Zeitschrift: Dissonanz = Dissonance
Herausgeber: Schweizerischer Tonkünstlerverein
Band: - (2004)
Heft: 87

Buchbesprechung: Bücher = Livres
Autor: Drees, Stefan / Albèra, Philippe / Eidenbenz, Michael

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: 12.07.2025

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

Franco Evangelisti und die Improvisationsgruppe Nuova Consonanza.
Zum Phänomen Improvisation in der Neuen Musik der sechziger Jahre
Thorsten Wagner
Saarbrücken: Pfau-Verlag 2004, 272 S.

IMPROVISATION, KOMPOSITION IN NEUEM LICHT

Franco Evangelisti

Der Komponist Franco Evangelisti (1926-1980) nimmt in der jüngeren Musikgeschichte eine auffällige Sonderrolle ein. Obgleich seit 1952 an den Entwicklungen der musikalischen Avantgarde beteiligt und aufgrund seiner regelmässigen Teilnahme an den Darmstädter Ferienkursen für Neue Musik immer mit den aktuellen Fragestellungen vertraut, zog er sich 1963 für 15 Jahre vom Komponieren zurück, um sich während dieses Zeitraums der Improvisation zu widmen. Die Frage nach der Ursache dieser Entscheidung bildet den Ausgangspunkt von Thorsten Wagners Buch *Franco Evangelisti und die Improvisationsgruppe Nuova Consonanza*, das die Improvisation als konsequente Fortsetzung des einmal beschrittenen Weges darzustellen sucht. Mit der Untersuchung dieser zentralen Fragestellung widmet sich die Publikation also einem wichtigen, in der Grauzone zwischen praktischer Musikausübung und theoretisch fundiertem Komponieren angesiedelten Problemkreis.

Im ersten Teil fragt Wagner zunächst nach den Eigenschaften von Evangelistis Schaffen und lenkt den Blick auf dessen Auseinandersetzung mit seriellen Techniken, seine Affinität zur Klangfarbenkomposition und seine Konzeption der Aleatorik. Dabei wir deutlich, dass sich Evangelistis kompositorisches Profil, entwickelt in kritisch-distanzierter Auseinandersetzung mit der zeitgenössischen Theorie seriellen Komponierens und dem Konzept der «Indeterminancy», bereits relativ früh durch eine Ausweitung des Geräuschanteils und durch die Aufwertung der peripheren Parameter Klangfarbe und Lautstärke auszeichnet. Gleichzeitig führt der Autor den Nachweis, dass der Einsatz aleatorischer Prinzipien dem Prinzip einer global formulierten Texturvorstellung gehorcht, die es den Interpreten erlaubt, die annähernd determinierten Texturen zu konkretisieren, ohne die musikalischen Vorstellungen des Komponisten in Frage zu stellen. Diese Voraussetzung eröffnet die Möglichkeit, Evangelistis Entscheidung für die Improvisation als Medium künstlerischen Ausdrucks keineswegs als Bruch, sondern als radikale Konsequenz aus seinem vormaligen kompositionstechnischen und ästhetischen Ansatz zu verstehen.

Bei der Darstellung der einzelnen Kompositionen geht Wagner von einer Erläuterung serieller Verfahren aus, wobei er bestimmten Schlüsselwerken von Pierre Boulez und Karlheinz Stockhausen Vorbildcharakter zuweist. Als Nachlässigkeit bei der Diskussion dieses Problemfeldes ist vor allem der Rückgriff auf ältere Analysen und der weitgehende Verzicht auf die Einarbeitung allerneuster Spezialliteratur zu diesem Thema zu bewerten. Weit empfindlicher wiegt jedoch eine zweite Unterlassung des Autors: Zwar ist es nicht abzuleugnen, dass Stockhausen und Boulez für den Serialismus prägend waren, doch wäre ein Blick auf den Sonderweg italienischer Komponisten, wie er etwa in den Kompositionen Luigi Nonos und Bruno Madernas vorliegt, mit Sicherheit aufschlussreich gewesen: Zeigt er doch ebenfalls eine vorzeitige Abkehr von rationalen Methoden, die sich zumindest in der Phase der Werkentstehung in der Integration von Geräuschklängen sowie von experimentellen und improvisatorischen Verfahren äussert. Eine solchermassen erweiterte Perspektive hätte verdeutlichen können, dass Evangelistis Hinwendung zur Improvisation als Teil einer Entwicklung zu begreifen ist, die sich – freilich nicht mit derselben Konsequenz – auch im Schaffen seiner italienischen Zeitgenossen abzeichnet.

