

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

Herausgeber: Schweizerischer Tonkünstlerverein

Band: - (1985)

Heft: 4

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: 14.03.2025

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

Unverzichtbarer Dialog

Nordrhein-Westfalen:
Schostakowitsch-Festival

Entsprechend einer seit einiger Zeit verfolgten Kulturpolitik, die für die Programmgestaltung der Musikinstitutionen des Landes Nordrhein-Westfalen übergreifende thematische Schwerpunkte setzt, wurde in der zu Ende gegangenen Konzertsaison 1984/85 Dmitrij Schostakowitsch (1906-1975) in den Mittelpunkt vielfältiger Veranstaltungen gerückt, die nahezu das gesamte Œuvre des sowjetischen Komponisten zur Aufführung brachten und überdies durch Ausstellungen, Filme, Vorträge und ein wissenschaftliches Symposium ergänzt wurden. Zentren der Organisation waren die Stadt Duisburg, der Westdeutsche Rundfunk Köln (dessen finanzielles Engagement erheblich war) sowie das musikwissenschaftliche Institut der Universität Köln, auf sowjetischer Seite das Kulturministerium und der Komponistenverband. In Anbetracht einer weltpolitischen Situation, in der die Supermächte in bedrohlicher Konfrontation einander «sprachlos» gegenüberstanden, kann dieses über Jahre hinweg geplante Festival als Zeichen einer fruchtbaren Zusammenarbeit nicht hoch genug gewürdigt werden, und die sowjetische Seite hat denn auch die Prominenz ihrer ersten Garnitur an Rhein und Ruhr entsandt. Die Verwirklichung dieser Zusammenarbeit hatte freilich ihren Preis: Emigrierte russische Künstler und Wissenschaftler konnten nicht eingeladen werden – Schostakowitschs Sohn Maxim etwa, der Cellist Mstislaw Rostropowitsch oder auch der Musikschriftsteller Solomon Volkow, dessen Aufzeichnungen von Schostakowitschs «Memoiren» seit ihrem Erscheinen im Jahre 1979 umstritten sind.

Nicht anders als die Produktion weiterer Komponisten der um 1900 geborenen Generation, die einen raschen, auch alle Möglichkeiten funktionsorientierten Schaffens in Film, Ballett und Theater ausschöpfenden Arbeitsstil bevorzugten, ist das Gesamtwerk Schostakowitschs nur schwer überschaubar. Aus dem Konzert- und Musiktheater-Angebot des Festivals, das Schostakowitschs Œuvre in einer im Westen bislang auch nicht annähernd bekannten Breite präsentierte (und durch Rundfunkübertragungen einem – wie Hörerberechnungen ergaben – überraschend zahlreichen Publikum weitervermittelte), sei an dieser Stelle allein die westliche Erstaufführung des Balletts «Das goldene Zeitalter» durch das Moskauer Bolschoi-Ballett in Duisburg

hervorgehoben, eines Werkes, das den aufstrebenden Osten und den dekadenten Westen mit allen damals verfügbaren musikalischen Mitteln zu einem grellen Kontrast ausgestaltet und das bald nach seiner Uraufführung 1930 in Leningrad vom Spielplan verschwand, 1982 aber in einer bearbeiteten Form erfolgreich neu inszeniert worden ist.

Im Kreis des Symposions – um einige wichtige Ergebnisse zusammenzufassen – bestand Übereinstimmung darin, dass man Schostakowitsch nicht mit einer herkömmlichen Gattungstheorie gerecht werden könne, da in seine Opern symphonische Elemente, in seine Symphonien aber theatralische und filmische Prinzipien eingedrungen seien (Jurij Keldys, Moskau). Diese Erkenntnis wurde präzisiert durch Marina Sabinina (Moskau). Sie zeigte detailliert auf, in welcher Weise einerseits die (von Schostakowitsch später abgelehnte) Zweite und Dritte Symphonie aus den späten zwanziger Jahren mit Mitteln der Parodie, der sozialen Typisierung, der Montage – Mittel, die Schostakowitsch sich in seiner Zusammenarbeit mit Meyerhold und Majakowskij angeeignet hatte – eine avantgardistische Kritik am Pathos der Symphonik des 19. Jahrhunderts formulieren und somit zentrale Dokumente des überaus fesselnden «Theater-Oktober» (Detlef Gojowy, Köln) darstellen, in welchem Umfang andererseits Schostakowitsch Themen und Partien aus Filmmusiken in späteren Symphonien, namentlich in der Elften Symphonie «Das Jahr 1905» (1957) wiederverwendet hat.

Mit aktuellen Perspektiven der sowjetischen Musikwissenschaft wurde man im Referat von Vsevolod Zaderackij (Moskau) konfrontiert, dessen breit angelegten historisch-ästhetischen Ausführungen zu Schostakowitschs Verbundenheit mit der europäischen Kunsttradition – etwa in einer semiotischen Differenzierung der Assafiewschen Intonationstheorie – die Nützlichkeit solcher Begegnungen offenbarten, zwangen sie doch, erst einmal eine gemeinsame Sprache der Verständigung zu suchen. Den gerade bei Schostakowitsch verwickelten Fragen einer «Semantik» der Instrumentalmusik widmete sich auch Vladimir Karbusicky (Hamburg). Er rekurrierte unter anderem auf die Typologie von Schostakowitschs Freund Iwan Sollertinskij, der 1932 zwischen drei Typen sinfonischer Dramaturgie unterschieden hat: heroisch, lyrisch und episch, wobei Beethoven dem heroischen, Mahler und Tschaikowskij dem epischen Typus zugerechnet werden. (Eine Auswahl von Schriften Sollertinskij ist übrigens in deutscher Übersetzung vor einigen Jahren bei Reclam, Leipzig, erschienen.) Und ohne Frage wird Sollertinskij, ebenso wie Assafiew (dessen Abhandlung «Die musikalische Form als Prozess» seit 1976 gleichfalls auf deutsch greifbar ist), für die weitere Erforschung der sowjetischen Symphonik des 20. Jahrhunderts noch überaus

