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

Herausgeber: Schweizerischer Tonkünstlerverein

Band: - (1992)

Heft: 31

Rubrik: Comptes rendus = Berichte

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. 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. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Mehr erfahren

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. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. En savoir plus

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. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. Find out more

Download PDF: 13.07.2025

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

Comptes rendus
Berichte

Kulturelle Holzfäller am Werk

Die Schliessung des Konservatoriums Biel konnte verhindert werden

Das Konservatorium Biel ist noch einmal davongekommen: Der Berner Grosse Rat lehnte in der Dezembersession die vorgeschlagene Schliessung der einzigen zweisprachigen Berufsmusikschule der Schweiz ab. Damit ist freilich die Diskussion darüber, wie wichtige Kulturinstitutionen im Kanton Bern bei immer engeren finanziellen Mitteln überleben wollen, noch nicht vom Tisch: Die Bernische Musikgesellschaft (BMG) zum Beispiel, Trägerin des Berner Symphonieorchesters, ist in besonders arger Bedrängnis, weil infolge von manipulierten Konzertrechnungen ein riesiges Finanzloch entstand. «Die finanziellen Prognosen für die BMG sind düster», meint deren neue Geschäftsführerin Margrit Lenz und fährt fort: «Solange es jedesmal Zitterpartien absetzt, wenn es um die Beiträge der Agglomerationsgemeinden geht, wird sich nicht viel daran ändern. Wie wir das 1,4-Millionen-Loch bei Aufrechterhaltung eines normalen Konzertbetriebs stopfen wollen, ist mir schleierhaft. Und totsparen können und wollen wir uns auch nicht».

Margrit Lenz spricht wichtige Punkte an, welche die Vielfalt des Berner Kulturlebens gefährden und selbst den grossen Institutionen wie Stadttheater und BMG arg zu schaffen machen, von den «Kleinen» ganz zu schweigen. Die schlechte Finanzlage von Kanton und Gemeinden zwingt zum Sparen, und bei der Kultur ist die Schmerzgrenze vielfach schon erreicht. Ohne qualitative Einbussen geht es im bisherigen Stil der linearen Kürzungen nicht weiter.

Vor diesem Hintergrund kam Anton Ryf, Vorsteher des kantonalen Amtes für Kulturelles, im August auf die Idee, die drei Abteilungen der Berufsschule des Konservatoriums in Biel zu schliessen und so 10 Prozent im Bereich der Kultur zu sparen. Ryf sah die Konsequenzen dieser Massnahme, meinte aber, die von der Politik geforderte Sparquote müsse jemandem wehtun, und es sei an den Politikern, zu entscheiden, wo dann wirklich gespart werden solle. Er, Ryf, wolle deutlich machen, dass einmal über Strukturen diskutiert werden müsse; es könnten nicht überall kleinere finanzielle Beiträge gestrichen werden, ohne dass sich am Bisherigen etwas ändere.

Wollte Anton Ryf eine drastische Massnahme vorschlagen, um einmal konkrete Verluste aufzuzeigen, die durch Sparübungen im Kulturbereich unausweichlich sind? «Es muss halt ein gesunder Baum gefällt werden, wenn es keine kranken mehr gibt», meinte der Vorsteher des Amtes für Kulturelles. Jedenfalls hat er mit seinem Vorschlag Verschiedenes erreicht: Das Bieler Konsi bekam plötzlich eine rührige Lobby, die ihre Schule zu «verkaufen» verstand, und sicher wurde damit eine Diskussion ausgelöst. Eine Petition wurde gestartet, die auch prominente Musikerinnen und Musiker wie zum Beispiel Placido Domingo, Barbara Hendricks, Christa Ludwig, Charles Dutoit, György Kurtág, Dieter Schnebel, Iannis Xenakis, Edmond de Stoutz unterschrieben. Zahlreiche Resolutionen, Briefe und Stellungnahmen setzten sich für den Erhalt des Bieler Konsis ein, u.a. der Schweizer Musikrat, der Schweizerische Tonkünstlerverein, Stadt- und Gemeinderat der Stadt Biel, die Leiter der Bieler Schulen. Aber auch von der Wirtschaft kamen Einwände: «... die Wirtschaftsregion würde unter der Schliessung der Berufsschule in Biel leiden...», meinte etwa Nicolas G. Hayek, Präsident der Generaldirektion der Schweizerischen Gesellschaft für Mikroelektronik und Uhrenindustrie AG. Und tatsächlich ist auch für den unvoreingenommenen Beobachter schwer zu verstehen, wieso gerade das Bieler Konsi, wo besonders viele Sensibilitäten berührt würden, Opfer sein sollte.

Merkwürdig schon allein die Vorgehensweise: «Über die Konsequenzen wurde mit uns nicht geredet», sagte der Direktor des Bieler Konservatoriums, Samuel Dähler, Ende Oktober. «Wir wurden vor ein Fait accompli gestellt. Auch die Bieler Stadtbehörden wurden übergangen. Trotz der auch von Herrn Ryf nicht bestrittenen Qualität soll unsere Schule über die Klinge springen.» Dass gerade eine Berufsschule für Sparübungen im Bereich der Kultur herhalten sollte, war für den Direktor eine weitere Ungereimtheit: «Wir bilden zwar Kulturtäter aus, sind aber eigentlich kein kulturelles Institut, sondern eine Berufsschule wie Lehrerseminare oder Teile der Universität». Vorgesehen war, dass die Schliessung des Bieler Konsis in fünf Jahren zu vollziehen wäre, so dass die neu aufgenommenen Studenten ihre Ausbildung am eben gewählten Studienort noch hätten beenden können. Ob dieses Modell allerdings funktioniert hätte, steht auf einem anderen Blatt. Vor allem die Lehrer hätten sich doch in Kenntnis der Sachlage so schnell wie möglich nach einer anderen Stelle umsehen müssen. Und die Schliessung der Berufsabteilung hätte natürlich auch die Allgemeine Abteilung am Bieler Konsi getroffen, weil viele Lehrkräfte der Berufsschule auch dort unterrichten.

Die Schliessung des Konservatoriums Biel hätte Folgen nicht nur für die Region gehabt. Aus einer «Zweigstelle» der Jaques-Dalcroze-Schule in Genf entwickelte sich eine eigenständige Rhythmik-Richtung. Das Verschwinden dieses die ganze Pädagogik durchdringenden Fachs hätte im Kanton Bern eine Ausbildung in Rhythmik praktisch verunmöglicht. Nicht weniger schwerwiegend wäre der Verlust des Opernstudios gewesen. Dazu Dähler: «Die Situation war hier einmalig: In Biel, als kleine Stadt mit Musiktheater, war es den Studenten möglich, in einem kleinen Theater an einer professionellen Bühne zu arbeiten. Dieser Standortvorteil ist nicht transferierbar, weil grössere Theater mit gestandenen Kräften arbeiten müssen. Im Ausland gibt es nichts mit dem Bieler Opernstudio vergleichbares. Zudem hätte die Konsi-Schliessung auch das Sinfonieorchester der Stadt schwer getroffen.»

