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

Herausgeber: Schweizerischer Tonkünstlerverein

Band: - (1994)

Heft: 41

Buchbesprechung: Livres = Bücher

Autor: Wilson, Peter Niklas / Heister, Hanns-Werner / Dümling, Albrecht

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: 02.07.2025

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

Am Himmel steigt herunter, *verallgemeinernd* ist in sturer Homophonie gesetzt, *ich träume* mit einer vibrierenden Verschiebung der Stimmen. Bei den zahlreichen *ich träume*-Stellen erweist sich am deutlichsten auch der harmonische Reichtum der Komposition, etwa dann, wenn innerhalb komplexer Akkorde ein Intervall mit hohem Sonanzgrad wie z.B. die Quinte zwischen den Stimmen verschoben wird. Verbunden mit dem Mittel einer bloss approximativen rhythmischen Notation ergeben sich dadurch Klänge, bei denen sich Streben, innere Bewegtheit und Statik in eindrücklicher Weise die Waage halten.

Übrigens: die durch das Gedicht von Mallarmé beeinflusste Form wechselnder kleiner Abschnitte scheint momentan im Komponieren von Bettina Skrzypczak über *Acaso* hinaus von grosser Bedeutung zu sein. Ihr am 26. April 1994 vom Amati-Quartett uraufgeführtes *III. Streichquartett* zeigt nämlich einen vergleichbaren, assoziativen und wellenförmigen Formaufbau, wo im Vertrauen auf die dynamische Prägnanz des Augenblicks bewusst auf die herkömmliche «grosse» Form verzichtet wird. Im Verlauf von *Acaso* erfährt dieses Prinzip allerdings eine unerwartete Akzentuierung, weil sich der meist dichte Chorsatz auf Einzelstimmen reduziert. Die vermittelnden Instrumente treten deutlich zurück, und die Sprüche von Borges werden in gegensätzlichen musikalischen Fakturen direkt miteinander verknüpft; vgl. das Musikbeispiel, wo das Fragment («Vielleicht träume ich, geträumt zu haben») mit einem archaischen Quintenorganum, der direkt anschliessende Aphorismus («die Bäume machen mir ein wenig Angst, sie sind so schön») aber als expressives Solo mit herausstechendem Tritonus und grosser Septime vertont wird. Erst mit dem Maori-Text «das Ringen nach dem Licht» wird dieses Auseinandertreiben des Kompositionsprozesses gestoppt und in ein klares Miteinander getrieben. Im Gegensatz zum *III. Streichquartett,* wo einem die wilde, quasi chaotische Grossform irritieren mochte, gelingt Bettina Skrzypczak bei *Acaso* mit Hilfe der Texte gleichsam die programmatische Formulierung ihrer momentanen kompositorischen Problemstellungen: nämlich auf den raschen Wechsel der Lebenszustände und auf den Zerfall grosser philosophischer und politischer Entwürfe nicht mit eingekapselten Werken zu reagieren, sondern eine Musik zu schreiben, die solchen Wechseln gegenüber porös bleibt und sie zugleich empfindlich und empfindsam aufgreift.

