

Zeitschrift: Dissonanz = Dissonance
Herausgeber: Schweizerischer Tonkünstlerverein
Band: - (2011)
Heft: 115

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

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: 13.03.2025

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



Le singe musicien. Sémiologie et anthropologie de la musique

Jean Molino

Arles, Actes Sud/INA, 2009, 488 pages

Le *Singe musicien* regroupe un ensemble d'essais écrits entre 1975 et 2005 par un auteur qui occupe une place singulière dans le contexte musicologique : celui d'un observateur, attentif aux débats théoriques sur la musique, dont il propose de repenser les fondements. Le sous-titre du livre est : « Sémiologie et anthropologie de la musique ». Riche de multiples références dans des domaines extrêmement variés, qui tournent tous autour du fait musical envisagé comme un « fait symbolique » mettant en jeu tous les paramètres de l'existence, Jean Molino s'attache, dès le premier texte (daté de 1975) à la notion de signe, qu'il définit de façon dynamique comme ce qui renvoie, davantage qu'à un signifié statique, à la chaîne quasi infinie des autres signes. C'est dans ce texte que Jean Molino avance la fameuse tripartition dont Jean-Jacques Nattiez devait populariser le concept : « Le phénomène musical, comme le phénomène linguistique ou le phénomène religieux, ne peut être correctement défini ou décrit sans que l'on tienne compte de son triple mode d'existence, comme objet arbitrairement isolé [appelé le niveau neutre], comme objet produit [niveau poïétique] et comme objet perçu [niveau esthétique]. Ces trois dimensions fondent, pour une large part, la spécificité du symbolique. » (p. 73-74)

Toutes les réflexions ultérieures de Molino partent de ce postulat, de l'idée selon laquelle il s'agit tout d'abord, en dégageant le niveau neutre des théories a priori, de lui appliquer des procédures objectives — il parle d'une « cure descriptive » (p. 106) —, pour ensuite, par une série d'opérations dialectiques, nouer les résultats obtenus aux niveaux poïétiques et esthétiques. L'analyse

immanente est fondée sur « une description des phénomènes dans laquelle on ne fait pas intervenir les conditions de production et de réception du message » (p. 109) ; mais elle tend à une approche du phénomène musical comme un « fait musical total ». Dans cette optique, la méthode paradigmatique est vue comme un outil valable pour des situations musicales diverses. Dans son introduction, Jean-Jacques Nattiez, éditeur du recueil, propose la division et la simplification du texte musical dans le but d'en énumérer les composantes, et ne craint pas de comparer cette opération à la fois à l'analyse cartésienne et... à l'analyse économique (voir p. 28). Mais ce découpage — nous restons plus circonspect sur la simplification — est-il une opération... neutre ?

C'est là tout le problème rencontré par l'analyse musicale, pierre de touche des réflexions de Molino, contemporaines de l'émergence de la discipline analytique dans le champ musicologique officiel français. Un texte musical, du moins dans la tradition savante européenne, peut-il être réellement détaché des normes auxquelles il réagit, fussent-elles celles que le compositeur s'est données lui-même ? Et peut-on s'abstraire, dans l'approche analytique, de l'histoire musicale postérieure à l'œuvre étudiée, alors qu'elle oriente l'écoute sur des éléments jugés en son temps non signifiants ou secondaires ? Dans ce qui est désigné comme « niveau neutre », les niveaux poïétiques et esthétiques sont déjà présents. Molino n'exclut d'ailleurs pas cette possibilité au gré de propos qui oscillent entre deux ordres de référence qui font justement problème dans le domaine musical : celui du « système », que l'on pourrait associer à la langue, et celui de l'œuvre proprement dite, qui est polysémique : « Une œuvre est une réalité complexe qui constitue un fait social total ; elle est composée

