

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

Herausgeber: Schweizerischer Tonkünstlerverein

Band: - (1993)

Heft: 38

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: 30.03.2026

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

zu Webern verdanken wir «also gewissermaßen eher dem Hörensagen als wirklicher Einsicht» (S.77).

Blumröders Buch legt eine Basis für eine unpolemische, wenn auch keineswegs unkritische Auseinandersetzung mit Stockhausen. Blumröder wirft dem Komponisten die Gottgläubigkeit nicht vor, sondern untersucht vielmehr, wie sie sich in der spezifischen Formung seiner Serialität niederschlägt. Diese Publikation wird deshalb die Basis für jede weitere wissenschaftliche Beschäftigung mit Stockhausen legen. Eine Rarität ist sie allein schon deswegen, weil darin jener Brief integral abgedruckt ist, welchen Stockhausen am 13. August 1949 an Hermann Hesse schickte. Es gelingt Blumröder, bereits in diesem Brief wichtige Züge des späteren Komponisten ausfindig zu machen. Mich persönlich hat an diesem Brief beeindruckt, in welchem Masse Stockhausen schon mit 21 Jahren allein auf dieser Welt war, und wie er im Brief an Hesse um eine Vaterhand förmlich fleht: «Warum ich Ihnen schreiben wollte, wusste ich eigentlich zu keiner Stunde genauer. Es mag sein, dass ich dieses Grundlose meiner Mutter sagen könnte, aber die hat keine Zeit mehr, ich weiss noch nicht einmal, ob sie noch – es wäre dann das erste Mal – Verstehen aufbrächte für mein taubes Geschwätz: wo sind die Toten, die uns am besten verstehen? Aber sie hat das alles nicht geschmeckt, muss schon sehr klug gewesen sein, als sie in einer Nacht des Jahres 33 meinte, auf dem Dachboden sei der Himmel, im Keller die Hölle [Stockhausens Mutter wurde in die Irrenanstalt eingeliefert und dort später von den Nazis ermordet]; damals zählte ich beinahe fünf Jahrkreise, – weiss ich doch nicht jetzt mehr, ob der Himmel nicht die Hölle und die Zeit nicht das Zeitlose ist. Das aber beunruhigt mich weniger, bin ich gewiss zu dumm, um verzweifelt zu erkennen, dass man nichts wissen kann; vielmehr quält die Gewissheit der Noch-nicht-Zugelassenheit, des Belächeltseins, des unbedingten Missverstehens. Und mein Vater erst verstände es gar nicht, wie ich ihn glaubte zu kennen; möchte es jetzt anders sein, wenn er nicht in irgendeinem modrigen Loche der Kriegserde faul-te?» (S.13)

Übrigens, Hesse hat diesen Schrei um Hilfe kaum verstanden: Er antwortete mit jener distanzierten Aufmunterung zum Weitermachen und Sich-nicht-zu-wichtig-Nehmen, mit der er auf alle ähnlichen Anfragen von jungen Schriftstellern reagierte. Im Falle von Stockhausen bewirkte er damit allerdings nur Gutes: dieser wurde nicht Schriftsteller, sondern Komponist.

Roman Brotbeck

* Stockhausen-Gesamtausgabe auf CD, Compact Discs, kostenloser Prospekt und Werkverzeichnis können beim Stockhausen-Verlag per Post bestellt werden (Kettenberg 15, D-51515 Kürten); Christoph von Blumröder: *Die Grundlegung der Musik Karlheinz Stockhausens*, Beihefte zum Archiv für Musikwissenschaft Bd. 32, Franz Steiner Verlag, Stuttgart 1993, 193 S.

Disques Schallplatten

Le temps des poètes

Heinz Holliger: *Scardanelli-Zyklus* (1974-1991) pour flûte solo, orchestre de chambre et chœur, d'après des poésies de Friedrich Hölderlin
Aurèle Nicolet (flûte), London Voices, Ensemble Modern, direction Heinz Holliger et Terry Edwards
ECM Records 1472/73 (2 CDs).

D'une durée de plus de deux heures, *Scardanelli-Zyklus* fait appel à un chœur et à un orchestre de chambre, ainsi qu'à une flûte solo. L'œuvre s'appuie sur des textes de Hölderlin écrits au cours de la seconde moitié de sa vie – il était alors reclus à Tübingen, dans la maison du menuisier Zimmer. Ces poèmes écrits bien souvent à la demande d'un visiteur, Hölderlin les signait du nom mystérieux de Scardanelli et les affublait des dates les plus fantaisistes (le 3 mars 1648, le 15 novembre 1759, le 9 mars 1940, etc.). L'auteur d'*Hypérion* n'était-il pas devenu fou? C'est en tous cas ce que pensaient ses amis – et parmi eux le poète Mörike: ils n'hésitèrent pas à jeter une grande partie de ces poèmes signés Scardanelli, qui étaient pour eux le témoignage tangible d'une irrémédiable démence.

Les musiciens semblent avoir confirmé ce jugement: si Hölderlin en a inspiré beaucoup depuis l'époque romantique jusqu'à nos jours, aucun ne s'était préoccupé de Scardanelli. Holliger, lui, a été intrigué par ces textes qui sont comme le négatif des grandes œuvres de Hölderlin, auxquelles ils s'opposent par la simplicité, la régularité métrique, la naïveté et l'absence de toute subjectivité. Il a été attiré par cela même qui avait décontenancé les contemporains du poète et jusqu'à ses exégètes les plus savants: le renoncement à tout ce qui avait fondé l'expérience poétique holderlinienne. Cette langue privée de métaphores et de fulgurances dévoile une impossibilité historique: l'avènement de la société nouvelle dont Hölderlin avait rêvé. Elle enregistre l'effondrement des valeurs liées aux idéaux de la Révolution française et de la Grèce antique, que Hölderlin avait exposées avec un lyrisme flamboyant dans *Hypérion*.

Si la poésie visionnaire des grands hymnes était en effet liée à un espoir messianique, les derniers poèmes sont, comme leurs dates l'indiquent, hors du temps. Ils offrent une image presque édénique de la nature et de l'homme, loin de toute domination et de tout projet social. Ils adoptent une forme conventionnelle dénuée de toute tension: «toute plainte est bannie». Ils ont le

caractère d'une célébration sereine de l'étant: «Sans être dérangé, l'homme saisit le charme de l'année et considère la perfection de l'existence». De cette absence de tension, Holliger a fait le principe de son œuvre. Il a transposé dans la musique cette transparence mystérieuse des poèmes. Par sa forme circulaire, l'œuvre échappe aux caractéristiques d'une dramaturgie linéaire: elle est sans commencement ni fin. Elle ne comporte aucun point culminant, rien qui soit visé comme un sommet, un point d'aboutissement, rien qui ressemble à une introduction ou à une coda, à un développement ou à une réexposition. Pendant plus de deux heures, l'œuvre se déploie dans son caractère d'inexorabilité et de hiératisme, telle une cérémonie. Les pièces vocales alternent avec les pièces instrumentales, celles-ci étant en quelque sorte les commentaires de celles-là – Holliger en parle comme d'«exercices spirituels». L'œuvre a été écrite sans idée préconçue, comme on écrirait un journal intime. Elle s'est constituée progressivement, sorte de *work in progress* étendu sur plus de quinze ans (de 1975 à 1991). Par trois fois, le chœur nous fait parcourir le cycle des saisons – ce sont les *Jahreszeiten*, qui sont au centre de l'œuvre. Mais l'ordre des pièces est variable, pour autant que soit respectée la contrainte du mouvement circulaire – la succession *Printemps, Été, Automne, Hiver* à partir de n'importe quelle saison. De même, il est possible de jouer la totalité des pièces (vingt-deux) ou une partie seulement.

