Zeitschrift: Dissonanz = Dissonance

Herausgeber: Schweizerischer Tonkünstlerverein

Band: - (2017)

Heft: 137

Rubrik: Bücher/CD/DVD = Livres/CD/DVD = Libri/CD/DVD = Books/CD/DVD

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: 20.11.2025

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

Le Parti Pris des sons. Sur la musique de Stefano Gervasoni

Philippe Albèra
Genève, Contrechamps Éditions, 2015, 512 p.

« La candeur est un objectif à atteindre », écrit Stefano Gervasoni. Depuis ses débuts, au milieu des années 1980, son art naît de sensations et de sentiments remontant à l'enfance, ceux qui advient-nent pour la première fois, des chimères de mondes imaginaires et de l'insistance d'un regard perçant, oblique, inapaisé, saisi par la subtilité des choses. L'œil se pose sur ce qui *a priori* lui échappe, sur ce que l'on juge communément indigne d'attention, sur une multitude de détails et d'événements peu observés du fait de leur extrême éloignement ou de leur voisinage le plus familier – un ordinaire, un quotidien, auxquels la force poétique s'attache, les dégageant de tout acquis. Stefano Gervasoni pourrait faire sienne cette invite de Husserl : « Considérer l'évident comme énigmatique ». Et dans une notice sur *L'ingenuo* (1992–1994/2005), pour soprano, euphonium, cor et *live electronics,* il rappelait cette phrase de Baudelaire relative à l'Exposition universelle de 1855 : « Pour échapper à l'horreur de ces apostasies philosophiques, je me suis orgueilleusement résigné à la modestie : je me suis contenté de sentir ; je suis revenu chercher un asile dans l'impeccable naïveté ».

Il est particulièrement heureux que les éditions Contrechamps, dont le catalogue brille d'écrits majeurs de compositeurs et de penseurs de la musique du XXe siècle, consacrent une monographie à ce créateur parmi les plus inventifs et attachants de sa génération. On s'étonnera d'ailleurs d'une inégalité criante : à l'âge qui est aujourd'hui celui de Stefano Gervasoni (né en 1962), la bibliographie de Boulez, Stockhausen, Nono ou Pousseur, pour ne citer que les exemples historiques de l'école de Darmstadt, était déjà conséquente ; cela n'est plus le cas pour ceux qui leur ont succédé et l'on attend, en vain, du moins en langue française, des études monographiques sur les plus importants d'entre eux – gageons donc que Contrechamps poursuivra ces monographies actuelles. La faute en revient sans doute à ce que pointe Philippe Albèra dans son introduction, non exempte de polémique : la disparition des débats au sein de ces générations, « l'affaiblissement de la foi dans la capacité d'une œuvre pensée de bout en bout à dépasser les circonstances qui l'ont vu naître et à se projeter au-delà des attentes de ses propres destinataires » (p. 17), bref à inscrire la musique dans un horizon social, ainsi que l'inanité de la réception critique.

Outre l'introduction, la conclusion et les annexes – les poèmes du cycle *Com que voz* (2007–2008), pour chanteuse de fado, baryton, ensemble et *live electronics,* mais aussi un catalogue chronologique des œuvres, une liste des écrits du compositeur et une discographie – le livre de Philippe Albèra se divise en deux sections principales : la première vise à cerner des problématiques de l'œuvre de Stefano Gervasoni autour de termes essentiels (sonorité, figure, résonance, répétition, différence, règle, forme, réécriture, sujet, temps, simplicité, arrière-monde, mémoire, individuel, sémantique, ton et esthétique) ; la seconde est une traversée, entre chronologie et thèmes, de cette œuvre. Parmi les mérites de l'ouvrage, nombreux, soulignons dans un premier temps ceux-ci. Les démonstrations de Philippe Albèra s'appuient sur un grand nombre d'exemples musicaux, qui rivent le discours à une réalité musicale et à son devenir. C'est aussi un livre où s'expriment des convictions, une perspective critique. On y perçoit aisément les réticences de l'auteur devant certaines partitions, en particulier le théâtre musical *Limbus-Limbo* (2011–2012), illustrant la tentation postmoderne de Stefano Gervasoni. La réserve n'en donne que plus de valeur à l'exercice d'admiration et à l'enthousiasme dont Philippe Albèra fait preuve, à propos notamment de *Dir – In dir* (2003-2004), pour ensemble vocal et sextuor à cordes, un enthousiasme que nous partageons d'ailleurs pleinement.

Plus généralement, c'est une certaine idée de la composition qui prévaut ici, celle d'une pensée en sons, qui affronte un matériau et tente de lui donner une forme propre, et où « penser musicalement, c'est construire un langage original, subjectif, dans lequel chacun peut se reconnaître bien qu'il ne soit en rien immédiat » (p. 19). De cette idée, Stefano Gervasoni apparaît comme un éminent représentant, soucieux non seulement d'une sémantique que ne viendrait dissoudre ni le cynisme de l'ornemental ni le repli dans le pur calcul, mais aussi d'un sens et d'une expression *in statu nascendi :* « Tenter de renouer avec le fond obscur et intense où s'enracinent le sens et l'expressivité, non encore différenciés, et se projeter dans un espace inconnu, sans renoncer à la mémoire, tel est l'enjeu de la musique de Gervasoni » (p. 91). Enfin, c'est un livre qui adopte, malgré lui, l'un des principes d'écriture de son objet d'étude. « De même qu'en s'abîmant dans la contemplation d'un paysage on finit par percevoir toutes les nuances qui le composent et par prendre conscience des forces qui l'animent, le mouvement perpétuel des figures, qui assignent l'écoute à la répétition du même, laisse progressivement apparaître une vie interne extrêmement riche » (p. 359). À l'instar d'une musique gorgée de répétitions, la monographie de Philippe Albèra revient sur des notions, les creuse peu à peu.

