- und Sinfonieorchester im Volkshaus Basel uraufgeführt. Das Programm, das ausserdem Werke von Roland Moser, Edgard Varèse und John Cage enthält, steht unter dem Motto «Das offene Orchester». Dem Thema Orchester ist auch die Tagung «Musik in dieser Zeit» gewidmet, die vom 29. März bis 2. April in Boswil stattfindet.



Verlauf der beiden Schleifen in «Netzwerk II», © Edition Moeck

Bezeichnend ist das nicht nur für den Betrieb, sondern auch für Wüthrich, der mit seinen Kompositionen schon mehrfach neue Wege aufgezeigt hat, wie der Verhärtung des Denkens und des Handelns — des ästhetischen wie des sozialen — zu entgehen wäre. Die beiden «Netzwerke» sind die jüngsten Beispiele in der Reihe dieser Arbeiten aus den letzten anderthalb Jahrzehnten. Ihnen allen ist gemeinsam, dass sie die ästhetische Geschlossenheit aufbrechen und unmittelbar auf das allgemeine soziale Verhalten zielen oder aus ihm abgeleitet sind: «Kommunikationsspiele», ein Interaktionskonzept für beliebige Mitwirkende (1973); «Das Glashaus» für sechs Sprecher / Akteure, Sopran, Schlagzeug und Tonband, eine theatralische Metapher für Machtausübung und Untertanengeist (1947/75); «Genossin Cäcilia» (1976), ein Konzept, das 1978 für Donaueschingen (späterer Titel «Brigitte F.») und 1980/81 in einer zweiten Realisation unter dem Titel «Procuste deux étoiles» ausgearbeitet wurde, wobei Herstellungsprozess, Inhalt und formale Struktur auf den Gesprächen mit sozial gefährdeten jungen Menschen beruhen. Hier verschmilzt Komponieren unversehens mit Therapie. Allgemein zeigt sich in diesen Werken die Tendenz zu einem musikalisch-szenischen Realismus, der

exakt notiert. In *Netzwerk II* erfolgt die Vernetzung nach dem Kettenprinzip: Die Instrumentalisten, jetzt 38 Solisten, bilden zwei ineinander verschlungene Schleifen, in denen sie sich die Einsätze im Kreis herum weiterreichen. Es entsteht also eine wandernde Zweistimmigkeit im Raum. Jeder Spieler ist ein Glied in einer Kette; wenn jemand ausfällt, reisst die ganze Kette. Das musikalische Material, abgeleitet von einer Tonfolge aus Palestrinas «Missa pro defunctis», ist nach einem kontinuierlichen Variationsverfahren verarbeitet. Jedem Spieler ist ein Ton der «Grundreihe» zugeordnet; dieser ist stets Endpunkt einer melodischen Gestalt, die zugleich die vorangehenden Melodietöne umspielt und bei jedem Durchgang variiert wird: Der Zusammenhang des Ganzen wird durch feinste Verfaserung gewährleistet. Auflösung und Variation des Grundmaterials sind so differenziert, dass nie der Eindruck einer vordergründigen Mechanik, sondern vielmehr ein organisch sich fortzeugendes Klanggewebe entsteht. Durch die Eliminierung des raum- und zeitbeherrschenden Dirigenten kann sich die Musik im Rahmen der Partiturvorgaben frei entfalten. Die einzelnen Teilchen und Felder des «sich selbst regulierenden kybernetischen Systems» vibrieren innerhalb ihrer wohldefinierten Grenzen, die Mu-

EROS sans OSR

Genève: Festival EXTASIS 88,
10–23 octobre

Déplacé de juin à octobre, EXTASIS, le festival de musiques d'aujourd'hui de Genève, offrira pour sa deuxième édition seize concerts en treize jours. Dans une ville où, selon les mots de son responsable culturel René Emmenegger, «ce n'est qu'au compte-gouttes qu'on peut trouver des œuvres contemporaines dans les programmes de l'OSR ou d'autres abonnements de la Ville», ce feu nourri de créations et de premières auditions tient du miracle. Enjeu à la fois politique, idéologique et esthétique, ce festival qui, soulignons-le, n'a pas d'équivalent en Suisse, impose une réflexion dépassant le simple recensement des événements. Il apparaît en effet dans un contexte assez défavorable, fait de résistances passives ou actives, d'indifférence et de scepticisme qui en menacent à chaque fois l'existence. Il n'est pas question pour nous, ici, d'en prendre la défense a priori, quand bien même cette bouffée de musiques d'aujourd'hui donne un peu d'oxygène à une vie musicale où la routine domine, mais de relever ce qui, à travers lui, est révélateur de la vie musicale genevoise. Les résistances à l'égard d'EXTASIS sont avant tout le fait des institutions musicales. Ainsi l'Orchestre de la Suisse Romande s'est désolidarisé d'une manifestation dont il était la colonne vertébrale. Cette réaction pour le moins curieuse n'a guère suscité de discussions: faut-il admettre que l'OSR n'est pas capable de jouer la musique d'aujourd'hui, ou qu'il ne le veut pas, et que la Ville qui le subventionne n'exige en retour nul