Dass Evangelisti im Zusammenhang mit der Improvisation weiterhin von «Musikwerken» spricht, zeigt, dass hinter seinen Überlegungen auch eine Wandlung des Werkbegriffes steht. Vor diesem Hintergrund betrachtet Wagner im zweiten Teil des Buchs die Auswahl der Musiker, die Evangelisti zur Gründung der Gruppe Nuova Consonanza hinzugezogen hat. Da es sich dabei hauptsächlich um Komponisten oder erfahrene Improvisatoren handelt, ist eine gewisse kompositorische Kompetenz der Beteiligten garantiert, was sich unmittelbar auf die Art der Improvisationen auswirkt. Um dies aufzuzeigen, stellt der Autor nicht nur die Geschichte des Ensembles ausführlich dar, sondern analysiert darüber hinaus auch Werke von beteiligten Komponisten wie Mario Bertoncini, Walter Branchi und Egisto Macchi. Diese Untersuchungen führen ihn zu einer in vielen Aspekten übereinstimmenden Charakteristik des Komponierens einzelner Gruppenmitglieder, stellt er doch – wie für die Werke Evangelistis – eine Orientierung an der experimentellen Erforschung von Klangspektren, fassbar in der intensiven Auseinandersetzung mit dem Phänomen Klang, fest. Die Ergebnisse legen nahe, dass diese Gemeinsamkeit vor allem zu Beginn der Zusammenarbeit als konstruktives Element der Improvisationen von Nuova Consonanza gedient hat.

Den wohl gelungensten Aspekt des Buches bilden Wagners akribische und systematische Analysen aufgezeichneter Improvisationen von Nuova Consonanza im dritten Teil. Die angewandte Methode, die sehr gut durchdacht ist und sich der grundlegenden methodischen Probleme von Improvisationsanalysen immer bewusst bleibt, führt zur Darstellung der entsprechenden Musikstücke in Übersichtspartituren. Die anschliessend klassifizierten Improvisationstypen zeichnen sich nicht nur durch die Genese komplexer Texturen, Entwicklungen und Formverläufe, sondern auch durch ein feststehendes Vokabular klanglicher, syntaktischer und formaler Wendungen aus, das in den Kompositionen der Gruppenmitglieder vorgebildet ist. Mit Blick auf die Ergebnisse der vorangegangenen Abschnitte gewinnt so die These, dass es sich bei den Improvisationen um einen Transformationsprozess von komponierter zu improvisierter Musik gehandelt hat und damit die Gestaltungsprinzipien neuer Musik auf die Musik der Gruppe Nuova Consonanza übertragen wurden, wobei Evangelisti als treibende Kraft eine zentrale Rolle spielte, ein stichhaltiges

Fundament. Eine wichtige Konsequenz ist zudem die Feststellung, dass der improvisierten Musik ein erweiterter Werkbegriff zugrunde liegt, der sich in der Auseinandersetzung mit dem zeitgenössischen Komponieren ausbildet.
Trotz der erwähnten Schwachpunkte hat Thorsten Wagner eine wichtige Publikation vorgelegt, die den Zusammenhang zwischen Improvisation und Komposition in ein neues Licht rückt und auch zum Nachdenken über den Begriff des Kunstwerkes anregt. Die abschliessende Diskussion von Jean-François Lyotards Konzept des «Ereignisses» jedoch, das der Autor als Erklärungsansatz für die konstatierten Transformationen des Werkbegriffes bemüht, um am Ende festzustellen, dass er auf diese höchstens in Umrissen angewendet werden kann, erscheint im Kontext der Arbeit reichlich überflüssig, da sie zum Verständnis der dargelegten Zusammenhänge nichts mehr beitragen kann. *Stefan Drees*

Instantanés, douze regards sur la musique
Francis Bayer
millénaire III, 2003 (299 pages).