de strates dont les éléments ne se correspondent pas terme à terme ; elle appartient et renvoie à une infinité d'autres œuvres dans les séries desquelles elle trouve sa place et prend son sens... » (p. 134). Sans aller au-delà du texte lui-même, une des questions cruciales de l'analyse musicale tient au fait que, pour des raisons en partie académiques, on distingue souvent mal ce qui est du ressort de l'œuvre en tant qu'organisme autonome et ce qui est de l'ordre du langage au sens plus général, les grandes œuvres étant, dans le domaine musical, ce qui définit la langue (une situation très différente de celle du langage verbal, auquel on réfère constamment le langage musical). Les doctrines académiques, dont Schenker est un des points d'aboutissement, privilégient en ce sens les œuvres dans lesquelles on peut dégager des « lois » générales. Les nouvelles formes de construction harmonique à l'époque de Wagner sont celles que le compositeur a mises en œuvre à l'intérieur d'un projet poétique et dramatique global ; elles peuvent être détachées de celui-ci, mais elles n'existent pas a priori en-dehors de lui.

L'un des problèmes du livre de Molino tient au fait que ses réflexions sur des questions aussi délicates ne sont accompagnées d'aucune forme d'expérimentation, d'aucun exemple concret. Il n'est guère fait non plus référence à des analyses réelles et encore moins aux conceptions des compositeurs eux-mêmes, comme si les problèmes théoriques pouvaient être détachés de leur manifestation concrète, du champ conceptuel auquel elles appartiennent. Les textes les plus concrets sont significativement ceux qui traitent des questions d'ethnomusicologie. Et de fait, apparaît progressivement, au fil des textes, une position de l'auteur masquée par l'érudition et une réflexion en surplomb : une sorte de plaidoyer pour la

condition postmoderne, où toutes les formes se croisent, et où, à l'éclatement tribal de la société, correspondrait celui des langages. Ce qui amène à faire du plaisir le critère premier (on nous autorisera à trouver cela bien réducteur, ne serait-ce que parce que le mot plaisir est décliné au singulier) : « L'œuvre d'art est faite pour plaire... » écrit Molino en tête de l'un de ses essais (p. 343). La fonction de connaissance, qui n'exclut pas le plaisir, est associée à une tradition scolastique trouvant ses origines dans la *musica theoricæ* de Pythagore ; elle aurait engendré une tradition idéaliste et essentialiste du pur et de la purification, fondée sur le rejet du sensible, et dont le terme ultime serait la modernité. Molino l'associe un peu vite à la culture d'en haut contre la culture d'en bas —le jazz et le rock, dit-il, ont réhabilité la transe (voir les pages 344-5). Mais il va aussi un peu vite dans l'idée d'un rejet du sensible, confondant, contre ses propres arguments, la théorie et la pratique musicales, la parole des commentateurs et le travail des compositeurs et des interprètes. On saisit mieux l'arrière-fond idéologique de telles positions lorsque Molino glorifie à travers le postmodernisme la fin du « terrorisme moderniste : terrorisme du nouveau, terrorisme de la pureté, terrorisme de la forme, terrorisme de la fonction, terrorisme du système », lui opposant la « libre utilisation de tous les matériaux disponibles » en vue d'une « musique multiple, multivalente, hétérogène, impure ». (p. 363) Le vocabulaire parle de lui-même. Par là, l'auteur démontre à quel point la réflexion théorique, même envisagée avec hauteur, ne peut jamais se débarrasser d'une vision des choses, à tout le moins d'une vision de l'histoire, et à quel point le maniement des idées qui ne s'éprouvent pas concrètement dans la matière même conduit à des généralités un peu plates : les manifestes

conviennent mieux aux créateurs qu'aux analystes !