cahier des charges sur ce plan? Comment faut-il apprécier qu'il soit nécessaire d'inviter l'Orchestre du Rhin-Mulhouse pour jouer à Genève des œuvres orchestrales contemporaines (qui n'avaient rien d'extravagant d'ailleurs)? Les mêmes questions se posent au sujet de la Radio Suisse Romande, absente durant la quasi totalité du festival, bien que de nombreux artistes suisses y fussent présents, et que la plupart des œuvres aient été données ici pour la première fois. Cette absence remarquée (elle fut signalée par un lecteur du «Journal de Genève») relève-t-elle de la censure pure et simple, d'une sorte de résistance archaïque et grotesque à la musique d'aujourd'hui, ou du manque total de discernement de ses responsables? De même il est toujours surprenant de constater à quel point des concerts de haut niveau, permettant d'entendre des œuvres de grande qualité, n'intéressent visiblement pas les professeurs et les étudiants du Conservatoire: ceux-ci doivent-ils être mis à l'écart de l'évolution musicale, d'un contact direct avec les œuvres et les interprètes, ou au contraire y participer avec la plus grande intensité?

Or, lorsqu'on fait remarquer que le public de la musique contemporaine est trop restreint, on accuse celle-ci et on culpabilise ceux qui la défendent, plutôt que de se tourner vers les responsables de la diffusion et de l'enseignement qui, s'étant paresseusement assoupis sur leurs lauriers, et s'étant laissé déborder par la matière qu'ils avaient pour charge de transmettre, ne remplissent pas de façon satisfaisante leur mission. Il serait intéressant, à cet égard, de savoir quelle connaissance réelle de la musique du vingtième siècle ont ces «décideurs» musicaux, et sur quelles œuvres entendues — ne serait-ce qu'une fois — sont fondés leur désintérêt ou leurs critiques vis-à-vis de la musique actuelle.

Quelles qu'en soient les causes — liées aux structures, aux personnes, au contexte idéologique —, cette situation hypothèque gravement un festival comme EXTASIS. Il n'est pas pensable qu'une telle manifestation pousse comme un palmier au milieu du désert et, simultanément, connaisse un retentissement massif. Un tel festival devrait non pas diviser les institutions et les musiciens, mais les rassembler. Pour qu'il soit un lieu d'effervescence, de découvertes et de discussions, c'est-à-dire un lieu vivant, il faut le préparer à l'intérieur même du tissu social et culturel dans lequel il s'inscrit naturellement. Il serait donc nécessaire que la Ville de Genève, abandonnant certaines ambiguïtés dans sa politique musicale, resserre les liens entre le festival et les structures permanentes qui font un travail d'information, de diffusion, d'animation et de création tout au long de l'année, et incite les institutions à se mettre à l'heure de la création dans leur travail de diffusion et d'éducation musicales. On ne peut en effet demander au public d'être plus informé que les professionnels de la vie musicale, et d'être

attiré spontanément par un répertoire que ceux-ci dédaignent si unanimement.

EXTASIS s'était donné cette année pour thème l'EROS dans la musique (ce qui nous valut des petits cœurs roses dans le programme des manifestations...). Bien que rattacher chaque œuvre particulière à un tel concept fût périlleux — sans compter que les titres du genre «Eves's Meditation on Love» ou «In Praise of Krishna» n'impliquent pas forcément une musique de caractère dionysiaque —, on peut déceler dans ce choix thématique le propos idéologique qui sous-tend le festival. Comme s'il voulait se justifier sur le terrain même de ses adversaires, René Baud, chargé de l'organisation du festival, écrit dans son éditorial: «La musique, c'est bien clair, est d'abord faite pour être entendue et non pas comprise comme une équation algébrique. Il faut donc l'écouter, mais comme on goûte un plat nouveau, sans se préoccuper de la cuisine. C'est alors seulement que, dans cette confiance volontaire, grâce à la sensation librement perçue et vécue par le truchement de l'audition, le miracle se produira et que le sens caché et sublimé des tendances instinctuelles de l'âme du compositeur, tendances que nous avons aussi en nous, pourront vibrer à l'unisson en harmonie, au-delà de l'intelligence discursive.» Plus loin, René Baud associe mystique et musique, grâce auxquelles nous pouvons «sublimiser nos sentiments d'humanité coupable». Ce type de raisonnement, qu'on lit d'ordinaire chez les contempteurs de la modernité, jette un trouble. Le vieux débat du cœur et de l'intelligence, qui inspira autrefois à Schoenberg des lignes vigoureuses, devrait être définitivement remis. La modernité, au sens où ce concept apparaît chez Hegel et Baudelaire, se signale précisément par ce que Habermas a nommé la nécessité de «se fonder par ses propres moyens». De même qu'elle implique une relation nouvelle entre passé et présent, entre norme et événement, tirant comme le disait Baudelaire «l'éternel du transitoire», la modernité impose une dialectique nouvelle de l'instinct et de la raison. Le caractère réflexif de l'œuvre vis-à-vis d'elle-même et de sa tradition, qui apparaît si clairement dans la musique du romantisme jusqu'à nos jours, a induit la nécessité d'une pensée critique s'appuyant sur «l'intelligence discursive» (il suffit de voir la quantité d'écrits de compositeurs depuis Schumann, Wagner, Liszt et Berlioz). C'est que l'œuvre ne s'appuie plus sur des conventions, sur des normes, ou sur un concept du Beau absolu; elle doit assumer sa propre genèse avec une lucidité qui se fait, parfois, voyance. On ne peut dès lors engager l'auditeur sur les fausses pistes de l'immédiateté sensible, qui présupposent une esthétique de la nature depuis longtemps révolue, mais on doit l'aider à parcourir le réseau complexe qui, à l'image du monde dans lequel nous vivons, croise des lignes multiples et singulières, sans qu'un

