

Zeitschrift: Dissonanz : die neue schweizerische Musikzeitschrift = Dissonance : la nouvelle revue musicale suisse

Herausgeber: Schweizerischer Tonkünstlerverein

Band: - (1995)

Heft: 43

Buchbesprechung: Livres = Bücher

Autor: Brotbeck, Roman / Heister, Hanns-Werner / Dünki, Jean-Jacques

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. [Siehe Rechtliche Hinweise.](#)

Conditions d'utilisation

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. [Voir Informations légales.](#)

Terms of use

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. [See Legal notice.](#)

Download PDF: 30.03.2025

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

Neben Psalmchören und Eichendorff-Vertonungen (die fünf Lieder für Männerchor von 1944 zählen zu den besten) sind seine «leichten Stücke» zu erwähnen, etwa die Ouvertüre zur Wiedereröffnung des 1935 renovierten Corso-Theaters und das verschmitzte «Grosse Oratorium für Zufriedene», eine kabarettistische Kantate für zweistimmigen Chor und Klavier mit Text von Walter Lesch. Die schneidende Satire, wie sie das Kabarett seiner Zeit verlangte, beherrschte Blum zwar nicht, aber ein satter Zufriedener war er weder materiell noch künstlerisch. Als ihm 1960 der Musikpreis der Stadt Zürich übergeben wurde, erwähnte der damalige Zürcher Stadtpräsident, dass bei Blum zu Hause oft «Schmalhans Küchenmeister» war. Er lebte mit seiner wachsenden Familie meist in Mietwohnungen, allerdings auch im Neubühl in Zürich-Wollishofen, das in der klaren Handschrift der Flachdach-Architektur seinem wachen, aufs Neue gerichteten Sinn entsprach. Als er 1943 Lehrer an der Zürcher Musikakademie wurde, stellten sich günstigere wirtschaftliche Verhältnisse ein. Bis dahin hatte er für sein Auskommen vor allem Orchestervereine und Chöre geleitet (in Baden neben dem Orchesterverein auch den Gemischten Chor), mit ihnen allerdings, besonders in der Pflege alter Musik, Pionierarbeit verrichtet. Im Jahr 1942 erhielt Blum den C.F. Meyer-Preis; 1968 folgte der Komponistenpreis des Schweizerischen Tonkünstlervereins. Materiell kaum gesichert, unternahm Robert Blum 1935 eine Neugründung, die bis 1949, dem Jahr der allzufrühen Auflösung, für Zürich und die Schweiz von überragender Bedeutung war: Er bildete aus zwölf ausgebildeten Sängerinnen und Sängern den «Madrigalchor». Er hatte erkannt, dass die traditionellen Chöre nicht geeignet waren, jenen Ansprüchen zu genügen, welche die jetzt in Neuausgaben bereitliegende Musik des Spätmittelalters und der Renaissance stellten. Der neue Chor, der sich bald «Madrigalensemble» nannte, öffnete ein Repertoire, das damals auch in Tonaufnahmen kaum vorlag. Die Mitglieder dieses Ensembles, das im Ausland seine Vorbilder hatte, meisterten die dem romantischen Erbe entgegengesetzten klaren Linien, konstruktiven Intervalle und Dissonanzverhältnisse; zwar wagten sie sich noch nicht an improvisierte Verzierungen und folgten einem heute überholten a-cappella-Bild, aber ihr Einsatz schloss einer ganzen Generation die Ohren auf für Guillaume Dufay, Josquin des Prés, ihre Zeitgenossen und Nachfahren bis Claudio Monteverdi. Interpretation und Komposition wirkten eng ineinander. Nach dem Barock, dessen Einfluss in den zwanziger Jahren sich vor allem in der Instrumentalmusik auswirkte, hatte die Renaissance begonnen, das vokale Vorstellungsvermögen der Komponisten zu beflügeln. Neben Blum fanden Paul Müller, Adolf Brunner, Willy Burkhard, Albert Moeschinger und andere Anregung bei

den Messen, Motetten und Madrigalen der ersten Klassik Europas. Hugo von Hofmannsthal's «Kleines Welttheater», das im Schauspielhaus mit ein paar Chören von Robert Blum aufgeführt wurde, entsprach diesem Zeitgeist in besonderem Mass. Frank Martins Oratorium «Le vin herbé», dessen Endfassung 1942 in Zürich durch Blum und seinen Chor uraufgeführt wurde, war ein Höhepunkt nicht nur von Robert Blums Wirken, sondern der politisch bedrängten vierziger Jahre überhaupt.

Die Wechselwirkungen jener Zeit, Vorläufer der neueren «Rekompositionen», schlugen sich auch in Blums eigener Bearbeitung des vierstimmigen Organums «Sederunt principes» nieder, das für den Chor zwar die überlieferten Stimmen, für die Instrumente aber ein dazukomponiertes Klanggewand einsetzte. Der Künstler führte im gleichen Konzert seinen «Lobgesang aus der Offenbarung Johannis» für zwölf Solostimmen und kleines Orchester sowie Vokalwerke von Monteverdi auf; solche Anverwandlungen historischer Musik sollten heute wieder geprüft werden – in einem Zeitpunkt also, da sich die wissenschaftliche Neuausgabe alter Kunst von den schöpferisch tätigen Musikern ganz gelöst hat.

Vokales integriert Blum auch in seine ersten beiden Sinfonien (1924 bzw. 1926). Erst die dritte (1927) vertraut auf die eigene instrumentale Aussagekraft, um die Ansprüche der Gattung zu erfüllen. In diesem Wechsel spielt die Objektivierung des Ansatzes mit; sie zeigt sich auch im Übergang zur Orchesterpartita, deren objektivere, neubarokke Haltung bereits im Titel zum Ausdruck kommt. Alexander Schaichet und sein Zürcher Kammerorchester machten sich etliche Male um die Partiten, die von weiteren Sinfonien abgelöst wurden, verdient.

Nicht schillernd, aber beschlagen und versiert war Blum auch im Gespräch. Wenn er wusste, dass man über seine Musik zu schreiben hatte, hielt er sich zurück. In Diskussionen traf er einen allgemein verständlichen Ton; er plädierte für Offenheit und hatte wenig Verständnis für Elfenbeintürme. Er beobachtete die Entwicklung von freier Atonalität und Reihenkomposition; sein «Divertimento über eine Zwölftonreihe» für zehn Instrumente datiert von 1966. Auch die Fünfte Sinfonie (1965) und andere späte Instrumentalwerke tragen Spuren. Aber er zog für seine eigenen Arbeiten flexible erweiterte Tonalitäten vor.

Robert Blum war von 1936 an auch ein versierter Film-Komponist. Er arbeitete noch mit dem Produzenten Lazar Wechsler, mit den Regisseuren Richard Schweizer und Leopold Lindtberg zusammen. «Wachtmeister Studer», «Landemann Stauffacher», «Der Schuss von der Kanzel» und vor allem «Die letzte Chance» (der aktuellste Kriegsfilm der Schweiz) machten die patriotischen und zeitgeschichtlichen Titel der vierziger Jahre aus. Ihnen gesellten sich

in den fünfziger und sechziger Jahren die Gotthelf-Filme zu. Rund zwanzig weitere Spielfilme und etwa siebenzig Dokumentar- und Werbefilme belegen Blums musikalischen Bilderreichtum und Métier. Leider gibt es keine Biographie; als Neujahrsblatt 1967 der Allgemeinen Musikgesellschaft Zürich (Kommissionsverlag Hug, Zürich) verfasste Gerold Fierz die Schrift «Robert Blum. Leben und Werk».

Andres Briner

Livres **Bücher**

Eine notwendige **N**eufassung

Ludwig Finscher (Hg.): «Die Musik in Geschichte und Gegenwart. Allgemeine Enzyklopädie der Musik, begründet von Friedrich Blume», zweite neubearbeitete Ausgabe, Sachteil I (A-Bog) Bärenreiter, Kassel (etc.) und Metzler, Stuttgart und Weimar 1994, 1644 Spalten

Es gibt wenig Gemeinsamkeiten zwischen der alten und der neuen Enzyklopädie «Musik in Geschichte und Gegenwart» (MGG). Sach- und Personenteil sind nun getrennt und fast sämtliche Artikel der noch in den letzten Jahren des Zweiten Weltkrieges konzipierten und von 1949 bis 1979 erschienenen MGG sind neu verfasst worden. Dabei wurden von den Autoren in den meisten Fällen nicht bloss gewisse Details modifiziert und die Literaturverzeichnisse auf den neuesten Stand gebracht; vielmehr erfuhren die Artikel eine dermassen weitgehende Neubewertung und Neukonzeption, dass sie mit den Artikeln in der alten MGG nicht einmal mehr in Ansätzen vergleichbar sind.

Auf den durchaus auffälligen Umstand, dass bereits fünfzehn Jahre nach Erscheinen des letzten Supplementbandes eine völlige Neusichtung des gesamten Materials nicht nur möglich, sondern auch nötig ist, weist der Herausgeber der neuen MGG, Ludwig Finscher, im Vorwort nachdrücklich hin. Zwar schon Finscher den früheren Herausgeber Friedrich Blume, wo und so gut es immer geht; wenn man aber zwischen den Zeilen der diplomatischen Formulierungen liest, kommt doch deutliche Kritik zum Vorschein, etwa wenn Finscher schreibt, dass bei den ersten Bänden der alten MGG «manches eine deutliche stilistische Patina angesetzt hat – was man auch als durchaus beruhigendes Indiz der Unvollkommenheit und Vergänglichkeit wissenschaftlicher Arbeit lesen kann» (S. VII). Mit dieser Formulierung umschiffte Finscher ebenso diskret wie elegant ein wichtiges Problem der alten MGG, nämlich die unterbliebene und zum Teil auch unterdrückte Entnazifizierung des