wichtig werden. Höchst aufschlussreich war ferner die Betrachtung zum Personalstil-Problem, die Janos Marthy (Budapest) am Beispiel des Scherzos als einem für Schostakowitsch exemplarischen Kompositionsmodell durchführte: Er bestimmte das Scherzo zu Recht im Sinne eines bedeutsamen Faktors der Kontinuität des Schaffens, liess andererseits aber auch keinen Zweifel daran, dass zwischen dem «Trivialscherzo» (oft komponiert als «Trivialfuge») in Werken der Avantgardephase wie der Zweiten Symphonie und der Oper «Die Nase» einerseits und dem späteren Rückgriff auf Scherzo-Typen des 19. Jahrhunderts andererseits, wie er seit der Oper «Lady Macbeth von Mzensk» (uraufgeführt 1934) zu beobachten ist, eine Kluft bestehe, die – insgesamt charakteristisch für die musikhistorische Epochenäsur um 1930 – es nahelegt, den «Avantgardisten» Schostakowitsch vom «Traditionisten» zu unterscheiden.

Mehrere Referate galten dem Spätwerk des Komponisten, das seinen Schwerpunkt nicht zufällig in der Kammermusik, zumal im Streichquartett, fand. Peter Cahn (Frankfurt am Main) hob hervor, dass Schostakowitsch vergleichsweise spät zur Gattung des Streichquartetts gelangt ist, sie sich über den eher «leichten» Haydn'schen Typus erschlossen hat und erst mit dem (innerhalb von drei Tagen in Dresden zum Gedächtnis der Opfer des Faschismus geschriebenen) Achten Streichquartett aus dem Jahre 1960 einen eigenen Weg fand, der eine Fortsetzung der obligaten Gattungstradition auf dem Niveau eines «hohen» Stils ermöglichte – im Anschluss an den späten Beethoven, von dem er eine motivische Vereinheitlichung des Werkes auf der Grundlage des Namen-Anagramms D – Es (= S) – C – H herleitete. Über das letzte, das 15. Quartett – es ist ein Jahr vor Schostakowitschs Tod entstanden – sprach Krzysztof Meyer (Krakau), der Freund und Biograph des Komponisten, seit kurzem übrigens Generalsekretär des Polnischen Komponistenverbandes. Wie in manchem anderen Spätwerk des seit Mitte der fünfziger Jahre schwer Erkrankten sei hier das Sujet des Todes zentral, indem dieses Quartett als eine Art «Rückschau» gestaltet sei, in welcher – neben Zitaten von Bach und Beethoven, der von Schostakowitsch am meisten verehrten Komponisten – eine Fülle personalstilistischer Elemente einbezogen seien, so dass die Erinnerung an sein eigenes Œuvre auch ohne ausdrückliche Selbstzitate ästhetisch gegenwärtig werde.

Jurij Cholopov (Moskau) untersuchte Besonderheiten von Schostakowitschs Musiksprache im breiteren Kontext des 20. Jahrhunderts und wies nach, dass neben der erweiterten Tonalität einerseits und der Zwölftönigkeit andererseits (als Ergänzung, nicht als Gegensatz zum tonalen Grundkonzept beispielsweise im 12. und 13. Streichquartett) modale Prinzipien von tragender Bedeutung seien, und zwar in Konstellatio-

nen, welche die verminderte Oktave statt der reinen Oktave als Rahmenintervall umfassen — eine Übernahme wohl aus volkmusikalischen Tonsystemen. Gerade Cholopovs Beitrag erwies, wo in Sachen Schostakowitsch, von der Quellenforschung und -erschließung abgesehen, noch am meisten zu leisten ist: auf dem Gebiet einer musiktheoretischen Analyse, die die musikalischen Strukturen auch für sich betrachtet und sie nicht vorschnell — sei es mit positiven oder mit negativen Wertungen — aus einem «ideologischen» Zusammenhang heraus zu deuten sucht. Klaus Wolfgang Niemöller (Köln), dem die Organisation des Symposions vorab zu danken ist, hat in seinem Eröffnungsvortrag über «Schostakowitsch und die Klassizität» mehrere Gründe geltend gemacht, die Schostakowitsch, wie sehr er zwar auch an russische Traditionen anknüpfte, nicht nur als einen «nationalen» Klassiker erweisen, sondern als einen Komponisten, der innerhalb der Musik des 20. Jahrhunderts eine übernationale Geltung und Wirkung beansprucht und entfaltet. Durch dieses Symposion, bei welchem die (noch in den Anfängen steckende) westliche Schostakowitsch-Forschung in einen unverzichtbaren Dialog mit der sowjetischen eintreten konnte, und insgesamt durch die Festival-Konzeption, welche Musik dieses Komponisten in nicht weniger als dreissig Städten Nordrhein-Westfalens zur Aufführung brachte, ist ein Markstein gesetzt worden, der für die weitere Rezeption Schostakowitschs von Gewicht werden und bleiben kann.

