

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

Herausgeber: Schweizerischer Tonkünstlerverein

Band: - (1991)

Heft: 28

Rubrik: Disques = Schallplatten

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. 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. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. [Mehr erfahren](#)

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. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. [En savoir plus](#)

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. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. [Find out more](#)

Download PDF: 24.01.2026

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

des ornières contraignantes du post-sérialisme de confession boulzienne (même si, de toute évidence, le travail sur les intervalles et les motifs reste fondamental), grâce à son utilisation de points de repères et d'articulations aisément audibles.

Sans atteindre au lyrisme désespéré de la *Grande Aulodia* (même formation) de Bruno Maderna, ou à la perfection glaçée du *Double Concerto* de Ligeti, deux modèles apparemment écartés par Jarrell, ces *Congruences*, dont le titre inélégant masque trop l'intention dramatique, prouvent une fois de plus que Michael Jarrell est l'un des compositeurs les plus talentueux de sa génération.

Luca Sabbatini

¹ Michael Jarrell: texte de présentation pour *Congruences*.

² Michael Jarrell: note introductive au disque-compact GMS 8803.

senté récemment cette œuvre lors d'un concert avec la Junge Deutsche Philharmonie à la Fondation Hindemith à Blonay.)

Pourtant Alfred Schnittke se défend de vouloir jouer les provocateurs. Il le disait le printemps dernier à Evian, où il était venu pour la création, par Rostropovitch, de son Deuxième Concerto de violoncelle. «Je ne compose pas dans un esprit de révolte, de protestation ou de contestation. Les circonstances extérieures n'ont pas eu d'influence déterminante sur mon évolution et sur mon langage musical. Certes, les temps ont été durs en URSS, mais peut-être par là-même d'autant plus intéressants. Et toutes les tentatives de m'influencer, soit par la critique, soit par le silence, sont restées vaines», raconte Schnittke, avec un sourire derrière lequel on devine beaucoup de tristesse et beaucoup de souffrance: celles d'un homme aujourd'hui malade, celles aussi d'un être qui interpellent profondément les contradictions, les confrontations, les oppositions irréductibles de notre monde. C'est bien ce que reflète sa musique, sombre, tragique, juxtaposant la violence du désespoir au murmure à peine perceptible de la douleur résignée, et qui tente d'embrasser tous les styles, tous les genres, du trivial au sublime, des techniques anciennes aux procédés avant-gardistes, dans une synthèse de plus en plus élaborée.

Le Concerto créé à Evian, avec l'Orchestre du Curtis Institute sous la direction de Theodor Guschlbauer, révélait un Schnittke libéré de certaines dépendances du passé, dont l'écriture s'appropriait en quelque sorte le matériau brut emprunté à toutes les tendances et dépassait le polystylisme pour arriver à un langage plus abouti, à une plus grande maîtrise d'un style personnel immédiatement reconnaissable.

C'est la même impression qui se dégage du Quatrième quatuor à cordes, œuvre récente elle aussi, dont le Quatuor Alban Berg a pour l'instant l'exclusivité, et qu'il présentait à Vevey dans le cadre du Festival Montreux-Vevey l'automne dernier. Ces deux œuvres n'existent pas encore sur disque. En revanche l'essentiel de la production de Schnittke peut être écouté grâce aux excellentes réalisations de la marque suédoise BIS, bien connue des amateurs de technique d'enregistrement de haut niveau. Les artistes engagés sont pour la plupart nordiques, et s'ils ne défraient pas les médias, ils n'en sont pas moins des interprètes remarquables. Dans le *Concerto grosso no 1*¹, le style est moins profilé que celui de Gidon Kremer, qui l'a joué pour DG, mais ce peut être même préférable lorsqu'on veut découvrir un compositeur plutôt qu'une interprétation! On n'en regrettera pas moins que ce disque ait (momentanément? si non scandaleusement) disparu du catalogue, comme d'ailleurs la superbe gravure que Kremer a réalisée du deuxième concerto de violon, dirigé par notre compatriote Heinz Holliger pour Philips. Elle était couplée avec le «In

Memoriam» dans sa version originale pour quintette.

C'est peut-être dans les quatuors que se dessine avec le plus d'évidence le parcours artistique du compositeur. Les trois premiers quatuors, qui datent de 1966, 1980 et 1983, ont été enregistrés par le Quatuor Tale². Du dodécaphonisme, qui l'a séduit dans le premier quatuor, au polystylisme, qui définit son écriture dans les deux suivants, on retrouve la même pulsion d'énergie sur fond de désespoir, une constante émotion, parfois exacerbée, et ce caractère d'improvisation contrôlée que recherche le compositeur. On y trouve les constantes caractéristiques de son langage: thèmes nettement repérables, réminiscences, voire emprunts, ostinatos, effets de choral et d'hétérophonie, frottements de secondes, unissons évités, intervalles augmentés ou diminués, microintervalles aussi.

Schnittke explique son évolution, et particulièrement son utilisation de tout un passé musical, par des raisons en partie autobiographiques. Il est venu relativement tard à la musique, à douze ans, à Vienne, où son père était correspondant d'un journal soviétique. Personne dans sa famille ne l'avait pratiquée avant lui. Si bien que toute l'histoire de la musique lui est apparue comme quelque chose de passionnant, de très vivant, et non comme une tradition paralysante: «tout était neuf pour moi», explique-t-il.

Son écriture était d'abord conventionnelle: «Mon développement musical a passé par le romantisme du Concerto pour piano à un académisme néoclassique, puis à des tentatives de synthèse éclectiques. Et puis j'ai traversé l'inévitable "rite de passage", qui consistait à me libérer du sérialisme, à quitter ce train surpeuplé pour tenter d'avancer à pied.»

Le dodécaphonisme, Schnittke ne l'a découvert que vers le milieu des années 50 à partir de bandes enregistrées venues clandestinement en URSS. «Il nous était quasi impossible de savoir ce qui se faisait en Occident. Cependant, dès 1960, mon collègue Denissov a pu se rendre à Varsovie. Il en a ramené des partitions et des cassettes avec de la musique de Berio, Nono, Boulez, Stockhausen. Mais surtout en 1964, Nono est venu à Moscou. Il a fait grande impression. Nous découvrions un compositeur qui n'était pas formaliste, un esprit critique, violent même, toujours sincère, impulsif et vivant. Son influence a été considérable; il nous a mis en contact avec les compositeurs dont nous avions reçu la musique. Avec d'autres aussi tel Pousseur, et plus tard Ligeti. Je n'ai commencé à écrire de la musique dodécaphonique que vers 1963, et je l'ai fait avec beaucoup d'enthousiasme pendant plusieurs années, jusqu'à ce que mon développement ultérieur m'amène à chercher une alliance entre les nouvelles techniques et ce sentiment qui était en moi que chacun a le droit d'avoir son propre monde musical. Car la nouveauté pour

Disques Schallplatten

Une quête perpétuelle

Alfred Schnittke: portrait du compositeur à travers sa discographie

1977: Gidon Kremer fait scandale au festival de Salzbourg en jouant une cadence de Schnittke dans le Concerto de Beethoven. Ce même Gidon Kremer se permet, l'année suivante, d'interpréter, avec le compositeur au piano, un arrangement réalisé par Schnittke de «Voici Noël». On crie à la «profanation culturelle». Ce qui n'en vaudra pas moins au créateur russe, en 1983, la commande d'une œuvre orchestrale pour le festival de Salzbourg de l'année suivante. La maladie, hélas, l'empêche de terminer à temps son «(K)ein Sommernachts-traum». Pourtant ce n'est pas le «Moz-Art à la Haydn», écrit en 77 pour cette même ville de Salzbourg, qui réconciliera une certaine opinion musicale autrichienne avec le compositeur russe. Parodie amère, à l'ironie grinçante, cette pièce, comme la «Symphonie des adieux» de Haydn, laisse à la fin le chef gesticuler seul, tous les musiciens ayant quitté un à un l'estrade. Elle dénonce à la fois un certain fétichisme mozartien bon-chic-bon-genre, mais semble aussi l'aveu d'une indicible nostalgie: celle d'un passé révolu, et pourtant combien présent encore pour le compositeur moderne. (Gidon Kremer a d'ailleurs pré-

la nouveauté ne suffit pas. J'ai cherché à intégrer tout l'héritage musical. Il ne s'agissait pas d'accumuler des styles, des citations, des références dans un polystylisme qui ne serait qu'un mélange hétéroclite. L'entier de la musique ne m'apparaît pas comme une ligne, mais plutôt comme une sphère avec, en son centre, une vision, un noyau originel sur lequel, de la superficie, se projettent des réminiscences qui sont comme des ombres, des reflets.»

«Aujourd'hui, poursuit Schnittke, l'activité de composer, c'est-à-dire la juxtaposition d'éléments constructifs selon un plan donné, cède de plus en plus le pas à ce que j'appellerais un travail divinatoire: j'essaie d'attraper au filet de mes notes, aussi exactement que possible, mes visions sonores. J'ai l'impre-

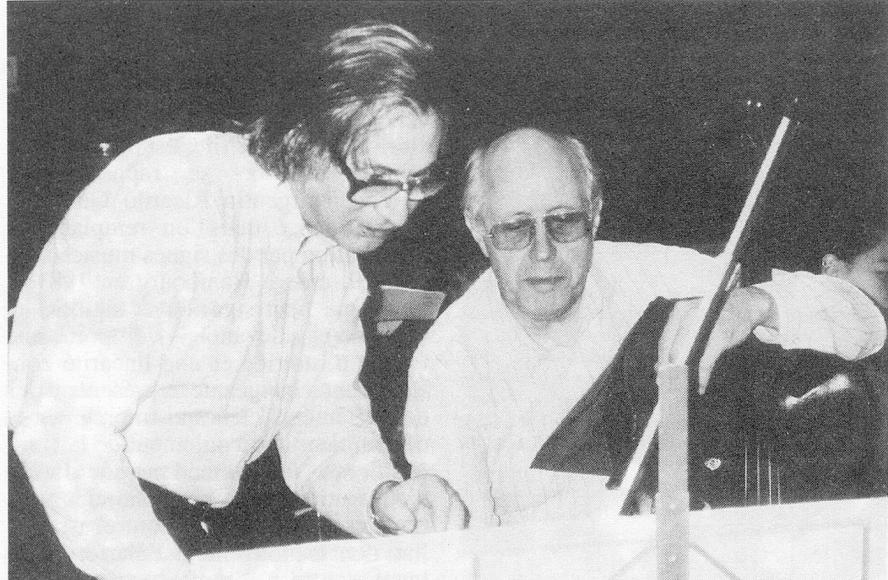
développe en crescendo, généralement par vagues successives, pour aboutir de nouveau à l'extrême pianissimo. A noter que l'instrumentation, même massive, subdivise les voix, multiplie les plans sonores, raffine les mélanges de timbres. Les rythmes sont extrêmement complexes, quoiqu'inscrits dans une mesure régulière. Ils se font obsédants dans *Ritual*⁴ écrit en 84/85 à la mémoire des victimes de la guerre. Sur ce même disque figure le (*K*)ein Sommernachtstraum, où Mozart se profile pour être comme raturé, barbouillé et pour réapparaître sans cesse. On a l'impression d'un rêve détruit, d'une volonté de négation qui est plus l'expression d'une douleur que du mépris.