noch während des Dritten Reiches von den führenden Köpfen der institutionalisierten Musikwissenschaft geplanten Werkes. Viele der frühen Autoren haben während des Faschismus ihre Universitätskarrieren gemacht und folgten z.T. den Forderungen nach einer musikalischen Rassenforschung mit bedenklichem Eifer. Um sich nach 1945 ins richtige Licht zu stellen, schrieben die meisten Musikwissenschaftler in der alten MGG die sie betreffenden Artikel gleich selber, und sie betreuten auch die eigenen Literaturverzeichnisse, häufig mit entsprechenden Lücken zwischen 1933 und 1945. Die Untaten blieben meist unerwähnt: Dass z.B. Fritz Stein als Direktor der Staatlichen Hochschule für Musik Berlin mit seinen ersten Amtshandlungen die Juden (z.B. Fleisch, Feuermann, Sachs, Zemlinsky) aus der Staatlichen Musikhochschule Berlin warf, wird beim Artikel «Fritz Stein» ebenso unterschlagen wie die Tatsache, dass er in diese Stellung als Nachfolger des fristlos entlassenen Georg Schünemann aufrücken konnte und später noch Präsidialmitglied der Reichsmusikkammer wurde. In beschönigender Absicht wird in der alten MGG (Bd. XII, S. 1235, 1965 erschienen) einzig angemerkt, dass Stein auf Empfehlung von Wilhelm Furtwängler diesen Posten bekam. Dies ist ein Beispiel für jene Patina von Beschönigungen, Unterschlagungen und Notlügen, mit der in der alten MGG die nationalsozialistische Katastrophe behandelt bzw. verdrängt wurde. Dieses Vertuschen war dabei durchaus systematisch durchgeführt. Um beim obigen Beispiel zu bleiben: Emanuel Feuermann bekam – wie sehr viele der grossen jüdischen Interpreten der damaligen Zeit – keinen Artikel. Carl Fleschs Rauswurf aus der Hochschule wurde mit einem lakonischen «1935 verlegte er seinen Wohnsitz und seine Lehrtätigkeit nach London» kommentiert. Noch peinlicher nimmt sich in der alten MGG das Totschweigen der in den Konzentrationslagern umgebrachten Musiker aus. Nach Möglichkeit wurden sie «vergessen»; und wenn es wirklich nicht anders ging – wie z.B. beim jüdischen Kommunisten Erwin Schulhoff –, so fand man eine Formulierung auf militär-administrativer Ebene, wo alles sauber, klar und absolut schuldfrei ist: «Als russ. Staatsangehöriger wurde er in Wülzburg interniert, wo er auch starb.» (Alte MGG Bd. XII, S. 238) Will sagen: Man ist halt selber schuld, wenn man eine fremde Staatsbürgerschaft annimmt. (In Wirklichkeit wurde Schulhoff 1941 Bürger zwar nicht Russlands, sondern der Sowjetunion, weil er dorthin ins Exil gehen wollte. Die deutschen Verfolger kamen ihm um wenige Tage zuvor.)

Bei allem Anstand gegenüber den Herausgebern der alten MGG und bei aller Hochschätzung vor deren wissenschaftlicher Leistung wäre zu diesem Punkte verdrängter deutscher Vergangenheit wohl doch ein klärendes Wort von Ludwig Finscher im Vorwort zur

Neuausgabe angebracht gewesen. Aber nicht nur der Herausgeber, sondern auch die Autoren scheinen sich an die unausgesprochene Übereinkunft zu halten, dass die alte MGG lieber ignoriert als kritisiert werden sollte. So äussert sich Gerhard Kubik bei seinem hervorragenden Artikel «Afroamerikanische Musik» nicht zu den entsprechenden, von abendländischem Dünkel geprägten Artikeln in der alten MGG, bei denen man immer wieder über versteckte und offene Rassismen stolpert. Oder im ebenfalls ausgezeichneten Artikel «Atonalität» geht Elmar Budde nicht einmal im Literaturverzeichnis auf die alte MGG ein. In der alten MGG wurden bei diesem Stichwort sogar zwei Autoren bemüht: Offenbar war den damaligen Herausgebern der distanzierte, aber doch einigermaßen neutrale Artikel von Ernst Laaff zu wenig atonalitätsfeindlich gestimmt gewesen; denn Albert Wellek schickt Laaffs Ausführungen einen dermassen geifernden und faktisch derart falschen Hetzartikel gegen die Atonalität nach, dass man sich nicht im Jahre 1949, sondern bei der Ausstellung «Entartete Musik» 1938 in Düsseldorf wähnt.

Solche Fehlleistungen sind im ersten Band der neuen MGG nicht zu finden. Dies ist umso bemerkenswerter, als sich ja auch die Herausgeber der neuen Enzyklopädie mit dem Zusammenbruch des sozialistischen Staatensystems grossen geschichtlichen Umwälzungen stellen mussten. Soweit dies heute schon beurteilt werden kann – die Feuerprobe wird hier der Personenteil und der Artikel «Deutschland» darstellen –, ist Ludwig Finscher dieser Herausforderung sehr überzeugend begegnet. Da wird nicht abgerechnet und auch kein kalter Krieg aufgewärmt, aber auch nicht – wie der Artikel «Berlin» zeigt – voreilig versöhnt, was vierzig Jahre lang getrennt war. Mit andern Worten: Innerhalb der neuen MGG hat die deutsche Wiedervereinigung für einmal vernünftig und mit dem gebotenen Respekt stattgefunden. Auch die mit dem Auseinanderfallen der Sowjetunion neuentstandenen Staaten sind mit eigenständigen Artikeln vertreten, wobei neben der westlichen Kunstmusik auch auf die verschiedenen Strömungen der ethnischen Musik grosses Gewicht gelegt wird.

Die Artikel der Ethnomusikologen und der Archäologen sind in der neuen MGG ganz generell wegweisend. Sie hatten aufgrund des Anfangsbuchstaben A im ersten Band besonders viele Artikel zu betreuen (Afghanistan, Afrika südlich der Sahara, Afroamerikanische Musik, Ägypten, Albanien, Altamerika, Amerika etc.). Hier fällt denn ein Vergleich mit der alten MGG auch am krassesten aus. Viele hartnäckig verankerte Vorurteile werden von den Ethnologen mit ein paar klaren Feststellungen erledigt: z.B. die Geschichts- und Entwicklungslosigkeit ethnischer Musik oder die Konstruktion einer volksmusikalischen Ursprünglichkeit, die im zivilisatorischen Prozess zunehmend degeneriere. Vor solchen

Ideologisierungsversuchen, wo letztlich immer die dekadente Kultur der bösen Weissen der reinen und friedfertigen Natur der guten Wilden gegenübergestellt wird, wissen sich die Musikethnologen zu schützen. Kulturelle Assimilation wird also nicht zensuriert, sondern als wichtiger Parameter der Geschichte (nicht nur des 20. Jahrhunderts) akzeptiert. In einer Zeit, wo sich allorts Integritäten und Fundamentalismen ausbreiten und viele Ethnien sich in archaischen Grenzkriegen auf ihre sogenannten Wurzeln zurückbesinnen, bildet dieses Credo für eine Welt, in der es nicht mehr darum geht, Wege zu weisen, sondern zwischen verschiedenen Wegen eine Koexistenz zu ermöglichen, eine auch durchaus politische Botschaft.

Die neue MGG repräsentiert also nicht nur den sogenannten aktuellen Forschungsstand, sondern weiss auch in methodologischer und ideologischer Hinsicht mit gar manchem alten deutschen Traum aufzuräumen. In den Beiträgen zur Geschichte der westlichen Kunstmusik zeigt sich dies im völligen Zurückdrängen geschichtsphilosophischer Begründungen. Wenn man sich daran erinnert, mit welchem Vertrauen in die Notwendigkeit und Logik von Geschichte Friedrich Blume die Epochenartikel der alten MGG schrieb und mit welcher selektivem Eifer er alle Phänomene in ein Epochenbild prägte, nimmt sich der Artikel «Barock» von Silke Leopold wie eine Dekonstruktion aus. Schon der erste Satz dieses Aufsatzes zeigt, dass es bei der neuen MGG nicht darum geht, die Begriffe so lange nudelweich und -breit zu schlagen, bis schliesslich alles drin Platz findet, sondern von einem heuristisch orientierten fachwissenschaftlichen Pragmatismus auszugehen: «Der Begriff *Barock* hat sich als Epochenbezeichnung für den Zeitraum zwischen 1600 und 1750 vornehmlich in der deutsch- und englischsprachigen Musikgeschichtsschreibung so fest eingebürgert, dass selbst der Nachweis der Unbrauchbarkeit eine weitere Verwendung wohl nicht mehr verhindern lässt.» (S. 1235) Und dann folgt eine ausgezeichnete Darstellung dieses Zeitabschnittes, die – entgegen den üblichen Barockartikeln – nicht bloss auf den Epochengrenzen 1600 und 1750 herumstochert, sondern den Epochenbegriff gleichsam von innen her auflöst, indem nachgewiesen wird, wie wenig die Musik z.B. des mittleren 17. Jahrhunderts mit jener des frühen 18. Jahrhunderts zu tun hat. Auf diese Weise wird klar, dass jener Begriff, um den man so lange gestritten hatte, zum guten Ende fast überflüssig geworden ist.

Schon in der alten MGG gab es ein Gefälle zwischen rein musikalischen Stichworten und den geographisch determinierten Artikeln, die zur blossen Aufzählung tendieren. Auch wenn es sicher zutrifft, dass in jeder mittelgrossen deutschen Stadt seit langem ein Musikleben existiert, hätte hier entweder eine genauere Selektion

oder dann eine straffere Abhandlung nötig. Müssen in einer solchen Weltmusikzyklopädie wirklich die Direktoren von Musikhochschulen und Dirigenten von Chorvereinigungen abgeklappert oder komponierende Kleinstmeister in deutschen Städten unbedingt aufgezählt werden?

Zu erwähnen wären in diesem ersten Band noch die ausführenden und mit vielen Beispielen versehenen Artikel zur einstimmigen Musik des frühen Mittelalters, die auch ein Laie auf diesem Gebiet problemlos versteht und in denen die relative Einkapselung der mediävistischen Musikwissenschaft in fruchtbarer Weise überwunden wird.

Auf das Ganze gesehen also eine moderne Enzyklopädie, in der mit vielen alten Zöpfen aufgeräumt wird – geprägt von einem geschärften Verständnis für die Verschiedenartigkeit in der heutigen Weltmusik. Die Musikwissenschaft präsentiert sich in der neuen MGG als eine Wissenschaft, welche nicht um jeden Preis neu definieren, gliedern und ordnen möchte, sondern sich um grösstmögliche Differenzierung bemüht, welche bei jeder Gliederung auf deren Behelfsmässigkeit und auf die Gefahr einer Vergröberung hinweist und welche Definitionen lieber befragt als neu kreiert. Ein notwendiges, vermutlich sogar epochemachendes Werk.

