

FONDAZIONE GIORGIO CINI · VENEZIA · ISTITUTO PER LA MUSICA

Acoustical Arts and Artifacts

AAA · TAC

Technology, Aesthetics, Communication

AN INTERNATIONAL JOURNAL

6 · 2009

ESTRATTO



PISA · ROMA

FABRIZIO SERRA EDITORE

MMX

Direttore / *Editor*

GIOVANNI MORELLI

Fondazione Giorgio Cini, Venezia

Università Ca' Foscari, Venezia

Comitato scientifico / *Scientific Board*

MAURIZIO AGAMENNONE · Università di Firenze

NICOLAS COLLINS · Art Institute of Chicago, Sound Department

PASCAL DECROUPET · Université de Liège

SIRO FERRONE · Università di Firenze

PASQUALE GAGLIARDI · Fondazione Giorgio Cini, Venezia

CARLO PICCARDI · «Ricerche musicali nella Svizzera Italiana», Bellinzona

Coordinamento editoriale / *Associate Editor*

VENIERO RIZZARDI · Università Ca' Foscari, Venezia

Per la migliore riuscita delle pubblicazioni, si invitano gli autori ad attenersi, nel predisporre i materiali da consegnare alla redazione ed alla casa editrice, alle norme specificate nel volume

FABRIZIO SERRA, *Regole editoriali, tipografiche & redazionali*, Pisa-Roma, Serra, 2009²
(ordini a: fse@libraweb.it).

Il capitolo *Norme redazionali*, estratto dalle *Regole*, cit., è consultabile *Online*
alla pagina «Pubbicare con noi» di www.libraweb.net.

*

«AAA · TAC» is a Peer-Reviewed Journal.

HANSJÖRG PAULI: MUSICA E COMUNICAZIONE*

CARLO PICCARDI

STUDIOSO dai molti meriti, Hansjörg Pauli è soprattutto da ricordare come un musicologo fin dal principio impegnato a considerare la musica nella realtà comunicativa.

Nato il 4 marzo 1931 a Winterthur, nel cui conservatorio iniziò gli studi musicali e dove diede sfogo alla sua passione per il jazz (che lo portò a Parigi a vivere un periodo di *bohémien*), egli si mise subito in evidenza in favore della nuova musica, dopo aver partecipato ai seminari di Luigi Nono e Karlheinz Stockhausen ai corsi estivi di Darmstadt del 1957. L'attività di redattore a Radio Zurigo tra il 1960 e il 1965, sotto l'egida di Rolf Liebermann, segnò il suo primo momento di militanza con le trasmissioni dedicate alla musica del Novecento (*in primis* la Scuola di Vienna e la generazione postweberniana) e la presentazione dei più giovani esponenti della musica elvetica (Jacques Wildberger, Klaus Huber, Jürg Wyttensbach, Hans Ulrich Lehmann) sulla base di ascolti analitici. Memorabili furono gli interventi nell'ambito di *Perspektiven*, la trasmissione culturale del venerdì sera sul secondo programma dedicata alla nuova musica, alla nuova letteratura e al jazz (in collaborazione con Bruno Schärer e Heinz Wehrle) che, come fondamentale affiancamento critico alle proposte musicali nuovissime, ebbe notevole importanza nello sviluppo di una coscienza d'ascolto di livello avanzato che in quegli anni fecero della radio lo strumento privilegiato dello svecchiamento della vita musicale svizzera.

Nel 1965 si trasferì ad Amburgo per assumere la responsabilità della redazione musicale nel terzo canale della televisione del *Norddeutscher Rundfunk*. Esteso al più potente mezzo di diffusione, il suo impegno a promuovere le espressioni artistiche dell'avanguardia ne fece un punto di riferimento europeo. Lo attestano le produzioni di quell'epoca, tra cui spiccano le primissime realizzazioni videomusicali di Mauricio Kagel (*Antithese, Solo, Duo*), film su John Cage, Merce Cunningham, Luc Ferrari, in collaborazione con documentaristi quali Richard Leacock, Michael Blackwood, Klaus Wildenhahn, Theo Gallehr, Alexander J. Seiler, e Joseph Anton Riedl (per una serie sulla storia della musica elettroacustica). Tali realizzazioni ne motivarono non solo lo spirito critico ma anche il talento registico, all'origine nel 1968 della scelta di vita che lo indusse a lasciare le istituzioni per operare come autore indipendente di contributi radiofonici e televisivi.

