

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

Herausgeber: Schweizerischer Tonkünstlerverein

Band: - (1992)

Heft: 34

Rubrik: Disques = Schallplatten

Nutzungsbedingungen

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

Conditions d'utilisation

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

Terms of use

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

Download PDF: 30.03.2025

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

employés pour étudier la musique écrite. Dès lors, il est maintenant possible que les deux mondes cités plus haut se comprennent mieux car, d'une certaine manière, ils « parlent le même langage ». Les quelque 700 pages de *La partition intérieure* se divisent en neuf parties (L'Improvisation – Le Son – Le Rythme – La Mélodie – Harmonie I, II et III – Les Formes et la Construction du Récit – L'Orchestre) et sont augmentées de quelques annexes, dont une bibliographie très complète et une discographie. Chacune des parties est très clairement structurée, allant des notions de base à la mise en pratique de celles-ci. Elles invitent aussi le lecteur à mélanger action et réflexion au moyen d'« idées à développer » et de discussions alliées à des prises de position personnelles de l'auteur. D'autre part, la rigueur dans la terminologie et la clarté de présentation des diverses matières, des exemples analysés, ainsi que l'assurance dans le ton du récit donnent l'impression d'une maîtrise du/des sujet(s) traité(s) et d'une réelle compréhension des ouvrages cités en bibliographie. De ce point de vue, l'ouvrage est susceptible d'inspirer respect et confiance aussi bien au lecteur issu du jazz qu'à celui de formation classique. Les convergences et divergences entre le jazz et la musique occidentale savante sont exposées avec une grande précision et les points forts de rencontre ne manquent pas en cours de route. D'un point de vue général, leurs évolutions respectives sont comparées dans le traitement de la dissonance. D'un point de vue plus « local », la basse chiffrée de l'époque baroque est comparée à la grille d'accords d'une partition traditionnelle de jazz. Enfin, au niveau des personnalités artistiques, le système dit des « axes » dans la musique de Béla Bartók, tel qu'il a été décrit par Ernő Lendvai, est comparé aux préoccupations harmoniques et formelles de John Coltrane au début des années 60. A travers ces comparaisons, l'auteur montre que lorsque les moyens sont semblables, leur emploi ainsi que les stratégies et objectifs sont différents et que, plus spécifiquement, le but d'une improvisation est rarement celui de ressembler à une composition écrite. Ce point demeure un sujet fréquent de conflit et une source de malentendus quant aux « critères de validité » employés pour juger une improvisation, et même parfois pour tout simplement rejeter l'improvisation en tant que discipline artistique. Fort heureusement « les pendules sont remises à l'heure » constamment, sans qu'un parti soit pris pour l'une ou l'autre discipline, mettant bien en évidence les mécanismes mentaux d'un improvisateur et les exigences d'une situation d'improvisation.

De par ses qualités et lignes de forces précitées, *La partition intérieure* est un livre « solide », bien plus et autre que la somme de ses parties, mais qui est critiquable sur quelques points de détail. En premier lieu, bien que la volonté sincère de l'auteur soit dirigée vers l'ouver-

ture, son domaine de prédilection – le jazz à partir du style be-bop – se fait clairement sentir au niveau de la quantité d'exemples, de la discographie (deux enregistrements avant 1940 seulement), et au niveau de l'aisance qui transparaît lorsque ce domaine est traité. Plus regrettables, ensuite, sont des inexactitudes ponctuelles hors de ce domaine de prédilection, telles que de faire apparaître la tierce en tant que consonance imparfaite au XI^{ème} siècle ou les 2^{ème} et 4^{ème} temps accentués avec le style dixieland. Il est probable que ces inexactitudes ou erreurs, parce que ponctuelles et mélangées encore à quelques fautes de frappe ou de français, découlent plus de l'inattention en cours de révision que d'une méconnaissance du sujet ou d'une absence de rigueur. Il n'en demeure pas moins le danger que, d'une part, un lecteur issu du jazz, ébloui par la multiplicité des domaines de connaissance abordés, les prenne pour des réalités, et que d'autre part un lecteur connaissant bien l'un de ces domaines ne s'en serve pour ne plus prendre l'auteur au sérieux.

Espérons toutefois que ces cas seront eux aussi ponctuels, et qu'une deuxième version révisée paraîtra vite, car il existe suffisamment de musiciens de notre temps, depuis Bernd Alois Zimmermann, tels Anthony Braxton, Vinko Globokar ou, plus près de chez nous, Jacques Demierre, qui sont engagés dans une direction visant à (re)fuser l'improvisation et l'écriture. Vue sous cet angle, *La partition intérieure* est, de par son contenu et ses propos, un livre très actuel, susceptible de contribuer à une meilleure communication entre compositeurs, interprètes et improvisateurs, donc à ce courant de fin de siècle qui, paradoxalement, correspond à un retour en arrière dans l'histoire de la musique occidentale.