Im Vergleich zu *Acaso* sind die *Diffractions* von Gérard Zinsstag ein bescheideneres, «handwerklicher» ausgerichtetes Werk. Zwar könnte der Titel eine ähnliche kompositorische Idee wie jene von Bettina Skrzypczak vermuten lassen, aber Zinsstags *Diffractions* beziehen sich nicht auf die Grossform, sondern auf das Detail der Komposition: Hier wird nämlich ständig im Grenzbereich des Unisonos komponiert. Die drei Schlagzeuger spielen eigentlich während der ganzen Komposition das gleiche, aber meist in minimaler Verschiebung oder Variation. Auf diese Weise entstehen «Rückkoppelungseffekte», wie sie von der Mehrfachkopiermaschine der Chaostheorie her bekannt sind. Zinsstag überträgt dieses Denken minimalster Spaltungen auf sämtliche Parameter der Komposition. So sind die drei Schlagzeuger auch durch die Klangfarbe keineswegs getrennt; vielmehr spielen alle die gleichen Instrumente; diese unterscheiden sich voneinander nur durch die Höhe, was aber bei nicht oder nur schwach resonierenden Instrumenten nur wenig Differenz schafft. Es werden auch immer die gleichen Schlegel benützt, wobei mir die Schlegelwechsel – wiewohl sie als grossformale Gliederung dienten – in dieser minimal sich verändernden Musik fast etwas grobschlächtig erschienen sind. Die *Diffractions* sind bei Zinsstag aber nicht nur aufgesetzte Instrumentationseffekte; auch das rhythmisch-motivische Material wird dieser Spaltung unterzogen. Ausgangspunkt ist ein klar erkennbares, meist in Achteln rollendes Motiv, das in der Folge langsam verändert und abgewandelt wird, wobei die Abwandlungen wegen der klar definierten und natürlich auch wegen des klar zeichnenden Ausgangsmaterials nachvollziehbar bleiben. Das verhilft dieser Musik letztlich auch zu jenem Zug und jener inneren Energie, die für alle jüngeren Stücke von Zinsstag so typisch sind. Allerdings: auch der etwas spielerisch-ornamentale Aspekt dieser jüngeren Kompositionen kommt bei *Diffractions* ein weiteres Mal klar zum Vorschein. Die grossen Widersprüche der Frühwerke haben sich minimalisiert und sind zur ästhetischen Zierde, zur gut bekömmlichen Komplexität geworden, die vor lauter Differenz die Differenz gar nicht mehr richtig greifen kann. Im Moment allerdings, wo ich dies schreibe, hat Zinsstag aus solcher Gefahr des Ästhetizismus bereits die Konsequenzen gezogen: Sein nächstes Stück für Schlagzeug *u vremenu rata* (In Kriegszeiten) ist eine bedrückende Abrechnung mit dem Bosnienkrieg. Das brillante und durchaus schöne Pulsieren und Klopfen hat hier einem beängstigenden Schlagen Platz gemacht: Die resonanzlosen Instrumente, bei *Diffractions* neuartiger Klangreiz, sind in *u vremenu rata* zum beengenden klang- und echolosen Raum geworden. Dieses Werk wurde aber bisher noch nicht aufgeführt.

Roman Brotbeck

Livres Bücher

Eine erste Zwischenbilanz

Walter Fähndrich (Hrsg.): Improvisation. 10 Beiträge.
Amadeus-Verlag, Winterthur 1992, 164 S.

Die «1. Internationale Tagung für Improvisation» in Luzern unternahm im Oktober 1990 den mutigen Versuch, erstmals in grösserem Rahmen das Phänomen Improvisation in all seinen Facetten zu beleuchten: praktisch wie theoretisch, aktuell wie historisch, musikalisch wie auf andere Künste bezogen. Nun liegt der theoretische Ertrag des Symposiums gedruckt vor: je fünf Vortrags- und Seminartexte, und, als Anhang, eine nützliche Bibliographie zum Thema.

Betont offen und perspektivenreich war man in Luzern das Thema angegangen – zum einen, um Improvisation aus der unvermeidlichen assoziativen Klammer «Jazz» zu lösen, zum anderen, um ihre intermediären Ausstrahlungen aufzuzeigen. So sind dann auch nur drei der vorliegenden Texte dem Themenkomplex «musikalische Improvisation» gewidmet – was kein Nachteil sein müsste, wären die anderen Beiträge substantiell und die Querverweise zum Musikalischen offenkundig. Doch ist das leider die Ausnahme. So lesen wir beispielsweise ein klug formuliertes, doch in diesem Zusammenhang eher peripheres kunstphilosophisches Plädoyer für das dionysische Prinzip (Beat Wyss) oder eine instruktive Einführung in die «poésie sonore» (Vincent Barras), in der der Aspekt des Improvisatorischen nur gestreift wird. Aber auch da, wo man sich demonstrativ um Bezüge zum Rahmenthema bemüht, ist der Ertrag bescheiden. Edward Halls kulturanthropologische Ausführungen über «high context»- und «low context»-Kulturen sind an sich hochinteressant, doch scheitert ihre (fraglos mögliche) Nutzbarmachung fürs Thema Improvisation an Halls mangelndem musikalischem Sachverstand (den er selbst unumwunden eingesteht). Eher angestrengt als einleuchtend mutet Helmut Winters Versuch an, die Dimension des Improvisatorischen für die Architektur zu reklamieren. Und als recht vordergründig erweist sich Werner Klüppelholz' Ansinnen, einen ebenso scharfzüngigen wie inhaltlich abseitigen Text (eine Philippika über die kommerzielle Verflachung des Musiklebens) mittels einer angeklebten liebedienerischen Coda zum Beitrag zum Thema «Improvisation heute» umzuwidmen: offensichtlich ein Akt des Text-Recyclings seitens des Referenten, dem zum Sich-Einlassen auf die Sache die Musse (oder die Lust) fehlte.