Il suo imperativo era la comunicazione, tanto più necessaria per la musica nuova quanto più essa tendeva a rinchiudersi nelle cittadelle dei festival frequentati dalle *élites*. In questo senso è fondamentale il libro pubblicato col titolo significativo *Für wen komponieren Sie eigentlich? (Per chi compone propriamente?)* (Frankfurt am Main, Reihe Fischer, 1971), in cui raccolse una serie di interviste ai compositori che allora avevano conquistato la scena (Luigi Nono, Hans Werner Henze, Mauricio Kagel, Luc Ferrari, Dieter Schnebel, Jaques Wildberger e altri). Dominato da una spiccata sensibilità sociologica egli non solo dimostrava la massima attenzione a svolgere il suo ruolo di mediatore ma non rinunciò mai a porsi in posizione critica, consacrando parallelamente allo studio dei media, delle nuove tecnologie, delle tematiche della comunicazione che considerò sempre fondamentali nel processo di diffusione dei nuovi messaggi musicali. In quest'ambito, nella pubblicistica e nei convegni dedicati a questa problematica, seppe assumere un ruolo centrale anche come teorico e storico, a partire dallo studio avviato nel 1977 sull'arte radiofonica e sui programmi musicali della radio tedesca all'epoca della Repubblica di Weimar (verificata nei lavori di Kurt Weill).

* Ringraziamo la vedova Federica Pauli e Thomas Gartmann del *Fachverein Musikwissenschaft* di Zurigo per avere gentilmente autorizzato la pubblicazione.

Nella necessità di inquadrare la musica nella complessità di relazioni in cui essa si manifesta nel mondo moderno, il suo interesse fu attirato dal cinema, dallo studio delle colonne sonore (di Bernard Herrmann per *Citizen Kane* di Hitchcock in particolare) che furono oggetto di trasmissioni per gli enti radiotelevisivi tedeschi e di ricerca vera e propria in saggi e pubblicazioni. In questo campo sono da segnalare, tra i lavori televisivi, il documentario dedicato al «rapporto immagine-suono-drammaturgia nei film nazisti di propaganda» (*Fanfare und Kanonen* per il NDR, 1980) e i seminari sul sinfonismo hollywoodiano.

La riconsiderazione della musica del cinema muto lo vide operare come sempre su due fronti, quello del promotore e quello del teorico. Entrato in contatto con Arthur Kleiner, testimone vivente della pratica del commento musicale del cinema americano delle origini, ne ricavò nozioni fondamentali ma soprattutto gli si legò d'amicizia, facendolo conoscere in Europa. Fu grazie a lui se a Lugano nel 1979, nell'ambito delle manifestazioni di *oggimusica* intitolate *Musica e immagine*, si poté assistere alla sua esibizione al pianoforte nell'accompagnamento del film di René Clair *Un chapeau de paille d'Italie*. E allo scrivente da Pauli venne l'incoraggiamento e la collaborazione alla serie di ricostruzioni di colonne sonore originali del cinema muto realizzata alla *Televisione della Svizzera italiana* dal 1981 in poi. Soprattutto è fondamentale il suo libro *Filmmusik: Stummfilm* (Stuttgart, Klett-Cotta, 1981), ancora insuperato come studio storico e sistemazione teorica di una materia di cui, nell'evoluzione del film sonoro, si è persa l'immediata nozione. Come professore invitato fu attivo su questi temi presso varie università e accademie d'arte (Zurigo, Monaco di Baviera, Essen, Friburgo in Brisgovia) mentre la condizione *free lance* lo portò a tenere conferenze ed incontri in più Paesi.

Intensa fu la sua presenza in Italia, collaborando col *Goethe-Institut* di Torino (in particolare nella 'tre giorni' del 1983 dedicata a *Wagner e il cinema* replicata a Genova, Pisa, Roma e Palermo), con l'*Istituto di Ricerca per il Teatro Musicale* di Roma per il simposio dedicato ad *Opera e televisione* nel 1988 e nel 1989, ed assicurando il suo contributo al Convegno su *Musica e cinema* che nell'agosto 1990 presso l'*Accademia Musicale Chigiana* a Siena segnò un momento importante nel rilancio degli studi del settore in campo italiano (gli atti, contenenti la sua relazione su *Bernard Herrmann: Musik zu Citizen Kane*, sono stati pubblicati a cura di Sergio Miceli in «*Chigiana*», n.s., XLVII, 22, 1990). Lì presero forma le collaborazioni con lo studioso fiorentino, con il quale nel gennaio del 1992 organizzò un seminario (*Komposition und Analyse*) presso l'*Akademie der Musik* di Basilea a cui furono invitati a partecipare Ennio Morricone e Sergio Miceli (parzialmente documentato in Ennio Morricone, Sergio Miceli, *Comporre per il cinema – Teoria e prassi della musica nel film*, Venezia, Marsilio, 2001 («Biblioteca di Bianco e Nero. Documenti e strumenti», 3).

Il suo interesse per Hermann Scherchen risale alla collaborazione con l'*Akademie der Künste* di Berlino che nel 1975 acquisì il lascito del maestro dopo che (con la scomparsa della vedova e la dispersione della famiglia) la casa di Gravesano e il relativo studio di ricerche elettroacustiche furono smantellati. A compensare questa partenza dalla Svizzera intervenne il suo zelo e la sua collaborazione con l'associazione *Ricerche Musicali nella Svizzera italiana*, che nel settembre 1984 portarono ad organizzare a Lugano la Mostra documentaria *Hermann Scherchen, la vita, l'interprete, lo sperimentatore* e un convegno con funzione preparatoria del documentario da lui realizzato per la *Televisione della Svizzera italiana*. Una mostra più estesa sul grande direttore d'orchestra ed intellettuale fu da lui allestita due anni dopo insieme con Dagmar Wünsche per l'*Akademie der Künste*, accompagnata da una fondamentale pubblicazione (*Hermann Scherchen 1891-1966, Ein Lesebuch, zusammengestellt von H. J. Pauli und D. Wünsche*, Berlin, Edition Henrich, 1986).