43

Un exemple : celui de la figure. Une partie lui est consacrée dans la première section, dans laquelle est avancée sa dimension « polysémique ». Cette figure, pour laquelle la figuration est posée *a priori* et se soumet à une incessante reconfiguration, se distingue de celle de Brian Ferneyhough, force dynamique profonde dont les caractéristiques seraient *a posteriori* portés à la figuration – on la dissociera aussi de la figure aux sens que lui donnent Franco Donatoni et Salvatore Sciarrino. Ou, comme l'écrit Philippe Albèra, en une formulation concentrant sa réflexion : « Les figures gervasoniennes se définissent par l'ensemble de leurs variantes » (p. 41). Or, la notion fait retour dans la seconde section de l'ouvrage. On y retrouve l'idée d'une figure non en soi, mais résultant de l'ensemble de ses transformations ; mais l'on y croise aussi la distinction entre figure, série, une forme statutairement figée, et thème, à l'identité fixe. En somme, la figure est une « énergie susceptible de s'incarner de façon multiple » (p. 143). À propos du trio à cordes *descdesesasf* (1995), Philippe Albèra en déduit : « Les transformations ne visent pas à révéler *l'essence immuable* d'une figure, mais sa mutabilité, son essence étant dans le fait de passer, d'apparaître, de se transformer, puis de disparaître, et de laisser une trace » (p. 122). Et à propos d'*Animato* (1992), pour huit instruments : « La figure initiale n'est pas *une,* mais elle est faite de relations entre plusieurs éléments apparentés » (p. 140). Le point est capital, sur lequel l'ouvrage insiste.

L'un est étranger à cet art, bien davantage enclin à la relation, à la tension, à l'altérité constitutive. Ce n'est pas sans conséquence sur le son, ou plutôt sur la sonorité, cet alliage de hauteur et de timbre : « Le son, conçu comme un objet complexe, riche de déterminations internes, se présente lui-même comme un microcosme où éléments de surface et de fond sont d'emblée noués ensemble, et où les moindres inflexions, de part et d'autre, interagissent » (p. 158). Ce n'est pas sans conséquence sur le figuralisme, identifiant le mot et le son, sur le poème morcelé, mais intelligible, et examiné phonétiquement au microscope, ainsi que sur les relations entre texte et musique, dont Philippe Albèra analyse avec brio l'exemple principal de *Die Aussicht* (1985, révision en 2003), pour voix de femme, clarinette, alto et trois percussions : « Significativement, Gervasoni ne projette pas sur le texte sa propre vision, mais le suit mot à mot, comme s'il le lisait musicalement à travers le regard [de Jakobson] et renonçait à plaquer sur lui sa propre subjectivité. Il l'interprète moins qu'il ne transmute la matière verbale dans les sons, répétant l'opération hölderlinienne à un autre niveau » (p. 100). Ce n'est pas sans conséquence sur la monodie, polyphonique, scindée, dissociée en multiples temporalités. Ce n'est pas sans conséquence, enfin, sur la forme, laquelle relève, dans la plupart des œuvres, du montage, de la construction parataxique, d'entités volontiers fragmentaires et aux développements hétérogènes, hors de toute causalité, générant de la sorte une distanciation, mais non l'objectivation stravinskienne. Une forme non comme architecture donnée, mais comme surgissement, *Gestaltung* (en-forme, ainsi que Jean Oury traduit le mot), indissociable du procès de sa formation. Mais demeurer dans le pur montage, voilà qui aurait signifié se limiter à un principe formel unique. C'est pourquoi ce montage se combine, comme le démontre Philippe Albèra, avec les idées d'épiphanie (au sens de Joyce), de trajectoire et de cycle, entre récit et rituel : « Chez Gervasoni, l'articulation entre montage et trajectoire est liée *in fine* au contenu subjectif de sa musique, à son effort pour éviter que le sujet se laisser aliéner, ou dominer par des processus et des procédés qui fonctionneraient de façon autarcique, ou se laisseraient au contraire démembrer, déstructurer par le collage d'éléments disparates » (p. 215).

Issue des romantiques allemands, de Schubert et de Schumann, dont Stefano Gervasoni prolonge la mélancolie, qu'il teinte d'ironie et de dérision de soi, sa répétition ne mène nulle part. Jusqu'au malaise et à l'effroi, et alors qu'ils ne cessent de scruter leur origine, les chemins empruntés n'atteignent aucun terme. Ou, comme l'écrit Philippe Albèra : « L'œuvre ne connaît pas d'achèvement : elle s'interrompt » (p. 437). La première des *Due poesie francesi di Rilke* (1995-1996), pour voix et ensemble, rappelle ces *Holzwege,* ces paysages métaphysiques, ces chemins « qui souvent n'ont / devant eux rien d'autre en face / que le pur espace / et la saison ». Par un mouvement paradoxal, sinon dialectique, la répétition suppose que le retour de la figure produise sa défaite, la ruine ou la cendre. D'où l'idée d'un progrès destructeur, délétère, d'un mouvement spiralé, où l'on régresse en avançant. En forçant, mais à peine, le trait du propos de Philippe Albèra, on pourrait en conclure que si l'œuvre de Gervasoni ne s'achève pas, c'est parce que l'origine ne peut pas être atteinte.

Dans des textures ténues, d'une immobilité vibrante ou d'une vibration immobile, la moindre grandiloquence disparaît, au profit d'une candide clarté, née de manquements, d'absences et de laconismes. Éthérée, la musique de Stefano Gervasoni dévoile, dans la durée, son essentielle transparence et induit une écoute que Philippe Albèra dit « micrologique ». Les menues différences de timbre contrarient les perceptions trop immédiates de la répétition et la reconnaissance des repères, ouvrant

par là même ce qui paraissait figé d'abord. « La mémoire, sollicitée par la répétition, mais débordée par ce qui altère l'identité des figures et multiplie les formes du même, cherche ce qui repose en son fond » (p. 42). Tel pourrait aussi être le sens des citations, dont l'œuvre de Stefano Gervasoni est émaillée, répétitions de l'autre qui y brisent l'unité de surface : matériaux élémentaires ou historiques, à l'exemple des gammes qu'analyse Philippe Albèra, citations cachées ou explicites, dont il rappelle les sources, transcriptions ou réélaborations, voire, à l'échelle du catalogue, réécriture de soi. (Aussi la sphère privée est-elle la motivation la plus secrète et fragile de cet art, médium de l'introspection et de l'accueil du monde : comme dans *Carnaval* de Schumann ou la *Suite lyrique* de Berg, elle crypte à même l'œuvre un texte qu'il ne nous appartient pas de déchiffrer.) La répétition est synonyme d'inachèvement, d'avènement toujours différé, où chaque instant serait commencement, mais indissociable de son éternel recommencement. Maurice Blanchot écrivait : « Au commencement était le recommencement ».