INSTANTANÉS

Les éditions millénaire III poursuivent avec ténacité un travail éditorial remarquable dans le domaine de la musique, hors des sentiers battus. La publication de douze essais de Francis Bayer, compositeur, musicologue et enseignant disparu récemment, est une excellente idée. Cet homme discret et profond ne s'embarrasse pas, dans ses textes, du jargon musicologique ou philosophique — la philosophie fut sa discipline première — ni d'un style alambiqué : avec sobriété et clarté, il va toujours au cœur des questions musicales essentielles, se mettant au service des œuvres étudiées. Ses approches analytiques de *Sinfonia* de Berio, d'*Atmosphères* de Ligeti, ou de la « forme bipartite » chez Lutoslavski, comme celle des différentes versions du *Boris Godounov* de Moussorgski sont en ce sens exemplaires. Il en va de même pour les études plus générales, comme la question du silence compositionnel de Sibelius ou le portrait de Maurice Ohana auprès duquel il travailla autrefois la composition. En s'attachant à des figures musicales qui, dans l'histoire de la musique d'après-guerre, ont occupé une position plutôt marginale, comme Ohana justement, ou comme François-Bernard Mâche et André Boucourechliev, Bayer échappe aux catégories critiques habituelles, aux idées préconçues. Il laisse parfois apparaître son agacement à l'égard des mouvements dominants : « Donner la priorité à l'acte de composer sur l'œuvre que l'on compose, comme ce fut souvent le cas au lendemain de la Deuxième Guerre mondiale, c'était tout d'abord vouloir asservir le matériau plutôt que le servir ; mais c'était aussi couper la musique de son ancrage profond dans la vie de chaque être humain et dans l'histoire de l'univers, au risque de provoquer son dessèchement et son dépérissement progressifs par excès de théorisation abstraite et pénurie du rôle joué par l'intuition sensible » (page 123). L'ensemble des textes réunis ici, dont plusieurs sont inédits, font apparaître l'intégrité d'un auteur dont l'esprit indépendant était entièrement dévoué à la musique.
L'ouvrage comporte également un texte sur une mélodie inédite de César Franck, assorti de la partition et... de l'enregistrement. Car le livre est enrichi d'un disque qui, outre l'œuvre de Franck, permet d'appréhender la musique composée par Francis Bayer ; Pierre Albert Castanet en fait l'éloge dans une belle postface. On notera aussi quelques lettres inédites échangées entre Maurice Ohana et André Gide. *Philippe Albèra*

Charles Ives
Ulrich Tadday (hg)
Musik-Konzepte, Neue Folge, München: text + kritik 2004, 130 S.