ordre apparent ne s'impose d'emblée.

Or la thématique de l'Eros, qui habillait un peu superficiellement le programme très éclectique d'EXTASIS, n'en permettait pas une lecture vraiment significative. Il s'apparente toutefois à certaines tendances de la musique de ces dernières années: le besoin de revenir à des normes fournies par l'histoire ou la nature, et une tentation spirituelle, religieuse et mystique. Scelsi donne ici la main à Stockhausen, et tous les néos font une ronde joyeuse autour du totem de la modernité. Voilà retrouvées les colonnes du temple, la spontanéité sans entraves et la fusion de l'individu dans la masse étoilée des sons. Les fins de siècle aiment la mythologie du religieux. Dans un tel état d'esprit, la musique se passe de toute méditation, elle n'existe que dans une forme de communication où l'auditeur s'absorbe, presque magiquement, dans l'œuvre, sa «jouissance» étant, comme l'écrit René Baud, «la sensation du divin». Il nous semble toutefois qu'EXTASIS ne peut livrer un programme aussi riche, comprenant tant d'œuvres nouvelles et de noms de compositeurs inconnus du grand public, sans tenter d'établir, pour ce dernier, des voies d'accès où l'on ne renoncerait pas à l'«intelligence discursive». Le festival manque cruellement d'un travail «pédagogique» qui prendrait la forme de publications préliminaires offrant autre chose qu'une liste de curriculum vitae, ainsi que d'animations, de conférences ou de répétitions commentées, bref d'un travail capable de combler quelque peu le fossé qui existe entre la création actuelle et l'information, la connaissance, la sensibilité de l'auditeur moyen.

La conjonction d'un retour au passé et d'une signification spirituelle de l'œuvre est typique d'un compositeur comme Schnittke. Mais faut-il pour autant coller sur une œuvre comme sa «Quatrième symphonie» (1984) l'étiquette de «néo»? Le désir de synthèse entre des traditions divergentes, qu'elle exprime dans une ambiance de profonde religiosité et à l'intérieur de limites stylistiques relativement conventionnelles, devrait être relié, pour le moins, au contexte dans lequel le compositeur soviétique évolue. Confrontée lors du concert d'EXTASIS à l'intensité presque insoutenable de l'«Action ecclésiastique» (1970) de Bernd Alois Zimmermann, qui met en jeu le drame de l'homme isolé, cette symphonie de Schnittke semblait fondée sur une expressivité d'emprunt. En même temps, cette confrontation dévoilait une problématique vieille de deux siècles et à nouveau terriblement actuelle: comment réintégrer dans l'œuvre musicale autonome les éléments de la tradition? Lorsque Zimmermann, à la fin de sa pièce, cite le choral de Bach «Es ist genug», la résolution tonale des quatre notes déchirantes du début sonne comme une irrémédiable cassure, elle symbolise un monde qui s'effondre. Chez Schnittke, les éléments tonaux sont au contraire constructifs, ils participent d'une réconcilia-

tion d'idiomes historiquement et structurellement contradictoires. Il n'est pas étonnant dès lors que si la musique de l'un submerge les références à une forme liturgique tombée en désuétude, celle de l'autre nous renvoie sans cesse aux codes formels qui ont été choisis, qu'il s'agisse de la symphonie ou du concerto (le «Concerto pour violon et ensemble no 3», 1978, joué dans un autre concert).

On retrouvait cette dualité dans la plupart des œuvres à l'affiche d'EXTASIS. Tantôt l'invention, par sa force propre, absorbe les références, tantôt elle en est l'hôte discret et se laisse envahir par elles. Dans une musique qui semble par principe refermée sur soi comme celle de Steve Reich, le poids des conventions, dans les enchaînements tonaux élémentaires par exemple, ou dans l'écriture des cordes, masque l'originalité du propos. «Desert Music» (1982-84) est entraîné vers le kitsch, ses éléments constitutifs ayant une valeur essentiellement décorative. Il en va de même, à un autre niveau, du travail de Dominique Barthassat («No'si volta chi a stella è fisso», 1988), qui échoue à articuler des gestes empruntés ici ou là en pure innocence. Donald Joyce, avec ses «Regards dans le jardin d'amour» (1988), n'est pas très loin non plus d'une totale naïveté lorsqu'il décalque sur l'orgue la musique traditionnelle irakienne. L'invention et l'imagination triomphent en revanche dans une œuvre telle que les «Kafka-Fragmente» de György Kurtág qui, à partir de scènes brèves et hyper-expressives, recompose un monde, invite au voyage dans l'histoire, dans le temps, en nous-mêmes. L'instant fugace dessine un espace, l'insaisissable une architecture, et l'inachevé une forme structurée. On trouve une même profondeur dans des œuvres capables de nous entraîner à l'intérieur de leur propre labyrinthe — et non dans un simple jeu de miroirs —, comme par exemple la «Fantasia on O Magnum Mysterium» pour orgue (1960) de Peter Maxwell Davies, ou l'extraordinaire concerto pour flûte et orchestre «Erosion I» de Yoshihira Taïra (1980), ou encore «Cassandra's Dream Song» pour flûte solo de Brian Ferneyhough (1970).

