

Zeitschrift: Dissonanz = Dissonance
Herausgeber: Schweizerischer Tonkünstlerverein
Band: - (2007)
Heft: 98

Buchbesprechung: Bücher = Livres

Autor: Kooij, Fred van der / Kunkel, Michael / Rieben, Nancy

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: 30.04.2026

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

Komposition zwischen Musik und Theater. Das instrumentale Theater von Mauricio Kagel zwischen 1959 und 1965
 Matthias Rebstock
 Hofheim: Wolke 2007 (= sinefonia, Band 6), 376 S.

MATERIAL UND SINNSTIFTUNG IN KAGELS MUSIKTHEATER



Mauricio Kagel inmitten des Instrumentariums von «Zwei-Mann-Orchester» (1973).

Gerade mal fünfzig Jahre ist das Instrumentale Theater Mauricio Kagels alt und erscheint einem doch schon wie aus einer anderen Welt. Ein neues Buch, das sich diesem Werk nach langer Zeit wieder annimmt, stellt denn auch lapidar fest: Diese Stücke werden «heute kaum noch gespielt.» Und gleich mitgeliefert wird ein nicht unwesentlicher Grund für diese Vernachlässigung: Der «Aufwand an Material und Einstudierungszeit relativ zur Stückdauer [ist] ganz erheblich.» (S. 347) Tatsächlich müssten für eine Aufführung von *Himmelsmechanik* (1965) wichtige Teile einer Theaterinfrastruktur für mehrere Wochen zur Verfügung gestellt werden, um eine Stückdauer von gerade mal acht Minuten zu produzieren. Doch sollten wir, statt vorschnell die Rüge der Exorbitanz zu erteilen, nicht eher über unseren wohlfeilen Konsumismus zu Gericht sitzen, über jene Faulheit in der Pflege von so manchem *chef d'œuvre* der Neuen Musik? In

mein Exemplar von *Musik für Renaissance-Instrumente* (1965/66) auf jeden Fall hat Kagel, das Skandalon unserer Trägheit vorausahnend, die erste Spielanweisung handschriftlich korrigiert. «Die angegebenen Tonhöhen», heisst es jetzt da, «können auch nicht gespielt werden ...»

Wenn mir etwas an Matthias Rebstocks Buch Freude gemacht hat, dann jene erneute Konfrontation mit einem Werk, das ich, wie ich zu meiner Schande bekennen muss, lange Zeit selber kaum mehr beachtet hatte, und das sich jetzt, allein schon in der hier vorliegenden Werkbeschreibung, erneut als ein wahres Wunder an Inventivität und Ereignisvielfalt entpuppt. Wie frisch sind mit einem Mal die Erinnerungen daran! An jene Kirche in Bremen etwa, wo der Organist Gerd Zacher gegen Ende der sechziger Jahr die Neufassung von *Improvisation ajoutée* (1961/62) aus der Taufe hob und wo ein Teil des Kirchenschiffes wegen Steinschlaggefahr abgesperrt werden musste, so dass wir uns alle an den Rand des Raumes drängten, bis auf Kagel, der sich in die Mitte der Sperrzone setzte, als wolle er den himmlischen Zorn über seine (nach Dieter Schnebel) «apokalyptischen Schrecken» verbreitende musikalische Höllenmaschine wie ein neuer Hiob herausfordern. Und spätestens als wir die markerschütternden Schreie und das höhnische Gelächter von der Orgelempore her vernahmen, wussten wir, dass hier einer eine völlig neue Form von musikalischem Theater geschaffen hat. Eine, die, wenn nötig, sogar auf die Sichtbarkeit verzichten kann, wenn es darum geht, einem die Bilder um die Ohren zu schlagen. (Ähnlich beeindruckt wie ich war die mit einer Freikarte herbei gelockte Gottheit und hat die Steine im morschen Gemäuer gelassen.)

Wenn das so gelassen herausgeforderte Gottesgericht auch nicht Bestandteil der Partitur ist, zeigt diese Anekdote dennoch, wie zentral für diesen Komponisten die sinnliche Realisierung ist. Zu Recht weist Rebstock darauf hin, dass für die Analyse «die Untersuchung der schriftlich fixierten Partituren allein» nicht länger genügt, sondern die «Ebene der Aufführung und der klingenden, nicht der notierten Musik [hinzu] zu treten» hat (S. 9). Leider entpuppt sich das als

eine der vielen Finten und Selbstwidersprüche in seinem Buch. Denn obwohl der Autor sogar öffentlich über «Kagels «Theater der Instrumente» aus aufführungspraktischer und aufführungsanalytischer Sicht» referiert (bei einer wissenschaftlichen Tagung innerhalb des Basler Kagel-Festivals, siehe Besprechung in diesem Heft, S. 40), kennt er diese Dimension mitnichten, so dass er selber wenige Seiten später kleinlaut eingestehen muss, dass seine Analysen sich «neben den Partituren [nur] auf das Skizzenmaterial» stützen (S. 15). Und das führt zwangsläufig zu falschen Schlüssen. Ich selber habe in den sechziger und siebziger Jahren genügend Aufführungen von Kagels Instrumentalem Theater miterlebt, um etwa eine Aussage wie «ihre großen Gesten und Reaktionen wirken im heutigen Theaterkontext eher befremdlich» (S. 347) als unsinnig erklären zu können. Ein Urteil übrigens, das sich an Kagels eigenen Verfilmungen von *Antithese* (1965) und *Match* (1964/1966) jederzeit überprüfen lässt. Beim letztgenannten Film hat wohl auch Rebstock die Einsicht gewonnen, dass erst die Aufführung Aspekte freilegt, die sich nicht aus der Partitur ablesen lassen, wie jene, dass in diesem Concerto di Wimbledon «die Cellosaiten als Tennisbespannungen» wirken (S. 320). Nur die im gleichen Zusammenhang gemachte Beobachtung, dass man dabei «die Töne mehr [sieht] als dass man sie hört», wird der musikalischen Schönheit dieses Werks wiederum weniger gerecht.

Eine etwa gleichzeitig mit Rebstocks Buch im Internet publizierte Dissertation¹, die den gleichen Werken analytisch oft mehr abgewinnt, kämpft mit dem gleichen Defizit, das Instrumentale Theater nur aus Partituren zu kennen und auch jener Autor verschleiert diesen Umstand aus durchsichtigen Gründen. Nun mag man einwenden, dass Musikwissenschaftler nicht dafür verantwortlich gemacht werden können, dass ein Œuvre nicht gespielt wird, aber dieser Meinung bin ich ausdrücklich nicht. Die kaum ablassende Reihe an sensationellen Ausgrabungen, die wir der sogenannten authentischen Musizierpraxis verdanken, wurde nur möglich, weil dort die Trennwand zwischen Interpretation und

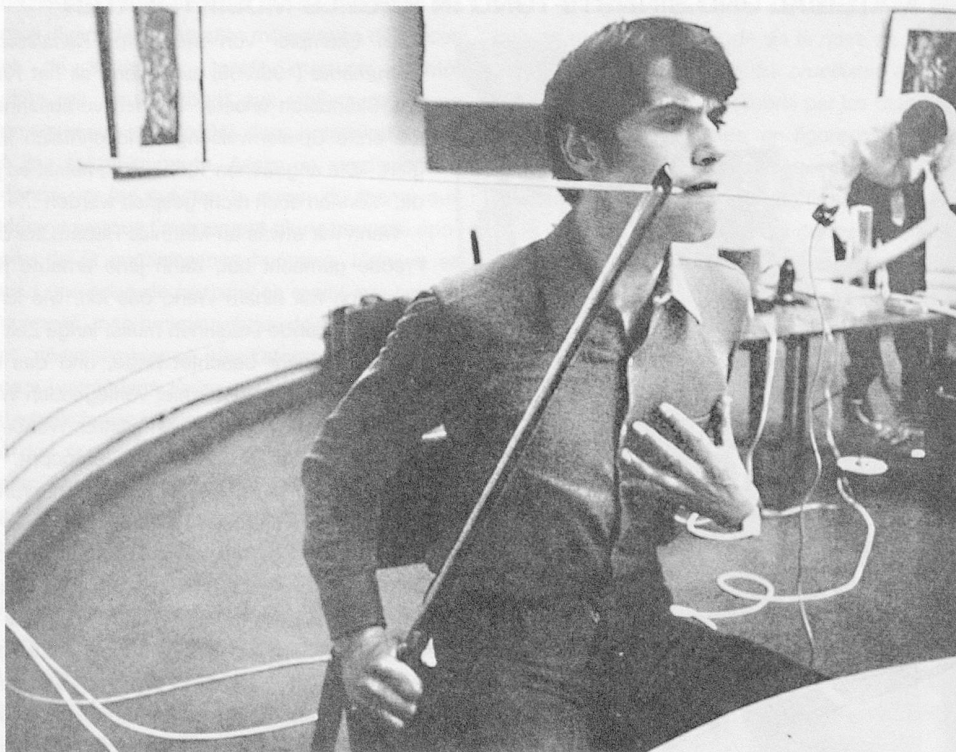
Wissenschaft niedergerissen wurde. Wer sich also mit Kagel ernsthaft auseinandersetzen will, soll ihn, bitte schön, aufführen!