ZUM ERNSTHAFTEN KOMPONISTEN GEWEIHT

Indem er mit *The Unanswered Question* den berühmtesten Ives-Werktitel gleich im Einstieg zu seinem Vorwort zitiert, befreit der nach über 25 Jahren Metzger-Riehn-Herausgeberschaft neu für die «Musik-Konzepte» Verantwortliche Ulrich Tadday sein erstes Werk von Beginn weg von der verpflichtenden Erwartung, definitive Antworten geben zu müssen. Stattdessen soll es also – Anlass war der 50. Todestag des Komponisten im Mai 2004 – um das «widersprüchliche Wesen» von Ives' Musik gehen. Diesem widmet sich im ersten Beitrag des Hefts denn auch der Ives-Spezialist Wolfgang Rathert, der angesichts der zum Scheitern verurteilten Bemühungen um eine systematisierende Einordnung des «rätselhaften» Charakters von Ives' Werk und Persönlichkeit zum Schluss kommt, dessen Vermächtnis liege in der «Potenzialität» seiner Musik, in der «absichtsvollen Unvollendetheit», die vieles sein kann und noch nichts Endgültiges ist. Der Gedanke ist schön und deckt sich mit Ideen der unvermeidlichen Transzendentalisten, lässt dabei freilich offen, ob er nicht aus der Perspektive eines vorgefassten Verständnisses von «Form» Ives' Musik eine Unverbindlichkeit unterstellt, die sich durchaus nicht mit spontanen Höreindrücken decken muss. Sätze wie «Die *Concord Sonate* kann daher eher als Textur und weniger als Form aufgefasst werden» scheinen ähnlich verräterisch (wer bestimmt, was «Form» ist?) wie die Behauptung, dass Ives' eigene Schriften durch die «vielen faszinierenden, provozierenden und zugleich widersprüchlichen Gedanken (...) den Leser geradezu abschrecken» würden. Der Schreck erfasst den zur Systematisierung verpflichteten Wissenschafter, während der Ives-Leser sich vergnügt, nicht anders als der wache Ives-Hörer, der sich, ausgerüstet mit einigen wesentlichen Informationen, durchaus ein intuitives Verstehen zutrauen darf.
Die Autorinnen und Autoren aber müssen schreiben und sind also nicht zu beneiden. Dorothea Gail tut sich schwer mit ihrer Absicht, Ives' vierte Sinfonie durch eine Methode in der Art eines «siebenfachen Schriftsinns» zu «deuten». Das hermeneutische Raster führt zu einer Fleissarbeit, die auf komplizierten Umwegen das Offensichtliche – also die Menge des verwendeten musikalischen Fremdmaterials mit politischen, psychologischen, religiösen Bezügen – feststellt und zuletzt zum Schluss kommt, dass Ives hier «die existenzielle Frage» auf inhaltlicher Ebene thematisiere und mit seiner Komposition eine «Botschaft» vermittle, die sich nur «existenziell» deuten lasse; dass Ives daher «einerseits der Tradition verbunden und andererseits als Vorreiter der Moderne anzusehen» sei ...
Ergiebiger sind die klassischen Analysen: Giselher Schubert stellt die vergleichsweise unbekannte erste Klaviersonate vor und untersucht das Problem ihrer «kompositorischen Kontingenz», also die in der Analyse ermittelte Tatsache, dass die Musik «im Grunde immer auch anders beschaffen sein könnte als sie es gerade ist» (die «Potenzialität» Ratherts), die sich bis in die Spielanweisungen fortsetzt. Schubert erkennt in der nicht vorhandenen musikalischen Zielgerichtetheit die Parallele zum Programm, das mit «Tante Sarah summte immerzu *Wo ist mein wandernder Junge* vor sich hin» oder «Während der Sommerzeit wurden die Hymnen im Freien gesungen» Sätze enthält, die der

Adorno-gestählte Geist doch eigentlich als «spiessig» und «kleinbürgerlich» abtun müsste, die aber eben durch ihre nostalgische Zeitaufhebung mit dem strukturell Offenen der Musik korrespondieren und im «Alltäglichen und Banalen (...) einer unverlierbaren Grundsubstanz des Lebens» musikalischen Ausdruck geben. Womit Tante Sarah gottseidank also selbst Adorno überlebt hat.

Im Gegensatz zu diesen Kontingenz-Diagnosen stellt Denise von Glahn in *Central Park in the Dark* eine strukturelle Rigidität fest, indem sie die Proportionen des für die nächtliche Ruhe zuständigen Streicher-Ostinatos in der Grossform des ganzen Werks widergespiegelt sieht. Und Lucie Fenner zeichnet anhand von *Calcium Light Night* und *TSIAJ (This Scherzo is a Joke)* Ives' Technik nach, fremde Melodien zu einer Montage zu bringen, die es schafft, die Atmosphären alter (Studenten-)Zeiten in einem aus Melodien bestehenden Gedächtnis zu evozieren. Und schliesslich darf natürlich auch die fachkundige Einordnung von Ives' *Essays Before a Sonata* in den Gedankenkreis der Transzendentalisten nicht fehlen. Der Anglist Dieter Schulz legt die Punkte in den Schriften Ralph Waldo Emersons dar, die Ives für sich adaptierte und rundet damit einen Band ab, der sich vorgenommen hat, dem Image-Wandel Ives' vom «amerikanischen Naturburschen» zum «ernsthaften Komponisten» gerecht zu werden und dabei dessen Aufnahme im Orden dieser «Ernsthaften» derart seriös würdigt, dass zuletzt geradezu eine kleine Sehnsucht nach der alten Naturburschenhaftigkeit aufkommt. Was hilft: Ives hören! *Michael Eidenbenz*