A Scherchen (quale promotore del progetto) si collegò anche la mostra sui bozzetti di Oskar Schlemmer per *Les noces* di Stravinsky allestita nel 1988 al Museo cantonale d'arte di Lugano, a cui egli collaborò con il video realizzato per la *Televisione della Svizzera italiana* che ne ricostruiva l'originale ma incompiuta dinamica scenica ideata nel 1927.

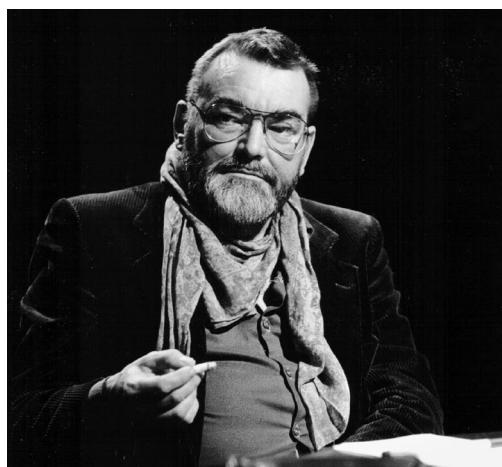
Spirito inquieto, rifiutando la regolarità di vita dell'ambiente tedesco, nel 1968 scelse di risiedere a Bergamo, dove intensificò il suo interesse per l'Italia, la sua cultura e la sua politica.

Una sua ricerca su Antonio Gramsci, concretizzata in un copione televisivo in più puntate, non poté tuttavia approdare alla realizzazione a causa di problemi politici.

In Ticino giunse nel 1976, stabilendosi ad Orselina (sopra Locarno). Fu subito una presenza importante nei media locali (radio e televisione), assicurando la sua collaborazione al *Conservatorio della Svizzera italiana* come docente di storia della musica dal 1987 al 1994. L'interesse e l'amore per il paese ospitante è testimoniato dalla puntata dedicata a Locarno della serie di film *Reisewege der Kunst* che realizzò nel 1982 con la moglie Federica per l'*Hessischer Rundfunk*. Purtroppo gravi problemi di salute lo sottrassero negli ultimi anni alla vita culturale, facendo mancare la sua voce ma certamente non il suo insegnamento di musicologo militante, impegnato a difendere lo spazio creativo contemporaneo in tutte le sue declinazioni.

Hansjörg Pauli è morto il 15 febbraio 2007 a Locarno, dove, nella sede della Biblioteca Cantonale, è conservato il suo lascito che raccoglie i manoscritti, la documentazione relativa ai suoi documentari televisivi e alle realizzazioni radiofoniche, nonché gli audiovisivi e i libri che hanno costituito i suoi strumenti di ricerca.

Riteniamo opportuno e doveroso ricordarne l'azione pubblicando un suo inedito, una riflessione sulla comunicazione della musica contemporanea appunto. Si tratta dell'intervento a un simposio (*Vermittlung Neuer Musik durch Musikwissenschaft und Medien*) organizzato il 28 ottobre 1988 dall'associazione degli studenti di musicologia dell'Università di Zurigo (*Fachverein Musikwissenschaft*), a cui parteciparono Roman Brotbeck (redattore musicale della Radio della Svizzera Tedesca), Roland Moser (compositore), Jürg Stenzl (allora professore di musicologia all'Università di Friburgo), Ernst Lichtenhahn (professore di musicologia all'Università di Zurigo). Il titolo della relazione – *Vermittlung dem Vermittler (Comunicazione al comunicatore)* – relativizza già la problematica, evocata in termini di distinzione di vari aspetti anche contraddittori della realtà creativa contemporanea. La fedeltà ai valori dell'avanguardia non gli vieta di coglierne le contraddizioni, che non giunge comunque a compromessi con la tendenza ad alterarne la natura attraverso processi di semplificazione. Pur tenendo sempre presente il diritto del pubblico ad essere assecondato nelle sue esigenze artistiche, egli rispetta il principio dell'ermeticità, della condizione di 'musica reservata' che la caratterizza. In base all'esperienza sul campo la via indicata è quella della dimensione audiovisiva, corrispondente alle aspettative del pubblico (ormai condizionato da una moltitudine di stimoli acustici e ottici), in particolare della radio, suggerendo di sfruttare la pratica dell'*Hörstück*, da sfruttare non tanto nelle potenzialità musicali quanto in quelle sonore, spalancate sulla dimensione di un ascolto in cui converge una molteplicità di componenti che sospingono la ricerca verso nuove regole drammaturgiche.