Raphaël Daniel

Disques Schallplatten

Tiercé composite

Portraits de Klaus Huber, Lionel Rogg et William Blank

La discographie assez maigre de l'œuvre de Klaus Huber se trouve heureusement complétée d'un nouveau portrait du compositeur¹, comportant des œuvres s'échelonnant entre 1957 et 1975. Les pièces choisies reflètent, bien plus que les engagements politiques de Huber (comme dans le grand oratorio « Erniedrigt, geknechtet, verlassen, verachtet... »), son sens de l'intériorité, de l'ascèse et du silence. Dès « Des Engels Anredung an die Seele » (1957,

sur un texte du poète baroque Johann Georg Albiani) s'annonce une référence mystique fondamentale, qui remontera selon les cas jusqu'à Hildegard von Bingen (dans les « Cantiones de circulo gyrante » de 1985) ou Jean de la Croix (dans « ... Ausgespannt ... » de 1972). Celle-ci préside sans aucun doute à la recherche d'une beauté sereine, comme préservée des souillures de l'extérieur, ainsi qu'à une conception non directionnelle, quasi médiévale du temps musical. Il est remarquable de constater que ni l'engagement politique croissant du compositeur, ni la mutation de ses techniques compositionnelles n'ont modifié radicalement cette position esthétique, même si elle a gagné en profondeur et en complexité. Ainsi dans « Alveare vernat » de 1965 (titre néologique évoquant, outre l'ermitage franciscain du Monte Alverna, le printemps et les alvéoles des ruches), flûte solo et 12 instruments à cordes se meuvent dans un univers aux proportions rythmiques strictement définies et intégrant la microtonalité, donnant naissance à une forme à la fois statique et compartimentée, peut-être en contradiction avec la promesse messianique d'un « nouveau printemps ». De même, « Ein Hauch von Unzeit » (1972), sous-titré « Plainte sur la perte de la réflexion musicale ... quelques madrigaux pour flûte seule, ou flûte avec instruments quelconques », médite sur l'imtemporalité à partir de la chaconne de « Didon et Enée » de Purcell, en une série de versions alternatives (la 3^e est présentée ici) utilisant simultanément la technique canonique et les aléas de la réalisation idiomatique propre à chaque instrument : dans cette remise en cause du concept d'œuvre fermée typique des années 60 s'ébauche ainsi un espace fragile de liberté en marge des procédures automatiques d'engendrement formel. Enfin « Schattenblätter » pour clarinette basse et piano et « Blätterlos » pour piano seul sont également deux versions alternatives d'une même œuvre (1975) dont la conception temporelle doit évoquer « l'extrême isolement, l'extrême solitude » et « rappeler le sort de tous ceux qui sont prisonniers pour des raisons de conscience », notamment à travers la dédicace au compositeur tchèque dissident Marek Kopelent. La jonction de l'esthétique, du religieux et du politique sera réalisée la même année dans la pièce initiatrice du grand oratorio « Erniedrigt... », « Senfkorn » pour voix d'enfant, hautbois, violon, violoncelle et clavecin, bref chef-d'œuvre dont nous avons déjà eu l'occasion de parler dans ces colonnes (cf. n° 30, p. 39).

Deux compositeurs genevois proposent également leur portrait. D'abord l'organiste Lionel Rogg², dont l'image, somme toute rare dans la musique « sérieuse » d'aujourd'hui, de compositeur-interprète renoue avec la grande tradition de son instrument, ici au fil d'œuvres pour piano et bois. Singulier itinéraire créateur pour un artiste qui, abstraction faite de pièces de jeunesse écrites entre 16 et 22 ans, avoue n'avoir

