

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

Herausgeber: Schweizerischer Tonkünstlerverein

Band: - (1991)

Heft: 30

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: 05.02.2025

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

Töne und ihre Verbindungen

Betr.: Roland Moser, *Orientierungsver-
suche im Tonraum, Dissonanz Nr. 29,
S. 16ff.*

Den Aufsatz von Roland Moser halte ich für wertvoll, da er die Problematik der Begriffe «Tonalität» und «Atonalität» und die damit verbundenen Wertungen so grundsätzlich angeht. Vielleicht lässt sich eine Diskussion darüber anregen.

Mein Vorschlag einer Ergänzung: Die Vorstellung von Einzeltönen im gleichsam luftleeren Raum, die den Tonvorrat eines Musikstücks bilden (wie viele pro Oktave das auch immer sein mögen), ist natürlich nur eine Abstraktion. Pointiert gesagt: *Den Einzeltön gibt es nicht.* Die kleinste musikalische Einheit besteht immer aus einer Folge von mehreren direkt aufeinanderfolgenden Klangeignissen; traditionell betrachtet, ist das die melodische Wendung, im Spezialfall das Motiv. «Tonalität» wird in erster Linie als Eigenschaft solcher kleiner Tonfolgen, weniger als umspannendes System, wahrgenommen. Sehr einverstanden mit Roland Moser, dass Ordnungsprinzipien, die über die Zahl vier oder fünf hinausgehen, direkt nicht mehr gehört werden können. Das gilt wie gesagt für die Zwölftonmusik genauso wie für Dur und Moll. Niemand denkt beim Anhören eines dur-moll-tonalen Stücks an die sieben Stufen der Tonleiter. Auch ein tonal genau definiertes Musikstück setzt sich gewöhnlich aus einer Vielzahl paralleler Binnen-Tonalitäten aus jeweils drei oder vier Tönen zusammen. Dabei kann der Bass etwa gleichermassen Dur oder Moll sein, weil die Terz nicht vorkommt; manche Mittelstimmen klingen für sich modal oder pentatonisch; Blechbläser ohne Züge und Ventile produzieren in jedem Zusammenhang nur Töne ein und derselben Naturtonreihe. Es gibt vielleicht Stellen, wo eine Stimme chromatisch, eine zweite in Ganztonschritten, eine dritte diatonisch fortschreitet. Auch die einzelnen Stimmen lassen sich in melodische Wendungen verschiedener Tonalität zerlegen: Einzelne Tonstufen oder Intervalle werden streckenweise vermieden oder besonders betont, Liegetöne werden harmonisch umgedeutet, Leitöne, Quartsprünge suggerieren harmonische Fortschreitungen, die von anderen Stimmen zu Trugschlüssen entkräftet werden etc.

Eine Vielfalt sich scheinbar widersprechender und doch ergänzender Binnen-

Tonalitäten macht, wenn der Komponist sie phantasievoll und geschickt koordinieren konnte, den Reiz des Zusammenklings aus. Ob das übergeordnete, einigende Prinzip nun die Dur-Moll-Tonalität oder die Zwölftontechnik ist und ob man Konsonanzen oder Dissonanzen bevorzugt, macht dabei keinen wesentlichen Unterschied. Gerade die Zwölftontechnik lebt ursprünglich genauso von traditionellen Binnen-Ton(ik)alitäten, die sich durch ebendiese Methode aber nicht ergänzen, sondern gegenseitig aufheben (oder auch nicht aufheben, wie bei Alban Berg). Auf motivischer Ebene existiert die Tonalität durchaus. Das «Atonale» hat seine Wirkung in der Spannung mit dem «Tonalen». Insofern sind die zwölf gleichberechtigten Töne für Schönberg gewiss nicht nur eine pragmatische Notlösung, sondern ein bewusster Tribut an Bachs polyphone und doch funktionsharmonische Aneignung des temperierten Quintenzirkels – als neue, vergleichbar universale Sinnggebung des althergebrachten Systems. Wer sich nicht mehr in diesem Traditionszusammenhang sehen will, muss sich tatsächlich fragen: Wieso gerade zwölf? Aber mit der «Tonalität» geht ebenso die «Atonalität» verloren. Auch eine «Klangfarbenmelodie» im Sinne Schönbergs ist eine Wanderung von Klängen zwischen Spannung und Ruhe und damit der harmonisch fundierten Melodie gar nicht so unähnlich. Richard Strauss hat Wagners Reizchromatik der unaufgelösten Dominanten und Debussys Emanzipation der Klangfarbe so innig miteinander verschmolzen, als wären es zwei Seiten derselben Sache (was sie wohl auch sind).

Wenn es eine Art «Atonalität» in der neueren Musik gibt, die man heute als nicht lebens- und entwicklungsfähig bezeichnen müsste, ist das meiner Meinung nach jene, die sich in der Illusion wiegt, *es gebe tatsächlich Einzeltöne*, Einzeltöne mit einzeln vorgeschriebenen Eigenschaften – unabhängig von der Entwicklungsgeschichte des Instruments und der musikalischen Vergangenheit des Spielers –, die sich vielleicht in einen grösseren logischen Zusammenhang einordnen lassen, die aber mit dem direkt vorhergehenden und dem direkt nachfolgenden Klangereignis keinen Sinn ergeben.

Mathias Spohr

* * *

1. Es scheint mir doch ein entscheidender Unterschied zu sein, «ob das übergeordnete, einigende Prinzip die Dur-Moll-Tonalität oder die Zwölftontechnik ist»: im ersten Fall beziehen sich die Töne und Tonverbindungen auf ein *allgemeines* Prinzip von Funktionen und Hierarchien, im zweiten sind die Beziehungen *individuell* werkspezifisch, «nur aufeinander bezogen». Der zwölf-tönige Tonraum hat zwar insgesamt einen eigenen Charakter, seine Elemente weisen aber keine Eigenschaften auf, die der Orientierung dienen.

2. Man müsste vielleicht versuchen – es ist mir in meinem Beitrag wohl auch nicht immer gelungen –, zwischen Ton-system und Satztechnik besser zu unterscheiden, selbst auf die Gefahr hin, dass sich bei vielen neueren Beispielen ein wirkliches Tonsystem als Illusion erweisen wird.

3. Dass mit einer a-logischen Folge von Einzeltönen oder -klängen oder -geräuschen lebensfähige Musik entstehen kann, hat Cage so schön gezeigt, dass darauf bezogen wohl eher eine Theorie, die alles aus den Verbindungen erklären möchte, wenig Sinn macht.

4. Musik ist niemals durch eine Theorie falsifizierbar (der grundlegende Denkfehler Ansermets), vielleicht nicht einmal wertbar: Dahlhaus' «Analyse und Werturteil» beruht auf recht einseitigen, germanozentrischen theoretischen Ansätzen, die schon für italienische Musik fast nichts taugen, ganz zu schweigen von einer Anwendbarkeit auf die Musik aussereuropäischer Kulturen. Urteile müssen dennoch nicht allein «subjektiv» bleiben, bloss die Methoden der Analyse sollten vielfältiger sein. Musiktheorie ist selbst eine Kunst, die viel Phantasie verlangt.

Roland Moser

Comptes rendus **Berichte**

'italianità ritrovata

Omaggio a Edwin Loehrer

Per quanto attesa, la scomparsa di Edwin Loehrer avvenuta ad Orselina il 10 agosto, ha lasciato un senso di vuoto in Ticino per l'importanza detenuta dal suo lavoro sull'arco di quasi 50 anni. Nato a Andwil (SG) il 27 febbraio 1906, Loehrer giunse a Lugano nel 1936 fresco degli studi musicali condotti al Conservatorio di Zurigo e alla Tonkünstlerakademie di Monaco di Baviera, oltre che di musicologia all'Università di Zurigo. L'attività che, dal 1936, ha condotta con il coro della RSI, nato e sviluppato sotto la sua direzione, è qualcosa che, grazie alle sue scelte, è sempre appartenuta alla Svizzera italiana e che oggi ancor più le appartiene. Creando dal nulla un complesso vocale e il suo repertorio, al giovane maestro sangallese sarebbe stato facile trapiantare su quel terreno vergine modelli culturali estranei. Reduce da severi studi di musicologia a Zurigo e a Monaco, ciò che Loehrer vi trapiantò fu il rigore delle sue scelte (l'organizzazione ciclica dei programmi secondo il concetto di *monu-*

menta, «Denkmäler», cioè di un esemplarità storica e morale). Serie di trasmissioni riunite sotto i titoli di «Monumenti musicali della polifonia vocale italiana» e «Rarità musicali dell'arte vocale italiana», poste al servizio del ritrovamento di un filone culturale, che, nelle innumerevoli e pregiate produzioni che hanno fatto la fama della Radio della Svizzera italiana, oggi acquisiscono alla nostra coscienza e al nostro gusto la prospettiva storica necessaria a renderle specifiche e a individuarle in una loro identità.

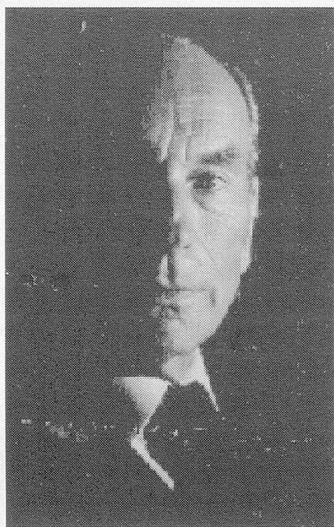
Più delle consacrazioni discografiche, dell'aver legato il nome di Lugano alla Società cameristica divenuta un punto di riferimento internazionale, più del fatto di aver indicato tra i primi le modalità interpretative di grandi autori del passato richiamati a nuova vita (Monteverdi in *primis*), il vero merito di Loehrer è stato quello di non aver mai deflesso da un compito che ha aiutato questa parte della Svizzera a chiarire il concetto della sua italianità.

A trent'anni, con alle spalle un dottorato in musicologia e una formazione musicale come organista, colse immediatamente i bisogni della Svizzera italiana ed operò scelte conseguenti, senza esitare di fronte alle difficoltà che la ristrettezza di mentalità dell'ambiente gli frapponeva. Chiarezza di intenti e coraggio furono infatti fin dall'inizio le sue caratteristiche. Cerchiamo ad esempio di immaginare cosa sarebbe stato il Coro della RSI se fosse stato messo nelle mani di uno dei tanti «maestri di musica» che all'epoca erano insorti contro la nomina di un direttore forestiero incapace di capire la locale realtà: niente di più di un coro dedito alla polifonia secondo i criteri della retorica «perosiana» dominante in Italia, che purtroppo ancora contraddistinguono la pratica corale nella Cappella Sistina di Roma. Loehrer iniziò invece avendo di fronte non un modello più o meno internazionale, ma un obiettivo da raggiungere in base al convincimento che per la Svizzera italiana occorresse ricostituire un filone esemplare di tradizione musicale italiana. Riconoscendo il vuoto nello sviluppo delle attività musicali in Ticino, osò di più proprio non tenendo conto delle cattive abitudini acquisite dalle formazioni corali in campo italiano: poté prescindere dalla cultura provinciale dei «maestri di musica» e dar corpo all'ipotesi di una rifondazione della tradizione rinascimentale. L'italianità ne è uscita rafforzata non a livello del campanile ma a livello di significati universalistici.

Giunto nella Svizzera italiana, Loehrer si rese immediatamente conto di poter fare da ponte fra due culture, fra quella italiana — ricca di testimonianze storico-artistiche di primaria importanza — e quella tedesca — all'avanguardia nello sviluppo dei metodi di indagine storica necessari alla restituzione di quel patrimonio. Egli svolse quindi un'azione pionieristica, indicando una linea di ricerca esemplare ancor oggi, se teniamo conto che l'Italia non è ancora giunta ad essere competitiva nell'ambito

della riproposta esecutiva della propria musica antica.

In verità, per fare tutto questo non bastava un'operazione d'innesto, ci voleva del coraggio — come ha sottolineato Lorenzo Bianconi nella *laudatio* in occasione dell'attribuzione del Premio della Fondazione del Centenario della Banca della Svizzera italiana nel 1985 (pubblicata in «Bloc Notes» n. 13, maggio 1986, pp. 141-147) — «ci voleva del coraggio a trapiantare l'idea stessa di «monumento», intesa come «ammonimento» del passato storico alla posterità, come lascito e monito artistico ma anche morale e ideale rivolto al presente, in un mezzo antimonumentale come quello radiofonico e in un paese dal passato ben poco monumentale come il nostro». Lo sforzo e la tenacia dell'uomo supplirono alle carenze per produrre ciò che noi ben conosciamo. D'altra parte, tra quei «monumenti» — ha fatto notare Bianconi — «c'erano poi cose per loro natura tutt'altro che monumentali, come le carnevalesche, giocose «commedie armoniche» di Adriano Banchieri e Orazio Vecchi, opere alle



quali Loehrer è ritornato nelle sue ultimissime produzioni discografiche, roba dell'altro ieri, quasi le avesse covate e ricovate per trenta e passa anni, come per suggellare un suo ciclo interiore e per delibare tutta la vitalità che ancora racchiudono quei suoi «monumenti» null'affatto statuarii e così eccitabilmente presenti davanti a noi, dentro di noi». In altre parole la visione dell'Italia da parte di Loehrer non fu mai a senso unico, anzi seppe scavare nel profondo come raramente capita di costatare.