En louant la méthode de Simha Arom et son formidable travail sur les musiques pygmées de Centre-Afrique, Molino dévoile l'autre face de son positionnement. Les analyses réalisées par l'ethnomusicologue ont en effet permis de reconstituer les « lois » sous-jacentes de ces polyphonies si fascinantes. Mais le problème d'une approche réfléchie sur la musique savante européenne est bien différent : les « lois » générales n'y sont pas cachées, il y a au contraire tension entre les normes et les pratiques, et l'analyste recherche les principes de cohérence et la signification des œuvres en tant que phénomènes singuliers, en tant que projets poétiques. Dans cette démarche, les éléments objectifs —de l'ordre du constat—et subjectifs —liés à l'interprétation du texte—s'entremêlent. La musique savante européenne est toute entière prise dans le mouvement de l'histoire, elle est soumise à un perpétuel travail d'interprétation et de réinterprétation, qui débouche sur la réalisation proprement dite, elle-même historique ; elle est constamment prise entre des processus de formalisation ou de systématisation et des processus de transgression et d'innovation (n'en déplaise aux pourfendeurs de la nouveauté !).

Mais il est impossible en quelques lignes d'évoquer toutes les questions soulevées par la réflexion de Jean Molino, qui fait souvent preuve d'un bon sens salutaire au milieu de considérations théoriques pointues. Le mérite de ce livre est de stimuler la réflexion, de secouer certaines idées reçues, d'élargir notre vision, et de clarifier des problématiques complexes en faisant le point avec une clarté admirable sur les différentes théories qui jalonnent notre histoire, musique savante européenne et musiques extra-européennes confondues.

Philippe Albèra



Das Gedächtnis der Struktur.

Der Komponist Pierre Boulez

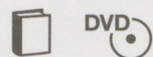
Hans-Klaus Jungheinrich (Hrsg.)

Mainz: Schott 2010 (édition neue zeitschrift für musik), 128 S.

Jörn Peter Hiekel benennt es: Kaum ist bei einem Symposium, das «eingebettet ist in eine Werkschau des Komponisten an einem der repräsentativsten Orte des deutschen Musiklebens», von kritischen Worten auszugehen. Wenn dann noch der «zum Grandseigneur gereifte 84-jährige Maître» (Hans-Klaus Jungheinrich) namens Pierre Boulez im Mittelpunkt steht, gilt das umso mehr. Lobhudelei also statt objektiver Distanz. Zahm bis gediegen ist der Tonfall der acht Vorträge, die am 19. September 2009 in der Alten Oper Frankfurt am Main gehalten wurden. Mit dem einst streitfreudigen Boulez alterten seine Exegeten. Es folgen Langeweile und zementierte Allgemeinplätze: Mit laschen Segeln treibt der Kahn dahin.

Das Interesse galt primär dem Komponisten, nicht dem weit gereisten Interpreten, Musikdenker oder durchaus machtbehafteten Protagonisten des französischen Musiklebens. Nun ist Boulez' Schaffen, wie Jungheinrich betont, «seit der Mitte des Lebens» weitgehend versiegt. Was nach steten Revisionen endlich verbindliche Gestalt annehmen sollte, lebt nicht, hat seinen Platz im Archiv der Paul Sacher Stiftung gefunden, nicht aber im öffentlichen Konzertleben und nicht bei zeitgenössischen Musikfestivals. Für Diskussionsfrische ist das keine gute Grundlage.

Wie nähern sich also die Referenten dem überschaubaren Œuvre? Susanne Gärtner zeichnet den Werdegang des Komponisten nach. Sie setzt Boulez' Verhältnis zu René Leibowitz sowie seine Auseinandersetzung mit Schönberg und Webern in den Mittelpunkt, freilich ohne Dinge zu offenbaren, auf die man nicht



schon woanders gestossen wäre. Eine heute fragwürdige Art der Hermeneutik pflegen Jörn Peter Hiekel und Hans-Klaus Jungheinrich: Noch einmal reibt sich Hiekel an Adorno, plädiert für Albrecht Wellmers ästhetische Philosophie und verteidigt Boulez gegenüber Claus-Steffen Mahnkopf, jenem Vielschreiber, dessen Name im deutschen Schrifttum schon unerklärlich oft gefallen ist. Zumindest auf einen französischen Philosophen bezieht sich Jungheinrich: Claude-Levi Strauss' *Le cru et le cuit* stellt er allerdings mehr vor, als dass er Verbindungen deutlich macht zum Serialismus oder gar zu Boulez. Dieser nahm übrigens am Symposium teil und «überraschte» die Referenten in der nachgedruckten Podiumsdiskussion mit der Aussage, dass die serielle Musik nur «einen Tunnel von zwei Jahren» bildete. Nun denn, ein Generationswechsel seiner Exegeten täte Boulez bestimmt besser als gut gemeinte Symposien vor einem verdienstlichen Ruhestand.

