

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

Herausgeber: Schweizerischer Tonkünstlerverein

Band: - (1986)

Heft: 8

Buchbesprechung: Livres = Bücher

Autor: Piccardi, Carlo / Vogt, Harry / Albèra, Philippe

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. [Siehe Rechtliche Hinweise.](#)

Conditions d'utilisation

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. [Voir Informations légales.](#)

Terms of use

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. [See Legal notice.](#)

Download PDF: 06.02.2025

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

eben mit Erfolg die orchestralen Klangmittel angeeignet hatte, um mit ihnen virtuos zu spielen. Von den impressionistischen Harmonien der früheren Orchesterwerke hat sich Martinu vollkommen losgelöst; bitonale Wendungen kündigen eine neue Richtung an; die straffe Motorik der einzelnen Abschnitte gemahnt an die Sinfonik von Albert Roussel, bei dem der Tscheche «Ordnung, Klarheit, Mass, Geschmack» und den «genauen, empfindsamen, unmittelbaren Ausdruck» fand — lauter Eigenschaften, die er recht lange gesucht und im eigenen Schaffen angestrebt hatte.

Obschon *Half-Time* dem Komponisten anlässlich des IGNM-Festes in Prag (1925) zu grossem Ansehen verhalf, brachte erst das 1926 in Paris geschriebene Orchesterstück *La Bagarre*, was etwa «Getümmel, Krawall» bedeutet, den sinfonischen Durchbruch. Uraufgeführt wurde dieses dreiteilige Allegro in einem von Serge Koussewitzky geleiteten Konzert des Boston Symphony Orchestra, das Martinu zum erstenmal dem amerikanischen Publikum vorstellte und auch die im dortigen Exil geschaffene 1. Sinfonie aus der Taufe hob. Martinu verstand *La Bagarre* nach seinen eigenen Worten als «grossen Kontrapunkt, in dem alle kleinen und grossen Interessen einzelner Menschen als Nebenmotive verschwinden und sich gleichzeitig zu einer neuen Komposition der Bewegung vereinen, zur Äusserung einer selbständigen Kraft und zu einem Ausdruck der mächtigen und unaufhaltbaren Atmosphäre der Masse.» Es ist nicht ausgeschlossen, dass er die Anregung zu dieser ungestümen Komposition den ebenfalls für grosses Orchester gesetzten *Foules* (1922—1924) von Pierre-Octave Ferroud verdankt, in dessen Konzertreihe «Triton» zahlreiche von Martinu Kammermusikwerken ihre Premiere hatten. In ihrer Widerspiegelung der Begeisterung und Gefühlsverdichtung grosser Volksmassen bei Sportanlässen bereitete *La Bagarre* auf so gegensätzliche sinfonische Verherrlichungen des Sports vor wie Arthur Honeggers *Rugby* (Mouvement symphonique Nr. 2, 1928) und Filip Lazars im gleichen Jahr in Paris entstandene Kampfmusik *Le Ring* (Un Round de 4 minutes). Dass es sich bei dieser Art experimenteller Orchesterliteratur um Ausprägungen eines Lebensgefühls handelt, wie es insbesondere slawische Komponisten entwickelt haben, scheinen Alexander Tscherepnins schon 1922 geschriebenes Ballett *Training* op. 37 Nr. 3 und Vilém Petrželkas *Stafette* op. 18 für Gesang und Streichquartett (1927) ebenso zu beweisen wie die zahlreichen Beiträge zur tschechischen Sokol-Bewegung (u.a. von Janáček, Martinu, Suk).

Dem gemässigten Vertreter der klassischen Moderne begegnet man im selten erklingenden *Intermezzo* (1950), dessen pastorale, mitunter melancholische Melodie an die fünf Jahre zuvor komponierte 4. Sinfonie anknüpft. Umso packender braust *Thunderbolt P-47* von 1945 vorüber, ein brillant instrumen-

tiertes Scherzo, das im Titel an ein ehemals besonders schnelles Kriegsflugzeug aus Martinu amerikanischer Wahlheimat erinnert. Gesteigertes, stellenweise sogar hymnisches Lebensgefühl spricht aus dem für George Szell und das Cleveland Orchestra geschriebenen Präludium *The Rock* (1957), das dem stets klangintensiv musizierenden Orchester aus Brno beste Gelegenheit gibt, mit leuchtenden Farben zu brillieren. Die grösstenteils in Ersteinstrumenten vorliegenden Stücke erfahren indessen nicht in jedem Fall optimale Ausdeutungen: in *Half-Time* kommt das stark beschäftigte Klavier entschieden zu kurz, wie überhaupt die klangliche Balance zu wünschen übrig lässt.

