



Regards croisés franco-allemands sur les musiciennes Volume 3

Viviane Waschbüsch, Gesine Schröder, Jean-Marie Seca, Catherine Deutsch

► To cite this version:

Viviane Waschbüsch, Gesine Schröder, Jean-Marie Seca, Catherine Deutsch. Regards croisés franco-allemands sur les musiciennes Volume 3. Regards croisés franco-allemands sur les musiciennes, 3 (12), Hochschule für Musik und Theater Felix Mendelssohn Bartholdy Leipzig, 2024, Schriftenreihe, Hochschule für Musik und Theater 'Felix Mendelssohn Bartholdy' Leipzig, Musikwissenschaft, Musikgeschichte. <hal-04636978>

HAL Id: hal-04636978

<https://hal.science/hal-04636978v1>

Submitted on 5 Jul 2024

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.



HAL Authorization

HOCHSCHULE
FÜR MUSIK UND THEATER
»FELIX MENDELSSOHN
BARTHOLDY«
LEIPZIG

SCHRIFTEN ONLINE: MUSIKWISSENSCHAFT – 12.3

REGARDS CROISÉS FRANCO-ALLEMANDS SUR LES MUSICIENNES
FRANZÖSISCH-DEUTSCHE MUSIKERINNEN-FORSCHUNG

ÉD. PAR / HRSG. VON VIVIANE WASCHBÜSCH, GESINE SCHRÖDER,
JEAN-MARIE SECA, CATHERINE DEUTSCH



Regards croisés franco-allemands sur les musiciennes

Französisch-deutsche Musikerinnen-Forschung

Tome 3 / Band 3

éd. par / hrsg. von Viviane Waschbüsch, Gesine Schröder,
Jean-Marie Seca, Catherine Deutsch



Leipzig 2024

Schriften online: Musikwissenschaft

Gegründet von Christoph Hust und Barbara Wiermann
Fortgeführt von Christoph Hust

Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek
Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation
in der Deutschen Nationalbibliografie.

Detaillierte bibliografische Angaben sind im Internet unter
<http://dnb.d-nb.de> abrufbar.

Für die erteilten Abbildungsgenehmigungen wird gedankt.
Autoren und Herausgeber haben sich bemüht, sämtliche Rechteinhaber
ausfindig zu machen. Sollte dies an einer Stelle nicht gelungen sein,
so wird um entsprechende Mitteilung gebeten.

Publié avec le soutien du CIERA



Centre Interdisciplinaire d'études et de Recherches sur l'Allemagne

Eine interdisziplinäre deutsch-französische und internationale Forschungsgemeinschaft

Das Centre interdisciplinaire d'études et de recherches sur l'Allemagne (CIERA) vereint als öffentliche Interessenvereinigung (groupement d'intérêt public, kurz: GIP) zwölf der renommiertesten französischen Hochschulen und Forschungseinrichtungen. Das interdisziplinäre Zentrum mit Sitz in Paris fördert und unterstützt die Wissenschaftskooperation zwischen Frankreich und Deutschland durch Aktivitäten in Frankreich (hauptsächlich in den Regionen Île-de-France, Grand Est und Rhône-Alpes) und Deutschland aber auch darüber hinaus.

Gefördert wird das CIERA vom Deutschen Akademischen Austauschdienst (DAAD) und dem französischen Ministerium für Hochschulbildung, Forschung und Innovation (MESRI).

Über uns | CIERA

(<https://www.ciera.fr/de/le-ciera>, Abruf am 23.2.2024)

Une communauté de recherche interdisciplinaire, franco-allemande et internationale

Le Centre Interdisciplinaire d'études et de Recherches sur l'Allemagne rassemble douze établissements français d'enseignement supérieur et de recherche parmi les plus prestigieux au sein d'un groupement d'intérêt public (GIP). Le Centre favorise et soutient la coopération scientifique entre la France et l'Allemagne. Basé à Paris, ses activités se déploient en France (principalement dans la région Île-de-France, Grand Est et Rhône-Alpes), en Allemagne et au-delà.

Le CIERA bénéficie du soutien de l'Office allemand d'échanges universitaires (DAAD) et du Ministère de l'Enseignement supérieur de la Recherche et de l'Innovation (MESRI).

Qui sommes nous ? | CIERA

(<https://www.ciera.fr/de/le-ciera>, consulté le 23 février 2024)

Wir danken außerdem für die Unterstützung von:

Nous remercions également :



Table des matières du tome 3 Inhaltsverzeichnis des 3. Bandes

OTTO WANKE

Ana-Maria Avram – *Voices of the Desert*.

Eine Analyse im Kontext des rumänischen Spektralismus 5

SONJA STOJAK

Methodische Schwierigkeiten

bei der Analyse zeitgenössischer Werke,

exemplifiziert am Ensemblestück *RDJA* von Milica Djordjević 23

FOJAN GHARIBNEJAD

Die Musik des *corpus alienum*.

Fremdkörper / Variationen von Elena Mendoza 43

OLA JANJUŠ

La petite commémoration. Äußere Einflüsse

und Intertextualität in Judit Vargas *Pocket Requiem* 53

ARIANE JEßULAT

Geschichtete Polyphonie in *Tombeau de M. H.* (2018)

von Clara Gervais. Synchronität von französischer und

deutscher Sprache in einer Dialog-Komposition 75

MARC BATTIER

Quelques compositrices dans les étapes du développement

des la musique électroacoustique en France 87

VIVIANE WASCHBÜSCH

La maternité dans l'œuvre d'Éliane Radigue : *Biogenesis* (1973) 109

DANIEL SERRANO

Kaija Saariahos *Six Japanese Gardens*. Zum Konzept „Japan“ und zur Konzeption live gespielter Instrumente plus Elektronik 125

MARTIN SUPPER

Prinzipien der Klangkunst, mit einem Schwerpunkt zu neueren Arbeiten von Christina Kubisch 137

LAURE MARCEL-BERLIOZ

Présentation du livre *Compositrices, l'égalité en actes* 155

LISA BAEYENS

Diesseits und jenseits der Worte.

Modelle der Improvisation im poetischen Jazz von Jeanne Lee im kollaborativen Album *Conspiracy* (1974, Deutschland) 171

GESINE SCHRÖDER

Reibungsflächen.

Wie sich lateinamerikanische Komponistinnen auf Musik- kulturen französisch- und deutschsprachiger Länder beziehen 181

MARIE-AGNES DITTRICH

“Power Studies”.

A Proposal to Counter the Resistance against Gender Studies 199

Les autrices et auteurs du tome 3 /

Die Autoren und Autorinnen des 3. Bandes 201

Ana-Maria Avram – *Voices of the Desert*. Eine Analyse im Kontext des rumänischen Spektralismus

OTTO WANKE

Das Ziel der vorliegenden Untersuchung ist es, die für Ana-Maria Avrams (1961–2017) Komponieren charakteristischen Techniken aufzuzeigen und dabei zu skizzieren, inwieweit die Komponistin sich auf philosophische Ansätze, in diesem Fall auf die Phänomenologie, bezieht. Avrams Musik gehört in den Kontext des rumänischen Spektralismus, und einige seiner Grundzüge lassen sich über ihre Musik demonstrieren.

Aleatorische Konzeption

Das Stück *Voices of the Desert for soloists, ensemble and computer sounds*, genauer: für Bassklarinette und Klavier solo, gemischtes Ensemble¹ und Fixed Media (2005), verknüpft spektralistische Konzepte mit aleatorischen Modellen. Die Partitur hat eine übersichtliche Anlage: Der Notentext ist in neun, je eine Seite füllende Abschnitte gegliedert, die in der Partitur durch Nummerierung klar markiert sind. Jeder Abschnitt besteht aus distinkten Ereignissen meist mehrerer verwandter Instrumente, die Partitur fasst Einzelereignisse der Abschnitte oft in Boxen zusammen und trennt sie so von anderem ab. Die Abschnitte beinhalten je charakteristische musikalische Gesten und spezifische Texturen (siehe ein Beispiel in Abb. 1).

¹ Nach den Angaben in der Partitur ist das Ensemble mit folgenden Instrumenten besetzt: „B. Cl. Solo, Perc. Solo (Gongs, Piatti sospesi, Cymbals, Gran Cassa, Timp., Snare Drum, 3 Tenor-Toms, Steel Sheet), Pno., Fl., Cl. (1–2), Ten Sax, Fg., Hn., Trb. (1–2), Vln 1–4, Vla. 1–3, Vc. 1–3, Kb 1–2“, zitiert nach Ana-Maria Avram, *Voices of the Desert*, Bucharest: Edition Modern 2005, S. 2.

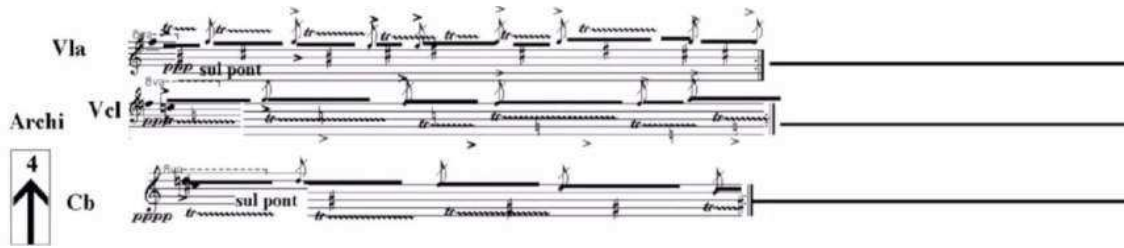


Abb. 1: Einsatz von Streichern, Ana-Maria Avram, *Voices of the Desert*, S. 4

Die Boxen bzw. die zusammengehörigen Ereignisse sind im Verlauf des Stücks abwechselnd bestimmten Solisten oder Instrumentengruppen zugeordnet. Der Dirigent oder die Dirigentin gibt dabei nur die Einsätze, und innerhalb der Boxen tauchen keine Indikationen zu einer Zeitleiste mehr auf. Indem jeder einzelne Abschnitt in der Partitur auf einer separaten Seite angeordnet ist, wird gewährleistet, dass die wichtigen Einsätze im Ensemble koordiniert sind. Die partielle Synchronisierung der zu den einzelnen Abschnitten gehörigen Boxen untereinander scheint für Avram jedoch wichtig zu sein, da die Einsätze der Ereignisse gelegentlich mit auffälligen sforzato-artigen Effekten bei Schlaginstrumenten verbunden sind (siehe Abb. 2).

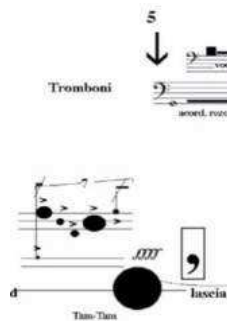


Abb. 2: Sforzato-Effekt des Tam-Tams als Auslöser für die Pedaltöne der Posaunen, Ana-Maria Avram, *Voices of the Desert*, S. 5

Avrams Notation gleicht Witold Lutosławskis (1913–1994) Notation von kontrollierter Aleatorik, wie man sie z.B. in dessen Streichquartett (1964) oder im Cellokonzert (1970) finden kann, wo Lutosławski den Solopart als Referenzpunkt für das Orchester wirken lässt. Eine

vergleichbare Funktion besitzt in Avrams Stück die elektronische Aufnahme; sie stellt ein fixes Element dar (siehe Abb. 3).

The image displays two musical scores side-by-side. The left score is for Witold Lutosławski's Cello Concerto, featuring staves for Violoncello solo (VC. solo), Violoncello (VC.), Violini (cl.), and Violini (cl. 2). It includes dynamic markings like *mp*, *f*, and *p*, and tempo indications such as 'ca 57/sec'. The right score is for Ana-Maria Avram's *Voices of the Desert*, featuring staves for Piano (Pno), Violini (cl.), and Violini (cl. 2). It includes dynamic markings like *mp*, *f*, and *p*, and tempo indications such as 'ca 57/sec'. Below the scores are two electronic recording visualizations, showing waveforms of the electronic part.

Abb. 3: Witold Lutosławski, Cellokonzert², S. 6,
und Ana-Maria Avram, *Voices of the Desert*, S. 2

Der elektronische Part

Die Elektronik übernimmt eine stabilisierende Funktion. Diese Funktion korrespondiert mit dem klanglichen Material der Elektronik, in dem auf struktureller Ebene die instrumentalen Gesten wiederzufinden sind. Auf der einen Seite hat die Elektronik einen klar erkennbaren eigenen Charakter, der sie von den instrumentalen Gesten abhebt. Auf der anderen Seite dienen die elektronisch produzierten Strukturen als Bindemittel zwischen den einzelnen Gesten, sie fassen diese zusammen. Die dadurch erwirkte Mehrschichtigkeit der Elektronik wird ihrerseits in den aleatorischen Passagen der Instrumente aufgegriffen. Es entsteht ein Konglomerat von instrumental und elektronisch hervorgebrachten Klängen, welches die Verschiedenheit

² Vgl. Witold Lutosławski, *Cello Concerto*, London: Chester Music 1971.

der Klangereignisse überwölbt und einen neutralisierenden Effekt hat.

Die Elektronik wurde mit Hilfe der granularen Synthese erstellt.³ Die atomistische Betrachtung von Klang korrespondiert mit den später zu besprechenden instrumentalen Techniken, auch können die körnigen Grains mit dem Titel des Stückes assoziiert werden. Der granulare Charakter der Elektronik ergibt damit die kürzeste zeitliche Ebene des Stückes, sie wird in längeren Klanggesten reflektiert und schließlich in globale Texturen übertragen. Die einzelnen Grains werden dabei zu größeren Einheiten, gewissermaßen zu Wolken, zusammengefasst. Dieses Verfahren wird wiederum auf die Klanggesten und Texturen übertragen, wie ich später aufzeigen werde.

Die granulare Synthese eröffnet die Möglichkeit, die vielschichtigen Klangobjekte als Konstellationen elementarer Energieeinheiten aufzufassen. Das Verfahren kombiniert die zeitlichen Eigenschaften, wie z.B. die Parameter der Hüllkurvenform, mit frequenzbezogenen Informationen, wie beispielsweise der Periode der Welle. Dies entspricht aber der gestischen Wahrnehmung, auf die sich die Phänomenologie bezieht.

Lutosławski hatte seine Boxen als Mobiles bezeichnet.⁴ Die Verwendung des Begriffes *mobile* (beweglich, verstellbar, drehbar) geschah mit Bezug auf Alexander Calder (1898–1976), der erstmalig solche Mobiles in seine Kunstwerke integrierte bzw. diese selber zu Mo-

3 Diese Technik zerlegt den Zeitverlauf vertikal in einzelne akustische Ereignisse. Der Physiker Dennis Gábor hatte 1946 eine theoretische Grundlage für die Granularsynthese entwickelt, der zufolge der jeder Klang mittels akustischer Quanten (den *Gabor-Grains*) analysiert und wieder rekonstruiert werden kann. Durch gegliedertes Abspielen oder zufällige Schichtung tausender Klangpartikel (grains) erzeugt die Granularsynthese die Klangobjekte. Jedes Partikel oder Korn dauert dabei typischerweise nur zwischen 1–100 ms.

4 Vgl. Witold Lutosławski, *String Quartet*, Krakau: Polskie Wydawnictwo Muzyczne 1968, S. 58.

biles gemacht hatte. In seinen kinetischen Werken verwendete er dabei unterschiedliche, voneinander getrennte Gebilde, die diverse, sich zu einem Ganzen zusammenschließende Bewegungen vollführten, wobei das Gesamtkonzept die Beziehungen kleiner Teilchen zueinander widerspiegelte. Dieses Potenzial an Formenvielfalt korrespondiert mit dem kompositorischen Konzept von Avrams Klanggesetzen und Texturen. Das Ineinandergreifen der als Bausteine des Stücks fungierenden gestalthaften klanglichen Komponenten steckt ein prozessartiges Transformationsfeld ab, auf welchem das kompositorische Material sich aus unterschiedlichen Blickwinkeln darstellen lässt.

Die Variabilität des kompositorischen Materials

Im Kontext der formalen Variabilität des von Avram verwendeten Materials strebt die Komponistin kein perfektes, in der Zeit nicht mehr veränderliches klangliches Ergebnis an. Ihr Ziel war es vielmehr, Voraussetzungen dafür zu schaffen, dass bei jeder Aufführung das optimale Ergebnis für die konkrete Situation erreicht werden kann. Somit generiert die Relativität des Klangergebnisses selber eine stabile künstlerische Aussage. Avrams kontrollierte Aleatorik kann mit der relativen Unabhängigkeit von Volksmusik von ihrer Notation assoziiert werden oder mit der Rolle eines Lead Sheets im Jazz – Musikarten, deren Kern stabil bleibt, deren interpretative Aktualisierung indes den jeweiligen kulturellen Kontext reflektiert.

Eine Herausforderung und zugleich einen Anhaltspunkt für die Interpret*innen von Avrams Musik stellten die Interaktionen mit der Komponistin bei den Aufführungen dar, die oft von ihr selber geleitet wurden. Die Instrumentalist*innen hatten nicht nur auf einander zu hören, sondern auch auf Avrams Gestik zu achten, die den von ihr gewünschten Charakter visualisierte. Infolge der Offenheit des kompositorischen Konzepts glich ihre Rolle nicht nur zum Teil der eines Dirigenten, denn der Notentext enthielt keine eindeutigen Zeichen, auf denen basierend sich Bewegung und Ausdruck in gewissem Maße

nur hätten variieren lassen. Stattdessen wurde der musikalische Charakter in der konkreten Situation zugleich erfunden und nuanciert, und das illustriert die Offenheit und die Relativität des auditiven Resultats.

Eine enge Zusammenarbeit mit den Instrumentalist*innen schon während der Entstehung einer Komposition war typisch für Avrams Arbeitsweise. Die wichtigste Kooperation fand mit dem *Hyperion Ensemble* statt, dessen Mitglied und Co-Dirigentin sie 1988 wurde; das Ensemble hatte ihr Mann Iancu Dumitrescu (* 1944) bereits 1976 gegründet. Für die beiden Komponisten fungierte das Ensemble als Experimentierfeld, wobei die aleatorischen Konzepte von ihnen gemeinsam mit den Instrumentalist*innen entwickelt wurden.

Dass Avram oft eine eigentümliche Notation verwendete, rührte ebenfalls aus der engen Kooperation mit dem *Hyperion Ensemble* her. Manchmal gab sie die physischen instrumentalen Aktionen mit graphischen Repräsentationen wieder – so verzichtete sie z. B. auf die Angabe genauer Tonhöhen und visualisierte diese nur ungefähr graphisch, ähnlich den dynamischen Prozessen. Die graphischen Repräsentationen bilden die klanglichen Resultate assoziativ ab, eine Notationsart, die mit der Waveform-Darstellung der Elektronik korrespondiert.

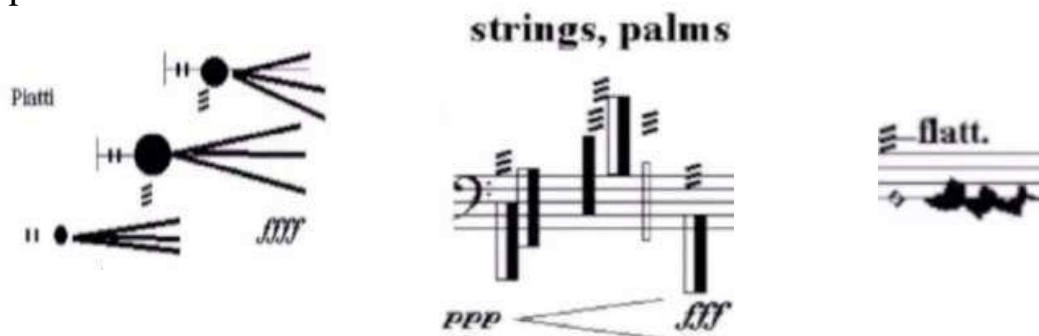


Abb. 4: Klanggesten für Becken, Klavier und Klarinette,
Ana-Maria Avram, *Voices of the Desert*, S. 2, S. 7, S. 1

Für die eigentümlichen Notationsarten fehlen in Avrams Partituren oft genaue Erklärungen. Da die timbralen Effekte mit den Instrumentalist*innen des *Hyperion Ensembles* gemeinsam entwickelt wurden,

erwiesen sich für deren Einstudierung dann Erklärungen kaum mehr als notwendig (siehe Abb. 4).

Avram verwendete oft etwas unscharfe Notationsarten, deren Realisierung an Grenzen der Spielbarkeit stößt. Die Wirkung solcher Gesten ist primär evokativ, sie sollten den manchmal frenetischen und häufig unruhigen Charakter von Klängen intuitiv vermitteln (siehe Abb. 5).

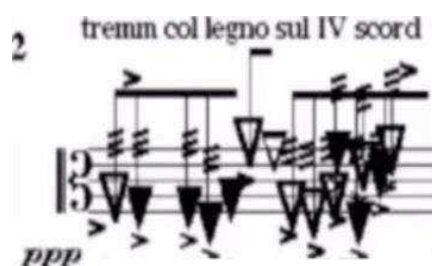


Abb. 5: Figur für die Bratsche, Ana-Maria Avram, *Voices of the Desert*, S. 2

Klanggesten und Texturen

Avrams grundlegende kompositorische Erforschung mit klanglichen Gesten rührt von ihren phänomenologischen Ausgangspunkten im Bereich von Musik her. Husserls Untersuchungen hatten sich darauf konzentriert, dass Phänomene erst in der menschlichen Wahrnehmung entstehen. Dabei beschäftigte er sich nicht mit den spezifischen Eigenschaften der Gegenstände, sondern untersuchte diejenigen Merkmale, die ihre Identität konstituieren. Solche phänomenologische Reduktion führte zur Ausklammerung diverser Wahrnehmungsaspekte, die unsere Aufmerksamkeit von den konstitutiven Merkmalen ablenkt. Dieser Ansatz hat Entsprechungen in Komposition und Musiktheorie gefunden. Als Äußerung der phänomenologischen Reduktion kann das reduzierende Hören (*écoute réduite*) von Pierre Schaeffer (1910–1995) angeführt werden. In *Traité des objets*

musicaux (1956)⁵ behandelt Schaeffer die Typologie von Klangobjekten und assoziiert seine Ansätze mit der Pythagoras zugeschriebenen Akusmatik. Fokussiert wurden dabei inhärente Eigenschaften des Klanges. Bei der Klangverarbeitung im Studio wird der Klang über längere Zeit im Loop angehört. Allmählich verlieren sich in der Wahrnehmung alle visuellen und konzeptuellen Assoziationen und nur die innere Struktur des Klanges bleibt präsent.

Phänomenologische Ansätze stehen wiederum in enger Verbindung mit der Spektromorphologie⁶ von Denis Smalley (* 1946), der das reduzierende Hören voraussetzt, um morphologische Entwicklungen des Spektrums zu erforschen. Smalley konzentriert sich dabei auf prozessuale Transformationen des Klanges unter der Perspektive verschiedener gestischer bzw. körperlicher Assoziationen. Seine auditiven Analysen gehen oft von intuitiven und unmittelbaren Eindrücken aus. Paradoxerweise werden solche analytischen Ansätze wiederum mit visuellen Repräsentationen oder verbalen Beschreibungen realisiert. Smalleys Methode kann sowohl auf elektronische als auch auf instrumentale Musik angewendet werden. Gerade in Stücken, die sich auf Klangfarbe und Arbeit oder Spiel mit Texturen konzentrieren, repräsentiert die Partitur das auditive Resultat oft nur in begrenztem Maße. Die Verbindung intrinsischer Qualitäten von Klängen mit körperlichen Prozessen entspricht wiederum phänomenologischen Ansätzen wie z. B. Mark Johnsons Ansatz des „embodied mind“ (1987).⁷ Körperliche Prinzipien werden dabei in Wahrnehmungsmodelle projiziert. Von dieser Idee ausgehend akzentuiert Rosemary Mountain in ihren Lutosławski-Analysen das Prinzip der

5 Pierre Schaeffer, *Traité des objets musicaux: essai interdisciplines*, Paris: Seuil 1956.

6 Denis Smalley, „Spectro-morphology and structuring processes“, in: *The language of electroacoustic music*, hrsg. von Simon Emmerson, London: Macmillian Press 1986, S. 61–93.

7 Mark Johnson, *The Body in the Mind: The Bodily Basis of Meaning, Imagination and Reason*, Chicago: University of Chicago Press 1987.

Periodizität innerhalb einer Textur als essentielles Merkmal von deren Charakteristik.⁸ Mountain bezieht diese Eigenschaft auf die körperliche Wahrnehmung, für die das Element der Periodizität (Atem, Herzschlag) grundlegend ist. Infolgedessen werden Klangobjekte und Texturen auf diverse energetische Verläufe wie etwa auf Wachstum / Abklingen, Aufsteigen / Senkung oder Direktionalität / Desintegration hin analysiert.

Solche phänomenologischen Ansätze prägen sich bei Avram entsprechend ihren Präferenzen für bestimmte Entwicklungen des musikalischen Materials aus. Bei ihr ist für den Aufbau von Klängen oder Texturen nunmehr nicht die melodische bzw. harmonische Entwicklung grundlegend, sondern ihre gestische bzw. körperliche Gestalt. Das reduzierende Hören bevorzugt gestalthafte Eigenschaften des Klanges oder einer Textur gegenüber strukturellen Details. Solche Entwicklungen klanglicher Gestalten entsprechen auch formalen Abläufen von Avrams Stücken, die eher spontan wirken und eine improvisatorische Energie besitzen.

Avrams Arbeitsweise kann zudem mit *musique concrete instrumentale* assoziiert werden – mit einem Verweis auf Pierre Schaeffer und analog zu Helmut Lachenmann, der die eigene instrumentale Kompositionsweise bekanntlich als *musique concrète* bezeichnet.⁹ Dies korrespondiert mit Avrams Entwicklung von Texturen: Die Identität der einzelnen Instrumente löst sich auf, und es entsteht eine neue Qualität: ein zusammengesetztes Klangobjekt. Ein ähnlicher Ansatz findet sich bei der Gestaltung einzelner Klanggesten. Als Beispiel kann die Verwendung einer speziellen Bogentechnik und des variierten Drucks der linken Hand bei Streichern angeführt werden.

8 Rosemary Mountain, „Time and Texture in Lutoslawski's Concerto for Orchestra and Ligeti's Chamber Concerto“, in: *Ex Tempore*, Bd. 8 (1994), S. 5–20.

9 Vgl. Helmut Lachenmann, *Musik als existenzielle Erfahrung*, Wiesbaden: Breitkopf & Härtel 2004, S. 211.

Diese Techniken ermöglichen Instrumentalist*innen die Erzeugung verschiedener Spektren, die nicht genau kontrollierbar und die reich an winzigen Veränderungen sind. Das klangliche Resultat ist oft ephemer und instabil. Die Ergebnisse korrespondieren wiederum mit dem Konzept des *sound plasma* von Horațiu Rădulescu (1942–2008).¹⁰

Durch timbrale Experimente wird eine innere Aktivität des Hörbaren erzeugt. Umgekehrt werden mikroskopische Prozesse der Klanggesten in Form auskomponierter Klangobjekte (Texturen) auf die Makroebene übertragen. Damit entsteht ein Zusammenhang zwischen der Mikro- und Makroebene, und insofern hat Avrams *Voices of the Desert* einen textuellen Charakter. Die Mikroebenen der Komposition sind von timbralen Entwicklungen bestimmt sind, und die formale Gliederung im Vordergrund ergibt sich aus großflächigen Projektionen solcher Texturen.

Formale Gliederung

Die nummerierten Abschnitte (1–9) können im Rahmen von drei übergeordneten formalen Einheiten betrachtet werden.

Abb. 7: Spektrale Harmonizität, Ana-Maria Avram, *Voices of the Desert*, S. 5

¹⁰ Vgl. Horațiu Rădulescu, *Sound Plasma – Music of the Future Sign or My D High opus 19[∞]*, München: Edition Modern 1975.

formalen Abgrenzung verbunden. Eröffnet werden die ersten Abschnitte mit auffälligen Impulsklängen (siehe Abb. 9).

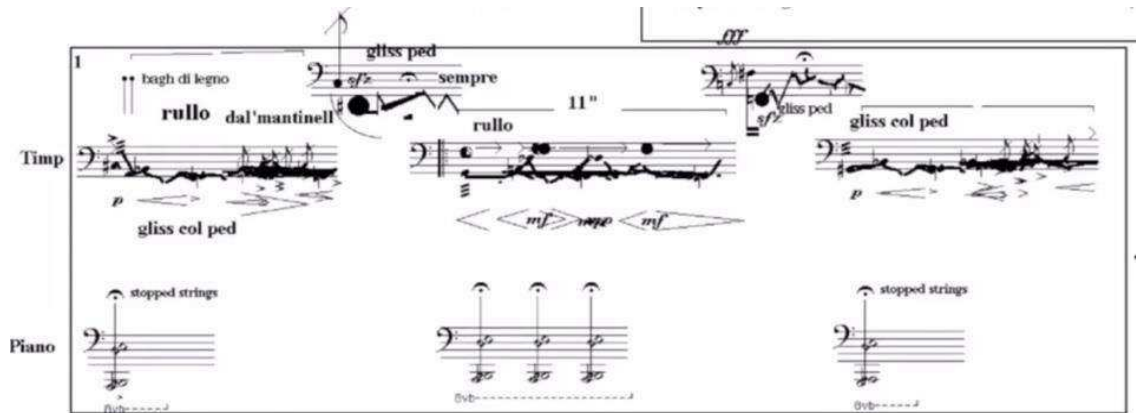


Abb. 9: Triggerereignisse des Klaviers, Ana-Maria Avram, *Voices of the Desert*, S. 1

Die Wirkung dieser Triggerereignisse erscheint im Laufe des Stückes weniger prononciert, wobei sich ihre Funktion als ein Grundprinzip der gestischen Aufeinanderfolge etabliert. Trotzdem artikuliert sich die formale Gliederung in späteren Abschnitten durch variable Texturen. Die formale Überschaubarkeit wird wiederum unterstützt von der Präsenz spektraler Stillstände, die jeweils nach energetischen Höhepunkten erklingen (s. Abb. 10).

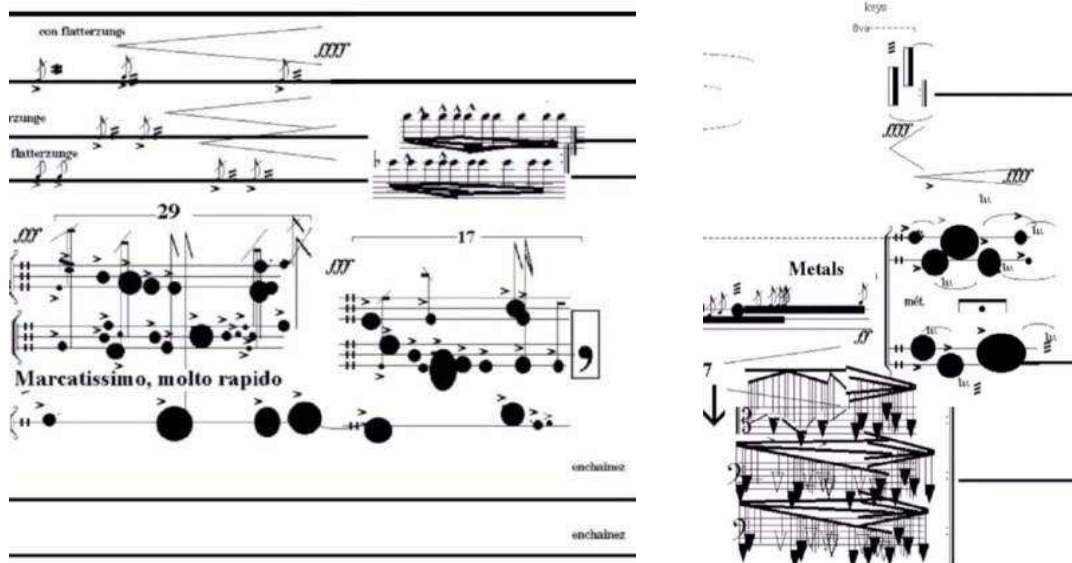


Abb. 10: Höhepunkte vor spektralen Stillständen, Ana-Maria Avram, *Voices of the Desert*, S. 4, S. 7

Der letzte Teil bildet den längsten Abschnitt. In dessen Verlauf bekommen die instrumentalen Texturen einen immer körnigeren Charakter, und das Stück zerfällt in desintegrierte Gesten.

Der Begriff „Mobile“ begegnet im Bereich von Musik früh im Zusammenhang mit Roman Ramati-Haubenstock (1919–1994). In seinen Mobiles tritt die Dialektik von Wiederholung und Variation prominent hervor. Auch nach Avrams Konzeption sollen Gesten variiert wiederholt werden. Der Aspekt der Wiederholung gewinnt innerhalb des Stücks an Bedeutung und tritt in seinem letzten Teil als ein zentrales Element hervor. Die stetigen kleinen Veränderungen diverser Details ermöglichen es hier, das kompositorische Material vieldeutig zu halten. Mit großer Wahrscheinlichkeit ergeben sich aus den Wiederholungen der eingesetzten Elemente des Mobiles stets neue Zusammenhänge (siehe Abb. 11). Die allmähliche Etablierung des Wiederholungsprinzips verweist auf einen anderen Aspekt des Stückes, der im Folgenden vorgestellt werden soll.

Abb. 11: Letzter Teil, Ana-Maria Avram, *Voices of the Desert*, S. 9

Achsenbewegungen

Die Entwicklungsstrukturen in Avrams Stück lassen an eine Achsenlogik denken, die sich bei vielen Spektralistern findet. Aus dem be-

schriebenen formalen Prozess resultiert eine überschaubare Struktur von Impulsklängen und ablösenden Aktionen, deren Gliederungsfunktion mit ihrer multiplikativen Ausdehnung nivelliert wird und die schließlich in eine gestaltlose Textur überführt werden. In Avrams *Voices of the Desert* wird dieser Prozess ebenfalls im Rahmen der timbralen Oszillation artikuliert. Der erste Teil beginnt mit Klangstrukturen, die einen geringen Anteil an bestimmten Tonhöhen besitzen: Paukenglissandi, elektronisch verfremdete Klaviercluster und Luftgeräusche von Bläsern (Abb. 12, Nr. 1). Dieses Klangbild verwandelt sich in geräuschhafte Mehrklänge von Bläsern (Nr. 2) und geht in eine figurative Textur von Streichern (Nr. 3) über, die schließlich in einen voluminösen Höhepunkt mündet und in spektrale Harmonizität eintritt (siehe Abb. 12).

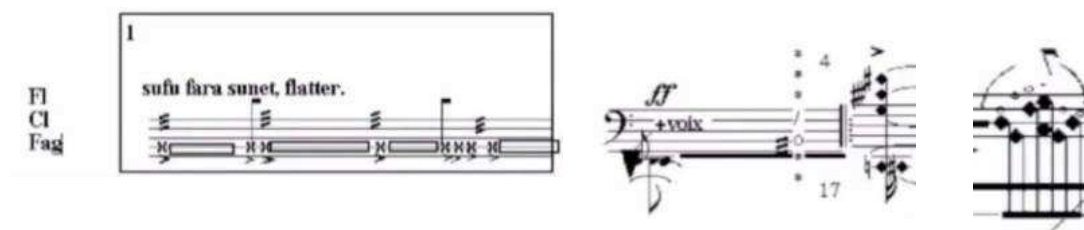


Abb. 12: Timbrale Oszillation im ersten Teil, Ana-Maria Avram, S. 1, S. 2, S. 3

Ein ähnlicher Prozess findet sich – etwas komprimierter – im zweiten Teil, wo der Vorgang jedoch in ein inharmonisches Klangbild resultiert. Der letzte Teil profiliert sich abschließend durch eine ambivalente Textur, die sich in einem sehr engen Klangraum aufhält und nervös und hektisch zwischen Tönen und Geräuschen oszilliert.

Solche timbralen Prozesse sind wiederum ein für Avram typisches Gestaltungsmittel innerhalb einzelner Klanggesten; über die morphologische Klangwahrnehmung bezeugen sie ihre Handschrift, die kompositorische Einheiten aus Wechselwirkungen zwischen den instrumentalen Gesten und textuellen Einheiten hervorgehen lässt.

Multiplikative Funktion des Ensembles

Dieser Aspekt äußert sich in der Beziehung zwischen den Solisten (Klavier, Bassklarinette) und dem Ensemble. Die solistischen Klanggesten werden von den Aktionen des Ensembles prolongiert. Damit besitzt das Ensemble eine multiplikative Funktion, die sich auf der vertikalen sowie horizontalen Ebene abspielt. Dass derart ein Zusammenhang zwischen der Mikro- und Makroebene der Komposition entsteht, kann wiederum als ein typisches spektralistisches Merkmal angesehen werden. Bei dem Einsatz von Abschnitt 6 werden beispielsweise die kurzen Klaviergesten (Glissandi auf Klaviersaiten, gedämpfte Cluster, Reiben auf der Klaviersaite) in Ensemble-Vorgängen (schnelle col legno-Läufe, Gong-Impulse oder Flatterzungen-Tremoli bei Bläsern) widergespiegelt (siehe Abb. 13).

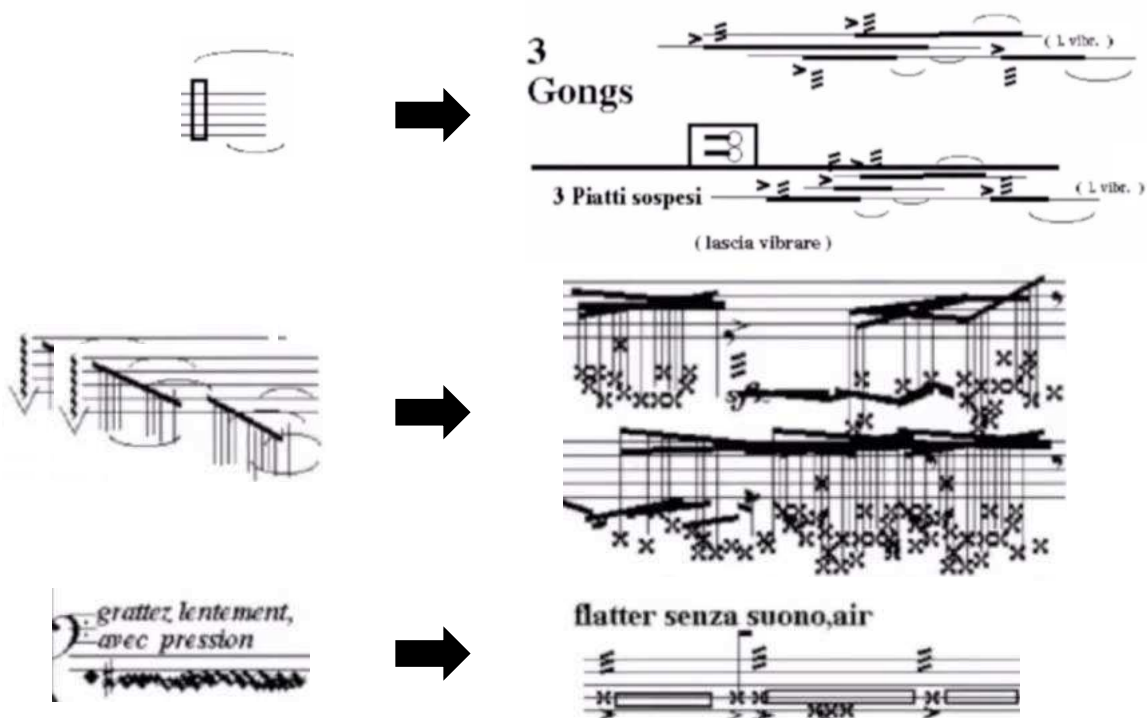


Abb. 13: Multiplikative Ausdehnung der Klaviergesten,
Ana-Maria Avram, *Voices of the Desert*, S. 6

Zusätzlich kann diese multiplikative Funktion des Ensembles mit einer Beziehung zwischen Solisten und Ensemble assoziiert werden, bei welcher das Ensemble als Resonanzraum der Solisten fungiert. Dieser Aspekt weist auf das Impuls-Resonanz-Prinzip des ersten Teiles zurück

Zusammenfassung

Die Zusammengehörigkeit zwischen Klanggesten und Texturen unterstreicht die strukturelle Einheit des gesamten Materials. Avrams kompositorisches Konzept führt zu äußerst aufgewühlten energetischen Verläufen, und trotz der intuitiven Herkunft und Ausgestaltung des Materials scheint der Organisation der Klänge eine großformale Planung und Konstruktion zu Grunde zu liegen. Die globalen Charakteristika der Texturklänge und die in sich differenzierten und veränderten Klanggesten finden zu kraftvollen Klangwirkungen zusammen, die das Publikum in ihre inhärente Struktur hineinzieht. So lässt sich ihre Prozesshaftigkeit vom innen heraus erfahren. Eine solche Organisation von Klangereignissen kann mit dem Verhältnis zwischen einem einzelnen Sandkorn, der Düne und – wenn man möchte – einer weiten Wüstenlandschaft assoziiert werden.

Abstract

Ana-Maria Avram – *Voices of the Desert*: An analysis in the context of Romanian Spectralism

The goal of my analysis is to examine the distinctive compositional techniques of Ana-Maria Avram (1961–2017) and to study connections between her music and her philosophical tendencies, namely her interest in phenomenology. As Avram belonged to the Romanian school of Spectralism, many important aspects and elements of this movement can be illustrated with certain examples of her work. In her work *Voices of the Desert* (for soloists, ensemble and computer sounds), we can recognize Spectralist concepts combined with aleatoric models. Avram's notation shares similar features with the controlled aleatoric of Lutosławski,

which are to be found for example in his String Quartet (1964) and Concerto for Cello and Orchestra (1970). The relation between sound gestures and textures emphasises the structural unity of Avram's materials. The energetic substance of gestures and textures functions as a key component for Avram's concepts. The characteristic textures as well as the inner activity of individual gestures draw the attention of audience into the inward structures of the music.

Methodische Schwierigkeiten bei der Analyse zeitgenössischer Musik, exemplifiziert am Ensemblestück *RDJA* von Milica Djordjević

SONJA STOJAK

Zu Zeiten, wenn Künste ihre Formen ändern, wenn Musik bis dahin nicht dagewesene Ideen hervorbringt, wenn sich die Welt insgesamt in einem ziemlich heftigen Tempo fortbewegt, werden sich auch die Kunsttheorien weiterentwickeln und zeitgenössisch werden. In dem vorliegenden Beitrag versuche ich ein 2015 im Auftrag des Ensemble Recherche entstandenes Werk der Komponistin Milica Djordjević zu analysieren; die dabei aufgetretenen analytischen Schwierigkeiten sind exemplarisch für den Zugang zu zeitgenössischen Werken. Wovon lässt sich die Ästhetik einer Komposition ablesen, welche Parameter sind bei einer Komposition entscheidend? In diesem Beitrag werde ich diese Fragen nicht erschöpfend beantworten können, und auch nicht alle Parameter werden gründlich analysiert. Meine Analyse versteht sich als ein Versuch, bemerkenswerte Details eines zeitgenössischen Werks zu erfassen und methodische Schwierigkeiten bei der Analyse mit dem Anspruch auf den Einzelfall übersteigende Gültigkeit zu benennen.

Der Titel der von mir ausgewählter Komposition *Rdja* ist in serbischer Sprache, das Wort bedeutet „Rost“. Schon der Titel weckte mein Interesse für die Komposition. Es ist ein Wort, das allerlei Assoziationen hervorruft, solche an Farbe, an Klang, an Materie und Dichte. Auf jeden Fall ein Korrosionsprodukt und wohl auch ein altes Objekt, das unbrauchbar geworden ist. Mit dem Titel weist die Komponistin uns programmatisch einen Weg fürs Hören, gibt wohl auch ein Hinweis darauf, welche Vorstellungen der Ausgangspunkt für dieses Werk waren. Das serbische Titelwort ist eng mit der besonderen Klangqualität des Stücks verbunden und ruft synästhetische Empfindungen hervor. „Rost“ bringt eine eigentümliche Klang-

erwartung mit sich. Meine eigene Erwartung waren enge, aus kleinsten Intervallen gebildete Dissonanzen und aus spezifischen Spieltechniken resultierende Reibungen.

Natürlich tauchte hier die Frage auf, wie man heute einen Zusammenklang überhaupt als Dissonanz definieren könne. Schon vor dem Anhören der Komposition und vor einem ersten Blick in die Partitur stieß ich damit auf ein Phänomen, das meine Wahrnehmung beeinflussen würde und dem ich mich nicht entziehen konnte: Ich stellte mir vor, dass eine Dissonanz jedenfalls anders als eine Konsonanz klingen müsste. Auch der Gegenbegriff würde also mein Hören von Djordjevićs Stück lenken. Was ist aber eine Konsonanz?

Wenn die Grenze zwischen Konsonanzen und Dissonanzen heute kaum allgemeingültig angegeben werden kann, bleibt die Frage, ob man die ehemals in ihrer Bedeutung kaum strittigen Termini für ein neues Werk noch verwenden kann. Oder brauchen wir neue oder aus anderen Lebens- oder Kunstbereichen entlehene Begriffe, um zeitgenössische Stücke wie *Rdja* zu beschreiben, zu analysieren und vielleicht sogar zu verstehen? Von alters her hat man Begriffe aus anderen Gebieten in das Reden über Musik integriert, wenn die bekannten musikalischen Fachbegriffe nicht ausreichend zeigen konnten, wie eine Musik strukturiert ist und was sie zu sagen hat.

Zum Schaffen von Djordjević gibt es bisher kaum Recherchen, immerhin standen mir aber ein paar Interviews mit ihr zur Verfügung. Bei der Analyse von Werken lebender Komponistinnen und Komponisten kann es von Vorteil sein, diese direkt zu kontaktieren. Diese Gelegenheit habe ich erst zu einem späten Zeitpunkt und auch nicht ausgiebig genutzt, da ich meine eigene Interpretation von Djordjevićs Werk nicht verlieren wollte. Unterstützt fühlte ich mich dabei von Roland Barthes' Idee, das Werk sei *Der Tod des Autors* und mit seiner Fertigstellung trenne es sich von ihren Autor*innen ab. Unabhängig von den Urheber*innen kann das Kunstwerk ja am Leben bleiben. Barthes misstraut der Sinnstiftung

durch Personen, es sei denn durch diejenigen, die aktuell mit dem Werk umgehen, beispielsweise indem sie es spielen, es hören oder über es schreiben.

Der erste Eindruck

Nach dem ersten Anhören von *Rdja*, nach manchen noch unsortierten Gedanken zu dem Eindruck, den es auf mich gemacht hatte, und zu meinem persönlichen Empfinden beim Hören wählte ich einen Weg, der mir helfen sollte, das Werk besser zu verstehen. Da aktuell der Rahmen einer Komposition von seinen Autor*innen meist frei gestaltet wird und es weder überindividuell gültige Gesetze oder Regeln zum Aufbau eines Werkes noch verbindliche Empfehlungen gibt, habe ich mich für die deskriptive Methode der Auseinandersetzung mit dem Werk entschieden. Sofort steht man aber auf freiem Feld, denn für *Rdja* existiert tatsächlich keine Vorlage zur Form, zur Gattung oder zu seinem Tonvorrat, der jedenfalls nicht mehr tonal behandelt wird. Deswegen schien mir eine wahrnehmungsorientierte Analyse, ein phänomenologischer Ansatz naheliegend. Obwohl die Deskription mit ihrem empirischen Vorgehen kritisiert werden kann, weil keine Methode aus sich selbst heraus beweisbar ist, halte ich das Verfahren im Fall eines künstlerischen Objekts in begrenztem Rahmen für sinnvoll und habe es daher trotzdem erprobt.

Der erste Satz, der in einem Video gesprochen wird, das im Auftrag der Ernst von Siemens Musikstiftung für die Verleihung des Komponisten-Förderpreises im Jahr 2016 entstand, lautet: „Diese Musik ist rot, kraftvoll, leidenschaftlich, verstörend, brutal, roh...“.¹

1 Porträtfilm von Milica Djordjević in Produktion von Johannes List, <<http://www.milicadjordjevic.com/video.html>>, Minute 00:25–00:35 (Abruf am 2. Mai 2019). Ähnlich in dem Text von Anselm Cybinski, *Die Wucht des Elementaren*, <<https://www.col-legno.com/de/shop/40417-milica-djordjevic-rocks-stars-metals-light>> (Abruf am 2. Mai 2019).

Erreicht wird dieser Eindruck in erster Linie über Timbres und Dynamik.

Abb. 1: Milica Djordjević, *Rdja*, T. 1–8²

Obwohl ich mir nicht in Gänze erlaubt habe, mein Hören von *Rdja*³ von diesem Eindruck leiten zu lassen, war es unmöglich, die unzarten

- 2 Noten: Milica Djordjević, *Rdja*, Berlin 2015, © Milica Djordjević. Die Wiedergabe der Notenbeispiele aus dem Stück erfolgt mit freundlicher Genehmigung der Komponistin.
- 3 Der Mitschnitt einer Aufführung, gespielt vom Ensemble Recherche, findet sich auf YouTube:
<https://www.youtube.com/watch?v=WL4AcB8CJWg> (Abruf am 6. Februar 2021). Eine am 5. Oktober 2020 gespielte Aufführung kann über diesen Link erreicht werden:
<https://www.youtube.com/watch?v=IRgrxcgcXpU> (Abruf am 5. Februar 2021). Es spielte das Ensemble der/gelbe/klang, geleitet von Armando Merino.

Farben und schroffen Reibungen, die dichte und harsche Textur und die innerlich dennoch unruhige Konstanz nicht zu bemerken oder zu ignorieren. Meine ersten Gedanken gingen in die Richtung von Widersprüchen: Ein Kontinuum scheint wichtig zu sein, dieses ist aber stark aufgeraut und porös, was mit Hilfe der Vibrati am Ende jedes der harten Impulse erreicht wird (siehe Abbildung 1).

