

zieht uns aus» formulieren liess), finden in den Werkanalysen keine Berücksichtigung. Relevanter ist die aus zahlreichen Briefzitate Bergs ablesbare Einstellung, Kreativität stelle Lebenssinn, teilweise sogar Lebensersatz dar. Auf solche schaffenspsychologischen Aspekte wie auch auf die Überzeugung des Komponisten, innere Erlebnisse förderten die schöpferische Wahrhaftigkeit, geht Floros ausführlich ein. Bei ihrer ästhetischen Bewertung hält er sich dagegen auffallend zurück.

Die von Carl Dahlhaus geäusserte Auffassung, wonach geheime Programme nicht zur ästhetischen Sache gehören, qualifiziert er ohne weitere Begründung als fragwürdig ab. Macht es aber wirklich keinen Unterschied, ob ein Programm – wie bei Richard Strauss – veröffentlicht oder – wie bei Berg – verheimlicht wurde? Ist es ohne Bedeutung, dass der Komponist strukturelle Analysen seiner Werke zwar für «Äusserlichkeiten» hielt, dennoch nur solche publizierte?

Der zweite Teil des Buches behandelt die theoretischen Voraussetzungen bei Berg, nicht jedoch, was man sich gewünscht hätte, die methodischen Voraussetzungen auch beim Autor Floros. So bleibt unklar, welche Konsequenzen die Unterscheidung von innerer und äusserer Natur für ihn hat, oder, was er aus Bergs Vertrauen auf Schicksal und Aberglauben ableitet. Weniger überzeugend als seine Ausführungen zur Zahlenmystik sind die indirekt über Thomas Mann nachgewiesenen Neigungen zur Magie. Leitete sich Bergs Vorliebe für Spiegelformen wirklich primär aus magischen Ideen ab oder nicht vielmehr aus der Raumkonzeption, die Schönberg von Balzac und Swedenborg übernommen hatte? Die Berg und Schumann gemeinsame Verwendung von Klangchiffren hatte der Rezensent bereits 1985 dargelegt. Alles dies sind interne Voraussetzungen, die Berg nicht auch vom Hörer erwartete. Anders als Floros unterschied er zwischen biographischer und ästhetischer Relevanz, zwischen Text und Kontext, Genesis und Geltung.

Manche anregenden Gedanken werden in dem vom Verlag hervorragend ausgestatteten Band eher skizziert als ausgearbeitet. Es sind Gedankensplitter wie die reichlich eingestreuten Zitate aus dem Schönberg-Kreis, die erst der Interpretation bedürften. So wäre beispielsweise zu fragen, ob wirklich das Vorbild Bergs oder nicht das des damals ebenfalls in Los Angeles lebenden Hanns Eisler Schönberg zur späten Rückkehr zur Tonalität bewog. Oder: Hat Berg mit dem Begriff «Schicksal» tatsächlich nur Aberglauben gemeint? Im dritten und umfangreichsten Teil seines Buches belegt der Autor mit teilweise verblüffenden Details den autobiographischen Charakter vieler Berg-Werke. Während Autobiographisches im Streichquartett op.3 und im Marsch aus op. 6 doch eher Seitenaspekte repräsentiert, umgreift es im Kammerkonzert und der Lyrischen

Suite viele Dimensionen; es gehört damit in den Kernbereich. Floros konnte hier frühere Erkenntnisse durch neuere Skizzenforschungen bestätigen und vertiefen. Wirklich interessant lesen sich seine Schilderungen der Kompositionsprozesse, auch der Anagramme in der Lyrischen Suite oder der Bezüge auf Baudelaire und Tristan im Largo desolato. Es überrascht, dass Floros bei der Oper *Lulu* mit Ausnahme der Identifikation Alwa/Alban keine weiteren autobiographische Momente entdeckte.

Obwohl so der Anspruch des Buchtitels in vollem Masse nur für das Kammerkonzert und die Lyrische Suite eingelöst wird, und obwohl man ausgeführte hermeneutische Deutungen vermisst, ist die Lektüre jedem Berg-Liebhaber nachdrücklich zu empfehlen. Man erfährt, wie viele musikalische Dimensionen bei wechselnder Gewichtung inhaltlich motiviert sein können. Musik wird damit zur Botschaft. An wen sich diese richtet, ob sie von nur privatem oder von öffentlichem Interesse ist – diese Entscheidung bleibt offen. Ohnehin ist damit, wie der Autor selbst im Vorwort zugibt, lediglich ein Werkaspekt angesprochen.

