

grundsartigen Klängen aus dem Radio-Studio zurück aufs Konzertpodium. An der Zäsurstelle des Goldenen Schnitts, etwa mit Beginn des letzten Drittels, setzt sogar Sprache mit einer Stelle aus dem Roman ein: Ein Auto (enthaltend Ehefrau und Franck) fährt dazu gleich mehrfach los, während über einem statischen, durch leichte jaulende Bewegungen aufgelockerten Klangteppich der Ehemann als Erzähler das Abfahren der beiden und, viel genauer als die Eifersucht, die Jalousie bzw. die Fensterläden beschreibt; dazu vage Naturgeräusche. Später dann sehr regelmäßig stöckelnde Schritte mit einigermaßen tonalen, schein-kadenzierenden Bläserupf- und Pizzicato-Klängen, im Hintergrund Stadtgeräusche mit Stimmen. Fast unvermittelt, über einem rabiatischen Ostinato, dann Avantgarde-Ausbrüche der eher konventionellen Art, die möglicherweise den Affekt der Eifersucht nachahmen. Dann Beruhigung, die dauert. Bei allem Respekt: auch Goebbels ist häufig mehr schwatzhaft als beredt. Man muss nicht alles dreimal und mehrmals sagen. Die Parole an Telephonhäuschen, die freilich in einer Zeit, in der sich auch öffentliche Dienstleistungen «rechnen» sollen, aus der Mode gekommen ist, erschiene vielleicht bedenkens- und beherzigenswert: «Fasse dich kurz!»

Hanns-Werner Heister

Entre l'imaginaire et la structure

Giuseppe G. Englert : «*Les avoines folles*», quatuor à cordes I [LaSalle Quartet]; «*Fragment & Caracol*» pour orchestre [Basler SO, dir. Hans Zender]; «*La joute des lierres*», quatuor à cordes II [L'S'Q']; «*Babel*» pour orchestre [Tonhalle-Orchester Zurich, dir. Alicja Mounk]; «*Sopra la girometa*» pour MacintoshPlus et synthétiseurs [Studio du groupe Art et informatique de Vincennes]

Grammont CTS-P 49-2

Sans être des musiques à programme – loin s'en faut –, les œuvres proposées dans ce portrait de Giuseppe G. Englert font néanmoins très souvent référence à la littérature en particulier ou à la langue en général.

La pièce *Les avoines folles* (1962/63), quatuor à cordes I, tire son caractère, nous dit le compositeur, d'un texte de Verlaine, «Le colloque sentimental», dont voici un bref extrait : «Tels ils marchaient dans les avoines folles / Et la nuit seule entendit leurs paroles». Si, à l'écoute, il ne transparait aucune relation narrative de surface entre ces deux modes d'expression, la manière de gérer les différentes structures musicales dévoile à la fois une approche très stricte et une écriture où l'imaginaire semble tenir une place importante. Cet apparent paradoxe imprime à l'œuvre une clarté d'intention et un degré de

«lisibilité» qui provoque un très fort sentiment d'évidence.

Dans *Fragment et Caracol* (1964 et 1974) pour orchestre, c'est le deuxième élément du titre, *Caracol*, qui donne le véritable sens de l'œuvre. Là encore, la référence littéraire est présente. Giuseppe G. Englert parle de la fonction de *Caracol* comme celle d'un envoi. Envoi qui n'a pas de lien direct avec la dernière strophe de la ballade traditionnelle, mais qui, par son geste à la fois d'adresse et de rétrospection, met en lumière les mouvements d'hésitation globale et de quasi-politesse des événements musicaux apparus dans *Fragment*, premier élément du titre. Une nouvelle fois, c'est dans une sorte de paradoxe qu'évolue la musique de Giuseppe G. Englert : plus l'élément *Caracol* disparaît, non pas en transparence, mais plutôt en absence progressive, plus l'élément *Fragment* revient en mémoire auditive.

Le deuxième quatuor à cordes, *La joute des lierres* (1965/66), est à nouveau le lieu d'un jeu, d'un combat entre l'idée de structure et l'univers fantastique du compositeur. La citation de l'écrivain Michel Ghelderode que propose Giuseppe G. Englert est d'ailleurs très significative à cet égard : «[...] Les lierres, les glycines, les vignes vierges se livrent un combat de pulpes, étouffant les arbustes et bousculant les murailles. Le malaise – voire cette peur – [...] naît plutôt de la pensée que cette masse verdâtre peut et doit nécessairement celer le mystère.» Si cette œuvre paraît d'abord plus abstraite, plus linéaire, moins charnelle que le premier quatuor à cordes, elle contient ensuite une dimension théâtrale ou cinématographique extrêmement forte, laissant entrevoir une métamorphose vers l'animal, une déformation progressive des contours, une sorte de transformation en temps réel d'un personnage en un autre, pour aboutir à son implosion en spasmes finaux.