Roman Brotbeck

Panorama mit weissen Flecken

Carl Dahlhaus †, fortgeführt von Hermann Danuser (Hg.): *Neues Handbuch der Musikwissenschaft**
12 Bände, Laaber-Verlag, Laaber 1980–1992

Zunächst die gute Nachricht: Das ehrgeizige und aufwendige Projekt eines «Neuen Handbuchs», welches das nun «alte», zwischen 1927 und 1934 entstandene ablösen soll, ist mit zwei den ursprünglichen Rahmen überschreitenden Bänden abgeschlossen. Damit liegt ein Kompendium vor, das den derzeitigen Durchschnittspegel der Musikwissenschaft anzeigt – mit einem (im Prinzip akzeptablen) Akzent auf der deutschsprachigen. Satz- und -spiegel sind geradezu luxuriös; die Ausstattung mit Abbildungen ist, darin deutlich mit dem früheren Handbuch messend, opulent, und die Bildlegenden gehören, Dahlhaus' Vorbild folgend, durchweg zu den besten Texten des Handbuchs. (In dieser Hinsicht ist freilich die vielbändige, einst im Deutschen Verlag für Musik Leipzig erschienene und inzwischen wohl abgewürgte *Musikgeschichte in Bildern* doch überlegen. Parallelen drängen sich einige Male auf, etwa beim Band Mesopotamien: der dortige – nicht erstklassige – Einleitungstext ist identisch mit dem Gesamtbeitrag im *Neuen Handbuch*.) Schon weniger opulent sind Zahl und Art der

Notenbeispiele, manchmal fast etwas dürftig wie beim 19. Jahrhundert oder im 1. Teil der «Aussereuropäischen Musik» (im ersten Fall durch den Schwerpunkt vorhandenen und im Prinzip leicht zugänglichen Repertoires zu rechtfertigen, im zweiten kaum). Namens- und Sachregister, manchmal sehr ausführliche Literaturhinweise jeweils zu den einzelnen Kapiteln, gelegentliche Glossare sowie einmal (Bd. 12) sogar eine Diskographie machen das Handbuch mindestens ansatzweise auch zu einem polyfunktionalen Nachschlagewerk.

Die schlechte Nachricht: Das «Neue Handbuch» ist abgeschlossen. Damit werden auch definitiv die teilweise gravierenden Lücken und weissen Flecken sichtbar: im doch etwas schmalen Fächer der Ansätze, Methoden und Teildisziplinen der Musikwissenschaft wie im Kanon der Fragestellungen, Themen und Stoffe. Zwar ist es im Prinzip misslich, an Büchern zu monieren, was nicht in ihnen steht. Bei einem Werk, das als eine Art *Opus summum et absolutum* den Anspruch stellt, ein Handbuch zu sein, ist solche Kritik aber doch legitim.

Schon äusserlich fällt der allzu grosszügige Einsatz weissen Papiers auf, das für den Verlag natürlich billiger als bedrucktes ist. Dabei wäre meist erst einmal eine grössere Stofffülle wünschenswert. Hierbei etwa durch verschiedene Schriftgrössen Wichtigeres von blosserem Material zu scheiden ist durchaus kein Problem; dass es geht, zeigt u.a. H. Oesch im Bd. 8 vorbildlich; vergleichbar auch im Bd. 5 der Beitrag von Silke Leopold, die z.B. einfach einmal eine Liste von Gesangslehren mit den nötigen bibliographischen Angaben einschaltet, so dass wir nicht noch mal in einschlägigen Lexika nachschlagen müssen. Zu oft dagegen geht Glanz der äusseren Gestalt vor Gediegenheit des Gehalts, auch durch die Tendenz, für Kenner und Liebhaber der jeweiligen Teilepoche zu schreiben, die sowieso schon Bescheid wissen, oder durch feuilletonistische Ausflüge (etwa bei einigen Aktualisierungsversuchen von Mittelalter). Gefährdet so die Art der Texte den Charakter eines einigermaßen umfassenden Handbuchs, so auf der anderen Seite die Auswahl dessen, wovon sie überhaupt handeln. Dass Instrumentenkunde entfällt – die, wenn es darum ginge, ja auch eine eminent historische Dimension hat und immerhin zum Kanon der musikwissenschaftlichen Teildisziplinen gehört –, liesse sich verschmerzen. Schwerer wiegt das fortdauernde, wenngleich gegenüber dem alten Handbuch schon erheblich verringerte Übergewicht der Fraktion Historische Musikwissenschaft über die Systematische (so fragwürdig diese Trennung wiederum ist). Dass deren innere Systematik in Bd. 10 ziemlich zu wünschen übrig lässt, ist sicherlich nicht primär Sache des *Handbuchs*; mehr schon, dass etwas merkwürdige Akzente gesetzt werden, so dass es statt Handbuch «der», eher das von «einer»

bis anderthalb Systematischen Musikwissenschaften ist.

Hier wie sonst sieht das *Neue Handbuch* oft ziemlich alt aus. Sicher finden sich immer wieder scharfsinnige Beobachtungen, kluge Bemerkungen, einleuchtende Überblicksdarstellungen. Neuartig und eigenständig im Sinne anregender und weiterführender, auch zu diskutierender Perspektiven ist etwa W. Brauns Rasterung des Generalbasszeitalters (Bd. 4) oder ein Detail wie L. Finschers Erklärung für den Stilwechsel um 1600, die gegenüber der Monodie andere Momente des satztechnischen Wandels hervorkehrt (Bd. 4), oder Eric Werners Artikel über Alt-Israel (der freilich nicht so weit geht, die noch ungewöhnlicheren Ansätze von Martin Vogel im *Onos lyras* auch nur zu diskutieren). Der Mangel an wirklicher Innovation hat seinen Kern in einer dezidierten (so etwa Dahlhaus) oder implizierten Absage an eine systematische Auffassung von Musik bzw. Musikgeschichte, welche deren Integration in Allgemeingeschichte und das gesellschaftliche Wesen der Musik ernst nimmt: als Perspektive methodischen Vorgehens, nicht so, dass die Sache mit einleitenden oder verstreuten Bemerkungen zu sozialen Sachverhalten abgetan ist, nach denen man wieder zur Sache Musik kommt (die dadurch auch nicht zu ihrem Recht kommt).

Dieser konventionellen Begrenztheit entspricht als nicht unerhebliches Merkmal sowohl im Methodischen wie im Stofflichen die Ausgrenzung des Unteren, «Niedereren», nicht Approbierten. Wie in C. Dahlhaus' 19. mit «Trivialmusik» als Sammelsuriumsbegriff oder in H. Danusers 20. Jahrhundert (Bd. 6 bzw. 7) sind auch noch im Interpretationsband (Bd. 11) «funktionale Musik (Kirchenmusik zum Beispiel), Unterhaltungs- und Volksmusik, populäre Musik, Jazz und weitere Musiktypen dieser Art» (IXf.) ausgeschlossen, als ob sich z.B. ein Chanson (ein französisches etwa des 20. Jahrhunderts, nicht nur ein franko-flämisches) nicht besser oder schlechter, gehalts- und stilgetreu singen bzw. darstellen liesse, und als ob nicht gerade heute das Problem der diversen Darbietungsweisen, Sounds u.a.m. durchaus auch in der Kunstmusik eine Rolle spielte. Um nicht missverstanden zu werden: Es ginge dabei um ein vollständiges musikalisches Panorama, nicht um Vollständigkeit im Stofflichen. Hier wie öfter wird dem 12. Bd. (*Volks- und Populärmusik in Europa*) eine Ersatz- und Ergänzungsfunktion aufgebürdet: Hier kommen, obzwar eher kurz, per Delegationsverfahren frühere und nicht-schriftliche Stufen der Musik zu Wort, die abgesehen von «Aussereuropäische Musik» sonst fehlen. Wie eine Verlegenheit mutet es in diesem Zusammenhang an, wenn im Bd. 12 Peter Wicke auch noch 33 Seiten über Jazz, Rock und Popmusik schreiben darf. (Die Diskrepanz zum Band-Titel, dass dies nicht gerade europäische Populärmusiken sind, lässt sich dabei noch am ehesten verschmerzen.)

Zwar eine gewisse Innovation, aber eine fragwürdige und ein besonderes Armutzeugnis gerade der dominierenden Historiographie ist der Verzicht auf eine Epochengliederung. (Nur «Altertum» und – gottlob – Mittelalter bleiben uns erhalten.) Die Jahrhundert-Einteilung erinnert doch eher an unverbindliche Vorschläge nach Art vorwissenschaftlicher Annalistik – dabei bemühen sich die Autoren dann natürlich doch, den an sich leeren Jahrhundert-Rahmen irgendwie als Epoche zu definieren, denn die Geschichte macht zwar durchaus Sprünge, aber nicht immer grade um 00-Jahre herum. Auch in der Ausblendung der Epochenproblematik schlägt die methodische Begrenzung durch, dass eben ein fundiertes, die Dialektik von Differenzierung und Einheit analysierendes Gesamtbild schon durch die Ausgrenzung der kulturell-sozialen Dimension weder angestrebt noch möglich ist. Nicht nur konventionell, sondern entstellend ist schliesslich die zeitliche Begrenzung gerade des spezifisch musik-historischen Horizonts: Für die Herausgeber beginnt Musik erst mit den Schrift- bzw. «Hoch»-Kulturen in Mesopotamien und Ägypten, aus den Fluten von Euphrat, Tigris und Nil auftauchend wie weiland die Venus anadyomene. Da war doch noch etwas... In nahezu grotesker Form zeigt sich hier speziell die allgemeine Begrenzung, dass die alte und zugleich immer aktuelle Frage nach dem Wesen, den Anfängen und dem Wandel der Musik und Musikkultur, das *quid sit musica*, um's gebildet auszudrücken, im *Neuen Handbuch* schon nur eingeschränkt gestellt und dann dementsprechend beantwortet ist. Es ist eben ein Handbuch nicht der Musik, sondern der Musikwissenschaft, wobei erst noch der bestimmte durch den unbestimmten Artikel zu ersetzen wäre.

Hanns-Werner Heister

- *Bd. 1: Musik im Altertum (Hg. Albrecht Riethmüller und Frieder Zamminer) 1989
- Bd. 2: Die Musik des europäischen Mittelalters (Hg. Hartmut Möller und Rudolf Stephan) 1991
- Bd. 3.1/Bd. 3.2: Die Musik des 15. und 16. Jahrhunderts (Hg. Ludwig Finscher) 1989/1990
- Bd. 4: Die Musik des 17. Jahrhunderts (Werner Braun) 1981
- Bd. 5: Die Musik des 18. Jahrhunderts (Hg. Carl Dahlhaus) 1985
- Bd. 6: Die Musik des 19. Jahrhunderts (Carl Dahlhaus) 1980
- Bd. 7: Die Musik des 20. Jahrhunderts (Hermann Danuser) 1984
- Bd. 8: Aussereuropäische Musik (Teil 1) (Hans Oesch unter Mitarbeit von Peter Ackermann, Ching-Wen Lin, Heinz Zimmermann) 1984
- Bd. 9: Aussereuropäische Musik (Teil 2) (Hans Oesch unter Mitarbeit von Max Haas, Peter Haller) 1987
- Bd. 10: Systematische Musikwissenschaft (Hg. Carl Dahlhaus und Helga de la Motte-Haber) 1981
- Bd. 11: Musikalische Interpretation (Hg. Hermann Danuser) 1992
- Bd. 12: Volks- und Populärmusik in Europa (Hg. Doris Stockmann) 1992

Jenseits Der Einfachheit

Peter Gülke: *Fluchtpunkt Musik. Reflexionen eines Dirigenten zwischen Ost und West*
Bärenreiter, Kassel (etc.), Metzler, Stuttgart und Weimar 1994, 192 S.