Cette liberté laissée aux interprètes n'induit pas une écriture relâchée. Bien au contraire, chaque pièce repose sur une écriture extrêmement rigoureuse. La formalisation très poussée vise aussi cette pétrification du temps; elle tend moins à une construction qu'à un épuisement des structures. Les processus ne se développent pas sur la base de rapports de cause à effet, mais sont menés presque systématiquement jusqu'à leurs propres limites, jusqu'à une sorte d'effondrement. Ils ne sont pas au service d'un «message» et ne donnent pas l'illusion d'un langage musical «intact», pour reprendre une expression de Lachenmann, mais révèlent ses ambiguïtés et ses brisures, ses possibilités infinies et cachées. En agissant directement sur la matière sonore en tant que telle, qu'ils filtrent de toutes sortes de façons, les moyens formels acquièrent une dimension autosignifiante. Ils tendent à nous rendre conscients de notre propre expérience d'écoute.

Tout, dans cette œuvre, renvoie à l'intériorité. Le réel lui-même n'existe que sous la forme de résonances intérieures. On pourrait citer les premières lignes du livre d'Ernst Bloch, *Geist der Utopie*: «Je suis, nous sommes. Il n'en faut pas davantage. A nous de commencer. C'est entre nos mains qu'est la vie. Il y a beau temps déjà qu'elle s'est vidée de tout contenu. Absurde, elle titube de-ci de-là, mais nous tenons bon et ainsi nous voulons devenir son poing et ses

buts»¹. Le retour sur soi n'est pas une exclusion du monde, un repli narcissique, une indifférence à l'autre. C'est au contraire une résistance, une espérance, un combat. Est visé ce qui, dans l'esprit rationnel, s'est retourné contre son propre concept. Car il s'agit de sauver tout à la fois la nature et la subjectivité d'une logique de la domination qui conduit à l'aliénation et à la réification de toute chose. *Scardanelli-Zyklus* incarne cette tendance, propre aux années fin 70 et 80, d'une musique adossée au silence, où le temps semble dilaté, où les événements semblent échapper à une subjectivité exaltée et volontaire. La musique s'est retournée sur elle-même comme pour faire un examen critique. Les élans de la modernité triomphante, avec sa confiance inébranlable dans l'avenir, comme la réaction simplificatrice, minimaliste ou néoromantique, qui restaure les valeurs du passé, paraissent à des compositeurs tels que Holliger, Lachenmann ou Nono des faux-semblants. En renonçant aux clichés de l'avant-garde musicale et à ceux de ses éternels opposants, ils revendiquent une forme nouvelle de liberté – liberté inquiète et responsable, qui ne fournirait pas des réponses toutes faites, mais s'exprimerait à travers une interrogation fondamentale, qui n'exalterait pas un sujet tourmenté et promis à une proche délivrance, mais un sujet brisé et s'assumant comme tel. Il y a là une véritable confrontation avec le réel, au travers d'une conscience tragique qui est aussi une conscience critique. On comprend, en ce sens, que Holliger ait été attiré par les poèmes énigmatiques de Scardanelli plutôt que par les grands hymnes de Hölderlin. A la même époque, il explorerait l'univers de Beckett – cet univers d'une parole aux limites du silence – à travers trois œuvres théâtrales significatives.

Il appartiendra aux générations futures de dire jusqu'à quel point cette tendance musicale propre à toute une génération symbolise une impuissance à intervenir dans le cours de l'Histoire. On relèvera toutefois ce paradoxe: ces musiques inquiètes, interrogatives et critiques, où la «faible force messianique» dont parlait Walter Benjamin est enclose dans les espaces du silence, exige de grands moyens. C'est que sont recherchées les plus infimes différenciations, à l'encontre d'une écriture uniformisante. Le matériau n'est pas un moyen au service d'un but défini à l'avance, il est le territoire même de l'exploration. Les critères compositionnels sont liés à une telle disposition. Ainsi existe dans *Scardanelli-Zyklus* une dialectique complexe entre la spontanéité et la formalisation, entre des procédés hautement rationnels et une forme contrôlée d'aléatoire. La musique fait coexister la beauté sonore la plus émouvante – beauté que l'on ressent physiquement – avec le sentiment de son impossibilité même. Il s'en dégage une formidable tension intérieure. Cette tension entre des pôles contraires et pourtant solidaires instaure un con-

trepoint déchirant. L'œuvre se déploie sur deux niveaux contradictoires. Tout est à la fois apparition, avec un certain merveilleux, et distance infranchissable, avec la nostalgie d'un monde perdu. En nous restituant la beauté sonore sous une forme souvent élémentaire – on voudrait dire, au sens fort du terme, primitive –, mais au travers des moyens artistiques les plus réfléchis, Holliger touche à son essence même. Certes, ce n'est pas la beauté trompeuse d'un sujet réconcilié avec soi-même et avec la réalité extérieure; mais une beauté qui, par sa fragilité singulière, est toute entière une forme de protestation.

Dans *Scardanelli-Zyklus*, les différentes techniques d'écriture et les procédés formels apparaissent de façon transparente. Ils ne constituent pas une fin en soi, mais sont liés à des situations intérieures ou extérieures qu'ils incarnent dans le langage propre de la musique. Leur description par le compositeur lui-même, reprise dans les commentaires, n'épuise nullement la signification de l'œuvre. On ne peut s'en tenir à la symbolique d'un canon joué successivement dans une échelle de tons, de demi-tons, et de quarts de tons, ou à celle d'une pièce dans laquelle chaque chanteuse détermine son tempo en se basant sur son propre pouls. La présence d'un accord de do majeur tenu d'un bout à l'autre d'une pièce, l'utilisation d'un *cantus firmus* fondé sur la symbolique des lettres entraînent des commentaires obligés. Mais l'articulation entre des moyens bien circonscrits et un résultat sonore inouï réclame une écoute capable de percevoir la forme souverainement composée. La clarté des moyens recèle de nombreuses ambiguïtés. On pressent que l'accumulation des pièces individuelles, de même que celle des «procédés» d'écriture à l'intérieur de chaque pièce, ne forme pas une simple addition. Le caractère systématique des techniques utilisées nous dispense de cette attente pleine de désirs qu'implique l'enchaînement des causes et des effets – attente aujourd'hui caricaturée par les feuilletons télévisés. Le moment présent n'existe plus subjectivement, comme le passage vers ce qui doit advenir, mais il renferme toutes les mesures du temps. La forme stricte, l'organisation poussée du matériau n'ont pas réussi à emprisonner les figures sonores: demeurent des effets de résonances imprévisibles, l'indétermination des sons harmoniques, la fragilité des nuances notées aux limites de l'audible, les superpositions aléatoires des voix dans une polyphonie réglée sur des mètres différents, l'enchaînement variable des pièces, la longueur indéterminée du tout... La formalisation concentre les énergies; ses limites poussent à la transgression. Ainsi les canons deviennent opaques en développant leur logique jusqu'au bout; et, dans une pièce qui fait référence à un tableau de Paul Klee, *Ad marginem*, les frontières sont repoussées jusqu'aux infra- et aux supra-sons, c'est-à-dire jusqu'à l'inaudible. On ne peut interpréter de façon univo-