Der Abteilungsleiter der Berufsschule des Bieler Konsis, Pierre Sublet, wies darauf hin, dass die geplante Schliessung auch einem Affront gegenüber der Romandie gleichkäme. Direktor Dähler stimmte zu: «Im Konservatorium Biel herrscht wirklich Zweisprachigkeit, und tatsächlich spiegelt die Schule das kulturelle Umfeld. Auch eine ausschliesslich französischsprachige Abteilung in Biel würde wegen des Missverhältnisses zwischen geringen Studentenzahlen und hohem Aufwand scheitern». Bei einer Schliessung hätten die Betroffenen zudem befürchtet, dass sich ein Lawineneffekt ergeben würde, indem andere Kantone versuchten, es Bern gleichzutun und ähnliche Massnahmen beschlössen.

Der Berner Grosse Rat liess sich von den vorgebrachten Argumenten überzeugen: Am 18. Dezember sprach sich das Parlament mit 108 zu 36 Stimmen gegen die Schliessung des Bieler Konservatoriums aus. Damit wurde auch der Antrag der Finanzkommission – Ablehnung der Schliessung – unterstützt, allerdings mit Auflagen: «Anstelle der Schliessung sind die vorgesehenen Kürzungen im kulturellen Bereich zu realisieren durch die Erhöhung der Eigenwirtschaftlichkeit.» So wird die Erziehungsdirektion in allen kulturellen Institutionen nach Möglichkeiten suchen müssen, dreieinhalb Millionen Franken einzusparen. Dagegen hatte sich Regierungsrat Peter Schmid nochmals vergeblich gewehrt. Der Grosse Rat überwies zudem ein Postulat, das die Fusion zwischen den beiden Konservatorien in Biel und Bern überprüfen soll. Diese Zusammenarbeit kann sich der Direktor des Bieler Konsis, Samuel Dähler, durchaus vorstellen, auch eventuell mit dem Konservatorium in La Chaux-de-Fonds.

Das Beispiel der Bernischen Musikgesellschaft zeigt aber deutlich auf: Wer kann überhaupt noch bluten? Die Kleinen, der «Bodensatz» für die Kultur? Es scheint ja zur Zeit noch eher unvorstellbar zu sein, dass Orchester und Stadttheater den Laden dicht machen müssen. So oder so würden ganze Provinzen kulturell veröden, oder es gäbe fast nur noch gesponserte Hochglanzkultur. Aber selbst das Sponsoring wird zunehmend ein harziges Geschäft. Etwas hat der Vorsteher des Amtes für Kulturelles, Anton Ryf, mit seinem An-

trag, die Berufsabteilung des Bieler Konsis zu schliessen, aber jedenfalls erreicht: Es wird klar, dass grundsätzliche Überlegungen unerlässlich sind und Prioritäten gesetzt werden müssen. Dies kann eine echte Chance sein. Aber auch Innovation gibt es nicht zum Nulltarif.

Klaus Schädeli

Ein gutes Ende zeichnet sich auch im Falle der geplanten Aufhebung des Instituts für Kirchenmusik in Zürich ab. Der Kirchenrat der evangelisch-reformierten Kirche des Kantons Zürich ist auf seinen Entschluss, der im März tagenden Synode die ersatzlose Streichung der professionellen Ausbildung von Kirchenmusikern vorzuschlagen, zurückgekommen und will erst einmal innerhalb eines Gesamtkonzeptes die Prioritäten festlegen. Dass die Musik lediglich beim Opfern Priorität haben soll, ist doch nicht so widerspruchlos hingenommen worden, wie sich das der Kirchenrat wohl vorgestellt hat. Der Einspruch der Betroffenen, aber auch von Vereinigungen wie dem Tonkünstlerverein und dem Musikrat, war also auch hier nicht wirkungslos. Und vielleicht hat der Kirchenrat auch gemerkt, dass professionell ausgeübte Musik der Kirche mehr Breitenwirkung verschafft als ein wohldotierter Verwaltungsapparat. *Red.*

Mit grossem Strich

Zürich: Polen – eine musikalische Begegnung

Anlässlich der Tage für Neue Musik 1991 in Saarbrücken äusserte Helmut Lachenmann bei einer Diskussionsrunde über Schweizer Musik, für ihn zähle zu den typischen Merkmalen der Schweizer – neben ihrem Eintreten für den «graden» Weg – der Hang zur Selbstbeschimpfung (mit büsserischem Beigeschmack). Einer solchen Selbstbeschimpfung frönten im Symposium, das die drei Konzerte des polnischen Wochenendes im Radiostudio Zürich begleitete, auch die beiden Schweizer Musikwissenschafter *Hansjörg Pauli* und *Jürg Stenzl* – allerdings dermassen offensichtlich, dass es mir Strategie schien: man schlug auf den Sack ein und meinte den Esel. Dieser liess sich allerdings nicht aus seiner selbstsicheren Reserve locken und blieb bei seiner Hülsenkost. Man wollte den eingeladenen polnischen Gästen gleichsam vormachen, wie kritisch man sich mit der eigenen Vergangenheit auseinandersetzen kann. Da wurde denn auch Inkommensurables miteinander verglichen, etwa das Programm des Warschauer Herbstes, was ein internationales Festival ist, mit jenem der Schweizer Tonkünstlerfeste, einem – leider! – rein nationalen Minifestival. Natürlich wurde bei einem solchen Vergleich die Schweiz als reines Provinznest flachgelegt (wobei es für mich immerhin interessant war, zu vernehmen, dass der Tonkünstlerverein in den 50er Jahren den damals jungen Komponisten gegenüber offener begegnete als in den 80er Jahren seiner Vereinsgeschichte!). Ich glaube, dass Hansjörg Pauli das Wirken von Paul Sacher, Hermann Scherchen, Erich Schmid, d.h. die verschiedenen Versuche, trotz widrigster Umstände in diesem Land eine einigermassen fortschrittliche Musikkultur aufrechtzuerhalten, unerwähnt liess, um den unverbindlichen Diskurs, den die polnischen Komponisten und Musikwissenschafter im ersten Teil des Symposiums fast durchwegs pflegten, auf ein selbstkritischeres Level hochzuhieven – vergeblich: Papst und Penderecki wurden ebenso tabuisiert wie die einigermassen restaurative Entwicklung, welche die polnische Musik nach ihrem grossen Aufbruch in die Avantgarde am Ende der 50er Jahre einschlug. Jürg Stenzl versuchte in seinem Referat zur Rezeptionsgeschichte der polnischen Musik insbesondere der Schweiz vorsichtig alle drei Tabus zu durchbrechen, indem er auf die Vereinnahmung von Pendereckis Lukas-Passion durch vergleichsweise konservative Kirchenmusikkreise hinwies, und schilderte, wie dieses Werk mit seiner von keinem Zweifel berührten Gläubigkeit und der diffusen Vermischung von Archaismus, Affirmation und Modernität zu einer der erfolgreichsten Kompositionen der Neuen Musik avancierte.