Hermann Danuser

Mozart sauvage et tendre

Zurich, Opernhaus: «Mitridate» et «L'Enlèvement au sérail»

Après Monteverdi, Mozart. Les premières étapes de ce nouveau cycle nous ont appris à attendre à chaque fois l'événement, tant Nikolaus Harnoncourt et Jean-Pierre Ponnelle nous fabriquent d'autres oreilles et d'autres yeux. *Idomeneo* en 1980, c'était le coup d'envoi, la découverte ébaubie de ce Mozart sauvage et tendre qui nous laissait haletants devant le destin du Roi de Crète. *Lucio Silla*, l'année suivante, prouvait autre chose: que cette œuvre de jeunesse, toujours négligée, recèle en fait la richesse musicale la plus profuse; que derrière et malgré les conventions de l'opera seria, la vérité théâtrale la plus efficace habite cet ouvrage qu'on n'avait jusqu'alors monté que par devoir pieux. (A Milan, Nanterre et Bruxelles, Patrice Chéreau a montré depuis, lui aussi, quel parti un metteur en scène de génie peut tirer de ce chef-d'œuvre.)

Mitridate confirme la justesse de la démarche, à partir d'une œuvre qu'on pouvait juger moins sauvable encore. Ce premier succès milanais d'un gamin de quatorze ans, quand ses interprètes ne l'emballent pas dans du coton, quand ils le prennent au sérieux, quand ils le

gonflent de toute sa sève, aboutit à un spectacle enthousiasmant par son évidence. Présenté il y a deux ans au Festival de Schwetzingen, pendant les travaux de réfection de l'Opernhaus, cette production zurichoise réintègre la maison-mère et y recueille le succès qu'elle mérite.

L'Enlèvement au sérail est une entreprise nouvelle, où pourtant Ponnelle reprend et approfondit certaines idées de sa mise en scène de Cologne (1974). Confrontés à une œuvre plus connue, mille fois servie par la tradition du répertoire, les interprètes imposent une vision originale et nouvelle, peut-être trop voulue comme telle. Mais le succès est aussi grand et on s'étonne que certains critiques aient manifesté leur déception devant cette production exemplaire.

Affirmés dès le début du cycle, les principes qui guident sa réalisation musicale et scénique se déploient ici dans toute leur efficacité. Le style mozartien d'Harnoncourt, on en connaît maintenant bien les caractéristiques. Fondé non pas sur les leçons de la tradition, mais sur un regard vierge posé sur la partition, il veut persuader plus que séduire. Toujours tendu vers l'expression la plus intense, il l'obtient par des contrastes violents, qui font soudain rugir les cuivres et déferler les timbales; par un déploiement de la phrase, travaillée sur son galbe mélodique et sur son rebond rythmique; par un intérêt constamment porté aux voix secondaires, contre-chants qui illuminent la musique par en-dessous, batteries d'accompagnement qui frémissent sous la surface du chant.

L'orchestre est sorti de la fosse, haussé au niveau du parterre, rendu visible devant la scène. La présence visuelle du chef et des musiciens ne va pas sans induire l'écoute, imposant à l'oreille ce qui peut aussi se voir, la concentration ludique d'un ensemble totalement investi dans l'aventure musicale et théâtrale. Chaque musicien sait exactement pourquoi il pose tel ou tel accent, ménage telle ou telle nuance. Résultat: chaque note est habitée de musique, rendue absolument nécessaire. Les timbres instrumentaux se différencient alors et gagnent une autonomie qui les dégage du fondu orchestral, où les menace souvent la grisaille, dans l'habituel anonymat de la fosse.

Comme on l'avait constaté dans *Idomeneo*, et plus encore dans *Lucio Silla*, ce style revivifié fait merveille dans l'opera seria. *Mitridate* n'est plus une suite assommante d'airs stéréotypés et de récitatifs compassés, cette œuvre d'enfance n'est pas seulement le brouillon des chefs-d'œuvre futurs. Toute la nervosité de l'adolescent, toute sa violence passionnée s'incarnent dans des personnages que la vigueur du chant, exaltée par l'orchestre, fait exister dans leurs émois et leurs défis. S'animent alors devant nous les passions élémentaires, l'amour et la haine, la jalousie et le dépit, la soif du pouvoir et la peur de la mort.

Ponnelle joue totalement le jeu de cette mise à nu des passions que propose Har-

noncourt. La présence humaine des personnages est d'autant plus étonnante qu'elle s'encadre dans une reconstitution fidèle et malicieuse des architectures en trompe-l'œil et des costumes du théâtre baroque: prima donna corsetée dans une large robe à panier, castrats



juchés sur des cothurnes, enjuponnés de brocart et encapuchonnés de plumes.

Dans *L'Enlèvement*, les inventions de la mise en scène revendiquent une autonomie plus grande par rapport à la musique. Si le théâtre peut parfois paraître moins bien servir cette dernière, c'est qu'ici, la part capitale du dialogue parlé l'impose sans doute. Ponnelle donne au Pacha une prééminence nouvelle, mais c'est un rôle sans musique. Il semble moins s'intéresser aux âmes amoureuses, aux mélancolies de l'enfermement et aux frémissements de l'espoir qu'aux jeux coulissants du théâtre dans le théâtre. Même s'il règle un Quatuor d'une subtilité exemplaire, il met d'abord l'accent sur l'allusion historique: commanditaire de l'œuvre, Joseph II offre à sa cour un divertissement à la turque, dans lequel les courtisans deviennent janissaires et odalisques, et où lui-même, posant un turban sur sa perruque, prend le rôle de Sélim. L'Orient n'est alors que citation, le pourpoint perce sous le cafetan. Mais l'imprévu du décalage débouche sur la vérité du message, proche de *Nathan der Weise*: quand à la fin du Singspiel, Joseph II quitte son manteau oriental, il garde dans sa main le petit collier de perles d'ambres dont Grecs et Turcs occupent leurs doigts. Il examine ce *komboloï*, le compare au chapelet qu'il tire de la poche de son pourpoint de souverain catholique... c'est avec le komboloï qu'il continue de jouer. Ainsi, l'empereur d'Autriche, le prince éclairé, semble trouver à son goût la morale de l'histoire: c'est le despote oriental, c'est le prétendu barbare qui vient de donner une belle leçon de tolérance aux chrétiens, en répondant à la haine et à la persécution par le pardon des injures et la libération des captifs.