In proposito mi piace allora qui riportare un aneddoto quasi indiscreto che ritengo illuminante, cioè la reazione del giovane maestro al primo contatto fisico con l'Italia, avvenuto parallelamente al suo arrivo nel Ticino. Ciò che sembra si sia indelebilmente impresso nella memoria di Loehrer sul confine di Chiasso fu la figura impennacchiata di due carabinieri come allora si presentavano, che gli apparvero a un tempo come due simboli dell'ufficialità e della severità dello stato e dall'altra come due arlecchini variopinti. In quel preciso momento, sosteneva Loehrer, compresi il significato della commedia dell'arte e il modo

in cui essa ancora impregna la vita e l'arte italiane.

In verità, a decifrare i simboli non basta la loro chiarezza bensì anche la disposizione di chi li legge. La personalità di Loehrer è anche da considerare, come ha tentato efficacemente Bianconi, nella congiuntura che lo portò, in quanto allievo di Cherbuliez presso l'Università di Zurigo, a una tesi di laurea sulle messe di Senfl e in seguito a curarne l'edizione critica. Secondo Bianconi si trattava di una ricerca tutt'altro che neutra, collocandosi essa nell'ambito della rivendicazione svizzera di un compositore originario della Brisgovia, vissuto per un decennio dell'infanzia a Basilea ed entrato stabilmente alla corte imperiale di Massimiliano I. L'elvetismo da tempo strisciante, posto a confronto con la minacciosa ascesa del nazismo, stava portando il nazionalismo elvetico (inteso come arma di difesa spirituale) alla più alta temperatura con precise conseguenze culturali, tra cui la questione della cittadinanza di Senfl veniva ad assumere portata non indifferente. Orbene Loehrer, nella sua tesi di laurea, dedicata a Senfl, ne usciva con un contributo lineare, sobrio, fedele al documento musicale e privo di implicazioni ideologiche. La stessa sua situazione di musicista di formazione cattolica, occupato intorno alla figura di uno dei primi musicisti luterani della storia, è sintomatica di una posizione di spiazzamento (per usare il termine di Bianconi) che avrebbe per sempre accompagnato l'esperienza di Loehrer. Nel 1936 (anche per l'irrespirabile situazione politica a Monaco, dove era impegnato come curatore dell'edizione critica delle messe di Senfl), abbandonò il «compromettente» argomento «elvetico» per assumere l'incarico di dirigere a Lugano «un coro italiano in un paese di dubbia elveticità privo però di qualsiasi aggancio profondamente vissuto con la tradizione corale d'oltralpe né con quella canora d'Italia» (Bianconi). Un'altra scelta coraggiosa sta nella sua convinzione che nella nostra epoca, grazie alla radio, fosse possibile contare anche come provincia. E' inutile dire che non gli sarebbero mancate le occasioni per lasciare la Svizzera italiana ed operare da centri ben più importanti: egli non nascose mai l'attrazione che rappresentava per lui la carriera accademica e musicologica. Eppure Loehrer rimase sempre fedele alla scelta fatta a trent'anni. Fu infatti fra i primi a capire l'importanza della radio per l'incremento della cultura musicale, non solo nel primario raggio locale, ma nell'estensione della diffusione resa possibile dai collegamenti e dagli scambi internazionali.

Quando nel 1961 fondò la Società cameristica di Lugano in funzione delle produzioni discografiche che a raffica saranno incoronate dai *Grand Prix du disque* non siamo agli inizi di un'operazione, bensì alla fine. Quel risultato è possibile in quanto la circolazione dei nastri della RSI nelle stazioni radio europee e persino d'oltremare,

aveva già posto in risalto il significato e la portata del suo lavoro. D'altra parte egli poté raggiungere tali traguardi di qualità sfruttando le risorse della tecnica di registrazione, le raffinatezze del montaggio, elevando il livello del prodotto. Fu quindi un operatore radiofonico nel senso più completo del termine e di statura esemplare per l'attività condotta dalle altre radio e poi dall'industria discografica.

La riconoscenza che gli deve la Svizzera italiana è quindi duplice: l'aver rispettato e promosso la sua italianità e l'averle indicato come da posizione periferica fosse possibile operare all'altezza delle elaborazioni consacrate nei grandi centri della musica.

Per quanto riguarda l'italianità, giocò sicuramente un ruolo la sua formazione umanistica che lo portava verso la classicità. La sua scoperta del sud rientrava nell'attrazione che la cultura italiana costituiva per il mondo tedesco. Ma la classicità che Loehrer cercava non era quella formalizzata dei freddi monumenti di cultura. Egli non si dimostrò mai soggiogato dall'incombere del loro peso storico, dalla loro severità ideale. Egli fu tedesco fino in fondo, nel senso di ammettere nella musica quel senso di gravità che la indica come simbolo di qualcosa di superiore, e fu umanista nel senso di riconoscere nell'esemplarità della conoscenza la dignità dell'opera dell'uomo. Ma fu anche capace di liberarsi da un'interpretazione di questi concetti che irrigidivano la visione della tradizione in una mitologia astratta. Nei suoi contatti con il sud (vivendoci addirittura), imparò a cogliere, in una musica che per altri risuonava museificata, le pulsioni e gli accenti di vita, l'incarnazione dell'ideale classico non nell'atteggiamento simbolico ma nel comportamento di tutti i giorni.

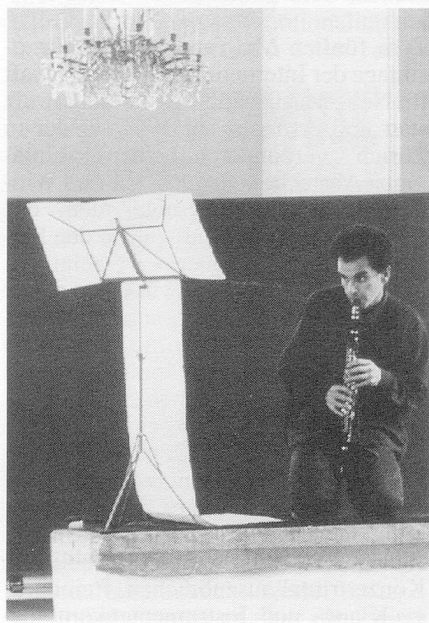
Carlo Piccardi

Stille Musik an hermetischem Ort

Boswil: 10. Internationales
Kompositionssseminar

Unmittelbar vor Beginn der vor allem im lauten Zürich veranstalteten «Weltmusikstage» der Internationalen Gesellschaft für Neue Musik fand vom 10. bis 14. September in Boswil – dem, wie bekannt, eigentlichen Schweizer Mekka jener klingenden Spezies – das 10. Internationale Kompositionssseminar statt. Seit über 20 Jahren, in nicht ganz regelmässiger Folge, realisiert die Stiftung Künstlerhaus Boswil diese Idee von Klaus Huber: eine Hör- und Sprechwerkstatt vor allem für Komponisten zu konkreten Arbeitsergebnissen und aktuellen Denkprozessen, konzentriert auf klingende Objekte und in der für den hermetischen Ort charakteristischen kameradschaftlichen Atmosphäre. Befreit von den diffusen Bedrängun-

gen des üblichen Alltags können heutige Ton-Denker aus nahen und fernen Regionen der Welt zusammenkommen, um sich einige Tage lang (und Nächte hindurch) gegenseitig zu informieren, zu konsultieren, auch (nach Bedarf oder Nötigung) zu kritisieren. Aufgrund eines Kompositionswettbewerbs zu einem bestimmten Thema werden die ausgewählten Stücke uraufgeführt und nach Diskussion unter den eingeladenen Komponisten, Interpreten und Fachjournalisten ein zweites Mal gespielt. In diesem Jahr hatte man sich ohne nähere Vorgaben für das Motto «Stille Musik» entschieden – wohl angeregt durch den Jury-Vorsitzenden Dieter Schnebel, offenkundig in Anlehnung an eine cageanische Tradition der Avantgarde-Musik, aber vielleicht auch in gezielt kontrapunktischer Beziehung



Der Klarinetist und Komponist Chico Mello

auf die besonders hektischen Turbulenzen des gegenwärtigen Weltlaufs. Neben Schnebel unterzogen sich die Komponisten Roland Moser aus Allschwil und Jakob Ullmann aus Berlin sowie die Pianistin Marianne Schröder aus Basel der schwierigen Aufgabe, unter mehr als 200 Einsendungen jene acht Werke auszuwählen, die schliesslich während der Boswiler Septembertage in der Alten Kirche erklangen und im kleinen Zirkel unter den anwesenden Musikern besprochen wurden. Als Juroren waren übrigens auch der anwesende Christian Wolff und der abwesende Alfred Schnittke vorgesehen gewesen, aber der eine wurde durch zu weite Entfernung, der andere aufgrund schwerer Erkrankung gehindert, dieser Aufgabe nachzukommen. Und was die offizielle Präsenz anbelangt, so hatte sich für die Begrüssung der neue Stiftungsratspräsident Anton Keller entschuldigen lassen. Umso intensiver und stets lebhaft begrüsst suchte sein langjähriger Vorgänger Willy Hans Rösch den Kontakt mit den Künstlern – wie man es, in gleichsam familiärer Atmosphäre, immer ge-

wohnt und wie es von ihm gewollt war. Die Jury scheint eine glückliche Hand gehabt zu haben, denn sie fand Stücke, die ebenso niveauvoll wie vielseitig die Vorstellungsmöglichkeiten «stiller Musik» auslegen – einer Klanglichkeit also, die nicht auf probate äusserliche Merkmale des Leisen, Statischen oder Fragilen beschränkt sein muss, sondern alle, auch kraftvolle Mittel einsetzen kann, um innere seelische Ruhe oder subtile Denkhaltungen zu bewirken. Der junge Brasilianer Chico Mello (geb. 1957), in Berlin Schüler von Szalonek und Schnebel, spielte selbst mit expressiver Virtuosität sein Stück «Todo Santo», einen auch gestisch fixierten, quasi rituellen Klarinettenmonolog, in den, verstörend authentisch, Partikel eines religiösen Kindergesangs aus seiner Heimat vom Tonband eingeblendet werden. Ebenfalls ein Solostück, von allerdings einstündiger Dauer für Gesang mit Tonband und vokaler Rückkoppelung unter dem Titel «Lesen, Hören, Buch für Stimme» (von Patricia Van Oosten faszinierend gestaltet) lieferte der Holländer Antoine Beuger (geb. 1955), Schüler von Ton de Leeuw. Zwischen beklemmend langen Pausen passiert buchstäblich nichts als die zeitmikroskopische und mikro-phonetische Artikulation eines Textes von Edmond Jabès aus dessen «Schrift der Wüste». Der Aarauer Komponist und Klarinetist Jürg Frey (geb. 1953) schrieb einen unbetitelten Dialog zwischen Viola und Klavier, wobei das Streichinstrument, von Dorothee Schmidt leider nur unzulänglich realisiert, ein wenig nach Feldmanscher Art variierte, kurze Intervallfolgen (mit dem Anschein simpler Beliebigkeit, aber raffiniert ausgehört) in die Lücken einer ostinaten Skala aus zwei Ganzton-Tetrachorden – mit unvermuteten Umschlägen in einen akkordisch-harmonischen Aggregatzustand – im Klavier fügt. Urs Peter Schneider aus Biel (geb. 1939), der Pianist der Pièce und Lehrer Freys, stellte sich als Komponist mit seinem schon älteren Quartett «Zeitraum» für Violine, Altflöte, Violoncello und Bassklarinete aus dem Jahr 1977 vor. Dabei handelt es sich, nach einem speziellen seriellen Konzept, um zwölf Miniaturen mit getimten Pausen, in Kombination von reiner und vagierender Stimmung und in überwiegend zartem, freilich seltsam antiquiertem Kolorit, als hätten der Hindemith der frühen Kammermusik und der Schönberg des «Pierrot lunaire» sich unsauber vermischt. Die Mitglieder des exzellenten Berner Ensembles «Neue Horizonte» konnten dann bei dem Stück «Maja» – benannt nach einer Teufelsfigur – von dem jungen Japaner Hirotoshi Kihara, einem weiteren Schnebel-Schüler (!), entspannter und kräftiger musizieren. Sein Stück entfaltet sich um einen zentralen Ton und unter Einbeziehung vokalphonetischer Verlautbarungen (der Sopranistin Erika Radermacher) zu spielerisch polyphonem Filigran auf der Basis serieller Proportionsregeln. Von Dieter Jordi aus Winterthur (geb. 1958), einem