Dieser kritische Anstoss wurde allerdings nicht aufgenommen, und auch der Versuch, die Begrifflichkeit eher ins Einseitige zu pointieren als sie im Allgemeinen zu belassen, fand keine Nachahmung. Als sässen zehn Geheimdienstpolizisten im Saal, warfen die polnischen Komponisten und Musikwissenschafter nämlich wie zu Zeiten der realsozialistischen Musikwissenschaft mit Begriffen wie Folklorismus, Avantgarde und Postmoderne um sich, wobei sie das Konkrete mieden und einen vagen Begriff lieber aus einer andern vagen Definition ableiteten als ihn analytisch an einem Musikbeispiel festzumachen. Diese vage Begrifflichkeit, wo jeder im Publikum etwas anderes darunter versteht, ist das beste Mittel, um einen möglichst grossen Konsens zu schaffen. Hinzu kam das lexikalische Bemühen, niemanden zu vergessen, was sich darin äusserte, dass bei jedem spezifischen Merkmal der polnischen Musik ganze Salven von Namen abgelesen wurden. Die vielen Relativierungen, Zitate, Vergleiche und Argumentationsschlaufen liefen für mich dabei auf eine relativ einfache Dreistufenentwicklung der polnischen Musikgeschichte nach 1945 hinaus: erstens Folklorismus und Neoklassizismus unter dem stalinistischen Diktat (partei- bzw. moskaubestimmt), zweitens Anschluss an die Avantgarde (westbestimmt) als der grosse Einschnitt 1956 mit dem ersten Warschauer Herbst, und drittens Postmoderne (selbstbestimmt) als neue Entwicklung in den 70er und als das Gebot der Not in den 80er Jahren. Wer in diesen Entwicklungsetappen den Anschluss verpasste, wird offensichtlich auch in Polen einfach «vergessen», so etwa der seinem Avantgarde-Ideal treu verpflichtete Boguslav Schäffer. Dabei blieb eine echte Sichtung des Materials in diesem fast ausschliesslich ideologischen Diskurs aus. Gerne hätte man gewusst, ob denn wirklich alles so schlecht war in den ersten zehn Jahren nach dem 2. Weltkrieg, ob aus der Sicht von heute, wo jeder Fetzen von Bartok und Janacek gespielt wird, nicht doch das eine oder andere das Niveau sowjetischer Parteigesänge und sozialistischer Bauerntänze übersteigt. Oder was aus den vielen Avantgardekompositionen der 60er Jahre geworden ist, und wie dominierend und wie einträglich das Geschäft mit der katholischen Kirche war und ist. Stattdessen mischelte man sich hier lieber irgendwie durch, mit einem herausgerissenen Zitat hier und einem angelesenen Gedankengebäude dort. Wenn man dann allerdings mit den Referenten persönlich ins Gespräch kam, dann war plötzlich alles ganz klar, die Positionen deutlich und all das unspezifische Gerede wie weggeblasen. Der Unterschied zwischen öffentlichem und privatem Reden scheint in Polen bis heute enorm gross und gesellschaftlich immer noch akzeptiert zu sein.

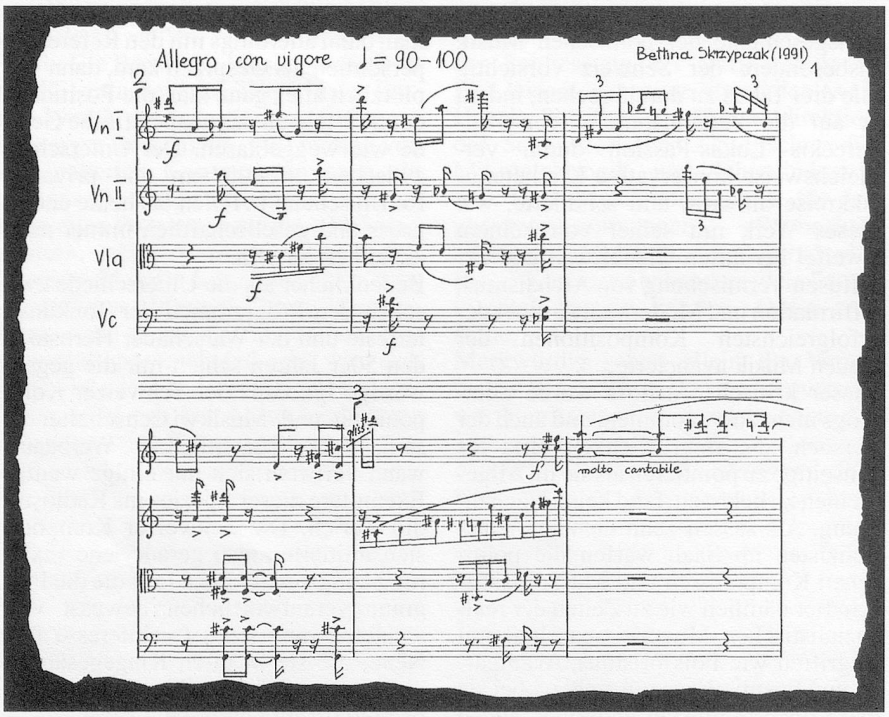
Bedenklicher als die Unterschiede zwischen den Programmen der Tonkünstlerfeste und der Warschauer Herbste in den 50er Jahren schien mir die gegenwärtige Ignoranz der Schweizer Komponisten und Musikwissenschafter zu sein. Trotz beachtlichem Werbeaufwand verirrten sich nur einige wenige Exemplare dieser Spezies ins Radiostudio Zürich. Die Schweizer Komponisten imitierten also gerade jene Fixierung auf grosse Namen (auf die die Programmverantwortlichen bewusst verzichteten) und jenes Desinteresse fürs Neue, die sie in ihren Klagegesängen über ihre arbiträre Stellung im Musikleben redundant angreifen.

In den drei Konzerten, die auf DRS-2 direkt übertragen wurden, konnte man eine ganze Reihe bisher unbekannter Komponisten kennenlernen. Dabei zeigte es sich, dass die polnische Musik sich in den letzten Jahren zu einem ähnlichen Pluralismus entwickelt hat wie die westeuropäische. Da gibt es auf der einen Seite Stücke wie das Klarinettenquintett op. 66 von *Krzysztof Meyer*, das sich mit geradezu akademischer Klassizität an der grossen Gattungstradition orientiert und darin stecken bleibt, auf der andern Seite sind sehr eigenständige Adaptionen der *minimal music* zu hören, etwa im Stück «A Kaleidoscope for M.C.E.» von *Pavel Szymanski* für Violoncello solo, das sehr genau von der Rezeptionserfahrung her komponiert scheint: Zuerst ärgert man sich über die stupide Wiederholung der kaum variierter Patterns, dann findet man sich damit ab und lehnt sich innerlich zurück, um abzuwarten, bis diese Cellomaschine ihr Stück durchgesägt hat ... – und genau in jenem Moment erhöht Szymanski den Variabilitätskoeffizienten: man

wird wieder ins Stück hineingerissen, lehnt sich nach einer Weile aber doch wieder zurück ... wird aber wieder enttäuscht etc., etc. Auf diese Weise vermeidet Szymanski die stumpfe Affirmation jener *minimal music,* bei der man wegen der zahlreichen Wiederholungen schliesslich auch akzeptiert und glaubt, was wiederholt wird. Szymanski thematisiert in seinem Stück unsern Umgang mit Wiederholung, oder besser: unsere Verdrängung von Wiederholung. Eine Entdeckung war für mich der Interpret dieses Stückes, der in jeder Hinsicht phänomenale russische Cellist *Ivan Monighetti,* der an der Musikakademie Basel unterrichtet; auch in diesem äusserst schwierigen Stück verlor sein Spiel nicht an Ton und Atem.