Walter Labhart

Livres Bücher

Le sortì della musica nell'Italia di Mussolini

Fiamma Nicolodi: Musica e musicisti nel ventennio fascista.

Discanto Edizioni, Firenze 1984.

A quarant'anni dalla fine delle dittature che hanno sconvolto ed insanguinato il nostro continente, appaiono le prime indagini sulla posizione della musica e dei musicisti nel contesto dei regimi fascisti. Per la Germania è da menzionare la sistematica trattazione di Fred K. Prieberg (*Musik im NS-Staat*, Frankfurt a.M. 1982) completata da un'antologia di contributi settoriali raccolti da Hanns Werner Heister e Hans-Günter Klein (*Musik und Musikpolitik im faschistischen Deutschland*, Frankfurt 1984; recensito in *Dissonanz* no 4, p. 28/29). Quasi parallelamente in Italia è stato portato a maturazione e dato alle stampe il libro di Fiamma Nicolodi, studiosa che si conferma come punto di riferimento essenziale per sciogliere i nodi critici della musica italiana della prima metà del secolo.

Come mai si è dovuto attendere che trascorressero quattro decenni prima di affrontare di petto una problematica che storicamente e politicamente è stata messa a fuoco già da tempo? La risposta in parte sta certamente nelle difficoltà oggettive che un'indagine del genere comporta, ledendo l'immagine di personalità consacrate, scontrandosi con l'occultamento di scomode verità, ecc. e soprattutto imponendo la considerazione di aspetti inerenti il rapporto tra esperienza artistica e potere generalmente elusi dalla ricerca critica *tout court* la quale, spesso legata a un concetto di autonomia dell'arte di derivazione ottocentesca (idealizzato), esita ad approdare a prospettive che completino la semplice storia dell'arte nella dimensione più lata di storia politica e sociale. C'è quindi un vantaggio tutto sommato nel fatto che un lavoro come quello della Ni-

colodi venga edito quarant'anni e più dopo il periodo trattato: poiché esso non si lascia più intendere nel contesto polemico di denuncia di compromessi, prevaricazioni e connivenze tipicamente allignanti nella negazione dei rapporti democratici, ma come organica e ragionata storia sociale e politica della musica degli anni venti e trenta in Italia, modello per una ricerca estesa ai successivi decenni al di là della portata del regime fascista, sotto altri cieli e sotto altri sistemi in cui i rapporti con il potere si configurano sempre ed inevitabilmente (anche come semplice adeguamento alle istituzioni) negli stessi termini di condizionamento.

L'indagine della Nicolodi si muove su livelli diversi. Innanzitutto vi è quello della tradizione nei suoi aspetti consolidati, la scuola verista di Mascagni, Giordano, ecc. che, accanto a Puccini il quale fece in tempo ad iscriversi al PNF, fu assediata dal fascismo non in nome di un'identità estetico-ideologica bensì del grado di consacrazione popolare raggiunto da un filone in cui si concludeva (e per sempre) la storia dell'opera italiana, veicolo di consenso che al regime bastò in quanto tale, anche senza le prove di fedeltà di un Mascagni occasionalmente responsabilizzato a comporre con il *Nerone* un inno alla romanità, indirettamente sollecitato dalla fatale priorità delle scelte culturali d'allora. In altre parole gli ultimi vent'anni della parabola veristica si sarebbero svolti ugualmente anche senza il fascismo il quale si accontentò di beneficiarne nei momenti di più intensa ricerca di consenso, evidente soprattutto quando l'emergenza in seguito al crollo della dittatura, con l'avvento della Repubblica di Salò, gettò in second'ordine la promozione della «produzione operistica contemporanea [...] convenendosi da tutti che bisogna in questo momento concedere al gusto del pubblico e seguirlo nelle sue preferenze» (lettera di Ottavio Tìby al ministro della cultura popolare, Mezzasoma).

Una precisa rivendicazione venne invece immediatamente al regime dal più agguerrito fronte modernista: «La rivoluzione politica deve sostenere la rivoluzione artistica — cioè il futurismo e tutte le avanguardie» fu il messaggio lanciato il 1 marzo 1923 dal manifesto *I diritti artistici propugnati dai futuristi italiani*. Sennoché i futuristi, per la maggior parte identificati con le nuove sorti dell'Italia, anziché trovarsi illimitato campo d'azione furono assegnati alla funzione di copertura ideologica: il fascismo badò sempre e con cura a servirsi della forza eversiva del movimento marinettiano nei momenti proclamatori, eludendone le istanze in fase di consolidamento del potere. Si potrebbe anzi sostenere che l'istituzionalizzazione apparente del futurismo durante il ventennio abbia addirittura agito come deviazione da un'organica via di sviluppo che giunse a fargli perdere di vista i propri obiettivi probabilmente proprio a causa dell'ambiguo rapporto con il regime. In ogni caso i risultati del futurismo in campo musicale, notoriamente inferiori

per peso e qualità a quanto espresso negli altri rami dell'espressione artistica, non possono costituire il termometro privilegiato di una situazione che incise più marcatamente altrove.

