

Zeitschrift: Dissonanz : die neue schweizerische Musikzeitschrift = Dissonance : la nouvelle revue musicale suisse
Herausgeber: Schweizerischer Tonkünstlerverein
Band: - (1991)
Heft: 30

Buchbesprechung: Livres = Bücher

Autor: Heister, Hanns-Werner / Schweizer, Klaus / Keller, Christoph

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: 18.04.2025

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

– «touristisch erschlossen» wurden. Lachenmanns Werke setzen nach wie vor Massstäbe, auch wenn sie vielen Hörern rätselhaft bleiben. Wenn sie dann allerdings so virtuos hingelegt werden, wie dies das *Ensemble Modern* unter Peter Eötvös mit dem zappeligen Ensemblestück *Mouvement (vor der Erstarrung)*, tut, wird sogar Lachenmanns Musik zum Renner. Massstäbe setzte Lachenmann auch für Werke, die ganz andersartigen ästhetischen Absichten verpflichtet sind: Beispielsweise Volker Heyn mit seinem gnadenlosen Stück *Nachtschicht* (1982) für drei Schlagzeuger, die ein Cello und einen Kontrabass geradezu hyperrealistisch erschlagen. Oder die *Szenen aus einem Roman* (1981/82) für Sopran, Geige, Kontrabass und Cymbal von György Kurtág. Christine Whittlesey sang diese Seismogramme, in denen auf engstem Raum mit ganz wenigen Noten und vergleichsweise konventionellen Mitteln Unerhörtes restlos in Klingendes umgesetzt erscheint, unvergleichlich intensiv.

Erfreulicherweise waren es dann gerade lokale Komponisten, die angesichts derartiger Meisterwerke bestehen konnten. Georg Friedrich Haas liess sich in seinem Auftragswerk durch die Nachtthematik nicht ins Anekdotische locken; in seinen *Nacht-Schatten* für Ensemble entwickelt und überblendet er mit feinem Ohr Figuratives und Klangstrukturen zu einem freien und doch geschlossen wirkenden, traumlogischen Ganzen. Wie Haas war auch der 1957 geborene Bernhard Lang einst Schüler von Gösta Neuwirth; sein 2. Streichquartett *Kleine Welten* «neuwirthelt» zwar unverkennbar, wenn er in dessen Mitte ein langes Solo für Viola d'amore einblendet und enigmatische Geräuschstrukturen palindromisch ineinanderschachtelt. Dass Bernhard Langs Quartett zwischen dem zweiten von Lachenmann und Mathias Spahlingers rigorosem Quartett «*von hier*» (1982) bestehen konnte, zeigt seine Kraft. Lang war fraglos die einzige Entdeckung, die es am diesjährigen Festival zu machen gab.

Unbefriedigend war hingegen fast alles, was aus Lautsprechern kam. Im Vokalquartett der Finnin Kajia Saariaho, *Nuits, adieux*, dient Live-Elektronik nur als Hallraum für konventionelle Lamentofiguren; dabei bewies dieselbe Komponistin mit ihrem *Lichtbogen* für neun Instrumente und Live-Elektronik (1985/86) einen ausgesprochen französischen Sinn für Klangvaleurs, die sie allerdings weitgehend um ihrer selbst willen verwendete. Einmal mehr zeigte sich die – allerdings höchst lehrreiche – Problematik der Musik von Giacinto Scelsi: Niemand wird dem 4. Streichquartett und dem hier uraufgeführten Frauenchorstück *Yliam* (1954 oder 1964 entstanden) Originalität absprechen; doch läuft dieses genuin Eigene, da Scelsi nur über einen unzureichenden Sinn für Zeitstrukturierung verfügte, häufig ins Leere. Scelsis später Ruhm ist undenkbar ohne die deutsche Liebe

zu Vorläufern und pittoresken Aussen-seitern.

Eminentes Können im Umgang mit Klang und Zeit bewies erneut der Amerikaner George Lopez, den Michael Gielen 1987 mit dem Orchesterwerk *Landscape with Martyrdom* in Donaueschingen vorgestellt hatte. Nun dirigierte Mario Venzago die Uraufführung des halbstündigen *Breath-Hammer-Lightning*. Nicht nur das «Fernorchester» und die im Raum verteilten Instrumentalgruppen weisen Lopez als Sohn jenes Edgard Varèse aus, der die (erst kürzlich in Hamburg nach sechzig Jahren erstmals wieder zu Gehör gebrachte) Erstfassung von *Amériques* komponiert hat. Konzessionslos wagt Lopez auch hier viel – und er gewann auf eindrückliche Weise. Er stülpt im Verlauf des Werkes einen Teil des Orchesters um, integriert das Fernorchester und scheidet gleichzeitig die hohen Streicher als ferne weiterspielende Gruppen aus; gleichzeitig reisst er in die Kontinuität des dunkel brodelnden Orchesterklanges brutal Löcher in Form langer Pausen und treibt die Dynamik in die Extreme von grellen Schlägen und kaum hörbaren Schabgeräuschen. – Ein vergleichbar radikaler Ansatz eignet auch einen weiteren österreichischen Neuwirth-Schüler, dem 1959 geborenen Peter Ablinger und dessen *Weisser Litanei* für die sieben Frauenstimmen des von Dietborg Spohr geleiteten *bel-canto-Ensembles*: extreme Reduktion auf wenige Töne und deren vielfältige vokale Färbungen über dreissig Minuten hinweg. Hier wird das «Es gibt keinen Weg, nur das Gehen» des späten Luigi Nono auf eigene Weise weitergeführt; schade nur, dass Ablinger dann doch die anvisierte Offenheit wieder an einen streng strukturierten, achtstrophigen Text zurückbindet, Angst vor dem eigenen Mut bekam.

Dass nur jene Komponisten, die – durchaus tollkühn – weit, zu weit gehen, im Dunkel der langen Nachtmusiken Kontur gewinnen, zählt zu den wesentlichen Einsichten, die das diesjährige Grazer «Musikprotokoll» vermitteln konnte.

Jürg Stenzl

Livres Bücher

Hang zum Klatsch

Andrew Kazdin: *Glenn Gould. Ein Porträt*

Schweizer Verlagshaus, Zürich 1990, 210 S.

Das Mündel will Vormund sein, und die Tonträger-Produzenten drängt's auch ins Rampenlicht. Warum nicht, soweit

sie etwas über ihr Geschäft zu sagen haben, die technische Reproduktion, die zugleich Vor- und Nach-Interpretation der handwerklich-musikalischen Interpretation ist. Da scheint sich eine Reihe zu bilden. 1989 erschienen (im selben Verlag) die Erinnerungen des EMI-Manns Suvi Raj Grubb. Und nun Andrew Kazdin von der Konkurrenz, von CBS (heute sub Sony). Die US-amerikanische Originalausgabe von 1989 hat den sprechenden Titel «Glenn Gould at Work, Creative Lying». Letzteres ist es, woran sich der Tonmeister Kazdin vor allem reibt: zumal an Goulds Verfahren, mittels «Lügen [...] einen Mitmenschen zu manipulieren», wobei natürlich der Mitmensch im Mittelpunkt der Autor selber ist.