A propos de Wagner ou de Verdi, on pourra parler de l'actuelle crise du

chant. A entendre la distribution que l'Opéra de Zurich a réunie pour *Miiridate*, on se dit que notre époque n'a pas à se plaindre: quel festival de voix, de style, de virtuosité (sans parler de la prestance scénique)! Triomphe, certes, de l'école anglo-saxonne, où la préparation technique rend étincelante la démonstration virtuose, mais où l'intelligence musicale transcende les vocalises, les trilles, les sauts périlleux, et les mue en moyens d'expression: Elizabeth Gale, Felicity Lott, Yvonne Kenny (cette dernière particulièrement admirable pour les mille irisations du timbre et le génie du mot, capital pour bien dire le récitatif); mais aussi la Hongroise Julia Hamari, et son éloquence, l'Américain Rockwell Blake, et sa forte personnalité.

Dans *l'Enlèvement*, avec une moindre homogénéité, l'équipe a ses points forts: le coffre de Matti Salminen, l'humour de Lilian Watson, la solidité (un peu raide) de Gösta Winbergh. Nouvelle venue, Ulrike Steinsky: on la sent, si jeune, fort capable de s'épanouir encore, elle assurera son intonation, elle fera mieux rayonner le métal de sa voix. Ses moyens, son brio, l'intensité de sa présence l'affirment déjà comme une remarquable Constance.

Pierre Michot

Luftschlösser mit Falltüren

Basel/ Zürich: Neue Werke von Wyttenbach, Wildberger und Sonderegger

An zwei verschiedenen Konzerten in Basel (am 1. Februar in der Musikakademie) und Zürich (am 5. und 10. Februar im Neumarkt-Theater) hat sich Jürg Wyttenbach einmal mehr als einer der wichtigsten Vertreter des sogenannten musikalischen oder instrumentalen Theaters erwiesen. In jüngster Zeit haben verschiedene Komponisten in ihre Werke Aktionen und theatralische Effekte eingebaut. Nachdem sich das Repertoire an Verfremdungseffekten und ungewöhnlichen Spieltechniken bei den meisten Instrumenten abgenutzt hatte, begann man sich beim musikalischen Theater nach neuen effektvollen Mitteln umzusehen. Jürg Wyttenbachs Arbeit unterscheidet sich wohl-tuend von solchen Versuchen: lange und vor allem kontinuierlich hat er sich mit den Möglichkeiten, Wirkungen und Problemen des musikalischen Theaters auseinandergesetzt. Das führt zuallererst zu einer seltenen Professionalität, sowohl in der Konzeption und der Partitur als auch in der eigentlichen Aufführung.

Von dem, was man in einem weiteren Sinne Oper nennen könnte, hat Wyttenbach sich von allem Anfang distanziert: da wird nicht eine abgeschlossene Geschichte erzählt und abschliessend in Musik gesetzt. Jürg Wyttenbach beginnt mit seinem musikalischen Theater bei der konkreten Spielweise des Instruments. Das Instrument mit seinen Möglichkeiten und Grenzen ist der Aus-

gangspunkt und meistens auch Endpunkt seiner Kunst. Dabei ist schon ganz zu Beginn jede musikalische Bewegung zugleich auch eine theatralische Geste und umgekehrt. Wegen dieser ursprünglichen Einheit von Musik und Aktion kann sich Wyttenbach Clownen und Widersprüche erlauben, die bei konventionellem Musiktheater wirt, chaotisch und auch deplaziert wirken würden; bei Wyttenbach kommen die verrücktesten Einfälle mit einer geradezu organischen Selbstverständlichkeit daher.

Dabei haben Wyttenbachs Aktionen mit Ausdruckstheater fast gar nichts zu tun. Die Musik wird nicht mit einer Gebärdenpathetik überhöht und vernebelt. Die Assoziationen verweisen meistens auf sehr Konkretes. Bei *Lamentoso, Badinerie vocale et instrumentale en forme d'un Grand double Carillon pour cantatrice et six clarinettes* — brillant dargeboten von Studenten aus Hans Rudolf Stalders Klasse an der Basler Musik-Akademie und von der hochbegabten Sängerin Lina Akerlund — bei diesem Werk reinigen die Klarinetten nach ihrem Auftritt ironischerweise vor dem Spielen ihre Instrumente, die Aktion erinnert aber auch ans Putzen von Gewehrläufen. Diese Anspielung wird nicht weiter ausgebaut, verbunden mit andern Assoziationen legt sie sich aber im Untergrund fest; und die Clownen um die stolze Frau, die von sechs Klarinetten begleitet und umworben wird, zugleich diese aber auch dirigiert — diese Clownen verlieren durch den dunklen Untergrund alle vergnügte Heiterkeit. Eine Kunst mit vielen Falltüren also.