Albrecht Dümmling

## Gesicherte Spuren

Felix Meyer, Hg.: *Quellenstudien II. Zwölf Komponisten des 20. Jahrhunderts* (Anton Webern, Igor Strawinsky, Luciano Berio, Pierre Boulez, Bruno Maderna, Cristóbal Halffter, Hans Werner Henze, Witold Lutoslawski, Erik Bergman, Elliott Carter, Sándor Veress, Klaus Huber)  
*Veröffentlichungen der Paul Sacher Stiftung, Band 3, Amadeus-Verlag, Winterthur 1993, 329 S.*

Jedes Forschungsinstitut setzt seine Prioritäten anders. Da die Paul Sacher Stiftung Basel heute über Manuskriptsammlungen von fünfzig zum Teil noch lebenden Komponisten verfügt, liegt hier der Akzent auf der Entstehung der Werke, auf Skizzen, Entwürfen, Particellen und Reinschriften der Partitur neben verbalen, aber auch schriftlich im Institut vorhandenen Äusserungen der Komponisten. Wie ein Werk «gemacht» wurde, steht im Vordergrund, wobei sich die Wissenschaftler vollkommen im klaren darüber sind, dass die letzten Beweggründe nie ganz aufzuhellen sind. Was aber in den Noten steht – und nicht dahinter oder darüber – wird mit grosser Sorgfalt studiert, wobei die vielen zum Teil farbenprächtigen Faksimiles nicht nur eine Augenweide darstellen, sondern mit ihrer jeweils persönlichen Handschrift – kräftigen oder nur hingeworfenen Zeichen – einen Zugang zur Musik schaffen können. Biographische Angaben, wenn sie überhaupt anzutreffen sind, können den Schaffensprozess nie endgültig verdeutlichen, obwohl Felix Meyer sensibel

die seelischen Hintergründe einer von Webern später verworfenen Vokalkomposition erforscht. Zu ihr wäre kein grösserer Gegensatz denkbar als Strawinskys spielerische «fabrication» von *The Rake's Progress*, die, wie Volker Scherliess beschreibt, mit auf irgendeinen Fetzen Papier geschriebenen Einzeltakten begann.

Bei den jüngeren Komponisten, die erst nach dem Zweiten Weltkrieg aktiv wurden, bildet unter dem Einfluss des Serialismus die Materialvorordnung eine grosse Rolle. Doch dass die Autoren nicht dabei stehen bleiben und zum real erklingenden Tonsatz vorstossen, ist eines der grössten Verdienste des Buches. Schon am Anfang der sechziger Jahre erklärte Pierre Boulez während der Darmstädter Ferienkurse für Neue Musik, dass eine ästhetische Orientierung nottue; man habe zu lange nur von der Grammatik und Syntax gesprochen. Robert Piencikowski geht dieser neuen Fährte nach, ohne die philologische Exaktheit zu vernachlässigen. Sein Aufsatz über *Eclat* lässt vermuten, dass er über die labyrinthischen Beziehungen zwischen verschiedenen Werken von Boulez noch mehr weiss, als er hier preisgibt. Die Treue zum Detail kann so weit führen, dass das Umfeld nur zu ahnen ist. Forschende Genauigkeit führt zum Fragment; Bescheidenheit und Ehrlichkeit muss darauf verzichten, einen totalen Eindruck zu vermitteln.

Deshalb will der Sammelband auch nicht den Eindruck einer Musikgeschichte der letzten vierzig Jahre vermitteln. Deutlich aber werden die Gegensätze zwischen Komponisten wie Henze und Huber einerseits und Berio und Maderna andererseits, ohne dass von konträren politischen Gesinnungen sofort auf den musikalischen Wert geschlossen wird. Alle diese Musiker in einem Buch zu vereinen zeugt von Klugheit und Toleranz der Stiftung und gibt doch nur eine blasse Ahnung von dem, was noch zu leisten wäre. Komponisten dürfen sich über Applaus des Publikums und gute Kritiken freuen, aber erst durch Arbeiten wie diese gehen sie in die musikwissenschaftliche Geschichte ein, mögen sie auch oft unwillig – und doch geehrt – auf die Interpretationen reagieren, die man ihrem Schaffen in mühsamer Kleinarbeit abringt.