que et dogmatique les structures musicales mises en place par Holliger, comme on exposait, aux temps héroïques de l'avant-garde musicale, le squelette des séries dans la musique de Webern. L'écoute trace son chemin mystérieusement à travers les couches de réalités et de significations musicales et extra-musicales. Les relations instables entre les voix, les nuances aux limites de l'audible, toutes ces déviations à partir d'un processus apparemment inexorable, sont comme autant de signaux. Par une écoute critique, l'auditeur est appelé à traverser les apparences.

Car l'évidence des processus formels et le caractère immédiat du discours musical comportent leur moment contraire. Ainsi la musique s'articule au silence. Chaque son est une virtualité tout autant qu'une réalité concrète. A l'intérieur même du moment le plus subjectif, la présence de l'autre est maintenue. L'expression de la solitude ne passe-t-elle pas par l'écriture chorale, par un traitement non solistique de l'orchestre? Chaque son est une espérance. Dans le renoncement est inscrit le projet d'une transformation radicale du réel. A partir du «négatif» que constituent les poèmes de Scardanelli, Holliger fait jaillir la vérité contenue dans les grands poèmes de Hölderlin, comme si une telle vérité ne pouvait plus être atteinte aujourd'hui par des voies directes. Il le fait par le langage de la musique. Ainsi l'utopie hölderlinienne est toujours présente. Elle reste liée aux enjeux de la modernité. Holliger, justement, refuse d'en faire une simple apparence, un simulacre: c'est en échappant aux poncifs de la modernité que le compositeur en sauve l'esprit.

Holliger a toujours été méfiant avec les commentaires, et sa musique les défie d'une certaine manière. Elle ne se prête pas facilement à l'exégèse. Elle transforme les idées en structures sonores. On les perçoit physiquement. Revenir aux idées, ou à certaines images transposées dans le langage musical – comme ces effets de glaciation ou de rétrécissement de l'espace réalisés par certaines sonorités ou par des réductions d'échelle –, c'est faire comme si la musique ne produisait pas quelque chose en propre, comme si elle n'était que la traduction d'un texte originel. Or il n'en est rien. Comment parler de l'effet saisissant, à la fois terriblement concret et hautement spirituel, des sonorités de *Scardanelli-Zyklus*? Comment parler de cette invention constante à l'intérieur d'un espace souvent réduit, contraignant, refermé sur lui-même? Il y a là une alchimie sonore et musicale qui semble reposer sur un secret. Dans le cycle où s'enchaînent sans fin la poésie, la musique, les images intérieures et extérieures, les réflexions et les commentaires, ces derniers ne peuvent en aucune façon constituer une fin. Comme le cycle de *Scardanelli*, celui-ci se déploie infiniment. Mais ce n'est pas dans l'idée d'une *perfectio* ravivée d'un autre âge: à chacune des rotations, notre perception change, évolue, s'enrichit.

C'est pourquoi l'enregistrement discographique d'une telle œuvre est une bénédiction: il permet de revenir, à tout moment, à la musique même, avec étonnement.

Il faut dire que ce disque de *Scardanelli-Zyklus* est un modèle du genre: les interprètes y sont tous excellents, menés par la baguette du compositeur lui-même, et ils nous restituent ce climat d'intériorité, de recueillement, et d'intensité qui est si fascinant. L'enregistrement, très pur, voire même un peu froid, nous fait entrer au cœur de la musique même. Et la maison *ECM* n'a pas lésiné sur la documentation: au traditionnel livret où l'on peut retrouver les textes de Hölderlin en trois langues, ainsi que des commentaires appropriés, s'ajoute un véritable petit livre de 150 pages qui comporte une documentation exhaustive sur Scardanelli, de 1806 à 1843. Cette partie négligée de la vie et de l'œuvre de Hölderlin prend soudain une dimension nouvelle. Mais c'est aussi faire en sorte qu'au travers d'un médium moderne, et à l'intérieur même du *business* musical, l'esprit parle encore à l'esprit. La couverture du disque, très belle, où la signature de Hölderlin traverse un ciel étoilé, en est l'approche symbolique.

Philippe Albèra

Dramaturgie de l'indicible

Georges Aperghis: *Récitations*
Martine Viard (voix)
Montaigne 782007

Georges Aperghis: *Simulacre I / Cinq couplets / Sept crimes de l'amour / 280 mesures pour clarinette / Il gigante Golia / A bout de bras*
Ensemble Accroche-Note
Accord 201992

Récitations est un disque de valeur, d'abord parce que c'est l'original (1977-1978) de la création de l'œuvre avec Martine Viard, l'interprète qui participe à leur élaboration; ensuite par le fait même qu'il existe, puisqu'il y a deux ans encore, on ne trouvait pratiquement pas d'enregistrements d'Aperghis. Dans ces *Récitations* (comme on dit réciter une pièce, une leçon, ne pas donner, donc, l'illusion que la chanteuse découvre ce qu'elle chante, mais qu'elle se répète), étranges appareillages du son et du verbe, hésitant entre humour et tristesse, Aperghis fait le contraire de ce que l'on réalise habituellement, prend «dans le même mouvement des syllabes et des notes pour écrire une syntaxe musicale qui ne s'intéresse pas du tout au sens», confie-t-il. La finalité extrême: aller jusqu'aux confins de ce que l'on sait de la voix. Peut-elle devenir percussion? Faire plusieurs voix? Varier sa couleur? Devenir signifiante au travers de ses onomatopées même? Ici, plus d'écran du signifié dû au langage articulé. Nous nous trouvons dans un «champ de signi-

fiance» dont le référent est le corps. Le marivaudage est, en plus de la buée d'humour, aussi distant et grinçant dans les petites formes réunies par les solistes de l'Ensemble Accroche-Note. Ces esquisses (mais aussi achevées et construites que celles d'un Rubens, par exemple) peuvent se répartir en deux périodes, sans se départir d'une belle homogénéité. D'une part, celle, théâtrale, correspondant aux années 1975-1979, avec *Il gigante Golia* (1975), «petit théâtre orchestral», et les *Sept crimes de l'amour* (1979), espèce de «théâtre instrumental». D'autre part, celle où la musique prend le pas sur le geste, recouvrant les années 1988-1991, représentée par *Cinq Couplets* (1988) et *Simulacre I* (1991). Les deux pièces pour clarinette(s), *280 mesures* (1979) et *A bout de bras* (1989) – à l'origine pour hautbois et clarinette –, pourraient établir un lien entre ces deux périodes: écriture à la Varèse, figures paradoxales ou, comme l'écrit Antoine Gindt*, «vaine fébrilité, identité masquée» – dramaturgie de l'indicible.