So wenig ergiebig mithin die interdisziplinär angelegten Texte ausfallen, so gehaltvoll sind immerhin die drei Beiträge zur Sache. Der Zürcher Musikwissenschaftler Ernst Lichtenhahn

untersucht den Paradigmenwandel im Musikleben um 1800, der eben nicht, wie meist pauschal behauptet, zur völligen Tilgung des improvisatorischen Moments führte, sondern vielmehr zu seiner Verlagerung und Umformung in kompositorische Phantastik und in die erst entstehende Disziplin der Interpretation. Klaus-Ernst Behne leistet Pionierarbeit bei der (wenngleich noch ein wenig schematischen) Analyse motorischer und psychologischer Grundstrukturen bei Improvisations-Praktikern und -Rezipienten. Und Bert Noglik arbeitet anhand zahlreicher Musikeraussagen die spezifische «gestische» Spielhaltung der Improvisatoren der Gegenwart heraus, eine Haltung, die ihm wesentlicher dünkt als die analytisch greifbare Struktur der er-improvisierten Musik selbst – Improvisation als Tätigkeit, nicht als Objekt, oder, in Nogliks Metapher: Musik als Verb, nicht als Substantiv. Improvisation als «Risikoverhalten» (wobei das Risiko von Spielern wie Zuhörern gleichermassen in Kauf genommen wird): Das ist die Essenz, in die Nogliks musiksoziologische und Behnes musikpsychologische Reflexionen einstimmig münden. Eine erste Zwischenbilanz, auf der sich aufbauen liesse, um die im einzelnen höchst heterogenen Improvisations-Philosophien und Kommunikations-Strategien improvisierender Musiker differenzierter zu untersuchen. Dazu kam es in Luzern 1990 noch nicht – warten wir auf den Ertrag der 2. Luzerner Improvisations-Tagung, die im vergangenen Oktober stattfand.

Peter Niklas Wilson

Zwischen gesichertem Wissen und offenen Fragen

Stefan Kunze: «Die Sinfonie im 18. Jahrhundert – Von der Opernsinfonie zur Konzertsinfonie». Handbuch der musikalischen Gattungen, Bd. 1
Laaber-Verlag, Laaber 1993, 321 S.

Das auf nicht weniger als 15 Bände angelegte Unternehmen verdient erst einmal allen Respekt. Nach Kunzes allzufrühem Tod hat Siegfried Mauser das Konzept modifiziert, u.a. weil Kunze seine Arbeit über die Sinfonie der Wiener Klassik nicht mehr abschliessen konnte. Weitere Modifikationen würden freilich nichts schaden. So scheinen Kammermusik bzw. ihre verschiedenen Gattungen ausserhalb des Streichquartetts allzu subsumiert und subordiniert (ob die «Sonate» eine Gattung ist, ist fraglich), und vollends Liedtypen ohne «Lyrik», deren es zwischen Palästinalied und Einheitsfrontlied doch nicht wenige gibt, sind anscheinend überhaupt nicht vorgesehen; ebensowenig schliesslich populäre Gattungen, ob Wiener Walzer oder English Waltz, Blues oder *torch song*.
Kunze nun versucht, zwischen dem bei einem Handbuch berechtigten Verlangen nach Fakten und gesichertem Wissen und Innovativem sowie offenen Fragen zu vermitteln; er betont dabei mit einleuchtenden Argumenten die Schlüsselrolle der (dreisätzigen) italienischen Opernsinfonie. Damit greift er überraschender-, aber angenehmerweise bis in die Zeit um 1600 samt «instrumentalen Eingangsstücken» (z.B. Orfeo-Toccata) zurück, nimmt dergleichen Fanfare als Ausgangspunkt der Symphonie und behandelt dann mit relativer Breite das 17. Jahrhundert, bis er zur Frühzeit der Opernsinfonie (1700–1730) kommt, um mit deren Fortsetzung bis 1760 samt der «Kammersinfonie» (G.B. Sammartini) einen ersten Schwerpunkt zu setzen. Die auf Realisierung im höfischen und bürgerlichen Konzert bezogene Orchestersinfonie behandelt Kunze jeweils differenziert nach den Zentren bzw. Regionen Mannheim, Wien und Süddeutschland, London, Paris. Wenn Kunze dabei C.Ph.E. Bachs Symphonik in einem besondern Abschnitt als «unzeitgemäss» bezeichnet, so beschreibt er zwar zutreffend die «Unvereinbarkeit der neuen Sinfoniemusik mit den alten konzertanten Gattungen und mit dem Prinzip des Generalbasszeitalters», bringt aber mit der Kategorie des «Unzeitgemässen» eben ein Moment des von ihm an sich dezidiert abgelehnten «linearen» Entwicklungsdenkens herein.
Im letzten Teil stehen zeitgenössische Gattungstheorie des 18. Jahrhunderts neben – summarischen bis leicht tendenziösen – Ausführungen über Sinfonie und Konzertwesen. Unklar ist etwa, was mit «Verlust des allgemein gesellschaftlich Repräsentativen als Gehalt» vor 1800 gemeint ist, und fraglich, ob zu den «Liebhabern» wirklich in nennenswertem Ausmass nichtbürgerliche Schichten gehörten. – Warum schliesslich Kunze die Zeit zwischen 1800 und 1830 als den «vielleicht einschneidendsten Umbruch in der Musikgeschichte» bezeichnet, bleibt unerfindlich, zumal jede Begründung dafür fehlt; es ist überdies unwahrscheinlich, da die musikgeschichtlichen Umbrüche mit neolithischer Revolution oder Herausbildung der frühen Klassengesellschaften bzw. «Hochkulturen» (Spaltung der Musikkultur) oder mit der Herausbildung von mehrstimmiger Komposition ebenso wie die mit der Durchsetzung der technischen Reproduktion oder der Rockmusik als internationaler «Lingua franca» der Musik (wodurch die vorindustrielle traditionelle Musikkultur deklassiert wird) sicher einschneidender waren bzw. sind.
Die zahlreichen Notenbeispiele, die für Kunze merkwürdigerweise einer Rechtfertigung bedürfen, machen generell im Verein mit den meist einlässlichen Analysen die Darstellung noch besser plausibel und nachvollziehbar. Der – verlagsüblich – opulenten Bildausstattung kontrastiert eine vorherrschend flächige Art des Umgangs mit der wissenschaftlichen Literatur: summarische Zusammenfassungen und Paraphrasen, und nur selten genaue Nachweise. – Den teleologischen Schlusssatz, dass die Sinfonie «sich bereits um 1800 erschöpft hatte», wird man bei allem schuldigen Respekt als Unfug deklarieren dürfen.

