

Pierre-Albert Castanet

## Von der Theatralik der Musik

Die Stimme in der zeitgenössischen Musik: Georges Aperghis

1 Das Adjektiv »actanciel« (aktanziell) bezieht sich auf die Handlung, die durch Worte bewirkt wird (im Bereich des Theaters und der Musik. ↑

2 Zitiert nach dem Regisseur und Schauspieler Marcel Maréchal, *La Mise en Théâtre*, Paris, U.G.E. 10/18, 1974. ↑

3 Antonin Artaud, *Le théâtre et son double*, Paris, Gallimard, 1964. ↑

4 Denis Diderot, *Sur l'art es les artistes*, Paris, Hermann, 1967. ↑

5 ebenda. ↑

6 György Ligeti. ↑

7 Die Partitur der *Récitations pour voix seule* ist bei der Edition Salabert, Paris 1982 erschienen. ↑

8 Gespräch zwischen Aperghis und Alain Girault, in: *Théâtre/Public*, Nr. 51, Nov. 1982. ↑

9 komponiert wie die rechte Version und wie die Nr. 8, 9 und 12. ↑

10 Die semantische Quelle dieses Satzes scheint sich in der *Récitation 9* zu verstecken, »...

Die Vokalmusik ist eine paradoxe Kunst, gleichzeitig literarische Produktion und musikalischer Satz, gleichzeitig ewig (unbegrenzt reproduzierbar und erneuerbar) und momenthaft (nie auf identische Weise reproduzierbar). Sie ist die Kunst der Darstellung, des ephemeren Scheins, der literarischen Illuminierung und der codierten sprachlichen Kommunikation. Wieviele Ideale auch immer von Theaterleuten vertreten werden, wieviele Ideen nur von Musikern und Musikwissenschaftlern analysiert werden, Theater und Musik behandeln und verteidigen dieselben Interessen: die auf Kommunikation ausgerichteten Vorstellungen von einer Aufführung des Textes und einer szenischen Darstellung räumlicher Paradigmen; die Parameter der Zeit (Dauer, Zeit, Akte, Sequenzen, Phrasen, Motive, Zellen); die Dichotomie von Bühne und Zuschauerraum; der aktanzielle<sup>1</sup> Verlauf; die Vorstellung von der Rolle (die des Solisten, sei es vokal oder instrumental) und das in Rechnung-Nehmen eines lebendigen Schauspiels (einer Botschaft) für eine Zuhörerschaft (den Empfänger).

### I. Die Theatralik des musikalischen Rituals – Die Kunst des Spiels/Das Spiel der Kunst

Angesichts der unterschiedlichen Facetten dieser Form von Gesellschaftlichkeit ist die wichtigste Gemeinsamkeit dieser beiden Künste die Idee des Spiels: vom Wettbewerb (der Beste sein, be-/erkannt sein, »Star« sein) bis zum Simulacrum (etwas vormachen, vorspielen, die Titel-Rolle spielen). Der Künstler ist ein Mensch mit Maske, doppelzünftig, er ist Interpret und spielt ein doppeltes Spiel: das, was man von ihm, seiner materiellen Umgebung oder seinem Äußeren erwartet: Konzertsaal, Anzug, Fliege... (Behaglichkeit des Zuschauers) und das, was man nicht zu hoffen wagt (perfekte Aufführung oder gar Innovation...) Sicherlich, manchmal hält sich der Schauspieler (oder der Musiker) an sein eigenes Spiel, stellt eine gesunde Aufrichtigkeit unter Beweis, aber jeder weiß, daß er sich einer getäuschten »Clientel« fügt, die »fürs Hören bezahlt« hat und die ihn für den Märchenprinzen oder den Retter in der Not, für den Star, der weder Fehler machen noch enttäuschen kann, hält.

Der Spiel (-einsatz) ist im voraus gefälscht, durchsetzt durch den Verwertungsdrang einer Ware und eines Marktschreiers. Das Theater und die Musik sind und bleiben so ein Spiel, sie zelebrieren auf ihre Weise eine bestimmte Realität des Lebens. »Wenn ein Maler eine Zitrone malt, ist es nicht eine Zitrone, die er malt: er nimmt die Zitrone nur zum Anlaß seiner Kunst. Für mich muß der Zuschauer verstehen, daß das nicht das Leben ist, um das es sich handelt, sondern das Leben nur der Anlaß ist.«<sup>2</sup>