Der Beginn des Stücks wirkt statisch, hat indes eine nur schwach unterdrückte Nervosität. Tabellarisch ließe sich mein erster Eindruck so darstellen:

| |
|--|
| Kontinuum – aber nicht ruhig |
| Vorherrschende Akkorde – Einsätze zunächst gleichzeitig, später verschoben |
| Aufbau: Akkorde mit bestimmten Tonhöhen herrschen am Anfang vor, später übernehmen Schlagzeuger mit unbestimmter Tonhöhe die Hauptrolle, Selbstständigkeit der Stimmen |
| Gespannte Atmosphäre, aber trotzdem statische Wirkung |
| Ruhepunkte, aber mit einer gewissen Nervosität |
| Glissandi wirken so, als hätten sie eine überleitende Funktion |
| Glocken; sie wirken als Zeichen für etwas Wichtiges |
| Oft ist die Identifikation der Instrumente nicht mehr möglich |

Tabelle 1: Notizen zum ersten Hörerlebnis

Über die Form

Da sich die Analyse der deskriptiven Methode bedient, wurde dem Werk keine Form als Anschauungsmodell zugrunde gelegt, und welche Abschnitte sich bilden, wurde nurmehr hörend und Partiturlesend anhand der auskomponierten Parameter des Stücks selbst erschlossen. Bezüglich der Form tauchte die Schwierigkeit auf, dass die Abschnitte manchmal schwer voneinander zu trennen sind, zumal die Kriterien, nach denen dies geschehen könne, erst aus dem Stück selber zu gewinnen waren. Das gilt für zeitgenössische Werke ja oft: Veränderungen der Tonart oder thematische Wechsel sind nur

noch selten formbildend, thematische oder motivische Einheiten innerhalb eines Abschnittes sind kaum erkennbar oder gar nicht vorhanden. So ist es auch in diesem Werk, dennoch bringt das klangliche Material, das zur Verfügung steht, andere, womöglich auch formbildende Parameter mit sich. Klangeffekte, Besetzungswechsel, Spiel- und Satztechniken, die dynamischen Ebenen, die Verteilung der Rollen unter den Instrumenten können genauso Kontraste bilden oder einfach für einen neuen Abschnitt sprechen. Tabelle 2 zeigt, welche Trennung in Teile mir sinnvoll erschien:

| | | | |
|--------|-------------|----------------------------------|--|
| Teil 1 | Abschnitt 1 | Anfang – E | akkordbildend Impulse mit Oszillati Ausklängen mit Decrescendi |
| | Abschnitt 2 | E–J | Chromatik im Hintergrund aufsteigende Dynamik kleine Intervallschritte, die sich vergrößern |
| | Abschnitt 3 | J–K | absteigende Glissandi Hektik hier ist der Höhepunkt und Umschlag erreicht |
| Teil 2 | Abschnitt 1 | K–2 Takte vor M | Ruhestelle, von der aus sich jedoch ein Aufbau vollzieht polyphone Teile (kleine Intervallschritte) |
| | Abschnitt 2 | 2 Takte vor M– 3 Takte nach N | drei innere Kulminationen |
| | Abschnitt 3 | 4 Takte nach N– Ende | „Orgelpunkt“ Polyphonie Crescendi Glissandi Höhepunkt auch am Ende |

Tabelle 2: Übersicht über die Form

Das Werk besteht offenbar aus zwei großen Einheiten, die ermöglichen sollen, die beiden Höhepunkte am Ende zweier aufbauender Prozesse zu erreichen. Es gibt zwischen den Prozessen

aber keine deutliche Zäsur, und mein Hörerlebnis sowie dessen Aufzeichnung und die Sortierung der registrierten Ereignisse sprechen dafür, dass der Kontrast beider Teile durch den größten dynamischen Unterschied erzeugt wird (Abb. 2).

Abb. 2: Milica Djordjević, *Rdja*, T. 70–72

Außerdem ist ab Buchstabe K, also im Abschnitt des Umschlags nach dem Höhepunkt, eine Satztechnik zu bemerken, die vorher keine Rolle spielte. Vergleicht man die zwei Großteile, so ist zu konstatieren, dass im ersten Teil Decrescendi und das auskomponierte Ausklingenlassen von Tönen vorherrschen, während im zweiten bei insgesamt milderer Dynamik Crescendi und das Hingelangen zu klangvoller Tongebung größere Bedeutung haben (Abb. 3).

Abb. 3: Milica Djordjević, *Rdja*, T. 73–80

Über das Tonmaterial

Das Tonmaterial am Anfang der Komposition wird für Akkordbildung verwendet, es ist kein melodischer Verlauf zu erkennen. Hörbar werden Impulse,⁴ die homophon von Bläsern und Streichern aufzuführen sind (siehe wieder Abb. 1). Welche Tongebung und Dynamik die Impulse erhalten sollen, ist von der Komponistin exakt notiert.

In den ersten zehn Takten (vom Anfang des Stückes bis vor Studierbuchstabe B) taucht nur ein Akkord auf, er besteht aus sieben Tonqualitäten. Die drei Bläser haben einen As-Dur-Quintakkord in enger mittelhoher Lage, und die drei Streicher ergänzen darunter einen „rostigen“ Klang. Obwohl die Doppelgriffe in den einzelnen Instrumenten (Violine, Viola und Cello) keine engeren Intervalle

4 Den Begriff Impuls benutze ich hier in Reaktion auf die Wahrnehmung beim ersten Anhören der Aufnahme und in Anlehnung an Helmut Lachenmanns Unterscheidung von Klangtypen neuer Musik (dort „Impulsklang“). Spätere detaillierte Analysen erschlossen dann die Merkmale der Impulse.

enthalten (verminderte Quinte in Violine und Viola, große Septime im Cello), hat der Streicherapparat doch eine ziemlich dichte Textur. Sie wird dadurch erzeugt, dass die Doppelgriffe so ineinander verhakt sind, dass Sekunden zwischen Geige und Bratsche, Bratsche und Cello entstehen (siehe wieder Abb. 1). Bis Studierbuchstabe E bleiben im gesamten Ensemble Akkorde satzbildend. Ein Extrakt des akkordischen Ablaufs bis dahin ist in Abbildung 4 zu finden.

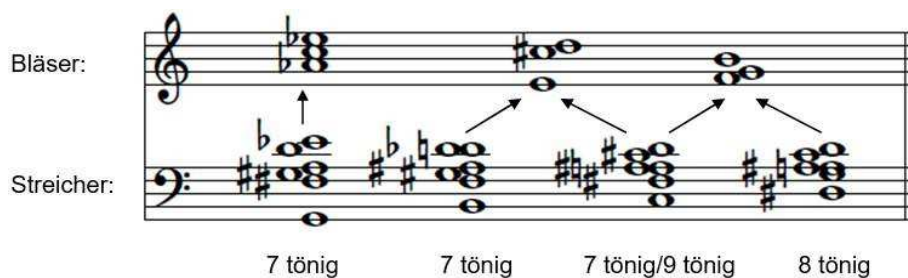


Abb. 4: Extrakt des Tonmaterials von Takt 1 bis Studierbuchstabe E

Der Extrakt in Abbildung 4 lässt erkennen, dass die Akkorde auf traditionelle Weise verbunden werden, wobei die Außenstimmen in Gegenbewegung verlaufen und die Innenstimmen sich in den nächstliegenden Ton weiterbewegen. Eine tonal-harmonische Analyse oder eine Analyse unter der Voraussetzung, dass Akkorde terzgeschichtet seien und man ihre Grundtöne aufeinander zu beziehen hätte, ist diesen Klangfolgen nicht angemessen, und so lag es nahe, ein anderes System der Beurteilung von Tonkonglomeraten und ihrer Verbindungen zu benutzen, wenn nicht sogar ein neues System zu entwickeln, um die Strukturiertheit der Akkorde und ihrer Folgen zu verstehen. Für diesen Zweck habe ich die fünf verschiedenen Zusammenklänge in Leitern zusammengezogen und ihre Tonmengen zunächst über die Pitch-class set theory bestimmt (Abb. 5).

Anhand der Sets wird schnell ersichtlich, dass die Akkorde keine symmetrische Struktur haben.⁵ Aber die gewonnenen Sets

5 Pitch-class sets ohne die Buchstaben „A“ oder „B“ sind symmetrische Sets.

besitzen viele gemeinsame Intervalle. Jene Intervalle, die am häufigsten vorkommen, sind in je vier von fünf Sets zu finden. Ein gemeinsames Set dieser Intervalle wäre $[0, 1, 2, 3, 5, 6, 8, 9]$, es lässt sich mit der Forte-Nummer 8-18A bezeichnen (Abb. 6).

Pitch-class set 7-19B

Pitch-class set 7-31A

Pitch-class set 7-26A

Pitch-class set 9-4B

Pitch-class set 8-22A

Abb. 5: Die Tonqualitäten der Akkorde, zu Leitern zusammengezogen

| | |
|-----------------------------|--|
| [0, 1, 2, 3, 6, 8, 9] | |
| [0, 2, 3, 5, 6, 8, 9] | |
| [0, 1, 3, 4, 5, 7, 9] | [0, 1, 2, 3, 5, 6, 8, 9] = Pitch-class set 8-18A |
| [0, 1, 2, 4, 5, 6, 7, 8, 9] | |
| [0, 1, 2, 3, 5, 6, 8, T] | |

Abb. 6: Pitch-class set der fünf Akkorde (links)
und der Summe ihrer Töne (rechts daneben)

Intervalle, die von Null aus gezählt selten vorkommen, sind die große Terz (4), die reine Quinte (7) und die kleine Septime (T); aus diesen Tönen ließe sich zusammen mit dem Anfangston (0) ein Dominant-

septakkord (bzw. Durseptakkord) [o, 4, 7, T] bilden, der damit gewissermaßen das Negativ der benutzten Tonqualitäten ausmacht. Mit der allmählichen Veränderung des Anfangsakkords verkleinern sich sowohl der Abstand zwischen den Außenstimmen als auch die als Doppelgriffe gespielten Intervalle sowie jene, die zwischen den Instrumenten untereinander zustande kommen. Dadurch wird die Textur engmaschig. In den Streichern verkleinern sich die Intervalle folgendermaßen (Abb. 7):

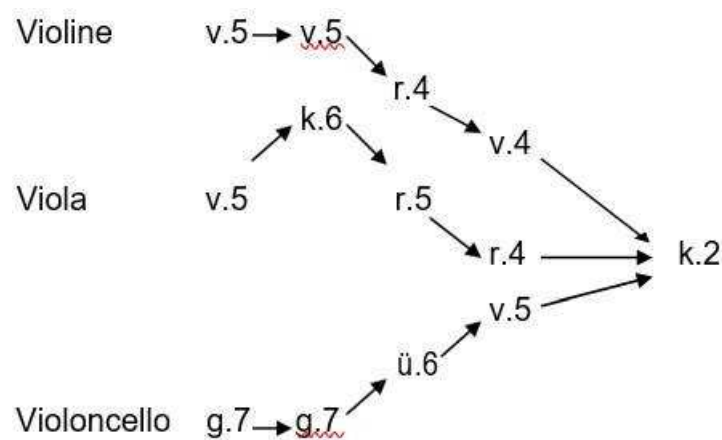


Abb. 7: Schematische Darstellung der Doppelgriffe in den Streichern
(k. = klein, g. = groß, r. = rein, v. = vermindert, ü. = übermäßig)

Es kann festgestellt werden, dass im Verlauf des Stücks bis Studienbuchstabe E im Ganzen eine allmähliche Verdichtung stattfindet. Die Entwicklung im ersten Abschnitt lässt sich als ein allmählicher Übergang von einer weiteren Registrierung mit dem Dur-Quintakkord als oberem Klangbestandteil zur Kontraktion in eine kleine Sekunde im mittleren Register beschreiben. Ab Takt 26 kommen bei den Bläsern zum ersten Mal Viertel- und Dreivierteltöne vor, und ab diesem Zeitpunkt werden erstmalig auch Crescendi von den Bläsern verlangt, während sie ihre Akkordtöne bis dahin stets mit Decrescendo zu spielen hatten. Formal ist die hier beginnende Passage daher als Überleitung zum nächsten Teil zu verstehen, denn es treten nun auch neue Spieltechniken auf (z. B. Gettato in den Streichern).

Ab Studierbuchstabe E machen sich eine andere Struktur und eine andere Stimmung bemerkbar, was jedenfalls ausreichend dürfte, um hier einen neuen Abschnitt anzusetzen. Der Apparat aus Streichern und Bläsern bewegt sich in kleinsten Intervallen (meistens in kleinen Sekunden und Mikrintervallen), und nun übernehmen die Schlagzeuger eine wichtigere Rolle. Ab diesem Teil gibt es auch das aus dem ersten Teil bekannte, gewissermaßen auskomponierte Ausklingen nicht mehr, stattdessen kommt es nun vielfach zu heftig ins Klanggeschehen hineingeschubsten und anschließend vom Pianissimo her crescendierenden Streicher- und Bläser-tönen. Deren Tonmaterial hält sich – zu einer Oktavlage kontrahiert – in chromatisch gefülltem Rahmen auf, der aber erst unmittelbar vor Studierbuchstabe I (und damit vor einer gewaltigen Kulmination) die Oktave erreicht und ist damit jetzt komplett zwölftönig gefüllt (Abb. 8).

E – F



1T nach F – G



G – H



H – I (zum ersten Mal vollständig)



Abb. 8: Tonmaterial von Bläsern und Streichern,
zusammengezogen in eine Oktavlage

Die Streicher verwandeln ihre Doppelgriffe nach Studierbuchstabe F von verminderten Quinten im Glissando in kleine Sekunde und zurück. Da das Glissando sämtliche Mikrintervalle zwischen den Ausgangs- und dem Zielton beinhaltet, bereitet es die Geste von

expansiver Kulmination bei Abschnitt I vor. Für diesen albtraumhaften Höhepunkt von *Rdja* werden Sforzati und Crescendi aktiviert, dann Glissandi mit hektisch zurückgenommener Dynamik (das dynamische Geschehen erinnert an den Anfang der Komposition, nur läuft hier alles im Zeitraffer ab). Ab dem Punkt, wo die Dynamik umschlägt, ändert sich merklich auch die Satztechnik. Ich bezeichnete diesen Punkt darum als Anfang des zweiten Teils der Komposition. Andere Satztechniken sind in diesem Werk immer als Texturveränderungen deutlich hörbar gemacht. Ab Studierbuchstabe K gibt es polyphonierende, wieder sehr kleinschrittige Stimmen, zunächst unter den Bläsern, dann – bei Studierbuchstabe L – in die Streicher übergehend. Die Stimmen nehmen an Selbstständigkeit zu, und trotzdem bauen sie miteinander die Gesamtklänge auf, zu denen es im Folgenden periodisch kommt (in den Takten 89f., 93f., 96f. und 103f.).

Nachdem kurz vor Studierbuchstabe K sämtliche Instrumente so weit wie möglich in die Höhe getrieben wurden, verharren – jetzt im Pianissimo – nur die drei Streicher in der hohen Lage. Währenddessen spielen die Bläser ab Studierbuchstabe K luftig („aeolian“) sich ausschließlich schrittweise bewegende Melodien, die den Anschein von Imitation erwecken und deren Intervallrahmen sich ganz allmählich erweitert:

- Flöte: bis zur verminderten Quarte (*d*''-*ges*'', erreicht bis T. 88f.)
- Oboe: ebenfalls bis zur verminderten Quarte (*cis*''-*f*'', erreicht in T. 87f.)
- Klarinette: bis zur verminderten Terz (klingend *d*''-*fes*'', erreicht in T. 88f.).

Merkwürdig und paradox ist, dass in *Rdja* ein Crescendo bzw. das Wachsen der Anspannung von einem Herabsinken, hier in den Streichern, hervorgerufen wird. Das steht im Widerspruch zu Naturkorrespondenzen, die eine Abwärtsbewegung mit geringerer Dynamik assoziieren. Milica Djordjević probt den Entzug vom „Gesetz“, beginnend spätestens mit den Glissandi der höheren Streicher ab Takt 42, während das Cello noch dagegenhält. Im ersten

Teil wirkt diese Opposition zum Naturgesetz nicht unbedingt formal bedeutsam, dennoch erscheinen die Crescendi gemeinsam mit den ersten Glissandi (Abb. 9).

The image shows a musical score for three string instruments: Violin (Vn.), Viola (Vla.), and Cello (Vc.). Each staff has a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The Violin and Viola staves have a 4/4 time signature. The Cello staff has a 4/4 time signature. The score is divided into three measures. In the first measure, the Violin and Viola staves have a dynamic marking of *mf* and a slur over the notes. The Cello staff has a dynamic marking of *mf*. In the second measure, the Violin and Viola staves have a dynamic marking of *p* and a slur over the notes. The Cello staff has a dynamic marking of *p*. In the third measure, the Violin and Viola staves have a dynamic marking of *mf* and a slur over the notes. The Cello staff has a dynamic marking of *mf*. Above each staff, there are markings for articulation: *s.t.* (sustained) and *s.p.* (sustained-pedaled). The Violin and Viola staves also have a marking of *5* (fifth) above the notes.

Abb. 9: Milica Djordjević, *Rdja*, T. 42-44, nur Streicher

Das zweite derartige Ereignis findet sich vor dem Abschnitt mit drei kleinen inneren Kulminationen, gewissermaßen als kurzes Innehalten (Abb. 10).

The image shows a musical score for three string instruments: Violin (Vn.), Viola (Vla.), and Cello (Vc.). Each staff has a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The Violin and Viola staves have a 4/4 time signature. The Cello staff has a 4/4 time signature. The score is divided into three measures. In the first measure, the Violin and Viola staves have a dynamic marking of *mf* and a slur over the notes. The Cello staff has a dynamic marking of *mf*. In the second measure, the Violin and Viola staves have a dynamic marking of *sfz* and a slur over the notes. The Cello staff has a dynamic marking of *sfz*. In the third measure, the Violin and Viola staves have a dynamic marking of *sfz* and a slur over the notes. The Cello staff has a dynamic marking of *sfz*. Above each staff, there are markings for articulation: *gliss.* (glissando), *arco ord.* (arco ordinario), and *pizz.* (pizzicato). The Violin and Viola staves also have a marking of *immediate MBP* (immediate middle bridge pressure) and *extreme distortion* and *no resonance* above the notes.

Abb. 10: Milica Djordjević, *Rdja*, T. 42-44, nur Streicher

Das Werk wird in den Streichern mit einem Phänomen geschlossen, das als wütendes Beharren auf dem widernatürlichen Verfahren wirkt (Abb. 11):

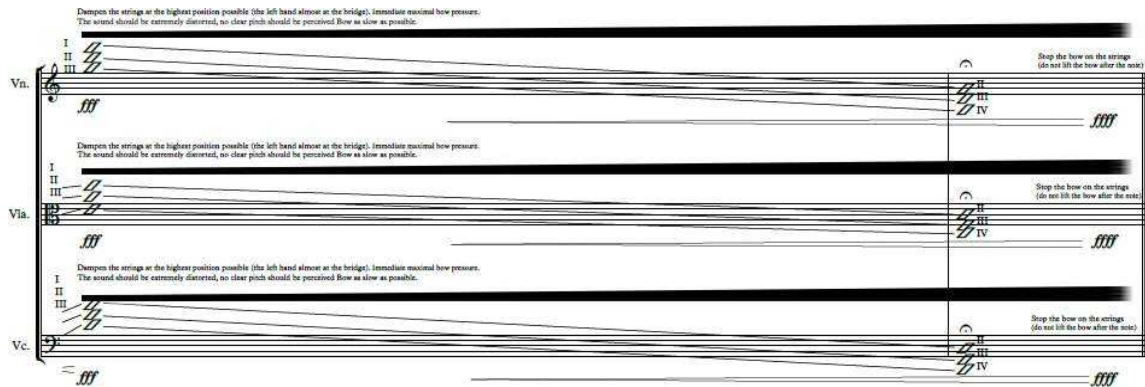


Abb. 11: Milica Djordjević, *Rdja*, T. 125–126, nur Streicher

Rhythmische Komponenten

Rhythmisch ist *Rdja* ziemlich stark elaboriert. Ein neuer Impuls setzt, wenn nicht auf den Schlag, so fast immer innerhalb einer triolischen oder quintolischen Untergliederung ein. Die Dauer der Akkorde verringert sich im Verlauf zusehends, und ab Studierbuchstabe B beginnen die Einsätze von Bläsern und Streichern sich gegeneinander zu verschieben. Abbildung 12 gibt wieder, welche Zeitabstände zwischen den Impulsen liegen (hier mit quasi-Taktarten indiziert, in den Bläsern etwa 6, 5, 4 oder 3 Viertel bis zum angehängten triolischen Rest des auskomponierten Ausklingens des Impulses). Auch lässt sich der Abbildung entnehmen, wo die Impulse zwischen Bläsern und Streichern auseinanderfallen.

A

| | |
|------------|---|
| Bläser: | $\frac{6}{4}$. $\overset{3}{\text{J}} \text{z} \text{z}$ $\frac{6}{4}$. $\overset{3}{\text{J}} \text{z} \text{z}$ $\frac{6}{4}$. $\overset{3}{\text{J}} \text{z} \text{z}$ $\frac{6}{4}$. $\overset{3}{\text{J}} \text{z} \text{z}$ $\frac{6}{4}$. $\overset{3}{\text{J}} \text{z} \text{z}$ $\frac{6}{4}$. $\overset{3}{\text{J}} \text{z} \text{z}$ |
| Streicher: | $\frac{6}{4}$. $\overset{3}{\text{J}} \text{z} \text{z}$ $\frac{6}{4}$. $\overset{3}{\text{J}} \text{z} \text{z}$ $\frac{6}{4}$. $\overset{3}{\text{J}} \text{z} \text{z}$ $\frac{6}{4}$. $\overset{3}{\text{J}} \text{z} \text{z}$ $\frac{6}{4}$. $\overset{3}{\text{J}} \text{z} \text{z}$ $\frac{6}{4}$. $\overset{3}{\text{J}} \text{z} \text{z}$ |

B **C**

| | |
|------------|---|
| Bläser: | $\frac{5}{4}$. $\overset{3}{\text{J}} \gamma$ $\frac{5}{4}$. $\overset{3}{\text{J}} \gamma$ $\frac{5}{4}$. $\overset{3}{\text{J}} \gamma$ $\frac{5}{4}$. $\overset{3}{\text{J}} \gamma$ $\frac{5}{4}$. $\overset{3}{\text{J}} \gamma$ $\frac{5}{4}$. $\overset{3}{\text{J}} \gamma$ |
| Streicher: | $\frac{4}{4}$. $\overset{3}{\text{J}} \gamma \gamma \gamma$ $\frac{4}{4}$. $\overset{3}{\text{J}} \gamma \gamma \gamma$ $\frac{4}{4}$. $\overset{3}{\text{J}} \gamma \gamma \gamma$ $\frac{4}{4}$. $\overset{3}{\text{J}} \gamma \gamma \gamma$ $\frac{4}{4}$. $\overset{3}{\text{J}} \gamma \gamma \gamma$ $\frac{4}{4}$. $\overset{3}{\text{J}} \gamma \gamma \gamma$ |

D

| | |
|------------|---|
| Bläser: | $\frac{4}{4}$. $\overset{3}{\text{J}} \gamma$ $\frac{4}{4}$. $\overset{3}{\text{J}} \gamma$ $\frac{4}{4}$. $\overset{3}{\text{J}} \gamma$ $\frac{4}{4}$. $\overset{3}{\text{J}} \gamma$ $\frac{4}{4}$. $\overset{3}{\text{J}} \gamma$ $\frac{4}{4}$. $\overset{3}{\text{J}} \gamma$ |
| Streicher: | $\frac{4}{4}$. $\overset{3}{\text{J}} \gamma \gamma \gamma$ $\frac{4}{4}$. $\overset{3}{\text{J}} \gamma \gamma \gamma$ $\frac{4}{4}$. $\overset{3}{\text{J}} \gamma \gamma \gamma$ $\frac{4}{4}$. $\overset{3}{\text{J}} \gamma \gamma \gamma \gamma \gamma$ $\frac{4}{4}$. $\overset{3}{\text{J}} \gamma \gamma \gamma \gamma \gamma$ $\frac{4}{4}$. $\overset{3}{\text{J}} \gamma \gamma \gamma \gamma \gamma$ |

| | |
|------------|---|
| Bläser: | $\frac{3}{4}$. $\overset{3}{\text{J}} \gamma$ $\frac{3}{4}$. $\overset{3}{\text{J}} \gamma$ $\frac{3}{4}$. $\overset{3}{\text{J}} \gamma$ $\frac{3}{4}$. $\overset{3}{\text{J}} \gamma$ $\frac{3}{4}$. $\overset{3}{\text{J}} \gamma$ |
| Streicher: | $\frac{4}{4}$. $\overset{3}{\text{J}} \gamma \gamma \gamma \gamma \gamma$ $\frac{4}{4}$. $\overset{3}{\text{J}} \gamma \gamma \gamma \gamma \gamma$ $\frac{4}{4}$. $\overset{3}{\text{J}} \gamma \gamma \gamma \gamma \gamma$ $\frac{4}{4}$. $\overset{3}{\text{J}} \gamma \gamma \gamma \gamma \gamma$ |

Abb. 12: Abstände der Impulse bis einschließlich Studierbuchstabe D

Durch die Beschleunigung entsteht der Eindruck von Bedrängnis, Ungeduld und Getriebenheit. Der Zeitfaktor sorgt genauso wie die Kontraktion des Tonumfangs für einen Sog zur nächsten Phase. In diesem Zusammenhang lohnt sich ein Blick auf die Dauer der Oszillati von Anfang des Stückes (Abb. 13). Letztendlich bewirken auch sie mit ihrer Nervosität eine Erhöhung der Anspannung.

| |
|--|
| $\overset{3}{\text{J}} \text{z} \text{z}$ $\overset{3}{\text{J}} \text{z}$ J $\text{J} + \overset{3}{\text{J}} \text{z} \text{z}$ $\text{J} + \overset{3}{\text{J}} \text{z}$ $\text{J}.$ $\text{J} + \overset{3}{\text{J}} \gamma$ $\text{J}.$ + $\overset{3}{\text{J}} \gamma \gamma$ |
|--|

Abb. 13: Dauer der Oszillati, Anfang bis Takt 4 nach Studierbuchstabe B

Triolen und Quintolen spielen in *Rdja* von Beginn an eine wichtige Rolle, zunächst zur Koordination der Akkordeinsätze. Sogar septolische Unterteilungen gibt es schon in den ersten Takten von Studienbuchstabe A, hier im Schlagzeug und später als nur halb bestimmt accelerierendes Gettato in den Streichern (1 Takt nach Studienbuchstabe D).

The image displays a musical score for Milica Djordjević's *Rdja*, T. 124. The score is divided into three main sections. The top section features a dense, repetitive rhythmic pattern with a forte (*ff*) dynamic. The middle section shows a more complex rhythmic structure with a crescendo (*f cresc.*) and a forte (*f*) dynamic. The bottom section consists of a series of rhythmic patterns with a forte (*ff*) dynamic. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings.

Abb. 14: Milica Djordjević, *Rdja*, T. 124 (übliche Schlüssel)

Die Kulmination bei Studierbuchstabe I führt alle drei rhythmischen Untergliederungen zusammen. Folgende Glissandi flauen das Geschehen im Rückwärtsgang von septolischen zu sextolischen und quintolischen Untergliederungen ab. Simultan treten alle drei Untergliederungen immer dann auf, wenn es zu einer besonderen Anspannung kommt, im natürlichen Sinne: einer Kontraktion, die wegen der Anhäufung von Verschiedenem zugleich chaotisch wirkt, so vor allem ganz am Ende der Komposition, wo Untergliederungen eines Viertels in 4, 5, 6, 7, 8, 9 und 10 zusammentreffen: exakt so viele Untergliederungen, wie es Instrumentalist*innen gibt (Abb. 14).

Spektralanalyse

Obwohl eine Spektralanalyse keinesfalls bereits eine analytische Darstellung einer Komposition ist, kann sie der Analyse nützliche Informationen liefern. Die mit Audacity erstellte Waveform des Stücks und ein Spektrogramm sehen so aus (Abb. 15 und 16):

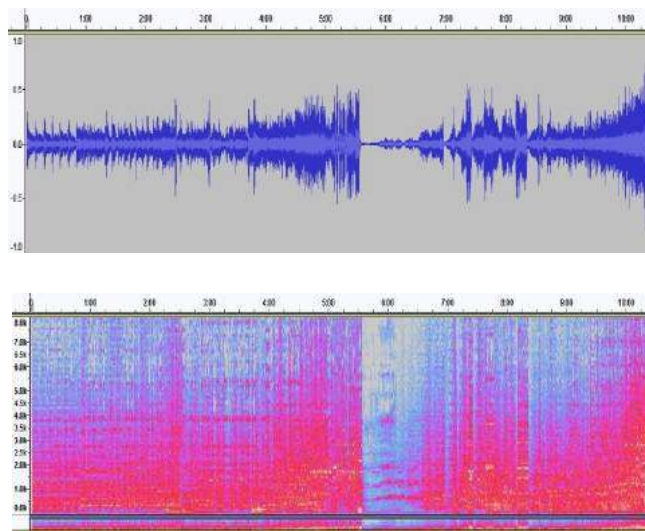


Abb. 15 und 16: Waveform und Spektrogramm

Die Waveform und das Spektrogramm zeigen in je zwei größere Einheiten geteilte Abläufe mit jeweils zwei Entwicklungen zu Höhepunkten. Die erste Einheit ist etwas länger als die zweite. Nahe liegt

es, dass die Teilung der Proportion des Goldenen Schnittes entspricht. Nach der Ermittlung des Goldenen Schnitts anhand der Aufführungsdauer mit dem Ensemble Recherche müsste der erste Teil aber genau eine Minute länger sein, um den Goldenen Schnitt zu treffen. Das Stück dauert in dieser Aufnahme 10 Minuten und 45 Sekunden, und der erste Abschnitt sollte bei 6 Minuten und 38 Sekunden erfolgen. In dieser Aufnahme ist der erste Teil bereits nach 5 Minuten und 34 Sekunden abgeschlossen, also näher an der Mitte des Stücks als am Goldenen Schnitt.

Berechnet man die Proportion anhand der Taktanzahl, so ist die Proportion auch hier nur annähernd erreicht. Bei der Gesamtzahl von 126 Takten würden 61.8 % zwischen Takt 77 und 78 erreicht. Der neue Teil startet aber in Takt 73. Außer Betracht blieben dabei jedoch die Tempi und die Taktarten.

Conclusio

Im Prozess der Analyse von Milica Djordjevićs Ensemblestück *Rdja* habe ich versucht, wichtige Aspekte der Komposition zu benennen und die Schwierigkeiten des Redens über das Stück zu reflektieren. Dass Komponist*innen jüngerer Generationen keinesfalls immer bekannten Vorlagen folgen, erhöht die methodischen Schwierigkeiten.

Bei dieser Analyse wurde die Rolle des Schlagzeugapparats fast komplett ausgeklammert. Mein Hauptinteresse war auf Aspekte von Tonhöhen gerichtet. Gleichwohl haben die Schlagzeuger in diesem Werk bedeutungsvolle Parts mit einer starken Farbwirkung. Sicherlich wäre es ergiebig, sie in eine Analyse einzubeziehen.

Das Ziel dieses Analyseversuchs war die Ermittlung des Baus oder der Form des Werkes. Fast nebenbei ergab sich daraus die Beschreibung einer eigenartigen Komponierweise, die sich vielleicht als der künstlerische Stempel der Komponistin Djordjević ausmachen lässt. Aus der Analyse ergab sich auch Folgendes: Anstatt aus der Tradition bekannte Werkzeuge der Analyse unbedingt einsetzen zu wol-

len, kann man auch mit anderen Methoden anhand des gegebenen Materials – in diesem Fall dem Notentext und zweier Aufführungen – zu plausiblen Resultaten gelangen. Dass traditionelle Mittel in einem neuen Werk zu finden sein mögen, für die übliche Analysewerkzeuge brauchbar wären, bleibt davon unberührt.

Abstract

Methodological difficulties in the analysis of contemporary works, illustrated by the ensemble piece *Rdja* by Milica Djordjević

At the time when arts changed their form, when music brought forth a different philosophy and idea, science and different theories also need to evolve and become contemporary. In this analytical article, I try to analyse *Rdja* by the composer Milica Djordjević and define in general the possible problems of analysing contemporary works. What speaks for the aesthetics of a composition, what are the parameters that speak about quality of a composition? My perceptual analysis is an attempt to analyse the remarkable details of a contemporary work and to identify methodological difficulties in the analysis. An attempt is made to focus on the structure of the work with the help of an empirical approach and descriptive method, whereby the problematic phenomenon of definitions comes up again and again.

Die Musik des *corpus alienum*: *Fremdkörper* / *Variationen* von Elena Mendoza

FOJAN GHARIBNEJAD

Fremdkörper: In der Biologie oder Medizin ist das „etwas, was von außen in einen Körper, Organismus eingedrungen ist“, in der Soziologie ist es eine „Sache oder Person, die in ihrer Umgebung fremd wirkt, nicht in sie hineinpasst“.¹ Ein Glassplitter im Auge oder ein Migrant in einem Land, in dem er nicht aufwuchs, sind solche Fremdkörper: Innerhalb eines bestimmten räumlichen Umkreises fixiert, gehören sie doch nicht einfach in ihn hinein.² Erbracht wurden damit eine Synthese und die Gleichzeitigkeit von Nähe und Ferne. Sie sind bestimmend für die Figur des Fremden.³ Das Eigene und das Fremde sind keine in erster Linie philosophischen Begriffe, sondern eher Topoi und immer relational aufeinander zu beziehen. Formelhaft gesagt, „Fremd ist der Fremde nur in der Fremde“.⁴

Der Erforschung des Fremden widmen sich mehrere wissenschaftliche Disziplinen, neben den oben genannten auch die Philosophie, die Ethnologie oder die Psychologie, deren Definition des Fremden dank ihrer Forschungsziele und Fragestellungen differiert. Wie lauten aber diesbezügliche Fragestellungen der Musikologie? Was kann fremd in der Musik heißen? Dem oben erwähnten Allge-

- 1 Art. „Fremdkörper“ in: Duden Online [o. J.],
<<https://www.duden.de/node/50652/revision/50688>> (Abruf am 10. September 2020).
- 2 Vgl. Georg Simmel, „Exkurs über den Fremden“ in: Georg Simmel, *Soziologie. Untersuchungen über die Formen der Vergesellschaftung* (= Gesamtausgabe Bd. 11, hrsg. von Otthein Rammstedt, Frankfurt am Main: Suhrkamp 1992, S. 764–771, hier S. 765.
- 3 Vgl. ebd.
- 4 Ausspruch von Karl Valentin, Dialog „Die Fremden“, aufgezeichnet im Jahr 1940.

meinbegriff zufolge ist in einer bestimmten Musiksorte tautologisch alles fremd, was in sie nicht hineingehört. Das können durch die stilistische Differenz beispielsweise Popmusik-Zitate in klassischer neuer Musik sein, es kann ein aus einem anderen Kulturkreis gewissermaßen ausgeliehenes Instrument, eine Spiel- oder Gesangstechnik wie der Obertongesang sein. Fremd wirken aber auch Alltagsobjekte, wenn sie als Musikinstrumente benutzt werden, darunter die singende Säge oder das Reibe-Idiophon Weinglas, deren musikalischer Einsatz sich mehr oder minder durchgesetzt hat.

In *Fremdkörper / Variationen* für Violoncello, Klavier, Inside Piano-Spieler bzw. Performer und Schlagzeug von Elena Mendoza (* 1973), vom Ensemble ascolta, dem das Stück gewidmet wurde, im September 2015 im Rahmen des Musikfests „Goldberg-Variationen“ in der Alten Oper Frankfurt uraufgeführt, verlangt die Komponistin den musikalischen Gebrauch von Alltagsgegenständen wie Schrauben, mit denen einzelne der außer über die Tasten noch mit einem Plektron und einem Bündel Geigenbogenhaaren in Schwingung versetzte Klaviersaiten präpariert werden, zusätzlich eine Weinflasche, einen Kamm und einen Schwamm; zum Schlagzeug gehört ein Weinglas, und vom Violoncello werden Haarspangen-Pizzicati verlangt. Eine gelegentlich theatralische Nutzung von Alltagsgegenständen findet sich noch in späteren Stücken Mendozas wie der Oper *Der Fall Babel* (2019), das Stück *Fremdkörper / Variationen* entstand indes nicht zufällig im Jahre 2015. In zwei Interviews, die Mendoza vor und nach der Uraufführung im September des Jahres gab,⁵ erklärt sie, dass sie für dieses Stück die Idee der Verschiedenheit generell zum Ausgangspunkt genommen habe, Verschiedenheit sei grundlegend für Form-

5 Siehe „Musikfest Goldberg-Variationen An der Bar mit Elena Mendoza am 16.09.2015“, auf: <<https://youtu.be/mS3Wg3uEfY>> (Abruf am 5. Januar 2021) und „Musikfest Goldberg-Variationen. Alte Oper Backstage Musikfest Goldberg-Variationen Alte Oper Backstage“. Ensemble ascolta am 16. September 2015 auf <<https://youtu.be/oKRVsLDP7go>> (Abruf am 5. Januar 2021).

denken im weitesten Sinne. Was ‚eigen‘, was ‚fremd‘ und was ‚Integration‘ bedeute, seien „Themen, die sind im Moment überall präsent.“⁶ Wenn in dem Stück auf alltäglichen Gegenständen gespielt wird, verkehren sich übliche Vorstellungen: Den Rezipient*innen werden alltägliche Gegenstände unversehens zu Fremdobjekten. Musikfremde Objekte sind hier solche, die dem Corpus „Musik“ fremd, für sie also Fremdkörper sind. In den Vorbemerkungen zur Partitur, die unter anderem Erläuterungen zu den Spielanweisungen enthalten, formuliert Mendoza es so:

Das Stück kreist um die Fragen: Was bedeutet „Fremd“? Was bedeutet „Eigen“? Was bedeutet „Integrieren“? Was kann passieren, wenn sich eine selbstverständliche Umgebung plötzlich verändert? Wie nehmen wir dann das Fremde und das Eigene wahr?⁷

Zwar wird die Flüchtlingskrise im Jahr 2015, die ihren Höhepunkt im Spätsommer erreichte, mit dem musikalischen Geschehen nicht explizit konnotiert. Eine übliche Untertitelung wäre aber „Musik für Haushaltsgegenstände“, „für Alltagsobjekte“ oder ähnlich gewesen, und so irritiert Mendozas Wortwahl „Fremdkörper“ durchaus. Wohl gemerkt ist hier nicht von einer Konzeptmusik wie etwa Johannes Kreidlers *Fremdarbeit* oder Stefan Prins' Serie *Fremdkörper*,⁸ ebenso

6 Elena Mendoza in dem Interview „Musikfest Goldberg-Variationen. Alte Oper Backstage Musikfest Goldberg-Variationen Alte Oper Backstage“ am 16. September 2015 auf <<https://youtu.be/oKRVsLDP7go>> (Abruf am 5. Januar 2021), 39–46“. Vgl. dazu auch: Rainer Nonnenmann, „Fremdmaterial? Grundsätzliches zu musikalischen Verhältnissen von ‚fremd‘ und ‚eigen‘“ in: *MusikTexte* 157, Mai 2018, S. 49–53, <<https://texte.musiktexte.de/mt-157/184/grundsatzliches-zu-musikalischen-verhaeltnissen-von-fremd-und-eigen>> (Abruf am 7. März 2021).

7 Elena Mendoza, *Fremdkörper/ Variationen*, Leipzig, London, New York: Edition Peters [2015], EP 14125, S. [II] der den Noten vorangestellten Erläuterungen. Großschreibungen wie dort.

8 Kreidlers *Fremdarbeit* (2009) verbindet politisch aufgeladenes Handeln bei der Kunstproduktion und dessen moderierte Präsentation mit live Gespieltem und Gesampeltem. Für diese auf die Themen Ausbeutung und

wenig von inzwischen klassischer experimenteller Instrumentennutzung wie bei John Cage die Rede, sondern vom vergleichsweise normalen musikalischen Einsatz von Objekten, die im Verlauf des fünften und vorletzten Abschnitts indes in einem gewissermaßen komponierten Abstraktionsprozess vom gewöhnlichen Instrumentarium getrennt werden. Wahrscheinlich inspiriert von dem Begriff „objet trouvé“, der in der bildenden Kunst eine bis in den Dadaismus zurückreichende Geschichte hat, ist in Musik der Begriff „found object“ gelegentlich für den Einsatz von Alltagsgegenständen anzutreffen. Anfang der 1940er Jahre war Cage ständig auf der Suche nach neuen Klängen – „found sounds“ – und nach Instrumenten, die diese Klänge produzieren könnten – „found objects“. Solche Objekte, zum Beispiel Blechdosen, kombinierte er mit bekannten Schlagzeugen. Die wichtigste Innovation, zu der es mithilfe gefundener Objekte kam, war jedoch die Präparation des Klaviers. Indes ist dieses Bedeutungsfeld von „found object“ noch entfernt von dem, was Mendoza in ihrem Stück als Fremdkörper bezeichnet. Gefundene Instrumente sind solche, die ursprünglich für einen anderen Zweck hergestellt wurden oder in der Natur vorfindbar sind und mit denen nun Klänge erzeugt oder modifiziert werden.⁹ Motiviert durch Neugier, vielleicht auch durch Armut, haben Menschen im Laufe der Geschichte immer wieder aus weggeworfenen Behältern, Kochutensilien, Knochensplittern und pflanzlichen Materialien wie getrockneten Kürbissen, Schildkrö-

Autorschaft aufmerksam machende Kunstaktion engagierte Kreidler einen Komponisten aus China und einen Audioprogrammierer aus Indien, um Werke in einer für seine eigene Musik typischen Stilistik billig produzieren zu lassen. Prins' Serie *Fremdkörper* umfasst bisher drei Stücke für Ensemble plus Live-Elektronik: Nr. 1 (2008), Nr. 2 und 3 (2010). Hier wird der Frage nachgegangen, wie Technologie und Körper in einem sich verändernden, entweder technologisch oder körperlich bestimmten Kontext jeweils als Fremdkörper aufeinander wirken.

9 Vgl. Laurence Libin, Art. „Found instrument“, in: *Grove Music Online* 26. März 2018, <<https://doi.org/10.1093/omo/9781561592630.013.3000000080>> (Abruf am 7. Januar 2021).

tenpanzern und Bambus fabelhafte Instrumente gebaut oder sie einfach als solche verwendet.¹⁰ Seit um 1950 das präparierte Klavier international an Popularität gewann, war das Anbringen verschiedener Objekte an oder zwischen den schwingenden Saiten (oder einer anderen Klangquelle) mit dem Effekt einer Beeinflussung der Klangfarbe und/oder einer mikrotönigen Veränderung der Tonhöhe bald kein Geheimtipp mehr. Die mit den Alltagsgegenständen erzeugten Klänge als solche wurden keineswegs als musikalische Fremdkörper verstanden. Wie kann es aber dazu kommen, dass die für die Tonhervorbringung benutzten Alltagsgegenstände selber als Fremdkörper im Corpus „Musik“ wahrgenommen werden? Um eine Antwort auf diese Frage zu finden, werden im Folgenden die Tonhöhenrelationen der Zentraltöne und der dramaturgische Ablauf von Mendozas Stück untersucht. Da es sich um Variationen handelt, gelten die Bemerkungen über Ziffer I, quasi das Thema, weitgehend auch für die folgenden Abschnitte des Stücks. Danach untersuche ich, welchen Sinn der Begriff Fremdkörper im Verlauf des Stücks insgesamt erlangt. Exemplarisch soll ausgeleuchtet werden, wann und über welche kompositorischen Maßnahmen die Fremdkörper wirklich fremd zu wirken beginnen.

In einer dem Notentext vorangestellten Grafik zur Aufstellung tauchen ein kleiner Tisch und ein Stuhl auf, ein Verweis auf Abwesenheit, denn Tisch und Stuhl sind leer, ihnen ist kein*e Spieler*in zugeordnet. In unüblicher Duo-Konstellation traktiert stattdessen ein Performer das Klavier zusätzlich zum Klavierspieler / zur Klavierspielerin im Innern. Tisch und Stuhl verweisen auf eine dem Stück wesentliche Dimension des Sichtbaren. Obwohl vor dem letzten Abschnitt bei Ziffer VI nirgends ohne akustische Motivation und akustisches Resultat ausschließlich sichtbar agiert wird, laden der unbespielte Stuhl und Tisch im Vordergrund der Bühne das Stück von Beginn an theatralisch auf, sodass man ein Bühnengeschehen erwartet.

¹⁰ Vgl. ebd.

Wie Mendoza in allgemeinen Bemerkungen ankündigt, die den Spielanweisungen beigegeben sind, folgt den insgesamt vier Variationen (Ziffer II bis V), die aus den „heterogenen“¹¹ klanglichen Materialien von Ziffer I hervorgehen, bei Ziffer VI ein performativer bzw. theatralischer Abschnitt: Hier wird das Licht von normaler Konzertbeleuchtung zu einem Spot umgeschaltet und nur auf den Inside Piano-Spieler gerichtet, der jetzt zum Performer wird. Alle „gefundenen“ Gegenstände wurden zuvor eingesammelt und auf dem Tisch abgelegt, einschließlich der Klanguauslöser Plektron und Geigenbogenhaare für die Klaviersaiten. Der Performer fasst sie an, kombiniert sie fast alltäglich für einen Cocktail, hergestellt mit und genossen aus eingereisten Objekten. Wie kleine Souvenirs lösen die „Fremdkörper“ summa summarum eine Rückbesinnung auf das aus, was wir bisher von den Instrumenten zu hören bekamen. Dieses erscheint im Nachhinein als Täuschungsmanöver, denn wenn die Klanguauslöser und -manipulatoren im Schlussabschnitt deutlich sichtbar sind, ist nichts von ihren Wirkungen mehr hörbar, es kommt zu „fake“-Aktionen, wie es in der Partitur heißt.¹²

Das Tonmaterial beschränkt sich zu Beginn des Stücks auf die Zentraltöne *G*, *C*, *D* und *Fis*, die von Tönen in engen Intervallen umgeben sind, meistens kleinen Sekunden, auch Mikrotönen. Von diesen Nachbartönen werden die Zentraltöne immer wieder unterbrochen und gestört, sodass man sie zusehends schwerer heraushören kann. Im Schlussabschnitt VI wird bei Studienziffer 1 zu den vier Zentraltönen e^2 , fis^2 , a^3 und b^3 gewechselt, und in dieser und folgenden Abschnitten tauchen die neuen, dann nur noch drei Zentraltöne in bestimmter Oktavlage auf: Ab Studienziffer 3 sind es g^2 , es^3 und ges^3 , ab Studienziffer 5 fis^2 , c^3 und h^3 . Gemeinsam ist allen Sets von Zentraltönen das *fis* (bzw. *ges*), jener Ton, den das Weinglas hervorbringt, während die Töne *des*, *f* und *as* (oder enharmonisch verwech-

11 Wortwahl Mendozas in der Spielanweisung, Partitur, S. [II].

12 Vgl. Partitur, Piano II (Inside Piano-Spieler), S. 35, T. 188.

selt die Töne des zu *fis* dominantischen Cis-Dur-Dreiklangs) in sämtlichen Zentraltonsets fehlen. Ein durchorganisiertes bekanntes Ton-system gibt es allerdings nicht. Man hat durchaus das Gefühl, dass dieses Stück auch über seine Zentraltöne von schwarzafrikanischer Musik inspiriert ist, von der mehr zu ahnen als zu erkennen ist. Die spanische Komponistin bezieht sich hier vielleicht unbewusst auf die Musik von Migranten, für die eine Beschäftigung im südspanischen Gemüseanbau seit Jahrzehnten eine Tür nach Europa öffnet.

Schon im ersten Abschnitt hört das Publikum aber für klassische Musik ungewöhnliche Farben. Enge Intervalle, von einer Spring Drum und von der Marimba gespielte Tremoli, Glissandi auf dem Cello und im Innern des Klaviers mit einer Flasche erzeugt, machen es schwer, die Klänge den auf der Bühne sichtbaren Instrumenten zuzuordnen und ihre Klangquelle zu identifizieren. Bald stellt sich aber das erste „gefundene“ Objekt vor: Es ist das Weinglas mit dem Ton *fis*⁴ in Takt 12 (Abb. 1), während die anderen Instrumente ihm mit Pausen, auf denen Fermaten stehen, Raum geben.

Abb. 1: Elena Mendoza, *Fremdkörper / Variationen*, T. 11–13,
© Henry Litolf's Verlag

Dieser Klang darf verklingen, bis sich alle wieder in einem Frage-Antwort-Teil zusammenfinden. Auch die Weinflasche im Innern des Klaviers hat ihre solistischen Momente, in denen sie in Pausen der anderen hineinglissandierte. Die präparierten Saiten geben der Klanglichkeit etwas Glockenartiges.

Mendoza hat die Abschnitte des Stücks in der Partitur mit den römischen Ziffern I bis V für den ersten, mit normaler Beleuchtung zu spielenden Teil durchgezählt. Der letzte, mit Ziffer VI gezählte Abschnitt – bei der Aufführung ist die Bühne mit einem Spotlight zu beleuchten – wird intern durch die arabischen Ziffern 1 bis 6 untergliedert. Im ersten Teil wird bei Ziffer I innerhalb von ungefähr zwei Minuten das Kernmaterial vorgestellt, der Abschnitt endet mit einem Glissando im Cello, zu welchem die Marimba und das Klavier eine ähnliche, aber durchlöchernte Aufwärtsbewegung vollführen. Bei Ziffer II bleibt kaum ein Ton vereinzelt für sich, alle Instrumente geraten in lautes Gespräch, bis Glockentöne des Klaviers einen allmählichen, langen und leiseren Übergang zur viel langsameren Ziffer III initiieren. Bei Ziffer III hört man einen viertönigen Klavierakkord (T. 93) und dazu das gestrichene Weinglas, für Resonanz bzw. für einen Halbleffekt zum ersten Mal mit ihm verbunden. Der Nachklang ist als Klangsorte im bisherigen Kontext zwar neu, allerdings fügt er sich als ein vertrauter Klang gut in die Klänge der anderen Materialien ein.

Wurde Ziffer II mit einem Weinflaschen-Glissando im Innern des Klaviers beendet (T. 81–84), so endet Ziffer III mit gestrichenen Klaviersaiten, gespielt von dem Inside Piano-Spieler, und einem Glissando, das vom Pianisten mit Fingern auf den Saiten auszuführen ist. In T. 102 kommen Triller im Cello hinzu. Von ihm übernommen, endet Ziffer IV mit einem Klaviertriller, der mit der Handfläche auf den Basssaiten erzeugt wird. In diesem Abschnitt wird sparsam mit den Gegenständen umgegangen: Nur das Weinglas tritt in Aktion, und das Klavier wird nur im Innern bespielt, jetzt mit den Geigenbogenhaaren (*crini*) und dem Plektron. Nachdem sie jeweils nochmals in Aktion traten, werden im Verlauf von Ziffer V alle „gefundenen“

Klangobjekte einzeln auf dem Tisch abgestellt: in T. 155 die Flasche, T. 158 der Kamm, in T. 169 werden die Schrauben aus dem Klavierinnern entfernt und schließlich in T. 174 zusammen mit dem Schwamm auf den Tisch gelegt. Der Performer nimmt in T. 176 das vom Schlagzeuger traktierte Glas und den Glasschlegel und stellt beides in T. 186 ebenso auf den Tisch. Der Höhepunkt des Stückes folgt bei Ziffer VI (Abb. 2). Alle auf dem Tisch versammelten Gegenstände traten bis dahin nur integriert im Dialog mit anderen Instrumenten auf, integriert in die gewöhnlichen Instrumente, aber auch musikalisch-hörbar integriert. Als Störfaktoren lassen sich diese Fremdkörper kaum bzw. nicht graduell angeben. Ob sie tatsächlich Fremdkörper waren oder nicht, kann man erst sagen, wenn man die gewöhnlichen Instrumente ohne sie gehört hat.

Licht: Allmählich Spot auf Tisch/ Vlc., Pno., Perc. verdunkeln (Pultleuchten an)

VI Performance am Tisch mit instrumentaler Synchronisation

Vc.

Perc.