Hanns-Werner Heister

Musikalische Botschaften von öffentlichem Interesse?

Constantin Floros: Alban Berg – Musik als Autobiographie
Breitkopf & Härtel, Wiesbaden 1993, 376 S.

Mit Fragen der musikalischen Semantik setzt sich der Hamburger Musikwissenschaftler Constantin Floros bereits seit Jahren auseinander, wobei der Widerspruch, den Verfechter der «absoluten Musik» ihm entgegenbringen, seinen Forschergeist nur stimuliert. Neben Brahms, Bruckner, Beethoven und Mahler, denen er eigene Bücher widmete, hat er in Alban Berg den Komponisten entdeckt, der seinem exegetischen Erkenntnisinteresse wohl am stärksten entgegenkommt. Verschiedene Studien über ausgewählte Kompositionen, die vor allem in den *Musik-Konzepten* und der *Neuen Zeitschrift für Musik* erschienen, sind in den vorliegenden Band eingegangen. Seine Studie über das esoterische Programm der Lyrischen Suite war 1975 die erste derartige Arbeit, der dann Veröffentlichungen von George Perle und Douglas Jarman folgten. Nach ausgiebigen Quellenstudien hat Floros diesen Ansatz nun vertieft und auf das Bergsche Gesamtwerk auszudehnen versucht.
Der Titel seines Buches enthält bereits die Hauptthese vom überwiegend autobiographischen Charakter von Alban Bergs Werken. Entsprechend richtet sich das Hauptinteresse auf Charakter und Leben des Komponisten. Neben Momenten, die er tatsächlich in den Kompositionen ausmachte, schildert Floros auch solche, die dort erst noch aufzufinden wären. Seine aus reichem Quellenmaterial geschöpften biographischen Informationen (sie entstammen dem unpublizierten Briefwechsel zwischen Berg, Schönberg und Webern sowie dem Berg-Nachlass in der Musiksammlung der Österreichischen Nationalbibliothek) sind meist detaillierter und aufschlussreicher als die aus der Musik selbst ablesbaren Äusserungen. Wir erkennen bei der Lektüre des Buches zwar, wie Erlebnisse sich in thematische oder formale Strukturen verwandeln, kaum je aber, wie daraus eine Verdichtung des Ausdrucks erwächst. Der auf Faktizität pochende Autor ist so eher Stichwortgeber als wirklicher Interpret.
In erster Linie handelt es sich um eine biographische Arbeit, die Aspekte von Bergs Persönlichkeit an Werkbeispielen erläutert. Manche Charaktermerkmale, so seine Hassliebe auf Wien, die Bevorzugung des Landlebens für kompositorische Arbeiten oder das problematische Frauenbild (das ihn einen so bissigen Aphorismus wie «Das Ewig-Weibliche