1952 verlangte John Cage von einem Pianisten außer der Tastatur auch Pfeiffen und mit Wasser gefüllte Behälter ... zu benutzen. Die musikalische Gebärde besteht nicht mehr in dem einfachen Akt, einen Klangkörper in Schwingung zu versetzen, sondern emanzipiert sich wirklich. Sie wird zur Bewegung als künstlerische Gesamtheit, zur Botschaft, zu Aufführungsmaterial, zu Musik (selbst als ein Prozeß a posteriori ist sie in positivem Sinn der Stille unterworfen). Davon ausgehend brachten die 50er Jahre ein neues Konzept des »Musiktheaters« hervor. Seitdem schießen die unterschiedlichsten Bezeichnungen nur so aus dem Boden, ausgehend vom Begriff des totalen Theaters (in Erinnerung an die Ideen Richard Wagners), dem musikalischen Schauspiel, dem offenen Theater, dem Klang-Theater (Pierre Henry), der musikalischen Aktion (Luciano Berio), der Licht- und Klang-Aktion (Iannis Xenakis), dem szenisch-musikalischen Kontrapunkt (Georges Aperghis), der Komposition mit szenischen Bildern (Maurizio Kagel), bis zu den »spirituellen Übungen«, ausgerichtet auf ein »Theater des Körpers« (Brian Ferneyhough), dem »musikalischen und verliebten Handel« (Georges Aperghis), dem gespielten, gesprochenen, gesungenen und getanzten Zeremoniell der Kirche (Marius Constant). All diese eben genannten Auffassungen von Musik haben sich dem Gesetz der »Diktatur des Regisseurs« unterworfen (Marcel Maréchal), ein für das Theater relativ neues Gesetz, das in den Jahren um 1968 bestätigt wurde und Dank des Erfolgs der kinematographischen Kunst sein Glück gemacht hat. Der Komponist der nun ebenso Regisseur des szenischen Raums wie der Partitur wird, schrickt vor dem weiten Handlungsspielraum, der ihm zwar eine verführerische aber sehr gefährliche Palette künstlerischer Möglichkeiten bietet, zurück; aus diesem Grund arbeitet er sehr oft mit Spezialisten zusammen: mit Persönlichkeiten, die aus der Welt der Musik kommen (für Alain Louvier sind es Sänger der leichten Muse, für Luciano Berio der Clown) mit Komödianten (im Fall Betsy Jolas und

parfois, je resiste mon envie (...) parfois je lui c de (...). Pour quoi donc ce désir«.

11 Daniel Durney, *La mélodie française après Debussy, actes du colloque Autour de la Mélodie française, CREM*, Nr.7, mont Saint-Aignan, P.U.R., Nr. 124, 1987.

12 Die letzte Silbe ist länger.

13 Jean-Jaques Nattiez, *Musicologie generale et semiologie*, Paris, Bourgois, 1987.

14 Die Klassifikation der Urteile geht auf Robert Franes, *La perception de la Musique*, Paris, Vrin, 1958, zurück.

15 Bernd Alois Zimmermann, zitiert nach Wulf Konold, *Bernd Alois Zimmermann. der Komponist und sein Werk*, Köln 1986, S. 178.

16 Georg Wilhelm Friedrich Hegel, *Vorlesungen über Ästhetik*, III, Frankfurt 1970, Neuedierte Ausgabe auf der Grundlage der Werke von 1832-1845, S. 135.

17 Paul Valéry, *Hypothèse, Regards sur le Monde actuel*, Paris, Gallimard, 1945.

Georges Aperghis) und mit Regisseuren...

Vor der Entstehung dieses neuen »Musiktheaters« – von Oper ist hier nicht die Rede – ist das Konzert ganz allgemein allmählich zu einem festlichen Akt geworden, der, isoliert und inszeniert, im Laufe der Zeit die Weihen eines sozialen und künstlerischen Rituals angenommen hat (Theatralisierung und Ludismus): Im griechischen Wortsinn eine Liturgie, die, reduziert auf die Musik, den gattungsübergreifenden Inhalt des klassischen (griechischen) Theaters vernachlässigt und Apollon, Kadmus, Orpheus und Amphion bevorzugt. Dieses ritualisierte Spiel der Musik, diese Etikettierung von Schein und Überlieferung schreibt sich fundamental in eine symbolische Funktion ein: in die Funktion, die sich auf die Gesellschaftlichkeit und auf den Tausch bezieht. Gerade dieser letzte Aspekt wird die Parteinahme für den Ausführenden in der Analyse der vokalen Passagen rechtfertigen, in dem das zur Kommunikation bestimmte Material weitgehend reduziert und für ein besseres Verständnis der musikalischen Theatralik die Zersplitterung des Diskurses vermieden wird. Wir werden versuchen die dramatischen, gestischen, theatralischen Parameter der gesungenen Stücke herauszuarbeiten, die nicht unter die Bezeichnung »Musiktheater« fallen. Dabei wird dieses Konzept als eine Eigenschaft betrachtet, die der Vokalmusik absolut inhrent ist und eher als eine relative Eigenschaft der Instrumentalmusik. Die Stimme wäre so das ideale, das geeignetste Vehikel für den direkten Ausdruck durch Worte, sie hätte also ihren Platz in der Nähe des Theaters (die anderen Instrumente, die a fortiori durch einen abstrakteren Handlungsfiguralismus hindurchgehen müssen, wären wohl eher der Vorstellung von Mime [= Nachahmung] verwandt?).