Noch deutlicher kamen diese Falltüren zum Vorschein bei *«d'(H)ommage»* oder: *«Freunde, nicht diese Töne»*, instrumentales Theaterstück für einen Posaunisten. Das Werk wurde komponiert zum 50. Jubiläum der Pro musica Zürich. Vinko Globokar spielte im Neumarkt-Theater die Uraufführung in der ihm eigenen souveränen Art. Virtuos werden in diesem Stück die verschiedenen Traditionen der Posaune — vom Jüngsten Gericht bis zum Militärmarsch — angedeutet. Da wird mit verschiedensten Dämpfern der Klang verfremdet, bis schliesslich ein Dämpfer eingeschoben wird, an dessen Vorderseite ein Scheinwerfer angebracht ist; dieser Scheinwerfer blendet beim Spielen das Publikum. So wie bei einer Falltür der Abgrund unbekannt ist, so öffnet auch diese aggressive Klangvisualisierung Türen zu verschiedensten abgründigen Assoziationsräumen.

In dieser Art schlägt bei Wyttenbach ein clownesker Einfall immer wieder ins Bös-Groteske um. Und trotzdem ist *«d'(H)ommage»* ein hochvirtuoseres Stück, komponiert für einen hochvirtuoseren Interpreten. Da nimmt man dann viele Anspielungen gar nicht so ernst. Wohl deshalb komponierte Wyttenbach einen Schluss, der auch diese Virtuosität verfremdet. Der Interpret legt nämlich die Posaune weg und beginnt das Problem des Schlusses zu er-

klären; er kommt dann auf Zürich zu sprechen und erwähnt bei dieser Gelegenheit eine Stelle in Beethovens Konversationsheften, wo Beethoven sagt — nachdem man ihm mitgeteilt hat, Nägeli sei in Zürich verhaftet worden —, in diesem Lande möchte er nicht leben... Ein «Hommage» und ein «Domage» für Zürich und die Pro Musica. Hintergrund und zugleich der isolierten Situation der Pro Musica im Musikleben von Zürich angemessener hätte kaum ein Werk sein können.

Die Werke von Wyttenbach standen in den beiden Konzerten in ganz verschiedenem Kontext. In Zürich ging drei Kompositionen Wyttenbachs — neben den bereits erwähnten noch *Tarantella* für Violine solo — eine Aufführung des *Pierrot Lunaire* von Arnold Schönberg voraus. Das Ganze stand unter dem Titel «Serenaden in Luftschlössern». Die Aufführung des *Pierrot Lunaire* mit Lina Akerlund und dem Ensemble der IGNM Basel leitete Jürg Wyttenbach vom Klavier aus. Auch hier wurde das Affektive und Gestische der Musik herausgearbeitet. Lina Akerlund traf das Ideal des Schönbergischen Sprechgesanges sehr genau; es handelt sich dabei nicht eigentlich um einen verfremdeten reduzierten Gesang, sondern um ein ins Gebärdenhafte und ins Singen gesteigertes Sprechen. Vor allem durch die Interpretationen von Pierre Boulez hat man gelernt, diese Musik in erster Linie strukturell zu hören. Jürg Wyttenbach zeigte mit seiner Konzeption, wieviel Bewegung, Witz und Ironie in diesem Werk steckt.

Die Uraufführung von Wyttenbachs «Lamentoso» in Basel stand in ganz anderem Zusammenhang. Die staatliche Musikkreditkommission hatte nämlich drei Kompositionsaufträge für Stalders Klarinettenklasse vergeben, neben Wyttenbach an Jacques Wildberger und Peter Sonderegger. Die drei Kompositionen wurden dann am 1. Februar — umrahmt von kleineren Mozartstücken — uraufgeführt. Im Vergleich zu Wyttenbach hatte Wildberger ein eher unspektakuläres Werk geschrieben; das deutet bereits der Titel an: *Kanons und Interludien für vier Klarinetten*. Mit vielen gut hörbaren Anspielungen an traditionelle Satztechniken komponierte Wildberger ein durchsichtiges und harmonisch reiches Werk. Es handelt sich dabei um mehrere kleine Stücke, die in lockerer Abfolge stehen. Bemerkenswert und besonders gelungen scheint mir die Art, wie Wildberger mit den vier verschiedenen — quasi in traditionellem Satz geführten — Klarinetten vielfältigste Klangwirkungen erzielen konnte. *Tombeau per tre clarinetti* von Peter Sonderegger (*1960) wirkte daneben noch etwas unausgereift. Viele gute Einfälle und interessante Klangwirkungen, aber der grosse Bogen fehlte, der das alles zusammengehalten hätte. So bekamen denn auch die stilistischen Brüche, die wohl bewusst gesetzt wurden, keinen richtigen Sinn, weil es zuwenig gab, was man hier hätte brechen können. Roman Brotbeck

Sava Savoff zum Gedenken

Am 21. Februar starb in Männedorf, kurz vor seinem 76. Geburtstag, der Pianist Sava Savoff. Mit ihm verliert das schweizerische Musikleben eine Persönlichkeit von ungewöhnlicher Ausstrahlung. Pianistinnen und Pianisten mehrerer Generationen verdanken ihm ihre Ausbildung. Bereits bevor er 1959 am Zürcher Konservatorium, dem er (wie auch der Zürcher Musikakademie) von 1971 bis 1976 als Direktor vorstand, eine Konzertausbildungsklasse übernahm, wirkte er an den Konservatorien in Luzern und Bern, und nach seinem altersbedingten Rücktritt in Zürich betreute er noch eine Meisterklasse am Konservatorium Schaffhausen. Savoff, 1909 im bulgarischen Varna geboren, übersiedelte bereits anfangs der dreissiger Jahre nach Köln, um seine Klavierstudien bei Eduard Erdmann fortzusetzen und nebenbei bei Philipp Jarnach Theorie und Komposition zu studieren. Die Begegnung mit Erdmann war für Savoff prägend: Durch ihn gelangte er zu einem Interpretationsverständnis, welches darauf abzielte, die musikalischen Werke gleichsam neu zu



