

Un compositeur intransigeant

Pierre Albert Castanet: « Hugues Dufourt. 25 ans de musique contemporaine »

Editions Michel de Maule, Paris 1995, 414 p.

Il est toujours risqué de présenter un compositeur et son œuvre tant que la postérité n'a pas tranché. Le verdict reste forcément provisoire et partial. L'« histoire immédiate » court le risque de s'égarer dans le labyrinthe d'un présent déroutant – tout en conservant une vivacité et une fraîcheur que l'on ne trouve que rarement dans les ouvrages musicologiques. Dans sa monographie consacrée à Hugues Dufourt, Pierre Albert Castanet donne un aperçu clair et bien charpenté de l'œuvre d'un des compositeurs et philosophes les plus connus et les plus importants de France. Né en 1943, Dufourt a déjà atteint aujourd'hui un rang qui permet une évaluation équitable de son œuvre.

Castanet commence par la biographie, dont il livre aussitôt une interprétation. Sans en rester à l'énumération des diverses études et des étapes de la carrière de Dufourt, il s'appuie sur un « mythe » inventé par le compositeur lui-même : Dufourt se déclare en effet « Lotharingien », c'est-à-dire habitant de l'empire de Lothaire, bande intermédiaire entre l'Allemagne et la France créée après la mort de Charlemagne, et qui comprend l'Italie du Nord, la Suisse romande, l'est de la France et la Rhénanie. Dufourt ne considère donc pas Paris comme le centre de sa pensée; il peut lui arriver de trouver Debussy et Ravel aussi étrangers et distants que Richard Wagner. Entre l'est et l'ouest, il a choisi le milieu, non d'ailleurs pour appeler à la réconciliation pacifique, mais pour transformer les antagonismes en polémiques violentes. Castanet donne ensuite la liste chronologique des œuvres qu'il aborde alors en détail. De 1968 à 1994, cela donne une palette de vingt-trois compositions, présentées à la manière d'un dictionnaire : d'abord les « circonstances de la création », puis le « texte de présentation du compositeur », suivi de brèves indications quant au caractère des pièces. Cette partie du livre permet de s'informer rapidement sur les aspects essentiels de l'œuvre de Dufourt, dont on retiendra celui-ci : le rapport de la musique avec les phénomènes para-musicaux, les arts plastiques en particulier (Giorgione et Rembrandt). Il n'en résulte pas de la « musique à programme » traditionnelle, mais un réseau d'interdépendances philosophiques et musicales.

Pour pénétrer plus avant dans l'essence des œuvres de Dufourt, ce chapitre est suivi de considérations sur le matériau employé. Dès le début des années 70, Dufourt appartenait à un groupe de compositeurs français qui s'insurgeaient contre le post-modernisme naissant, en Allemagne surtout. Ils avaient et ont pour but de chercher des solutions nou-

velles, qui permettent de dépasser l'acquis. La lutherie, c'est-à-dire le choix des instruments, joue là un grand rôle – orgue électronique, guitare électrique, percussion et vents graves rarement utilisés. Dufourt atteint ainsi les limites de l'univers musical et sait les faire reculer. Surgissent des phénomènes acoustiques qu'il est difficile de classer et qui provoquent des fusions et des chevauchements multiples. Bien entendu, il fallait repenser aussi la syntaxe, qui découle du matériau, car ce dernier ne sera pas inscrit simplement, comme une « trouvaille », dans une rhétorique traditionnelle. Sur ce point, Dufourt se distingue avec succès des petits inventeurs, incapables de tirer parti de leur découverte et qui la laissent à l'état brut.

Avec Gérard Grisey, Tristan Murail et Michaël Levinas, Dufourt fait partie des compositeurs « spectraux », réunis dans le *Groupe de l'itinéraire*. Qu'on se garde pourtant d'y chercher une unité de doctrine; ces musiciens évoluent chacun à sa manière. Ils gardent en commun le désir de dépasser le sérialisme et d'écrire une musique qui produise un effet immédiat. Envisager le tout avant le détail, ciseler des variations à l'intérieur de nuages sonores, tel est le but. Mais depuis quelque temps, un changement étrange s'effectue : Dufourt semble se méfier de la richesse des couleurs spectrales et écrit une musique qui se réduit à quelques signes épars. *Le Philosophe selon Rembrandt* (1993) et *The Watery Stars* (1993) ne se composent presque plus que d'une suite d'accords enchaînés par des relations quasi inaudibles. Ce style ascétique évite toute facilité, même celle que peut produire une musique très raffinée. Entre 1972 et 1976, il avait déjà écrit *Erewhon* (programme de Nowhere – nulle part –, l'« utopie » grecque, qui désigne un lieu (topos) qui n'existe pas (encore)). Regarder sans cesse « en avant », même au risque d'atteindre un *no man's land* impénétrable, voilà la seule attitude digne que Dufourt semble pouvoir choisir.