Jean-Noël von der Weid

* In Georges Aperghis. *Le corps musical*. Actes Sud, Arles 1990, p. 223

Hommage à la «musique dégénérée»

Ernst Krenek: *Jonny spielt auf*
Heinz Kruse (Max), Alessandra Marc (Anita), Krister St Hill (Johnny), Michael Kraus (Daniello), Marita Posselt (Yvonne), chœur de l'Opéra de Leipzig et orchestre du Gewandhaus de Leipzig, dir. Lothar Zagrosek
Decca «Entartete Musik», 436 631-2

Il n'est pas inutile de se remémorer quelques faits historiques. En 1937 a lieu à Munich l'exposition *Entartete Kunst*, «Art dégénéré»; lors de l'inauguration, Hitler, soulignant sa volonté de poursuivre et d'achever le combat qu'il avait engagé sur tous les fronts culturels dès 1924, déclarait: «A partir de maintenant, nous mènerons une guerre implacable d'épuration contre les derniers éléments de la subversion culturelle.» (Rappelons que Hitler revendique un statut d'artiste et, excipant de son passé de peintre – raté –, décide toujours «en connaissance de cause», ce que ses thuriféraires ne manqueront pas de souligner.)

Durant ce premier tiers du XXe siècle, qui inaugure, selon le mot de Gottfried Benn, l'«ère du soupçon généalogique»², la «purification» doit toucher tous les domaines artistiques d'un «monde en voie de putréfaction», car il s'agit de «produits de la démence, de l'impudence, de l'impuissance et de la dégénérescence». Un an plus tard, donc, et cela on le sait moins, les nazis organisent à Düsseldorf une exposition consacrée à la *Entartete Musik*. Il serait

trop long, ici, de remonter aux grandes traditions allemandes où mythes et héros font assaut de violence et de volonté de puissance, aux fascinants et magiques *Nibelungen*, à Wagner, dont les écrits pangermanistes, ultranationalistes et radicalement antisémites, l'œuvre enfin autorisaient le détournement. Les nazis et leurs séides y ajoutèrent les procédés les plus grossiers: réduction, trahison, amalgames caricaturaux, simplification jusqu'à élimination du sens, glissements progressifs et dérapages.

Les musiciens dégénérés – la souillure judéo-nègre, le gangstérisme américano-bolchévique – se nomment alors Hindemith, Korngold, Waxman, Eisler³, Schreker ou Krenek. Celui-ci crée, le 10 février 1927, à Leipzig, son opéra *Jonny spielt auf* («Jonny mène la danse» ou «Jonny se donne des airs»), dont l'idée lui était venue en assistant, à Francfort, à une représentation de *Chocolate Kiddies*, revue nègre sur une musique de Duke Ellington. L'œuvre⁴ devient l'une des premières cibles des idéologues nazis; le ton est donné par un appel du parti national-socialiste allemand de la Grande Allemagne, diffusé à Vienne en janvier 1928: «Notre Staatsoper, la première maison d'art et d'éducation du monde, la fierté de tous les Viennois, a été offert à la souillure judéo-nègre. Le rebut constitué par l'œuvre de ce Tchèque à moitié juif, *Jonny spielt auf*, où le peuple et la patrie, la morale et la culture, sont brutalement foulés aux pieds, a été imposé à la Staatsoper.»

Dans *Jonny spielt auf* (qui servira de modèle à plusieurs essais semblables rassemblés sous le terme de Zeitoper [«opéra actuel»]), aucun personnage ne respecte le moindre tabou, sexuel notamment. Malgré son engagement envers Max, compositeur neurasthénique, Anita accepte les avances du violoniste virtuose et coureur de jupons, Daniello, héros de l'art ancien; Jonny, le saxophoniste noir de jazz, symbole de l'aliénation et de la crise des valeurs culturelles pendant les années folles, essaie vainement de séduire Anita, se rabat sur Yvonne, la femme de chambre de l'hôtel. D'Amsterdam à Paris, on s'encanaïlle dans des lieux interlopes (Lulu pourrait y errer), c'est l'apothéose finale de Jonny, du jazz et de l'Oncle Sam: «Le nouveau monde vient par la mer, étincelant, et recueille l'héritage de la vieille Europe grâce à la danse.»

Même liberté dans la partition (d'une grande subtilité, que le chef ne parvient pas toujours à maîtriser): l'éclectisme règne, au confluent de plusieurs styles – imitations de jazz (tout sauf authentique, avec d'inoffensifs blues, shimmies⁵ et charleston), tradition avec le romantisme finissant, enfin écriture tonale de l'avant-garde (certains passages imitant *Pelléas et Mélisande* ou écriture à trois octaves à la manière de Puccini). Sirène de police, sonnerie de téléphone, vacarme d'un chemin de fer déclenchent le scandale: souris lâchées dans la salle, bombes puantes, chefs pris à parti, bref, ce métissage ne pouvait plaire aux re-

présentants nazis de la ferblanterie mythologique. Ils ne pardonneront pas: en 1930, le responsable de la Ligue pour la culture allemande, Hans-Severus Ziegler, publie un décret intitulé «Contre la culture nègre, pour le peuple allemand», où l'on peut lire: «Depuis des années, les influences étrangères se font sentir sur presque tous les terrains de l'expression culturelle; elles ont pour résultat de miner les forces morales du peuple allemand. Une place plus importante encore est accaparée par des productions telles que la musique de jazz-band, la musique de percussion, les danses nègres, les chants nègres, les pièces nègres, qui contribuent à la glorification de la négritude et frappent au visage le sentiment culturel allemand.» C'est clair: il s'agit de présenter le peuple allemand, référence majuscule du nazisme, comme la victime d'une monstrueuse manipulation visant à l'escroquer. Grâce à ce décret seront éliminés, dès 1930, non seulement le jazz, mais aussi les œuvres de Hindemith, Stravinsky ou Krenek (en 1933). La répression s'amplifie: Franz Schreker est remplacé à la tête de la *Musikhochschule* de Berlin, Fritz Busch est éjecté à Dresde et, à Weimar, c'est Ernst Praetorius qui doit s'exiler – parce que sa femme est juive. Des groupes de S.A. interviennent en uniformes dans les salles de théâtre et de cabaret: Kurt Tucholsky, Else Lasker-Schuler, Claire Waldoff subissent leurs agressions. Le 11 mars 1938, un jour avant l'*Anschluss*, Krenek note dans son journal: *Finis Austriae* fin de patrie, fin de partie. Deux mois plus tard, lors de l'exposition de Düsseldorf, il aurait pu ajouter: *Finis musicae* Et, en 1940, Hubert Gerick pouvait affirmer: «La purification de notre culture, et ainsi de notre vie musicale, de tout élément juif, est accomplie.» Krenek eut toutefois la chance de vivre assez vieux (mort à Palm Springs à 91 ans en 1991) pour assister à la redécouverte de son œuvre. C'est grâce au travail du musicologue berlinois Albrecht Dümling que Decca a publié, sous le titre *Entartete Musik*, ce premier maillon d'une série d'enregistrements-résurrections⁶. En fait partie l'opéra, bien moins significatif, *Das Wunder der Heliane*⁷, d'Erich Wolfgang Korngold, enfant prodige comparé à Mozart dont il porte le prénom, et dont l'œuvre fut aussi le point de mire des stropiats culturels nazis. Cet opéra expressionniste en trois actes, terminé en 1927, est représenté dans d'extravagantes premières à Hambourg, Vienne et Berlin, avec les plus fameux artistes d'alors: Maria Husa, Lotte Lehmann, Jan Kiepura... mais il ne réussit pas à s'imposer et disparut de l'affiche après 1930 (en partie à cause du succès de *Jonny spielt auf* de Krenek, mais aussi de la complexité et de la faiblesse du livret, enfin, bien sûr, de l'interdiction nazie).