Fu la cosiddetta «generazione dell'ottanta», protagonista di un rinnovamento in nome della tradizione (che ambiva a ricucire il presente di ritrovati contatti con le forze nuove d'Europa con l'aulico passato strumentale sei-settecentesco al di là della dilagante prassi melodrammatica scaduta ai suoi occhi) che, sulla spinta di una riattizzata energia nazionalistica, si assunse il compito di tracciare la via alla musica della nuova Italia, occupando con i propri esponenti i punti chiave delle istituzioni musicali del paese. La dittatura mussoliniana infatti non operò mai manicheisticamente ad imitazione dei proclami e delle condanne naziste dell'«arte degenerata». Le forze nuove trovarono anzi in Italia sostegno nel regime che a più riprese, nel 1925 a Venezia, nel 1928 a Siena e nel 1934 a Firenze, finanziò i festival della SIMC (Società Internazionale di Musica Contemporanea) ospitati in casa propria. Vi fu quindi un'identificazione tra regime e corrente musicale modernistica certamente non sempre pacifico, ma i cui momenti di rottura corrisposero non tanto a predeterminazioni politiche bensì a fratture interne a un campo musicale a sua volta fondato su ambiguità destinata di volta in volta a rivelare lo stato di contraddizione della scelta nazionalistica. Così ciò che nella «generazione dell'ottanta» fin dall'inizio rivelava la divisione in due fronti, tra coloro che (per usare le parole della Nicolodi) ritenevano che «la musica non *facit saltus*» (Pizzetti, Respighi, Alfano) e i radicali (Malipiero, Casella), finì con l'alimentare diatribe e dichiarate rotture.

Il momento più critico e bruciante si ebbe nel 1932 con la pubblicazione sul *Corriere della Sera* di un manifesto che vide schierati Respighi e Pizzetti con un gruppo di figure minori, retrive ed opportunistiche (Alceo Toni, Giuseppe Mulè e altri) contro l'ala più innovativa condotta da Casella e Malipiero, a cui veniva rimproverata l'accondiscendenza agli esperimenti inconcludenti, la perdita di continuità con la tradizione, la predilezione per la «musica oggettiva» deprecata in nome del «romanticismo di ieri [che] sarà anche quello di domani». Orbene l'intervento personale di Mussolini nella vicenda, astutamente politico, non significò parteggiamento per la corrente palesemente restaurativa ma cercò di conciliare (riuscendovi) gli opposti schieramenti finendo col fare gli interessi degli innovatori. In tutta la sua fase di maturazione il fascismo italiano riuscì nell'intento mediatore di ciò che di nuovo si agitava nella musica in Italia, il cui fondamento rimaneva l'assunto neoclassicistico del riferimento agli italici modelli del passato e, in quanto tale, immediatamente assimilabile all'orientamento culturale del regime, nonostante il fatto che nei suoi aspetti più evoluti tale tendenza si collegasse alla corrente più cosmopolitica

dell'avanguardia europea d'allora. Fu così che l'impegno di Alfredo Casella di far uscire il paese da una palese condizione di arretratezza («non esiste in Italia una vera vita artistica moderna, come esiste a Berlino, a Parigi, in Russia e persino a New York») accreditò l'idea che tal compito potesse venire assunto dallo stesso stato fascista nel vortice rinnovatore della mentalità e del costume italiani. Effettivamente nella prospettiva di sviluppo ipotizzata dai protagonisti della musica italiana del tempo il fascismo assecondava ampiamente questa linea in cui vedeva esaltato quell'elemento di ordine che Casella stesso, in un celebre intervento sulla rivista viennese «Anbruch» del 1929, concepiva come aspirazione comune dell'arte e della politica italiane del tempo.

