

setzte: Yannis Xenakis. Sein Ideal ist der musikalische Homunkulus, der musikalische Automat, der sich selber komponiert und das Komponierte auch gleich akustisch realisiert. Xenakis denkt das Projekt des Computers zu Ende: der Computer — nicht bloss als Rechenmaschine oder als Katalog von Geräuschen und Klängen, sondern als ein der menschlichen Intelligenz und Kreativität analoges, selbstregulatives System. Und der Komponist? Er wird im Zusammenhang mit dem Computer zum Erfinder musikalischer Automaten. Sein Schöpfungsakt setzt früher an als bisher: er komponiert nicht bloss Werke, sondern erfindet — in einem gewissen Sinne gottähnlich — Komponisten.

Xenakis verwandelte das Grossmünster in einen musikalischen Steinbruch. Zart und gewalttätig in einem, entwickelt seine Musik eine dynamische, unnahbare Schroffheit, deren Unberechenbarkeit sich wohltuend von den gefäufigen Kniffs anderer Computermusik unterscheidet. Xenakis' Darbietungen waren wegweisend; — die Ohren wurden gründlich durchgespült. Und wer das Konzert bis zum Ende mitverfolgt hatte, der hörte die Welt neu und anders. Allein dieses Erlebnis rechtfertigt diese Konzertsreihe.

Vielleicht dürfen wir mit den Jahren von Xenakis' Automaten auch noch eine kleine zusätzliche Dienstleistung verlangen, nämlich: sich und andere gleich selbst zu kommentieren. Mein Textverarbeitungssystem müsste in diesem Falle zwar dran glauben, — manch billiger Musikcomputer aber auch. . .

Computer fressen Computer.

Im Namen einer besseren Musik: Es lebe der Computophag.

Mampf.

Hard- and Software à discretion. . .

Roman Brotbeck

Ideen und Konzepte statt Prestige und Proporz

Zürich: «Tage für neue Kammermusik» im Theater am Neumarkt

In diesem Bericht über die «Tage für neue Kammermusik» ist zunächst einmal die Rede nicht von Musik, sondern von Musikpolitik — und das ist durchaus im Sinne der Veranstalter dieses Wochenendes, die als Sonntags-Matinée eine Diskussion über «Produktion und Rezeption der zeitgenössischen Musik in der Schweiz» programmiert hatten. Die Bedingungen für die neue Musik hierzulande verschlechtern sich derzeit nämlich massiv: als ob es nicht genügte, dass die Basler AMG und die Zürcher Tonhalle neue Musik praktisch aus ihren Programmen eliminiert haben¹, wurden dem Verantwortlichen für die Konzerte der Stadt Genf, René Baud, der mit dem Eté suisse einen Markstein in der Förderung schweizerischer Musik gesetzt hatte², Kompetenzen entzogen, und aufs Jahresende traf

dann auch noch aus Basel die Meldung ein, dass Paul Sacher das Basler Kammerorchester auf Ende der laufenden Saison auflöst. Es ist also abzusehen, dass punkto ernstzunehmender neuer Musik mindestens im orchestraalen Bereich wenig bis nichts mehr laufen wird — eine alarmierende Situation, gegen die sich bislang erstaunlich wenig Widerstand gemeldet hat. Dafür oder dagegen beginnen sich Selbsthilfeunternehmen zu bilden, und die «Tage für neue Kammermusik» sind in dieser Hinsicht ein insgesamt geglücktes Exempel.

An der Sonntagmorgendiskussion schwappte die Begeisterung über den gelungenen Verlauf dieser Tage und das grosse Publikumsinteresse gelegentlich in eine euphorische Überschätzung der Möglichkeiten solcher Projekte über; Gérard Zinsstag und Thomas Kessler könnten da etwas über die enormen Organisationsprobleme erzählen und die beteiligten Musiker über teilweise chaotische Arbeitsbedingungen. Es gibt also keinen Grund, den Anspruch an die wohl-dotierten öffentlichen Institutionen aufzugeben.

«Zurück in die Kammer» ist auch ästhetisch nicht gerade eine zeitgemässe Parole, selbst wenn man den Begriff der Kammermusik so extensiv auslegt wie die Organisatoren dieser «Tage». Selbst *Mauricio Kagels* «Himmelsmechanik» fand da Platz — eine Bühnenbilder-Komposition, deren akustische Dimension nicht anders als bei einem 1.-August-Feuerwerk lediglich eine Konsequenz der optischen oder vielmehr pyrotechnischen ist. Gerade umgekehrt verhält es sich in Kagels «Dressur» für Schlagzeugtrio, das ebenfalls zu diesem Programm unter dem Titel «Musik im Theater — Theater in der Musik» gehörte: hier sind die optischen Ereignisse Konsequenz der akustischen, der theatralische Witz geht aus den musikalischen Vorgängen hervor — in ebenso phantasie- wie gehaltvoller Weise. Da hatte *Daniel Weissberg* mit seinen «7 Handlungen» für dieselbe Besetzung (Basler Schlagzeugtrio) einen schweren Stand: er plazierte die Gags im Vordergrund, die Musik bleibt draussen und — überflüssig.