Aujourd'hui, époque de la «world music», il était important de publier ces œuvres «métèques», ne serait-ce que pour nous mettre fermement en garde

contre les miasmes nauséux de nouvelles pestes brunes; ne disait-on pas, en mai 68: «Nous sommes tous des juifs allemands»?

Jean Noël von der Weid

- 1 Lire à ce sujet Jean-Michel Palmier, François Aubral, Anthony Rowley, Pierre Vallaud, Jean-Noël von der Weid: *Une exposition sous le IIIe Reich*. L'art dégénéré, Jacques Bertoin, Paris 1992. En allemand, Fred K. Prieberg: *Musik im NS-Staat*, Fischer Taschenbuch Verlag, Frankfurt am Main 1982.
- 2 In *Double Vie*, traduit de l'allemand par A. Vialatte, préface de J.-M. Palmier, Les Éditions de Minuit, Paris 1954, p. 10 et p. 45 sqq.
- 3 Lire, en français, Albrecht Betz: *Musique et politique*. Hanns Eisler. Le Sycomore, «Arguments critiques», traduit de l'allemand par Hans Hildebrand, Paris 1982. En allemand, du même auteur: *Hanns Eisler. Musik einer Zeit, die sich eben bildet*. Edition Text+Kritik, München 1976. De Eisler: *Schriften 1924–1948*, VEB Deutscher Verlag für Musik, Leipzig, 1985; et, pour ses rapports avec Brecht, Hans Bunge: *Die Debatte um Hanns Eislers «Johann Faustus»*, Reihe «Brecht Studien», BasisDruck, Berlin 1991.
- 4 Elle fut d'avantage représentée que n'importe quel opéra de cette époque; en 1927–1928, en Europe, sur plus de cinquante scènes différentes, et jusqu'en 1930 sur plus de septante. Ses morceaux les plus connus, comme *Leb wohl, mein Schatz*, furent imprimés et joués séparément dans les arrangements les plus divers: ainsi Weill avec *Royal Palace*. George Gershwin vint en personne à Vienne en 1928 pour assister à une représentation de *Jonny spielt auf*.
- 5 Pour Max Brod, le shimmy est l'incarnation du nouvel idéal sportif: «C'est l'érotisme du court de tennis, l'érotisme de la force vitale et la santé, dans la joie infatigable du sport et de la souplesse [...], quelque chose de réjouissant parce que renvoyant à l'enfance joyeuse et dynamique, à la naïveté» (1922). Cité par Pascal Huynh in *Kurt Weill de Berlin à Broadway*, Éditions Plume, Paris 1993, p. 138. (Voir aussi p. 171 sqq. texte de Weill relatif à la Zeitoper.)
- 6 Sont prévus, entre autres, *Der Gewaltige Hahnrei* de Berthold Goldschmidt, *Mediterranean Songs* de John Mark Ainsley, *Der Kaiser von Atlantis* de Viktor Ullmann.
- 7 (Dirigé par John Mauceri; Decca 436 636-2). L'œuvre s'inspire de *Die Heilige*, mystère du poète roumain expressionniste peu connu, Hans Kaltneker (1895–1919), installé en Autriche. Korngold demanda au dramaturge Hans Müller (1882–1950) de préparer un nouveau texte. On ne sait quelles modifications Müller apporta à l'original de Kaltneker, le texte de *Die Heilige* n'ayant jamais été publié.

Extrem kurzatmig

Arthur Honegger: *Les mélodies*
Brigitte Balleys, Mezzosopran; Jean-François Gardeil, Bariton; Billy Eidi, Klavier
Timpani 1 C 1015

Als Meister einer «musikalischen Architektur», die seinen Oratorien und Opern zu imposanter Spannkraft verhalf, wurde Arthur Honegger einer der meistbeachteten Komponisten schweizerischer Herkunft, als Autor von extrem kurzatmigen Liedern jedoch schon bei Lebzeiten ein Vergessener. Aus Anlass des 100. Geburtstages im vergangenen Jahr sind die Klavierlieder Arthur Honeggers nun in einer Gesamteinspielung festgehalten worden, damit ist ein entwicklungsgeschichtlich aufschlussreiches Schaffensdokument entstanden, das als diskographisches Ereignis bezeichnet werden darf.