Photo Heinrich Helfenstein

lesen, sie zu befreien vom Schutt einer Tradition, welche ihre Legitimation nicht aus dem Notentext, sondern aus blosser Gewohnheit herleitet. Falscher Schein und die grosse Geste lagen Savoff gänzlich fern. In gewissem Sinn verkörperte er das Gegenbild des egozentrischen Virtuosen: ein Musiker, der sich mit Zurückhaltung und Subtilität den Werken näherte. Diese Haltung prädestinierte ihn zum Interpretieren der Werke Schuberts und Chopins, deren Melancholie er in unnachahmlicher Weise zum Leben zu erwecken vermochte. Seine Vorliebe für diese Komponisten hinderte ihn nicht, sich entschieden für die zeitgenössische Musik einzusetzen. Diese wurde während seiner Direktionszeit am Zürcher Konservatorium zu einem selbstverständlichen Bestandteil des Ausbildungsprogramms. Auch in

organisatorischer Hinsicht brachte er diese ehrwürdige, in manchem noch dem 19. Jahrhundert verhaftete Institution auf den Stand der Zeit.

Es kennzeichnet Savoffs Offenheit und seine Wachheit, dass er, der selbst einer älteren Generation angehörte, die Impulse aufzugreifen wusste, die sich im Zuge der 68er-Bewegung auch im Bereich der Musik herausbildeten. In seinem Kreis wurde nicht nur über die musikalische, sondern auch über die gesellschaftliche Avantgarde debattiert. Fern von fachspezifischen Begrenzungen, fern auch vom Stress einer primär an Leistung und Konkurrenz orientierten Ausbildung konnte Musik als Potential begriffen und praktiziert werden, welches die Normen bürgerlicher Wohlfälligkeit und gepflegter Kultur überschreitet. Sava Savoffs weiter Horizont, seine menschliche Integrität und – nicht zuletzt – sein unaufdringlicher Charme schufen eine Atmosphäre, die überaus anregend und produktiv war und allen, die daran teilhatten, unvergessen bleiben wird.

Christoph Keller

Fulminantes Musikdrama

Bern, Stadttheater: «Penthesilea» von Othmar Schoeck

An den drastischsten Stellen dieses fulminanten Musikdramas hat man das Gefühl: Derlei Klänge haben sich vielleicht die Futuristen erträumt, aber nicht gewagt, sie aufs Papier zu fetzen. (Nur Edgard Varèse, der nicht dazugehörte, aber ein besserer Futurist war, hat es gewagt.) Und dann fragt man sich, ob einzig dem Stumpfsinn, der im Opernbetrieb herrscht, zuzuschreiben ist, dass dieses Werk so selten aufgeführt wird, oder ob es tatsächlich noch immer zu modern für Intendanten-Ohren ist; das Publikum hingegen soll stets sehr positiv reagiert haben, sogar schon bei der Dresdener Uraufführung 1927.

Zum Erstaunlichsten an diesem Stück, das im wahrsten Sinne des Wortes Drama – eben nicht Oper – genannt werden kann, gehört nicht nur die weite Skala von sprachlicher Artikulation zwischen gesungenem und ungebunden gesprochenem Wort – mit Zwischenstufen wie rezitativisch, parlando, rhythmischer oder freier Deklamation usw. –, sondern auch die Art, wie Schoeck auf Kleists Drama eingegangen ist, wie selbst noch bei den (seltenen) «Cantilenen» der Sprachrhythmus der Vorlage gewahrt bleibt und deren wilde Dämonie in der Vertonung gesteigert wird. (*Salome* und *Elektra*, Straussens «gewagteste» Opern, wirken harmlos im Vergleich zu den ätzend scharfen Klängen, die der zu Unrecht als «konservativ» eingestufte Othmar Schoeck fand und erfand.)

In der Tat ist das Klangliche noch um einiges «dissonanter» als die – durchaus avancierte – Harmonik. Man hat von Polytonalität in *Penthesilea* gespro-

chen, weil – schematisch betrachtet – häufig Dreiklänge aus einander fremden Tonarten aufgehäuft sind (gleich zu Anfang Es-Dur und A-Dur). Doch anders als zum Beispiel bei Darius Milhaud sind die kontrastierenden Tonalitäten kaum als solche wahrnehmbar, und Schoeck hat sie zumeist auch nicht in diesem Sinn notiert (beim Anfangsakkord schrieb er als Terz des vermeintlichen A-Dur-Akkords nicht «cis», sondern «des»). Man sollte also eher von Atonalität als von Polytonalität sprechen.

Es liegt eben alles an der Instrumentation, und die ist in diesem Fall ebenso originell wie faszinierend. Schoeck vermochte – überspitzt ausgedrückt – einen C-Dur-Akkord so zu orchestrieren, dass er wie ein Cluster klingt, grelle Klänge zu entwerfen, ohne dass Piccolo-Flöte und hohe Klarinetten mitwirken. Im Penthesilea-Orchester spielen die Streichinstrumente nur eine Nebenrolle; die Protagonisten sind die Bläser, unter ihnen dominierend die Trompeten (vor und hinter der Bühne) und zehn (!) Klarinetten – zwei hohe in Es, sechs normale in B und zwei Bassklarinetten – nebst Schlagzeug und zwei Klavieren. Die dunklen Klänge herrschen vor, nicht nur im Orchester: Jene beiden, um die sich das gesamte Geschehen dreht, Penthesilea und Achilles, sollen von einer Altistin und einem Bass-Bariton dargestellt werden.