### a) Komplementarität von Imaginrem und Authentischem

Antonin Artaud spürt in seiner Sammlung von Texten und Vorträgen, die unter dem Titel *Das Theater und sein Double* (1938) erschienen sind, im balinesischen Theater einen Zustand vor der Sprache auf (einen Zustand, der seine Sprache aus Musik, Gesten Bewegungen und Worten wählen kann). Der »esprit humain« nährt sich aus all diesen sich ergänzenden, audiovisuellen Parametern, in dem er sich in einem inneren und fortwährenden Spiel von Spiegelungen reflektiert, das von einer Farbe zu einer Geste und von einem Schrei zu einer Bewegung übergeht. Der Schauspieler und Schriftsteller Artaud denkt, daß das, was eine farbige Allusion auf die physischen Eindrücke der Natur ist, auf die klangliche Ebene übertragen wird. Mehr noch, der Klang scheint selbst nur die magische Repräsentation von etwas anderem zu sein: eine Cascade referentieller Bilder, die sich in fortwährend interaktivem, bewegtem Zustand befinden. Das In-Szene-Setzen stammt demnach aus einem Spiel mit Zauberei und kann als eine leidenschaftliche Projektion von all dem betrachtet werden, was als Konsequenzen aus einer Geste, aus einem Wort, einem Klang, aus einer Musik und ihrer Verflechtungen gezogen werden kann.

»En bref, et pour être plus clair, quelque chose d'assez semblable à l'état musical a d exister pour cette mise en scène o tout ce qui est conception de l'esprit n'est qu'un (prétexte, une virtualit dont le double a produit cette intense poésie scénique, ce langage spatial et color.«<sup>3</sup>

Kann man nicht folgendes sagen: Provoziert nicht die Musik mehr als die ganze Kunst beim Menschen eine kontinuierliche Reihe von Stimuli? Diese sind nicht ohne Beziehung zur Struktur der Sprache und zur Ordnung des Klanglich-Imaginären. Eingebettet in einem vermischten symbolischen Netz schöpft das menschliche Ohr im Bewußten und im Unbewußten. Die Analyse der Wahrnehmung ist oft ebenso sehr Teil des Bereichs der auditiv orientierten Imagination wie diese Teil der wahrgenommenen Authentizität.

### b) Die Anwendung des Tests von Diderot auf die Musik

In einem Brief über die Taub-Stummen schreibt Denis Diderot folgendes: »... Celui qui se promne dans une galerie de peintures fait, sans y penser, le rôle d'un sourd qui s'amuserait à examiner des muets qui s'entretiennent sur des sujets qui lui sont connus. Ce point de vue est un de ceux sous lesquels j'ai toujours regard les tableaux qui m'ont été présentés; et j'ai trouvé que c'était un moyen sûr d'en connaître les actions amphibologiques et les mouvements équivoques (...), et de saisir dans une scène mise en couleurs, tous les vices d'un jeu languissant et forcé.«<sup>4</sup>

Diderot verfolgt in der Erzählung seine ganz persönliche Wahrnehmungsweise eines Theaterspiels. Da er das Repertoire auswendig kannte, verstopfte er sich die Ohren mit den Fingern und analysierte aufmerksam die Bewegungen und Gebrden:

»... je me tenais opiniâtrement les oreilles bouchées, tant que l'action et le jeu de l'acteur me paraissaient d'accord avec le discours que je me rappelais. Je n'écoutais que quand j'étais dérouté par les gestes, ou que je croyais l'être. Ah, Monsieur, qu'il y a peu de comédiens en état de soutenir une pareille épreuve .../... Je vous prie de considérer que si, pour juger sainement de l'intonation, il faut écouter le discours sans voir l'acteur, il est tout naturel de croire que pour juger sainement du geste et des mouvements, il faut considérer l'acteur sans entendre le discours.«<sup>5</sup>

Wenden wir die Worte Diderots auf die Musik an, beurteilen wir die Theatralik eines Stücks für Stimme (der Klang) ohne das äußerlich sichtbare Spiel (die Bilder) zu kennen. Im ritualisierten Schauspiel des Konzerts berücksichtigen wir ja auch nur den Code des Gehörten um den visuellen Code zu entdecken.