Der Honegger-Biograph Harry Halbreich schreibt, dass die «schönsten Lieder

Honeggers zu den besten der Gattung überhaupt gehören». Er meint damit die spezifisch französische Variante des für Gesang und Klavier gesetzten Kunstlieds, die «mélodie» in der Tradition von Duparc – Fauré – Debussy – Ravel – Roussel bis zu Milhaud, Poulenc und Messiaen, um sie vom «chanson» zu unterscheiden. Gerade aber diese Trennung vermied Honegger oft und gerne. So figurieren denn die *Quatre Chansons pour voix grave*, Honeggers letzte Vertonung weltlicher Texte in der besagten Besetzung (1944/45), mit gutem Grund auf der vorliegenden Veröffentlichung, während die in lockererem Tonfall gehaltenen Chansons für Gesang und obligate Instrumente in die Gesamtaufnahme von Honeggers Kammermusik (Timpani 4 C 1012) integriert wurden. In den eben genannten Quatre Chansons knüpft die Verlaine-Vertonung *Un grand sommeil noir* – denselben Text hatten auch Marguerite Canal, Raoul Laparra, Maurice Ravel und Edgard Varèse in Musik gesetzt – an das im Ausdruck differenziertere Kunstlied an. Sie wird gegen die zwanzigtaktige Miniatur *La terre les eaux va buvant* mit ihrem Netz von chromatischen Stimmen und ornamentalem Rankenwerk ausgespielt, die ihrerseits eine ganz andere Ästhetik vertritt als die aus dem Radiohörstück *Christophe Colomb* (1940) übernommene Serenade *Derrière Murcie en fleurs*, deren quasi spanische Gitarrenklänge und unbegleitete vorgefragene Melismen den grössten Kontrast zur balladesken Eröffnung mit einem Lied voller ätzender Sekundreibungen bildet. Die Konzentration auf ein bis zwei Motive, die sowohl die Klangatmosphäre als auch die Struktur des Liedganzen prägen, kann schon in den *Six Poèmes* aus Apollinaires *Alcools* von 1915–1917 festgestellt werden. Dort bestimmt jeweils ein einziges Intervall den gesamten Verlauf, vor allem Quinten mitsamt ihren akkordischen Schichtungen. Die Vorliebe für Ostinati und Orgelpunkte, punktierte Rhythmen und Synkopen lösen diese komprimierten Gebilde aus der französischen Liedtradition heraus. Erstaunliche Bekenntnisse zu Saties und Cocteau's ästhetischen Forderungen finden sich in den auf extreme Verknappung und Verdichtung abzielenden *Six Poésies de Jean Cocteau* (1920–1923): *Ex-voto*, eine akkordische Studie aus lauter vertauschbaren Elementen, kommt mit neun Takten aus, die Opernparodie *Madame* mit dreizehn.

Die Darstellungen durch Brigitte Balleys und Jean-François Gardeil zeichnen sich durch natürliche Frische und ausgewogene Klangbalance aus. In den hohen Lagen der Schweizer Mezzosopranistin werden Grenzen erkennbar, während die tieferen Register sich durch satte Farbigkeit und verführerische Geschmeidigkeit auszeichnen. Tief-schürfendes Espressivo erreicht der Bariton in der ausdrucksvollsten Melodie, dem hebräisch gesungenen Psalm 130 *Mimaamaquim* (1946), wo Honegger sich überzeugend in den Geist der jüdi-

schen Musik einführt. Dem hohen gestalterischen Niveau der Vokalpartien entspricht die durchwegs transparente Wiedergabe des enorm nuancenreichen Klavierparts. Zum Booklet, das alle Liedertexte (französisch, englisch, deutsch) enthält, steuerte Harry Halbreich einen ebenso umfangreichen wie präzisen Einführungstext bei. Weniger präzise ist manche Gedichtübersetzung ausgefallen, sodass z.B. Paul Verlaines berühmte Verszeile «Un grand sommeil noir tombe sur ma vie» zu einer anatomisch-pathogenen Angelegenheit wurde: «Ein grosser finsterer Schlaf fällt auf meine Leber nieder.»

Walter Labhart

E in Tagebuch, das keines ist

John Cage: Diary: How to Improve the World (You Will Only Make Matters Worse)

John Cage, Sprecher
WERGO 6231-2 (8 CDs)

In der mehrfach publizierte «autobiographischen Skizze» (1989) schreibt John Cage in bezug auf sein «Tagebuch»-Projekt folgendes: «In den sechziger Jahren begannen sowohl meine Musik wie meine Schriften publiziert zu werden. Was ich auch tue in der Gesellschaft, wird zum Gebrauch verfügbar gemacht. Ein Erlebnis, das ich in Hawaii hatte, lenkte meine Aufmerksamkeit auf das Werk von Buckminster Fuller und das Werk von Marshall McLuhan. [...] Fullers Weltkarte zeigt, dass wir auf einer einzigen Insel leben. 'Global Village' – die ganze Erde ein Dorf (McLuhan). Raumschiff Erde (Fuller). Man mache eine Gleichung auf zwischen den Bedürfnissen der Menschen und den Ressourcen der Welt (Fuller). Ich begann mein *Diary: How to Improve the World: You Will Only Make Matters Worse*. Meine Mutter sagte: 'Wie kannst du es bloss wagen?'» (du, Heft Nr. 5, Mai 1991, S. 21). Cage hat es gewagt – mit frischem Mut: «Ich begann das *Diary* optimistisch im Jahr 1965, um das Werk von R. Buckminster Fuller zu ehren, seine Sorge um menschliche Nöte und die Schätze dieser Erde, seine umfassenden wissenschaftlichen Entwürfe, um dem Leben auf der Erde zum Erfolg zu verhelfen, sein Beharren darauf, dass die Lösung von Problemen ein Prozess fortwährender Erneuerung sein soll.» (John Cage im Vorwort zu *M Writings '67-'72*)

Dieses *Diary* (10 Teile waren ursprünglich geplant in Anlehnung an das «Jahr im Altertum», offenbar das italische Jahr, das nur 10 Monate zählte; 8 Teile sind erschienen) ist nun auch integral akustisch erhältlich, mit Cage als Sprecher während der Junifestwochen 1991 nahe Zürich aufgenommen: Fast sechs Stunden dauert das gesamte vergnügliche Hör-Spiel. Allerdings: Wer den Text dazu nicht hat, um (wenigstens ge-

entlich) mitzulesen, macht auf hohem Niveau einen «listening comprehension test», prüft unter erschwerten Bedingungen sein amerikanisch-englisches Hörverständnis, wenn der intellektuelle Anspruch aufrechterhalten werden soll, auch inhaltlich zu verstehen und nicht nur der musikalischen Wort-Ton-Ebene zu lauschen. In der Schweiz sind die Schriften von John Cage nur schwer aufzutreiben – und wenn, dann meist zu schamlos überhöhten Preisen. Man bestellt besser direkt bei Marion Boyars Publishers, 24 Lacy Road, London SW 15 1NL. Die acht Tagebucheile sind veröffentlicht in: *A Year from Monday, M Writings '67-'72* und *X Writings '79-'82*.

Zum verwirrenden Titel dieses «Tagebuches» hat Cage 1991 in Zürich Erläuterungen abgegeben: «Der Titel ist sehr klassisch. Er stammt von Chuang-Tse in China. Und er war die Antwort des Chaos auf die Frage, die ihm einer der Winde stellte. Er wollte wissen, wie die Welt zu verbessern sei. Und das Chaos [...] sagte: 'Oh, du machst alles nur noch schlimmer.'» (Zitiert im Beiheft 1 zu den 8 CDs). Wie auch immer: In dieser ironischen Brechung des dialogischen Titelzitats bleibt ein Wille zur Weltverbesserung aufbewahrt. Von allem Anfang an war denn das *Diary* ein für die Öffentlichkeit bestimmter künstlerischer Text, der nur entfernt mit dem zu tun hat, was gemeinhin unter einem privaten Tagebuch verstanden wird. Privates wurde von Cage niemals als rein Privates missverstanden. Schon der erste Teil – im wesentlichen eine distanzlose Hommage an die Gedankenwelt des genialen Architekten R. Buckminster («Bucky») Fuller – wurde von Cage für die Publikation in einer avantgardistischen Zeitschrift komponiert: «Er ist ein Mosaik von Ideen, Aussagen, Wörtern und Geschichten. Er ist auch ein Tagebuch. Für jeden Tag legte ich durch einen Zufallsprozess fest, wie viele Teile des Mosaiks ich schreiben würde und wie viele Wörter jeder Teil beinhalten würde. Die Zahl der Wörter pro Tag sollte einhundert betragen oder, im Fall der letzten geschriebenen Aussagen, einhundert überschreiten.» (John Cage in der Einleitung zum ersten Teil des *Diary*, 1965, in *A Year from Monday*).

