

Ironie. Es knüpft an Nr. 2 an, in dem schon im ersten Vers von Tränen die Rede ist, beginnt wie dort mit Tonwiederholungen nebst Halbtonschritt im zweiten Takt, während die Fortsetzung eine andere ist (Beispiel 6 bzw. 2). Die Verse werden nicht mehr abgerundet, die Phrasen brechen unvermittelt ab, machen Platz für ein Element, das sonst keine Rolle zu spielen pflegt: die Stille. Tatsächlich dominiert zumindest in den beiden ersten Strophen nicht der Gesang, auch nicht das Klavier, sondern ein ausgeklügeltes System von mehr oder weniger langen Pausen: das Nicht-Klingende generiert die Atmosphäre des Liedes, eine Atmosphäre von äusserster Trostlosigkeit, wobei übrigens Schumann als an Jean Paul geschulter Dialektiker die Antithese, die die These verstärkt, nicht vergass: In der dritten Strophe ist das Nicht-Klingende ausgespart.

Indem nun Schumann alles Expressive in die Pausen verlegte, hat er es sich keineswegs leichtgemacht. Um nämlich Stille zur Hauptsache zu machen, musste er der Nichtstille, anders gesagt, dem Klingenden, eine Nebenrolle zuerteilen. So ist der Gesangspart strikt rezeptiv gehalten, vermeidet überdies melodische Schritte und begnügt sich grösstenteils mit Tonwiederholungen, verhindert also alles Ausdruckshafte. (Dass es heutigen Sängern gelingt, dennoch wehleidig zu klingen, konnte Schumann nicht ahnen, sonst hätte er sich gewiss ein radikaleres Mittel, derlei zu verhindern, einfallen lassen.) Der Klavierpart besteht aus knappen rhythmischen Figuren, die durchgehend stac-



cato, also extrem kurz, gestochen gespielt werden sollen, quasi durchlöchert. Hinzu kommt, dass zumindest in den ersten beiden Strophen Klavier und Gesang nie zusammengehen, und da bis auf einen einzigen, akzentuierten Akkord alles im piano, beziehungsweise pianissimo erklingen soll, kann man wohl mit Fug bei diesem Lied von «Stille mit Unterbrechungen» sprechen (Beispiel 6). Was da noch erklingt, hat etwas Künstliches, Irreales. Es handelt sich ja um einen Traum; Wirklichkeit wird hier nicht einmal mehr fingiert. Um so erstaunlicher, dass das Stück gründlicher noch als die übrigen missverstanden wird. Die Sänger machen aus dem Rezipitativ ein tränenreiches



Beispiel 6

Arioso und wetteifern mit den jeweiligen Klavierpartnern um die Verkürzung der Pausen, so dass Stille gar nicht erst aufkommen kann. Manche der Pianisten wiederum machen sich noch nicht einmal die Mühe, die staccato-Figurationen staccato zu spielen, und einige der Sänger missachten Schumanns piano- und pianissimo-Vorschriften, am drastischsten Fischer-Dieskau, der gegen Schluss an Stelle eines winzigen crescendo und decrescendo mit gewaltiger Steigerung in den forte-Bereich vorstösst.

Nun darf man das Lied Nr. 13 nicht isoliert betrachten; das folgende, «Allnächtlich im Traume seh' ich dich», ist die notwendige Ergänzung, nicht nur weil es sich hier ebenfalls um einen Traum handelt (sowie die unvermeidlichen Tränen), sondern vor allem, weil es offensichtlich als Satyrspiel nach der Tragödie gedacht ist. Schumann hätte vielleicht gesagt, weil nach dem lyrisch gestimmten Eusebius der gern etwas zynische Florestan zu Wort kommen muss. So werden bei Heine die Tränen in «Perletränenröpfchen» verwandelt; und die Rede ist von süssen Füssen, von einem Strauss von Zypressen und ähnlichen Preziosa. Dementsprechend ist auch Schumanns Vertonung nicht gerade seriös. Die Parallelität zwischen den beiden Liedern geht bis ins Formale. Bei beiden setzt sofort der Gesang ein, und die ersten zwei Strophen sind jeweils piano vorzutragen, während bei der dritten *pp* vorgeschrieben ist.

Was ist im Sarg?

