

**Zeitschrift:** Dissonanz : die neue schweizerische Musikzeitschrift = Dissonance : la nouvelle revue musicale suisse

**Herausgeber:** Schweizerischer Tonkünstlerverein

**Band:** - (1985)

**Heft:** 5

**Rubrik:** Disques = Schallplatten

### **Nutzungsbedingungen**

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. [Siehe Rechtliche Hinweise.](#)

### **Conditions d'utilisation**

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. [Voir Informations légales.](#)

### **Terms of use**

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. [See Legal notice.](#)

**Download PDF:** 18.05.2025

**ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, <https://www.e-periodica.ch>**

Mit Entsprechungen und Widersprüchen zwischen den Zeiten und Zeitaltern hat schliesslich auch ein Orchesterstück zu tun, das zum Besten gehört, was in jüngster Zeit überhaupt in der DDR komponiert wurde. Auch für dieses umfangreiche Werk, «*Inclinatio temporum*» von *Friedrich Goldmann*, war ein äusserer Anlass gegeben: der 425. Jahrestag der Gründung der Sächsischen Landesbibliothek in Dresden. Die Feierlichkeiten fasste Goldmann jedoch nicht als berauschendes Ereignis, sondern als Rauschen von Geschichte auf; nicht als bewegenden Moment, sondern als Beweglichkeit zwischen Zeiten; weniger in hochgemuten, verwirrten Gefühlen dumpfen Respekts, sondern als «analytische» Darstellung und symbolische Entsprechung zu jener vielschichtigen Ordnung und historischen Polyphonie der geistigen Arbeit, die den lebendigen Organismus einer solchen Institution charakterisieren. Insbesondere interessierte ihn «die Nichtübereinstimmung von chronologischem Takt und Ereignisdichte, die Unmöglichkeit der Wiederholung identischer Ereignisse oder Zustände und – so scheint es jedenfalls – die stetige Beschleunigung der gesellschaftlichen Prozesse» (Goldmann). Das Orchesterstück thematisiert also ein gleichsam objektives Problem nicht nur der Musik als einer bewusst konzipierten Zeit-Kunst: dass im Widerspruch zu abstrakt messbaren Tempokontrasten klanglich erfüllte Zeit in fließenden, auch dazu gegenläufigen Geschwindigkeiten konkret erlebt werden kann und wie in einem solchen widerspruchsvoll organisierten Prozess von beschleunigter und gebremster Real-Bewegung das musikalische Elementarmaterial durch Entwicklung (als Aufbau und Zerfall von Ordnungen) beständig veränderlich bzw. verändert beständig bleibt. Das Stück arbeitet sich gleichsam historisch nach vorn, indem es aus dem entfernten Rauschen des Beginns zu immer plastischeren, individualisierteren Gestalten in immer vitaler, erleichternder Bewegung schubweise vorandrängt. Aber beim Erreichen von Gegenwart stockt und zersplittert der Klang im dreinschlagenden Geräusch. Ein kurzer, gleichsam «visionärer» Epilog verweist auf den Anfang zaghaft zurück. Gerade mit diesem Schluss scheint die Frage gestellt, ob das, was geworden, aus uns gemacht worden ist, nicht immer auch gefährdet sei, und wie das noch Werdende in die Fährnisse der Zeit sich einbringen lasse. Ein klanglich intensiveres, ein sowohl sensitiveres wie härteres Stück hat Goldmann bislang nicht geschrieben und wenn nicht alles täuscht, wird es eines der haltbarsten und aktuellsten bleiben, die das siebziger Jahrzehnt als Musik aus der DDR – und als DDR-Musik – hervorgebracht hat.