Torsten Möller

« Musique et Lieu »

Filigrane no. 12

Editions Delatour, 2010, Sampzon, 171 p., DVD inclus.

Si la musique investit des lieux, si elle s'avère être littéralement espace et si celui-ci n'est pas seulement métaphorique, il est licite de vouloir approfondir, en la renouvelant, la thématique relative aux rapports qu'entretiennent musique et lieu. À une époque où tout acteur dans le champ artistique est sollicité à repenser ce qui, à partir du rétrécissement généralisé des espaces et des temporalités, a produit une instantanéité *im*-médiat et hors-médiation, les pratiques musicales définies en fonction de leurs *ici-et-ailleurs* demandent, aujourd'hui plus que jamais, une attention particulière.

Face à une telle nécessité, ce numéro de la revue *Filigrane* déploie un éventail d'onze articles classiquement encadrés par un éditorial et issus de la plume de compositeurs et/ou musicologues dont les témoignages et les expérimentations viennent mettre à jour cette articulation à l'aide de documents photographiques et filmographiques enregistrés sur DVD qui soulignent l'idée qu'il n'y a de musique que par son *avoir-lieu*. De par son immmanence au son de la musique, cette composante essentielle ne se réduit ni à une « position » ni à l'abstraction spatiale des calculs qui rendent les sons possibles ; elle ne se réduit pas non plus aux notations — prescriptives ou descriptives soient-elles. En suivant la fructueuse suggestion d'Evelyne Gayou, la musique se met en forme là où les trajectoires et les téléologies internes *font lien* avec les conditions de réception dictées par les espaces — ruraux ou urbains, médiévaux ou postmodernes — où le son peut effectivement se déployer musicalement. Ce lien est repensé en mobilisant de telles notions que celles, articulées par Michel Foucault,

de *hétérotopie* (cf. les articles de Michel Risse et de Pascale Criton) et de *dispositif* (cf. Pascale Criton, Evelyne Gayou, Jean-Luc Hervé et Ainhoa Kaiero Claver), d'*installation*, de *lieu imaginaire* (Maestri) ou encore, et au risque de frôler la tautologie, de *musique contextuelle* (Michel Risse) où, sous l'impulsion des *paysages sonores* chers à R. Murray Schafer, c'est le lieu même qui est *joué*.

À partir de leurs pratiques compositionnelles respectives, ces auteurs mettent en évidence la notion de spatiation autant sur le versant de la production de l'énoncé musical que celui de l'écoute. Cette mise en espace est, à son tour, prise en considération au niveau local, là où la musique est conçue en fonction d'un lieu spécifique, instance que Pascale Criton donne à voir et à entendre par une composition élaborée en coextension avec le Couvent de la Tourette. D'autre part, et par opposition au niveau local, la musique peut se déployer dans le cyber-espace conçu, d'après la cartographie dressée par Sandrine Baranski, non pas exclusivement comme ressource de diffusion mais en tant que véritable lieu de productions et interactions à distance.

