

Livres = Bücher

Autor(en): **Munk, Eric / Piccardi, Carlo / Fleig, Timo**

Objektyp: **BookReview**

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

Band (Jahr): - **(1984)**

Heft 2

PDF erstellt am: **21.07.2024**

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Inhalten der Zeitschriften. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern.

Die auf der Plattform e-periodica veröffentlichten Dokumente stehen für nicht-kommerzielle Zwecke in Lehre und Forschung sowie für die private Nutzung frei zur Verfügung. Einzelne Dateien oder Ausdrucke aus diesem Angebot können zusammen mit diesen Nutzungsbedingungen und den korrekten Herkunftsbezeichnungen weitergegeben werden.

Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Die systematische Speicherung von Teilen des elektronischen Angebots auf anderen Servern bedarf ebenfalls des schriftlichen Einverständnisses der Rechteinhaber.

Haftungsausschluss

Alle Angaben erfolgen ohne Gewähr für Vollständigkeit oder Richtigkeit. Es wird keine Haftung übernommen für Schäden durch die Verwendung von Informationen aus diesem Online-Angebot oder durch das Fehlen von Informationen. Dies gilt auch für Inhalte Dritter, die über dieses Angebot zugänglich sind.

Commandes de partout

A propos de...

Commentaires de Frank Martin
La Bacconnière Neuchâtel 1984

C'est singulier que presque tout ce que le célèbre Genevois a composé, se base sur des commandes qu'il a reçues de partout. Il en parle dans les explications de ce recueil. Cela a déjà commencé en 1915, c'est-à-dire au début de la Première Guerre mondiale, et s'est prolongé jusqu'en 1974, donc pendant 60 ans. Un de ses neveux lui avait demandé une *Symphonie pour orchestre burlesque* qui fut terminée quand Martin mobilisé se trouvait en tant que caporal d'infanterie au Jura bernois. Tandis que la cantate de chambre *Et la vie l'emporta*, complétée par Bernard Reichel après la mort de Martin, est le résultat d'une commande faite par la Société Zyma de Nyon. Cela nous fait croire que ce qu'on appelle communément «l'inspiration» fut réveillée chez lui par la certitude que ce qu'il a créé ne reste pas dans le tiroir...

D'une façon claire et nette, les intentions de Martin se trouvent dans les programmes de concerts, dans les revues musicales, sur la pochette de différentes maisons de disques. L'histoire des œuvres du compositeur, racontée par lui-même et sa femme dans le cas où il n'a rien écrit là-dessus, donne sur plus de 200 pages l'image exacte d'un homme de génie sans que sa vie privée soit en cause. Entendons sa musique et nous saurons tout sur lui. Martin n'a pas aimé parler de son existence personnelle et non plus du développement de son évolution musicale. Lorsqu'à Paris on lui a demandé un tel article, il ne s'est pas trouvé à son aise. Est-ce l'atmosphère calviniste régnant à Genève (et plus tard en Hollande) qui en fut la cause? Ainsi, il raconte au lecteur ce qu'il pense de la forme. Il ne l'a jamais conçue pour elle-même et ne s'est pas intéressé à tel ou tel schéma formel. Il l'a cherchée toute sa vie. Elle est liée pour lui intimement à la matière même de la musique. Elle devrait naître, en quelque sorte spontanément, de la première, ou des premières trouvailles du compositeur. La pièce musicale devrait pousser comme un organisme ayant son équilibre interne.

Dans une causerie prononcée à l'occasion de la seconde exécution de la première partie du *Vin herbé*, à Zurich, Martin a dit encore que les vrais dons du ciel sont presque toujours des valeurs exclusivement musicales qui proviennent d'une inspiration directe ou d'une recherche patiente, mais pesées, contrôlées par cet autre personnage qui est en nous et qui admet ou rejette. Ailleurs, il a fait remarquer qu'en étant attiré dès son enfance par le chromatisme de Bach et par celui qu'on rencontre dans cer-

tains développements de Mozart, il fit alors le grand saut, non pas dans l'atonalisme qu'il a toujours profondément rebuté, mais dans l'emploi de la technique des douze sons, selon le système de Schönberg. Une douzaine d'années plus tard, il a cherché les moyens d'enrichir son langage en y réintroduisant des éléments diatoniques et des accords purs. De ces expériences, il lui est resté de considérer les octaves et les unissons entre parties réelles comme devant être exclus en principe; il ne les admet qu'après débat et comme une licence qui doit se justifier.

Finissons ce court compte rendu par les phrases de Maria Martin: «Nous pouvons considérer la fin de l'*Offrande* comme un dernier salut adressé à ses frères les hommes qu'il aimait. Il leur a dédié cette prière finale avec toute la chaleur de son âme, versant dans la musique qui porte ses paroles, tout son art et tout son amour.»