Le *Concerto grossso no 4 / symphonie no 5*⁵ tente une synthèse de deux formes traditionnelles et passe du jeu con-

tango, reviennent dans plusieurs autres œuvres, par exemple dans la *Sonate pour violon* gravée par Christian Bergqvist et Roland Pöntinen sur un disque consacré au violon russe⁷. Elle date de 1963. Le climat est moins déchiré, plus robuste, la phrase très lyrique. On a moins l'impression d'une construction que d'une succession d'événements musicaux, avec des rappels, des références, des allusions parodiques. La *Sonate pour violoncelle et piano*, enregistrée par Roland Pöntinen et Torleif Thedéen sur un autre disque⁸, consacré cette fois-ci au violoncelle russe, développe une structure plus large et une plus grande homogénéité. Si les deux instruments semblent jouer chacun une musique différente, l'unité n'en est pas moins saisissante. Intense, passionnée, très virtuose, la musique y a des consonances néo-romantiques.

Des quelques concertos parus chez BIS¹, celui pour piano en un mouvement par le New Stockholm Chamber Orchestra que dirige Lev Markiz, avec Pöntinen – encore lui et nul ne s'en plaindra – est sans doute le plus impressionnant. Il se veut une combinaison de formes et d'éléments stylistiques différents, dans lesquels peut se reconnaître un thème de musique sacrée russe. Il paraît par moment terriblement parodique et n'évite pas un certain monumentalisme cataclysmique; il passe de paroxysmes violents à des apaisements poignants, de la débauche sonore à un thème mozartien énoncé au piano, mais qui déraille tout de suite, tandis que l'orchestre semble dire autre chose. Ce tragique prend aux tripes, mais n'occulte pas une certaine facilité des effets. La fin est plus mélancolique que désespérée. On ne peut s'empêcher de penser que le compositeur est conscient de tout ce qui a été et ne peut plus être, et qu'il accepte cela dans un sentiment de résignation presque heureuse et non de révolte.

Le *Concerto Grosso I* pour deux violons, clavecin et piano préparé, dans lequel sont cités plusieurs musiques de film écrites par le compositeur, mais non repérables par le bétotien, tient du pastiche du baroque, et par là-même, de l'interpellation, grinçante, ironique, accusatrice. Le *Concerto pour hautbois et harpe*, dédié au couple Holliger, est interprété ici par Helén Jahren et Kjell Axel. Concerto funèbre, en un mouvement lui aussi, il dessine une forme en arche dont le sommet culmine en des lamentations exacerbées. Le *Concerto pour alto*⁶ avec le Malmö Symphony Orchestra et Nobuko Imai date de 1985. La beauté n'y paraît plus possible; tout est biaisé, faussé, des images se superposent qui n'ont rien à voir ensemble. «D'une certaine façon, la pièce a un caractère d'adieu – temporaire; car dix jours après son achèvement, une crise cardiaque me mettait dans une situation très précaire. Je ne pouvais qu'entrer dans une seconde phase de la vie – une phase dans laquelle je me trouve toujours. Comme une prémonition de ce qui devait m'arriver, la musique revêt le



Alfred Schnittke (à g.) et Mstislav Rostropovitch

Photo Myriam Tétaz

sion que la musique existe en dehors de moi et que je ne suis qu'un scribe qui transcrit ce qui est déjà là et qu'il entend intérieurement.»

Ce côté visionnaire est particulièrement sensible dans les grandes œuvres symphoniques du compositeur. Il n'est pas sûr que les possibilités instrumentales du grand orchestre, auquel il ajoute volontiers piano et orgue, ne le conduisent parfois à une sorte d'hypertrophie du matériau et de l'expression. Ecoutez la 3e Symphonie³. Dans cette œuvre, Schnittke n'échappe pas à la tentation d'une certaine grandiloquence, d'une débauche sonore, largement tributaire d'ostinatos, de symétries structurelles, de gradations qui tiennent lieu de thèmes: autant de traits de son écriture qui deviendraient facilement procédés. Dans les œuvres pour grand orchestre, plus que dans les pièces de musique de chambre ou dans les concertos pour formation restreinte, on a le sentiment d'un propos qui se répète, sous divers angles de perception, mais selon un même schéma, avec les mêmes moyens, au demeurant remarquablement maîtrisés. On retrouve toujours cette forme en arche qui commence dans un pianissimo à peine audible et se

certant baroque à un style purement symphonique. Schnittke parle ici un idiome personnel d'une exubérance et d'une puissance expressive saisissantes. Des motifs profilés, l'émergence soudaine d'une mélodie charpentent la forme et sont autant de points de repère pour l'auditeur. L'ivresse des sons, le dynamisme rythmique propulsent l'œuvre avec un tel élan qu'on n'en perçoit pas la longueur – 40 minutes. À la joyeuse vitalité du premier mouvement succèdent des réminiscences mahlieriennes, nostalgiques, désespérées même avec le rappel d'un quatuor inachevé du compositeur viennois. Sombre et menaçant, le troisième mouvement conduit à un paroxysme, puis à une sorte de marche visionnaire.

La Symphonie *In Memoriam*⁶ est une transcription du quintette, réalisée par Schnittke sur la demande du chef d'orchestre Rodjestvensky. Ecrite entre 72 et 76, commencée à la mort de la mère du compositeur, cette œuvre touche par la sobriété tragique de ses pages. J'en préfère pourtant la version pour quintette avec piano. Le deuxième mouvement fait entendre une valse sur B-A-C-H d'une tristesse bouleversante. Ces mêmes mouvements de danse, valse ou

caractère d'une course agitée à travers l'existence (dans le deuxième mouvement) et d'une vue d'ensemble lente et triste de la vie au seuil de la mort (dans le troisième mouvement)», avoue le compositeur.

Pour l'heure, on ne connaît qu'une œuvre vocale de Schnittke, datant de 82/83. A Evian cependant, il parlait d'un opéra qui devrait être terminé en 91 et donné à Hambourg. Sur le thème de Faust, à en croire les quelques mots qui accompagnent sa *Faust-Cantata*⁴. Cette cantate, écrite sur le texte du dernier chapitre du roman populaire du Dr Faustus, qui date du XVII^e siècle, est une «passion négative», une contre-passion avec des allusions significatives à la Passion selon St Matthieu de Bach. Elle illustre les tendances principales de l'œuvre de Schnittke, avec sa fausse naïveté parodique, ses insistances rythmiques, son mouvement de valse qui précède l'Amen, ses chœurs aux inflexions orthodoxes russes, ses trompettes baroques.

Schnittke veut-il, par son art, faire passer un message? «Peut-être», répond-il. Mais on le sent méfiant à s'exprimer sur ce sujet. «Il me paraît dangereux de formuler mes préoccupations philosophiques, car la pensée est un mouvement et la dire, c'est l'enfermer dans des phrases qui se terminent sur un point. Disons que les choses suivantes sont très importantes pour moi: le problème insoluble des contradictions et des oppositions auxquelles je n'arrive pas à trouver de raisons logiques, à commencer par le problème des nationalités, que je vis personnellement, puisque je suis mi-allemand, mi-juif, catholique d'éducation, et que je vis en Russie. J'ajouterais ceci encore qui est très important pour moi: c'est la quête de ce qu'a été le Christ, pas le Christ des théologiens et des Eglises, mais la véritable figure du Christ et le sens original de ce qu'il a dit: une quête perpétuelle.»

P.S. – Vient de paraître: BIS sort deux nouveaux disques dans sa collection Schnittke, les *Concertos pour violon nos 1 et 2*, la *Symphonie no 4* et le *Requiem*¹⁰. Le principal intérêt du premier concerto (1957, révisé en 1973) est de nous montrer d'où est parti Schnittke, alors encore étudiant, mais déjà en possession d'un métier certain; dans le deuxième concerto (1966), par contre, le compositeur est entré dans la modernité et en dégage un langage où l'on trouve déjà bien des éléments qui caractériseront son style.

L'autre disque est révélateur de la préoccupation religieuse de Schnittke. La symphonie no 4 (1984) suit le Rosaire, mais tente surtout d'intégrer en une même œuvre quatre sphères d'inspiration représentant les grands courants de notre civilisation religieuse occidentale: le judaïsme, le catholicisme, l'orthodoxie et le luthéranisme. Le propos et les contraintes que s'est imposés le compositeur semblent le libérer d'un certain fatalisme répétitif de la

forme, de l'effet destructeur de la parodie, de ce sentiment d'inférieure désespoir qui marque tant de ses œuvres. On a l'impression que le compositeur ose s'exprimer ou plutôt exprimer la pérennité des grandes vérités de la foi et que leur expression musicale n'a pas besoin d'être remise en question, parce qu'elles échappent à la mode. Le Requiem (1974/75) a des consonances russes et frappe par une sobriété émouvante qui n'exclut pas la puissance et le tragique. Myriam Tétaz-Gramagna

- 1 DC BIS 500 377: Concerto grosso I pour 2 violons, clavecin, piano préparé et cordes (1977); Concerto pour hautbois, harpe et orchestre à cordes (1971); Concerto pour piano et orchestre à cordes (1979). Ch. Bergqvist et P. Swedrup, violons; H. Jahren, hautbois; K.A. Lier, harpe; R. Pöntinen, piano; Nouvel Orchestre de Chambre de Stockholm, dir. L. Markiz.
- 2 DC BIS 500 467: Quatuor no 1 (1966), no 2 (1980) et no 3 (1983). Quatuor Tale.
- 3 DC BIS 500 477: 3e Symphonie (1981). Orchestre Philharmonique de Stockholm, dir. E. Klas.
- 4 DC BIS 500 437: Ritual (1984/85); (K)ein Sommernachtstraum (1985); Passacaglia (1980); «Seid nüchtern und wachet» (Faust-Cantata), Orchestre Symphonique de Malmö, dir. L. Segerstam; pour la cantate, dir. J. Depreist, chœur de Malmö, solistes: I. Blom, M. Bellini, L. Devos, U. Cold.
- 5 DC BIS 500 427: 4e Concerto grosso / 5e Symphonie (1988); Pianissimo pour grand orchestre (1967/68). Orchestre Symphonique de Gothenburg, dir. N. Järvi.
- 6 DC BIS 500 447: In Memoriam (1972/78); Concerto pour alto, N. Imai, alto, Orchestre Symphonique de Malmö, dir. L. Markiz.
- 7 DC BIS 500 364: The Russian Violin. Chostakovich: Sonate; Stravinsky: Dithyrambe du Duo concertant; Schnittke: 1^{re} sonate. C. Bergqvist, R. Pöntinen.
- 8 DC BIS 500 336: The Russian Cello. Schnittke: Sonate (1976); Chostakovich: Sonate op. 40; Strawinsky: Suite Italienne. T. Thedeen, R. Pöntinen.
- 9 DC BIS 500 487: Concertos de violon nos 1 et 2; Mark Lubotsky, violon, Malmö Symphony Orchestra, dir. Eri Klas.
- 10 DC BIS 500 497: 4e Symphonie pour soli, chœur et orchestre de chambre; Requiem; Uppsala Akademiska Kammarkör, dir. Stefan Parkman, Stockholm Sinfonietta, dir. Okko Kamu.

