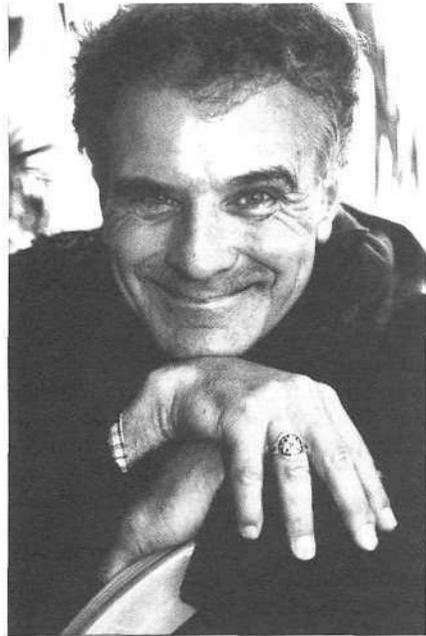


Grande-Bretagne tout au moins, écouter les jeunes compositeurs du pays. «Parce que la musique, aujourd'hui, est plus accessible et procure plus de satisfaction à l'auditeur que celle des années 60. Elle est moins théorique, moins intellectuelle, plus audible simplement. Prétendre écrire sans se soucier jamais du public, c'est stupide.»

Mais quel rapport entretient le compositeur avec la musique des autres qu'il



Peter M. Davies

© A.I.R.

dirige, et surtout avec celle du passé qui est toujours présente? «Mes activités de chef d'orchestre, ce sont mes leçons de compositions: orchestration, liens entre les diverses sections d'une œuvre, lignes de correspondance, travail du développement. De plus, lorsqu'on crée une interprétation, il arrive de temps en temps qu'on ait l'impression d'en être l'auteur. Ce n'est donc pas un handicap pour le compositeur. Pas plus que la musique du passé, pour autant qu'on considère les compositeurs qui nous ont précédés comme des collègues qui sont encore là, vivants. Par contre, si on les regarde comme des spectres, cela peut créer des inhibitions et des comparaisons stérilisantes.»

Autant que son activité de compositeur, sa démarche pédagogique a fait la réputation de Sir Peter. Pour lui, l'enfant ne s'intéresse pas à la différence entre musique traditionnelle et musique contemporaine. L'important est de le laisser trouver la musique qui est en lui, de lui permettre de la créer, de l'improviser, bref de composer lui-même ce qu'il joue. «On apprend à dessiner en dessinant, crayon en main. Pourquoi en irait-il différemment de la musique?» Mais cela suppose, il en convient, un long entraînement, et pas seulement pour les enfants, mais aussi pour les professeurs. «J'ai beaucoup appris avec les enfants. Ils ont une façon très directe de s'exprimer avec des images frappantes; c'est impressionnant. Et lorsque j'écris des opéras ou des chansons pour les enfants

– mon dernier opéra est destiné à des enfants de 5 à 6 ans! –, je constate qu'il est très difficile de retrouver leur style, cette naïveté première.»

En définitive, on a envie de dire que le rapport à la musique d'un Peter Maxwell Davies est assez typiquement anglo-saxon; en ce sens, il est bien un successeur de Britten, par exemple. On pense à Bernstein aussi. Il y a d'abord ce refus de séparer les genres: musique populaire ou folklorique et musique savante s'interpénètrent ou se côtoient dans l'œuvre du compositeur. «Je n'ai pas cherché à créer un lien. Cela est venu tout seul. Et je n'ai pas résisté. Du temps de ma jeunesse, cela paraissait impensable. Pour Boulez ou Stockhausen, un tel rapprochement n'entraîne même pas en question.» Il y a aussi ce souci du contact avec le public, d'une musique qui doit faire plaisir, sans pour autant être dépourvue d'une signification profonde: «J'espère que ma musique, née dans le silence de mon île solitaire, tout au nord de l'Ecosse, apporte aux gens vivant dans une atmosphère de bruit constant un espace de silence qui leur permette de découvrir les profondeurs d'eux-mêmes; c'est une possibilité à offrir. Rien de plus. On ne peut forcer les gens à écouter. Simplement, cela existe. S'ils ont la patience, la capacité de l'entendre, alors cela peut leur donner du plaisir, et un peu de sens à leur existence.»

Chez Peter Maxwell Davies, et cela est très anglo-saxon aussi, il y a une originalité qui ne se veut ni provocatrice, ni révolutionnaire, une façon sérieuse et calme de ne pas se prendre au sérieux. D'aucuns jugent sa réputation surfaite: elle n'est en tout cas pas fondée sur une volonté de s'imposer, ou d'imposer une vision monolithique de l'art.