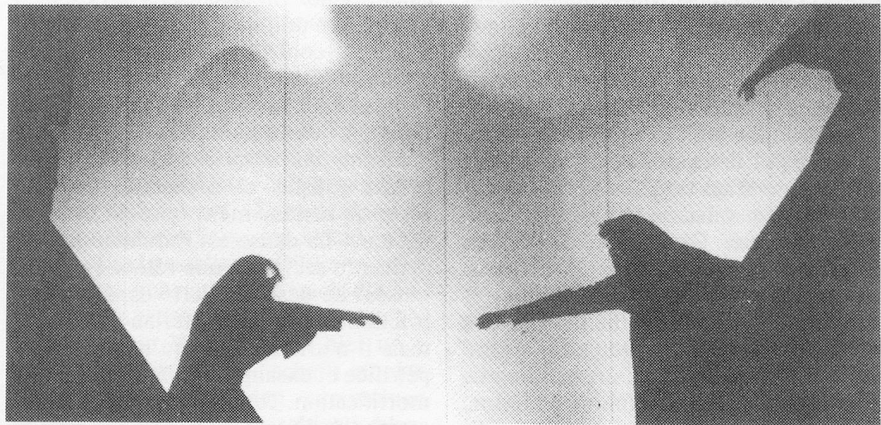
Frank Schneider

## Disques Schallplatten

### Einsam im Gebirg

*Wolfgang Rihm: «Jakob Lenz», Kammeroper frei nach Georg Büchners «Lenz», Libretto von Michael Fröhling  
Richard Salter (Lenz), William Dooley (Oberlin), Ernst-August Steinhoff (Kaufmann); Stimmen und ein Instrumentalensemble der Deutschen Oper Berlin, Arturo Tamayo, Leitung  
Deutsche Harmonia Mundi / EMI  
16 9522 3 (2 LP)*

Obwohl Wolfgang Rihm das grosse Orchester liebt und mit ihm umzugehen weiss – seine 3. *Symphonie*, die *Abgesangsszenen* oder die Ballettmusik *Tutuguri* zeigen es –, scheint seine besondere Stärke gerade in dem hochsensiblen Gespür für die Kunst des kleinsten Übergangs – hierin Alban Berg vergleichbar – zu liegen, und seine Kammeroper *Jakob Lenz* ist eines der bisher vollkommensten Beispiele für die Arbeit mit Farbnuancen, nervösen Stimmungsandeutungen, der leise pochenden Intensität. Ganze elf Instrumente reichen ihm dafür aus, die Innen-



welten des schizophrenen Dichters Jakob Michael Reinhold Lenz nach aussen zu kehren, Realität und Phantastik, banales oder frömmelndes Zweckdenken und den herausgeschrienen Anspruch des Künstlers in knappen und dabei berstend dichten 75 Minuten auf die Bühne zu bringen. Bezeichnend auch die Farbzusammensetzung dieses Ensembles: Oboe, Englischhorn, Klarinette, Fagott, Trompete und Posaune, dazu kleines Schlagzeug (ein Spieler) und drei Violoncelli sowie ein Cembalo; an einigen Stellen ein Chor aus sechs Solostimmen oder ein Kinderchor, die madrigalesk oder im Choralsatz Lenz' Seelenzustand klanglich zurückspiegeln, gleichsam halluzinieren; und schliesslich die drei Rollen des Lenz (Bariton), des Pfarrers Oberlin (Bass) und des Literaten Kaufmann (Tenor).

*Jakob Lenz*, 1979 in Hamburg uraufgeführt (schon damals überragend in der Titelrolle Richard Salter), inzwischen

über ein Dutzend Mal inszeniert, ist bei aller flirrenden Nervosität, bei aller weitgespannten Ausdruckspalette zwischen Liebhaftem und dem kreatürlichen Schrei kein Stück für experimentelle Nachtstudios, sondern tief bewegendes Bild eines persönlichen Schicksals, welches paradigmatischen Charakter offenbart: das Individuum, das sich selbst verwirklichen möchte, aber von seiner Umwelt gerade durch die wohlmeinende Hilfe daran gehindert wird und dem Wahnsinn verfällt.