ehemaligen Schüler von Klaus Huber in Freiburg, hörte man mit «NIX 2, six grounds» ein Klaviertrio auf der Basis von 6 Konzept-Blättern, bei dem die obertönigen Schattenklänge der Streicher bisweilen in schärfsten Gegensatz zu den teils agilen, teils enervierend brutalen Unisoni des Klaviers gerieten. Trotz der variativen Möglichkeiten, die diese Etüden im geplanten freizügigen, nicht selten gegenläufigen Zusammenspiel bieten, überwog der Eindruck einer starren Uniformität, die zumal das vorgegebene Motto des Seminars nur sehr bedingt einlöste. Eigens für die «Invariationen» des jungen Litauers Ricardas Kabelis (geb. 1957) war das renommierte Vilnius-Quartett ange-reist, um dem ziemlich ehrgeizig konstruierten, jedoch klanglich eher konventionellen Stück in den Tagen der neu errungenen politischen Unabhängigkeit des Landes zum Erfolg zu verhelfen. Zuletzt aufgeführt und von den meisten Teilnehmern als besonders eindrucksvoll empfunden wurde das Trio 1989 für Klavier, Violoncello und Crotales von dem ehemaligen Stockhausen-Schüler Ernstalbrecht Stiebler (geb. 1934 in Berlin). Ihm gelang die Kunst, im Rahmen einer 23fachen strengen Zeilenstruktur von je einer Minute Dauer in mikrotonalen Splitterungen, minimalen Impulsen und wenigen weiträumigen Kontra-Punkten um einem gleichsam unendlichen Celloton wirklich statische, dabei raumfüllende Musik von grösster Zartheit und zugleich von atemberaubender Spannung zu produzieren – nicht zuletzt dank der ausserordentlich präzisen Interpreten Tomas Bächli (Klavier), Tobias Moster (Violoncello) und Regina Irman (Crotales). Was zum Kern des Seminars gehören sollte, bleibt hier kritisch nachzutragen: Die eigentlichen seminaristischen Veranstaltungen verliefen weit weniger er-giebig, als die kompositorischen und interpretatorischen Resultate hätten erwarten lassen. Zu sehr vertraute man auf die Spontaneität des Gedankenaustauschs, der über weite Strecken sich nur höflich, tastend, referierend und nachfragend artikulierte und gegenüber den problematischen Aspekten des Generalthemas wie einzelner Stücke eher unverbindlich blieb oder sich in mühselige Begriffsbestimmung verirrte. Da man weiss, wie wenig auch heutzutage – trotz offenerer Verständigung – sich Komponisten in substantieller Hinsicht untereinander verstehen können (oder wollen), und dass es ihnen oft schwer fällt, sich verbal unzweideutig zu verständigen, hätte mehr analytische Sachlichkeit mit entsprechender Vorbereitung und sinnfälliger Aufbereitung der diversen klanglichen Gegenstände walten sollen. Und zu den denkbaren Grundfragen des Seminars – was ist, was soll, was will «stille Musik» im Hinblick auf die sinnliche Erfahrung, die geistigen Befindlichkeiten und gar die politischen Horizonte der Zeit – wurden kaum mehr als ebenso private wie anekdotische Ansichten vorgetragen. Vielleicht hängt mit solcher post-

modernen Vorsicht und sanften Unentschiedenheit schliesslich zusammen, dass die Jury den fälligen Preis auf alle acht Komponisten gleichmässig verteilte. So bleibt zu hoffen, dass nach dieser pluralen Entscheidung ihre überwiegend stillen und fragilen Angebote nicht sogleich gänzlich verstummen, sondern diesseits des idyllischen Boswiler Refugiums die Ohren noch weiterer Hörer erreichen.

Frank Schneider

Unfreiwilliges Chaos

Zürich: Weltmusiktage der IGNM

Zum fünften Mal fanden die Weltmusiktage der Internationalen Gesellschaft für Neue Musik (IGNM) in der Schweiz statt und erstmals seit 1957 wieder in Zürich – verbunden mit einem je eintägigen Abstecher nach Boswil und Winterthur. Das Motto, unter dem das Zürcher Festival stand – «Von den hereinbrechenden Rändern» –, zeigt das ungebrochene Selbstbewusstsein dieser bald 70jährigen Institution, die ihre besseren Tage wohl endgültig hinter sich hat, sich aber offenbar immer noch als Zentrum fühlt. Und man staunt nicht schlecht, wie eng dieses angebliche Zentrum definiert ist, wenn man in Jürg Wytenbachs Kommentar zur Auswahl der Internationalen Jury liest, dass bereits «neuartige Formen des Musikmachens, Versuche, aus dem üblichen Konzertritual auszubrechen, fremdartige Klang- und Instrumentenkombinationen, verschiedene Ausdrucksbereiche und -mittel verbindende Stücke, mikrotonale und live-elektronische Experimente, instrumentales und vokales Theater, mediale Ereignisse, Collagen und Performances» am Rand angesiedelt werden. Verständlich, dass die Ränder – sehr zum Bedauern der Jury – keine Lust zeigten, in ein solch kleinformatiges Zentrum einzubrechen!

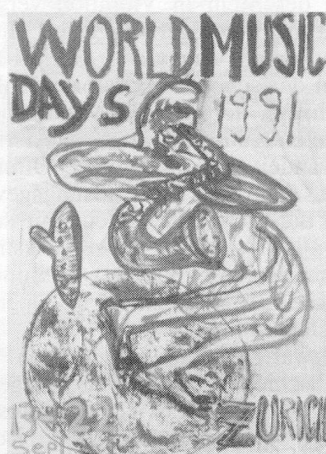
Vielleicht täuschen die aufwendigen Weltmusiktage darüber hinweg, dass die IGNM selbst ein Randphänomen geworden ist: Die idealtypische IGNM-Komposition ist zuwenig virtuos und zu schwerverdaulich, um für den Markt, den der Konzertbetrieb mit seinen Orchestern und Solisten offeriert, zu taugen; für ein wirklich an Neuem interessiertes Publikum andererseits ist sie zu wenig fantasievoll oder experimentell. Es ist Musik, die ausser dem Komponisten vor allem jene Instanzen interessiert, die über die angemessene Förderung nationaler Kulturexponenten wachen. Die Mehrzahl der ausgewählten Werke sind solche, die von einer nationalen IGNM-Sektion selektioniert wurden; wer sein Werk direkt der Internationalen Jury einreicht, hat nur wenig Chancen, berücksichtigt zu werden –

1:22 in diesem Jahr, und dies bei einer Jury, die erklärtermassen nach Rändern suchte (zum Vergleich: im andern Fall standen die Chancen 1:3). Und diese Jury fühlte sich offenbar verpflichtet, die verschiedenen Länder «angemessen» zu berücksichtigen; anders kann ich mir nicht erklären, warum ein Gremium, in dem bestausgewiesene Kenner der Neuen Musik (neben Wytenbach als Präsident Frances-Marie Uitti, Frank Schneider, Sukhi Kang und Jōji Yuasa) sitzen, z.B. die aufgewärmten Romantizismen des Norwegers Arne Nordheim oder den faden Strawinsky-Aufguss des Holländers Klaas de Vries auswählt. So schreit und posaunt dann ein etwa 150köpfiges Aufgebot von Stimmen und Instrumenten Nordheim-Rilkes «Todes-Erfahrung» in einen Saal, in dem sich nur ein paar Dutzend Delegierte, Funktionäre, Kritiker und anderweitige Berufstätige mehr zwangsweise als freiwillig aufhalten. Der leere Saal verstärkt noch die Brachialgewalt der Musik – zu einem Text, der wenn schon in einer kleinbesetzten Vertonung besser zur Geltung käme, vor einem Publikum, das in einer Kammer Platz fände. Um Missverständnisse zu vermeiden: Das hat nichts mit einem generellen Desinteresse des Zürcher Publikums an zeitgenössischer Musik zu tun; Heinz Holligers «Scardanelli-Zyklus» vermochte tags darauf die Kirche St.Peter ohne weiteres zu füllen. Sicher lässt sich auch im Bereich der neuen Musik das Publikum eher von bekannten Namen leiten als von der Neugier auf Unbekanntes; zu einer «Prominenz-Phobie» besteht hier allerdings schon deswegen kein Anlass, weil die Musik dieser klingenden Namen real kaum je erklingt. Im Falle des «Scandanelli-Zyklus» handelte es sich um die Schweizerische Erstaufführung eines 1985 uraufgeführten Werkes (nun um das Anfang September in Locarno uraufgeführte «Ostinato funebre» erweitert); wann in Zürich zum letzten Mal ein Orchesterwerk z.B. von Stockhausen, Xenakis oder Lachenmann gespielt worden ist, weiss ich schon gar nicht mehr...

Zumeist unbekannte Komponisten also an den diesjährigen Weltmusiktagen – das böte immerhin auch die Chance zu Entdeckungen. Doch da war leider weithin Fehlanzeige. Nicht einmal Wytenbachs Hoffnung, «dass auch Musik aus der «Mitte», aus dem Zentrum einer bewährten, etablierten Musikkultur, d.h. Musik, die mit erprobten Mitteln, solidem Handwerk, «klassischen» Formen und gesicherten Inhalten arbeitet, Anregendes, ja Aufregendes schaffen kann», wurde erfüllt. Von Anregendem ja Aufregendem konnte überhaupt keine Rede sein, aber leider über weite Strecken nicht einmal von solidem Handwerk. Ausser man hält im Programmheft vorgetragene Konzepte schon für den Ausweis soliden Handwerks. Solche Konzepte lesen sich oft wie Gebrauchsanweisungen für einen Bausetzkasten; die Musik, die daraus resultiert, verläuft meistens ziemlich li-

near, baut additiv auf und wieder ab, sofern sie nicht auf dem Höhepunkt abrupt umschlägt, oder ist schön nach Sektionen und entsprechenden Strickmustern geordnet. Aus Mangel an genuin musikalischer Fantasie verordnet der Komponist der Musik ein Konzept, für dessen allfällige Nichterfüllung man geradezu noch dankbar ist, weil doch ein unfreiwilliges Chaos allemal unterhaltsamer ist als Musik nach Buchhalterart. Wo das ausgedachte Konzept Vorrang vor den Triebkräften der Musik hat, gerät oft der Formverlauf wenig überzeugend. Mag die Musik auch auf den Schluss zusteuern – Schluss ist erst, wenn es der Steuermann, seinem Fahrplan folgend, anordnet. So lässt James Wood in «Oreion», nachdem er mit Reminiscenzen an den Beginn und einem Choral das Signal «Schluss» ausgesandt hat, die Orchestermaschinerie von neuem losrattern. Ton de Leeuw baut in seinem minimalistischen Klavierstück «Les Adieux» eine kontinuierliche Steigerung auf, die in eine Stretta mündet. Damit ist aber nicht etwa der Schluss, sondern erst die Reprise erreicht. Hier werden traditionelle Formmuster evoziert, aber dann doch nicht erfüllt, auch nicht konterkariert, sondern nur auf wenig plausible Art angewendet. Mit den Schlüssen tun sich viele Komponisten schwer. Friedrich Cerha scheint dies in seinem 2. Streichquartett thematisieren zu wollen: eine schier endlose Reihe von durch Zäsuren getrennten, ähnlichen Akkorden, aus der sich der Schlusakkord herauskristallisiert, nicht ohne selbst x-fach wiederholt zu werden, ehe das Stück wirklich zu Ende ist. Cerha schiebt den Schluss heraus, als könne er nicht genug von seiner Musik bekommen; die Redundanz vieler Stücke, die an diesen Weltmusiktagen aufgeführt wurden, lässt ähnliches bei manchen Komponisten vermuten. Es sei denn, die Kompositionen wären mit Rücksicht auf ein Festivalpublikum, das bei einem täglichen Konsum von vier bis sechs Stunden neuer Musik kaum mehr zur Konzentration fähig ist, so reichlich mit Wiederholungen ausgestattet ... Handwerkliche Mängel zeigten sich bei mehreren Komponisten auch in der Behandlung des Orchesters. Selbst in Woods «Oreion», das in mancher Hinsicht durchaus gut komponiert ist – ich denke etwa an die rhythmische Gestaltung –, war über weite Strecken nicht zu hören, was man sah: Vergeblich mühten sich die Streicher gegen eine Übermacht von Streichern und Schlagzeug ab, und dies, obwohl der Komponist selbst dirigierte. «Le isole» von Tomoyuki Hisatome, in denen das Orchester – auch räumlich – in fünf gemischt besetzte Gruppen aufgeteilt ist, versinken bald einmal in einem orchestralen Sumpf, in dem keine Konturen mehr auszumachen sind. Es geht den Klanginseln im 1. Satz nicht besser als dem fernöstlichen Parfum im 2., das sich bald nach Beginn in einer Allerweltsmusik verflüchtigt. Auf Hochtouren lässt Tobias Peter Maria Schneid das Orchester in seinem «Einklang I» rotieren, der sich – im