Pno. 1

Pno. 2

Nimmt Haarspange vom Cello weg (während des spielens), legt sie auf den Tisch

Setzt sich an den Tisch, nimmt Glas und Schlegel

(Fake)

Abb. 2: Elena Mendoza, *Fremdkörper / Variationen*, T. 186–188
© Henry Litolf's Verlag

Verbannt und abgeschoben bleiben die gefundenen Gegenstände zum ersten Mal für sich, sie werden nicht mehr musikalisch behandelt, bleiben stumm und wirken nur noch theatral. Sie hatten Klänge nur angeregt, ausgelöst oder beeinflusst, die aus gewöhnlichen In-

strumenten hervorkamen, eine Integration wird das wohl nicht gewesen sein. Bis dahin gingen sie trotzdem im Klanggeschehen auf, und erst jetzt, wo man sie keine Klänge mehr auslösen, erscheinen sie als fremd. Wenn der Performer sie für das benutzt, wofür sie hergestellt sind, werden von musikalischen „found objects“ zu entsorgten Musikinstrumenten. Die Entscheidung der Komponistin, die Bühne in diesem Teil für die gewöhnlichen Instrumente zu verdunkeln, trägt entscheidend dazu bei, dass sie nun als Fremde wahrgenommen werden. Der Inside Piano-Spieler wird von einem veritablen Instrumentalisten zu einem Schauspieler, durch die Zeitlupe, mit der er seine letzte Handlung vollzieht, sogar zur Karikatur eines Performers. Dies geschieht unvorbereitet: Bei der internen Ziffer 6 des Schlussabschnitts VI, bei der Uraufführung bis zum Umschalten des Bühnenlichtes auf „black“, trinkt der Performer ganz langsam aus dem Glas. War alles, was wir gehört und gesehen haben, reine Fantasie? Fantasie des fremden Performers von den fremden Objekten? In der Dunkelheit, bevor der Raum zum Einsetzen von Applaus wieder beleuchtet wird, fühlen Zuschauer*innen/ Zuhörer*innen sich selbst als die eigentliche Verkörperung des Fremdkörpers dieser Aufführung.

Abstract

The music of the corpus alienum: Elena Mendoza's *Fremdkörper* / *Variationen*

Research into the concept of *foreign* occurs in various scientific disciplines, including philosophy, ethnology, and psychology. Each discipline's definition of *foreign* differs due to their research goals and questions. This study discusses what questions are relevant to musicology and what *foreign* can mean in music. These questions are elicited and exemplified in order to analyse Elena Mendoza's chamber ensemble composition *Fremdkörper* / *Variationen* 2015.

**La petite commémoration.
Äußere Einflüsse und Intertextualität
in Judit Vargas *Pocket Requiem***

OLJA JANJUŠ

Einführung

Das Stück *Pocket Requiem* für Chor a cappella wurde am 25. August 2017 in Wien fertiggestellt und am 21. Oktober 2017 in der St.-Stephans-Basilika in Budapest vom Ungarischen Rundfunkchor unter der Leitung von Zoltán Pad uraufgeführt. Das Konzert wurde im Rahmen des 26. *CAFe Budapest Contemporary Art Festival* als erstes Konzert der neu gegründeten Komponist*innen-Gruppe *Studio5* veranstaltet. Es wurden insgesamt fünf Stücke (jeweils eines der fünf Mitglieder des *Studio5*) aufgeführt, wobei es sich bei zweien davon um Uraufführungen handelte.¹ Vargas *Pocket Requiem* hat einen autobiographischen Bezug und enthält einige musikalische sowie literarische Zitate, was meine Auseinandersetzung mit dem Phänomen der Inter- und Hypertextualität in diesem Stück angeregt hat.

Judit Varga (* 1979) ist eine ungarische Komponistin und Pianistin, Gewinnerin zahlreicher Preise bei internationalen Wettbewerben für Klavier und Komposition sowie verschiedener Förderungen in Österreich und Ungarn. Seit 2013 unterrichtet sie Komposition, Film- und Angewandte Musik sowie Historische Satztechniken an der Franz-Liszt-Musikuniversität Budapest sowie Gehörbildung und Höranalyse in den Studiengängen Dirigieren, Komposition und Musiktheorie an der Universität für Musik und darstellende Kunst Wien (mdw). 2019 bekam sie dort die Professur für Angewandte und Medienkomposition, 2021 übernahm sie für ein Jahr die Leitung des Insti-

1 <https://issuu.com/cafebudapestfest/docs/cafe_programfuzet_2017>
(Abruf am 9. März 2021), S. 116–117.

tuts für Komposition, Elektroakustik und TonmeisterInnen-Ausbildung der mdw. Als Komponistin hat Varga ein besonderes Interesse an Kurzfilmvertonungen und Theaternmusik, an Bühnenmusik mit theatralischen Elementen sowie Kompositionen für multimediale Events.²

Nach *Pocket Requiem* schrieb Varga noch drei weitere Chorstücke, *The Night* und *A Wrath* für gemischte Chöre und *Pie Jesu* (alle 2018) für Frauenchor mit Glasharmonika ad libitum. Zu ihrem Œuvre gehören auch zahlreiche Ensemble-Stücke wie z. B. *Entitas* (2012) für drei Instrumentengruppen (Auftragswerk des Ensemble Modern) sowie Orchesterwerke wie *...alles Fleisch...* (2012/13), wiederum ein Requiem und im Andenken an den Flötisten Zoltán Gyöngyössi geschrieben, sowie *Urlicht* (2015), in dem Varga, wie der Titel verrät, Bezug auf Mahlers „Urlicht“ aus der zweiten Sinfonie nimmt (vor allem in Hinsicht auf Besetzung und Text). Zudem gibt es ein breites Schaffen in multimedialer Komposition, Musik für Kinofilme, Musiktheater, Live-Elektronik und experimentelle Performances.

2016 hatten sich die fünf jüngeren ungarischen Komponisten Bence Kutrik (* 1976), Bella Máté (* 1985), Árpád Solti (* 1986), Mátyássy Szabolcs (* 1976) und András Gábor Virág (* 1984) zu einer Gruppe, dem *Studio5*, zusammengeschlossen.³ Judit Varga trat der Gruppe im März 2017 anstelle von Szabolcs bei und verließ sie im März 2020 wegen der Verlegung ihres Lebensmittelpunktes nach Wien. *Studio5* möchte zeitgenössische Musik einem jüngeren Publikum durch die Veranstaltung von Konzerten näherbringen, die eine Verbindung zwischen Tradition und Innovation auf einem hohen künstlerischen Niveau und ausgehend von der europäischen Musik-

2 Zur Biografie siehe Judit Vargas offizielle Webseite sowie den Wikipedia-Artikel über sie: <<https://juditvarga.com/bio/>> sowie <[https://de.wikipedia.org/wiki/Judit_Varga_\(Komponistin\)](https://de.wikipedia.org/wiki/Judit_Varga_(Komponistin))> (Abrufe am 9. März 2021).

3 Mehr über *Studio5* und seine aktuellen Veranstaltungen findet man auf der offiziellen Webseite: <<http://studio5-music.com/>> (Abruf am 9. März 2021).

tradition schaffen. Dass die Konzerte der Gruppe eine Brücke zwischen „Patina und Progression“ bauen, zeigte sich beispielsweise in einem Konzert am 21. Oktober 2017, für das ein Gast, heute das neue Mitglied des *Studio5*, der Tuba- und Serpent-Spieler Roland Szentpáli (* 1977), eingeladen worden war, um Intermezzi zwischen den Stücken der Gruppenmitglieder zu spielen. Die Komponist*innen des *Studio5* glauben, dass sie mit ihrer Strategie der ungarischen zeitgenössischen Musik in der Öffentlichkeit ein tragendes Fundament schaffen können. Sie sind sich dessen bewusst, dass sie als Generation, die von den Namen György Ligeti und György Kurtág geprägt wurde, auch die Tradition einer neueren ungarischen Musik erben, die durch Béla Bartók, Zoltán Kodály und Ernő Dohnányi international bekannt wurde.

Narrativität in der Musik

Das Konzept von Narrativität existiert innerhalb der Musikwissenschaft seit den späten 1980er Jahren. Detailreich kann zum Thema Musik und Narrativität in einem Aufsatz von Brigit Lodes nachgelesen werden: Sie liefert hier Informationen zum historischen Hintergrund des Phänomens der Narrativität in der Musik, zu den Autor*innen, die sich mit der Thematik (nicht nur) in der Musikwissenschaft beschäftigt haben, sowie auch zu verschiedenen „Strömungen“ bzw. Wegen dieses interdisziplinären Diskurses.⁴ Zu den ersten Autor*innen, die über musikalische Narrativität schrieben, gehört der US-amerikanische Musikologe Anthony Newcomb. Er hatte in seinem Aufsatz „Schumann and Late Eighteenth-Century Narrative Strategies“ (1987) die Narratologie als Methodik im Kontext der musikali-

4 Brigit Lodes, „Musik und Narrativität“, in: *Historische Musikwissenschaft. Grundlagen und Perspektiven*, hrsg. von Michele Calella und Nikolaus Urbanek, Stuttgart [u. a.]: Metzler 2013, S. 367–382.

schen Analyse verwendet.⁵ Sein Ansatz wurde vom französisch-kanadischen Musiksemiotiker Jean-Jacques Nattiez kritisiert, der so weit geht, „der Musik jedwede narrative Qualität grundsätzlich“⁶ abzusprechen. Im deutschsprachigen Raum hat sich seit 2005 vor allem Martina Sichardt mit der Frage der Narrativität beschäftigt, insbesondere über ausführliche narratologische Untersuchungen anhand der Musik Beethovens.⁷ Allerdings liegen die Wurzeln der Narratologie in Arbeiten der russischen Formalisten und Prager Strukturalisten. Lodes weist in dem Zusammenhang auf Folgendes hin:

Zentral – und bis heute in erweiterter Form grundlegend – war dabei die Idee, das ‚Was‘ in der Geschichte (also die Handlung, engl. ‚story‘ oder ‚plot‘) analytisch konsequent von dem ‚Wie‘ (also der Art und Weise der erzählerischen Vermittlung, der Darstellung, engl. ‚discourse‘) zu trennen.⁸

Ausgehend von diesem Grundsatz entwickelten sich entsprechende Theorien der französischen Poststrukturalismus, unter denen sich Julia Kristevas Theorie der Intertextualität⁹ auch innerhalb der Musikwissenschaft etablierte und seit den 1990er Jahren zusehends häufiger

5 Ebd., S. 368.

6 Ebd., S. 369.

7 Martina Sichardt, „Narrativität in der Musik? Überlegungen anhand von Beethovens Violoncello-Sonate op. 102 Nr. 2“, in: *Die Musikforschung* 58/4 (2005), S. 361–375; siehe auch dazu: dies., *Entwurf einer narratologischen Beethoven-Analytik* (= Veröffentlichungen des Beethoven-Hauses Bonn. Reihe IV, Bd. 19), Bonn: Beethoven-Haus [u. a.] 2012.

8 Lodes, S. 367f.

9 Der Begriff der Intertextualität etablierte sich innerhalb (post-) strukturalistischer Strömungen in der Kultur- und Literaturwissenschaft und wurde 1967 von Julia Kristeva eingeführt. Pauschal definiert umfasst dieser Begriff die (hochkomplexen) Bezüge zwischen zwei oder mehreren Texten. Die Begriffe der Hypertextualität und der diesbezüglich angeordneten Hypotextualität wurden von Gérard Genette 1982 eingeführt und bezeichnen im weitesten Sinne die Überlagerung von Texten sowie die Transformation eines Textes in einen anderen.

als analytisches Vorgehen in musikwissenschaftlichen Texten in Verwendung kam. Hierbei spielt auch der Bezug auf Gérard Genette und seine Konzeption des „Hypertextes“ in *Palimpseste* eine wichtige Rolle. Auch in jüngeren Publikationen wird im Rahmen von Populär- sowie auch Filmmusikforschung oft Bezug auf die Hypertextualitätstheorie genommen.¹⁰ In diesen Untersuchungen zum Umgang mit aufgenommener Musik gehen einige Autor*innen in Anlehnung an Serge Lacasse und die von ihm eingeführten Begriffe einen Schritt weiter und unterscheiden „paradigmatische“ hypertextuelle Bezüge von „syntagmatischen“, darunter wiederum „allosonische“ von „autosonischen“.¹¹ Bernhard Steinbrecher erklärt den Unterschied zwischen den Begriffen, gestützt auf Lacasse, so:

Wird ein Teil einer Musikaufnahme direkt, also ohne Neueinspielung übernommen und mit tontechnischen Mitteln bearbeitet, wie es vor allem beim Sampling der Fall ist, so definiert Lacasse dies als ‚autosonisch‘. Ein ‚allosonisches‘ Verhältnis liege vor, wenn Elemente des Originalstücks imitiert und neu aufgenommen werden. Der Begriff ‚syntagmatisch‘ bezieht sich hier auf eine inhaltliche Veränderung des Übernommenen (autosonisch oder allosonisch), wobei die ursprüngliche Stilistik beibehalten wird. Ändert sich der Stil, so klassifiziert Lacasse diese Adaptierung als ‚paradigmatisch‘.¹²

- 10 Siehe z. B. Jakob Schermann, „Zwischen Gedächtnisform und Klanggestaltung. Musikalische Intertextualität im Black Metal“, in: *Analyzing Black Metal. Transdisziplinäre Annäherungen an ein düsteres Phänomen der Musikkultur*, hrsg. von Sarah Chaker, Jakob Schermann und Nikolaus Urbanek, Bielefeld: transcript 2018, S. 87–108; sowie Christina Zenk, „Die Walküren und kein Ende. Eine Systematisierung von Referenztypen in Filmen“, in: *Archiv für Musikwissenschaft* 74/2 (2017), S. 72–102.
- 11 Diese Begriffe führt Serge Lacasse im Zuge seiner Untersuchungen von Aufnahmen Populärer Musik ein. Vgl. Serge Lacasse, „Intertextuality and Hypertextuality in Recorded Popular Music“, in: *The Musical Work. Reality or Invention?*, hrsg. von Michael Talbot, Liverpool: Liverpool University Press 2000, S. 35–58.
- 12 Bernhard Steinbrecher, *Das Klanggeschehen in populärer Musik. Perspektiven einer systematischen Analyse und Interpretation*, Köln – Weimar – Wien: Böhlau 2016, S. 43.

Zwei Autoren, die sich mit der Intertextualität als Verlaufsform des Kompositionsprozesses beschäftigt haben und dadurch eine wichtige Rolle in meiner Studie über Vargas *Pocket Requiem* einnehmen, sind Tobias Bleek mit seinem Buch *Intertextualität als Schaffensprinzip* (2010)¹³ und Stefan Drees, der sich mit dieser Thematik in György Kurtágs Musik auseinandersetzt,¹⁴ aber in ähnlichem Kontext auch mit Komponist*innen der jüngeren Generation.¹⁵

In Bleeks Studie sind im ersten Kapitel, „Theorie“, ausführliche Informationen zu den Konzeptionen der Intertextualität, Problematiken des Begriffes und seiner Präsenz in der vorhandenen Literatur sowie zu verwandten Begriffen wie dem „musical borrowing“ nachzulesen.¹⁶ Er beschäftigt sich ebenfalls mit den in Gérard Genettes *Palimpseste*¹⁷ dargelegten „hyperästhetischen Praktiken“ und erläutert im Detail die fünf Typen der Transtextualität. Schließlich führt er als

13 Tobias Bleek, *Intertextualität als Schaffensprinzip. Eine Studie zu György Kurtágs Streichquartett Officium breve op. 28*, Saarbrücken: Pfau 2010.

14 Vgl. Stefan Drees, „Das Konzert als narrative Verlaufsform. György Kurtágs ‚...concertante...‘“, in: *NZfM* 172/2 (2011), S. 40–43.

15 U. a. mit Thomas Adès (* 1971), Bernhard Gander (* 1969), Alexander Schubert (* 1979), Stephan Winkler (* 1967); vgl. Stefan Drees, „Riffs, Beats, Loops und Remix. Vom Einfluss populärer Musikkulturen auf das zeitgenössische Komponieren“, in: *Musik aus zweiter Hand. Beiträge zur kompositorischen Autorschaft* (= Spektrum der Musik 10), hrsg. von Frédéric Döhl und Albrecht Riethmüller, Laaber: Laaber 2017, S. 111–135; mit Milica Djordjević (* 1984), vgl. Stefan Drees, „Denken in Farbwerten. Milica Djordjevićs Orchesterstück ‚Quicksilver‘“, in: *NZfM* 179/3 (2018), S. 46–49; sowie mit Olga Neuwirth (* 1968), vgl. Stefan Drees, „Stationen des Unterwegsseins. Zur vielschichtigen Konzeption von Olga Neuwirths Musiktheater ‚The outcast‘ (2009–11)“, in: *Seiltanz* 16 (2018), S. 4–19.

16 Bleek, *Intertextualität als Schaffensprinzip*, S. 18ff.

17 Gérard Genette, *Palimpseste. Die Literatur auf zweiter Stufe* (= Edition Suhrkamp, Neue Folge, 683), übers. von Wolfram Bayer und Dieter Hornig, hrsg. von Karl Heinz Bohrer, Frankfurt am Main: Suhrkamp 1993 [*Palimpsestes. La littérature au second degré*, Paris 1982].

Beispiel einer ‚intertextuellen Modelllektüre‘ Carolyn Abbates Studie zu Debussys *Golliwogg's cake walk* an.¹⁸

Genettes Transtextualität

Die Erprobung von Erkenntnissen aus der Untersuchung des Kompositionsprozesses von Vargas Pocket Requiem soll im Folgenden unter Einbeziehung von Genettes Begriff der „Transtextualität“ und dessen fünf Typen (Intertextualität, Paratextualität, Metatextualität, Architextualität und Hyper- bzw. Hypotextualität) durchgeführt werden. Zunächst soll aber erklärt werden, was sich unter dem Begriff Transtextualität und dessen Typen verstehen lässt und wie diese Begrifflichkeit angewendet wird. Unter Transtextualität oder „textueller Transzendenz“ eines Textes versteht Genette alles, „was ihn [den Text] in eine manifeste oder geheime Beziehung zu anderen Texten bringt“.¹⁹ Die fünf Arten der transtextuellen Beziehungen unterscheidet er so:

- Als erste Art definiert Genette die „Beziehung der Kopräsenz zweier oder mehrerer Texte, d. h. in den meisten Fällen, eideutsch gesprochen, als effektive Präsenz eines Textes in einem anderen Text“.²⁰ Diese Beziehung bezeichnet er als Intertextualität, was er restriktiver versteht als die Definition, die Kristeva unterbreitet hat und die er in einfachster Form auf wörtliche Zitate bezieht.²¹
- Unter dem zweiten Typus, der Paratextualität, wird die Beziehung zwischen dem Text (als Einheit) und seinem ihn umge-

18 Ebd., S. 31ff.; Carolyn Abbate, „‘Tristan’ in the Composition of ‘Pelléas’“, in: *19th-Century-Music* 5 (1981), S. 117–141.

19 Genette, *Palimpseste*, S. 9.

20 Ebd., S. 10.

21 Ebd.

benden „Paratext“ verstanden, wie Titel, Vorworte, Anmerkungen usw. Auch ein „Prätext“ bzw. Skizzen und Entwürfe können als paratextuell gesehen werden.²²

- Metatextualität wird als ein „Kommentar“ verstanden, eine „apostrophierte Beziehung zwischen einem Text und einem anderen, der sich mit ihm auseinandersetzt, ohne ihn unbedingt zu zitieren“.²³
- Unter Architextualität versteht sich eine „unausgesprochene Beziehung“,²⁴ die den Text einer bestimmten Kategorie bzw. Klassifikation zuordnet.
- Mit den letzten Begriffen Hypertextualität und Hypotextualität befasst sich der gesamte Band *Palimpseste*. Diese Beziehung lässt sich auf mehreren Ebenen definieren, die auch der Metatextualität sehr nahe liegen können. Im Grunde genommen versteht Genette Hypertext als Text B, der den Hypotext (Text A) überlagert, bzw. der von einem Hypotext abgeleitet ist. Das heißt, dass der Hypertext ohne den Hypotext nicht existieren könnte.²⁵

Mit Rücksicht auf Genettes Konzept der Transtextualität und anhand des gesammelten Datenmaterials zum Kompositionsprozess des *Pocket Requiems* versuche ich, immaterielle Gegenstände dieses Kompositionsprozesses zu sortieren. Das Datenmaterial besteht aus fünf Gesprächen mit der Komponistin (und damit vermeide ich den

22 Vgl. ebd. S. 11f.; Bleek versteht Paratextualität in einer derart erweiterten Weise, wie Genette sie in einer späteren Studie dargestellt hat. (Vgl. Gérard Genette, *Paratexte. Das Buch vom Beiwerk des Buches*, übers. von Dieter Hornig, Frankfurt am Main – New York: Campus 1989 [*Seuils*, Paris 1987]) Er verwendet auch den Begriff Prätext für ein bestehendes Stück, das als Zitat verwendet wurde.

23 Genette, *Palimpseste*, S. 13.

24 Ebd.

25 Ebd., S. 14ff.

Begriff ‚Interview‘ absichtlich, da es sich weniger um eine konkrete Befragung handelte als um eine freie Konversation) in verschiedenen Phasen des Kompositionsprozesses sowie nach der Uraufführung, aus dem Skizzenmaterial von Beginn des Komponierens an bis zur endgültigen Partitur sowie dem protokollierten Ablauf der ersten Probe des Chores mit der Komponistin in Proberäumen des ungarischen Rundfunks in Budapest, drei Tage vor der Uraufführung.

Jedes Objekt lässt sich verwandeln, jede Ausdrucksweise nachahmen, es gibt also naturgemäß keine Kunst, die sich diesen zwei Ableitungsweisen entzieht, die in der Literatur die Hypertextualität definieren und, viel allgemeiner, die Praktiken der Kunst aus Kunst oder *hyperästhetischen* Praktiken.²⁶

Genette bringt die möglichen Parallelen zwischen Hypertextualität in der Musik oder Malerei zum Vorschein. Damit möchte er aber nicht sagen, dass sich der Begriff „Text“ oder „Hypertext“ auch auf diese Künste anwenden lässt, sondern er fragt, wie er mithilfe verschiedener Transformationen abgeleitet werden könnte.²⁷ Was lässt sich überhaupt alles unter „Text“ verstehen? Um die Frage noch deutlicher zu formulieren: Was könnte man im Kompositionsprozess als einen „Text“ (oder „Prätext“, im Sinne von Bleek), der in etwas verwandelt werden kann, verstehen? Für Zembylas und Niederauer sind

[...] Texte, musikalische Notationen und Algorithmen auch auf einer symbolischen Ebene zu denken, das heißt als eine linguistische Sprache, ein Notationssystem oder eine Programmiersprache, deren jeweilige Wirksamkeit in einschlägigen Praktiken – Lesen, Schreiben, Interpretieren – verankert ist.²⁸

26 Ebd., S. 513f. [Kursivsetzung vom Autor].

27 Vgl. ebd., S. 514ff.

28 Tasos Zembylas und Martin Niederauer, *Praktiken des Komponierens. Soziologische, wissenstheoretische und musikwissenschaftliche Perspektiven*, Wiesbaden: Springer 2016, S. 60.

Dazu verstehen sie diese Gegenstände als immaterielle, da sie keine physische Beschaffenheit haben (sollen).²⁹ Jedoch ist der relevante Aspekt, dass sie gelesen, geschrieben (egal in welcher Weise, nur gekennzeichnet) oder interpretiert werden können. Mit Referenz darauf werde ich den emotionalen Bezug Vargas, über den sie in ihrer Partitur gleich vor der Zeichenerklärung geschrieben und den sie im Titelbild gezeichnet hat, als einen potenziellen „Prätext“ verstehen, wobei dieser Bezug einer richtigen Interpretation bedarf. Ein weiterer interpretationsbedürftiger „Prätext“ wäre in diesem Fall die Schaukel, die Varga im Titel des dritten Satzes ihres *Pocket Requiems* erwähnt.

Es handelt sich hierbei also um mehrere Schritte der kreativen Ausarbeitung eines Quellenmaterials bzw. „Prätextes“. Genau diese Ausarbeitungen machen aber andere Arten der Verwendung des Quellenmaterials nicht weniger kreativ. Wenn Komponist*innen direkte Zitate oder „autosonisch“ verwendete Quellen einbinden, heißt das nicht, dass es um eine ‚bloße‘ Übertragung geht und dass es keine weiteren, durch das Zitat transportierten Bezüge (wie z. B. biografische Andeutungen) gibt. Deshalb lassen sich die Bezüge im kompositorischen Verfahren auf mehreren Ebenen unterscheiden. Bei jedem auffälligen Zitieren kann man sich fragen, welche Bedeutung die „Prätexte“ für die Komponist*innen haben. Die Frage wäre, ob die Komponist*innen auf den Text (als „linguistische Sprache“), die Musik (und darunter Melodie, Rhythmus, Harmonie, Satztechnik, Artikulation, Orchestration usw.), Form oder Gattung, Epoche usw. (je nachdem, welche Parameter in der Quelle jeweils inbegriffen sind) Bezug genommen haben. Um diese Aspekte näher zu beleuchten, müsste man in den Vordergrund stellen, wie zitiert wird bzw. anhand welcher Parameter, und nicht unbedingt, was zitiert wird. Dadurch lässt sich wahrscheinlich besser verstehen, aus welchem Grund ein bestimmter „Prätext“ ausgewählt wurde.

29 Vgl. ebd., S. 60.

Wenn es sich um eine Montagetechnik handelt, wie etwa bei Luciano Berio (*Sinfonia*, 1968–69) oder Charles Ives (2. Klaviersonate, sogenannte *Concord Sonata*, 1916–19), geht es mehr um ein heterogenes Konglomerat aus bestehenden musikalischen Stücken.³⁰ Wenn jedoch die Komponist*innen ein musikalisches Merkmal oder das Stück von einem anderen Komponisten oder einer Komponistin „(ab)lesen“ und es in ihr eigenes Stück „(ein)schreiben“, um es mit ihrer Musik homogen zu verbinden und es auf ihre Weise zu „interpretieren“, wenden sie sich mehr oder weniger an die Person, von der das „zitierte“ Werk stammt, oder an eine Tatsache, die mit dem Werk verbunden ist, und erhöhen damit die Bedeutung des zitierten Materials, das sie in den Mittelpunkt ihres eigenen künstlerischen Schaffens stellen.³¹ Ob es sich hier um „Recycling“ handelt oder ob die Komponist*innen sich mit ihren Kolleg*innen in Dialog setzen wollen, ist allerdings zu erfragen. Jedenfalls benötigten solche Stücke eine besondere Lesart, die sich gut anhand des Konzeptes der „Trans-textualität“ entwickeln lässt.

Transtextualität im *Pocket Requiem*

Die endgültige Partitur wurde am 25. August 2017 fertiggestellt. Für die Partitur hat die Komponistin eigens ein Titelbild angefertigt, das

30 Vgl. dazu: Stefan Drees, Art. „Collage/Montage“ in: *Lexikon Neue Musik*, hrsg. von Jörn Peter Hiekel und Christian Utz, Stuttgart – Kassel: Metzler, Bärenreiter 2016, S. 209–212.

31 Vgl. etwa Sofia Gubaidulinas Rezeptionen von Johann Sebastian Bach in ihrem Violinkonzert *Offertorium* (1981) oder ihrer *Johannes-Passion* (2000); Jürg Baur (1918–2010) bezieht sich ebenfalls auf Bach sowie auf Carlo Gesualdo in seiner Musik, wobei er, im Unterschied zu Klaus Huber (1924–2017), das Charakterporträt des Komponisten Gesualdo in seinem Stück *Meditazione sopra Gesualdo* für Orgel (1977) rezipiert und nicht nur das musikalische Material. Vgl. dazu: Robert Abels, *Studien zur Gesualdo-Rezeption durch Komponisten des 20. Jahrhunderts*, Paderborn: Fink 2017, S. 62ff.

die Gliederung des Stückes auch optisch darstellt. Vargas Vorwort mit ihren Bemerkungen zu dem autobiographischen Bezug des *Pocket Requiems* schließen sich eine Legende bzw. Erklärung der weniger bekannten Zeichen an, die in den jeweiligen Sätzen verwendet werden, sowie ein Quellenverzeichnis der verwendeten Zitate und Texte. Einem links neben der Legende wiedergegebenen, durch Anführungszeichen als Zitat ausgewiesenen „Vorwort“ lässt sich nicht entnehmen, von wem die Rede ist, womit Varga das Persönliche für sich behalten hat:

Er lebte noch, als ich angefangen habe, Ideen für sein Requiem zu sammeln. Ich liebte ihn sehr. Ich wusste auch, dass er sterben wird und dass es weh tun wird. Ich wusste auch, dass man dann schreiben muss. Danach tut es weniger weh. Klein war ich noch und oft einsam. Ich habe mir vorgestellt, es lebten kleine Wesen in meiner Manteltasche. Bei Bedarf konnte man diese von dort herausholen und mit ihnen gut Zeit totschiagen. War ein guter Spaß. Eines Tages ist er dann gestorben, und ich wollte sein Requiem doch nicht schreiben. Ich hatte Angst, ihn dadurch in die unvollkommene, von menschlicher Hand geschaffene Form einzusperren. Ich wollte, dass er frei bleibt, er sollte kommen und gehen können – wie es ihn freut. Aber jetzt, nach so vielen Jahren, wo die Erinnerungen bekümmert rasant schwinden, fehlt er mir sehr. Nun ist es an der Zeit, dass ich seine Musik komponiere und diese Notenblätter in meine Tasche stecke.³²

Das Stück ist in drei Hauptteile (drei Gärten) gegliedert, einen First Garden [Der erste Garten], einen Second Garden [Der zweite Garten] und einen Upper Garden [Der obere Garten]). Diese sind in insgesamt fünf Sätze untergliedert:

First Garden [Der erste Garten]

I. The Garden of Forgetting & The Broken Madrigal [Garten des Vergessens und gebrochenes Madrigal]

II. Frozen Moss [Gefrorene Laubmoose]

III. The Swing and the Cherry Tree [Die Schaukel und der Kirschbaum]

32 Vorwort zur Partitur von *Pocket Requiem* (2017), original auf Ungarisch, übers. von Judit Varga.

Second Garden [Der zweite Garten]

IV. Unkraut

Upper Garden [Der obere Garten]

V. The Upper Garden [Der obere Garten]

Die Ebene der Intertextualität

Direkte textuelle und musikalische Zitate, die Varga in ihrem Stück verwendet hat, gehören zu der Ebene der Intertextualität. Neben zwei ungarischen Gedichten (Tamás Kipkes *A város* [Die Stadt] und Tamás Jónás' *Összemosás* [Verwischen]), aus denen Varga nur jeweils eine Versezeile als Untertitel des Stücks nutzt, vertont sie auch ganze Gedichte, darunter ein im III. Satz vertontes und wohl extra für das Pocket Requiem geschriebenes Gedicht von Melinda Fellegi, ebenfalls auf Ungarisch. Neben den ungarischen Gedichten, die sich metaphorisch auf die Nähe des Todes beziehen, benutzt Varga ausgewählte Stellen der *Auferstehung* in der Version von Mahler, jedoch auf Englisch. Aus Friedrich Gottlieb Klopstocks (1724–1803) Gedicht *Die Auferstehung*, das den christlichen Glauben an die Auferstehung und das ewige Leben thematisiert, hatte Mahler die ersten zwei Strophen als Vorlage für den fünften Satz seiner zweiten Sinfonie verwendet, für diesen Anlass jedoch abgeändert und unter Hinzufügung eigener Textpassagen.

Zudem sind im Pocket Requiem sowohl musikalische als auch literarische Zitate zweier Madrigale (*Moro, lasso, al mio duolo* und *Il bianco e dolce cigno*) zu finden. Hier ist anzumerken, dass die verwendeten Texte, die im Zusammenhang mit den musikalischen Zitaten stehen, nicht in ihrem literarischen Kontext eingebettet bleiben. Zwar geht es in diesen Gedichten um den Tod, jedoch um einen Tod aus Liebesnot. Da Varga nur die Ausschnitte, die den Tod symbolisieren, auswählte, schließt sie die ursprüngliche Bedeutung dieser Texte und der entsprechenden Madrigale aus.

Den Text *Moro, lasso, al mio duolo* (Anonymus) verwendete Varga im Zusammenhang mit dem musikalischen Zitat von Carlo Gesualdo als auch für die Vertonung des Hoquetus, für den sie nur Ausschnitte aus dem Gedicht heraustrennte und den Text auch leicht angepasste. Gesualdos Madrigal entnahm Varga als musikalisches Zitat nur die ersten vier Akkorde des Anfangs. Das kommentierte sie mir gegenüber so: Sie habe sich eigentlich nur an diese vier Akkorde erinnern können und deshalb nur diese benutzt. Wie auch im nächsten Beispiel von Jacques Arcadelt wollte sie die Übereinstimmung mit den Quellen absichtlich nicht nachprüfen, da der Satz, in dem sie diese zwei Zitate einbrachte, die Vergessenheit symbolisieren sollte.³³ Das stellt diese zwei Zitate schon auf die Ebene der Metatextualität, denn es handelt sich quasi um einen Kommentar zu diesem psychischen Zustand.

Die ersten drei Zeilen des Gedichts von Alfonso d'Avalos *Il bianco e dolce cigno* vertonte Varga in „The Broken Madrigal“ aus dem ersten Satz ihres Stückes. Die ersten vier Worte wurden noch in Bezug auf die Vertonung von Arcadelt zitiert, jedoch nur einmal. Was zu dem vorigen Zitat gesagt wurde, erklärt auch hier, wieso für dieses musikalische Zitat wiederum nur ein Anfang verwendet wurde.

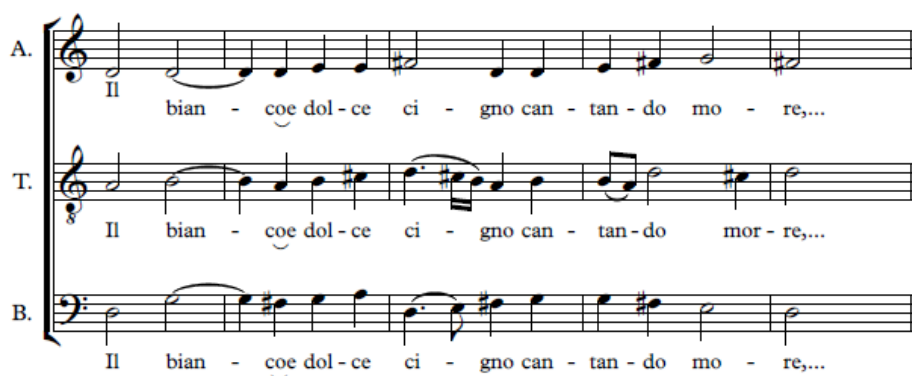


Abb. 1: Jacques Arcadelt, *Il bianco e dolce cigno*, Anfang des Madrigals (kleine Terz tiefer transponiert), © Olja Janjuš 2018

33 Die Vergessenheit zu symbolisieren, hatte mit dem persönlichen Bezug zu tun.

Bemerkenswert ist, wie es hier zur Verfremdung des Materials der Quelle durch eine andere Harmonieauffassung kommt, ein möglicher Grund dafür, dass sich Varga nicht an die Fortsetzung bei Arcadelt erinnern konnte, wie sie mir sagte. Varga hatte die Quelle (siehe Abbildung 1) aus dem Gedächtnis aufgeschrieben, wobei es zu einem „Fehler“ in der Übertragung möglicherweise dadurch kam, dass sie den Finalis-Ton anders deutete: Arcadelts Anfangsschritt I–IV wurde für sie offenbar zu V–I (siehe Abbildung 2). Die entsprechende Tonart für diese Transposition (kleine Terz tiefer) war in ihrer Erinnerung also wahrscheinlich G-Dur und nicht D-Hypoionisch, und der nächste Akkord, der äquivalent zu der Quelle kommen würde und bei welchem Varga mit dem Zitieren aufgehört hat, wäre ein A-Dur-Akkord (die „richtige Dominante“ in D, von G-Dur aber weniger naheliegend).

A. *p*
Il bian - coe dol - ce ci - gno

T. *p*
Il bian - coe dol - ce ci - gno

B. *p*
Il bian - coe dol - ce ci - gno

Abb. 2: Judit Varga, *Pocket Requiem*, Anfang des „Broken Madrigal“, T. 26–29,
© Olja Janjuš, mit freundlicher Genehmigung von Judit Varga

Für dieses Zitat gilt ebenfalls, dass es an Metatextualität grenzt. Es könnte aber auch auf der Ebene der Architextualität interpretiert werden, da es für den Teil „The Broken Madrigal“ verwendet wurde, in dem sich Varga sowohl im Titel als auch in der Satztechnik auf die Gattung des Madrigals bezieht.

Ein direkter musikalischer Bezug³⁴ zu Gustav Mahlers 2. Sinfonie („Auferstehungssinfonie“), insbesondere dem 4. Satz „Urlicht“, existiert zwar, nur ist er ziemlich gut „versteckt“. Dass es sich hierbei genau um diesen Satz aus Mahlers 2. Sinfonie handelt, konnte ich nur aufgrund einer früheren Bezugnahme Vargas auf den Satz vermuten.³⁵ Auf die Idee, die ganze Sinfonie könne einen Hypotext bilden, wäre ich ohne den Hinweis der Komponistin sehr wahrscheinlich nicht gekommen. Nur im letzten Satz, der eine ABA'-Form hat, verwendet Varga Generalvorzeichen – dieselben wie Mahler in „Urlicht“, nämlich diejenigen von Des-Dur. Es ist bemerkenswert, dass der zweite A-Teil von Vargas Satz in Cis-Dur steht bzw. mit den Generalvorzeichen dieser Tonart geschrieben ist, obwohl die Harmonie dem ersten A-Teil gleicht. Mahler bedient sich unter anderem „tonarten-symbolischer [...] Mittel, um den Text mit Hilfe der musikalischen Gestaltung zu überhöhen“,³⁶ wie Silja Haller ausgeführt hat, hier insofern, als die Auferstehung von einer „Erhöhung“ der Tonartenebene symbolisiert wird – vom Des-Dur, der Tonart des vorletzten, vierten Satzes der Sinfonie, wird mit einer Ganzton-Steigerung zum Es-Dur im letzten Satz fortgeschritten –, doch zog Varga diesem Konzept die Augenmusik der enharmonischen Verwechslung zu einer Tonart mit sieben Kreuzen vor.

34 Mit „direkten musikalischen Bezügen“ sind rhythmisch-melodische sowie harmonische wenig oder gar nicht veränderte Elemente des Stückes gemeint.

35 2015 entstand Vargas Orchesterstück *Urlicht*.

36 Silja Haller, *Wort-Ton-Gestaltung in der Sinfonik Gustav Mahlers*, Potsdam 2012 [Diss. 2005], S. 121. <https://publishup.uni-potsdam.de/opus4-ubp/frontdoor/deliver/index/docId/5760/file/haller_silja.pdf> (Abruf am 12. März 2021).

Die Ebene der Metatextualität

Die erwähnten musikalischen Bezüge zu Arcadelt, Gesualdo und Mahler fallen auch in diese Ebene, da sie nur teilweise wörtliche Zitate sind. Es handelt sich bei ihnen mehr um Kommentare Vargas zur Gattung der zitierten Stücke, zu den kompositorischen Verfahren der Komponisten sowie zu der Tatsache, dass sie vergessen worden sind. Diese Ebenen bzw. diese Parameter der Bezüge spielen für die Komponistin eine wichtigere Rolle als die Frage, um welches musikalische Zitat es sich genau handelt, und als die Tatsache, dass sie sich nicht erinnern konnte, wie die Stücke weitergehen. Hinzu kommt außerdem der Bezug auf György Ligeti, dessen musikalische Sprache Varga insgesamt stark geprägt haben. Insbesondere die Hommage im Hoquetus im zweiten Satz ihres *Pocket Requiems* sowie einige weitere Satzdetails, die Varga in ihrem Mail-Austausch mit mir erwähnte, sind Beispiele für die von Varga bewusst für ihr Stück ausgewählten (und angewendete) Verfahren.

Die Ebene der Architextualität

Unter dieser Ebene verstehe ich alles, was die Form des Stückes beeinflusst. Hinzu kommen die Bezüge zu Arcadelt und Mahler sowie auch zu Gattungen wie dem Requiem, Potpourri oder Quodlibet. Die Idee des Potpourris wurde von Varga durch das Verwischen einzelner Teile und die Verwendung einiger die Teile verbindender Elemente realisiert. Solche Elemente seien entweder melodische-rhythmische (in der Tabelle unten als M gezeichnet), harmonische (H), satztechnische (die Präsenz der jeweiligen Satztechnik bzw. Technik wird mit + gekennzeichnet) oder textuelle (T). In der folgenden Tabelle wird dargestellt, welche Elemente aus welchen Bezügen wo verwendet wurden.

| | I | | II | | III | IV | | V | | |
|------------------|-------|-----|----|------|-----|----|--------|-----|---|---------|
| | Intro | TBM | | Hoq. | | | Quodl. | A | B | A' |
| Gesualdo | M;H | | H | T | | | | | | |
| Arcadelt | | M;H | | | | | | | | |
| Mahler | M | | T | | | T | T | T;H | | T; H |
| Shake- speare | | | | | | | | | T | |
| Fibonacci | | | + | | | | | | + | |
| Klang- fläche | | | + | | + | | | | | |
| Kanon | | + | + | | | | | | + | |
| Quiet- schen | + | | + | | | | + | | + | |
| Flüstern | + | | | | | | + | | | |
| Glissandi | | + | + | + | + | | | | + | + |

Tabelle 1: Architextualität im *Pocket Requiem*

Auf dieser Ebene ist auch das Titelbild (Abb. 3) zu verstehen, denn es illustriert den Aufbau des Stückes sogar direkt, jedoch weniger den Formaufbau als die Dramaturgie des Stückes.

JUDIT VARGA POCKET REQUIEM

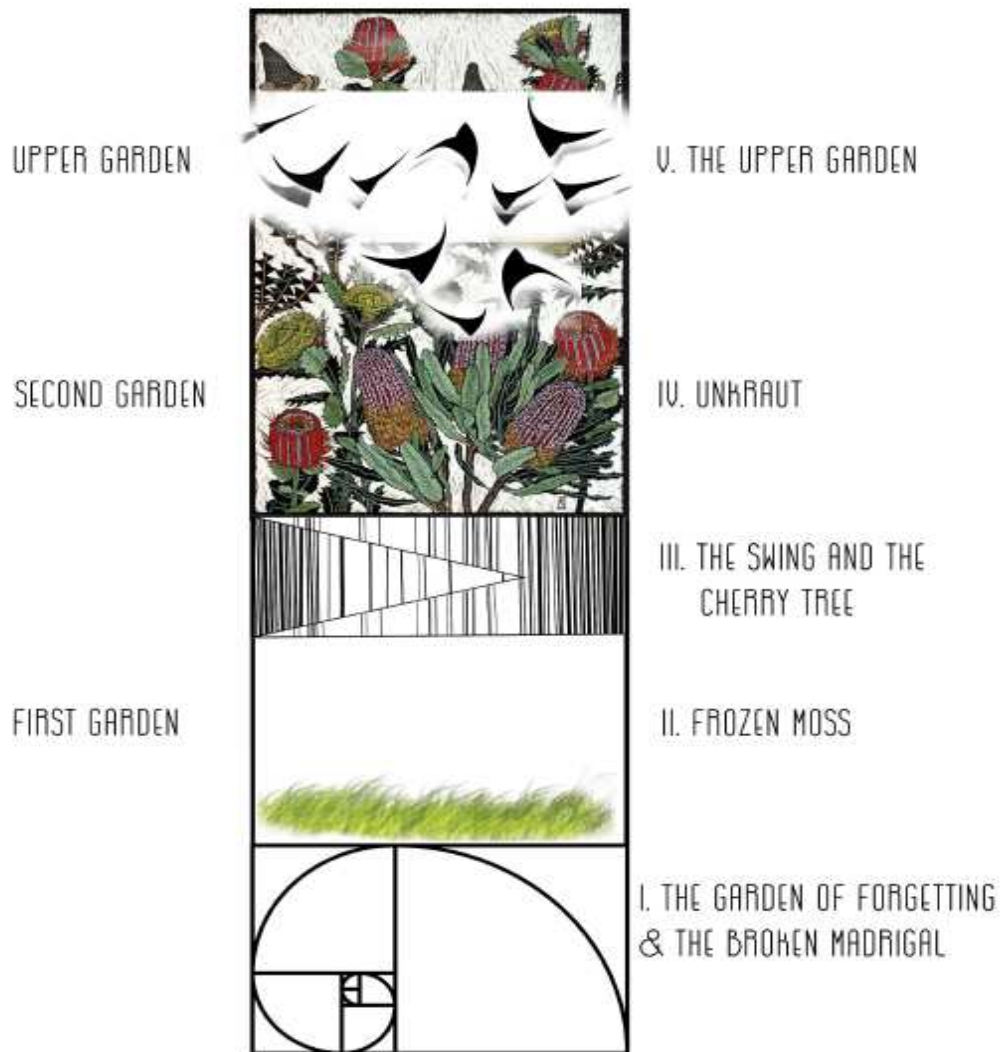


Abb. 3: Titelbild der Partitur,
reproduziert mit freundlicher Genehmigung von Judit Varga

Die Ebene der Paratextualität

Auf dieser Ebene könnte fast alles verstanden werden, was bisher im Zusammenhang mit textuellen Zitaten, dem Titel, dem der Legende

vorangestellten „Vorwort“ usw. erwähnt wurde. Hier möchte ich mich nur auf zwei Punkte konzentrieren, die sonst auf einer anderen Ebene nicht interpretierbar wären. Die textlichen Anweisungen in der Partitur sind auf Englisch oder Ungarisch, bis auf den letzten Satz, „The Upper Garden“. Die Eintragung in T. 218 („mit äusserst konzentrierten, dichten aber matten [sic] Stimme“) wurde – wie die Komponistin sagt – absichtlich auf Deutsch geschrieben, da es auf den Bezug zu Mahler hinweist. In diesem Satz sind daher sowohl im Notensystem als auch an seinen Rändern (Generalvorzeichen, Hinweise) Verweise auf Mahler zu finden. Ihrer puren Anzahl folgend, spielen meines Erachtens nach Mahler und seine 2. Sinfonie für Varga in diesem Stück eine wichtigere Rolle als die anderen Komponisten, auf die Bezug genommen wurde und deren Stücke aufgrund ihrer Thematisierung von Tod ausgewählt wurden. Und natürlich ist das der Legende vorangestellte „Vorwort“, das Varga für dieses Stück verfasst hat, ebenfalls als Paratext (und damit auch ein „Prätext“) zu ihrem Stück zu verstehen.

Die Ebene der Hyper- und Hypotextualität

Vargas Vorwort ist zudem als der wichtigste „Prätext“ zu verstehen. Ohne diesen Bezug gäbe es das Stück gar nicht, zumindest nicht in dieser Form. Das Requiem hat Judit Varga ihrem Großvater gewidmet. Die Vergessenheit, die im ersten Satz symbolisiert wird, ist mit der Alzheimer-Krankheit verbunden, an der er litt. Das Titelbild zeigt einen schematischen Umriss des thematisierten Gartens – des Gartens von Vargas Großeltern, den sie seit ihrer Kindheit kennt.

Die Komponist*innen, die für die Publikation von Zembylas und Niederauer befragt wurden, hatten einhellig geantwortet, dass der Ausgangspunkt für ihren künstlerischen Schaffensprozess ein Auftrag gewesen sei. Für diese Komponistin hatte es bei dem hier besprochenen Stück aber einen anderen Ausgangspunkt gegeben, nämlich einen inneren Drang: „Ich wusste auch, dass er sterben wird

und dass es weh tun wird. Ich wusste auch, dass man dann schreiben muss. Danach tut es weniger weh.“³⁷

Zusammenfassung und Ausblick

Anhand der Verfolgung des Kompositionsprozesses lässt sich viel mehr vom Inneren des musikalischen Werks erkennen, als wenn man das Werk ohne solche Beobachtungen betrachten würde. Durch die Dokumentation des Kompositionsprozesses konnte ich die musikalische Sprache dieser Komponistin sowie ihre Denkweise intensiver kennenlernen. Zu einigen Erkenntnissen bezüglich der verwendeten „Prätexte“ wäre ich ohne die Hinweise der Komponistin sehr wahrscheinlich nie gelangt.

Was die beschriebene Methodik und Verwendung des Konzepts der „Transtextualität“ betrifft, konnte es aufgrund der Vielfältigkeit dieses Konzeptes noch nicht zur „Feinarbeit“ kommen, weshalb dieser Beitrag bezüglich der Anwendung transtextueller Kategorien noch eher grundsätzlich bleiben musste. Es war wegen des bestimmten Vorgehens der Komponistin bei diesem Stück möglich, es auf den fünf Ebenen der Transtextualität zu interpretieren. Ob das aber bei irgendeinem anderen Stück ebenso funktionieren würde, bleibt fraglich – auch deshalb, weil sich diese Arbeit auf Informationen stützt, die ich erst aus dem Kompositionsprozess heraus (bzw. durch die Gespräche mit der Komponistin) erlangen konnte. Ohne einen solchen Zugang würde man nur schwer oder vielleicht nur irrtümlicherweise auf der Ebene der Hypertextualität landen. Ob sich lohnt, sie zu ergründen, erweist wohl nur der je konkrete Versuch, sie zu ermitteln.

37 Aus dem „Vorwort“ für *Pocket Requiem* (2017).

Abstract

La petite commémoration. Outer influences and intertextuality in Judit Varga's *Pocket Requiem*

This paper focuses on the exemplary study of a composition for choir based on transtextual and analytical research and aims at practically testing transtextuality on analysis results. The object of research is the piece *Pocket Requiem* (2017) for mixed choir by Hungarian composer Judit Varga. The compositional process was examined, and the insights and observations gained were used to analyze the piece. Based on Gérard Genette's *theory of transtextuality*, a musical analysis of the composition is then provided.

Geschichtete Polyphonie in *Tombeau de M. H.* (2018) von Clara Gervais. Synchronität von französischer und deutscher Sprache in einer Dialog-Komposition

ARIANE JEßULAT

Im Jahre 2018 kam es zu einer postumen Kooperation zwischen der Komponistin Clara Gervais und dem Anfang 2017 verstorbenen Komponisten Michael Hirsch. Gervais verwendete Material aus Hirschs Repertoire vorgefertigter Zuspiele, die für seine Musik charakteristisch sind, und integrierte dieses in eine neue Komposition mit dem Titel *Tombeau de M. H.*¹ Die neue Rahmung des Artefakts von Michael Hirsch durch Gervais spiegelt und filtert Strukturen, die die Komponistin aus der musikalischen Sprache des älteren Werks herausgelesen hat. Es verbindet und bricht aber auch Strukturen und sprach- sowie literaturgeschichtliche Abdrücke, wie sie sich in beiden Werken und in beiden verwendeten Sprachen, Deutsch und Französisch, abzeichnen. Es handelt sich bei *Tombeau de M. H.* somit um einen Spezialfall französisch-deutschen Kulturtransfers, in dem – vergleichbar mit den bilingualen Texten von Samuel Beckett – aus den linguistischen Inkongruenzen hypersprachliche Räume geschaffen werden, deren Medialität zwischen verschriftetem Notat und Aufführung verankert ist und weder der einen noch der anderen Sphäre allein zugeordnet werden kann.

1 Siehe im Programmheft des Portrait-Konzerts vom 27. Mai 2018 im Rahmen der Veranstaltungen *Schichten. Der Komponist Michael Hirsch* an der Universität der Künste Berlin, <www.udk-berlin.de/universitaet/fakultaet-musik/institute/klangzeitort-institut-fuer-neue-musik/schichten-der-komponist-michael-hirsch/> (Abruf am 4. April 2021).