»Wenn man die Konzertversion von (solchen) Stücken hört, macht man die Erfahrung einer Art Oper, man imaginiert die fantastischen Wechselfälle imaginärer Personen auf einer imaginären Bühne.«<sup>6</sup>

Nur der Einblick (die Befragung) in die Partitur (andere Bilder) wird in unserer Analyse diese dem musikalischen Material innere Theatralik befreien helfen. Lassen wir uns also a contrario von den pantomimischen Einlagen von *Rameaus Neffen* (1805 veröffentlicht) inspirieren, der ein Allegro von Locatelli ohne Geige und Bogen ausführte.

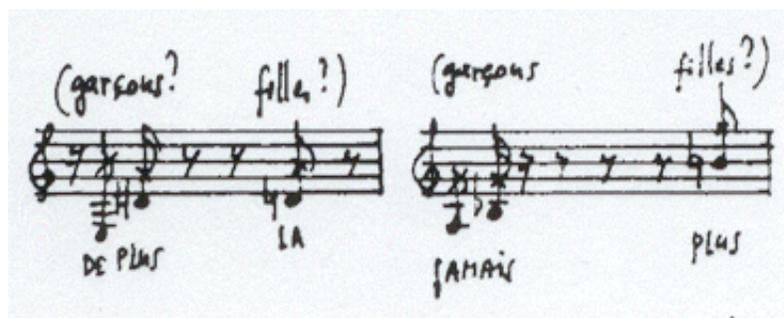
## II. Die Theatralik des musikalischen Materials

### a) Die Stimme, ein Instrument des Abstrakten – das euphemisierte Theater: *Récitations*

Der Komponist Georges Aperghis wurde 1945 in Athen geboren. Seit September 1963 lebt er in Paris und studierte dort Schlagzeug und Dirigieren bei P. Dervaux. Nach einigen Kompositionen für unterschiedliche Besetzungen (*Symplexis avec solistes de jazz*, 1969), begann er sich für das Genre von Musiktheater zu interessieren, für das Kagels »Sur Scène« Modell gestanden hat. Seit seiner Entdeckung auf dem Festival von Avignon (*La tragique histoire du nécromancier Hiéronimo et de son miroir*, 1971), hat er seinen unverwechselbaren persönlichen Stil weiter verfeinert. Seine Arbeiten beschäftigen sich mit gesellschaftlich benachteiligten sozial-politischen Kontexten (*La bouteille à la mer*, 1976; *Pièce perdue*, 1979), zielen auf eine abstrakte Semantik (*Récitations*, 1978-79) oder stehen für eine gegenseitige Durchdringung von Musik und Szene (*Fidélité*, 1982; *Enumérations*, 1988). Seine Aufführungen sind voll von Humor, von Charakter, von Farben und von Trümpfen auf jedem Gebiet der Kunst (Kunst, Musik, Theater, Literatur). 1972 traf er A. Vitez, mit dem er bis zu dessen Tod 1990 zusammenarbeitete. Seit 1976 ist er die treibende Kraft des *Atelier Théâtre et Musique* (ATEM), mit dem er eine kollektive Erforschung der vergleichbaren homogenen Eigenschaften von Bildern, Klängen und Gebärden, des konkret Realen und magisch Utopischen (*Conversations*, 1985) initiierte.

Außer den vielfältigen Stücken für das musikalische Theater (*Jojo*, 1990), umfaßt sein Schaffen über 100 sehr unterschiedliche Kompositionen: vom offenen Kunstwerk (*Musical Box*, 1970) zum Oratorium (*Vesper*, 1972), von der Elektro-Akustik (*Le fil d'ariane*, 1967) zu Opern (*L'écharpe rouge*, 1984), von der Grabrede (1971) zu szenischen Musiken (*Faust*; *Tombeau pour 500 000 soldats* – inszeniert von Vitez, 1981), von Stücken für Schauspieler (*La fanfare de Breme*, 1977) zu Instrumentalwerken (*Ilios*, 1978) oder musikalischen Schauspielen (*Sextuor*, 1993). Für Aperghis ist alles Musik: »das Geräusch wie die Stille, die Zeit wie der Raum, die Gebärde wie die Stimme, die Landschaft wie das Bild, das Theater wie das Orchester, der Sport wie die Politik.«

Vierzehn Stücke bilden den Bestand der *Récitations*<sup>7</sup> von Georges Aperghis. Entstanden sind sie zwischen 1978 und 1979, zwölf davon wurden im Rahmen des Festivals von Avignon 1982 szenisch realisiert, interpretiert von der Schauspielerin und Sängerin Martine Viard und inszeniert von Michel Rostain. Bestimmte Stücke der *Récitations* richten sich ausschließlich an das für das Theater typische Spiel von Stimme und Körper: Das zweite Stück ist beispielsweise ein einstimmiger Dialog (ein Text in Klammern zeigt eine Absicht, eine Gebärde, eine Frage oder einen Ausruf an), »ein bißchen wie ein Unter-Titel in einem fremdsprachigen Film«. Der Schauspieler (bzw. Sänger) wird einen zweiten, der semantischen und szenischen Situation fremden Text sprechen (bzw. spielen). Auf diese Weise kann die Frage »Jungen?... Mädchen?« durch die Fragen »jemals... mehr?« oder »außerdem... Sie?« zum Ausdruck kommen.