Dieses von Anfang an fixierte Kompositionsprinzip – Cage produzierte seine musikalischen, literarischen und visuellen Werke nach denselben Prinzipien der Unbestimmtheit (indeterminacy) und des gelenkten Zufalls – behielt er auch für die weiteren Teile bei. Auch insofern ist das *Diary* integraler Teil seines monolithischen Œuvres. In der vorliegenden akustischen Version entspricht (ungefähr) «jedem Wechsel der Typographie des gedruckten Textes [...] ein Wechsel der stereophonen Position und ein gleichzeitiger Wechsel der Lautstärke der Stimme. Dem Zufall zur Verfügung standen neun stereophone Positionen und sieben Lautstärkegrade» (CD Beiheft 1). Solcherart wird die Poesie des gedruckten Textes ins akusti-

sche Medium transponiert. Cages meist monotone Stimme liest litaneiartig die freien Rhythmen seiner Prosafragmente. Im Gegensatz zu seinen radikaleren literarisch-musikalischen Werken, in denen konventionelle Semantik und herrschende Syntax fast gänzlich aufgelöst werden, liest Cage sein *Diary* semantisch bedeutend, transportiert – wie immer auch verfremdet und elliptisch verkürzt – Inhalt. Insofern ist das *Diary* nur ein propädeutischer Beitrag Cages zu seinem Projekt, die Sprache von der Syntax zu befreien, nach einem von ihm zitierten Wort Norman O. Browns, zu «entmilitarisieren»; denn die Syntax, die Lehre von den korrekten Sätzen, vom Satzbau, entspricht – so Brown – der Einrichtung der Armee. Unter Zuhilfenahme des altchinesischen Orakelbuches *I Ging* demilitarisiert, enthierarchisiert Cage im *Diary* seine Sicht der Lebenswelt: Der Zufall bestimmt, was in einem etymologischen Sinn für merkwürdig befunden wird, der Zufall – und nicht ein willentlich entscheidendes Individuum – bestimmt auch die Länge der Passagen. Was dabei herauskommt, ist ein Kaleidoskop von elliptisch verkürzten Eintragungen, von längeren und kürzeren Notizen und Fragmenten zu allem, was man sich vorstellen kann: vom langweilig faden und dummen Witz, von Belanglosigkeiten, von Klatsch, Bonmots und Zitaten, von Bemerkungen zur Politik, Astrologie und Kunst bis hin zur Kürzestgeschichte von literarischer Qualität und zum tiefen Sinnspruch kommt kunterbunt und bruchstückhaft alles vor, was eben so der Alltag einem wachen Zeitgenossen beschert.

James Joyces Anspruch in seinem epochalen *Ulysses* war, eine «spasshaft geschwätzige allumfassende Chronik mit vielfältigstem Material» (Joyce) von dem einen Alltag des Dubliner Annoncenakquisiteurs Leopold Bloom zu geben. Diesen enzyklopädisch umfassenden Ehrgeiz einer Tages-Chronik hat Cage nicht mehr. Kein Sinnzusammenhang wird vorgetäuscht. Der Komplexität des nicht (mehr) erfassbaren Ganzen entspricht das bewusste Fragment. Aber ähnlich der Intention von Joyce ist Cage alles gleich wichtig und gleich unwichtig. Er plädiert für eine perzeptive Anarchie: «Looking for something irrelevant, I found I couldn't find it», so heisst es an einer Stelle (*M*, S. 61). Diese Erkenntnis macht sowohl Grösse wie Fragwürdigkeit des Unternehmens *Diary* aus. Positiv betrachtet: Das Prinzip der selektiven subjektiven Wahrnehmung wird von Cage zufallsgesteuert radikalisiert und zugleich sinnlich konkretisiert. Negativ gesehen: Alles passt postmodern beliebig zusammen; *anything goes*. Und jeder Rezensent findet darin sein schönes Zitat.

Cages *Diary* ist letztlich in der dargestellten fragmentarisierten Erfahrung implizit und ganz oberflächlich explizit ein Zeitdokument: Cage hoffte – mit so vielen anderen damals – auf Mao und nahm politisch Stellung zum Vietnamkrieg: «USA has nothing to fight for.

We are in Vietnam for no good reason.» (M, S. 105f.) Es war die Nixon-Zeit, die Cages Diary-Projekt ins Stocken, fast zum Verstummen brachte: «Ich begann diesen [letzten publizierten] Teil des Tagebuches während der Nixon-Administration, aber habe ihn erst jüngst fertiggestellt. Wie vielen anderen Optimisten haben mir die laufenden Ereignisse die Sprache verschlagen.» (*X Writings* '79-'82, S. 155). Trotz seiner Beteuerung, mit dem Tagebuch weiterzufahren, ist kein Teil mehr erschienen. Auch das *Diary* als Ganzes bleibt durch John Cages Tod nun konsequenterweise Fragment.

Gerhard van den Bergh

Die CD als Musikjournal

Zur Reihe «Unknown Public»*

«Während in der Welt der Künste viel von der Aufhebung von Grenzen die Rede ist, hat *Unknown Public* gerade eben eine neue errichtet: einen niedrigen, umweltfreundlichen Steinwall zwischen 'Repertoire' (umfassend das meiste an klassischer Musik, Genres wie Rock, Jazz und Heavy Metal und funktionelle Musik wie Schlager, Muzak und Filmmusik) und neuer 'schöpferischer' Musik. Stellen Sie sich ein Diagramm vor, auf dem all diese Musikgattungen als einander überlappende Mengen dargestellt sind mit der schöpferischen Musik im Zentrum. Nun denken Sie sich mehrdimensionale Achsen durch diese schöpferische Zone – sie reichen von unbekannt bis berühmt, von leicht bis schwierig, von einträglich bis ruinös, von jung bis alt. Unsere Ausgangspunkte sind auf diesen Achsen zu finden, und unsere gemeinsame Basis ist diese schöpferische Hypersphäre.» Django Bates, Janet Beat, Ian Carr, Buxton Orr, Elizabeth Parker, Andrew Poppy, Dave Stewart, Fayyaz Virji: Sie alle tauchen in den beiden ersten Nummern der neuen Publikation «Unknown Public» auf. Es sind Namen, die man zum grossen Teil kaum je gehört hat. Nicht jeden wird man sich merken müssen, aber einiges davon ist schon bemerkenswert, zum Beispiel: zweimal Musik, die von Indien beeinflusst ist; nur kommen die Musiker von ganz verschiedenen Orten der Welt. Mel Mercier und Michael Ó Súilleabháin (= O'Sullivan) stammen aus Irland und haben sich beide intensiv mit Musikethnologie beschäftigt. Ihr Stück «(must be more) Crispy» geht von Tabla-Rhythmen der nordindischen klassischen Musik aus; tatsächlich spielt Mel Mercier Tabla, aber die rhythmischen Strukturen gehen beim ersten Hören in einem Klangbild unter, das eher an Barockmusik erinnert. Äusserlich leichter erkennbar ist der indische Einfluss bei Fayyaz Virji, der in Tansania aufgewachsen ist und heute