VERMITTLUNG DEM VERMITTLER

HANSJÖRG PAULI

Meine Damen und Herren,
liebe Kolleginnen und Kollegen,

ich bin aufgefordert, in einem (ich zitiere) «maximal zwanzigminütigen Abschluss-Referat die ‚Einzelsichten‘ von Komponist, Musikwissenschaftler und Medienvertreter in grösseren Zusammenhang zu stellen, deren Möglichkeiten und Grenzen kritisch in Beziehung zu setzen und, wenn möglich, Auswege aufzuzeigen, kurz: einen Ausblick zu geben und zur anschliessenden Podiums-Diskussion hinzuführen».

Das ist, wenn Sie mir die Bemerkung gestatten, nicht gerade wenig, und auch abgesehen vom fachlichen Anspruch nur schwer zu leisten angesichts der Tatsache, dass mir im Augenblick, in dem ich zu schreiben beginne, am 9. September gegen 10 Uhr vormittags, von den drei Voten meiner Vorredner nur eines im Wortlaut bekannt ist. Ich laufe also weithin Gefahr, entweder offene Türen einzurennen oder aber in irgendwelche Fettnäpfchen zu treten, und weiss dabei noch nicht einmal, was offene Tür ist und was Fettnäpfchen – da hatten es die alten Seefahrer vergleichsweise gut: sie durften sich in aller Freiheit und genauer Kenntnis der Sachlage entscheiden, ob sie lieber von der Skylla gefressen werden oder in den Strudeln der Charybdis ersaufen wollen...

Teils aus solchen Gründen, teils aus anderen konzentriere ich mich denn auf das letzte Traktandum, die Hinführung zur Diskussion, und stelle ein paar Fragen.

Vermittlung Neuer Musik durch Musikwissenschaft und Medien.

Vermittlung, ist anzunehmen, an ein Publikum, das ihrer, der Vermittlung, bedarf, um – sagen wir es bewusst vieldeutig: an Neue Musik heranzukommen.

Das vorausgesetzt, kann Vermittlung zweierlei bedeuten. Distribution zunächst.

Neue Musik wird vorwiegend, ja beinahe ausschliesslich auf Festivals für Neue Musik gespielt, von denen es übrigens viel mehr gibt, als man gemeinhin glaubt; nur dass natürlich auch der emsigste Experte sie nicht alle besuchen kann. Da mag denn ein Medium wie der Hörfunk einspringen, die Festkonzerte übertragen, gesamthaft oder in Auswahl, direkt oder zeitversetzt – das freut den Experten, der damit seinen Wissensstand à jour halten kann, ohne langwierige Reisen auf sich nehmen zu müssen; das freut die Komponisten, deren SUISA – oder GEMA –Abrechnungen^[i] damit gleich etwas vergnüglicher dreinschauen; dem Publikum aber ist es eh wurscht. Für Uneingeweihte, auch nur temporär Unwillige, ist nämlich ein als reines Konzert gesendetes Programm mit Neuer Musik so ziemlich das Langweiligste, was man sich denken kann; dass dem sich einer ohne guten Grund aussetzt, halte ich für unwahrscheinlich.

Vermittlung demnach anders verstanden: als eingreifender Akt, als pädagogische Aktion, mit dem Ziel, ein Schwieriges, schwer Verständliches, die Neue Musik, leichter verständlich zu machen, in der Annahme offenbar, das Schwierige werde dadurch anziehender für eine etwas grössere Zahl von Menschen.

Vermittlung so verstanden – da zeichnen sich für mich schon dicht unter der Oberfläche vier Fragen oder Fragenkomplexe ab.

1. Will das denn ein Komponist, dass seine schwer verständlichen oder schwer verständlich erscheinenden Stücke leichter verständlich gemacht werden?

2. Stimmt es wirklich, dass, gerade im Bereich der Musik,

das leichter Verständliche anziehender ist als das schwer Verständliche?

3. Was heisst das überhaupt: Musik verstehen? Und man könnte sich gleich weiter überlegen: was heisst das: Neue Musik verstehen? Ist Neue Musik nicht deshalb neu oder darin neu, dass sie sich partiell dem Verständnis entzieht?

4. und vor allem aber: wie soll verständnisfördernde Vermittlung in der Praxis denn aussehen?

Die vier Fragen oder Fragenkomplexe überschneiden sich natürlich, lassen sich demnach kaum auseinanderdividieren; ich versuch's gleichwohl, der Uebersichtlichkeit wegen und weil ich, wie gesagt, mit diesem Referat vorab die Diskussion in Gang bringen möchte.

L. WILL DER KOMPONIST, DASS SEINE SCHWER VERSTÄNDLICHEN,
ODER SCHWER VERSTÄNDLICH ERSCHENENDEN STÜCKE LEICHTER VERSTÄNDLICH GEMACHT WERDEN?

Mein Einwurf wäre: wenn er es denn wollen sollte, warum zum Henker schreibt er sie dann nicht selber und von Anfang an leichter verständlich?

[i] Hier bezieht er sich auf die Gesellschaften für Autorenrechte (N.d.R.).]