Toutes ces œuvres révèlent une authentique écriture, une véritable pensée musicale. C'est par elle que s'opèrent la métamorphose et la transmutation des matériaux, aussi hétéroclites et référencés qu'ils soient. En deçà, les œuvres tombent vite dans le piège du décoratif. Derrière le voile naturalistico-mystique que symbolisait, dans EXTASIS, le thème d'Eros, qu'on retrouve dans les propos et dans la pratique de nombreux compositeurs actuels, c'est la problématique d'une écriture autofondée, travaillée, qui est esquivée. Et avec elle, celle d'une subjectivité réellement libre. On lui substitue l'idée du son qui parle directement aux tripes de l'auditeur, ou celle de schèmes primaires éprouvés et plus ou moins déformés qui, semblables aux faux rythmes élémentaires de Carl

Orff, déclenchent des réflexes quasi pavloviens, et voudraient instaurer une pseudo-immédiateté communicationnelle qu'on voudrait nous faire prendre pour l'ultime fin de l'art. Il est probable pourtant qu'un festival qui s'avancerait trop avant dans une telle «philosophie», reniant ainsi l'essence même de la modernité musicale de ce siècle, devrait finalement se soumettre aux lois les plus triviales du marché pour assurer sa pérennité. Souhaitons qu'EXTASIS évite un tel écueil.

Je ne peux terminer sans signaler que, ayant suivi une partie seulement du festival, les concerts auxquels il m'a été donné d'assister furent tous d'un haut niveau d'interprétation, qu'il s'agisse de l'ensemble Alternance ou de l'Orchestre du Rhin-Mulhouse sous la direction de Luca Pfaff, devenu pour le coup prophète en son pays, ou qu'il s'agisse de solistes tels que Pierre-Yves Artaud, Armand Angster, Bettina Boller, Adrienne Csengery, András Keller, Kei Koïto ou Roland Hermann.

Philippe Albèra

à l'objectivité ne suffit pas

Bâle: «The composed music of Anthony Braxton»

Vouloir faire entendre la musique écrite d'un musicien / compositeur dont l'importance se situe essentiellement dans le cadre de la musique improvisée, de la *creative music*, sonne comme un pari aussi intéressant que périlleux. Le concert du quinze novembre dernier, organisé par la SIMC de Bâle autour de «The composed music of Anthony Braxton», aura permis d'en apprécier les aspects contradictoires.

Sans compter le rappel, trois pièces solo furent jouées ce soir-là: *Composition no 139* (1988), pour piano, interprétée par Marianne Schroeder, *Composition no 120 D* (1984), pour instrumentiste solo, jouée par Ernesto Molinari à la clarinette basse et *Solo de saxophone alto* (1988...), composée en temps réel par Anthony Braxton. Chacune de ces trois pièces laisse apparaître un certain nombre d'antagonismes, aussi bien au niveau de l'écriture elle-même qu'à celui de sa réalisation, de son interprétation.

Marianne Schroeder donna une version plutôt objective de *Composition no 139*. Son rapport au texte, à la partition, semblait là plus important que toute manipulation émotionnelle ou énergétique de la musique. D'où une première question: le texte d'une composition de ce genre se suffit-il en lui-même? Est-il possible de réaliser l'écriture de Braxton comme on réalise par exemple l'écriture des *Klavierstücke* de Stockhausen? Ernesto Molinari, en interprétant *Composition no 120 D* d'une manière beaucoup plus subjective, proposa un élément de réponse. Le clarinettiste n'hésita pas à prendre des initiatives qui se révélèrent nécessaires et convaincantes, comme si

la nature du texte musical les demandait implicitement. Nouvelle question, donc: que faire quand une partition est trop «écrite» pour en donner une réalisation largement improvisée, et en même temps pas suffisamment «écrite» pour pouvoir se laisser aller au pur et absolu respect du texte? Le solo de saxophone que Braxton improvisa / composa pourrait être une piste à suivre, car il y avait là adéquation quasi totale entre l'écriture — en temps réel — et l'improvisation du moment: ni l'une ni l'autre n'existant séparément.