Kazdin arbeitete 1964–1979 bei Columbia Records, zuletzt als Direktor, und war für Schallplatten-Aufnahmen Goulds zuständig. Sicher ist manches auch schon der Beschränkung auf eine Gattung, eben Klaviermusik, und einen einzigen Interpreten geschuldet. Aber verglichen mit Grubbs Memoiren, die zahlreiche Informationen zu Musik wie Tonträgerkultur bringen, wirkt Kazdins Hang zur Jeremiade über Goulds Unzuverlässigkeit und Untreue (zumal ihm gegenüber) recht eindimensional. Immerhin erfahren wir einiges über die Verfahren bei der Aufnahme und auch das schwierige psychische Umfeld der Gould-Produktion. Deren technisches und ästhetisches Niveau, die Künste und Tricks bei Schnitt, Bearbeitung, Montage der einzelnen Takes gehen im Prinzip nicht über das Niveau einer engagierten und qualifizierten Studioarbeit beim öffentlich-rechtlichen Rundfunk hinaus – jedenfalls nach dessen bisherigen Standards.

Eher unter dem Niveau qualifizierter Psychologie bleiben die Tatsachen, Meinungen und Vermutungen Kazdins zu Goulds Psyche, Ästhetik und Weltbild. Besonders absurd erschien ihm offensichtlich Goulds politische Haltung: «Glenn bekannte sich offen zum Sozialismus und konnte Stunden damit verbringen, das kapitalistische System zu beschimpfen.» Aber der gute US-Amerikaner erledigt den bösen Kanadier blitz- und schlagartig: «Man brauchte bloss die Tantiemen zu erwähnen – eine Frage, die ihn zu quälen schien –, und schon brach er zusammen». Natürlich sind auch (scheinbar oder wirklich) nebensächliche Informationen über einen bedeutenden Künstler wie Gould wichtig. Aber Kazdin, geschwätzig, liefert meist den Stoff mit viel überflüssiger Verpackung drumrum. Und wenn er seinem Hang zum Klatsch vollends nachgibt, wird die Substanz noch dünner, Vor-Echos, vom Hörensagen, Nachhall – aber alles ohne Reflexion. «War Gould homosexuell?» «Ich vermute, dass er eine Art Neutrum war. [...] Ich erinnere mich an eine Unterhaltung [...] mit einem Kollegen [...]. Er hatte gehört, es sei eine erwiesene Tatsache, dass ein Musiker in der Mitte eines Vortrags so erregt werden könne, dass er (oder sie?) während des Spiels tatsäch-

lich einen sexuellen Höhepunkt erlebt. Ich habe keinen persönlichen Beweis für diese faszinierende Theorie, aber die Geschichte führt zwangsläufig zur Frage, ob Gould überhaupt einen weiblichen (oder männlichen) Sexualpartner brauchte.» Warum soll jemand eine Frage nicht mit einer Frage beantworten? Der Anhang liefert, dem Anschein nach mit soliden *facts*, eine nur fast vollständige Gould-Diskographie. Immer noch im Dienst der Firma, listet Kazdin bloss die bei CBS erschienenen Aufnahmen auf, diese nun allerdings «lückenlos» – insgesamt 140 Nummern zwischen 1956 und 1988. Genannt sind Katalog-Nr., Komponist, Werk, Mitwirkende, Produzent und Jahr. Wir erhalten aufschlussreiche Auskünfte über Goulds apartes Repertoire, das Kazdin im Text u.a. schon so aufschlüsselte: «Von seinen rund 75 Schallplatten enthielten nur 19 Stücke anderer Komponisten als Bach, Beethoven, Mozart und Schönberg und nur vier Musik von Komponisten, die keine Deutschen oder Österreicher waren.» Interessant ist hier schliesslich auch die Auffächerung von Tonträgerkategorien. Kazdin scheint Siglen zu schätzen und verwendet über 40. Da gibt es etwa D3S «Album mit drei Stereo-Langspielplatten zum Preis von zwei», BS «Stereo-Langspielplatten, als «Bonus»-Platte veröffentlicht», M4 «Album mit vier Stereo-Langspielplatten (neuere Veröffentlichungen)», MQ «Vierspuriges Spulenband», SA «8-Track-Cartridge, welches einen Soundtrack enthält», Y «Stereo-Langspielplatte auf dem «Odyssee»-(Billig-) Label» usw.: Odysseen durch Preiskategorien und Tonträger-Typen, die eine Vielfalt vorgaukeln, die nur Vielzahl ist.

Hanns-Werner Heister

Vielseitige Freundesgabe

Werner Grünzweig, Gesine Schröder, Martin Supper (Herausgeber): *SchNeBeL 60*
Wolke-Verlag, Hofheim/Taunus 1990, 374 S.

Festschriften haben es in aller Regel so an sich: sie strotzen von akademischer Gelehrsamkeit und zeichnen sich durch den betonten Secco-Stil ihrer Darstellungsweise aus. Nicht so bei dem vorliegenden Band, den Freunde, Kollegen und Schüler dem junggebliebenen Vielseitigen im vergangenen Jahr als Freundesgabe von vergleichbarer Vielseitigkeit offerierten. John Cage, zu dessen geistiger Präsenz in europäischen Ländern Schnebel ja Entscheidendes beigetragen hat, steuerte, gleichsam als Eröffnungsfanfare, eines seiner wohlgedrehten Mesosticha bei, dessen Anfang simpel scheint, aber eben doch den Kern des Schnebelschen Anliegens trifft: «you found/a music/not to be heard/but/seen/or to be heard».

Achim Freyer, der Mitdenker und Mitstreiter bei so manchem weitgespannten Bühnenprojekt (zuletzt beim Hamburger Staatsopern-Abend *Vergänglichkeits*), entwarf nicht nur den Umschlag, sondern entwickelte auf zwei knappen Buchseiten zugleich einen tour d'horizon Schnebelscher Gestaltungsansätze (*Die Bewegung von den Rändern zur Mitte hin und umgekehrt*).

Auch ansonsten herrscht unter den rund 40 Beiträgen bunte Vielfalt. So entwarfen Isabel Mundry, Alvin Curran, Aldo Clementi und Graciela Paraskevaidis konzise Klangzeilen und Gösta Neuwirth einen anspielungsreich verschlüsselten *Motet*, während Tom Johnson Bruchstücke seiner *Imaginary Music* neben ähnliche Motive aus Schnebels *MO-NO* plazierte, Hans Rudolf Zeller und Josef Anton Riedl hingegen minutiös gefertigte Schriftgrafiken bzw. optische Lautgedichte einsandten. Eine Reproduktion von Konrad B. Schäuffelens Speichenrad-Objekt *Ein Chlopfgas* beschwört den alemannisch-schwarzwälderischen Urgrund des im südbadischen Städtchen Lahr geborenen Jubilars. Die Dankesworte einiger Kontribuenten gelten aber auch dem engagierten Pädagogen und seiner seltenen Fähigkeit, Stagnierendes zu aktivieren, Theoretisches zu beleben und Distanzen zu verkürzen.