Gegensatz zu den Erwartungen, die der Titel und das Konzept weckten – als gewaltiges und gewalttätiges orchestrales Chaos entpuppte, solange jedenfalls, bis der Komponist ebenso gewaltsam das Karussell zum Halten bringt und ihm eine Reihe von längeren Generalpausen verordnet. Diese sind so willkürlich wie das Ravel-Zitat, das gegen Schluss diesen Eintopf anreichert – eine Demonstration kompositorischen Gebietens ohne Fundierung durch Handwerk. Die Tendenz zu Extremen, zum Brachialen einerseits und zum Zerbröckeln andererseits, liess sich auch bei einigen andern Stücken an diesen Weltmusiktagen wahrnehmen: etwa bei Maryanne Amachers Variationen für zwei Klaviere «Petra». Die plakative Emotionalität erweist sich als Stimmungsmache, die die Dürftigkeit der Musik übertünchen soll. Dass gerade strengste Strukturierung eine nicht in Klischees befangene Emotionalität und Intensität hervorbringen kann, zeigte



dagegen Holligers «Scardanelli»-Zyklus auf eindrückliche Weise. Im übrigen waren es eher die kleinen Stücke, die zu überzeugen vermochten, in einem Wust von Musik aber unterzugehen drohten, wie etwa die in Grautönen gehaltene Beckett-Vertonung für Chor a cappella von Pelle Gudmundsen-Holmgren, die zwischen den Schinken von de Vries und Nordheim eingeklemmt war. Bemerkenswerte Kammermusikstücke von jüngeren KomponistInnen waren «Verstörung» des 1957 geborenen Engländers James Clarke, «Madam He» der Australierin Mary Finsterer (geb. 1962) und «Space» der 22jährigen Koreanerin Shinwoo Lee. Die beiden letzteren, im besten Sinne unterhaltsamen, gut klingenden Stücke, liessen weder die nicht-europäische Herkunft noch Züge «weiblicher Ästhetik» erkennen und zeigten, wie wenig die präntierte Internationalität und Vielfalt der IGNM in der Sache selbst, d.h. in den Musiken, die an ihrem Festival aufgeführt werden, begründet ist. «Cooperation» – dies der Titel eines Werks von Makoto Shinohara für 8 Zweiergruppen von je einem japanischen und einem europäischen Instrument – fand als Arrangement auf der Bühne statt und wohl auch als Übereinkunft an den Generalversammlungen. Ästhetisch herrscht im

Schosse der IGNM ein europäisch geprägter, mittlerweile über die ganze Welt verbreiteter Typus einer modernen (aber nicht allzu sehr) und soliden (auch nicht allzu sehr) Musik.

Es ist in einem Bericht, der von einer Veranstaltung mit über zwanzig Konzerten handelt, weder möglich noch nötig, alle aufgeführten Werke zu erwähnen – deshalb der Versuch, einige Tendenzen aufzuzeigen. Auch die Interpreten können hier nur pauschal gewürdigt werden: von wenigen Ausnahmen abgesehen, waren sie auf gutem Niveau – bemüht, das Beste aus den mitunter ungeschickt geschriebenen Partituren herauszuholen. Auf weniger gutem Niveau war leider die Organisation dieser Weltmusiktage; nach aussen am sichtbarsten wurde dies in den zahlreichen Änderungen gegenüber dem gedruckten Programm. Etliche ausländische Gäste, die in der Schweiz ein perfekt organisiertes Festival erwartet hatten, zeigten sich erstaunt darob. Nun kann man hier gewiss das Klagegedicht vom (Anti-)Kulturland Schweiz anstimmen, wie es auch Fritz Muggler in seinem Geleitwort tat; aber – wie Muggler – einen Zusammenhang zwischen Demokratie und mangelnder Förderung nicht-etablierter Kunst zu konstruieren, geht denn doch zu weit. Es ist ja keineswegs so, dass die musikalischen Institutionen Zürichs mangelhaft mit Geld ausgestattet wären; nur foutieren sie, d.h. insbesondere die Tonhalle-Gesellschaft als grösster Konzertveranstalter, sich um die zeitgenössische Musik. Dies ist aber nicht die Folge von demokratischen Verhältnissen, sondern im Gegenteil von mangelndem Einfluss der öffentlichen Hand auf diesen mit Millionen von Steuergeldern ausgestatteten privaten Verein. Erst auf – leider verspäteten – politischen Druck hin kam es drei Wochen nach Ende der Weltmusiktage doch noch zu einem Tonhalle-Konzert mit IGNM-Werken. Es ist also zu einem guten Teil das Desinteresse von massgeblichen Institutionen, welche die Schwierigkeiten der Weltmusiktage in der Schweiz bewirkt hat – nicht nur des Geldes, sondern auch des *know-how* wegen, an dem es der von Muggler präsierten schweizerischen IGNM ebenso mangelte wie der mit der Durchführung beauftragten «Swiss Agency for International Music Management» (SAFIMM) Peter H. Hausers. Die mannigfachen Fehler und Ungeschicklichkeiten in der Planung, die zu kurze Vorbereitungszeit (zwischen der Werkauswahl und der Veranstaltung lagen nur etwa 9 Monate), die Trennung von Jury und Organisationsgremium (was wegen besetzungsmässig nicht zusammenpassender Stücke einen Mehraufwand verursachte, der vom künstlerischen Resultat in den wenigsten Fällen gerechtfertigt wurde) haben schliesslich auch die finanziellen Probleme der Weltmusiktage verschärft. Dieser selbstkritische Kontrapunkt muss dem obligaten Klagegedicht beigefügt werden – es tönt sonst allzu falsch. Christoph Keller

Der Schluss mit dem Kreuz Das Kreuz mit dem Schluss

Frauenfeld: UA von Ulrich Gassers Oratorium «Der vierte König»

Mich hat Ulrich Gassers Oratorium zu einem grossen Teil positiv überrascht, zu einem kleineren Teil aber auch enttäuscht. Überrascht hat mich dieses Werk, weil alle Befürchtungen, die ich vor der Aufführung aufgrund des Textes und der Partitur hegte, sich nicht erfüllten: Der Chorsatz, der mich in seiner aufgeweichten Tonalität und im madrigalen Satz an gemässigte Kirchenmusik der 40er Jahre erinnerte, erwies sich als äusserst plastisch, packend und voll innerer Bewegung. Der kammermusikalisch angelegte Orchestersatz, bei dem ich eine Überpolyphonie erwartete, die sich in einem dichten Klangfeld entdifferenziert, offenbarte sich als durchsichtiges und oszillierendes Klanggewebe. Sogar die Solisten, wo ich damit rechnete, dass sie mit ihrem opernhafte Gesang nur als Fremdkörper wirken, integrierten sich ausgezeichnet ins Oratorium. Und die drei Leitklänge (der Stern-, Herz- und Kreuzklang), die in der Partitur mit buchhalterischer Präzision bei den entsprechenden Textinzipits auftauchen, erschöpften sich nicht schon nach einer Viertelstunde, sondern sie erwiesen sich fast bis zum Schluss als wirkungsvolle grossformale Stützen.

Dass ich in all diesen Erwartungen und Vorurteilen so positiv enttäuscht wurde, lag sicher zu einem guten Teil auch an der ausgezeichneten Interpretation, allen voran des Frauenfelder Oratorienchores und seines Leiters Jacques Lasserre. Anderthalb Jahre lang hatte sich der Chor auf diese schwierige Aufgabe vorbereitet. Ulrich Gasser versuchte zwar im Satz die Möglichkeiten des Chores zu berücksichtigen, in der Menge, die der Chor zu singen hat, ging er allerdings weit über die Limiten eines normalen Oratoriums hinaus: Der grosse Chor hat in diesem Werk die Funktion des Erzählers, und weil Edzard Schapers Legende fast nur aus Erzählung besteht, kommt ihm auch umfangmässig die entscheidende Rolle zu. Jacques Lasserre hat aber nicht nur diesen Chor Vorbildlich vorbereitet, er leitete auch die Aufführung mit grossem Geschick und erwies sich im Falle des Orchesters geradezu als Spezialist für Neue Musik. Mitbeteiligt an dieser Leistung waren auch ein ad hoc zusammengestellter Kammerchor (Einstudierung Dominik Blum) und das Vokalensemble EXVO-CO Stuttgart, wobei hier die vorzügliche Leistung der Sopranistin Monika Meier-Schmid speziell hervorgehoben sei.

Trotz dieser vielen Überraschungen war ich ein bisschen enttäuscht, dass Ulrich Gasser jene Erwartung nicht einlöste, die ich fast als Selbstverständlichkeit voraussetzte: Immer wieder hat Gasser nämlich in seiner bisherigen geistlichen Musik den Heilsanspruch dieser Gattung kritisch hinterfragt. Im Falle des

Vierten Königs komponierte er nun aber eine «richtige» Passion und keineswegs eine Passion über die Passion. Die Legende wird mehr oder weniger geradlinig erzählt, und die Entwicklung von Christi Geburt (Weihnachten) zu Christi Tod (Passion) wird mit der Unerbittlichkeit Wagnerscher Dramenkonstruktionen zum Kreis gebogen.

Zugegeben, Ulrich Gasser und Klaus Röhling, der den Text von Edzard Schaper für dieses Oratorium bearbeitete, wollten mit der Gestaltung des Schlusses auch einem Häretiker wie mir etwas entgegenkommen: Sie lassen das Werk nämlich bewusst mit einer Frage abbrechen (*Unsere Herzen, nimmst du sie an?*), anschliessend erklingt der vom Bildhauer Arthur Schreier gestaltete Klangstein. Diese als grosse aufgehängte Platte konzipierte Skulptur beeindruckt bereits durch die äussere Erscheinung und wirkt, als hätte man den Stein aus einem tiefen Meer heraufgezogen. Sein Klang (mittels Reibung wird der Stein in Vibration versetzt) wirkt nicht weniger suggestiv. Mit andern Worten: *Der vierte König* besitzt einen der schönsten Oratorienchlüsse überhaupt, der aber die vorangehende Frage endgültig in eine Suggestivfrage verwandelt und ihr jegliche Offenheit raubt, denn mit der Erlösungsgewissheit, die dieser Klangstein mit seiner himmlisch schönen Musik ausstrahlt, können nicht einmal die versammelten Gretchen-Errettungen der Operngeschichte mithalten.

Ich erwartete gerade im Falle der Passionsgeschichte, bzw. deren Spiegelung in der Legende des vierten Königs von Edzard Schaper, mehr als deren Reproduktion, weil die Passion (neben dem *Hohen Lied*) in unserem Jahrhundert zum beliebtesten biblischen Weideplatz verkommen ist. Wenn nämlich in der Musik des 20. Jahrhunderts überhaupt noch auf die Bibel zurückgegriffen wird, dann meistens auf die Passion. Man riskiert hier als aufgeklärter Zeitgenosse wenig: Das kritische Potential, das man heute von Neuer Musik als Norm verlangt, ist ebenso garantiert wie eine einermassen komplexe theologische Aussage. Den Rückgriff auf die Passion gibt es in der Neuen Musik häufig auch im Bach-Billig-Angebot, wenn an entscheidenden Höhepunkten eines Werkes Bach-Choräle eingebunden werden, wobei der Renner auf diesem Gebiet immer noch der Choral *O Haupt voll Blut und Wunden...* bzw. dessen neunte Strophe *Wenn ich einmal soll scheiden...* darstellt. (Einmal mehr bildet Schönberg in diesem Punkt die lobenswerte Ausnahme, wohl auch deshalb, weil ihm der latente Antisemitismus suspekt war, der bei Passionen und den vielen Anspielungen daran meist unreflektiert mitschwingt.)

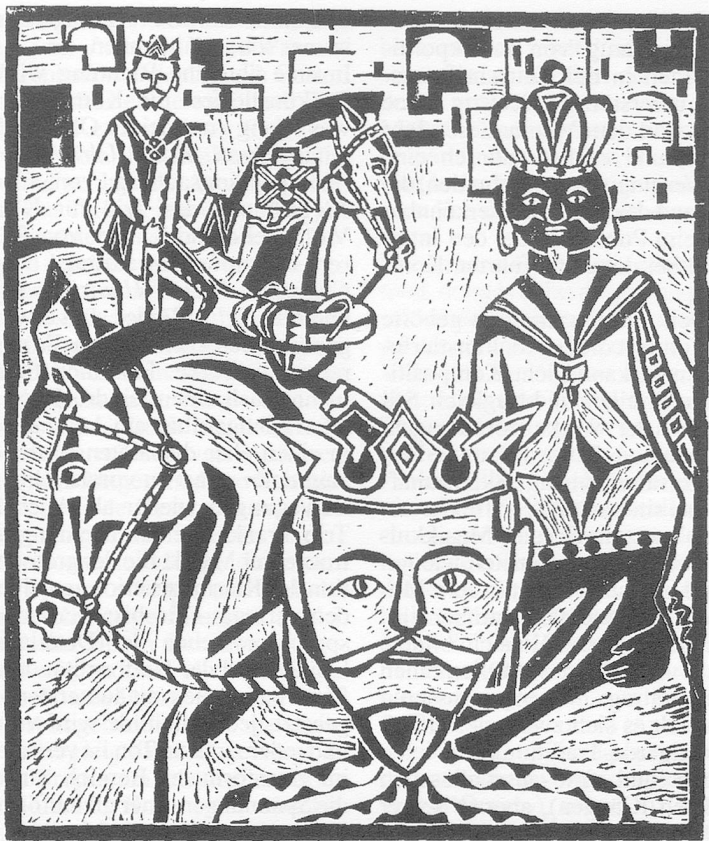
Zwar haben Gasser und Röhling die Passion im Sinne des Luther-Wortes *gegen meinen Nächsten auch werden wie Christus* interpretieren wollen. Deshalb wählten sie die Legende des vierten Königs aus, weil sich dieser König als gewöhnlicher Mensch so ver-

hält wie Christus: Er folgt in Russland dem Stern von Bethlehem, erreicht aber das Jesuskind nicht rechtzeitig, weil er die Geschenke schon auf dem Weg dahin verteilt und bei jedem Elend, das er sieht, zu helfen versucht. Schliesslich geht er – um einen Unschuldigen davor zu bewahren – für dreissig Jahre auf eine Galeere. Nach seiner Freilassung wird Jesus gerade verurteilt und gekreuzigt.