Obwohl mir geschlechtsspezifische Abgrenzungen ausserhalb anatomischer Wissenschaften suspekt sind, haben für mich bei diesen Konzerten die Frauen unter den Komponierenden Polens doch weit oben ausgeschlagen. Zuallererst das 2. Streichquartett der 1962 geborenen *Bettina Skrzypczak,* das als Uraufführung vom *Wilanow-Quartett* gespielt wurde. Bettina Skrzypczak, die momentan in Basel lebt und Kompositionsschülerin von Rudolf Kelterborn ist, komponierte ein sehr farbiges Stück, in dem sich die Aggregatszustände ständig ändern. Der formale Aufbau dieses Streichquartetts wirkt frei-assoziativ, zuweilen auch etwas chaotisch, aber nie fahrig und flüchtig. In das auf Farbe und Klang hin konzipierte Werk fügte Bettina Skrzypczak sehr kantige Elemente ein, etwa harte Akkorde, Melodiefetzen oder Ostinati, die quasi als Orientierungspunkte dienen, wobei auch bei diesen kantigen Stellen das eigentliche Thema des Stückes – Wandel und Metamorphose von Melodie in Farbe und von Farbe in Rhythmus etc. – nie verlassen wird.

«Cannon» für Violine und Klavier von *Hanna Kulenty* (geboren 1961) ist ein viel rabiateres und wuchtigeres Stück. Da wird mit grossem Strich komponiert und alles hausmusikalisch Gemütliche im Sinne von Melodie und Begleitung gleich von Anfang an weggefegt. Das Stück hat eigentlich immer einen orchestralen Gestus, sowohl was die Klanggewalt als auch was den langen Atem der Gesten betrifft. Trotz der überschäumenden Kraft und der zahlreichen Einfälle fehlt dem Stück alle Geschwätzigkeit. In dieser Orchesterfantasie für Violine und Klavier, eindrücklich gespielt von *Urs Walker* (Violine) und *Katharina Weber* (Klavier), wird klar gesagt, was gesagt werden muss, und dann auch relativ bald abgeschlossen. Unter den Kompositionen von Frauen ist «Glossa» für Violine allein von *Lidia Zielinska* (geboren 1953) vielleicht noch am stärksten von jener Handwerklichkeit geprägt, die bei vielen männlichen Kollegen so verbreitet ist – aber auch hier mit einem Schuss mehr Originalität und Freiheit. So gelingt es ihr, einen eingearbeiteten Walzer wirklich bis an die Grenze des Grotesken und Abgründigen zu treiben, wo der Geiger sich allmählich in einen geigenden Eremiten verwandelt.



Bettina Skrzypczak: Streichquartett (Beginn)

Von einer Frau allein wurde das letzte Konzert bestritten, von der aus Polen stammenden und in Paris lebenden Cembalistin *Elisabeth Chojnacka.* Allerdings konnte sie das vorgesehene Programm u.a. wegen eines unpassenden Cembalos nicht spielen. So präsentierte sie andere Stücke aus ihrem Repertoire: es war ein kunterbuntes Postmoderne-Programm mit ein bisschen Rock, ein bisschen Öko-Musik (mit Tier- und Naturlauten), ein bisschen Protest – und vor allem mit der hochkonzentrierten Cembalistin, die das Programm zusammenhielt und das Konzert ohne Unterbrechung mit jener Perfektion vortrug, die für dieses Polen-Wochenende als ganzes typisch war.

Roman Brotbeck

Konstanten eines Schaffens

Basel: Portrait-Konzert Rudolf Kelterborn

Rudolf Kelterborn konnte im letzten Jahr seinen 60. Geburtstag feiern, was durch Aufführungen seiner Werke in verschiedenen Städten gewürdigt wurde – zuletzt am 18. Dezember in seiner Heimatstadt Basel durch die dortige IGNM-Sektion in einem Portrait-Konzert. Es begann mit dem *2. Streichquartett* aus dem Jahr 1956 und endete mit der Uraufführung des *Ensemble-Buches I* von 1990; dazwischen waren die *Reaktionen* für Violine und Klavier von 1973/74 und die Konzertfassung des *Monologs einer Jüdin* aus der im vergangenen Frühling in Zürich uraufgeführten Kammeroper «Julia» (siehe *Dissonanz* Nr. 28, S. 26) plaziert. Also nicht eine Momentaufnahme des Komponisten Kelterborn, sondern eine Chronologie mit Sprüngen, die die Frage aufdrängt, was die 35 Jahre auseinanderliegenden Eckpunkte dieses Schaffens miteinander verbindet. Erstaunliche Feststellung: die Konstanten sind recht stark, stärker jedenfalls als bei vielen andern Komponisten der gleichen Generation. Bei allen Weiterentwicklungen und Reaktionen auf aktuelle Erscheinungen (wie in dem von Mariann Häberli und Jürg Henneberger gespielten Duo, wo – sehr zurückhaltend – im Innern des Klaviers erzeugte Klänge benutzt werden) ist Kelterborn der Musiksprache, die er sich in den 50er Jahren in der Nachfolge der damaligen Schweizer Moderne eines Willy Burkhard oder Frank Martin erworben hat, im Prinzip treu geblieben – oder vielleicht müsste es eher heissen: dem Musikdenken, denn es sind nicht so sehr bestimmte melodische, harmonische oder rhythmische Wendungen, die seine Handschrift prägen, als vielmehr die Art und Weise ihrer Anordnung. Im *2. Streichquartett* verbleibt Kantables in einem uncharakteristischen, wenig prägnanten Melodisieren, sind die rhythmischen Motive sogar oft ausgesprochen banal; Spannung und Charakter gewinnt die Musik erst aus der Entgegensetzung von Kantabilität und rhythmischem Impetus. Schon in dieser frühen Phase gelingt Kelterborn dank seiner Fähigkeit, Elemente in plausible Beziehung zueinander zu setzen und gut nachvollziehbare Entwicklungen aufzubauen, ein wirkungsvolles Stück Musik; es wurde vom Euler-Quartett mit aller nötigen Energie vorgetragen.