I. Inschriften als Metamusik

Mit dem Titel „Tombeau“ reiht Clara Gervais ihre Komposition in eine spezifische Tradition musikalischen Dialogs ein, in der intertextuelle Signale stilbildend sind.² Der Titel „Tombeau“ markiert einen Spezialfall der sich in die Komposition einschreibenden virtuellen Werkstatt: Ob es sich dabei um die Widmungskompositionen der Schüler*innen für die verstorbenen Meister*innen in der Renaissance handelt oder um spätere Hommagen – wie von Ravel an Couperin oder von Nono an Scarpa,³ ein Teil der älteren Persönlichkeit wird im „Tombeau“ portraitierend angeeignet, zeugt auch von der Intention, die Verstorbenen in der Kunst am Leben zu halten, gelegentlich auch in ritueller Weise, wenn Namen oder andere persönliche Daten in das musikalische Tombeau eingeschrieben werden. Bekannt ist der Einführungskanon aus dem zweiten Teil der Motette *Nymphes des Bois*, in dem Josquin die Namen der Schüler Johann Ockeghems über die Zeiten hinweg in die Schar der Waldnymphen einreihet. Da das primäre Material in Michael Hirschs Vokalkompositionen die deutsche Sprache ist, geht auch Gervais in *Tombeau de M. H.* auf die Ebene der Morpheme und stellt sich der Herausforderung, die bei Hirsch vorherrschenden Techniken, Sprache dekonstruierend zu überschreiben, auf die französische Sprache zu übertragen. Nach einem kurzen Einblick in die musikalische Sprachbehandlung bei Michael Hirsch soll an ausgewählten Werken gezeigt werden, wie bei Gervais und Hirsch das Material Sprache auch bei solistischer Performance als polyphone Struktur angelegt ist.

- 2 Vgl. Laurenz Lütteken, „Memoria oder Monument? Entrückung und Vergegenwärtigung in der musikalischen Totenklage um 1500“, in: *Resonanzen. Vom Erinnern in der Musik*, hrsg. von Andreas Dorschel unter Mitarbeit von Klaus Aringer (= Studien zur Wertungsforschung 47), Wien [u. a.]: Universal-Ed. 2007, S. 58–77.
- 3 Claus-Steffen Mahnkopf, „A ‚Carlo Scarpa‘ von Luigi Nono“, in: *Musik & Ästhetik*, Bd. 19 (2015), 73, S. 24–31.

Michael Hirsch, *Kopfecke/Wunderhöhle* (1997)

Der Komponist, Schauspieler und Performer Michael Hirsch (1958–2017) kam gemeinsam mit seinem Bruder, dem Komponisten und Cellisten Cornelius Hirsch, im Alter von 16 Jahren als Schüler am Münchner Oskar-von-Miller-Gymnasium in der berühmten „Arbeitsgemeinschaft Neue Musik“ mit Dieter Schnebel zusammen und ging nach dem Abitur nach Westberlin, wo er weiter mit Schnebel, inzwischen als Professor an die damalige HdK berufen, aber auch mit dem Bühnen-, Kostümbildner und Regisseur Achim Freyer zusammenarbeitete. Michael Hirsch begann früh, seine meist lautpoetisch geprägten Kompositionen als Konvolute anzulegen. Ältere Kompositionen oder Fragmente aus ihnen werden als Kern oder Schicht jüngerer Kompositionen überformt, wobei ganze Werkzyklen in Konvolute gleichsam eingewickelt sein können.⁴ Die spezifische, ebenso luftige wie heterogene Struktur von Hirschs Kontrapunkt sorgt paradoxerweise dafür, dass der Satz dadurch nicht unbedingt gedrängter klingt.

– Kreise:

Ein vor allem westliches Verständnis von Kontrapunkt und Polyphonie geht fast selbstverständlich von einer gewissen teleologischen Ausrichtung aus. Kontrapunkt ist linear und gerichtet, findet Ziele und Phrasenenden in Kadenzen, bildet Höhepunkte aus und verteilt die grundsätzliche Asymmetrie zwischen Konsonanz und Dissonanz

4 Siehe den Abschnitt „Das Konvolut–2001“ auf der mit der Website der Edition Juliane Klein verlinkten, seit 2017 archivierten Website des Komponisten:
<http://web.archive.org/web/20170211075944/http://www.hirschmichael.de/#Das_Konvolut_2001-> (Abruf am 4. April 2021).

in einem Gewebe, das in hohem Maße handwerklich kontrollierbar ist.⁵

Ein genaueres Hineinhören in Michael Hirschs Musik lässt eine Fülle kontrapunktischen Handwerks erkennen. Hingegen ist es kaum adäquat, in herkömmlicher Art und Weise von Teleologie oder Gerichtetheit zu sprechen. Mehrstimmigkeit kommt bei Hirsch dadurch zustande, dass miteinander kommunizierende musikalische Schichten übereinander gelagert werden. Das Material dieser Schichten ist nie ganz homogen: Komplexe Geräuschflächen, Sprache, kurze mehrstimmige Miniaturen von Klavier, Celesta oder Glockenspiel. Dass diese Schichten als solche trotz ihrer Heterogenität erkannt werden und Perspektiven eines imaginierten Hör-Raums schaffen, die im Laufe des Stückes bewusst veränderbar sind, ist Ergebnis einer Anlage, in der kontrapunktisches Denken eine wichtige Rolle spielt, nicht jedoch Gerichtetheit im Sinne von Kadenzharmonik, Zwölftonkontrapunkt oder auch von manchen Prozessen sogenannter „Musique spectrale“. An der Ensemble-Komposition *Kopfecke/Wunderhöhle* von 1997 sollen einige Beispiele und Scharniere einer solchen geschichteten Polyphonie gezeigt werden, wobei eine analytische Herausforderung darin besteht, Ereignisgruppen als zusammengehörig zu erkennen und Bezugnahmen zu identifizieren.

Kopfecke/Wunderhöhle für 3 Sprecher, Geräuschemacher, Schlagzeug, Klavier und Zupiel ist von der „Sammlung Prinzhorn“ inspiriert. Diese berühmte Sammlung, durch die sogenannte schizophrene Kunst zum ersten Mal nicht nur als Symptom mentaler

5 Vgl. Karol Berger, „Bach’s Cycle, Mozart’s Arrow. An Essay on the Origins of Musical Modernity“, Berkeley: University of California Press 2007, S. 7; Andreas Dorschel, „Der ‚Kunstregelbau‘. Kontrapunkt in Max Webers Fragment ‚Zur Musiksoziologie‘“, in: *Philosophie des Kontrapunkts*, hrsg. von Ullrich Tadday (= Musik-Konzepte Sonderband, Neue Folge, Bd. 11), München: text & kritik 2010, S. 135–142; Ariane Jeßulat, „Handwerk als Text – Zu Dieter Schnebels Kontrapunkt“, in: *Mythos Handwerk? Zur Rolle der Musiktheorie in aktueller Komposition*, hrsg. von Ariane Jeßulat, Würzburg: Königshausen und Neumann 2015, S. 317–344.

Krankheit, sondern als eigenständige Kunstform aufgefasst wurde, dient als textuelle Basis für die vokalen Schichten in *Kopf-ecke/Wunderhöhle*. Interessanter ist allerdings, dass Hirsch bestimmte räumliche Strategien der Bildaufteilung sowie die Verwobenheiten von Bild und Schrift, wie sie für einige der bekanntesten Kunstwerke der Sammlung typisch sind, in Musik übertragen hat.⁶

In den grafischen Werken der Barbara Suckfüll finden sich die realistischen, aber quasi durchsichtig übereinander geschichteten Zeichnungen ihrer Alltagsgegenstände mit eingeschriebenen Texten. Typisch für Suckfülls Texte ist die quasi listende Grammatik, da sie hinter jedem Wort einen Punkt setzt.⁷ Das bringt ihre Texte grammatisch in die Nähe von Dichtungen anderer Künstlerinnen und Künstler der Sammlung, die ebenfalls Listensysteme und andere, aus Enzyklopädien oder Gesetzestexten entlehnte Formate verwenden. Auch die formale Anlage von *Kopf-ecke/Wunderhöhle* arbeitet mit solchen innersprachlichen Ordnungssystemen: Sprechende, surrealistische Komposita in den Stimmen der Sprechenden bilden die Zeitachse des Stücks.

Obwohl es nicht nachweisbar ist, dass Hirsch Suckfülls Zeichnungen als Vorlage verwendet hat, finden sich in der unvermittelten Überlagerung horizontaler Schreibrichtung und den auf Kreisformen basierenden Umrissen der Gegenstände, denen die Schrift folgt, sowie

6 Siehe beispielhaft den Beitrag von Marion Saxer über zeitgenössische Kompositionen auf der Basis von Briefen der Emma Hauck. Marion Saxer, „Sehnsucht schreiben. Briefe an den Ehemann von Emma Hauck in Kompositionen von Caspar Johannes Walter, Cornelius Schwehr, Jay Schwartz und Michael Reudenbach“, in: *ungesehen und ungehört. Künstler reagieren auf die Sammlung Prinzhorn*, hrsg. von Ingrid von Beyme und Thomas Röske, Heidelberg: Sammlung Prinzhorn/Wunderhorn 2014, S. 166–179.

7 Antoine Beuger, „Thomas Stiegler, ‚Und.Ging.Außen.Vorüber.‘ II für zwölf Stimmen (drei Sopran, drei Alt, drei Tenor, drei Bass) und Sprecherin mit einem Akkord von Antoine Beuger“, in: *ungesehen und ungehört. Künstler reagieren auf die Sammlung Prinzhorn*, Bd. 2: *Literatur, Theater Performance, Musik*, hrsg. von Ingrid von Beyme und Thomas Röske, Heidelberg: Sammlung Prinzhorn/Wunderhorn 2014, S. 196–199.

in der Technik des Schichtens von grafischen Inseln auffällige Übereinstimmungen mit der Struktur der Mehrstimmigkeit in Hirschs Komposition. Eine kreisende Grundfigur findet sich in jedem Detail von *Kopfcke/Wunderhöhle*. Untersucht man die Miniaturen des von Hirsch vorproduzierten Zuspiels aus Geräuschen und Instrumentalclängen, zeigt sich, dass auch die improvisatorisch anmutenden Klavier-Samples offenbar wiederum aus Schichten übereinander gespielter Motive bestehen. Ebenso sind die von ihm selbst eingesprochenen Worte „Posenübungen“ und „Augenübungen“ übereinandergeschichtet, als würde man sich systematisch vernehmen. Es ist bezeichnend, dass auch die in den Klavierclängen entstehende Harmonik auf die symmetrische, im Kleinterzzirkel in sich kreisende Oktatonik zurückführbar ist. Weder dieser Tonvorrat noch seine Verwendung in kreisenden Texturen ist für die Musik Michael Hirschs ein Alleinstellungsmerkmal, es scheint aber naheliegend, dass eine gegen Ende des 20. Jahrhunderts etablierte und als natürlich empfundene Harmonik zur Bildung einer Klangsicht verwendet wird, die sich eben nicht „thematisch“ in den Vordergrund spielt, sondern mit dem Gehör gesucht werden muss.

verwendete Skala:

Stimme: Posenübungen
Augenübungen

Abb. 1: Michael Hirsch, *Kopfcke/Wunderhöhle*, Zuspiel CD 1, Track 1, 0.26–0.30 (Hörprotokoll)

Richard Cohn hat in seinem Buch über chromatische Harmonik eine kurze Anmerkung über „entropy“ eingefügt. Er weist darauf hin, dass praktisch „seit der französischen Revolution“ Tendenzen spürbar sind, auf Binaritäten zurückgehende Asymmetrien abzubauen wie z. B. den Dur-Moll-Gegensatz, die Gerichtetheit der Kadenzharmonik nach dem Verständnis der Fundamentalschritt-Theorie Jean Philippe Rameaus.⁸ Es ist auch für eine adäquate Rahmung einer Analyse der Mehrstimmigkeit bei Clara Gervais und Michael Hirsch von Bedeutung, dass ein Begriff wie „Entropie“, der in der Thermodynamik und zur Bestimmung des Gruppenverhaltens in kybernetischen Prozessen und anderen komplexen Systemen zur Anwendung kommt, nun eine Region kompositorischen Entwerfens besetzt, die bis zur Mitte des 20. Jahrhunderts individuellen Subjekten vorbehalten war.

8 Richard Cohn, *Audacious Euphony*, Oxford: Oxford University Press 2012, S. 106.

II. Tombeau de M. H.

Tombeau de M.H.
*
Doux,
imbécile attribut
dont soudain dans
la mer tôt départ
-j'ai su, latent, l'interminable ouvrage-
mot remis demain
de tes intérieurs.
-armé las, mi-carême me tenir chu- *
(je suis là)
rumeurs: la morsure
seul un microphonique cas éventuellement y recherche *
soupir
entièrement déchou-mou
Ah! remise
émis doucement
-Doux odieux *
sursis soyeux
amorphe et effacé
ne lésions ni brume ni son
ému soulevé
absent le vécu, sentimental hai terroir
que l'heure y dise enfin, disséqué,
rien.
jamais ton mieux ne maria: je suis là.

Abb. 2 : Clara Gervais, *Tombeau de M. H.*, Text (Markierungen A. J.),
reproduziert mit freundlicher Genehmigung der Komponistin

Auch *Tombeau de M. H.* kombiniert in der Besetzung Sprache mit Zupiel und Instrumenten. Die Mehrstimmigkeit bei Gervais ist in die scheinbare Einstimmigkeit der Sprache eingeschrieben und ergibt sich auf einer zweiten, nur klanglich existenten Ebene, die sich erschließt, wenn sowohl die französische Sprache als auch die deutsche als Schlüssel zum Verständnis dienen: Das eröffnende „Doux“ ist nicht zufällig ein Homonym des deutschen „Du“. Clara Gervais überträgt damit ein Charakteristikum französischer Poesie, die Arbeit mit gleichlautenden, in Schreibweise und Bedeutung aber voneinander abweichenden Worten und Wort-Teilen, auf eine Hypersprache zwischen Französisch und Deutsch. Diese klanglichen und kognitiven Momente der Mehrstimmigkeit ereignen sich an den mit Sternchen markierten Zeilen des Gedichts, so auch das deutsch-französische „Doux odieux“ – entweder „Du, bei den Göttern“ oder im einfachen Schriftsinn „Süß verhasst“, als handele es sich um ein Oxymoron im Stil der Renaissance.

Der Name des Widmungsträgers ist zweimal in das Gedicht eingeschrieben:

mi-carême me tenir chu

mi - ka ε ɪrʃ

und

microphonique cas éventuellement y recherche

mi - (mi) ka ə εl ɪrʃ ʃ

Die zweite Erscheinung des eingeschriebenen Namens bildet alle Silben ab und ist mit Echos versehen. Die Übertragung funktioniert präziser, wenn man den Namen des Komponisten mit französischem Akzent ausspricht, wozu auch gehört, das anlautende „H“ des Nachnamens durch einen Glottis-Laut zu ersetzen.

Das instrumentale Gewebe des Streichtrios und der gesprochene Text gehen eine Verbindung ein, die diese Echos, Überblendungen und auch die räumliche Tiefe, die in Hirschs Stücken aus der Poly-

phonie der Schichten entsteht, mit anderen Mitteln und großer Einfühlung nachbildet.

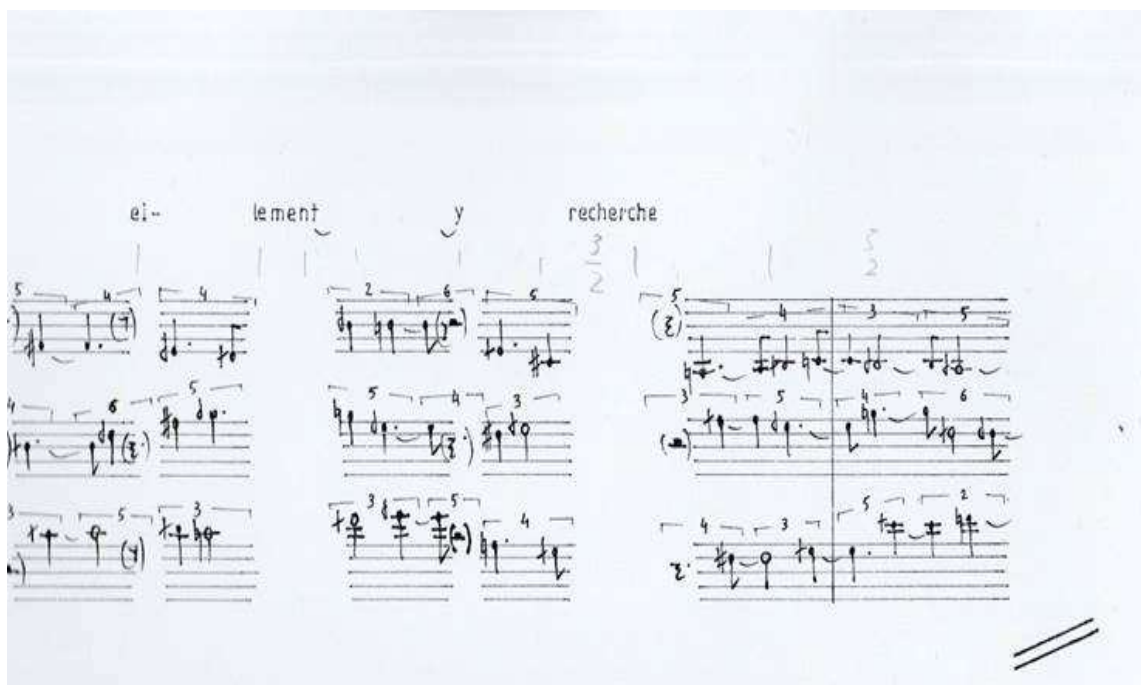


Abb. 3: Clara Gervais, *Tombeau de M. H.*, Auszug Streichtrio und Sprechstimme, reproduziert mit freundlicher Genehmigung der Komponistin

Gerade in der Zeile mit der vollständigen Inschrift lösen sich Trio und Sprecherin in so dichter Folge ab, dass die Sprache das Streicher-gewebe wie ein Echo zu verlängern scheint, und umgekehrt. Auch die Harmonik bei Gervais wirkt wie das Resultat einer gezielt unscharfen Überlagerung der drei sich eng umspielenden Stimmen von Violine, Viola und Violoncello. Immer wieder kommt es fast zu quasi erinner-ten tonalen Klängen – Fragmenten von Dominantseptakkorden, Drei-klängen. Im gesamten Stück wird es genau dreimal zu vollständigen und fast konventionell intonierten Dur-Dreiklängen kommen, die auch syntaktische Funktion haben. Aber sie drängen sich nicht auf. Die Komponistin lässt sie zu, ebenso wie sie zulässt, dass sie eventuell nicht bemerkt werden.

III. Geschichtete Polyphonie im Dialog

Wie lässt sich diese spezifische Form der Polyphonie, die Clara Gervais aus Michael Hirschs Tonsprache in ihrem *Tombeau* herausgefiltert und dialogisch gespiegelt hat, mit Kategorien wie „Polyphonie“ oder „Mehrstimmigkeit“ überhaupt erfassen? Sicherlich wird das ohne eine kritische Revision dieser etablierten Begriffe nicht funktionieren.

Michael Tenzer fragt in seinem Beitrag zum *Oxford Handbook of Critical Concepts in Music Theory*, der dem Begriff „Polyphony“ gewidmet ist,⁹ radikal nach den Voraussetzungen, mehrere Stimmen oder Töne zu identifizieren, nämlich danach, woran wir erkennen, dass sich zwei Töne unterscheiden. Hirsch und Gervais zeigen die potentielle Weite der Innenräume von Sprache, wenn sie aus der Architektur der Laute Mehrstimmigkeiten und alternative Logiken der Klänge heraushören und diese auf Instrumentalmusik, Geräusche und tonale Systeme übertragen. Diese einmal eröffnete, eindeutig post-tonale Hörperspektive steht stellvertretend für ein Weiterleben kontrapunktischer Prinzipien unter Einbezug räumlicher Distanzen, von Geräuschen und einem radikal musikalisierten Verständnis von Umwelt. Clara Gervais' intime Kenntnisse von Renaissance-Polyphonie, Michael Hirschs Vertrautheit mit Purcell, Schubert und Wagner legen nahe, dass in ihr Komponieren Erfahrungen von Polyphonie eingehen, die weder spezifische Räumlichkeiten noch sogenannte „Nebengeräusche“ oder alles, was ein traditionelles Verständnis von Tonalität herausfiltern würde, ausblenden, sondern Strukturen von Mehrstimmigkeit in jede hörbare Schicht hinein verfolgen. Eine kritische Revision aktuellen Verständnisses von Kontrapunkt sollte aus solcher Musik lernen.

9 Michael Tenzer, (2019), „Polyphony“, in: *The Oxford Handbook of Critical Concepts in Music Theory*, hrsg. von Alexander Rehding und Stephen Rings, Oxford: Oxford University Press 2019, S. 602–647, hier S. 606–609.

Abstract

Layered Polyphony in *Tombeau de M. H.* (2018) by Clara Gervais. Synchronicity of French and German language in a dialogue composition

In 2018, French composer Clara Gervais dedicated a dialogue composition to German composer Michael Hirsch (1958–2017) incorporating an acoustic feed created by Hirsch. Since both Hirsch and Gervais explore linguistic material for its latent polyphony in their music, the posthumous dedication composition creates a polyphonic Franco-German metalanguage. The article attempts to unfold the various layers of this polyphony and to gain from its suggestions for an emancipated understanding of polyphony in contemporary music theater.

Quelques compositrices dans les étapes du développement de la musique électroacoustique en France

MARC BATTIER

Lorsqu'on lit une histoire de cet art récent qu'est la musique électroacoustique, il est aisé d'observer que très peu de compositrices y sont citées. Cela concerne aussi les mentions de cette musique dans les ouvrages plus généraux sur la musique des XX^e et XXI^e siècles : cette musique est sans doute trop récente et rares sont encore les critiques ou les musicologues qui s'y intéressent. Le lectorat est jugé, sans doute à tort, trop étroit. À tort, car cette musique a connu un essor considérable depuis quelques dizaines d'années, surtout dans le contexte pédagogique : conservatoires, universités, écoles privées lui consacrent désormais une place croissante. En dépit de cet intérêt qui pousse les établissements d'enseignement de par le monde à créer des filières qui lui sont consacrées, la connaissance de son histoire, de ses styles et tendances et, surtout, des personnalités qui l'ont progressivement façonnée pose des problèmes certains. D'une part, l'une de ses caractéristiques est la dépendance envers la technologie, qui lui permet de prendre forme. Celle-ci évolue constamment et exige un suivi permanent de mise à jour des connaissances. L'enseignement, dès lors, se penche plutôt sur l'apprentissage des techniques, en particulier des logiciels qui, aujourd'hui, forment l'essentiel des technologies du sonore. Pourtant, avec le regain d'intérêt pour la synthèse analogique qui caractérise le domaine depuis plusieurs années, il serait justifié de mieux connaître celles et ceux qui s'y sont illustrés. Cela, d'ailleurs, commence à apparaître ici et là, et l'on redécouvre des artistes de la fin du XX^e siècle, dont, en particulier, de nombreuses compositrices. Cependant, cela se passe souvent sans prise de position critique, et les connaissances qui en sont tirées sont trop souvent partielles, voire mal fondées. Il reste, au fond, un travail considérable de recherche sur l'histoire de cette musique. Trop souvent, son enseignement repose sur quelques textes

anciens et, justement, trop peu critiques. Il est aisé d'observer que la place et l'apport des compositrices fut quelque peu négligé dans ces anciens textes ; par le simple procédé de répétition sans recherche originale, cette déformation se reproduit. Les textes qui se sont penchés sur son évolution sont trop souvent entachés de raccourcis et d'oublis et se contentent, pour beaucoup, de reprendre ce qui avait déjà été écrit, en se penchant sur des thèmes qui s'inscrivent dans le goût du jour. Dans le pourtant très documenté ouvrage de Michel Chion et Guy Reibel, *Les musiques électroacoustiques*, publié en 2016, le mot « compositrice » n'apparaît qu'une seule fois, au sujet de Christine Groult. Cependant, il faut reconnaître que les compositrices sont, au XXI^e siècle, beaucoup plus nombreuses et leur présence plus visible ; cela est dû en grande partie au déploiement de l'enseignement dans les divers conservatoires du territoire, ainsi qu'à l'émergence de centres de création. Ces institutions ont accueilli et formé beaucoup de jeunes compositrices.

Aujourd'hui, le cadre de travail des artistes n'est plus le même qu'aux premières décennies de la musique électroacoustique. En ce qui concerne les compositrices, les écrits féministes ont une influence, revendiquée ou latente, sur la présence et l'affirmation dans le monde de l'art et de la musique en particulier. Citons simplement le nom de Donna Haraway, professeure à l'Université de Californie à Santa Cruz, dont la pensée diffusée par de nombreux écrits a un impact certain sur des compositrices. Comme elle est américaine et qu'il n'y a encore que peu de traductions, c'est surtout aux États-Unis que son influence est sensible, comme, par exemple, auprès de Holly Herndon.

En outre, la musique électroacoustique n'est pas univoque. Il en existe de nombreuses incarnations et les musiciens ne peuvent que rarement en maîtriser toutes les options. Face à un éventail croissant de techniques, de logiciels et de modes de présentation, l'enseignement est conduit à se concentrer sur la maîtrise des techniques, au détriment, le plus souvent, d'un examen fin du récit historique de cette musique. Il faudrait à ce propos mentionner l'important travail de Marina

Scriabine au tout début de la musique électroacoustique. Elle intervient en tant que musicologue, l'une des seules à cette époque à s'intéresser à cette musique. Elle le fit au travers d'ouvrages publiés à peu de distance les uns des autres. Le premier le fut en écriture conjointe avec son oncle, Boris de Schloezer, en 1959. L'année suivante, puis en 1963, elle revint, cette fois en tant qu'auteure unique, dans deux ouvrages traitant du langage musical.¹ Ses écrits, au moment où la musique électroacoustique était encore largement négligée par la musicologie, les placent au rang de réflexions approfondies sur les possibilités musicales offertes par la technologie. Elle interroge avec perspicacité cette musique née seulement un peu plus de dix années auparavant. À cette époque, en dehors des textes de Schaeffer, il n'y avait guère, en France, que Pierre Boulez, Gilbert Amy ou Jean-Etienne Marie pour sonder, de cette façon, les bouleversements de la conception du son musical. Dans cette richesse qu'est la diversité de la musique électroacoustique, naissent un nombre d'œuvres qu'il est de plus en plus aisé de connaître et d'écouter. Non par la radio, qui reste obstinément close, à part quelques rares exceptions, mais par le biais des nouveaux médias.

Les compositrices de la musique concrète

Avant même de procéder à l'invention de la musique concrète, Schaeffer rêvait d'une symphonie de bruit. Il s'y voyait comme un manipulateur de bruits, qui seraient juxtaposés à une composition instrumentale. Pour celle-là, on peut imaginer qu'il pensait travailler avec l'une de ses proches amies, Claude Arrieu, qu'il protégea des nazis durant la guerre. En effet, elle fut, à cette époque, la compositrice invitée à partager avec Schaeffer l'année précédente la conception d'une œuvre radiophonique, *La Coquille à planète*, « Suite fantastique pour une voix

¹ Marina Scriabine, *Introduction au langage musical*, Paris, Les Éditions de minuit, 1961; *Le langage musical*, Paris, Les Éditions de minuit, 1963. Avec Boris de Schloezer, *Problèmes de la musique moderne*, Paris, Les Éditions de minuit, 1959.

et douze monstres ». La création étant découpée en huit épisodes d'une heure chacun, elle était chargée de composer la musique, y compris avec l'onde Martenot, Schaeffer, de son côté, choisissant les bruits. Ce fut sans doute cette expérience fondatrice qui poussa ce dernier à rêver d'une « symphonie de bruits ».² C'est cette idée, née vraisemblablement de sa collaboration avec son amie Arrieu, qui fut le véritable germe de toute la musique concrète.

Au tout début des années 1950, Pierre Schaeffer reçut une offre alléchante : il fut invité à présenter le répertoire des œuvres de musique concrète au très important festival l'Œuvre du XX^e siècle de 1952, qui était organisé par Nicolas Nabokov, alors secrétaire général du Congrès pour la liberté de la culture (CCF). Schaeffer, cependant, rencontrait une difficulté : les seules œuvres de musique concrète avaient jusqu'à été composées par lui-même et son assistant, Pierre Henry. Il fallait donc enrichir le catalogue. Afin d'élargir et diversifier les œuvres, il ouvrit les portes du studio à de jeunes musiciens en créant, en 1951, le premier stage de musique concrète. Il réunit alors un certain nombre de compositeurs et techniciens, au nombre desquels on retiendra les noms de Pierre Boulez, Jean Barraqué, Michel Philippot, André Hodeir mais aussi ceux de Monique Rollin et d'Yvette Grimaud. Elles furent les uniques femmes participant au premier stage de musique concrète. Il invita aussi Olivier Messiaen à composer, avec l'assistance de Pierre Henry, son unique œuvre électroacoustique, *Timbres-durées*. À la suite du premier stage, qui s'acheva en décembre 1951, Rollin fut retenue par Schaeffer pour présenter son étude au festival. Les autres participants choisis furent Boulez et Hodeir. Chacun de ces trois stagiaires fit une œuvre très différente de la ligne officielle professée par Schaeffer et son ingénieur, Jacques Poullin, qui enseignait aussi.

C'est au cours de ce stage, qui débuta le 20 octobre 1951 à raison de deux séances par semaine, et de la période suivante, de décembre à mai 1952, que Rollin composa deux études. Dans l'affiche des concerts

2 Pierre Schaeffer, *À la recherche d'une musique concrète*, Paris, Editions du Seuil, 1952, p. 12.

de ce festival, le nom de Monique Rollin n'apparaît qu'associé à un rôle technique, alors que son étude fut jouée, comme le montre le programme des concerts. Sa première œuvre, *Étude vocale I, d'après un motet anonyme du XIII^e siècle*, fut présentée le 21 mai, dans la troisième partie de ce premier concert. Elle suivait *Masquerage*, film de Max de Haas sur une musique de Schaeffer, et précédait *Vocalise, étude vocale*, de Henry. Rollin figura aussi dans le concert intermédiaire du 23 mai 1952, destiné aux « mouvements de jeunes ». L'événement fut présenté par Schaeffer et commenté par Bernard Gavoty, critique musical du journal *Le Figaro*. Ce fut la même œuvre de Rollin qui l'ouvrit. Toutes autres pièces, à l'exception de celle de Hodeir, étaient signées de Schaeffer ou Henry. Enfin, le dernier concert, dimanche 25 mai, présenta les œuvres des compositeurs stagiaires, celle de Messiaen, et, bien sûr, une sélection limitée de compositions de Schaeffer et Henry. L'étude de Rollin se trouvait insérée de la même façon que lors du 21 mai, mais en fin de concert.

Il faut cependant remarquer que, comme Schaeffer dirigeait le programme des œuvres à présenter au festival, il écarta Barraqué et Philippot, et n'accepta de jouer une étude de Rollin qu'après la défection de Jolivet, comme on le constate dans l'historique des programmes.³ En effet, au lieu de composer lui-même une étude de stage, Barraqué avait été chargé par Schaeffer d'assister Jolivet. Ainsi auraient été jouées deux compositeurs de stature reconnue, Messiaen et Jolivet. Ce dernier abandonna le projet, ne laissant ainsi pas de temps à Barraqué pour achever son œuvre, qu'il ne réalisa que plus tard. Quant à Philippot, lui aussi laissé de côté, il n'avait été admis au stage qu'en tant que technicien de la radio et non comme compositeur. Il fera, lui aussi, une étude concrète après le festival. Quant à Rollin, en dehors

3 Archives Pierre Schaeffer, Institut Mémoires de l'édition contemporaine. Dans un document intitulé « Programme du Concert de Fin d'Année », prévu du 21 au 25 mai 1952 dans la salle de l'ancien conservatoire, le nom de Rollin n'apparaît pas. À la place, il est indiqué « Étude de A. Jolivet – J. Barraqué ».

du stage, elle participait avec Schaeffer à des émissions de radio pour faire connaître au public la musique concrète.⁴ Elle aussi composa une seconde étude, *Etude vocale II (d'après un hoquet anonyme du XIII^e siècle)*.⁵

| PROGRAMME DU VENDREDI 23 MAI | |
|---|--------------------------|
| Concert réservé aux mouvements de jeunes et commenté par Bernard Gavoty, critique musical du Figaro. | |
| Dimanche noir | Pierre Henry |
| Etude aux chemins de fer | Pierre Schaeffer |
| Bidule en ut | P. Henry et P. Schaeffer |
| INTRODUCTION A LA MUSIQUE CONCRÈTE, EXPOSÉ DE PIERRE SCHAEFFER | |
| Etude vocale I, d'après un motet anonyme du XIII ^e siècle | |
| réalisation : | Monique Rollin |
| Etude II, relief statique | Pierre Boulez |
| Antiphonie (1 ^{re} partie) | Pierre Henry |
| relief cinématique dirigé par l'auteur | |

Fig. 1 : Cette œuvre apparaît ainsi dans le *Catalogue International d'information sur les Musiques Expérimentales*, publié par le Service de la recherche de l'ORTF, en 1962, sous le nom de *Motet*.

| | | | | | | | |
|-----------|--------|---|-------|---|------|---|---------|
| ROLLIN M. | Motet. | — | 1'40" | 1 | 6,25 | ◆ | 21/5/52 |
|-----------|--------|---|-------|---|------|---|---------|

Fig. 2 : « Motet », *Catalogue International d'information sur les Musiques Expérimentales*, Service de la recherche de l'ORTF, 1962.

Cela fut rectifié dans le « Répertoire international des musiques électroacoustiques/International Electronic Music Catalog », *Electronic Music Review* 2/3, 1968, sous la direction de Hugh Davies.

- 4 Voir Evelyne Gayou, *GRM. Le Groupe de recherches musicales. Cinquante ans d'histoire*, Paris, Fayard, 2007, *passim*.
- 5 Cette très brève étude peut être écoutée sur le CD *Archives GRM*, vol. 2. « L'Art de l'étude », INA-GRM CD 1030.

| | | | | |
|--------|---|---|------|-------|
| Rollin | Etude vocale I (d'après un motet anonyme du XIIIe siècle) | C | 1952 | 1'40" |
|--------|---|---|------|-------|

Fig. 3 : « Etude vocale I (d'après un motet anonyme du XIIIe siècle) », « Répertoire international des musiques électroacoustiques/International Electronic Music Catalog », *Electronic Music Review* 2/3, 1968, sous la direction de Hugh Davies.

À la suite de cet épisode concret, la carrière de Monique Rollin orbita autour de la musicologie et de la pratique des musiques anciennes et elle devint chargée de recherche en musicologie au CNRS. En 2002, elle institua une fondation, prise en charge par la Fondation de France. La fondation Monique Rollin récompense la pratique du piano ou de la harpe (un prix) et de la musicologie au CNSM (un prix). En ce qui concerne Yvette Grimaud, elle était connue pour avoir écrit des œuvres variées, dont certaines avec des micro-intervalles ou pour ondes Martenot. En tant que pianiste, elle avait créé les *Douze notations* de Boulez⁶ et était proche de Jolivet. En 1950, elle participa aux bruitages et effets musicaux de la mise en onde de la pièce radiophonique de René Barjavel, *Ne demandez pas la Lune* : sans la citer, un critique du journal *Le Monde* écrivit : « Les bruiteurs et propagateurs d'ondes Martenot s'en sont donnés à cœur joie pour composer avec le réalisateur Pierre-Christian Renard le décor lunaire ».⁷ Elle se dirigea ensuite vers l'ethnomusicologie. De son passage au Groupe de recherches de musique concrète, elle fut citée dans le journal de Schaeffer comme participant à une expérience de notation d'une expérimentation de Henry, *Musique sans titre*.⁸ Après ce premier stage du GRMC (1951-1958), d'autres furent organisés mais peu de femmes y participèrent.

6 La création par Yvette Grimaud des *Douze notations* eut lieu le 12 février 1946 aux Concerts du Tryptique à Paris.

7 Pierre Drouin, « Ne demandez pas la lune de René Barjavel », *Le Monde*, 21 mars 1950. Archives *Le Monde*.

8 Pierre Schaeffer, op. cit., p. 84.

Présence de compositrices autour du GRM

Mireille Chamass-Kyrou intégra le stage de musique électroacoustique en 1958, organisé au moment de la création du GRM. Ce stage durera deux ans et parmi les participants, on remarque la présence du jeune François Bayle, qui deviendra, en 1966, directeur du GRM. C'est au cours de ce stage que Chamass-Kyrou composa son *Étude I*. On y entend trois séquences, chacune étant le développement d'un unique objet. Elle fut créée le 13 juin 1960, à la salle Gaveau. L'œuvre fut ensuite publiée, en 1964, sur un disque 33 tours, conçu par Henry comme un anthologie et réunissant, avec elle, Luc Ferrari, François-Bernard Mâche, Schaeffer et Iannis Xenakis.⁹

En 1958, elle devint aussi responsable de la Sonothèque nouvellement créée par Schaeffer en vue de classer des sons. Ce projet devait servir de matériau d'étude et d'exemples pour son grand projet de traité des objets musicaux et surtout de solfège de l'objet sonore. On sait que cela aboutit, en 1966, à la publication du *Traité des objets musicaux* au Seuil, et on retrouvera une autre compositrice parmi les personnes ayant travaillé sur les exemples sonores du traité, Beatriz Ferreyra.

Le passage de Chamass-Kyrou au GRM fut marqué par la collaboration avec le Groupe de recherches images (GRI) ; elle composa plusieurs musiques pour des films issus du service de la recherche de l'ORTF, fondé et dirigé par Pierre Schaeffer. Lors de son passage, elle fut donc une contributrice importante des débuts du GRM. En 1961, elle en devint elle-même coordinatrice, avec Pierre Schaeffer et Luc Ferrari. Elle eut un rôle important à plus d'un titre. Elle fut au départ du projet de concert collectif ; cette entreprise fut le lieu de confrontations, de divergences et de cristallisation de positions qui se révélèrent foncièrement opposées, voire conflictuelles. Ce fut, par exemple, la cause du départ du GRM de Xenakis, alors qu'il avait pendant un temps eu la responsabilité de piloter le concert collectif ; c'est là en effet qu'il

9 Disque *Musique concrète*, Philips A 00567 L (Modern Music Series) 835 487 AY.

fit appel à des procédures mathématiques pour compenser les disparités qui apparurent entre les différentes contributions musicales, ce qui déplut profondément à Schaeffer, lui-même méfiant de ce projet. Quoi qu'il en soit, Chamass-Kyrou ne faisait déjà plus partie du groupe dirigé par Xenakis. De même, elle ne contribua pas à la réalisation finale, marquée un peu plus tard par la publication d'un disque qui fait entendre deux des trois fondateurs, Luc Ferrari et François-Bernard Mâche, mais pas elle.

Dans le catalogue international d'information sur les musiques expérimentales, publié en 1962 par le Service de la recherche de la radio, son *Étude I* apparaît sous le nom de Chamass. L'œuvre est datée de 1960 avec la mention de sa durée : 5 minutes.¹⁰ Lorsque Hugh Davies entreprit de constituer une compilation de l'ensemble de la production mondiale de musique électroacoustique dans un seul volume, la compositrice apparaît sous son nom d'épouse, Kyrou mais l'index de l'ouvrage indique, en français : nom de jeune fille, Chamass.¹¹

Par ailleurs, Michèle Henry eut une présence essentielle, même si ce ne fut pas comme compositrice. Elle était chargée de mettre de l'ordre dans les très nombreux enregistrements réunis au GRMC. Schaeffer admirait son « autorité, vivacité » : c'était sans nul doute une tâche gigantesque, pour laquelle il semble justifié de la citer ici. D'autres musiciennes furent de passage à cette même époque, bien qu'il faille remarquer qu'elles furent peu nombreuses. Ainsi, Odile Vivier, connue pour son travail sur Edgard Varèse, réalisa ses *Séquences rythmiques*, œuvre de six minutes, en 1959.

Voyons maintenant deux compositrices majeures pour lesquelles la formation fut effectuée au GRM, Éliane Radigue et Beatriz Ferreyra.

10 GRM, *Catalogue international d'information sur les musiques expérimentales*, Paris, Service de la recherche de la radiodiffusion-télévision française, 1962. On peut entendre l'étude à cette adresse : <https://www.youtube.com/watch?v=I1VlnhyGqsE>, (consulté le 9 septembre 2021). Elle figure aussi sur le CD *Archives GRM*, vol. 2. « L'Art de l'étude », INA-GRM CD 1030.

11 « Répertoire international des musiques électroacoustiques / International Electronic Music Catalog », *Electronic Music Review*, vol. 2-3, 1967, p. 324.

Les parcours d'Éliane Radigue

Éliane Radigue commença à fréquenter le GRMC en 1955. Durant cette période des années 1950, alors que Schaeffer est fréquemment appelé à intervenir en Afrique et y séjourne plusieurs années, le GRMC est piloté par d'autres, et Pierre Henry, jusqu'à son éviction, en 1958, y est fécond. Comme sa vie de famille la retenait à Nice, et qu'elle avait été proche de Henry, le départ de ce dernier marqua la fin de sa collaboration avec le groupe de Schaeffer.¹² Radigue resta longtemps fidèle à Pierre Henry, lui-même ayant quitté le groupe de Schaeffer, en 1958. Son influence se fera sentir dans ses œuvres datant de ses premières expérimentations, en particulier par l'emploi de la rétroaction, plus couramment nommée effet larsen (ou *feedback*), qu'Henry affectionne et dont il joue avec maîtrise, jusqu'à l'impressionnante *Apocalypse de Jean*. D'ailleurs, sa création eut lieu lors des vingt-six heures de Pierre Henry, une rétrospective monographique qui se tint à l'ancien théâtre de la Musique, à Paris (devenu depuis Gaîté lyrique), du 30 au 31 octobre 1968, durant les semaines musicales internationales de Paris (SMIP).¹³ L'œuvre ouvrait cet événement majeur et le clôturait le lendemain. Sur la scène n'étaient installés que des magnétophones et la console de diffusion. Radigue, sur la demande expresse d'Henry, était l'une des participantes chargée de jouer les bandes. Ce sera sa dernière collaboration avec lui, dont elle fut un temps l'assistante, et ce fut à cette occasion qu'elle rompit ses relations avec lui afin de poursuivre seule son chemin de compositrice.

Elle entama ensuite une période plutôt marquée de l'esprit de l'époque, comme une installation présentée notablement, en 1970, à

12 Sur la biographie de la compositrice, voir Bernard Girard, *Entretiens avec Éliane Radigue*, Château-Gontier sur Mayenne, Éditions Aedam Musicae, 2013.

13 Je conserve un souvenir ému de cet événement où je rencontrais Éliane Radigue pour la première fois alors que, tout jeune étudiant à l'École des Beaux-Arts, j'avais assisté à l'intégralité des vingt-six heures de ce concert unique.

l'automne musical de Côme, en Italie, dans laquelle étaient placés plusieurs tourne disques : le public choisissait librement la vitesse des appareils – 33, 45 ou 78 tours – et pouvait jouer ainsi la musique selon sa fantaisie.¹⁴

À la suite de cette période, elle devint marquée par le bouddhisme d'obédience tibétaine. Elle entama alors une production d'œuvres particulièrement uniques. Détachée de toute influence extérieure, elle forgea un style qui, aujourd'hui encore, alors qu'elle est devenue une compositrice reconnue, émerveille. En jouant délicatement sur les réglages de fréquence des oscillateurs de son synthétiseur, un ARP 2500, elle sculptait le lent parcours de nappes électroniques. Avec ce synthétiseur, elle composa de nombreuses pièces remarquables par leur durée et le contrôle très fin des variations de timbres, inspirées par sa pratique du bouddhisme. La thèse de Jo Hutton Langton, qu'elle a soutenue à l'Université du Surrey, en 2020, pris comme sujet quatre compositrices, dont deux en France évoquées ici, Beatriz Ferreyra et Éliane Radigue, ainsi qu'une en Italie, Teresa Rampazzi, et Delia Derbyshire au Royaume Uni. L'auteure s'intéresse particulièrement à l'environnement technologique de chacune, mais sa longue enquête lui a permis de réunir un ensemble de documents de grande importance. Il est à espérer, comme elle me le confirma récemment, que les entretiens réunis pour sa thèse seront prochainement publiés.¹⁵

Les chemins de Beatriz Ferreyra

Il faudra attendre 1966 pour que le répertoire des œuvres du GRM comprenne une autre compositrice, qui fut Beatriz Ferreyra avec *Jeu*, composé avec François Bayle. C'est en 1964 que, jeune compositrice, elle

14 Éliane Radigue, $\Sigma = a = b = a + b$, deux disques, édition limitée, signée et numérotée, 1969.

15 Jo Langton-Hutton, *Beyond the Instrumental : Systems, Objects and Space in the work of Beatriz Ferreyra, Teresa Rampazzi, Éliane Radigue and Delia Derbyshire*, thèse de doctorat, University of Surrey, 2020.

rejoint le GRM. Elle arriva en France, en 1961, et suivit dès l'année suivante l'enseignement de Nadia Boulanger.¹⁶ En découvrant la musique électroacoustique lors d'un concert du GRM, elle décida de suivre cette route. Au GRM, elle faisait partie d'un groupe formé pour préparer les exemples du Solfège de l'objet sonore, qui, sous forme de disques, devait accompagner la publication du *Traité des objets musicaux* de Pierre Schaeffer. Elle y côtoya Bernard Baschet, alors responsable du GRM, Enrico Chiarucci, Guy Reibel et Simone Rist. Avec eux, elle travailla, au sein du Groupe solfège sur le *Traité des objets musicaux* et les illustrations sonores du *Solfège de l'objet sonore*, tous deux conçus par Schaeffer. De sa conversation avec Kim Couchene, elle évoque combien ce travail sur les sons invisibles fut formateur pour son écoute. Aujourd'hui, l'ordinateur fournit diverses représentations graphiques des sons, au détriment de la simple écoute. Elle se montre donc en faveur d'une exploration des sons par l'oreille, ce qui lui semble extrêmement formateur. Ferreyra reçut plusieurs commandes du GRM, dont *De meures aquatiques* en 1967 et *Médisances* l'année suivante. Peu après, en 1970, elle quitta le GRM pour créer son studio privé, et elle travailla fréquemment avec le Groupe de musique expérimentale de Bourges (GMEB). Elle mène depuis une carrière fertile de compositrice avec des musiques très personnelles, qu'elle réalise dans son studio privé. Son œuvre est marquée par la culture musicale de l'Argentine. Comme elle, de nombreux musiciens argentins ont fait leur carrière en France. Il arrive que, souvent, leur musique conserve des traces stylistiques de leur pays d'origine. En témoigne, par exemple, parmi ses nombreuses œuvres, *Siesta blanca*, œuvre électroacoustique, composée en 1972, comme commande du GMEB.¹⁷ Parmi d'autres compositrices ayant

16 Voir l'entretien de la compositrice dans Kim S. Couchene, « A Conversation with Beatriz Ferreyra », *Computer Music Journal*, vol. 25, n° 3, 2001, p. 14-21, ainsi que la thèse de Jo Hutton Langton.

17 L'œuvre de Beatriz Ferreyra, *Siesta blanca*, est désormais disponible en téléchargement, Les albums Claus, album numérique, 2021, à l'adresse <https://lesalbumsclaus.com/album/beatriz-ferreyra-live-ateliers-claus?from=embed> (consulté le 9 septembre 2021).

créé des œuvres au GRM, citons entre autres les noms de Françoise Bourgoïn, Joanna Bruzdowicz, Micheline Coulomb Saint-Marcoux, Mi-reille Fognini, Eugénie Kuffler, Marie-Noëlle Moyal, Claire Shapira, Elżbieta Sikora...

Laetitia Sonami, musique électronique en direct

Au cours des années 1970, Laetitia de Compiègne part encore très jeune aux États Unis pour y faire des études d'art. C'est là qu'elle découvre son premier synthétiseur, le EMS VCS3.¹⁸ De retour en France en 1975, elle rencontra Éliane Radigue avec qui elle suivit des cours privés et devint son élève. Celle-ci l'enjoignit de retourner aux États Unis et d'étudier avec Joel Chadabe à Albany State University (New York) pour continuer de pratiquer la musique électronique en direct.¹⁹ Elle fut en effet très tôt attirée par la performance et la musique électronique créée en direct, ce qui n'était pas très pratiqué en France à cette époque, à part Jean-Etienne Marie, l'Ensemble de l'Itinéraire et les musiciens autour du American Center for Students and Artists du boulevard Raspail.

Après son séjour à Albany, elle rejoignit le Center for Contemporary Music créé par Robert Ashley, poète et *composer/performer*. Ce centre de Mills College, à Oakland (Californie), succéda au Mills Tape Music Center, fondé en 1966, par Pauline Oliveros. Elle prit le nom de son époux, Sonami, et réside aujourd'hui à Oakland et en France. Sonami est connue pour ses performances dans lesquelles la production électronique de sons est pilotée par les gestes, au moyen de contrôleurs tels que le *Lady's glove* qu'elle conçut avec Paul DeMarinis et développa au laboratoire STEIM, aux Pays-Bas, au début des années 1990, ainsi

18 Le synthétiseur VCS3 fut introduit en 1969 par la firme britannique Electronic Music Studios (London) Limited, ou EMS.

19 Au sujet de Joel Chadabe, voir Marc Battier, « Emergence of Interactive Music: Vision and Presence of Joel Chadabe », *Leonardo* vol. 55, n°1, 2022 (à paraître).

que son récent instrument, le Spring Spyre, qui utilise l'intelligence artificielle pour la synthèse et le contrôle, dont elle parle dans un article récent ;²⁰ elle y décrit aussi ses modalités de création, toutes axées sur des systèmes interactifs et temps réel. En dehors de ses performances, elle réalise aussi des installations sonores dans des galeries. Bien que résidente aux États-Unis, elle reste très active en France, où elle y réside partiellement, comme le montre ses performances récentes à la Fondation Cartier.

De quelques autres compositrices notoires

Je voudrais citer au moins quelques autres compositrices qui ont marqué durablement le paysage électroacoustique en France.

Françoise Barrière

J'ai déjà mentionné Françoise Barrière (1944-2019). Formée au conservatoire de Paris et, en particulier, par les cours de Schaeffer, Barrière se consacra à la musique électroacoustique. Elle fonda, en 1970, avec Christian Clozier le Groupe de musique expérimentale de Bourges (GMEB). Dès 1972, le groupe amorça une série de publications. Le premier numéro de la revue, appelée alors *Faire*, parut en 1972 ; il comprenait des contributions de plusieurs studios européens, ainsi qu'un studio d'Argentine : la vocation internationaliste s'en trouvait déjà fermement ancrée. Les publications se poursuivront jusqu'en 1975 et seront suivies par une série d'actes des symposiums tenus lors des festivals. Il faut aussi citer une importante activité de publications de disques de musique électroacoustique, issus des nombreuses œuvres commandées par le groupe. En 1994, l'Institut international de musique électroacoustique (IMEB) succéda au GMEB. Le mot « international » est

20 Laetitia Sonami et Rebecca Fierbrink, « Reflections on Eight Years of Instrument Creation with Machine Learning », *Actes NIME'20, Birmingham*, Royal Birmingham Conservatoire, Birmingham City University, 2020.

justifié par le réseau mis en place auprès de nombreux pays. Des représentants des studios étrangers se rencontraient chaque printemps au festival de musique expérimental de Bourges, qui se doublait d'un concours attirant largement de jeunes compositeurs du monde entier. Après la fermeture de l'IMEB, en 2011, le fonds important d'œuvres et de notices a été déposé à la Bibliothèque nationale de France. Plusieurs de ses œuvres électroacoustiques sont disponibles sur disques.

