

Dichter und Komponist : doppelt begabt: Allain Gaussin = Poète et compositeur : un double don: Allain Gaussin

Autor(en): **Hirsbrunner, Theo**

Objektyp: **Article**

Zeitschrift: **Dissonanz = Dissonance**

Band (Jahr): - **(2004)**

Heft 86

PDF erstellt am: **23.07.2024**

Persistenter Link: <https://doi.org/10.5169/seals-927769>

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.

Poète et compositeur — *Un double don : Allain Gaussin*

Toutes ses partitions portent en épigraphe un poème de son cru, car pour lui, composer de la musique ou des vers sont deux facettes d'une même volonté d'expression. Né en 1943, le Français Allain Gaussin est doublement doué, bien qu'il avoue un certain scepticisme en ce qui concerne la fusion éventuelle des deux formes d'art : « La poésie agit comme une diapositive, c'est un instantané que l'on cherche à immortaliser, tandis que la musique est avant tout un art abstrait, sans possibilité d'avoir une représentation réelle de ce que l'on écoute ». Malgré ce doute, Gaussin trouve le moyen d'exprimer l'une par l'autre, encore que les sons gardent leur autonomie, comme le prouve le métier extrêmement raffiné du compositeur. Paradoxalement, la référence poétique est particulièrement manifeste dans les œuvres instrumentales.

Erst mit 20 Jahren begann Allain Gaussin sein musikalisches Talent auszubilden; vorher hatte er sich mit Mathematik, Physik und Chemie beschäftigt. Er stammt aus Saint Sever in der Normandie, wo der Beamte in der Geburtsurkunde von 1943 seinen Vornamen mit zwei «l» schrieb, was Gaussin dazu bewog, diesen Irrtum als besonders Zeichen seiner Persönlichkeit für sein ganzes Leben beizubehalten, obwohl seine Zeitgenossen immer wieder ihre Verwunderung über diese Extravaganz ausdrücken.

Ab Oktober 1966 studierte Gaussin in Paris am Conservatoire National Supérieur de Musique (CNSM), wo er einen ersten Preis in den Fächern Tonsatz und Analyse errang, dazu noch eine Auszeichnung in der Klasse von Olivier Messiaen. Parallel zu diesem Lehrgang bildete er sich bei Louis Fourestier zum Dirigenten aus (1972) und folgte 1975 den Kursen über elektroakustische Musik beim Groupe de recherches musicales (GRM). Schliesslich beschäftigte er sich am Institut de recherche et coordination acoustique/musique (Ircam) mit musikalischer Informatik (1984).

Vorträge und Lehraufträge brachten ihn 1986 und 1988 an die Darmstädter Ferienkurse für neue Musik, an die Universität von Osaka (1994), im selben Jahr an die Villa Kuboyama in Kyoto und ans Pariser Conservatoire (1998/2000), wo er Jahre vorher mit seiner Ausbildung begonnen hatte. 2003 kehrte er wieder nach Japan zurück und hielt Vorträge an den Universitäten von Kyoto und Tokyo. Noch zahlreiche Stationen von Gaussins Karriere wären zu erwähnen; festgehalten sei hier nur, dass er von 1981 bis 1992 als Dozent für Komposition und Orchestration auch an der von Vincent d'Indy gegründeten Schola Cantorum tätig war. Dann wechselte er, scheinbar endgültig, ans Konservatorium von Sevrans im Süden von Paris, doch im Herbst 2003 wurde er wieder ans Conservatoire von Paris gerufen, wo er bis heute den italienischen Komponisten Marco Stroppa vertritt.