Probleme gibt es, selbst für grössere und reicher dotierte Häuser als das Berner Stadttheater, zuhauf. Die Forderungen, die die Partitur an nahezu sämtliche Mitwirkenden stellt, sind enorm: Wo findet man zum Beispiel einen dramatischen Alt, der auch bis zum hohen h hinaufklettern kann und dazu noch genau intoniert, sicher ist in allen Registern und mit Musikalität ausgestattet? Ich wüsste keinen, und in Bern wusste man offenbar auch keinen. Stattdessen engagierte man eine Mezzosopranistin, deren Stimme zwar etwas zu hell für diese Rolle ist und die in der tiefen Lage nicht über genügend Kraft verfügt, um sich gegen das Orchester durchzusetzen, die aber über so aussergewöhnliche gesangliche und musikalische Qualitäten verfügt, dass man ihr jene kleinen Mängel gern nachsieht: *Gladys Linos*, eine Griechin, die bei Elvira de Hidalgo, der Lehrerin der Callas, studiert hat. Die übrigen Rollen, vor allem die des Achilles, waren weniger brillant besetzt, aber Chor und Orchester kamen unter der sicheren Leitung von *Peter Maag* relativ gut über die Runden. Man hätte sich nur gewünscht, dass Maag für mehr klangliche Balance sorgen würde; die Trompeten übertönten oft nicht nur die Sänger, sondern auch die meisten übrigen Instrumente. Allerdings hatte ich einen ungünstigen Platz, vorn rechts direkt hinter den Trompeten; in den Rängen links mag man einen besseren Eindruck von den akustischen Verhältnissen erhalten.

Wolf Rosenberg

Klassisch gewordene Avantgarde

Baden-Baden: Hommage à Pierre Boulez

Runde Zahlen wollen gefeiert werden: Vom 29. März bis 1. April beging Boulez seinen 60. Geburtstag im Kreise seiner Freunde und Kollegen. Der Südwestfunk Baden-Baden lud zu vier Konzerten, die einen Überblick über die wichtigsten Werke des Franzosen gaben, der dank Paul Sacher in der Schweiz gut bekannt ist, sind doch einige der bedeutendsten Schweizer Komponisten der jetzt mittleren Generation seine Schüler an der Musikakademie Basel gewesen. Was damals, am Anfang der sechziger Jahre, zur Avantgarde zählte – Werke wie *Structures I* und *Le Marteau sans Maître* – ist unterdessen längst «klassisch» geworden in dem Sinne, dass sie von angehenden Komponisten als besonders ausgeprägte Modelle eines bestimmten kompositorischen Verfahrens studiert, vielleicht nachgeahmt und dann auch als ein Stück Vergangenheit verworfen werden. Die neue Einfachheit, der viele junge Musiker heute huldigen, lehnt sich entschieden auf gegen die ungeheure Komplexität der seriellen Musik.

Doch gerade Boulez' Werke sind nicht immer «musique pure», nicht nur tönende Struktur, ihre Expression kann gerade in Vokalwerken auf Gedichte von Stéphane Mallarmé und René Char erstaunlich genau erfasst werden, wobei diese hermetischen Gedichte zuerst entschlüsselt werden müssen. Heutige Konzertbesucher empfinden es vielleicht als Zumutung, wenn ihnen Boulez sagt, sie müssten zuerst sorgfältig die Gedichte studieren, die er vertont hat, doch früher war es durchaus üblich, dass man die Verse von Heine und Eichendorff zuhause las, bevor man sich in einen Schumann-Liederabend begab. Warum sollte man nicht auch die französischen Gedichte, die *Le Soleil des Eaux*, *Le Marteau sans Maître* oder *Pli selon Pli* zugrunde liegen, zuerst einmal vornehmen? Man würde dann entdecken, dass sie überhaupt nicht «absconces» sind, wie Ernest Ansermet meint, und man würde sich an einem schwer zugänglichen, aber faszinierenden dichterischen Universum freuen, das durch die Musik an Kraft und Farbe gewinnt.

Der Einwand, dass diese Musik kaum je aus dem Ghetto von «Musica-Nova»-Konzerten ausbrechen werde, bleibt aber bestehen. Das liegt nicht nur an ihrer Komplexität, sondern auch an ihren relativ kleinen «Formaten», die zudem immer neu, einmalig sind, was bewirkt, dass zwischen den einzelnen Werken lange und umständliche Umbauten auf dem Konzertpodium vor sich gehen, die der Konzentration des Hörers nicht gerade förderlich sind. Adorno verwies die Neue Musik in ein Niemandsland – während musikalischer Schund in einem bis jetzt nie dagewesenen Masse unseren Alltag beschmutzt. Dass hier die «Neu-Einfa-

chen» und «Neu-Tonalen» Abhilfe schaffen wollen, ist begreiflich, doch bis jetzt gelang auch ihnen nicht der grosse Durchbruch zum breiten Publikum, das weiterhin Klassisches und Romantisches bevorzugt. Jean Cocteau verlangte schon 1918 eine «musique de tous les jours». Zu der gehört die in Baden-Baden gesungene und gespielte gerade nicht. Dafür rettet sie doch mehr von dem Ausserordentlichen und Einmaligen der grossen Musik der Vergangenheit in das Jetzt hinüber in einigen sublimen Augenblicken, wie sie eines Geburtstagsfestes würdig sind, wo sich Kollegen, Rivalen und Neider für einige Tage mit Boulez' echten Bewunderern vereinigten, um dessen Musik allein und ausschliesslich zu hören.