Plus encore que les œuvres provenant de la tradition savante européenne, les compositions d'Anthony Braxton ont besoin d'une interprétation qui dépasse les simples notes, puisque celles-ci portent précisément le sceau de l'improvisation et de l'engagement créateur que prend tout improvisateur face à un texte musical. Vouloir jouer «la musique composée d'Anthony Braxton» paraît tout aussi illusoire que de vouloir jouer «la musique improvisée d'Anthony Braxton», cette musique se situant en un point où ces deux éléments, écriture et improvisation, chacun portant la marque de l'autre et chacun ayant besoin de l'autre, se fondent en une seule et même musique: la *creative music*.

Les deux autres œuvres présentées à ce concert, *Composition no 46* pour dix instruments (1975), interprétée par l'ensemble de la SIMC bâloise sous la direction de Jürg Henneberger et *Composition no 101*, pour un multi-instrumentiste (vent ou cuivre) et piano, interprétée par Marianne Schroeder et Anthony Braxton, posent, d'une manière générale, les mêmes problèmes. *Composition no 46* fut, si on peut dire, trop «bien» exécutée... Trop de retenue académique ne convient pas à une musique de ce genre, où une certaine violence d'exécution est nécessaire quand on sait combien sont radicales les ruptures énergétiques dans la musique de Braxton. Ceci est significatif de deux traditions d'interprètes bien différentes: l'une où servir la musique passe par une mise au premier plan du seul texte, l'autre où respecter le texte musical signifie aussi le violenter.

Composition no 101, enfin, fut un moment de confrontation stylistique très riche, où l'intensité de chaque note, le son (y compris son aspect «sale»), le phrasé très «free jazz» d'Anthony Braxton contrastaient violemment avec la précision et le découpage pianistique très net de Marianne Schroeder. La richesse de cette confrontation n'allant pas toujours d'ailleurs sans provoquer des sentiments contradictoires d'adhésion et de rejet.

Si d'un point de vue purement musical ce concert n'a pas été convaincant, il est néanmoins évident qu'il devait être fait. Et qu'il devra se refaire, tant il est vrai que les questions posées par un tel événement sont plus importantes que les réponses ou les certitudes qu'il pourrait éventuellement apporter.

Jacques Demierre

Anliegen eines freidenkenden Menschen

Basler Musikforum: Uraufführung von Robert Suters «Der Abwesende Gott»

Im Herbst 1982 erklang in der Zürcher Tonhalle erstmals Robert Suters Komposition *Marcia funebre* für grosses Orchester. Ein Werk, in dessen Besetzung je drei Gitarren, Harfen und vokalisierende Sopranstimmen samt Tonbandzuspielung eine entschieden unalltägliche Farbgebung bewirkten, dessen programmatische Stationen *Entwicklung – Übergang – Nachher* sich als Auslegung der erbarmungslosen Brecht-Zeilen verstanden: «Von diesen Städten wird bleiben: der durch sie hindurchging, der Wind!» Es blieb damals in Zürich der Eindruck: Werke dieser Thematik, dieses Zuschnitts, dieses geistigen Risikos schreibe ein Komponist wohl nur einmal. Ein Credo wird durch Wiederholungen bekanntlich kaum glaubhafter.

Damals aber lag auf Suters Schreibtisch – aufführungsbereit, aber dann sage und schreibe zehn volle Jahre lang unaufgeführt! – eine bereits 1978 nach langer Vorbereitungszeit rasch ausformulierte Komposition. Zur *Marcia funebre* verhält sie sich, so wird jetzt deutlich, in auffälliger Weise komplementär. Im Chor-Orchester-Werk *Der Abwesende Gott*, einem «(An-)Klagegesang» nach Paul Celan- und Carl Amery-Texten, wird mittels stellvertretender Texte in herausfordernder Weise verhandelt, was der Komponist dann in der *Marcia funebre* fast textlos umrissen sehen wollte. Die Gedichte des von tiefer Skepsis erfüllten Sprachbeschwörers Celan (*Tenebrae, Stimmen, Einmal...*), die Texte des zwischen Linkskatholizismus und Ökomaterialismus angesiedelten Kulturkritikers Carl Amery (*Das Ende der Vorsehung. Die gnadenlosen Folgen des Christentums*, 1972) bezichtigen in zwingender Kontrapunktik die Gottheit und den Menschen der gegenseitigen Vernachlässigung und Veruntreuung. Celans berühmtes *Tenebrae* aus dem Gedichtband *Sprachgitter*: es ist – so Suters Kommentar anlässlich der Radioübertragung – «ein Gebet der vertauschten Aufforderung sozusagen. Darin eingeschichtet, wie als Passion des Menschen, die Passion des Gottessohnes. Das Kreuz als Passionssymbol wird zur Kreuzfigur der Sprache selber in der Verwandlung des *Nah sind wir* in das *Wir sind nah*.»