Um Kammermusik handelte es sich bei diesen «Tagen» also nur teilweise, denn neben theatralischen wurden auch elektronische Mittel einbezogen. Es gab einerseits Performance in Verbindung mit elektronischer Musik (Michel Waisviz) und andererseits Instrumentalwerke mit Live-Elektronik in einem Konzert des Basler IGNM-Ensembles (Leitung: Jürg Wyttenbach). Diese Vielfalt des Gesamtprogramms fand ihre Entsprechung in der Verschiedenartigkeit des Einsatzes live-elektronischer Mittel in den einzelnen Werken: *Richard Felciano* («Chöd») setzt sie im Sinne einer zunächst fast unmerklichen räumlichen Diversifizierung der Schallquellen ein; *Tristan Murail* («Ethers») ist primär auf raffinierte Klangverbindungen (z.B. von Streichern mit elektronisch verfärbten Flöten) aus, während in *Vinko Globokars* «Drama» die grob eingesetzten

Mittel ganz im Dienst der Aktion und ihrer Botschaft stehen.

Auf der Entgegensetzung von Tonbandstücken und Stücken für Soloinstrumente war das Programm des Eröffnungskonzerts aufgebaut, und mit je drei Instrumentalstücken von *Giacinto Scelsi* und *Helmut Lachenmann* wurden hier zwei Schwerpunkte gesetzt. Lachenmanns Stücke, in denen Produktionsvorgänge und -mittel konsequent umorganisiert und umfunktionierte werden, brauchen freilich eine entsprechende Genauigkeit der Ausführung, um als Neu-Kompositionen, und nicht bloss als Zweckentfremdungen, einsichtig werden zu können. Die Mitglieder des «ensemble» vermochten das zumal in «Guero» und «Pression» weniger zu leisten als in Scelsis Stücken, deren differenziert durchgeführte Einfachheit immerhin nachvollzogen werden konnte. Lachenmann und Scelsi sind sich darin ähnlich, dass beide keine Musik-Sprache, kein Zeichensystem voraussetzen, sondern eine spezifische Idee im Werk selbst konkretisieren — für jeden unvoreingenommenen und aufmerksamen Zuhörer ohne weiteres nachvollziehbar. (Wie schnell musikalische Sprachen altern, war nirgends so deutlich zu erfahren wie in den «Tropi» von *Niccolò Castiglioni*, dessen serielle Topoi schon heute nicht weniger unverbundlich klingen als die Sequenzen irgendeines Concerto grosso). Verglichen mit der Raffinesse, mit der Lachenmann und Scelsi ihre Ideen durchführen, ist die Voraussetzungslosigkeit der Streichtrios (Bratsche, Cello, Kontrabass) von *Nicolaus A. Huber* und *Hans Joachim Hespos* schon fast barbarisch zu nennen — was man nicht als abschätziges Urteil missverstehen möge, im Gegenteil: Hubers Kompositionsvorgang (der mit dem Fremdkörper einer Stabpandeira-Intonation abschliesst) macht nicht weniger Spass als das (gestisch wirkungsvoll unterstrichene) Wechselspiel von Krampf und Eruption in Hespos' «Prestunissimo» — zumal in solch virtuoser Darbietung wie der des trio basso Köln.

Spass jedenfalls hatte das Publikum. Ein Publikum, für welches das Hören (und Sehen) dieser Musik im Gegensatz zu den Expertenversammlungen mancher Festivals und Feste offensichtlich keine Pflichtübung, sondern Bedürfnis — ein Stück kultureller Identifikation — war. Man sah in der Tat wenig zünftige Musiker(innen) an diesen «Tagen», dafür umso mehr junge Leute, welche die Legende, dass die neue Musik kein Publikum und keine Zukunft habe, kräftig widerlegten. Dies gelang dank eines Programms, dem viele Ideen und Konzepte und wenig Prestige- und Proporzdenken zugrundelagen. Hier ging es halt nicht darum, dass möglichst viel uraufgeführt wurde (ausser Weissbergs «Handlungen» lediglich ein Tonbandstück von *Alfred Zimmerlin*), und es war auch nicht so, dass jeder ein bisschen drankommt und die Organisatoren selbst am meisten (weder von Zinsstag noch von Kessler wurde ein Stück gespielt).