Viele der Hauptwerke des Jubilars, von den frühreifen *Notations* für Klavier bis zu *Répons* mit Live-Elektronik und Computerklängen neben den Instrumentalisten, liessen den langen Weg erfahren, der hier zurückgelegt wurde. Daneben zeigte die Kunsthalle des Badeortes eine Schau, die auch die Fernsehauflage von Wagners *Ring des Nibelungen* einschloss, den Boulez in Bayreuth von 1976 bis 1980 dirigierte hat.

Theo Hirsbrunner

Disques Schallplatten

Singuläres Niveau der Interpretation

Charles Ives: *Sonate für Klavier Nr. 2 «Concord, Mass. 1840-1860»* (mit Viola und Flöte); *Sonate für Klavier Nr. 1*
Herbert Henck, Klavier
Wergo WER 60 080 und 60 101

Herbert Henck begann 1978 seine Einspielung sämtlicher Klavierwerke von Charles Ives mit einer in vielerlei Hinsicht stupenden, ja vergleichlosen Aufnahme der 2. *Klaviersonate «Concord, Mass. 1840-1860»* (1904-1948): Eine komplizierte und komplexe Komposition, von der man glaubte, ihr esoterischer Bedeutungsgehalt erschliesse sich doch nur der versunkenen Lektüre, erwies sich als ein Werk von ungeheurer musikalischer Vitalität. Die vier Sätze der Sonate folgen in ihrem Habitus der traditionellen Sonatenkomposition, und auch in der zyklischen Bindung der Sätze durch Leitthemen gewinnt das Werk fast klassizistische Züge. Zugleich trägt die Komposition jedoch auch form- und gattungssprengende programmatische Merkmale, seien es diejenigen eines musikalischen Monuments der Heimat des Komponisten, seien es die Porträts der vier Protagonisten (Emerson, Hawthorne, Alcott und Thoreau) der transzendentalistischen Philosophie, oder seien es diejenigen einer musikalischen Umsetzung jener berühmten Ansprachen Emersons (I.

Satz), einer Musik, der ein literarisches Sujet zugrunde liegt (II. Satz), einer Musik über das häusliche Musizieren der Familie Alcott (III. Satz) oder eines impressionistischen Stimmungsbildes (IV. Satz). Henck gelingt es, das dichte musikalische Beziehungsgeflecht interpretatorisch zu entwirren und unmittelbar erfahrbar zu machen, indem er den anspielungsreichen, voller Intonationen steckenden Notentext so genau wie möglich realisiert. Diese Feststellung verliert ihren banalen Charakter, wenn man sich daran erinnert, dass die Sonate allgemein als «unspielbar» gilt, an vielen Stellen auch gar nicht «wörtlich» gespielt werden kann und zudem auch noch auf eine definitive Fixierung einzelner musikalischer Dimensionen – vor allem des Vortragstempos und der Dynamik – verzichtet. Die interpretatorische Genauigkeit, die Hencks Spiel auszeichnet, besteht also nicht nur in der deutlichen Realisierung etwa der motivisch-thematischen Ereignisse oder in der Authentizität des musikalischen Tonfalls seines Spiels (einige Passagen aus der Sonate hatte Ives selbst im Alter noch in einer Einspielung festgehalten, die Henck offenbar studierte), sondern auch in den notwendigen Entscheidungen und Ergänzungen, die Henck aus dem Geist der Musik heraus vornimmt.

Mit der sechs Jahre späteren Einspielung der 1. *Klaviersonate* (1902-1910) schliesst Henck an das singuläre Niveau seiner Interpretation der Concord-Sonate an; sie wird hoffentlich zur längst fälligen Auseinandersetzung mit diesem Werk anregen, das nie aus dem Schatten der Concord-Sonate getreten ist. Die 1. Klaviersonate steht keinesfalls hinter den Anforderungen der Concord-Sonate zurück; nur sind sie anderer Art und für Pianisten vielleicht «undankbarer». Diese Sonate kennt noch nicht jene Überfülle drastischer Zitate oder spektakulärer Innovationen wie Cluster-Passagen, noch sieht Ives ad-libitum-Instrumente vor. Und doch verlässt Ives in der 1. Sonate nachdrücklicher den traditionellen Gattungsrahmen. Wie im 4. Streichquartett von Bartók sind in der 1. Klaviersonate fünf Sätze bogenförmig angeordnet: den Kopfsatz, den zentralen III. Satz, der sich motivisch auf den Kopfsatz zurückbezieht, und den V. Satz arbeitet Ives phantasieartig aus, während er den korrespondierenden Sätzen II und IV Scherzo-Charakter gibt. Vor allem die phantasieartigen Sätze zeigen eine bizarre Form. Sie kennen keine «Grundstimmung», auf die alle heterogenen Ausdrucksbereiche, sei es als Ergänzung oder Kontrast, zu beziehen wären. Henck steuert der Gefahr des unverbundlichen, beziehungslosen Nebeneinander der einzelnen Formteile einerseits durch eine musikalische Charakterisierungskunst entgegen, die sich auf ganz unterschiedliche Dimensionen des Satzes stützt: im Kopfsatz etwa auf die Akzentuierung eines Hauptthemas, das in verschiedenartigen Metamorphosen Zusammenhang stiftet; oder in den Scherzo-Sätzen