Den Abschluss des Zyklus bildet ein Sarg, der grösser ist als das Heidelberger Fass und nur von zwölf Riesen getragen und ins Meer versenkt werden kann. In diesem Sarg möchte der Erzähler seine Liebe und seinen Schmerz deponieren. Kein Wunder, dass Schumann von diesem traurig-grotesken Gedicht in besonderem Masse inspiriert wurde. Der schmerzliche Ton des Klavier-Epilogs lässt vermuten, dass Schumann mehr als nur den (vermutlich fiktiven) Liebeskummer des (vielleicht auch fiktiven) Dichters im Auge hatte; es musste mehr als das gemeint sein, Grösseres, Relevanteres, von nicht nur privatem Interesse. Könnte man nicht denken, dass er, mit seinem wachsenden Pessimismus, auch etwas in jenem Sarg begraben hat, z.B. seine Hoffnung auf eine siegreiche Revolution?

Wolf Rosenberg

L'œuvre et la SUISA

Deux créations du compositeur genevois Pierre Thoma, datées de 1986, se sont récemment vu refuser la qualité d'œuvres musicales: le Service musical, avec le soutien de la Commission des programmes et du Conseil d'administration de la Suisa, mais contre l'avis de la Direction de cet organisme, a décidé de ne pas considérer les deux créations comme part du répertoire musical non-théâtral géré par la Suisa. Les pièces principales de l'échange de correspondance et du dossier sont présentées ici; elles ne manquent pas de soulever quelques questions sur la définition de l'œuvre, voire sur les rapports musique-société.

Das Werk und die SUISA

Zwei Schöpfungen des Genfer Komponisten Pierre Thoma aus dem Jahr 1986 ist vor kurzem die Qualifikation als musikalische Werke versagt worden: Der Musikdienst der SUISA, mit Unterstützung der Programmkommission und des Vorstandes, aber gegen die Meinung der Direktion dieser Urheberrechtsgesellschaft, beschloss, die beiden Werke nicht als Teil des von der SUISA verwalteten musikalischen Repertoires zuzulassen. Die wichtigsten Teile der Korrespondenz und des Dossiers zu diesem Fall werden hier vorgestellt. Sie geben Anlass zu einigen Fragen, die die Definition des Werks und die Beziehung Musik/Gesellschaft betreffen.

Digitophone est une œuvre du compositeur genevois Pierre Thoma, composée en 1986, d'une durée de vingt-cinq minutes, présentée pour la première fois au parc Marignac du Grand-Lancy près de Genève, le 24 mai 1986; il s'agit d'une œuvre pour cinq cassettes. En effet, cinq magnétophones à cassettes, qui, selon les souhaits de l'auteur, devraient être si possible d'une qualité inférieure et de marque ou modèle différent, mais de niveau sonore identique, diffusent chacun une cassette pré-enregistrée. L'auditeur entend donc, sur cinq supports «sales» et différents (placés au choix en cercle, alignés, répartis sur deux lignes, — le lieu peut également varier: scène, entrée de la salle, extérieur), cinq voix «sales», non travaillées (se laissent reconnaître les voix des compositeurs du groupe genevois Digitalismus), qui lisent chacune en boucle, dans diverses langues, allemand, français, anglais, un texte différent: on y discerne des bribes de déclarations théoriques sur la musique d'ordinateur, sur le son électronique, sur l'aléatoire, des sentences sous forme de slogans à propos de l'amitié du groupe Digitalismus, ses intérêts compositionnels, ses déclarations d'intention, qui ressortent parfois, au hasard de l'«interprétation» laissée libre, d'un amas plus confus de voix indistinctes où l'attention forcément, détournée du pur sémantique, se fixe sur la surabondance du bruit. Œuvre donc où s'entendent, à différentes profondeurs, l'auto-citation ironique à l'idéologie discrètement post-moderne, le rapport du bruit et du non-bruit (ce du moins qui est perçu comme tel), la relation d'un matériau sonore, la lecture «sale», avec son média, la cassette, elle-même lue à travers un instrument «sale», écouté enfin en situation (au Grand-Lancy, la pièce était donnée à l'extérieur) particulière.