Klarheit der Anordnung herrscht auch dort, wo der Komponist es auf Atmosphärisches abgesehen hat, wie in dem jüngst komponierten *Ensemble-Buch I* für Bariton und Instrumente, uraufgeführt von Kurt Widmer und dem von Jürg Wyttenbach geleiteten Ensemble der IGNM Basel. In diesem Zyklus mit Gedichten von Erika Burkhard schafft Kelterborn Symmetrien auf verschiedenen Ebenen. Die Eckstücke des Zyklus werden von je einer instrumentalen So-

nata gebildet; der ersten gibt die solistisch hervortretende Viola eine dunkel getönte Farbe. Das erste Lied führt in die Thematik des Zyklus, der um Licht und Nacht kreist, ein; das letzte, knappe («Alles Gold holt der Strom sich zurück, vom Stern, der dir zufiel, erhält sich innen die Flugspur») – äusserst reduziert vertont, der Gesang nur von wenigen Klaviertönen begleitet – nimmt die Eruption von Licht und Nacht, die im Zentrum des Stückes steht, wieder zurück und führt auf das resignative Schlussstück hin. Die Lichtflut ereignet sich zuerst in einem ebenfalls klavierbegleiteten, oder besser: klavierdominierten Lied, denn es sind eher die blendend scharfen Klavierklänge als der Gesang, die den Charakter dieser «Lichtmusik I» («Gegenlicht in den Bergen») bestimmen. Was die Klänge bedeuten, spricht der Sänger allerdings deutlich genug aus: Sein Part beginnt mit dem sechsmaligen Ausruf «Licht». «Lichtmusik II» ist entsprechend der Sonnenaufgangs-Thematik gedämpfter; hier setzt Kelterborn das Ensemble in raffinierten Klangkombinationen ein. Die dritte Lichtmusik ist dann wieder vom Charakter eines einzelnen Instruments, der Geige in hoher Lage, bestimmt; der gleissende Klang steht für Mittagssonne. Zwischen diese drei vokal-instrumentalen Lichtmusiken sind zwei rein instrumentale Nachtstücke eingefügt, die ebenso deutlich bestimmte Charaktere ausformen: schattenhaft – mit den ächzenden Farben von Kontrabass und Kontrabassklarinette – das erste, brutal – mit der Perkussivität von Pauke, Xylophon und Klavier – das zweite. Die Anordnung der Stücke ist symmetrisch – mit Nr. 1,4,6,9 als reinen Instrumentalstücken, Nr. 3,5,7 als Lichtmusiken, Nr. 4 und 6 als Nachtstücken, Nr. 2 und 8 als Motto bzw. Fazit, zu denen Nr. 1 und 9 die instrumentalen Rahmenstücke bilden –, aber diese Symmetrie wird überlagert oder konterkariert durch die Charaktere der einzelnen Stücke, indem etwa auf die helle Lichtmusik I und die schattenhafte Nachtmusik I eine gedämpfte Lichtmusik II und eine wilde Nachtmusik II folgt. Das Prinzip der Dualität beherrscht den Zyklus, wobei, wie beschrieben, die Dualitäten sich gelegentlich überlagern und dadurch wieder aufheben. Auch da, wo die Musik über die Ufer zu treten scheint, wie in der Lichtmusik I und im Nachtstück II, verliert sie sich nicht im Chaotischen, weil ihr Charakter eindeutig umrissen ist und sich einfügt in die Hell-Dunkel-Struktur des Ganzen. Die Musik ist beherrscht im umfassenden Sinne, dem des Handwerks, über das Kelterborn souverän verfügt, und dem der Beherrschung der Geister. Es ist das Paradox einer Musik, die das Atmosphärische ordnet. Konstruktion ist bei Kelterborn wesentlich Konstruktion von Stimmungen, Gesten. Die Gestalten, über die sich diese Stimmungen realisieren, sind meist nicht sehr einprägsam oder wären gar austauschbar – das ist im Ensemble-Buch von 1990 nicht anders als im Streichquartett von 1956. Das heisst auch, dass diese Musik, da sie weniger von der musikalischen Gestalt als von einer mit Worten beschreibbaren Stimmung ausgeht, offen ist für den Transport von Inhalten aller Art, was sich Kelterborn bei der Komposition seiner Opern ja immer wieder zunutze gemacht hat. Im Portrait-Konzert wurde es am *Monolog einer Jüdin* (gesungen von der Altistin Irène Friedli) exemplifiziert. Hier verkündet Kelterborn (der zusammen mit David Freeman auch den Text verfasst hat) ein Manifest der Gewaltlosigkeit («Ich will, dass nie mehr Gewalt angewendet wird gegen mich. Aber ebenso will ich, dass niemals gegen irgend jemanden Gewalt angewendet wird im Namen des Judentums.»), das wohl gut gemeint, aber politisch nicht weniger fragwürdig ist als ästhetisch: so unpoetisch hatten nicht einmal linksorientierte Gebrauchsmusikkomponisten in ihren besseren Zeiten Kunst zum Vehikel von politischen Ansichten gemacht.

Christoph Keller

Musique des limites

Genève: Heinz Holliger, Portrait

Heinz Holliger entretient depuis quelques années – sans qu'il soit besoin de remonter à 1959, date de son 1er prix de hautbois au Concours international d'exécution musicale – des relations privilégiées et suivies avec Genève. La mémoire reste vive, en effet, du compositeur dirigeant, Eté suisse 86, l'Orchestre de la Suisse Romande avec son *Scardanelli-Zyklus;* du soliste, avec la même phalange, Eté américain 88, du *Concerto* d'Elliott Carter; de la *Chaconne* pour violoncelle solo, des *Vier Lieder ohne Worte,* de *What Where* à la Salle Patiño dans le cadre d'Extasis 89; vive encore de son concert donné en compagnie d'Ursula Holliger et Jean Sulem à la cour de l'Hôtel de ville pour l'Eté suisse 91: *Trio* pour hautbois, alto et harpe, *Trema* pour alto solo, *Praeludium, Arioso et Passacaglia* pour harpe solo; et chacun se rappelle la double représentation de *Come and Go,* cette fois-ci à Lausanne, Fête des Musiciens Suisses 1989.

C'est dire la nature fertile d'un terrain longuement, patiemment labouré en profondeur, sur lequel se greffent, heureuse initiative, les forces conjuguées de Contrechamps et de l'OSR, aboutissant à: *Heinz Holliger, Portrait*[1], sous-titré, si l'on veut, «voyage au cœur d'un fabuleux musicien, alchimiste et démiurge, en trois actes» (au moment où ces lignes s'écrivent, l'acte final attend d'être joué), dont on relève d'emblée le grand succès des deux premiers à Patiño.

Premier acte: la discussion que proposait Philippe Albèra avec Holliger allait permettre, une petite heure durant, une meilleure approche du musicien et de sa singularité (mais dont on connaît la vocation expressivement plurielle), le créateur faisant plus qu'entr'ouvrir (qu'entr'ouïr, si l'on préfère) son atelier, parlant esthétique avec simplicité, influences reçues, vécues, tant sur le plan poétique que musical, avec intelligence lumineuse. Ainsi se dessine l'orée d'une trajectoire, un parcours et son évolution jusqu'à aujourd'hui, tandis que se laisse deviner un univers en promesse d'expansion. Mais on en retire surtout la vivante leçon d'une véritable poétique musicale. Et donc, cette génération qui suit immédiatement celle des Boulez, Stockhausen, Berio et autres Nono, à laquelle appartient pleinement Holliger (1939): naturellement, tout musicien, à l'époque, se doit de prendre position. Adhésion, ou rejet non moins pur et simple. Il est une autre voie que le jeune Heinz Holliger nous semble avoir empruntée, celle de la complémentarité de deux mondes apparemment inconciliables, mais qui nous paraît aujourd'hui l'exact contraire, illustrée alors chez lui par le double enseignement reçu de Sandor Veress[2] et de Pierre Boulez. C'est qu'il avait à suivre sa pente, d'abord, sans l'avoir choisie, qui plonge ses racines dans le profond du romantisme et de l'expressionnisme, avouant se sentir là le plus «chez lui», en tout cas loin des conceptions fondées sur la musique pulsée et du structuralisme. A l'époque, loin des pensées de l'Ecole de Darmstadt, l'influence exercée tout d'abord par Veress est très grande. Il apprend de lui le sens de la ligne, de la polyphonie, de la musique déclamée, de la périodicité, de la forme d'une pièce: toutes choses qu'il n'oubliera jamais. Ce qui manque, la sensibilité pour les couleurs, la force du vertical, il le trouvera chez le Boulez des cours de Bâle, en 61–62. Un Boulez qu'il découvrait d'ailleurs à Paris, en 56 déjà, avec la musique de scène de l'*Orestie,* chez Barrault, musique «profondément détestée», tout comme le *Marteau sans Maître* le laisse peu touché, malgré sa vive admiration pour Char. Découverte éblouie, en revanche, des *Improvisations sur Mallarmé I et II* dans leur création française, œuvre qui, cette fois, le touche vraiment et durablement.