Gasser vertonte nun nicht die (von Schaper möglicherweise gar nicht intendierte) Provokation dieser Geschichte: Wenn nämlich ein Mensch sich zum andern wie ein Christus verhält, dann wird eben dieser Christus als etwas Anderes überflüssig; abstrakter gesprochen: Wenn das Bewusstsein sich seiner Göttlichkeit gewahr wird, braucht es neben sich keine andern Götter mehr. Das Revolutionäre an Schapers Erzählung liegt darin, dass da nicht ein Gott gefeiert wird, der Mensch geworden ist, sondern ein Mensch dargestellt wird, der sich wie ein Gott verhält. Schaper treibt diese Dialektik insofern noch auf die Spitze, als der vierte König seine Gottähnlichkeit gerade darin zeigt, dass er dem Gott nicht nachrennt wie die andern drei Könige. Seine Autonomie und seine «Gottlosigkeit» machen seine Stärke aus. In diesem Sinne ist es auch konsequent, dass er erst dem sterbenden Jesus begegnet, den Gott also quasi überlebt.

Dafür, dass es nicht zu einer solchen Auslegung von Schapers Legende kam, sorgte Klaus Röhling, Textbearbeiter und Oberlandeskirchenrat im Landeskirchenamt der Evangelischen Kirche von Kurhessen-Waldeck. Überall, wo der Text für solche Häresien porös wird, fügte Röhling nämlich Bibelzitate ein, die immer darauf verweisen, wie sauber diese Legende gerade ins Evangelium eingebaut werden kann. So ist es denn auch verständlich, dass gerade der Schluss in diesem Oratorium verschenkt wurde. Es hätte hier zur Konfrontation zwischen Gottmensch und Menschengott kommen können; statt dessen wird das aus jeder christlichen Ehepredigt bekannte voyeuristische Muster zelebriert, bei dem sich Gott – als Dritter im Bunde – der Herzen der Liebenden annimmt: *Mein HERZ / und / ihr HERZ / unsere HERZEN / nimmst Du sie an?* Und hier – erst hier am Schluss – scheiterte für mich auch die Vertonung von Gasser. Da mag zum Teil ein ähnliches Problem bestehen wie bei Wagners Leitmotivtechnik: Die Leitklänge (Stern, Herz und Kreuz) sind derart redundant bloss als Verweis auf etwas anderes komponiert, dass sie – ähnlich wie das Abendmahlsmotiv beim *Parsifal* – in jenem Moment versagen, wo sie den Verweis einlösen sollten. Auf alle Fälle brennen dem Komponisten beim Herz-Schluss die Sicherungen durch, er schwelgt in Schönklang, der nur noch rührselig wirkt, und der Anzeichen, dass dies irgendwie gebrochen oder ironisch gemeint sein könnte, vernahm ich keine.

Wenn man aber von diesem Schluss ab-



«Die drei Könige», Linolschnitt von Peter Gasser

sieht, überzeugt dieses Oratorium fast durchgehend vor allem deshalb, weil Gasser all den Beteiligten nicht nur ganz klare Rollen zuwies, sondern auch die Verteilung der Rollen sehr geschickt löste. Die Zuteilung der Erzählerrolle an den grossen Chor ist dabei eine besonders glückliche Lösung, weil auf diese Weise der grosse Chor fast durch das ganze Oratorium hindurchführt, gleichsam das innere Zentrum des Werkes bildet. Zwar ist die Textverständlichkeit im polyphonen Chorsatz zuweilen beeinträchtigt, aber Gasser erreicht dafür mit dem Chor ein viel lebendigeres, an musikalischen Mitteln reicheres Medium als es jeder konventionelle Rezitator sein könnte. Vor allem ist auf diese Weise der Erzählpart nicht etwas der Musik aufgesetztes, sondern die Musik leitet sich vom Chorsatz ab. Gasser muss deshalb kaum um die Einheit des Ganzen fürchten; er kann den Solisten, die die Personen «spielen», einen ganz anderen Part schreiben, der mit den vielen Verfremdungseffekten und z.T. hochdramatischen Abschnitten weder vom grossen noch vom kleinen Chor aufgenommen wird. Auch dieser kleine Chor hat eine ganz spezifische Rolle: er singt die vielen Bibelstellen. Wegen der erhöhten Lage dieses Chores kam es bei der Uraufführung zuweilen zu einigermaßen ironischen Lösungen, dann nämlich, wenn der Kammerchor wie die himmlischen Heerscharen zu der normalen Handlung «unten» seinen präformierten Kommentar in Form von Bibelzitaten abgibt.

Überzeugend hat Ulrich Gasser auch den Einbezug des Orchesters gewählt, das sich zum Teil aus absonderlichen Einzelinstrumenten wie Kontrabassblockflöte, Kontrabassflöte, Akkordeon

oder Heckelphon zusammensetzt. Gasser versuchte in dieses auffällige Orchester eine Idiomatisierung einzuführen, indem er die verschiedenen Leitklänge mit gewissen Konstellationen von Orchesterinstrumenten koppelte, wobei er hier zuweilen allzu geläufig die Idiome der Instrumente bestätigte (z.B. Kreuzklang mit Trompeten, Horn und Posaunen, oder Herzklang mit Saxophon, Gitarre und Harfe). Der konsequente Verzicht auf Streichinstrumente führt dabei häufig zu einem spröden, zuweilen auch ordinären Klang, der zu gewissen etwas süsslichen Wendungen im Chorsatz einen durchaus angenehmen Kontrapunkt bildet.

Die geglückteste Stelle des Oratoriums ist für mich das lange, rein instrumentale Zwischenspiel, das quasi jene dreissig Jahre darstellt, die der König im Schiffsrumpf einer Galeere zubrachte. Gasser wählte dazu eine Variationsform mit dreissig Abschnitten; immer wieder werden dabei zarte aufkeimende Bewegungen von harten Schlägen zum Verstummen gebracht. Im Gegensatz zu vielen Partien des Oratoriums, wo Gasser vorwärtsdrängt in Richtung Schluss, lässt er hier die Musik wirklich stehen und in sich drehen. Auf diese Weise wird nicht nur die Eingeschlossenheit des vierten Königs musikalisch sehr eindrücklich gefasst, sondern auch dessen Zeiterfahrung: Nach dreissig Jahren kommt er auf die Erde zurück, und trifft auf eine veränderte Welt, während bei ihm selber alles gleich geblieben ist.

Aber wenn ich diese an Ort tretende und zukunftslose Musik so hoch einschätze, dann spricht schon wieder der alte Häretiker in mir, der in zukunftsorientierten Religionen und Weltanschauungen eher

eine Gefahr denn eine Befriedung und Befreiung sieht. Aber dass man überhaupt zu solchen Fragestellungen vorstösst, zeigt schon, dass *Der vierte König* wirklich eine richtige Passion darstellt, weil sie uns nämlich – wie alle grossen Passionen – zu einer Stellungnahme zwingt und uns an die sogenannten letzten Fragen heranführt.

Roman Brotbeck

Werkaufträge durch Interpretieren

Martigny: 92. Tonkünstlerfest

Das Publikum war müde an diesem Sonntagmorgen in Martigny: das Saallicht war trüb, die nächtliche Raclette-Schlemmerei lag erst einige Stunden zurück, man hatte soviel neue Musik gehört wie bisher noch kaum je an einem Tonkünstlerfest, 38 Kompositionen (darunter 10 Uraufführungen) und eine Improvisation, die leider so tun wollte, als wäre sie eine Komposition. (Das *Clarinetten Consort Zürich* ersetzte damit die nicht fertiggestellte Auftragskomposition von André Froelicher.) In dieser etwas verkaterten Atmosphäre stellte man sich zum Schluss des Konzertes im Stadthausaal von Martigny noch darauf ein, eine Viertelstunde lang Musik für die ebenso häufig totgesagte wie wiederauferstandene Gattung Klaviertrio über sich ergehen zu lassen. Und siehe da: das Klaviertrio von *Thomas Müller* (Kompositionsauftrag des *Trio Kakadu*) wurde zum eigentlichen Höhepunkt des Tonkünstlerfestes, quasi zum krönenden Abschluss – und das, obgleich nur der erste Satz des Werkes fertig komponiert ist. Es war für einmal keine Reflexion der Gattung Klaviertrio mit den unvermeidlichen Zitaten aus der Musikgeschichte, kein sich Abarbeiten an der «bürgerlichen» Tradition des 19. Jahrhunderts mit ihren falschen Heils- und Friedensversprechungen und deren ideologischer Entlarvung, sondern es war eine Musik, die aus wenigen Elementen besteht und entsteht. Die Prozesse sind dabei für den Hörer unmittelbar nachvollziehbar. Thomas Müller zelebriert also nicht den ziemlich bequem gewordenen Vorgang, wo ein Komponist komplexe Strukturen anhäuft, dem Hörer aber versichert, dass sich solche Komplexität natürlich nur als «Energie» oder als «dialektische Spannung» vermittele, nein: Müller ist auf äusserste Klarheit und Hörbarkeit bedacht und gerade deswegen werden die Prozesse erst richtig komplex. Diese Klarheit erreichte er unter anderem mit dem eher äusserlichen Mittel, dass er das Klavier, welches auch noch im Klaviertrio des 20. Jahrhunderts die Streicher häufig überwuchert oder verdoppelt, nur einige Tontupfer spielen lässt. Dass das Klavier am Schluss des Satzes doch auch noch richtig loslegen muss, stört ein wenig, mag aber mit der Konsequenz zusammenhängen, mit der Müller in diesem Stück die Bedeutung der

Töne, Elemente und Zeichen einem andauernden Wechsel unterwirft. Da wird nicht einfach Musik ausgestellt oder eine neue Sprache vorgeführt, da wird eine musikalische Sprache entwickelt und beim Verfertigen der Gedanken fortdauernd modifiziert.

Dass es zur Teiluraufführung dieses Klaviertrios von Thomas Müller überhaupt kommen konnte, hängt mit einem neuen Programmkonzept zusammen, das man dieses Jahr erstmals ausprobierte. Für einmal liess man nicht eine Jury die besten Werke auswählen, sondern man gab jungen Interpreten und Ensembles, die sich z.T. seit Jahren für neue Musik einsetzen, die Möglichkeit, einen Komponisten auszuwählen, dem man dann einen Kompositionsauftrag bezahlte. Die Auswahl der Interpreten hatte für den STV insofern eine entlarvende Wirkung, als diese Ensembles Komponisten auswählten, die zum grossen Teil noch nie während eines Tonkünstlerfestes aufgeführt wurden. Man erfuhr dadurch indirekt, wie lückenhaft der Verein seine Repräsentationspflicht der Schweizer Musik in den vergangenen Jahren wahrgenommen hatte.

Die auf diese Weise erreichten Resultate überzeugten ebenso wie die juriierten Programme früherer Feste. Und hätte man das Trio von Thomas Müller auf den Freitagabend programmiert, wären an der Generalversammlung am Samstagmorgen die Hände wohl nicht so widerspruchlos und stracks hochgeschwungen (ich nehme mich davon nicht aus), als es darum ging, die Jury für das Tonkünstlerfest in Basel 1993 zu bestätigen. Vielleicht müsste man die Idee der Jury gerade nach diesem krönenden Abschluss doch grundsätzlicher in Frage stellen, weil Jurierungen zwar einen niveaumässigen Mittelwert garantieren, musikalische Originalität aber eher verhindern. Die Hand erhoben hatte man an der Generalversammlung auch noch für verschiedene andere Dinge, deren Berechtigung und Sinn kaum in Frage steht: nämlich für die Wahl von Olivier Cuendet und Jacques Demierre in den Vorstand (als Ersatz für die ausscheidenden Vorstandsmitglieder Gertrud Schneider und Jacques Wildberger), für die Erhöhung der Mitgliederbeiträge zur Behebung der Finanzkrise des STV, für die Resolutionen gegen die drohende Auflösung der Berufsabteilungen am Konservatorium Biel und an der Kirchenmusikschule in Zürich. Der neue Präsident Daniel Fueter führte mit erfrischendem Tempo, mit Effizienz und viel Geschick durch die Versammlung und präsentierte damit auch den neuen Managementstil des Vorstandes. Eine nochmalige Intervention von Julien-François Zbinden bezüglich jenes Artikels in dieser Zeitschrift, der die unpolitische Haltung von Heinrich Sutermeister während des III. Reiches auf ihre indirekten politischen Konsequenzen hin befragte, gab die Gelegenheit, die klare Haltung des STV-Vorstandes referiert zu bekommen, der nicht nur jegliche interventionistische Haltung in

bezug auf «Dissonanz» ablehnte, sondern den Einbezug von musikpolitischen Themen in der Zeitschrift ausdrücklich unterstützte. Sechzig neue Mitglieder sind dem Verein dieses Jahr beigetreten, und es hat dadurch eine deutliche Verjüngung stattgefunden, die auch während des Festes klar erkennbar wurde – beim Publikum, bei den Interpreten und bei den aufgeführten Komponisten.