Avec *Babel* (1981/82), œuvre pour orchestre, se retrouve la question de lisibilité évoquée plus haut. Sorte de gigantesque hétérophonie, cette pièce parcourt le magma babélique pour mieux mettre en évidence certains signes, certains détails, certaines pistes d'intelligibilité. Dès le début de l'œuvre, l'espace de sens est donné; à nous, auditeurs, de recréer le système linguistique qui nous est «parlé».

Enfin, *Sopra la girometa* (1991), pour MacPlus et synthétiseurs, est peut-être la pièce qui résume le mieux la pensée compositionnelle de Giuseppe G. Englert. Ecrite pour huit voix indépendantes, elle fait entendre un équilibre très intéressant entre le travail sur le fragment et celui sur la continuité du discours musical. Grâce au traitement des timbres, on écoute avec – encore une fois – une lisibilité parfaite ce jeu entre l'imaginaire et la structure qui ne cesse d'attirer notre attention, notre oreille. Ce n'est pas Frescobaldi qui se plaindrait de ce vivant hommage...

Jacques Demierre

Aneignung und Tradierung

Pneuma; Conrad Steinmann, Blockflöten, Aulos, Volksinstrumente
Jecklin-Disco JD 669-2

Der leere Himmel; Andreas Fuyû Gutzwiller, Shakuhachi
Jecklin-Disco JD 665-2

Auf den ersten Blick haben die beiden CDs mit Flötenmusik im weitesten Sinn nicht viel mehr gemeinsam als das innovative Label und den Reiz des Exotischen. Der Rapperswiler Blockflötist mit Jahrgang 1951 ist der wohl bedeutendste Schweizer Vertreter seines Instrumentes und hat schon mit so verschiedenen Grössen wie Nikolaus Harnoncourt, Ton Koopman und Jordi Savall zusammengearbeitet. Die gleiche Offenheit, die seine Haltung gegenüber den «Schulen» barocker Aufführungspraxis prägt, hat auch sein Interesse für Neue Musik geweckt. Heinz Marti, Roland Moser, Urs Peter Schneider, Peter Streiff und Balz Trümpy hat er ermuntert, für ihn Werke zu schreiben – Werke, die oft die Spielmöglichkeiten der Blockflöte erweitern, sie sprengen und manchmal auch neue Ensemble-Techniken entwickeln (vgl. *Dissonanz* Nr. 38, S. 28). Instrumentenmacher bauen ihm Flöten, die Experimente mit unterschiedlichsten Stimmungen, mit Mikro- und mit Untertönen erlauben und so nicht nur neue Klangbereiche erschliessen, sondern auch verschollen geglaubte oder uns unbekanntere Klangwelten fremder Kulturen vor Ohren führen. Gleichzeitig mit dem Vorstoss zur Musik unserer Zeit, die Steinmann als Komponist auch selber bereichert, forscht er nach rückwärts, zurück bis zu den Quellen. Steinmanns Flöten-Anthologie ist eine sehr persönlich gefärbte Auswahl, die bunt wechselnd Stil- und Zeitebenen miteinander konfrontiert.

Im Vortrag der rumänischen Volkstänze, die Bartók als Vorlage für seine Bearbeitung gedient haben, holt er deren Authentizität auf einer höheren Ebene ein, indem er die Melodik in zwei verschiedenen Versionen völlig frei umspielt, auf zwei an sich weit entfernten, reizvoll ungleichmässig intonierten Instrumenten: einer anonymen «Fujara» aus Böhmen und einem «Friscaletto» ohne Grifflöcher, erstanden auf einem sizilianischen Markt in Siracusa. Den gleichen kreativen Zugriff findet Steinmann auch in der mittelalterlichen Musik, wo die notierte Vorlage ebenfalls nur Ausgangspunkt persönlicher Ausarbeitung ist. Eine «Estampie» aus dem Robertsbridge Codex des 13. Jahrhunderts rückt Steinmann neben die östliche Volksmusik, zur Klausel «Virgo» aus dem Codex von Las Huelgas erfindet er virtuose Umspielungen, baut das Hinaufziehen einzelner Töne ein, summt mit oder reduziert das Stück auf seinen (geklopften) Rhythmus. Noch weiter geht er bei seinen Ergänzungen zum «Orestfragment» des Euripides. Die Theatermusik wird hier etwas manieristisch mit Chorus-Effekten angereichert;