Eric Munk

**Confronto politico-religioso
in musica**

Alberto Colzani: *Musica della Riforma e della Controriforma in Val Bregaglia e nei territori soggetti alle Tre Leghe Ricerche Musicali nella Svizzera italiana (casella postale 296, 6901 Lugano) Lugano 1983*

L'occasione dello studio in questione prende le mosse dall'esistenza di tre edizioni in stampa del salterio ugonotto in lingua italiana con relative musiche apparse in Val Bregaglia durante il Settecento e precisamente: *Li CL Sacri Salmi di Davide. Ed alcuni Cantici Ecclesiastici più necessari e comuni. Tradotti ed accomodati alle Melodie di A. Lobwasser da Andrea G. Planta* (Strada 1740) — *Li Salmi di David in Metro Toscano Dati alla Luce Per chi brama servire a Dio In Spirito e Verità* completati da una seconda parte contenente *Canti spirituali per diverse feste, et altre occasioni con alcuni Salmi sopra Melodie Nove* (Soglio 1753) — la riedizione del libro precedente uscita a Vicosoprano nel 1790, ma con la seconda parte, dedicata ai cantici, notevolmente ampliata. L'analisi dei tre volumi ha subito rivelato al Colzani come le musiche dei salmi non fossero altro che le melodie composte da Claude Goudimel per il salterio ugonotto che dal 1564 faceva testo nei paesi di lingua francese. Solo l'appendice dei cantici costituisce materiale relativamente originale, anche se esso è il probabile risultato dell'adattamento di altre raccolte. L'interesse quindi si circoscrive essenzialmente al significato dell'operazione al di là di meriti estetici, semmai da considerare relativamente al valore delle traduzioni, particolarmente apprezzabile per quanto riguarda le edizioni del 1753 e del 1790 riferibili ad un certo sig. Casimiro, non identificabile più di tanto sicuramente a causa della prudenza a cui era

necessario badare in una materia tanto scottante e causa di persecuzioni.

Il problema è infatti da inquadrare nella vicenda storica che vide il confronto tra le confessioni cattolica e protestante in una zona di confine linguistico che non diventò confine religioso a causa del destino politico delle terre italiane associate alle leghe grigie. La legislazione religiosa vigente nelle tre leghe consentì infatti quella libertà che permise alla Val Bregaglia di diventare protestante, e non già sotto l'influenza delle idee penetrate dal nord, bensì per opera degli «eretici» provenienti dal sud. Luogo specifico del confronto politico-religioso fu il contado di Chiavenna facente parte della diocesi di Como, ma dal 1512 passato insieme a Bormio e alla Valtellina sotto il controllo dei Grigioni. In tal modo a Chiavenna negli anni successivi poté costituirsi una forte comunità evangelica della quale facevano parte numerosi esuli italiani seguaci della nuova fede, sfuggiti altrove ai rigori dell'Inquisizione. Fu appunto Pier Paolo Vergerio (già vescovo di Capodistria) giunto a Chiavenna nel 1549 il principale promotore della riforma in Val Bregaglia. Mancando di armi politiche la battaglia sferata dal vescovo di Como poteva essere portata avanti solo sul terreno ideologico, ed è qui che l'arte musicale collegata alle pratiche devozionali poté venire in aiuto. La quale musica, inizialmente messa in causa dal Concilio di Trento come fattore di corruzione della sensibilità da una parte e dall'altra come occasione di artificio distogliente dalla meditazione religiosa, fu ben presto recuperata nella sua capacità di costituire base di attività socializzante e quindi fondamentale per l'offensiva propagandistica promossa dalla Controriforma. In una parola si poteva anche sperare che ciò che in Val Bregaglia ad esempio non era riuscito al Borromeo (il quale, dopo avervi mandato nel 1582 tre gesuiti col compito di riportare la popolazione all'antica fede, dovette rassegnarsi a vederli espulsi) poteva forse essere conseguito dall'influenza capillare di una nuova musica religiosa, quella delle laudi che giustamente il Colzani prende in esame nell'ultimo capitolo del suo lavoro dedicato alla raccolta delle *Canzonette Spirituali e morali, che si cantano nell'Oratorio di Chiavenna, eretto sotto la Protezione di S. Filippo Neri per cantar à 1.2.3 voci come più piace, con le lettere della Chitarra sopra Arie comuni e nuove* stampate a Milano nel 1653. Il volume, che secondo la consuetudine della lauda adattava testi devozionali a musiche già esistenti di vari autori (vi è tra gli altri rappresentato Tarquinio Merula), fu curato da Francesco Ratis sacerdote di Chiavenna il quale, oltre a suonare l'organo nella cattedrale, vi aveva fondato l'oratorio di San Filippo Neri, ma soprattutto era stato nominato missionario apostolico nella Rezia, sicuramente constatandovi come la pratica religiosa protestante con il mezzo dell'espressività popolare riuscisse a fare adepti. La pubblicazione delle *Canzonette* è quindi da vedere, al di là del significato generico