Tranches d'extérieur est une autre œuvre du même compositeur Pierre Thoma, composée elle aussi en 1986 et d'une durée de six minutes. L'interprète en

est cette fois une bande magnétique diffusée sur deux pistes stéréo par deux groupes de haut-parleurs, en un lieu public de milieu urbain fortement fréquenté. La bande contient, selon la déclaration de son auteur, des «sons réalistes et non transformés», prélevés dans une gare ferroviaire, celle à n'en pas douter de Cornavin. Arrivées de trains, annonces de quai, coups de sifflet du chef de gare, départ de trains, bruits de chariots, montés en tranches d'un peu moins d'une minute (le temps de l'arrivée d'un train jusqu'à son arrêt sonore complet) séparées par quelques secondes de silence magnétique, tranches «concrètes» qui forment comme le rythme eupnéique d'une gigantesque haleine machinale urbaine. L'œuvre ainsi montée a été diffusée à intervalles cadencés bien déterminés, sur la place du Molard à Genève, endroit en effet fréquenté particulièrement, du 11 au 15 août 1986, non sans déclencher par ailleurs des protestations de marchands riverains, craignant que ces sons réalistes couvrent leurs annonces publicitaires métaréalistes et la quiétude du consommateur. Ces mêmes marchands ont donc perçu tout à fait finement l'impact de l'œuvre, distinguant parfaitement les situations sonores en présence, chargées chacune d'une «substance» différente et dont la mise en commun crée, si l'on ose parler en ces termes, une sorte de sens musical.

Sans auteur

Le dénommé Pierre Thoma, sociétaire, déclare le 26 août 1986 à la Suisa les deux pièces *Digitophone* et *Tranches d'extérieur*. Le Service musical de la Suisa, le 27 novembre, regrette vivement et par écrit, dans une lettre à Pierre Thoma signée Ernst Meier, de devoir renvoyer les œuvres susdites pour les raisons suivantes:

La «partition» de Digitophone ne suffit pas comme pièce justificative d'une œuvre musicale. Nous sommes de l'avis qu'il s'agit d'une œuvre de littérature expérimentale.

Mais, si vous disposez d'un enregistrement sonore (cassette), n'hésitez pas à nous l'envoyer et nous reconsidérerons le cas sans retard.

Quant à *Tranches d'extérieur* nous constatons que la cassette est composée de sons de circonstance «réalistes et non transformés» (voir «indications générales»). Alors nous ne voyons aucune possibilité de vous attribuer — au sens juridique — la qualité d'auteur. Malgré les bouleversements que la définition d'«œuvre musicale» a subi, nous hésitons tout de même à qualifier *Tranches d'extérieur* comme telle.

Pierre Thoma répond le 4 décembre 1986 au Service musical de la Suisa (qui par ailleurs confirmera son opinion sur le caractère expérimental-littéraire de l'œuvre *Digitophone* après avoir reçu la cassette qui manquait pour une juste appréciation du cas):

Dans votre récente lettre, vous dites ne pas pouvoir enregistrer comme œuvres musicales les deux titres susmentionnés.

Concernant Digitophone, vous êtes de l'avis qu'il s'agit d'une œuvre littéraire expérimentale.

La parole peut avoir non seulement une fonction sémantique et poétique, mais encore peut être considérée comme musique en tant qu'un ensemble structuré de sons. J'ai toujours été passionné d'entendre parler une langue dont je ne comprends pas le sens, mais dont je savoure une succession de phonèmes rythmés dans le temps et modulés en hauteur et en intensité. Digitophone se veut comme une sculpture sonore dans laquelle se superposent aléatoirement des textes parlés dont le sens, étant donné son caractère surréaliste, devient rapidement accessoire. Ce qui importe ici, c'est un ensemble de sons rythmés et modulés aléatoirement dans l'espace. Je considère Digitophone comme une œuvre musicale.

Concernant Tranches d'extérieur, vous ne voyez aucune possibilité de m'attribuer la qualité d'auteur au sens juridique.

Je suis étonné que la cassette faite de sons de circonstance «réalistes et non transformés» soit une entrave à une conception spécifiquement musicale: il faudrait alors rayer d'une œuvre musicale, dans votre règlement de répartition, tous les passages de musique dite concrète non transformée. Reste le contexte général. Je définis volontiers la composition comme un acte visant à structurer un ensemble de sons. J'estime avoir commis un acte sonore structuré en déplaçant hors de leur contexte un ensemble de sons définis. En transposant des sons réalistes et non transformés d'ambiance de gare sur une place publique, j'attire l'attention de l'«auditeur» sur les rapports son-espace, sur la relativité de notre environnement sonore, et, de manière plus générale, sur le rapport entre un objet et son contexte. Marcel Duchamp et son urinoir («Fontaine»), John Cage et son silence («4'33'»)... L'acte transcende ici le contenu. Je considère *Tranches d'extérieur* comme une œuvre musicale.

Recours

La Direction de la Suisa suit cela. Elle va contre l'avis de son Service musical. Elle soumet donc le cas à la Commission des programmes et des œuvres, la-