Si la musique de Holliger donne aussi la forte impression d'être tant romantique, en ce temps qui l'est sans doute fort peu, c'est qu'elle va jusqu'au bout d'elle-même, des choses et des réalités dont elle tient à rendre compte, dont elle épouse les contours jusqu'aux confins de l'extrême: à poésie des limites, musique des limites. La littérature très raisonnée donne souvent l'impression de se dérouler dans une chambre acoustiquement morte, sans bruit aucun. Mais l'essence de la pensée, se trouve, visionnaire, chez Nelly Sachs, chez Hölderlin, chez Trakl, chez Paul Celan; d'où la fascination, bien naturelle, pour le monde d'un Robert Walser, pour les petites pièces de Beckett; c'est là, où chaque mot fait des cercles autour de

lui-même, se projette dans toutes les directions, s'ouvre sur les béances, creuse les gouffres, ruine l'espoir de refermer les fractures, laisse inconsolable, que la musique trouve sa nécessité d'être; qu'il faut tenter de remplir les trous ou le blanc entre les mots, là où avec la note peut circuler du sens. Et l'on signale le théâtre Nô, pour ses fulgurances.

Une position qui, après les magnifiques *Glühende Rätsel* de la première période (1964, poèmes de N. Sachs), œuvre intensément lyrique en même temps que très rigoureuse de forme et d'écriture, devait progressivement amener le compositeur à vouloir franchir les limites traditionnelles des instruments, à s'intéresser au «périphérique»: sons grattés, écrasés, le souffle, les bruits. Des sons d'ailleurs toujours beaux, parce que *vrais,* aux antipodes d'une recherche sonore pour elle-même. A peine plus d'un quart de siècle sépare ces *Enigmes en feu (Brasier d'énigmes,* selon les traducteurs)[3] du *Quintette* pour piano et instruments à vent (1990). Liberté de ton et d'écriture trouvent ici leur parfaite et directe authenticité. Deux blocs formant deux entités, le piano-caisse-de-résonance, les quatre instruments, s'affrontent et provoquent des passages violemment éruptifs au lyrisme sauvage. Les vents sont employés pour leur souffle seul, cor dans lequel on chante en jouant, usage du cri des protagonistes: un petit ensemble de chambre sonne finalement en grand orchestre, une ampleur, une hauteur de pensée se déploient jusqu'au grandiose.

Il faut souligner encore chez Holliger l'importance structurelle *et* expressive des formes rigoureuses, forme-miroir par exemple, qui sont en fait des symbolismes d'une riche signification, reliés dans leur nécessité jamais gratuite aux grands polyphonistes d'autrefois (Ockeghem et Josquin, pour ne citer qu'eux); l'importance aussi de la kabbale, de la numérologie ou symbolique des nombres, comme chez Bach ou Jan Dismas Zelenka; et mentionner, un peu à la manière de Messiaen, l'usage d'un alphabet musical personnel, mais destiné à rester secret. Ainsi les *Vier Lieder ohne Worte,* qui pourtant coulent d'une source limpide, sont le fruit d'une intelligence *et* d'une sensibilité hautement spéculatives. Un outil de travail, une contrainte, une loi que s'impose, en toute liberté, un être qui a donc choisi de s'expérimenter en permanence, pour mieux se dépasser. Et une dramaturgie en deux actes à laquelle il valait plus que la peine d'assister.

Daniel Robellaz

[1] 28 novembre 1991, Salle Patinño, rencontre avec Heinz Holliger: discussion, musique et lecture de poèmes (*Vier Lieder ohne Worte* pour violon et piano, par Isabelle Magnenat et Sébastien Risler); 1er décembre, même lieu, concert Holliger: *Quintette* pour piano et vents / *Glühende Rätsel* pour voix et ensemble, sur des poèmes de Nelly Sachs / Bruno Maderna: *Concerto N° 1 pour hautbois* et ensemble / Helmut Lachenmann: *Mouvement* pour ensemble, par Hedwig Fassbender, voix, Sébastien Risler, piano, ensemble Contrechamps, Heinz Holliger, hautbois et direction; 18–20 décembre, concert d'abonnement OSR à Lausanne et Genève. Franz Liszt: Deux épisodes du *Faust* de Lenau / Liszt-Holliger: *Nuages gris* et *Unstern,* transcriptions pour orchestre / Heinz Holliger: *Siebengesang* pour hautbois, sept voix et orchestre, sur un poème de Trakl; solistes et orchestre sous la direction du compositeur. En marge de cette manifestation, signalons l'intéressante plaquette du Festival d'automne à Paris, 1991, avec des textes, analyses et commentaires sur Maderna, Holliger, Lachenmann et quelques autres.

[2] Rappelons que Sandor Veress a formé en Hongrie Ligeti et Kurtág; puis, dès son exil en Suisse (1949), les Jürg Wyttenbach, Roland Moser, Urs Peter Schneider, Gerhard Holzer, Theo Hirsbrunner, etc., marquant ainsi tout un pan de la musique de notre pays de sa griffe indélébile. Raison suffisante pour Holliger de déplorer que l'OSR n'ait à ce jour jamais joué une seule note de lui. Mais cet Eté des concerts à Genève a heureusement permis d'entendre le splendide *2ème quatuor à cordes* et les *Quatre danses transylvaniennes* pour orchestre à cordes.

[3] On voudrait recommander la belle traduction de Martine Broda, sobre, transparente comme une fenêtre, jamais n'imposant une présence autre que la poésie de Nelly Sachs dans sa pureté.