in London arbeitet, dort zum Teil mit Jazzern, Zirkuskapellen und Popmusikern. Hier fallen sogleich die «exotischen» Floskeln ins Ohr. In seinem «Sandhya Raag», einem Abendraga, hat er die Skalen des Flötisten Hariprasad Chaurasia auf die Posaune übertragen und sich selber dabei über einen Sampler gleichsam orchestriert. Daraus entsteht etwas völlig Neues.

Beides zusammen erscheint auf der zweiten CD von «Unknown Public», aber nicht etwa, weil etwas Indisches drinsteckt, sondern eher zufällig, wobei der Zufall ein wenig zum Konzept gehört; schliesslich kann man die Nachrichten in einer Zeitung auch nicht von vornherein genau aufeinander abstimmen, sondern höchstens die Mischung beeinflussen. «Unknown Public» ist eine Art phonographische Musikzeitschrift. Herausgegeben in England, wendet sie sich an ein musikliebendes, offenes, aber nichtsdestoweniger «unbekanntes Publikum», so der Name; gleichzeitig wird aber dabei Unbekanntes öffentlich gemacht – wie in einem echten Journal vierteljährlich.

In einer Kartonschachtel findet sich jeweils eine CD von etwa einer Stunde Dauer mit etwa einem Dutzend Stücken, dazu Texte in Englisch, Deutsch und Französisch zu den Stücken und Komponisten und noch einiges mehr. Das ist eine Einladung zum Selber-Entdecken; derlei fehlt uns hierzulande, nicht nur in der Schweiz. Zuviel an neuer Musik werde durch Zeitungslektüre statt mit den Ohren wahrgenommen, meinen die Herausgeber. Diese Lücke versucht «Unknown Public» zu füllen. Der Haken dran ist, zumindest bislang, dass man die CDs in England abonnieren muss.

«Zu den Leitgedanken von 'Unknown Public' gehört, dass eine gemeinsame Basis für schöpferische Musik dadurch geschaffen werden kann, dass man sie aufnimmt. Das heisst, dass Musik egal welcher Herkunft gleichberechtigt ist in den Ohren der Hörer.» Das ist auch die Stärke dieser CDs, und für manche etwas enger mensurierte Ohren vielleicht auch schon wieder die grosse Schwäche. Verschiedenstes hat da nebeneinander Platz, und natürlich ist nicht alles von gleicher Qualität. Bekannte Komponisten wie Steve Reich («New York Counterpoint»), Kevin Volans («White Man Sleeps IV») und Howard Skempton («Even Tenor») sind darunter: es gibt auch sogenannte «Klassiker», die nachgepresst werden, weil sie vergriffen sind: Trevor Wisharts «Vox-5» und Jonathan Harveys Tonbandwerk «Mortuos plango, vivos voco».

Dann gibt es aber auch ganz unerwartete Entdeckungen zu machen, zum Beispiel einer Version von Bob Dylans «Subterranean Homesick Blues», arrangiert via Sampler von Dave Stewart und Barbara Gaskin. Komplexe Sprachdekompensationen wie Alistair MacDonalds «Meeting Point» für Tonband oder das rhythmisch schräge Stück «Edge Dance» von Javier Alvarez und Ian Dearden wurden mit dem Computer

geschaffen. Überhaupt sind die Maschinen an vielen Werken auf diesen Platten stark beteiligt; «Unknown Public» weist darauf, dass derlei stetig an Gewicht in der Musikproduktion gewinnt. Auch das ist möglich: Buxton Orr hat seine «Refrains VI» für Kammerorchester mittels «Midiscore» quasi synthetisch hergestellt: «Dies ist natürlich kein Ersatz für ein Konzert, aber es bietet einem Komponisten die Möglichkeit, neben dem gewohnten Material für ein Konzert auch eine Art Führer für Dirigenten und Musiker zu produzieren – und ausserdem ein Demoband, damit es überhaupt einmal zu einer Aufführung kommt.» Anderes, wie Errollyn Wallens Stück «In our lifetime», komponiert nach der Freilassung Nelson Mandelas aus dem Gefängnis, oder Billy Jenkins' «Clapham, King's Cross, Lokerbie, Zeebrugge», der dritte Teil einer Trilogie titels «The Thatcher Years», ist vor dem politischen Hintergrund zu verstehen.

Ein Journal der Neuen Musik also. Verschiedene Stücke erscheinen deshalb nur in Ausschnitten. Ausserdem enthält «Unknown Public» auch einen «Scratchpad», einen Notizblock, in den jeweils vier verschiedene Musiker und Musikerinnen kurze Stücke von höchstens einer Minute hineinnotieren, ein musikalisches Statement zu aktuellen Themen, zum Beispiel Abschiedsstücke für John Cage. Das Ganze ist aber nicht auf das Vereinigte Königreich beschränkt: Auch helvetische Musiker und Musikerinnen sind eingeladen, ihre Werke (in dosierter Weise) einzusenden. «Dafür», so möchte man mit den Worten der Herausgeber beifügen, «braucht es weder den Segen des Establishments noch andere besondere Qualifikationen».

Jazziges und Experimentelles, *musique concrète* und Tonaes, Avantgarde, Minimalistisches und Pop: Alles mögliche mit Einflüssen von Musik aus aller Welt erscheint hier – und könnte sich gegenseitig inspirieren; nur manchmal schiesst einer aus seiner Ecke noch ganz polemisch in die andere, etwa der Flötist Dave Heath, der da schreibt: «Musik, die keinen feststellbaren Rhythmus oder keine Beziehung zur Tonika hat, ist emotionslos, leer. Und diese Emotionslosigkeit ist auch der Grund, weshalb viele Leute bei der E-Musik des späten 20. Jahrhunderts abgeschaltet haben.» Aber die ganze Publikation relativiert derlei bald. Nicht Grabenkämpfe stehen im Zentrum, sondern das Überwinden von Gräben: *cross over* nicht bloss als eleganter und verzeihlicher Seitensprung. Gewiss aber ja: das alles ist auch sehr postmodern, freilich: «Während in der Welt der Künste viel von der Aufhebung von Grenzen die Rede ist,»

Thomas Meyer

* «Unknown Public» ist bei uns vorläufig nur im Abonnement zu beziehen. Kontaktadresse: Unknown Public, PO Box 354, Reading RG27JB, Fax: GB – 734 312582.