Janine Charbonnier

L'informatique musicale est marquée par les travaux précurseurs du Groupe de musique algorithmique de Paris, qui réunissait Pierre Barbaud, Roger Blanchard, Janine Charbonnier et, pour un temps plus bref, Brian de Martinoir. Pianiste et compositrice, Charbonnier utilisa les moyens de calcul mis à disposition par la Compagnie des machines Bull pour réaliser plusieurs œuvres, seule ou en collaboration avec Barbaud ou Blanchard, essentiellement jusqu'aux années 1960. D'elle, Barbaud écrit :

Elle se rendit régulièrement chez moi plusieurs fois par semaine et devint très vite experte dans le maniement du solfège numérique, de l'harmonie ensembliste et de l'écriture sérielle en extension. Avec Nicole Lachartre [...], c'est bien la seule femme qui se soit intéressée à mes travaux, et en ait d'emblée aperçu l'importance et la nouveauté, si l'on excepte Geneviève Klein.²¹

Il la classait parmi les compositeurs « algébristes », aux côtés de Xenakis et de lui-même.²² Elle composa un certain nombre d'œuvres avec les outils de calcul. Certaines sont instrumentales, mais d'autres purement électroniques. Puisque Barbaud cite le nom de Nicole Lachartre, il convient ici de se souvenir de cette compositrice passionnée par l'informatique. Elle rédigea d'ailleurs l'un des premiers ouvrages en langue

21 Pierre Barbaud, *Musique et mémoires, et autres écrits*, Paris, Delatour, p. 42.

22 Barbaud, lettre à Guy Selz, 6 mars 1967, dans *Correspondances*, Paris, Delatour, 2011, p. 34.

française sur ce domaine alors en gestation, et créa l'association pour la collaboration des interprètes et des compositeurs.²³ Plus tard, lorsque sa collaboration avec la société CII Honeywell Bull cessa, Barbaud forma le groupe BBK, dans lequel prit place une informaticienne, Geneviève Klein. D'ailleurs, le nom est formé par les initiales des protagonistes : Barbaud, Brown et Klein.

Michèle Bokanovski

Michèle Bokanovski est connue pour ses musiques destinées à l'image. Elle travaille en effet régulièrement avec le cinéaste expérimental Michel Bokanovski, et les deux collaborent, l'une pour la musique et l'autre pour le film. Cependant, elle a tendance à intervenir une fois le montage cinématographique achevé, afin, dit-elle de ne pas influencer le rythme du film.²⁴ Bokanovski reconnaît que la lecture de l'ouvrage de Schaeffer, *À la recherche d'une musique concrète*, lui donna l'impulsion qui la poussa à découvrir ce domaine. Cet ouvrage publié en 1952 raconte, sous forme de journal, la quête exploratoire du musicien chercheur. Elle étudia auprès de Michel Puig, un compositeur très lié au théâtre musical, qui enseignait à l'université de Vincennes-Paris 8. Elle prit des cours particuliers pendant une année avec Éliane Radigue. Même si les musiques de ces deux artistes sont différentes, il reste néanmoins des traces de l'esthétique étirée et lente propre à Radigue à partir des années 1970. Sa production se partage entre des musiques acousmatiques, dont certaines sont disponibles sur disques, des musiques de scène et naturellement des musiques de film.

23 Nicole Lachartre, *Les musiques artificielles*, numéro spécial, *Diagrammes du monde* n° 146, 1969.

24 Voir l'entretien de Michael Karman avec la compositrice dans *Asymmetry Music Magazine*, janvier 2007, en ligne <http://asymmetrymusicmagazine.com/interviews/michele-bokanowski/> (consulté le 09 septembre 2021).

Christine Groult

Christine Groult a mené une carrière remarquée de compositrice et d'éducatrice, car elle a depuis longtemps joué un rôle majeur dans la formation d'étudiants à la musique électroacoustique. Le studio dans lequel elle exerça fut un foyer de transmission des techniques électroacoustiques telles qu'elles furent élaborées en France. Mais c'est avant tout en tant que compositrice qu'elle est reconnue. Sa production contribue à l'impressionnant répertoire d'œuvres issues du territoire. Ainsi s'est forgée une identité propre de la musique électroacoustique française. Grâce à ses travaux et sa vaste expérience, des générations de jeunes se sont formés à cette musique. Après des études de musique électroacoustique auprès du GRM et au conservatoire de Pantin, elle collabora au département Pédagogie de l'Ircam, puis devint professeure en charge du studio du conservatoire de Chalon-sur-Saône, avant de rejoindre, en 1990, le conservatoire de Pantin en tant que professeure titulaire. Le catalogue de ses œuvres, comme celui de Ferreyra, est impressionnant. Il fait état d'un grand nombre de commandes, et sa production ne se cantonne pas à la musique de concerts. Elle compose aussi pour la scène, le ballet et pour le film.

Compositrices attachées à l'Ircam

Il faudrait aussi citer les compositrices associées à l'Ircam. Elles furent peu nombreuses dans les premières années, mais leur nombre crût avec les stages d'informatique musicale ouverts aux jeunes dès les années 1970. C'est ainsi que Xu Yi, compositrice chinoise résidant principalement en France, suivit le cursus d'informatique musicale de l'Ircam. Elle composa par la suite *Le Plein du vide* (1997) pour quatorze musiciens et dispositif électronique amplifié, une œuvre qui fut inscrite

au programme de l'option musique du baccalauréat 2006-2007.²⁵ Parmi les œuvres issues des stages de l'Ircam, mentionnons pour honorer sa mémoire la regrettée Minjung Woo, jeune compositrice coréenne trop tôt disparue.

Florence Baschet

Florence Baschet collabora à de nombreuses reprises avec l'Ircam en créant des œuvres marquantes avec instruments et électronique. Après une formation musicale dans des conservatoires, en France et en Italie, elle suivit l'enseignement d'informatique musicale prodigué par le département Sonus du conservatoire national supérieur de Lyon, avant d'être admise au Coursus de composition et d'informatique musicale de l'Ircam. De cette manière, elle suivit les enseignements les plus complets offerts en France dans ce domaine. Elle joue désormais un rôle important en siégeant au conseil d'administration du syndicat français des compositrices et compositeurs de musique contemporaine. L'œuvre issue de son séjour au coursus de l'Ircam, *Alma Luvia*, avait comme source le personnage du roman de James Joyce, *Finnegans Wake*. C'est alors qu'elle développa un style de création dans lequel les interprètes influent dans le temps du concert sur le comportement de l'électronique. D'autres œuvres illustrent son travail sur la voix, comme *The Waves* (2014), sur un texte de Virginia Woolf et issue d'une commande d'État. Ce qui caractérise ses démarches est l'association d'instruments sur scène avec des dispositifs électroniques de traitement et de synthèse répondant au jeu des interprètes, c'est-à-dire une musique mixte produite en direct, comme le souhaitait Pierre Boulez en créant l'Ircam. Ce fut longtemps une ligne de fracture avec la

25 Cette œuvre est aussi analysée dans des publications chinoises, comme par exemple Li Jia, « L'espace sonore dynamique dans le Plein du vide de Xu Yi et la conscience de l'espace dans la création musicale moderne », dans Liu Jian, Qian Renping et Feng Jian, dir., *Collection of Electro-Acoustic Music Composition and Study*, Shanghai, Shanghai Conservatory of music Press, 2007 (en chinois).

pratique électroacoustique de l'École de Paris issue des travaux de Schaeffer, bien que ce ne soit plus le cas depuis maintenant longtemps. Enfin, son site Web, très détaillé, permet de voir des extraits de partition de ses productions.²⁶

Kaija Saariaho

Kaija Saariaho a forgé son style à la suite d'un stage effectué à l'Ircam, en 1982. Elle intégra les techniques informatiques d'analyse et de synthèse du son enseignées à l'Institut dans son écriture instrumentale ou, dans certains, dans les mixtures émergeant du tissage entre instruments acoustiques et sons électroacoustiques. Elle fait état de ses recherches au travers d'une discussion de quelques œuvres dans un texte intitulé « Timbre et harmonie ».²⁷ Aujourd'hui compositrice reconnue au premier plan international, elle reçoit un grand nombre de commandes de pièces instrumentales mais continue son exploration des relations avec l'univers électronique, le plus souvent dans un mode de jeu en temps réel, c'est-à-dire dans le temps du concert.²⁸ Son catalogue depuis le début des années 1980 montre brillamment son attachement aux sons artificiels, le plus souvent dérivés de la captation du jeu instrumental sur la scène ou préparés au préalable en studio et injectés par le biais d'un clavier de contrôle ou par d'autres moyens interactifs.

Nous n'insisterons pas sur les compositrices étrangères qui firent leur formation électroacoustique en France. Très souvent, elles vinrent pour suivre des cours de composition. Certaines, au passage,

26 Accessible à l'adresse <http://www.florencebaschet.com/> (consulté le 09 septembre 2021).

27 Kaija Saariaho, « Timbre et harmonie », dans *Le Timbre, métaphore pour la composition*, sous la dir. de Jean-Baptiste Barrière, Paris, Ircam et Christian Bourgois, 1991, p. 412-453.

28 Voir Marc Battier et Gilbert Nouno, « L'Électronique dans l'opéra de Kaija Saariaho, *L'Amour de loin* », *Musurgia*, vol. 10, n° 2, numéro spécial *L'opéra au second XX^e siècle*, 2003, p. 51-59.

s'orientèrent vers les technologies du sonore. Cette tendance est particulièrement marquée pour les compositrices japonaises. En effet, l'influence française est importante dans ce pays.

Les compositrices face aux instruments et à l'électronique

Dans un article qui a pour objet de peindre le portrait des musiques électroacoustiques réalisées par des compositrices en France, on ne saurait parler seulement de « compositrices électroacoustiques ». Pour beaucoup, les technologies ne seront qu'une source sonore parmi d'autres. C'est là, d'ailleurs, une tendance que l'on retrouve tout au long de l'histoire de cette musique. Peu nombreuses, en effet, sont les compositrices pour lesquelles la musique électroacoustique constitue le véhicule principal de leur création. Les quelques noms évoqués plus haut ne sauraient illustrer la richesse du répertoire français incluant la technologie et produit par des compositrices. Nombreuses, en effet, sont celles qui écrivent principalement pour les instruments de l'orchestre mais qui ont été formées en conservatoire à la musique électroacoustique et qui l'utilisent de temps à autre, comme Claire-Mélanie Sinnhuber. Elle est d'ailleurs très active dans la conception de programmes d'informatique musicale.²⁹ Citons aussi Marie-Hélène Fournier, également formée en conservatoire et tournée vers la conception d'œuvres de musique mixte, ainsi que Marie-Hélène Bernard, Misato Mochizuki ou Laurence Bouckaert. Il faudrait aussi citer des compositrices qui font place aux apports de l'électronique dans leurs œuvres, comme Pascale Criton, connue pour son travail original sur la microtonalité. Dans ce sens, elle se rattache à ses aînés, comme Jean-Etienne Marie, dont elle a suivi les cours, ou Ivan Wyschnegradsky. Après avoir étudié les techniques de la musique électroacoustique, elle s'est intéressée aux

29 Pierre Gervasoni et Marie-Aude Roux, « Claire-Mélanie Sinnhuber crée ses propres patches », *Cadence Info*, 2015, à l'adresse <https://www.cadenceinfo.com/quand-l-ordinateur-devient-un-outil-pour-composer.htm> (consulté le 9 septembre 2021).

instruments acoustiques capables d'être accordés en microtempéraments.

Citons aussi le travail de Lucie Prod'homme, qui s'est baptisée « aventurière de l'écoute ». Ses créations sont souvent dans le domaine de la musique mixte avec une forte utilisation de matériaux électroacoustiques enregistrés. Sa présence dans ce domaine s'appuie sur sa position de professeure de musique électroacoustique et instrumentale au conservatoire de Perpignan, ses concerts, dont les compositions proviennent souvent de commandes, ainsi que son rôle en tant que présidente de l'association des enseignants de la composition en musique électroacoustique.

Isabel Urrula mène, avec Jose-Luis Campana, un travail très fin d'alliage de l'orchestre occidental avec des enregistrements d'instruments d'autres cultures. Bien que ce ne soit pas à proprement parler des œuvres électroacoustiques, elles sont permises par la manipulation de la technologie et par des techniques héritées de la musique électroacoustique.

Par ailleurs, l'éventail des modes de présentation s'est aussi considérablement élargi. Il faut désormais consacrer une place importante à l'art sonore, ou, comme le nomme plus souvent, *sound art*. Au-delà des formes conventionnelles de création, il englobe les installations sonores, comme le pratique, par exemple, Carole Rieussec au sein de son duo Kristoff K.Roll. D'ailleurs, il convient de noter que le domaine du *sound art* et de la performance est marqué par une présence féminine forte, en France comme à l'étranger.

Pour conclure, constatons que les compositrices furent présentes dans les démarches diversifiées qui ont accompagné le développement de la musique électroacoustique en France. On ne peut cependant s'empêcher de rappeler, comme je l'ai fait au début de ce chapitre, qu'elles ont été trop souvent ignorées ou peu mises en valeur, alors que leurs contributions sont exemplaires. Il faut espérer que le présent ouvrage puisse contribuer, par l'ampleur et la richesse de ses chapitres, à mieux faire connaître leur action autant en Allemagne qu'en France.

Abstract

A few women composers at different stages in the development of electro-acoustic music in France

When you study the history of the recent art of electroacoustic music, it is obvious that very few female composers are mentioned. The same applies to mentions of this music in more general works on the music of the twentieth and twenty-first centuries: this music is undoubtedly too recent, and few critics or musicologists are still interested in it. The article focuses in particular on the presentation of Françoise Barrière, Janine Charbonnier, Michèle Bokanovski, Christine Groult and Kaija Saariaho, as well as composers attached to Ircam and composers dealing with the use of instruments and electronics.

La maternité dans l'œuvre d'Éliane Radigue : *Biogenesis* (1973)

VIVIANE WASCHBÜSCH

Dès la fin des années 1970, Éliane Radigue (*1932) est l'une des représentantes majeures de la musique électroacoustique en France. Après avoir étudié en 1957-58 les techniques des musiques électroacoustiques au Studio d'essai de la RTF sous la direction de Pierre Schaeffer et de Pierre Henry, elle est assistante de ce dernier au Studio Apsome en 1967-68. En 1970-71, elle travaille à la New York University School of the Arts.

En 1973, elle compose *Biogenesis*, une œuvre en lien avec la maternité. Dans cette pièce, elle présente musicalement des aspects de la genèse de la vie humaine à travers des enregistrements de battements de cœurs. Toutefois, alors que cette œuvre se consacre à la maternité et au rapport des parents à l'enfant il ne s'agit pas d'une œuvre avec un message explicitement féministe. Cependant, Radigue affirme dans une interview récente qu'elle est profondément féministe, ce qui se traduit dans son engagement absolu pour la musique :

(...) Je suis féministe par nature. Si je m'étais engagée dans les mouvements féministes, j'aurais été aussi absolue que je l'étais avec la musique, mais je n'aurais pas pu faire les deux, ça aurait été l'un ou l'autre. Les féministes américaines avaient compris que le seul fait que je fasse ce que je faisais était en soi un acte de féminisme.¹

Dans cet article, nous souhaitons montrer, par une analyse de l'œuvre, de quelle manière il est possible de considérer *Biogenesis*

1 Pierron, Séverine, Voyage dans le cosmos sonore d'Éliane Radigue, Voyage dans le cosmos sonore d'Éliane Radigue, Centre Pompidou, Portrait IRCAM, Publication en ligne, 10 novembre 2020.
Voyage dans le cosmos sonore d'Éliane Radigue - Magazine - Centre Pompidou (consulté le 13.04.2023).

comme une œuvre féministe, tout en nous distanciant de la littérature scientifique existante.

1. Les différentes phases compositionnelles dans l'œuvre de Radigue

Avant d'étudier *Biogenesis*, il est nécessaire de contextualiser l'œuvre dans la carrière de Radigue, car ses conceptions musicales sont complexes et ses approches techniques ont évolué au fil des années.

Pour la compositrice, la définition de la musique est proche de l'expression de Verlaine : « D'une femme inconnue, (...) Et qui n'est, chaque fois, ni tout à fait la même ni tout à fait une autre (...) »². Elle applique ce concept à la musique et le traduit par des fluctuations microtonales très lentes. Sa notation musicale est un système de références qui ne recourt pas à la notation traditionnelle occidentale. D'ailleurs, elle affirme, dans une interview publiée en 2020, s'opposer à tout modèle théorique :

J'ai passé toute ma vie underground, ce que je trouvais très confortable. J'ai toujours travaillé extrêmement seule, c'était lié à tous mes modes d'écoute, de critique, de doute. Je suis l'inverse d'une théoricienne, j'ai toujours fait les choses comme j'avais envie de les faire. Cela m'allait très bien d'être sauvage, ça allait avec mon tempérament profond.³

Pour se souvenir de l'évolution de son travail expérimental sur le synthétiseur, elle se servait des schèmes de mixage afin de permettre une reproductibilité de son approche. Ils ont malheureusement été détruits par une inondation dans son appartement parisien⁴ et il ne

2 Verlaine, Paul, *Mon rêve familial*. Extrait des *Poèmes saturniens*, le premier recueil poétique de Paul Verlaine. Il a été publié à compte d'auteur en 1866 chez l'éditeur Alphonse Lemmère.

3 Pierron, voir la note 1.

4 Éliane Radigue affirme, dans une interview avec l'autrice en 2012, que ses schèmes de mixages ont disparu.

reste qu'un seul schéma de l'époque où Radigue utilisait ce système de notation. C'est pourquoi il est aujourd'hui impossible de se baser sur les schèmes ou des esquisses de ses œuvres pour analyser le processus de création par le biais de ces matériaux.

En 1973, elle compose *Biogenesis*, une pièce charnière entre sa première phase créative et la césure pendant laquelle elle devient bouddhiste et cesse de composer à partir de 1975. Comme ses œuvres plus tardives en lien direct avec le bouddhisme, *Biogenesis* pose musicalement une question profonde sur le fondement de l'existence humaine et la genèse du fœtus dans le ventre de la mère, témoignant ainsi de son intérêt pour les questions spirituelles.

Après la composition de cette œuvre et une césure de trois ans, la compositrice reprend sa carrière en 1979. En 1984, elle reçoit une « bourse à la création » du gouvernement français pour composer les *Songs of Milarepa* et une commande de l'état en 1986 pour la continuation du cycle de Milarepa avec *Jetsun Mila*. Le bouddhisme se traduit également dans les titres de ses œuvres, comme *Jetsun Mila*, *Songs of Milarepa* et *Trilogie de la mort*.

À partir de 2000 et de la série des *Occam Océan*, il n'y a plus de lien direct avec le bouddhisme par le titre ou le texte des œuvres. Le travail de Radigue s'est à nouveau transformé. Elle ne compose plus de musique électroacoustique, mais transfère son style et la modulation lente développés pendant sa période électroacoustique avec le synthétiseur ARP 2500 à des instruments acoustiques occidentaux. Cette nouvelle évolution de son travail résulte dans le cycle *Occam Océan* qui est lié aux écrits de Guillaume d'Occam.⁵

5 Larousse ; Encyclopédie en ligne, 13.04.2023. Guillaume d'Occam ou Guillaume d'Ockham en anglais William of Ockham - LAROUSSE

Guillaume d'Occam **ou** Guillaume d'Ockham en anglais William of Ockham. « Théologien et philosophe anglais (Ockham, Surrey, vers 1285-Munich vers 1349). Disciple du théologien écossais John Duns Scot, Guillaume d'Occam rompit ensuite avec son maître et devint une des grandes figures du nominalisme (dont le terme n'apparut toutefois qu'au XV^e s.). Il

Il est donc possible de dégager trois phases compositionnelles dans la carrière de Radigue :

- Première phase (1968-1971) avec des œuvres composées à partir de feedbacks ou de systèmes de bandes se désynchronisant dans le temps.
- Deuxième phase (1971-2001) avec des œuvres composées à partir du synthétiseur ARP 2500 et des montages de bandes.
- Troisième phase depuis 2002 : œuvres pour instrument acoustiques avec au centre le cycle des *Occam Océan*.

Biogenesis tient une place particulière dans la carrière de Radigue, puisque l'œuvre se situe à la charnière entre ses deux premières phases compositionnelles.

2. *Biogenesis* et la notion de maternité dans l'œuvre de Radigue

La maternité n'occupe pas une place spécifique dans l'œuvre de Radigue. *Biogenesis* est d'ailleurs la seule pièce de la compositrice ayant comme sujet la maternité. Composée en 1973, il s'agit d'un hommage à sa première petite-fille :

(...) in Éliane Radigue's 1973 "Biogenesis," the composer and then-soon-to-be grandmother sounded out her "hymn to the perpetuation of life" via the sounds of overlapping heartbeats, including that of a gestating fetus.⁶

peut aussi être considéré comme le penseur qui annonce l'empirisme en philosophie et la Réforme protestante en religion. »

6 Lentjes, Rebecca, *Doom and Womb A feminist listening of Éliane Radigue's "Biogenesis"*, Van Magazine, 29 juin 2017. Doom and Womb • VAN Magazine (van-magazine.com) (consulté le 01.08.2022).

« (...) dans *Biogenesis* d'Éliane Radigue (1973), la compositrice et future grand-mère fait entendre son « hymne à la perpétuation de la vie » par le biais de battements de cœur superposés, dont celui d'un fœtus en gestation. » (Traduction personnelle)

L'enregistrement des battements du cœur a été réalisé avec un stéthoscope et un microphone. L'œuvre est une compilation de ces sonorités enregistrées avec l'ajout de modulations créées avec un Synthétiseur ARP 2500. Les battements de cœur sont des enregistrements :

- du cœur de la mère
- du cœur d'Éliane Radigue
- du cœur du bébé (et de l'environnement dans le ventre)

En 1973, il était plus complexe d'obtenir un enregistrement de qualité des battements du cœur d'un bébé qu'aujourd'hui. À présent, il suffirait d'assister à une échographie chez un gynécologue car les nouveaux équipements permettent d'entendre distinctement et d'enregistrer les battements du cœur à tout moment. En 1973, il a été difficile pour Radigue d'obtenir une qualité sonore satisfaisante pour les battements du cœur du fœtus.

3. Éléments formels de *Biogenesis*

Biogenesis est une œuvre d'une durée de 21 minutes. Il s'agit d'une musique électroacoustique pour un synthétiseur ARP 2500 avec les échantillons des trois cœurs. La compositrice a décrit la pièce comme une « association de battements de cœurs » :

In a 2014 interview with Claire Payerment, Radigue referred to the piece as “an association of heartbeats,” going on to describe the process as follows: “The baby’s father was too serious, at first he didn’t want to... but my son was there to record my heart, my daughter’s heart obviously, and then I recorded the small heartbeat of the baby, who is now in turn a mother to her own family.”⁷

7 Ibid., consulté le 01.08.2022. « Dans une interview de 2014 avec Claire Payerment, Radigue a fait référence à l'œuvre comme « une association de battements de cœur », poursuivant en décrivant le processus comme suit : "Le père du bébé était trop sérieux, au début il ne voulait pas... mais mon fils était là pour enregistrer mon cœur, celui de ma fille évidemment, et

Comme dans l'ensemble de ses œuvres électroacoustiques et acoustiques, la compositrice s'intéresse aux modulations très lentes. L'esthétique qu'elle a développée provient de son expérience avec la musique classique. Son intérêt pour les modulations dans la musique classique occidentale a été transférée dans ses œuvres vers des modulation microtonales très lentes.⁸ Elles sont organisées en différentes parties qui émergent du tableau formel ci-dessous.

Malgré la volonté de continuité de la composition, les vingt minutes de l'œuvre peuvent être précisément divisées en séquences, comme le tableau formel ci-dessous le montre. Afin de structurer la forme de cette pièce sans partition, nous avons organisé les différentes sections sonores grâce à un minutage. Elle se divise clairement en une introduction d'environ une minute, trois sections principales organisées en deux sous-parties, une transition en deux parties et une coda en quatre sous-parties.

puis j'ai enregistré le petit battement de cœur du bébé, qui est maintenant à son tour une mère pour sa propre famille. » (Traduction personnelle)

- 8 Ibid., consulté le 01.08.2022. « On the topic of her compositional process, Radigue has said, "I always avoid dramatic change. This is what I've been involved with, and I am still involved in. It's very slow changing... This slow changing where we don't even know that it is changing, and when we hear that it has changed, in fact it has taken place long before. I know that, but even I don't hear it at the moment. » (Original)

« Au sujet de son processus de composition, Radigue a déclaré : "J'évite toujours les changements dramatiques. C'est ce à quoi j'ai participé, et ce à quoi je participe encore. C'est un changement très lent... Ce changement lent où nous ne savons même pas qu'il est en train de changer, et quand nous entendons qu'il a changé, en fait il a eu lieu bien avant. Je le sais, mais même moi, je ne l'entends pas pour l'instant. » (Traduction personnelle)

La maternité dans l'œuvre d'Éliane Radigue : *Biogenesis* (1973)

| Minutes | Parties formelles | Éléments mélodiques | Éléments rythmiques | Éléments harmoniques |
|---------------|-------------------|---|--|--|
| 00'00 – 00'55 | Intro | Uniquement des sonorités de « white noise ». | Les éléments rythmiques se définissent par les micro-fluctuations du « white noise ». | Les éléments harmoniques sont uniquement définis par le bourdon de la basse grave. |
| 00'55 – 02'03 | I A | Entrée des enregistrements des battements du cœur. | Les éléments rythmiques se définissent par les micro-fluctuations du « white noise » et les battements du cœur. | Les éléments harmoniques sont uniquement définis par le bourdon de la basse grave. |
| 02'03 – 03'17 | II B | Entrée du deuxième battement de cœur. | | |
| 03'17 – 04'17 | II A | Ajout d'une première voix de bourdon. | Les éléments rythmiques se définissent par les fluctuations des bourdons de basse grave et par les <i>accelerandi</i> et <i>ritardandi</i> ainsi que les battements du cœur. | Les éléments harmoniques sont uniquement définis par le bourdon de la basse grave. |
| 04'17 – 07'00 | II B | Ajout d'une deuxième voix de bourdon | | |
| 07'00 – 08'50 | III A | Les deux bourdons sont plus forts que les battements de cœur. | Les éléments rythmiques se définissent par les fluctuations des bourdons de basse grave et par les <i>accelerandi</i> et <i>ritardandi</i> . | Les éléments harmoniques sont uniquement définis par le bourdon de la basse grave. |
| 08'50 – 10'35 | III B | | Doublement du tempo. | |

| Minutes | Parties formelles | Éléments mélodiques | Éléments rythmiques | Éléments harmoniques |
|---------------|-------------------|---|---|--|
| 17'40- 19'00 | CODA (C1) | Les battements de cœur deviennent plus rapides. | Accélération du rythme et du mètre par l'accélération des battements de cœur. | Plus d'éléments harmoniques car il n'y a plus de bourdons. |
| 19'00 – 20'30 | CODA (C2) | Moins de battements de cœur et diminution du <i>white noise</i> . | Ralentissement rythmique par le ralentissement des battements de cœur. | |
| 20'30 – 20'50 | CODA (C3) | Sonorités fluctuantes avec les battements de cœur. | Ralentissement de plus en plus intense des battements de cœur. | |
| 20'50 - fin | CODA (C4) | Fade out et disparition des battements de cœur. | Arrêt total de l'activité rythmique (de pulsation). | |

Figure 1 : Tableau formel, *Biogenesis* Éliane Radigue (1973)

4. *Biogenesis* et la notion d'*Hyperobjects* selon Timothy Morton

Le philosophe Timothy Morton a proposé, à propos de *Biogenesis*, la notion d'« Hyperobjet » dans son ouvrage *Hyperobjects*.⁹ Selon lui, *Biogenesis* est un *hyperobject* comme les trous noirs, le réchauffement climatique et l'internet. Pour le théoricien, les *hyperobjects* sont responsables de la fin du monde :

9 Morton, Timothy, *Hyperobjects. Philosophy and Ecology after the End of the World*, Minneapolis, Minnesota University Press, 2013.

Despite their teleological and undeniably human elements, Radigue's drones have been used as a case study in "emptiness" by climate philosopher Timothy Morton, who makes the case for an anthropocentric reading of drone music. In his 2013 book *Hyperobjects*, Morton writes that "Biogenesis" is a hyperobject, a term he coins and which he theorizes as an object vastly distributed across time and space relative to humans. Examples of hyperobjects aside from "Biogenesis" include black holes, global warming, and the internet.¹⁰

Selon Rebecca Lentjes, Morton argumente qu'il y a un lien entre la *drone music* et les *hyperobjects*.¹¹ Elle pense que le philosophe se trompe en catégorisant *Biogenesis* comme un *hyperobject*. Les mar-

10 Lentjes, voir la note 6.

« Malgré leurs éléments téléologiques et indéniablement humains, les drones de Radigue ont été utilisés comme une étude de cas sur le "néant" par le philosophe du climat Timothy Morton, qui plaide pour une lecture anthropocentrique des musiques de drones. Dans son livre *Hyperobjects*, publié en 2013, Morton écrit que *Biogenesis* est un hyperobjet, un terme qu'il a inventé et qu'il théorise comme un objet largement distribué dans le temps et l'espace par rapport aux humains. Parmi les exemples d'hyperobjets autres que *Biogenesis*, citons les trous noirs, le réchauffement climatique et l'internet. » (Traduction personnelle)

11 Ibid., consulté le 01.08.2022. « Like drone music, Morton argues, hyperobjects "spell doom now, not at some future date"; they are viscous and sticky, an interobjective abyss which we exist inside the same way we exist inside global warming. Although hyperobjects are nonlocal, we are only made aware of them on a local scale: for instance, a seemingly nonseasonal weather disaster makes global warming visible to us. Hyperobjects can prod us towards an ecological awareness even while maintaining an element of unreality, yet ultimately are so all-encompassing that we can cannot comprehend them. » (Original)

« Comme la *drone music*, soutient Morton, les hyperobjets "sonnent le malheur dès maintenant, et non pas ultérieurement" ; ils sont visqueux et collants, un abîme interobjectif dans lequel nous existons de la même manière que nous existons dans le réchauffement climatique. Bien que les hyperobjets soient non locaux, nous n'en prenons conscience qu'à l'échelle locale : par exemple, une catastrophe météorologique apparemment non saisonnière nous rend le réchauffement climatique visible. Les hyperobjets peuvent nous inciter à une prise de conscience écologique tout en conservant un élément d'irréalité, mais ils sont finalement si globaux que nous ne pouvons pas les comprendre. » (Traduction personnelle)

queurs temporels, tels que les pauses et les césures, ne sont pas présents dans la *drone music*. C'est pourquoi Morton trouve dans ces œuvres une aura de l'apocalypse par leur non-conformité formelle. Ces musiques n'ont pas de marqueurs de début et de fin au sens de ponctuations musicales à travers des cadences comme dans les œuvres tonales.¹² Dans l'article de Lentjes, la citation de la définition de *drone music*, proposée par la musicologue Joanna Demers, se base sur le lien entre le manque de repère temporel de la musique et une sensation apocalyptique qui se dégage de cette musique :

As musicologist Joanna Demers puts it, "Drone music is...a music of afterness, that which resounds after machines and chatter have died off. Drone music is a music for when the markers of time such as clocks, metronomes, alarms have stopped. It is an acoustic foundation from which other sounds emerged, and to which all sounds will eventually return. Just as apocalypse is an ending, drone music often taxes listeners' sense of time and duration, as well as space and distance."¹³

- 12 Ibid., consulté le 01.08.2022. "To compare a 20-minute piece of electronic music with the unknowable horrors of global warming seems to me a bit excessive, yet it is not an uncommon perception of "Biogenesis" nor of drone music more generally. Static or, at most, barely-changing, drone music can be heard as an embodiment of apocalyptic dread or inevitable doom. In the absence of the usual musical markers of time, the listener's sense of expectation is at once heightened and nullified. There is no indication for when this music will end, but when it does, all sounds will be obliterated in a sort of aural apocalypse." (Original)

« Comparer une œuvre de musique électronique de 20 minutes aux horreurs imprévisibles du réchauffement climatique me semble un peu excessif, mais ce n'est pas une perception inhabituelle de *Biogenesis* ni de la *drone music* en général. Statique ou, tout au plus, à faible variation, la peut être entendue comme l'incarnation d'une crainte apocalyptique ou d'un destin inévitable. En l'absence des marqueurs musicaux habituels du temps, le sentiment d'attente de l'auditeur est à la fois accru et annulé. Il n'y a aucune indication sur le moment où cette musique s'arrêtera, mais lorsqu'elle le fera, tous les sons seront effacés dans une sorte d'apocalypse auditive. » (Traduction personnelle)

- 13 Ibid., consulté le 01.08.2022 « Comme le souligne la musicologue Joanna Demers, "la drone music est... une musique de l'après, celle qui résonne après que les machines et les conversations se sont arrêtées. La *drone*

Cette définition est primordiale pour la compréhension de ce que l'on peut entendre par *drone music* dans le cadre des réflexions de Lentjes. En effet, la *drone music* est, au sens strict, typiquement une musique minimale qui module peu et qui cherche à maintenir durablement un statut sonore identique. Toutefois, il s'agit surtout, dans *Biogenesis*, de petits changements et de fluctuations au niveau du son lui-même. Au sens strict, la musique de Radigue ne peut jamais être considérée comme de la *drone music*. De plus, l'œuvre, que l'on peut qualifier d'acousmatique plutôt que d'électroacoustique, est déjà profondément humaine et physique par son matériau de base constitué de battements de cœur de trois personnes.¹⁴ Lentjes voit un lien entre le « tapis sonore » de la composition et la sécurité que le fœtus ressent dans le ventre de la mère. La musique est un environnement sonore mais les battements du cœur du fœtus, de la mère et de la grand-mère constituent également un second environnement sonore de la composition. L'environnement sonore de *Biogenesis* est identique avec

music est une musique destinée aux moments où les marqueurs de temps tels que les horloges, les métronomes, les alarmes se sont arrêtés. C'est une base sonore à partir de laquelle d'autres sons ont émergé, et à partir de laquelle tous les sons finiront par revenir. Tout comme l'apocalypse est une fin, la drone music met souvent à mal le sens du temps et de la durée, ainsi que de l'espace et de la distance, chez les auditeurs. » (Traduction personnelle)

- 14 Ibid., consulté le 01.08.2022. "Any possibility for a human element in electronic music is frequently erased because of the technology involved in its creation (the same tools responsible for atom bombs and nuclear weapons and the other kind of drones)—which is ironic when we consider how much more intimately 'human' a piece like 'Biogenesis' is than the average violin sonata." (Original)

« Toute éventualité d'un élément humain dans la musique électronique est souvent effacée en raison de la technologie impliquée dans sa création (les mêmes outils responsables des bombes atomiques et des armes nucléaires et de l'autre type de drones) - ce qui est ironique lorsque l'on considère combien une œuvre comme *Biogenesis* est plus intimement « humaine » que la sonate pour violon ordinaire. » (Traduction personnelle)

une partie de l'environnement sonore du ventre de la mère.¹⁵ Il s'agit de la superposition des sons des différents moments dans la vie commune d'une vie de famille du passé et du présent à travers les différents battements de cœur.¹⁶ Lentjes attribue à Morton une interprétation misogyne des environnements sonores en lien avec le fœtus en gestation dans l'œuvre de Radigue :

Morton's claims of emptiness are masculinist and reductive in their perpetuation of sexist notions of sound as a uterus and therefore as a feminine void to be inhabited by masculine reverberations.¹⁷

- 15 Ibid., consulté le 01.08.2022. "Yet the piece is referred to by musicologists not only as 'the sound of the void' but as a 'sonic blanket' recalling the comforts of the womb. Morton writes of this musical-composition-cum-hyperobject that 'it is not 'about' the environment: it is an environment.'" (Original)

« Pourtant, le morceau est qualifié par les musicologues de "son du néant", mais aussi de "nappe sonore" rappelant le confort de l'utérus. Morton écrit à propos de cette composition musicale-cum-hyperobjet que "ce n'est pas une œuvre "sur" l'environnement : c'est un environnement". » (Traduction personnelle)

- 16 Ibid., consulté le 01.08.2022. "Morton turns Radigue's work static by calling it an 'environment,' rather than listening closely to its possibilities and evolutions. Of course the work isn't *about* the environment; as Radigue has said, and as is made explicit through listening to the work itself, it is about pregnancy and motherhood and the heartbeats of potential human lives juxtaposed against those past and present." (Original)

« Morton rend l'œuvre de Radigue statique en la qualifiant "d'environnement", au lieu d'écouter attentivement ses possibilités et ses évolutions. Bien sûr, l'œuvre ne concerne pas l'environnement ; comme Radigue l'a dit, et comme cela est rendu explicite par l'écoute de l'œuvre elle-même, il s'agit de la grossesse et de la maternité et des battements de cœur de vies humaines potentielles juxtaposés à ceux du passé et du présent. » (Traduction personnelle)

- 17 Ibid., consulté le 01.08.2022. « Les revendications relatives au néant de Morton sont masculinistes et réductrices dans leur perpétuation des notions sexistes du son en tant qu'utérus et donc en tant que vide féminin à être habité par des réverbérations masculines. » (Traduction personnelle)

Le concept de Morton est une forme de fétichisation du son, combinée avec une perception très réductrice de la maternité :

In these metaphors, sound is fetishized as a conduit of knowledge and “being”, while motherhood is reduced to an echo chamber ripe for reverberation: an emptiness to be inhabited.¹⁸

Afin de permettre une analyse plus profonde, il faut comprendre la musique de Radigue au-delà de la question de musique apocalyptique.¹⁹ Cette lecture de *Biogenesis* est trop simpliste et réductrice et ne permet pas d'en avoir une vision analytique.²⁰ Lentjes exprime

18 Ibid., consulté le 01.08.2022.

« Dans ces métaphores, le son est fétichisé en tant que vecteur de connaissance et "d'être", tandis que la maternité est réduite à une chambre d'écho propice à la réverbération : un espace vide à habiter. » (Traduction personnelle)

19 Ibid., consulté le 01.08.2022. “To analyze drone music in a more humane and equitable way we must move beyond these stereotypes; we must hear this music not as ‘the end of the world’ but as the possibility for worlds, and for life, beyond our reach.” (Original)

« Pour analyser les drones d'une manière plus humaine et équitable, nous devons dépasser ces stéréotypes ; nous devons entendre cette musique non pas comme "la fin du monde" mais comme la possibilité de mondes, et de vie, au-delà de notre portée. » (Traduction personnelle)

20 Ibid., consulté le 01.08.2022. “Morton falls into the fatal trap of misogyny by reducing a sonification of pregnancy and growth to a sonification of an environment: a womb. He is certainly not the first to theorize sound in terms of gynecological metaphors: writers from Kodwo Eshun to Jean-Luc Nancy have relied on this image in their philosophical musings on a sonorous maternal blanket that enfolds the gestating fetus. (Even countless visitors to La Monte Young’s 24-year-long drone, a sound and light installation called the Dream House where I volunteer as a monitor, have commented on its “womblike” nature.” (Original)

« Morton tombe dans le piège fatal de la misogynie en réduisant une mise en musique de la grossesse et de la croissance à la mise en musique d'un environnement : un utérus. Il n'est certainement pas le premier à théoriser le son en termes de métaphores gynécologiques : des écrivains, de Kodwo Eshun à Jean-Luc Nancy, se sont appuyés sur cette image dans leurs réflexions philosophiques sur la nappe sonore maternelle qui enveloppe le

l'idée qu'il s'agit d'une *feminin drone music* et que Radigue crée à travers le matériel sonore enregistré une musique avec des pulsations de drones féminines.²¹ On peut bien entendu se rallier à ce concept de *feminin drone music*, mais cela paraît difficile à appliquer à la musique de Radigue. En effet, sa musique n'est pas une *drone music*. Toutefois, on peut considérer *Biogenesis* comme une œuvre féministe et humaniste par l'approche de la sonorité d'une filiation au sein d'une famille par la superposition des « battements de cœur ».

Conclusion

Biogenesis est une pièce qui dépasse le contexte des autres œuvres de Radigue. Il s'agit d'une composition clé qui relie les trois phases de l'œuvre de la compositrice, à savoir la période d'œuvres composées à partir de feedbacks (1968-1971), les œuvres composées avec le synthétiseur ARP 2500 avec des ajouts de montages de bandes (1971-2001) et

fœtus en gestation. (Même d'innombrables visiteurs du drone de La Monte Young qui existe depuis 24 ans, une installation de son et lumière appelée *Dream House* où je suis monitrice bénévole, ont fait des commentaires sur sa nature "utérine". » (Traduction personnelle)

- 21 Ibid., consulté le 01.08.2022. "In 'Biogenesis' we hear a progression of overlapping heartbeats, from grandmother to mother to unborn child. Rather than 'composing the void,' Radigue fills the void with pulsating feminized drones. Her music is not a devolution of sound heralding the end of the world, but an evolution of sound moving through a gradual process that is so undramatic as to be barely perceptible. We hear not emptiness, but rather a fullness of lived experience." (Original).

« Dans *Biogenesis*, nous entendons une progression de battements de cœur qui se chevauchent, de la grand-mère à la mère et à l'enfant à naître. Plutôt que de "composer le vide", Radigue remplit le vide avec des drones féminisés et pulsants. Sa musique n'est pas une dévolution du son annonçant la fin du monde, mais une évolution du son qui suit un processus graduel si peu dramatique qu'il est à peine perceptible. Nous n'entendons pas le néant, mais plutôt la plénitude d'une expérience vécue. » (Traduction personnelle)

depuis 2002 la période des *Occams Océan*, constituée d'œuvres pour instruments acoustiques.

Biogenesis est une composition charnière, car elle aborde déjà la thématique d'œuvres ultérieures et constitue un tournant vers la deuxième phase de composition. Il s'agit déjà d'une pièce qui, comme dans la phase bouddhiste (qui appartient également à la deuxième phase de création), traite d'un thème important pour l'humanité. En effet, le début de la vie est l'une des phases les plus impressionnantes, pour les humains qui naissent, mais aussi pour la famille qui accueille l'enfant. *Biogenesis* revêt à la fois un caractère autobiographique et un message universel. Cette pièce est le point de départ d'au moins une autre œuvre autobiographique de la compositrice : *Kyema*, la troisième partie de la *Trilogie de la mort*, qui est dédiée à son fils décédé en 1989, Yves Arman.

Abstract

Maternity in the work of Éliane Radigue : *Biogenesis* (1973)

By the end of the 1970s, Éliane Radigue (*1932) had become one of the leading figures of electroacoustic music in France. In 1973, she composed *Biogenesis*, a work linked to maternity. In this piece, she musically presents aspects of the genesis of human life through recordings of heartbeats. The article includes an analysis of *Biogenesis*.

Kaija Saariahos *Six Japanese Gardens*. Zum Konzept „Japan“ und zur Konzeption live gespielter Instrumente plus Elektronik

DANIEL SERRANO

Kaija Saariaho gehörte zu den ersten Komponistinnen, die für live gespielte Instrumente und Elektronik schrieben. Unter den wenigen Vorläuferinnen lässt sich noch die kolumbianische Komponistin Jaqueline Nova in den Jahren um 1970 anführen. Saariaho, die zuerst Komposition an der Jean-Sibelius Akademie in Helsinki bei Paavo Heininen und später an der Freiburger Musikhochschule bei Brian Ferneyhough studiert hatte, zog wegen ihres Interesses an elektronischer Musik im Jahre 1982 nach Paris, wo sie die Musikstudios des *IRCAM* (*Institut de recherche musicale et coordination acoustique et musique*) und des *GRM* (*Groupe de recherches musicales*) zur Entwicklung ihrer computergestützten Kompositionstechniken nutzte.¹ Aus ihren Erfahrungen mit der Kombination von live gespielten Instrumenten und Tonband bzw. Elektronik entstand eine Reihe von Werken. So suchte die Komponistin in ihrem Stück *Verblendungen* (1982–1984) für Orchester und Tonband nach einer gemeinsamen Klangfarbe, die den Klang des Orchesters von dem des Tonbandes ununterscheidbar machen sollte.² Weiteren Werken wie etwa *Jardin secret II*, *Lichtbogen* (beide 1986), *Nymphéa* und *Io* (beide 1987), *Petals* (1988), *Du cristal* (1989) und ... *à la fumée* (1990) liegt eine ähnliche Herangehensweise zugrunde.

1 Vgl. Sanna Iitti, Art. „Saariaho, Kaija“, Abschnitt „Biographie“, in: *MGG Online*, hrsg. von Laurenz Lütteken, <<https://www.mgg-online.com/mgg/stable/370250>>, 2016 (Abruf am 14. September 2020).

2 Vgl. Anne LeNaour, „Kaija Saariaho, eine finnische Komponistin in Paris“, in: *Klangportrait Kaija Saariaho*, Bd. 4, hrsg. von Susanne Winterfeldt, Berlin: Musikfrauen 1991, S. 11.

Von anderen kompositorischen Stilrichtungen ihrer Zeit – insbesondere jener der Gruppe *L’Itinéraire* von Gérard Grisey, Tristan Murail und Michaël Levinas, deren Fokus ebenfalls auf der Analyse des Klangspektrums lag –, grenzte Saariaho sich mit einem eigenen Weg ab, indem sie traditionelle Instrumente und Elektronik mit intuitiven kompositorischen Prozessen verband.³ So begriff Saariaho den Computers in ihrem Schaffen lediglich als Hilfe bei der Verstärkung bzw. Erweiterung der Spielmöglichkeiten eines oder mehrerer Instrumente.⁴

I don’t want the machine to compose for me – I like composing! I didn’t have any ambition to create a programme that would do something complex and wonderful, because I want to do the complex and wonderful myself.⁵

Einen individuellen Kompositionsstil entwickelte Saariaho außerdem, indem sie sich von etlichen außermusikalischen Sujets inspirieren ließ, wie etwa solchen aus der Philosophie, Mythologie, Religion, Mystik oder Literatur.⁶ Hinzu kam ein spezieller Umgang mit Harmonik, Textur und Klangfarbe.⁷ Saariaho machte vielfach von einer hellen Instrumentation Gebrauch, von zarten Klangflächen sowie langsamen Klangfarbenveränderungen. Musikalische Gesten und Spieltechniken wie etwa Flageoletts, Echos, Obertöne, Flüstern, Luft-

3 Ebd.

4 Vgl. Kaija Saariaho, „Meet the Composer. Kaija Saariaho in Conversation with Tom Service“, in: *Kaija Saariaho. Visions, Narratives, Dialogues*, hrsg. von Tim Howell, Jon Hargreaves und Michael Rofe, London: Routledge 2011, S. 3–14, hier S. 13.

5 Ebd., S. 11f.

6 Vgl. Sofia Kortelainen (2018), *Kaija Saariaho und ihre Entwicklung als Komponistin in Bezug zu ihren Werken ‚Graal théâtre‘ und ‚Tocar‘*, Masterarbeit, Universität für Musik und darstellende Kunst Wien 2018, S. 32.

7 Vgl. Saariaho, „Meet the Composer“, S. 12.

klänge, Geräusche sowie Kontinua wurden oft durch den Einsatz der Elektronik klanglich intensiviert und erweitert.⁸

Japan

Aus dem globalen Westen stammende Komponist*innen bekundeten seit Ende des 19. Jahrhunderts ein zunehmendes Interesse für musikalische Elemente anderer Länder, oftmals des ostasiatischen Raumes. Neben exotischen Bezügen auf chinesische Musik durch – zumeist aus ihrem Kontext isolierte – Melodien, Skalen, Rhythmen oder Harmonien, die beispielsweise Gustav Mahler, Claude Debussy, Maurice Ravel oder Giacomo Puccini auf eigene Weise in etliche Werke integrierten,⁹ lässt sich auch ein japanisch-europäischer Musiktransfer erkennen, der zumindest anfangs dem typischen Exotismus der Jahrhundertwende zugeordnet werden kann. So verwendete Puccini in seiner *Madama Butterfly* (1904) japanische Melodien, die er allerdings in seinem Stil fortsetzte.¹⁰ Igor Stravinskys *Trois poésies de la lyriques japonaise* (1912–1913) für Gesang und Klavier oder Kammerorchester liegen drei Haikus japanischer Dichter zugrunde, deren Vornamen Stravinsky zu den Titeln der Lieder machte.

Auch nach 1945 lassen sich zahlreiche Bezüge auf japanische Musik erkennen. So zog John Cage die Gattung und Struktur des Haikus in seinen Klavierwerken *Haikus* und *Seven Haiku* (beide 1952 fertiggestellt) heran. Im Jahre 1964 entstand Benjamin Brittens Kirchenparabel *Curlew River*, worin sich traditionelle japanische Musik und Theaterformen verbinden. Und Karlheinz Stockhausen pflegte eine langjährige Beziehung zur japanischen Musik, Kultur und Ästhetik,

8 Vgl. Kortelainen, *Kaija Saariaho und ihre Entwicklung als Komponistin*, S. 33.

9 Vgl. Christian Utz, *Neue Musik und Interkulturalität. Von John Cage bis Tan Dun*, Stuttgart: Steiner 2002, S. 45ff.

10 Ebd.

die sich in seinen Werken *Telemusik* (1966), *Aus den sieben Tagen* (1968), *Für kommende Zeiten* (1968–1970), in dessen Satz *Japan* Stockhausen neben einem Elektrochord und Elektronium ähnlich wie Saariaho spezielle Schlaginstrumente verwendete, *Der Jahreslauf* (1977) und *Trans* (1971) widerspiegelt.¹¹ 1974 komponierte Hans Zender seinen *Gesang der leeren Schrift* bzw. *Muji no Kyō* für Singstimme und variables Ensemble nach einem mittelalterlichen japanischen Gedicht. Auch lassen sich seine *Gesänge über Wind und Glocke* bzw. *Fūrin no Kyō* (1988–1989) für Sopran und Kammerensemble anführen, denen ein mittelalterliches Gedicht, diesmal des Zen-Meisters und Dichters Ikkyū Sōjun (1394–1481), zugrunde liegt.¹² Darüber hinaus erhielten Robert HP Platz und Isabel Mundry Anregungen durch japanische Architektur und Gärten. Während HP Platz' Werk *REZITAL* für Flöte und Tonband im Jahr 1993 – zwei Jahre vor Saariahos Fertigstellung der *Six Japanese Gardens* – als Folge seines Kennenlernens der japanischen Gärten in Kyoto entstand,¹³ komponierte Mundry im Jahr 2000 – fünf Jahre nach Saariahos Zyklus – ihr Quintett *Traces des moments* als „Durchleuchtung eines Moments“¹⁴ im kyotischen Garten *Nanzen-ji*.