Die dritte *Récitation* basiert auf der auf einem Ton gesprochenen verdrehten Reihenfolge der Glieder zweier Alexandriner, die entweder ganz neutral oder in Kombination mit acht Ausdrucksmodi gesprochen werden (im Befehlstön, im Tonfall von Sich-Lustigmachen, in einem elegant-mondänen Ausdruck, in dem eines Clowns, im

Verliebt-Sinnlichen Tonfall, in einem expressionistischen Schreien, im Ausdruck des Versteckt-Seins, in dem der Hysterie). Die vierte *Récitation* heißt *Requiem der Farben* und verfolgt konkrete pädagogische Absichten, in dem sie mit dem Timbre der Stimme arbeitet. Folgende Ideen werden sowohl auf der Ebene des Klanges als auch auf der des Interpreten behandelt: aktiv (der Klang vollendet eine Handlung), passiv (der Klang existiert außerhalb des auszuführenden Handlungsrahmens), heiße oder kalte Klänge (das hängt von den Kriterien des Schauspielers und seinem musikalischen Gedächtnis ab), nahe oder entfernte Klänge (das Empfinden von Gegenwart wird abgeschätzt), Abstoßung – Anziehung (gegenüber der Klangemission und Klangproduktion des Vokalist selbst). Ganz offensichtlich gilt in diesen drei Beispielen dem Theater das Hauptinteresse Aperghis'. Ich möchte dagegen die *Récitations 7 und 10* (davon die linke Version) hervorheben und an ihnen die immanente Theatralik streng musikalischer Stücke herausarbeiten.

### b) Die Dramaturgie als musikalische Komposition

Aperghis hat die *Récitations* so konzipiert, in dem er das Gegenteil von dem macht, was ein Komponist normalerweise tut, nämlich eine Syntax einem Sinn unterzuordnen, für den man dann eine Melodie komponiert. Hier nimmt er die Silben und die Rhythmen, um eine »musikalische Syntax, die sich überhaupt nicht um den Sinn kümmert«, zu schreiben. In der *Récitation 10* zum Beispiel entwickelt sich das Spiel über die Silben und Vokale:

»Durch gleichmäßig rhythmisches Sprechen von Silben, so wie man Karten mischt, kommt man zunächst zu flüchtigen, zufälligen Wortschöpfungen – es können wirkliche Worte sein oder imaginäre Worte, die tatsächlich existierenden Worten ähnlich scheinen – und dann zu Wortfolgen: Bruchstücke von Sinn treten hervor. Kurz man geht von musikalischen Spielregeln aus um eine Sprache entstehen zu lassen ... zuweilen mit Interferenz zur sogenannten »normalen« Sprache.«<sup>8</sup>

Ein theatrales Puzzle also, aneinandergeschaltete Glieder (Zellen von Akten), die die Bruchstücke von Sinn bestimmen und die die These von der Annäherung des Signifikats an den Signifikanten illustrieren, aber genauso die Gegenthese eines eher an Lacan orientierten Konzepts stützen.

Das zehnte Stück der *Récitations* (die linke Version)<sup>9</sup> beschreibt graphisch die Konturen eines Dreiecks:

The image shows a handwritten musical score for 'Récitation 10'. It consists of a single staff with a treble clef and a key signature of one flat (B-flat). The score is composed of rhythmic patterns and syllables. The syllables are: FOIS, PAR FOIS, EJ PAR FOIS, SA EJ PAR FOIS, RESA EJ PAR FOIS, ENOI RESA EJ PAR FOIS, POUSOU RESA EJ PAR FOIS, A NON PUSOU RESA EJ PAR FOIS, CÉDA A NON PUSOU RESA EJ PAR FOIS, DONC ISTE EJ CÉDA NON PUSOU RESA EJ PAR FOIS, JONC DONC ISTE CÉDA NON PUSOU RESA EJ PAR FOIS, ENY IONC DONC ISTE CÉDA NON PUSOU RESA EJ PAR FOIS, and finally AONC IONC DONC ISTE CÉDA NON PUSOU RESA EJ PAR FOIS. The score is marked with numbers 1, 3, 4, 6, 8, and 10, indicating the progression of the piece. The rhythmic patterns are simple, consisting of quarter and eighth notes, and are repeated throughout the score.