Gedankenreiche Texte von Schnebel selbst eröffnen die drei Buchteile und lassen den Geehrten als kritischen Geist zugegen sein. Zunächst ist da ein nüchternes, gewissermassen zwispaltig geführtes Erfahrungsprotokoll, in dem vier Jahrzehnte eigenen Komponierens (1950–1990) prüfend gegen das Licht allgemeiner Entwicklungstendenzen gehalten werden (*Die Tradition des Fortschritts und der Fortschritt der Tradition ...*). Am Schubert-Heine-Lied *Der Doppelgänger* gelangt ein effizientes Erklärungsmodell aus der Psychoanalyse zur Anwendung (*Eine Depression und ihre Auflösung ...*). Nachdenkliches über die Gewichtung von optischen und akustischen Wirkungseindrücken findet sich in der Studie *Sehen oder I und Hören. An- und Aussichten einiger neuer Entwicklungen in Oper, Theater und Film*.

Was wäre die Festschrift für einen Komponisten ohne die ernsthaften Versuche der Nahe- und auch Fernerstehenden, sich dem Œuvre selbst zu nähern und dergestalt dessen Triftigkeit und Diskutierbarkeit zu belegen? Bei der Lektüre dieser z.T. sehr umfänglichen Analysen erstaunt es, soviel gedanklicher und methodischer Unabhängigkeit zu begegnen. Ob die Betrachtungen sich mit den *Choralvorspielen* (Heinz-Klaus Metzger) oder der *Dahlemer Messe* (Frank Schneider) beschäftigen, ob mit der *Glossolalie* (Simone Heilgendorff), den *Klavier-Bagatellen* (Ulrich Mahler), den *Re-Visionen* (Elisabeth Schmieder, Walter Zimmermann, Gesine Schröder) oder dem Komplex der Bearbeitungen insgesamt (Jürg Stenzl), stets fühlt sich der Leser ein wenig an den Hoffnungsge-

danken des Pädagogen Arnold Schönberg (im Vorwort seiner *Harmonielehre* von 1911) erinnert: «Und so kehrt vielleicht auch diese Bewegung einmal zu mir zurück». Mögen dem Aussender so vieler Bewegungen auch weiterhin so viele rückkehrende Bewegungen beschieden sein!

Klaus Schweizer

Streitschrift gegen liebge- wordene Gewohnheiten

Paul Badura-Skoda: *Bach-Interpretation, Die Klavierwerke Johann Sebastian Bachs*
Laaber-Verlag, Laaber 1990, 528 S.

In einer interessant formulierten, aber grösstenteils unsachlichen Rezension über Bodskys Bach-Buch habe Glenn Gould dem Autor vorgeworfen, nur über Fugenthemen, aber nicht über die Gestaltung ganzer Fugen geschrieben und sich auch nicht mit der Frage befasst zu haben, auf Grund welcher Mittel Bach der Zusammenhalt grösserer Werke gelang – dies schreibt Paul Badura-Skoda in seinem hier zu besprechenden Bach-Buch (S. 199) und meint dazu: «Dieser Vorwurf ist sicher richtig; man könnte ihn aber in ähnlicher Weise allen Lehrwerk-Verfassern des 18. Jahrhunderts machen.» – Nur: Bodskys Buch hat – genau wie jenes von Badura-Skoda – die Interpretation der Bachschen Klavierwerke zum Thema, und von einem solchen Buch darf wohl anderes erwartet werden als von einem Lehrwerk des 18. Jahrhunderts. Allerdings hat auch Badura-Skodas Bach-Buch mehr mit einem Lehrwerk gemein, als es der anspruchsvolle Titel suggeriert.

Im ersten Teil werden nach Parametern (Tempo, Rhythmus, Artikulation, Dynamik, Klang) getrennt ausgewählte Stellen aus Bachschen Klavierwerken besprochen, der zweite ist dann (auf über 200 Seiten) Studien zur Ornamentik gewidmet. Immer wieder rekurriert Badura-Skoda auf die einschlägigen Lehrwerke des 18. Jahrhunderts von Quantz, Marpurg, Türk und – insbesondere – Carl Philipp Emanuel Bach und wendet deren Regeln und Ratschläge auf die Werke des alten Bach an. Dieser hat zwar seine Werke genauer als die meisten Zeitgenossen bezeichnet; dennoch lässt auch seine Notation zahlreiche Fragen offen – Fragen, die seit der Bach-Renaissance im 19. Jahrhundert bekanntlich auf verschiedenste Weise beantwortet worden sind. Badura-Skodas Buch ist der neueste Versuch in dieser endlosen Reihe und insofern vom postmodernen Zeitgeist geprägt, als er nicht nur den derzeitigen Forschungsstand berücksichtigt, sondern auch Lösungen aus älteren Zeiten, die längst überholt schienen, wiederzubeleben sucht.

Wohl um einer Kritik wie jener Goulds zuvorzukommen, hat Badura-Skoda

dann doch ins Zentrum seines Bach-Buches ein Kapitel über «die grosse Linie» und eine Interpretationsanalyse von Präludium und Fuge es/dis-moll (WTK I) gesetzt. Da sind Gemeinplätze zu lesen wie: «Jede einzelne Stimme einer Fuge ist bei Bach mit melodischem Ausdruck geladen, wobei es ähnlich wie in einem Gedicht oder in der Oberstimme eines Schubert-Impromptus verschiedene Grade der Expressivität gibt. [...] Übrigens ist mit der melodisch ausdrucksvollen und richtig artikulierten Gestaltung jeder Stimme das Problem der Fugengestaltung noch lange nicht gelöst. Selbstverständlich müssen die Stimmen dynamisch aufeinander abgestimmt, kontrapunktische und harmonische Aspekte berücksichtigt und die Gesamtstruktur der Fuge beachtet werden» (215 f.). Zur Gesamtstruktur fällt ihm dann allerdings nicht viel mehr ein als das Bezeichnen von Höhepunkten, verbunden mit Empfehlungen wie: «Wer nicht empfindet, dass hier der erste spannungsgeladene Höhepunkt der Fuge erreicht ist, der sollte sie wohl nicht spielen!» Aus solchen Exklamationen hört man die Stimme seines Lehrers Edwin Fischer heraus, der mit oberflächlichen und pathetischen Bemerkungen ein ganzes Buch über Beethovens sämtliche Klaviersonaten gefüllt hat. Immer wenn's um die «grosse Linie» in einem weiteren Sinne geht, verfällt Badura-Skoda in trübste Fischer-Ideologie, zitiert den Meister etwa mit dem Satz: «Man lebe so, dass sich die Reinheit bis auf den Bissen erstreckt, den man zum Munde führt», um diesem Reinheitskult seinerseits noch eins draufzusetzen: «Wer nicht den Willen hat, sich rein zu machen, «weisser als Schnee», dem wird wohl der tiefere Sinn [der Matthäus-Passion] verschlossen bleiben» (S. 476). Zu diesem Verdikt kommt der selbsternannte Hohepriester, nachdem er zuvor die «heikle Frage», ob man religiöse Bindung haben müsse, um Bachs Musik verstehen zu können, zur Beruhigung aller Atheisten noch relativ liberal beantwortet hatte: man müsse «anscheinend nicht unbedingt» religiöse Bindung haben. Niemand anderer als «der grosse Heide» Goethe habe tief religiöse Verse geschrieben usw. usf.