Si, par exemple...

Gérard Zinsstag: «*wenn zum Beispiel*», pour 4 récitatifs et 5 instrumentistes (Marianne Burg, Beatrix Köhler, Michael Maassen, Hans Suter, récitatifs, Werner Bärtschi, piano, Dieter Dyk, Willy Wohlgemuth, percussion, Erwin Nowak, contrebasse, Runo Ericksson, trombone, direction Armin Brunner / «Innanzi», pour contrebasse et grand orchestre (Gabin Lauridon, contrebasse; Orchestre national de France, direction Zoltan Pesko / «Foris» pour grand orchestre (Sinfonieorchester des Südwestfunks, direction Ernest Bour) / «Trauma» pour double chœur a capella (Südfunk Chor, Gitta Schatz, Monika Bair-Ivenz, Manfred Gerbert, récitatifs, direction Klaus Martin Ziegler) Grammont CTS-P 36-2.

Au milieu des années soixante-dix, Zinsstag s'intéresse plus particulièrement au surréalisme et à la poésie concrète. Suite à une commande de la TV suisse-alémanique, il compose *wenn zum Beispiel*, à partir d'un texte «à quatre voix» de Franz Mon, où le dis-

cours simultané devient une espèce de métatexte que la sous-jacence musicale rend compréhensible. Celui-là débute ainsi:

1. wenn zum Beispiel nur einer in einem Raum ist, kann er...
2. wenn zum Beispiel in einem Raum einer nur ist, könnte er...
3. wenn nur einer zum Beispiel im Raum ist, sollte er auf...
4. wenn in einem Raum zum Beispiel nur einer ist, sollte er...

Les mots, c'est-à-dire des éléments lexicaux accompagnés des morphèmes qui en assurent l'insertion dans l'énoncé, mais aussi les lexèmes (unités lexicales elles-mêmes) sont entourés – et en même temps porteurs – de contours intonatifs. Chaque voix vit sa propre vie, toutes disparaissent les unes après les autres jusqu'à ce que n'en demeure qu'une seule. La musique, loin de «façonner et de transformer le texte concret», comme l'écrit le compositeur dans le texte de présentation, appelle plutôt là une audition lettriste proche de celle de la partition, une respiration chiffrée du poème (il n'est peut-être pas intéressant de se rappeler que l'écrivain argentin Ricardo Güiraldes avait proposé que l'on remplaçât la ponctuation par des signes musicaux).

Innanzi, créé à Hambourg en 1981, – terme qui peut signifier et signifie ici «avant» et «devant» – comporte une «pulsion motrice et une linéarité constamment changeante représentant les deux éléments clefs qui imprègnent et déterminent le déroulement de la composition». Nous entendons une double dichotomie (très manichéiste) dans cette œuvre: d'une part la contrebasse solo dont le mouvement, l'élan cru vient buter contre l'étirement complexe et difficilement perceptible de l'orchestre; de l'autre, la linéarité simple de la contrebasse qui s'achoppe à l'élan écrasé et dense de la pâte orchestrale.

Après cette première pièce pour grand orchestre, Zinsstag «se confronte réellement» avec une phalange symphonique (et avec une nouvelle dichotomie); c'est *Foris*, écrit en 1979 et créé la même année sous la direction d'Ernest Bour. La lecture de Sartre, Beckett et, surtout de Christopher Caudwell («Studies in a Dying Culture») creuse des traces dans sa manière de composer. Quels sont les aspects philosophique et sociologique de l'art? Quelles sont les relations entre l'art et la quotidienneté? Ne faut-il pas rejeter tout lieu commun musical, intégrer des fragments concrets dans l'œuvre? «*Foris* représente l'isolation de deux mondes antithétiques inhérents à ma musique: les bruits (réalité, hasard, désordre) et les sons «trouvés» (illusion, artificialité, ordre).» Mais en pulvérifiant tout lieu commun, ne s'expose-t-on pas derechef à en fouler un autre plus ferme, voire inébranlable?

Heureusement vient *Trauma*, «essai musical pour dévoiler [...] les contradictions du christianisme, pour d'un côté dénoncer les cruautés du passé, de l'autre évoquer l'espérance d'un futur

meilleur, plus humain», sans doute l'œuvre la plus convaincante de ce disque. Elle est constituée de collages (sans les connotations péjoratives dont le terme a été infesté) de citations liturgiques (textes de la Bible, Messe de Tournai), d'autres d'origine profane (Helmut Heissenbüttel, Wilhelm Raabe), qui créent l'amphibologie entre l'obscurantisme vésanique, perdurant, de l'Eglise et l'utopie «atteignable». Certes Zinsstag a lu Ernest Bloch qui, également par une technique de montage rassemblant de composantes apparemment disparates et rapprochées par le chaos social contemporain, met en lumière le travestissement des archaïsmes en modernité, et la part volontairement occultée du nouveau, la présence du vivant dans les tréfonds de l'homme, que l'on ne connaît pas encore et qui est «par-dessus tout». Vers la fin de l'œuvre, on assiste à la condamnation à la torture de Katharina Lips à Marbourg en 1672... C'est que, comme l'évoque fort bien le titre d'une œuvre de Raabe: «Wer kann es wenden?».

Jean-Noël von der Weid

nier, violon, David Simpson, violoncelle; Accord 200742.
Giacinto Scelsi: «Kya»/«Ixor» (Jean-Pierre Arnaud, hautbois)/ «Ko Lho»/ «Arc-en-ciel» (Serge Garcia, Carmen Fournier, violons) / «Pwyll»/«Quattro pezzi» (Antoine Cure, trompette) / «Aitsi» (Jacqueline Méfano, piano) / «Poème pour piano n°2. Comme un cri traverse le cerveau» (Jacqueline Méfano, piano); Ensemble 2E2M, dir. Paul Méfano; Adda 581 189.

Il fut un temps, pas si lointain, où il était de bon ton de se déclarer adepte inconditionnel¹ de Scelsi, voire de sa musique², voire encore de son monde mystique – ou autres tiques. Mais les modes et leurs souteneurs se volatilisent, telles fumerolles, et c'est bien ainsi. Demeurent ceux qui s'acharnent, et perdurent. Ces nombreux enregistrements³, fait rarissime pour un compositeur contemporain, sont là pour en fournir une preuve.



Une des rares photos de Giacinto Scelsi
Photo Beatrice Hoch

Scelsi: échec à l'oubli

Giacinto Scelsi: Les cinq quatuors à cordes/Trio à cordes (Arditti String Quartet)/«Khoom. Sept épisodes d'une histoire d'amour et de mort non-écrite dans un pays lointain» pour soprano et six instruments (Michiko Hirayama, soprano, Frank Lloyd, cor, Maurizio Ben Omar, percussion, Arditti String Quartet, dir. Aldo Brizzi); Salabert/WDR/Harmonia Mundi SCD 8904-5.

Giacinto Scelsi: «Quattro Pezzi per Orchestra»/«Anahit. Poème lyrique dédié à Vénus» (Carmen Fournier, violon solo)/«Uaxuctum» (Jadwiga Jakubiak et Irena Urbanska, sopranos, Josef Dwojak et Krzysztof Szafran, ténors, Tristan Murail, ondes Martenot, Orchestre et Chœur de la Radio-Télévision de Cracovie, dir. Jürg Wytenbach); Accord 200612.

Giacinto Scelsi: «Hurqualia»/«Hymnos»/«Chukrum»; Orchestre de la Radio-Télévision de Cracovie, dir. Jürg Wytenbach; Accord 201112.

Giacinto Scelsi: «Aion»/«Pfhat»/«Konx-Om-Pax»; Orchestre de la Radio-Télévision de Cracovie, Chœur de la Philharmonie de Cracovie, dir. Jürg Wytenbach; Accord 200402.

Giacinto Scelsi: «Elegia per Ty» (alto et violoncelle)/«Divertimento n°3» (violon solo)/«L'âme ailée» (violon solo)/«L'âme ouverte» (violon solo)/«Coelacanth» (alto solo); «Trio à cordes»; Robert Zimansky, violon, Christoph Schiller, alto, Patrick Demenga, violoncelle; Accord 200622.

Giacinto Scelsi: «Quattro Illustrazioni»/«Xnoybis»/«Cinque Incantesimi»/«Duo pour violon et violoncelle»; Suzanne Fournier, piano, Carmen Four-

faite, est strictement dodécaphonique, et précède d'au moins six ans les premières œuvres de Dallapiccola, Scelsi y pressent déjà le langage totalement nouveau de sa maturité, celui qui le fera entrer dans l'histoire: «L'idée de la dodécaphonie a un certain sens: non pas tellement dans la codification de la théorie, mais dans l'esprit de la note seule qui ne dépend pas de la tonalité, comme forme de la musique avec une seule note. Moi, j'enlevais cette note de tout le reste, – qu'elle puisse être considérée comme une unité. Tout ce qui va vers l'unité, voilà le plus intéressant.» Il m'écrivit, à la mi-86, suite à une question que je lui posais à ce sujet: «d'avoir voulu trop voir au-delà des nuages tu auras les yeux crevés d'avoir voulu trop entendre au-delà du tonnerre tu auras les oreilles percées» Et qui ne connaît encore la fameuse comparaison qu'établit Scelsi entre un pou et le son? En observant celui-là longtemps, longtemps, il vient à s'agrandir; à tel point que nous voyons battre son cœur. En écoutant celui-ci obstinément, on entre dans son intérieur, on est enveloppé par lui, «on est musicien». «Point n'est besoin d'un autre son, ajoute malicieusement Scelsi, sinon la musique devient un agrément intellectuel, elle se fait futile... Pensez, mettre un son avec un autre!» Le son, donc, est enlaçant, et le compositeur se trouve fort en deçà de la réalité lorsqu'il écrit⁴ qu' «en musique, jusqu'à présent, malgré toutes les expériences stéréophoniques et les essais successifs de toutes sortes, on n'a pas réussi à échapper aux deux dimensions durée et hauteur et à donner l'impression de la réelle dimension sphérique du son.» Du concept de note, on est donc passé à celui de son, qui vit, bouge, frémît, «est le premier mouvement de l'immobile». La musique de Scelsi, chez celui qui est à l'écoute, fait sourdre une perception plus subtile – où tout n'est que transition –, plus envahissante de la réalité (les mesures 1 à 15 du deuxième mouvement en fournissent un bon exemple). Bien que l'ensemble de ce *Quatuor* soit fait d'harmonie et de contrepoint au sens traditionnel, il est d'un langage particulier, non tonal, sauf pour ce qui est de la *coda* du *Finale* à l'étrange accord ouvert qui clôt l'œuvre en quartes. Avec les *Quatuors* suivants, c'est l'embras[s]ement du son: «Prendre feu / Sans / Cri / Voilà / Le / Signe⁵.» Dans le *Deuxième*, en cinq mouvements, achevé en 1961, et l'épuisement de la monodie, c'est le flux et le reflux d'une violence obstinée («accords-cris», attaques percutées de *legno battuto...*) où miroitent et clignent de moment en moment de larges surface étales. Outre des sourdines normales, des sourdines métalliques d'un modèle spécial doivent être utilisées, qui permettent d'étouffer chaque corde individuellement. Les micro-intervales, les amples vibratos, à mi-chemin entre le vibrato normal et le trille, la richesse des sonorités (*alla tastiera*,

flautato, etc.), les palindromes (mesures 1 à 25 et 52 à 77) sont typiques de l'univers scelsien.