Nouvelle musique norvégienne

Oslo: Festival «Ultima '91»

L'ombre du grand Grieg règne toujours, impériale, sur la musique norvégienne. Mais certains compositeurs essaient de s'en dégager. Nous avons pu le constater lors de la deuxième édition du festival de musique contemporaine d'Oslo, *Ultima '91.*[1]

On le comprendra mieux si l'on sait que le nord est lyrique. Foncièrement. Il y a un siècle et demi, l'excellent Bonstetten démontrait que c'était spontanément que l'on y parlait en vers. On sait, par ailleurs, que la domination de la Suède – qui ne prend fin qu'en 1905, après quatre-vingt-dix ans d'«Union» – contribua à prolonger fort tard un vif sentiment national, ainsi que, chez les artistes, des tendances romantiques et folklorisantes. On se souviendra aussi de la célébration, en 1930, du 900e anniversaire de la christianisation de la Norvège, laquelle ne fut pas sans accentuer encore ces propensions. Ainsi un David Monrad Johansen (1888–1970), parmi d'autres, s'inspira en partie d'une tradition médiévale avec une couleur national-socialiste très accusée. Empruntant de plus au romantisme allemand et à l'impressionnisme français, il s'efforça de créer un style monumental lardé d'archaïsmes musicaux.

La Seconde guerre mondiale creuse une rupture profonde avec le national-socialisme et le folklore: une nouvelle génération de compositeurs se rend compte qu'elle peut aller chercher ses modèles ailleurs qu'en Allemagne – à Paris ou aux Etats-Unis –, délaisse l'identité nationale, recherche un langage plus international; Fartein Valen, totalement isolé, au style atonal linéaire, dont on donnait le *Prélude et Fugue op. 33* (1939), et Pauline Hall subissent les influences du néoclassicisme français, de Hindemith, Bartók et Stravinski. Toutefois, comme le remarquait Arne Nordheim[2] à l'issue d'un concert, «des conflits constants nous opposaient encore aux tenants de la vieille école, toujours vivace». Mais il n'est peut-être pas surprenant de l'entendre ajouter: «Bien que devant et aimant détruire, je requiers la mémoire, le lien avec le passé. Le processus de composition a besoin du passé pour créer au présent et commander au futur.» Et de conclure: «Les souvenirs ne doivent pas être linéaires, ainsi qu'on peut le constater chez les tenants de la Neue Einfachheit. Comme pour les *fractals* de Mandelbrot, les plus infimes réminiscences doivent pouvoir s'imbriquer dans les plus vastes, receler des effets de rétroaction.»

Cette Nouvelle Simplicité a également atteint les côtes embrumées de la Norvège, après un interlude sériel et aléatoire, voire électronique (Finn Mortensen, Bjørn Fongaard, Finn Arnestad, tous nés dans les années vingt). Kåre Kolberg (né en 1936) en est le principal représentant; nous entendîmes *The Woman from Canaan* et son *Quatuor à cordes,* ponctué de citations et de glissandi. Alfred Janson (né en 1937) et Ragnar Søderlind (né en 1945), sans doute en réaction contre le sérialisme et pour conférer à la musique une signification sociale et politique plus large, réintroduisent une stylistique romantique. Pourtant, dans les années soixante-dix, l'éventail s'élargit[3]: avec Olav Anton Thommesen (né en 1946), influencé par Messiaen, Varèse et Xenakis, ce «méta-musicien» prend aujourd'hui en compte toutes les tendances, les accule à leur conclusion logique en les intégrant dans son propre langage. Il considère la musique passée et présente comme un *héritage* qui doit être retravaillé et transformé. Avec, de même, les néo-romantiques comme l'Italo-Norvégien Antonio Bibalo (né en 1922), qui se fit connaître en Europe par ses opéras. Fut donné, à Ultima, *Cantigo,* proche de sa *Sinfonia notturna,* inspirée d'un poème de Herman Wildenvey *To the Night,* dont les titres évoquent suffisamment le *sfumato* orchestral, l'exigence romantique du sublime. De Magne Hegdal (né en 1944), à la musique issue du sérialisme et de la musique cagienne, fut créé *Den bakvende verdi* (Le monde à l'envers, 1988), œuvre surréaliste tirée du folklore norvégien, où il est question d'un saumon qui mange une barque dans les branches d'un pin, et d'un écureuil qui roule sur de grosses pierres grises au fond de l'eau. Candidement, comme si l'on venait de découvrir Tristan Tzara ou Benjamin Péret! (Cette naïveté, que l'on retrouve dans tous les arts, est bien caractéristique de cette jeune Norvège aux fjords verts.) Pour ce qui est du musicien de jazz Terje Rypdal (né en 1947, il fit partie du sextet de George Russel), son impressionnisme romantique tardif est tout piqueté d'éléments syncopés. Plus près de nous encore se développe un énième renouveau de la musique à couleur folklorique et modale, comme en témoigne Lasse Thoresen (né en 1949), dont nombre d'œuvres sont en outre irriguées par une thématique religieuse, le rigide luthéranisme; il est néanmoins l'auteur de pièces électroniques et multimédia (*Quadrat,* 1987; *Thus,* 1990).

En 1972 est fondée l'Académie de mu-

sique de l'Etat de Norvège qui, après le Conservatoire de musique, dispensait pour la première fois des cours de composition. Ce qui, épaulé d'autres associations, comme Ny Musikk, favorise l'essor d'une musique qui semble vouloir – et pouvoir – se dépêtrer de la glu griegienne. En témoignent notamment Rolf Wallin (né en 1957), dont fut créé *Ning* pour hautbois, violon, alto et violoncelle; Rolf Gupta (né en 1967), avec la création d'un quatuor pour voix, *Corona II;* Henrik Hellstenius (né en 1963), celle de *Tre bevegelser* (Trois moments); Rolf Inge Godøy, également pianiste et musicologue (né en 1952), dont *Fem* (Cinq) montre, comme plusieurs autres de ses pièces, la volonté d'intégrer le son électronique dans la musique instrumentale. Enfin, deux intéressantes compositrices, Åse Hedstrøm (née en 1950), avec *Bewegt,* et Cecilie Ore (née en 1954), avec *Ex Oculis, Cantus Aequatoris* et la création de *Erat Erit Est.* Il ne faudrait pas oublier John Persen (né en 1941) qui, en tant que directeur du festival, ne voulut programmer aucune de ses œuvres: on le connaît cependant comme guide spirituel du Mouvement artistique '74, dont l'une des visées était de promouvoir une nouvelle politique culturelle en Norvège, tout comme auteur d'œuvres électroniques (*Fuglan Veit!* 1988–1989), d'un opéra (*Amarxia,* 1985) ainsi que de musique de chambre (*Et Cetera!* 1986–1987).

Tous les jeunes défricheurs, certes, n'étaient pas représentés cette année. D'autres éléments de la pépinière sont d'ores et déjà programmés pour l'année prochaine[4]: ainsi Asbjørn Schaathun, Håkon Berger, Åse Hedstrøm ou Nils Henrik Asheim. La prochaine édition de cette manifestation emportera sans doute une adhésion plus complète de la grande presse, cette année encore rébarbative[5]. Et il y a fort à parier que se dissipera plus encore cette idée de trouble spécifique que, mieux que toutes autres, suscitaient les œuvres d'un Munch: cette sensation d'être porté dans un domaine inconnu, mystérieux – ce qu'écrivait déjà le critique Marcel Réjà en 1900 et que ne rejetteraient pas les Norvégiens d'aujourd'hui: «Nous n'arrivons pas à l'expression lucide d'idée qui nous satisfasse, l'œuvre demeure irréductible et notre cerveau impuissant: mais cependant nos entrailles sont saisies. Quelque chose du rythme intime, du rythme ineffable de la vie sanglote ici, et nous n'avons autre chose à faire que de sangloter à l'unisson. Les brumes scandinaves pèsent sur notre esprit avec la volupté d'un mystère, et nous devons nous rappeler qu'il est des heures où *notre pensée s'effondre et s'éparpille, où notre âme cesse d'avoir conscience d'elle-même*[6] sans que pour cela toute vie soit supprimée en nous.»