Wer je mit dem 1934 in Weimar geborenen Dirigenten und Musikwissenschaftler Peter Gülke Umgang hatte, kennt seine unablässig praktizierte Forderung, musikalisches Agieren mit Reflexion zu verbinden. So erstaunt es kaum, dass Gülkes Dirigieren ebenso der Eindeutigkeit enträt wie seine Schubert-Monographie*, die allemal leichter zu loben als zu lesen ist.

Vor mir liegt ein schmaler Band, der exemplarisch für Gülkes Wirken ist: «*Fluchtpunkt Musik*» mit dem Untertitel «*Reflexionen eines Dirigenten zwischen Ost und West*». Buchtitel sind bekanntlich Glückssache; ich mag die heterogenen Reizworte und ihre Implikationen vorerst nicht weiter befragen. Aufschlussreicher scheint mir die kurze Vorrede, in der Gülke seinen «Versuch eines aus Weimar stammenden Musikers, dorthin zurückzukehren» als «unbescheiden breitgefächert» bezeichnet, ihn auch keinem literarischen Genre unterordnen will. Diese Ehrlichkeit und Selbstbescheidung bei allem dichten inneren Anspruch ist dem ganzen Bändchen ebenso eigen wie der gedrängte, komplexe Gang der Erzählung, der sich wie ein Geschwindmarsch mit vielen Taktwechseln anhört. Ich vermute, solche Lektüre sei nur für begabte Leser und Leserinnen gedacht!

Ursprünglich handelt es sich um ein Tagebuch, das vom 9. bis zum 15. Februar 1992 mit einem Nachtrag vom 23. Februar 1992 datiert ist. Eingerahmt von der Probenarbeit an einer Fidelio-Inszenierung von Hans Hollmann in Graz ist das Gastspiel des Dirigenten Gülke mit der *Fünften Sinfonie* von Mahler in Weimar, wo er bis zu seiner Flucht aus der damaligen DDR im Frühjahr 1983 Generalmusikdirektor war und wo er jetzt «unter den neuen Umständen» zum ersten Mal wieder dirigiert. Der emotionelle Impakt, den der Heimkehrer auf Zeit spürt, ist ebenso gegenwärtig wie dessen Rationalisierungen in Form von Zeitkritik, verschiedenartigsten Portraits, musikalischen und literarischen Analysen (so das Kapitel über Goethes Entwurf einer *Tonlehre*). Die Fülle des Stoffs, mit dreifach klassischem Weimarer Ambiente als Hintergrund, strömt oft suggestiv und eloquent in einer an Adorno und Bloch geschulten Sprache einher; dann wieder drängt die Sprache des Tagebuchs einigen Passagen einen knappen, unerbittlichen Duktus auf. Im Rückblick auf Eislers *Ernste Gesänge* interessiert sich Gülke in behutsamem Frageton noch mehr für den Menschen Eisler als für sein Werk und dessen ästhetisch-politische Verquickungen. Die kleinen Portraits, vorab die von mittleren Chargen, etwa jenes von dem

Stasi-Informanten des Weimarer Theaters, geraten dagegen locker, konzis und sogar mit einem Schuss Versöhnlichkeit. Doch hinter allem scheint mir ungesagt des Autors Überzeugung zu stehen, dass Welt und Kunst in hohem Masse erklärungsbedürftig sind; auch gilt es, lese ich zwischen den Zeilen, das schwere Werk ohne Säumen anzupacken.

Die musikalischen Analysen entzünden sich, was nicht erstaunt, an der aktuellen Einstudierungsarbeit Gülkes. Dicht prasselnde Beschreibungen der ersten Szenen aus Beethovens *Fidelio*, ihre Verknüpfung mit kompositorischen Erwägungen: das ist beneidenswert brillant gedacht und geschrieben; wohl möchte der Leser es an einigen Stellen anders sehen, eine andere Gangart wählen, doch wird er von der Suggestivkraft von Gülkes Rede eingeholt. Der Analytiker führt das Szepter auch dort, wo er Vorbehalte anmeldet vor «allzu schulfrommem und zuordnungsbesessenen» Vorgehen, wie etwa beim zweiten Satz von Mahlers *Fünfter Sinfonie*. Hier vermischen sich Einsichten aus der Praxis, hermeneutische Einfälle und profunde Kenntnis mit virtuos gezirkelter Sprache zu einem exzellenten Stück Musikanalyse, das auch mehrmaligem Wiederlesen standhält.

«*Fluchtpunkt Musik*»? – Von Schuberts und Mahlers Musik im wahrsten Sinne begeistert, schwingt sich Gülkes Schreiben hin und wieder hinauf zu freierem, beinahe transzendierendem Ton. Als wär's ein Seitenthema einer spätromantischen Sinfonie, zitiert Gülke: «Dort, wo du nicht bist / ist das Glück» aus dem Schubert-Lied *Der Wanderer*. Das bedeutet einerseits desillusionierende Antwort an einen, der Heimat und Heimkehr sucht, andererseits Hoffnung auf die Konvergenz aller im realen Leben auseinanderstrebenden Linien – «*Fluchtpunkt Musik*» eben.

Jean-Jacques Düнки

* Peter Gülke: *Franz Schubert und seine Zeit*, Laaber-Verlag, Laaber 1991, 399 S.

Grandseigneur und Bettelbruder

Hanjo Kesting (Hg.): «*Das Pumpgenie. Richard Wagner und das Geld*», nach gedruckten und ungedruckten Quellen bearbeitet und mit einem Vorwort versehen von H'K'
Eichborn-Verlag, Frankfurt a. M. 1993, 512 S.

Das Buch, das Hanjo Kesting vorgelegt hat, ist unglaublich, aber wahr. Jedes atemlose Frage-, jedes bange Rufezeichen lässt den Leser dieser singulären Spurensicherung im Zeichen jenes Fluchs des Goldes, der den kongenialen Schöpfer und Schmarotzer so erynnienhaft verfolgte wie der eigne Schatten, sympathisch mitezittern. Kurz: Die lebenslange Schuldenchronik Wagners liest sich für den zeitgenössischen Revisor so vertrackt und fesselnd wie ein

Kriminalroman. Den intermezzoartig allerhand Ergüsse einer Comédie larmoyante durchtränken. Während leitmotivisch manch bigottes Stossgelächter zum Himmel eingeflochten ist - «Noth lehrt nicht nur beten, sondern auch einen gewissen Grad an Unverschämtheit.» Wie der Volksmund sagt: «Geld ist nicht alles; aber es hat einen Riesenvorsprung vor allem, was danach kommt.» Denn, so Dostojewski: «Geld ist geprägte Freiheit.» Wagner hätte es nicht besser formulieren können. Oder hätte er eher Sklaverei geschrieben? Als seinen «treuen, redlichen Sklaven» hatte sich das ausgekochte Schlitzlocher jedenfalls - Paris, Mai 1840 - unter den «gerührtesten Thränen» jenem Manne angedient, «der mir *Alles, Alles* ist»: Giacomo Meyerbeer.

«Mein Kopf und mein Herz gehören aber schon nicht mehr mir, - das ist Ihr Eigen, Meister; - mir bleiben höchstens nur noch meine Hände übrig, - wollen Sie sie brauchen? Ich sehe ein, ich muss Ihr Slave mit Kopf und Leib werden, um Nahrung u. Kraft zu der Arbeit zu erhalten, die Ihnen einst von meinem Danke sagen soll [...] Kaufen Sie mich darum, mein Herr, Sie machen keinen ganz unwerthen Kauf.»

So vorbereitet, nach der unheilvoll gewinnenden Vertraulichkeit:

«Göthe ist todt; er war auch kein Musiker; mir bleibt Niemand als Sie»

kommt der Brief, treuherzig-dreist, zur Sache:

«Ein fünf und zwanzig hundert Franken [= 30.000.- in heutigem Geldwert] werden mir in dem nächsten Winter helfen; - wollen Sie sie mir leihen? -»

Meyerbeer wollte nicht - er blieb auch später renitent -, und was er davon hatte, ist bekannt. Doch zählte Dankbarkeit, trotz aller Schwüre, nicht zu Wagners Tugenden. Er hielt sie wohl für Krämersinn. Kleinkrämerei jedoch war seine Sache nie. Er war nicht allein auf der Opernbühne, sondern auch im Leben masslos. Und er wusste es: «... jeder andere, u. zumal ein Reicher, verschwendet nicht so, wie eben ich ...» Indes war solche Selbsterkenntnis keineswegs der erste Schritt auf einem Weg zur Besserung. Die Energie verwendete er lieber aufs Versilbern seiner Lebenslüge. - An Franz Liszt, Dresden, 23. Juni 1848:

«Vortrefflichster Freund!

Sie sagten mir kürzlich, dass Sie für einige Zeit Ihr Piano zugeschlossen hätten: ich nehme nun an, dass Sie für's nächste Bankier geworden sind. Mir geht es schlecht, und wie ein Blitz kommt mir der Gedanke, dass sie mir helfen könnten. - [...] Und wissen Sie, was daraus erfolgen würde? Ich würde wieder ein Mensch werden [...] - ein Künstler, der nie in seinem Leben wieder nach einem Groschen Geld fragen, und nur froh und freudig arbeiten würde...»

Postwendend spricht die nächste Melktirade solch euphorisch morgenschönem Optimismus Hohn, da «alle äusseren Verhältnisse sich zur höchsten Ungunst vereinigen» - wie das bei diesem blühenden Chaoten die Regel war. Von Wagners unzähligen Fleh- und Pump episteln blieb aus dem Bekanntenkreis des Meisters keiner je verschont. Es ist

zumal Freund Liszt, der immer wieder gottergeben dem notorisch blanken «Einzigsten» mit seinen Zuwendungen aus der Patsche hilft. Dabei wird dieser bereits von der betuchten Kaufmannswitwe Julie Ritter grosszügig unterstützt. Allein: «Was helfen mir Hunderte, wenn Tausende nötig sind...»?!! - Eduard Devrient, Tagebuch; Dresden, den 23. Juli 1848:

«Besuch von Kapellmeister Wagner. Er zeigte mir seine trostlose Geldverwicklung; ich sehe nur den Ausweg einer offenen Insolvenzzerklärung.»