Laurent Feneyrou

Gehaltsästhetik. Eine Kunstphilosophie

Harry Lehmann
Paderborn: Wilhelm Fink, 2016, 261 S.

Harry Lehmann ist in den letzten Jahren als philosophischer Fürsprecher jener jüngeren Komponistengeneration bekannt geworden, welche die Zukunft der Musik in einer Abkehr vom Materialdenken und der Bewältigung dreier Themen sehen: Der künstlerischen Gesellschaftskritik, der Digitalisierung der Kommunikationstechnik und dem Erbe der Konzeptkunst. Mit seiner *Gehaltsästhetik* legt Lehmann nun eine ausgearbeitete Philosophie der Kunst vor, die diesem künstlerischen Programm eine theoretische Grundlage bieten will. «Das Neue wird nicht länger im ästhetischen Material gesucht, sondern in neuen ästhetischen Gehalten gefunden. Diese *gehaltsästhetische Wende der Künste* ist die Quintessenz der hier entworfenen Kunstphilosophie […].» (S.7) Sie tritt mit einem zweifachen Anspruch auf: sie will einen allgemeinen Begriff ästhetischer Erfahrung bestimmen, und zugleich soll mit diesem Begriff jene historische Entwicklung der Künste nachgezeichnet werden, an deren Ende sich Lehmanns Leitbegriff des ästhetischen Gehalts abzeichnet. Lehmanns Projekt verknüpft dabei drei Traditionsstränge: Die *soziologische Beschreibung* der Entwicklung des Kunstsystems im Gefolge Niklas Luhmanns wird durch eine *naturalistische Erklärung* ästhetischer Erfahrung ergänzt, wie sie in den Experimenten der Kognitionswissenschaften entwickelt wurde, welche zusammen die *normativen Ansprüche* der idealistischen Kunstphilosophie auf den sicheren Boden der Empirie zu stellen versprechen.

Lehmann begreift die ästhetische Erfahrung als eine Praxis der Bewertung. Solche Werturteile bedienen sich dreier Werttypen: Erstens die vier natürlichen *Eigenwerte* der Wahrnehmung – die Werte des Schönen, des Erhabenen, des Ereignisses und der Ambivalenz –, zweitens die unzähligen kulturellen *Übertragungswerte* – die gewohnheitsmässige Assoziation sinnlicher Formen mit Wertungen wie «sportlich», «nachhaltig», «südlich» oder «mobil» –, sowie drittens die diskursiven *Reflexionswerte,* mit denen Lehmann alle Bedeutungen, Ideen oder eben Gehalte umfasst, die in Kunstwerken intendiert werden. Damit ist ein Gegenentwurf zu den gängigen nachkantischen Theorien ästhetischer Erfahrung formuliert: Die Integration von *Übertragungs-* und *Reflexionswerten* verflüssigt den Übergang von ästhetischen zu praktischen oder theoretischen Urteilen, und die naturalistische Betrachtung verankert die ästhetischen Eigenwerte in objektiven Merkmalen der sinnlichen Erscheinung: Im Schönen, etwa des goldenen Schnitts, gefalle uns ein optimales Zusammenwirken von Ordnung und Kontrast, im Erhabenen staunten wir über Gebilde des Formlos-Unendlichen, im Ereignishaften seien wir gebannt von der Plötzlichkeit einer Intensitätsdifferenz, und im Ambivalenten folgten wir gespannt dem vexierbildartigen Changieren einer unscharfen und verfremdeten Gestalt. Nicht das kantische Zusammenspiel von sinnlichen und begrifflichen Vermögen, sondern die blosse Hyper- oder Dysfunktion der Gestaltwahrnehmung begründet ästhetische Eigenwerte.

Vor diesem Hintergrund skizziert Lehmann eine historische Entwicklung der Kunst von der *symbolischen* (bis ins Mittelalter) über die *schönen* (bis ins 19. Jahrhundert) bis zu den *konzeptuellen* Künsten (bis heute). Zwei Linien sind dabei entscheidend: Zum einen beobachtet Lehmann eine fortschreitende Emanzipation der drei Werttypen bis zur heutigen Situation, in welcher der Künstler frei über Eigen-, Übertragungs-