De telles valorisations rendent explicite le fait qu'en tant qu'auditeurs, nous sommes aussi des sujets dont le positionnement a été historiquement assumé et discipliné par l'idéal d'une inamovible frontalité. Combien de siècles sommes-nous restés, assis ou debout, *devant* l'orchestre, la scène rock, les hauts-parleurs de l'acousmatique ou simplement immobiles dans les salles de cinéma tout en étant entourés par le *Dolby-surround* ? À cette question, Ainhoa Kaiero Claver répond par un « nomadisme auditif » de « concerts multifocaux » mis en espace par Llorenç Barber alors que Jean-Luc Hervé propose de « composer » un jardin. Que

l'écoute ne puisse se constituer, entre autre, qu'en fonction d'un lieu est un rappel aussi vital que la nécessité de réévaluer, à l'aune de l'ultérieure sensibilisation, dans les recherches actuelles, à l'avoir-lieu de la musique, multiplié tant en extension qu'en intensité.

Mais il arrive, parfois, comme le relèvent à juste titre certains auteurs tels l'anthropologue Marc Augé, de penser un lieu à la limite de lui-même et donc de parler, en toute légitimité, de *non-lieu* (p. 79). Or, pour autant que cette supposée négativité soit pertinente lorsqu'il s'agit d'objets non-musicaux, elle se trouve ici contestée par l'affirmativité de notions *musicalemement* aussi incontournables que celles de *contexte* et de *ville instrument* — en appelant ainsi à la nécessité de déplacer ce lieu privilégié qu'est la salle de concert, d'après les propositions déjà formulées, avec un siècle d'avance, par Claude Debussy (cf. l'article de Michel Risse) et ultérieurement élaborées par Christopher Small à la fin du vingtième siècle (cf. *Musicking. The Meanings of Performing and Listening*, Wesleyan University Press, Hanover, 1998).

Si le lieu musical est affirmation, il est aussi une altérité aussi soigneusement délimitée qu'élargie — un aspect auquel Laurent Feneyrou consacre son attention en étudiant le croisement des philosophies allemande et japonaise, notamment en ce qui concerne certaines œuvres de Helmut Lachenmann, exemplaires par leurs façon de montrer d'autres possibilités de liaison entre Orient et Occident, et bien loin de l'écueil d'un « tourisme compositionnel » que plusieurs compositeurs ont pu déplorer (Wolfgang Rihm notamment, cf. Pierre Michel, « Attitudes esthétiques et pratiques compositionnelles dans la musique germanique d'après 1945 » in Hugues Dufourt et Joël-Marie Fauquet (dir.), *La musique depuis 1945. Matériau,*

esthétique et perception, Mardaga, Hayen, 1996, p. 185).

Si, tout le long de ces réflexions, *Musique et Lieu* parvient à nous éclairer quant à certains aspects relatifs à la cardinalité de la musique, on pourrait peut-être regretter, dans l'ensemble des contributions, l'absence d'apports plus fortement enracinés dans la problématique générale de la géohistoire des (con)textes musicaux, notamment dans le sillon tracé par Martin Stokes (dans son *Ethnicity, Identity and Music. The Musical Construction of Place*, Berg, Oxford/New York, 1994) et l'impulsion qu'il a pu donner à une zone disciplinaire située aux bords de l'ethnomusicologie et de la sociologie — là où, une fois posée, toute question musicale s'élabore *toujours et déjà* en termes explicitement spatiaux. Suite à la synthèse que nous offre Evelyne Gayou, ce numéro de *Filigrane* parvient néanmoins « à orienter nos recherches du côté des sciences humaines afin de mieux cerner le fonctionnement des rituels qui s'élaborent à l'occasion des rassemblements de musiciens et de mélomanes : se reconnaître, échanger, s'écouter, jouer, faire résonner, commémorer, consacrer » (p. 70).

Musique et Lieu saura ainsi imprimer sa marque lors des échanges à venir en laissant résonner la voix des nombreux musiciens qui, à travers le lieu, se sont assignés la tâche de penser la musique par son déplacement vers d'ultérieurs dispositifs et (dis)positions.