Jean-Noël von der Weid

[1] 24 concerts, parmi lesquels 12 créations, consacrés à la tradition vocale de notre siècle, du futurisme et du dadaïsme à la voix synthétisée (19–26 octobre). Outre les compositeurs norvégiens cités, furent jouées Murail, Spalinger, Fénelon, Ligeti, Berio ou Holliger – avec des solistes et ensembles comme Frances Marie Uitti, Jane Manning, Michiko Hirayama (une des plus fascinantes interprétations des *Canti del Capricorno,* due aux percussionnistes Bjørn Rabben et Rob Waring), Nicola Walker Smith (brillante dans Elias et Dillon), le Trio Le Cercle ou l'Ensemble Ex Voco. Remarquablement organisé (et avec de judicieuses idées: aucune note de programme, mais l'indication précise de la durée des œuvres), il comportait également un concours international de composition parrainé par la Norvegian Broadcasting Company et doté de 100 000 couronnes de prix (25 000 FS environ). Enfin des conférences de presse permettaient de mieux pénétrer l'esthétique des artistes présents. (Pour tout renseignement: Ny Musikk, Centre d'information de la musique norvégienne, c/o Helge Skansen, Toftesgate 69, N-0552 Oslo 5.)

[2] Cinq œuvres furent données de cet archétype du musicien national, d'une grande honnêteté intellectuelle, prolifique et parfois prolixe (né en 1931), qui dessinèrent sa trajectoire musicale.

[3] Il faut signaler que la Norvège est le premier pays non socialiste à avoir adopté une législation qui fasse des compositeurs des salariés de l'Etat. Un salaire minimal est attribué au compositeur eu égard à son «mérite artistique», déterminé, suivant le budget de l'année, par un comité de compositeurs qui donne son avis au ministre de la Culture.

[4] Du 2 au 10 octobre 1992.

[5] L'un des deux grands quotidiens d'Oslo, le *Dagbladet,* ne titrait-il pas le lendemain du festival: *Mye shrik og lite ull* (beaucoup de cris, et peu de laine), dicton norvégien qui équivaut à «beaucoup de bruit pour rien»!

[6] C'est nous qui soulignons.

Livres Bücher

Spiel mit tauben Nüssen

Eva Rieger: Nannerl Mozart – Leben einer Künstlerin im 18. Jahrhundert Insel Verlag, Frankurt/Main 1990, 405 S.

«Du bist beneidenswert, Bruder», lässt Rolf Schott in seiner szenischen Revue die dreissigjährige Nannerl konstatieren, nachdem W. «das Arbeiten, das Schaffen» als «das Glück» gepriesen hatte:

Wolfgang «Ja, das bin ich wirklich, und wenns mir noch so elendig geht und wenn mich der Mufti tausendmal behandelt wie einen Lakai. Zum Schaffen sind wir Menschen da. Das ist unser Sein und unsere Rechtfertigung.»
Nannerl «Es kann doch nicht ein jeder Opern komponieren.»
Wolfgang «Nein, gewiss und Gottseidank nicht. Aber es kann jeder ein guter Mensch sein …»

Dieser fiktive Dialog, den Eva Rieger wohl als typisch männliche Erfindung angeprangert hätte, kennte sie das Stück,[1] markiert in seiner unbedarften Einfalt allerdings ganz unverstellt das Ärgernis der Biografin: ihre Heldin, bloss als – reichlich blasser – guter Mensch in die Musikgeschichte eingegangen, wäre, so die Überzeugung Riegers, allemal begabt genug gewesen, durchaus Eigenständiges zu hinterlassen, wäre sie als Frau nicht durch die Fesseln ihrer Zeit daran gehindert worden:

«Die These dieser Studie lautet, dass Nannerl durch ihre gesellschaftliche Situation als Frau bedingt es nicht annähernd so weit gebracht hätte wie Wolfgang, selbst wenn sie ein ähnliches Begabungspotential wie ihr Bruder besessen hätte. Ja, es ist zu vermuten, dass sie eher ihrem historisch verbürgten Vorbild geähnelt hätte als dem rastlos schaffenden Bruder.» (S. 15)

Dass sich diese Hypothese durch den Irrealis jener gänzlich unbeweisbaren Prämisse (eine Argumentation, die unsere Umgangssprache schlicht als Spiegelfechterei bezeichnet) eher als Bekenntnis des erklärten biographischen Beweisziels denn als offene Frage zu erkennen gibt, umreisst denn auch die Problematik dieses Buchs: So unbestritten Nannerl Mozart eine eigene Würdigung verdient, so wenig ist mit seinem umgedrehten Vor-Urteil, das Mozarts Schwester posthum zur verhinderten eher «gediegenen» als genialen Komponistin zu erklären sich bemüht, gewonnen. Macht nicht Nannerls Leben, als Rechtfertigungsgeschichte (re-)konstruiert, sie, die dieses Leben doch zumindest mitbestimmt und mitgestaltet hat, entgegen allen Mühen ihrer Biografin, insgeheim zur Angeklagten? Nämlich im präzisen Sinn des Vorwurfs, den, wenn ich mich recht erinnere, Bertrand Russell gegen Albert Einstein (sic!) erhoben hatte: «Angesichts seiner Fähigkeiten war er ein Versager»? Aber das Erkennen dialektischer Prozesse wie das Theoretisieren überhaupt sind, trotz

des vehementen Anspruchs, Riegers Sache nicht; entsprechend zwiespältig sind die Gefühle, die die Lektüre dieses Buches hinterlässt. Und es ist einmal mehr nicht die Parteilichkeit der Eva Rieger, die mein Missbehagen auslöst, es ist ihre Spielart fröhlicher (fraulicher?) Wissenschaft, die mich befremdet. Dabei wäre, dass sie der zu Unrecht ins Abseits Gedrängten eine engagierte Arbeit widmet, ein Verdienst, auch ohne solchen Ehrgeiz – der prompt den Bumerangeffekt erzeugt, dass die Autorin anspricht, wo sie anspruchslos das Leben ihrer Heldin schildert, ihren Alltag, ihre Interessen, Schwierigkeiten, Freuden und Versagungen erzählt. Wo sie dagegen so forciert wie findig ihre Ambitionen von den mutmasslich bereits im Keim der Sicherung der maximalen Chancen Wolfgangs aufgeopferten Talenten der weil eben nicht geförderten, so auch aus der Musikgeschichte apriori exmittierten Komponistin Nannerl Mozart galoppieren lässt, wird die Geschichte angesichts der Dürftigkeit der Quellenlage – von Nannerl sind kaum Dokumente überkommen, und nicht *eines,* das auch nur den Wunsch erkennen liesse, sich im Komponieren zu versuchen – einfach unseriös.[2] Und so be-