renoué avec la composition qu'en 1983 avec une cantate sur un texte de Rilke, «La naissance de Vénus»: c'est la rançon sans doute d'une carrière bien remplie. Les premières œuvres de Rogg («Cinq petites pièces lyriques», «Trois pièces» et «Valse» pour piano en 1952; «Cinq petites géométries» pour piano en 1958) reflètent un enthousiasme juvénile pour l'Ecole de Vienne mais, en dépit de l'emploi du silence, des effets de miroir et de la conception de l'espace sonore, on pense moins à Webern qu'au Schönberg de l'op. 23 ou 25, en raison d'un traitement rythmique relativement conventionnel. Le compositeur revient également à son premier instrument dans deux cycles récents, dans lesquels l'influence sérielle a totalement disparu. «Face à face» pour deux pianos (1987) révèle une écoute attentive de «Monument, Autoportrait et Mouvement» de Ligeti: dans la première pièce, les octaves du début se déploient mélodiquement à partir de l'unisson initial (Rogg évoque ici une visite à Karnak pour opposer «grandeur intemporelle et progression presque pathétique sur des marches qui se déroulent»); la deuxième se souvient probablement inconsciemment de l'ostinato de cloches de «Parsifal» pour bâtir un crescendo en valeurs de plus en plus brèves jusqu'à un climax pathétique (Wagner revu par Messiaen?), tandis que la troisième («Tumulte») reproduit le geste inquiétant du dernier mouvement de la «Sonate funèbre» de Chopin. Ces diverses évocations historiques ne sont certes pas un hasard chez un musicien qui revendique librement son appartenance à la tradition. C'est ainsi également que les «Etudes pour piano» de 1990 se donnent pour consigne l'emploi successif de tous les intervalles, de l'unisson à l'octave: la règle du jeu est connue de Debussy à Ohana; brillamment écrites pour l'instrument, ces pièces constituent peut-être la partie la plus attachante du disque et sont défendues avec conviction par Mayumi Kameda. Les œuvres pour instrument monodique (une «Pièce pour clarinette» en 1986, une «Suite» néo-baroque pour flûte seule en 1991 et une «Pièce» pour hautbois avec accompagnement de synthétiseur en 1991) paraissent paradoxales chez un virtuose de l'instrument polyphonique par excellence, mais se justifient par la nécessité d'approfondir le pouvoir d'expression d'une mélodie sans contrepoint ni accompagnement». Ce portrait en forme de mosaïque se termine sur un bref «Pierrot» (1991) et un «Jazzic» (1991) dans lequel se glisse un clin d'œil au très talentueux fils du compositeur... On attend avec d'autant plus d'intérêt la première pièce d'envergure depuis «Face à face» de 1987: un concerto pour orgue que Rogg écrit pour l'inauguration de nouvel instrument du Victoria-Hall. C'est d'une toute autre esthétique que relève la musique de William Blank. Né en 1957, percussionniste à l'Orchestre de la Suisse Romande, responsable du

Centre International de Percussion et professeur au Conservatoire, Blank se concentre sur le thème du fragment, ainsi que l'attestent les titres de deux pièces du disque: de la superposition ou de la juxtaposition d'éclats isolés et privés de sens par eux-mêmes doit naître progressivement un ensemble cohérent en forme d'archipel. Dans les «Canti d'Ungaretti» pour contralto et neuf instruments (1983), la splendeur déchirante des brefs textes du poète italien n'a pourtant que peu de temps pour se déployer sur un écrin musical au lyrisme discret et quasi bergien. Cette même influence se retrouve au centre de l'œuvre la plus développée du disque, «Omaggi» (1986). Ecrite pour grand orchestre, on y trouve un quintette formé d'un piano, d'une clarinette, d'un violon, d'un alto et d'un violoncelle, dont la sonorité sert de référence à des constellations instrumentales très diverses, sans qu'il soit toutefois possible de parler d'oppositions concertantes. Comme la «Sinfonia» de Berio, «Omaggi» intègre toute une série de citations allant de Schumann à Takemitsu, mais évite la technique du collage proprement dit: difficilement reconnaissables, celles-ci sont intégrées, au-delà de l'Histoire, dans un langage unitaire où les potentialités contrapunctiques et les variantes de couleur instrumentale jouent un rôle déterminant. Ce sont également ces paramètres d'horizontalité et de timbre qui président, séparément cette fois, à la composition des «Fragments I» pour quatuor à cordes et «Fragments II» pour violoncelle et piano, deux œuvres à l'expressive et fragile discontinuité.

Philippe Dinkel

¹ Klaus Huber: «Des Engels Anredung an die Seele» / «Schattenblätter» / «Senfkorn» / «Blätterlos» / «Alveare vernet» / «Ein Hauch von Unzeit III»; Andreas Jäggi, ténor, Lukas Raaflaub, voix d'enfant, Jean-Luc Menet, flûte, Elisa Agudiez, piano, Ensemble Alternance, dir. Arturo Tamayo; Guildys GLY 5201

² Lionel Rogg: «Face à face» for two pianos [Mayumi Kameda, Jean-Jacques Balet] / «Pièce» for clarinet [Thomas Friedli] / «Etudes» for piano [M'K'] / «Suite» for flute [Maxence Larrieu] / «Cinq petites pièces lyriques» / «Trois pièces» / «Valse» / «Cinq petites géométries» / «Pierrot» for piano [J'-J'B'] / «Pièce» for oboe [Jean-Paul Goy, L'R'] (synthesizer) / «Jazzic» for piano [M'K']; BIS-CD-546