Die Buntheit und Disparatheit gehörte mit zum Konzept dieses Tonkünstlerfestes, denn man kann nicht Kompositionsaufträge erteilen und zugleich Stil und Qualität der Werke voraussagen. Vielheit, Buntheit, Diversifikation, Verzicht auf Zusammenhang, Skizzenhaftigkeit – das sind auch Begriffe der sogenannten postmodernen Musikkultur, die gewissen Komponisten wie geschmiert, d.h. fast zu leicht in ihre Musik und die Kommentare darüber einfließen. Auch in dieser Hinsicht bildete das Stück von Thomas Müller einen wichtigen Beitrag: in seinem äusseren «Design» hält es sich zwar unerbittlich an die Avantgarde-Tradition (mit vielen Geräuschen und fast ausschliesslich verfremdeten Klängen), aber in seiner inneren Struktur sind Ideen der Postmoderne sehr viel konsequenter umgesetzt als etwa im Werk *COSMOS «Couleurs»* für Klaviertrio und Live-Elektronik von Alfred Schweizer (Auftrag des Trio Basilea), das zwar in seiner gefälligen Erscheinung und mit der konfektionierten Klangpalette des Computers den Kitschverdacht bestätigte, dem sogenannten postmoderne Musik immer wieder ausgesetzt ist, das aber in der völligen Beliebigkeit der Transformationen serielle Vorgehensweisen direkt imitiert. Andreas Nick, dessen Sinfonische Musik für 14 Bläser (Auftrag der *Banda Classica*) bei mir einen ähnlichen Eindruck undurchschaubarer und deshalb auch nicht erfahbarer und befragbarer Schönklänge hinterliess, brachte diesen Widerspruch in seinem Kommentar sogar auf den – unmöglichen – Begriff, indem er schrieb, das harmonische Prinzip seiner Komposition sei «eine diatonisch-serielle verwendete Durkala». Da hat er doch wohl die beiden gegensätzlichen Prinzipien von Dur (diatonisch oder nicht!) und Serialität etwas zu arg verbogen ... Müller zeigte im Gegensatz dazu, wie man sich an der Tonalität orientieren kann, ohne ihr tonhöhenmässig festgelegtes Ausgangsmaterial zu übernehmen: er macht nämlich verständlich, wie man von A nach B und von B weiter nach C gelangt und er vermittelt auch, wie sich A, B und C als übergeordnete Einheit von D, E und F abheben kann. Anders gesagt, man erfährt bei diesem Trio die Genese eines differentiellen musikalischen Sprachsystems, wo ein einzelnes Detail in einer übergeordneten «Tonart» aufgehoben ist, diese aber zugleich auch differenziert und modifiziert, und zwar – ich wiederhole mich – hörbar. Es ist dies die – vielleicht postmoderne – Hoffnung, dass auch eine musikalische Sprache und ein musikalischer Ausdruck mög-

lich sind, die ihre Verweigerung nicht immer schon mitdenken.

In eine ähnliche Richtung wiesen am Tonkünstlerfest die Komposition «etwas Klang von meiner Oberfläche» für Gitarre von Hans Ulrich Lehmann (Kompositionsauftrag von Christoph Jäggin) und das Trio für Klarinette, Violoncello und Klavier von Beat Furrer (Kompositionsauftrag des Trios Christine Theus, Heinrich Mätzener und Urs Egli). Beides sind erwartungsgemäss ebenso professionelle wie differenzierte Werke. Für mich führt Lehmann, nach einem eindrücklich gestalteten Klangaufbau am Anfang, zu rasch in einen eher disparaten Mittelteil und baut dann – fast zu voraussehbar – alle Bewegungen wieder ab. Auch Furrers Trio krankt meiner Meinung nach – trotz einer Musik, die der grossen Tradition des Klarinettrios gerecht zu werden vermag – ein bisschen am Widerspruch zwischen der Detailarbeit im kleinen und der Uniformität der Grossform: da ist alles mit äusserster Vorsicht gesetzt, jede Platitüde wird vermieden und jeder zu laute Ton ist verboten, aber im grossformalen Bereich verliert sich die Spannung in einer gleichförmig-nerösen und zerfaserten Musik.

Uniform im grossen wie im kleinen erschienen mir Bruno Stöcklis «Zeichen» (Auftrag des Schweizer Schlagzeug Ensembles). Mit der Wahl von zwei Vibrationen und zwei Glockenspielen hat der Komponist diese Uniformität geradezu provoziert. Stöckli hat die Beliebigkeit, die auf diese Weise entsteht, bewusst intendiert und durchschaut: «Das auf diese Weise zum Stück ausgewachsene Zeichen-Sediment könnte ins Unendliche weiterwachsen, es ist aber auch bereits nach dem zweiten Takt zu Ende» (Programmheft). Stöckli hat aus dieser Erkenntnis als Konsequenz einen Kompromiss gezogen: ungefähr in der Mitte zwischen zwei Takten und unendlich.

Bei den Auftragskompositionen – ich beschränke mich in diesem Bericht auf diese – dominierte überhaupt «le charme discret»: Franz Furrer-Münchs Stück «spiegel in wachs» *ersonnens über Clara Wiecks «Romance variée» Op. 3* für Flöte und Klarinette (Auftrag des *Duos Racine / Molinari*) verlässt den Bereich des Leisen und Zurückhaltenden kaum. Die gut gemachte, wenn auch in der Gestik vielleicht etwas konventionelle Musik wurde von den darauffolgenden, buchstäblich atemberaubenden Clownerien des dafür bekannten Duos fast erdrückt. Diese Clownerien mit und über Musik hatten riesigen Erfolg, und wiesen auf das grosse Humordefizit in der neuen Musik hin. Schade ist dabei, dass bei Philippe Racine und Ernesto Molinari das Clownesque sich immer an der Grenze zum Virtuosen bewegt; die beiden müssten noch vermehrt trainieren, etwas perfekt nicht zu können.

Auch Edu Haubensak, der es sonst ausgezeichnet versteht, grosse Gebärden über lange Abschnitte hinweg zu komponieren, gab sich mit seinem Werk

«Gestes» für Saxophon und Schlagzeug (Auftrag von *Interrax-Weiss-Würsch*) sehr skizzenhaft und deutete die Gesten mehr an, als dass er sie ausführte. Die Spannung, die er mit dieser Fragmentierung anstrebte, brach allerdings öfters ein und schlug ins Aneinanderreihen um. Das Nebeneinanderstellen hat der in Kolumbien unter schwierigen Bedingungen lebende *Fritz Voegelin* bewusst gewollt: sein Stück «Cumbia» (Auftrag des *Grand Duo Concertant*) bezieht sich auf eine der wichtigsten Formen der kolumbianischen Volksmusik, die Voegelin hasst wie die «Narco-Terroristen». Das Stück besteht aus einer Aneinanderreihung von stark verfremdeten Anklängen an diese Cumbia-Musik, wobei jede Geste von sehr langen Fermaten getrennt wird. Es ist eine völlig illusionslose Musik, die einem auf den Magen schlägt, und bei der Voegelins schwierige Situation in Kolumbien beim Hören fast nicht ausgeklammert werden kann. Hier wird jegliche Genese verweigert, jede Entwicklung sofort abgebrochen und die kleinste Gefühlsregung sofort abgewürgt. In einem im Programmheft abgedruckten Brief schildert der Komponist seine Lebenssituation (mit Kugelregen während einer Autofahrt) dermassen drastisch und verzweifelt, dass man eigentlich gerne mehr wissen möchte: z.B. ob Voegelin freiwillig dort bleibt, ob er von der Drogenmafia gezielt verfolgt wird und – falls letzteres zutrifft – weshalb die Schweizer Botschaft in diesem Falle nicht aktiv wird.

Roman Brotbeck

Eté musical suisse

Genève: Trois grands concerts symphoniques et lyriques du mois d'août 1991

700e anniversaire de la Confédération oblige, la Ville de Genève organisait pour la deuxième fois en quelques années un été musical suisse. Cependant, le responsable René Baud confèrait au festival de 1991 une couleur particulière à travers un hommage à Paul Sacher, auquel bon nombre d'œuvres jouées durant les quelque vingt concerts faisait référence. Un film-portrait tourné en vidéo par François Reichenbach ouvrait d'ailleurs les feux en première mondiale: mais si l'évocation des activités du mécène était impressionnante et les images d'archives émouvantes, on apprenait en revanche peu de choses sur l'homme Sacher, sur ses rapports personnels avec les compositeurs à qui il passa commande, sur ce qui motive son engagement en faveur de musiques en tout genre (de la musique ancienne à la musique contemporaine) ou encore sur la place de la direction d'orchestre dans une existence

si bien remplie. Somme toute, Reichenbach est resté muet d'admiration devant son sujet, et son film est à l'image des deux anti-interviews des filles du Maître: l'une refusant catégoriquement de parler de son père, l'autre se réservant le droit de n'en dire que ce que l'on peut lire de toute façon dans les journaux!

Nous avons écouté trois concerts du festival, donnés hélas devant un public passablement clairsemé. Le clou de celui du 19 août dans la cour de l'Hôtel de Ville était l'exécution du concerto pour violoncelle de Norbert Moret par un Thomas Demenga en grande forme (et heureusement guéri de l'accident qui l'avait obligé à déclarer forfait pour son récital du 28 juillet), excellemment accompagné par l'Orchestre de la Suisse italienne sous la direction de Marc Andrae: on ne peut être que séduit par le lyrisme discret de cette œuvre écrite en 1984-85 pour Rostropovitch, par sa forme faussement rhapsodique et véritablement organique, par son euphonie («Chanson d'amour») et par son instrumentation limpide, à peine troublée par de passagères violences («Chanson du vent d'Ouest»), même si l'écriture du soliste n'est pas totalement exempte de formules stéréotypes. Quant à «Bilderrucht, musique pour sept groupes instrumentaux» de Roland Moser (1990-91), inspirée à son auteur par un «dialogue avec neuf compositeurs et poètes autrichiens, de Franz Schubert à Thomas Bernhard», son intérêt réside essentiellement dans la façon dont les timbres des groupes instrumentaux sont associés à des gestes poétiques – des quartes «sylvestres» de quatre cors jusque aux batteries sèches de deux tambours (s'agit-il de la prose obsessionnelle de Bernhard?), en passant par les sonorités d'un orchestre tzigane comportant cymbalum et accordéon, et par le «fauxbourdon» de trois alti évoquant un «Moment musical» de Schubert. Cependant, en dépit du fait que «le compositeur a consciemment évité une logique extrême dans la succession des différentes parties», on ne peut se défendre de l'impression d'une exploitation par trop systématique des enchaînements de groupes instrumentaux, qui tendent à réduire l'œuvre à une série de clips dont la signification s'épuise dans l'instant. Enfin, pour les «7 bagatelle d'oltre tomba per orchestra» de Francesco Hoch (1990), il était indispensable d'oublier un texte de présentation maladroit («La musique, qui en est venue à ne réfléchir mélancoliquement que sur elle-même, désormais étrangère à un présent où les amis et les ennemis se confondent brillamment, morte et installée avec dignité dans un cercueil doré...»: quel compositeur, dans ces conditions, aurait encore envie d'écrire de la musique, et pourquoi?) pour se laisser prendre par la réelle inventivité sonore de ces pièces brèves, qui passent du presque imperceptible (2e et 3e bagatelles) à une étude de crescendo (4e bagatelle), puis à une danse à la recherche d'un utopique unisson (5e bagatelle) et au «staccatissimo

brevissimo» (6e bagatelle), avant de renouer avec l'imposant «tutti» du début en une sorte de grotesque orphéon «alla marcia».