Das klingt flapsig, zugegeben, und fast fühle ich mich gedrängt, Ihnen zu versichern, dass mir der Name Adorno nicht ganz und gar fremd ist. Gleichwohl möchte ich kurz einen Gedankengang ansprechen, den Carlo Piccardi neulich vorgetragen hat. Er meinte, wir alle hätten am Ende dem Neo-Objektivismus der zwanziger Jahre ein bisschen vorschnell und leichtfertig den Prozess gemacht; aufs Ganze gesehen wäre doch das Bild vom operationellen Künstler und Musiker, das dort geprägt und teilweise erprobt worden sei, moderner, perspektivenreicher als das vom grossen Weltenbauer und Guru, das im 19.Jahrhundert entstand und ins 20. hineingetragen wurde im Windschatten einer Theorie, die den Komponisten als beinahe körperlosen Vollstrecker geschichtlicher Tendenzen will.

Guru Liszt und Guru Wagner, Guru Stockhausen und Guru Nono, die Unterschiede geraten in solcher Optik ganz ganz schnell ins Flimmern.

Doch das mehr nebenbei; zurück zur Wünschbarkeit von Vermittlung, verständnisfördernder, aus der Sicht des Komponisten. Ich bin kein Komponist. Wäre ich einer, so wäre mir lieb, möglichst häufig aufgeführt zu werden, und das tunlichst in dem Ambiente, für die ich die jeweiligen Stücke komponiert hätte. Denn ich glaube, ich würde, inkonsequent und neugierig und verspielt, wie ich nun einmal bin, ziemlich unterschiedlich geartete Stücke schreiben: solche, die für ganz konkrete Anlässe, Umstände, Gegebenheiten bestimmt wären, dort verstanden werden wollten und, wie ich vielleicht etwas optimistisch vermute, auch verstanden werden würden, und andere, abstraktere, oder wenn man will privatere. Und die, so stelle ich mir vor, möchte ich dann gar nicht unbedingt durch noch so wohlmeinende Vermittler aufbereitet, mundgerecht gemacht und eingedeutscht haben; o nein, auf das Recht, mich zu verstecken oder auch nur mich zu verummummen, möchte ich als Komponist durchaus nicht verzichten müssen. Was ich mir wünschte, wäre, vermutlich, verstanden zu werden in meiner Widersprüchlichkeit, zumindest akzeptiert als inkonsequent, neugierig, verspielt, und das auf dem Hintergrund einer in der Musikwissenschaft und ihren publizistischen Emanationen noch nicht allzu weit verbreiteten Einsicht, dass es sogar innerhalb der sogenannten Ernsten Musik, mithin ebenso der Neuen, unterschiedliche Genres gibt, die unterschiedliche Funktionen haben, unterschiedliche Bedürfnisse abdecken – ich formuliere jetzt in Anlehnung an rezente Ausserungen des Komponisten Luca Lombardi – dass Musik zu gegensätzlichen Momenten unserer Tage und unseres Lebens in Beziehung treten kann, und dass niemand den ganzen Tag über oder sein Leben lang immer die gleiche Art von Musik hören mag oder hören muss oder hören mögen muss (so war das vorhin mit den temporär Unwilligen gemeint, beiläufig).

Bloss, wie vermerkt: ich bin kein Komponist; ich darf es bei diesem hypothetischen Exkurs bewenden lassen.

2. TRIFFT ES, FÜR DEN BEREICH DER MUSIK, GAR DER NEUEN MUSIK, ZU, DASS SCHWER VERSTÄNDLICHES, LEICHTER VERSTÄNDLICH GEMACHT, ATTRAKTIVER WIRD?

Nun: ich bin nicht nur kein Komponist, ich bin auch kein Exponent der empirischen Musikpsychologie. Etwas branchenübliche Introspektion sei mir indessen gestattet.

Als Filmmacher und Radioautor weiss ich so gut wie jeder Produzent und Redakteur, dass ein sauber durchgearbeitetes Stück nach einer durch irgendwelche Umstände hinterher notwendig gewordenen Kürzung meist länger wirkt als davor. Kein Wunder: durch die unvorhergesene Kürzung wird der Diskurs vorübergehend unterbrochen, werden Stränge, die Zusammenhang artikulieren, zertrennt; der Hörer oder Betrachter/Hörer sieht sich in seiner Bemühung, mitdenkend zu verstehen, sabotiert, sucht verzweifelt nach neuen Anknüpfungspunkten, derweil das Stück weiterläuft und er vollends den Faden verliert; so erlebt er bald nur noch isolierte Momente, die ihm als isolierte zusehends länger werden – wenn er nicht gleich resigniert und aussteigt.

Unverständnis, oder in unserem Beispiel verwehrtes Verständnis demnach als Grund für Langeweile und Ablehnung.

Wenn ich mir auf der anderen Seite überlege, mit welchen Komponisten ich mich in den verflossenen dreissig Jahren besonders intensiv beschäftigt habe, so fällt mir auf: es waren zumeist welche, deren Musik mich bei der ersten Begegnung geärgert hat, geärgert und gestört, weil ich mit ihr nicht zurande kam und den Grund dafür bei mir vermuten musste.