zieht uns aus» formulieren liess), finden in den Werkanalysen keine Berücksichtigung. Relevanter ist die aus zahlreichen Briefzitaten Bergs ablesbare Einstellung, Kreativität stelle Lebenssinn, teilweise sogar Lebensersatz dar. Auf solche schaffenspsychologischen Aspekte wie auch auf die Überzeugung des Komponisten, innere Erlebnisse förderten die schöpferische Wahrhaftigkeit, geht Floros ausführlich ein. Bei ihrer ästhetischen Bewertung hält er sich dagegen auffallend zurück.
Die von Carl Dahlhaus geäusserte Auffassung, wonach geheime Programme nicht zur ästhetischen Sache gehören, qualifiziert er ohne weitere Begründung als fragwürdig ab. Macht es aber wirklich keinen Unterschied, ob ein Programm – wie bei Richard Strauss – veröffentlicht oder – wie bei Berg – verheimlicht wurde? Ist es ohne Bedeutung, dass der Komponist strukturelle Analysen seiner Werke zwar für «Äusserlichkeiten» hielt, dennoch nur solche publizierte?
Der zweite Teil des Buches behandelt die theoretischen Voraussetzungen bei Berg, nicht jedoch, was man sich gewünscht hätte, die methodischen Voraussetzungen auch beim Autor Floros. So bleibt unklar, welche Konsequenzen die Unterscheidung von innerer und äusserer Natur für ihn hat, oder, was er aus Bergs Vertrauen auf Schicksal und Aberglauben ableitet. Weniger überzeugend als seine Ausführungen zur Zahlenmystik sind die indirekt über Thomas Mann nachgewiesenen Neigungen zur Magie. Leitete sich Bergs Vorliebe für Spiegelformen wirklich primär aus magischen Ideen ab oder nicht vielmehr aus der Raumkonzeption, die Schönberg von Balzac und Swedenborg übernommen hatte? Die Berg und Schumann gemeinsame Verwendung von Klangchiffren hatte der Rezensent bereits 1985 dargelegt. Alles dies sind interne Voraussetzungen, die Berg nicht auch vom Hörer erwartete. Anders als Floros unterschied er zwischen biographischer und ästhetischer Relevanz, zwischen Text und Kontext, Genesis und Geltung.
Manche anregenden Gedanken werden in dem vom Verlag hervorragend ausgestatteten Band eher skizziert als ausgearbeitet. Es sind Gedankensplitter wie die reichlich eingestreuten Zitate aus dem Schönberg-Kreis, die erst der Interpretation bedürften. So wäre beispielsweise zu fragen, ob wirklich das Vorbild Bergs oder nicht das des damals ebenfalls in Los Angeles lebenden Hanns Eisler Schönberg zur späten Rückkehr zur Tonalität bewog. Oder: Hat Berg mit dem Begriff «Schicksal» tatsächlich nur Aberglauben gemeint?
Im dritten und umfangreichsten Teil seines Buches belegt der Autor mit teilweise verblüffenden Details den autobiographischen Charakter vieler Berg-Werke. Während Autobiographisches im Streichquartett op.3 und im Marsch aus op. 6 doch eher Seitenaspekte repräsentiert, umgreift es im Kammerkonzert und der Lyrischen Suite viele Dimensionen; es gehört damit in den Kernbereich. Floros konnte hier frühere Erkenntnisse durch neuere Skizzenforschungen bestätigen und vertiefen. Wirklich interessant lesen sich seine Schilderungen der Kompositionsprozesse, auch der Anagramme in der Lyrischen Suite oder der Bezüge auf Baudelaire und Tristan im Largo desolato. Es überrascht, dass Floros bei der Oper *Lulu* mit Ausnahme der Identifikation Alwa/Alban keine weiteren autobiographische Momente entdeckte.
Obwohl so der Anspruch des Buchtitels in vollem Masse nur für das Kammerkonzert und die Lyrische Suite eingelöst wird, und obwohl man ausgeführte hermeneutische Deutungen vermisst, ist die Lektüre jedem Berg-Liebhaber nachdrücklich zu empfehlen. Man erfährt, wie viele musikalische Dimensionen bei wechselnder Gewichtung inhaltlich motiviert sein können. Musik wird damit zur Botschaft. An wen sich diese richtet, ob sie von nur privatem oder von öffentlichem Interesse ist – diese Entscheidung bleibt offen. Ohnehin ist damit, wie der Autor selbst im Vorwort zugibt, lediglich *ein* Werkaspekt angesprochen.