Six Japanese Gardens (1993–1995)

Oftmals verdankt sich eines dieser Werke einer oder mehreren Japan-Reisen wie im Falle von Cage, Britten, Stockhausen, HP Platz oder Mundry. Saariaho komponierte ihren Zyklus *Six Japanese Gardens* für

¹¹ Ebd., S. 137.

¹² Ebd., S. 191–193.

¹³ Robert HP Platz, *Werkkommentar. REZITAL*: 2019, <<https://www.rhpp.de/index.cfm?id=3567>> (Abruf am 15. September 2020).

¹⁴ Isabel Mundry, *Traces des moments*, [Beschreibung], Breitkopf & Härtel, 2020, <<https://www.breitkopf.com/work/8024/traces-des-moments>> (Abruf am 15. September 2020).

Schlagwerk und Elektronik, nachdem sie sich im Sommer 1993 in Japan aufgehalten hatte.¹⁵ Das Werk, als Hommage an Tōru Takemitsu nach dessen Tod im Jahr 1996 konzipiert,¹⁶ gab die Kunitachi Universität für Musik im Auftrag, es wurde für den Perkussionisten Shiniti Ueno geschrieben, der es am 12. Juli 1995 in Tokyo uraufführte.¹⁷ Das beliebte Sujet der kyotischen Gärten liegt ihrem Werk zugrunde: „Six Japanese Gardens is a collection of impressions of the gardens I saw in Kyoto [...] and my reflections on rhythm at that time.“¹⁸

Die verwendeten Schlaginstrumente – darunter etliche ostasiatischer Herkunft – sind Triangel, Metallplatte, Holzblock, Schlitztrommel, Steine, hängende Becken, Fingerzimbeln, Zen-Becken, Gongs, Crotales, chinesische Trommel, Tamburin, Pauken und Tam-tam. Bis auf die Gongs, Crotales und Pauken erzeugen diese Instrumente keine definierbare Tonhöhe. In allen Fällen überlässt aber Saariaho dem Perkussionisten die Entscheidung über die benutzten Schlägel, wiewohl sich manche Empfehlungen dazu in der Partitur finden. Die von der Elektronik eingebrachten Klänge umfassen wiederum Naturklängen, Ritualgesänge und weitere aufgenommene Klänge von Schlaginstrumenten. Die fertig gemischten elektronischen Abschnitte werden im Verlauf des Werks seitens des Perkussionisten ausgelöst.¹⁹

Bereits der Titel deutet auf die Anzahl der Sätze dieses Zyklus hin. In jedem Satz werden die verwendeten rhythmischen Motive und Figuren aus unterschiedlichen Perspektiven beleuchtet. Der erste

15 Vgl. Kaija Saariaho, *Six Japanese gardens*, [Prolog], London: Chester, 2005.

16 Jean-Louis Di Santo, *Six Japanese gardens by K. Saariaho: eastern and western temporalities*, 2017:
<http://www.ems-network.org/IMG/pdf_EMS17_DiSanto.pdf> (Abruf am 15. September 2020), S. 2.

17 Saariaho, *Six Japanese gardens*.

18 Ebd.

19 Ebd.

Satz, der die für Saariaho wichtigsten Schlaginstrumente präsentiert, ist gekennzeichnet durch rhythmische Simplizität. Hingegen weisen die anderen fünf Sätze komplexe polyrhythmische Elemente, Ostinati sowie stetige Taktart- und Klangfarbenänderungen auf.²⁰ Um zu zeigen, worin dieser Unterschied zwischen dem ersten und den anderen Sätzen genau besteht, seien exemplarisch die ersten beiden Sätze des Zyklus untersucht.

I. Tenju-an Garden of Nanzen-ji Temple

Das rhythmische Geschehen des Satzes lässt sich anhand von lediglich drei Elementen beschreiben (siehe Tabelle 1). Die Takte mit den Taktzahlen in der ersten Zeile der Tabelle folgen auf der horizontalen Ebene der üblichen Partiturleserichtung entsprechend aufeinander; in der linken Spalte sind untereinander die beteiligten Schlaginstrumente aufgelistet. Verwendet werden hier Triangel, hängendes Becken, Crotales, Holzblock, Tamburin, Schlitztrommel, zwei Gongs und drei Pauken. In die letzte Zeile ist der Elektronik-Part eingetragen. Die blaue Farbe in der Tabelle kennzeichnet einen Schlag direkt auf der Eins oder Zwei des Zweivierteltaktes, wobei die Dauer des Schlages als Viertel oder Halbe notiert sein kann. Die grüne Farbe weist auf einen Vorschlag hin. Dieser ist in der Tabelle – den Noten folgend – als auf dem Schlag einsetzend angegeben, wenngleich er, wie üblich, kurz vor dem Schlag gespielt wird. Die rote Farbe entspricht hingegen einem Orgelpunkt. Tabelle 1 stellt das Erscheinen dieser drei Elemente im gesamten Verlauf des Satzes dar.

Das kompositorische Prinzip ist einfach und lässt sich anhand von Tabelle 1 so beschreiben: Die Elektronik führt von Beginn bis Ende des Satzes einen Orgelpunkt aus, bei dem sich u. a. Grillenzirpen, Ritualgesänge und wiederum Schlaginstrumente heraushören lassen. Über diesem Orgelpunkt (rot gekennzeichnet) erklingen stets Viertel

²⁰ Ebd.

(blau gekennzeichnet), die auf sämtliche live gespielten Schlaginstrumente verteilt sind. Noch bevor ein Instrument mit seinen Vierteln aufhört, setzt jeweils bereits ein anderes Instrument ein, sodass die Viertel kontinuierlich weitergeführt werden. Es entstehen instrumentale Überlappungen, mithilfe derer Saariaho die Klangfarbe allmählich verändert.

| Takte | 1 | 2 | 3 | 4 | 5 | 6 | 7 | 8 | 9 | 10 | 11 | 12 | 13 | 14 | 15 | 16 | 17 |
|------------|---|---|---|---|---|---|---|---|---|----|----|----|----|----|----|----|----|
| Triangel | | | | | | | | | | | | | | | | | |
| Becken | | | | | | | | | | | | | | | | | |
| Crotales | | | | | | | | | | | | | | | | | |
| Elektronik | | | | | | | | | | | | | | | | | |

| Takte | 18 | 19 | 20 | 21 | 22 | 23 | 24 | 25 | 26 | 27 | 28 | 29 | 30 | 31 | 32 | 33 | 34 | 35 |
|------------|----|----|----|----|----|----|----|----|----|----|----|----|----|----|----|----|----|----|
| Triangel | | | | | | | | | | | | | | | | | | |
| Holzblock | | | | | | | | | | | | | | | | | | |
| Becken | | | | | | | | | | | | | | | | | | |
| Crotales | | | | | | | | | | | | | | | | | | |
| Tamburin | | | | | | | | | | | | | | | | | | |
| Elektronik | | | | | | | | | | | | | | | | | | |

| Takte | 36 | 37 | 38 | 39 | 40 | 41 | 42 | 43 | 44 | 45 | 46 | 47 | 48 | 49 | 50 | 51 | 52 | 53 |
|----------------|----|----|----|----|----|----|----|----|----|----|----|----|----|----|----|----|----|----|
| Holzblock | | | | | | | | | | | | | | | | | | |
| Tamburin | | | | | | | | | | | | | | | | | | |
| Schlitztrommel | | | | | | | | | | | | | | | | | | |
| Gongs | | | | | | | | | | | | | | | | | | |
| Elektronik | | | | | | | | | | | | | | | | | | |

| Takte | 54 | 55 | 56 | 57 | 58 | 59 | 60 | 61 | 62 | 63 | 64 | 65 | 66 | 67 | 68 | 69 | 70 |
|----------------|----|----|----|----|----|----|----|----|----|----|----|----|----|----|----|----|----|
| Schlitztrommel | | | | | | | | | | | | | | | | | |
| Gongs | | | | | | | | | | | | | | | | | |
| Pauken | | | | | | | | | | | | | | | | | |
| Elektronik | | | | | | | | | | | | | | | | | |

Tabelle 1: Rhythmischer Verlauf von Kaija Saariahos
Tenju-an Garden of Nanzen-ji Temple

Wenn ein Instrument zum Ende seiner Viertelfolgen gelangt, spielt es gelegentlich Vorschläge (grün gekennzeichnet) zu den neu einsetzenden Instrumenten, wie im Fall von Triangel (T. 17–18), Crotales (T. 19–

20), Holzblock (T. 35–37), Tamburin (T. 42–43) sowie Schlitztrommel (T. 47–51, 54, 59–61 und 64). Lediglich das Becken, die Gongs und Pauken führen keine Vorschläge aus. Der Satz verläuft ohne abrupte dynamische Veränderungen. Er realisiert außerdem einen langsamen Abstieg von hohen (Triangel, Crotales) bis zu tiefen Frequenzen (Gongs, Pauken), verbunden mit einem allmählichen Crescendo vom *pp* bis zum *f*.²¹

II. Many pleasures (Garden of the Kinkaku-ji)

Anders als beim vorhergehenden Satz lassen sich hier mehr rhythmische Elemente unterscheiden, außerdem wechseln die Taktarten. Tabelle 2 zeigt, wie sich die rhythmischen Elemente während des gesamten Satzverlaufes zueinander verhalten. Beteiligt sind hier lediglich Fingerzimbeln, eine Metallplatte und drei Pauken. Die letzte Zeile gibt auch hier den Elektronik-Part wieder. Die rote Farbe in Tabelle 2 weist auf Sechzehntel-Figuren hin, die blaue Farbe steht für punktierte Achtel. Während gelb nun einen Orgelpunkt kennzeichnet, entspricht grün einer Vierteltriole. Weitere Farben sind das Dunkelviolett für Viertel, das Grau für Achtelquintolen, Pfirsichfarbe für Sechzehnteltriole sowie das Olivgrün für Achtel.

Wie Tabelle 2 zu entnehmen ist, weist der Satz vier Formteile auf, wobei der erste Teil A (T. 1–16) später in variierten Form als A₁ (T. 29–47) auftritt und der zweite Teil B (T. 17–28) zum Abschluss in ähnlicher Weise variiert wird, sodass man ihn als Teil B₁ (T. 48–60) bezeichnen kann. Im Rahmen des doppelstrophischen Formschemas ABA₁B₁ erhält die Elektronik eine formartikulierende Funktion, indem sie kurz vor dem Ende des ersten, zweiten und dritten Formteils aus- und direkt am Beginn des zweiten, dritten und vierten Formteils wieder einsetzt. So signalisiert die Elektronik mit ihren Sechzehntel-Figuren (rot gekennzeichnet), bei denen es sich um aufgenommene

21 Vgl. Di Santo, *Six Japanese gardens by K. Saariaho*, S. 3.

Fingerzimbel-Klänge handelt, den Anfang von A und A₁. Jeweils mit dem zweiten rhythmischen Element der Elektronik in Formteil A und A₁ werden außerdem die Formteile B und B₁ eingeleitet. Bei Formteil B handelt es sich um das punktierte Achtel (blau gekennzeichnet) und bei Formteil B₁ um die Achtelquintole (grau gekennzeichnet). Beide Elemente entstammen Ritualgesängen, so auch das Material des Orgelpunkts (gelb gekennzeichnet), der in jedem Formteil am Ende des Elektronik-Part auftaucht.

| A | | | | | | | | | | | | | | | | |
|---------------|-----|-----|------|-----|--------|--------|--------|--------|--------|--------|--------|--------|--------|------|------|------|
| Takte | 1 | 2 | 3 | 4 | 5 | 6 | 7 | 8 | 9 | 10 | 11 | 12 | 13 | 14 | 15 | 16 |
| Fingerzimbeln | | | red | red | | | red | red | red | red | red | | | blue | blue | red |
| Metallplatte | | | | red | | | | blue | blue | blue | blue | blue | blue | blue | blue | blue |
| Pauken | | | | | | | | | | | | | | | blue | blue |
| Elektronik | red | red | blue | | yellow | yellow | yellow | yellow | yellow | yellow | yellow | yellow | yellow | | | |

| B | | | | | | | | | | | | |
|---------------|----|----|----|----|----|----|----|----|----|----|----|----|
| Takte | 17 | 18 | 19 | 20 | 21 | 22 | 23 | 24 | 25 | 26 | 27 | 28 |
| Fingerzimbeln | | | | | | | | | | | | |
| Metallplatte | | | | | | | | | | | | |
| Pauken | | | | | | | | | | | | |
| Elektronik | | | | | | | | | | | | |

| A ₁ | | | | | | | | | | | | | | | | | | | |
|----------------|----|----|----|----|----|----|----|----|----|----|----|----|----|----|----|----|----|----|----|
| Takte | 29 | 30 | 31 | 32 | 33 | 34 | 35 | 36 | 37 | 38 | 39 | 40 | 41 | 42 | 43 | 44 | 45 | 46 | 47 |
| Fingerzimbeln | | | | | | | | | | | | | | | | | | | |
| Metallplatte | | | | | | | | | | | | | | | | | | | |
| Pauken | | | | | | | | | | | | | | | | | | | |
| Elektronik | | | | | | | | | | | | | | | | | | | |

| B ₁ | | | | | | | | | | | | | |
|----------------|----|----|----|----|----|----|----|----|----|----|----|----|----|
| Takte | 48 | 49 | 50 | 51 | 52 | 53 | 54 | 55 | 56 | 57 | 58 | 59 | 60 |
| Fingerzimbeln | | | | | | | | | | | | | |
| Metallplatte | | | | | | | | | | | | | |
| Pauken | | | | | | | | | | | | | |
| Elektronik | | | | | | | | | | | | | |

Tabelle 2: Rhythmischer Verlauf von Kaija Saariahos
Many pleasures (Garden of the Kinkaku-ji)

Dass etliche rhythmische Elemente fast systematisch bei wechselnden Instrumenten platziert werden, trägt in ähnlicher Weise zur Artikulation der Form bei. So übernehmen sowohl in A als auch in A₁ die Fingerzimbeln ab dem dritten Takt die Sechzehntel-Figuren der Elektronik. Dieselben Instrumente spielen außerdem die Vierteltriolen (grün gekennzeichnet) um den Beginn der Formteile B und B₁, gefolgt von den Sechzehntel-Figuren. Auch die Pauken übernehmen eine formartikulierende Funktion, indem sie einige Takte vor einem neuen Formteil wieder einsetzen, womit ihr jeweiliger Einsatz in T. 14, 25 und 46 auf den nächsten Formteil B, A₁ oder B₁ hindeutet, an dessen jeweiligem Beginn sie außerdem pausieren. Im Gegensatz zu Elektronik, Fingerzimbeln und Pauken hat der Metallplattenklang offenbar keine Auswirkung auf die Form dieses Satzes und wurde möglicherweise eingesetzt, um Kontraste zwischen den Teilen zu stärken. Die zahlreichen Wechsel der Taktarten im rhythmisch vielfältigeren zweiten Satz finden sich hauptsächlich in den Formteilen A und A₁. Außerdem weist der Satz größere dynamische und klangfarbliche Kontraste auf als der erste.

Fazit

Kaija Saariaho hielt sich – wie auch andere Komponist*innen in den 1990er Jahren – eine Weile in Japan auf, worauf sie ihre Erfahrung der Reise und insbesondere der kyotischen Gärten in ihrem Werk *Six Japanese Gardens* reflektierte. Die Komponistin nahm Klänge der Gegend auf – wie etwa Ritualgesänge, Naturgeräusche oder Schlaginstrumente – und setzte sie mit Rhythmen und Figuren zusammen, welche sie wiederum mit der japanische Musiktradition zu verknüpfen suchte. Dabei halfen die japanischen Bezüge Saariaho bei der Entwicklung eines eigenen Kompositionsstils, bei dem die Elektronik die Aktionen der Schlaginstrumente in eleganter Form unterstützt: Sie erweitert deren Klangeigenschaften und vermischt sich mit ihren Klängen zu einer Gesamtklangfarbe von live Gespieltem und Vorpro-

duziertem. Außerdem fließen ‚westliche‘ kompositorische Ansätze in Saariahos Werk ein, wenn etwa für den langsamen Abstieg von hohen zu tiefen Frequenzen im ersten Satz sowie für das langsame Crescendo basale Instrumentationstechniken eingesetzt werden, und die Form ABA₁B₁ im zweiten Satz greift ein Schema auf, welches zahlreichen Werken der europäischen Musiktradition seit dem 17. Jahrhundert zugrunde liegt.

Abstract

Kaija Saariaho's *Six Japanese Gardens*: On the concept of "Japan" and the conception of live instruments with electronics

After Kaija Saariaho had attended a course on electronic music at IRCAM in Paris she created a series of works in which she combined live instruments with tape or electronics, such as *Verblendungen* (1984), *Jardin Secret II* (1986), *Lichtbogen* (1986), *Nymphéa* and *Io* (1987) *Petals* (1988), *Du Cristal* (1989), and ... *à la Fumée* (1990). After a stay in Japan in 1993 Saariaho composed a cycle inspired by the gardens and architecture of the country. Her *Six Japanese Gardens* (1994) for percussion and electronics is a "collection of impressions of the gardens I saw in Kyoto [...] and my reflections on rhythm at that time" (Saariaho, 2005). In this work, the Finnish composer tests the relationship that can develop between live instruments and electronics when the live instruments mainly consist of drums of an indefinite pitch, while the electronics part consists of recordings of natural sounds, ritual chants and passages for percussion instruments.

Prinzipien der Klangkunst, mit einem Schwerpunkt zu neueren Arbeiten von Christina Kubisch

MARTIN SUPPER

Im ersten Teil dieses Beitrages gebe ich einen Überblick darüber, was Klangkunst ist und wie sich diese von Musik unterscheidet. Um den unendlichen Möglichkeiten der Klangkunst etwas näher zu kommen, stelle ich dazu ein mögliches Kategoriensystem vor. Dieses System reduziert die Klangkunst auf drei verschiedene Ausprägungen. Für jede dieser drei Möglichkeiten werden einige Beispiele verschiedener Künstler*innen angegeben und beschrieben, stets eines davon ausführlicher. Im zweiten Teil beschreibe ich die *Electrical Walks* von Christina Kubisch. Dies verbunden mit der Frage, ob das bisherige Kategoriensystem ausreicht, um der Ästhetik von Kubisch näher zu kommen.

Bemerkungen zur Klangkunst

Klangkunst gilt noch immer als eine neue Kunstform. Etwas Neues zu erfassen ist nicht einfach, und daher zitiert der Pianist Glenn Gould 1966 in der Zeitschrift *High Fidelity*:

Professor Marshall McLuhan, der Mann in der Stunde der Kommunikationstheorie, hat bemerkt: „Die Bedeutung einer Erfahrung hängt typischerweise eine Generation hinter der Erfahrung her – der Inhalt neuer, sowohl privater als auch gemeinschaftlicher Situationen ist typischerweise die vorhergehende Situation – das erste Stadium der mechanischen Kultur wurde agrarischer Werte und Ziele gewahr – das erste Zeitalter des Pflanzers glorifizierte die Jagt – und das erste Zeitalter der elektronischen Kultur (die Zeit der Telegraphen und des Telephons) glorifizierte die Maschine als Kunstform.“¹

1 Glenn Gould, „Die Zukunftsaussichten der Tonaufzeichnung“, in: ders., *Vom Konzertsaal zum Tonstudio [The Glenn Gould Reader]*, New York 1984], München 1987, S. 129–160, hier S. 149.

Ob Klangkunst auch Musik ist? Ob Klangkunst auch Komposition ist? Für die Perzipient*innen der Klangkunst nicht: Bei einer Komposition, beim Anhören eines Werkes, haben wir stets einen Anfang und ein Ende. Wir müssen pünktlich im Konzertsaal sein, und im Allgemeinen beendet der Applaus die Darbietung. Nicht so bei der Klangkunst: Die Besucher*innen entscheiden, wann und wie lange sie ausharren. Das Verhalten der Hörenden ist eher vergleichbar mit dem Besuch einer Galerie, eines Museums o. ä. Wann und wie lange dann beispielsweise ein Gemälde von Mark Rothko betrachtet wird, kann – im Gegensatz zu einem Konzertbesuch – von den Besuchenden entschieden werden. Zweifelsohne kann ein Konzertmitschnitt auch zu einer beliebigen Zeit angehört werden, doch die Länge eines Musikstückes ist dennoch festgelegt. Anders ausgedrückt: In gewisser Hinsicht wird beim Besuch einer Klanginstallation der Besucher auch zum Interpretieren.² Nicht aus der Sicht der Perzipient*innen sondern eines Kunstschaftenden schreibt dazu Max Neuhaus 1982:

Üblicherweise haben Komponisten die Elemente einer Komposition in der Zeit plaziert. Eine Idee, die mich interessiert, ist, sie stattdessen im Raum anzuordnen und es dem Hörer zu überlassen, sie in seiner eigenen Zeit zu plazieren. Es interessiert mich nicht, ausschließlich für Musiker oder musikalisch eingeweihte Zuhörerschaften Musik zu machen. Mich interessiert, Musik für die Leute zu machen.³

Kategoriensystem der Klangkunst

Um das riesige Feld der Klangkunst zu beschreiben, zu verstehen, hier ein mögliches Konzept eines Kategoriensystems, das ich vor über

2 Siehe dazu Volker Straebel, „Zur frühen Geschichte und Typologie der Klanginstallation“, in: *Klangkunst*, hrsg. von Ulrich Tadday (Musik-Konzepte Sonderband, XI/2008), München: edition text+kritik 2008, S. 24–46, hier S. 44.

3 Max Neuhaus, *Sound works 1. Inscription*, Ostfildern: Cantz 1994, S. 34.

20 Jahren entwickelte (Supper 1999).⁴ Zum Verständnis werde ich in diesem System verschiedene Ausprägungen von Werken der Klangkunst verorten.

Unter systemtheoretischen Gesichtspunkten können die Funktionsweisen diversester Klanginstallationen auf drei unterschiedliche Systeme zu reduzieren werden:

- Die Installation ist ein geschlossenes System. Was zu hören ist, liegt fest.
- Die Installation ist ein offenes System. Sie muss von einem externen Signal gespeist werden, um zu erklingen. Das externe Signal wird transformiert und zu Gehör gebracht.
- Die Installation ist ein geschlossenes System, das gewissermaßen „gestört“ werden kann. Die „Störung“, d. h. der Eingriff in das System, geschieht durch die Besucher*innen, die mit dem System – teilweise auch unwissentlich – in eine Interaktion treten.

Die Aufgabenstellung der dabei anzuwendenden Techniken kann als eine Folge von drei Einheiten dargestellt werden, unabhängig davon, wie eine Einheit arbeitet und was sie zu tun hat:

1. Eingabe
2. Transformation
3. Ausgabe

Für jede dieser drei Einheiten können – entsprechend der anliegenden Aufgabenstellung der Klangkünstler*innen – unterschiedlichste Geräte ausgewählt, konstruiert oder spezifiziert werden:

Eingabe:

Mikrofon, Fotozelle, fixed media-Zuspielung, Bewegungsmelder, Tastatur, Klaviatur, Datenhandschuh, elektronische Kamera, u. v. m.

4 Martin Supper, „Technische Systeme von Klanginstallationen“, in: *Klangkunst. Tönende Objekte und klingende Räume*, hrsg. von Helga de la Motte-Haber (= Handbuch der Musik im 20. Jahrhundert, Bd. 12), Laaber: Laaber 1999, S. 119–134.

Transformation:

Zeitverzögerung, Bewegung des Klanges im Raum, Transposition, Klangumformung u. v. m.

Ausgabe:

Lautsprecher, selbstspielende akustische Instrumente, Lichtorgel, Synthesizer, Sampler u. v. m.

Geschlossenes System.

Klang – Bild – Architektur 5/VII (1992) von André Werner

Klang – Bild – Architektur 5/VII ist eine komponierte Klanginstallation innerhalb einer Ausstellung über den Architekten Mathias Goeritz (Akademie der Künste, Berlin 1992) von Frank M Zeidler.⁵ In der Ausstellung wurde ein labyrinthartiges Bodenmosaik nachgebildet, das Goeritz für die Stadt Jerusalem entworfen hatte. In dieses Mosaik wurden von Werner paarweise Lautsprecher installiert: einer im Boden nach oben strahlend, der andere darüber an der Decke nach unten strahlend, gewissermaßen stereophonische Klangtürme. Fünf Türme, die eine Referenz zu Goeritz' bekannten fünf Satellitentürmen in Mexiko bilden: „Torres de Satélite“ (1957), zwischen 37 und 57 Meter hohen Betonstelen. André Werner arbeitete hier u. a. mit Kombinationstönen: Werden zwei Töne mit unterschiedlicher Frequenz sehr laut gespielt, so hört man zusätzlich die Differenz beider Frequenzen. Bei einer Frequenzdifferenz von 78 Hz für den Halbtonschritt $e_3 - f_3$ (1318–1397 Hz) entsteht im menschlichen Gehör ein (Differenz-) Ton von ca. 30 Hz. Die Ausgangstöne müssen dabei gleich laut sein. Bei einem Klangturm des Projektes *Klang – Bild – Architektur 5/VII* wurden beide Lautsprecher jeweils mit einer unterschiedlichen Sinusschwingung gespeist. Die Zuhörer*innen, die gewissermaßen im Turm stehen, hören über und unter sich deutlich die

5 André Werner und Frank M Zeidler, „Klang — Bild — Architektur 5/VII“, in: *Mathias Goeritz — El Eco*, Ausstellungskatalog der Akademie der Künste, Berlin 1992.

Sinusschwingungen, gleichzeitig nehmen sie einen dritten Ton wahr, der gewissermaßen „von innen“ gehört wird.

Bei meinen Diskussionen mit der Klangkünstlerin Maryanne Amacher in den 1980er Jahren sprach sie gerne von den „Inner Ear Frequencies“, um dieses Phänomen der Differenztöne zu verdeutlichen. Sehr gut wahrnehmbar ist dies bei ihrer Arbeit *Sound Characters For Large Spaces, Architecturally Staged* (1998), bei der sie die entsprechenden Abschnitte auch als „Third Ear Music“ bezeichnet.

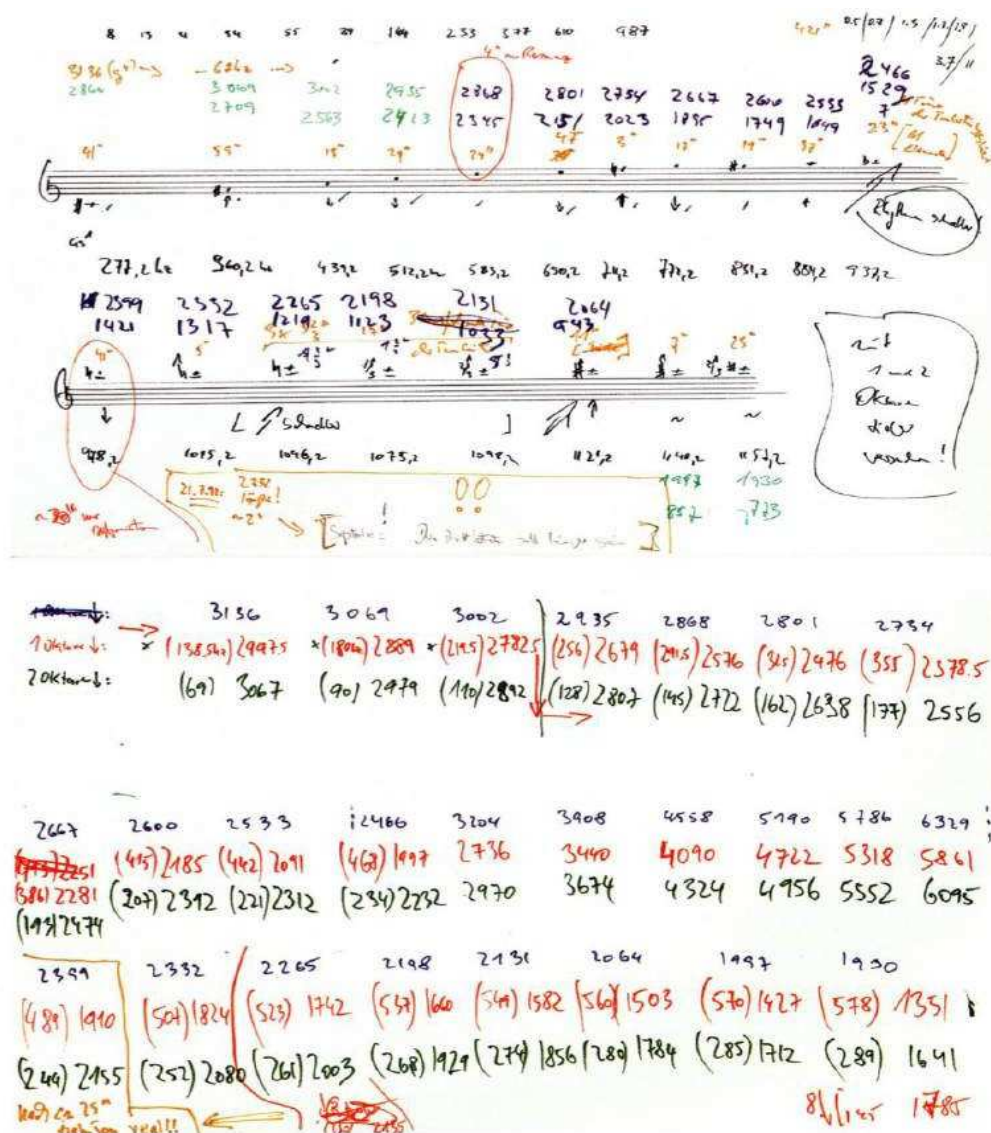


Abb. 1: Partiturausschnitt zu *Klang - Bild - Architektur 5/VII* (1992) von Frank M Zeidler und André Werner. Mit freundlicher Genehmigung von André Werner

André Werner verwendete für die technische Realisation die damals populären Endlos-Bandkassetten. Die einzelnen Kassetten hatten in diesem Fall unterschiedliche, von Werner bestimmte, Längen: zwischen 5 und 11 Minuten, also Loops bzw. (Ton-) Schleifen von dieser Länge. Im Vorfeld wurden die Kassetten mit den entsprechenden Sinusschwingungen bespielt. Bedingt durch diese vom Komponisten festgelegten Längen ergeben sich permanente Klangverschiebungen zwischen den Türmen, derart, dass eine Wiederholung ca. alle 5.754,6782 Jahre stattfinden würde. Der Partiturausschnitt in Abbildung 1 zeigt die notierten Differenztöne. Die Frequenzen darüber sind diejenigen, mit denen die Lautsprecher versehen werden, um den Differenzton entstehen zu lassen.

Andere Beispiele für „geschlossene Systeme“ sind beispielsweise *Dream House* (1962–) von La Monte Young und Marian Zazeela oder die Installation *Moving Music* für Querflöten, Vibratoren, Glasplatte und akustische Tonabnehmer (1978) von Christina Kubisch.

Offenes System.

Sonic Vista – Klangkunst im GrünGürtel (2011)
von Sam Auinger und Bruce Odland

Mitten auf der Deutschherrnbrücke in Frankfurt – einer über 100 Jahre alten, stählernen Eisenbahnbrücke mit Fußgängersteg über den Main – befinden zwei kugelförmige, in der Brücke hängende Lautsprecher. Der Name *Sonic Vista* bedeutet so viel wie *Klingende Aussicht*. Das Prinzip: Auf beiden Seiten der Brücke sind unsichtbar zwei (Resonanz-) Röhren untergebracht. Röhren, wie sie in jedem Baumarkt zu kaufen sind, beispielsweise um das Wasser einer Dachrinne senkrecht abzuführen. Wird eine solche Röhre im freien Raum befestigt, so wird die Luftsäule in ihr durch die von außen einwirkende Akustik angeregt. Bekannt und offensichtlich ist diese akustische Anregung bei gespannten Saiten, da die Schwingung dann auch durch die Bewegung der Saite zu sehen ist: Transversalwelle. Bei einer Röh-

re bewegt sich unsichtbar die Luftsäule in ihr: Longitudinalwelle, auch Längswelle. Also eine akustische Welle, die in Ausbreitungsrichtung schwingt, im Gegensatz zur Transversalwelle, deren Amplitude senkrecht zur Ausbreitungsrichtung steht. Innerhalb einer Röhre entstehen akustische Knoten und Löcher. Je nachdem, an welche Stelle der Röhre Sam Auinger und Bruce Odland nun ein Mikrofon platzierten, werden einzelne Teiltöne des Ursprungklanges registriert. Die Idee dabei ist, die an einem gegebenen Ort existierenden Klänge mit Teiltönen dieser Klänge zusätzlich zu mischen. Sehr anschaulich kann dies bei ihrer Installation *Sonic Vista* gezeigt werden (Abb. 2).

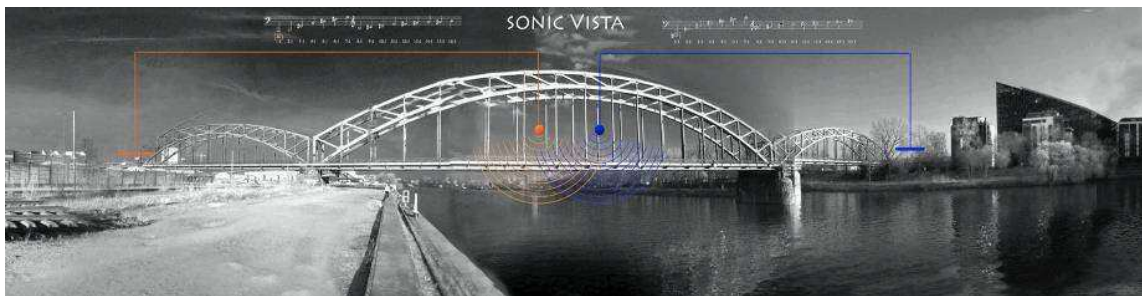


Abb. 2: Skizze zu *Sonic Vista*.

Mit freundlicher Genehmigung von Sam Auinger und Bruce Odland

Die symbolisch gezeigten Röhren sind rechts und links zu sehen. Die in den Röhren mittels des jeweiligen Mikrofons abgenommenen Teiltöne werden verstärkt und den jeweiligen Lautsprecherkugeln zugeführt: von der blauen Röhre zum blauen Lautsprecher und von der roten Röhre zum roten Lautsprecher. Der Schall aus den Lautsprechern ist durch die Bauweise nicht unmittelbar zu lokalisieren. Fährt nun beispielsweise ein Güterzug über die Brücke, so hört jede anwesende Person zweifelsohne den Zug und die Erschütterung der Brücke. Zeitgleich jedoch auch die von den Mikrofonen registrierten Teiltöne des Originalklanges. Die Röhre auf der Nordseite ist 548 cm lang und auf ein *fis* gestimmt, das an der Südseite ist 365 cm lang und auf ein *h* gestimmt. Sie haben einen Durchmesser von 10 cm, und in

der Mitte ist jeweils ein Mikrofon montiert. Dazu Sam Auinger und Bruce Odland:

Sonic Vista ist eine Installation in einem großen urbanen Klangraum (Deutschherrnbrücke, Eisenbahnbrücke über den Main in Frankfurt), die dem Publikum ermöglicht, in das komplexe Innenleben der Stadt hineinzuhören und ihre Klangmuster im jeweiligen Augenblick in ihrer Gesamtheit wahrzunehmen. Die urbanen Klangquellen werden auf subtile Weise in Echtzeit mit ‚Resonanzröhren‘ transformiert und in harmonische Klänge verwandelt, die das menschliche Gehirn als Musik, als Rhythmus auslesen kann. Auge und Ohr des Betrachters werden angesprochen, nehmen die Klangmuster der Stadt wahr und entwerfen davon ausgehend einen neuen mentalen Stadtplan. Die Wirkung entspricht in etwa der Verarbeitung neuer Informationen, dem erstmaligen Hören des Klangs der eigenen Kultur als komplexen Organismus. Es ist der Sound von uns selbst, unseres kulturellen Inputs und Outputs, eines symphonischen „Bienenstocks“, der als hoch entwickeltes urbanes Klangmuster zu hören ist.⁶

Ohne akustischen Input – hier über die Röhren und selbstverständlich den zeitgleichen Originalklang – wäre auch nichts zu hören. Daher „offenes System“. Zu hören sind hier unter anderem: Gesprächsbruchstücke von Passanten, spielende Kinder, Motorräder, Autos, Flugzeuge und Schiffe. Aber auch die Geräusche vom Gelände der benachbarten Europäischen Zentralbank, alles immer wieder unterbrochen durch vorbeidonnernde Züge.

Bei Christina Kubisch wären offene Systeme u. a. solche, die auf Solarenergie angewiesen sind, beispielsweise *THE TRUE AND THE FALSE* (Tokio 1992) oder *AZUR* (Neuenkirchen 1993). Die von den Solarzellen gewonnene Elektrizität wird an von Kubisch entwickelten Modulen geleitet, die wiederum die angeschlossenen Lautsprecher zum Klingen bringen. Mit den Tagesabläufen ändern sich die Lichtverhältnisse und entsprechend auch die Klänge.

6 Sam Auinger und Bruce Odland, <<http://www.sonicvista.de>> (Abruf am 21. Januar 2021).

Ein anderes Beispiel für ein offenes System wäre *Oscillating Steel Grids along the Brooklyn Bridge* (1983) von Bill Fontana. Hier wurden die Klänge der Brücke von dort angebrachten Mikrofonreihen direkt zum Vorplatz des World Trade Center übertragen und dort über Lautsprecherreihen zum Hören gebracht.

Geschlossenes System, das von außen „gestört“ wird.
Musikalisch-kybernetische Environment (1975) – Kybernetische
Spielobjekte mit musikalischen Reaktionen von Peter Vogel

Die Klangskulpturen von Vogel basieren auf kybernetischen Prozessen. Kybernetik ist „die Wissenschaft von Kontrolle und Kommunikation in Lebewesen und Maschine“.⁷ Sie wurde ab 1942 von dem Mathematiker Norbert Wiener eingeführt. Kybernetische Systeme weisen Merkmale wie Regelung, Informationsverarbeitung und -speicherung, Adaption, Selbstorganisation, Selbstreproduktion, strategisches Verhalten u. ä. auf. Ähnlich der Chaostheorie hatte die Kybernetik Künstler*innen und Komponist*innen beeinflusst. Die Steuerung musikalischer Prozesse mittels kybernetischer Modelle wurde in den 1970er Jahren populär und beispielsweise von Komponisten wie Lejaren A. Hiller und Roland Kayn verwendet.⁸

Die Kybernetik ist heute aus dem Bewusstsein verschwunden und damit auch der Begriff. En vogue ist nun von „interaktiven Systemen“ zu sprechen. Der Sachverhalt bleibt jedoch derselbe: Alle inter-

7 Vgl. den Titel von: Norbert Wiener, *Kybernetik. Regelung und Nachrichtenübertragung in Lebewesen und Maschine*, [Original: *Cybernetics or control and communication in the animal and the machine*, MIT, 1948 und 1961], Düsseldorf – Wien: Econ, 1963 und später.

8 Siehe dazu Martin Supper, „Gibt es kybernetische Musik? Das Beispiel Roland Kayn und Peter Vogel“, in: *Ordnung und Kontingenz. Das kybernetische Modell in den Künsten*, hrsg. von Hans Esselborn, Würzburg: Königshausen & Neumann 2009, S. 200–204.

aktiven Klanginstallationen könnten mittels kybernetischer Modelle formuliert werden.

Die Klanginstallationen von Vogel sind ein kontinuierlicher kybernetischer Prozess. Das erste Werk Vogels, das in diese Richtung deutet, ist das *Musikalisch-kybernetische Environment* für die Donaueschinger Musiktage 1975, das er zusammen mit dem Experimentalstudio der Heinrich-Strobel-Stiftung des Südwestfunks als Auftragswerk realisierte. Vogels Klangobjekt ist dabei primär ein geschlossenes System, in das die Perzipient*innen eingreifen: Mittels Abschattung der Fotozellen haben die Besucher*innen die Möglichkeit, das kybernetische System zu aktivieren und dabei einzugreifen, präziser: ein Teil des Systems zu werden. Auch hier wird offensichtlich, dass die Perzipient*innen zeitgleich Zuhörer*innen und Werkschaffende sind.⁹

Electrical Walks (2003–) von Christina Kubisch

Die oben beschriebenen Kategorien, systemorientierte Systematik der Klangkunst, wurden teilweise von anderen Wissenschaftler*innen übernommen. Alle mir bekannten Werke der Klangkunst konnte ich bisher in eine dieser drei Systeme einordnen. In diversen Diskussionen kamen auch Meinungen auf, dass es sich nicht nur um systemische Kategorien handle, sondern dies durchaus auch ästhetische Kategorien seien. Meine Überlegung war nun, in welche Kategorie sich die *Electrical Walks* (2003–) von Christina Kubisch zuordnen ließen.

Electrical Walks ist eine Einladung zu Stadtspaziergängen (oder auch andernorts) besonderer Art. Mit einem speziellen magnetischen Kopfhörer und einer Umgebungskarte, auf der mögliche Routen und besonders interessante Stromfelder markiert sind, kann der Besucher sich allein oder in einer Gruppe auf den Weg machen. Die Wahrnehmung des Alltäglichen wird sich beim Stromhören ver-

9 Siehe dazu Peter Vogel, „Musik und Kybernetik“, in: *Teilton* (= Schriftenreihe der Heinrich-Strobel-Stiftung des Südwestfunks, hrsg. von Otto Tomek, Heft 2), Kassel: Bärenreiter 1978, S. 6–66.

ändern, das Gewohnte in einem anderen Kontext erscheinen. Nichts sieht so aus, wie es sich anhört. Nichts hört sich so an, wie es aussieht.¹⁰

Was passiert hier genauer? Elektromagnetische Felder sind nicht zu hören. Allgemein: Methoden der Sonifikation, der Verklanglichung, erlauben es, nicht hörbare Daten in Hörbares zu wandeln. Wie bei der Visualisierung gibt es bei der Sonifikation wissenschaftliche, didaktische und künstlerische Anwendungsbereiche.

Frühe Ideen in diese Richtung finden sich durchaus schon in den *Harmonices mundi libri V* von Johannes Kepler. Im technisch wissenschaftlichen Bereich gibt es die Idee, dass beispielsweise über Geschwindigkeiten und Abstandsdaten auf Autobahnen anliegende Staus bereits mathematisch vorhergesagt werden. Über eine entsprechende Sonifikation müsste dazu nichts mehr auf dem Bildschirm gelesen werden, sondern eine geschulte Person könnte den künftigen Stau bereits (vor-)hören.

Wie sich ein spezifischer Datenstrom anhören soll, ist frei entscheidbar. Über präzise Vorgaben können die entsprechenden Wandler konstruiert und gebaut werden. Christina Kubisch interessiert sich bei den *Electrical Walks* für alle uns umgebenden elektromagnetischen Wellen, die von den Frequenzen her bereits im hörbaren Bereich, an Ort und Stelle jedoch zunächst unhörbar sind. Das können Ticketautomaten an Haltestellen sein, Elektromotoren, Oberspannungsleitungen der Tram u. v. m.

Mittels Kopfhörern, die über kleine Antennen die elektromagnetischen Wellen empfangen, und den eingebauten Wandlern (elektromagnetische Induktion), die diese Wellen hörbar machen, lädt Kubisch gewissermaßen zu einer Entdeckungsreise, genauer einem

10 homepage von Christina Kubisch
<http://www.christinakubisch.de/de/arbeiten/electrical_walks> (Abruf am 21. Januar 2021) sowie: dies., *Stromzeichnungen / Electrical Drawings. Arbeiten / Works 1974–2008. Katalog zur Ausstellung der Kunsthalle Bremen 2008 und des Skulpturenmuseums Glaskasten Marl 2009*, Heidelberg: Kehrer 2008.

(Hör-) Spaziergang ein. Jede Stadt kann so akustisch neu entdeckt werden. Dieses Konzept erscheint zunächst einfach, doch bei meinen eigenen Erfahrungen damit und beim Nachdenken darüber wurde mir klar, dass hier meine Systematik nicht mehr richtig greift, irgendetwas Neues in die Welt der Klangkunst gekommen ist.



Abb. 3: *Electrical Walk* Nr. 64. Festival Sound & the City, Bordeaux 2017.
Foto: Christina Kubisch, Reproduktion mit freundlicher Genehmigung
von © Christina Kubisch

Unter technischen Gesichtspunkten könnte gesagt werden, dass die *Electrical Walks* ein geschlossenes System sind. Doch bei all den Installationen, die ein geschlossenes System sind, wird das Gesamtwerk von den Künstler*innen konzeptioniert. Nicht so bei den *Electrical Walks*. Die elektromagnetischen Wellen sind einfach da. Sie werden über Kubisch zur Klangkunst. Das bereits Existierende ist hier der Input des geschlossenen Systems. Die Hörer*innen? Sie werden hier weit mehr als bei anderen Installationen auch zeitgleich zu Inter-

pretierenden und Gestaltenden. Mittlerweile ist es für Kubisch wichtig geworden, dass sie für jede Stadt einen „Pfad“ vorgibt. Dieser kann natürlich auch verlassen werden.

Gerne wird in der Welt der Klangkunst auch zwischen Installationen unterschieden, die site-specific oder nicht site-specific sind. Die in diesem Beitrag erwähnte Klanginstallation *Sonic Vista* von Sam Auinger und Bruce Odland ist selbstverständlich site-specific: Die Besucher*innen müssen einerseits diesen Ort aufsuchen und andererseits operiert die Installation mit den akustischen Gegebenheiten genau dieses Ortes. Nicht site-specific wäre das *Musikalisch-kybernetische Environment* von Peter Vogel: Diese Klangobjekte können an beliebigen Orten – Museen, Galerien, privaten Wohnungen – aufgebaut werden. Und die *Electrical Walks* von Christina Kubisch? Eigentlich site-specific und doch wieder nicht: Auch hier haben die Hörenden die Auswahl und suchen sich selbst den Ort. Orte, die möglicherweise auch die Künstlerin noch nicht kennt. Unbemerkt verlässt Christina Kubisch die Möglichkeiten der Systematisierung, und wie einst Franz von Assisi die Sprache der Vögel aus ihrem Gefängnis befreite, zeigt uns Christina Kubisch die Sprache der uns umgebenden elektromagnetischen Wellen.

(Anhang)

Anhang

Impressionen der *Electrical Walks*



Abb. 4: Walk Nr. 66, Ural Industrial Biennial of Contemporary Art, Ekaterinburg, Russia. Foto: Christina Kubisch, Reproduktion mit freundlicher Genehmigung von © Christina Kubisch



Abb. 5: Die Künstlerin Christina Kubisch bei den guided walks for ars electronica in Berlin 2017. Foto: Josefine Bartels, Reproduktion mit freundlicher Genehmigung von © Christina Kubisch



Abb. 6: Walk Nr. 66, Ural Industrial Biennial of Contemporary Art, Ekaterinburg, Russia. Foto: Christina Kubisch, Reproduktion mit freundlicher Genehmigung von © Christina Kubisch



Abb. 7: Walk Nr.72, UNArt Center, Pudong Shanghai 2018. Foto: Christina Kubisch, Reproduktion mit freundlicher Genehmigung von © Christina Kubisch

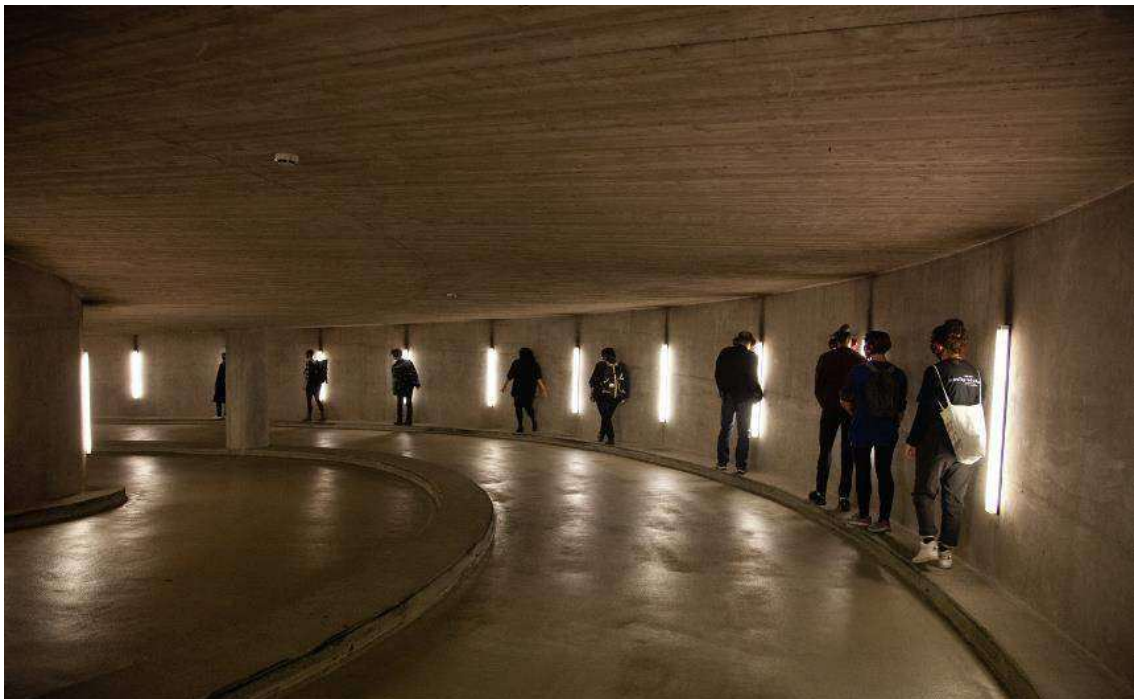


Abb. 8: ORF musikprotokoll, Graz 2021. Foto: Martin Gross, © ORF musikprotokoll, Reproduktion mit freundlicher Genehmigung von Christina Kubisch



Abb. 9: ORF musikprotokoll, Graz 2021. Foto: Martin Gross, © ORF musikprotokoll, Reproduktion mit freundlicher Genehmigung von Christina Kubisch

Abstract

Principles of sonic arts, focusing on new works by Christina Kubisch

In the first part of this lecture I give an overview of what sonic arts are and how they differ from music. In order to get a little closer to the infinite possibilities of sonic arts, I present a possible system of categories. This system reduces sound art to three different specifications. For each of these three possibilities some examples of different artists are given and described, with one of each discussed in more detail. In the second part I describe the Christina Kubisch's *Electrical Walks*. This is connected to the question of whether the previous system of categories is sufficient to get closer to Kubisch's aesthetics.

Présentation du livre *Compositrices, l'égalité en acte*

LAURE MARCEL-BERLIOZ

Le chantier de cet ouvrage collectif, *Compositrices, l'égalité en actes*, s'est déroulé au cours l'année 2018. L'initiative en a été prise par le Centre de documentation de la musique contemporaine (CDMC),¹ et c'est grâce aux éditions MF² que ce livre a été publié sous une première forme en février 2019 ; le tirage étant épuisé au bout de quelques mois, une deuxième édition sous format de poche est sortie la même année, ce qui fait que ce livre existe sous deux présentations.

Depuis 40 ans, avec le soutien du ministère de la Culture et de la SACEM³ (société des auteurs, compositeurs et éditeurs de musique), le CDMC réunissait une importante ressource sur la création musicale en France, avec un fonds considérable de partitions et d'enregistrements, un site et un portail de la musique contemporaine donnant accès à des ressources numériques textuelles et sonores. Une veille était assurée en permanence sur l'actualité de la création musicale, et des actions menées soit en matière de médiation, soit à visée professionnelle, cherchant à mettre en lien compositeurs, interprètes, musicologues et à nouer des partenariats tant avec des structures de production ou de diffusion qu'avec des lieux de formation.