Übersetzte Zeit – Das Mittelalter und die Musik der Gegenwart
Wolfgang Gratzer und Hartmut Möller (hg)
Hofheim: Wolke Verlag 2001, 349 S. mit vielen Abb.

GESCHICHTSVERSTÄNDNIS IM WEITESTEN SINN

Das mit dem Titel aufgerufene anspruchsvolle Diskussionsniveau wird von den Herausgebern des Bandes in *Ideen, Wege, Ziele* (S. 9-15), ausgehend von einem Festivalkonzept um Peter Ablingers Stück *Der Regen, das Glas, das Lachen* (1997) und unter Berufung auf Heinrich Besseler und den Historiker Rüdiger Köhn, vorbereitet. «DAS Mittelalter» klingt nicht nur umfassend, sondern ist auch so gemeint. Der Band gehört zu dem Entwurf eines neuen Mittelalterbildes, das Hartmut Möller erstmals in *Permanenter Wandel – wohin?* (in: *Cantando praedicare – Festschrift Godehard Joppich*, Regensburg 1992, S. 119-128) deutlich formuliert hat. Sehr verkürzt gesagt, geht es um die gründliche Abkehr von allen Konzepten, die einen «tödlichen Fortschritt» (Eugen Drewermann) implizieren. Dieser Entwurf, in dessen breit angelegter wissenschaftlicher Untermauerung allerdings ein Name fehlt: Kurt Flasch (z.B. *Das philosophische Denken im Mittelalter*, Stuttgart 1986), kann hier nicht diskutiert werden; nur beiläufig sei gefragt, ob seine konsequente Durchführung nicht auch das tangiert, was man gemeinhin «Aufklärung» nennt.

Dieter Schnebel bezieht sich mit seinen vorangestellten Bemerkungen *Zum Kyrie von Machauts Messe* (S. 6f.) offenbar auf Rudolf von Fickers Nachwort zu seiner Konzerteinrichtung von Perotins *Sederunt*, wenn er vom «Hall der mystischen Räume» und dem «exstatische(n) Höhepunkt» spricht (S. 7). Dies gehört zu seiner vergegenwärtigenden Imagination, denn er übergeht damit die Bemerkung von Craig Wright, dass die Notre Dame-Musik wohl nur exklusiv für das Kathedralkapitel in einem von Teppichen und Decken abgegrenzten Raum erklang (*Music and Ceremony at Notre Dame of Paris 500-1500*, Cambridge 1989).

Die zentrale Darlegung von Hartmut Möller, *Mittelalter-Übersetzungen* (S. 17-46), ist von besonderer Grundsätzlichkeit. Schon ein Blick auf die zitierten Autoren – u. a. (den Impuls zur Überschreitung der Fachgrenzen demonstrierend) George Steiner, Carsten Colpe, Roman Jacobson, Ludwig Wittgenstein, Francis Fukayama, Ulrich Beck, Hubert Markl und Leszek Kolakowski – zeigt, dass es sich um eine Entfaltung aller nur denkbaren Fragen zu Übersetzungen und Übersetzungsmöglichkeiten welcher Art auch immer sowie zum Geschichtsverständnis im weitesten Sinn handelt. Von Satz zu Satz wird der Leser in die Lage versetzt, schlichtweg keine Fragen mehr haben zu können.