Wie die meisten begabten jungen Musiker war er auch Stipendiat an der Villa Médicis in Rom (1977-1979), wo schon Hector Berlioz und Claude Debussy entscheidende Jahre ihres Lebens verbracht hatten. 1985 wurde er vom

Deutschen Akademischen Austauschdienst (DAAD) nach Berlin eingeladen. Die Einspielung seiner Werke *Irisation-Rituel*, *Camaïeux* und *Arcane* durch die Plattenfirma Harmonia Mundi brachte Gaussin 1995 den Grand Prix International du Disque der Académie Charles Cros ein. 1998 folgte der Kompositionspreis des International Center of New Sources (ICON) in Turin für das Stück *Mosaïque céleste*.

Wie schon kurz im Titel dieses Aufsatzes erwähnt, ist Gaussin eine Doppelbegabung. Er hat sich nicht nur als Musiker, sondern auch als Dichter profiliert. Seinen Partituren steht immer ein Gedicht voran, das denselben Titel trägt wie die Komposition, doch Skepsis prägt Gaussins Überlegungen, wenn er von einer möglichen Verschmelzung der beiden Künste spricht.

«MUSIQUE ET POÉSIE, L'IMPOSSIBLE ALCHIMIE?»

Mit dieser Frage beginnt er seine Ausführungen zu diesem Thema, die er etwa vor einem Jahr an mich gesandt hat. Er hält zuerst fest, dass die Musik eine abstrakte Kunst sei, aber fähig, das Unaussprechliche auszudrücken:

La musique est avant tout un art abstrait, sans possibilité d'avoir une représentation réelle de ce que l'on écoute. C'est là son originalité, sa force et c'est ce qui la rend unique et fascinante. Avec la musique on peut exprimer quelque chose d'inexprimable, d'insaisissable, quelque chose qui se situe derrière une sorte de miroir et que l'on ne pourrait voir.

In der Dichtung entdeckt Gaussin andere Qualitäten: Sie kann, wie ein Foto, den Augenblick verewigen oder Dinge voraussagen, da jedes Wort ein genaues Bild oder einen Begriff evoziert. Die Sprache und die Welt verhalten sich parallel und transzendieren in der reinen Vorstellungskraft jede Realität. Auch epische und narrative Aspekte sind der Sprache vertraut, aber nicht den Tönen:

Pour moi, la poésie agit comme une diapositive, c'est un instantané que l'on cherche à immortaliser. Tout vrai poète

est un prophète qui s'ignore. Ici, chaque mot évoque une image bien précise et chaque idée génère une représentation mentale tangible, mais l'ensemble nous projette dans des mondes parallèles, fragiles et métaphoriques où l'imaginaire transcende toute réalité. A celà, peut s'ajouter aussi un aspect descriptif, romanesque ou épique que chacun peut parfaitement concrétiser.

On le voit, ces deux arts ont leur entité propre.

Gaussin gibt einige Beispiele, wie sich die Begegnungen zwischen Wort und Ton abspielen können. Zuerst erwähnt er den 2. Akt von Debussys *Pelléas et Mélisande*, die Szene am Brunnen, und entdeckt in der Reihe der rasch zu spielenden Sechzehntel und dem Glissando der Harfe, gefolgt von den zwölf Glockenschlägen, wenn der Ring in den Brunnen fällt, mit dem *Mélisande* gespielt hat, eine Art von Gegenständlichkeit (*figuralisme*), die aber dem unvorbereiteten Zuhörer fremd bleiben muss:

Dans ce contexte les exemples musicaux abondent. Je n'en donnerai qu'un: Pelléas et Mélisande de Claude Debussy, acte 2, scène de la fontaine, avec justement le motif de la fontaine en double-croches figurant le ruissellement de l'eau, puis plus loin les mouvements ascendants très rapides des cordes pour représenter le jeu de Mélisande qui lance plusieurs fois son anneau, avant que celui-ci ne tombe dans l'eau avec un glissando descendant de la harpe, puis aussitôt après, pendant que la bague s'enfoncé peu à peu dans les profondeurs, les 12 coups de midi d'une cloche lointaine, figurés encore par la harpe, répétant 12 fois le même rythme et la même note, etc. ... Pour autant, un auditeur non averti ne connaissant pas le contexte de cette scène, serait dans l'incapacité de reconstituer la véritable histoire.