Il fascismo non fu comunque un fenomeno statico per cui, già prima di adeguarsi alla situazione europea con l'asse privilegiato Roma—Berlino che subordinò l'Italia alle esigenze della politica nazista con contraccolpi anche in campo musicale (l'uscita della sezione italiana dalla SIMC e la fine dell'aspirazione caselliana all'equilibrio tra ritrovata identità nazionale e proiezione internazionale della nuova musica italiana) la svolta in direzione «imperiale» a partire dal 1930 portò a privilegiare un'arte «sociale», «morale», «anticerebrale», «universale», «dai grandi contenuti» (Mussolini) con particolare considerazione per gli effetti sulla massa che ne potevano derivare. E sul teatro allora che si concentrò a un certo punto l'attenzione del regime («la musica da concerto non arriva alle grandi folle, e quella da teatro sì, è la musica da teatro che bisogna far rinascere prima di tutto», così suonava già nel 1927 un'enunciazione del duce). Sull'onda demagogica di un regime sempre più volto alla propaganda si assiste a una svolta coinvolgente compositori attivi su vari fronti nell'adeguamento alle aspirazioni epiche e restaurative della dittatura: «Casella riscopre la forma dell'oratorio per cantare, nell'ora della vittoria, l'impresa «civilizzatrice» della guerra etiopica (*Deserto tentato*), Malipiero rivisita il mito della romanità per coniugarlo con il teatro delle masse (*Giulio Cesare, Antonio e Cleopatra*), [...] Pizzetti con *Orsèolo*, Alfano con *Cyrano di Bergerac*, Respighi con *La fiamma* si inoltrano per i sentieri più battuti del *mélo*» (Nicolodi). Malipiero in particolare in questa nuova prospettiva si impone una mutazione di stile con rinuncia alla «sperimentale» struttura a pannelli dei suoi precedenti saggi teatrali in favore della linearità del recitativo, giungendo a compromessi persino con le forme melodrammatiche.

Più che l'adesione diretta alle iniziative del regime (la partecipazione ad esempio di «insospettabili» quali Dallapiccola e Malipiero appunto alla commissione per lo studio di metodi autarchici di insegnamento per gli istituti musicali italiani nel 1941), più della fitta cronaca di rituali servilismo con sollecitazioni di patronato, dichiarazioni di fedeltà, ricerca di raccomandazioni ed innumerevoli altri

episodi di sottomissione di musicisti grandi e piccoli puntigliosamente documentati, è a questo livello che il contributo della Nicolodi è importante, nell'indicare la dipendenza dalle istanze politiche predominanti nell'epoca in un'arte fondamentalmente incapace di sottrarsi alle prospettive di una società consolidata nei suoi valori, al punto da lasciar riconoscere in un'opera quale *Volo di notte* (1937—38) di Dallapiccola (in cui peraltro matura l'avvicinamento del musicista alla scuola dodecafonica viennese guardata con diffidenza dai cultori ufficiali di un'arte mediterranea) quei «miti attivistici, superomistici, di fede nel progresso tecnologico, dove il sacrificio degli uomini è quanto la società reclama per il trionfo dell'uomo-forte e della sua *idea*».

Al di là del valore insostituibile di testimonianza che giunge a colmare una lacuna negli studi storico-artistici, il libro della Nicolodi delinea con ciò un esempio metodologico che invita a completare in prospettiva di ricerca socio-politica anche la vicenda musicale dei decenni del dopoguerra, già a partire dalla svolta dettata ai molti sopravvissuti al fascismo.

Carlo Piccardi

Berg—Neuheiten

Alban Berg: Symphonie-Fragmente. Ausgabe in Faksimile und Übertragung, vorgelegt und eingeleitet von Rudolf Stephan; UE 18142;

Frühe Klaviermusik, Heft 2: 12 Variationen über ein eigenes Thema; UE 18146;

Katalog zur Alban-Berg-Ausstellung der Österreichischen Nationalbibliothek (Wien 23. Mai bis 20. Oktober 1985), herausgegeben von Günter Brosche; UE 26255, Wien 1985;

Studien, Band 1/2: Katalog der Schriftstücke und Dokumente Alban Bergs, vorgelegt und erläutert von Rosemary Hilmar, herausgegeben von Rudolf Stephan; UE 26254, Wien 1985.

Zu seinem Doppel-Jubiläum 1985 — 100. Geburtstag und 50. Todestag — wurde Alban Berg von seinem Verlag, der Wiener Universal-Edition, mit einer Reihe interessanter Neuerscheinungen bedacht. Herausragend dabei: die erstmals veröffentlichten Symphonie-Fragmente, die um 1913/14 entstanden. Während Schönberg eine unüberschaubare Vielzahl von Skizzen, hastig begonnenen, aber nicht zu Ende geführten Kompositionen hinterlassen hat, gibt es von Berg, neben frühen Stücken und Kompositionsstudien sowie den bekannten Werken, offenbar kaum Halbfertiges, nur wenig Ansätze oder Versuche zu weiteren Kompositionen. Die nun vorgelegten Fragmente bilden da eine grosse Ausnahme. Lange Zeit hatte man — nach einem Hinweis von Helene Berg — vermutet, dass es sich hier um Vorstudien oder gar Teile des grossen Orchesterzweischenspiels aus dem III. Akt von «Wozzeck» handelte. Tatsächlich aber basiert das besagte Zwischen-