Die drei Akteure, der Gedankenchor, ja selbst die Musiker, die man auf der Bühne oder mindestens sichtbar postieren kann, geben genug für eine spannungsvolle Handlung auch im Schauspielerschen, Szenischen her. Und dennoch hat die jetzt vorliegende Schallplattenausgabe ihren besonderen Reiz: *Jakob Lenz* ist so etwas wie eine Hör-Oper, zu der sich jeder sein eigenes Szenario im Kopf entwerfen kann. Das liegt einmal an der immer wieder verblüffenden, ja schockierenden Bildkräftigkeit der Musik, die nur andeutet und selten ausbricht. Der «Wurf» dieser Musik, ihre unmittelbar einsichtige Formulierung, der «Biss» des wirklichen Komponisten lassen alle marktgängigen und von interessierter reaktionärer Seite immer wieder aufgewärmten Klischees vom Sieg der «neuen Einfachheit» über die «Avantgarde» schnell verstummen. Rihm ist Avantgarde, indem er durch

seine Musik voranstösst, zum Nachdenken zwingt, des «Einfachen» in Klang, Sprache und Gedanken sich gerade entschlägt: das scheinbar einfache Leben Oberlins und des geckenhaften Poeten entlarvt sich als der eigentliche Wahnsinn.

Zum anderen aber wird diese Hör-Oper ermöglicht durch eine fabelhafte und sehr präzise Aufnahmetechnik, die jedes Wort verstehen lässt, jede stimmliche Nuance bis hin zum Flüstern und zum Sprechchor plastisch realisiert; nur gelegentlich mag der Hall des Bühnenraumes die Solisten allzusehr herausheben. Diese sind in ihrem stimmlichen Timbre klar konturiert und verwirklichen ihre Rollencharakteristik vorbildlich. Arturo Tamayo am Dirigentenpult lässt die Musik ausklingen, lässt ihr Zeit, entwickelt die Details organisch, achtet stets auf Balance. Eine beeindruckende Produktion der Neuen Musik!

Hartmut Lück

*Zeitgenössische Musik in der Bundesrepublik Deutschland, volume 10, 1970-1980*  
Helmut Lachenmann: *Tanzsuite mit Deutschland-Lied*; Dieter Schnebel: *Schubert-Phantasie*; Karlheinz Stockhausen: «Cancer» zu «Libra» aus «Sirius»; York Höller: *Schwarze Halbinseln*; Robert HP Platz: *Maro*; Wilhelm Killmayer: *Sinfonie III/Schumann in Enderich*; Wolfgang Rihm: *Wölfl-Lieder*; Mauricio Kagel: *Fürst Igor, Stravinsky*  
*Deutsche Harmonia Mundi / DMR 1028-30*

Le dixième volume de la collection de disques consacrée à la musique contemporaine en Allemagne fédérale couvre la période 1970-1980. Elle offre de quoi alimenter le débat sur le concept de «nouvelle simplicité» récusé par l'ensemble des compositeurs auxquels on l'accrole... A travers toutes ces œuvres traversées par le frisson du retour au passé, on est tenté de faire une sociologie des mentalités plutôt qu'une analyse musicologique. La réaction aux utopies des années soixante y est trop évidente. La musique des années septante apparaît comme celle d'une mauvaise conscience tourmentée: elle veut retrouver ses racines, serait-ce par le détour de l'ironie, elle se veut plus immédiate, plus subjective — son mot d'ordre est: *expression*. C'est la subjectivité romantique réifiée: simulacre de la folie, ressassement des figures de l'ancien temps, métaphysique bon marché, paradis perdus... Cela ressemble à une boutique d'antiquaire, où résonne le son grêle d'une horloge dérégulée, où les tableaux noircis montrent des visages d'un tragique dérisoire, où une boîte à musique expire dans une mauvaise valse. On se prend d'affection pour les lieux communs d'un passé révolu. La révolte de l'«individu», qui renonce à la froide mathématique des musiques d'après-guerre, qui lorgne vers la folie sans y céder, et qui retrouve les délices du tutti symphonique tient, dans un tel cadre, de l'exaltation du héros télévisuel; seule l'acceptation d'une convention aussi grossière marque les fils épais auxquels l'«individu» soi-disant libéré est attaché et par lesquels il est manipulé. Mais il joue son fantasme libertaire; rêve allemand des années septante?