Silvia Wälli zeigt unter dem Titel *Ein Heiliger auf dem Weg ins Mittelalter: Franz von Assisi* (S. 47-77), dass das moderne Interesse an Franziskus, ausgelöst durch die Biografie von Paul Sabatier von 1894 und vertieft durch die Legendensammlung der *Fioretti*, einer Idealgestalt gilt und nicht einem Menschen in seiner geschichtlichen Situation. In fünf Kompositionen, den *Quatre petites prières de Saint François d'Assise* (1948) von Francis Poulenc, dem Lied *Franziskus* aus den *Sieben Gesängen* op. 64 (1948) von Hermann Reuter, den *Laudes creaturarum* (1954) von Carl Orff, der Oper *Saint François d'Assise* (1983) von Olivier Messiaen und der *Vita di San Francesco* für Orgel und 13 Gongs (1992/93) von Lutz-Werner Hesse, weist sie verschiedene Formen nach, in denen dieses ungeschichtliche Interesse zu musikalischer Gestaltung kommt. Dem stellt sie die Realisierung des *Sonnengesangs* durch das Ensemble Altramar gegenüber, die von der überlieferten Laudenmelodie *Altissima luce* ausgeht. Dies, so Wälli, sei eine Möglichkeit, den Heiligen «auf den Weg ins Mittelalter», in seine Zeit, zu bringen.

Annette Kreutziger-Herr beschreibt unter dem Titel *Postmoderne Hildegard, oder: Wie man im 20. Jahrhundert der «Harfe Gottes» zuhört* (S. 79-115) zunächst die Hildegard-Rezeption und die Ergebnisse der Hildegard-Forschung. Dann geht sie auf die *Cantiones de circulo gyrante* (1985) von Klaus Huber, auf *Aus den Visionen der Hildegard von Bingen* (1994) von Sofia Gubaidulina, auf *Arcanae* (1995) von Patricia Van Ness und auf *Zwölf Miniaturen* (1997) von Gerhard Wolfstieg ein. Danach beschreibt sie den «Hildegard-Pop» und das Musical *Hildegard von Bingen* (1997) von Peter Janssen, skizziert die «postmoderne Hildegard» und stellt abschliessend fest: «Innerhalb der akustisch reich gefüllten Klanglandschaft füllt die Musik von, zu und über Hildegard von Bingen einen grossen Raum» (S. 112). Bei allem Respekt im Einzelnen wünscht man sich einen Hinweis auf den Zwischenruf von Kurt Flasch, *Hände weg von Hildegard!* (in: *Philosophie hat Geschichte I*, Frankfurt am Main 2003, S. 339-350).

Der inhaltsreiche und geschichtlich ausgreifende Aufsatz von Robert Lug, *Minnesang: Zwischen Markt und Museum* (S. 117-189) beginnt mit der Feststellung: «Notwendig dafür (d.h. die Macht der mittelalterlichen Sängerdichter zu vergegenwärtigen) wäre eine Forschung, die sich an Fragen der Praxis orientiert» (S.117) und resumiert: «Für das hochmittelalterliche Lied stellt sich als dringendeste Aufgabe, den komplexen Zusammenhang von Metrik, Rhythmik und Ornamentik zu erhellen, d.h. die Chiffrierung dieses 'mündlichen Biotops' in der Notation zu klären» (S. 184), liest sich also als Anklage gegen die Forschung, die im Spannungsfeld zwischen der Entzifferung der Quellen und der Vermittlung der Musik an den modernen Hörer versagt habe. Dies wird im Rückgriff auf die Geschichte der Volksliedforschung untermauert und dann an zahlreichen Beispielen möglicher Vergegenwärtigung demonstriert.

Olav Roßbach weist in *Alte Musik und Neosakralisierung* (S. 191-235) an der CD *Officium* mit Jan Garbarek und dem Hilliard Ensemble nach, wie Stücke und Bruchstücke mittelalterlicher Musik ihrem zeitlichen und funktionalen Kontext entzogen, ergänzt und neu montiert werden, wobei die liturgische Funktion hinter einer pseudo- oder neosakralen Unbestimmtheit verschwindet. Wird dann in einer Rezension des Produktes noch

Goethes *Faust* zitiert (S. 199), so ist die Konfusion komplett. Der Name «Perotin» gibt Anlass zu zeigen, wie die Wissenschaft aus einer «Traktatleiche» (S. 216) – die seinerzeit immerhin mit der Charakterisierung *magnus* versehen wurde und deren zwei umfangreichste «Produkte» (um eine neutrale Bezeichnung zu verwenden) unangefochten die drei zentralen Quellenhandschriften der Notre Dame-Musik eröffnen – einen Komponisten erdichtet hat (das einschlägige Heft 107 der Musik-Konzepte konnte offenbar noch nicht berücksichtigt werden).