Der Klausel am Anfang wird systematisch eine immer länger werdende Folge von Noten bzw. Silben vorangestellt. Diese gegen den Strich (rückwärts) gerichtete Form exponiert ein einreihiges linguistisches Material auf einem Ton. Die Dichte (die Länge und die Dauer) der jeweils vorangestellten Reihe nimmt analog der Zahlenreihe: 1, 2, 3, 4, 5, 6, 8, 9, 13, 14, 16, 19, 21, 25, 28, 30, 31 zu. Die letzte Phrase des Continuums, die nicht weniger als 32 Silben beinhaltet (von denen 31 zu einer Gruppe von 64tel-Noten zusammengefaßt sind), lautet:

»ONC CE JONC SIR PA LUI ARSI RESITE DUI DEÇOIS FOIS PAR ENVIE JONC DONC ISTE JE CEDE A MON POURQUOI RESA EJ PARFOIS«

Wortfetzen, in einer verständlichen Rede fremde Phoneme tauchen auf, um sich ganz natürlich einzufügen wie beim Flechten von Bändern oder Fasern, die aus unterschiedlichem Material bestehen, aber dennoch ein einheitliches Ganzes bilden. In diesem Fall wurde der referentielle Text auseinander genommen,<sup>10</sup> in aller Stille für die als Rohmaterial angesehenen gesanglichen Elemente benutzt und so die Idee einer reinen musikalischen Substanz eingeführt.<sup>11</sup> Linguistisch betrachtet könnte man Nahtstellen finden, und von da aus eine akzentfähige Einheit entdecken. Vom Standpunkt der Metrik aus (eine metrische Einheit = eine Silbe = ein Vierundsechzigstel) ist es möglich, die letzte Phrase auch auf folgende Weise zu zerlegen:

- . 6 (2 + 4) ONC CE – JONC SIR PA LUI
- . 7 (2 + 2 + 1 + 2) ARSI – RESISTE – DUI – DEÇOIS
- . 5 (4 + 1) FOIS PAR ENVIE – JONC
- . 4 (3 + 1) DONC ISTE – JE
- . 5 (3 + 2) CEDE A MON – POURQUOI
- . 5 (3 + 2)<sup>12</sup> RESA EJ – PORFOIS

Ist der »wellenartige« Prozeß des Rezitierens einmal in Gang gesetzt, werden die fragmentarischen Spuren (die Rückläufe zur/die Anziehungskräfte in Richtung der Klausel) durcheinandergebracht: Wenn der Rezitierende zum Beispiel am zehnten System ankommt, (re-)etabliert unsere Wahrnehmung, vielleicht unbewußt, eine hierarchische Akzentordnung, d.h. Sinn, indem sie diesem »DONC« einen symbolischen Wert, nämlich den des Sequenzanfangs gibt (nicht zu vergessen, daß diese beigeordnete Konjunktion in dem semantischen Leben die Aufgabe hat das, was vorausgeht, und den Anfang dessen, was kommen wird, zusammenzuschließen). Die Partitur könnte auch ab diesen dreizehn 64tel-Noten einen anderen graphischen Verlauf nehmen, in dem sie »DONC« als Lokomotive eines Zuges, der sich nur über dieses »DONC« artikulieren würde, auffaßt. Dasselbe dramaturgische Phänomen findet sich in der *Récitations 8* (linke und mittige Version), wo an einer vergleichbaren Stelle die Silbe »HA« bzw. ein isoliert gesungenes »e« auftaucht.

In diesem zehnten Stück der *Récitations* könnten auch andere Worte eine höhere Wertigkeit in der Hierarchie der Silben bekommen, wenn sie folgendermaßen gesprochen werden: »RESISTE«, »DEÇOIS«, »ENVIE«, »JE CEDE«, »POURQUOI«, »PARFOIS«... Dieser Drang zur akzentuierten Gebärde kann sowohl von der Senderin ausgehen (sie kann in ängstlichem Tonfall oder mit der Stimme eines kleinen Mädchens den Text sprechen), wie auch von der rezeptiven Quelle, dem Empfänger (vom psychologischen Zustand des Zuhörers, von den Hörbedingungen...). Das Konzept einer aufs Hören ausgerichteten Dramaturgie ist hier Bestandteil der musikalischen Kompositionsprinzipien.