Deux ans plus tard, c'est le *Troisième Quatuor*, plus apaisé, voire ataraxique, impassible, totalement éloigné du registre grave. Il se présente comme une pérégrination mystique jalonnée de cinq étapes correspondant aux cinq mouvements de la musique: «Avec une grande tendresse» (*dolcissimo*); «L'appel de l'esprit: dualisme, ambivalence, conflit» (*drammatico*); «L'âme se réveille...» (*con trasparenza*); «...Et tombe de nouveau dans le pathos mais maintenant avec un sentiment de libération» (*con tristezza*); «libération, catharsis». Le temps s'y étire, y est «distendu» jusqu'à la dernière mesure. En 1964, c'est le *Quatrième Quatuor*, en un seul mouvement, d'une durée de presque dix minutes, et dans lequel Scelsi va plus loin encore dans l'exploration du son, puisqu'il est amené à traiter et donc à écrire chaque corde séparément sur une portée propre (jusqu'à treize ou quatorze). Il s'agit en fait plus d'une partition qu'on pourrait dire orchestrale, pour seize cordes, que d'un quatuor. Le *Cinquième* (1984), d'une durée d'un peu plus de six minutes et constitué de quarante-trois objets sonores jusqu'à un *morendo* final, est dédié au poète-peintre Henri Michaux, ami de longue date de Scelsi, et décédé à ce moment. Loisible nous est d'y admirer (H. Halbreich) «une stèle funéraire austère et nue [...], que l'on peut tout aussi bien considérer comme le propre *Requiem* de Scelsi».

Prodigieux *Trio à cordes* de 1958! l'aboutissement de l'envoûtement spirituel des *Deuxième*, *Troisième* et *Quatrième Quatuors*, clef de voûte de la grande métaphore. Par la variation, dans chacun des quatre mouvements, d'une seule note grâce à d'infinitésimales fluctuations et aux diverses modifications timbrales. Un moment d'un texte de Miklos Szentkuthy nous y confronte et conforte: «Le violoniste aussi apparaît, sous son instrument flottant de guingois: le violon, telle une branche aux feuilles d'or, continuait à ondoyer dans le vent, et le violoniste semblait lui être suspendu comme un oiseau endormi accroché à la branche, comme un pendu ou comme un chiffon noir. Son violon, il l'avait projeté loin de son épaule à une telle hauteur que sa tête avait glissé tout au bas de l'instrument; un bon moment, elle resta en suspension dans l'ombre [...] ; on voyait qu'il avait rejeté trop loin, trop haut son âme, son émotion, son instrument – par ascétisme, par virtuosité, par humilité.»

Khomm (1962) fait disparaître la solution de continuité entre les pièces pour quatuors à cordes et les grandes partitions de musique vocale que Scelsi a élaborées avec Michiko Hirayama. En outre, le corniste et le percussionniste entourent et pénètrent la sauvagerie de l'altiste qui rejette les paroles pour chanter, en sept épisodes, d'étranges phonèmes venus d'un pays lointain. D'emblée interprètes et défenseurs de la

musique de Scelsi, les Arditti y ajoutent leur virtuosité et extraordinaire précision. Sans omettre la finesse dans l'observation des indications du compositeur (souvent assez approximatives). Lorsque celle-là fait défaut, le *Trio* nous apparaît moins «perceptible»; ainsi dans l'interprétation de Zimansky, Schiller et Demenga, quelque peu pesante.

Les disques Accord nous présentent ensuite des œuvres fort importantes de musique de chambre, les *Quattro pezzi su una nota sola* (1959) et *Anahit*, avec violon solo (1965). S'y ajoute la première des trois grandes pièces pour orchestre et chœur, *Uaxuctum* (1966). Une constatation vient immédiatement à l'écoute, celle du choix des effectifs: abondance des cuivres et des percussions, surtout dans les registres graves (trombones, tubas, saxophone ténor...). Chacune des quatre Pièces se limite strictement à une seule hauteur, mais avec des fluctuations microtonales, voire avec des transpositions d'octave, plus rarement avec des harmoniques. Wytttenbach en dégage magnifiquement l'effet grandiose, l'extraordinaire puissance sonore. Le chef-d'œuvre qu'est *Anahit*, l'une des partitions les plus raffinées de Scelsi, est plus un poème concertant pour violon qu'un concerto traditionnel. La partie de violon (scordaturé: *sol-sol-si-ré*) est écrite d'un bout à l'autre sur trois portées; toutes les parties utilisent les quarts et trois-quarts de ton (plus haut ou plus bas), et des sourdines spéciales (quatre pour la trompette: normale, «cup», «hush», métallique; trois pour les trombones: normale, «cup», métallique) sont requises, qui révèlent tous les mouvements secrets de la couleur instrumentale, nous entraînant dans le courant ascendant que suit le violon. Après cette œuvre tremblante de tendresse, *Uaxuctum* (Scelsi ajoute au titre: «La légende de la cité maya [Uaxactun, ancienne cité des Mayas au Guatemala, existe], détruite par eux-mêmes pour des raisons religieuses») est hérisée, dramatique, bigarrée, capiteuse. Là encore, la collaboration de Scelsi avec Michiko Hirayama a généré des pages englobant les techniques vocales les plus ardues, et ce dans les parties des quatre voix solistes (amplifiées électroniquement), ainsi que dans le chœur: fluctuations microtonales, trilles, sons nasalisés ou bruits de souffle. Pour ce qui est de l'orchestre, c'est la seule œuvre du compositeur où interviennent les ondes Martenot. Outre le timbalier, on trouve sept percussionnistes, en partie avec des «outils» fort singuliers comme ce «grande fusto da 200 litri per olio lubrificante, senza saldature (sic)», ou cette grande calotte en aluminium, suspendue verticalement et dont le diamètre ne doit pas être inférieur à 1 m 50. L'interprétation des chœurs et de l'orchestre de la Radio polonaise de Cracovie sous la direction de Jürg Wytttenbach est superbe.

Les mêmes interpréteront en 1989 *Hurqualia. Un royaume différent* (1960, création à Amsterdam en juin 1986),

Hymnos (1963, création à Angers en septembre 1985) et *Chukrum* (1963), avec la même «bellezza». Dans la première œuvre, nous avons affaire à un nouveau visage de Scelsi: violent, rapide, voire révolté. Point de cordes aiguës, mais des instruments à vent graves, et certains amplifiés (hautbois, cor anglais, trompettes, scie...), présence active de la percussion. La pièce s'achève brusquement sur un coup de timbale isolé («*plötzlich aufhören, wie abgerissen*» chez Ligeti...).

Des trois mouvements de ce morceau, on passe à l'unique, le plus étendu d'un seul tenant, de *Hymnos*, à l'énorme effectif de 86 musiciens, divisé antiphoniquement en deux groupes presque identiques, disposés symétriquement de part et d'autre de l'axe central formé par l'orgue (dont la registration est notée avec une absolue précision), les timbales et les percussions. *Chukrum*, pour grand orchestre à cordes, divisé par endroits jusqu'à quinze parties réelles, à la dimension symphonique, achève ce disque absolument indispensable, car extra-ordinaire, sans doute le témoignage le plus fascinant du génie de Scelsi.

Accord propose trois autres pièces, l'une pour orchestre seul, *Aion. Quatre épisodes dans la journée d'une vie de Brahma* (1961, création au WDR en 1985), la plus longue œuvre d'orchestre; une telle journée correspondant à quatre-vingt-dix mille années humaines, Scelsi a cru raisonnable de l'abréger quelque peu! Les deux autres partitions sont pour orchestre et chœur: *Pfhat. Un éclat... et le ciel s'ouvrit* (1974, création, en présence du compositeur, sous la direction de Wytttenbach au Hessischer Rundfunk à Francfort en 1986), en quatre brefs mouvements; la nomenclature orchestrale ne comporte plus ni hautbois ni violons (mais un alto) et fait appel à cinq cors, quatre trombones, deux trompettes, quatre tubas, un orgue et six percussions. *Konx-Om-Pax* (1968, création au même concert que *Pfhat*) implique un très grand orchestre avec cordes au complet et orgue, où ne manquent que les flûtes et les bassons. Les trois mots du titre signifient «Paix», respectivement en vieil assyrien, en sanscrit (*Om*, la syllabe sacrée des bouddhistes), enfin en latin. L'exécution de Jürg Wytttenbach est un miracle de luminosité et de plénitude: Wytttenbach l'avait bien compris quand, lors de l'enregistrement, Scelsi lui fit cette recommandation instantanée au téléphone: «Les 150 petites clochettes à la fin de *Pfhat*: sois sûr qu'elles sonnent très forte. Il faut que ça sonne lumineux; que le ciel s'ouvre en éclat!» Enfin la prise de son, particulièrement réussie, n'y est certes pas pour rien.

L'abord, quoique un peu rugueux, de Zimansky, Schiller et Demenga, de ces œuvres de musiques de chambre pour instruments à cordes, est à saluer. Car ceux-ci, plus que tous autres, se montrent aptes à l'exploration de l'intérieur du son, doivent donc atteindre aux nuances les plus infimes, les plus subtiles.

Ajoutons que le disque a ici bien du mal à révéler les richesses du caractère méditatif, la longueur obsessionnelle de ces pages.

Les œuvres enregistrées par Suzanne et Carmen Fournier et David Simpson (corrects et précis) rendent compte de deux domaines essentiels de la création de Scelsi: le piano (nombre de pièces pour cet instrument sont des improvisations remaniées et remises à l'ouvrage à partir d'enregistrements qu'il se faisait lui-même) et la musique de chambre pour cordes. On ne trouvera pas dans les *Quattro illustrazioni* (1953, création à Rome en 1977) ou dans les *Cinque Incantesimi* (*Cinq enchantements* ou *Invocations*, 1953) la richesse méditative et la fluctuance fourmillante des œuvres plus tardives du compositeur, mais plutôt gaucherie et tautologie. Quant aux *Duo pour violon et violoncelle* (1965), en deux mouvements, et à *Xnoybis* (1964, création à Paris la même année), l'œuvre la plus importante de Scelsi pour violon seul, toutes deux au matériau de hauteurs très limité, elles déployent une tension, une véritable dramatique événementielles.

Paul Mefano et les interprètes de l'Ensemble 2E2M, malgré (grâce à ?) une certaine liberté par rapport à la partition (cf. par exemple *Kya*), rendent justice de façon pleinement convaincante à la musique de Scelsi. Dont le problème majeur était l'impossible mais immarcescible volonté de faire coïncider ce qu'il «entendait» avec ce qui devait être noté. En témoigne cet avant-propos: «Benchè le indicazioni metronomiche e generali per l'orchestra (Lento, Morendo, ecc.) debbano essere rispettate, una certa flessibilità entro il fraseggio è richiesta per creare un'impressione di respirazione (inspirazione, espirazione, fiato sospeso, ecc.) oppure immagine di onde marine. Un'attenzione particolare alla dinamica deve facilitare questo risultato.»