Die proklamierte «Reinheit» erweist sich dann im Detail oft genug als arge Pedanterie, die etwa darauf insistiert, dass bei Engführungen wie in T. 34 ff. der D-dur-Fuge (WTK II) oder T. 60 ff. des 1. Satzes der e-moll-Partita die – durchwegs kurzen – Motive immer auf dieselbe Weise phrasiert bzw. deutlich artikuliert werden (S. 111–113). Dass solche Häufungen unspezifischer Motive auch genau umgekehrt – nämlich als «graue Masse», die im Ganzen die Funktion hätte, Platz zu schaffen für markantere Ereignisse – interpretiert werden könnten, wird gar nicht erst erwogen. Da es nach Badura-Skoda schlicht darum geht, die Artikulation des Themas auf sämtliche Ableitungen zu übertragen, kann er auch behaupten, mit der richtigen Gestaltung eines Fu-

genthemas sei fast das wichtigste Problem des Fugenspiels gelöst (S. 109). Dergestalt wird der fantasievollste Fugenkomponist aller Zeiten in einen biedereren Zopf flechter verwandelt! Aus einer der wenigen Stellen, wo Bach selbst eine Artikulation vorschreibt, vermag Badura-Skoda nur zu folgern, dass der Komponist sich mit einer gewissen Freiheit an das Prinzip *Stufenschritte gebunden, Sprünge getrennt* halte (S. 109). Das Beispiel (siehe Ausschnitt unten) zeigt allerdings, dass Bach sich die «gewisse Freiheit» nimmt, dieses



Prinzip in den T. 9 und 11 auf den Kopf zu stellen, also nicht die Stufenschritte, sondern die Dreiklangsbrechungen *legato* zu verlangen – wahrscheinlich um mit Hilfe der Artikulation die Verwandtschaft der T. 9 und 11, bzw. 10 und 12 zu verdeutlichen. Zu lernen wäre daraus, dass Bach Artikulation nicht nach Schulregel, sondern zur Erhellung von Zusammenhängen, die sonst verborgen bleiben würden, wünscht. Kein Wunder, dass Badura-Skoda zu Goulds Artikulation des Themas der c-moll-Fuge (WTK II) auch nichts anderes einfällt, als – 1., 2., 3. – Gründe zu nennen, warum sie falsch ist (S. 99)!

Bei der Behandlung anderer Parameter erweist er sich als weniger schulmeisterlich (obwohl auch András Schiff dafür gerügt wird, dass er in seiner Schallplattenaufnahme der Partiten Läufe und Verzierungen hinzufügt, die weit über das hinausgingen, was in Lehrbüchern des 18. Jahrhunderts zum Thema Auszierung gesagt werde; S. 472). Die Fragen, die sich aus der Unzulänglichkeit der rhythmischen Notation ergeben – insbesondere jene der Überpunktierung oder der Angleichung des Sechzehntels nach punktierten Achteln an Triolen – werden an konkreten Beispielen diskutiert und aus dem jeweiligen Zusammenhang heraus beantwortet. Auch die Abhandlung über Probleme der Ornamentik profitiert von Badura-Skodas umfassendem Quellenstudium, seiner Akribie und – nicht zuletzt – seiner grossen Erfahrung als Pianist. Die Überlegungen des Historikers (bzw. der Historikerin, denn ohne den Beitrag der Musikwissenschaftlerin Eva Badura-Skoda wäre – wie ihr Mann selbst schreibt – dieses Buch nicht entstanden) und des Praktikers führen dabei oft zu Lösungen, die den heute gängigen widersprechen. Insbesondere gegen zwei Dogmen heutiger Aufführungspraxis von Barockmusik richtet sich das Buch: gegen den prinzipiellen Nebennotenbeginn von Trillern und – ganz besonders – von Prallern sowie gegen die Vorherrschaft langer Vorschläge. Gut dokumentiert zeigt Badura-Skoda, dass im ersten Fall der französische Einfluss auf Bach gegenüber jenem der deutschen und italienischen Praxis, die bis ins 18. Jahrhundert hinein den Hauptnotenbeginn kannte, überschätzt wird. Im zwei-

ten Fall argumentiert er dann primär ästhetisch: eine Verzierung müsse, «um nicht vom eigentlichen Wesen abzulenken, im Verhältnis zum Gegenstand, den sie verzieren, klein, leicht, zierlich und duftig sein» (S. 375). Man mag diese Prämisse akzeptieren oder nicht – anregend bleiben die Vorschläge für die Ausführung von Verzierungen (von notierten wie von hinzugefügten) allemal, weil Badura-Skoda sich nicht den lieb gewordenen Gewohnheiten der sog. «authentischen Aufführungspraxis» fügt, sondern nach neuen Lösungen

sucht und diese auch begründet. (Dass sich diese Lösungen dann oft als alte entpuppen, wurde oben bereits erwähnt; S. 355: «In bezug auf den Pralltriller sind wir wieder auf jene Ausführung zurückgekommen, wie sie am Beginn der Bach-Renaissance, in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts, gepflegt wurde».)

Es empfiehlt sich allerdings, die Begründungen kritisch zu lesen, denn Badura-Skodas Ornamentik-Kapitel ist eher eine Streitschrift als eine «neutrale» Abhandlung, und der Autor neigt dazu, die Argumente so zu konstellieren, dass sie seine Thesen stützen. Ein bezeichnendes Beispiel: Wenn C. Ph. E. Bach in einem Handexemplar seines «Versuchs über die wahre Art das Clavier zu spielen» einen Satz so ändert, dass er in Badura-Skodas Konzept passt – nämlich für den Hauptnotenbeginn des Prallers spricht –, dann liegt für Badura-Skoda hier nicht etwa eine Praxisänderung vor, ja nicht einmal ein Versehen des Autors in der 1. Auflage, sondern ein «Druckfehler» (S. 273); das hindert ihn nicht, bei anderer Gelegenheit (S. 287) aus einem Lapsus C. Ph. E. Bachs «tiefere Rückschlüsse» zu ziehen und aus der «Freudischen Fehlleistung» auf «tief eingewurzelte Gewohnheit» zu schliessen. Generell betont der Autor die Vorbildwirkung Johann Sebastian Bachs auf den Sohn, um dessen Ausführungen in Anspruch nehmen zu können; dass den Werken Carl Philipp Emanuel eine fundamental andere Ästhetik zugrundeliegt als denen des Vaters, beirrt ihn ebensowenig wie die Tatsache, dass die 1. Auflage des «Versuchs» erst 1753 erschienen ist.