Das steht im 89. von 471 Texten - zu jenem Zeitpunkt freilich waren Wagners häusliche Finanzen fast in Butter. In den Magdeburger Jahren belief sich die Schuldensumme auf diverse hundert Taler, in der Dresdenern, zehn Jahre später, sind es schon diverse tausend; weitere zehn Jahre später hat der «Retter» Otto Wesendonk die stolze Summe von fast 10.000 Francs [= 120.000.- heutiger Währung] auszulösen (während ihm der «liebste Freund» eiskalt die Gattin auszuspannen sucht),

«und trotz der Vorschüsse des Verlegers Schott, trotz der nie zurückgezählten «Darlehen» Wesendonks von vierundzwanzigttausend Francs [288.000.- heutiger Währung] für den Ring des Nibelungen» - den der Pffiffikus so frei gewesen ist, gleich dreimal zu verkaufen - «machte Wagner in einem einzigen Wiener Jahr 1863/64 Schulden in einer Höhe, die ein Vielfaches früherer Jahresausgaben umfassten». (Vorwort)

Der späte Wagner endlich wird den ihn vergötternden Ludwig II. um blanke Hunderttausende erleichtern; was eine Staatskrise heraufbeschwört. Ein Spiel mithin, das nur zu finanzieren war, indem der alte Fuchs, ein Meister raffinierter Geldbeschaffung, sich mit dem Urinstinkt des Egomane immer generösere, potentere Mäzene suchte. Hemmungslos war dieser Mann in jeder Hinsicht: in den ingeniosen Tips an seine einflussreichen Freunde, deren «zarte Fürsorge» er «discret» zur Bildung «zugeneigter» Krötensammlungs-Zirkel drängt (eine «Absicht, die natürlich von Euch allein ausgegangen sein müsste!»), ebenso wie in der Nonchalance, mit der er jede Barschaft ungehört für seine Grossmannssucht («das bisschen Luxus») aus dem Fenster wirft.

Vertraulicher Bericht der Wiener Polizei, 18. 3. 1854:

«Ueber Richard Wagner cirkuliren wieder sonderbare Gerüchte. Er lebt in Zürich nicht nur im luxuriösesten Glanze, sondern kauft auch die werthvollsten Dinge, wie goldene Uhren etc., zu enormen Preisen. Seine Wohnung ist mit den schönsten Möbeln, Teppichen, seidnen Vorhängen und Kronleuchtern dekoriert, was die einfachen Republikaner in bedenkliches Staunen und Neugierde versetzt [...], woher dieser Mann, der so arm nach Zürich kam, es nehme...»

Was dem braven Bürger wie den schokkierten «Lieben» alle Haare sträubt, gilt allerdings dem steckbrieflich gesuchten Sybariten als ein absolutes Muss:

«Ich kann nicht wie ein Hund leben, ich kann mich nicht auf Stroh betten und mich in Fusel erquicken: meine stark gereizte, feine, ungeheuerlich begehrlche, aber un-

gemein zarte und zärtliche Sinnlichkeit muss irgendwie sich geschmeichelt fühlen, wenn meinem Geiste das blutig schwere Werk der Bildung einer unvorhandenen Welt gelingen soll.»

Er schafft sein Werk - und dafür schuldet ihm die Mitwelt nicht nur Dank und Anerkennung, sondern, dies vor allem, Bares. - An Franziska Ritter, Frankfurt, 8. September 1862:

«Liebste Fränze!

Du bist gescheit und hast das Herz auf dem rechten Flecke. Der 1000 Thaler-Mann ist gefunden, wenn Du ihn zum Stehen bringst. Hör'! Geh zu Dr. X! er ist reich, mein Jugendfreund, und liebt mich. Bereits hat er meiner leichtsinnigen Jugend Opfer gebracht: jetzt möge er sie edleren Interessen bringen. [...] Weiche nicht! Er muss!...»

Dieser innige Beschwörungsgestus ist nur eine der vielfältigen Ton- bzw. Stimmungslagen dieser unterm Strich höchst einträglichen, klingenden, reich modulierten Bettelprosa. Doch was heisst hier Prosa! Dieser schieren Poesie des Mammons, diesen vehementen Blitzattacken auf die Gemüter seiner Gönner kann der Leser sich nur schwer entziehen, da der Satansbraten seine fulminanten, ausgefeilt perfiden Zapftiraden auf der zeitgemässen Höhe düstrer «Schreckens- & Rettungsmelodramen» komponierte - virtuose Arien seiner schuldlos grimmen Lage («Martern aller Arten!») im versierten Stil der Grossen Oper. Überlegen kalkuliert er ihre Wirkung. So sensibel wie gerissen, ja charmant geht er auf seine Opfer ein, den eignen Vorteil knallhart im betörend tränenfeuchten Auge.

Dies belegt das mit viel Sorgfalt aufbereitete Buch auf jeder Seite schlagend. Es folgt fast durchwegs der Chronologie der Ereignisse, die zudem auf zeitgenössischen Karikaturen ins Bild gesetzt erscheinen. Neben z.T. gekürzten Briefen von und an bzw. über Wagner bzw. von und an Frau Cosima - u.a. von Minna Wagner, Otto Wesendonk, Franz Liszt, Louis Spohr, Hans v. Bülow, Peter Cornelius, Ludwig II. und diversen seiner Hofbeamten -, neben ausgewählten Stellen aus «Mein Leben», Wagners Tagebüchern, Dichtungen und Schriften bzw. zeitgenössischen Berichten - so von Hanslick, Meyerbeer, Malwida v. Meysenbug und Heinrich Laube - findet sich auch Amtliches (Gesuche, Quittungen etc.) auf diesen 512 sehr schön gedruckten Seiten. Auch Erstveröffentlichungen aus dem Besitz des Hauses Wahnfried sind in diesem einzigartigen Dossier versammelt. Das keinen Anspruch auf Vollständigkeit erhebt, wie Kestings kompetentes Vorwort unterstreicht. Im Register sind die üblichen Verzeichnisse der Quellen und Personen aufgelistet (letzteres sagt leider nichts über deren Finanzverhältnisse). Schlussendlich wird dem Leser neben einer Zeittafel eine Währungsrechnungstabelle an die Hand gegeben, so dass er sich sein eignes Bild von Wagners Geldgeschäften machen kann. Das Buch ist auch eine ebenso ergötzliche wie Bündige Sozialgeschichte. Das Genie, zutiefst verstrickt in die massi-

ven Zwänge seiner Zeit, die es auf Schritt und Tritt zu Konzessionen an den heillos seichten Publikums-geschmack erpressen, da die frühkapitalistische Industriegesellschaft weder gesicherte Autorenrechte noch verbindliche Tantiemenregelungen kennt, ist hier in seiner tragikomisch monomansten Konsequenz, der hohen Schule einer Nötigung nach Noten, so luzid wie packend eingefangen. Unverdrossen probt der selbsternannte «Räuberhauptmann» den Balanceakt zwischen Grandseigneur und Bettelbruder, Radikalromantiker und gründerzeitlichem Bourgeois. Wagner ist so produktiv wie unersättlich. Stellt doch bereits das Motto dieser Nachforschungen (an Liszt, Dezember 1858) drastisch klar: «Mein Franz, wenn Du den 2. Act von Tristan sehen wirst, so wirst Du zugeben, dass ich viel Geld brauche. Ich bin ein grosser Verschwender; aber wahrlich, es kommt etwas dabei heraus...»

Erika Deiss

Cage compositeur

James Pritchett : *The Music of John Cage*
University Press, Cambridge 1994, 223 p.

La toute première phrase du livre en illustre toute l'importance. Selon Pritchett, « John Cage était un compositeur : voilà la prémisse dont tout ce livre découle. »

Après tant de textes et de commentaires sur John Cage le philosophe, le sage, voire l'affabulateur comique, voici donc enfin un livre prenant Cage pour ce qu'il fut vraiment et avant tout, c'est-à-dire un compositeur. En mettant ainsi la musique en avant, Pritchett cherche également à comprendre pourquoi cette musique n'a bien souvent pas été prise au sérieux. Il montre également qu'il est possible de parler véritablement de la musique de Cage, même de celle écrite après 1951, pour peu que le musicologue cherche lui-même d'autres manières de l'analyser.

« The Music of John Cage » n'est donc pas une simple biographie, mais un regard attentif sur « la manière dont cette musique fonctionne », comment elle a évolué de 1933 à 1992 et quelles étaient les questions compositionnelles que Cage s'était posées – s'il est vrai que le travail de composition chez Cage consistait avant tout à poser les bonnes questions. Si la musique est centrale, les considérations extra-musicales sur la vie et les idées de Cage n'en sont pas absentes. Du fait qu'elles étaient déjà bien attestées (à commencer par Cage lui-même dans ses écrits), Pritchett a pu se permettre de ne pas s'étendre sur ces questions, cherchant plutôt à les mettre directement en relation avec les œuvres : ainsi Pritchett établit des parallèles souvent convaincants entre Ananda Coomaraswamy et « The Seasons », entre Meister Eckhart et

« String Quartet in Four Parts » ou entre Buckminster Fuller et « HPSCHD ». Le livre suit cependant une structure chronologique, en divisant l'œuvre de Cage en six périodes. Pritchett décrit avec le plus d'aisance la période médiane, celle qui commence, en gros, en 1946 et se termine en 1956 : c'est là que les concepts de hasard et de silence prennent graduellement forme. C'est à cette époque que les changements que subit la pensée (et la musique) cagienne sont les plus radicaux : que l'on compare par exemple « Sonatas and Interludes » à « Music of Changes » ou à cette série d'œuvres dont le titre est le minutage précisé de manière extrême (27'10.554" for a Percussionist ou 34'46.776" for a Pianist) et que Cage appelait familièrement, selon Pritchett, « The Ten Thousand Things ».

A propos des périodes antérieures (celles des premières œuvres proto-sérielles, des pièces pour percussion, puis pour piano préparé), Pritchett établit judicieusement la distinction entre œuvres pour la scène et œuvres accompagnant la danse, distinction que l'on a tendance à négliger aujourd'hui lorsqu'on considère le catalogue de Cage. Malheureusement, Pritchett n'aborde pas de front les œuvres pour la danse, ce qui fait que certaines pièces importantes, telles « Sixteen Dances » ou « Four Walls », ne sont pas abordées. Pritchett ne suit pas les critiques qui affirment que l'utilisation du hasard, puis le recours généralisé à l'indétermination, constituent une démission du compositeur. Il soutient que même dans la période entre 1956 et 1969, où « la voix compositionnelle de Cage était réduite au quasi-silence », ce dernier continuait à agir en tant que compositeur. Même dans des œuvres comme « Variations II » ou « Music Walk », où « le rôle de l'interprète a largement changé, celui de compositeur est resté identique : il reste avant tout un inventeur de systèmes de composition ». Même si la partition devient un outil pour créer des œuvres musicales, voire théâtrales, même si elle se réduit à quelques mots ou à des feuilles transparentes, Cage prenait toujours soin de définir avec beaucoup de détails la spécificité de chaque œuvre, le rôle précis et à chaque fois renouvelé des opérations de hasard et des questions qu'il abordait et posait.