Jean-Noël von der Weid

¹ Nous n'apporterons pas notre pierre à la stupide, vaine et indécente polémique concernant l'«authenticité» de l'œuvre scelsienne. Signalons toutefois une interview de Vieri Tosatti, «Giacinto Scelsi: das bin ich», in «MusikTexte» Nr. 28–29/März 1989; de Zoltan Pesko, *En voyage après dictée*, in «Inharmoniques» n°7, pp. 154–170, Paris, Ségurier IRCAM, 1991.

² Toute la musique de Scelsi est éditée par Salabert, 22 rue Chauchat, 75009 Paris.

³ Il faut citer d'autres disques consacrés à Scelsi, d'autres encore contenant certaines de ses œuvres: – *Giacinto Scelsi*: Luca Pfaff, l'Ensemble 2E2M, le Groupe vocal de France, Eric Lundquist (orgue), David Simpson (violoncelle), John-Patrick Thomas (haute-contre) (*Triphon, Three Latin Prayers, Pranam II, Antifonia, In Nomine Lucis I, V, Tre Canti sacri*); FYCD 119;

– Giacinto Scelsi: *Canti del Capricorno I–19*, Michiko Hirayama (voix); Wergo 60127-50;

– Giacinto Scelsi: *Suites n°9 et 10 pour piano*, Marianne Schroeder (piano); Hat Hut 6006;

– Daniel Kientzy: *Saxophone(s)*, Berio/Stockhausen/Scelsi [*Tre Pezzi*]/Stroe/Mâche/Cavana/ Vaggione; Adda 581087 («C'est un des meilleurs disques, sinon le meilleur de tous (sic) ce que j'ai jusqu'à présent de ma musique» écrit Scelsi à l'interprète en 85);

– Joëlle Léandre, Cage/Scelsi [*C'est bien la nuit, Le réveil profond, Maknongan*]/Léandre/Kanach/Jolas/Bussotti/Druckman; Adda 581043;

– Musiques Trans Atlantiques, vol. 1 Scelsi [*Natura Renovatur, Ensemble Alternance*, Luca Pfaff (direction)]/Sordoni/Rose/Pascal/Savoret; Adda 590013;

– Le trombone contemporain, Dutilleux/Leibowitz/Scelsi [*Tre pezzi*, Benny Sluchin]/Berio/Denisov/Anderson/Xenakis/Dusapin; Adda 581087.

- ⁴ Giacinto Scelsi, *Son et musique*, la parole gelate, roma venezia 1981, s.p.
- ⁵ Giacinto Scelsi, *L'archipel nocturne*, GLM, Paris 1954, p. 37.
- ⁶ Cf. l'analyse de Harry Halbreich dans «Dissonanz/Dissonance», n°19, Feb. 1989. Qui apporte la preuve cinglante que la musique de Scelsi peut être écrite avec une précision, voire avec une méticulosité extrême, qui ne laisse rien au hasard (intuition ne veut pas dire désordre!). Et bâillonne les néo-d'Indystes ou les académistes de tout poil arguant une absence d'écriture ou de l'amateurisme. Cf. également à ce sujet les contributions de Heinz-Klaus Metzger, Hans-Rudolf Zeller, Martin Zenck et Henk de Velde dans les «Musik-Konzepte» Nr. 31 consacrés à Scelsi.

Bibliographie

- Outre les ouvrages cités ci-dessus, on pourra consulter:
- Giacinto Scelsi, *Art et Connaissance*, la parole gelate, roma venezia, 1982.
 - *Id.*, *Cercles*, la parole gelate, roma venezia, 1986.
 - *Id.*, *La conscience aiguë*, GLM, Paris 1962.
 - *Id.*, *Extraits de son journal (1928)*, la parole gelate, roma venezia, 1983.
 - *Id.*, *L'homme aux chapeaux*, la parole gelate, roma venezia, 1985.
 - *Id.*, *Octologo*, la parole gelate, roma venezia, 1987.
 - *Id.*, *Le poids net*, GLM, Paris 1949.
 - *Id.*, *Il Sogno 101. II Parte. Il Ritorno*, la parole gelate, roma venezia 1982.

Revues, périodiques:

- «Dissonanz/Dissonance» Nr. 18 Nov. 1988 (dossier établi par J.-N. von der Weid).
- «MusikTexte» Nr. 26 Okt. 1988.
- «Le Nouveau Commerce», Cahiers 68/69, automne 1987.
- «I Suoni, le onde...», Rivista della Fondazione Isabella Scelsi, n°1, Roma 1990. Contient un inédit de Scelsi sur la peinture (une manière de *libretto* sans titre), des textes sur Scelsi le poète, des souvenirs et une interview de la violoncelliste Frances-Marie Uitti.

Sur le fil du rasoir

George Crumb: «Makrokosmos I & II», Fantasiestücke über den Tierkreis für verstärktes Klavier
Emmy Henz-Diémand, Klavier
Musikszenen Schweiz, ex libris CD 6091

George Crumb: Excerpts from «Makrokosmos I & II» / Olivier Messiaen: «Vingt regards sur l'enfant Jésus» / Aldo Kumar: Sonata Z Igro 12 / Milan Stibili: «Shota»
Bojan Gorisek, piano
slovenski solisti, Helidon 6.711430

Le *Makrokosmos* de George Crumb comprend 24 pièces divisées en deux cycles égaux, composés le premier en 1972 et le second l'année suivante: référence évidente à deux des «maîtres» du compositeur: Bartók et son *Mikrokosmos*, bien sûr, mais aussi Debussy et ses *24 Préludes*. Toutefois, note le compositeur dans une préface au premier volume (Ed. Peters 66539a), ces «associations sont purement externes, et je suis porté à croire que l'impulsion spirituelle de ma musique est plus apparentée au côté sombre de Chopin, voire à l'imagination enfantine du jeune Schumann.» Si de plus on s'informe des images qui hantaien l'esprit de Crumb composant son *Makrokosmos* (propriétés magiques de la musique, problème de l'origine du mal, a-temporalité du temps, la formule obsédante de Pascal: «Le silence éternel des espaces infinis m'effraie» et enfin ces quelques vers de Rilke: «Und in den Nächten fällt die schwere Erde aus allen Sternen in die Einsamkeit. Wir alle fallen. Und doch ist Einer, welcher dieses Fallen unendlich sanft in seinen Händen hält»), on se croit à peu près armé pour aborder cette œuvre. Mais tout cela n'est que la première étape, très extérieure encore. Le compositeur semble en effet s'être amusé à dessiner un chemin d'approche extrêmement compliqué: ces premières références localisées, il s'agit ensuite de trouver le moyen de traiter honorablement (et ne pas se laisser abuser par) les références astrologiques. Chacune des «pièces de fantaisie» est associée à un signe du zodiaque ainsi qu'aux initiales d'une personne née sous ce signe et dont l'identité demeure énigmatique (si ce n'est G.C., natif du Scorpion, et le dédicataire du premier cycle, David Burge, natif du Bélier). Il faut encore faire la part des références symboliques surabondantes dans la partition: titres aux associations évocatrices (*Ghost-Nocturne: for the Druids of Stonehenge (Night-Spell II)=Virgo I[A.B.]*; ou encore *Tora! Tora! Tora!* (*Cadenza Apocalittica*) = *Scorpio II [L.K.]*), indi-



Emmy Henz-Diémand jouant Crumb

cations de jeu à la Satie («Dark, fantastic, subliminal»; «musingly, like the gentle caress of a faintly remembered music»), partitions-calligrammes (dans *Crucifixus* = Capricorn I [R.L.F.], la partition prend, de façon très redondante, la forme d'une croix; *Twin Suns (Doppelgänger aus der Ewigkeit)* = Gemini II [E.A.C.], celle de deux cercles fermés côte à côté). Ce n'est qu'une fois ce parcours quasi initiatique accompli que l'interprète, à condition toutefois qu'il ne se soit pas perdu en route et en conjectures, peut se mesurer enfin aux problèmes strictement musicaux: l'ambition du *Makrokosmos*, ainsi déclarée dans cette même préface, est de réaliser la synthèse des techniques conventionnelles (sur le clavier) et non conventionnelles (à l'intérieur du piano). Sans oser affirmer avec certitude que l'œuvre établit définitivement un nouveau langage pianistique, on doit se convaincre que le résultat, sur ce plan, en constitue probablement l'intérêt majeur. En effet, comme l'a bien noté Vincent Lajoinie dans une fine analyse de l'œuvre (et sans doute l'une des seules existantes)¹, nous sommes ici à l'opposé d'un catalogue exhaustif d'effets «modernes» ou d'un bricolage d'amateur, deux excès symptomatiques des compositions de ce genre. Le *Makrokosmos* est exemplaire d'une intégration parfaitement réussie des effets non conventionnels: chacune des pièces n'utilise généralement qu'un ou deux de ces modes de jeux, qui servent à créer ou à renforcer l'*«atmosphère»* de cette musique, laquelle n'existe que dans son intention pleinement assumée d'*«atmosphère»*. Les effets ne sont donc pas gratuits, ou extérieurs, mais constitutifs de la pensée musicale à l'œuvre. Il s'agit en conséquence d'accorder un soin tout particulier à leur réalisation, ce qui est le cas de l'interprétation d'Emmy Heinz-Diémand; chirurgicalement attachée à rendre justice aux moindres détails de ces techniques non conventionnelles, elle réussit à extraire des viscères du piano des sonorités non seulement belles en elles-mêmes, mais aussi pleinement abouties en regard de la conception d'ensemble. Faut-il juste regretter une tendance à jouer plutôt lentement (environ 72 minutes, contre les 2x33 minutes que suggère le compositeur pour l'ensemble des 24 pièces)? Elle pourrait faire croire que l'interprète se serait laissé contaminer par l'attirail symbolique surchargé que le *Makrokosmos* traîne avec soi, et qui risque à chaque fois de le transformer en une grosse machine lourdement programmatique. L'œuvre est construite sur le fil du rasoir, et cette fragilité même est un de ses charmes².

Vincent Barras

¹ Cf. V. Lajoinie: «*Makrokosmos* de George Crumb: 24 pièces en quête d'auteur», in *Contrechamps* 6, (=Musiques nord-américaines), 1986, pp. 88-101.

² Charme largement sacrifié dans les quelques extraits enchaînés sans beaucoup de rigueur par le pianiste B. Gorisek, et réunis arbitrairement, selon toutes les apparences, à quatre des «Regards» de O. Messiaen, et à deux pièces de compositeurs slovènes. Sans préjuger de la valeur des pièces interprétées ou des qualités pianistiques effectivement déployées, il n'en faut pas plus pour décourager le chroniqueur le mieux intentionné.

Ungebundene Musiksprache zum Stil vergröbert

Adorno, Theodor W.: *Zwei Stücke für Streichquartett op. 2* (Buchberger Quartett Frankfurt) / *Sechs kurze Orchesterstücke op. 4* (Frankfurter Opernhaus- und Museumsorchester, Ltg. Gary Bertini) / *Drei Gedichte von Theodor Däubler für vierstimmigen Frauenchor a cappella* (Kammerchor Frankfurt, Ltg. Hans Michael Beuerle) / *Zwei Lieder mit Orchester aus dem geplanten Singspiel «Der Schatz des Indianer-Joe» nach Mark Twain* (Maximilian Kiener, Holger Neiser, Orch. wie oben) / *Kinderjahr*, *sechs Stücke aus op. 68 von Robert Schumann, für kleines Orchester gesetzt* (Orch. wie oben) Wergo WER 6173-2.