La soirée du 25 août était intégralement consacrée à l'exécution du grand oratorio de Klaus Huber «Erniedrigt – Geknechtet – Verlassen – Verachtet» (1975/78-81/82) par une série d'ensembles de Bâle et de Fribourg-en-Brigau. A l'opposé de Hoch, le message (plus encore que les textes) est capital chez un compositeur qui n'a jamais caché sa méfiance pour la musique pure* et sa sympathie de protestant pour la théologie de la libération. Les poèmes du Nicaraguayen Ernesto Cardenal se marient avec les témoignages d'un ouvrier métallurgiste, d'une mère de «favela» brésilienne et d'un prisonnier noir américain dans cette œuvre inspirée directement du soulèvement contre Somoza et composée pour d'imposants effectifs: une mezzo-soprano (Suzanne Ott), un ténor/récitant (Theophil Maier) et un baryton-basse (Kurt Widmer) solistes, une voix d'enfant, 16 voix solistes et un grand chœur mixte (Madrigalistes de Bâle et Ensemble vocal de Fribourg), 47 instrumentistes (le Basler Sinfonietta), le tout en constellations variables sous la direction d'un chef principal (Arturo Tamayo, qui fut l'élève de Huber à Fribourg), de deux chefs adjoints (Mark Foster et Giorgio Bernasconi) et d'un chef de chœur (Wolfgang Schäfer) – sans compter un important dispositif électro-acoustique assuré par le Studio de l'Académie de Bâle sous la direction de Thomas Kessler. Si le compositeur, personnalité chaleureuse et charismatique, nous invite expressément à une écoute «politique», force est de constater un certain vieillissement des textes qu'il utilise (à un moment de l'Histoire où tant d'idéologies semblent frappées d'impotence), quand bien même la force et la sincérité de ce gigantesque «protest song» contre l'oppression n'est pas en cause; l'Utopie finale elle-même («Le peuple ne meurt jamais») et son anti-climax n'est pas sans laisser l'auditeur sur une sorte de malaise – aggravé lors du concert genevois par la projection, juste avant le début de l'exécution, de spots publicitaires qui en étaient comme la négation grotesque. Cependant le langage musical, même dépouillé de ses atours symboliques, demeure étonnamment intégré dans sa puissante diversité: il joue sur de complexes contrepoints de textes, de voix et d'instruments relayés par les haut-parleurs, et sur d'énormes contrastes dynamiques, et il incorpore de façon convaincante aussi bien imitations réalistes (les bruits de bottes de la 4e partie par exemple) que citations stylistiques. Sans doute la pièce la plus saisissante de l'ouvrage est-elle la 5e partie, «Senfkorn» («Graine de sénévé»): conçue d'abord de façon indépendante, elle ne fait appel qu'à un petit ensemble de chambre et à une voix d'enfant annonçant, dans les mots d'Isaïe, réécrits par Cardenal, la venue

d'un royaume de paix; toute la pièce prépare la citation centrale extraite de la cantate n° 159 de Bach (extraordinaire dans sa structure en miroir) grâce à une série de manipulations intervalliques et rythmiques qui garantissent à l'ensemble une cohérence profonde et sensible.

L'occasion nous était donnée le 29 août, hélas à nouveau dans l'acoustique déplorable du Grand-Casino (en raison de la reconstruction des orgues du Victoria-Hall), de faire connaissance avec un opéra méconnu d'Othmar Schoeck en version de concert, sa «Venus» écrite en 1919-21 d'après la nouvelle de Mérimée. La trame en est si mince que l'on peut douter de l'intérêt qu'il offrirait à la scène: Horace tombe amoureux de la statue de Vénus que son oncle lui offre en cadeau de nocces. Au soir de son mariage, il est victime d'hallucinations, puis perd la raison et meurt (il est curieux de penser que, au même moment, Busoni travaillait à son «Doktor Faust», dans lequel l'idéal de beauté classique incarné par Hélène occupe une place si importante). On put donc se concentrer intégralement sur le lyrisme généreux de Schoeck, son langage harmonique complexe, son orchestration subtile et son sens de la forme symphonique, qui annonce la maîtrise de «Penthésilée». Si le premier acte sonne encore parfois de façon un peu creuse (notamment dans l'ensemble qui le conclut), la gradation ultérieure jusqu'à la mort d'Horace est superbe et rend pleinement justice à l'atmosphère fantastique de Mérimée. Un prestigieux plateau défendit avec conviction cette partition oubliée. Dans le rôle principal d'Horace, James O'Neal, après avoir suscité quelques craintes dans le premier acte, s'est révélé fort vaillant. Ses «faire-valoir» n'étaient rien moins que Lucia Popp, Hedwig Fassbender, Zsuzsa Alfvöldi, Frieder Lang et Boje Skovhus. A la tête de l'Atelier philharmonique suisse et du chœur de chambre de Heidelberg, Mario Venzago a confirmé encore une fois qu'il est un des meilleurs chefs suisses, et l'on se réjouit de savoir qu'un disque immortalisera cette production.

Philippe Dinkel

* Signalons qu'un recueil de textes de Huber a paru en français au printemps dernier aux Editions Contrechamps à l'occasion d'un hommage à Huber dans le cadre du Festival Extasis de Genève.

Intégrale Varèse

Hambourg: Fête musicale 1991

La Fête musicale organisée par la Philharmonie de Hambourg, entre le 18 août et le 9 septembre, avait mis au programme Varèse, Brahms et Dvořák, au fil de plus de trente concerts. Mais il ne s'agissait pas de suggérer des relations quelconques entre le romantisme tardif du Hambourgeois Brahms, le Tchèque

Edgard Varèse: «Etude pour espace», partition manuscrite (archives Helga de la Motte)

Dvořák et le bouillant Franco-Américain Varèse. Si Brahms et Dvořák se côtoyaient lors de la plupart des concerts, c'est à Varèse, et à Varèse seul, que fut consacré le dernier week-end d'août. Seule entorse à la règle, le concert du Chœur et Orchestre de la radio (NDR) qui, dirigés par Michel Tabachnik, interprétaient les «Schicksalslied» (Hölderlin), «Nänie» (Schiller) et le 2ème Concerto pour piano de Brahms ainsi qu'«Arcana» de Varèse. Et cette confrontation suffisait à prouver à quel point les deux compositeurs n'avaient rien à se dire.

Ce prélude mis à part, on eut dès lors pendant deux jours l'occasion, expérience fascinante, d'entendre les «opera omnia» de Varèse et, pour une fois, pas uniquement les œuvres pour petit ensemble et percussion des années 20 – comme «Hyperprism», «Octandre» ou «Intégrales». On put ainsi entendre, pour la première fois depuis sa création en 1947, «L'Etude pour Espace» écrite pour chœur, deux pianos et percussion. Unique aboutissement des recherches menées par Varèse pendant près de vingt ans, à partir de 1929, cette «Etude» demeurée à l'état de manuscrit est une œuvre déconcertante mais étonnante aussi, notamment grâce à la façon dont est utilisé le chœur ainsi qu'aux rapports créés entre texte et musique: le texte est lui-même une «composition» faite de mots exotiques et de phonèmes qui annonce déjà les expériences que mènera un Berio, après 1960.

Autre surprise, plus grande encore: pour la première fois depuis sa création houleuse à Philadelphie, en 1926, on pouvait découvrir «Amériques» dans sa première version. Une version qui, commencée en 1918, terminée en 1922 et publiée avec quantité de fautes d'imprimerie en 1925, vient d'être reconstruite par le musicologue allemand Klaus Angermann. Convié au colloque qui, dédié à Varèse et son œuvre, réunissait dix chercheurs placés sous la houlette de Helga de la Motte (Berlin), Klaus Angermann a retracé les aventures de ces «Amériques», de la version initiale à celle de 1929, la seule disponible aujourd'hui dans l'édition Colfranc de 1973.

Cette première version exige un orchestre de 142 musiciens (!) auxquels s'ajoutent quatre trompettes et trois trombones, «fanfare lointaine». L'effectif de cet orchestre dépasse même celui de l'«Elektra» de Strauss, l'un des compositeurs phares pour Varèse, avec Busoni et Debussy. Comparer cette version initiale avec la version habituelle met en évidence ce que Klaus Angermann appelle un «changement de conception de base». Une conception «architecturale» et largement utopique a cédé la place à une conception «dynamique», la mise en évidence des timbres individuels faisant place à des effets sonores globaux. Pour la deuxième version de ses «Amériques», Varèse n'a pas seulement composé de nouvelles sections, il a également éliminé des pas-

sages qui utilisaient des micro-intervalles ainsi que des moments qui, en 1929, lui apparurent probablement trop proches de Debussy. «Amériques», par l'Orchestre philharmonique de Hambourg magistralement dirigé par Ingo Metzmacher, a mis un terme éclatant à ce week-end varésien.

Quant au symposium consacré à Varèse, il tentait de dresser un bilan. Mais il faut aussi préciser la situation désagréable dans laquelle se trouvent les musicologues et qui rend leur tâche plutôt difficile: seul un ancien élève de Varèse, le compositeur Chou Weng-Chung, a pu voir les manuscrits laissés par le musicien après sa mort. Et depuis la mort de Louise, veuve de Varèse, même les archives et la bibliothèque sont devenues inaccessibles. Les chercheurs n'ont donc plus qu'à espérer que Saint Paul (Sacher) ou un autre sauveur songe enfin à – et puisse – acquérir l'héritage varésien pour le mettre en lieu sûr ... et ouvert. Cela d'autant plus que les éditions de la douzaine d'œuvres terminées de Varèse ne sont pas beaucoup plus fiables que l'édition de ses écrits! (cf. *Dissonance* février 1985, 27). Difficile donc de nourrir un symposium dans ces conditions. Quoique. Entre autres choses, cette réunion démontrait en effet à quel point Varèse demeure encore un «outsider» dans les pays germaniques. Ainsi pour Rudolf Stephan (Berlin), la qualité suprême du compositeur se résume à sa qualité morale: Varèse n'a pas renoncé à sa vision radicale initiale. Quant à se prononcer sur la qualité des œuvres, au vu de cette conception et cette exigence de base, le musicologue ne s'y aventure pas et laisse la question ouverte. Il est vrai que, pour y répondre, il faudrait se livrer à un travail analytique, et l'ancienne méthode (avant tout américaine) qui consiste à traquer chez un compositeur des schémas formels préexistants devient totalement caduque dans les cas de Varèse, lui qui détestait justement toutes les formes d'a priori. Pascal Decroupet (Bruxelles) et Wilfried Gruhn (Fribourg-en-Brisgau) ont donc proposé d'autres approches, structuralistes, «bouléziennes» pour Decroupet, comparative pour Gruhn. Ce dernier a en effet comparé les théories et partitions de Varèse avec les conceptions de ses amis peintres, Delaunay et Picasso. Hermann Danuser (Fribourg-en-Brisgau) a, quant à lui, intégré la musique de Varèse à la discussion sur la «narrative music» actuellement en cours (et à la mode) aux Etats-Unis. Cela lui permettait de mieux situer et mettre en évidence deux passages d'«Intégrales» qui, chacun à leur façon, sortent bizarrement du contexte de l'œuvre, soit la mélodie modale des m. 93 ss. et le solo de hautbois, m. 152 ss. Mais, d'une manière générale, la discussion s'est surtout appliquée à contourner les œuvres. Ainsi Albrecht Riethmüller (Francfort) s'interrogeait sur la signification des notions de «chant» et de «mélodie» dans «Offrandes». Peut-être aurait-il été plus judicieux de reprendre la notion d'«awkwardness» que

Larry Stempel a si heureusement introduite dans son discours sur Varèse (cf. *Revue musicale suisse* 119, 1979, 69–82) et de situer «Offrandes» dans la lignée de la mélodie française plutôt que d'esquisser une terminologie prenant, pour point de départ, l'antiquité grecque...

Sous la direction de Peter Ruzicka (Hambourg), les participants au colloque finirent par tenter de nouvelles ouvertures sur Varèse en posant diverses questions. Peut-on parler d'un Varèse tardif, un Varèse qui traite différemment la voix, subit les influences de musiques extra-européennes («Ecuatorial») et travaille avec la bande magnétique? Que faire des nombreuses allusions, parfois presque des citations d'œuvres de Debussy et, surtout, de Stravinsky («Petrouchka», «Sacre du printemps») qui fonctionnent tels des «objets trouvés» dans une œuvre comme «Amériques»? L'une des questions les plus brûlantes n'a été posée qu'à la fin: quelle est la notion de «forme» chez Varèse, quel est le rapport entre micro- et macro-structure? Une question qui en introduit immédiatement une autre – à laquelle personne, à Hambourg, n'a osé donner ouvertement réponse: quelle est la place d'Edgard Varèse dans l'histoire musicale de ce siècle? Les réponses risquent bien de ne pas être les mêmes selon que l'on se trouve en France, en Italie, en Allemagne ou aux Etats-Unis, mais il faudrait enfin commencer par poser ces questions essentielles – et pouvoir le faire. Ne serait-ce que pour mieux comprendre un compositeur qui demeure, aujourd'hui encore, énigmatique, et pour mieux saisir aussi ce que sa musique peut et a à nous dire.