spiel auf einer frühen Klaviersonate. Die hier vorgelegten Skizzen hatte Berg für ein grosses Symphonie-Projekt im Sommer 1913 entworfen, das er jedoch, wahrscheinlich aufgrund eines brieflich belegten Tadels von seinem Lehrer Schönberg, schon nach wenigen Takten wieder zur Seite legte. Überliefert sind von dieser Symphonie denn auch lediglich Bruchstücke, nämlich der Anfang des ersten Satzes (41 Takte) sowie rund 100 Takte einer Passacaglia. Stilistisch lassen sich einige Parallelen vor allem zu den kurz darauf (im Jahre 1914) zu Papier gebrachten 3 Orchesterstücken op. 6 ausmachen, aber auch zu anderen Werken von Berg. Die Passacaglia weist einige Ähnlichkeiten zu den übrigen Passacaglia-Sätzen Bergs auf, dem letzten Altenberg-Lied sowie der 4. Szene im ersten Akt von «Wozzeck», die beide ebenso wie dieses Passacaglia-Fragment auf die spätere Reihentechnik weisen. Das Thema fungiert hier fast wie eine Reihe, jedoch noch ohne die letzte reihentechnische Konsequenz. Nicht minder interessant ist das andere Fragment, das gleich zu Beginn mit einem lupenreinen Cluster aufwartet (gleichwohl zart intoniert von 8 (!) gedämpften Hörnern) und das sich dann sehr rasch in einer expressiven Geste aufbäumt.

Beide Bruchstücke sind nur umrissartig im Particell (mit lückenhaften Angaben zur Instrumentation) überliefert, also wohl kaum für Aufführungen zu gebrauchen. Doch bieten sie gutes Anschauungsmaterial, um Bergs Entwicklung in dieser wichtigen Schaffensphase en détail zu studieren. Das Ganze wurde sehr sorgfältig ediert in einer Luxusausgabe, die neben allen verfügbaren Skizzen (in mehrfarbigen Faksimile-Reproduktionen) auch eine praktische Übertragung der nicht ganz leicht zu entziffernden Manuskripte sowie eine instruktive Einführung von Rudolf Stephan enthält. Ein Muss für jeden Berg-Forscher.

Vom gleichen Herausgeber, dem spiritus rector der ab 1986 erscheinenden Berg-Gesamtausgabe, betreut, liegen jetzt auch die 12 Variationen über ein eigenes Thema in C-dur vor, die bislang lediglich als Faksimile im Anhang der Monografie von Hans Ferdinand Redlich bekannt waren. Damit ist dieses wichtige Frühwerk aus dem Jahre 1908 endlich in einer übersichtlich und klar gesetzten Ausgabe zugänglich. Nach wie vor verblüffend: die augen- und ohrenfälligen Diskrepanzen zwischen diesen braven (und sicherlich talentverratenden) Variationen und der nahezu zeitgleich oder sogar vorher komponierten Klaviersonate op. 1. Gespannt sein darf man in diesem Zusammenhang auch auf die geplante Veröffentlichung weiterer Klaviermusik von Berg, auf das bereits angekündigte Heft 1 mit frühen Klavierwerken, das vielleicht einige Neuigkeiten, etwa zum Umgang des jungen Berg mit der Sonatenform, zu Tage fördern könnte.

Flankiert werden diese Anstrengungen um Alban Berg durch die Publikation

zweier Kataloge. Der ansprechend aufgemachte Katalog zur Ausstellung der Österreichischen Nationalbibliothek bietet eine umfangreiche Dokumentation, die sehr informativ von Rosemary Hilmar erläutert wird. Der andere Katalog bringt eine akribisch zusammengestellte (wiederum von Rosemary Hilmar besorgt) Übersicht über die wichtigsten Schriftstücke, Briefe und Dokumente aus dem Nachlass Bergs, mit präzisen Angaben zur Datierung und Form sowie Hinweisen zum Inhalt der einzelnen Schriftstücke (inkonsequenterweise fehlt zu einer interessanten Abbildung zur Tempostruktur der Klaviersonate op. 1 leider jegliche Notiz). Ausserdem enthält der Band eine Auswahl einiger vollständig wiedergegebener Dokumente — zum Teil auch in Faksimile-Reproduktionen (z.B. als Antwort auf eine Umfrage Bergs Abschrift seiner Lieblingsmelodie — es handelt sich um das Seitenthema aus Schönbergs Erster Kammerinfonie, das Berg für eines der «schönsten der gesamten Musikkultur» hielt) — und schliesslich ein sehr nützliches Glossar (ein Nachschlageverzeichnis mit Kurzinformationen zu den Adressaten der Briefe). Sicherlich wird man diesen Katalog mit grossem Gewinn bei der Beschäftigung mit dem Werk und der Lebensgeschichte von Alban Berg in Zukunft heranziehen.