Unverständnis, oder nicht-Verstehen, diesmal als Anreiz umgekehrt zu vertiefter Auseinandersetzung.

Ob aus derart kontroversen Beobachtungen Schlüsse gezogen werden dürfen, weiss ich nicht; schwerlich, denke ich, für Vermittlung insgesamt, eher schon für die dramaturgischen Aspekte von Vermittlung in den einzelnen Medien.

Und hier möge ein weiterer Einwurf folgen.

Ich glaube, sowohl der Zusammensetzung dieser Gesprächsrunde als auch der Festlegung der Teilthemen entnehmen zu müssen, dass Sie, liebe Kolleginnen und Kollegen, wenn Sie von Medien sprechen, den Hörfunk meinen und allenfalls noch die Zeitung oder Zeitschrift.

Einverstanden: die Printmedien haben mit Blick auf die Beschäftigung mit Neuer Musik eine grosse Ver-

gangenheit, freilich kaum eine Gegenwart und schwerlich eine Zukunft. Und dass Musik, gar Neue Musik, am Radio ganz besonders gut aufgehoben sei, ist ein Gerücht, das offensichtlich nicht auszurotten ist.

Ich möchte aber zu bedenken geben, dass da auch noch andere Medien wären, die in Betracht gezogen zu werden verdienten. Ich nenne lediglich

a) das Fernsehen oder den Film; beide als einzige dazu imstande, einer Gattung wie dem Instrumentalen Theater Gerechtigkeit widerfahren zu lassen; beide auch fähig, jenseits von Schulfunk und allwissend sich gebärdendem Feature statt Resultaten Prozesse deutlich zu machen, den Prozess beispielsweise der Entdeckung eines Komponisten, seines Werks und seiner Obsessionen durch einen Filmer, der primär Filmer ist und nicht Musikfachmann, also stellvertretend für ein breiteres Publikum sieht und hört und raisonniert.

Ich nenne

b) die Ausstellung, die, vom Visuellen ins Audio-Visuelle transponierbar, sowohl Neue Musik hörbar machen als auch beispielsweise die Geschichte ihrer Entstehung anhand von Dokumenten wissenschaftlich exakt und sinnlich attraktiv inszenieren kann, – Forschungsergebnisse in Installationen verwandelnd und Theorien in Environments.

Das sollten wir immerhin nicht vergessen. Und damit käme ich zu den letzten beiden Punkten.

3. Was heisst das denn: Musik, gar Neue Musik, verstehen? Etc. pp. Und wie kann oder soll welche Art von Vermittlung [...]

4. solchem Verständnis auf die Sprünge helfen?

Zum Problem des Verstehens von Musik hat Jürg Stenzl eben an die drei Kategorien erinnert, zwischen denen Eggebrecht vor Jahren zu unterscheiden vorschlug: spezifisch ästhetisches (als klangssinnliches) Verstehen, erkennendes Verstehen als hörendes Mitdenken, und wissenschaftsorientiertes Verstehen, das einordnet, nicht selten wohl, um das also Eingeordnete ad acta legen zu können. Jeder dieser Kategorien sei ein Lehrbereich zugehörig: dem ästhetischen Verstehen die Gehörsschulung, dem erkennenden Verstehen die Musikpädagogik, und dem wissenschaftsorientierten die Musikwissenschaft im engeren Sinn.

Ich weiss nicht...

Solche Systematisierungen bestärken mich in meinem Verdacht, die Musikwissenschaft sei über weite Strecken nicht eigentlich eine Wissenschaft, schon gar nicht eine, die «eine humane sinnliche Tätigkeit» «rationalisiert und analysiert», sondern eine – sagen wir ruhig: Kunst, die ihre Daseinsberechtigung gleich ihren Regeln und Gesetzen in sich selber hat und nichts in der Welt zu scheuen braucht außer dem einen: an der Realität gemessen zu werden. An irgendeiner Realität, egal welcher.

Dass Musikstücke keine Texte sind, deren Sinn ein-für-alle-Mal feststeht und jederzeit und mit immer gleichem Resultat aus den Texten herausinterpretiert werden kann, wird mittlerweile zwar zugestanden, und auch die freilich unbequeme Folgerung, dass es dann letzten Endes die Kontexte seien, die Text-Sinn stiften, wirkt heute nicht mehr ganz so verstörend wie einst im Mai, beziehungsweise davor. Dank sei der Rezeptionsforschung nebst verwandten Disziplinen. Nur wird weiter übersehen, dass vor der Rezeption die Perzeption steht, oder anders gesagt, dass seitens der Adressaten, der Hörer, jeglicher Bemühung um Verständnis die Wahrnehmung, die akustische, vorgeschalet ist, und dass die Wahrnehmung auch kein Vorgang ist, der über Jahrhunderte hinweg immer gleich verläuft – auf den Umstand, dass sie sich ausserdem beileibe nicht nur über die Ratio vollzieht, will ich gar nicht erst abheben.