Bei aller Kritik an der heutigen Aufführungspraxis geht es Badura-Skoda nicht darum, die Bach-Auffassung der ersten Jahrhunderthälfte wiederzubeleben. So plädiert er für schnelle Tempi – nicht nur aufgrund schriftlicher Quellen (wie Lehrbüchern, Traktaten usw.) übrigens, sondern auch aufgrund «authentischer Interpretationen», die auf Orgelwalzen aus dem 18. Jahrhundert festgehalten sind. Auch seine Kritik an Urtext-Ausgaben, die keine sind, weil sie nicht alle relevanten Quellen einbeziehen und die Entscheidungen des Herausgebers nicht transparent machen, sowie seine Empfehlungen für be-

stimmte Ausgaben sind in jahrzehntelangem eigenem Umgang mit Quellen begründet. Differenziert argumentiert er in der notorischen Instrumentenfrage; die immer noch verbreitete Meinung, Bach habe den Hammerflügel nicht gekannt oder zumindest nicht geschätzt, widerlegt er, um dann sachlich Vor- und Nachteile der älteren und neueren Instrumente abzuwägen. Öfters wiederholen sich allerdings die Argumente, wahrscheinlich weil dem Buch z.T. für verschiedene Gelegenheiten verfasste Einzeltexte zugrunde liegen. Ein etwas strafferer Lektorat hätte nichts schaden können, auch weil der Autor mitunter zu Geschwätzigkeit neigt.

Christoph Keller

Bunte Vielstaaterei und Polystilistik

Hermann Danuser, Hannelore Gerlach und Jürgen Köchel (Herausgeber): *Sowjetische Musik im Licht der Perestroika. Mit 16 Quellentexten von Komponisten aus der Sowjetunion, 21 Interpretationen, 28 Abbildungen und 95 Komponistenmonographien.* Laaber-Verlag, Laaber 1990, 476 S.

Was braucht es nicht alles, um ein so gewichtiges Buch, eine so materialreiche Anthologie wie diese zustande zu bringen? Da ist zunächst die niederrheinische Industriestadt Duisburg, die lange vor Perestroika schon den Mut hatte, den amtierenden Leiter des Moskauer Bolschoi-Theaters, Alexander Lazarew, zu ihrem Generalmusikdirektor zu bestellen und damit zugleich dessen russische Repertoire-Importe zu bejahen. Da ist aber auch vor Ort ein umsichtiger Kulturdezernent vonnöten, Konrad Schilling sein Name, der – ein weiteres Mal – die dichte nordrhein-westfälische Städte- (und damit zugleich: Kultur- und Medien-) Agglomeration für die Dauer des Saison 1990/91 auf ein themenzentriertes Festival einzustimmen vermochte. Dessen Titel: *Sergej Prokofjew & Zeitgenössische Musik aus der Sowjetunion*. Und da ist weiters die Einsicht, im Umfeld einer Veranstaltungsreihe dieses Belangs sei es wünschenswert, übers zweckgebundene Programmbuch hinaus ein vertiefendes und auch verbreiterndes Quellenlesebuch vorzulegen.¹ Sachkundige Herausgeber entwickelten ihr vierteiliges Buchkonzept unter der strengen Prämisse, möglichst viele sowjetische Autoren und Komponisten mit aktuellen Beiträgen und Auskünften einzubeziehen. Eine lebhaft deutsch-russische Korrespondenz kam in Gang, Artikel waren zu übersetzen, ausgefüllte Fragebögen auszuwerten, aus der enormen Materialfülle eine benutzerfreundliche Publikation zu gewinnen, ein risikofreudiger Verleger zu überzeugen ... Noch wäh-

rend der «Saison russe» an Rhein und Ruhr gelangte das aufwendige Buchprodukt in die Hand des Musikfreundes und darf nun als wohlgelungener Parallelband neben dem ähnlich strukturierten Band *Amerikanische Musik ...* im Regal prangen.² Dass mit ihm ein verlässliches Nachschlagewerk auf einem nicht eben von Informationen strotzenden Sektor gewonnen wurde, ist uns schwer zu erkennen.

Oder kennen Sie etwa die Komponisten Ali-sade (aus Aserbaidshan) und Arsumanow (aus Nordrussland), Wustin (aus Moskau) und Zinzadse (aus Georgien)? Nicht weniger als 95 Autorinnen und Autoren bevölkern in bunter Vielstaaterei und ebensolcher vermuteter Polystilistik den vierten und abschliessenden Buchteil samt Angaben über Vita, Œuvre, Bibliographie und – soweit erreichbar – einer persönlichen Stellungnahme über Art und Ziel des Komponierens. Gerade dieses Kapitel wird der weitverbreiteten Ansicht, in der Sowjetunion sei nur die Trias Denissow-Gubaidulina-Schnittke mit Komponieren befasst, nützlich entgegenwirken.

Zehn Basisartikel über vorherrschende WerkGattungen (etwa die Sinfonik in der Ukraine, das Ballett in der Metropole Moskau) und auffällige Stiltendenzen (etwa die Poly- und Monostilistik während der ereignisreichen achtziger Jahre) bilden ein erstes Kapitel. Das zweite vereinigt eine gleiche Anzahl von Werkbetrachtungen, wobei allein acht von russischen Fachleuten stammen, darunter eine (über Bronius Kutavičius' Bühnenwerk *Grüner Vogel Strazdas*) aus der kundigen Feder des Musikologen und derzeitigen litauischen Parlamentspräsidenten Vytautas Landsbergis. Überraschend die Methodenvielfalt der Beschreiber, noch vielfältiger naturgemäss die Ansätze und «Ideengänge» der exemplarisch ausgewählten Kompositionen von Gubaidulina, Schnittke, Terterjan, Tischtschenko, Schostakowitsch (Opernsatire *Antiformalistischer Rajok*), Denissow, Kutavičius, Kantscheli, Sograbjan und Schtschedrin. Die 16 Quellentexte und Interviews des dritten Kapitels lassen dann die Komponisten selbst zu Wort kommen – bei sechs Übereinstimmungen mit Werkautoren des vorhergehenden Buchabschnittes. Dass dies teilweise in grosser Ausführlichkeit geschieht, kann nur nützen (Denissow, Schtschedrin, Silwestrow, Terterjan). Dem Herausgeber Hermann Danuser ist nur beizupflichten, wenn er anlässlich dieser z.T. geradezu bekennerrischen Statements festhält: «Eine Lektüre dieser Texte macht viele Besonderheiten eines Musikdenkens anschaulich, wodurch sich Komponisten aus der Sowjetunion von den Anschauungsformen westlicher Neuer Musik unterscheiden – so etwa eine prononcierte nationale Verankerung oder eine unverhüllte, tiefe Religiosität.» (S. 15)