und Reflexionswerte verfüge. Zum anderen habe in allen *schönen* Künsten eine fortschreitende *Verschachtelung der Kunstmedien* stattgefunden, d.h. die Ausbildung mehrstufiger Ordnungen der Gestaltung (z.B. in der Musik: Ton-Tonleiter-Polyphonie-Tonalität, in der Dichtung: Akzente-Metren-Verse-Strophen; in der Malerei: Linien-Gestalten-Abbild-Zentralperspektive). Eine Entwicklung, die in den Klassizismen um 1800 einen Höhepunkt erreicht hätte, um von da an in jene umgekehrte Tendenz der *Entschachtelung* umzuschlagen, die für die Moderne typisch sei: Etwa die Reduktion der Malerei auf Farbflächen, der Musik auf bestimmte Parameter, der Dichtung aufs Graphische. Diese *konzeptuellen* Künste differenziert Lehmann weiter in drei Phasen, denen er die Namen *Materialästhetik* (die Medienentschachtelung der Avantgarden), *Anästhetik* (die ästhetisch indifferente Konzeptkunst im engeren Sinne) und *Gehaltsästhetik* gibt: letztere bezeichnet eine Kunst, in der ästhetische Eigenwerte ganz im Dienst der Vermittlung «realer», gesellschaftlich relevanter Reflexionswerte, d.h. Gehalte steht. Was diese neue Gehaltsästhetik wiederum von ihren idealistischen Vorgängern trennt, sei die Absage an metaphysische, abstrakte, allgemeine Gehalte – wie Freiheit, Absolutes, Ewigkeit – zugunsten wirklichkeitsnaher, «konkreter», besonderer Themen. Die *Konzepte* oder *Gehalte* seien nicht wie früher vorgegeben, sondern würden, als Gegenstand der künstlerischen Arbeit, erst gebildet – ob diese Unterscheidung trägt, scheint jedoch fraglich, zumal in Lehmanns Beispielen sehr wohl allgemein-abstrakte Themen wie Tod (Hirst), Krieg (Libeskind) und Geschichte (Weiwei) verhandelt werden. Wie dem auch sei, jeden dieser geschichtlichen Übergänge erklärt Lehmann daraus, dass die Möglichkeiten einer vorangehenden Ästhetik ausgeschöpft seien: Die Gehaltsästhetik sei nun die konsequente Folge einer Ausreizung der materialästhetischen Medienentschachtelung sowie der konzeptuellen Selbstthematisierung der Kunst.

Lehmanns Buch besticht durch seine grosse Fülle an kurzen Werkanalysen, die der klaren philosophischen Begriffsarbeit virtuos eingeflochten sind; von der Höhlenmalerei über Werke von Celan und Stockhausen bis Ai Weiwei und Damien Hirst. Der Autor fürchtet sich nicht vor klaren Aussagen und Anschaulichkeit. Zudem antwortet er mit dieser gattungsübergreifenden Ästhetik auf jene Entgrenzungen, welche die Kunst der letzten Jahrzehnte prägte. Ausser an seinem Hang zum Schematisieren, den ihm jeder Kunsthistoriker vorwerfen muss, leidet Lehmanns Grundlegung aber auch an einer Reihe von tieferen Widersprüchen, die hier nur angedeutet werden können: Zum einen hält Lehmann als Kunstphilosoph an der Idee einer Autonomie der Kunst fest, während er im selben Zug die Autonomie des ästhetischen Urteils aufkündigt; die Spezifik der Kunsterfahrung bleibt so im Dunkeln. Zum andern steht die soziologische und naturalistische Darstellung ästhetischer Erfahrung quer zu den normativen Ansprüchen, welche die Rede einer *gehaltsästhetischen Wende der Kunst* suggeriert: Lehmann schwankt letztlich zwischen der Feststellung und der Forderung einer solchen Wende. Zuletzt gebricht es dem Projekt an einer Klärung jener Begriffe, die eigentlich in seinem Zentrum stehen sollten: Was die *Gehalte* der neueren Kunst wesentlich von den Reflexionswerten früherer Werke, was die *Konzepte* der Neuen so radikal von den Werkintentionen der Alten unterscheidet, bleibt eine offene Frage.

Christoph Haffter

Luigi Nono. A Composer in Context

Carola Nielinger-Vakil
Cambridge, Cambridge University Press, 2015, 343 pp.

A giudicare dalle pubblicazioni e dalle conferenze accademiche degli ultimi anni, è certamente un periodo fortunato per la musica italiana del secolo scorso. Ne è testimone la ricca collana «Music since 1900» edita da Arnold Whittall per la Cambridge University Press. Dopo il bel libro di Ben Earle dedicato a Dallapiccola nel 2013 – di fatto una storia della musica italiana della prima metà del Novecento –, la celebre casa editrice inglese volge adesso la sua attenzione a Luigi Nono (1924–1990) e al suo tempo. Il volume *Luigi Nono. A Composer in Context* non colma soltanto l'evidente ritardo della letteratura anglofona nei riguardi del grande compositore italiano, ma rappresenta altresì l'appassionato testamento spirituale e musicologico della flautista e studiosa Carola Nielinger-Vakil, prematuramente scomparsa pochi mesi fa.

Frutto di ricerche più che decennali, questa recente monografia non è un classico profilo stilistico-biografico di Nono né tantomeno intende configurarsi come un percorso per temi intorno alla figura del musicista veneziano – com'era il caso ad esempio dello studio di Marinella Ramazzotti (L'Epos, 2007). Nielinger-Vakil ha tentato qualcosa di più rischioso e potenzialmente originale: «Pur essendomi prefissata di scrivere una sintesi, mi sono progressivamente concentrata su un gruppo limitato di lavori fondamentali» (p. XIV). Si tratta della cantata Il canto sospeso (1955–56), della musica di scena scritta da Nono per *Die Ermittlung* di Peter Weiss (1965), del quartetto per archi *Fragmente-Stille, An Diotima* (1979–80) e di *Prometeo. Tragedia dell'ascolto* (1981–85). Questi capolavori, che coprono idealmente tutto l'arco creativo del compositore e che