Wahrnehmungsveränderung – wie und in welcher Richtung? Die Omnipräsenz von Musik, die sich mit der Einführung des Rundfunks in den zwanziger Jahren ankündigte, um dann in den sechzigern Wirklichkeit zu werden, hat notwendigerweise Hörgewohnheiten hervorgebracht und installiert, die als Schutzmechanismen gegen die Reizüberflutung zu unser aller Wohl funktionieren – ich habe sie einmal mit den Begriffen «pauschales» und «punktuelles Hören» etwas genauer zu fassen versucht und unter «punktuellem Hören» ein unreflektiertes pars-pro-toto-Hören entlang von im psychoanalytischen Sinn «besetzten» musikalischen Vokabeln definiert, unter «pauschalem Hören» dagegen ein glättendes, einebnendes, das die Gestalt- und Bedeutungspolyphonie musikalischer Sätze aufs Schema der Melodie mit Begleitung verkürzt – gewissermassen nach dem Motto «Jeder sein eigener James Last».

Ein solches Hörverhalten gefährdet aber auf gar nicht so lange Sicht die Fähigkeit, feinere Unterschiede wahrzunehmen – dass es zusehends schwerer fällt, auf Kommando eingeschliffene Hörweisen abzulegen, im Konzertsaal etwa schlagartig anders zu hören als draussen, wo man sich der Klänge erwehren muss, kann jeder an sich selbst beobachten. Sollte aber tatsächlich die Fähigkeit zu differenzierter Wahrnehmung eines Tages zerstört sein, und gar nicht so klein ist die Zahl derer, die der Ansicht sind, dieser Tag sei längst schon angebrochen, dann wäre Verständnis im bisher üblichen Rahmen, ob ästhetischem, erkennendem oder wissenschaftsorientiertem unwiderruflich die Basis entzogen. Denn so oder so heisst Verständnis: sinnlich gestützte Einsicht in das Besondere eines musikalischen Werks, auf dem Hintergrund des wiederum sinnlich gestützten Wissens um die Normen.

Es läge nun nahe, denke ich, von vermittelnder Bemühung zu erwarten, dass sie diesen Prozess zum

Stillstand bringe – womit spätestens hier klar werden dürfte, was Jürg Stenzl bereits angedeutet hat: dass, *Amadeus*^[ii] hin, Armin Brunner^[iii] her, nicht nur die Neue Musik der Vermittlung bedarf.

Nur: wie soll vermittelnde Bemühung dergleichen bewerkstelligen?

Carl Dahlhaus dekretierte vor zwei Jahren in Darmstadt, es seien nur mehr zwei Verfahren angezeigt, Verständnis zu wecken: der historische Kommentar auf der einen, die analytische Darstellung des immanenten Funktionszusammenhangs auf der anderen Seite. Beide hätten leider die fatale Tendenz, sich alsbald der Sache, der sie doch bloss dienen sollten, zu substituieren (weswegen er, Dahlhaus, für Partiturlesen plädiere). Und was insbesondere den Kommentar betreffe, so sei es (ich zitiere) «schwierig, das historische Wissen in musikalische Erfahrung umzusetzen».

Freilich ist es schwierig, wo die Anschauung, die Anhörung, abhanden zu kommen droht oder bereits abhanden gekommen ist. Nur dass es die Analyse nicht einfacher hat. Bedient sie sich der Printmedien, umschreibend und anhand von Notenbeispielen darlegend, was man hören müsste, so erreicht sie im allerbesten Fall ein paar Fachleute. Vertraut sie dagegen dem Rundfunk und wendet sich damit an eine potentiell grösitere Zahl von Klienten, so setzt sie sich den vom Rundfunk beförderten Hörweisen aus, die genau das, was sie leisten möchte, verhindern.

Was mich betrifft: ich habe den Glauben an Sinn und Zweck solcher Unternehmungen wohl endgültig eingebüßt. Ich sähe jedoch andere Wege, und will zumindest einen kurz benennen.

Wäre ich ein Komponist, mutmasste ich vorhin, ich möchte verstanden, zumindest akzeptiert werden in meinen Widersprüchen und Attitüden

Dazu meine ich, könnte der Rundfunk beitragen. Nicht mit angestrengten Einführungen oder Werkanalysen, wohl aber mit – nennen wir's unverbindlich «Hörstücken», die Werke, Informationen zu deren Umfeld und Informationen über den Komponisten insgesamt ineinanderschieben: akustische Materialien gestaltend, so, wie die Musik, um die es geht, sich auch zunächst als akustisches Phänomen präsentiert; Zeit artikulierend und gewichtend, so, wie die Musik, um die es geht, sich auch in letzter Instanz als strukturierte Zeit darbietet; im Idealfall damit sensibilisierend für diese Musik und hinleitend zu ihrem Komponisten – vorausgesetzt, und das halte ich heute allerdings für unabdingbar, vorausgesetzt, das vermittelnde Hörstück visiert aus den Gegebenheiten des Mediums Radio heraus ein Formniveau, das dem vom Komponisten in seiner Musik visierten Formniveau kompatibel ist. Denn da brauche ich nicht lange zu mutmassen: wäre ich ein Komponist, ich könnte es auf den Tod nicht leiden, von einem Kritiker gelobt zu werden, der ein Kanzleideutsch schreibt. Vermittlung demgemäß als Kunst – da red' ich doch tatsächlich einem geschlossenen Regelkreis das Wort und stell' den Begriff der Vermittlung vollends in Frage ... Sei's drum – es ist inzwischen Sonntag geworden, Sonntag, den 18. September, und geht auf Mitternacht; ich habe natürlich nicht pausenlos an diesem Referat gesessen; zwischendurch mal bin ich es leid geworden und habe mich heitereren Dingen zugewandt – ich ändere noch den Titel, der mir nun nicht mehr sarkastisch genug ist; er heisse «Vermittlung dem Vermittler»...