³ William Blank: «Fragments II» pour violoncelle [François Guye] et piano [Sébastien Risler] / «Fragments I» pour quatuor à cordes [Sine Nomine] / «Canti d'Ungaretti» pour contralto [Arlette Chédet] et 9 instruments / «Omaggi» pour grand orchestre [OSR, dir. Armin Jordan]; Guildys GLY 509

Deux conceptions du théâtre musical

Portraits de Jacques Demierre et Jürg Wytenbach

On connaissait du pianiste genevois Jacques Demierre le jazzman fougueux, voire déchaîné, et l'improvisateur doué. Un disque compact de la série Grammont¹ présente aujourd'hui le compositeur, du moins partiellement:

ce n'est en effet que l'expérimentateur vocal dont est livré le portrait. *Bleu* résulte d'une commande de l'AMS: «Il met en scène une chanteuse qui lutte en vain contre un accès de fou-rire. Elle ne peut guère s'en défendre et doit quitter le plateau.» Le CD ne donne qu'un aperçu de l'œuvre, car la musique n'est qu'un des éléments de la création de Demierre. Comme dans la «Sequenza III» de Berio, modèle qui a fait école, le morceau peut être réalisé «aussi bien par une chanteuse que par une comédienne». L'inspiration et l'expiration y sont musicalisées, tout comme le passage de la voix de poitrine à celle de tête ou le claquement des dents. Au contraire de Berio ou de l'«Aria» de Cage, cette pièce parlée paraît unidimensionnelle, peu corporelle, réduite qu'elle est au larynx. Mais peu à peu, des sonorités isolées, se dégage le piquant de la chose: Aïda. Pourtant l'interprète ne donne à voir que la phénoménologie du rire, à distance. Au contraire de Béatrice Wüthrich-Mathez, exécutante rafraîchissante et charmante, elle ne rit pas. Les deux cycles issus d'une collaboration étroite avec leur interprète, Magali Schwartz, ont aussi un caractère expérimental et dérivent d'improvisations vocales qui exploitent les confins des voix chantée et parlée, du bruit et du son; à l'origine ils étaient destinés à accompagner des scènes dansées. Scandée plusieurs fois, une liste de noms d'auteurs de la littérature mondiale ainsi qu'un poème de l'Argentin Roberto Jarroz fournissent le matériau de *Destin d'azur*, nouvel hommage à la couleur bleue. Les textes s'y dissolvent et se fragmentent en leurs phonèmes, puis sont superposés de mille manières. Magali Schwartz chante et parle par endroits sur huit pistes, à quoi s'ajoutent la voix (parlée) sobre du compositeur, deux claviers électroniques, et les sons manipulés d'un piano d'enfant. Tout cela s'annule à l'envi dans une confusion babélique.

Dans *Je deviendrai Médée*, les moyens se concentrent de nouveau sur la voix solo. Le mythe sanglant est évoqué par des fragments d'Euripide, de Heiner Müller et de Pier Paolo Pasolini. Le passage de la parole au chant, ou d'un registre vocal à l'autre, illustre l'ambiguïté de cette femme déchirée, psychogramme qui va de la réflexion sobre aux éclats hystériques d'une détresse existentielle, mais qui constitue aussi une recherche musicale de modulations vocales exquises et de modèles archaïques. On a critiqué dans d'autres productions Grammont la sélection arbitraire des œuvres. Ici, la limitation à une série d'études vocales et théâtrales des années 1985/6 aboutit rapidement à la monotonie. En outre l'auditeur intéressé est privé du texte des livrets.

En ce qui concerne l'alliance de la musique, du texte et de la danse, les pièces de Jürg Wytenbach² sont étonnamment proches de celles de Jacques Demierre. Mais le Bernois opère de façon bien plus raffinée; il conçoit tout à partir de la scène, se montre extrover-