Wenn sich der Text in symbolischen Sphären bewegt wie in *En Echo* von Philippe Manoury, wo die erotische Welt von Emmanuel Hocquard mit allen Mitteln der Elektronik dargestellt wird, ergibt sich dasselbe Problem für den Zuhörer:

S'il n'a pas lu le texte, ni écouté le chant de la soprano avec une très grande attention, il aura peu de chance à cerner l'esprit du poème. Mais peut-être pourra-t-il trouver quelque chose s'en approchant, tout en restant imprécis sur le sujet.

Immer fehlt eine genaue Verständlichkeit des Textes, denn sogar zu den auf Französisch gesungenen Opern werden heute Übertitel projiziert. Gaussin erwähnt dann noch Victor Hugo, einen unter vielen Dichtern, der es nicht schätzte, vertont zu werden. Anschliessend gibt er eine nicht alltägliche Lösung dieses Problems an: Er findet sie im Melodrama des 18. Jahrhunderts, dessen Texte aber nur in den wenigsten Fällen interessant sind. Erst im 19. Jahrhundert haben Schumann, Liszt und Berlioz ein befriedigendes Gleichgewicht zwischen Musik und Dichtung gefunden. In der musikalischen Moderne haben Strawinsky mit *L'histoire du soldat* und Honegger mit *Jeanne au bûcher* Meisterwerke geschaffen, aber die beiden Sphären verschmelzen nicht, was wieder die Unmöglichkeit einer Fusion beweist:

Curieusement la fusion s'opère non pas de façon verticale, mais de façon horizontale et décalée.

L'avantage d'une telle solution est de préserver le contenu (je dirais la force poétique) du poème, puisqu'il est dit par un comédien. L'auditeur peut ainsi appréhender le poème dans toute sa substance, sans ne rien perdre de sa compréhension, ni de sa beauté, ni de sa musicalité interne, ni même de son expression sensible. L'essence même du poème est préservée.

Doch es bleibt eine unüberbrückbare Kluft zwischen dem Tempo eines gesprochenen und eines gesungenen Textes. Und das Eine ersetzt nicht das Andere; die Texte haben ihr Eigenleben, das sie bei einer Vertonung zum grossen Teil verlieren würden. Wie schon erwähnt, steht den Partituren Gaussins immer je ein Gedicht voran. Mit ihren Rhythmen und Klängen und der allusiven Form der Aussage rufen sie aber förmlich nach Musik. Die Sprache mit ihrer die sichtbare und begriffliche Welt bezeichnenden Vokabeln umkreist mehr ein schliesslich Unsagbares, als dass sie eine Geschichte erzählt oder eine feststehende Tatsache rapportiert. Im Gedicht *Mosaïque céleste*, das in dem gleichnamigen Werk für das Ensemble l'Itinéraire sein Gegenstück findet, wird eine kosmische Vision angedeutet, die aber ebenso ungreifbar bleibt wie die Millionen von Lichtjahren entfernten Sterne:

*Dans cet espace
proche de l'impalpable
Dans cet instant
tendu
sans mémoire
méditant aux brisures acides de la destinée
Dans ce gouffre de Lumière
criblé de marbre et de cristal
j'ai vu fondre
l'écume aveugle des étoiles
Voûte céleste
où glisse lentement l'errance du regard
Miroir d'ombre vierge
Mosaïque virtuelle sans cesse recomposée
comme une spirale, là
véritable chant
puisé au crible du soi*

Das Gedicht erinnert von ferne an Yves Bonnefoy – dieselben Umschreibungen in einer Sprache, die mehr Rätsel aufgibt, als sie lösen kann. Der Blick ins Universum mit seinen Milliarden von Sternen, die ein Mosaik bilden, wird aber zu einer «Reise im Innern», wie sie Gaussin in einem vor zwanzig Jahren verfassten Text, überschrieben mit *La musique – pourquoi*, gerade von der Musik erhoffte, die auf gleicher geistiger Höhe wie die Dichtung angesiedelt ist:

Voyage intérieur. – Cette faculté, unique, très pure, fragile aussi, nous fait pénétrer dans des zones inconnues où tout se ramifie secrètement. Vertige conscient d'un monde qui faseille – Force de l'imaginaire, délivré, déployé, métamorphosé. – Ici se situe le centre d'un pouvoir qui fascinera toujours l'Homme, parce qu'il entre en communication avec des sphères qui ne sont pas visibles. Passage gradué ou passage brutal, trajectoire continue avec évolution, puis encore une fois, passage.

Trotz aller Skepsis einer Verschmelzung von Dichtung und Musik gegenüber findet Gaussin doch Mittel und Wege, das Eine im Andern auszudrücken, wobei aber die Autonomie der Töne gewahrt bleibt und sich in einem höchst differenzierten kompositionstechnischen Metier manifestiert.

KRAFTZENTREN: «CHAKRA»

Das für das Arditti-Streichquartett geschriebene Werk *Chakra* geht bis an die Grenzen der Aufführbarkeit. Die Ausführung von Spielanweisungen wie das Schlagen mit einem Plektrum und gleichzeitiges Pizzicato hinter dem Steg ist in raschem Wechsel nicht mehr möglich. Falsch wäre es aber, den Komponisten dafür zu tadeln, da er im Grunde ein freies, im voraus nicht fixiertes Improvisieren provozieren

Notenbeispiel 3:

Allain Gaussin,
«Arcane», S. I
(Ricordi)

Rythme sans rigueur, très flexible, légèrement destabilisé.
Comme un monologue intérieur, contenu, très intense¹

(♩ ~ 76)

Notation du piano sur 4 portées, voir "Notice" au début³ L'altération ne concerne que la note qui la suit.⁴

will, das sich jeder noch so differenzierten Notation entzieht. Der Titel des Werkes ist indisch und bezeichnet gewisse Energiezentren des menschlichen Körpers, die ein Arzt kennen muss, um Krankheiten zu heilen und den Zustand des Patienten günstig zu beeinflussen. Deshalb macht das der Partitur voranstehende Gedicht auch Anspielungen auf diesen sensiblen Punkt, der sein Gegenstück in den vielfachen Verzweigungen des Universums findet:

Centre d'énergie
Centre de vie
Passage obligé de tout pouvoir interne
... arborescence dans l'espace intime du corps
dans l'espace infini de l'Univers

Gaussin sucht im aus einem einzigen Guss bestehenden harmonischen Feld nach Veränderungen, die sich allmählich vollziehen. Ausgehend von einem mit höchster Spannung geladenen Ton verbreitet sich die Struktur fächerartig, so gleich zu Beginn des Werkes (vgl. Notenbeispiel 1).

Ausgehend von einem *c'* im *forte* trennen sich die vier Instrumente allmählich von einander und gehen von langsamem zu schnellem Vibrato über, bei gleichzeitig gut hörbarem Bogenwechsel. Unmerklich mischen sich Triller in die wegen des stabilen Bogendrucks knirschenden Töne (*Ecr. = écrasé*). Die absteigenden Flageolett-Töne der Bratsche im *mezzopiano* sind kaum hörbar, tragen aber bei zum vagen, mehr globalen Eindruck einer sich in Aufruhr befindenden Klangmasse.