Cette activité permettait d'être en prise avec beaucoup des compétences nécessaires pour la réalisation de ce livre, dont l'objectif principal était de donner une visibilité aux compositrices du XXI^e siècle. Notre présentation de ce projet s'organise en deux parties : la dé-

1 Voir site web du Centre de documentation de la musique contemporaine : <<http://www.cdmc.asso.fr/>> (consulté le 19.01.2021).

2 Voir site web du livre : Marcel-Berlioz Laure (dir.) *Compositrices, l'égalité en acte*, Paris, Éditions MF, 2019 : <<https://www.editionsmf.com/produit/85/9782378040253/compositrices>> (consulté le 19.01.2021).

3 Cf. Site web de la SACEM : <<https://www.sacem.fr/>> (consulté le 19.01.2021).

marche qui a été la nôtre pour réaliser ce livre, suivie d'un survol des éléments qui concernent les compositrices et l'électroacoustique, thème du colloque.⁴

Présentation du livre

Comme nous le savons tous, le sujet de l'égalité homme femme est devenu très présent dans les débats ces dernières années, nous ne pouvons que nous en réjouir. Concernant la place des femmes dans le monde de la création musicale, ce n'était pas un thème nouveau pour le CDMC : le Centre avait organisé un colloque sur le sujet des femmes et la création musicale avec l'UNESCO en 1996, et la première publication du CDMC, en 2002,⁵ était sur ce thème.

Par la suite, lorsque le ministère de la Culture a commandé à Reine Prat, en 2006 et 2009, deux enquêtes sur la place des femmes dans le spectacle vivant,⁶ le CDMC a été consulté, ce qui a conduit à mener des statistiques sur les compositeurs du catalogue du Centre : deux fameux indicateurs très significatifs de ce milieu professionnel spécifique sont alors apparus. Ils n'ont pas varié avec les années :

4 *Les compositrices de musique électroacoustiques au XX^e et XXI^e siècle*, Colloque International du Projet Formation Recherche, le 17 et 18 Mai 2019, Centre Serpente, Maison de la Recherche, Sorbonne Université.

5 *Les femmes et la création musicale, women and musical creation*, colloque du Conseil International de la musique et du Centre de documentation de la musique contemporaine, UNESCO, 7 et 8 mars 1996, Cdmc, 2002.

6 Reine Prat, *Mission Egalités, Pour une plus grande et une meilleure visibilité des différentes composantes de la population française dans le secteur du spectacle vivant 1 Pour l'égal accès des femmes et des hommes aux postes de responsabilité, aux lieux de décision, à la maîtrise des représentations*, Rapport au Ministère de la Culture, 2006.

Reine Prat, *Pour l'égal accès des femmes et des hommes aux postes de responsabilité, aux lieux de décision, à la maîtrise des représentations, De l'interdit à l'empêchement*, Rapport au Ministère de la Culture, 2009.

- 45% des compositeurs en activité en France sont d'origine étrangère, signe de l'attractivité et de l'ouverture de la vie musicale et culturelle en France, une vraie exception dans le monde ;
- 10% sont des femmes, ce qui constitue une très petite minorité.

Dans le cadre des activités du CDMC en matière de rencontres, journées d'études et colloques, une vigilance s'en est suivie sur la place des femmes, tant en termes d'équilibre entre les intervenants que des sujets d'étude : de nombreux événements portraits organisés (les enregistrements sont sur le site du CDMC : Jolas, Saariaho, Canat de Chizy, Reverdy, Sikora, Ferreyra, Groult, Criton...), ainsi qu'une journée d'étude sur la situation des compositrices avec l'association Plurielles 34 en 2015.⁷

Pour des raisons de transformations institutionnelles, dans les dernières années, les projets du CDMC ont dû se faire dans de très courts délais. C'est pourquoi, en 2017, les activités ont été concentrées sur les 40 ans du Centre, avec notamment la réalisation des projets suivants : 40 entretiens vidéo avec 40 compositeurs de 40 ans interrogés par Arnaud Merlin, producteur à France Musique, en partenariat avec le GRM (groupe de recherches musicales de Radio France), en ligne, et un premier livre en collaboration avec les Editions MF : *La mémoire en acte, quarante ans de création musicale*.⁸

Les éditions MF ont été d'accord pour renouveler une collaboration, en 2018, pour un nouveau livre. Le thème des compositrices nous est alors apparu comme incontournable : nous étions parfaitement situés au croisement des informations pour mener une telle entreprise. Notre objectif était de faire connaître les compositrices actives à notre époque, de leur donner une visibilité, sans entrer en redondance avec les études déjà publiées ni les diverses biographies qui existent en ligne.

7 *Plurielles. Paysage contemporain avec compositrices*, Journée d'étude, Paris, Cdmc, 11 mars 2015.

8 *La mémoire en actes, quarante ans de création musicale*, Cdmc, Editions MF, 2017.

Nous avons souhaité organiser ce travail en deux parties : d'une part des portraits de compositrices, d'autre part des analyses éclairant leur situation.

Le corpus des portraits

Les critères

Pour établir ces portraits, il fallait constituer un corpus, en définissant, d'une part, un critère territorial : une activité située en France, et, d'autre part, un critère temporel : le XXI^e siècle, c'est-à-dire des compositrices qui avaient une production artistique dans les vingt dernières années, avec un nombre minimum d'œuvres produites pendant cette période. Nous avons travaillé avec les documentalistes du CDMC à partir du catalogue du Centre, pour lequel une activité de veille est menée en permanence et qui rassemble plus de 1100 compositeurs, ainsi qu'avec la base de l'Ircam, tout en consultant des associations fédératives comme Futurs composés, réseau national de la création musicale et Plurielles 34, association de compositrices, et bien sûr en discussion avec les éditeurs Omer Corlaix et Bastien Gallet. Nous visions au départ une quarantaine de portraits, mais il en est résulté finalement une liste de 53 noms. Comme on peut le comprendre, ce sont des critères professionnels qui ont guidés nos choix, et jamais des appréciations esthétiques ou qualitatives. Il en découle une grande diversité dans les profils et les genres musicaux représentés.

Les caractéristiques du corpus

Sur le plan des nationalités représentées, on retrouve pratiquement les mêmes proportions que dans les catalogues généraux : 57% d'origine française, 43% d'autres nationalités. 20 nationalités sont représentées, 30 françaises, 13 européennes, 6 d'origine asiatique, 2 Amérique du sud, une seule des États unis et une seule de Russie. Sur le plan des généra-

tions, l'éventail va de Betsy Jolas née en 1926 à Camille Pépin, née en 1990.

| | | |
|---------------------|-----------------|------------------|
| Nées avant 1940 : 5 | années 1940 : 7 | années 1950 : 11 |
| Années 1960 : 18 | années 1970 : 7 | années 1980 : 5 |

Les deux décennies de naissance les plus productives sont les années 1960 et 1950. La décennie de naissance la mieux représentée est celle des années 1960 avec 18 compositrices, qui ont donc effectué leurs études dans les années 1980 et ont une cinquantaine d'année maintenant. Ensuite ce sont les années 1950 avec 11 compositrices. Elles ont effectué leurs études dans les années 1970 et ont une soixantaine d'années maintenant. Les décennies 1940 comme 1970 ne livrent chacune que 7 compositrices. Avec ce bref regard sur la situation générationnelle, on peut craindre que cette condition de minorité des compositrices ne soit pas près de se transformer.

Faire des portraits

Nous nous sommes mis en quête d'auteurs, en nous adressant à des musicologues, journalistes, universitaires, chercheurs... une trentaine de collaborations au final, en établissant une charte pour ces portraits : il ne devait pas s'agir de biographies factuelles telles qu'elles existent souvent déjà dans des bases de biographies ou sur les sites des compositrices, mais d'établir des récits comprenant au moins deux parties : d'une part, le parcours de la compositrice, ses étapes, les rencontres, les difficultés, les embûches, les moments symboliques, les réussites ; d'autre part, leur univers artistique, la singularité de chacune des démarches, comment l'histoire de chaque compositrice peut se disséminer dans ses œuvres. Le tout en 8000 signes de manière que le résultat soit égalitaire avec 4 pages du livre par compositrice plus une illustration. Pour cet aspect graphique, nous avons souhaité que ce ne soit pas les portraits des compositrices qui soient présentés, mais des

images significatives de leur travail ou de leur inspiration : partitions graphiques, reproductions d'images ou d'objets qui les ont inspirées.

Suspension du genre

Nous souhaitions aborder les questions afférentes à leur situation de femme, de minorité et d'inégalité et que des questions leur soient posées en ce sens. Mais de la connaissance et de la pratique que nous avons des compositrices, nous sentions bien qu'elles seraient motivées pour évoquer leur parcours et leur univers artistique, mais aussi qu'une grande partie d'entre elles serait plus réservées sur l'évocation de leur condition de femme. Nous devons prendre en compte le fait que, d'une part, les compositrices ne souhaitent pas que l'on s'intéresse à leur production uniquement parce qu'elles sont des femmes. Elles ne veulent pas faire l'objet de favoritisme à ce titre et pensent que cela dévaloriserait leur travail. D'autre part, il faut considérer que les empêchements, les nombreux freins, les barrières subtiles, les codes invisibles liés à la situation des femmes voire à la misogynie, sont difficiles à évoquer. Enfin on peut aussi prendre en compte le fait que celles qui ont réussi à surmonter les difficultés ne sont pas les mieux placées pour parler de ce qui fait renoncer.

Dans tous les domaines artistiques, écriture, beaux-arts, recherche scientifique, quand on parle de leur création, une majorité de femmes ne veulent pas qu'on y attache une caractéristique sexuée ou genrée. En tant que créatrices, elles se considèrent comme des personnes, indifférenciées en termes de genre.

Les analyses et études de différents auteurs nous semblent éclairants et s'appliquer aux points de vue des compositrices. Belinda Cannone, écrivaine, appelle à la « suspension du genre » : pour elle les femmes ne veulent pas être en permanence assignées à une identité sexuée ; elle pense que dans de nombreuses situations de la vie courante nous ne sommes ni des hommes ni des femmes, cette question

ne se pose pas et doit pouvoir être suspendue, comme dans *La tentation de Pénélope* :

Quand je propose un texte, une idée, quand je plante un nouveau massif fleuri dans mon jardin, je n'ai aucune envie qu'on les juge comme les travaux d'une femme. Je souhaite que l'on suspende la question du genre et qu'on évalue mon travail pour moi-même.⁹

On retrouve cette idée chez de nombreux auteurs, notamment la sociologue Nathalie Heinich. Dans un article du journal *Le Monde*, du 10 novembre 2018, intitulé *La pensée des femmes est-elle (vraiment) invisible*, elle disait en parlant du monde universitaire :

Il ne s'agit pas de s'affirmer en tant que femmes, mais de refuser d'être invisibilisées parce que femmes. De réclamer que le sexe ne soit pas pris en compte dans la reconnaissance des compétences, mais dès lors qu'il l'est sous forme de discrimination, il devient nécessaire de souligner les différences de traitement pour pouvoir y remédier.¹⁰

Ces considérations nous semblent parfaitement refléter un point de vue majoritaire des compositrices : il convient de distinguer le temps de l'acte créateur du temps social des carrières et parcours professionnels.

Compositrices et auteurs des portraits

Il s'est donc constitué une sorte de triangle entre nous, concepteurs du projet, chaque auteur et chaque compositrice, avec des configurations très variées, certains auteurs ont beaucoup échangé avec les compositrices dont ils faisaient les portraits, certaines compositrices sur lesquelles il existait déjà beaucoup de travaux n'ont pas été disponibles

9 Belinda Cannone, *La tentation de Pénélope, une nouvelle voie pour le féminisme*, Pocket, deuxième édition augmentée, 2019, p. 18.

10 Nathalie Heinich, *La pensée des femmes est-elle (vraiment) invisible*, dans *Le Monde*, 10 novembre 2018.

pour des échanges. Certains auteurs ne considéraient pas qu'il y ait une situation spécifique des compositrices et ont changé de position en regardant de plus près leur condition. Il s'est avéré aussi que certains musicologues continuent à ne pas souhaiter partir d'autres considérations que des œuvres elles même.

L'égalité / Montrer et expliquer

Nous souhaitions donner au lecteur des éléments d'information et de réflexion sur cette situation d'inégalité, que les compositrices n'abordent pas volontiers. Nous l'avions constaté lors des rencontres ou séminaires que nous avons organisés auparavant. Nous avons donc voulu établir dans une première partie du livre des approches thématiques pour lesquelles nous avons sollicité philosophes, historiens, musicologues, journalistes, grands témoins, pour proposer des contributions les plus diverses d'analyse de cette situation selon leurs différentes spécialités. Toutes les personnes que nous avons contactées n'ont pas répondu. Les délais que nous proposons afin de finir le projet dans l'année étaient relativement courts et nous demandions des textes originaux. Nous sommes donc plein de gratitude envers les auteurs qui ont accepté de se lancer avec nous. Il en est résulté 14 chapitres pour cette première partie.

Pour commenter rapidement le déroulé de cette première partie, nous avons cherché à expliquer l'inégalité par des points de vue d'abord philosophiques et historiques avec des auteurs comme Geneviève Fraisse, Jacques Amblard ou Florence Launay. Nous avons apprécié d'avoir ces contributions originales qui permettent un renouveau de l'approche historique et une compréhension des processus sur le temps long.

L'article de Florence Launay est très éclairant et surprenant pour les musiciens : il montre à la fois comme les femmes ont toujours été présentes dans la vie musicale, en citant l'exemple du conservatoire de Paris qui leur a fait une place dès sa création pendant la Révolution, un

siècle avant l'école des Beaux-arts ou les Universités. Les femmes ont été admises à partir de 1850 dans les classes de composition et Florence Launay montre comment il y a eu une floraison de compositrices très productives dans la seconde moitié du XIX^e siècle. Elle montre ensuite comment la nouvelle musicologie du XX^e siècle et les encyclopédies ont progressivement occulté et omis cet aspect de la vie musicale.

Un article est consacré par David Christoffel à l'apparition du mot compositrice. La féminisation des noms de métiers à une histoire spécifiquement française, avec des rebondissements assez amusants. Ensuite, des approches spécifiques au XXI^e siècle : une étude sur les commandes de l'Etat, une synthèse sur la diffusion et la programmation des compositrices, ou encore l'analyse des commentaires journalistiques par Viviane Waschbüsch. Des points de vue originaux comme celui de la cheffe d'orchestre Susanna Mälkki. Des cas ouvrant vers des exemples lointains : celui de la compositrice canadienne Hildegard Westerkamp, présenté Frédérick Duhautpas et Makis Solomos : cette compositrice se considère comme une écologiste du son et fait un parallèle de la domination masculine sur les femmes et sur la nature. Les Sutartines en Lituanie développé par Vita Gruodyté : elle présente des chants féminins traditionnels lituaniens dont on a perdu la signification. Avec la christianisation, ils ont fait l'objet d'éradication en tant que cultures sorcières. Ces modèles musicaux féminins ont été détruits, puis ont été réutilisés au XX^e siècle dans un esprit minimaliste et répétitif.

Les derniers chapitres présentent des spécialités musicales qui peuvent paraître significatives de la production des compositrices, comme les opéras, les contes pour enfants et justement l'électroacoustique, domaine pour lequel nous avons la certitude qu'une relation particulière existait.

Les Compositrices et l'électroacoustique

Préalable des analyses et constats d'Henry Fourès dans La mémoire en acte

Pour comprendre notre démarche et nos convictions concernant l'électroacoustique, il convient de revenir à l'ouvrage que nous avons réalisé précédemment avec les Editions MF également, *La mémoire en acte : quarante ans de création musicale*.¹¹ Pareillement ouvrage collectif, ce projet à l'occasion des 40 ans du CDMC, en 2017, donnait la parole à 90 personnalités, acteurs de la création musicale. Nous avons commandé quatre articles liminaires, dont l'un à Henry Fourès sur la formation des compositeurs. Henry Fourès est lui-même compositeur ; il a occupé des fonctions importantes dans la politique musicale française, tant comme inspecteur de la musique à l'époque fondatrice des années 1980, que plus tard comme directeur du Conservatoire supérieur de Lyon. Par la suite, à la demande du ministère de la Culture, il a réalisé, en 2011, un rapport sur la formation et l'insertion professionnelle des compositeurs. Dans ce rapport – qui est disponible en ligne sur le site internet du compositeur¹² – où il rappelle les grandes étapes de la politique de création musicale de Marcel Landowski et Maurice Fleuret, il explique comment une ambitieuse réforme de l'enseignement spécialisé a été menée dans les années 1980, promouvant dans les conservatoires et écoles de musique de nouveaux enseignements et mettant en place les certificats d'aptitude correspondants pour les professeurs de conservatoires contrôlés par l'Etat.

11 *La mémoire en actes, quarante ans de création musicale*, op. cit., 2017.

12 Henry Fourès, *La formation des compositeurs, leur insertion professionnelle, les liens avec les structures de production*, Étude comparée, Commande du ministère français de la culture et de la communication, Direction générale de la création artistique, Janvier 2011.
<<https://www.Henryfourès.com/bibliographie/>> (consulté le 19.01.2021).

Il explique les paradoxes de cette politique qui intègre, dans les cursus, de nouvelles disciplines comme l'enseignement de l'électroacoustique, alors que l'enseignement de la composition instrumentale et vocale reste uniquement dévolu aux deux conservatoires supérieurs et qu'il n'y avait donc pas de diplôme d'enseignement pour cette discipline. Ainsi en France, jusqu'à très récemment (en 2016), l'enseignement de la composition dans les conservatoires reposait pratiquement uniquement sur la composition informatique/ électroacoustique. La première session du certificat d'aptitude à l'enseignement de la composition électroacoustique a été organisée, en 1988, quatre sessions ont suivi : 1992-93 et 2000-2001.

Ainsi s'est mis en place, dans les conservatoires en région, un réseau de classes de composition électroacoustique dans la tradition post-schaefferienne, mais ayant depuis plus de vingt ans intégré l'outil informatique et les techniques du multimédia. Ce réseau est l'un des plus importants de la communauté européenne. Il s'est constitué en parallèle une association des professeurs d'électroacoustique, l'AECME,¹³ qui réunit régulièrement ses membres et propose des activités de type rencontres professionnelles ou colloques. Il n'existe rien de tel concernant la composition instrumentale et vocale. L'enseignement de la composition instrumentale et vocale est loin de recouvrir un territoire géographique comparable à la composition électroacoustique.

*« L'électroacoustique au féminin » vue par Michèle Tosi
et la paradoxale place des femmes au GRM*

C'est en regard de cette analyse sur la spécificité du réseau de l'enseignement de l'électroacoustique et de notre connaissance de l'activité des compositrices en son sein, que nous avons décidé de consacrer, dans la première partie du livre *Compositrices*, un article à ce sujet et

13 Site de l'Association des Enseignants de la Composition en Musique Électroacoustique <<https://www.aecme.org/accueil>> (consulté le 19.01.2021).

proposé à la musicologue Michèle Tosi d'écrire une contribution sur ce thème, qu'elle a intitulée l'électroacoustique au féminin. Au début de son texte, elle évoque la présence magnétique de Pierre Schaeffer, tant au GRM que par la suite dans sa classe du conservatoire supérieur de Paris, et elle mentionne avec discrétion son attitude autoritaire et la discrimination qu'il exerçait envers les femmes. Cet aspect des choses n'est pas développé plus en détail dans cet article, mais il a été confirmé lors du colloque organisé avec l'université de Marne-la-Vallée, les 13 et 14 mars 2019, lors d'une communication d'Evelyne Gayou qui a travaillé 40 ans au GRM et écrit un conséquent panorama de la création musicale autour du GRM aux Éditions Fayard.¹⁴ Elle a montré à l'occasion de ce colloque ce qu'il me semble qu'elle ne disait pas dans son livre : de nombreuses compositrices étaient présentes au GRM dès les premiers temps. Elle estime qu'elles correspondaient à 5% des compositeurs qui y travaillaient. Leurs activités étaient bénévoles. Elles participaient aux travaux mais leurs œuvres étaient très rarement créées. Le terme de misogynie a été employé pour qualifier cette situation.

Enthousiasme et liberté d'innovation

Michèle Tosi, quant à elle, insiste plus sur l'enthousiasme des compositrices pour « cette autre manière de faire de la musique délivrée de la tradition et des codes qui la régissent, une terre vierge et un appel d'air vivifiant pour toutes celles qui cherchent à exercer leur talent d'invention et d'expérimentation. Une *terra incognita* qui ouvre très grand le champ des découvertes et de l'expérimentation ».¹⁵ Elle cite Eliane Radigue qui disait : « Je cherchais les outils qui me permettraient de composer la musique que j'avais envie d'entendre ».¹⁶

14 Evelyne Gayou, *GRM, le groupe de recherches musicales, cinquante ans d'histoire*, Fayard, 2007.

15 *Compositrices...*, seconde édition, op. cit., p. 138.

16 Ibid.

Les témoignages des compositrices qu'elle a interrogées insistent sur le sentiment de liberté et d'innovation que donnent ces nouvelles techniques, et leur permettent de s'épanouir comme compositrices dans cet espace qu'est le studio. L'électroacoustique leur procure un rapport au temps très différent, dans une démarche de composition qui supprime des intermédiaires et donne un rapport plus direct avec le matériau. Le champ sonore est ouvert, on peut le pratiquer à son rythme, le studio est un espace de liberté.

Michèle Tosi évoque l'utilisation de l'électroacoustique comme outil pédagogique, notamment par des compositrices comme Lucie Prod'homme ou Claire Renard pour l'éveil des jeunes enfants. Elle reprend l'analyse d'Henry Fourès pour montrer comment des compositrices ont pu trouver leur place professionnelle grâce au fameux certificat d'aptitude à la composition électroacoustique, telles, Laurence Bouckaert, Lucie Prod'homme ou encore en Belgique Annette Vande Gorne. Elle consacre la dernière partie de son texte à l'expérience de Christine Groult, au studio de Pantin, qui va monter sa propre classe, instaurer un cursus, définir des contenus tout en ne demandant aucun prérequis solfégique pour cet apprentissage. Elle relève la volonté de Christine Groult de recruter dans sa classe autant de filles que de garçons, et de veiller à mettre en confiance les filles qui, selon elle, ont besoin d'être rassurées sur les questions techniques. Elle explique aussi comment elle assurait un soutien spécifique lorsque certaines de ses étudiantes attendaient un enfant, de manière qu'elles puissent continuer leur travail à leur rythme.

Les portraits

On découvre, dans la seconde partie du livre, parmi les 53 portraits, 11 compositrices complètement issues de cette mouvance électroacoustique. Je vais les évoquer rapidement :

- Françoise Barrière : créatrice du studio GMEB à Bourges qui fut pendant longtemps un pôle important de création musicale.
- Marie-Hélène Bernard : inspirée par les paysages sonores de pays lointains : Bali, Cambodge, Chine, Laos, Corée. Elle enseigna à une époque au CFMI de Lille. Elle crée des pièces radio-phoniques, des spectacles multimédias, des installations et exprime sa gratitude envers les centres nationaux de création musicale sans qui elle n'aurait pas pu réaliser tous ses projets.
- Laurence Bouckaert : après avoir étudié la composition électroacoustique, elle découvre la possibilité de l'improvisation avec les instruments technologiques et crée des collectifs d'improvisation sur instruments électroniques. Après avoir utilisé les synthétiseurs et autres échantillonneurs, elle devient interprète de ce nouvel instrument sensible au moindre geste de l'interprète qu'est le Karlax. Elle est responsable de la classe d'électroacoustique du conservatoire de Villeurbanne.
- Beatriz Ferreyra, venue d'Argentine, étudie d'abord la composition instrumentale avec Nadia Boulanger avant de participer aux premières expériences fondatrices du GRM. Elle trouve au GMEB un lieu propice pour sa création.
- Nous avons déjà parlé de Christine Groult, elle est la première femme à obtenir le Certificat d'aptitude à l'enseignement de l'électro-acoustique, et à faire une carrière dans l'enseignement, à Chalon sur Saône et à Pantin, où elle a généré beaucoup de vocations. En tant que compositrice, elle a pu être inspirée par l'univers des arbres, et le végétal influence ses modèles de composition. Elle aime réaliser des spectacles sonores dans des lieux extérieurs à la rencontre du public.
- Agnès Poisson, solitaire, est restée attachée à sa terre natale de la Drôme provençale et participe activement au festival Futura, à Crest, dont elle a assuré à certaines époques la programmation.

- Lucie Prod'homme, après avoir pratiqué l'éveil musical des jeunes enfants, a découvert le vocabulaire schaefferien, au conservatoire de Marseille. Titulaire du CA d'électroacoustique, elle enseigne à Perpignan, elle est présidente de l'Association des professeurs d'électroacoustique, à 90% composée de messieurs. Compositrice, chercheuse et pédagogue, elle est aussi chanteuse et performeuse.
- Éliane Radigue, épouse de l'artiste plasticien Arman, avait trois enfants quand elle était stagiaire au GRM. Fascinée par les mouvements lents et contemplatifs, elle est marquée par sa résidence à New York et les artistes qu'elle y rencontra ; elle en gardera une forme de minimalisme.
- Claire Renard : son parcours musical bifurque lorsqu'elle se forme au GRM. D'abord active dans l'éveil musical des enfants. Elle a été connue pour son ouvrage pédagogique *Le geste musical*.¹⁷ Installations, concerts promenades, opéras : chacune de ses œuvres induit une situation d'écoute particulière. Elle aime capter les sons ambiants et rencontrer les populations, mêler les sons des instruments anciens ou traditionnels.
- Elżbieta Sikora, polonaise, est pianiste de formation. C'est sa formation d'ingénieur du son qui la poussa vers la composition. Elle participa aux stages du GRM et alterne composition sur table et au studio. Elle pratique beaucoup les musiques mixtes, tout comme l'électronique live. Elle a écrit un opéra sur Marie Curie, figure franco-polonaise comme elle.
- Annette Vande Gorne, ayant fait ses études musicales dans son pays, la Belgique, elle suivit la classe de Pierre Schaeffer au conservatoire de Paris. Par la suite elle créa des structures pour le développement de l'électroacoustique en Belgique : studio, festival, concours de composition, et cursus d'études complet, intégré au cycle de Bologne LMD.

17 Claire Renard, *Le geste musical*, Van de Velde, 1982.

On peut dire que plus on avance vers les jeunes générations, moins l'électroacoustique est identifié comme un territoire séparé des autres domaines de création : on ne qualifie plus les compositrices d'électroacousticiennes : l'électronique et l'informatique musicale permettent des approches technologiques multiples et elles constituent des prolongements aux instruments acoustiques. On l'a vu, l'électroacoustique ouvre sur les installations, l'improvisation et maintenant les nouvelles formes d'électronique live et de performances.

En conclusion, je voudrais dire que notre démarche ne se considérerait pas comme une fin mais plutôt comme un début. En aucun cas nous n'avons pensé faire un travail encyclopédique. C'était un geste pour dire que les compositrices existent, qu'il y en a beaucoup, bien au-delà de celles que nous avons présentées.

Nous espérons que ce travail sera continué notamment par des ressources en ligne toujours plus nombreuses, ainsi que lors des collaborations avec les structures fédératrices des milieux musicaux, afin de mettre en place des chartes de bonne conduite pour la programmation des compositrices. Nous souhaitons que cet ouvrage puisse constituer un outil de travail, tant pour les professionnels pour la prospection d'idées et de répertoire, que comme matière de recherche pour des étudiants.

Abstract

Presentation of the book *Compositrices, l'égalité en acte*

After having published in 2017 with Editions MF the collective work *La mémoire en acte, quarante ans de création musicale*, the Cdmc started a new collective work, also in collaboration with Editions MF, dedicated to female composers of the 21st century, that was released in February 2019. With the intention of raising awareness of female composers, where only 10% of them work in their professional category, this book presents 53 portraits showing the specificities of their careers, the diversity of their inspirations and their artistic universes. In the first part of the book, historians, musicologists, philosophers, and journalists are introduced to original thematic articles explaining the extraordinary situation of this minority.

**Diesseits und jenseits der Worte.
Modelle der Improvisation im poetischen Jazz
von Jeanne Lee im kollaborativen Album
Conspiracy (1974, Deutschland)**

LISA BAEYENS

No words – only a feeling
No questions – only a light
No sequence – only a beat
No journey – only a dance
Jeanne Lee (1974)¹

Dieses kurze Gedicht leitet das erste Stück des Albums *Conspiracy* ein und mutet zugleich als perfekte Kurzbeschreibung von Jeanne Lees künstlerischer Selbstauffassung an, denn in ihrem Verständnis stellt die transzendente Wirksamkeit der Sprache eine einzigartige Technik der vokalen Improvisation bereit. Im Folgenden wird den Besonderheiten von Lees Vokalimprovisationen im Kontext ihres solistischen Schaffens und des Ensemblespiels nachgespürt.

Jeanne Lee wurde 1939 in New York City als Tochter eines Konzert- und Kirchensängers sowie einer Pianistin geboren und erhielt bereits in jungen Jahren bei ihren Eltern in beiden Disziplinen Unterricht. Durch die familiäre Prägung sowie persönliche Erfahrungen mit Gospel und Opernmusik kam Lee schon früh in Kontakt mit diversen musikalischen Richtungen, darunter auch außeramerikanischen Musikstilen. Sie studierte ab 1956 Tanz und Choreographie am Bard College in New York und lernte dort den Jazzpianisten und Improvisatoren Ran Blake kennen, mit dem sie 1962 ihr erstes Album veröffentlichte. Das Duo tourte in den USA und Europa, und Blake machte sie währenddessen mit einigen Größen des

1 Jeanne Lee, „Sundance“, in: *Conspiracy*. Jeanne Lee Ensemble, Earthforms Records 1974.

US-amerikanischen Jazz sowie der Avantgardemusik bekannt.² Durch die Ehe mit dem Soundpoeten David Hazelton begann Lee sich intensiv mit Sprache und Lyrik auseinander zu setzen. Die musikalische Wurzel des einzelnen Wortes, die Wechselwirkung zwischen Klang bzw. Sound und Wort-bedeutung faszinierte Lee und war ausschlaggebend für neue Richtungen ihrer vokalen Improvisation.³ Hazelton sowie ihre Auseinandersetzung mit der zu jener Zeit in den USA aktuellen Sound-poetik brachten sie dazu, den klassischen Scatgesang nach und nach durch freie Wort-Klang-Improvisationen zu ersetzen.⁴ Der letztere, damals als avantgardistisch aufgefasste Ansatz führte sie vermehrt in musikalische Kreise außerhalb des Jazz, so in die Fluxusbewegung oder zu experimentelleren Komponist*innen wie John Cage.⁵ Während einer weiteren Europatournee 1969 lernte Jeanne Lee den deutschen Multi-instrumentalisten, Improvisator und Komponisten Gunter Hampel kennen und heiratete diesen kurz darauf (Hazelton war 1968 verstorben). Hampel wurde ihr lebenslanger privater und musikalischer Partner. Gegen Ende der 1960er Jahre zog Lee schließlich nach Deutschland.⁶ Gemeinsam mit Hampel produzierte und veröffentlichte das Paar bis zu Lees Tod über zwanzig Alben in Kollaboration mit zahlreichen internationalen Größen des Jazz, u. a. Archie Shepp,

2 Frank Oteri und Molly Sheridan, *Jeanne Lee, Jazz Singer Who Embraced Avant-Garde, Dies at 61* (2000) <<https://nmbx.newmusicusa.org/Jeanne-Lee-Jazz-Singer-Who-Embraced-AvantGarde-Dies-at-61>> (Abruf am 8. August 2020).

3 Vgl. Bert Noglik, Kapitel „Jeanne Lee und die Poesie des Sounds“, in: ders., *Klangspuren. Wege improvisierter Musik*, Frankfurt: Transit 1992, S. 39–80, hier S. 45f.

4 Vgl. Eric Porter, „Jeanne Lee’s Voice“, in: *People get ready: The future of jazz is now*, hrsg. von Ajay Heble und Rob Wallace, Durham: Duke University Press 2013, S. 88–110, hier S. 90

5 Vgl. Noglik, „Jeanne Lee und die Poesie des Sounds“, S. 43ff.

6 Siehe Porter, „Jeanne Lees Voice“, S. 89.

Anthony Braxton, Marion Brown und Jimmy Lyons.⁷ Sie tourten weiterhin durch Europa, die USA und andere Länder und traten bis kurz vor Lees Tod auf nationalen und internationalen Bühnen mit immer wieder neuem Repertoire auf.⁸ Im höheren Alter begann Lee sich intensiv mit Pädagogik und Musikvermittlung auseinander zusetzen,⁹ worauf wegen der Themenwahl dieses Beitrags hier nicht weiter eingegangen werden soll. Im Oktober 2000 starb Jeanne Lee im Alter von 61 Jahren an Krebs.

In Zusammenarbeit mit Hampel und weiteren Musikern entstand 1974 das Album *Conspiracy*, in welchem Lees genreübergreifendes Wirken und Schaffen für die musikalische Form, Farbe und Qualität zentral wird.¹⁰ Von jenem Album soll im Folgenden detaillierter die Rede sein, an ihm seien exemplarisch Lees musikalische Erweiterungen der Jazzimprovisation aufgezeigt. Um die Neuheiten und Besonderheiten ihrer vokalen Improvisation hervorzuheben, gebe ich einen kurzen Überblick über vorhandene vokale Modelle der Jazzimprovisation bis in die 1970er Jahre hinein. Vokale Improvisation im Jazz wird auch als Scat-Singing bezeichnet, in welchem traditionell Silben und Paraphrasen einzelner Wörter als vokales Material für das Improvisieren dienen.¹¹ Als grundlegende Parameter der Jazzimprovisa-

7 Siehe Todd S. Jenkins, *Free Jazz and Free Improvisation: An Encyclopedia*, Bd. 2, Westport u. a.: Greenwood 2004, S. 169.

8 Ebd., S. 169f.

9 Vgl. Olga Tabitha Xavier, *Jeanne Lee als Wegbereiterin eines neuen und umfassenden Ausdrucks mit der Stimme. Eine musikästhetische Analyse zeitgenössischen Jazz-Gesangs*, Bachelorarbeit HfM „Carl Maria von Weber“ Dresden, 16.09.2016, S. 13f.

10 *Conspiracy*, Jeanne Lee Ensemble (Jeanne Lee voice; Sam Rivers fl, ss, ts; Gunter Hampel fl, cl, b-cl, vib; Perry Robinson cl; Allan Paskin cl; Mark Whitecage alto-cl; Marty Cook tb; Jack Gregg b; Steve McCall dr), Earthforms Records 1974.

11 Vgl. Michele Weir, „The Scat Singing dialect. An Introduction to vocal improvisation“, in: *Choral Journal of the American directors Association*, Bd. 55, Nr. 11 (2015), S. 30f.

tion – sei es vokal oder instrumental – hat Michele Weir, Jazzsängerin und Professorin an der University of California, neben festen Skalen oder Modi und rhythmischen Mustern als drittes Element musikalische Großformen genannt. Der oder die Improvisierende orientiert sich an diesen Parametern und legt dabei in der Regel mindestens einen der drei Aspekte fest, sodass für die Solist*innen, aber auch die Rhythmussektion ein musikalischer Rahmen zustande kommt.¹² Von den drei Parametern ausgehend stellte auch Lee spielerisch einzigartige Mischungen von Wort, Klang und Bewegung her. Das Etikett „Scatgesang“ – berühmt geworden durch Ella Fitzgerald und andere – charakterisiert aber die Arbeitsweise von Lee nur teilweise: Mehr noch als ganze Worte setzt sie Silben ein, jedoch nicht nur zur rhythmischen Gestaltung einer melodischen Linie. Der eigentliche Schwerpunkt liegt indes auf der Schaffung von Erzählungen, die sie aus den Silben selbst und ihren Assoziationsfeldern hervortreibt.¹³ Über die intensive Beschäftigung mit Sprachmorphemen gelingt Lee nach und nach ein individueller Zugang zu deren klanglicher Exploration und sie entwickelt aus der Sprache heraus eigene stimmlichen Qualitäten.¹⁴ Anstatt die Musik von außen an die Songtexte, die Lyrik, heranzutragen, habe sie begonnen

vom Klang der Wörter und Silben auszugehen. Das war etwas anderes als Gedichte zu vertonen und auch mit dem konventionellen Scatgesang hatte das wenig zu tun. Vielleicht klingt diese Art mit Sprache umzugehen, abstrakt, aber die Arbeit mit den Worten, Silben, Lauten ist zugleich etwas sehr Konkretes.¹⁵

12 Ebd.

13 Vgl. Noglik, „Jeanne Lee und die Poesie des Sounds“, S. 52.

14 Vgl. Aldon Lynn Nielson, *Black Chant: Languages of African-American Postmodernism*, Cambridge: Cambridge University Press 1997, S. 198f.

15 Jeanne Lee, zitiert nach Noglik, „Jeanne Lee und die Poesie des Sounds“, S. 54.

Ihr Ziel war es, Instrumente vokal nutzbar zu machen:

Scatgesang – die Imitation des Instrumentes – bot mir schon lange keine Befriedigung mehr, ich arbeitete daran, die Stimme zu einem ganz eigenen Instrument werden zu lassen. Ich kann sie perkussiv einsetzen. Alle Klänge vom Hauchen bis zu einem lauten Schnalzen stehen mir zur Verfügung. Mittel, die ein Instrument nicht hat.¹⁶

Wichtig wurden für Lee zudem außermusikalische Disziplinen, die in ihrer Biographie bereits früh aufgetaucht waren, wie der Tanz und die Lyrik. Es war daher naheliegend, dass Lee Inspirationen für neue Wege der vokalen Improvisation in anderen künstlerischen Formaten und auch in nicht vokalen musikalischen Genres suchte und fand.¹⁷ Lees Aussagen können am Beispiel von *Conspiracy* verdeutlicht werden. Hier gründet ihr künstlerisch-musikalischer Ausdruck auf der Symbiose der „Spoken Words“, der physischen Bewegung und der Übertragung des freien Instrumentalspiels ins Vokale. Dabei bewegt sie sich von Jazz-typischen Harmonien und Arrangements bis hin zu komplett freiem, experimentellem Spiel, das mehr an Neue Musik als an Jazz erinnert. Die Stimme und der Klang der Wörter bleiben als verbindendes Glied zwischen instrumentalem und vokalem Sound erhalten.

Lee trägt die Musik in die gewünschte Richtung, sie spricht, die Musik reagiert und das improvisatorische Spiel, oftmals ohne deutliche Endpunkte, beginnt sich zu verselbstständigen. Welche vielfältigen Entwicklungen Lees spezifischer improvisatorischer Gebrauch ihrer Stimme nehmen konnte, soll anhand kurzer Analysen von vier Liedern veranschaulicht werden, die als paradigmatisch für ihr eigenwilliges Idiom gelten können. Das Album *Conspiracy* umfasst neun Titel; die Musik wird meist von einer klassischen Rhythmussektion gespielt, begleitet von drei Klarinetten (alternativ auch eine

16 Jeanne Lee, zitiert nach Xavier, *Jeanne Lee als Wegbereiterin*, S. 7.

17 Vgl. Noglik, „Jeanne Lee und die Poesie des Sounds“, S. 54f.

Bassklarinette), Altklarinette, Flöte, Posaune sowie Sopran- und Tenorsaxofon.¹⁸

Sundance

Bereits im ersten Stück leitet Lee elegant vom gesprochenen Wort in die freie Improvisation über, während sie das zu Beginn dieses Beitrags zitierte Gedicht vorträgt. Das Wort „dance“ beendet einerseits den „Spoken Word“-Part, andererseits dient es als Einleitung in das Musikstück selbst und damit auch in das gesamte Album. Über eine harmonisch noch weitgehend traditionelle Basslinie entwickelt sich das improvisatorische Spiel zwischen Lees Stimme und verschiedenen Holzblasinstrumenten. Weiterhin bleibt das Wort „dance“ zentral und bildet die Grundlage für die vokale Improvisation. Lee variiert die Silben des Wortes zwar relativ akkurat (di, da, de, ce), nutzt sie aber weniger als Material für den herkömmlichen Scatgesang. Vielmehr werden sie Teil einer wogenden Klangwolke, welche durch Flöte und Klarinette entsteht, und treten somit gleichwertig zur instrumentalen Improvisation hinzu. Dass es sich bei dem Wort „dance“ um die Bezeichnung einer physischen Ausdrucksart handelt, ist kein Zufall. Lees Verständnis der Verbindung von Klang und Bewegung ist für die Auswahl des Wortmaterials und seine Qualität essentiell:

Wir werden ganz und gar beteiligt – Muskeln, Stimme, Lungen, Glieder. Poesie ist eine physische Angelegenheit. Der Körper wird in Freiheit versetzt; die Personen kommen im Gesang und in der Bewegung zusammen.¹⁹

Unbekümmert, fröhlich und vor allem bewegt beginnt dieses Stück und endet ebenso rasch, ohne etwas von der Vitalität einzubüßen, welche Lee schon im einleitenden Gedicht gewissermaßen einfordert.

18 Siehe Diskographie in Fußnote 10.

19 Jeanne Lee, zitiert nach Noglik, „Jeanne Lee und die Poesie des Sounds“, S. 56.

Im Gegensatz dazu steht das folgende Stück, welches sich vor allem durch seine sphärische Qualität auszeichnet.

Yeh Come t'be

Lee überlagert in diesem Solostück mehrere Aufnahmen ihrer Stimme. Langgezogene glatte Töne kontrastieren mit Staccato-Ausrufen, die sich allmählich zu einem feinen Klangteppich verweben. Wieder ist der Titel Grundlage für das vokale Material. Zum einen werden die Silben als rhythmisierter Orgelpunkt eingesetzt, zum anderen als roter Faden, welcher uns durch die entstehende Klangsphäre leitet. Feine Intervallverschiebungen lassen das Gefühl von Schwere- und Zeitlosigkeit entstehen, die ihre Entsprechung in der Einladung der Titelworte findet: „Komm, um zu sein“. Die zweite Hälfte des Stücks kann als eine Art zweiter Satz betrachtet werden. Bereits zu Beginn waren die kurzen Staccato-Ausrufe zu hören, nun verdichten sie sich und bilden zusammen mit den geflüsterten Titelworten des Stücks rhythmische Patterns, aus denen wiederum ein neuer, aber diesmal bewegter Klangteppich entsteht. Die anfängliche Trance wird aufgelöst, die Musik wird tänzerisch, und die Zuhörenden werden analog zum Album einleitenden Gedicht vom „feeling“ zum „dance“ geleitet, von der Stimmung zum Tanz.

Angel Chile

Das Stück *Angel Chile* ist eine ca. fünfminütige solistische Improvisation über das Wort „Naima“, den Namen von Hazeltons und Lees gemeinsamer Tochter.²⁰ Während dieser Improvisation wird Lees Verständnis des Begriffs Poesie für den Hörenden transparent.

20 Ebd., S. 54.

Man braucht die Worte nicht mit Tönen zu versehen, um sie zum Klingen zu bringen oder um eine Beziehung zu den anderen Wörtern des Satzes herzustellen: Sie haben von sich aus Klänge.²¹

Lee knetet die einzelnen Silben, Buchstaben und Laute des Wortes zu einer Art monologischem Gespräch, ihr Singen wirkt dabei einerseits in sich gekehrt, andererseits expressiv und zugleich virtuos entwickelnd. Die inhaltlichen Assoziationen, die schiere Menge an klanglich unterschiedlichem Material, welches Lee hier mit ihrer klaren, tief-frequenten Stimme hervorbringt, zieht schnell in den Bann. Doch auch diese Improvisation endet rasch und unaufgeregt, und bereitet dadurch die Stille für das nächste und letzte Stück vor.

Conspiracy

Im letzten Stück, welches den Titel des gesamten Albums trägt, wird der auf dem Albumcover gedruckte Text zum Basismaterial der Stimmimprovisation:

Take a breath (inhale) –
let it go (exhale) –
Take a breath (inhale) –
let it go (exhale) –
don't get scared (inhale) –
that sound you heard (exhale) –
ain't nothin but nature, and her children (inhale) –
breathing (exhale) –

Jeanne Lee (1974)

Lee übernimmt nun die musikalische Führung, leitet mittels improvisatorischen Knetens von Klang- und Wortbedeutung durch das gesamte Stück, sodass die musikalische Erzählung einen deutlich erfahrbaren Spannungsbogen erzeugt. Das Gedicht wird viermal wiederholt, jede Wiederholung ist musikalisch variiert. Die Instru-

21 Jeanne Lee, zitiert nach Xavier, *Jeanne Lee als Wegbereiterin*, S. 7.

mentalisten kommentieren die vokalen Interpretationen, und es entsteht eine klangliche Wolke, die wie ein Lebewesen ein- und ausatmet. Gleichsam erregt durch diese kollektive musikalische Aktion, verdichtet sich das Innenleben des klanglichen Organismus, wird hektischer und das Spiel virtuoser. Während der dritten Wiederholung beruhigt sich der Gestus der Improvisation bzw. der Klangorganismus wieder. Im letzten Durchlauf flüstern und schnarren die Instrumente wie im Halbschlaf, und von Lee mit ihrer sonoren Stimme fortwährend beruhigt, bringen sie das Stück leise und nur noch geräuschhaft zum Ausklingen. Lee wiederholt ihr letztes Wort „together“ viermal und endet daraufhin mit einem langgezogenen leisen Ton, welcher allmählich in der Geräuschkulisse der Instrumente verschwindet. Die „Verschwörung“ (dt. für „conspiracy“), das unerklärliche Ineinanderwirken der einzelnen Parameter, wird vielleicht gerade im letzten Stück offenbar: Bewegung, Wort und Ton verbinden sich zu einem musikalischen Gesamteindruck, der wie ein Organismus zu atmen scheint, weiter und weiter wächst, getragen durch die stille Verabredung, Ton zu Bewegung, Bewegung zu Wort und Wort zu Ton werden zu lassen und umgekehrt. Die Wörter pointieren ihre klangliche Wirkung und ihr lyrisches Potential; gleichzeitig entfalten sie durch die verschiedenen Zugänge auch ihren semantischen Gehalt.

Lees improvisatorisches Spiel mit Wörtern und mit den daraus entspringenden Sounds entwickelt sich während der einzelnen Stücke des Albums vom fast noch traditionellen Scatgesang hin zu einer experimentellen musikalischen Erzählung, welche das lyrische Wort in seiner Unerschöpflichkeit ins Zentrum der musikalischen und künstlerischen Interpretation stellt. Trotz der Verschiebung des Fokus hin zu poetischen, quasi physischen Parametern wie Wortklang, physischer Wortempfindung und schließlich Wortbedeutung scheint sich die Musik zu verdichten, lebendiger und zielstrebig zu werden. Jeanne Lee gelang es mit dem Album *Conspiracy* im Jazz neue Facetten der vokalen Improvisation zu etablieren. Durch die Fortbewegung von einer harmonisch und formal basierten Im-

provisation zu einer, die auf Sound und semantischer Projektion basierte, schafft sie ein genreübergreifendes musikalisches Werk, das in die Nähe von experimenteller und Neuer Musik gerät und dem eine eindeutige Genrezuordnung nicht gerecht würde. Für die haptische und erotische Qualität von Jeanne Lees Musik fand der Leipziger Jazzkulturologe Bert Noglik diese Worte: „Gesang aus schwarzem Samt. Sound, space and silence. Diesseits und jenseits der Worte. Jeanne Lee – die Poesie des Sounds.“²²

Abstract

Within and without the words: Models of improvisation in Jeanne Lee's poetic Jazz on her collaborative album *Conspiracy* (Germany, 1974)

Over the course of her musical career in the border region between Jazz and experimental music, the American Jazz singer Jeanne Lee explored new approaches to free vocal improvisation. One example of her explorations and artistic activities is her 1974 album *Conspiracy*, which was created in Germany in collaboration with Gunther Hampel and other instrumentalists. Using four different titles as a basis, this is a quintessential example of Lee's improvisational techniques and artistic approaches.

22 Noglik: „Jeanne Lee und die Poesie des Sounds“, S. 73.

Reibungsflächen. Wie sich lateinamerikanische Komponistinnen auf Musikkulturen französisch- und deutschsprachiger Länder beziehen

GESINE SCHRÖDER

Beginnen möchte ich mit dem Bericht von einem Treffen im Jahr 2014.¹ Um ein paar Tage gemeinsam an Musik zu arbeiten, sie zu machen und zu hören, über sie zu reden und einander zuzuhören, hatten manche Beteiligte sich 15 oder mehr Flugstunden zugemutet. Im August, mitten im südamerikanischen Winter, fand in Santiago de Chile der *encuentro internacional de compositores* statt. Zu seinen Formaten gehörten Portraitkonzerte, Kompositionsunterricht, öffentliche Proben, Konferenzen der Interpret*innen, außerdem Debatten und Vorträge zu Ästhetik und Theorie. Freies Haus bot den Kursen die Pontificia Universidad Católica, und zwei große öffentliche Konzerte des *encuentro* gab es im Kulturzentrum Santiagos, dem GAM. Namensgeberin war die imposante Gabriela Mistral (1889–1957): un-diplomatische, immer traurige Dichterin und dichtende Diplomatin ihres Landes, Nobelpreisträgerin für Literatur. Wie bei Pablo Neruda (1904–1973), dem nächsten Chilenen, der diesen Preis errang – 1971, 26 Jahre nach Mistral –, hatten schon bei ihr Politik und Kunst plus Ruhm ganz nahe beieinandergelegt. Diese Allianz ist heute noch *Movens* chilenischer Künstler*innen, auch in der Musik.

Der jedes zweite Jahr stattfindende *encuentro*, das wichtigste Komponistentreffen Lateinamerikas, existiert seit 2004,² er ist eine

- 1 Der Bericht greift auf Abschnitte aus zwei kurzen Texten der Verfasserin zurück: „Lateinamerikanisches Gegenlicht“, in: *ÖMZ* 69/2014, Heft 6, S. 59–62, sowie „Schräge Spiegelungen. Rückblick und Ausblick auf das Komponistentreffen in Santiago“, in: *MusikTexte* 143 (2014), S. 87.
- 2 Eine Übersicht über vergangene Ausgaben des *encuentro* findet man auf dieser Seite: <<https://www.encuentrocompositores.com/encuentros-anteriores-2>> (Abruf am 27. März 2024).

kleine Ausgabe der Darmstädter Ferienkurse, möchte man sagen. Wie diese seit 1970, fällt er auf die geradzahligen Jahre.³ Zum zehnjährigen Bestehen des encuentro 2014 ließ man sich etwas Besonderes einfallen. Als Dozenten waren ausschließlich Komponistinnen eingeladen, je eine aus Argentinien, Chile, Deutschland, Kanada und zwei aus Frankreich: Bis auf Cecilia Cordero (* 1945),⁴ die in Chile studiert hat und auch dort wirkt, haben alle Dozentinnen mehr oder weniger mit Musikkulturen französisch- und/oder deutschsprachiger Länder zu tun, verstärkend wirkte sich auf die Auswahl sicherlich aus, dass nationale Kulturinstitute⁵ Deutschlands und auch Frankreichs den encuentro förderten. Verortet werden Künstler*innen üblicherweise neben den Ländern, in denen sie aufwuchsen, über die Städte, in denen sie studierten, und gegebenenfalls auch über die Institutionen, an denen sie heute lehren. Unter anderem in Essen und Freiburg hat die im argentinischen Santa Fe lehrende Natalia Solomonoff (* 1973) studiert. Brigitta Muntendorf (* 1982) studierte in Bremen und Köln, wo sie auch lehrt. Graciane Finzi (* 1945)⁶ und Florentine Mulsant (* 1962) studierten vor allem in Paris, dort lehrten sie zeitweilig auch. In Hamburg und Lyon, davor in Montréal studierte die Quebecer Cellistin Émilie Girard-Charest, sie lehrt eher nicht, ist hauptsächlich Bühnenkünstlerin, und so ist ihr Geburtsjahr geheim. Um die 40 dürfte

3 Die Darmstädter Ferienkurse wurden vor 1970 in jährlich abgehalten. Im ersten Pandemie-Jahr 2020 entfielen sie, wurden auf das folgende Jahr verschoben und finden seither in den ungeradzahligen Jahren statt. Der encuentro war 2020 online.