«spiccano come gioielli musicali del nostro tempo assicurando a Nono un posto sicuro nella storia della musica» (p. XV), sono scelti dall'autrice per illustrare il tratto più evidente e celebrato della poetica del musicista veneziano: la «presenza storica» del comporre, l'unione inscindibile fra arte d'avanguardia e impegno politico. Come disse lo stesso Nono a Darmstadt nella conferenza intitolata *Presenza storica nella musica d'oggi* (1959), la vera «libertà creativa» è la «capacità coscientemente raggiunta di conoscere e di prendere le decisioni necessarie nel proprio tempo e per il proprio tempo» (L. Nono, *Scritti e Colloqui,* a cura di A. I. De Benedictis e V. Rizzardi, vol. I, Ricordi-Lim, 2001, pp. 46–53:53). Se il compito fondamentale della composizione musicale è di affrontare la storia, la funzione del musicologo è di valutare l'urgenza politica delle scelte musicali compiute dal compositore in una determinata opera. In questo senso, le analisi di Nielinger-Vakil sulle opere di Nono sembrano ispirarsi alla sociologia della cultura così come descritta nel lontano 1956 dagli studiosi dell'Institut für Sozialforschung di Francoforte. Per chiarire il rapporto fra arte e società, fra il «compositore» e il suo «contesto» non bisognerebbe limitarsi a «indagare l'origine sociale dei singoli artisti, le loro concezioni politiche e sociali, i contenuti che le loro opere prendevano ad argomento, ecc.» Bisognerà piuttosto approfondire il «senso sociale» delle opere d'arte, ossia «prendere l'arte a oggetto di una ricerca che decifri in essa una inconsapevole storiografia della società» (Istituto per la ricerca sociale di Francoforte, *Lezioni di sociologia,* a cura di M. Horkheimer e T. W. Adorno, Einaudi, 2001, p. 117).

Il volume è diviso in due parti, le quali rispecchiano una virtuale divisione della produzione noniana in due fasi differenti. Nella prima sezione intitolata «Music and Memory», Nielinger-Vakil esplora i lavori antifascisti di Nono degli anni Cinquanta e primi anni Sessanta: la musica si fa carico di gestire la memoria dell'Olocausto e della Resistenza europea nel contesto successivo all'amnistia Togliatti, in piena guerra fredda e potere politico centrista. A spiccare è la cantata per soli, coro e orchestra *Il canto sospeso,* basata sulle *Lettere dei condannati a morte della resistenza europea* pubblicate da Einaudi nel 1954. Questa «Messa della Libertà», come la definì allora Massimo Mila, è analizzata da Nielinger-Vakil con grande dovizia di particolari per oltre sessanta pagine. L'autrice non si limita a chiarire il funzionamento dell'ingegnoso impianto seriale dell'opera – costruito attraverso la cosiddetta «tecnica degli spostamenti» impiegata anche da Maderna – ma tenta brillantemente di evidenziare la dimensione politica intrinseca dell'opera nella lotta fra la voce umana (affiancata dagli archi) e l'apparato repressivo e violento simbolicamente espresso dal resto dell'orchestra (percussioni, ottoni, legni). «Mentre il sistema compositivo esorta all'uguaglianza a tutti i livelli, la tradizione gerarchica della strumentazione è sfruttata astutamente per indebolire questo ideale. In questo senso, il serialismo di Nono si rivela essere intrinsecamente dialettico e dunque enormemente politico in termini puramente musicali. Questa 'politica' della strumentazione pervade *Il canto sospeso* nella sua interezza» (p. 52).

Nella seconda sezione, «Music as Memory», Nielinger-Vakil decide di inquadrare esteticamente e storicamente l'evoluzione della poetica del compositore successivamente alla cesura stilistica individuata a metà degli anni Sessanta in corrispondenza dell'opera *A floresta é jovem e cheja de vita* (1965–66). In particolare, la crescente fascinazione del compositore veneziano per il pensiero di Massimo Cacciari, la microtonalità, la spazializzazione del suono e i *live electronics* – recentemente indagati anche durante la conferenza americana *Utopian Listening* svoltasi nel marzo 2016 – sono discussi da Nielinger-Vakil attraverso una vastissima analisi del *Prometeo* che occupa l'ultimo terzo del libro. Nono amava ripetere che questo suo ennesimo sforzo compositivo non era un'opera, «né un melodramma, né una cantata, né un oratorio, né un concerto. È una tragedia composta di suoni, con la complicità di uno spazio senza alcuna facilitazione scenica e visuale» (*Parte la nave di Prometeo. Intervista di R. Garavaglia,* in L. Nono, *Scritti e Colloqui,* cit. vol. II, pp. 333–35:333). Come ricorda Nielinger-Vakil, il Prometeo di Nono e Cacciari non è un eroe che decide di ribellarsi a Zeus, ma un angelo che annuncia la morte della divinità e la futura liberazione dell'uomo. Questa scelta irreversibile permette tuttavia al dio di prevenire la propria morte e assicurarsi il suo potere celeste (p. 303). Dio e uomo sono destinati a convivere e ad accettare i propri limiti. La realizzazione dell'emancipazione umana dalla natura è anche la fine dell'utopia di libertà. La «memoria di un dolore atemporale e irrisolvibile» espressa ne *Il canto sospeso* diventa nel *Prometeo* la «memoria di un percorso che non abbiamo intrapreso» (p. 315). La lotta per la libertà si trasforma in nostalgia dell'utopia.

In tutto il libro, Nielinger-Vakil si preoccupa di salvare la purezza politica ed estetica di Luigi Nono. Eppure i passaggi più belli del volume sono quelli dove emerge con forza il carattere magnificamente spurio e aporetico del pensiero musicale del compositore veneziano: dall'influenza di Hindemith nei primi anni Cinquanta all'interesse per il pensiero di Heidegger nel corso degli anni Ottanta. All'osservatore di oggi,

il modernismo artistico del Novecento appare intrinsecamente ambiguo. I mezzi musicali più innovativi non hanno un valore morale prestabilito e possono essere usati anche per servire la tirannide, non soltanto per ribellarsi a essa. L'arte di Luigi Nono è un invito a dubitare di tutti gli idoli, persino del potere prometeico della musica.

Nicolò Palazzetti

Colloquium: Sound Art – Music

Edited by Thomas Gardner & Salomé Voegelin
Winchester: Zero Books 2016, 217 S.