Bis es soweit ist, sind wir für die Durchlüftung der Musikarchive primär auf deren Klimaanlage angewiesen. Und da sitzt nun Rebstock im Sacher-Archiv, gebeugt über die Kagelschen Notizzettel voller Zahlenoperationen und meint voreilig: «Kagel bedient sich der seriellen Techniken extensiv.» (S. 38) Das ist wieder typisch. Denn obwohl er der von Reinhard Josef Sacher vertretenen These, der Serialismus sei als Erzeuger des Instrumentalen Theaters anzusehen, zu Recht widerspricht (S. 63), behauptet er elf Seiten später das exakte Gegenteil, nämlich dass bestimmte «Entwicklungen der seriellen Musik wesentlich für die Entstehung des instrumentalen Theaters» seien (S. 73). Also was jetzt? Legen die Skizzen der *Himmelsmechanik* nun nahe, «dass die ganze ›Geschichte‹ mit ihren surrealen Begegnungen von Sonne und Mond allein durch serielle und aleatorische Kompositionsverfahren entstanden ist» (S. 207), oder muss man vielmehr annehmen, «dass Kagel zwar von einer solchen durch Zahlenpermutationen und Zufallsoperationen generierten Handlung ausgegangen sein mag, dann aber nach inhaltlichen bzw. narrativen Kriterien vorgegangen ist.» (S. 209) Rebstocks Verständnis von Wissenschaft scheint ein aleatorisches zu sein. Auch die Trennung, die er zwischen Vorarbeiten und dem kompositorischen Entscheidungsprozess macht, ist ebenso richtig wie falsch, nur mit Serialismus hat sie wenig am Hut. Vielmehr dürften, meinem Eindruck nach, folgende Produktivkräfte am Werk sein:

Trotz Kagels nachgerade sprichwörtlicher Phantasie ist sein schöpferischer Fleiß nur möglich dank der Installation entsprechender Antriebsmotoren. Das von ihm systematisch betriebene Durchdeklinieren der Möglichkeiten findet hier seine erste Begründung. Dabei werden noch gar keine Einfälle produziert, sondern erstmal die Spielwiesen eröffnet, auf denen sie gedeihen können. Zweitens erzeugt diese abstrakte Materialordnung ein notwendiges Rückzugsgebiet für alle ebenfalls später einsetzenden Sinnstiftungen und erscheint als solches selbstverständlich auch in der späteren Partitur.² Auf diesen zentralen Punkt werde ich gleich noch etwas ausführlicher zurückkommen, hier nur so viel: Das dauernd wechselnde Rollenspiel und die schier pausenlosen Ketten von Assoziationen, die für Kagels Werk so überaus typisch sind, brauchen jeweils einen möglichst neutralen Zwischenlandeplatz, von wo aus die vielen Verwandlungen – in *Match* etwa führen sie vom Tennisspiel via geselliges Würfeln über zirkensische Kunststücke hin zu alltäglichen Kommunikationsritualien – quasi vom neutralen Boden abheben können.

Und ein dritter Aspekt sollte nicht übersehen werden. Zeitgenössische Kompositionen kommen formal wie inhaltlich bevorzugt als Unikate daher. Sie betonen gern ihre schöpferische Einmaligkeit. Leicht überspitzt formuliert: Damit sie Identität erhalten, muss in ihnen eine Idee zu Ende gedacht sein. Ich kann mich noch gut erinnern, wie Karlheinz Stockhausen im Sommer 1968 in einem Kompositionsseminar stolz verkündigte: «Ich habe das Problem des Solos gelöst. Es gibt also absolut keinen Grund mehr, weiterhin Solos zu komponieren.» Das mag von

legung der Theorien des betreffenden Herrn Goodman³ ersparen, denn sie haben auf Rebstocks Analysen, aller Ankündigungen zum Trotz, nicht die geringste Auswirkung. Darum nur so viel: Bei Goodman verkommt die Kunst zu Lagerobst, die mit Hilfe von Musterkatalogen sortiert und etikettiert wird. (Wer sich dennoch eine vollständige Erlösung von dieser in der aktuellen Kunstdebatte überaus erfolgreichen Buchhalterei ersehnt, schlage bitte bei Dieter Mersch, *Was sich zeigt. Materialität, Präsenz, Ereignis*, München: Fink 2002, insbes. S. 262–



Wilhelm Bruck in Mauricio Kagels «Unter Strom» (1969).

erfrischender Hybris zeugen, mit Kagels Auffassung hat es gemeinsam, dass das Schöpferische neu einen Moment des radikalen Ausschöpfens, ja gar des Erschöpfens aufweist (*Die Erschöpfung der Welt* lautet vielsagend der Titel einer seiner Opern). Rechtzeitig müssen Möglichkeiten eines Einfalls erkannt werden, denn eine zweite Chance, Freundchen, wird es nicht geben. *Chez nous, on ne revient jamais.*

Wie nun aber geschieht die geheimnisvolle Verwandlung einer Materialsammlung in Sinnhaftes? Um dieses Geheimnis zu lüften, ruft Rebstock die hehre Semiologie und ihren Grahshüter Nelson Goodman auf den Plan. Weil der Autor meint, dass «ein Musiktheaterstück [aus] Zeichenprozessen besteht» (S. 16) – kein Wunder reichen ihm die Noten! –, wird uns einundzwanzig Seiten lang einer der pedantischsten und dem Schöpferischen feindlichen Kunsttheorien, die es je zwischen zwei Buchdeckel geschafft haben, aufgewärmt noch mal vorge-setzt. Zum Glück kann ich mir hier eine Wider-

281 nach oder führe sich gleich den furiosen Verriss von Reinhard Brandt, *Die Wirklichkeit des Bildes. Sehen und Erkennen – Vom Spiegel zum Kunstbild*, München: Hanser 1999, S.186-204 zu Gemüte.)

Damit steht aber die Frage, wie in Kagels Musiktheater Bedeutung erzeugt wird, nach wie vor im Raum. Ihre Beantwortung muss – das sieht allerdings auch Rebstock so – von der Klangproduktion ausgehen. Dass das Konzert-ritual theatrale Aspekte aufweist, ist weidlich bekannt. Wichtiger darum ist der Hinweis, dass bereits bei der instrumentalen Aktivität an sich der Körper des Musikers zwangsläufig in eine performative Aktion gerät, die zunächst keinen anderen Sinn hat, als eben Klänge hervorzubringen. Umso erstaunlicher, wie wenig Abweichung im Verhalten der Musiker es dann braucht, um diese Zweckgerichtetheit zu unterspülen und die Sinnfrage erst recht zu eröffnen. Nur weil in *Sonant* (1960) höchst virtuose Instrumentalmanipulationen vorgenommen werden müssen,

jedoch die ebenfalls vorgeschriebene minimale Dynamik die Wahrnehmung des akustischen Resultats zu einem beachtlichen Teil verhindert (vgl. Rebstock S. 153), resultiert daraus für den Konzertbesucher ein rätselhaftes Agieren. Ohne Skrupel, wie Künstler nun mal sind, macht Kagel sofort von dieser Situation Missbrauch, um Gesten und Verhaltensweisen hineinzuschmuggeln, die mit der eigentlichen Tonproduktion nichts oder bestenfalls am Rande zu tun haben. Und schon eröffnen sich Assoziationsfelder, bekommt das Geschehen ganz neue Intentionen.