Cela commence avec une figure de référence, celle du vieux résistant (à toute modernité) Wilhelm Killmayer. Sa *Symphonie no 3 «Menschen-Los»* et *Schumann in Enderich* pour ensemble de chambre ne font pas dans la subtilité: cet ancien protégé de Carl Orff accumule les effets les plus appuyés et des redondances propres aux musiques de film. Le vieux souffle du romantisme allemand expire dans cette pacotille symphonique. Chez Wolfgang Rihm, avec les *Wölfl-Lieder*, l'expressionnisme schyzophrénique de Wölfl est pris à la lettre. La musique qui l'illustre ne parvient ni à la sourde violence, ni à l'exigence formelle d'*Erwartung* ou de *Woz-*

*zeck*. Car Rihm écrit au fil de la plume, comme si la spontanéité pouvait garantir l'authenticité de l'expression. La subjectivité qui veut ici triompher, dans un monde où elle est frappée de vanité, ne semble plus qu'une illusion naïve d'adolescent. Ce pourrait être un sujet pour Mauricio Kagel, dont *Fürst Igor, Stravinsky* (pour voix de basse et instruments) montre une nouvelle fois le talent parodique du compositeur. L'inventaire des sonorités stravinskyennes, les chorals et les batteries rythmiques «avariées» (selon l'expression de Bloch), les gondoles funèbres et le fantôme de la vieille Russie, à travers le *Prince Igor* de Borodine, re-constituent et dé-construisent rituellement le visage de Stravinsky. L'expression subjective, qui n'était pas précisément une qualité stravinskyenne, est ici passée à la moulinette de multiples médiations.

Que dire encore du dernier Stockhausen? Dans l'extrait de *Sirius* proposé ici, *Cancer*, l'aspect rituel prend des proportions gigantesques. Son aura, sa durée, son «geste» imposent la convention de l'œuvre. Par la multiplication des lignes organiques, tirées d'une formule de base, et qui remplissent complètement l'espace sonore, Stockhausen cherche à envoûter. Les sonnaillles qui accompagnent la mélodie serpentine de la clarinette basse nous renvoient à une mystique orientalisante — peut-être celle des sectes aujourd'hui à la mode en Occident. Chez Stockhausen, la nostalgie du passé se double d'exotisme. Par moments, le contrepoint de l'écriture, par sa densité, laisse rêver.

Helmut Lachenmann, lui, voudrait piétiner le sentimentalisme allemand. *Tanzsuite mit Deutschlandlied*, pour 4 cordes solistes et orchestre, est une sorte de ressassement obsessionnel et paranoïaque. La danse est moulinée par un orchestre sec, dans une rétention généralisée. Le désir de clarté dans la construction survit au matériau pulvérisé, mais il n'articule plus qu'une musique pétrifiée et exsangue. La musique se fait mortification. Tout le contraire de la démarche de Dieter Schnebel, qui enfle le legato pour nous mener à un pseudo nirvâna. Les mesures d'introduction de sa *Schubert-Phantasie* résonnent comme un pastiche des Pink Floyd (sans le charme électrique). La musique de Schubert (transcription orchestrale d'une sonate de piano) est ainsi conduite aux royaumes célestes. Romantisme éthéré, douce liquidité et funestes orages; vieux livres d'images saintes. O nostalgie, O Rhin majestueux, O brumes de l'automne! Les violons ostinatos et trémolandos enveloppent le discours schubertien comme des nuages cotonneux l'ange musicien. Comble de l'irréel, de la félicité et de la transcendance; sang viennois béatifié. Par le moment musical, on accède à l'empyrée. Mais peut-être faut-il voir là le comble de l'ironie...