Albrecht Dümling

Gesicherte Spuren

Felix Meyer, Hg.: Quellenstudien II. Zwölf Komponisten des 20. Jahrhunderts (Anton Webern, Igor Strawinsky, Luciano Berio, Pierre Boulez, Bruno Maderna, Cristóbal Halffter, Hans Werner Henze, Witold Lutoslawski, Erik Bergman, Elliott Carter, Sándor Veress, Klaus Huber)
Veröffentlichungen der Paul Sacher Stiftung, Band 3, Amadeus-Verlag, Winterthur 1993, 329 S.

Jedes Forschungsinstitut setzt seine Prioritäten anders. Da die Paul Sacher Stiftung Basel heute über Manuskriptsammlungen von fünfzig zum Teil noch lebenden Komponisten verfügt, liegt hier der Akzent auf der Entstehung der Werke, auf Skizzen, Entwürfen, Particellen und Reinschriften der Partitur neben verbalen, aber auch schriftlich im Institut vorhandenen Äusserungen der Komponisten. Wie ein Werk «gemacht» wurde, steht im Vordergrund, wobei sich die Wissenschaftler vollkommen im klaren darüber sind, dass die letzten Beweggründe nie ganz aufzuhellen sind. Was aber in den Noten steht – und nicht dahinter oder darüber – wird mit grosser Sorgfalt studiert, wobei die vielen zum Teil farbenprächtigen Faksimiles nicht nur eine Augenweide darstellen, sondern mit ihrer jeweils persönlichen Handschrift – kräftigen oder nur hingeworfenen Zeichen – einen Zugang zur Musik schaffen können.
Biographische Angaben, wenn sie überhaupt anzutreffen sind, können den Schaffensprozess nie endgültig verdeutlichen, obwohl Felix Meyer sensibel die seelischen Hintergründe einer von Webern später verworfenen Vokalkomposition erforscht. Zu ihr wäre kein grösserer Gegensatz denkbar als Strawinskys spielerische «fabrication» von *The Rake's Progress*, die, wie Volker Scherliess beschreibt, mit auf irgendeinen Fetzen Papier geschriebenen Einzeltakten begann.
Bei den jüngeren Komponisten, die erst nach dem Zweiten Weltkrieg aktiv wurden, bildet unter dem Einfluss des Serialismus die Materialvorordnung eine grosse Rolle. Doch dass die Autoren nicht dabei stehen bleiben und zum real erklingenden Tonsatz vorstossen, ist eines der grössten Verdienste des Buches. Schon am Anfang der sechziger Jahre erklärte Pierre Boulez während der Darmstädter Ferienkurse für Neue Musik, dass eine ästhetische Orientierung nottue; man habe zu lange nur von der Grammatik und Syntax gesprochen. Robert Piencikowski geht dieser neuen Fährte nach, ohne die philologische Exaktheit zu vernachlässigen. Sein Aufsatz über *Eclat* lässt vermuten, dass er über die labyrinthischen Beziehungen zwischen verschiedenen Werken von Boulez noch mehr weiss, als er hier preisgibt. Die Treue zum Detail kann so weit führen, dass das Umfeld nur zu ahnen ist. Forschende Genauigkeit führt zum Fragment; Bescheidenheit und Ehrlichkeit muss darauf verzichten, einen totalen Eindruck zu vermitteln.
Deshalb will der Sammelband auch nicht den Eindruck einer Musikgeschichte der letzten vierzig Jahre vermitteln. Deutlich aber werden die Gegensätze zwischen Komponisten wie Henze und Huber einerseits und Berio und Maderna andererseits, ohne dass von konträren politischen Gesinnungen sofort auf den musikalischen Wert geschlossen wird. Alle diese Musiker in einem Buch zu vereinen zeugt von Klugheit und Toleranz der Stiftung und gibt doch nur eine blasse Ahnung von dem, was noch zu leisten wäre. Komponisten dürfen sich über Applaus des Publikums und gute Kritiken freuen, aber erst durch Arbeiten wie diese gehen sie in die musikwissenschaftliche Geschichte ein, mögen sie auch oft unwillig – und doch geehrt – auf die Interpretationen reagieren, die man ihrem Schaffen in mühsamer Kleinarbeit abringt.