Im angelsächsischen und besonders dem britischen Schrifttum zur aktuellen Musik gibt es, so scheint mir jedenfalls, eine Abwendung von der Fokussierung aufs Komponieren hin zur philosophischen Betrachtung des Hörens, der Wahrnehmung und neuer Musikformen über alle Genregrenzen hinweg. Autoren wie David Toop, Seth Kim Cohen, Eldritch Priest haben dazu publiziert – ebenso Salomé Voegelin, eine Schweizerin, die schon lange in London lebt und dort am London College of Communication UAL «Sound Arts» unterrichtet. Selber ist sie als Performerin unterwegs. Viel beachtet wurden ihre ersten beiden Bücher *Listening to Noise and Silence: Towards a Philosophy of Sound Art* (2010) und *Sonic Possible Worlds: Hearing the Continuum of Sound* (2014), wobei sie mit ihrer sehr subjektiven, aber auch ungewöhnlichen Betrachtungsweise auffiel.

Im Oktober 2012 veranstaltete sie an ihrem College zusammen mit dem Komponisten und Performer Thomas Gardner ein Colloquium, dessen Beiträge und Diskussionen nun als Buch (auf Englisch) erschienen sind. *Sound Art – Music,* Klangkunst – Musik lautete das Thema. Es umreisst ein besonderes Spannungsfeld, weil die Wahrnehmungsmodi in beiden Sparten unterschiedlich sind. «Warum wird Klangkunst so partiell und eher beiläufig wahrgenommen, wie bei einer Galerievernissage, während man für Konzertmusik klar aufs Hören fokussiert?» ist eine zentrale Frage Voegelins. Ein «Kontinuum» zwischen Klangkunst und Musik wäre anzustreben. Gleichzeitig sucht sie nach einer Relevanz der Kunst in unserer Zeit, frustriert über die (auch politische) Wirkungslosigkeit. Und sie verbindet das mehrmals mit dem utopischen Gedanken, das Hören von aller Tradition, aber auch von allem Vorgegebenen befreien zu wollen, also gleichsam von der Zukunft aus zu hören, wie sie kürzlich im Programmbuch der Donaueschinger Musiktage 2016 formulierte: «Von der Zukunft aus gehört, gibt es keine objektive Totalität. Ich kann kein fertiges Werk hören, spüre aber eine Auseinandersetzung mit seinen Möglichkeiten, gar seinen Unmöglichkeiten: das, was vielleicht selbst dann unhörbar bleibt, wenn das Stück gespielt wird.»

Ihre Thesen traten bei diesem Colloquium freilich in den Dialog mit anderen. In drei Teilen wurde über «Tradition, Codification, and Materiality», über «Commodification, Rhythms, and Experience», sowie über «Participation, Listening, and Place Provocations» gesprochen. Zunächst warfen jeweils zwei Teilnehmer (Komponisten, Improvisatoren, Theoretiker, oft in Personalunion) «Provokationen» in den Raum, die dann im Plenum diskutiert (und transkribiert) wurden. Danach versuchten zwei andere Teilnehmer ein Resumé, ein «Response» zu finden. Das hier zusammenfassen zu wollen, wäre sinnlos. Denn naturgemäss kamen dabei zu viele Themen zur Sprache, was einigermassen heterogen geriet, und nicht zu einem Ziel, nicht zur erlösenden Antwort führte, sondern nurmehr auf weitere Probleme hinwies – zuweilen auf gewiss etwas ungeordnete Weise, wie sie Diskussionen eigen ist, dafür ohne Fachidiotie.

Der Mangel eines «joint critical framework for sound art and music», Ausgangspunkt des Projekts, wurde nicht behoben, aber deutlich in seiner Vielschichtigkeit vor Augen geführt. Gerade das aber ist höchst bedenkenswert. Das Buch lenkt uns auf wichtige Fragen, zum Beispiel auf die der Aufmerksamkeit, die immer noch (ein bisschen) tabubehaftet ist, denn wir haben

in der Schule gelernt, dass wir möglichst immer aufmerksam sein sollen. Die Frage könnte nun lauten: Welche Aufmerksamkeit für welche Musik? Stets die gleiche? Oder eine wandelbare? Konzipiert/komponiert der Komponist/Klangkünstler die Aufmerksamkeit der Hörenden mit? Deutlich wurde aber auch, wie sehr die zeitgenössische Musik selber (wenn es sie als solche und gesamte überhaupt noch gibt) in einem Übergang steckt, in ihrer Theorie, ihrer Ausübung, ihrer Wahrnehmung. Das Buch bietet dazu reichhaltiges Fragematerial.

Thomas Meyer

Jannik Giger: Biest

Ensemble Phoenix Basel, Leitung: Jürg Henneberger; Vera Wahl (Altsaxophon), Raphael Holenstein (Klavier), Alexandra Müller (Baritonsaxophon), Lukas Rechsteiner (Perkussion)

Vinyl, limited edition, http://www.jannikgiger.ch/records

Biest und sonst noch vier Stücktitel, aber sonst nichts bietet uns diese LP als Paratext an. Biest und keine Belle, Biest als eine Fratze, eine Maske, die am Schluss vielleicht herabgerissen wird? Oder die bleibt? Aber wieder einmal denke ich über Worte nach, bevor ich die Musik gehört habe …

Jannik Gigers Stück *Biest* für Alt- und Baritonsaxophon, Klavier und Perkussion, Schlusstrack der LP, klingt, wenn es das denn wirklich gibt, lange nicht wie eine musikalische Maske. Dieses Klangtier springt einen an, mit heftigen Impulsen und Repetitionen, nicht unbedingt hässlich, aber kraftvoll. Bald schon freilich, nach etwas mehr als einer Minute, mischen sich helle, glöckchenhafte Klänge unter die dunklen Farben, und nach drei Minuten landen wir in vertrauten Gesten, Harmonien und einer Zitatebene (woher stammt das bloss wieder?), so als schimmere ein darunterliegender Hypotext durch. Also doch eine Maske? Das kann natürlich nicht der Schlusspunkt des Stücks sein, es ist erst die Mitte. Zwischen den beiden Polen bewegt sich die Musik nun weiter, verwirrlich, manchmal schlingernd in Wiederholungen, manchmal zitathaft. Plötzlich wird sie wieder grob, dann verdreht sie die Augen ins Zauberhafte. Und entschwindet sie am Schluss nicht in der fernsten Höhe, so wie Josette Day und Jean Marais in Cocteaus Film?