Theo Hirsbrunner

## Une polysémie chamarrée

Pierre Albert Castanet (éd.): «*Musique et geste*»  
*Les Cahiers du CIREM (Université de Tours), Rouen 1993, 186 p.*

L'expression «*geste musical*», recouvrant des concepts utilisés par des musiciens, des danseurs, des acteurs, des esthéticiens, ouvre aujourd'hui des voies d'investigation aussi nombreuses que variées. Mais sa polysémie – et a fortiori sa banalisation – se prête à des

interprétations imprécises, tautologiques, voire erronées. Il était donc utile d'y consacrer un long moment de réflexion et d'écriture.

D'emblée, Michelle Biget-Mainfroy, partant de l'étymon, pose le problème. Au masculin, et du latin *gestus*, le substantif « geste » signifie un mouvement du corps – surtout des bras, des mains, de la tête. Au féminin, du latin pluriel *gesta* (les « exploits »), il prend le sens superlatif que l'on rencontre dans les poèmes épiques du Moyen Âge ; dans les gestes de Charlemagne, Garin de Monglane ou de Nanteuil. Et à l'origine du son musical, surtout, se trouve le geste qui, bien que fondement de l'existence de la musique jouée, n'est pas le seul à la définir. Interviennent d'abord les « degrés de pertinence » du geste, différents selon que l'on a affaire à un neume médiéval ou à une création électroacoustique. « Selon qu'il soit central ou épiphénoménal, écrit Michelle Biget-Mainfroy, la place stratégique du geste varie. À côté du faire – de la gestique –, il faut prendre en compte les structures formelles, fonctionnelles, symboliques, poétiques, expressives. Dans le cas (simple) du geste qui fait vivre l'état musical, on peut accorder au mouvement corporel un statut médiat, entre la neutralité, l'inertie de la partition, et l'exécution. Lorsque l'imaginaire d'un auditeur lui fait percevoir un geste figuré là où il n'y a pas mouvement corporel, le statut est autre. Ces mouvements implicites reflètent éventuellement une pensée structurelle [...]. »

Un choix fut fait, car on ne peut épuiser toutes les fonctions du geste. Ainsi en sont traitées dans cet ouvrage, les implications sociales (tambourinaire, lutrin, chef d'orchestre), la rhétorique au sein de genres anciens (opéra ou dialogue protestant), l'intégration du geste dans un contexte « polymorphe » et parfois « paradoxal » : dans le mélodrame, à la fois genre et technique ; dans le théâtre musical moderne et son ancêtre présumé, Igor Stravinski ; dans les *Graffiti* du compositeur Nicola Cisternino, à la recherche du gestuel et du musical dans le visuel.

Mais le geste peut également susciter un nouveau langage de l'instrument, dont les contraintes furent utilisées par certains compositeurs pour créer des sonorités bigarrées et insolites (en un temps où le timbre n'était pas une préoccupation majeure). Le jazz n'est pas non plus négligé, avec son aspect actuel d'improvisation/composition en temps réel, mis en exergue par des créateurs comme Anthony Braxton, Vinko Globokar, Michel Portal, Irene Schweizer, Jacques Demierre, voire des gens plus proches de nous, comme le tromboniste Yves Robert. Ici, l'on s'attache à l'héritage du free-jazz, et plus particulièrement en France, de 1965 environ à nos jours. Sont analysés les problèmes de contingences techniques, de tessitures, d'attaques, de possibilités de multiphoniques, etc. Enfin, et entre autres encore, l'attention est portée au

geste – ou ce qu'il en reste avec l'apparition, au cours des années cinquante-soixante, d'une articulation qui suit un dessin graphique ou un modèle visuel-géométrique – dans les œuvres d'un Helmut Lachenmann, Michael Levinas, d'un Karlheinz Stockhausen ou de la Finlandaise Kaija Saariaho.