Und so bleibt mir nur noch die angenehme Pflicht, mich heute Mittwoch, den 28. September, für Ihre Aufmerksamkeit ganz herzlich zu bedanken.

ZITATVERWEISE

Thomas Gartmann an Hansjörg Pauli, Brief, dat. 15.5.1988

DAHLHAUS CARL, *Muss Neue Musik erklärt werden?*, Ms. Darmstadt 1986, «Neue Musik und ihre Vermittlung», 1986, pp. 34-43.

PAULI HANSJÖRG, *Avantgarde und Volkstümlichkeit*, Ms. Darmstadt 1974, «Zeitschrift für Musiktheorie», 1, 6. Jahrgang 1975, pp. 4-10.

STENZL JÜRG, *Vermittlung Neuer Musik durch Musikwissenschaft* (am selben Symposium vom 28. September 1988 gelesener Bericht), Ms. unveröffentlicht.

[ii] Mit Bezug auf den Film von Milos Forman (N.d.R.).]

[iii] Produzent des Schweizer Fernsehen DRS, realisierte Armin Brunner eine Reihe von Video-Kreationen von Instrumental-Kompositionen. Diese wurden vorwiegend vom Regisseur Adrian Marthaler betreut und basierten auf szenischen Handlungen, in denen die Ausführenden zu Schauspielern wurden (N.d.R.).]

Rivista annuale / A yearly Journal

FABRIZIO SERRA EDITORE

Casella postale n. 1, Succursale n. 8, I 56123 Pisa,

tel. +39 050 542332, fax +39 050 574888,

fse@libraweb.net, www.libraweb.net

Uffici di Pisa: Via Santa Bibiana 28, I 56127 Pisa

Uffici di Roma: Via Carlo Emanuele I 48, I 00185 Roma

I prezzi ufficiali di abbonamento cartaceo e/o Online sono consultabili
presso il sito Internet della casa editrice www.libraweb.net.

*Print and/or Online official subscription rates are available
at Publisher's website www.libraweb.net.*

*

Autorizzazione del Tribunale di Pisa n. 25 del 15 settembre 2004
Direttore responsabile: FABRIZIO SERRA

Sono rigorosamente vietati la riproduzione, la traduzione, l'adattamento anche parziale o per
estratti, per qualsiasi uso e con qualsiasi mezzo effettuati, compresi la copia fotostatica,
il microfilm, la memorizzazione elettronica, ecc. senza la preventiva autorizzazione
della FABRIZIO SERRA EDITORE®, Pisa · Roma.
Ogni abuso sarà perseguito a norma di legge.

*

Proprietà riservata · All rights reserved
© Copyright 2010 by FABRIZIO SERRA EDITORE®, Pisa · Roma

Stampato in Italia · Printed in Italy

ISSN 1824-6176
ISSN ELETTRONICO 1825-3873

*

La pubblicazione si avvale della collaborazione del Dipartimento
di Storia delle Arti e Conservazione dei Beni Artistici «G. Mazzariol»
della Università Ca' Foscari di Venezia.

SOMMARIO

GIAN FRANCESCO MALIPIERO, *Ricercar tocando 1959* 9

CARLO PICCARDI, *Hansjörg Pauli: musica e comunicazione; Hansjörg Pauli, Vermittlung dem Vermittler* 15

RISCONTRI · COUNTERCHECKS

PIERGABRIELE MANCUSO, FRANCESCO RIZZOLI, *The Dissertazione divisa in lettere sulla portata dei musicali strumenti by Benedetto Frizzi (1757-1844)* 25

TONI GERACI, *Radio e sfera pubblica musicale* 51

MAURIZIO CORBELLA, *Paolo Ketoff e le radici cinematografiche della musica elettronica romana* 65

VITO LEONARDO TRITTO, *Miles Davis, Teo Macero e la trasformazione del concerto in opera fonografica* 77

SCHEDE DI ESPANSIONE · EXPANSION BOARDS

MICHELE PORZIO, *Visioni dal gioco della mano. Con Gianfranco Pernaiachi* 91

PIETRO POLOTTI, *Dalla rappresentazione del suono al suono rappresentante. ‘Relazioni pericolose’ tra musica elettronica e design del suono* 125