Myriam Tétaz-Gramegna

Livres Bücher

Neues aus Altem

Silke Leopold (Hrsg.): *Musikalische Metamorphosen. Formen und Geschichte der Bearbeitung*. Bärenreiter, Kassel etc. 1992, 199 S.

Die Bearbeitung von vorgegebenem Material war bis ins 18. Jahrhundert hinein der Normalfall des Komponierens und ist es, wenn wir die sogenannte U-Musik betrachten, bis heute geblieben. Erst mit der Genieästhetik im 18. Jahrhundert entstand die Idee vom individuellen, unverwechselbaren «Originalwerk», die sich in der bürgerlichen Konzertkultur des 19. Jahrhunderts dann allmählich durchsetzte, wenn auch nicht in der Praxis, so doch als Ideologie. Busoni und Schönberg, beide wichtige Wegbereiter einer «Neuen Musik»,

haben selbst noch haufenweise Bearbeitungen von «gewöhnlicher» tonaler Musik angefertigt, ohne deren Struktur in Frage zu stellen; im Lauf dieses Jahrhunderts hat das Ideal des musikalischen «Originalwerks» jedoch zu einer Verengung geführt, so dass es in der E-Musik gar nichts anderes mehr zu geben scheint. Bearbeitungen müssen sich heute dadurch legitimieren, dass sie selbst eigentlich genauso original sind wie das Original, was bei neueren «Werken» bedeutet, dass sie ihr Ausgangsmaterial stark verfremden (wie etwa Schnebels berühmte Schubert-Bearbeitungen). Sogar Improvisationen in der E-Musik dürfen sich, in unnötiger Übersteigerung des kreativen Augenblicks, nicht zu sehr auf Vorgegebenes stützen, und bei der Interpretation bestehender «Werke» regiert in grösserem oder kleinerem Masse die historische Aufführungspraxis, die dem «Werk» mitunter sogar durch ungeschicktes Spiel nicht mehr klingender oder schlecht nachgebauter historischer Instrumente den rauhen Sound des Authentischen zu verleihen bemüht ist. Das einstige Ideal des Originalen ist im engen Bereich der E-Musik zur nüchternen Realität geworden, d.h. zur Manier, zur Sprachregelung, zum Vorwand. So sind wir heute in der widersinnigen Situation, dass bedeutende Bearbeitungen, wie etwa Nikolaus Harnoncourts Fassung von Monteverdis «Orfeo», als ihr genaues Gegenteil, nämlich als authentische Realisation des «Werks» ausgegeben werden (müssen). In letzter Zeit setzt sich zudem immer mehr die Erkenntnis durch, dass zur «authentischen» Aufführungspraxis mindestens bis Schubert auch das improvisierende Verzieren bei Wiederholungen, Fermaten etc. gehörte; die Ideologien des Originalen und des Authentischen geraten hier also in Widerspruch zueinander, und man darf gespannt auf die ersten Interpreten warten, die sich in diesem Sinn frech an Mozart oder gar Beethoven vergreifen. (Wird das dann «zeitgenössische Musik» sein?)

In diese in neuerer Zeit vermehrt diskutierte Problematik bietet der von Silke Leopold herausgegebene Sammelband einen historisch vertiefenden Einblick. Es ist keine im engeren Sinn wissenschaftliche Publikation, sondern richtet sich der Erscheinungsform nach vornehmlich an Musiklehrer, die das Gebiet behandeln und sich Anregungen verschaffen möchten. Das Konzept der von mehreren, zumeist jungen Autoren verfassten Aufsatzsammlung ist, wie Leopold in ihren umrahmenden Texten ausführt, nicht eine Systematik, die sich dem behandelten Gegenstand schwer aufzwingen liesse, sondern eine Annäherung an den Sachverhalt der Bearbeitung aus möglichst verschiedenen Blickwinkeln, jedoch immer anhand von konkreten Beispielen quer durch die abendländische Musikgeschichte – die man gewiss noch beliebig erweitern könnte. Ein Hauptziel ist es, zu zeigen, wie schwer sich das Phänomen der Bearbeitung fassen und eingrenzen