Die nächsten «Tage für neue Kammermusik» sind bereits geplant: Sie sollen vom 19. bis 22. November 1987 wiederum im Zürcher Theater am Neumarkt stattfinden.

P.S. Bei meinem Bemühen um ordentlichen Aufbau und fließende Übergänge sind mindestens drei Kompositionen unerwähnt geblieben, die dies nicht verdienen: *Gérard Griseys* «Anoubis – Nout» für Kontrabassklarinette, das sich von den naheliegenden Klischees weg in immer differenziertere Strukturen hineinentwickelt (von Ernesto Molinari hervorragend gespielt); *Michael Jarrells* «Trei II» – ein harziges Stück, nur selten unterbrochen von Partien, in denen Wort- und Musikketzen durcheinandergewirbelt werden und *Karel Goeyvaerts* «Litanie IV», in der repetitive und variative Techniken kunstvoll verwoben sind, ohne dass Kunstgewerbe resultiert (beide Stücke im abschliessenden Konzert des «ensemble», Leitung: René Karlen und Jürg Wytenbach).

Christoph Keller

¹ vgl. Jürg Wytenbach: Generalpause – oder: Basels grösster Konzertveranstalter als Avantgardist, in: *Dissonanz* Nr. 10 S. 33

² vgl. Berichte von Fritz Muggler und Jürg Stenzl in *Dissonanz* Nr. 10 S. 27 ff.

Ständige Umwälzung auch des eigenen Forschens

*Zum Tode des Musikwissenschaftlers
Harry Goldschmidt*

Mitten in der Arbeit, nach heftigen Diskussionen über seinen Kongressvortrag «Die Wolfsschlucht – eine Schwarze Messe?», ist Harry Goldschmidt in der Nacht des 18. November 1986 gestorben. Mitten in der Arbeit auch an ausgreifenden Plänen: sein grosses Buch *Beethoven-Studien III* mit dem charakteristischen Thema «Das Wort in Beethovens Instrumentalbegleitung», bereits als satzfertiges Manuskript beim Verlag, schrieb er gerade nach neuesten Erkenntnissen über die Rolle von Schlüsselwörtern wie «Freude» um; neu fassen wollte er auch eine umfangreiche Studie über Schuberts «Winterreise»; nochmals überdenken und diskutieren wollte er die stilkritische Analyse einer in ihrer Echtheit umstrittenen Schubert-Symphonie; ganz zu schweigen von den Vorhaben, Projekten, Arbeiten, gerade begonnenen, halbfertigen, erst in Umrissen sich abzeichnenden, an denen der 76-Jährige gerade sass – ein grosser alter Mann der marxistischen Musikwissenschaft, der in der unaufhörlichen Suche nach Neuem, nach neuen Erkenntnissen, in der ständigen Umwälzung auch und gerade des eigenen Forschens jung geblieben war wie kaum ein anderer.

Geboren wurde Harry Goldschmidt am 17. Juni 1910 in Basel. Dort studierte er Dirigieren bei Weingartner, Musikwissenschaft bei Nef und Handschin. Sein wichtigster Lehrer war Hermann Scherchen. In Basel arbeitete Goldschmidt, früh schon Marxist und Mitglied der

Partei der Arbeit geworden, als Musikkritiker, als Dirigent von Arbeiterchören und als Organisator von Arbeiter-Symphoniekonzerten.

Neue Entfaltungsmöglichkeiten eröffnete ihm 1948 die Übersiedlung nach Berlin. Zunächst leitete er dort die Musikabteilung des Rundfunks. Ab 1950 lehrte er dann an der Musikhochschule in Berlin/DDR. Die DDR wurde und blieb die Heimat und zentrale Wirkungsstätte des Weltbürgers Harry Goldschmidt, der im übrigen seinen Schweizer Pass behielt. In der DDR beteiligte er sich von Anfang an massgeblich an der Bemühung um das musikalische «Erbe». Dabei trat er vehement für ein facettenreiches, nicht von Widersprüchen gereinigtes, realistisches Klassik-Bild ein; modellhaft dafür ist seine 1954 erstmals erschienene Schubert-Biographie (1980 in 7. Auflage) ebenso wie die immer wieder um Beethoven und Schubert zentrierten Forschungen. Ein weiterer wichtiger Strang von Goldschmidts Arbeit, der bereits in den Schweizer Jahren anfang, ist die kulturpolitische und populärwissenschaftliche Vermittlung des Musikverstehens: davon zeugen die zahlreichen Musikkritiken, Programmheftbeiträge, Radiosendungen und Schallplatten-Einführungen – vorbildlich etwa die Einführungen in Beethoven-Werke, 1975 im Reclam-Verlag zusammengefasst.