Giancarlo Siciliano



Swiss Piano

Werke von Felix Baumann, Daniel Fueter, Thomas Lübbli, Laurent Mettraux, Mathias Steinauer, Gérard Zinsstag, Martin Neukom, Alfred Zimmerlin, Jürg Wytenbach

See Siang Wong (Klavier)
 ZHdK Records 23/10

Piano Works by Emmanuel Nunes and Rudolf Kelterborn

See Siang Wong (Klavier)
 Guild GMCD 7318



Ein Höhenweg (Detail des CD-Covers). Foto: zVg

Natürlich geht es auch darum, welche Komponisten ein Pianist auswählt, wenn er eine CD mit «Swiss Piano»-Musik einspielt. Und man kann es vielleicht vorwegnehmen: Es wird auf dieser CD eher wenig im Innenraum des Klaviers herumgewühlt oder gar der hölzerne Korpus des Flügels auf Resonanzen hin abgehört. See Siang Wongs Stärke liegt in der Arbeit an den Tasten, in seiner ungeheuren Anschlagsvariabilität und seiner metrischen und dynamischen Präzision, die insbesondere der neuen Musik zu Plastizität und Transparenz verhelfen. Eine punkthafte Passage in Thomas Lübbli's kurzem *Klavierstück Nr. 2* (2008-09), um gleich ein Beispiel zu nennen, verliert sich deshalb auch nicht in der Inkohärenz aleatorischer Sprunghaftigkeit, sondern fügt sich vielmehr zu einem beinahe haptischen Klangrelief.

Natürlich geht es auch darum, für welchen Pianisten ein Komponist schreibt, wenn er um ein Werk gebeten wird. Alfred Zimmerlin betont ausdrücklich, sich angesichts der Tradition, in der See Siang Wong steht, ganz auf die Tasten und die drei Pedale beschränkt zu

haben. Dabei sind es auf dieser CD allerdings gerade die Klangexperimente, das präparierte Klavier bei Mathias Steinauer, die gedämpften Saiten bei Gérard Zinsstag und das «innig Beflügelte» bei Jürg Wytenbach, die Wong zu seinen poetischsten Momenten inspirieren, zu einer lyrischen Note, die seinem sonst eher leichtfüssigen, behändigen Spiel manchmal ein wenig abzugehen scheint.

Swiss Piano ist bereits die zweite CD mit neuer Musik, die der 1979 in Holland geborene und bereits seit 2002 in Zürich unterrichtende Pianist eingespielt hat. Zuvor hatte er sich 2007 der Klaviermusik von Emmanuel Nunes und Rudolf Kelterborn gewidmet, wobei vor allem die Zusammenarbeit mit Kelterborn zu einem symbiotischen Komponisten-Interpreten-Verhältnis führte, in dem sowohl der Komponist als auch der Interpret, dem zwei der sechs Klavierstücke Kelterborns gewidmet sind, ganz und gar aufgehen. Die Bilderwelt Kelterborns, der Klangräume wie «Nachtstück», «Wintermusik» oder «Blurred» evoziert, scheint für Wongs musikalisches Verständnis wie geschaffen. (Dass Wong seine wichtigsten Preise für Einspielungen von Debussy und Chopin bekam, ist in diesem Zusammenhang vielleicht nicht bedeutungslos.)

Für *Swiss Piano* nun hat Wong Aufträge an neun Komponisten vergeben und gleich mehrere Generationen Schweizer Komponisten auf dieser CD vereint, von Jürg Wytenbach, Jahrgang 1935, bis zu Thomas Läubli, Jahrgang 1977. Natürlich ist diese Klaviermusik nicht schweizerisch im Sinne einer nationalen Klangcharakteristik oder gar einer gemeinsamen Tonsprache. Vielmehr bietet die CD einen Einblick in die Klaviermusik der Gegenwart und die unterschiedlichen Fragestellungen, denen Komponisten heute nachgehen. Während die jungen Meister oft einen humorvollen,

unbeschwerten Zugang zum Klavier suchen, mit Anspielungen auf Lang Lang oder die Comics von Winsor McCay, ist das Klavier für die ältere Generation um Zinsstag und Wytenbach mehr Labor und Experimentierfeld, was sich vor allem in der Arbeit mit den Klang- und Resonanzeigenschaften des Flügels niederschlägt. Zinsstag hat eine Reihe auf der Obertonreihe basierender Klangstudien geschrieben, während Wytenbach die klanglichen Mängel des Instruments als Ausgangspunkt seiner akustischen Erkundungen gewählt hat. Das ganz Grossartige an dieser CD ist aber letztlich der Pianist selbst, der nicht nur das Projekt *Swiss Piano* initiiert hat, sondern die Werke mit herausragender Technik und grossem Verstand vorträgt.