Suter erhebt diese wechselseitige Anklage in seiner viersätzigen, knapp halbstündigen Komposition zum musikalisch überhöhten Tribunal. Seine pointierte Argumentation mittels dreier Vokalsolisten und dreier Sing- und Sprechchöre, seine durchs klangmächtige Orchester vertiefte Dramaturgie dienen einer solchen fast schon ins Szenische hinüberspielenden Verdeutlichung des Anliegens. Suter versteht es als «Anliegen eines konfessionell ungebundenen, freidenkenden Menschen in Anbetracht einer Thematik, die uns Menschen alle und unausweichlich betrifft». Dagegen

verwahrt sich der Komponist gegen den möglichen Vorwurf eines mit wohlfeilen Parolen und plakativen Emblemen sich anbietenden Parteigängertums. «In der Wahl der Texte wird gewissermassen auch ein Programm erkennbar, ein durchaus engagiertes Programm sogar... Es widerstrebt mir indessen, mich mit dem inzwischen zur Mode gewordenen Etikett des sogenannt «engagierten Komponisten» zu versehen. Für mich liegt musikalisches Engagement restlos im Bereich der Musik selber, d.h. im festen Willen und stetigen Versuch, so klar, fassbar und sinnbezogen wie immer möglich zu gestalten.»

Etwas beeinträchtigend wirkte sich bei der späten Uraufführung im Rahmen des Basler Musik-Forums aus, dass der schwedische Tenor Stefan Dahlberg trotz schöner Stimmgebung den Celan-Texten eben keine muttersprachliche Textverständlichkeit angedeihen lassen konnte. Martina Bovet wurde ihrer tragenden Sopranpartie im intermezzoartigen zweiten und visionären vierten Teil grossenteils gerecht. Im Verein mit dem Zürcher Kammerchor (Leitung: Richard Merz, Bernhard Erne) überzeugten die gastierenden Chöre – Singkreis der Engadiner Kantorei, Kammerchor Seminar Küsnacht – in Suters gewiss schwierigem Werk sogar noch eher als in der nachfolgenden, recht pauschal und ungegliedert wiedergegebenen *Messe op. 147* Robert Schumanns. War ein zu grosser Anteil der Probenzeit für die Novität aufgewendet worden? Karl Scheuber konzentrierte jedenfalls am Abend selbst seine dirigentische Zuwendung fast ganz auf Chöre und Solisten und überliess die Musiker des Basler Sinfonie-Orchesters ihrem eigenen Spürsinn. Nicht gerade optimale Voraussetzungen also für eine Partitur, die vokale und instrumentale Anteile aufs Engste verzahnt! Wenigstens aber liess sich jetzt endlich eine Vorstellung gewinnen von einem zu lange stumm gebliebenen Stück Musik, das in seiner bewegenden Verdichtung von textlicher und klanglicher Aussage fraglos den gewichtigsten Arbeiten Robert Suters zuzurechnen ist.

Klaus Schweizer

World Music Days Erstmals in Asien

Seoul: Pan-Festival
Hongkong: Weltmusikfest der IGNM

Neue Musik im Sinne der westlichen Avantgarde kennen wir aus Ostasien bis jetzt eigentlich nur von japanischen und koreanischen Komponisten, wobei der Unterschied recht eklatant ist: japanische Musik hat sich scheinbar völlig zwanglos in die westliche Avantgarde eingeordnet, bei Querflötenstücken aus der Shakuhachi-Tradition heraus, bei Orchestermusik über die Klangbänder (nur bei Klaviermusik wird es ab und zu geschmacklich fragwürdiger, während

koreanische, sei sie nun von Isang Yun, von Sukhi Kang, von Youngi Pagh-Paan oder Manbang Yi (früher Lee geschrieben), einen deutlich schwierigeren Prozess durchläuft, eine bewusste Verschmelzung mit koreanischen Prinzipien, die bei allen Genannten sehr individuelle Züge annimmt. Wenn man durch Japan reist, fällt einem auf, wie wenig die japanische Kultur noch präsent ist; moderne Industrie beherrscht das Bild, die moderne Grossstadt Amerikas ist Vorbild. Tempel sind für den Sonntagsausflug. Einer der besten Flötisten sagte mir, dass er zur Zeit seines Studiums die Shakuhachi überhaupt nicht gekannt habe – eine begrenzte Renaissance, aber eher im Ghetto, hat erst in jüngster Zeit eingesetzt. Reist man durch Südkorea, so befindet man sich in einer völlig anderen Welt: trotz der Allgegenwart des Fernsehens ist hier die Kulturtradition ungebrochen, Volksmusik und Tanz sind überall gegenwärtig; man reist zwar problemlos (Strassen und Orte sind auch in unserer Schrift angeschrieben), hat aber auf westliche Kultur – Gott sei Dank – zu verzichten.

Umso merkwürdiger ist einem zumute, wenn man anschliessend in Seoul, im ganz neuen Arts Center im postmodernen Repräsentationsstil, anlässlich des jährlich durchgeführten Pan-Festivals der neuen Musik einer Reihe von Konzerten mit Musik von Iannis Xenakis beiwohnt, teils von internationalen Kräften wie dem Arditti-Quartett und Claude Helffer gespielt, teils aber auch mit eigenen jungen Kräften hervorragend aufgeführt. Doch im gleichen Center befinden sich auch Institut und Schule der Volkstradition, das National Classical Music Institute, und auf öffentlichen Plätzen erlebt man altüberliefertes Volkstheater. Dementsprechend ist die zeitgenössische koreanische Musik kaum je der europäischen Tradition glatt angepasst, vielmehr immer sehr individuell ausgeprägt.