Was das Ganze bedeutet, mag jedes Ohr für sich herausfinden. Jedenfalls bietet *Biest* dem inneren Auge etwas, sehr unmittelbar, nicht verquer, irgendwie verständig. In den anderen Stücken der LP (nein: es gibt keine CD dazu) purzeln die musikalischen Ebenen zuweilen ebenfalls durcheinander. Jeder Boden, auf dem wir Fuss zu fassen glauben, bricht ein. Auch dahinter könnte man eine Geschichte vermuten – aber diesmal, etwa den Klangpoemen wie *Blind* und *Clouded* oder der Soundinstallation *Scalpello nero,* komme ich nicht so weit. Macht nichts.

Es handelt sich um eine «musique concrète» in der Tradition der *Symphonie pour un homme seul* der Doppelpierrots Schaeffer/Henry. Subkutane Verführungskraft paart sich auf abwechslungsreiche, ja unterhaltsame Weise mit Humor und Abgründigkeit. Diese Musik ist imaginativ, postmodern in der Verbindung unterschiedlichsten Materials, aber auf ungeschliffene Weise. Der Basler Komponist Jannik Giger, geboren 1985, Schüler von Daniel Weissberg, Michael Harenberg, Dieter Ammann, Michel Roth und Erik Oña, ist auch ein Videokünstler. Er setzt Musik ins Bild (was auf der LP natürlich nicht erlebbar ist), aber er setzt wohl auch das Bild in Musik. Nicht nur in den gesampelten Stücken, sondern auch in *Clash II* für das Ensemble Phoenix. Auch da ein ähnlicher Mix, verwirrlich und sinnlich und sehr spontan. Ja, die Musik foutiert sich auch wenig um jene, denen sie zu wenig feinsinnig sein könnte.

Thomas Meyer

CD

See Siang Wong:
Swiss Piano Project

See Siang Wong, Klavier
Musiques Suisses, 3 CD, MGB CTS-M 143

«Ein kleines Kompendium der neuen Schweizer Klaviermusik» nennt der Interpret See Siang Wong einleitend die 29 Kompositionen von 27 Schweizer Komponisten und einer (sic!) Komponistin. Im Auftrag des seit 2002 an der Zürcher Hochschule der Künste (ZHdK) lehrenden Pianisten haben zwischen 2001 und 2014 Schweizer Komponierende aus drei Generationen Beiträge für das Monument Klavier geschrieben. Dies ist, statistisch betrachtet, kein kleines Projekt, und es soll dem Vernehmen nach fortgesetzt werden. Dass die Mehrzahl der Stücke von Zürcher Komponisten stammt, ist dem Auftraggeber nicht zu verdenken. Immerhin tragen Wyttenbach, Zinsstag oder Dayer, um nur diese drei Namen zu nennen, Gewichtiges zum Projekt bei, das nicht aus dem Dunstkreis der ZHdK herrührt. Als Kompendium im Sinne eines musikalischen Rundumblicks im helvetischen Klavierschaffen handelt es sich ohne Zweifel um einen weitgespannten Wurf. Die stilistische Bandbreite wiederum, dies vorweg, relativiert die Erwartungen erheblich. Doch darin liegt eben auch die Crux derartiger Unternehmungen – wie es gleichermassen eine Crux darstellt, hierzu eine faire Rezension zu verfassen.

Kein Klangkörper innerhalb des traditionellen abendländischen Instrumentariums hat eine derart eigenwillige kompositorische wie soziologische Entwicklung erfahren wie das Klavier. Trotz ungezählten Weitungen in Spiel- und Anschlagstechniken, Präparationsmöglichkeiten und diversen Klangverfremdungen hat das Instrument seine gleichsam bourgeoise Herkunft nie abgelegt. Dieses Bild scheint sich auch im kompositorischen Zugang nur partiell verändert zu haben. Manche Komponisten transportieren denn auch ein verblüffend konventionelles Verständnis zum Klavier; so erklärte beispielsweise noch Stockhausen das Klavier als Hilfsmittel der Skizzierung und «Zeichnung». Der Pianist Jürg Wyttenbach hingegen empfand «das Klavier, seinen Klang und die Art, wie es gespielt werden muss» als «zu steif, starr, unflexibel und abstrakt», so dass 40 Jahre verstrichen, bis er 2009 auf die Bitte von See Siang Wong die sieben Stücke *... innig beflügelt* schrieb. Vielleicht bedurfte es eben dieser Distanz, dass ein Zyklus von sieben Miniaturen entstehen konnte, der nicht allein eine Wyttenbachsche Vielseitigkeit an Gestik, akustisch erfahrbarem Körperspiel, Stimmeneinsatz und technischen Varianten aufzeigt, sondern, mehr noch, der für sich eine Art Kompendium des Klavier-Spiels schlechthin darstellt.

Die Anstösse, die See Siang Wong durch seine Kontakte und Aufträge auszulösen vermochte, zeigen unterschiedlichste Zugänge zum Instrument und zu dessen traditioneller Literatur. Selbst quasi programmatische Kontexte finden sich in der Sammlung. Erstaunlicherweise verbinden viele Komponisten das Klavierspiel mit dem mehr oder weniger deutlich virtuos ausgelegten Prinzip der Etüde (wie z.B. Daniel Fueter, Martin Derungs, Cécile Marti, Jannis Weggenmann, Peter Wettstein). Zweihundert Jahre Caprice, Prélude, Toccata und wie die mal mehr technisch, mal mehr lyrisch orientierten Spielstücke heissen mögen, scheinen sich subkutan am Instrument und dessen Behandlung festgesogen zu haben. Zwar sind die Salons als Umschlagplätze sozialer und ästhetischer Ideen, in deren Kreis das Klavierstück Teil des geführten Diskurses war, längst Geschichte. Klassizistisch anmutende Spielstücke scheinen indessen am Monument Klavier festzukleben.