ti, fait preuve d'esprit, sans mépriser l'effet facile, voire le gag vulgaire. Son théâtre est tantôt enjoué, tantôt grossier, presque populaire parfois. A eux seuls, ses titres sont de petits chefs-d'œuvre: «Badinerie vocale et instrumentale en forme d'un Grand double pour carillon de Couillons (texte: Rabelais) pour une cantatrice et six clarinettes (en la et mâles).» Six clarinettes s'affrontent donc en musique pour les faveurs d'une actrice. On suce avec zèle l'anche de son instrument, on toussote dans le tuyau, on souffle sur les clés: c'est le jeu dans sa pureté originelle. Grâce au texte «gargantuesque» de Rabelais, certes peu fait pour des oreilles chastes, mais qui échappe à toute censure par son incompréhensible latin d'alcôve, et grâce à des gestes équivoques parfaitement clairs, il naît un théâtre instrumental qui allie, avec couleur et fantaisie, les calembours grivois et les tons perçants, d'une part, aux résonances subtiles d'un gong chinois et aux sifflements raffinés de verres musicaux, de l'autre. Les *Trois chansons violées pour une violoniste chantante* sont de petits morceaux de bravoure. La violoniste joue sur et sous les cordes désaccordées, devant et derrière le chevalot, fait danser à une aiguille à tricoter, pour le «Plaisir d'amour», un trémolo digne des bateliers de la Volga, tout en chantant des rengaines débridées et en parlant «very english», «germanique: dur et cassant» ou «sur le ton affecté du 16ème arrondissement de Paris». Que le morceau parle de la violence subie par les femmes passe en revanche tout à fait au second plan. Le collage *D(H)ommage ou Freu(n)de! Nicht diese Töne..., jeu couissant pour un trombone* est un morceau entièrement dans l'esprit de Globokar, mais qui s'essouffle à courir après l'originalité. Contre toute attente, *Encore! Tics and tricks for an actress and a cello-player* renonce en revanche à tout effet de panache.

Même quand Wytenbach est réduit à la seule musique, qu'il fait jouer sur une scène imaginaire, il trouve des expressions frappantes et très imagées. La sérénade pour flûte et clarinette «dans des châteaux d'Espagne», qui remonte à 1959, réunit des miniatures spirituelles et pleines de fantaisie. Comme la plupart du temps chez Grammont, les interprétations ont vu le jour en collaboration avec le compositeur, ce qui est censé en assurer l'authenticité.

Thomas Gartmann
(trad. J. Lasserre)

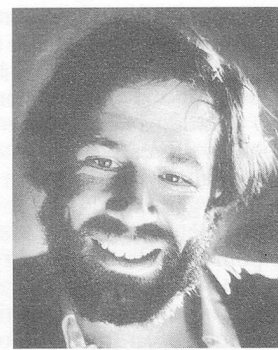
Suche nach kompositorischer Identität

Porträt Jean-Jacques Düнки

Warum wird einer Komponist? Ein musikalisches Elternhaus mag daran schuld sein, oder einer musenfeindlichen Umgebung zum Trotz ein unerklärbarer, unbezähmbar innerer Drang – Kunst kommt von Müssen. Nichts dergleichen hat der 1948 in Aarau geborene Jean-Jacques Düнки in seiner Biographie vorzuweisen. Spielerisch ergab sich das Aufschreiben eigener Ideen aus dem obligatorischen Klavierunterricht. Der Wunsch zu komponieren blieb ambivalent, auch während der Studienzeit in Basel und in Berlin bei Boris Blacher. Zu erdrückend schienen die Vorbilder. Erst spät hat sich Düнки für ein «Doppelleben» als Pianist und Komponist entschieden.

Die auf dieser Grammont-CD vorliegende Werkauswahl aus dem Zeitraum 1978-1990 lässt einiges von der zweifelnden Suche nach kompositorischer Identität erkennen. Ihr Kristallisationspunkt ist Robert Schumann. Die Reihe der *Kammerstücke für einen bis fünfzehn Musiker* nimmt auf ihn immer wieder Bezug. Nummer II (1985) für Horn, Klavier und dreizehn weitere Instrumente greift gleich zu Beginn zum Zitat, dem Anfang aus der «Rheinischen Sinfonie», dessen melodische Kontinuität sich hier als dissonante Akkordauftürmung sukzessive eingeführter und gehaltener Intervalle präsentiert. Ist dieses Verfahren des allmählichen Akkordaufbaus – auch in der Verteilung auf verschiedene Instrumente als «Klangfarbenmelodie» – der Neuen Wiener Schule entlehnt, so zeigt sich das Werk überhaupt in melodischer Gespanntheit und entwickelter Polyphonie der Sprache Bergs und Schönbergs verbunden. Umso heterogener tritt diesem ehemals «avancierten» Material «Nostalgisches» gegenüber: Anklänge an Vergangenes beschwören nicht nur die «historischen» Instrumente Inventionshorn und Hammerflügel; sie brechen auch als Ländler, als Jagdgesang, als Liedfragment immer wieder unvermittelt herein. Über düsteren Molldreiklängen, abgelöst vom Arpeggio-Pathos der verminderten Septakkorde des Klaviers, laufen am Ende klagende Linien des Englischhorns ins Leere – als Reminiszenz an ein laut Begleittext Verzweiflung ausdrückendes Schumann-Lied.