An blossliegende Nervenstränge rührt eingangs der Moskauer Konservatoriumsprofessor Juri Cholopow in seinem 20seitigen Situationsbericht *Sowjeti-*

sche Musik vor der «Perestroika» und «Perestroika» in der sowjetischen Musik. Wofür stand und an wen richtete sich «sowjetische Musik» in den wild bewegten Jahrzehnten seit 1917? Was ist volkstümlich, was nationalistisch, was persönlich in einem gigantischen Staatenverbund unterschiedlichster Völker? Wer waren die Massgeblichen und Schmarotzer, wer die Untertaucher und Märtyrer in einem totalitären Staatswesen, wo ein «Auseinanderklaffen von Denken, Reden und Tun» zur «latenten Norm in der sowjetischen Musik» geworden war (S. 24)? Cholopows überaus engagierter Überblick führt dann an die «Wende» heran, um für die heutige Situation mit all ihren neu sich eröffnenden künstlerischen und organisatorischen Möglichkeiten nicht ohne Bitterkeit festzustellen: «Obwohl dies alles sehr wichtige positive Veränderungen sind, stellen sie doch kaum eine echte Umgestaltung unseres gesamten Musikalltags dar, sondern eher kosmetische Korrekturen, die nicht das System selbst berühren.» Und: «Die Perestroika hat Erfolg nur da zu verzeichnen, wo sie total, nicht halbherzig und unentschlossen realisiert wird, wie etwa in der Literatur oder in der Publizistik» (S. 35). Erinnert dies nicht doch wieder an die resignativen Auskünfte der Sofia Gubaidulina, die den heutigen Menschen ins «Zeitalter der realen Apokalypse» eingepfercht sieht und daher dem Phänomen «Perestroika» lediglich eine gewisse aufschiebende Wirkung zubilligen mag: «Sie ist ein Versuch, die Apokalypse aufzuhalten». Oder allenfalls: «Die Perestroika zeigt, dass es in unserem Land noch lebendige Zellen gibt, die sich dem Zerfall des Geistes widersetzen» (S. 257)?

Klaus Schweizer

¹ Dieses ebenfalls enorm nützliche Programmbuch ist im Buchhandel erhältlich: *Sergej Prokofjew. Beiträge, Dokumente, Interpretationen – Duisburg 1990/91.* (Herausgeber: Hermann Danuser, Juri Cholopow, Michail Tarakanow) In Kommission des Laaber-Verlages, Laaber 1990, 336 S.

² Hermann Danuser, Dietrich Kämper, Paul Terse (Herausgeber): *Amerikanische Musik seit Charles Ives. Interpretationen, Quellentexte, Komponistenmonographien.* Laaber-Verlag, Laaber 1987, 440 S. (siehe Rezension in Nr. 18, S. 28)

Invitation au «décentrement» culturel

Gilbert Rouget: *«La musique et la transe. Esquisse d'une théorie générale des relations de la musique et de la possession.» Nouvelle édition revue et augmentée. Préface de Michel Leiris.* Gallimard, Paris 1990, 622 p.

Qu'est-ce que la transe? Il n'est peut-être pas inutile, dans notre société occidentale, dont la rationalité à l'œuvre depuis un siècle au moins s'applique à gommer avec système certains traits fondamentaux de sa culture et de son histoire, d'en proposer la sommaire définition suivante: «un état de conscience passager, ou, comme le mot même

l'indique, transitoire» (p. 55). Etat inhabituel donc, caractérisé par un ensemble à vrai dire assez disparate de symptôme («expressions brutes et non élaborées d'une certaine perturbation vécue par le sujet au niveau de l'animalité») et de conduites (constituant non plus, comme les précédents, une réaction, mais «une action, chargée de valeur symbolique»). Pour les premiers: tremblements, frissons, insensibilité à la douleur, tics, halètements, fixité du regard, conscience en apparence envahie, et amnésie rétrograde une fois qu'on est sorti de cet état. Pour les conduites, la diversité est plus grande encore; symbolisant l'intensification de tel pouvoir humain, elles revêtent les formes les plus diverses: pyrobatie (marche sur le feu sans se brûler), percement du corps à divers endroits par divers instruments, toutes sortes d'épreuves du danger, guérison de maladies, glossolalie, exploits physiques extraordinaires. Le piège, la vraie difficulté que, selon l'auteur, peu ont su maîtriser, c'est de vouloir avancer une théorie explicative, notamment ranger en vrac de tels cas dans une catégorie ou une autre de la nosographie occidentale contemporaine. Gilbert Rouget propose de reconsidérer les choses de la façon la plus radicale, dépassant même le point de vue typiquement ethnologique consistant à examiner comment l'«indigène» lui-même classe ces comportements dans son propre système de pensée (et qui, dans ce cas, vu l'extrême maigreur de la documentation adéquate, serait de toutes façons extrêmement difficile à prendre en compte).

Un trait universel au moins se dégage très vite: la transe, et notamment, au sein de la typologie proposée dans ce livre, la transe de possession (qui – en première analyse et sans entrer dans le détail de tous les degrés d'élaboration possibles à ce niveau – se distingue par exemple de la transe chamannique par le fait que ce ne sont pas les hommes qui se rendent dans l'«au-delà», mais au contraire un «esprit» de ce dernier monde qui se rend chez les humains: le possédé «incarne» donc telle ou telle figure imaginaire au moment de sa transe) est liée partout à la musique et à la danse, non seulement sur un plan très général, mais aussi de façon très centrale, puisqu'elle est la plupart du temps tenue pour le résultat immédiat de ces dernières. Qu'est-ce donc que la musique? Dans le contexte étudié ici, «sera dit musique tout événement sonore lié à la transe, ne pouvant se réduire au langage [...] et présentant un certain degré d'organisation rythmique ou mélodique. Le mot «musique» sera donc pris dans le sens le plus empirique et le plus large qui soit. Autrement dit la musique ne sera pas vue ici comme un art, mais comme une pratique présentant la plus grande variété d'aspects» (p. 140). Or, contrairement à l'opinion reçue, on est bien forcé, à lire l'extrême abondance d'exemples cités et analysés minutieusement, de constater avec G. Rouget que les relations de la musique et de la danse ont quelque chose de paradoxal: «Au niveau de leur globalité,

elles apparaissent la plupart du temps comme absolument nécessaires; dès qu'on les examine de près, la nature de cette nécessité apparaît comme incohérente et échappe à toute formulation» (p. 87-88). Comment les examiner? Les descriptions qui existent ont pratiquement toutes été faites de l'extérieur, et les explications proposées sont toutes gagnées par la tentation réductionniste. En deux mots, la transe serait déclenchée par un pouvoir particulier de la musique, et surtout du tambour, à entraîner des changements physiologiques cérébraux, d'où découlerait toute la kyrielle de symptômes évoqués plus haut. Pouvoir *sui generis* des instruments, apparemment appuyé et scientifiquement décortiqué par des études très respectables (notamment celle de A. Neher: «A physiological explanation of unusual behavior in ceremonies involving drums», in *Human Biology* 4 (1962), 151-160, qui passe pour l'explication positiviste ultime).