4 Siehe <<http://www.memoriachilena.gob.cl/602/w3-article-92943.html>> sowie die Kurzinformationen zu Cordero auf dieser Seite: <<https://www.capitullochilenonmwa.cl/cecilia-cordero-compositora-de-musica-contemporanea/>> (Abrufe 27. März 2024).

5 Der encuentro wird u. a. gefördert vom Institut français und vom Goethe-Institut.

6 Kurzinformationen zu Finzi auf der Seite ihres Verlags: <<https://www.billaudot.com/de/composer.php?p=Graciane&n=Finzi>> (Abruf am 27. März 2024).

sie heute sein. Ihre wütenden bis wimmernden und witzigen Performances auf und mit dem Cello sind teilweise skizziert, sie verwischen die Grenze zwischen Improvisation und Komposition.⁷ Für Theorie und Ästhetik durfte ich dabei sein. Mein in Santiago gehaltener Vortrag über Komponistinnen in Lateinamerika sollte dem Jubiläumsencuentro das Außergewöhnliche nehmen, indem er seiner Dozentinnenauswahl eine Vorgeschichte gab und das Treffen mit Blick auf Lateinamerika als nicht aus der Welt gefallen erscheinen ließ. Die folgenden Ausführungen gingen aus Notizen für diesen Vortrag hervor. Der Akzent wurde indes anders gesetzt, und aufgenommen wurde nur noch, was thematisch zum Projekt der französisch-deutschen Musikerinnen-Forschung passte.

Schon in der Geschichte waren lateinamerikanische Komponistinnen mit französisch- und deutschsprachigen Ländern eng verbunden gewesen, zumeist durch Herkunft, Studium oder/und längere Aufenthalte und Tourneen. Künftigen musikologischen Untersuchungen eröffnet die Musik, die sie erfanden, ein Forschungsfeld, das umso lohnender erscheint, als es die institutionelle Verfasstheit lateinamerikanischer Universitäten und Konservatorien mit sich bringt, dass an ihnen lehrende Komponistinnen und auch Komponisten sich nicht selten professionell – als Musikforscher*innen und nicht nur in Kommentaren zum eigenen Werk oder in Interviews – auch in Texten über Musik äußern.

Das Eröffnungs- und das Abschlusskonzert des encuentro von 2014 hatten die Verflochtenheit lateinamerikanischer mit französischen und deutschen Musikkulturen mit dem, was zu hören war, gezeigt und (im dazugehörigen Programmbuch) auch über die Lebensläufe der Urheberinnen. Neben Musik der Dozentinnen des encuentro wurden auch Stücke anderer lateinamerikanischer Komponistin-

7 Informationen zu Girard-Charest:
<<https://www.emiliegirardcharest.com/apropos>> (Abruf am 27. März 2024).

nen gespielt, darunter ein abstraktes Flöte-Klavier-Duo von Leni Alexander (1924–2005). Die gebürtige Breslauerin gehört zu den vielen in Chile lebenden Menschen mit einer wundersam verzweigten Migrationsbiografie.⁸ Keines der Solostücke, die zu hören waren, kam ohne Stimme aus: Singen, Summen, Flüstern oder Schreien in das Instrument hinein und zu seinem Klang. Eine makabre Story für einen repetitionssüchtigen Pianisten von Solomonoff stand auf dem Programm, dann ein Stück für eine träumende Geigerin von Graciela Paraskevaídis (1940–2017). Ein Klaviersolostück der Letzteren formulierte eine lateinamerikanische Variante nicht diskursiver Musik aus, vielleicht als Abwehrreflex auf Paraskevaídis' Freiburger Studienzeit um 1970 bei Wolfgang Fortner.⁹ Nicht-Diskursives wirkte hier und in anderen Stücken als Gegengift zu einem idealtypisch gefassten bösen Beethoven. Angeschrieben wird vehement gegen entfaltende, entwickelnde, arbeitende, narrative, teleologische kompositorische Verfahren, und überhaupt: gegen musikalische Logik einer „Germanic tradition“. Für die lateinamerikanischen Varianten von Nicht-Diskursivem war spezifisch, dass sie landeseigene, auch indigene musikalische Fundstücke aufnehmen und dass sie ‚violencia‘ einbringen,¹⁰

- 8 Informationen zu Alexander:
<http://www.memoriachilena.gob.cl/602/w3-article-92950.html>
sowie Bettina Frankenbach, Artikel „Leni Alexander“, in: *MUGI. Musikvermittlung und Genderforschung: Lexikon und multimediale Präsentationen*, hrsg. von Beatrix Borchard und Nina Noeske, Hochschule für Musik und Theater Hamburg, 2003ff. Stand vom 24.4.2018, URL: http://mugi.hfmt-hamburg.de/artikel/Leni_Alexander (Abrufe am 27. März 2024).
- 9 Wenig freundliche Bemerkungen zu Fortner findet man bei Arno Lücker, „Graciela Paraskevaídis. Alles auf dem gleichen Ton“, Serie 250 *Komponistinnen*, hier Folge 63, in: *VAN Magazin* vom 3.2.2021, <https://van-magazin.de/mag/250-graciela-paraskevaidis/> (Abruf am 27. März 2024).
- 10 Zu ‚Gewalt‘-Diskussionen in den frühen 1970er Jahren siehe Tom Holert, „ca. 1972“. *Gewalt – Umwelt – Identität – Methode*, Leipzig: Spector Books 2024, Kapitel „Partizipation und Gewalt, S. [40]–78, hier S. 62 (über „Violencia y medios de comunicacion social“).

zum Beispiel mit hyperschnellen Aktionen in allerhöchsten und tiefsten Lagen, die Schmerzen bereiten – den Spielern und Hörern, den Spielerinnen und Hörerinnen.

Solomonoff realisiert ihr Konzept von Musik im Gegenlicht („Música a contraluz“) auch über abstrakte formale und pauschale Genre-Anleihen an Musik aus Gegenden, in denen deutsch gesprochen wird. Ihre 2012 von der schleswig-holsteinischen Stadt Eckernförde beauftragten und dort uraufgeführten *raunächte* bestehen aus zwölf kurzen Stücken für ein Ensemble der *Pierrot-lunaire*-Besetzung plus Elektroakustik. In Parallele zu Schönbergs halbszenischem monodestrukenen Stück erfindet sie Allusionen zu argentinischer Kabarett-Musik.

Trotz der Abstoßung von der klassisch-romantischen deutsch-österreichischen Musiktradition bleibt beim *encuentro* doch das Interesse an Musik aus deutschsprachigen Ländern groß, solcher der neueren Zeit aber. Neben der Tatsache, dass sein Erfinder und inhaltlich sowie organisatorisch Verantwortlicher, der Komponist Pablo Aranda (* 1960), in Köln studiert hat, dürften die Gründe für das Interesse auch in der Musikgeschichte lateinamerikanischer Länder und speziell Chiles zu finden sein. Ausgehend von der jüngeren Geschichte, soll das im Folgenden skizziert werden. Nach Notizen zu früheren lateinamerikanischen Kursen für zeitgenössische Musik und der Beteiligung von Komponisten aus französisch- und deutschsprachigen Ländern an ihnen werden Schlaglichter auf einzelne lateinamerikanische Musikerinnen der fernerer Vergangenheit geworfen, hier jeweils mit dem Augenmerk auf Berührungspunkten mit den genannten europäischen Musikkulturen.

*

Zum Konzept des chilenischen *encuentro* gehört die Beachtung von nationalkultureller Identität: Es werden jeweils zwischen drei und sechs Komponist*innen eingeladen, davon meist mindestens eine*r

aus Chile und mindestens eine*r aus einem weiteren lateinamerikanischen Land; dazu europäische Größen der Gegenwart, oft solche, die aus Frankreich oder Deutschland kommen oder dort tätig waren bzw. sind (bisher Emmanuel Nunes, Marco Stroppa, Fabien Lévy, Philippe Leroux, Johannes Schöllhorn und andere), und nicht erst beim programmatischen Treffen von 2014 waren auch immer wieder Komponistinnen unter den Dozentinnen, neben den Mexikanerinnen Hilda Paredes (2006) und Marcela Rodríguez (2012) aus Deutschland bzw. Österreich Charlotte Seither (2008), Carola Bauckholt (2010) und Iris ter Schiphorst (2020, online). Ein Vorläufer des encuentro waren die cursos latinoamericanos de música contemporánea, abgehalten zwischen 1971 und 1989 in wechselnden lateinamerikanischen Ländern, nicht aber in Chile. Dass auch Musik sich in jenen Jahren politisiert hatte, mag ein Grund dafür sein, dass man das Land mied. Als Pinochet an der Macht war (1973–1990), flohen Musiker*innen aus Chile statt es aufzusuchen;¹¹ die cursos latinoamericanos fanden in umliegenden Ländern statt. Es unterrichteten aus dem deutschsprachigen Bereich der Schweizer Klaus Huber, die Deutschen Nicolaus A. Huber, Helmut Lachenmann, Dieter Schnebel, ergänzen ließe sich Konrad Boehmer, der in den Niederlanden lehrte. Und von der damaligen Wiener Musikhochschule kamen Dieter Kaufmann, der Gründer des dortigen elektroakustischen Studios, sowie Wilhelm Zobl, dessen Nachfolger als Präsident der österreichischen Sektion der IGNM.¹²

11 Einen Überblick über chilenische Flüchtlinge beispielsweise in der DDR findet man bei Jost Maurin, „Flüchtlinge als politisches Instrument – Chilenische Emigranten in der DDR 1973–1989“, TU Dresden [2002], <http://www.hait.tu-dresden.de/TDv/TD_o2_o2_Maurin.pdf> (Abruf am 27. Februar 2021).

12 Listen der Teilnehmer*innen und einen Überblick über die Veranstaltungen der cursos gibt Coriún Aharonián: <<http://web.archive.org/web/20080109032314/http://www.latinoamericanamusica.net:80/informes/cursos.html>> (Webarchiv vom 9. Januar 2008, Abruf am 28. März 2024). Die Beteiligung europäischer Dozenten an den Kursen von 1974 (in Piriápolis) und 1977 (in Buenos Aires) untersuchte Omar Corrado, „European Professors at the Cursos Latinamericanos de

Soweit ich sehe, stehen Untersuchungen darüber, warum diese Komponisten Einladungen gerade nach Lateinamerika annahmen, noch aus.

Bevor über Miniportraits von zehn Komponistinnen exemplarisch gezeigt wird, wie sich Lateinamerikanerinnen in der weiter zurückliegenden Geschichte auf Musikkulturen französisch- oder deutschsprachiger Gebiete bezogen hatten, seien zumindest vier bekannter gewordene lateinamerikanische Komponistinnen erwähnt, bei denen sich solche Bezüge trotz ihrer Verbindungen mit Europa nicht finden ließen: die Brasilianerin Chiquinha Gonzaga (1847–1935), Carmen Barradas (1888–1963) aus Uruguay, die Argentinierin Alicia Terzian (* 1934) und die Kolumbianerin Jaqueline Nova (1935–1975).

Gonzaga schrieb Tänze, darunter Habanera, Lundo, Maxixe..., manche ihrer Werke wurden ausgesprochen populär. Eine Prägung durch Musikkulturen aus französisch- oder aus deutschsprachigen Ländern lässt sich nicht feststellen, und auch während ihres längeren Europaaufenthalts in den ersten Jahren des 20. Jahrhunderts kam die Komponistin mit diesen Ländern in keinen näheren Kontakt. Ähnliches gilt für Barradas, deren Werke Exempla für musikalische Innovationen sind. Sie notierte manchmal extra ungenau, zeichnete Spiel- oder Klanggesten grafisch auf. Einige während ihres dreizehnjährigen Aufenthalts in Spanien ab 1915 entstandene Kompositionen wie den Klavierzyklus „Fabrikation, Sägewerk, Gießerei“ könnte man futu-

Música Contemporánea: Two Experiences – Piriápolis, 1974; Buenos Aires, 1977, in: *Twentieth Century Music* 17, Special Issue 3, October 2020, Musical Trajectories between Latin America and Europe 1970–2000, S. 329–345, <<https://doi.org/10.1017/S1478572220000158>>, sowie für die davorliegenden Jahre: „Trayectorias. Music between Latin America and Europe 1945–1970. Música entre América Latina y Europa 1945–1970“, hrsg. von Daniela Fugellie, Ulrike Mühlischlegel, Matthias Pasdzierny, Christina Richter-Ibáñez, in: *Ibero-online* Heft 13, 2019, <https://www.iai.spk-berlin.de/fileadmin/dokumentenbibliothek/Ibero-Online/Ibero_Online_13_Trayectorias.pdf> (Abrufe am 27. März 2024).

ristisch oder kubistisch nennen.¹³ Für beide gilt, dass ihre Aufenthalte in Europa sie nicht in neue Sprachgebiete führten. Nach uralten Texturen ihrer armenischen Vorfahren suchte Terzian. In Venedig studierte sie die abenteuerliche Mischung von mittelalterlicher armenischer Kirchenmusik und elektroakustischer Komposition. Nach ein paar Jahren Europaaufenthalt in ihr Heimatland zurückgekehrt, rief sie 1968 in Argentinien die Fundación Encuentros Internacionales de Música Contemporánea (EIMC) ins Leben. Terzian ist auch als Musikologin aktiv, insbesondere aber als Kulturpolitikerin. Wie Alexander oder Paraskevaídis kam auch Nova von Europa nach Lateinamerika, diesmal aus dem flämischen Teil Belgiens. Ihre Zuwendung zur indigenen Kultur ihres neuen Heimatlandes Kolumbien und ihre elektroakustischen Experimente machten sie zu einer globalen existenzialistischen Pionierin. Nicht einbezogen in die folgenden Notizen wurden aus Lateinamerika Ausgewanderte, die nicht zurückkehrten.¹⁴

Aus den in den meisten Fällen bis bald nach 1800 andauernden kolonialen Jahrhunderten lateinamerikanischer Länder sind mir keine Namen von Komponistinnen bekannt geworden. Bekannt und für das Musikleben Chiles wichtig wurde aber Isidora Zegers (1803–1869). In Madrid geboren, studierte sie in Paris und zog zwanzigjährig nach Chile. In zweiter Ehe heiratete sie dort den in Bremen gebürtigen Jorge (Jürgen) Huneeus Lippmann, aber in dem Œuvre von Zegers, die auch eine gefeierte Sängerin war, finden sich keine Spuren von deutscher Musikkultur. Ihr Œuvre besteht vor allem aus Liedern, daneben einigen Klavierstücken. Zum Teil in Paris entstanden, gehören die

13 Eine Reproduktion aus dem Manuskript des Klavierstücks *Fabricación* (1922) sowie der Link zu einer Aufführung des Stücks durch Barradas' Schülerin Néffer Kröger, finden sich eingebettet in den Blog *Song of the Lark* von Emily E Hogstad, „Carmen Barradas: Composer, Innovator and Noise-Maniac“, 27. Juni 2018, <<https://songofthelarkblog.com/2018/06/27/carmen-barradas>> (Abruf am 27. März 2024).

14 Ein Beispiel wäre die in Berlin lebende Argentinierin Silvia Fómina (* 1962), kurzzeitig eine Privatschülerin Ligetis.

Lieder stilistisch in die französische Richtung des Genres, die ‚romance‘ und die ‚melodie‘, in der sich um 1820 auch die nur wenig jüngere Fanny Hensel geübt hatte: Wie deren Lieder zu französischen Texten sind Zegers’ Beiträge zu dem Genre elegante Musik, bei der das Versmaß dem musikalischen Metrum und Rhythmus durchweg nachgeordnet bleibt. Die Bolivianerin Modesta Sanginéz [Sanjinés] Uriate (1832–1887) ließ unter anderem in Paris selbstkomponierte Klaviervariationen drucken; sie schrieb außerdem Polkas und modern-melancholisch-chopineske Mazurken. Bekannt in europäischen Musikzentren – eigentlich überall außer in französisch- oder deutschsprachigen Ländern – wurde die mexikanische Sopranistin Ángela Peralta (1845–1883). Auf der Opernbühne machte sie mit italienischem Repertoire eine große Karriere. Auch als Komponistin favorisierte sie die italienische Schreibart, ihre beiden französisch betitelten Walzer und ein Lied mit französischem Text sind eher Nebenprodukte.¹⁵ Ebenfalls Weltkarriere machte die venezolanische Pianistin Teresa Carreño (1853–1917). Sie war ein Superstar und komponierte vor allem für den eigenen Gebrauch als Virtuosin.¹⁶ Heute sind ihre relativ zahlreichen Welte-Mignon-Aufnahmen Gegenstand der musikalischen Interpretationsforschung. Sie war Schülerin u. a. eines Chopin-Schülers in Paris. Im sächsischen Coswig wird die Erinnerung an Carreño bewahrt, da sie Ende des 19. Jahrhunderts für vier Jahre mit ihrem dritten Gatten, dem Pianisten und Komponisten Eugen d’Albert, und mit ihren vielen Kindern in einer Villa des Ortes

15 Das *Album musical de Angela Peralta*, Mexico: Julian Montiel y Duarte 1875, eine Prachtausgabe ihrer Klavierstücke und Lieder, enthält ein Lied mit französischem Text, „Les Larmes“ (pdf-Seite 73), und die Klavierstücke „Maria. Souvenir à ma Sœur. Wals“ (pdf-Seite 84) sowie „Ne M’oubliez pas! Wals“ (pdf-Seite 126), <<https://archive.org/details/b10644908>> (Abruf am 27. März 2024).

16 Vgl. für diese und mehrere der folgenden Informationen Graciela Paraskevaídis, „Komponierende Frauen in Lateinamerika“, in: Schweizerische Musikzeitung Nr. 10, Oktober 2012, ForumMusikDiversität / Forum-MusiqueDiversité, S. 55.

lebte, später (mit ihrem vierten Gatten) in Berlin. Ihr Streichquartett in h-Moll (1896) entfernt sich ein wenig von der Ästhetik ihrer virtuos-
 en Klaviermusik und ihrer Salonstücke, für deren bei Thalberg und
 Liszt ansetzende französische Schreibart die Fantaisie-Caprice *Un bal
 en rêve* aus den *Six morceaux de salon* op. 26, das Produkt einer wohl
 erst Fünfzehnjährigen, ein gutes Beispiel ist.

Lateinamerikanische Komponistinnen, deren Karriere noch ins
 lange 19. Jahrhundert gefallen war, sind nicht selten als mutige und
 auch im öffentlichen kulturellen Leben ihrer Heimatländer einfluss-
 reiche Personen bekannt geworden. Carreño wurde darüber hinaus
 für die Entwicklung der musikalischen Interpretation ihrer Zeit insge-
 samt wichtig. Bei den meisten später geborenen lateinamerikanischen
 Komponistinnen stellt sich leicht die Frage ein, ob sie auf der Höhe
 ihrer Zeit komponierten. Im Hinblick auf den Akzent dieses Beitrags
 soll lediglich der stilistische Ort ihrer Musik eingekreist werden, um
 das Erfordernis von Zeitgemäßheit in angehängten Überlegungen
 generell zu diskutieren.

Bei den über sechs Jahrzehnte später als Carreño geborenen
 Brasilianerinnen Eunice Katunda (1915–1991) und Geny Marcondes
 (1916–2011) kommt es schon früh zu Bezügen auf neue Musik von
 Komponisten aus deutschsprachigen Ländern. Als Hörerinnen des
 gleichalten, 1937 aus Nazi-Deutschland emigrierten Hans-Joachim
 Koellreutter (1915–2005) lernten sie in den 1940er Jahren die Zwölf-
 tontechnik kennen (und wahrscheinlich auch Hermann Grabners
 Version der funktionellen Harmonielehre¹⁷). Von Katunda gibt es aus
 jenem Jahrzehnt eine Hommage an Schönberg für Klarinette, Brat-
 sche, Cello und Klavier (1949), und in Zusammenarbeit mit dem Pari-
 ser Fotografen und Ethnografen Pierre Verger widmete sie sich der

17 Vgl. die Ausführungen von Carlos de Lemos Almada, Guilherme Sauer-
 bronn de Barros, Rodolfo Coelho de Souza, Cristina Capparelli Gerling und
 Ilza Nogueira, „The Reception and Dissemination of European Music The-
 ories in Brazil. Riemann, Schenker, and Schoenberg“, in: ZGMTH 15/2,
 S. 129–154, hier S. 131–138 der pdf-Version, <doi.org/10.31751/981>.

Erforschung afrobrasilianischer Kulturen, um diese kompositorisch zu verwerten. Auch bei Marcondes gibt es das spartenübergreifende künstlerische Interesse. Sie war im Bereich populärer brasilianischer Theater- und Filmmusik, außerdem aber als Malerin, Bildhauerin und Dichterin tätig. Eine von Marcondes' Schüler*innen und wiederum Hörerin Koellreutters namens Esther Scliar (1926–1978)¹⁸ lernte neuere europäische Musikkulturen aus erster Hand bzw. vor Ort kennen, nämlich 1948 beim in jenem Jahr von Hermann Scherchen geleiteten venezianischen Festival zeitgenössischer Musik.¹⁹ Ihre Kompositionen sind kontrapunktisch dicht, melancholisch und abgesehen von eher timbral wirkenden Bass-Oktaven haben sie einen frei-atonalen Wiener Ton. Auch Scliar arbeitete sich kompositorisch an brasilianischer kultureller Identität ab. Postum wurden mehrere musiktheoretische Lehrbücher von ihr veröffentlicht.

Eine (vermutlich glücklichere) Vorgängerin von Nova ist Hilda Dianda (* 1925), eine fast hundertjährige Grande Dame der latein-amerikanischen Elektronikerinnen. Zu ihren Lehrern gehörte wieder Hermann Scherchen. Dianda arbeitete auch in der von Pierre Schaefer-

18 Eine Dissertation über um 1960 entstandene Klavierwerke Marcondes' und Scliars gibt nähere Auskunft: Joana Cunha de Holanda, *Eunice Katunda (1915-1990) e Esther Scliar (1926-1978): trajetórias individuais e análise de „Sonata de Louvação“ (1960) e „Sonata para Piano“ (1961)*, Dissertation an der Universidade Federal do Rio Grande do Sol, 2006
<<https://lume.ufrgs.br/handle/10183/6604>> (Abruf am 27. Februar 2021). Scliars Klaviersonate, eingespielt von ihrer Schülerin Fani Lowenkron (1977), findet man mit mitlaufenden Noten auf YouTube:
<<https://www.youtube.com/watch?v=SwzAMsUJx48>> (Abruf am 27. Februar 2021).

19 Das Festival fand im September des Jahres statt, im Anschluss daran gab Scherchen noch einen Dirigierkurs. Siehe die Übersichten über die Programme 1930–1972 des Festival Internazionale di Musica Contemporanea della Biennale di Venezia, das Programm des XI. Festivals, Autunno musicale veneziano, S. 25–27, Webarchiv vom 7. März 2022:
<http://web.archive.org/web/20220307165432/http://www-5.unipv.it/girardi/2015_DM1/1930-1972_BiennaleMusica.pdf> (Abruf am 28. März 2024).

fer gegründeten Groupe de recherches musicales, im Mailänder Studio di fonologia musicale und nahm mehrmals an den Darmstädter Ferienkursen teil. Anfang der 1970er Jahre lebte sie in Deutschland. Der Wechsel zwischen Fäden aus uraltem Musikstoff und ganz neuen Fäden gab ihren kompositorischen Texturen die Motive. Auch sie war als Musikologin aktiv, 1966 veröffentlichte sie eine Broschüre über „argentinisches Komponieren heute“.²⁰

Eine jüngere Studie²¹ konnte neben 18 argentinischen Komponisten, die zwischen 1970 und 2020 in Paris lebten, eine einzige Komponistin anführen: Elsa Justel (* 1944). Justel zog 1988 nach Frankreich, wo sie an der Sorbonne über Strukturen in elektroakustischer Musik doktorierte. Heute lebt sie wieder in Argentinien. Auch Justel nahm an den Darmstädter Ferienkursen teil, außerdem an Festivals für elektroakustische Musik wie der ars electronica Linz, wo sie 1992 für ihr Stück *Fy-Mor* in der Kategorie Digital Musics and Sound Art einen Preis bekam.²² Meistens gibt sie ihren Stücken französische Titel, einen deutschen Titel haben ihre elektroakustischen *Purzelbäume* (2002/03), mit tausenderlei instrumentalen Realgeräuschen gespickte Tango-Witze, sogenannte „klantos“.²³

Wiederum auch als Autorin von Texten tätig ist die Argentinierin María Cecilia Villanueva (* 1964). Sie hatte bald gute Kontakte

20 Hilda Dianda, *Música en la Argentina de hoy*, Buenos Aires: Proartel 1966.

21 Martin Liut, „‘Devenir compositeur’: Notes on the Insertion of Argentine Composers in the Contemporary French Music Scene (1970–2020)“, in: *Twentieth-Century Music* 17/3 (2020), S. 311–327, hier S. 314, <doi: 10.1017/S147857222 0000146>.

22 Siehe die Ankündigung eines Porträts Justels von Heinrich Deisl, „Yegl von Elsa Justel. Elsa Justel. Poetische Klangtechnologien“, ORF-Serie „Zeit-Ton“, Ausgabe vom 23. April 2020, 23:03, <<https://oe1.orf.at/programm/20200416/595245/Yegl-von-Elsa-Justel>> (Abruf am 27. März 2024).

23 Ausschnittweise anzuhören auf Ymx média: <<https://www.ymxmedia.com/en/oeuvre/32225/elsa-justel/purzelbaume>> (Abruf am 27. März 2024).

nach Deutschland, vor allem zum Kölner Kreis um die Herausgeberin der Neue-Musik-Zeitschrift *MusikTexte* Gisela Gronemeyer (1954–2023), die ein kurzes Portrait der Komponistin verfasste,²⁴ sowie zu den ehemaligen Kölnern Bauckholt und Caspar Johannes Walter, in deren Verlag Thuermchen Werke von ihr erschienen sind, darunter das Stück *Lebende Steine* (2004). Analog zu den Pflanzen, von denen das Stück seinen Namen hat, bilden drei Celli gemeinsame geräuschhafte Klangzöpfe, die zwölf Minuten lang ins Licht wachsen.²⁵ Es gab einige Studienaufenthalte Villanuevas in Deutschland, u. a. im Schloss Solitude; für Neue-Musik-Kurse, wie die in Donaueschingen, erhielt sie Kompositionsaufträge. Warum sie nicht in Deutschland blieb? Ob es derselbe Grund war, aus dem Jorge Luis Borges nach vielen Jahren in Paris wieder in Buenos Aires leben wollte?

„[...] vielleicht ist die Sehnsucht einer unserer größten Schätze. Eine Sehnsucht nach Europa vor allem, wie ein Europäer sie nicht empfinden kann, denn ein Europäer fühlt sich nicht als Europäer, sondern als [...] Franzose, Deutscher, [...] ...“²⁶

*

Die Wirkungsmöglichkeiten von Komponist*innen hängen wesentlich davon ab, in welchem Land sie groß werden. In Ländern, die im 19. und 20. Jahrhundert zu Zentren musikalischer Neuerungen wurden, galt Komponieren als Spitze von musikalischer Kreation. Solche

24 Gisela Gronemeyer, „Barfüßige Musik. Die argentinische Komponistin María Cecilia Villanueva“, in: *MusikTexte*, Bd. 76/77 (1998), S. 69–74.

25 Vgl. eine Partiturseite aus dem Cellotrio *Lebende Steine* <www.thuermchen.de/VERLAG/villanueva/partituras/lebende-steine.html> sowie eine Aufnahme: <<https://soundcloud.com/maria-cecilia-villanueva/lebende-steine>> (Abrufe am 27. März 2024).

26 Jorge Luis Borges, zitiert aus einem Gespräch zwischen ihm und Mario Vargas Llosa, „Borges zu Vargas Llosa: ‚Auch Lesen ist eine Art zu leben‘“, in: *NZZ* vom 20. Februar 2021, S. 18–19, hier S. 19, 5. Spalte.

Zentren zehrten von konsolidierten Musikinstitutionen. An der Peripherie kompositorischer Neuerungen und dort, wo weniger zählte, was man erfand, ließ sich unbelasteter tätig sein. Zur Peripherie von Neuem in der Musik gehört Lateinamerika bis heute. Um die Mitte des 20. Jahrhunderts machte mit seinen vielen vor der desolaten Situation in Europa Geflohenen nur Argentinien eine Ausnahme. Zur Peripherie (oder nicht zum globalen Westen) kommen sich innerhalb Europas auch die südöstlichen Länder vor. Gemeinsam war ihnen, dass der Schöpfermythos dort weniger drückte. Hinzu kommt, dass nicht überall eine approbierte Ästhetik herrschte, die Situation war eher diffus, man konnte unbeachtet vor sich hin schreiben und hatte keine intellektuelle Musikmeinungsmacht im Nacken.

Wer sich in Frankreich oder Deutschland aufs Komponieren warf, konnte sich der Erwartung von Up-to-date-Sein schwer entziehen: die Nummer Eins in Sachen Fortschritt sein, unerschrocken an der Spitze der Musikentwicklung voranschreiten, womöglich eine Führungsrolle spielen. Was ihr Selbstvertrauen anging, hatten Frauen von der Peripherie den Westeuropäerinnen oft ein Stück voraus. Noch in den 1990er Jahren war die Lage in Deutschland etwa so: Bewarb sich bei Zulassungsprüfungen im Fach Komposition überhaupt eine Frau, so stammte sie ziemlich wahrscheinlich aus Korea. Deutsche trauten sich selten. Und Komponistinnen, auf die man bis in die 1980er Jahre in Darmstadt oder Donaueschingen traf, waren wahrscheinlich in Rumänien groß geworden wie Miriam Marbé (1931–1997), Adriana Hölszky (* 1953) oder Violetta Dinescu (* 1953).

Schon in den ersten Jahrzehnten nach der Gründung der Donaueschinger Musiktage im Jahre 1921 fehlten Namen von Komponistinnen aus Deutschland oder Österreich in den Programmen. Man fand sie nicht im Vortrupp, aber in hinteren Reihen des Fortschritts – wie Johanna Senfter (1879–1971), Grete von Zieritz (1899–2001) oder Felicitas Kukuck (1914–2001). Selbst eine Liste bekannter Avantgarde-Komponisten der 1950er bis 1970er Jahre – vom 1920 geborenen Maderna über Ligeti, Nono, Boulez, Berio, Stockhausen, Pousseur,

Schnebel bis zum 1935 geborenen Lachenmann – kann um keinen Namen einer Komponistin ergänzt werden. Aber es gab sie doch: Galina Ustvol'skaja (1919–2006) oder Sofia Gubaidulina (* 1931) zum Beispiel, später US-amerikanische Performance-Künstlerinnen wie Meredith Monk (* 1942) oder Joan La Barbara (* 1947). Die Lösung vom Schriftlichen scheint die Aktivitäten der Letzteren befördert zu haben. Sie konnten Luft schnappen, weil die Performance-Ästhetik das heroische Komponistenimage nicht brauchte. Dabei hatte schon die Avantgarde selber das herrliche Schalten und Walten unterminiert, und folgerichtig wäre gewesen, dass auch das Geschlecht von Autor*innen dabei in Vergessenheit geraten wäre. Bald brachten aber Jahrhunderte alte Kunstkonzepte das Faible für Fortschritt aus der Bahn. Für Younghi Pagh-Paan (* 1945) oder Chen Yi (* 1953) bedeutete Kunst auch perfektes Können, basierend auf ganz alten Techniken. Ich-Ausdruck wurde zur Nebensache.

In realsozialistischen Staaten war die Lage anders. Wenn Künstler Werktätige waren, ließ man sie machen, solange sie (auch) produzierten, was gebraucht wurde, zum Beispiel Stücke für Instrumentalschulen, Musik für die jungen Pioniere, für Werkschöre, Filmmusik. Wenn Komponieren nicht mehr und nicht weniger als gute und nützliche Arbeit zu sein hatte, sollte man als Komponist oder Komponistin, Meister oder Meisterin von der eigenen Sache möglichst so viel verstehen wie ein erstklassiger Automechaniker von seiner oder eine geborene Hebamme von ihrer. Daher gab es überhaupt mehr von ihnen.

Lange konnten Frauen sich als bessere Hälfte der Menschheit vorkommen: weil sie weniger Autounfälle bauten (oder es nur zu Blechschäden beim Einparken kam), weil sie weniger Kriege führten (vielleicht abgesehen von Amazonen wie Margaret Thatcher), weil sie seltener mordeten (nur Giftmorde galten als weibliche Spezialität). Entstehen konnten solche Bilder, weil sie überhaupt weniger taten, weil weniger von dem sichtbar wurde, was sie taten, und weil sie – zum Beispiel mit einem Pseudonym – dafür sorgten, dass niemand

sah, dass genau sie es taten. Eine Giftmörderin will ja unentdeckt bleiben.

Nicht im Zentrum zu stehen, birgt Chancen. Die Peripherie bot Komponistinnen eine Flora, in der sich ungestörter schreiben ließ als in einem Zentrum, wo man sozusagen überall sein eigener Autor zu sein hatte. Komponistinnen aus französischen und deutschen Musikkulturen waren und sind noch heute eine Randerscheinung. In Lateinamerika waren deutsche und französische Musikkulturen seit Jahrhunderten Importprodukte, da wäre mit einem Schwund zu rechnen gewesen. Im Hinblick auf das Vorkommen von Komponistinnen in Lateinamerika kann das nicht bestätigt werden. Köpfe zählen, bringt wahrscheinlich so wenig, wie Aufführungszahlen oder die Zahl von Kompositionsaufträgen zu registrieren. Aus Zeitungen und Zeitschriften (zum Beispiel über Kunst, Kultur und Mode) oder anderen schriftlichen Zeugnissen (Briefen, Memoiren etc.) erfährt man, was man spielte, hörte und worüber man redete. Nichts erfährt man von dem, was geschrieben wurde, ohne dass man es hörte oder darüber redete (weil Stücke in Schubladen liegen blieben und erst heute entdeckt werden). Warum sollten wir, wenn es um die Taxierung der musikalischen Produktion geht, der Beobachtung von Zeitgenossen vertrauen? Klar: Zeitschriften, Briefe, Memoiren durchforsten: Soll man machen! Auch in Notenschränken stöbern bitte.

Abstract

Friction surfaces: How Latin American women composers relate to musical cultures from French- and German-speaking countries

The article starts with a description of the current situation of women composers in Latin America and an account of the current interest in contemporary music cultures in French- and German-speaking countries. Based on notes of the corresponding aspects of the Chilean composers' meeting that has been in existence since 2004 and from courses in contemporary music that took place in several other Latin American countries in 1972–89, it traces which Latin American women composers of the past entered into a relationship with the musical cul-

tures of French- and German-speaking countries and how this was expressed in their work. It also includes general reflections on whether the periphery of the avant-garde was conducive to being a female composer.

“Power Studies” A Proposal to Counter the Resistance against Gender Studies

MARIE-AGNES DITTRICH

In October 2018 the Hungarian Government eliminated Gender Studies from the curricula of the two universities in the country that had offered them, with the justification that they contradicted family values and failed to offer enough job opportunities for graduates. While one would like to think of this decision as “only” one more of the many ways Orbán’s government deviates from generally accepted values, it is of course part of an ever denser pattern of backlashes against inclusion, diversity, equal opportunities and feminism. Even in Austria university committees waste time discussing the relevance of Gender Studies, although they are a mandatory part of the curricula.

In the resulting superfluous debates I have regularly encountered one reason for the resistance against Gender Studies: a vague concept that they are a waste of time and energy because they deal with problems of, and thus favour, women – women apparently being the only part of the population having a gender. It is easy enough to point out that the importance of any subject reflects the power of the dominating group, which is usually not afflicted by the problem under discussion. Nevertheless, I believe that our way of incorporating Gender Studies in our curricula offers some ammunition to their opponents: teaching them in separate courses make them an easy target. It might be better to incorporate them in every single subject and topic we discuss. When my colleagues Chanda VanderHart and Abigail Gower and I discussed this problem following one of my lectures (dedicated to the question why certain topics are marginalized or suppressed), we came up with the idea of a “Guerilla Musicology” that would hide, so to speak, gender topics within contexts that would se-

duce readers or students to interact with them without triggering an immediate resistance reflex. Since there is hardly any academic or artistic tradition that does not reflect the dualistic opposition of values that is so connected to the way we consider gender, this would be much more than a simple didactic strategy.

But there is an even more substantial reason for avoiding the term Gender Studies. If it is discriminating, according to Edward Said and according to the impact of “Me Too” and other movements, to focus too much on persons’ genders, because it means to mark them as part of a group rather than viewing them as individuals, and thus to marginalize them, then we might have a problem discussing, for example, women composers: to focus on them can mean to other them, to isolate them in their own sub-group. Again, difference can construct discrimination.

What I propose is this: to turn (or rename) “Gender Studies” into (or by) “Power Studies”. Firstly, this might avoid the reflexive resistance against Gender Studies. Second, while some (male and female) colleagues or politicians may deny the enormous impact of women’s traditional devaluation on our way of think and acting, it would be absurd to pretend that all of us have the same privilege and power. And thirdly, to discuss difference and discrimination in Gender Studies is simply not enough. Humans are endlessly inventive in dominating and excluding each other. Othering and discrimination for reasons such as religion, race, nationalism, xenophobia need to be discussed too. Not in separate classes easily depreciated as superfluous feminism, but as a fundamental part of every subject we discuss and teach.

I want to stress that the aim of this proposal is not to make Gender Studies appear unimportant or deficient – of course they are not. On the contrary, I want to enhance their importance. Please regard my proposal as an invitation for further discussions.

Les autrices et auteurs du tome 3

Die Autoren und Autorinnen des 3. Bandes

LISA BAEYENS M. A. ist eine in Berlin lebende Flötistin und Musikpädagogin. Sie absolvierte ein Studium im Fach „Musik und Bewegung“ (UdK Berlin) sowie ein Masterstudium im Fach „Improvisation“ (HMT Leipzig). Seither spielt sie in verschiedenen Bands und Ensembles. Aktuell leitet sie die Fachgruppe „Inklusion und Musiktherapie“ an der Musikschule Spandau und ist als Dozentin an der Universität der Künste Berlin sowie an weiteren Weiterbildungsinstitutionen tätig.

MARC BATTIER est un compositeur et musicologue français né le 21 décembre 1947 à Brives. Après des études d'architecture à l'École des Beaux-Arts de Paris, d'informatique musicale à l'Université de Vincennes avec Patrick Greussay et de pratique musicale collective avec Giuseppe Englert, Marc Battier obtient une licence d'informatique, une maîtrise de musique et un doctorat en philosophie et esthétique des formes. Cofondateur avec Leigh Landy et Daniel Teruggi du Réseau d'études des musiques électroacoustiques (EMS Network), il fonde et dirige également le réseau EMSAN (réseau d'étude des musiques électroacoustiques en Asie orientale). Professeur de musicologie à l'Université Paris-Sorbonne et membre de nombreux comités de rédaction, il participe à de nombreux colloques et publications. Curieux de la collaboration avec d'autres arts, il compose volontiers en liaison avec le travail de poètes (Henri Chopin, Philippe Bootz, Zéno Bianu) ou de plasticiens (Kiyoshi Takahashi, Felix Rosen, Roberto Matta). Il réalise des pièces acousmatiques (*Cosa materiale*, 1977 ; *Verbe comme cueillir*, 1980), des pièces pour instruments et sons électroacoustiques, dont plusieurs pour instruments japonais et chinois (*L'oiseau de la capitale*, 2008 ; *Constellations*, 2012 ; *Rustle and Shimmer*, 2019) ainsi que des œuvres symphoniques (*Rain Water*, 2014 ; *Recollections*, 2016).

o.Univ.-Prof. Dr. MARIE-AGNES DITTRICH, lehrte seit 1993 bis zu ihrer Emeritierung 2022 Historische Musikwissenschaft, Schwerpunkt Analyse der Musik, an der Universität für Musik und darstellende Kunst in Wien. Studium der Geschichte und Musikwissenschaft in Hamburg. Promotion mit einer Arbeit über Harmonik und Sprachvertonung in Schuberts Liedern. Sie nahm Privatunterricht in Klavier, Querflöte, Cembalo (bei Hannelore Unruh, Hamburg). Lehrtätigkeit u.a. am Hamburger Konservatorium (1983–1993), Lehraufträge an der Universität Wien, der Donau-Universität Krems, Gastprofessuren an der Universität Leiden (NL, 2014, 2019). Publikationsschwerpunkt: musikalische Analyse.

FOJAN GHARIBNEJAD ist eine kurdisch-iranische Komponistin. Nach dem Abschluss der Teheraner Musikschule (als Geigerin) und des Nadere-Fachgymnasiums für Bildende Künste studierte sie an der Teheraner Kunstuniversität. Ein Doppelstudium in Komposition und Musiktheorie an der HMT Leipzig schloss sie 2022 ab und promovierte seit 2024 im Fach Philosophie an der HGB Leipzig. 2021 wurde sie DAAD-Preisträgerin. Sie erhielt mehrere Stipendien, seit 2023 ist sie Stipendiatin der »Akademie Musiktheater heute« (AMH). Gharibnejad war von 2016 bis 2022 wissenschaftliche Mitarbeiterin am Leipziger Musikinstrumentenmuseum. Sie ist Vorständin im Verein Contemporary Insights und seit 2022 Lehrbeauftragte für musiktheoretische Fächer an der HMT Leipzig. Ihre Werke wurden u.a. bei den Darmstädter Ferienkursen und bei den Festivals Unerhörte Musik, Spectrum, Nieuwe Noten Amsterdam, des ZfGM und beim Kalv Festival gespielt. Sie ist auch als Regisseurin und im Bereich Multimedia aktiv.

Mag. art. OLJA JANJUŠ, geboren 1992 in Bosnien und Herzegowina, studierte Musikpädagogik und -theorie an der Musikakademie Banja Luka (BA), Musikwissenschaft an der Universität Wien sowie Komposition und Musiktheorie an der mdw – Universität für Musik und dar-

stellende Kunst Wien, wo sie seit 2017 als wissenschaftliche Assistentin und seit 2024 als Data Steward tätig ist. Sie erhielt ihr Diplom 2018 (mdw, Klasse Gesine Schröder) und das Zertifikat als Data Steward 2023 (Universität Wien). Derzeit arbeitet Janjuš an ihrer Dissertation bei Irene Holzer im Rahmen des internationalen Projekts „E-LAUTE: Electronic Linked Annotated Unified Tablature Edition“ an der Ludwig-Maximilians-Universität (LMU) in München. Von 2019 bis 2022 unterrichtete sie Tonsatz an der Hochschule für Musik und Theater „Felix Mendelssohn Bartholdy“ Leipzig und im WS 2023 Musikcodierung und digitale Notenedition an der LMU. Von 2020 bis 2023 war sie Archivassistentin am Ernst-Krenek-Institut in Krems.

Prof. Dr. ARIANE JEßULAT, Studium an der UdK Berlin, nach Lehraufträgen dort und der Mitarbeit an der Humboldt-Universität zu Berlin seit 2004 Professorin an der Hochschule für Musik Würzburg sowie 2014–2017 Mitglied des Instituts für Musikforschung an der Julius-Maximilians-Universität Würzburg. Seit Sommer 2015 Professorin für Musiktheorie an der UdK Berlin, seit 2021 deren Vizepräsidentin. Promotion 1999 an der UdK Berlin, Habilitation 2011 an der Humboldt-Universität zu Berlin. Veröffentlichungen zu Fragen der Musiktheorie, zur Musik Richard Wagners und zur Musik nach 1950. 2015–2021 Redaktionsmitglied der *ZGMTH*, seit 2018 Redaktionsmitglied der *Musurgia*. Seit 1989 ständige Arbeit im von Dieter Schnebel gegründeten Ensemble für zeitgenössische und experimentelle Musik *die maulwerker*.

Diplômée en histoire, musicologie et sciences politiques, LAURE MARCEL-BERLIOZ a été déléguée régionale à la musique à la Drac Bourgogne (1980–1990), conseillère pour la musique à la Drac Rhône Alpes (1990–2007), directrice du Centre de documentation de la musique contemporaine (2007–2018).

Prof. Dr. GESINE SCHRÖDER, geboren 1957, lehrte von 1992 bis 2024 musiktheoretische Fächer an der Hochschule für Musik und Theater „Felix Mendelssohn Bartholdy“ Leipzig (Emerita seit 2023), von 2012 bis 2022 auch an der Universität für Musik und darstellende Kunst Wien, wo sie zurzeit noch einen Lehrauftrag im Artistic Research Center wahrnimmt. Von 2017 bis 2020 Part-time-Lecturer am Konservatorium Shanghai. Gastdozenturen u. a. in Oslo, Paris, Santiago de Chile und Zürich. Arbeitsgebiete: Kontrapunkt um 1600, Theorie und Praxis der Instrumentation, Geschichte der musikalischen Interpretation und der Musiktheorie. Cellistin.

MMag. art. DANIEL SERRANO wurde 1991 in Jaén (Spanien) geboren. Nach Abschluss eines Violinstudiums an der Musikhochschule des Baskenlandes (Musikene) in San Sebastián studierte er an der Universität für Musik und darstellende Kunst Wien Komposition bei Michael Jarrell sowie Musiktheorie bei Gesine Schröder und Marie-Agnes Dittrich (Abschlüsse 2019 und 2020). Ab dem Wintersemester 2018/2019 war er am selben Haus als Lehrbeauftragter für Formenlehre, Gehörbildung und Satzlehre tätig, seit 2022 ist er dort Senior Lecturer. Er promoviert über Salvatore Sciarrino an der HMT Leipzig.

Mag. art. SONJA STOJAK, studierte Komposition und Musiktheorie an der Universität für Musik und darstellende Kunst Wien (mdw, Abschluss 2019). Ihre Forschungsschwerpunkte sind Genderaspekte der musikologischen Forschung und kompositionstechnische Ansätze unter Einbeziehung der Methoden von artistic research. Stojak publizierte unter anderem in der Zeitschrift Ästhetische Bildung (zaeb), den Proceedings des GMTH-Jahreskongresses in Graz 2017 sowie in einem Lexikon des Orchesters. Sie arbeitete mehrere Jahre als Marketing und Promotion Projektmanagerin im Musikverlag Universal Edition. Seit 2023 ist sie als Forschungs Koordinatorin am Institut für musikalische Akustik – Wiener Klangstil (mdw) und am Vienna Music Institute als Dozentin im Bereich Music Management tätig.

Außerdem war sie Mitglied im Vorstand des Wiener Singvereins (2018-2022)

Prof. Dr. MARTIN SUPPER (* 1947 in Stuttgart) lehrt an der Universität der Künste Berlin: Elektroakustische Musik und Klangkunst an der Fakultät Musik und am postgradualen Studiengang Sound Studies and Sonic Arts. Studium der Informatik, Linguistik und Musikwissenschaft an der Technischen Universität Berlin. Ab 1980 als DAAD-Stipendiat zwei Jahre am Instituut voor Sonologie der Rijksuniversiteit Utrecht. Dort Studium der Computermusik und Elektroakustischen Musik bei Gottfried Michael Koenig. Diplom in Informatik, Promotion in Musikwissenschaft. Supper leitete an der Universität der Künste Berlin von 1985 bis 2017 das heutige UNI.K | Studio für Elektroakustische Komposition, Klangkunst und Klangforschung und zusätzlich von 2009 bis 2015 den postgradualen Masterstudiengang Sound Studies (heute Sound Studies and Sonic Arts), ebenfalls UdK Berlin. Seit 2013 lehrt Supper regelmäßig Klangkunst am Shanghai Conservatory of Music. Über akademische Austauschprogramme war Martin Supper zum Teil mehrfach an folgenden Einrichtungen tätig: IRCAM Paris (Institut de Recherche et Coordination Acoustique/Musique), Université de Paris-Sorbonne IV: Musicologie et nouvelles technologies, CNSMDP (Conservatoire national supérieur de musique et de danse de Paris), NYU (New York University), De Montford University Leicester Music: Technology and Innovation Research Centre, KMH (Königliche Musikhochschule Stockholm), Conservatorio Giuseppe Verdi Mailand, Hochschule für Musik Claudio Monteverdi Bozen, Ionian University Corfu.

Mag.art. OTTO WANKE, PHD, geboren 1989 in Znaim (Tschechien), studierte in Wien an der Universität für Musik und darstellende Kunst (mdw) und am MUK instrumentale Komposition bei Wolfgang Liebhart sowie elektroakustische und multimediale Komposition bei Karlheinz Essl und Iris ter Schiphorst. Anschließendes Doktrats-

studium (Musikwissenschaft) ebenfalls an der mdw (bei Gesine Schröder); Abschluss mit der Disputation im Jänner 2024. 2018–2022 Technischer Assistent am Institut für Volksmusikforschung und Ethnomusikologie der mdw; seit 2020 Universitätsassistent für elektroakustische und multimediale Komposition an der Janáček-Akademie für Musik und darstellende Kunst Brunn.

Wanke erhielt mehrere Kompositionspreise (Nikolaus-Fheodoroff-Preis, Theodor-Körner-Preis, Frederic-Mompou-Preis u.a.), seine Kompositionen wurden bei Festivals wie Wien Modern, Acht Brücken oder Carinthischer Sommer aufgeführt. Zusammenarbeit u.a. mit dem Ensemble PHACE, dem OENM, dem Tonkünstler-Orchester, dem Symphonieorchester Vorarlberg; Aufträge u.a. der Nationaloper in Warschau, des österreichischen Kulturministeriums, des ZKM Karlsruhe. Wanke ist auch als Performer in der elektroakustischen Musik tätig, meist in Kooperation mit Live-Musikern

VIVIANE WASCHBÜSCH a étudié la composition à la Musikhochschule Karlsruhe auprès du professeur Wolfgang Rihm et la musicologie à Sorbonne Université et à l'Université de la Sarre. Elle a obtenu son doctorat de musique et musicologie en 2016 à Sorbonne Université. Depuis 2011, elle était chargée de cours et, à partir de 2012, assistante à l'Université de la Sarre. De 2013 à 2017, elle a été Contrat doctoral puis ATER à Sorbonne Université. De 2017 à 2021 elle a été Education Manager à la Philharmonie Luxembourg et depuis 2021, elle est maîtresse de conférences à l'Université Jean Monnet Saint-Étienne, membre du laboratoire ECLLA et dirige le Master Administration et Gestion de la Musique à l'UJM.