Über Adorno als Komponisten sind glücklicherweise zwei gegensätzliche Urteile überliefert, die beide höchste Autorität besitzen und von vornherein bedenkenlos-vorschnelle Qualifizierungen verhindern sollten. Bislang ist das freilich kaum geschehen; denn sobald über Adornos Kompositionen berichtet wird, stellt sich immer nur das erste jener Urteile ein, das Alban Berg am 13. Dezember 1926 in einem Brief an Schönberg fällt: «Ich finde die Arbeit Wiesengrunds» – gemeint sind Adornos «Zwei Stücke für Streichquartett» op. 2 – «sehr gut und glaube, dass sie auch Deine Zufriedenheit finden werden, wenn Du sie einmal kennenlernen wolltest. – Jedenfalls ist es in seinem Ernst, seiner Knappheit, und vor allem der unbedingten Reinlichkeit seiner ganzen Faktur würdig, als zur Schule Schönbergs (und nirgends anders hin!) gehörig bezeichnet zu werden». «Ernst», «Knappheit» oder «unbedingte Reinlichkeit» mögen fragwürdige Kriterien sein, doch zählt das von Berg genannte Werk Adornos zweifellos zur «Schule Schönbergs». Freilich greift es vor allem den Stil oder den möglichst komplexen Habitus von Musik der Schönberg-Schule auf. Hier geschieht, was die unzähligen Epigonen der Musik Strawinskys oder Hindemiths angetan haben: Eine individuelle, persönliche und dazu ungebundene Musiksprache, wie sie Schönberg, Berg oder Webern in der freien Atonalität ausgebildet haben, wird zu einem unmittelbar zu identifizierenden Stil vergröbert und verfestigt, der bedenkenlos erlernt und übernommen werden kann. Dieser Vorgang wirkt umso fragwürdiger, als in solcher Musik sich vor allem ein «Ausdrucksbedürfnis» zu bekunden hat. Innermusikalisch, in den kompositionstechnischen Verfahrensweisen hingegen, bleiben Adornos Quartettstücke seltsam flach, ja grob, fast schülerhaft. Das Thema des Variationssatzes etwa konzipiert Adorno primär als eine Folge von einundzwanzig Tonqualitäten, die, wie Walter Levin gezeigt hat, in den üblichen Inversionsformen und in unterschiedlicher Rhythmisierung stets wiederkehrt. Diese sehr einfache Variationsmethode wendet etwa auch Stra-

winsky in seiner Sonate für zwei Klaviere an; aber hier bei Strawinsky stimmt das Verfahren mit der kruden, gleichsam widerständigen Faktur der Musik überein. Solche Sachverhalte führen zu jenem zweiten Urteil, das noch viel zu wenig bekannt ist, obwohl es von Arnold Schönberg stammt; er notierte es 1933 in einem Akademiegutachten, also zu einer Zeit, als er sich noch nicht von Adorno «verraten» fühlten möchte: «... Ich halte W.» – gemeint ist Theodor W. Adorno – «nicht für einen Komponisten, unstreitig aber kann er, was man lehren kann; und über sein Niveau kann es wohl keinen Zweifel geben ...»

Die Auseinandersetzung mit Adorno als Komponisten ermöglichen problemlos die beiden Bände «Kompositionen», die Heinz-Klaus Metzger und Rainer Riehn 1980 mit unnötig vielen Stichfehlern publiziert haben. Wergo hat nun dankenswerterweise alle Werke des zweiten Bandes dieser «Kompositionen» («Kammermusik», «Chöre», «Orchestrales») als Mitschmitte eines Konzertes vom 17. September 1988 in Frankfurt/Main vorgelegt. Eine Gesamtinspielung aller Klavierlieder, die ursprünglich ebenfalls erscheinen sollte, ist leider und ärgerlicherweise auf unbestimmte Zeit verschoben.

Relativ bekannt sind bislang wohl nur Adornos «Sechs kleine Orchesterstücke» op. 4, das einzige seiner Werke, das noch zu seinen Lebzeiten erschienen war. In diesen Stücken schliesst Adorno allzu unmittelbar an Schönbergs op. 16, dann auch an Webers op. 6 bzw. op. 10 an, ohne freilich deren Prägnanz zu erreichen. Adornos Stücke enden nicht, sondern sie brechen durchweg ab. Darin gemahnen sie an die kurzen Orchesterstücke seines ersten Lehrers Bernhard Sekles, etwa an dessen «Gesichte» op. 29. Fast liesse sich spekulieren, Adorno habe diese Stücke auf ihre möglichst tiefsinngige «Deutung» hin angelegt. Das 5. Stück «Walzer» bricht zum Beispiel in dem Moment ab, in dem der «Walzer» als solcher erkennbar wird. Über diese Werkidee eines «Walzers vor dem Walzer» liesse sich nachgerade endlos sinnieren, ohne im geringsten die komponierte Musik bemühen zu müssen. Man möchte wünschen, Adorno hätte solch eine Werkidee sprachlich-suggestiv und nicht konkret-musikalisch ausgeführt. Die «Drei Gedichte von Theodor Däubler» für vierstimmigen Frauenchor op. 8 und die «Zwei Lieder mit Orchester» aus dem geplanten Singspiel «Der Schatz des Indianer-Joe» tendieren fatal zum behaglichen Weltschmerz («... Es blickt ein Stern verständlich nieder und sagt mir: Wandle still von dannen ...») – Walter Benjamin sprach bei den «Liedern» von einer «Reduktion aufs Idyllische» –, und mit der Instrumentierung von Stücken aus Schumanns «Clavierstücke für die Jugend» scheint Adorno mit Schumann-Instrumentierungen Carl Reineckes zu rivalisieren. Das Problem der Aufführung dieser Stücke liegt in ihrem zwiespältigen Ver-

hältnis zur Kategorie der «Realisierung», der Adorno ohnehin misstraut. Immerhin beschrieb er für Schönbergs Werke eine Tendenz zum «stumm-imaginativen Lesen» der Partituren, die das «lauta Spielen» überflüssig machen könnte. So klingen die unglaublich schwierigen Frauenchöre nachgerade jämmerlich, die Orchesterstücke mit ihrer ungeheuer differenzierten Partitur-anlage farblos, matt und stumpf, ohne dass daraus ein Vorwurf an die Interpreten ableitbar wäre. Gary Bertini und das Frankfurter Opernhaus- und Museumsorchester spielen so genau und aufmerksam, wie es bei Live-Aufnahmen solch komplizierter Musik erreicht werden kann. Phänomenales aber leisten Maximilian Kiener und Holger Neiser vom Tölzer Knabenchor; die verblüffende Selbstverständlichkeit, mit der sie ihre Solopartien in den Liedern aus dem geplanten Singspiel bewältigen, hätte man wohl kaum für möglich gehalten. Freilich wirken die Lieder nun noch eine Spur «idyllischer». Am besten wird wohl das Buchberger-Quartett den interpretatorischen Aufgaben gerecht; denn es bemüht sich, wirklich Musik zu machen.

Giselher Schubert

schen spielen und sich um Treue zum Notentext bemühen. Solcher «Original»-Fetischismus ist gewiss – wie zu zeigen sein wird – nicht unproblematisch; er hat aber zumindest den Vorteil, den originalen Metronomisierungen näherzukommen als philharmonische Aufführungen zwischen Wien, St. Gallen und New York; die wahrscheinlich seit Wagner, spätestens aber seit Furtwängler entstellten Charaktere von Beethovens Musik werden damit wenigstens teilweise restituier.

Zwar haben schon früher Dirigenten wie Arturo Toscanini, Hermann Scherchen, René Leibowitz und Michael Gießen¹ sich um die originalen Tempi bemüht, aber diese Bemühungen mussten ohne die Propaganda von Plattenkonzernen auskommen, die das Argument der «Authentizität» – welches einer erneuerten Spielweise von Barockmusik bereits einen Boom beschert hatte – nun für den Absatz von Beethoven-Platten einsetzen konnten. Die «Authentischen» sind ein beträchtlicher Faktor im Musikbetrieb geworden, und ihr Vorpreschen in der Musikgeschichte ist auch eine Eroberung von Anteilen des Schallplattenmarktes. Kein Wunder, dass es da Konjunkturritter gibt, die schnell und unsorgfältig ganze Packungen von Symphonien auf den Markt werfen. Dazu rechne ich vor allem die von Roy Goodman geleitete Hanover Band, die mit einer Gesamtaufnahme der Beethovenschen Symphonien² hervorgetreten ist, die nicht nur orchestral unsorgfältig, sondern auch in den Tempi alles andere als authentisch ist. Auch Christopher Hogwood und die Academy of Ancient Music treffen die Tempi nicht immer; ob etwa das erheblich zu langsame Tempo des 1. Satzes der Eroica Konzept oder Schlamperei ist, ist schwer zu sagen. Angesichts der insgesamt wenig ausgefeilten Aufführung dieses Satzes der Eroica neige ich eher dazu, auch das langsame Tempo einem Aufnahmeprozedere zuzuschreiben, das aus Gründen der Rendite mit möglichst wenig Zeit auskommen muss. Während bei den herkömmlichen Symphonieorchestern die lange Tradition der Beschäftigung mit Beethoven-Symphonien zu abgestandenen Interpretationen führt, so hat die Frische, mit der auf alte Musik spezialisierte Ensembles die klassische Symphonik angehen, auch die Kehrseite einer Unausgereiftheit, die den Zwang spüren lässt, Werkzyklen integral und rasch auf den Markt zu bringen, um der Konkurrenz zuvorzukommen. Ganz geschafft haben es Hogwood und die Seinen dann doch nicht, den bereits früher gestarteten Roger Norrington mit seinen London Classical Players auf dem Beethoven-Parcours einzuholen; ganz zu schweigen von der Hanover Band, die aber wegen zu zahlreicher Fehler als disqualifiziert gelten muss. Mit ihr brauchen wir uns also nicht weiter zu beschäftigen. Für die kritische Würdigung der beiden anderen Einspielungen möchte ich nun nicht ein Exempel wie das oben ange deutete der «Eroica» heranziehen, wo

die Nichtberücksichtigung der Tempangabe die Musik von vornherein auf eine falsche Bahn lenkt.