Tout l'effort de G. Rouget consiste à dénoncer la croyance en ce pouvoir, à nous inciter à refuser un enchaînement causal linéaire aussi confortable pour l'esprit. La patience et le soin documentaire ici déployés dissipent peu à peu l'incohérence. En effet les exemples ne manquent pas de situations où la musique n'est qu'indirectement en relation avec la possession, ou du moins pas dans le sens que voudrait une interprétation comme celles qui ont le plus souvent cours: dans le culte des *vodun* guinéens ou brésiliens par exemple (pp. 133-138), la musique pratiquée, chants a cappella purement vocalisés aux caractères stylistiques très marqués, n'est jamais associée avec le déclenchement de la transe, qu'elle ne précède jamais et dont elle n'est jamais contemporaine. Sa fonction est au contraire d'exprimer la séparation d'avec soi-même, la «perte dans l'ailleurs» que vit le possédé. On est donc loin d'un quelconque effet d'immersion dans un océan de stimuli neuro-physiologiques. Chez les Moussey du Tchad, «la musique intervient non pas pour déclencher la crise, mais au contraire pour y mettre fin, en établissant la communication avec le dieu qui en est responsable» (p. 145). De même que la chronologie des relations de la musique et de la transe varie énormément, ses caractères formels eux aussi sont loin d'être cohérents: musiques vocales, musiques instrumentales, combinaisons très variables des deux, rythmes les plus divers, dynamiques de toutes sortes (bien que, le plus souvent – et c'est ce qui a abusé la plupart des observateurs –, ce soit à un crescendo et un *accelerando* que l'on assiste): qu'en penser, sinon «qu'aucune constante ne s'en dégage, ou plus exactement que c'est l'absence de constante qui en ressort?» (p. 163). Il en va d'ailleurs de même pour la danse, examinée elle aussi de façon très attentive dans ce livre. Tout indique donc que c'est au niveau de la culture et non de la nature qu'il convient de situer les relations de la musique et de la transe. Voilà donc, au

terme d'un parcours absolument convaincant, la problématique centrale de G. Rouget. Désormais les prolongements les plus intéressants sont possibles.

Il faut par exemple repenser toute la question des relations entre musique et transe au niveau psycho-physiologique: action hypnotique sur le système nerveux? réflexe conditionné dont le déclencheur est la musique? perturbations provoquées par la musique et/ou la danse sur l'oreille interne? rôle de préparation purement émotionnelle, sans référence à un pouvoir physique des sons? G. Rouget penche, on l'aura compris, pour la dernière interprétation, à laquelle il ajoute cependant une clause restrictive décisive (où intervient de façon cruciale le facteur culturel): encore faut-il qu'on soit décidé à entrer en transe. Si la musique a donc une action sur la transe, c'est une «action morale» (p. 337). Jean-Jacques Rousseau lui-même, à cet égard précurseur de G. Rouget et de sa théorie du relativisme culturel en matière de musique, prétendait dans son *Essai sur l'origine des langues*, où il est parlé de la mélodie et de l'imitation musicale paru après sa mort, en 1781, que «les sons dans la mélodie n'agissent pas seulement comme sons, mais comme signes de nos affections», et appliquait sa théorie à l'air du *Ranz des vaches*, qui déclenchait chez les Suisses une véritable transe émotionnelle, faisant «fondre en larmes, désertir ou mourir ceux qui l'entendoient, tant il excitoit en eux l'ardent désir de revoir leur pays». Et l'on sait bien que, dans ce cas, ce n'est pas la violence de la musique et des tambours qui constitue le principal excitant de la transe (pp. 309-314).

Autre perspective ouverte par ce livre: les problèmes posés par la théorie platonicienne des relations de la musique et de cet envahissement maladif de l'esprit de la personne qu'est la *mania*, presque toujours rendue par «folie» ou «fureur», mais que Rouget, à la faveur de ses démonstrations précédentes, s'autorise à traduire par «transe» (pp. 341-408); ce n'est pas un hasard si, reprenant et violentant les théories grecques (notamment aristotéliennes) sur les éthos doués d'effets puissants, les musiciens de la Renaissance sont subjugués par le personnage d'Orphée, symbole du pouvoir d'incantation et de l'efficacité de la musique chantée (pp. 409-447). G. Rouget ne voit en eux pas moins que les principaux responsables de nos conceptions passablement aberrantes en la matière (et, accessoirement, en l'opéra un avatar de la possession, dans la mesure où le sujet s'identifie au héros par les moyens conjoints de la musique et du théâtre). C'est, au-delà de l'intérêt pour les spécialistes, toute une anthropologie qui se dessine ici, dont la tâche serait d'examiner comment, dans les différentes cultures, et en particulier dans la culture grecque dont nous procédons, les manières de ressentir la musique, de vivre la présence plus ou moins envahissante des dieux et de subir la maladie

physique ou psychique relèvent toutes trois, «sur le plan de la structure de la conscience, d'un même type de relation avec le monde et avec soi-même» (p. 238). Seraient ainsi à reconsidérer tous les courants populaires, parallèles à cette tradition littéraire et savante de la Renaissance, et qui chez nous (pensons au tarentulisme, à la chorée, à la danse de Saint Guy, à toutes sortes d'épisodes de possession – Loudun, Morzines – qui ont perduré jusqu'à nos jours) ou dans d'autres cultures (le *dhikr* et le *samâ* chez les Arabes – pp. 448-544) ont véritablement maintenu la tradition et la pratique de ce phénomène «naturel» si fortement imprégné de culture: la transe. On imaginerait encore d'autres ouvertures: dans quelle mesure une telle étude ne concerne-t-elle pas de près des phénomènes contemporains aussi disparates en apparence que la musique pop, la pratique de la bioénergie, mais aussi, dans un registre différent de faits, la croyance en un fondement naturel de tel ou tel système musical (tonal par exemple)? Ainsi donc, sur le modèle de la «décentration comparatiste» dont fait largement usage l'auteur dans sa méthodologie, le lecteur – qui, par un effet malicieux de mise en abîme, risque bien d'entrer lui-même dans une sorte de transe silencieuse, et tout à fait culturellement induite, à la lecture de ce vertigineux amoncellement de termes, de faits, de cultures le balançant constamment d'un bout à l'autre de la planète – est convié à pratiquer un très salutaire effort de décentrement culturel, voire, au-delà de simples pré-occupations musicales, à s'interroger en fin de compte sur la relativité de cette curieuse manière de penser qui fonde pour une bonne part notre rationalité contemporaine: la «relation de cause à effet».