Dies tritt nicht als postmoderne Stilimitation auf, auch nicht als minimalistisch auf Hörerfreundlichkeit getrimmter *romantic sound*, sondern wird in knapper, bruchstückhafter Formulierung zur Eigenständigkeit umgeschmolzen, in seinen besten Momenten vergleichbar etwa der Romantik-Aufarbeitung Wolfgang Rihms. Düнки meint damit auch die Vergesslichkeit heutiger Kreativität, in der er sich nicht als Erfinder, sondern als Vorfinder begreift. «Auf der Suche nach der endgültigen Ausformung (an die ich doch nicht glaube)» zeigt er sich



denn auch im *Kammerstück III* (1986–89) für Klavier solo, in welchem er das musikalische Anagramm Robert Schumanns quasi improvisando verarbeitet. «Zufällig» wurde dies auch zum Ausgangsmaterial des *Kammerstücks VII* (1990). Düнки, der sonst opulent instrumentiert, geht hier einen neuen Weg: Karge, knapp gezeichnete Linien von Bratsche, Bassethorn und Klavier brechen aus einem Unisono schmerzhaft aus, sinken dann wieder in elementare Floskeln zurück. Solcher Sprödigkeit geben die Interpreten, Hansheinz Schneeberger, Jürg Frey und der Komponist, sprechende Intensität.

Weniger konzentriert formuliert wirken die übrigen auf der Platte zu hörenden Stücke. Zwar sind auch sie in ihrer rein zeitlichen Ausdehnung knapp gehalten, doch bringen die diffuseren Gestalten eine gewisse Weitschweifigkeit hervor. *Kammerstück VI* (1989) für Violine bzw. Viola, Klavier, Schlagzeug und Blasinstrumente bleibt trotz virtuoser Effekte hinter dem Vorbild Alban Berg denn doch recht blass zurück. Eine aufgeregte Tarantella sowie die schon bekannten Klangaufbauten und Zitatarten sind nicht frei von Manierismus. Plötzliche Stilbrüche befremden auch im rätselhaft betitelten *Tetrapteron* (1981–83), dessen Besetzung mit Klavier, Cembalo, Clavichord und Celesta jedoch bestreckende Klangkombinationen ermöglicht. Bei *Hommage à L.C.* für Klavier lässt sich darüber streiten, ob man deren Couperin-Anleihe bloss für trivial halten oder als Ausdruck improvisierend gefundener Vergangenheit akzeptieren soll. Zumindest ist das Zitatmaterial nicht auf jene Weise durchdrungen, welche die Schumann-Auseinandersetzung so spannend macht. Atmosphärischer Reiz ist dem aber nicht abzusprechen. Er eignet auch dem Flötenstück *Un souvenir de L.* (1978), das andererseits durch den Bezug auf ein anderes Düнки-Werk «zwischen Hoffnung und Verzweiflung» unangemessen überfrachtet erscheint.

Auf die Dauer erscheint die fast zwanghafte Verwendung traditionellen Materials in dieser «Musik über Musik» doch ein wenig als Marotte, als Nabelschau, die der Komponist im beständigen Vergleich des Eigenen und Fremden – oder ist es nur die Montage des «Vorgefundenen» verschiedener Epochen? – betreibt. Mut zur authentischen Sprache könnte Düंकis Entwicklung weiter führen als die Bearbeitung der überstrapazierten Frage, wie man in

¹ Jacques Demierre: «Bleu» pour voix seule / «Désir d'azur: musique de danse» pour 8 voix et 2 claviers / «Je deviendrai Médée» pour voix seule; Magali Schwartz, voix, J'D', clavier; Grammont CTS-P 38-2

² Jürg Wytenbach: Sérénade für Flöte [Philippe Racine] und Klarinette [Ernesto Molinari] / *Trois chansons violées pour une violoniste chantante* [Susanna Andres] / «Lamentoroso», badinerie vocale en forme d'un «grand double carillon de couillons» (texte: Rabelais) et six clarinettes (en la et mâles) / «D(h)ommage» oder «Freu(n)de! Nicht diese Töne...», Spielzüge für einen Posaunisten [Vinko Globokar] / «Encore!», tics and tricks for an actress [Judith Keller] and a celloplayer [Thomas Demenga]; Grammont CTS-P 37-2

dieser unserer Zeit denn noch Komponist sein könne.