Theo Hirsbrunner

Une polysémie chamarrée

Pierre Albert Castanet (éd.) : « Musique et geste »
Les Cahiers du CIREM (Université de Tours), Rouen 1993, 186 p.

L'expression « geste musical », recouvrant des concepts utilisés par des musiciens, des danseurs, des acteurs, des esthéticiens, ouvre aujourd'hui des voies d'investigation aussi nombreuses que variées. Mais sa polysémie – et *a fortiori* sa banalisation – se prête à des

interprétations imprécises, tautologiques, voire erronées. Il était donc utile d'y consacrer un long moment de réflexion et d'écriture.
D'emblée, Michelle Biget-Mainfroy, partant de l'étymon, pose le problème. Au masculin, et du latin *gestus,* le substantif « geste » signifie un mouvement du corps – surtout des bras, des mains, de la tête. Au féminin, du latin pluriel *gesta* (les « exploits »), il prend le sens superlatif que l'on rencontre dans les poèmes épiques du Moyen Age ; dans les gestes de Charlemagne, Garin de Monglane ou de Nanteuil. Et à l'origine du son musical, surtout, se trouve le geste qui, bien que fondement de l'existence de la musique jouée, n'est pas le seul à la définir. Interviennent d'abord les « degrés de pertinence » du geste, différents selon que l'on a affaire à un neume médiéval ou à une création électroacoustique. « Selon qu'il soit central ou épiphénomenal, écrit Michelle Biget-Mainfroy, la place stratégique du geste varie. A côté du *faire* – de la gestique –, il faut prendre en compte les structures formelles, fonctionnelles, symboliques, poïétiques, expressives. Dans le cas (simple) du geste qui fait vivre l'état musical, on peut accorder au mouvement corporel un statut médiat, entre la neutralité, l'inertie de la partition, et l'exécution. Lorsque l'imaginaire d'un auditeur lui fait percevoir un geste *figuré* là ou il n'y a *pas* mouvement corporel, le statut est autre. Ces mouvements *implicites* reflètent éventuellement une pensée structurelle [...]. »
Un choix fut fait, car on ne peut épuiser toutes les fonctions du geste. Ainsi en sont traitées dans cet ouvrage, les implications sociales (tambourinaire, lutrin, chef d'orchestre), la rhétorique au sein de genres anciens (opéra ou dialogue protestant), l'intégration du geste dans un contexte « polymorphe » et parfois « paradoxal » : dans le mélodrame, à la fois genre et technique ; dans le théâtre musical moderne et son ancêtre présumé, Igor Stravinski ; dans les *Graffiti* du compositeur Nicolà Cisternino, à la recherche du gestuel et du musical dans le visuel.
Mais le geste peut également susciter un nouveau langage de l'instrument, dont les contraintes furent utilisées par certains compositeurs pour créer des sonorités bigarrées et insolites (en un temps où le timbre n'était pas une préoccupation majeure). Le jazz n'est pas non plus négligé, avec son aspect actuel d'improvisation/composition en temps réel, mis en exergue par des créateurs comme Anthony Braxton, Vinko Globokar, Michel Portal, Irene Schweizer, Jacques Demierre, voire des gens plus proches de nous, comme le tromboniste Yves Robert. Ici, l'on s'attache à l'héritage du free-jazz, et plus particulièrement en France, de 1965 environ à nos jours. Sont analysés les problèmes de contingences techniques, de tessitures, d'attaques, de possibilités de multiphoniques, etc. Enfin, et entre autres encore, l'attention est portée au geste – ou ce qu'il en reste avec l'apparition, au cours des années cinquante-soixante, d'une articulation qui suit un dessin graphique ou un modèle visuel-géométrique – dans les œuvres d'un Helmut Lachenmann, Michael Levinas, d'un Karlheinz Stockhausen ou de la Finlandaise Kaija Saariaho.