Vincent Barras

Disques Schallplatten

Deux Genevois dissemblables

Portraits de Geneviève Calame et Michel Tabachnik

Sous le label «Grammont», la Communauté de travail pour la diffusion de la musique suisse vient de publier deux nouveaux disques-portraits de compositeurs genevois aussi dissemblables que possible. Geneviève Calame¹ se réclame d'un onirisme se traduisant dans «l'énergie des sons». Cependant cette mystique dualiste transparait bien peu dans une musique le plus souvent excessivement statique. Peut-être en va-t-il différemment dans les œuvres audiovisuelles de cet auteur, la musique pouvant alors prendre en charge des évocations d'atmosphère tandis que le sens est véhiculé par un autre médium. Toujours

est-il que «Différentielle verticale» de 1974 (œuvre pour soprano et orchestre basée sur une phrase du «Zarathoustra» de Nietzsche et interprétée, comme toutes les autres du disque, sous la direction de Jacques Guyonnet) ne possède pas de force directionnelle bien définie, en dépit de l'arc tendu entre le début dans l'extrême grave et la quinte vide de la fin, «intervalle d'équilibre dynamique». Il en va de même pour «Alpha futur» (1976), inspiré par quelques vers hermétiques de Calame elle-même. Dans «Océanides» (1986), la «dualité de caractère» des nymphes atlantiques n'est guère perceptible dans cette évocation lointaine de Debussy, dans laquelle le chant des sirènes au synthétiseur est à la limite du kitsch, et dont la coda ressasse fastidieusement (incantatoirement?) le même matériau. Dans les œuvres les plus récentes, les références orientalisantes se font plus insistantes et la patience de l'auditeur, invité à se laisser gagner par l'hébétéude de ce temps circulaire, est mise à rude épreuve. Ce sont les cymbales tibétaines qui ponctuent, «Sur la margelle du monde» (1987), un «trip» centré sur une mélodie inversée, jouée par les bois à l'unisson, et qui rappelle vaguement «Syrinx». Le charme sonore du shakuhachi ne sauve pas «Vent solaire» (1989/90) de l'interminable: où est cette structure «biologique» dans sa construction spiralee, en ce sens que l'organisation de l'information, à la fois rigoureuse et libre, élémentaire et complexe, est comparable aux molécules d'ADN? La métaphore naturelle ne restitue ici aucun sens tangible. Une seule œuvre du disque semble dotée d'un «timing» cohérent: dans «Calligrammes» (1983/84), le jeu concertant d'une harpe à la violence parfois paradoxale et la brièveté de «haïku» de chaque pièce induit un minimum de dialectique formelle dans laquelle le raffinement des timbres trouve pleinement sa place.

Tout autre est l'univers de Michel Tabachnik,² dont l'éducation de compositeur (peu proluxe jusqu'ici) et de chef d'orchestre constitue une curieuse conjonction entre Boulez et Xenakis. L'énergie authentique qui sourd de sa musique est bienvenue après tant d'évanescences! «Le pacte des Onze» (1981), dont cinq extraits sont présentés sur le disque (enregistrement en concert de l'Ensemble Intercontemporain et du New London Choir sous la direction du compositeur) est un oratorio utilisant l'évangile gnostique de Thomas en copte. Il est formé de onze stances évoquant un «zodiaque inconnu» et dont certaines, très brèves, constituent des interludes électroniques, à la façon de «Déserts» de Varèse (deux des onze stances – celles du Cancer et de la Baleine – seront réutilisées dans le concerto pour piano de 1989, donné cet été à Genève). Un sens hermétique est projeté sur la composition à travers des textes et des dessins de Tabachnik «retravaillés» par les ordinateurs de l'Ircam: il en résulte une partition aux textes fortement scandés et à l'instrumentation originale,

qui n'est cependant pas complètement à l'abri de gestes rythmiques un peu éculés, curieusement à mi-chemin entre Stravinsky et (helvétisme oblige?) Honegger... D'une toute autre originalité est à notre sens «Cosmogonie/Pour une rose» de 1981, première œuvre écrite par Tabachnik après un silence de 6 ans. Dans ce cycle de la Création, qui se referme sur l'unisson initial, on retrouve l'alternance entre de brefs mouvements de «passage» et des pièces plus développées qui se signalent par l'intense écriture des cordes. Et même le mouvement le plus faible («Au-delà») est sauvé de la banalité rythmique par un choral de cuivres dont la violence n'est pas sans rappeler Xenakis.

Philippe Dinkel

¹ Geneviève Calame: «Différentielle verticale» pour soprano (Rachel Szekely) et orchestre symphonique (Orchestre philharmonique de Stuttgart, dir. Jacques Guyonnet) / «Alpha futur» pour orch. symph. (O'Ph'Stutt', dir. J'G') / «Calligrammes» pour harpe (Chantal Mathieu) et orchestre (solistes du studio de musique contemporaine, dir. J'G') / «Océanides» pour orch. de chambre (solistes du S'M'C', dir. J'G') / «Sur la margelle du monde» pour orch. de ch. (solistes du S'M'C' et du Collegium academicum de Genève, dir. J'G') / «Vent solaire» pour shakuhachi (Frank Noël) et orch. (solistes du S'M'C', dir. J'G'); Grammont CTS-P 28-2.

² Michel Tabachnik: «Le pacte des Onze» d'après l'Evangile selon Thomas (en copte) pour 8 solistes, grand et petit chœur, orchestre symphonique, bande magnétique et lumières de couleur (Ensemble intercontemporain, New London Choir, dir. M'T') / «Cosmogonie – pour une rose» pour grand orchestre (Rundfunkorchester Hannover, dir. M'T'); Grammont CTS-P 26-2.

Nicht für den Konsum bestimmt

Max E. Keller: «Dornenbahn» für Violoncello solo, «Friedenslied eines Oboisten» für Oboe solo, «Zustand I-VII» für zehn Instrumente, «Achuapal/Nicaragua» für sprechenden und singenden Pianisten, «Konfigurationen II» für Alt und Ensemble

David Riniker (Violoncello), Burkhard Glaetzner (Oboe), Radiosinfonieorchester Basel, Leitung: Bernhard Wulff, Gerhard Erber (Klavier), Béatrice Mathez Wüthrich (Alt), ensemble für neue musik zürich, Leitung: Dominik Blum
Col legno AU-031 801 CD AAD.

«Die Texte einer politischen Komposition können und wollen nicht umfassend informieren, vermitteln dem Hörer in der Regel keine neuen Erkenntnisse, ersetzen die Lektüre diskursiver, analytischer Darstellungen nicht. Aber sie können Schlaglichter werfen, Akzente setzen, bloss Begriffliches sinnlich nachvollziehbar machen, den Hörer emotional treffen.» – Max Eugen Keller, Schweizer Komponist des Jahrgangs 1947, «vertont» also keine Texte, aber er benutzt auch nicht die Musik als Kulisse für Spruchbänder. Vielmehr lässt er durchaus Text und Musik sich aneinander abarbeiten, setzt sie sogar kontrastiv gegeneinander, bricht ästhetisch Verfestigtes auf, indem Wirklichkeit – vermittelt durch Text oder Geräusch – in die Kunstmusik eindringt; diese wiederum versucht mit ihren Mitteln, die formfremden akustischen Eindringlinge des Material-Ensembles auf einer höheren Ebene einzubinden.