### c) Die aktanzielle Funktion der musikalischen Elemente

Diese siebente Monodie basiert, wie die *Recitations* 1, 10 (rechte Version), 12 und 13, auf einer Zwölftonreihe. Dabei wird dieses melodische Ausgangsmaterial zu keinem Zeitpunkt so behandelt, wie es zu Beginn unseres Jahrhunderts die Komponisten der Wiener Schule und die Epigonen der folgenden Generationen getan haben. Die Reihe dient dazu, zwölf Tonhöheniveaus zu unterscheiden, an die durchgehend zwölf Gestalteinheiten der Sprache (Phoneme, Morpheme, Vokale, Silben...) gekoppelt sind. Beim Hören dieses einen eigentümlich gefangennehmenden Monologs unterscheidet man auf Anhieb eine aus drei komplementären Elementen zusammengesetzte Textur, in der sich (hier beginnt sich die Imagination freizusetzen) drei unterschiedliche Charaktere spiegeln (A, B; C):



Die beiden Schaubilder zeigen einmal die Analyse der Parameter unseres Höreindrucks, unseres Empfindens, ergänzt durch die logische Analyse des Notenbildes: zwei Ebenen sind im Moment der Wahrnehmung involviert: die Ästhesie (das Empfindungsvermögen) und die Poesie (das Schaffungsvermögen).<sup>13</sup>

<b>Analyse des Höreindrucks<sup>14</sup></b>					
	Personen (norm. Urteil)	Charaktere (obj. Urteil)	Bilder (sign. Urteil)	Literar. Material	Modus des stimmli. Spiels
A		linear glatt	klagendes Gurren, Schmachten	klangfarb. Deformation des Vokals O: »Ro – Au«	Lippenstellung wie beim Pfeifen
B		punktiert körnig	neutrales Quaken	»MAHA« und/oder Geräusch	Töne im Hals
C		Stöße auf- oder absteigend	nervöses Lachen	perkussive Prosodeme »KLgouFnl, OLPNK, KNleMn, VNlaSKL«	artikuliert an der Lippenspitze, Brustatmung

<b>Analyse der Partitur</b>							
	Tonhöhe 12-Tonreihe	Ambitus/ Register	Dauer/ Bewegung	Zeit	Interventionen der Personen	Artikulationen/ Konturen	Raum
A	2 Töne gebunden	Halbtonschritt mittlere Lage	lang Langsam	gemessen	immer kürzer werdend	Legato	andauernde Verzierung
B	1 Ton repetiert	Unisono tiefe Lage	sehr kurz beißend	Vorschlag	einfühlsam mit sich identisch	gestochen repetitiv	Statismus
C	9 Töne unvollständige neuntönige Reihe	Duodezime hohe Lage	kurz lebhaft	verzerrt	immer wichtiger werdend	Staccato	auf- und absteigende Projektion der Töne

Diese Analyse zeigt die Einzigartigkeit, die in der Auswahl der drei Elemente liegt: Komplementarität in vielerlei Beziehung (in Beziehung zur Dynamik, zum Register, zu Raum und Zeit, zu den Klangfarben...); Autonomie und innere Beweglichkeit jedes Charakters im Rahmen der Makrostruktur. Nach Wunsch dick aufgetragen durch die zahlreichen Wiederholungen nach der Einleitung, wird A im Verlauf zunehmend schwächer und erweckt den Eindruck des Verblässens, während C am Anfang von drei Noten (plus einer wiederholten Note) ausgeht, um sich dann durch vielfach ineinandergeschobene Gruppen von 12 und 16 Tönen (am Ende des ersten Teils) zu verwandeln: Das Ende

des letzten Teils (vor senza battuta), mit dem dramatischen Effekt eines in der Brust erzeugten Timbres, der die Koda ankündigt, die sich ritardando mit sieben »Ton-Seufzern«, deren letztes Element »B« sein wird, vollendet. Dieses letzte Element neigt dazu, die Ausdehnung der Teile zu beenden, hat aber weniger Erfolg damit als C: Das organische Innenleben der einzelnen Zellen, das die musikalischen Elemente nach ihrer handlungsmotivierenden Funktion hierarchisch gliedert.

Dieses In-Szene-Setzen kann mit der Idee der »Fuge« oder der »Harmonie«, wie sie Paul Klee gemalt hat oder mit der Idee, die das Werk *Présence* (Weißes Ballett in 5 Szenen für Geige, Violoncello und Klavier, 1961) von Bernd Alois Zimmermann bestimmt, verglichen werden. In diesem szenisch-literarisch ausgerichteten Instrumentalwerk, das die »atavistische Besetzung eines Klaviertrios«<sup>15</sup> für sich in Anspruch nimmt, verkörpert die Geige die Figur des Don Quichotte (danseur noble mit Goldhelm, Visier und Federbusch), spielt das Violoncello die Rolle der Molly Bloom (erste Ballerina mit Tutu, maskiert als Gaia-Tellus), und das Klavier die Rolle des König Ubu (danseur noble mit Tapierkopf). Quer durch die verschiedenen »Handlungsschritte« und anderen Tableaus dieses »szenischen Konzerts«, profiliert sich ein Spiel der Zitate, von Richard Strauss' *Don Quichotte*, der 7. Klaviersonate von Prokofiew bis zu den *Zeitmaßen* Stockhausens. Das Ganze ist eingehüllt von religiöser (*Veni Creator Spiritus*), populärer (Walzer, Blues) und klassischer Musik (Mozart).