lässt. So wird etwa nach dem Unterschied zwischen Bearbeitung und Komposition, Interpretation und Improvisation gefragt, es wird dem Sinn und Zweck von Bearbeitungen fremder und eigener Musik nachgegangen, und es werden Formen der Bearbeitung in einzelnen Musikgattungen von der Motette und Messe über das Streichquartett bis hin zur Oper behandelt. In welcher Art vorgegebenes musikalisches Material bei Zitat, Entlehnung, Variation, Kontrafaktur, Parodie (im Sinn des 16. wie des 19. Jahrhunderts) umgeformt wird, bildet ebenfalls Gegenstand der Betrachtungen; auch die nur mittelbaren Veränderungen der Musik, die sich bei einer Umtextierung von Vokalwerken ergeben, werden untersucht. Man hätte sich vielleicht noch Beiträge zum rechtlichen Sachverhalt der Bearbeitung und zur Bearbeitung in der U-Musik wünschen können; aber auch mit diesem historischen Schwerpunkt ist das ausgebreitete Material sehr vielfältig. Die durchwegs fundierten Darstellungen vermeiden die Gefahr, den Gegenstand mit gutgemeinter pädagogischer Absicht unzulässig zu vereinfachen. Für Unterrichtszwecke sehr wichtig ist der Anhang nach jedem einzelnen Beitrag, in dem weiterführende Literatur mit kurzen Kommentaren angegeben ist, und der vor allem auch Auskunft darüber gibt, in welchen Ausgaben die behandelten Stücke greifbar sind. Denkanstösse vermittelt jeweils eine kurze Liste von «Anregungen zum Weiterdenken» zu jedem behandelten Gebiet.

Mathias Spohr

Gebildet vom Tauschwert

Christian Kaden: Des Lebens wilder Kreis. Musik im Zivilisationsprozess. Bärenreiter, Kassel 1993, 248 S.

Schon im Titel klingt an, in welchem Spannungsfeld Christian Kaden seinen Gegenstand angesiedelt hat. «Des Lebens wilder Kreis», erfrischend abgesetzt von sonstigen freischwebenden musikwissenschaftlichen Abhandlungen, lässt erwarten, hier werde einmal wirklich den stets ausgeklammerten Fragen des tatsächlichen Umgangs mit Musik und ihrer erlebten Bedeutung, ihres Gebrauchswerts sozusagen, nachgegangen. Dem Autor, einem Musikwissenschaftler aus der ehemaligen DDR, geht es in Wiederbelebung einer kritischen Theorie der Musik gemäss Adorno um «lebendige, wirkliche Sozialisierungsweisen» der Musik, um das Aufspüren individueller Verhaltensweisen über bloss gesellschaftliche Mechanismen hinaus. «Musik gewinnt sich aus Lebensprozessen ihre Form – und sie gibt dem Lebendigen Form zurück. In dieser doppelten Bestimmung wurzelt ihre Macht (...) zum Guten wie zum Bösen.» Wie sie soziales Leben organi-

siert, soll eine interdisziplinär angelegte musikologische «Lebensforschung» erfassen, die als «historisierte Musiksoziologie» empirische Befunde moderat quantifizierend zu Modellen verdichtet, geschichtliche Vertiefungen mit musikanalytischer Anstrengung verquickt.

«Musik im Zivilisationsprozess» beschreibt Kaden als kontinuierlichen Prozess des Auseinanderdriftens umgangsmässiger und dinglicher Qualitäten von Musik. «Je nach dem Mass ihrer ‚Ganzheits‘-Fähigkeit» wären Musikkulturen zu bewerten. Sie sollten zur Balance der sich ungleichzeitig und uneinheitlich entwickelnden physischen und psychisch-geistigen Dimensionen, der sozialen und technischen Organisation des menschlichen Lebens beitragen. Doch insbesondere der abendländischen Musikkultur weist der Autor eher die Rolle eines Erfüllungsgehilfen bei der Durchsetzung des Kapitalismus zu, der verstärkend statt unterlaufend gewünschte Verhaltensweisen – selbst noch im eskapistischen Gegenbild – subtil einübt. Im Prozess der Verdinglichung wird Soziabilität eher verhindert als gefördert, Eindimensionalität statt Entfaltung bewirkt.