Selon la chronologie de Pritchett, la dernière période de composition débute en 1969, avec « Cheap Imitation », œuvre remarquable par sa simplicité et son univocité, surtout après ces pièces typiques de l'anarchie cagienne que furent « Musicircus » ou le moins connu « Mewantemooseicday ». Mais, à la différence des autres périodes relativement homogènes, les œuvres écrites après 1969 (de « Song Books » à « Ryoanji », de « Inlets » à « Music for... » ou aux « Number Pieces ») font preuve d'une étonnante diversité, qui rend toute catégorisation virtuellement impossible. Comme beaucoup d'autres, Pritchett a beaucoup de mal à trouver

des catégories où ranger les œuvres : il tente néanmoins de définir certains groupes (musique à programme, œuvres interdisciplinaires, œuvres politiques...), mais l'on sent bien que les œuvres résistent à cette classification. Les « Song Books », par exemple, œuvre qui, comme le dit Pritchett, « ignore l'histoire », échappent aux classifications et renient même l'idée de classement. Peut-être s'agit-il là d'une des premières œuvres véritablement post-modernes.

Des toutes dernières œuvres de Cage (ces « Number Pieces », dont le titre est simplement un chiffre, indiquant le nombre de musiciens nécessaires), et qui constituent probablement un groupe à part, Pritchett donne une description satisfaisante, mais qui ne parvient pas à en définir la spécificité. Il ne répond pas à la question : qu'est-ce qui fait que ces pièces, au-delà d'une notation et d'une période de composition communes, sont à considérer comme un ensemble, bref, qu'est-ce qui relie toutes ces œuvres ? Pritchett ne mentionne jamais l'idée d'« harmonie » – même « illégale », ou « anarchique », selon les termes de Cage – pour tenter d'appréhender ce lien entre ces œuvres. Après 1988, et suite notamment à ses contacts avec James Tenney, Cage s'est pourtant abondamment exprimé sur ce sujet, source d'inspiration féconde pour la production de ses dernières œuvres. Malgré quelques lacunes, le livre de Pritchett est néanmoins une réussite : enfin un livre sérieux, traitant de la musique d'un compositeur encore à découvrir, non pas par ses idées, mais en écoutant véritablement et sincèrement – c'est-à-dire sans préjugés – sa musique. « The Music of John Cage » a assurément sa place parmi les livres de référence à propos de la musique de notre temps.

Eric de Visscher

Nach dem Zerfall des seriellen Hauptstroms

Gianmario Borio : *Musikalische Avantgarde um 1960. Entwurf einer Theorie der informellen Musik*
Freiburger Beiträge zur Musikwissenschaft Band 1, Laaber-Verlag, Laaber 1993, 209 S.

Die Jahre um 1960 bedeuten einen folgeschweren Einschnitt in der Musikgeschichte der Nachkriegszeit. Mit dem Auftreten von John Cage an den Ferienkursen für Neue Musik 1958 in Darmstadt veränderte sich die Situation der Komponisten nicht nur in Europa, sondern in interkontinentalem Rahmen. Die fünfziger Jahre waren durch den Serialismus bestimmt worden, der nun durch den Postserialismus abgelöst wurde. Borio ist sich bewusst, dass einerseits noch genau zu erforschen wäre, was der Serialismus in Wirklichkeit war und dass andererseits der Terminus Postserialismus nichts anderes bezeichnet

als das, was nach dem Serialismus kam: Klangkomposition, offene Form, Zufallsmusik, instrumentales Theater, Collage, Improvisation, Happening, *minimal music* und Neue Einfachheit. Die Lage war und ist noch heute reichlich diffus. Dass die Gegenwart allemal verwirrend und schwer zu beschreiben ist, stellte schon Carl Dahlhaus fest. Doch lässt sich nicht bestreiten, dass vorher an einen Hauptstrom der Entwicklung geglaubt wurde, dem sich alle anschliessen müssten. Was ausserhalb dieses Hauptstroms blieb, zählte ganz einfach nicht.

In diesem Zusammenhang unternimmt Borio zuerst eine Definition der Avantgarde, um zu absichtlich zwiespältigen Ergebnissen zu kommen: Er zitiert Hans Magnus Enzensberger, der feststellt, dass es galt, die Freiheit der Künste doktrinär durchzusetzen und sie widerstandslos dem historischen Prozess zu überlassen, der die Kunst von eben dieser Freiheit erlösen soll. Herbert Marcuse seinerseits verurteilte den affirmativen Charakter der (bürgerlichen) Kultur, die die Frustrationen des täglichen Lebens durch harmonische Schönheit kompensieren möchte. Im extremen Fall müsste die Avantgarde die Trennung von Kunst und Leben, den Künstler als ordnendes Subjekt und die individuelle Rezeption von Kunst negieren. Borio weist aber darauf hin, dass die Wiener Avantgarde vor dem Ersten Weltkrieg diesen Forderungen nicht entsprach. Sowohl Arnold Schönberg wie auch Alban Berg und Anton Webern verteidigten mit grosser Emphase das autonome Kunstwerk, die subjektive, ganz individuelle Schöpfung und den individuellen Rezipienten. Der Dadaismus war diesen drei Komponisten vollkommen fremd.

Vor der «Glossolalie» Dieter Schnebels und dem «Match» für drei Spieler von Mauricio Kagel schienen aber alle Versuche einer wie auch immer gearteten Analyse zu versagen. Eine historische Ortung wirkt deshalb unmöglich; nur ihr Grenzcharakter zwischen verschiedenen Künsten steht fest; eine organische Integration in die Musikgeschichte wird prekär. Handelt es sich um Vorstadien zum Schweigen? Borio gibt aber zu bedenken, dass bei der Aufführung der beiden erwähnten und auch noch von vielen anderen Stücken der sechziger Jahre eine Rezeption stattgefunden hat, wobei auch nicht-spezialisierte Hörer einen Sinn zu entdecken glaubten, und dass eine stilistische Einheit auszumachen ist, die auf bestimmte Autoren, auf Schnebel, Kagel usw., hinweist.

Mit dem Zerfall der Tonalität und der funktionalen Harmonik verlor aber die Musik ihre Sprachähnlichkeit; das vorher präexistente Regelsystem von Grammatik und Syntax zerfiel. Nach Theodor W. Adorno, von dem die jungen Komponisten, die sich in Darmstadt trafen, stark beeinflusst wurden, liess sich das Kunstwerk nur noch negativ definieren: es denunziert das Unwahre der gesellschaftlichen Totalität.

Das Werk wird sinnlos, erlangt aber im Kontext des Negierten, der Welt, einen neuen Sinn, nicht aber eine neue Positivität, sondern eine übersteigerte Negativität. Die Krise des Sinns wird artikuliert, zur Sprache gebracht; sie ist nicht inhaltslos und abstrakt. Adorno weist zwar den schönen Schein der Kunst zurück, hält aber am Werkbegriff fest. Der Serialismus bewahrte diesen noch, indem er die verlorengegangene (tonale) Logik durch eine neue, konstruktive Logik ersetzte, die aber nicht unmittelbar verständlich wird. Das Schlüsselwort zu dieser neuen Kompositionstechnik ist «Struktur». Sie ist nicht mehr Struktur «von etwas», sondern trägt sich selber. Das Kleine und das Grosse bilden eine Einheit, die Herbert Eimert in seinem Darmstädter Vortrag vom 25. Juli 1953 in Anton Weberns Musik zu finden glaubte. Das Prinzip der Reihe wird nun auf alle Eigenschaften (Parameter) des Klangs angewandt; die Musik wird, wie Ernst Krenek sich ausdrückte, total determiniert. Es gibt keine vorgegebene Rangordnung mehr; die Objekte müssen für einen bestimmten Ausdruckswillen jedesmal neu geschaffen werden. Damit werden aber, wie Umberto Eco einwendet, konstante Strukturen des Sprechens negiert. Borio geht in seiner Definition des Serialismus ganz von den theoretischen Arbeiten der Komponisten aus, die zum integralen Bestandteil der eigentlichen Produktion von Musik geworden sind. Nie haben so viele Komponisten theoretisiert wie während der fünfziger und der beginnenden sechziger Jahre. Er, Borio, ist sich aber bewusst, dass die Praxis von Fall zu Fall eine ganz andere war. Sie gälte es noch zu erforschen.

Der Ausdruck «informelle Musik» wurde von der Malerei eines Jackson Pollock übernommen. Das Strukturdenken machte dem Klang Platz, der ganz im Zentrum steht; er ist nicht durch eine bestimmte Vorordnung – durch Tabellen von Zahlen und Tonqualitäten – bestimmt, sondern orientiert sich am klingenden Einzelphänomen. Signale aus der menschlichen Umwelt, akustische wie auch optische, gehören zu den Verfransungsphänomenen einer Musik, die Grenzüberschreitungen wagt, nicht aber primär hin zur exotischen Musik, sondern zum banalen Alltag, der dem Rezipienten bekannt ist. Vor allem im instrumentalen Theater mit seinen (scheinbar) sinnlosen Aktionen wird dem Publikum die Absurdität der Welt vordemonstriert. Damit entsteht, wie schon erwähnt, wieder Sinn. Dahlhaus sagte einmal, dass die Verehrer Weberns die Welt böse fänden, weil diese Weberns Musik nicht lieben lerne. Etwas von dieser Haltung ist durch Adornos übersteigerte Negation auch in der informellen Musik übriggeblieben, die aber nicht mehr an den (theoretisch!) postulierten Organismus des seriellen Denkens glaubt. An seine Stelle tritt ein malender Gestus, den Borio an verschiedenen musikalischen Beispielen nachweist, in denen er andere als die

sonst üblichen Kriterien einer Werkgestaltung entdeckt, z.B. Dichte, Umfang, Farbe, Lage und Geräuschhaftigkeit von Texturen. «Informelle Musik» ist aber keine Neuprägung, sondern geht auf einen 1961 in Darmstadt gehaltenen Vortrag Adornos zurück. Borio konkretisiert nun – und darin liegt das besondere Verdienst seiner Arbeit – den Sprung von einer Kunstgattung zur anderen, indem er das von Adorno Entworfenen am musikalischen Text festmacht und es z. T. schon im Serialismus nachweist.

Theo Hirsbrunner

Autour de l'IRCAM

Szendy, Peter (éd.): «Utopies», *Cahiers de l'IRCAM, série Recherche et Musique n° 4*
Editions IRCAM-Centre Pompidou, Paris 1993, 191 p.

Szendy, Peter (éd.): «Ecritures musicales aujourd'hui», *Genesis 4/93*
Editions Jean-Michel Place, Paris 1993, 207 p.