Zu diesen drei Figuren/Heroen von Cervantes, James Joyce und Alfred Jarry tritt ein Sprecher, der jede Szene ankündigt, in dem er die surrealistischen Wortembleme auf einer Art heraldischen Tafel aufhängt. Auf der Bühne agieren drei unterscheidbare musikalische Seelen, die aus drei weit voneinander entfernten literarischen Galaxien stammen und die eine geistige spirituelle Einheit bilden in einer Atmosphäre, die ihnen von den vorangegangenen Generationen hinterlassen wurde. Eine Atmosphäre der Echos und Reminiszenzen, vermittelt durch Zitate und Collagen. Jede Figur, jedes Element, jede Farbe, jede Klangfarbe hat ihre eigene Persönlichkeit (im Unterschied oder in Ergänzung zu den anderen) und das mit Sachkenntnis szenisch komponierte Werk ist homogen (das Tableau, das Ballett, die Rezitation) und sei es nur durch die Einmaligkeit des verwendeten Materials: Rahmen – Leinwand – Öl (auf der Seite der Bilder Klees); Bühne – Helden – Klaviertrio (auf der Seite des Stückes *Présence*); und, in dem vorliegenden abstrakteren Fall (bezogen auf Aperghis) die vielen verschiedenen Stimmen ein und derselben Sängerin – kontrastierende und zu imaginierende Elemente – eine vor Eingriffen sichere Mischung.

Praxis oder Katharsis, falsche Realität oder befreite Imagination? Die vokalischen Phoneme Aperghis' sind Träger von abstrakt dramatischem Sinn (so wie bestimmte Musikwissenschaftler im thematischen Material Beethovens beispielsweise feminine oder maskuline Figuren wiedererkennen). Dieses (Vor-)Gefühl der szenischen Konstruktion (eigentlich des thematisch-dramatischen Gerüsts), bestätigt die Idee einer immanenten Theatralik der musikalischen Welt.

## Schlußfolgerung

Hegel betrachtet in seinen Schriften zur Musik, die verschiedenen Seiten des Hörens entsprechend seines Konzepts der inneren Subjektivität und der reinen Innerlichkeit:

»Für den Musikausdruck eignet sich deshalb auch nur das ganz objektlose Innere, die abstrakte Subjektivität als solche... Die Hauptaufgabe der Musik wird deshalb darin bestehen, nicht die Gegenständlichkeit selbst, sondern im Gegenteil die Art und Weise widerklingen zu lassen, in welcher das innerste Selbst seiner Subjektivität und ideellen Seele nach in sich bewegt ist.«<sup>16</sup>

In den *Récitations* von Aperghis befindet sich die Stimme auf halben Weg zwischen einer außerschulmäßigen Übung zur Erhaltung des Timbres und einer improvisierten Musik, die nachträglich festgelegt und ausgearbeitet worden ist. Theater und Stimme bewegen sich fast auf der selben Ebene, ohne deshalb elementar und figurativ zu sein. Wir können mit Paul Valéry sagen, daß »l'action des sons, et particulièrement de leurs timbres et parmi eux les timbres de la voix ... fait sentir les effets de vibrations plus subtiles accordées aux résonances des éléments nerveux profonds. Nous savons bien, d'autre part, qu'il est des chemins sans défense pour atteindre aux châteaux de l'âme, y pénétrer et s'en rendre maîtres?«<sup>17</sup>

(Übersetzung: B. Barthelmes)

Vorstehender Artikel von Pierre-Albert Castanet ist unter dem Titel *De la théâtralité de la musique* in der Doppelnummer (4-5) der *Cahiers du CIREM*, Juin-Septembre 1987 erschienen. Dieses Heft war ausschließlich dem Thema Musik und Theater gewidmet.

## Literatur

Georges Aperghis, *Le corps musical*, collectif sous la direction de A. Gindt, Paris, Actes Sud, 1990

## Diskographie

G. Aperghis, *Récitations*, Paris, Harmonia Mundi, 1983

G. Aperghis, *Simulacres Les sept crimes de <R>l'amour*, Cinq couplets, Paris, Una Corda, 1992