Von akustischer und theatralischer Täuschung zu reden, wie Kagel es tut (und mit ihm Rebstock), dürfte den wirklichen Tatbestand allerdings verfehlen. Wer in der Kunst von Täuschung redet, ruft zwangsläufig die Illusionstheorie von Ernst Hans Josef Gombrich in Erinnerung, die er in einem Buch darlegte, das exakt zur Entstehungszeit des Instrumentalen Theaters erschien.⁴ Die Theorie, die das *trompe l'œil* zum zentralen Paradigma der Kunst erklärt, darf heute aber als falsifiziert gelten. Vor kurzem erst hat Dieter Peetz den zentralen Einwand dagegen nochmals auf dem Punkt gebracht. Auf *Match* übertragen, lautet sie wie folgt: «Is it really the case [...] that there is ever, however partial or minute, a subversion of our beliefs, in that we are in the least tempted to delude ourselves that we are confronted, say by a real [tennis match]?»⁵ Im Gegenteil, es fuchst den Sinn-sucher mächtig, wenn bei *Sonant* sich zwischen Aktivität und Resultat eine Schere öffnet. Denn Sinn ist immer zielgerichtet. Und somit ertappen wir das Kagelsche Paradoxon auf frischer Tat, stellt dieser Komponist die Sinnfrage doch am Liebsten just im dem Moment, wo er sie unterwandert. Wie oft ist die Sinnsuche nicht auf witzige Art mit auskomponiert, etwa wenn in *Sur scène* die Ausführenden lange und eingehend, wie von detektivischem Spürsinn befallen, die herumstehenden Instrumente betrachten. Gerade solche Situationen zeigen, wie sich Kagel in Sachen Bedeutungsproduktion raffiniert den Rücken freihält, kann doch jederzeit die ganze Sinnfahndung auf eine Nullposition zurückgefahren werden und zwar einfach dadurch, dass das Musizieren wieder seinen traditionellen Gang nimmt. Wie keine andere Kunst eignet sich die Musik für das Erzeugen derartiger Nullpositionen, wo die Komposition sich seelenruhig auf das reine Organisieren des Materials zurückzieht. Denn Klänge lassen sich bekanntlich nur mit Mühe und dann erst nur für kurze Zeit zu einfachen Abbildern der Welt dresieren. So pendelt das Instrumentale Theater mit einer gewissen Zwangsläufigkeit zwischen reiner Materialexposition und intentionaler Sinnsetzung hin und her und erzeugt so den von Kagel immer wieder in Texten beschworenen

«stetigen Übergang als Formprinzip»⁶. Dabei wird die Aktualität der konzertanten Erfahrung immerfort mit jenen Erfahrungswerten verknüpft, die im Gedächtnis des Rezipienten als sicher abgespeichert gelten. Nach Möglichkeit sollten darum keine gelehrten Anspielungen und dunklen Verweise ins Spiel gebracht werden, sondern die Sinnstiftungen möglichst nahe an das Alltagswissen des Publikums heranreichen. Denn nur so kann Einsicht in die Doppelbödigkeit des Vorgeführten unverkrampft aufblitzen. (Kein Wunder rekurriert Kagels Witz immer auf unmittelbar Einsichtiges.) Wenn am Schluss der Uraufführungsfassung von *Sur scène* die Stimme des Komponisten selber mit einem «Vielen Dank» die Interpreten über Lautsprecher verabschiedet, verwandelt sich rückblickend die ganze Darbietung für einen Augenblick in ein Vorsprechen, wo ein entrückter Prüfergott über Sein und Nichtsein entscheidet. Was allerdings nicht verhindert, dass die Danksagung des Komponisten zugleich durchaus ernst gemeint ist.

Man sieht, für das Abrufen irgendwelcher Bedeutungsfelder reichen bereits winzige Erinnerungstützen. Ihre Vervollständigung, man könnte auch sagen: ihre Sinnentfaltung ist ganz und gar Aufgabe des zuschauenden Hörens. Und auch dort zeigt sich: Je näher der getriggerte Erfahrungswert zum alltäglichen Erleben des Publikums ist, umso spontaner wird dessen kognitive Leistung sein, daraus eine (fast) betriebsbereite Rekonstruktion des Angedeuteten herzustellen. Man muss wohl von einem gesteuerten Hineininterpretieren reden. So gesehen ist Kagel ein gelehriger Schüler der Gestalttheorie, dessen bekanntester Vertreter Rudolf Arnheim «die Vervollständigung von Unvollständigem [als] eine der Hauptleistungen intelligenten Verhaltens» ansieht.⁷ Das impliziert, dass Wahrnehmung immer schöpferisch ist. Wenn etwa in *Match* der Schlagzeuger einer klappernden Kastagnette nachschaut, die er selber über seinen Kopf hinwegführt, entsteht suggestiv das Bild eines hölzernen Vogels, der noch etwas Flugunterricht brauchen kann. Zugleich aber zitiert die kreisende Handbewegung eine typische Flamenco-Geste und das ist eine Behauptung, die mittels eines anschließenden «Olé»-Rufes erst noch bestätigt wird.

Wie immer produziert Kunst gleichzeitig ein Zuwenig und ein Zuviel an Sinnangeboten. Zuwenig, weil es sich immer nur um Andeutungen handelt, die sich heikel am Rande des gerade Ausreichenden bewegen. (Explizit sind nur Fernsehspiele, Kunst ist da zurückhaltender.) Und zuviel, weil ein Überangebot gemacht wird. Da Kunst zur Verschwendung neigt, deutet ihre Sinnproduktion fortwährend auf dies und das und jenes, und am liebsten auf alles gleichzeitig hin. Somit ist Kunst immer die Handhabung

dessen, was sich entzieht. Wie eine Streubombe aufs Ungefähre zielend, schleudert sie ihre Bedeutungsvielfalt in den Raum und jeder muss sehen, wie er mit diesem verführerischen «Darf's-ein-bisschen-mehr-sein?» halbwegs zurechtkommt.⁸ Das macht ästhetische Sinnstiftungen ja so verflüchtigt prekär. Sie werden ebenso leichtfertig insinuiert wie umgehend wieder getilgt, entstehen wie Schneekristalle aus reinen Materialordnungen und sind ebenso temperaturabhängig. Sjoerd Yedema hat das heikle Hamstern in Kagels Bedeutungsreservoir in seiner Dissertation schön herausgearbeitet: «Ein Schauspieler in *Pas de cinq* verkörpert keine Figur in dem Sinne, dass er versuchen würde, seinen phänomenalen Leib mittels etwa Gestik hinter einem semiotischen Körper verschwinden zu lassen. Vielmehr legt er den Verkörperungsprozess offen dar, indem die Verkörperung einer theatralischen Rolle durch die Selbstreferentialität der Gesten nicht ‚gelingt‘. Viele Jahre nach *Pas de cinq* sagte Kagel zu dem Stück: ‚Nicht die Psyche der Rollen ist hier aufregend, sondern lediglich das, was der Zuschauer mit seiner imaginativen Phantasie bei der Musikalisierung des Fortschreitens empfindet.›»⁹

Zugleich wird in diesem Zitat die herausragende Bedeutung des Körpers für das Instrumentale Theater deutlich. Die leibliche Präsenz ist derart wichtig, dass sich allein schon deswegen eine Analyse nur des Notentextes verbietet. Man nehme ein Stück wie *Tactil* (1970), wo die drei Instrumentalisten mit nackten Oberkörpern Begleitungsformeln der Unterhaltungsmusik solange durchexerzieren, bis die Klänge ähnlich haptisch wirken wie die Torsi ihrer Erzeuger. Somit wird verständlich, dass in der Aufführung einer Kagel-Komposition der Leib nicht einfach wegen der Klangmanipulation vorhanden ist, sondern darüber hinaus eine tüchtige Präsenzintensivierung bewirkt. Warum das denn? Nun, weil alle Erfahrung, und gibt sie sich noch so vergeistigt, den Körper als Basislager hat.¹⁰ Dieser Umstand macht den Leib zu einem einzigen Erfahrungstresor, zu dem die Kunst, wie kein anderer, die Ziffernkombination besitzt.