nell'ambito della produzione laudistica come si configurava nel resto dell'Italia, la risposta a una specifica realtà culturale e sociale di frontiera, che costituisce poi l'unica spiegazione, come giustamente conclude il Colzani, della sproporzione tra le edizioni polifoniche dei salmi ugonotti e l'esiguità della regione nella quale furono pubblicate.

Carlo Piccardi

Hören ist die beste Schule

Hanns-Werner Heister: *Jazz Reihe Musik aktuell – Analysen, Beispiele, Kommentare*
Bärenreiter-Verlag Kassel 1983

Ein Jazzmusiker sollte nie ein Schulbuch in die Hand nehmen, dachte ich, als ich dieses zu lesen begann. Zur Schule zu gehen, um improvisieren zu lernen und um als Musiker zum ganz persönlichen Ausdruck zu finden, das ist schlimmer als bloss paradox. Und wenn das noch wie in Bern mit einem eidgenössisch anerkannten Diplom abgesegnet wird... Doch nicht das Lernen zerstört die Kunst. Es ist das Lernen des «Richtigen», «Wahren», «Guten», das dies besorgt.

Doch das ist ein anderes Thema, und Hanns-Werner Heisters Buch ist entschieden keine Anleitung zum Musizieren, weder zum «richtigen» noch zum «fröhlich-naiven»; kein Lehr-Buch für angehende Musiker, sondern eines «für die Sekundar- und Studienstufe».

Er beginnt gleich im Vorwort mit einer Warnung vor sich selber: Sein Buch ist bloss kompilatorisch und stützt sich – was die vergangene Geschichte des Jazz betrifft: notwendigerweise – auf bereits vorhandene Literatur, die er oft zitiert bzw. auf die er verweist. Aus dieser Warnung zieht er selber aber keine Konsequenzen; schliesslich geht die Geschichte weiter, jetzt, und es gibt immer Gelegenheit, diese an lebenden Exemplaren zu studieren, schon allein, weil Jazz längst nicht mehr nur amerikanische Angelegenheit ist. Lebendige Musik fordert lebendige Forscher! (Ich habe nichts gegen trockene Analysen; jeder Musiker analysiert, was ihn weiterführen kann, aber dass Analyse den ästhetischen Genuss verstärke, ist eine Behauptung, die einen Pleonasmus verdeckt: Analyse verstärkt den Genuss dessen, dem Analysieren ein Genuss ist).

Zwischen Vorwort und erstem Kapitel folgt eine Aufzählung der Akkordsymbole, eine Liste der Instrumentenabkürzungen, ein (allzu kurzer) Abriss der historischen Ereignisse sowie eine Stiltabelle. Die einzelnen Kapitel haben leider so unsägliche Überschriften wie «Anpassung und Auflehnung», «Rebellion und Resignation», «Revolution und Konsolidierung» usw. Diese billige Dialektik wird strikt durchgehalten, sagt aber nur etwas aus über das (sozialdemokratische?) Bildungsgut des Autors. Was Heister aber darunter zusammenträgt, ist spannend zu lesen,

und – dies erachte ich als besonders bemerkenswert – er hält sich mit Absicht nicht an eine Chronologie der Stile. Erstens marschiert die Geschichte ja nicht unbeirrt durch die Epochen (die etwa in Joachim Ernst Behrendt's «Jazzbuch» sogar in saubere Dekaden verpackt worden sind) und zweitens ermöglicht dies einen offenen Unterricht, der ja nach Kenntnissen und Vorlieben der Schüler überall einen Einstieg bietet.

Leider versucht sich auch Heister in der Kunst der Definition. Das hätte er bleiben lassen sollen. Für ein Unterfangen wie das vorliegende Buch ist dies viel zu ehrgeizig, zudem langweilig. Eine Definition ist so starr und kalt wie eine Jazzschule.

Zum Buch ist eine Schallplatte erhältlich, die wohl mitgekauft werden muss, denn Heister bezieht sich oft auf die hier versammelten Musikbeispiele. Nun ja, almost no comment: auf einer einzigen LP lässt sich die Geschichte des Jazz nie und nimmer darstellen, besonders wenn noch eine etwas befremdliche Auswahl getroffen wird (was soll das Golden Gate Quartet oder die Young Tuxedo Brass Band hier?). Ich hätte das anders gemacht: für die Analysen hätte ich durchwegs Kompositionen auf erhältlichen Platten verwendet, diese mit allen Angaben versehen im Buch erwähnt und durch eine ausführliche Diskographie ergänzt. Eine solche fehlt im vorliegenden Buch unverständlicherweise völlig. Ich verweise daher auf diejenige in Behrendt's «Jazzbuch», die mich selbst schon an viele gute Musik herangeführt hat.