Deux numéros de revues, l'une assez strictement musicologique, *Les cahiers de l'IRCAM*, l'autre, *Genesis*, née dans les parages de la critique littéraire. Un point commun, le musicologue Peter Szendy, dont on commence à apprécier par ailleurs l'excellent travail, consacré à la nouvelle musique (à celle d'Emmanuel Nunes et de György Kurtág, en particulier). Il a réuni en chacun de ces deux volumes les contributions de compositeurs, interprètes, philosophes, linguistes, scientifiques de tout poil, gravitant pour la plupart d'une manière ou d'une autre autour de l'IRCAM. L'existence de ce point commun justifie qu'on rende compte ici de façon groupée des deux entreprises, d'apparence assez diverses au premier abord, mais dont la lecture révèle que quelques lignes conductrices les parcourent l'une et l'autre, et qui sont comme autant de préoccupations majeures de la pensée musicale (celle du moins de la constellation IRCAM) en notre fin de siècle: rapport entre science et musique, irruption de l'électronique (et plus précisément de l'informatique), problématique du lien de la musique contemporaine avec l'histoire, thème de l'utopie. Ce dernier thème en effet – qui constitue l'objet de tout le numéro des *Cahiers de l'IRCAM* –, de nombreuses œuvres contemporaines ne sont pas rares à l'évoquer plus ou moins explicitement dans leur titre: *Erewhon* (Hugues Dufourt, d'après le roman de Samuel Butler, anagramme de « Nowhere », qui est une traduction littérale de « ou-topos », non-lieu), *La Lontananza Nostalgica Utopica Futura* (Luigi Nono), *Un soleil rêvé* (Eric Tanguy, dont *Les Cahiers* publient un entretien avec l'éditeur). « La musique appelle-t-elle donc l'utopie ? » s'interroge Peter Szendy dans

son avant-propos. « Ce qui est certain, c'est que l'utopie, elle, appelle volontiers la musique de ses vœux, l'appelle à (se) déplacer vers l'ailleurs, où elle a sa place et son rôle à jouer. » Ernst Bloch aussi bien que Hermann Hesse, Henry Miller (dont un texte évoquant Varèse clôt le volume) aussi bien que Marin Mersenne (philosophe du XVII^e siècle dont une extraordinaire *Question théologique*, « Quelle doit être la force de la voix pour être portée et entendue jusque à la Lune, au Soleil, et au firmament, soit naturellement, ou par artifice », est placée en tête du volume). L'idée même implique une ambivalence : l'utopie se place sous une double étoile. Celle du réalisme, d'une part, (qui dicte à Thomas More, créateur du terme, la description minutieuse des plus petits détails de l'organisation de l'île de Nulle-Part) – et cet aspect nous renvoie à la conviction quasi scientifique de la « recherche » musicale, arc-boutée sur les technologies de pointe. Celle de l'anti-réalité, d'autre part, qui signale la volonté de transformation du monde, le « rêve éveillé » qui anima les grands utopistes – y compris certains des créateurs marquants de ce siècle –, des futuristes à Arnold Schoenberg, d'Anton Webern à Luigi Nono (dont Laurent Feneyrou retrace ici la généalogie de la pensée politique). Si bien que le XX^e siècle musical pourrait bien apparaître comme le siècle utopique par excellence. Du moins deux contributions d'ordre historique, remarquables l'une et l'autre (et contrastant d'autant avec certaine glose psychanalytique très convenue et attendue : Mahler, Berg, la peur du vide et l'utopie du comblement), incitent-elles à le penser : celle de Jean-Yves Bosseur tout d'abord, qui, en un parcours historique global et sans exclusion de principe, distingue subtilement les polarités déterministe et indéterministe caractérisant l'une et l'autre (parfois au sein d'un même compositeur : Karlheinz Stockhausen) les différentes tendances de la musique contemporaine, « tels le sérialisme intégral, l'œuvre ouverte, l'indétermination, qui peuvent apparaître, dans leur champ d'application, en grande partie utopiques ». Aujourd'hui, Pierre Boulez, avec son idéologie de la table rase, aussi bien que l'indéterminisme radical de John Cage – dont Bosseur souligne à quel point il fut et demeure sujet d'un « sempiternel malentendu, provoqué par une attitude instaurant un rapport dualiste entre la vie et l'art, la pratique et la théorie, la réalité et l'utopie » – peuvent tous deux passer pour avoir mis en place une « utopie en pratique ». Encore faut-il ne pas méconnaître que cette dimension utopique est partie constitutive du regard quant à lui historiquement déterminé que nous leur prêtons. « Ce que nous décelons comme utopie dans les démarches de Beethoven, de Schoenberg ou de Cage est en définitive autant de notre fait que du leur. » Illusoire donc de prétendre repérer la part utopique intrinsèque qu'elles porteraient en elles. François

Nicolas dénonce à sa manière cette illusion : « Utopie du sérialisme ? » On continue de lire aujourd'hui le sérialisme comme, au bout du compte, un échec, ou pour le dire en d'autres termes, une utopie qui n'aurait pas tenu ses promesses, grosse dès le départ d'erreurs et de malentendus esthétiques. Mais il est possible d'opposer à cette vision linéaire *a posteriori* – comme l'on sait l'un des péchés capitaux en historiographie –, qui juge le passé en comparant les intentions et le résultat, une reconsidération de l'avenir esquissé par cette utopie que fut le sérialisme comme un « futur antérieur, lequel ne préjuge en rien de ce qui *sera* mais prononce comment ceci qui est *aura été* quand cet < ici et maintenant > sera passé. Dans le futur antérieur, il s'agit moins de parier sur ce que *sera* l'avenir (espérer, attendre, entrevoir...) que de prendre en compte ce qui est vraiment aujourd'hui aura vraiment été (aura produit ses effets, aura existé réellement...). » Si le regard d'aujourd'hui semble donc avoir de la peine à se porter sur les utopies musicales du passé (y compris, et surtout, du passé le plus proche) sans les grever d'ambiguïtés, cela constitue peut-être le signe d'une attitude problématique face aux utopies du présent. Les entretiens et « fragments d'un discours utopique » (titre maniéré de la section réunissant les réponses à un questionnaire d'une trentaine de compositeurs de toutes tendances) incitent à croire qu'il en va bien ainsi. L'utopie en laisse plusieurs sceptiques : « Les utopies ne sont pour moi rien qui puisse advenir si ce n'est en imagination, donc elles n'ont pas de valeurs. Je n'ai pas d'utopies à défendre, il n'y a que les actions que j'accomplis, lesquelles n'ont pas besoin d'être défendues » (Franco Donatoni). « Je n'ai pas de projet utopique, j'ai un projet musical » (Pascal Dusapin). « Je ne comprends pas bien la relation que l'on peut établir entre la notion de composition et celle d'utopie » (Marc-André Dalbavie). Les aspirations qu'elle suscite chez d'autres relèvent de soucis ironiquement techniques : « Que les musiciens d'orchestre apprennent à jouer des quintolets » (George Benjamin). Face à ce scepticisme, la science, et plus précisément ses applications pratiques, apparaît à bon nombre comme un lieu de fascination, où tout rêve devient imaginable. Les historiens des sciences le savent bien : en dépit de toute la critique de l'épistémologie postpoppérienne, la conviction scientifique fut et demeure une condition essentielle de la psychologie de la recherche scientifique. Cette conviction, transposée sur le plan de la création musicale, est probablement assez récente ; elle y apparaît dans toute sa candeur surtout lorsque ce sont des scientifiques qui effectuent la transposition (par exemple astrophysiciens, linguistes, chez qui la musique fonctionne comme miroir de leur propre espérance, « non-lieu » où projeter ses propres fantasmes). Appliquée avec plus de distance, elle paraît alors avoir une valeur heuris-

tique certaine : c'est du moins le souhait de chercheurs tels que Stephen McAdams, qui trace les visées de son « utopie d'une psychoacoustique musicale » (menée à l'IRCAM) : « la mise en œuvre d'une exploration associant la pensée musicale du compositeur et l'exploration scientifique des processus mentaux qui sous-tendent l'expérience musicale. » Certains compositeurs sont également portés par la conviction que les données de la science peuvent féconder leur propre pratique, sans tomber dans les travers positivistes. Jean-Claude Risset ou Karlheinz Essl plaident pour que les recherches les plus sophistiquées en électronique et informatique, au lieu de soumettre la musique, contribuent à renouveler une pratique musicale authentique. « Et dans cette quête d'un outil universel transparait en filigrane l'espoir d'une relation plus euphonique entre arts et sciences. » L'histoire même du développement de l'informatique musicale, retracée par Martin Laliberté, devrait convaincre de la nécessité d'une distance critique, que marquent bien Dufourt, Luis de Pablo ou Konrad Boehmer : « Que des compositeurs se perdent dans les sciences naturelles avec l'illusion que celles-ci pourront résoudre leurs doutes au niveau compositionnel et esthétique, c'est là un phénomène typique sur le plan humain : si les sciences échouent sur le plan humain, elles s'emparent de l'esthétique. »

Comment fonctionnent, lors du travail compositionnel, ces diverses utopies individuelles, dont l'œuvre achevée, comme le dit Hugues Dufourt, ne porte souvent plus trace, c'est là précisément l'un des objets possibles de la critique génétique appliquée à la musicologie. La seconde entreprise éditoriale de Peter Szendy vient ainsi utilement féconder dans l'analyse de détail les problématiques parcourues à grands traits dans la livraison des *Cahiers de l'IRCAM*. La critique « génétique » a émergé il y a une vingtaine d'années, devenant rapidement une discipline à part entière au sein de la grande nébuleuse de la théorie littéraire : colloques, ouvrages spécialisés – signalons le tout récent livre de l'une des meilleures spécialistes de la question, Almuth Grésillon, *Éléments de critique génétique. Lire les manuscrits modernes*, PUF, Paris 1994 – et revues, dont *Genesis* précisément (il faut en souligner l'excellente qualité matérielle et graphique, symptôme sans doute de la bonne santé de la discipline). Fille déviante de la philologie, elle s'intéresse aux « avant-textes », à tous matériaux « préparatoires » ; les guillemets sont de rigueur pour ces termes déjà lourds d'une appréciation relative à l'état définitif : car le texte « final », dans la perspective de la critique génétique, constitue un état, parmi d'autres, de l'« œuvre », sans qu'il soit chargé *a priori* d'une valence positive ou négative. L'ambition ici est bien d'opérer en amont, dans ce lieu des possibles, qui est aussi un « non-lieu », *ou-topos* d'avant la fixation, d'avant la