Die schon erwähnte kritische Stelle mit dem Plektrum wird langsam eingeführt. Die Bratsche beginnt damit, gefolgt vom Violoncello (vgl. Notenbeispiel 2). Der so entstehende Trommel-Effekt wird noch dadurch nuanciert, dass die Finger der linken Hand im *piano* nur locker auf dem Griffbrett liegen, im *fortissimo* aber festen Kontakt suchen sollen. Dieser Unterschied wird durch die Buchstaben E bzw. A kenntlich gemacht. Die beiden andern Instrumente, die erste und die zweite Violine, werden im selben Augenblick aufgefordert,

hinter dem Steg zu spielen – die römischen Ziffern I, II, III und IV weisen darauf hin – und simultan Tonfolgen mit extrem schwierigen Fingersätzen auszuführen, immer mit dem aggressiven Geräusch des tief in den Saiten liegenden Bogens. In der Folge werden alle vier Instrumente mit dem Plektrum geschlagen. Wie schon erwähnt, vollziehen sich solche Wechsel allmählich. Dass das ganze Werk aus drei verschiedenen Teilen besteht, aus den bewegten Ecksätzen, die einen ruhigen Mittelteil einrahmen, wird kaum wahrgenommen – so heftig sind die Eruptionen dieser schon im Gedicht erwähnten Kraftzentren.

NAGENDE ERINNERUNG: «ARCANE»

Das sehr virtuose Klavierstück *Arcane* ist das bei weitem erfolgreichste Werk von Allain Gaussin. Es wurde von der Dirigentin und Komponistin Dominique My aufgenommen und gerade neulich, am 17. Januar 2004 im Rahmen des Festivals Ultraschall in Berlin, von Frank Gutschmidt gespielt in einem Programm zusammen mit der *Dritten Klaviersonate* von Pierre Boulez und dem *Klavierstück XI* von Karlheinz Stockhausen.

Das einleitende Gedicht lautet:
Vol attendu
Glissement lumineux
Triangle mené loin sur les franges aiguës
Scintement infini des spirales passées
Seul parcours de la raison
Ignorant la mémoire qui ronge

Neben vielen interessanten Aspekten fällt besonders die ganz bewusst kalkulierte Verteilung im Tonraum auf. Der Anfang entwickelt auf der ganzen Breite der Klaviatur eine einzige harmonische Konstellation (vgl. Notenbeispiel 3). Allmählich verschwinden die hohen Register, und in der Tiefe ertönt das Geläute von Glocken, deren genaue Tonhöhe kaum mehr auszumachen ist. Gaussin gibt zwar den

Notenbeispiel 4:

Allain Gaussin,
«Arcane», S. 5
(Ricordi)

Stesso Tempo (note tonique: mi b)⁴

P P (pedale entièrement enfoncée)⁵

Rall - - - poco a poco (note tonique: la)⁶

P sempre *fff* sempre *fff* (notes toniques: si, ré b)⁷

(♩ ~ 100)

Ⓐ Comme des cloches très graves, avec déplacement de la note tonique.⁸

Notenbeispiel 5:

Allain Gaussin,
«Arcane», S. 17
(Ricordi)

(♩ ~ 63) Canon harmonique en miroir perpendiculaire (vertical et horizontal) avec quelques mutations d'altérations et d'octaves (voir "Notice a) au bas de la page 16).¹

P

A partir de la lettre © les 2 mains commencent à se désynchroniser très progressivement pour finir par jouer (à la lettre Ⓓ) en mouvement alterné régulier. (Suivre l'espacement graphique)²

(18 ♩ pour 18 ♩ + 1 ♩)

Notenbeispiel 6:

Allain Gaussin,
«Satori», S. 1
(Leduc)

(♩ ~ 60) SATORI Allain Gaussin -

N.V. (N.V.) *prog.*

d. a.i.b. 4 PP poco cresc - - - P

3 Vib. 3 N.V. (♩ ~ 63) (♩ ~ 60)

5 N.V. 3 Poco Vib. N.V. a) moins 1/4 de ton b) moins 1/5 de ton

P P a) b) c) Ondulation glissée poco decresc.

7 (N.V.) 3 Poco Vib. a) b) c) Ondulation glissée

Poco decresc. - - - PP

Hinweis auf verschiedene *notes toniques*, aber der Eindruck eines undefinierbaren Geräuschs überwiegt bei weitem, bis am Ende der Seite der fast völlige Stillstand erreicht ist (vgl. Notenbeispiel 4).