Hören ist die beste Schule.

Timo Fleig

Discussion Diskussion

Musiktherapie ist Metwas anderes

Betr.: *Musiktherapie als Droge, Dissonanz*
Nr. 1, S. 6 bis 10

Musiktherapie ist journalistisch in. Vor allem jene Musiktherapie, die sich mit mehr oder weniger bissiger Ironie verkaufen lässt. Während in aller Stille Musiktherapeuten in Kliniken und Heimen wirken und an Ausbildungsmöglichkeiten arbeiten, machen in der Öffentlichkeit Therapie-Apostel wie John Diamond von sich reden. Und liefern damit den Kulturredaktionen einschlägiger Magazine Stoff. Jüngste Beispiele: «Spiegel»-Bericht über keltisches Musikritual in Lichtenfels (Nr. 38, 17. Sept. 1984); Artikel «Heilkraft Musik» in «Musik & Theater» (Nr. 9, Sept. 1984). Und eben: der Artikel Max Nyffelers in der ersten Nummer von «Dissonanz». Gewiss, Max Nyffelers Kritik gilt Diamondschen Tendenzen und grenzt

diese auch klar ab von seriöser Musiktherapie. Aber solange die Mehrheit der Leser keine oder falsche Vorstellungen von ernstzunehmender Musiktherapie hat, bringt es wenig, just Abwege und Auswüchse dieses noch jungen Therapiegebietes in aller Ausführlichkeit zu beleuchten. Ich möchte daher die nachstehenden Informationen als Ergänzung zu Nyffelers Aufsatz, nicht als Kritik, verstanden wissen. Denn ein John Diamond und sein «Live-Energy»-Brimborium hat mit seriöser Musiktherapie etwa so viel zu tun, wie ein Magnetopath mit seriöser Heilkunde. Auch die beiden anderen von Nyffeler zitierten Autoren, P.M. Hamel und J.E. Berendt, sind in der aktuellen Musiktherapie-Szene ohne jede Bedeutung, sind vielmehr Randerscheinungen, die es immer und überall gibt. Der Titel des Aufsatzes, «Musiktherapie als Droge oder Wer therapiert die Therapeuten?», trifft jedoch nicht nur diese Randerscheinungen, sondern stellt in schlagkräftiger Formulierung die ganze Musiktherapie in ein schlechtes Licht. Und das zu einem Zeitpunkt, da in der Schweiz sachkundige Leute daran arbeiten, die Musiktherapie als eine (unter anderen) Hilfe- und Heilmethode zu etablieren.

Was ist Musiktherapie?

Ein Zitat: «Musiktherapie ist die gezielte Anwendung der Musik oder musikalischer Elemente, um therapeutische Ziele zu erreichen: Wiederherstellung, Erhaltung und Förderung seelischer und körperlicher Gesundheit. Durch Musiktherapie soll dem Patienten Gelegenheit gegeben werden, sich selbst und seine Umwelt besser zu verstehen und eine bessere psychische und physische Stabilität zu entwickeln. Um dies zu erreichen, verfolgt der geschulte Musiktherapeut die Behandlungsziele, die von und mit dem therapeutischen Team oder dem behandelnden Arzt zusammen mit dem Patienten entwickelt werden. Durch regelmässige Evaluation wird die Effektivität der therapeutischen Massnahmen überprüft.»

Diese recht komplexe Definition der Deutschen Gesellschaft für Musiktherapie ist nicht umfassend. Es fehlt darin zum Beispiel das wichtige Gebiet der musiktherapeutischen Arbeit mit Geistigbehinderten oder mit Insassen von Altersheimen, die ja nicht «Patienten» sind und wo es nicht um ein Heilen geht, sondern um eine Erweiterung des Erlebnisbereichs oder ganz einfach um das Herstellen von Kontakten, die anders (z.B. verbal) nicht möglich wären.

Kontaktaufnahme ist überhaupt etwas vom Wesentlichen moderner Musiktherapie. Im Gegensatz zu Leuten, die marktschreierisch mit ihren Heilmethoden und -erfolgen prahlen, sieht sich der seriöse Musiktherapeut als Glied einer Kette, zu der auch andere Therapeuten, Ärzte, Heilpädagogen und nicht zuletzt Familienmitglieder gehören. Und viele Musiktherapeuten arbeiten interdisziplinär, in Verbindung mit