Wolfgang Gratzer beschreibt in *Machaut, ein Zeitgenosse*? (S. 237-271) eingehend zuerst die Forschungsgeschichte zu Machaut, dann den Hoquetus als Gattung und Machauts *Hoquetus David* als Komposition, seine Editions- und Aufführungsgeschichte und verschiedene kompositorische Interpretationen, angefangen von drei unveröffentlichten Bearbeitungen von Harrison Birtwistle. Eine Randbemerkung: Es erstaunt, dass Amédée Gastoués Vermutung, Machaut könne mit dem *Hoquetus David* auf das in W2 dreimal und auch im Motettenkodex Montpellier überlieferte Organum *Alleluia Nativitas* von Perotin Bezug genommen haben, unter dem Titel *Übersetzte Zeit* so kurz abgetan wird. Hier hätte man doch «übersetzte Zeit»: die liturgische Zeit des Chorals in die musikalische Zeitstruktur des Organums einerseits und des Hoquetus andererseits.

Wolfgang Thein beschreibt in *Dieux gart qui bien le chanter* (S. 273-290) Bezugnahmen auf die Musik der Ars subtilior vom Ende des 14. Jahrhunderts. Dominic Muldowney (*Ars subtilior*, 1987) und Rolf Riehm (*He tres doulz roussignol joly*, 1977/78) fügen Kompositionen jener Zeit zu mehrteiligen Zyklen zusammen, während bei György Ligeti, Brian Ferneyhough und Klaus K. Hübler verschiedene Formen des Umgangs mit komplexen rhythmischen Sachverhalten nachzuweisen sind.

Wolfram Knauer vergleicht in *Medieval Blues* (S. 291-307) die Ausgangssituationen in der mittelalterlichen Mehrstimmigkeit und im Jazz und erschliesst von dort Möglichkeiten des Zusammenwirkens. Besonderes Gewicht gewinnt dabei Michael Riesslers aus dem Konzept der «folklore imaginaire» entwickelte «Übersetzung einer frühen europäischen Klangästhetik in die heutige Zeit» (S. 306).

Martin Elste gibt in *Mittelalter aus dem Geiste der kommerziellen Vermarktung* (S. 309-324) einen aufschlussreichen Überblick, in dem wieder verdächtig oft der Name Hildegard von Bingen auftaucht. Zu unterstreichen sind die Bedenken angesichts der schon im Aufsatz von Roßbach eindrücklich geschilderten Möglichkeit (oder sollte man «Gefahr» sagen?), dass in den Mittelalter-CDs oft «subkutanen religiösen Ideologien freier Lauf gelassen wird: Die CD als ökumenischer Gottesdienst, in alle Welt reichend, jeder Deutung offen» (S. 324). Um welchen «Gott» mag es sich bei diesem –dienst noch handeln? (Vielleicht um jenen, den Eugen Drewermann meinte, als er kürzlich auf dem Katholikentag in Ulm sinngemäss sagte, man müsse die Kirche hinter sich lassen, um zu Gott zu kommen?)