Jürg Stenzl

Eine grosse Nachtmusik

Graz: «Musikprotokoll» im Rahmen des «Steirischen Herbstes»

Zum dritten und letzten Mal hat heuer der temperamentvoll engagierte Peter Oswald in Graz das Programm des «Musikprotokolls» im Rahmen des «Steirischen Herbstes» gestaltet. Er hat diesem Dornröschen in nur drei Jahren zu einer geradezu märchenhaften Gesundheit und einer ebenso zahlreichen wie treuen Anhängerschaft verholfen. Oswalds Nachfolger, der aus Bremen kommende Solf Schaefer, wird nächstes Jahr gegen die nach wie vor aktiven institutionellen und lokalen Bremser zwar keineswegs ein leichtes Spiel haben, doch das Haus ist wohlbestellt und die rüstige Braut im In- und Ausland gern gesehen.

«Die Nacht» hiess das über dem Festival prangende Thema. Nein, nicht wegen des Joyce-Jahres und des monumentalen Nachtraums des Finn in

Finnegan's Wake; Oswald verstand Nacht vielmehr – nicht ohne wortreichen Pathos – als «möglichen Ort einer energiegeladenen Verweigerung», als Ort, an dem sich Extreme begegnen, Schutz genauso wie Hilflosigkeit. Doch wie wird aus derartigen Ideen ein kohärentes Programm? Das «Musikprotokoll» hat meist auf bedeutende Spezialinterpreten neuer Musik gesetzt, aufs *Ensemble Modern*, das *Arditti-Quartett*, die Schlagzeugerin Robyn Schulkowsky. Auf diese Weise kamen auch die jungen österreichischen Komponisten zu adäquaten Aufführungen ihrer Werke.

Nächte also mit bedeutenden Interpreten – da lichtete sich das Dunkel, selbst wenn diese Interpreten bereit waren, 15 «nächtliche» Uraufführungen einzustudieren; bei den verbleibenden 17 Werken war das Nacht-Thema meist nur noch Fassade. Nacht bekam in Graz eine ganz andere Bedeutung, liebt man dort doch jene nächtelangen, fast pausenlosen Programme, die in der Dämmerung anheben und nicht vor 2 Uhr früh enden. In einem derartigen Hörstress sind nur jene Werk-Katzen nicht grau, die ein sattfarbenedes Fell sträuben können. Das wohlklingende, bunt gescheckte oder auch bloss handwerklich sauber gemachte Mittelmaß wird chancenlos angesichts Müdigkeit und nachlassender Aufmerksamkeit. Wenn dann allerdings Bernhard Wambach nach Mitternacht frühe Klavierwerke von John Cage spielt, geht ein wunderbarer Mond auf und jedermann ist hellwach. Erstaunlich, mit welcher Ausdauer das Grazer Publikum durchhielt und wenige Stunden später zum extremsten, dem sonntäglichen Abschlusskonzert mit dem Arditti-Quartett, erneut den Saal füllte, wie wenn es keine grosse, lange Nachtmusik gegeben hätte.

Die nichtgrauen Werke, jene mit radikalen Ansätzen, findet man am ehesten im deutschen Sprachgebiet. Kein Zufall, dass genau die Hälfte aller Werke von deutschsprachigen Komponisten stammen (wobei jene, die seit langem in Deutschland wohnen und wirken – Adriana Hölszky, Youngi Pagh-Paan oder Robyn Schulkowsky – nicht mitgezählt sind). So gab es in Graz ausser Scelsi und Xenakis keine Italiener und Franzosen, ausser dem grossen Kurtág und dem auch als Dirigenten mitwirkenden Peter Eötvös keine Komponisten aus Osteuropa, niemanden aus dem nahen Jugoslawien oder aus England, von Südamerika oder Asien ganz zu schweigen. In diesen Nächten war Österreich «angeschlossener» als nötig.

Ein Achtel der Werke stammten von Helmut Lachenmann, vom frühen *Notturno* (1966/68) bis zum – am Rande der Hörbarkeit angesiedelten – Schlusspunkt, seinem unvergleichlichen 2. Streichquartett «*Reigen seliger Geister*» von 1989. Seit nun gut zwei Jahrzehnten bildet seine Musik eine permanente Herausforderung an die Interpreten und Hörer, selbst wenn seine stets neu erkundeten Klangmaterialien seit her von Ungezählten – wie er selbst sagt

– «touristisch erschlossen» wurden. Lachenmanns Werke setzen nach wie vor Massstäbe, auch wenn sie vielen Hörern rätselhaft bleiben. Wenn sie dann allerdings so virtuos hingelegt werden, wie dies das *Ensemble Modern* unter Peter Eötvös mit dem zappeligen Ensemblestück *Mouvement (vor der Erstarrung)*, tut, wird sogar Lachenmanns Musik zum Renner. Massstäbe setzte Lachenmann auch für Werke, die ganz andersartigen ästhetischen Absichten verpflichtet sind: Beispielsweise Volker Heyn mit seinem gnadenlosen Stück *Nachtschicht* (1982) für drei Schlagzeuger, die ein Cello und einen Kontrabass geradezu hyperrealistisch erschlagen. Oder die *Szenen aus einem Roman* (1981/82) für Sopran, Geige, Kontrabass und Cymbal von György Kurtág. Christine Whittlesey sang diese Seismogramme, in denen auf engstem Raum mit ganz wenigen Noten und vergleichsweise konventionellen Mitteln Unerhörtes restlos in Klingendes umgesetzt erscheint, unvergleichlich intensiv.

Erfreulicherweise waren es dann gerade lokale Komponisten, die angesichts derartiger Meisterwerke bestehen konnten. Georg Friedrich Haas liess sich in seinem Auftragswerk durch die Nachtthematik nicht ins Anekdotische locken; in seinen *Nacht-Schatten* für Ensemble entwickelt und überblendet er mit feinem Ohr Figuratives und Klangstrukturen zu einem freien und doch geschlossen wirkenden, traumlogischen Ganzen. Wie Haas war auch der 1957 geborene Bernhard Lang einst Schüler von Gösta Neuwirth; sein 2. Streichquartett *Kleine Welten* «neuwirthelt» zwar unverkennbar, wenn er in dessen Mitte ein langes Solo für Viola d'amore einblendet und enigmatische Geräuschstrukturen palindromisch ineinanderschachtelt. Dass Bernhard Langs Quartett zwischen dem zweiten von Lachenmann und Mathias Spahlingers rigorosem Quartett «von hier» (1982) bestehen konnte, zeigt seine Kraft. Lang war fraglos die einzige Entdeckung, die es am diesjährigen Festival zu machen gab.

Unbefriedigend war hingegen fast alles, was aus Lautsprechern kam. Im Vokalquartett der Finnin Kajia Saariaho, *Nuits, adieux*, dient Live-Elektronik nur als Hallraum für konventionelle Lamentfiguren; dabei bewies dieselbe Komponistin mit ihrem *Lichtbogen* für neun Instrumente und Live-Elektronik (1985/86) einen ausgesprochen französischen Sinn für Klangvaleurs, die sie allerdings weitgehend um ihrer selbst willen verwendete. Einmal mehr zeigte sich die – allerdings höchst lehrreiche – Problematik der Musik von Giacinto Scelsi: Niemand wird dem 4. Streichquartett und dem hier uraufgeführten Frauenchorstück *Yliam* (1954 oder 1964 entstanden) Originalität absprechen; doch läuft dieses genuin Eigene, da Scelsi nur über einen unzureichenden Sinn für Zeitstrukturierung verfügte, häufig ins Leere. Scelsis später Ruhm ist undenkbar ohne die deutsche Liebe

zu Vorläufern und pittoresken Aussen-seitern.

Eminentes Können im Umgang mit Klang und Zeit bewies erneut der Amerikaner George Lopez, den Michael Gielen 1987 mit dem Orchesterwerk *Landscape with Martyrdom* in Donaueschingen vorgestellt hatte. Nun dirigierte Mario Venzago die Uraufführung des halbstündigen *Breath-Hammer-Lightning*. Nicht nur das «Fernorchester» und die im Raum verteilten Instrumentalgruppen weisen Lopez als Sohn jenes Edgard Varèse aus, der die (erst kürzlich in Hamburg nach sechzig Jahren erstmals wieder zu Gehör gebrachte) Erstfassung von *Amériques* komponiert hat. Konzessionslos wagt Lopez auch hier viel – und er gewann auf eindrückliche Weise. Er stülpt im Verlauf des Werkes einen Teil des Orchesters um, integriert das Fernorchester und scheidet gleichzeitig die hohen Streicher als ferne weiterspielende Gruppen aus; gleichzeitig reisst er in die Kontinuität des dunkel brodelnden Orchesterklanges brutal Löcher in Form langer Pausen und treibt die Dynamik in die Extreme von grellen Schlägen und kaum hörbaren Schabgeräuschen. – Ein vergleichbar radikaler Ansatz eignet auch einen weiteren österreichischen Neuwirth-Schüler, dem 1959 geborenen Peter Ablinger und dessen *Weisser Litanei* für die sieben Frauenstimmen des von Dietborg Spohr geleiteten *bel-canto-Ensembles*: extreme Reduktion auf wenige Töne und deren vielfältige vokale Färbungen über dreissig Minuten hinweg. Hier wird das «Es gibt keinen Weg, nur das Gehen» des späten Luigi Nono auf eigene Weise weitergeführt; schade nur, dass Ablinger dann doch die anvisierte Offenheit wieder an einen streng strukturierten, achtstrophigen Text zurückbindet, Angst vor dem eigenen Mut bekam.

Dass nur jene Komponisten, die – durchaus tollkühn – weit, zu weit gehen, im Dunkel der langen Nachtmusiken Kontur gewinnen, zählt zu den wesentlichen Einsichten, die das diesjährige Grazer «Musikprotokoll» vermitteln konnte.

Jürg Stenzl

Livres Bücher

Hang zum Klatsch

Andrew Kazdin: *Glenn Gould. Ein Porträt*
Schweizer Verlagshaus, Zürich 1990,
210 S.

Das Mündel will Vormund sein, und die Tonträger-Produzenten drängt's auch ins Rampenlicht. Warum nicht, soweit

sie etwas über ihr Geschäft zu sagen haben, die technische Reproduktion, die zugleich Vor- und Nach-Interpretation der handwerklich-musikalischen Interpretation ist. Da scheint sich eine Reihe zu bilden. 1989 erschienen (im selben Verlag) die Erinnerungen des EMI-Manns Suvi Raj Grubb. Und nun Andrew Kazdin von der Konkurrenz, von CBS (heute sub Sony). Die US-amerikanische Originalausgabe von 1989 hat den sprechenden Titel «Glenn Gould at Work, Creative Lying». Letzteres ist es, woran sich der Tonmeister Kazdin vor allem reibt: zumal an Goulds Verfahren, mittels «Lügen [...] einen Mitmenschen zu manipulieren», wobei natürlich der Mitmensch im Mittelpunkt der Autor selber ist.

Kazdin arbeitete 1964–1979 bei Columbia Records, zuletzt als Direktor, und war für Schallplatten-Aufnahmen Goulds zuständig. Sicher ist manches auch schon der Beschränkung auf eine Gattung, eben Klaviermusik, und einen einzigen Interpreten geschuldet. Aber verglichen mit Grubbs Memoiren, die zahlreiche Informationen zu Musik wie Tonträgerkultur bringen, wirkt Kazdins Hang zur Jeremiade über Goulds Unzuverlässigkeit und Untreue (zumal ihm gegenüber) recht eindimensional. Immerhin erfahren wir einiges über die Verfahren bei der Aufnahme und auch das schwierige psychische Umfeld der Gould-Produktion. Deren technisches und ästhetisches Niveau, die Künste und Tricks bei Schnitt, Bearbeitung, Montage der einzelnen Takes gehen im Prinzip nicht über das Niveau einer engagierten und qualifizierten Studioarbeit beim öffentlich-rechtlichen Rundfunk hinaus – jedenfalls nach dessen bisherigen Standards.

Eher unter dem Niveau qualifizierter Psychologie bleiben die Tatsachen, Meinungen und Vermutungen Kazdins zu Goulds Psyche, Ästhetik und Weltbild. Besonders absurd erschien ihm offensichtlich Goulds politische Haltung: «Glenn bekannte sich offen zum Sozialismus und konnte Stunden damit verbringen, das kapitalistische System zu beschimpfen.» Aber der gute US-Amerikaner erledigt den bösen Kanadier blitz- und schlagartig: «Man brauchte bloss die Tantiemen zu erwähnen – eine Frage, die ihn zu quälen schien –, und schon brach er zusammen». Natürlich sind auch (scheinbar oder wirklich) nebensächliche Informationen über einen bedeutenden Künstler wie Gould wichtig. Aber Kazdin, geschwätzig, liefert meist den Stoff mit viel überflüssiger Verpackung drumrum. Und wenn er seinem Hang zum Klatsch vollends nachgibt, wird die Substanz noch dünner, Vor-Echos, vom Hörensagen, Nachhall – aber alles ohne Reflexion. «War Gould homosexuell?» «Ich vermute, dass er eine Art Neutrum war. [...] Ich erinnere mich an eine Unterhaltung [...] mit einem Kollegen [...]. Er hatte gehört, es sei eine erwiesene Tatsache, dass ein Musiker in der Mitte eines Vortrags so erregt werden könne, dass er (oder sie?) während des Spiels tatsäch-