Björn Gottstein



Grammont Sélection 4

Werke von Roland Moser, Michael Pelzel, Oscar Bianchi, Helena Winkelmann, Urban Mäder, Caroline Charrière, Franz Furrer-Münch, Alfred Zimmerlin, Fritz Hauser, Xavier Dayer, Cécile Marti, Stefan Wirth, Nadir Vassena; Alpini Vernähmlässig und Ensemble HELIX der Hochschule Musik Luzern, Vokalensemble Zürich, Basel Sinfonietta, Collegium Novum Zürich u. a. Musiques Suisses/Grammont Portrait MGB CTS-M 130 (2 CD)



Fehlende Distanz? Das KKL Luzern, ein Austragungsort des Schweizer Tonkünstlerfestes 2010. Foto: Rafael Schenkel

Dass die Schweiz eine überaus rege zeitgenössische Musikszene ihr eigen nennt, steht ausser Frage. Es mangelt nicht an Engagement. Der Schweizer Tonkünstlerverein ist umtriebig, veranstaltet seine jährlichen Feste. Es gibt viele regionale Gesellschaften zur Pflege der neuen Gegenwartsmusik, etliche Festivals in den Städten und auf dem Lande, zahlreiche Ensembles. Auch die schweizerischen Hochschulen verschreiben sich mehr dem Jetzt als je zuvor. Eine löbliche, zukunftsweisende Situation, geprägt und durchdrungen von einer bemerkenswerten Vielstimmigkeit und bunten Vielfalt. Sicher könnte es hier und da Verbesserungen geben, könnten geschickte Strukturmassnahmen dem immer noch zarten Pflänzchen Neue Musik den notwendigen Dünger zum schnelleren und nachhaltigeren Wachstum spenden. Dazu bedarf es allerdings Visionen. Und einige gibt es schon.

So etwa die von Musiques Suisses initiierte und verantwortete CD-Edition «Grammont Sélection», die seit einiger Zeit die jährlichen «Best-Off»-Kompositionen helvetischer Provenienz versammelt und national wie international

distribuiert. Einmal per annum. Natürlich stellen sich hierbei, nicht nur angesichts der kaum finalisiert zu nennenden Kanon-Diskussionen der letzten Jahre, einige Fragen: Welche Voraussetzungen muss ein «Best-Off»-Werk erfüllen, um der «Sélection» würdig zu sein? Wer legt die Kriterien dazu fest? Wer kompiliert die «Sélection»?