Harry Vogt

L'oeuvre cachée par la légende

La Revue Musicale: Satie. Articles de B. de Schloezer, J. Cocteau, F. Poulenc, P. Boulez, H. Prunières, Ch. Koechlin, A. Cortot, V. Hugo, etc.

Editions Richard Masse (7, Place St-Sulpice, 75006 Paris), 1985.

Vincent Lajoinie: Erik Satie.

Editions L'Age d'Homme, Lausanne 1985.

Faut-il prendre Satie au sérieux, lui qui cultivait l'humour et la dérision? Quelle place lui donner dans l'histoire, lui le marginal par excellence? Comment aborder une musique aussi liée à la personnalité complexe du compositeur, à ses manières, voire à ses manières, à un mode d'existence qui a constitué pour finir une véritable mythologie?

Comme l'a si bien remarqué Boris de Schloezer, «la légende nous cache l'œuvre du musicien et la déforme»: Accueil, les traits d'humour, les singularités de Satie, sont comme autant de masques: ils se sont interposés entre sa musique et nous, de même que les critiques, les amis, les fidèles, tous ceux qui ont fait de Satie, non sans fanatisme, un porte-drapeau. Il a fallu, quant au compositeur, prendre position avec éclat: pour les uns, c'était un génie prophétique et incompris, un pur; pour les autres, cet original n'était qu'un plaisantin, un «outsider». Ce qui pouvait encore se justifier sur le moment — Cocteau définissant sa propre esthétique à travers Satie — n'a plus guère d'intérêt cinquante ans plus tard: la pochade de

Boulez en 1953 (*Chien flasque*), qui ne manque pas d'esprit, réchauffe une querelle devenue sans objet. Le numéro que fait paraître *La Revue Musicale*, reprenant ainsi des articles anciens parus dans des numéros aujourd'hui épuisés, et fait apparaître combien l'approche de Satie fut, avant ou après la guerre, terriblement subjective. Comme si l'œuvre de Satie, en reflétant d'une façon à la fois profonde et ironique les modes de son temps, en épousant ou en précédant ses mutations, ses aspirations, suscite presque nécessairement des réactions partisans.

Il était donc temps qu'après les travaux de la dévouée et consciencieuse Ornella Volta, qui a mis à jour la plupart des documents concernant Satie, quelqu'un aborde cette œuvre en ne s'embarassant ni de l'habituel «folklore» lié au compositeur, ni de présupposés idéologiques restrictifs. Vincent Lajoinie a construit son livre sur deux niveaux: il situe Satie dans son contexte historique en soulignant ses liens aux nombreux courants artistiques, esthétiques, philosophiques et religieux (les Rose-Croix, le Chat Noir, la Schola, le Symbolisme, le Dadaïsme, la musique d'ameublement, etc.); ce sont les chapitres impairs du livre (1-3-5-7). Ils se lisent sans difficulté et abondent de remarques pertinentes: Lajoinie ne s'attarde pas aux moindres détails, comme pour une biographie, mais tente de capter le sens de la démarche satiste et de la situer dans son contexte. Dans les chapitres pairs (2-4-6-8), plus conséquents, l'auteur analyse les œuvres une à une, avec soin. Cette partie, sans être jamais rébarbative, s'adresse davantage au lecteur possédant un bagage musical. Pour une fois toute l'œuvre de Satie est examinée à la loupe, dans le détail de sa facture technique, et dans le mouvement de son évolution. Vincent Lajoinie va au-delà des poncifs habituels, et montre la logique d'un développement qui, pour être plein de surprises, n'en est pas moins logique. Peut-être aurait-il pu néanmoins resserrer cette présentation des œuvres, éviter certaines redites, aller plus directement au cœur des problématiques exposées. L'œuvre de Satie, cependant, n'apparaît plus comme un bric-à-brac amusant et original, celle d'un touche-à-tout: «plus l'on pénètre avant dans l'œuvre de Satie, et plus on s'aperçoit que ses multiples facettes ne sont au fond que l'expression d'une seule et même personnalité constamment à la recherche d'elle-même». La dérision et l'humour, jusqu'à l'auto-destruction de sa période finale, cachent chez Satie un certain mysticisme: l'engagement lucide dans le mouvement du Sâr Péladan, l'influence profonde du mouvement symboliste, l'ascèse des années d'avant-guerre, où Satie retourne sur les bancs d'école pour apprendre le contrepoint de Palestrina, le dénuement du *Socrate*, et jusqu'à la participation au mouvement dadaïste, combat radical contre l'esthétique bourgeoise, trouvent leur unité dans la recherche profonde d'un absolu. Le style