En tant que philosophe, il se désespérait souvent de voir la rapidité à laquelle se succèdent des modes qui ne répondent pas à une nécessité intérieure, mais ne cherchent qu'à faire parler d'elles et à choquer le public. Dufourt se défend dans des écrits polémiques : il trouve misérable la composition de timbres d'Olivier Messiaen et juge la musique allemande nihiliste. Sous l'influence de Theodor W. Adorno et de son iconoclasme, il évite les sentiers battus et se meut à la limite de l'inconnu, là où l'on ne trouve plus de figures musico-thématiques nettes.

Castanet enrichit son ouvrage d'une aide précieuse : une discographie et une liste des partitions déjà publiées. Il est donc possible de remonter aux sources de l'œuvre de Dufourt, œuvre qui n'a pas encore trouvé chez nous l'accueil qu'il mérite.

Theo Hirsbrunner
(trad. J. Lasserre)

Neue Klangqualitäten für Streichinstrumente

Igor Strawinsky: « Trois pièces pour quatuor à cordes ». *Skizzen, Fassungen, Dokumente, Essays. Festgabe für Albi Rosenthal zum 80. Geburtstag, herausgegeben von Hermann Danuser in Verbindung mit Felix Meyer und Ulrich Mosch*

Eine Veröffentlichung der Paul Sacher Stiftung, Amadeus Verlag, Winterthur 1994, 174 S.

Wieder hat die Paul Sacher Stiftung Manuskripte im Faksimile einer breiteren Öffentlichkeit zugänglich gemacht. Die *Trois pièces pour quatuor à cordes* von Strawinsky gehören mit vielen anderen Werken dieses Komponisten zu den grössten Kostbarkeiten der Stiftung. Dass sie nicht ohne den Spürsinn Albi Rosenthals dorthin gekommen wären, rechtfertigt die Widmung dieser Publikation an den Jubilaren: 1914 wurde er geboren, und von 1914 stammt die erste Fassung der drei Stücke. Sie sind eng mit der Schweiz verbunden, wo Strawinsky während des Ersten Weltkrieges im Exil lebte.

In dieser Zeit entstand auch *L'histoire du soldat*, und gerade die Behandlung der Streichinstrumente weist in beiden Werken einige Gemeinsamkeiten auf: Strawinsky liebte die Streicher nicht besonders; ihr Klang war ihm zu weich, zu warm, zu sehr mit der klassisch-romantischen Tradition verbunden. Schon in *Le Sacre du printemps* von 1913 war er bestrebt, ihnen das beseelte Vibrato auszutreiben, dessen Pathos ungläubig geworden war. « Die Streicher pervertieren zum Streich », bemerkte dazu Theodor W. Adorno tadelnd in seiner *Philosophie der neuen Musik*. Er übersah, dass diesen Instrumenten dafür andere Qualitäten zuwuchsen. In den hier publizierten verschiedenen Stadien der drei Sätze lässt sich das genau verfolgen: Wo zuerst keine Artikulationen oder nur weite Bindebögen angegeben sind, stehen am Schluss (1918) kurze Bindebögen, verkürzte Noten mit Staccato-Punkten oder überhaupt keine Bindungen. Die Noten setzen sich hart gegeneinander ab, und viele Spielanweisungen – wie z. B. « très court du talon » oder « sur la touche » – zeigen, dass Strawinsky die Möglichkeiten der Instrumente genau kannte. Derselbe Entstehungsprozess ist auch bei den in Winterthur aufbewahrten Manuskripten von *L'histoire du soldat* zu beobachten: Auch dort werden die Linien mit der Zeit schärfer herausgearbeitet und die leeren Saiten, auf denen kein Vibrato möglich ist, in den Vordergrund gestellt. Dadurch wird die Musik elementarer, « barbarischer » in ihrem Ausdruck; die in Quinten gestimmten Instrumente entwickeln eine Klanglichkeit, die sich direkt von deren Bau ableiten lässt und doch sehr raffiniert ist. Die interessanten und brillanten Essays, die den Faksimiles voranstehen, können hier nicht alle besprochen werden; nur die Namen ihrer Autoren seien