Isabel Herzfeld

Jean-Jacques Dünki: «Un souvenir de L.» pour flûte [P. Blum] / «Hommage à L. C.» pour piano [J.-J.D.] / «Tétraptéron» pour piano [E. Henz-Diémant], clavecin [S. Reymond], célesta [P. Casén], clavicorde [J.-J.D.] et amplification / Kammerstück II für Horn [D. Johnson] und Klavier [J.-J.D.] und dreizehnhöpfiges Ensemble [Mitglieder des RSO Basel, Ltg. Bernard Wulff] / Kammerstück III auf den Namen Robert Schumann für Klavier [J.-J.D.] / Kammerstück VI für Violine [H. Schneeberger] und 10 Instrumente [Ltg. J.-J.D.] / Kammerstück VII für Viola [H. Schneeberger], Bassethorn [J. Frey] und Klavier [J.-J.D.]
Grammont CTS-P 40-2

Deutsches Erbe Din französischer Klarheit

Arthur Honegger: *Die Kammermusik*
Pascal Devoyon, Klavier; Dong Suk Kang, Violine; Pierre-Henri Xuereb, Viola; Raphaël Wallfisch, Violoncello; Michel Arrignon, Klarinette; Quatuor Ludwig etc.
timpani 4C1012

Dank der elektronischen Medien ist es heute mehr denn je möglich, fast vergessene Werke der Vergangenheit wieder kennenzulernen. Man muss nicht darauf warten, bis sich ein Konzertveranstalter dazu entschliesst, sie in seine Programme aufzunehmen. Zu viele Hemmnisse wären dabei zu überwinden, organisatorische, finanzielle und ästhetische.

Zu dieser Musik gehört diejenige Arthur Honeggers, der für viele während der Zeit zwischen beiden Weltkriegen der «chef de file de la musique française» war. Nicht dass er heute kaum beachtet würde, doch vieles wurde vergessen, wohl auch verdrängt, machte Neuem Platz. «Uraufführungsmusik» waren seine Werke nie; sie wurden ganz im Gegenteil häufig gespielt, gehörten aber zu einer Schicht der französischen Kultur, die nie ganz mit den Schlagworten *Neoklassizismus* oder *Neue Sachlichkeit* übereinstimmte. Auch die aggressivste Motorik oder die härtesten Dissonanzen sind nie «unterkühlt», sondern verbreiten eine Glut, die direkt anspricht. Doch gerade dieser Direktheit misstrauten viele nach dem Zweiten Weltkrieg, während man heute wieder bereit ist, auf sie einzugehen, sie ernst zu nehmen. Es wäre aber sicher unangebracht, Honeggers Musik für einen abgeklärten Humanismus in Anspruch zu nehmen. Hinter diesem Wort verbirgt sich oft eine Müdigkeit alternder Kulturschaffender, die zu ihrem Glück während der Jugendzeit auch einige provokative Werke geschrieben haben.

Honegger gehörte aber zu einer Strömung der französischen Musik, die durch die Namen Vincent d'Indy, Paul Dukas, Albéric Magnard und Charles Koechlin vertreten wurde. Sie klingt oft schwermütig, symphonisch und ist auf jeden Fall komplexer als die von Darius Milhaud, Francis Poulenc oder Georges Auric. Es geht aber nicht an, sie als rückwärtsgewandt zu bezeichnen. Wie

sie mit grosser Geste anhebt und in einem dynamischen Verlauf dem Höhepunkt zustrebt, dann verebbt oder mit Bravour schliesst – das freilich ist bestes Erbe des 19. Jahrhunderts, welches von vielen Zeitgenossen Honeggers verachtet wurde, heute aber, während Zemlinsky und Schreker eine bedeutende Renaissance erleben, wieder «à jour» ist.

Die Kammermusik spielt im Œuvre Honeggers eine bedeutende Rolle. Auffällig ist dabei, dass sehr viele Werke dieser Gattung vor oder um 1920 entstanden. Erst später kam die Auseinandersetzung mit dem Theater oder dem Orchester, die Honegger so grossen Erfolg brachte. Die Werke für das breite Publikum – Honegger versuchte sich während der Volksfrontregierung auch im «appel aux masses» – werden aber der sorgfältigen thematischen Arbeit, die er in der Kammermusik erprobte, nie untreu. Von dieser ging die Kraft aus, die ihn auch in den unscheinbarsten Stücken als Meister des Metiers auswies.

Um den musikalischen Nachlass Arthur Honeggers stand es lange Zeit schlecht; er lag in der Bibliothèque Nationale von Paris, wo sich niemand «opfern» wollte, ihn zu katalogisieren. Harry Halbreich hat nun diese entbehrrungsreiche Aufgabe übernommen und Honeggers Werke chronologisch mit Nummern versehen, vor denen ein *H* steht, das sowohl Honegger wie Halbreich suggeriert.

Die vier CDs sind nach instrumentalen Besetzungen geordnet und machen auch mit einigen Werken bekannt, die bis jetzt noch nicht veröffentlicht worden sind.