Jean-Noël von der Weid

Disques Schallplatten

Hommage ambigu

Luigi Nono: « Il canto sospeso » ; Gustav Mahler : « Kindertotenlieder » / « Ich bin der Welt abhanden gekommen »
Susanne Lothar et Bruno Ganz, récitants ; Barbara Bonney, soprano, Susanne Otto, mezzosoprano, Marek Torzewski, ténor, Rundfunkchor Berlin [Nono] ; Marjana Lipovsek, mezzosoprano [Mahler] ; Berliner Philharmoniker, dir. Claudio Abbado
Sony Classical 53 360 (avec textes français)

Il a fallu attendre près de quarante ans pour qu'apparaisse un enregistrement discographique du « Canto sospeso » de Luigi Nono, que toute histoire de la musique contemporaine mentionne comme l'une des œuvres essentielles de l'après-guerre. Sous la couverture dorée de Sony, portée par les stars de la vie musicale officielle – Claudio Abbado dirige le Philharmonique de Berlin, Barbara Bonney chante la partie de soprano –, l'œuvre si longtemps oubliée semble vouloir prendre une revanche éclatante. Couplée avec les *Kindertotenlieder* de Mahler, elle semble devoir échapper au ghetto de la musique contemporaine. Pourtant, cette production est chargée d'ambiguïté. On sait que l'œuvre, composée en 1956, utilise des lettres de militants et de résistants condamnés à mort durant la seconde guerre (et parmi eux des enfants). Fondée sur une structuration sérielle rigoureuse, développant une écriture vocale (et notamment chorale) nouvelle, le « Canto sospeso » frappa en son temps par une expressivité qui démentait le diagnostic d'Adorno sur le « vieillissement de la nouvelle musique ». Massimo Mila écrivit à son sujet un article enthousiaste et pénétrant, « La ligne Nono » : « l'importance d'une pièce comme *Il canto sospeso* dépasse largement l'habituelle satisfaction propre à chaque réussite artistique », annonce Mila ; et il conclut son article par ces phrases : « Pour une fois, l'invention et l'hégémonie de la technique servent à la communication d'un message, et c'est la grandeur de ce dernier, dans la pleine perceptibilité, qui compte. L'émotion que le *Canto sospeso* produit sur des non-musiciens est un phénomène rare de nos jours, qu'on invoque pourtant continuellement : il en va de l'élimination de ce fossé tant critiqué, qui sépare l'art moderne de l'homme du commun, élimination obtenue sans l'ombre d'une concession et sans rien retrancher à la sévère exigence de l'originalité du style[1] ».
Mila avait posé des problèmes qui resurgissent à l'occasion de l'enregistrement réalisé par Claudio Abbado et la Philharmonie de Berlin : l'impact du contenu est mis en relation avec l'exigence stylistique et la destination sociale de la musique. Toutefois, ce qui semblait sceller, pour le critique italien, une nouvelle alliance, précipita justement la marginalisation de la musique de Nono. Il en reste aujourd'hui quelque chose. Le motif de l'engagement qui prend racine chez lui dans la résistance anti-fasciste, a finalement détourné, en se radicalisant, les milieux musicaux de la production du compositeur. Il a lui-même décrit le retournement des institutions contre lui, dans différents entretiens et notamment dans un texte intitulé « Musique et révolution[2] ». A une opposition qui ressemblait fortement à une censure, de la part du milieu traditionnel, correspondit un abandon qui, chez les compositeurs de l'avant-garde, s'apparentait à une excommunication. Boulez ne dirigea jamais le « Canto sospeso », et Stockhausen en fit une critique sévère (Nono y répondit vertement lors de deux conférences prononcées en 1958 et 1960, « Présence historique dans la musique d'aujourd'hui » et « Texte-Musique-Chant »). Le destin du « Canto sospeso », œuvre qui semblait capable de briser la barrière posée entre la musique d'avant-garde et un large public, fut d'être peu entendu, et souvent dans de mauvaises conditions. Comme Mila l'avait pressenti, l'œuvre dérangeait moins par son contenu que par le fait qu'il était articulé à une écriture musicale résolument moderne. La musique sérielle semblait inadéquate pour transcrire l'émotion de témoignages aussi poignants. Que Nono introduise, dans les constellations du style post-webernien, la réalité de l'Histoire et des rapports sociaux, dérangeait aussi bien le cercle de Darmstadt, où toute référence extra-musicale était vue avec la plus grande méfiance, que la sphère traditionnelle, où la technique des douze sons était perçue comme une froide aberration. Stockhausen se demanda pourquoi Nono avait choisi ces textes-là, puisque le traitement musical en pulvérisait la compréhension immédiate (« N'aurait-il pas mieux fait de choisir, au départ, des sons et non des textes chargés de sens ? »). Certain critique très en vue à Darmstadt parla d'un infléchissement vers le réalisme socialiste...
Le disque qui vient de paraître nous ramène à cette problématique du sens. Il pourrait apparaître comme une consécration, une reconnaissance au plus haut