Dass die «World Music Days» der IGNM in Hongkong (22. bis 30. Oktober) stattgefunden haben, ist in mehrfacher Hinsicht eine Premiere: es war das erste «Weltmusikfest» überhaupt, das vom Austragungsort her den Bereich der westlich-europäischen Musik verlassen hat. Obwohl Japan und Korea, aber auch Australien und Neuseeland schon lange Mitglieder der Gesellschaft sind, hat das jährliche Musikfest noch nie in den 65 Jahren seines Bestehens im Fernen Osten stattgefunden (Israel, USA und Kanada waren die weitest entfernten Festorte). Clever, wie die Hongkong-Chinesen nun einmal sind, haben sie gleich auch dafür gesorgt, dass eine breite Information über die heutige Musik der Chinesen möglich war, und zwar aller Chinesen, sowohl derer in den USA wie jener in den drei heutigen chinesischen Staatsgebilden Volksrepublik China, Taiwan und Hongkong. Der Kulturaustausch Hongkong – Mainland China (Peking) ist heute ein sehr reger, zumal die chinesischen Musiker in Hongkong sich schon heute, neun Jahre

vor der vorgesehenen Wiedervereinigung mit der Volksrepublik, mit jener identifizieren. Und sogar für einen Beitritt Taiwans zur Gesellschaft ist dank der sich verbrüdernden Chinesen eine Möglichkeit geschaffen worden, da Peking und Taipeh betonen, sie hätten nur verschiedene Verwaltungen und seien deshalb bereit, gleichzeitig, ohne sich gegenseitig auszuschliessen, der IGNM beizutreten.

Überdies verschaffte das Zusammenschliessen der World Music Days mit dem Treffen der Asian Composers League (ACL) den Besuchern eine Übersicht nicht nur über die Musik der Chinesen, sondern auch über jene aus den Philippinen, aus Malaysia, Singapur. Relevant waren aber vor allem die Werke der chinesischen Komponisten, von denen 36 am Festival vertreten waren. Wie ein roter Faden ging durch fast alle diese Kompositionen das Bestreben, in irgendeiner Form etwas vom chinesischen Erbe beizubehalten. Dass dabei von verschiedener Seite her immer wieder ein typisch «impressionistischer» Stil, den wir natürlich als erzeuropäisch empfinden, erreicht wurde, mag daran liegen, dass eine Transposition der chinesischen Pentatonik auf unser Tonsystem und in den harmonischen Satz, dem dann auch noch die mikrotonalen Pien-Töne fehlen, gezwungenermassen dahin führt. So direkt geht es eben nicht, und das haben Viele durchaus gemerkt: sie versuchen mehr vom Wesen der chinesischen Musik her einen Anschluss an die europäische Avantgarde zu finden.

Übrigens hatte man auch Gelegenheit, die überlieferte chinesische Kunstmusik kennenzulernen in sogenannten Showcases, wo die einzelnen Instrumente und Spielformen vorgeführt wurden. Ausserdem wurden die Besucher mit einem Konzert des Hongkong Orchesters «beglückt». Es handelt sich dabei um eine sehr fragwürdige Erneuerung, um ein mit originalen chinesischen Instrumenten besetztes Sinfonieorchester von etwa hundert Mann, wofür auch neue Instrumente konstruiert wurden – weil Bassinstrumente in der traditionellen chinesischen Musik völlig fehlen –, indem man die Er-hu, die kleine zweisaitige Geige, zu Bratsche, Cello und sogar Kontrabass vergrösserte, auch die Laute vergrösserte, die Suona, eine scharfe solistische Oboe, chorisch als Blech einsetzte, und grosszügig neben vielem Schlagzeug auch die westliche Harfe (für Tschaikowsky-Effekte) beizog. Das Ganze wird von einem Star-dirigenten mit allen bei uns sattem bekannten Allüren geleitet, und gespielt werden normalerweise Schnulzen und Kitschstücke. In unserem Konzert spielten sie aber auch moderne Kompositionen, vor allem eine von Doming Lam, neben Richard Tsang einer der besten Komponisten Hongkongs; die abschliessende Aufführung der musikalischen Beschreibung einer Reise nach Lhasa verriet nicht gerade Feingefühl – doch Proteste gab es von den Hongkong-Chinesen keine!

Das Hongkong Philharmonic Orchestra, das Sinfonieorchester für westliche Kunstmusik, entpuppte sich als ein hervorragender Klangkörper. Zumal die Einzelmusiker daraus, welche die moderne Kammermusik interpretierten, besaßen ein technisches und der neuen Musik gegenüber geistiges Können, das jedem Anspruch gerecht wurde. Dasselbe kann von den Nachwuchsmusikern, die als Interpreten für das Preisausschreiben für junge asiatische Komponisten fungierten, gesagt werden. Nur der aus England stammende Cathedralorganist hatte offenbar keine Ahnung davon, was neue Musik von ihm forderten; zwei anwesende Komponisten zogen ihr Werk rechtzeitig zurück, das einzige Schweizer Werk, «Zum Lied der Weisheit» von Ulrich Gasser, erlebte eine Aufführung, die vom Blatt gespielt nicht hätte schlechter sein können!