Für die unlängst erschienene Nummer 4 mit Uraufführungen aus dem Jahre 2010 lassen sich einige Fragen schnell beantworten. Mit der Zusammenstellung der CD wurde Mark Sattler beauftragt, der auch den Booklettext (*ZeidgenössisCH – Älplermusik und Avantgarde*) verfasst hat. Sattler, der zweifellos ein profunder Kenner der Schweizer und der internationalen Neue-Musik-Szene ist, nennt darin auch einige Aspekte, die zu dieser akustischen Anthologie geführt haben. Es gehe darum, die «Vielfältigkeit der Neuen Schweizer Musik aufzeigen, also eine grosse Bandbreite an Stilen und Sprachen». D'accord, das demonstriert die «Sélection» anschaulich. Zudem «mögen die Werke auf dieser CD ein partielles Abbild der Uraufführungen eines reichhaltigen Schweizer Tonkünstlerfestes 2010 geben.» Das tun die zwei CDs auch. Denn von den insgesamt 24 Premieren beim besagten Festival dokumentieren sie immerhin 13: Werke von Roland Moser, Michael Pelzel, Oscar Bianchi, Helena Winkelmann, Urban Mäder, Caroline Charrière, Franz Furrer-Münch, Alfred Zimmerlin, Fritz Hauser, Xavier Dayer, Cécile Marti, Stefan Wirth, Nadir Vassena. Die Tonkünstlerfest-2010-Stücke etwa von Jürg Wyttenbach, Michel Roth, Mathias Steinauer haben es nicht auf die Silberlinge geschafft. Wieso diese nicht, die anderen doch oder immerhin? Ein erstes Fragezeichen. Ein zweites: Wieso repräsentiert ausschliesslich das Schweizer Tonkünstlerfest 2010 die «Uraufführungen aus dem Jahre 2010», so der Untertitel und der

Anspruch der «Grammont Sélection 4»? War sonst nichts Nennenswertes, Wichtiges, Herausragendes aus den Kantonen zu berichten? Könnte ja sein. Indes, man mag es nicht so richtig glauben. Ein drittes: Wieso wird gerade der Programmverantwortliche des Lucerne Festivals, eben Mark Sattler, mit der CD-Auswahl beauftragt? Das Tonkünstlerfest 2010 fand im Rahmen des Lucerne Festivals statt. Fehlende Distanz mischt sich hier womöglich mit Brisanz.

All das wäre der Annonce nicht wert, würde die «Sélection 4» unmissverständlich klar machen, dass es nicht um ausgewählte, bemerkenswerte Uraufführungen des Jahres 2010 in der Gesamtschweiz geht – wie bei den bisherigen «Sélections» –, sondern eben ausschliesslich und – das halte man sich vor Augen: bloss! – um die (Teil-)Dokumentation von Uraufführungen des Tonkünstlerfestes innerhalb des Lucerne Festivals. Das erfährt man erst bei der genauen Booklet-Lektüre. Auch erfährt man, dass sich der CD-Kompilator Mark Sattler, obgleich seit 1999 in exponierter Funktion in der Schweiz arbeitend, immer noch als ein der Schweizer Neue-Musik-Szene «Aussenstehender» begreift. Wäre dem so, hätte es der Anthologie eigentlich gut tun müssen. Der Aussenstehende bringt einen freien Blick mit, weil er eben kein Innenstehender ist, offen für alles. Aber offen ist die «Sélection 4» gerade nicht. Und egal wie erlesen die auf ihr gespeicherten Werke sind oder wie belanglos, es ist nicht nur vermessen, eine einzige Veranstaltung unter sehr vielen aus einem einzigen Jahr zum Repräsentanten, zum Nonplus-ultra einer ganzen Nation zu küren; vielmehr ist es völlig unangemessen, deutbar als vordemokratisches Signal. Klar: Irgendjemand muss aus irgendetwas etwas auswählen. Entscheidungen sind stets zu treffen. Sie sind nahezu nie über jeden Zweifel erhaben. Aber diesmal, bei

der «Sélection 4», ist ein solcher mehr als evident. Macht dieses Modell Schule, dann ist es mit der vielbeschworenen Vielfalt, auch Sattler beschwört sie im Booklettext, bald vorbei. Dann reicht ja *ein* Festival im Lande – ein Fest im Fest mag es übergangsweise noch geben –, vielleicht genügt demnächst auch *ein* Ensemble, mithin gar *ein einzelner* Komponist oder *eine einzelne* Tonkünstlerin, so er oder sie mit polyglotter Écriture trumpfen kann. Zeitgenossen aller Kantone, seid wachsam, wenn ihr künftig nicht die Leidgenossen unter den Eidgenossen sein wollt.

Stefan Fricke

Für eine Besprechung des musikalischen Inhalts der «Sélection 4» siehe *dissonance* 112, S. 45f.