musical, comme Vincent Lajoinie le relève justement, abandonne la rhétorique traditionnelle, la logique thématique, la logique des relations causales, au profit d'une réduction à l'essentiel et d'une brièveté qui modifie la conception conventionnelle du temps musical. Cage ne s'est pas intéressé à Satie pour rien... Et Vincent Lajoinie n'hésite pas à formuler le rapprochement, surprenant d'abord, de Satie et Webern.

Cet ouvrage qui comble en quelque sorte le vœu émis il y a soixante ans par Boris de Schloezer, apparaît désormais comme un passage obligé pour aborder l'œuvre du Maître d'Arcueil. C'est pourquoi il faut déplorer l'inexcusable absence de sommaire et d'index. On peut espérer qu'une nouvelle édition remédiera à cette lacune, et corrigera quelques imprécisions (dont une confusion au sujet du poète Max Jacob).

Philippe Albèra

Hinweis auf Zeitschriften

«Musiktheorie»

Herausgegeben von Peter Cahn, Hermann Danuser, Renate Groth und Giselher Schubert.

1. Jahrgang, Heft 1, 1986

Laaber-Verlag, Laaber

Mit dieser Zeitschrift, deren erste Nummer Mitte Januar dieses Jahres herausgekommen ist und die dreimal jährlich erscheinen soll, liegt nach dem Eingehen der «Zeitschrift für Musiktheorie» im Jahre 1978 wieder eine deutschsprachige Publikation vor, die sich ausschliesslich diesem Themenbereich widmet. Das erste Heft, obwohl nicht thematisch gebunden, kreist um Formprobleme, — um die Frage, wie Zeit musikalisch bewältigt wird, wobei der Gegensatz von Prozess als vorwärtstreibendem Ablauf und Struktur als übergeordneter, vorgegebener Architektur in mehreren Aufsätzen zur Sprache kommt. Fritz Reckow untersucht «processus und structura» im mittelalterlichen Conductus und der Motette; er zeigt, wie im Conductus ein spannender, wechselvoller und reich geschmückter Verlauf, der die Aufmerksamkeit der Hörenden erregt, realisiert werden kann, ohne dass der Zusammenhang des Ganzen in Gefahr ist, da dieser vom durchgeformten Text und der spezifischen melodisch-intervallischen Faktur gewährleistet wird. Bei der Motette dagegen sind diese Voraussetzungen nicht mehr gegeben, sodass der Komponist gezwungen ist, einen Grundriss als tragende Struktur erst zu entwerfen. Carl Dahlhaus' Aufsatz handelt von Zeitstrukturen bei Wagner und Schönberg: er deutet den Widerspruch des Systemcharakters der Leitmotive und des Entwicklungszusammenhangs, in dem diese erscheinen, als Konsequenz des paradoxen Verhältnisses, das Mythos und neuzeitliches Drama in Wagners Bühnenwerken eingehen. Schönbergs Zwölftonkompositionen betreffend stellt Dahlhaus die These

auf, dass die Zeit nicht mehr zur Substanz des musikalischen Sachverhalts gehöre, weil die Zusammenklänge in ihrer Aufeinanderfolge prinzipiell umkehrbar sind und nicht mehr ein dynamischer Zug von Akkord zu Akkord treibt.

Mit musikalischem Prozess im Sinne von Fortsetzung, genauer: der Frage, wie frei bzw. gebunden der Komponist in seinen Entscheidungen an einem gegebenen Punkt der Komposition ist, befasst sich der amerikanische Musikwissenschaftler Edward T. Cone. Wenn diese interessante Problemstellung nur teilweise befriedigende Antworten erfährt, dann vor allem deshalb, weil sich Cone allzusehr auf rein formale Aspekte beschränkt, sich wenig für Zweck und Entstehungsbedingungen einer Komposition interessiert und auch Kategorien wie Ausdruck, Gestus, Inhalt weitgehend ausser acht lässt. Unerwartete Fortsetzung, Bruch von Kontinuitäten schliesslich ist das Thema des Aufsatzes von Hermann Danuser über das «imprévu» in der Symphonik von C. Ph. E. Bach bis Berlioz. Er untersucht die Veränderungen dieser Formkategorie vom Überraschungseffekt als solchem in der frühen Klassik, über dessen Integration in den Entwicklungszusammenhang beim späteren Haydn und bei Beethoven, bis zur Ungebundenheit bei Berlioz, die bereits auf die Auflöschung des «prévoir» und damit die Hinfälligkeit des «imprévu» in der Musik unseres Jahrhunderts vorausweist.