Jean-Noël von der Weid

## Disques Schallplatten

### Hommage ambigu

Luigi Nono: « *Il canto sospeso* » ; Gustav Mahler : « *Kindertotenlieder* » / « *Ich bin der Welt abhanden gekommen* »

Susanne Lothar et Bruno Ganz, récitants ; Barbara Bonney, soprano, Susanne Otto, mezzosoprano, Marek Torzewski, ténor, Rundfunkchor Berlin [Nono] ; Marjana Lipovsek, mezzosoprano [Mahler] ; Berliner Philharmoniker, dir. Claudio Abbado  
Sony Classical 53 360 (avec textes français)

Il a fallu attendre près de quarante ans pour qu'apparaisse un enregistrement discographique du « *Canto sospeso* » de Luigi Nono, que toute histoire de la musique contemporaine mentionne comme l'une des œuvres essentielles de l'après-guerre. Sous la couverture dorée de Sony, portée par les stars de la vie musicale officielle – Claudio Abbado dirige le Philharmonique de Berlin, Barbara Bonney chante la partie de soprano –, l'œuvre si longtemps oubliée semble vouloir prendre une revanche éclatante. Couplée avec les *Kindertotenlieder* de Mahler, elle semble devoir échapper au ghetto de la musique contemporaine. Pourtant, cette production est chargée d'ambiguïté. On sait que l'œuvre, composée en 1956, utilise des lettres de militants et de résistants condamnés à mort durant la seconde guerre (et parmi eux des enfants). Fondée sur une structuration sérielle rigoureuse, développant une écriture vocale (et notamment chorale) nouvelle, le « *Canto sospeso* » frappa en son temps par une expressivité qui démentait le diagnostic d'Adorno sur le « vieillissement de la nouvelle musique ». Massimo Mila écrivit à son sujet un article enthousiaste et pénétrant, « La ligne Nono » : « l'importance d'une pièce comme *Il canto sospeso* dépasse largement l'habituelle satisfaction propre à chaque réussite artistique », annonce Mila ; et il conclut son article par ces phrases : « Pour une fois, l'invention et l'hégémonie de la technique servent à la communication d'un message, et c'est la grandeur de ce dernier, dans la pleine perceptibilité, qui compte. L'émotion que le *Canto*

*sospeso* produit sur des non-musiciens est un phénomène rare de nos jours, qu'on invoque pourtant continuellement : il en va de l'élimination de ce fossé tant critiqué, qui sépare l'art moderne de l'homme du commun, élimination obtenue sans l'ombre d'une concession et sans rien retrancher à la sévère exigence de l'originalité du style ».

Mila avait posé des problèmes qui resurgissent à l'occasion de l'enregistrement réalisé par Claudio Abbado et la Philharmonie de Berlin : l'impact du contenu est mis en relation avec l'exigence stylistique et la destination sociale de la musique. Toutefois, ce qui semblait sceller, pour le critique italien, une nouvelle alliance, précipita justement la marginalisation de la musique de Nono. Il en reste aujourd'hui quelque chose. Le motif de l'engagement qui prend racine chez lui dans la résistance anti-fasciste, a finalement détourné, en se radicalisant, les milieux musicaux de la production du compositeur. Il a lui-même décrit le retournement des institutions contre lui, dans différents entretiens et notamment dans un texte intitulé « Musique et révolution<sup>2</sup> ». A une opposition qui ressemblait fortement à une censure, de la part du milieu traditionnel, correspondit un abandon qui, chez les compositeurs de l'avant-garde, s'apparentait à une excommunication. Boulez ne dirigea jamais le « *Canto sospeso* », et Stockhausen en fit une critique sévère (Nono y répondit vertement lors de deux conférences prononcées en 1958 et 1960, « Présence historique dans la musique d'aujourd'hui » et « Texte-Musique-Chant »). Le destin du « *Canto sospeso* », œuvre qui semblait capable de briser la barrière posée entre la musique d'avant-garde et un large public, fut d'être peu entendu, et souvent dans de mauvaises conditions. Comme Mila l'avait pressenti, l'œuvre dérangeait moins par son contenu que par le fait qu'il était articulé à une écriture musicale résolument moderne. La musique sérielle semblait inadéquate pour transcrire l'émotion de témoignages aussi poignants. Que Nono introduise, dans les constellations du style post-weberien, la réalité de l'Histoire et des rapports sociaux, dérangeait aussi bien le cercle de Darmstadt, où toute référence extra-musicale était vue avec la plus grande méfiance, que la sphère traditionnelle, où la technique des douze sons était perçue comme une froide aberration. Stockhausen se demanda pourquoi Nono avait choisi ces textes-là, puisque le traitement musical en pulvérisait la compréhension immédiate (« N'aurait-il pas mieux fait de choisir, au départ, des sons et non des textes chargés de sens ? »). Certain critique très en vue à Darmstadt parla d'un infléchissement vers le réalisme socialiste...

Le disque qui vient de paraître nous ramène à cette problématique du sens. Il pourrait apparaître comme une consécration, une reconnaissance au plus haut