

grundsartigen Klängen aus dem Radio-Studio zurück aufs Konzertpodium. An der Zäsurstelle des Goldenen Schnitts, etwa mit Beginn des letzten Drittels, setzt sogar Sprache mit einer Stelle aus dem Roman ein: Ein Auto (enthaltend Ehefrau und Franck) fährt dazu gleich mehrfach los, während über einem statischen, durch leichte jaulende Bewegungen aufgelockerten Klangteppich der Ehemann als Erzähler das Abfahren der beiden und, viel genauer als die Eifersucht, die Jalousie bzw. die Fensterläden beschreibt; dazu vage Naturgeräusche. Später dann sehr regelmässig stöckelnde Schritte mit einigermaßen tonalen, schein-kadenzierenden Bläserupf- und Pizzicato-Klängen, im Hintergrund Stadtgeräusche mit Stimmen. Fast unvermittelt, über einem rabiaten Ostinato, dann Avantgarde-Ausbrüche der eher konventionellen Art, die möglicherweise den Affekt der Eifersucht nachahmen. Dann Beruhigung, die dauert. Bei allem Respekt: auch Goebbels ist häufig mehr schwatzhaft als beredt. Man muss nicht alles dreimal und mehrmals sagen. Die Parole an Telefonhäuschen, die freilich in einer Zeit, in der sich auch öffentliche Dienstleistungen «rechnen» sollen, aus der Mode gekommen ist, erschiene vielleicht bedenkens- und beherzigenswert: «Fasse dich kurz!»

Hanns-Werner Heister

Entre l'imaginaire et la structure

Giuseppe G. Englert : «*Les avoines folles*», quatuor à cordes I [LaSalle Quartet]; «*Fragment & Caracol*» pour orchestre [Basler SO, dir. Hans Zender]; «*La joute des lierres*», quatuor à cordes II [L'S'Q']; «*Babel*» pour orchestre [Tonhalle-Orchester Zürich, dir. Alicia Mounk]; «*Sopra la girometa*» pour MacintoshPlus et synthétiseurs [Studio du groupe Art et informatique de Vincennes]

Grammont CTS-P 49-2

Sans être des musiques à programme – loin s'en faut –, les œuvres proposées dans ce portrait de Giuseppe G. Englert font néanmoins très souvent référence à la littérature en particulier ou à la langue en général.

La pièce *Les avoines folles* (1962/63), quatuor à cordes I, tire son caractère, nous dit le compositeur, d'un texte de Verlaine, «*Le colloque sentimental*», dont voici un bref extrait : «*Tels ils marchaient dans les avoines folles / Et la nuit seule entendit leurs paroles*». Si, à l'écoute, il ne transparaît aucune relation narrative de surface entre ces deux modes d'expression, la manière de gérer les différentes structures musicales dévoile à la fois une approche très stricte et une écriture où l'imaginaire semble tenir une place importante. Cet apparent paradoxe imprime à l'œuvre une clarté d'intention et un degré de

«lisibilité» qui provoque un très fort sentiment d'évidence.

Dans *Fragment et Caracol* (1964 et 1974) pour orchestre, c'est le deuxième élément du titre, *Caracol*, qui donne le véritable sens de l'œuvre. Là encore, la référence littéraire est présente. Giuseppe G. Englert parle de la fonction de *Caracol* comme celle d'un envoi. Envoi qui n'a pas de lien direct avec la dernière strophe de la ballade traditionnelle, mais qui, par son geste à la fois d'adresse et de rétrospection, met en lumière les mouvements d'hésitation globale et de quasi-politesse des événements musicaux apparus dans *Fragment*, premier élément du titre. Une nouvelle fois, c'est dans une sorte de paradoxe qu'évolue la musique de Giuseppe G. Englert : plus l'élément *Caracol* disparaît, non pas en transparence, mais plutôt en absence progressive, plus l'élément *Fragment* revient en mémoire auditive.