Kaden weiss diese These mit akribischen musikhistorischen, -ethnologischen und informationstheoretischen Untersuchungen zu stützen. Eindrucksvoll entfaltet er das Panorama der sich zu Beginn des 12. Jahrhunderts aus feudalen Abhängigkeiten lösenden «zivilen Gesellschaft» mit ihrer Aufwertung von Sachlichkeit, Arbeitssinn und Technik. Die Erfindung der Notenschrift erscheint darin als «Sündenfall der Musikgeschichte»: Was vorher der kollektiven Erinnerung anvertraut war, in individueller Aneignung unmerklich sich veränderte, ist jetzt als «opus perfectum» eines Einzelnen schöpferisch freier, doch auch dem unmittelbaren Zugriff eines anderen entzogen und in seinen strukturellen Geheimnissen verschlossen. Die direkte Interaktion zwischen Machen und Hören zerbricht. Nicht Befreiung von Abhängigkeiten, sondern Verfestigung von Ungleichgewichten ist dem Autor die ganze weitere Entwicklung: Die gotische «musica mensurata» unterwirft Rhythmen und Harmonien einem zentralistischen Vorwärtstreben. In Anknüpfung an Horkheimer/Adornos «Dialektik der Aufklärung» erweist sich die Gefühlkultur des 18. Jahrhunderts in scheinhafter Autonomie als manipulierende Illusion. Der «Fall Wagner» zeigt den modernen Komponisten, der vergeblich die Entfremdung des Werkes von seinem Schöpfer aufhalten will.

Noch schwärzer erscheint die Gegenwart. Unter die Formel «Autoritäre Einwegkommunikation» fällt ebenso die «E-Musik» in ihrer erstarrten Darbietungsform wie die unmittelbare Kommunikation vorgaukelnde «populäre Musik». Als abstrakte Ware, der es gnadenlos um Realisierung ihres Tauschwertes zu tun ist, tendiert sie zu immer weiterer Normierung. Doch bringt gerade sie ihre Antinomien her-

vor, die als nicht auszulassender Markt die «Achillesferse» der Kulturindustrie bilden. Kaden führt besonders die Punkmusik als Entwurf einer Alternative an, in der wieder soziales Miteinander möglich ist, nicht-manipulierte Selbsttätigkeit und eine neue Dimension jenseits von Haben und Geld. Hier schliesst sich «des Lebens wilder Kreis», wie überhaupt als einziger Weg «nach ‚vorn‘ ein Gang zurück in die Geschichte» empfohlen wird, zum Wiederfinden des Verlorenen: zu den Trauer Ritualen der Kaluli auf Papua-Neuguinea, in die das menschliche Gegenüber stets einbezogen ist; zum Gleichgewicht von Individuum und Gesellschaft in der Volksmusik, der «Strukturen eines urchimlichen Kommunismus» zugesprochen werden; zum «Geist der Improvisation», dessen Harmonie nicht wie in der fixen Form in der *einen Lösung*, sondern im Geltenlassen des *anderen*, Verschiedenartigen bei nicht schrankenloser Freiheit, sondern gemeinsam abgestecktem Rahmen besteht. Eine Musikkultur, die Leben «fördern und bewahren» hilft, hätte hier, im Verzicht auf Herrschaftsansprüche von Menschen und Musikformen, ihr Vorbild. Nichts gegen dieses Plädoyer für ein ökologisches Modell «musikalischer Artenvielfalt», gegen den Alleinvertragsanspruch der Darbietungsmusik und für eine Wiederbelebung der «Umgangsmusik» in symmetrischer Kommunikation, Rollentausch und direkte Rückkopplung zwischen Produzenten und Rezipienten einschliessend. Deren aktuelle Verwirklichung auf hohem Niveau findet Kaden übrigens auf Kuba. Doch ist so alle Innovationsmöglichkeit dem Bereich der «populären», der «Alltagsmusik» vorbehalten. So ehrenwert deren gesellschaftspolitische Implikationen auch sein mögen – entsprechend der Bürgerbewegung der «demokratischen Wende» der DDR, deren Aufbruchspathos den 1989/90 entstandenen Aufsätzen die Farbe gibt –, so unrealistisch müssten sie doch jemandem erscheinen, der heutiges Musikkulturen ganz vom Tauschwert regiert sieht. Dabei ist die Betrachtung von Gattungen unter dem Gesichtspunkt voneinander getrennter Produktions- und Rezeptionsstrukturen, die Auffassung vom Hören als isoliertem Konzertbesuch selbst bloss formal. Mögliche Inhalte und Wirkungsweisen, Verarbeitungs- und Anverwandlungsprozesse innerhalb einer komplexen Lebenssituation verschwinden im Hörer als *black box*. Damit ist dieser dem Autor genauso amorphe Masse, wie er in seiner Kritik der «Einwegkommunikation» aufzeigt. Dabei könnten etwa die «aufklärerischen Brüderlichkeitsutopien», der «autonomen Musik» als «grossartige», nicht praxistaugliche «Simplifizierungen» angelastet, im Erleben des Hörers ebenso Anspruch bedeuten wie Illusion. Und während gegen diese Illusion ständig Brechts episches Prinzip ins Feld geführt wird, fällt kein Wort über die Versuche demokratisierender Vermittlungsformen in unserem Jahrhundert –