Ausser diesen vier Aufsätzen bietet das Heft eine Dokumentation der etwas bizarren metrotektionischen Konzeptionen von Georgij Eduardovič Conus, der in jeder Komposition unabhängig von geschichtlichem Zusammenhang und musikalischem Inhalt eine symmetrische Proportionalität in der Zeit ausfindig machen will. Ein Diskussionsbeitrag zur Situation der Analyse und vier Buchbesprechungen ergänzen diese erste Ausgabe einer Publikation, deren schmucklose Aufmachung dem Ernst der Sache entspricht und die zu einem vertieften Verständnis von Musik sicher viel beizutragen vermag.

«Szene Schweiz»

Musica, Heft 2, 1986

Bärenreiter-Verlag, Kassel

Diese der Schweiz gewidmete Ausgabe der Zeitschrift «Musica» legt den Schwerpunkt erfreulicherweise auf weniger bekannte Aspekte unseres Musiklebens und auf kritische Betrachtung der Kulturpolitik. Bestandesaufnahmen mit Kurzporträts gelten jungen Komponisten um die Dreissig (von Max Nyffeler, der das Heft auch redaktionell betreut hat) und der aktuellen Jazz-Szene (Jürg Solothurnmann). Dass das Versagen oder die Nicht-Existenz dessen, was Kulturpolitik sein sollte, sich nicht auf den Jazz-Bereich beschränkt, erfährt man aus mehreren Beiträgen: Toni Häfeli kritisiert den Rückstand in der Musikpädagogik, Hansjörg Pauli schildert

des Schweizer Umgang mit dem Dirigenten Hermann Scherchen, Jürg Stenzl rollt die geschichtlichen Hintergründe des musikalischen Provinzialisismus der Romandie auf. «Contrechamps» versucht da seit einem Jahrzehnt, frischen Wind hereinzubringen; Philippe Albèra berichtet über dieses (sein) Unternehmen. Ob Schoeck heute unter geänderten Wertvorstellungen neue Aktualität gewinnen könnte, fragt Rolf Urs Ringger in seinem Beitrag «Othmar Schoeck — der grosse Zeitgemässe?» Ch. K.

Nouvelles œuvres suisses Neue Schweizer Werke

Cette rubrique est rédigée par les Archives Musicales Suisses. Elle est réservée aux membres de l'AMS.

Diese Rubrik wird vom Schweizerischen Musik-Archiv betreut. Sie ist den Mitgliedern des STV vorbehalten.

1. Vokalmusik

a) ohne Begleitung

Looser Rolf

«Wie Vögel langsam ziehn» (Friedrich Hölderlin) f. gem. Chor (2S, A, T, B) (1985) 5', Ms.

Rebut Jean-Louis

«Apocalypse» op. 30 (Bible, Jean XII—1, 5, 14, 15, 16) p. 5 voix solistes et chœur à 5 voix (1985) 6'40'', Ms.

«Enfance» op. 6 (Arthur Rimbaud) p. 4 voix mixtes (1984) 3', Ms.

b) mit Begleitung

Blum Robert

«Der Untergang Babylons», Oratorium (Triumph des Himmels, Vermählung des Lammes) (Bibel, Offenbarung des Johannes) f. 3Fl, 3Ob, 3Klar, 3Fg/4Hn, 4Trp, 3Pos, 1Tb/Pk, 5Schlgz/2Hf, Org/5Str/4Soli/gem. Chor [4] (1984) (65'), Ms.

Derungs Gion Antoni

«Il cerchel magic» («Der magische Kreis») op. 101, Oper in 4 Akten (+ Intermezzo) (Lothar Deplazes) f. Symphonieorch. (3, 1, 2, 1/1, 3, 1, 0/Pk, Schlgz/Soli, Chor) (1984) 135', Ms.

Furrer Beat

«Poemas de Amor» (Pablo Neruda) f. S, Git, Klav, Marimbaphon (1984) 18', Universal Edition, Wien

Gerber René

«Les Oiseaux de la nuit» p. chœur mixte et perc ad lib. (1981) 3'30'', Ms.

Hoch Francesco

«Leonardo e/und Gantenbein», Spettacolo Musicale in 8 scene con balletto e diapositive (Max Frisch/Leonardo da Vinci) p. 5 strumenti (clar, chit, vl, org,