Wenn ich es recht sehe, gibt es drei Vorgangsweisen, diese Schatzkammer zu öffnen, oder anders gesprochen: gemachte Erfahrungen am Körper sicht- und hörbar zu machen. Und von allen dreien macht Kagel auf höchst eigen-sinnige Weise Gebrauch.

Zu allererst steckt jeder Körper voller Fähigkeiten, die sich demonstrieren lassen. In der Musik gibt es dafür sogar eine Königsdisziplin: die Virtuosität. Und das virtuose Scheitern, das Kagel so liebt, bezieht auch uns Nichtkünstler liebevoll mit ein.

Das wiederum bringt mich schnurstracks zum zweiten Zauberstück, bei dem der Leib gewissermassen durchsichtig wird für fremde

Erfahrungen. Da schlüpft ein Schlagzeuger in die Haut eines Schiedsrichters und auf der Bühne von *Sur scène* verkörpert einer glatt das Publikum. Da verbindet im Film *Antithese* eine Art von Laborarbeiter eine Unzahl von Schläuchen miteinander. Und gerade, wenn einer davon im Durchmesser nun gar nicht zum nächsten passen will, kündigt ein Wasserbrausen von der gegliückten Verbindung. Das widerspricht nun wirklich jeder Erfahrung, aber gerade deshalb wird sie als solche darstellbar. Denn ohne den Einspruch der Empirie wäre der Witz hier gar keiner und dieses sinnlose Handeln erst wirklich – sinnlos.

Und als drittes noch dies: Wir schwitzen, geraten ausser Atem und am Ende zeichnet sich das pausenlose Erleben und Lernen in Falten und Rückgratsverkrümmungen ab. Erfahrungen kosten eben eine Menge Zeit, das ganze Leben, um genau zu sein. Deswegen befällt in der Verfilmung von *Match* Adornos Diktum vom Altern der Neuen Musik deren Interpreten selber und so werden sie schonungslos mit ihren eigenen Jugendfotos und mit graphischen Bildauflösungen konfrontiert, die sie reichlich alt aussehen lassen. Meinte nicht schon Jean Cocteau, dass wir im Film dem Tod bei der Arbeit zuschauen dürfen?

Alles Schöpferische ist elementar mit Zerstörung verbunden. Kein Schöpfungsmythos der Menschheit, der nicht das Chaos beschwört. Seitdem hat sich jede Ordnung am Chaotischen zu entzünden. Aber wo im Mythos der initiale Wirrwarr in wenigen Tagen flott beseitigt wird, erhält er in der Kunst Hausrecht und tobt dort wie eine *révolution permanente* in den Wandergängen. Denn sagen wir es doch offen: Ohne den Pulsschlag der Konfusion würde jegliches Kreieren sofort ins Stocken geraten. Oder wie Kagel wohl sagen würde: An Schöpfung ist ohne Erschöpfung nicht zu denken. Deshalb setzt bei ihm das Zerstörerische auch just in dem Moment ein, wo sich so etwas wie Werkcharakter überhaupt bemerkbar macht. In einer Spielanweisung zu *Himmelsmechanik* heisst es: «Es wird im Allgemeinen eine Lichtregie gewünscht, die auf ihre Weise die visuellen Ereignisse unter-

stützt und zugleich «sabotiert.» Und die gewalttätigen Bartók-Pizzicati, mit denen *Match* anhebt, exponieren nicht nur das Thema Tennis, sie verkünden zugleich dessen Liquidation.

Womit wir bei der Frage der Form angelangt wären.

Denn wie die Ordnung am Chaos, so entzündet sich Form an Vielfalt. Heisst doch der Lustgarten aller Formstifter Mannigfaltigkeit und die Kagelsche Devise «vollständige Mehrdeutigkeit».¹¹ Denn was bezweckt Form? Ich habe, ehrlich gesagt, keine Ahnung, nur soviel weiss ich, dass sie in der Kunst möglichst deckungsgleich mit den Inhalten werden soll. Und wenn der Inhalt das Prekäre, das Vorläufige und Vieldeutige einer Sinnstiftung aufs Trainingshemdchen geschrieben kriegt, dann soll sich auch die Form, bitte sehr, entsprechend auf-führen. Dann muss, nach Kagel, «das Denken in Abschnitten, welches den Formaufbau beherrschte, das «Baukastensystem» [...] durch ein anderes Prinzip ersetzt werden.»¹²

Matthias Rebstock rechnet in seinem Buch einem Kollegen vor, dass dessen Formerteilung von *Match* in so-und-so-viele Abschnitte wohl nicht stimmen kann und dass die Zahl in Wirklichkeit so-und-so-viel heissen muss. Geschenkt, ihr Buchhalter. Bei Kagel siedelt Formales ohnedies im Bereich der Wirkungsästhetik an und dort ist mit statistischen Befunden zunächst gar nichts zu wollen. Denn bei den Formprinzipien dieses Komponisten haben wir es für einmal wirklich mit Täuschungsmanövern zu tun. Und diesmal sind sie analytisch justiziabel. Ich bitte darum um Beweisstück 63 nach der Schnebelschen Zählung¹³, die Verfilmung von *Match*. Die ursprüngliche Exposition der sportlichen Grundidee fällt da einfach weg und etwa in der Mitte verschwinden gar die beiden Cellisten zeitweise, wodurch ein happiger Form-einschnitt suggeriert wird, der in der zur Verfilmung anstehenden Komposition gar nicht vorhanden ist. Kurz: Ordnungsprinzipien können in der nächsten Bearbeitungsrunde mir nichts, dir nichts überschrieben werden.

Aber das kennen wir doch bereits von jenen ominösen Umschlägen von Materialordnung in

Sinnstiftendes in diesem Werk. Hier komponiert einer mit den Prinzipien des Palimpsests und produziert, wenigstens formal, fortwährend Phantomglieder. Aber damit nimmt er uns weniger auf den Arm als in die Pflicht. Ende des achtzehnten Jahrhunderts wurden die Konservatorien für die Formenlehre zuständig, seit Kagels Erscheinen sind wir es wieder selber, wir Hörer.

Fred van der Kooij

1. Sjoerd Yedema, «... also, gestikulieren Sie ein wenig». *Körperinsatz zwischen Kritik und Experiment im Musiktheater von Mauricio Kagel*, (Diss.) Berlin 2006, in www.igitur-archiv.library.uu.nl/student-theses (13. April 2007)
2. Siehe dazu detaillierter meine Analyse *Les sons sont quoi? Das Prinzip der Entgrenzung in «Der Schall» von Mauricio Kagel*, in: *Dissonanz* Nr. 65 (August 2000), S. 4–13.
3. Nelson Goodman, *Sprachen der Kunst. Entwurf einer Symboltheorie* (Originaltitel: *Languages of Art*, 1976), Frankfurt am Main: Suhrkamp 1998.
4. Ernst Hans Josef Gombrich, *Art and Illusion*, New York: Pantheon 1960.
5. Dieter Peetz, *Some Current Philosophical Theories of Pictorial Representation*, in: Ananta Ch. Sukla (Hrsg.), *Art and Representation: Contributions to Contemporary Aesthetics*, Westport 2001, S. 137–147, hier S. 139.
6. Mauricio Kagel, Beitrag zum Darmstädter Kongress über Form in der Neuen Musik in: Ernst Thomas (Hrsg.), *Form in der Neuen Musik*, Mainz: Schott 1966, S. 51–56, hier S. 56.
7. Rudolf Arnheim, *Anschauliches Denken. Zur Einheit von Bild und Begriff* (Originaltitel: *Visual Thinking*, 1969), Köln: DuMont 1996, S. 90; Kagels Bezugnahme auf die Gestalttheorie zeigt sich sowohl in dem bereits erwähnten Vortrag von 1966 über *Form in der Neuen Musik* wie in dem Rundfunkbeitrag *Hörbarkeit vom Seriellen* aus dem Jahr 1960.
8. «Man investiert beim Komponieren so viele Ideen, dass man hofft, der andere höre sie.» Mauricio Kagel, zitiert nach: Werner Klüppelholz, *Mauricio Kagel 1970–1980*, Köln: DuMont 1981, S. 263.
9. Sjoerd Yedema, «... also, gestikulieren Sie ein wenig», S. 66.
10. Vgl. André Leroi-Gourdan, *Hand und Wort. Die Evolution von Technik, Sprache und Kunst*, Frankfurt am Main: Suhrkamp 1984, S. 284ff.
11. Zitiert nach: Dieter Schnebel, *Mauricio Kagel. Musik Theater Film*, Köln: DuMont 1970, S. 52.
12. Ebd., S. 54.
13. Siehe das Werkverzeichnis in: ebd. S. 322–325.