Les deux compositeurs plus jeunes qui sont représentés dans ce coffret offrent moins de prises à cette obsession du passé. Pourtant, les *Schwarze Halbinseln*

de York Höller sur un texte de Georg Heym nous plongent encore dans une certaine forme d'expressionnisme. Les larges accords expressifs, augmentés des sons électroniques, et les envolées lyriques tournent à l'ostentation, à l'enflure. La voix qui récite le poème sur un fond de musique menaçante ou les figures de glas sont à la limite de l'illustration. Mais comment l'éviter, lorsqu'on resuscite l'expressionnisme? Il y a pourtant une dynamique positive dans le contrepoint ou le mélange des sons électroniques et des sons instrumentaux. Enfin, quelques minutes de musique, simplement. *Maro*, de Robert HP Platz, oppose avec bonheur deux types d'expressions, deux types d'écriture, dans un solo de violon vif, tendre et rythmé. L'œuvre a pour elle, malgré ses difficultés, un naturel et une force d'évidence rares. La stylisation, la réduction des moyens, ici, sont la médiation d'une expressivité véritable, ni enflée ni nostalgique.

Notons que les interprétations sont dans l'ensemble satisfaisantes, malgré les approximations dans la justesse qui donnent toujours une couleur typique aux parties de cordes dans les œuvres orchestrales.

Philippe Albèra

## **H**andwerklich gediegen

*Hermann Haller: «Ed è subito sera», cinque liriche su versi di Salvatore Quasimodo per baritono e orchestra (1978); «per la Camerata» für 16 Streicher (1974); «6 Inventionen» für Flöte und Cembalo (1966)*

*Philippe Huttenlocher, Bariton; Basler Sinfonie-Orchester, Camerata Zürich; Rato Tschupp, Leitung; Werner Zumsteg, Flöte; Giuliana Stehli-Altwegg, Cembalo*  
*Arbeitsgemeinschaft zur Förderung schweizerischer Musik, CTS-P 13*

Hermann Haller, als Komponist einst Schüler u.a. von Nadia Boulanger in Paris, hat neben seiner Tätigkeit als Klavier- und Theorielehrer sowie als vielseitig beanspruchter Funktionär anscheinend immer wieder die Zeit und Musse gefunden, um seine kompositorischen Ambitionen zur Entfaltung zu bringen. So ist im Laufe der Jahre ein ganz ansehnliches Oeuvre, in dem die meisten Genres und Besetzungen vertreten sind, entstanden. Die vorliegende Schallplatte, rechtzeitig als eine Art Ständchen zu seinem 70. Geburtstag 1984 erschienen, dokumentiert anhand dreier exemplarischer Beiträge aus einem Zeitraum von rund zwölf Jahren das kompositorische Wirken von Hermann Haller.

Das umfangreichste der hier wiedergegebenen Werke ist der Gesangszklus *Ed è subito sera*, eine fast halbstündige Kantate für Bariton und Orchester nach Versen von Quasimodo, bei der vor allem der hohe Grad der Textverständlichkeit auffällt. Die elegant geführte Singstimme wird niemals von Tutti-

wirkungen verdeckt, sie bleibt, auch in den aufgewühlteren Passagen, stets präsent. Die Orchesterpartien verraten den souveränen Umgang mit sinfonischen Mitteln; instrumentale Valeurs sind gut ausgehört und dezent gesetzt, verselbständigen sich nie zum auftrumpfenden Effekt. Gleichwohl bleibt der Orchestereinsatz durchweg auf konventionellem Boden; Haller beschränkt sich ganz auf die Möglichkeiten des spätromantischen Apparates und ist in erster Linie um Transparenz und behutsame Balance bemüht.

Wie in seiner weitgehend modalen Tonsprache so sind auch in der klanglichen Gestaltung modernere Techniken ausgespart; Zeichen für einen eigenständigen, individuell geprägten Stil finden sich kaum. Das gilt ebenso für die hier gebotenen Kammermusiken. In dem Streicherstück *per la Camerata* bleibt die fein gezeichnete Textur auch in den dichtesten Momenten stets durchsichtig und unkompliziert. Die *Inventionen* sind ganz auf die solistisch hervortretende Flöte zugeschnitten; das Cembalo sekundiert dabei weniger als gleichberechtigter Dialogpartner, denn als eine Art moderner Generalbass mit einigen sparsamen Akzenten.