erwähnt: Ernst Lichtenhahn, Richard Taruskin, Tom Gordon, Ulrich Mosch, Felix Meyer, Hermann Danuser, Niklaus Röthlin und Robert Piencikowski. Dieses internationale Team von Forschern beschäftigt sich z.T. mit philologisch-analytischen Fragen, z.T. mit dem Problem der Gattungsgeschichte. Dass es sich hier eher um eine Negation der durch unerreichbare Meisterwerke schwer belasteten Quartett-Tradition als um deren Fortsetzung handelt, wird schon durch die weiter oben skizzierte Verwendung der Instrumente klar. Die Bezeichnung «Quatuor à cordes» wurde übrigens von Strawinsky vermieden; er nennt sein Werk *Trois pièces pour quatuor à cordes*, wie er auch für Klavier um dieselbe Zeit in der Schweiz *Trois pièces faciles* komponierte. In beiden Fällen beziehen sich die «Stücke» nicht auf die Sonatenform der Klassik oder auf das Charakterstück der Romantik. Als das Flonzaley-Quartett in der Saison 1915/1916 das Werk uraufführte, gab es ihm den Titel *Grotesques*, und 1955 dienten sie als Unterlage für eine Choreographie, die *The Antagonists* genannt wurde. Der sperrige Charakter der Musik kam damit voll zur Geltung.

Die Essays bilden zu einem guten Teil auch eine Rezeptionsgeschichte der Musik Strawinskys und vor allem von dessen «russischer» Periode. Dass der Komponist immer wieder seine Zeitgenossen provozierte, ist bekannt. Hier geht es aber um polemische Auseinandersetzungen, die durch Adorno und Pierre Boulez an Schärfe gewannen. Strawinsky galt als der wichtigste Exponent einer Richtung, die angeblich die Errungenschaften der Moderne verriet. Dass in diesem Punkt die *Paul Sacher Stiftung* Remedur zu schaffen bereit ist, wird durch diese Publikation und noch andere deutlich. Man darf nicht zögern, die Musikgeschichte des 20. Jahrhunderts immer wieder neu zu lesen, um Missverständnisse zu beseitigen.

Theo Hirsbrunner

Mangel an analytischen Auseinandersetzungen

Carlo Piccardi (ed.): «Paul Hindemith nella cultura tedesca degli anni venti» *Quaderni di Musica/Realtà* 25, Edizioni Nicopoli, Milano 1991, 379 p.

Das italienische Musikleben hat in den letzten Jahren geringes Interesse für die äusserst faszinierende Musik der Weimarer Republik gezeigt. Um diese Lücke zu schliessen, wurde 1987 in Mailand ein Symposium über diese Zeit und besonders über einen ihrer wichtigsten Vertreter, Paul Hindemith, veranstaltet. Der vorliegende Band enthält die dort gehaltenen Referate.

Es sei vorweggenommen, dass dieses Buch dasselbe Problem aufweist, das meiner Meinung nach an vielen aus Symposien hervorgegangenen Büchern haftet: Viele Beiträge wirken wie ein Haufen disparater, von vielen dünnen

roten Fäden zusammengehaltener Gedanken. Der Titel eines Beitrages scheint manchmal sogar nur ein Vorwand zu sein, um die Belesenheit und das Allgemeinwissen des Referenten unter Beweis zu stellen. Das lässt einen bitteren Nachgeschmack zurück. Das Buch hat mich jedoch noch aus einem anderen Grund enttäuscht: Von den zwanzig Beiträgen werfen nur drei einen Blick auf die Noten von Hindemiths Kompositionen. Selbstverständlich ist es sinnvoll, die verschiedenen Facetten einer kompositorischen Tätigkeit zu erhellen; selbstverständlich müssen nicht alle Forscher eine musikalische Analyse liefern. Dennoch finde ich es bedenklich, dass ein Buch, das einem Komponisten gewidmet ist, so wenig Platz für das von ihm geschaffene Material reserviert: seine Noten, seine Musik. Die meisten Erkenntnisse werden aus philosophisch-ästhetischen Diskussionen gewonnen. Was aber die Noten dazu «meinen» bleibt ausgespart. In dieser Hinsicht spiegelt das Buch die heutige Situation der Hindemith-Forschung wider, der es an analytischen Auseinandersetzungen allzusehr fehlt. Auf die Beiträge im einzelnen einzugehen wäre, schon ihrer Anzahl wegen, wenig sinnvoll. Statt dessen seien hier diejenigen besprochen, die mich am meisten angesprochen haben.