Musik inszeniert

Jörn Peter Hiekel (Hrsg.)

Mainz etc.: Schott 2006 (= Veröffentlichungen des Instituts für Neue Musik und Musikerziehung Darmstadt, Band 46), 235 S.

Das magische Quadrat. Eine Annäherung an den Visionär Arnold Schönberg. Materialien zu einem Leben mit vielen Talenten

Musikhochschule Luzern und Arnold Schönberg Center (Hrsg.)

Luzern: Edizioni Periferia 2006, Box mit 12 Objekten

BITTE VERMITTELN!

Neue Musik ist eine Kunstform, von der gerne gesagt wird, dass sie sich nicht so ganz ohne weiteres erschliesst und daher dringend Vermittlung benötige, um beim «gewöhnlichen» Publikum halbwegs «anzukommen». Allerdings gibt

es immer wieder auch Beispiele für Neue Musik, die trotz allem eine relativ grosse und nicht spezialisierte Hörerschaft (gemessen an anderen Musiksparten ist die Zahl von Zuhörern, die Neue Musik von sich aus hören wollen, natürlich

sehr klein) scheinbar mehr oder weniger von sich aus erreicht. Zum Beispiel jene von Wolfgang Rihm und Helmut Lachenmann, und vielleicht ist es kein Zufall, das just diese arrivierten Tonmeister im Mittelpunkt der neuesten

Veröffentlichung des Instituts für Neue Musik und Musikerziehung Darmstadt stehen, die sich unter dem Titel «Musik inszeniert» mit der Präsentation und auch der Vermittlung von Neuer Musik auseinandersetzt. Bei Rihm und Lachenmann hat es einmal geklappt, man könnte erleichtert sein und sich am Erfolg ein bisschen erfreuen. Natürlich, gerade das Gegenteil ist gewöhnlich der Fall, denn «Popularität» ist im Bereich der avancierten Tonkunst traditionell ein besonders schrilles Schreckenssignal und gleich wird die Frage danach gestellt, wie es bloss sein kann, dass «kompromisslose» Musik, die sich die Verwendung von der breiteren Hörerschaft geläufigen Klangcodes ja gerade zu versagen sucht, trotzdem von so überraschend vielen gemocht oder zumindest ertragen wird. Man könnte aber auch fragen: Lassen sich aus den Erfolgsgeschichten Lachenmann und Rihm womöglich allgemeine Gesetze zur Vermittlung bzw. Verbreitung Neuer Musik ableiten?

Für die Popularität von Rihms Musik findet Ulrich Mosch drei durchaus plausible Gründe: Sie integriere Elemente, die im Umfeld der Neuen Musik tabuisiert wurden und werden, überdies lägen ihr «einfache, unmittelbar einleuchtende musikalische Ideen zugrunde» und schliesslich greife sie direkt aufs musikalische Material zu und erzeuge dadurch haptische Unmittelbarkeit. Diese Eigenschaften sind beileibe nicht allein Merkmale der Musik Rihms, sondern finden sich auch bei solcher, von der nicht gesagt werden kann, dass sie an Rihms Marktwert auch nur im Entferntesten heranreicht. Erfolgsrezept? Fehlansatz?

Noch schwieriger scheint der Fall Lachenmann zu liegen, was nicht zuletzt mit der Ambiguität des Begriffs der «Geborgenheit» zu tun haben dürfte: Einerseits ist da der kritische Impuls, der sich gegen hohle musikalische Geborgenheiten richtet, also die berühmte (und von Lachenmann selbst übrigens gegenwärtig nicht mehr vollgültig anerkannte) «Ästhetik der Verweigerung»; andererseits muss gesagt werden, dass sich im regelmässigen, etwa professionellen Umgang mit Lachenmanns Kunst durchaus auch wohlige Gefühle einstellen können; jetzt ist für einige gerade in den jüngeren Werken von Lachenmann eine «sinnliche Seite» (Jörn Peter Hiekel), der Einbezug ungestörter, wieder «philharmonischer», im ursprünglichen Sinn gemütlicher Elemente auszumachen, woraus der Umkehrschluss folgt: Das sei die Verweigerung jener Verweigerung, die sich dem Objekt der Verweigerung (Geborgenheit/Idylle) auf ihre Art wieder gefährlich annähert; auch jene, die es sich im Dornenbett der *musique concrète instrumentale* bis zur Spiessigkeit bequem gemacht haben, sollen wieder ein bisschen einen Stachel (jenen der Gemütlichkeit) zu spüren kriegen können. Keine restaurative Ten-

denz sei zu konstatieren, sondern ein «Voranschreiten ins Hinterland, in die Reservate der Herkunft» (Hans-Peter Jahn). Soweit das Muster, nach dem sich der «kritische Diskurs» in sich selber verwickelt. Auf exemplarische Weise praktiziert Jahn in seinen Beiträgen ein Verbal-Schattenboxen, indem er seinen Gegenstand zu umtänzeln versucht und sich dabei alle paar Zeilen sämtliche Knochen bricht. Erstaunlich an Lachenmanns Musik ist, dass sie bisher sämtliche, stets dialektisch stark aufgeschäumte Schematisierungsversuche (auch seitens ihres Urhebers) ziemlich gut aushält und Kraft auch jenseits der Kontexte ihrer Entstehung und angeblicher Wirkungsintentionen entfaltet (Mosch deutet das an), kurz: dass sie sich nicht immer in der Funktion von klingenden Manifesten erschöpft.

Damit ist die Erfolgsgeschichte von Lachenmanns Musik restlos ungeklärt, und von mir aus kann man die Tatsache, dass die Wahrnehmungswiese dieser Musik nunmehr teilweise unter dem Neigungswinkel des «Klassikers der Moderne» erfolgt, auch für einen Moment so stehen lassen. In anderen Beiträgen des Buchs werden wichtigere Spuren verfolgt und Zusammenhänge aufgezeigt: In punktuellen Interpretationsvergleichen entwirft Mosch eine kleine Phänomenologie jener Probleme, die sich im performativen Nahkampf mit Lachenmanns Partituren stellen und betritt damit ganz nebenbei ein Stück musikologisches Neuland; die Aufsätze von Wolfgang Lessing und François Förstel widmen sich mit viel Gewinn dem pädagogischen Nutzen von Lachenmanns Musik im schulischen wie hochschulischen Kontext und zeigen damit produktive Perspektiven der Vermittlung Neuer Musik auf; das gelingt auch Burkhard Friedrich, der der Frage nachgeht, welchen Nutzen die Einbringung kompositorischer Kompetenz in allgemeine pädagogische Zusammenhänge haben könnte – was zur Folge hätte, dass das exklusive Konzept von Kompositionsunterricht an Musikhochschulen grundsätzlich zu überdenken wäre.