Paradoxe Weise zeigt sich die Problematik der «Authentischen» nämlich gerade dort am schärfsten, wo die Interpreten kritiklos sich an die Metronomangabe halten, wenn Widersprüche zwischen verbaler Tempoangabe und Metronomisierung auftreten. In der 9. Symphonie, die als Beispiel dienen soll, gibt es dafür zwei eklatante Fälle: das Trio des Scherzos, ein Presto in $\text{J} = 116$ und den «Alla-Marcia-Teil» im Finale, der mit $\text{J} = 84$ metronomisiert ist, bei einer verbalen Tempoangabe von «Allegro assai vivace». Vor die Wahl zwischen Wort und Zahl gestellt, entscheiden sich beide Dirigenten für das scheinbar Exaktere: die Zahl. Das Trio wächst aus einer Steigerung des Scherzos hervor, die Norrington und Hogwood brechen müssen, um der Metronomisierung des Trios gerecht zu werden. Das wirkt aber nicht nur vom Formverlauf her unsinnig, es widerspricht auch der Vivace/Presto-Relation von Scherzo und Trio. Im Falle des Finales führt die Respektierung der «Alla-Marcia»-Metronomisierung dazu, dass nach dem Fugato die Reprise des Freuden-Themas (T. 213ff.) gegenüber der Exposition im halben Tempo erscheint (oder erscheinen müsste, denn das halbe Tempo wäre so unsinnig langsam, dass sowohl Hogwood wie Norrington hier das Tempo etwas anziehen, auf $\text{J} = \text{ca. } 100$ statt 84). Geht man von der Form dieses Finales aus, die grob als Introduktion und Rondo definiert werden kann, dann erscheint ein identisches Tempo für die Refrains logisch, d.h. dann müssten die 84 des Marcia-Teils für J statt für J . gelten. Damit hätte man dann praktisch dasselbe Tempo wie bei der Exposition des Freudenthemas ($\text{J} = 80$) und genau die gleiche Metronomisierung wie in der Doppelfuge von Freuden- und Millionenthema. $\text{J} = 84$ würde zugleich dem Charakter des Geschwindmarsches, den die Bezeichnung «Allegro assai vivace» suggeriert, entsprechen. Bezeichnend für ihren interpretatorischen Ansatz scheint mir nun, dass Norrington und Hogwood darauf verzichten, die Metronomangaben mittels solcher Überlegungen zu Form und Charakter zu problematisieren; sie nehmen die Zahlen als das Gegebene und suchen allenfalls – wie Norrington im Begleitheft – wenig überzeugende Begründungen, warum diese richtig sein sollen. Vermutungen, wie die fragwürdigen Metronomangaben zustande gekommen sein könnten, gibt es; sie können hier nicht ausgeführt werden. Der Verzicht auf formanalytische Überlegungen zeigt sich auch im weitgehenden Verzicht auf Tempomodifikationen innerhalb eines Satzes. Beethoven schreibt äußerst selten solche Modifikationen vor; deshalb tendiert eine Ausführung, die sich an den Buchstaben hält, zum geradlinigen Festhalten des einmal eingeschlagenen Tempos. Nun ist Beethovens Musik in solchem Masse prozesshaft – und eben nicht moto-

Die authentische Eroberung Beethovens

Ludwig van Beethoven: Symphonien Nr. 1 – 9

- a) *Academy of Ancient Music, Christopher Hogwood (Dir.); Editions de l'Oiseau-Lyre/Decca 425 696-2 (6 CD); Nr. 9 einzeln 425 517-2*
- b) *London Classical Players, Roger Norrington (Dir.); EMI 157 – 749 852-1 (6 LP), EMI 653 749 852-2 (6 CD); Nr. 9 einzeln 067 – 749 221-1 bzw. 567 – 749 221-2*

Als ich vor etwa anderthalb Jahren am Fernsehen den Dirigenten Vaclav Neumann unter blau-weiss-roten Fahnen und Transparenten des tschechischen Bürgerforum seines Amtes walten sah, brachten mich die Draperien eher als die erklingende Musik auf den Gedanken, dass auf den Pulten der Orchestermusiker die Stimmen von Beethovens 9. Symphonie lagen; ich war dem Staatsakt-Tempo, wie Neumann es zelebrierte, seit so langem entwöhnt, dass ich es im Kopf erst verdoppeln musste, um sicher zu sein, dass es sich um den ersten Satz der Neunten handelte. Vielleicht werden ja Aufführungen, welche mit Beethovens Tempoangaben so verfahren wie Saint-Saëns mit dem Offenbachschen Cancan im «Carnaval des animaux», bald einmal ebenso exotisch wirken wie eine Schildkröte auf dem Pariser Boulevard. Wenn es soweit kommen sollte, dann wäre dies weitgehend das Verdienst jener vorwiegend englischen Ensembles, welche Beethoven-Symphonien auf den Instrumenten der Entstehungszeit und ohne Retu-

risch –, dass ein starrer Puls ihr nicht gerecht werden kann. Ausserdem bedürfen die Beethovenschen Grossformen der Gliederung, der genauen Disposition von Übergängen, um erfassbar zu werden. Für die Prozesshaftigkeit von Beethovens Symphonik ist der Anfang der Neunten geradezu exemplarisch, indem das Thema nicht gesetzt, sondern quasi aus dem Nichts – aus den leeren Quinten heraus – sich allmählich bildet. Und geradezu exemplarisch verstösst Norrington gegen diese Formidee, indem er die Sextolen der Geigen so deutlich artikulieren lässt, dass statt einer Art von «Urnebel» ein 2/4 -Takt erscheint, welcher der Schulregel entspricht, dass die Viertelschläge – der zweite etwas weniger als der erste – zu betonen seien. Ebenso geradlinig und unbeirrt taktieren Norrington und Hogwood den Übergang ins Seitenthema: die Verdichtung des $\overline{\overline{d} d}$ -Motivs des Hauptthemas (T.55ff.) wird agogisch nicht mitvollzogen, der *dolce*-Übergang nach B-dur (T. 74ff.), der eine ganz neue Farbe in den Satz hineinbringt, hebt sich vom Vorhergehenden kaum ab, und im anschliessenden Seitenthema führt die Verdichtung der kontrapunktierenden Sechzehntel-Figuren (T. 84ff.) wiederum nicht zu einer Potenzierung der Intensität; es bleibt, bei Hogwood wie bei Norrington, bei einer Addition von Sechzehntelnoten – Information statt Interpretation sozusagen.

«Die Partitur so spielen, wie sie da steht» – das ist explizit die Devise von Norrington, mit der er auch den Verzicht auf Retuschen und Verdoppelungen in Holz und Blech begründet. Im Gegensatz zu diesem positivistischen Textverständnis weist Clive Brown im Begleittext zur Hogwood-Aufnahme darauf hin, dass zweifache Bläser in den Wiener Orchestern jener Zeit nichts Ungewöhnliches waren und auch für die Uraufführung der Neunten verwendet wurden. Die bemerkenswert paradoxe Schlussfolgerung Browns, Hogwood verwendet den bisher grössten Apparat für eine authentische Interpretation, zeigt die ganze Problematik des Begriffs Authentizität, oder vielmehr, dass dieser Begriff eher als Bezeichnung für ein Segment des Schallplattenmarktes denn als Kategorie musikalischer Interpretation taugt. Auch der Begriff der Retusche ist zu problematisieren. Michael Gielen hat darauf hingewiesen, dass selbst der unschuldigste Dreiklang am Klavier durch Betonung entweder der Oberstimme, des Basses oder der Mittelstimme «retuschiert» wird.³ Der Verzicht auf Retusche bei Hogwood und Norrington führt dazu, dass sie weitgehend die «natürlichen» Klangstärken wirken lassen. So verdeckt – um nur ein Beispiel zu nennen – das «authentisch» verdoppelte Blech bei Hogwood weitgehend die Imitationen der Geigen in T. 401 ff. des 1. Satzes, strukturell sicher die Hauptsache dieser Stelle. Der Verzicht auf Retusche, und sei es nur die der dynamischen Bezeichnung, geht also auf Kosten der strukturellen Deutlichkeit.

Richard Taruskin hat in einer an (Tempo-)Vergleichen und historisch-ästhetischen Betrachtungen reichen Besprechung der Norrington-Aufnahme⁴ den Verzicht auf Interpretation im hermeneutischen Sinne als Versuch gewertet, der Neunten zu widerstehen, die ideologischen und musikgeschichtlichen Gewichte, die sich an dieses Werk gehängt haben, abzuwerfen. Dieser trotz seines Plädoyers für Furtwängler sehr lesenswerte Aufsatz steht unter dem Titel «Resist the Ninth». Ich bezweifle allerdings, ob «resist», «widerstehen», im Zusammenhang mit Norrington (oder auch Hogwood – die beiden Aufführungen sind sich in mancher Hinsicht zum Verwechseln ähnlich) der richtige Begriff ist. Der Neunte widerstanden hat eher Michael Gielen, als er die historische Pervertierung von Beethovens und Schillers Utopie des «Alle Menschen werden Brüder» durch Zusitzung des Hymnus zum Schreien hin und durch Kombination mit Schönbergs «Überlebendem aus Warschau» verdeutlichte. Bei den «Authentischen» sehe ich weniger einen Widerstand gegen die Neunte als eine Vergleichsgültigung, eine Entwertung zum neutralen Kulturgut. Das ist zwar immer noch besser als ihre Inanspruchnahme für politische oder sportliche Zwecke (an abschreckenden Beispielen aus neuerer Zeit wären etwa Bernsteins Umtextierung

Neunten, verlangen indessen eine Interpretation, welche den Sinn, d.h. die Gestalt, den Gestus und die Funktion jeder Phrase, jedes Abschnitts, ja sogar jeder Stimme bedenkt und entsprechend realisiert. Dies macht oft Massnahmen nötig, die im Partiturtex nicht vorgesehen sind und die auch keinem Lehrbuch entnommen werden können. Die Willkür, mit der solche Massnahmen angewendet wurden und werden, hat wohl zum Boom «positivistisch» orientierter Interpretationen mit beigetragen. So verschieden die sog. authentische Interpretation gegenüber der traditionellen auch ist: sie teilt mit ihr die Fixierung auf ein Klangideal, dem sie die Deutlichkeit der Struktur unterordnet. Und manchmal trifft sie sich mit ihr in unreflektierten Traditionenrelikten, wie etwa am lakonischen Schluss des 1. Satzes, den sowohl Norrington und Hogwood ritardieren, obwohl es weder in der Partitur steht noch irgendwelchen Sinn macht. Es entspricht nur der Gewohnheit, den Schluss eines Satzes mit einer Verlangsamung zu unterstreichen. Aber wer weiß, vielleicht steht diese Regel auch in einem Lehrbuch ...

Christoph Keller

Was die in diesem Artikel eingehender besprochene 9. Symphonie betrifft, gab es eine hinreissende Aufführung – bei der mehr als nur die Tempi stimmen – in Toscaninis New Yorker Beethoven-Zyklus von 1939; sie ist auf einer CD des Labels Relief (CR 1893; Vertrieb in der Schweiz durch Sonimex) dokumentiert.

Accord (Nr. 201002, CH-Vertrieb: Disques Office) hat vor kurzem die Neunte aus Scherchens Zyklus mit dem Orchestra della Radio Svizzera Italiana auf CD herausgebracht.

Gielen's Interpretation dieser Symphonie ist zusammen mit der «Pastorale» vom Südwestfunk auf 2 LP gepresst worden (SWF 123/24), die aber im Handel nicht erhältlich sind.

Weiterhin auf dem Plattenmarkt erhältlich ist René Leibowitz' Zyklus mit dem Royal Philharmonic Orchestra London (Menuet 160 028-2 WJ, 5 CD, CH-Vertrieb: Sonimex).