Die Spannweite von Goldschmidts Lebenswerk ist immens. 1955/56 lehrte er als Gastdozent in der Volksrepublik China; 1961–65 leitete er das von ihm aufgebaute Zentralinstitut für Musikforschung beim Verband der Komponisten und Musikwissenschaftler der DDR. Ein Beethoven-Forschungszentrum in Berlin/DDR wurde von ihm vor einigen Jahren initiiert; von den vielen Kongressen, an denen er beteiligt war, sei ein Kolloquium 1981 in Gross-Kochberg erwähnt: «Komponisten auf Werk und Leben befragt». Zu dem Thema fand Goldschmidt einen neuen Zugang: Beethoven etwa, so die Beethoven-Studie II «Um die unsterbliche Geliebte. Eine Bestandsaufnahme» (1977), brachte sich z.B. selber in extreme Lebenssituationen, wie er sie für sein Werk brauchte.

Solche Beziehungen gehören in die umfassende Fragestellung nach dem Verhältnis von Musik und Wirklichkeit, die Goldschmidt in dem Verhältnis von Musik und Wortsprache bündelte. In immer erneuten Ansätzen ging es ihm so «Um die Sache der Musik» (Titel einer weitgespannten Sammlung von Reden und Aufsätzen, in 2. Auflage 1976 bei Reclam erschienen): «Musikverstehen», und zwar ein unverkürztes, war ihm ein unabdingbares «Postulat». Stets suchte er nach den Determinanten, welche die Musik in Gehalt und Gestalt prägen: eine «Medialschicht» von Stoffen, Bildern, Texten etwa, der «Sozialkontext» von Biographie wie Kunstproduktion, Schlüsselwörter wie «Allelujah», «Kyrie eleison», «Freude», «prosodische Regulative» überhaupt.

Was Harry Goldschmidt da bereits herausfand, wird der Musikforschung bis ins nächste Jahrhundert hinein Stoff zum Anknüpfen und Weiterdenken geben. Die Suche ist fortzusetzen.

Hanns-Werner Heister

Disques Schallplatten

Eine imaginäre Sinfonie

*Arnold Schönbergs Brahms-
Bearbeitung auf Schallplatten*

Die Bearbeitung schon vorhandener Werke, also «Musik über Musik», ist in der Geschichte nichts neues; wohl aber haben sich Verfahrensweisen und vor allem Intentionen entscheidend verändert. Wir sprechen hier nicht über jene aus der älteren Musik bekannten Parodie- oder Kontrafaktur-Verfahren, auch nicht über jene besonders im 18. und 19. Jahrhundert verbreiteten Arrangements für hausmusikalische Besetzungen, durch welche viele Meisterwerke überhaupt erst einem breiteren Publikum – wie unvollkommen auch immer – bekannt wurden; solche Bearbeitungen wie die der «Zauberflöte» für zwei Blockflöten, für Trompete und Orgel oder für den «lyrischen Kontrabass» sind – von wackeren Orchestermusikern und der Schallplattenindustrie fleissig gepflegt – inzwischen zum Alptraum aller Rezensenten geworden. Wichtiger und ästhetisch interessanter erscheint aber jene seit dem 19. Jahrhundert entstandene Konzeption von Bearbeitung, die auf dem Wissen um die Geschichtlichkeit und die historische Veränderung der Musik basiert und ihren besonderen Reiz aus der scheinbaren historischen Ferne und auch der verblüffenden Nähe unterschiedlicher Musiken zieht und zwischen zwei Komponistenpersönlichkeiten eine bemerkenswerte Wechselbeziehung herstellt: Der Jüngere entdeckt im Älteren eine besondere Eigentümlichkeit, die er für sich selbst, für seine künstlerischen Vorstellungen und Bestrebungen nutzbar machen möchte, und indem er dies tut, offenbart er seinen Zeitgenossen eben diese Eigentümlichkeit des Älteren als etwas Aktuelles, Vorwärtsweisendes, was den Älteren vielleicht sogar in neuem Licht erscheinen lässt.

Solcherart «Re-Komposition» als philosophischer Diskurs über schon vorhandene Musik, als komponierter Kommentar, reicht, um nur einige Beispiele zu nennen, von Liszts Aneignung instrumentalspezifischer Errungenschaften Paganinis in seinen eigenen «Etudes d'exécution transcendante» (vgl. die pianistisch revolutionäre, wahre Parforce-Jagd des Non-legato-Spiels über