Eine beliebte Spielart der Vermittlung Neuer Musik ist die musikwissenschaftliche Aufbereitung und Präsentation von Primärmaterialien, zumeist in Form von Manuskript-Ausstellungen, was oft einige Schwierigkeiten mit sich bringt: Der nicht fachkundige Ausstellungsbesucher mag mit Noten und anderem beschriebene Blätter als attraktiv empfinden, ohne dass daraus zwangsläufig eine Vorstellung des Inhalts der Notate hervorgeht. Auch problematisch ist die statische Disposition von Objekten, die dem Darstellungsmodus von aufgeführter Musik nur bedingt gerecht wird. Nicht-Musiker suchen oft vergeblich nach Anküpfungspunkten. Der Effekt einer Musealisierung einer an und für sich dynamischen Kunstform ist oftmals die Folge. Die

von der Musikhochschule Luzern und dem Arnold Schönberg Center, Wien herausgegebene Schönberg-Box *Das magische Quadrat. Eine Annäherung an den Visionär Arnold Schönberg. Materialien zu einem Leben mit vielen Talenten* macht Lebens- und Schaffensdokumente in einer im Musikbereich bisher ungekannt lebendigen und inspirierenden Weise zugänglich: Sie birgt ein veritables Taschenarchiv mit Druckobjekten verschiedenster Art, mit denen der Benutzer – hörend, lesend, «begreifend» – unmittelbar umgehen kann. Ein ganz wesentlicher Vorzug der Schönberg-Box liegt darin, dass hier nicht allein der Musiker Schönberg vorgestellt wird, sondern dass dessen musikalische Kompetenz in den Kontext seiner vielen anderen «Talente» gestellt wird. Schönberg begegnet einem hier auch als Erfinder von Spielkarten, Notrufsystemen, Modellen zur Dentalhygiene, als Taschenspieler, Märchendichter und vieles mehr. Wichtig ist, dass Zusammenhänge zwischen diesen Sphären hergestellt werden, zum Beispiel im Vergleich der Reihendrehscheibe zum Bläserquintett op. 26 mit dem Fahrschein für die Berliner Strassenbahnen, die sich in ihrer Funktionsweise völlig gleichen. Der Ansatz einer historischen Aufführungspraxis wird auf den Lesesektor übertragen, wenn wie zu Schönbergs Zeit die Bögen eines Heftes nicht nur aufgeschnitten, sondern auch in den Umschlag eingenäht werden müssen (Nadel und Faden in verschiedenen Farben sind mitgeliefert). Der Lehrer Schönberg wird plastisch in den korrigierten Examina seiner amerikanischen Schüler (ein nicht ausgefülltes Examensformular steht für den Selbstversuch bereit). Ein weiteres aussergewöhnliches Dokument wird zugänglich in der Faksimilierung des «Kriegswolkentagebuch», in dem der Soldat Schönberg 1914 Wetterlagen in Schrift und Bild festhielt, weil er sich für fähig hielt, Kriegereignisse vom Himmel abzulesen. In anderen Beiträgen werden auch anspruchsvolle kompositionstechnische Zusammenhänge anschaulich gemacht. Die ungeheure Fülle Schönbergs wird in dieser Sammlung, die in keiner Schul- und Hochschulbibliothek fehlen darf, eminent sinnfällig. Gleichzeitig ist die Art der Inszenierung dazu geeignet, eingeschlifene Rezeptionshaltungen etwas zu entkräften. Auch Fachleute erhalten dadurch die Möglichkeit zur Neu-Faszination, zur erfrischenden Wieder-Annäherung an eine im musikologischen Tintenstrom fast ertränkte Künstlerpersönlichkeit.

Michael Kunkel

LA MUSIQUE À TRAVERS SON TEXTE

Dès les premières lignes de son ouvrage, Jean-Yves Bosseur pose son objectif, comme un cadre qui accueillera son futur discours : « Observer la notation à travers les époques successives de l'écriture musicale permet de saisir les caractéristiques du monde sonore que les musiciens se sont efforcé de privilégier, compte tenu des mutations de la pensée esthétique » (p.7). Vaste programme que l'auteur se propose de traiter selon trois grandes articulations qui suivent une logique chronologique : tracé à grands traits, l'histoire de la notation de ses origines au Moyen Âge est suivie par un chapitre consacré à la stabilisation de la notation lors de la Renaissance et de l'époque baroque, pour finir sur la plus longue partie de l'ouvrage, celle consacrée à l'émergence de questionnements nouveaux concernant la notation durant la période qui va du classicisme à l'époque contemporaine. Un bref aparté sur quelques exemples de notations extra-européennes vient conclure l'ouvrage.

Le lecteur partira alors à la découverte de notations musicales parfois très différentes de celle à laquelle il est habitué. Car comme le dit justement l'auteur dans son introduction : « Notre solfège répond à une conception de la musique orientée vers la fixation de certaines propriétés du son, en priorité la hauteur et la durée. Ce même solfège pourra se révéler fort imprécis lorsqu'il est question de caractéristiques telles que le timbre, l'intensité, l'espace... » (p.7). Et le sentiment d'acculturation ressenti face à certaines notations n'est pas seulement le fait de certaines musiques contemporaines ou extra-européennes, puisque notre passé regorge de solutions d'écriture de la musique, plus ou moins tenaces, plus ou moins efficaces, ce qui

fait dire à Jean-Yves Bosseur : « Il va sans dire que, compte tenu de la profusion labyrinthique des systèmes d'écriture qui jalonnent les périodes successives de la théorie et de la pratique musicale en Occident, nous ne pouvons guère ici que tenter de suggérer un cheminement susceptible de refléter un des traits essentiels de la notation, à savoir sa relativité, son inventivité aussi, face à un domaine — l'univers sonore — qui paraît sans cesse lui échapper, la déborder, tout au moins en partie. » (p.11). Dans ce survol, le lecteur peu familier à l'écriture musicale pourra se rattacher aux nombreuses illustrations proposées, fac-similés de partitions, qui possèdent un potentiel suggestif qui palliera probablement à la compréhension partielle du discours technique. Un lecteur plus averti pourra en revanche regretter le manque de rigueur dans la transmission de ces documents : si l'effet visuel est un des objectifs des compositeurs de l'*Ars Subtilior*, pourquoi ne pas avoir conservé la notation rouge dans les deux exemples proposés, *Belle, bonne et sage* de Baude Cordier, tiré du Codex Chantilly, et *En attendant espérance* de Jacopinus Selesses, tiré du Codex Modena, d'autant plus que les exemples du livre se déclinent en deux couleurs, noire et rouge ? Comment justifier dans un ouvrage consacré à la notation musicale d'enlever une information essentielle à la lecture de la pièce ?

Mais la démarche de l'auteur devient plus transparente dans le dernier chapitre. Élève de Karlheinz Stockhausen et Henri Pousseur, puis professeur de composition au conservatoire de Bordeaux, Jean-Yves Bosseur se pose donc la question de la notation musicale dans une perspective bien particulière, et le lecteur remarquera le double discours qui prévaut dans

la partie de l'ouvrage consacrée à la musique du XX^e siècle. Au-delà de la description des systèmes de notation, l'opinion de l'auteur se lit en filigrane : « Mais il est par contre évident que de nombreuses partitions qui, par le biais de graphismes ou suggestions verbales, laissent une part de responsabilité aux interprètes, représentant une forme d'apprentissage, d'invitation à l'écoute, qui devrait être plus largement prise en compte aujourd'hui. Certains musiciens, musicologues ou éditeurs semblent avoir un peu trop rapidement rangé les notations expérimentales et formes ouvertes dans la panoplie des illusions soixante-huitardes et autres curiosités jugées gratuites. Une fois les effets de mode et ses excès dépassés, il reste encore beaucoup à découvrir dans des partitions et des principes de notation permettant de passer outre aux cliques entre les différents types et niveaux de formation musicale et de favoriser toutes sortes de courants d'échange. » (p.133). Il semblerait que la préoccupation personnelle de l'auteur concernant l'écriture de la musique ait stimulé ce retour dans le passé. On lui pardonnera alors peut-être plus volontiers les larges emprunts de partitions et de schémas, non mentionnés comme tels, faits à l'ouvrage sur la notation de Willi Appel, ou encore quelques imprécisions : la notation des préludes non mesurés est bien à attribuer à Louis Couperin et non à son illustre neveu, François le Grand. Mais que le lecteur ne renonce pas à une agréable promenade à travers les âges par le biais de la trace écrite que les compositeurs ont laissée. L'approche est suffisamment inédite pour l'apprécier et la présentation très réussie du livre ne fait qu'augmenter le plaisir de la lecture. Nancy Rieben

Histoire de l'acoustique musicale.

Serge Donval

Courlay : Editions Fuzeau, 2006, 221 p.