Trotz aller auf den äusseren Effekt bedachten Virtuosität wartet *Arcane* auch mit intrikatsten Kompositionstechniken auf, die seit dem Mittelalter bekannt sind und hier sehr wahrscheinlich von Messiaen angeregt worden sind, z.B. Kanons, die, wie hier abgebildet, um die Drehnote *f'* zentriert sind (vgl. Notenbeispiel 5). Falsch wäre es aber, Gaussin eine gewisse scholastische Pedanterie vorzuwerfen, denn der Eindruck eines freien Spiels von brillanten Akkorden überwiegt bei weitem.

Notenbeispiel 7: Allain Gaussin, «Satori», S. 4 (Leduc)

MOMENT DES EINKLANGS: «SATORI»

Für das abschliessende Examen der Klarinettenisten bestellte das Conservatoire von Paris bei Gaussin 1998 ein Stück, das alle nur denkbaren Schwierigkeiten enthalten sollte. Mit dem Titel *Satori* machte der Komponist aber klar, dass es ihm um mehr ging als um äusserliche Virtuosität. *Satori* sei ein japanisches Wort aus dem Zen-Buddhismus. Es bezeichnet einen einzigartigen, seltenen Augenblick, wo die Seele erwacht und sich im Einklang mit dem Universum fühlt. Das Gedicht umschreibt diese Erleuchtung:

Clair du bleu infini
 brisé aux lames du soi
 Traverse de l'abîme
 magique
 inouï
 suspendu
 Comment figer l'énigme de l'instant
 parfois sphérique parfois irisée
 Dans cette brèche aveugle
 hurlant les appels ensevelis
 l'azur pénétre
 lentement
 Plier ronger dissous
 sans gravitation
 avec cette saveur indicible
 de l'écume filtrant l'espace au
 Clair du bleu infini

Notenbeispiel 8: Allain Gaussin, «Satori», S. 11 (Leduc)

Das Stück entwickelt sich mit extremer Langsamkeit und evoziert wohl die Leere, welcher der Erfüllung jenes kostbaren seelischen Zustandes vorausgeht (vgl. Notenbeispiel 6). Fast unmerkliche mikrotonale Veränderung zwischen Tönen ohne oder mit Vibrato bereiten das innere Erwachen vor, das sich in verschiedenen Phasen vollzieht, immer wieder unterbrochen von gespannter Erwartung (Notenbeispiel 7). Auf dem Höhepunkt angelangt, notiert Gaussin die Balken der Zweiunddreissigstelnoten nur noch in geschwungener Form, als ob es ihm nicht mehr um metrisch exakte Werte ginge (vgl. Notenbeispiel 8). *Satori* ist nur zum Schein ein Examenstück, das alle denkbaren Schwierigkeiten anhäuft. Die Musik spricht eine andere, eine poetische Sprache. Einmal steht über den Noten die Bemerkung *spirales insolites*, was mit der gepflegten Aufmachung des im Faksimile reproduzierten Werkes deutlich auf den aussergewöhnlich intensiven Charakter der Musik hinweist. Dass Gaussin gerne in den Fernen Osten reist, ist für einen Franzosen wohl nichts Aussergewöhnliches – vor ihm haben andere, nicht zuletzt sein Lehrer Olivier Messiaen, diese Sehnsucht verspürt –, aber hier in dem kurzen Solo für Klarinette wird mit durchaus westlicher Kompositionstechnik eine Welt evoziert, die seit den Pariser Weltausstellungen von 1889 und 1900, wo Debussy exotische

Musik hörte, im Bewusstsein der französischen Komponisten gegenwärtig ist. Dazu gelingt es Gaussin noch – trotz aller Skepsis – eine Synthese zwischen Dichtung und Musik herbeizuführen.