Haller's Werke werden ohne Ausnahme von sehr kompetenten Interpreten musiziert; der Komponist hätte sich keine besseren Advokaten wünschen können. Alles in allem kein aufsehenerregendes Portrait, es bietet keine wegweisenden Perspektiven, doch illustriert es durch eine geschickt und abwechslungsreich zusammengestellte Auswahl den handwerklich gediegenen Standard des Komponisten Hermann Haller.

Harry Vogt

## Problem Spätwerk

Othmar Schoeck: *Das stille Leuchten*, op. 60 (1946)

Niklaus Tüller, Bariton; Mario Venzago, Klavier  
Accord 140 081

Kein schrofferer Gegensatz in der Beurteilung von Schoecks *Das stille Leuchten* ist denkbar als jener zwischen Willi Schuhs Aufsatz (in: *Schweizer Musik der Gegenwart*, Zürich 1948, S. 56-61) und Derrick Puffetts entsprechendem Kapitel (*The Song Cycles of Othmar Schoeck*, Bern 1982, S. 396-406); letzteres gipfelt im Satz (zu *Am Himmelstor*): «Das ganze Werk ist in der Tat eine Elegie, aber diesmal eine Elegie über Schoecks eigene verlorene Schöpferkräfte». Vorsichtiger ist da Roland Mosers Begleittext zur vorliegenden Schallplatte, aber auch er merkt zur «Problematik des Spätwerks» an: «Wo er jedoch bloss aus dem Fundus des «Bewährten» schöpft, etwa entlang der vielen chromatischen Bässe, bleibt diese bezwingende Wirkung oft aus».

Die Frage nach der Bedeutung der letzten Werke Schoecks ist damit gestellt. Die vorliegende Aufnahme gibt die will-

kommene Gelegenheit, nach Antworten und vor allem nach Deutungen Ausschau zu halten. *Das stille Leuchten* ist weniger ein geschlossener Zyklus als vielmehr eine mehrteilige Liedersammlung, aus der hier 16 Einzelwerke (von 28) ausgewählt wurden, darunter auch das so beeindruckende «Deklamationsstück» der *Reisephantasie*. Daneben stehen allerdings auch Stücke, die sich eher wie vom Klavier gestützte Rezitationen denn als durchgestaltete Sätze ausnehmen, und auch solche, bei welchen der musikalische Ausdruck erzwungen, gar pathetisch inszeniert erscheint (*Der römische Brunnen*, *Firnenlicht*). Was auf der einen Seite durch die Zurückhaltung der musikalischen Mittel zu subtilster Textausdeutung führen kann, ist handkehrum – und nicht eben selten – dünn, und Tiefe wird mehr suggeriert als wirklich gestaltet (*Ende des Festes*, *Nachtgeräusche*). Die immer grösser werdende Distanz zur musikalischen Gegenwart, in die der sich als «lebendig Begrabener» verstellende Schoeck geriet, erforderte offensichtlich eine innere Anspannung, die den Komponisten nicht selten verkrampfte und gegenüber Einfall und Ausarbeitung unkritisch werden liess. Auffallend auch, wie oft die archaisierend einfache Diatonik unserem Ohr hier ganz einfach als ausgehöhlt erscheint (z. B. *In einer Sturmnacht*, T. 37ff.). Das hat in keiner Weise mehr das Bezwingende der «alten Weise» etwa in der *Elegie* oder im *Lied Ravenna*.