2 Nimbus Records 5144-48, 5 CD.

3 Michael Gielen: Die bessere Werktreue, *Dissonanz* Nr. 6, November 1985, S. 4ff.

4 Richard Taruskin: Resisting the Ninth, *19th Century Music*, vol. XII, Nr. 3, Frühling 1989, S. 241ff.



Karajans Bearbeitung des Freudenthemas für Blasorchester ändert auch das Tempo ($\text{d} = \text{ca. } 120$ statt $\text{d} = 80$)

von «Freude schöner Götterfunken» in «Freiheit schöner Götterfunke» anlässlich der Berliner Mauerfall-Feiern bzw. die Anheizung des Torjubels durch das Freudenthema beim 1. FC Köln zu nennen). Zu solcher Manipulation ist aber die Indifferenz Hogwoods und Norringtons nicht nur deswegen keine Alternative, weil sie mit dem Inhalt der Neunten nichts anzufangen weiß. Es ist Indifferenz auch dem strukturellen Sinn der Musik gegenüber. Dieser ergibt sich bei Beethoven weder aus dem Text der Partitur allein, noch gar aus der Applikation eines Regelsystems. Bei Musik, die ihrerseits als Dutzendware nach Regelsystemen gefertigt sind, mag dies als Interpretationsgrundlage vollauf genügen. Die hochkomplexen Beethovenschen Partituren, zumal die der

Handwerk ohne Inspiration

Margrit Zimmermann: «Quadriga» op. 51, Sonate für Klavier in 4 Sätzen / «Piano Time» op. 46, toccata pour piano seul (Hanni Schmid-Wyss) / «Pensieri» op. 31, 3 Sonette von Francesco Petrarca für Tenor (Noël Bach), Gitarre (Michael Erni) und Flöte (David Aguilar) / Quartetto d'archi op. 7/1 (Lvischitz Quartett) / «Orphische Tänze» op. 43, Quintett für Flöte, Klarinette, Bratsche, Violoncello und Klavier (Schweizer Kammermusikanten) SFM 890699

«Zeitspur Musik – Schweizer Komponistinnen der Vergangenheit und Gegenwart» – unter diesem ehrgeizigen Titel eröffnet die Interessengemeinschaft Schweizer Frauen Musik (SFM) eine CD-Reihe, die selbiges dokumentieren soll. Gewiss ist ein solches Unterfangen von lobenswerter Bedeutung, zumal «die komponierende Frau» immer noch als exotische Pflanze im Reich

der Musik wurzelt. Ob der Titel auch meint, Musik von Frauen sei bisher nicht über die Funktion, Spur ihrer Zeit zu sein, hinausgekommen, habe mithin auf eingreifende Gestaltung verzichten müssen, beantwortet die erste CD mit Werken von Margrit Zimmermann nicht eindeutig. Immerhin spricht das Beiheft – von den Gründern der SFM, Noël Bach und Walter Lutz, vollmundig verfasst – dieser Komponistin als «markanter Künstlerpersönlichkeit» «weltweite Anerkennung» zu. Bis zu mir ins mit sich selbst beschäftigte Berlin ist ihr Name noch nicht gedrunnen. Auch das Cover dieser CD weist – kritisch oder nicht – mit einem harfeschlagenden, ätherisch zarten weiblichen Wesen darauf hin, was über Jahrhunderte europäischer Geschichte als «feminin» ausgegeben wurde und zugleich die Beschränkungen enthielt, denen musikausübende und -schaffende Frauen unterworfen waren.

Die 1927 in Bern geborene Komponistin selbst will von den angeblichen Besonderheiten weiblichen Kunstschaffens, die ebenso übertrieben harte Beurteilung wie unangemessene Schonung nach sich ziehen, nichts wissen. Energisch betont sie, dass das männliche und weibliche Prinzip sich in allen Lebensbereichen ergänze. Gleichzeitig wendet sie sich gegen einen Geniebegriß männlich-expansiver Provenienz, der bisher den Frauen den Zugang zu unterstützenden Institutionen erschwerte, der Komponistin möglicherweise jenen zum Tonkünstlerverein. (So jedenfalls wird dies in einem gleichzeitig mit der CD erschienenen «Portrait und Werkverzeichnis» vermutet.) Komponieren ist in ihren Augen ein Handwerk, prinzipiell jedem zugänglich und erlernbar; Inspiration ist nicht alles. Der Sinn eines Musikstücks liege in der formalen Ordnung seiner Elemente; er bedürfe ebensowenig avantgardistischer Spielereien wie spekulativer, tiefssinniger Botschaften. Sendungsbe-wusstsein und Lust am Experiment verschmelzen so zur männlichen Profil-neurose.

Dieser unprätentiösen, um nicht zu sagen weiblich bescheidenen Haltung entspricht es, nur durch Leistung überzeugen zu wollen. Zimmermann trieb umfangreiche Studien in Klavier und Theorie, Dirigieren und Komposition. Cortot, Honegger, Markevitch und Swarowsky sind die bekanntesten Namen in der stattlichen Reihe ihrer Lehrer. Als 42jährige studierte sie nochmals Komposition am Konservatorium Giuseppe Verdi in Mailand.

Das klingende Ergebnis solcher Studien, durch mehrere Kompositionsspreise anerkannt, musste sich bisher dennoch überwiegend mit Realisierungen innerhalb der Frauenmusikszene begnügen. Für den engen Radius bisheri ger Wirkungsmöglichkeiten steht auch die rein kammermusikalische Besetzung der auf der CD vorgestellten Werke. Stilistisch und von der Wahl des jeweiligen Sujets her wird der Rahmen modernisierter Konvention ebenfalls

kaum überschritten. Etwa im «Quartetto d'archi» op. 7, Nr. 1, das 1982 beim Festival «Donne in Musica» in Rom uraufgeführt wurde: Nach einer pathetischen «Introduzione» schichten sich im Allegro kontrapunktische Figuren, brechen in orchestrale Akkordtriolen aus, gipfeln in penetrant stampfenden Rhythmen eines «Alla marcia». Einzig in den drei «Episoden» des Mittelsatzes entfalten sich fragmentarisch zerrissene Gestalten zu überzeugender Dichte. Sehr heterogen wirkt das insgesamt, selbst in der konzentrierten Interpretation durch das Livschitz-Quartett.

«Traditional atonal» schreibt Margrit Zimmermann; sie hält sich an die Klangmöglichkeiten der menschlichen Stimme und der herkömmlichen Instrumente. Doch gerade die Klangfarben haben bei ihr oft einen Grauschleier; zwar ist das Linienwerk fragil und sensitiv, doch wirkt es spröde innerhalb rigider Kontrapunktik, die schlecht zusammenklingende Beziehungen knüpft. «Pensieri» (1984), die Vertonung dreier Petrarca-Sonetten, verbindet so Gitarre, Flöte und Tenor nicht immer günstig, deutet in teils starrer Rhythmisierung die leidenschaftliche Stimmung der Texte in lastende Betrübnis um. Noël Bach, hier als Tenor fungierend, transportiert solche Starre auch in manchen leicht angestrengt angesetzten Tönen, und auch Zimmermanns Neigung, ihre Interpreten möglichst wenig durch dynamische Vorschriften einzuzwingen, ist einer differenzierten Darbietung nicht eben förderlich.

Mehr Leben, Farbe und Bewegung vermitteln die von den «Schweizer Kammermusikern» effektvoll gespielten «Orphischen Tänze» für Flöte, Bratsche, Violoncello und Klavier, als Auftragswerk der Jubiläumsstiftung der Schweizerischen Bankgesellschaft Zürich 1986 uraufgeführt. Allerdings scheint mir hier das Sujet («Orpheus, der kreative Mann und Eurydice, die liebende Frau») fragwürdig-überholt; die knappen, wie improvisierten Verdichtungen und Entzerrungen, die konzentrierten synkopischen Dialoge und oft eigenartigen Kombinationen von Clustern und tonalen Anklängen bleiben ihm eher äußerlich.

Die beiden Klavierwerke (1987) auf der CD, ausgezeichnet gespielt von Hanni Schmid-Wyss, zeigen die Komponistin von einer spielerischen Seite. Freilich spricht die «Toccata» aus «Piano Time» in scharf abgezirkelten Figuren noch die dissonant aufgeputzte Sprache einer «gemässigten Modernität». «Quadriga» hingegen entwickelt in vier Sätzen durchaus eigenständige Charaktere von gestenreicher Dramatik, die auch dodekaphonisch gespannte Nachdenklichkeit umschließt. Trotzdem: Das Figurenwerk, das sich über weite Strecken in von Trillern und Clustern abgelösten Tonleitern erschöpft, wirkt auch hier stereotyp, lässt das vielbeschworene, zweifellos beherrschte Handwerk zur Routine erstarren. Inspiration ist nicht alles, aber ohne sie ist alles nichts.

Isabel Herzfeld

A kten für einen noch zu führenden Prozess

Klaus Umbach: *Geldscheinsonate. Das Millionenspiel mit der Klassik*
Ullstein-Verlag, Frankfurt/M. u. Berlin 1990

Schon der Titel vermittelt einen Vorgeschnack vom Stil. Klaus Umbach, Redakteur beim *Spiegel*, exzellent (und exzediert) in einigen der dort üblichen sprachlichen und stilistischen Maschen wie der Neigung zum (kalauernahen) Wortspiel, zur rhetorischen Figur der Alliteration und anderen Aufpulverungsmitteln. Was nicht zuletzt eine Verallgemeinerung von Verfahren des Feuilletons ist, von dem Karl Kraus meinte, es zu schreiben heisse Locken auf einer Glatze zu drehen. Da begegnen sich dann Noten und Banknoten, Geld und Geist oder Esprit, Sprit und Spirituosen mit eher öden sonstigen Sprüchen und Verfahren der Reklamesprache im Zeichen von Kulturkritik, wie einst im Surrealismus Nähmaschine und Regenschirm auf dem Operations-tisch. Mir gefällt dergleichen zwar, aber als Dauerfeuerwerk wirkt es nicht selten mehr penetrant als brillant.

Eindeutig schlechter Stil ist es dagegen, dass der Verlag und Umbach «grösstenteils kaltblütige Zweitverwertung» (so Umbach über Stockhausens unendliche Teil-Uraufführungs-Geschichte von «Licht») betreiben, das aber nirgends auch nur mit einem Sterbenswörtchen andeutet: das Buch basiert im wesentlichen auf früheren *Spiegel*-Artikeln. Das wird durch fehlende Datierungen der einzelnen Stories eher notdürftig (und den historiographischen Nutzen mindernd) kaschiert. Trotzdem holen Umbachs Aggressivität und Bissigkeit in der Sache viel schätzbares Material und manche treffenden Einsichten hervor, die durch nicht nur blendende, sondern ebenso einleuchtende wie erhellende Einzelformulierungen vermittelt werden. Nicht dazu zählt postpubertärer Leerlauf wie «Und seit mehr als einem Säkulum wogen die wahren Wagnerianer wagelawia in Wonnen wohl auf». (Er meint die Bayreuther Festspiele.) Eher schon, im klassischen Stil der Kapuzinerpredigt, dass die Kombination von «Marketing und Marketingtangel (...) die Tonhallen längst in Markthallen und die Opernhäuser in Kaufhäuser verkehrt» habe. Die Verkäufer und Selbstverkäufer in der Reihenfolge ihres Auftretens: Karajan (beim zweiten Mal posthum), Pogorelich, als «Dirigent der Dirigenten» der Konzertagent Ronald A. Wilford, Rostropowitsch, Gulda, Mutter, Horo-