Abschliessend stellt Daniel Leech-Wilkinson in *Wie überträgt man die Musik des Mittelalters?* (S. 325-339) fest, «dass die Forschungsergebnisse der Musikwissenschaftler mehr von deren Persönlichkeit und Kulturkreis sowie, was die Aufführungspraxis angeht, vom Markt geprägt sind, als von den uns überlieferten Tatsachen» (S. 325) und bedauert, dass die wissenschaftliche Arbeit zu oft in vorgegebenen Grenzen verharrt. Er entfaltet die Frage nach dem vokalen oder instrumentalen Klang der mittelalterlichen Mehrstimmigkeit in einer Diskussion der Ansichten Hugo Riemanns, Arnold Scherings und Christopher Pages, wobei er Momente des Vertrautmachens und des Verfremdens einander gegenüberstellt. Es wäre vielleicht vorteilhaft gewesen, der Frage nach der klanglichen Vergegenwärtigung diejenige nach dem Verständnis mittelalterlicher Musikaufzeichnungen und musiktheoretischer Texte gegenüberzustellen und so deutlicher die Bereiche von wissenschaftlichem Diskurs und vergegenwärtigender Imagination voneinander abzugrenzen, wie etwa Rudolf von Ficker seiner Konzerteinrichtung von Perotins *Sederunt* eine philologisch akribische Transkription zur Seite stellte. Dabei gehört – um zurückzugreifen – Fickers Bemerkung von dem «ernstfeierliche(n) Wogen in Klängen» zu jener, nicht zu dieser.

In der heutigen wissenschaftspolitischen Situation, in der die Existenz mehrerer musikwissenschaftlicher Forschungsstätten in Frage steht, kommt dem facettenreichen Band, in dem mehrfach vom Markt und seinen Erfordernissen die Rede ist, ein zusätzliches Gewicht zu.

Andreas Traub

L'opera di Luigi Dallapiccola – Catalogo Ragionato
Mario Ruffini (présentation de Dietrich Kämper)
Milan, Edizioni Suvini Zerboni, 2002.

UNE VOLUMINEUSE DOCUMENTATION

L'Italie reconnaît aujourd'hui Luigi Dallapiccola comme un compositeur de première importance, au moins l'Italie des musicologues… Quelques années après la publication des actes du colloque international de Florence de 1995 (réalisés sous la direction de Mila De Santis chez « LIM » en 1997), Mario Ruffini vient de publier un ouvrage de premier plan pour la connaissance détaillée de l'ensemble de l'œuvre et des activités du compositeur florentin mort en 1975, dont on fête cette année le centenaire de la naissance. Ce gros volume, de 542 pages en italien (réalisé en relation avec les archives Dallapiccola du « Gabinetto Vieusseux » de Florence) comprend, outre quelques textes d'introduction, une grande partie « Schede di tutte le composizioni – Musiche e testi » qui reprend une à une toutes les compositions du maître avec de très nombreuses indications (dates de composition et de création, éditeurs, commanditaires, particularités de l'œuvre, texte poétique pour les œuvres vocales, nomenclature orchestrale, discographie, bibliographie, petit texte sur l'œuvre). Ce travail de recensement est très complet, et il permet de prendre connaissance des œuvres peu connues jusqu'ici, tel *Il Cenacolo – Il Miracolo della Cena*, musique de 1953 pour un documentaire de Luigi Rognoni, dont la première intégrale eut lieu à Florence en 1995 lors du colloque international Dallapiccola. Une autre partie du livre réunit tous les écrits de Dallapiccola : livrets (reproduits intégralement) et les références des écrits édités, des inédits et des traductions de ses textes. Enfin, une partie intitulée « Apparati » offre une somme de listes très impressionnantes concernant la bibliographie (sous forme chronologique par année), la discographie (signalons au passage l'absence du très beau CD de l'Ensemble Recherche comprenant *Divertimento in quattro esercizi*, *Rencesvals, Ciaccona, Intermezzo e Adagio*, *Quaderno musicale di Annalibera*) et d'autres recensements intéressants (par exemple la liste des œuvres interprétées au *Maggio Musicale Fiorentino*). Cet ouvrage monumental est d'une précision remarquable ; il servira sans doute de base à de nombreux musiciens et musicologues à l'avenir ! Son point fort étant la documentation et les références bibliographiques ou discographiques, il ne remplacera certes pas des ouvrages de fond sur la musique et les thématiques intéressantes chez Dallapiccola. En attendant les bonnes surprises discographiques du centenaire, notons déjà l'existence de cette « somme » tout à fait impressionnante. *Pierre Michel*