Le deuxième quatuor à cordes, *La joute des lierres* (1965/66), est à nouveau le lieu d'un jeu, d'un combat entre l'idée de structure et l'univers fantastique du compositeur. La citation de l'écrivain Michel Ghelderode que propose Giuseppe G. Englert est d'ailleurs très significative à cet égard : «[...] Les lierres, les glycines, les vignes vierges se livrent un combat de poulpes, étouffant les arbustes et bousculant les murailles. Le malaise – voire cette peur – [...] naît plutôt de la pensée que cette masse verdâtre peut et doit nécessairement celer le mystère.» Si cette œuvre paraît d'abord plus abstraite, plus linéaire, moins charnelle que le premier quatuor à cordes, elle contient ensuite une dimension théâtrale ou cinématographique extrêmement forte, laissant entrevoir une métamorphose vers l'animal, une déformation progressive des contours, une sorte de transformation en temps réel d'un personnage en un autre, pour aboutir à son implosion en spasmes finaux.

Avec *Babel* (1981/82), œuvre pour orchestre, se retrouve la question de lisibilité évoquée plus haut. Sorte de gigantesque hétérophonie, cette pièce parcourt le magma babélique pour mieux mettre en évidence certains signes, certains détails, certaines pistes d'intelligibilité. Dès le début de l'œuvre, l'espace de sens est donné; à nous, auditeurs, de recréer le système linguistique qui nous est «parlé».

Enfin, *Sopra la girometa* (1991), pour MacPlus et synthétiseurs, est peut-être la pièce qui résume le mieux la pensée compositionnelle de Giuseppe G. Englert. Ecrite pour huit voix indépendantes, elle fait entendre un équilibre très intéressant entre le travail sur le fragment et celui sur la continuité du discours musical. Grâce au traitement des timbres, on écoute avec – encore une fois – une lisibilité parfaite ce jeu entre l'imaginaire et la structure qui ne cesse d'attirer notre attention, notre oreille. Ce n'est pas Frescobaldi qui se plaindrait de ce vivant hommage...

Jacques Demierre

Aneignung und Tradierung

Pneuma; Conrad Steinmann, Blockflöten, Aulos, Volksinstrumente
Jecklin-Disco JD 669-2

Der leere Himmel; Andreas Fuyû Gutzwiller, Shakuhachi
Jecklin-Disco JD 665-2

Auf den ersten Blick haben die beiden CDs mit Flötenmusik im weitesten Sinn nicht viel mehr gemeinsam als das innovative Label und den Reiz des Exotischen. Der Rapperswiler Blockflötist mit Jahrgang 1951 ist der wohl bedeutendste Schweizer Vertreter seines Instrumentes und hat schon mit so verschiedenen Grössen wie Nikolaus Harnoncourt, Ton Koopman und Jordi Savall zusammengearbeitet. Die gleiche Offenheit, die seine Haltung gegenüber den «Schulen» barocker Aufführungspraxis prägt, hat auch sein Interesse für Neue Musik geweckt. Heinz Marti, Roland Moser, Urs Peter Schneider, Peter Streiff und Balz Trümpler hat er ermuntert, für ihn Werke zu schreiben – Werke, die oft die Spielmöglichkeiten der Blockflöte erweitern, sie sprengen und manchmal auch neue Ensemble-Techniken entwickeln (vgl. *Dissonanz* Nr. 38, S. 28). Instrumentenmacher bauen ihm Flöten, die Experimente mit unterschiedlichsten Stimmungen, mit Mikro- und mit Untertönen erlauben und so nicht nur neue Klangbereiche erschliessen, sondern auch verschollen geglaubte oder uns unbekannte Klangwelten fremder Kulturen vor Ohren führen. Gleichzeitig mit dem Vorstoss zur Musik unserer Zeit, die Steinmann als Komponist auch selber bereichert, forscht er nach rückwärts, zurück bis zu den Quellen. Steinmanns Flöten-Anthologie ist eine sehr persönlich gefärbte Auswahl, die bunt wechselnd Stil- und Zeitebenen miteinander konfrontiert. Im Vortrag der rumänischen Volkstänze, die Bartók als Vorlage für seine Bearbeitung gedient haben, holt er deren Authentizität auf einer höheren Ebene ein, indem er die Melodik in zwei verschiedenen Versionen völlig frei umspielt, auf zwei an sich weit entfernten, reizvoll ungleichmässig intonierten Instrumenten: einer anonymen «Fujara» aus Böhmen und einem «Friscaletto» ohne Grifflöcher, erstanden auf einem sizilianischen Markt in Siracusa. Den gleichen kreativen Zugriff findet Steinmann auch in der mittelalterlichen Musik, wo die notierte Vorlage ebenfalls nur Ausgangspunkt persönlicher Ausarbeitung ist. Eine «Estampie» aus dem Robertsbridge Codex des 13. Jahrhunderts rückt Steinmann neben die östliche Volksmusik, zur Klausel «Virgo» aus dem Codex von Las Huelgas erfindet er virtuose Umspielungen, baut das Hinaufziehen einzelner Töne ein, summt mit oder reduziert das Stück auf seinen (geklopften) Rhythmus. Noch weiter geht er bei seinen Ergänzungen zum «Orestfragment» des Euripides. Die Theatermusik wird hier etwas manieristisch mit Chorus-Effekten angereichert;