Vom Herausgeber, Carlo Piccardi, stammt der umfangreichste Aufsatz des Bandes. Es ist ein interessanter und äusserst gut dokumentierter Beitrag zum Verständnis der musikalischen Theaterkultur in der Weimarer Republik und zur selben Zeit in Frankreich. Die Unterschiede zwischen den beiden Ländern sind frappant: In Frankreich bleibt das Theater eine Domäne der Adligen, der kunstfreundlichen Mäzene. Das Neue ist hier einer Elite vorbehalten. Anders die Situation in Deutschland: Dank der aus dem ersten Weltkrieg hervorgegangenen geschichtlichen Umwälzungen, des damit verbundenen gesellschaftlichen Demokratisierungsprozesses und der grosszügigen staatlichen Subventionierung kann das deutsche Musiktheater den Versuch unternehmen, ein immer breiteres Publikum zu erreichen, indem es ihm – das macht das Ganze interessant – ständig neue Opern anbietet. Beeindruckend ist Piccardis Aufzählung der Uraufführungen in dieser Zeit. Die höchste Anzahl wird 1927 mit 53 erreicht. Die Lektüre des Textes von Piccardi hat mich neugieriger auf diese in Vergessenheit geratene Produktion gemacht. Stephen Hinton entwickelt die These, mit den Laienstücken habe sich Hindemith die Grundlage für eine neue kompositorische Schreibweise geschaffen. Diese Perspektive ist interessant und meiner Meinung nach vielversprechend: Hier wird die pädagogische Beschäftigung des Komponisten nicht als Moment der «Niederlage» (Hindemith muss einfache Musik schreiben und wird dadurch uninteressant, banal), sondern als konstruktives Moment betrachtet. Es wird also versucht, eine

Stiländerung zu verstehen, ohne sie von vornherein ästhetisch als misslungen abzustempeln und deswegen zu bagatellisieren. Dennoch überzeugt mich die Begründung dieser These bei Hinton nicht ganz. Er beschreibt die Unterschiede zwischen dem früheren und späteren Stil wie folgt: «Un paragone tra la Kammermusik n° 2 e la n° 7, composte rispettivamente nel 1924 e nel 1927, può qui servire ad illustrare taluni considerevoli mutamenti nello sviluppo compositivo di Hindemith, rivelando una tendenza verso una maggior coerenza e definizione formale, che va di pari passo con la crescente importanza attribuita alla dimensione verticale. Ciò promuove di converso la creazione di un più forte senso dei centri tonali, con l'inclusione di consonanze più tradizionali sui tempi forti, come pure la preparazione di cadenze che servono altresì ad articolare avvenimenti formali». Diese Ansichten finde ich fragwürdig: Ein stärkeres tonales Zentrum in der siebten Kammermusik im Vergleich zur zweiten konnte ich in den Partituren und beim Hören der beiden Kompositionen nicht finden. Hinzu kommt, dass z.B. die vierte, der ersten Schreibweise angehörende Kammermusik gerade deutliche tonale Zäsuren und Zentren aufweist, wie im zweiten Satz, der in seinem tonalen Plan stark an eine Sonatensatzform erinnert. Hinton zieht hier allzu voreilige Schlussfolgerungen aus seiner These, ohne sich eigentlich mit der Musik konsequent auseinanderzusetzen. Ausserdem lässt die Beschreibung der neuen Schreibweise Hindemiths bei Hinton den Eindruck entstehen, diese sei durchdachter als die alte. Es ist eine These, der man in der Hindemith-Rezeption oft begegnet: Die Jugendwerke (bis in die 30er Jahre) sind der Ausdruck eines bloss intuitiv schreibenden Komponisten, der später anfängt, sein Schaffen zu reflektieren. Hinton betrachtet diese Entwicklung mit «Sympathie». Er bewertet das positiv, was andere zur Behauptung veranlasst, das Reflektieren habe dem Komponisten mehr geschadet als geholfen, und sie deshalb die frühen Werke den späteren entschieden vorziehen lässt. Trotz der unterschiedlichen Bewertung bleibt die Interpretation der kompositorischen Entwicklung Hindemiths dieselbe. Die Frage bleibt, inwieweit sie sich analytisch belegen lässt.

In dieser Hinsicht finde ich den Aufsatz Ludwig Finschers über die Bedeutung der Kammermusik innerhalb des Jugendwerks von Hindemith anregend. Finscher bespricht die Kompositionen vorwiegend aus einer formalen Perspektive und zeigt, wie Hindemith in seinen frühen Kammermusikstücken verschiedene Lösungen ausprobierte und auch originelle Formen kreierte. Dadurch liefert er meiner Meinung nach ein differenzierteres Bild des jungen Komponisten: eines Komponisten nämlich, der durchaus über sein kompositorisches Schaffen nachdenkt, ohne seine Originalität einbüßen zu müssen.

Marco Stocco