Dagegen fordern Hans Ulrich Lehmanns *Miniaturen* oder Xavier Dayers *Cantus 1* genaues Hinhören, faszinieren durch jede einzelne Gestik, Bewegung oder Klangfolge und bewegen sich ausserhalb jeglichen konstruktiven Wollens. Burkhard Kinzler wiederum hat in *Circles & Commas* sein musikalisches Material für einen kleinen Variationenzyklus aus dem Namen des Auftraggebers destilliert. Der Vorgang erinnert auf witzig-kreative Weise an historische Vorbilder wie beispielsweise Schumanns *Abegg-Variationen* – nebenbei bemerkt mit der in etwa identischen Spieldauer. Die Variationen eröffnen trotz ihrer Kargheit erstaunliche Klang- und Stimmungsdimensionen. Mathias Steinauer nimmt in *kurzkurz@Live at Carnegie* die oben angedeuteten Konventionen von Virtuosität und aktuellem pianistischem Kult gleich selber zum ironisierenden Anlass einer komponierten «Raubkopie» – Anspielungen auf den Namen eines pianistischen Weltwunders sind gewollt. Dass die dritte CD des helvetisch-pianistischen Pakets mit zwei Titeln aus den sechs *Klavierstücken* von Rudolf Kelterborn schliesst, darin steckt – geplant oder nicht – ein mehrfacher symbolischer Gestus. Kelterborn hatte See Siang Wong durch seine Widmung für das letztlich weitgespannte «Kompendium» angeregt. Zudem erinnert sein Name an ein zwar anders angelegtes, aber in vieler Hinsicht vergleichbares Projekt aus dem Jahre 1973, als der Pianist Charles Dobler den Zyklus «Neue Schweizerische Klaviermusik» produzierte, der noch Komponistennamen wie Schoeck, Burkhard oder Moeschinger vereinte. Als einzige Verbindung mit dem *Swiss Piano Project* von 2014 taucht dort bereits der Name Kelterborn auf. Doblers und Wongs Zyklen zeigen zwei histori-

sche Facetten helvetischer Klaviermusik, die unterschiedlicher nicht sein könnten – in manchem aber auch erstaunliche Parallelen aufzeigen: Hier die vielseitigen kompositorischen Ansätze, dort die mitunter erstaunlich konventionelle Übungsspielmentalität.

Das Dreifachalbum *Swiss Piano Project* ist als Koproduktion von Musiques Suisses/Grammont Portrait und Radio SRF 2 Kultur entstanden und zwischen 2009 und 2014 von See Siang Wong im Radiostudio Zürich unter dem Mastering von Andreas Werner eingespielt worden.

Hanspeter Renggli

René Wohlhauser: «Kasamarówa» und «Manía»

Duo Christine Simolka und René Wohlhauser, Moritz Ernst (Klavier)
NEOS 11605 und NEOS 11416

Die «Wohlhauser Edition» bei NEOS steht mit der 2016 herausgegebenen CD *Kasamarówa* nun sozusagen bei «Band» 4. Die CD vereint zwei Zyklen: den *Kasamarówa-Zyklus* für Sopran und Bariton und den *Sulawedischen Zyklus* für Sopran, Bariton und Klavier. Letzterer stammt zu grossen Teilen aus dem Jahr 2005, während die Stücke für *Kasamarówa* in jährlichen Schritten zwischen 2009 und 2014 entstanden sind und mit dem letzten Teil *Iguur* wieder ins Anfangsjahr zurückführen.

Zyklen, also. Ein universelles Ordnungsprinzip, das wir von zahlreichen, auch nicht-musikalischen Prozessen kennen. Aber Halt, bei René Wohlhauser ist das nicht so einfach: schon zum ersten Stück der CD schreibt er nämlich: «*Blay* für Sopran und Bariton ist gleichzeitig das zweite Stück des Zyklus *Iguur-Blay-Luup,* der seinerseits der vierte Teil des grossen *Marakra-Zyklus* ist, und das erste Stück des *Kasamarówa-Zyklus.*» Hier greifen also Flusssysteme und Sprachsysteme einer persönlichen Geographie ineinander; und unweigerlich stellt sich dann die Frage, ob man Wohlhausers Musik auch anhören kann, ohne dem Komponisten in die Klang- und Forschungsarbeit hinein zu folgen. Selbstverständlich ist das möglich – man muss dazu die CD des Duos Christine Simolka und René Wohlhauser nur auflegen und zuhören. Einerseits. Andererseits ist ebenso klar, dass ein Rest übrigbleibt – die Vermutung, dass einem holistische Zusammenhänge entgehen. Aufgenommen und produziert sind die Stücke höchst sorgfältig, und das Duo Simolka-Wohlhauser liefert archaische Spracharbeit und eine intonatorische Meisterleistung ab.

Eingearbeitet in die (Klang-)Welt Wohlhausers hat sich der Cembalist und Pianist Moritz Ernst. Seine Einspielung ausgewählter Klavierwerke bildet die Wohlhauser Edition 3 (*Manía*), ebenso bei NEOS erschienen. Komplexe, bewegungsreiche Klaviermusik aus einem Zeitraum von ca. 25 Jahren, mit einer entsprechenden Vielfalt klanglicher und architektonischer Ansätze. Besonders hervorzuheben ist *Naschra* (2013), ein Stück für Sechzehntelton-Klavier, das Moritz Ernst aber in drei Versionen spielt: der Original-Version folgt die Variante für Drittelton-Klavier und schliesslich eine Version für Standard-Stimmung. Dies ermöglicht faszinierende Vergleiche über Klang und Gesamtwirkung.

Die teilweise virtuos-komplexen Klavierstücke Wohlhausers hält Moritz Ernst konsequent unter Kontrolle, ohne nur technisch zu bleiben. Das ist sehr schön anzuhören – und macht die beiden CDs, die auch in den Booklet-Texten detailreiche Informationen mitgeben, zu weit mehr als blosser Werk-Dokumentation.

Andreas Fatton