in freier Anlehnung an die griechische Musiktheorie entlockt er seinem Aulos nach Vorbildern des 5. Jahrhunderts v. Chr. Vierteltöne und zweistimmiges Spiel. Die aus Intavolierungen bekannte Praxis, ein Stück sich anzueignen, demonstriert er besonders radikal bei Lorenzo da Firenzes «Non perch' i' sperì», wobei seine «Polyphonie I» die latente Mehrstimmigkeit des Trecento-Stücks zu realen Mehrklängen weiterführt.

Steinmanns eigene Kompositionen sind weitgehend Studien über bestimmte Phänomene, die in der Form ähnlich frei wirken wie die mehrstimmige Aulos-Improvisation. «Paula alpha» untersucht die Klangeffekte eines zweiröhri-gen Aulos, die scharfen Dissonanzen und subtilen Verfärbungen. «Netz» schildert verschiedene Ausbruchversuche aus einem gegebenem Modell, bei dem der Atem nicht nur die Anstrengung, sondern beinahe existentielle Not hörbar macht. «Reflex (Paraphrase in Ober- und Untertönen zu *Ahrune* von Roland Moser)» spielt auf einem eigens dafür angefertigten Instrument mit den Reihen der Ober- und Untertöne. «Paula beta» schliesslich führt einen weiteren Aulos vor, der klanglich zwischen Pommer, Dudelsack und Autohupe angesiedelt ist und in entsprechender Weise verwendet wird.

Die CD eröffnet faszinierende Klangwelten. Die grössten Reize verdankt sie der ständigen Konfrontation und Übertragung der einzelnen Instrumente und Stile, die Grenzen einreissen, ohne musikalisch zu nivellieren. Zugleich aktualisieren die gelungenen Paraphrasierungen zweieinhalb Jahrtausende Musikgeschichte, zusammengehalten durch den Atem, das Pneuma.

Der menschliche Atem steht auch im Zentrum des Spiels auf der Shakuhachi-Flöte. Das Repertoire der japanischen Bambusflöte, das von der zen-buddhistischen Fuke-Sekte tradiert wurde, galt primär als Vorlage zur Atem-Meditation. Der Shakuhachi-Meister strebte danach, ohne Absicht zu blasen, wie der Wind, der welches Bambuslaub durchflüstert. Das Instrument diene als Werkzeug bei der Entwicklung des Geistes: «Wenn die reine Qualität von Bambus mit dem Atem einer menschlichen Seele gefüllt wird, werden Himmel und Erde eins.»

Im Mittelpunkt dieser im Mittelalter ausgebildeten Musik steht nicht eine Melodie, sondern das Ereignis, der Einzelton, was durch das extrem langsame Tempo, die fliessenden Rhythmen und die flexible Gestaltung von Klang und Tonhöhe gefördert wird. Das archaische Instrument mit nur fünf Grifflochern erlaubt ein breites Spektrum von Farben, vom zart gehauchten Pianissimo bis zur geräuschhaft herausgestossenen Luftmasse. Wie bereits in seiner vor sechs Jahren produzierten CD «Der wahre Geist der Leere» bietet der in Japan zum Meister gebildete Basler Andreas Fuyû Gutzwiller – er lehrt wie Steinmann heute an der Basler Musikakademie – einen Querschnitt durch die Gesamtausgabe der Honkyoku-

(= Original-)Sammlung, wie sie von der Kinko-Schule bewahrt wurde: ein Einleitungsstück, das zentrale «Die Leere des Himmels» aus dem 13. Jahrhundert, Stücke, die von der Volksmusik geprägt oder von Wandermönchen gepflegt wurden, sowie eine Neukomposition aus dem 19. Jahrhundert von Chikuo Araki. Auch wenn sich in der Ausgestaltung musikalischer Details

grosse Differenzen beobachten lassen, fällt doch auf, dass gegenüber westlicher Musik die individuelle Prägung gegenüber dem Festhalten an Traditionen zurücktritt. Ein Stil wird von Meister zu Schüler weitergegeben; ein wahrer Meister weitet die Tradition horizontal. Der Spielraum für Experimente bleibt aber klein.