Auf der ersten CD figurieren alle Werke für Violine solo sowie für Violine und Klavier. Sie stehen zwischen zwei Polen: auf der einen Seite die *Sonate pour violon seul* (1940), die in ihrer Herbheit an J.S. Bach erinnert, auf der andern ein *Morceau de concours* (1945) mit Klavierbegleitung, das all die Brillanz hat, wie sie an den Wettbewerben des Pariser Conservatoire gefordert wurde. Dazwischen stehen die beiden recht bekannten Duosonaten (1916 / 1918 bzw. 1919) und eine unveröffentlichte von 1912, die zeigt, wie schnell Honegger den Weg zu einem persönlichen Stil fand. Als Geiger wusste er um die Möglichkeiten seines Instrumentes Bescheid, forcierte diese aber auch nie. Er führte, wie man den einzelnen Sätzen entnehmen kann, einen kraftvollen Bogen, der den Saiten auch Süßigkeit abringen konnte. Duo-spiel wird noch ganz im Sinne der Klassik und Romantik als Dialog verstanden.

Die *Sonatine pour 2 violons* (1920) setzt auf der zweiten CD mehr spielerische Akzente, genauso wie die *Sonatine pour violon et violoncelle* (1932). Erstaunlich ist, wie Honegger den beiden doch im Grunde monodischen Instrumenten akustische Tiefenwirkungen verleihen kann. Nie hat man den Eindruck einer kargen, asketischen

Musik. Eine *Paduana* für Violoncello solo (1945) bezieht sich wieder auf J.S. Bach, während die Sonaten für Cello und für Bratsche mit Klavier (beide 1920) den pastosen Klang von Johannes Brahms beschwören. Dazu gehört noch ein *Prélude* für Kontrabass und Klavier (1932), das ebenso wie das Klaviertrio von 1914 hier zum ersten Mal zu hören ist. Der Klang der tiefen Streicher liegt Honegger sehr – auch die Violine spielt oft in tiefen Lagen –, was eine Entsprechung in den wühlenden Passagen des Klaviers findet. Im Klavierpart finden sich oft aber auch hohe, durchsichtige Akkorde, die ganz «französisch» im Sinne einer eleganten «clarté» wirken.

Wenn nun auf der dritten CD die Holzbläser, kombiniert mit andern Instrumenten, die Hauptrolle übernehmen, wird die Musik noch «französischer». Der bukolische Charakter von Flöte und Klarinette führt zu mehr genrehafte Stücken. Unter ihnen ist die *Danse de la chèvre* für Flöte solo (1921) am bekanntesten. Daneben steht aber auch ein *Colloque* für Flöte, Celesta, Violine und Viola oder *Introduction et Danse* für Flöte, Harfe, Violine, Viola und Violoncello, beide undatiert und bis jetzt nicht veröffentlicht: charmante Werkchen ohne jede Präntention. Sie sind wie die folgenden für Trompete und für Posaune mit Klavier (1947 bzw. 1925) der Laune eines Augenblicks zu verdanken. Zärtlich sind die Variationen über das Volkslied *J'avais un fidèle amant* (1929); sie sind gefällig mit Noblesse, was manchmal viel schwerer zu realisieren ist als ein todernstes Stück.

Ganz anders verhält es sich mit der vierten CD, auf der die drei *Streichquartette* eingespielt sind. In der Auseinandersetzung mit der Schule Arnold Schönbergs gelingen Honegger im ersten Werk (1916/17) Dinge, die überwältigend sind: eine Heftigkeit, losgelöst fast von allen Fesseln der Tonalität. Wenn er im langsamen Satz den Anfang von Richard Wagners *Tristan und Isolde* fast getreu zitiert, so führt der weitere Verlauf in eine selbstquälende Leidensbereitschaft, die an den jungen Alban Berg erinnert. Nur die Rhythmik ist einfacher, konventioneller; sie übernimmt dann in den beiden andern Quartetten (1934/36 bzw. 1936/37) die Führung auf weite Strecken, hat nun aber an konziser Zeichnung gewonnen. Diese Werke wirken «klassisch», sie sind voll ausgereift. Dass das eine dem Pro-Arte-Quartett, das andere der Mäzenin Elizabeth Sprague-Coolidge gewidmet ist, zeigt, wie berühmt Honegger während der dreissiger Jahre geworden war. *Pâques à New York* auf Texte von Blaise Cendrars (1920) führt wieder zurück in jene Zeit unmittelbar nach dem Ersten Weltkrieg, die das Erbe der grossen deutschen Musik auszuschlagen versuchte; Honegger fand aber doch eine Fortsetzung, der nichts Epigonales nachgesagt werden kann.

Theo Hirsbrunner