COUP D'ŒIL SUR L'ACOUSTIQUE ET SON HISTOIRE

Serge Donval, dont on apprend dans la copie du Prix de thèse CNRS qu'il a reçu en 1986 (p.187) qu'il s'agit d'un pseudonyme, poursuit dans son ouvrage deux objectifs : présenter les principes de l'acoustique musicale et retracer l'histoire de cette même discipline de l'antiquité grecque à nos jours. En vingt chapitres, le plus grand nombre étant consacré à la question des tempéraments, l'auteur évoque tous les points importants de l'acoustique musicale, le son et la notion de fréquence, les harmoniques, la mesure des intervalles, le cycle des quintes, la notion de consonance, en mêlant habilement théorie et histoire. Mais le lecteur ne se verra pas seule-

ment proposer un voyage dans le temps. L'étude des échelles extra-européennes l'emmène dans un vaste périple à travers les cultures, avec un poids particulier attribué à l'étude de la musique arabo-orientale, dont on peut alors imaginer que l'auteur, de son vrai nom Ahmed Rabaa, parle en véritable connaisseur. Et c'est finalement à la croisée des disciplines mathématique et musicale que l'ouvrage trouve son point de convergence, disciplines dans lesquelles l'auteur évolue en spécialiste, fort d'un titre de docteur en physique et diplômé du conservatoire. La musique retrouve la place qu'elle partageait avec l'arithmétique, la géométrie et l'astronomie dans

les disciplines du quadrivium. Mais que le lecteur peu versé dans les mathématiques ne se décourage pas à la vue des longues équations qui ponctuent le texte. D'une part l'apothéose en terme de complexité mathématique ne va en fait pas au-delà d'opérations logarithmiques et d'autre part il est tout à fait possible de suivre le raisonnement de l'auteur sans une compréhension approfondie des questions mathématiques.

Tout dans l'ouvrage semble par ailleurs être fait pour le confort du lecteur. Une vaste bibliographie propose une centaine de références qui permettront aux curieux de se documenter sur le sujet, mais l'absence de tri — les ouvrages

généraux et grand public côtoient les articles spécialisés, les traités anciens se mêlent aux études sur la musique contemporaine et extra-européenne — et le manque de rigueur dans la manière de lister les références bibliographiques sont à déplorer. Exclues de la bibliographie, de nombreuses références de sites Internet sont données dans le texte, et si l'initiative est louable, le risque est grand que certains de ces liens ne soient plus actifs dans un temps limité et que l'ouvrage se trouve de la sorte démodé. Au lecteur profane en matière de théorie musicale, Serge Donval propose d'abord un « Abrégé de théorie musicale » — mais un novice peut-il vraiment être initié à la théorie musicale en à peine six pages ? — suivi d'annexes dont la logique ayant probablement présidé au choix des sujets abordés représente le plus grand des mystères, et qui retombent dans le même travers que l'abrégé qui les précède : est-il raisonnablement possible de résumer la théorie musicale grecque antique sur à peine plus d'une page ? Une bibliographie quasi inutilisable, des références Internet peut-être périmées dans un futur relativement proche et une tentative maladroite de résumer à l'excès des questions

hautement complexes, tout ce qui semblait être prévu pour le bien être du lecteur pourrait bien s'avérer être la raison de sa confusion.

Les mêmes problèmes se retrouvent dans une autre mesure dans le corps principal de l'ouvrage. S'il est injuste de n'incriminer que l'auteur, il faut toutefois relever le nombre insensé de fautes en tout genre, orthographiques, typographiques ou rédactionnelles. Tout cela n'aide pas à la compréhension d'un discours qui pêche par excès : à vouloir survoler un champ d'études aussi vaste, l'auteur se voit dans l'obligation de commettre des élisions qui bien souvent sont au détriment de la compréhension. Pourquoi ouvrir un sous-chapitre au titre prometteur de « La théorie de la coïncidence des coups » (p. 56) pour y constater seulement qu'elle n'est plus justifiée aujourd'hui et en oubliant tout bonnement de la présenter ? N'est-ce pas prêter le flanc au feu de la critique musicologique que de résumer en un paragraphe l'histoire de la polyphonie dans la musique occidentale (p. 76) ? Et que faire de cette affirmation si l'explication n'est pas menée jusqu'à son terme : « Quand à Charles Ives, il a hérité la superposition dans une même oeuvre de tonalités différentes de son

père, dirigeant de fanfare » (p. 115) ? Si les approximations sont difficiles à éviter dans l'optique d'un survol, certains raccourcis sont tout de même bien regrettables. N'est-ce pas risquer de jeter le discrédit sur tout son travail que de définir le Moyen Age comme une période qui « a brillé uniquement par la puissance de l'Eglise et par la construction de merveilleuses cathédrales » (p. 11) ou encore d'affirmer que la théorie de l'harmonie de Jean-Philippe Rameau n'a jamais été remise en question après la critique qu'en a faite Jean-Jacques Rousseau et qu'« elle a été exprès "gobée" par tous les compositeurs et harmonistes car elle arrange tout le monde et simplifie énormément les choses » (p. 196) ?

Reste que cet ouvrage, avec ses maladroitures, pose malgré tout des questions pertinentes qui devraient permettre au lecteur de revoir bon nombre d'idées reçues : quels sont les critères qui au cours de l'histoire de la musique ont été évoqués pour distinguer une consonance d'une dissonance, où se situe la limite entre bruit et son musical, pour ne citer que ces deux exemples des multiples sujets abordés par cette étude de l'acoustique musicale.

Nancy Rieben

La note bleue. Mélanges offerts au professeur Jean-Jacques Eigeldinger

Jaqueline Waeber (éd.)

Bern : Peter Lang, 2006, 390 p.

HOMMAGE AU PLUS ROMANTIQUE DES MUSICOLOGUES GENEVOIS

Dix-neuf contributions de chercheurs d'horizons et de provenances divers ont été réunies par Jacqueline Waeber dans ces *Mélanges* offerts au Professeur Jean-Jacques Eigeldinger pour rendre hommage à son œuvre. Cette œuvre a marqué la musicologie dans différents domaines, comme le montre le vaste champ de recherches exploré dans cet ouvrage. S'enchaînant dans un ordre logique, ces textes sont autant de regards diversifiés portés sur des questions aussi fondamentales que l'attitude du philologue face à une source — musicale, littéraire ou picturale —, la pertinence des parallélismes possibles entre les arts, ou encore la tentative de saisir ce que Boileau décrit comme un « je ne sais quoi qu'on peut beaucoup mieux sentir que dire » (p. 193) qui peut se dégager d'une œuvre d'art.

La première partie des contributions est consacrée à Frédéric Chopin, compositeur de prédilection de Jean-Jacques Eigeldinger : « Si Schubert, Schumann, Heller, Alkan, Liszt se situent dans la "constellation Eigeldinger", Frédéric Chopin en est l'étoile centrale dont l'éclat, discret dans sa pureté, n'a cessé d'exercer sur lui une fascination qui touche aux sources les plus intimes », souligne Jean-Michel Nectoux dans sa préface. La seconde partie, intitulée « Musiques, images, textes », élargit le débat en

proposant un panache d'articles sur la croisée des chemins entre musique, peinture et littérature. Cet axe est évoqué par le titre du livre, allusion à un récit de Georges Sand dans lequel elle raconte une discussion entre Chopin et Delacroix sur la question du reflet — *l'Étude du ciel nuageux* de ce dernier figure d'ailleurs en couverture de ces *Mélanges*. Au cours de la discussion, Chopin se met à improviser, « et puis la note bleue résonne et nous voilà dans l'azur de la nuit transparente » (p. 227). Cette expression synesthésique donne le ton de l'ouvrage et révèle une préoccupation commune à tous les arts qui traverse ces *Mélanges* comme un fil rouge — ou bleu : quelle place occupe l'improvisation ou l'esquisse, toutes deux caractérisées par la rapidité du geste, dans le processus de création ?