Das diesjährige Weltmusikfest wird in Angers in Frankreich (6. bis 15. Oktober) stattfinden, und das Weltmusikfest für 1991 wurde von der Generalversammlung in Hongkong an die Schweiz vergeben.

Fritz Muggler

Disques Schallplatten

Einspruch gegen Hedonismus

André Richard: Quatuor à cordes; Jardins, pour flûte seule; Ritournelle, pour trois percussionnistes; «von aussen her ...», pour violon et piano.

Stuttgarter Streichquartett; Pierre-Yves Artaud, Flöte; Richard Lepetit, Isao Nakamura, Rüdiger Pawasser, Schlagzeug, André Richard, Leitung; Saskia Filippini, Violine; Sébastien Rislis, Klavier.

Musicaphon – Perspectives Romandes et Jurassiennes, BM 7501.

Auf dieser Schallplatte findet man erstmals vier kammermusikalische Werke von André Richard eingespielt – eines Komponisten, der sich offenbar erst relativ spät dieser Begabung sicher war und von dem bislang etwa ein Dutzend Stücke bekannt sind. Richard, 1944 in Bern geboren, studierte – nach einer Berufslehre – von 1968 bis 1972 Musiktheorie, Gesang und Komposition am Genfer Konservatorium. Weitere Studien folgten ab 1975 bei Brian Ferneyhough und Klaus Huber an der Musikhochschule Freiburg i.Br., wo er seit 1978 als Lehrbeauftragter für Musiktheorie und Gehörbildung wirkt. 1980 übernahm er die Geschäftsführung im «Institut für Neue Musik Freiburg» und gründete drei Jahre später zusammen mit dem Dirigenten Arturo

Tamayo einen Solistenchor, den er seit 1984 leitet. Anlass war eine Aufführung von Luigi Nonos «Das atmende Klarsein», und die Mitwirkung bei der Ur-aufführung sowie weiteren Fassungen von dessen «Prometeo» erwies die rasch erreichte, enorme Leistungsfähigkeit dieses Ensembles. Richard, der 1985 Stipendiat der Heinrich-Strobel-Stiftung des SWF Baden-Baden war, trat als Komponist erstmals beim Mendelssohn-Bartholdy-Wettbewerb in Berlin 1982 und beim Viotti-Wettbewerb in Vercelli 1984 profiliert hervor. Aufführungen seines Streichquartetts und seiner «Musique de rue» während der Weltmusiktage der IGNM in Budapest 1986 bzw. Frankfurt 1987, auch seines bislang einzigen Orchesterwerks «Echanges» durch Lothar Zagrosek in Genf, machten nachhaltig auf ihn aufmerksam.

Richards kompositorisches Konzept verweigert sich einigermaßen gründlich den seit langem grassierenden «postmodernen» Tendenzen, zumindest jenen Bestrebungen, die den Bruch mit avantgardistischer Widerspruchs-Ästhetik auf ihre bunten Fahnen geschrieben haben und die auf effektvolle Versöhnung mit den tradierten Normen des Musikbetriebs zielen. Anstatt «neue Einfachheiten» zu bieten, müht er sich mit den «alten Schwierigkeiten» der Moderne, kultiviert er ein musikalisches Denken, das sich als Einspruch gegen die hedonistische Nivellierung des Hörens versteht und das Recht auf Widerspruch, auf aufklärende Kritik an veränderungsbedürftigen Zuständen in der Musik (und damit letztlich in der Gesellschaft) beansprucht. Richards Musik folgt einem solchen Impuls zunächst kraft ihrer ausserordentlich differenzierten Organisiertheit, ihrer innerlich angespannten, kontradiktorischen Gestik und subtilen Sprachlichkeit (was ein vitales, artistisch genussvolles Musizieren einbegreift). Hierbei schliesst er an ähnlich orientierte Strukturmodelle seiner «Lehrer» Ferneyhough, Huber oder Nono durchaus an. Dann aber fügen sich seine klanglichen Kristallisationen zu bewegten, beweglichen Texturen zusammen, die das Moment fortschreitender, auch diskontinuierlicher Veränderung in der Zeit nicht nur akzentuieren, sondern geradezu als Programm thematisieren. Wachstum, Veränderung, Entwicklung von Strukturen wird als Vorgang gezeigt, aber als Symbol gedacht für musikalische wie nicht-musikalische reale Lebendigkeit und Lebensfähigkeit überhaupt, von der biologischen bis zur sozialen Ebene. Charakteristisch für Richard ist dabei, dass er bei «äusserlichen», «konventionellen», «naheliegenden» Bezugspunkten anknüpft, aber zu Konsequenzen gelangt, die aus vertrauten Mustern der Wahrnehmung ausbrechen und zu neuen, auch abenteuerlichen Erfahrungen ermutigen. Mit Umberto Eco («Das offene Kunstwerk») opponiert er – um eine von Richards ästhetischen Maximen anzudeuten – gegen «die Unfähigkeit des Durchschnittsmen-