Thomas Gartmann

Discussion Diskussion

Transkription statt Abstraktion

Betr.: Albrecht Dümling, *Ist Musik ein Text?*, Nr. 38, S. 28

Ob nun Druck- oder Hör- oder Gedächtnisfehler – das Diktum Ferruccio Busonis, das Albrecht Dümling in seinem Bericht über den Freiburger musikwissenschaftlichen Kongress zitiert, lautet nicht: «Jede Notation ist schon Abstraktion eines abstrakten Einfalls», sondern: «Jede Notation ist schon Transkription eines abstrakten Einfalls»

(Entwurf einer neuen Ästhetik der Tonkunst, Hamburg 1974, S. 29); und das macht einen erheblichen Unterschied. – Transkription bedeutet die Umschrift oder Übertragung in eine andere Daseins- oder Erscheinungsform, etwa vom Imaginierten in die sichtbare Schriftlichkeit oder von einer Besetzung (Klanggestalt) in eine andere. Abstraktion meint dagegen die Reduktion von etwas, um so dessen Wesentliches zu betonen. Daher ist der Schritt vom Innenbild der Vorstellung zum Aussenbild des Notentextes, von der *imaginatio* zur *res facta*, genau das Gegenteil einer Abstraktion, nämlich die (mit Verlusten an Potentialität verbundene) Konkretion eines «abstrakten Einfalls». – Im übrigen steht das Busoni-Zitat in einem Zusammenhang, der sich mit musikalischer Interpretation und nicht mit dem Werkbegriff befasst.

Peter Benary

Rubrique AMS Rubrik STV

97. Tonkünstlerfest 1996: Vokales

Das Programm des 97. Tonkünstlerfestes 1996 soll wieder von den Interpretinnen und Interpreten gestaltet werden. (Ein ähnliches Modell wurde vom STV 1991 mit überaus reichem künstlerischem Ertrag in Martigny erprobt). Diesmal sind es Sängerinnen, Sänger, Vokalgruppen und kleine Chöre (ohne Alterslimite), die gebeten werden, Projekte einzureichen für ein originelles Programm von etwa 30 Minuten Dauer mit Stimme oder Stimmen und – eventuell – Instrumenten (maximal 5 inkl. Elektronik). Auch Szenisches und/oder Improvisatorisches ist möglich. Im Schwerpunkt sollte Musik gebracht werden, die nicht mehr als etwa 10 Jahre alt ist.

Für jedes Programm kann ein Kompositionsauftrag vergeben werden, dessen Finanzierung (nicht über Fr. 5'000.–) vom STV vermittelt wird. In der Wahl der Komponisten und Komponistinnen sind die Programmgestalter frei, doch sollten vor allem schweizerische oder in der Schweiz lebende berücksichtigt

werden. Es sind drei Namen anzugeben, die vom STV in der vorgeschlagenen Reihenfolge angefragt werden. Die Projekte sind bis zum 30. Juni 1994 an die Adresse des STV einzureichen und sollten von einer Dokumentation begleitet sein über die leitenden Interpretinnen und Interpreten (mit Curriculum vitae, Programmen, ev. Kassette, konzeptuellen Gedanken, nicht aber Kritiken). Der Vorstand des STV (Verena Bosshart, Olivier Cuendet, Jacques Demierre, Martin Derungs, Roland Moser, Robert Zimansky, Eva Zurbrugg) wird 8–10 Projekte auswählen und anschliessend darangehen, geeignete Aufführungsorte und Programm-Kombinationen zu finden, um das etwa zweitägige Fest zu organisieren.

97e Fête des Musiciens : place à la musique vocale!

En 1996, le programme de la 97e Fête sera de nouveau élaboré par les interprètes eux-mêmes. Ce système avait déjà été éprouvé par l'AMS en 1991, à Martigny, avec un immense succès artistique. Pour 1996, ce sont les chanteurs, chanteuses, ensembles vocaux et petits chœurs (sans limite d'âge) qui sont invités à soumettre des programmes originaux, d'environ 30 minutes, pour voix et (éventuellement) instruments (5 au maximum, électronique comprise). Les œuvres scéniques et les improvisations sont également bienvenues.