Les essais de la première partie — dont les auteurs ont été réunis en 1999 lors du colloque « Frédéric Chopin. Interprétations », organisé par Jean-Jacques Eigeldinger à l'occasion des 150 ans de la mort de Chopin — nous font accéder à la question chopinienne selon différentes perspectives : philologique (Jeffrey Kallberg et Zofia Helman / Hanna Wróblewska-Straus), analytique (John Rink, Georges Starobinski) ou encore historique (Brenno Boccadoro, Zofia Chechlińska et Irena Poniatowska). Brenno

Boccadoro nous fait remonter aux sources de la notion de *rubato* en livrant ici une réflexion sur la terminologie employée à la Renaissance pour décrire ce « je ne sais quoi qui fait tout ». La postérité de Chopin est abordée à la fois sous l'aspect compositionnel et sous l'aspect pianistique. Georges Starobinski se concentre sur les différentes matérialisations de l'influence exercée par l'œuvre de Chopin sur les lieder d'Hugo Wolf, qui vont de la simple allusion au pastiche. Zofia Chechlińska et Irena Poniatowska, quant à elles, resituent deux exemples de la descendance de Chopin dans le contexte historico-politique polonais de la fin du XIX^e siècle : Carl Mikuli d'une part, son « dernier héritier », et Ignacy Jan Paderewski de l'autre, « dernier grand représentant de l'attitude romantique » selon l'auteur.

Le texte de Philippe Junod, qui ouvre la seconde partie de l'ouvrage, s'interroge sur la « manie des comparaisons » entre les arts, qui remonte à l'Antiquité. Cette « manie » est illustrée par bon nombre des articles qui suivent. Zbigniew Skowron, par exemple, s'intéresse à ce que l'abbé Jean-Baptiste Du Bos dit de la musique dans ses *Réflexions critiques sur la poésie et la peinture*, traité d'esthétique fondamental du XVIII^e siècle. Patrizia Lombardo prolonge la conférence qu'elle a donnée en 2001

avec Jean-Jacques Eigeldinger sur Chopin et Delacroix (intitulée « La Note Bleue ») en réfléchissant sur le processus d'improvisation en peinture. Jean-Michel Nectoux et Stijn Alsteens — qui publient ici pour la première fois intégralement une importante lettre d'Ansermet — comparent la figure du danseur Nijinski avec celle de Chopin : « c'est bien ce *legato* de la danse de Nijinski, la perfection des lignes qu'il traçait dans l'espace qui rencontrent, au plus haut, la poé-

tique de la ligne qui définit le génie de Frédéric Chopin » (p. 341). La question de l'improvisation, de l'inspiration du moment, de la grâce qui « opère dans l'espace infinitésimal d'un éclair » (Brenno Boccadoro), centrale dans ces *Mélanges*, est abordée également dans l'article de Jean Starobinski, qui évoque l'émotion de l'empereur Napoléon lorsqu'il entend la voix de Crescentini, ainsi que dans celui de Denis Herlin qui analyse les esquisses de Debussy pour les

Nuits blanches, cycle de poèmes sombres et tourmentés qu'il a par la suite renoncé à publier.

Cet ouvrage, remarquable tant par la qualité de la plupart des contributions que par la cohérence qui s'en dégage, est un bel hommage à l'esprit philologique et humaniste de Jean-Jacques Eigeldinger.

Anna Knecht

Historische Musikinstrumente im 20. Jahrhundert: Begriff, Verständnis, kompositorische Rezeption

Kerstin Neubarth

Köln: Verlag Dohr 2005, 451 S.

BEDENKLICHE WERKAUSWAHL

Kerstin Neubarth untersucht die Problematik der historischen Musikinstrumente im 20. Jahrhundert aus mehreren Blickwinkeln. Ihr Ansatz zu einer genaueren Bestimmung des Begriffs «historisches Musikinstrument» zeugt zunächst einmal von grosser Sorgfalt und umfassender Kenntnis der Literatur. Auf dieser Grundlage deckt die Verfasserin jene Konnotationen auf, die das Originalklanginstrumentarium heute begleiten und fragt anschliessend, wie und warum sich Komponisten des 20. Jahrhunderts mit diesen Konnotationen auseinandersetzen. Der Versuch, sich mithilfe von Analysen den Antworten anzunähern, ist mit einigen wichtigen Erkenntnissen verbunden, leidet aber auch unter der Werkauswahl der Autorin und bringt dadurch die Ergebnisse gehörig in Schiefelage. Zwar liefert Neubarth einerseits eingehende und hilfreiche Betrachtungen zu Mauricio Kagels *Musik für Renaissance-Instrumente* (1965/66) und Georg Krölls *Odhecaton* für Renaissanceinstrumente (1979), die viel über die Veranlassung zur Auseinandersetzung mit historischen Instrumenten verraten; doch stützt sie sich andererseits bei ihren Ausführungen auf die Cembalokonzerte von Bohuslav Martinů und Hugo Distler (beide 1935), diskutiert also zentrale Aspekte anhand zweier Beispiele, die sich an den Prinzipien des traditionellen Komponierens orientieren und für die heutige Auseinandersetzung mit historischen Instrumenten nicht massgeblich sind. Einem Komponieren, das sich neuen Fragestellungen an Material und Ästhetik verpflichtet zeigt und von dieser Warte aus die historische Patina des rekonstruierten Originalklangs zu unterlaufen sucht, geht sie zwar im Falle der Beispiele Kagels und Krölls nach, doch fehlen darüber hinaus Betrachtungen dazu, wie sich für viele historische Instrumente zwischenzeitlich eigenständige Musiziertraditionen entwickelt haben, in deren gleichsam ahistorischen – weil über den ursprünglichen Gebrauch hinaus gehenden – Verfahren sich eine weitgehende Modifikation des Zugangs zum Objekt «historisches Instrument» abzeichnet.

Der Blick auf John Cages *HRPSCHRD* (1967–69) oder auf György Ligetis Cembalostücke aus den sechziger und siebziger Jahren hätte zeigen können, auf welche unterschiedliche Weise der ästhetische Konflikt zwischen der Verwendung von Originalklanginstrument (teils mit Bezug auf historische Formmodelle und Stimmungen) und neuem Materialdenken ausgetragen worden ist; und die Betrachtung von Beispielen aus dem umfangreichen Repertoire für Viola d'amore wäre ein Beitrag dazu gewesen, die Möglichkeiten eigenständiger Spieltraditionen jenseits der historischen Rekonstruktionen, die vielfach zum Kristallisationspunkt für neue

kompositorische Fragestellungen geworden sind, zu würdigen.

Die Ausparung dieser Aspekte wiegt schwer und ist von der Warte der Themenstellung her eigentlich kaum verständlich. Gerade hieran aber müsste sich eine Untersuchung zum Thema abarbeiten, da allein an solchen Fällen gezeigt werden kann, welche Möglichkeiten dem Komponieren für historische Instrumente heute innewohnen. Diese grosse Lücke kann auch durch den ansonsten sehr akribischen und terminologisch überzeugenden Ansatz Neubarths nicht geschlossen werden.

Stefan Drees

10èmes RENCONTRES A.M.E.

Collectif Environnement Sonore

Architecture
Musique
Ecologie

“ Chronique de la chose entendue “

Martigny

VALAIS – SUISSE

22 au 26 août 2007

CONFÉRENCES INSTALLATIONS EXPOSITIONS CONCERTS

20h Église Paroissiale

CONCERT : VOXLabYrinth, project vocal de Franziska Baumann

22h parcours de l'écoute nocturne dans la montagne

Jeu. 23 août 20h 30 Caves du Manoir
VIDEO-MUSIC-THEATRE “Visual Hallucination“ Ryo Maruyama
RÉCITAL DE SENRYU Rie Yasumi

Vend. 24 août 20h 30 à 24h Manoir
MUSIQUES RADIOPHONIQUES

Samedi 25 août
10h -13h / 15h -18h Manoir
FORUM : QUELLE PLACE POUR L'ÉCOLOGIE SONORE DANS LE
MOUVEMENT ÉCOLOGIQUE ?

20h 30 Fondation Louis Moret
CONCERT

Gérard Frémy, pianiste : “Les faits du temps“ Pierre Mariétan (création)

Informations :

séjours/inscriptions enancoz@freesurf.ch tél +41-(0)78 6178654
programme complet : www.music-environnement.com