Die Auswahl verhüllt nichts: Da ist das mehr äusserliche Getöse der *Neujahrglocken* ebenso wie das feinsinnige *Requiem* und das wie ausgedünnt erscheinende *Das Ende des Festes*. Und die Interpretationen Niklaus Tüllers sind beeindruckend: kein Stimmexhibitionismus, dafür präzise im Detail, eine subtil durchgestaltete Diktion jeder Nuance, gleichzeitig aber auch die Fähigkeit, die grosse Linie im Auge zu behalten. Mario Venzago geht hier noch einen Schritt weiter und schafft oft eine Spannung zwischen den expressiven Extremen, welche in der Musik bloss angetönt erscheint. Dabei ist sein Klavierspiel von einer Farbigkeit und einem spontanen Zugriff, dass selbst Liedern wie *Ich würde es hören* eine Wirkung zukommt, die man bei der Lektüre nicht vermuten würde. Bei Venzago kann dann durchaus das Ganze in einer Weise zentral werden, dass er – wie ich meine: zu Recht – Schoecks dynamische Angaben nicht stur wörtlich versteht.

Ergänzt wird die Platte durch ein «Postscriptum»: Drei frühe Lieder (*Kirchhof im Frühling*, op. 17/3, 1908; *Frühlingsfeier*, op. 15/3, 1908; *Frühlingsruhe*, op. 20/4, 1905) in historischen Aufnahmen von 1946 mit Erwin Tüller und Othmar Schoeck. Dessen Klavierspiel ist ein schönes Zeugnis für jenes «Phrasierungsrubato», das noch in der Zwischenkriegszeit zu den Selbstverständlichkeiten (auch etwa eines Anton Webern) gehörte.

Jürg Stenzl

## Livres Bücher

### Aucune information réelle

Dominique Jameux: *Pierre Boulez Fayard, coll. Musiciens d'aujourd'hui, Paris 1984*

Il semble que rien ne résiste à Boulez: compositeur, chef d'orchestre, théoricien, directeur d'institutions... Sa carrière fulgurante et bien remplie témoigne d'une capacité remarquable d'adaptation et d'une fidélité sans faille à quelques idées fondamentales. Polémiste, exigeant, contestataire, personnage officiel, meneur, individualiste, Boulez a su toute sa vie conserver sa liberté de parole et assumer les plus hautes responsabilités, être un musicien «à la mode» et ne jamais céder aux critères de la mode. Comment lier l'apparence brillante de l'homme d'action à celle plus complexe et mystérieuse du créateur?

La biographie de Dominique Jameux ne répond pas à cette question: elle se présente moins comme une interrogation sur le compositeur que comme la chronique d'une vie exemplaire. Jameux a divisé son livre en deux parties distinctes, l'une biographique, intitulée «Trajectoires», l'autre réservée à l'œuvre, appelée «Inscriptions». Entre les deux, l'auteur tente de cerner Boulez en quelques «Notes pour un portrait». Du Collège jésuite de Montbrison à la direction de l'IRCAM, en passant par la création du Domaine Musical et la carrière éblouissante de chef international, Jameux suit la chronologie des faits, la reliant à celle des œuvres qu'il commente, et à celle des textes de Boulez qu'il résume.

Ce qui frappe en lisant cette chronologie, c'est à quel point Boulez a su lier son travail de compositeur au souci de la communication, au refus de la marginalisation sociale. Homme de logique, il a choisi ses racines dans la modernité du début du siècle, dont il a réalisé une synthèse brillante, et il a compris qu'un langage musical nouveau nécessitait une réflexion théorique adéquate, de nouveaux moyens, de nouvelles institutions, et la transformation des institutions existantes.

Dans la deuxième partie de son livre, Jameux tente d'avancer dans le labyrinthe des œuvres bouléziennes, qu'il s'attache à introduire plus qu'à analyser, décrivant certaines procédures, certaines structures sérielles, et s'attachant surtout à offrir à l'auditeur des repères quant à l'organisation temporelle des œuvres. Mais la description de leur déroulement «chronologique» n'apporte qu'une information très superficielle et, dans la mesure où chez Boulez les constellations momentanées sont plus importantes qu'une formule globale fermée, on peut douter d'une méthode d'approche qui insinue précisément le contraire.