première mesure. Ainsi envisagée, toute « œuvre » peut se lire – ou s’entendre – comme une œuvre ouverte. La critique génétique se situe en contrepoint de la méthode philologique classique, laquelle tente de restituer le meilleur état possible du texte (un bel exemple en étant ici présenté : l’édition critique de Claude Debussy par François Lesure). Comme l’indiquent les directeurs de la rédaction, Daniel Ferrer et Almuth Grésillon, « au lieu d’être description de fonds d’archives, elle implique une relation critique ; au lieu de se glisser dans la peau du créateur, elle cherche à isoler et comprendre des processus ; au lieu de ne s’intéresser qu’à des « idiolectes », elle tente de les intégrer à des typologies, des mécanismes, des pratiques d’écriture ; enfin, au lieu de retracer la marche régulière et inexorable vers l’œuvre parfaite, elle écoute la faille, l’impasse, l’invention fulgurante ». Le résultat en est certes suivant la désacralisation du texte définitif. La relation critique est bien le maître-mot de ce qui, bien plus que le fait de constituer simplement une nouvelle méthode d’analyse, implique en réalité une attitude particulière face à l’objet de la recherche. D’où nombre de malentendus possibles, voire de désaccords nets, dont fait état Célestin Deliège. Craignant qu’elle ne soit « que du reportage sur la genèse [des œuvres] » et qu’elle n’esquive la compréhension du parcours historique du langage – de la grammaire, du style – qui la sous-tend, le musicologue doute que la discipline qu’il défend ait à profiter de la critique génétique, et plaide – suivant ici la « tripartition sémiologique » de Jean Molino et Jean-Jacques Nattiez – pour l’analyse du « niveau immanent » de l’œuvre, « but idéal de l’œuvre obtenu par un effort méthodologique », afin de parvenir ainsi « à la compréhension la meilleure et à la connaissance la plus objective qui puisse être attendue de l’objet observé ». Du moins ce scepticisme radical permet-il de clarifier les positions des « généticiens » : « L’intention du compositeur [...] est infiniment moins importante que l’intentionnalité qui se dégage de l’œuvre elle-même. C’est à cette intentionnalité seconde que s’intéresse la critique génétique, mais l’étude la plus « immanente » ne saurait en faire abstraction sans grave méconnaissance [...]. Le paradoxe que nous révèle tous les jours l’étude génétique, c’est que l’intentionnalité n’est pas la source de l’œuvre : elle en est la résultante. » Les études que l’on nous propose ici soulignent ce fait, qui n’est peut-être paradoxal qu’en apparence. Ainsi les différents matériaux, ou « travaux d’approche » d’*Eclat* de Pierre Boulez (1965) – qui commencent dès 1955 avec la composition de *Orestie*, puis de *Strophes* (1957) et de *Don* (1960), et la réutilisation constamment raffinée de séries présentes dès le départ –, considérés selon cette perspective par Robert Piencikowski, permettent non pas tant de découvrir les fondements structurels de l’œuvre (ce à quoi une analyse stan-

dard aurait tendu), mais de comprendre « les conditions même de leur formulation. En d’autres termes, la série de l’*Orestie* éclaire moins *Eclat* que cette dernière partition ne jette une lueur rétrospective sur un matériau somme toute anodin, le parant de propriétés qu’il eût été inconcevable d’entrevoir à l’époque de sa première rédaction. » De même Peter Szendy, s’attaquant à la genèse de *Quodlibet* (1991), où Emmanuel Nuñez a utilisé exclusivement des matériaux issus de ses œuvres précédentes, y montre comment « l’acte même d’écriture déborde de toutes parts la notation [...]. Car le projet ne décrit pas un objet. Il ouvre un espace dans lequel la décision, le « geste » compositionnel peuvent acquérir une portée. » On aura peut-être perçu à travers ces brèves citations la spécificité de la méthode génétique appliquée aux œuvres musicales : l’intérêt porté à la dynamique du détail d’écriture, au processus compris non pas comme un développement continu d’une idée préalable, mais comme une suite de décisions venant à chaque fois contredire ou faire dévier l’étape précédente, la concentration sur les failles et ruptures de cohésion. D’où l’extraordinaire raffinement de l’étude microscopique (il s’agit parfois de prendre longuement en compte une minuscule rature logée au cœur d’un brouillon tout à fait informel) que nécessite la critique génétique et que je ne puis ici qu’évoquer tout au plus. Mais la musique contemporaine, de son côté, pose des problèmes spécifiques à la critique génétique (mis à part la question largement débattue du statut du langage musical contemporain, à laquelle se tient Deliège). L’un des moindres n’est pas celui lié aux compositions utilisant l’informatique musicale. Où chercher alors le manuscrit préalable, se demande Jean-Baptiste Barrière ? L’apport de l’ordinateur modifie-t-il le processus de composition de façon telle qu’il entraîne une rupture radicale dans l’appréhension même de la musique ? C’est en tout cas l’occasion pour la critique génétique de revoir certains de ses postulats (et peut-être de prolonger la réflexion du côté de la littérature informatique naissante). Déjà les œuvres pionnières de l’électronique musicale, comme le *Gesang der Jünglinge* de Karlheinz Stockhausen (1955), appréhendé génétiquement par Pascal Decrouzet et Elena Ungeheuer, posent de considérables difficultés méthodologiques. Mais les résultats peuvent être probants, et montrer par exemple comment le projet de Stockhausen subit toute une série de gauchissements au long de sa genèse, comment « le résultat perceptif global [prend] le dessus sur la minutie initiale dans l’élaboration des figures complexes, en exigeant d’autres moyens de production que ceux imaginés dans un premier temps « à la table ». Le travail philologique sur la base des esquisses est donc d’emblée de nature génétique. » Déclaration de principe qui vaut sans doute pour toute œuvre étudiée ainsi, à condi-

tion d’insister sur la spécificité des situations rencontrées : il n’y a pas une méthode applicable universellement, et chaque œuvre possède sa propre embryologie. Chez Luigi Nono (vu par Laurent Feneyrou), c’est tout le « paratexte » des références philosophiques, architecturales, historiques, qui compte comme matériau génétique. Chez Boulez, Nuñez ou Michael Jarrell (dont les brouillons présentées par Szendy sont de si bons brouillons qu’ils paraîtraient presque avoir été faits sur mesure pour leur futur généticien), c’est le processus sinueux de réécriture, de réemploi des matériaux provenant d’œuvres antérieures qui est au centre du problème. Il semble bien que ce soit toute la pratique de la musique contemporaine toute entière – dans la mesure où l’accent est mis sur « l’ouverture de l’œuvre » (tant Boulez que Claude Helffer y insistent dans deux entretiens menés par Szendy) – qui appelle la méthode génétique. L’ouverture, c’est ce qui caractérise aussi cette livraison de *Genesis* ; ouverture pour le généticien, qui se voit confronté aux problèmes particuliers de l’œuvre musicale contemporaine ; ouverture pour le musicologue, qui peut entrevoir ici la fécondité potentielle de cette méthode au sein de l’analyse musicale, à moins qu’enraciné dans des convictions opposées, il ne se voie acculé à préciser ses postulats – ce qui est aussi un signe de fécondité ; ouverture enfin pour le musicien, plus profane en matière de théories critiques, qui, après l’effort certes abrupt de la lecture, se sentira invité à renouveler son écoute et son abord des œuvres étudiées par la critique génétique. Nous avons là l’exemple précieux d’une musicologie visant à influencer directement sur la pratique de la musique, à y mettre du désordre, à l’image des brouillons si inspirés de Nono ; tant il est vrai, comme le dit Boulez en l’une de ses formules définitives dont il a le secret, que « l’esquisse nous dérange dans nos habitudes. »

Vincent Barras

Le traité tant attendu

Olivier Messiaen : *Traité de rythme, de couleur et d’ornithologie (1949–1992), tome 1*
Editions Alphonse Leduc, Paris 1994, 375 p.

On sait que l’activité de pédagogue de Messiaen a toujours été la plus visible, et sa classe d’harmonie au Conservatoire de Paris, dès juin 1941, était un endroit privilégié, rare. Pierre Boulez, par exemple, raconte qu’il en a retenu deux leçons, jamais oubliées : « La perspective historique indispensable pour situer le langage musical, la validité temporaire, provisoire, de toute étape dans l’évolution du langage. » En outre, les élèves ne se contentaient pas de faire un devoir d’harmonie, ils

devaient composer. Dans ses classes d'analyse, ce qui, dans une pédagogie habituelle, ressortit généralement à une « activité de comptable » (Boulez), Messiaen incitait à l'investigation, à ce que l'œuvre étudiée révèle l'apprenti à lui-même. C'est au début des années cinquante que les études de Messiaen concernant le rythme prennent une teinte d'audace. Et donnèrent vie à ce traité monumental, qui fut l'œuvre de toute son existence; aucun ouvrage théorique n'avait paru depuis *Technique de mon langage musical* (1943), sinon les *Conférences de Bruxelles* (1958), la *Conférence de Notre-Dame* (1977), la *Conférence de Kyoto* (1985), ainsi que l'analyse des *Concertos pour piano de Mozart* (qui figurera dans le tome IV de ce *Traité*).

C'est Yvonne Loriod qui a remis en ordre cet ouvrage, en respectant strictement le plan, en sept volumes, que Messiaen lui avait indiqué en 1991. Pour ce faire, elle dut rassembler des chapitres rédigés à des époques variées, tout en restant fidèle à la présentation même du manuscrit (paragraphe, sous-chapitres ou termes soulignés).

Dès l'abord de ce tome premier, nous savons qu'« au commencement était le rythme* », essence du *Traité* (« un musicien est forcément rythmicien, sinon il ne mérite pas d'être appelé musicien »), ce rythme qui suscite, chez Messiaen, une « inquiétude » – qu'il fit partager à ses élèves. Le chapitre premier voit l'irruption, dans la pensée musicale, de notions aussi extraordinaires que l'Éternité (le présent, « incréé », qui n'existe pas, est opposé au Temps « créé »), ou les « ordres rythmiques » définis au chapitre II, et dont découlent tous les paramètres musicaux. « La musique se fait avec des sons ? *Je dis non !* s'exclame Messiaen. Non, pas seulement avec des sons ! [...] La recherche des sons simultanés nous a conduits à l'hédonisme musical, à des harmonies merveilleuses, dont la volupté sonore dépassait la joie sensorielle des couleurs et des parfums, et c'est tant mieux pour nos oreilles ! Mais n'oublions pas que la musique est d'abord *Mélodie*, et que la mélodie n'existerait pas sans le Rythme. » Messiaen aborde alors la métrique grecque et la rythmique hindoue. Celle-là, caractérisée par le iambe (une brève – une longue – saint Augustin et Claudel y voyaient le rythme primordial), qu'il compare à la métrique latine, avec le dactyle (une longue–deux brèves) et l'hexamètre dactylique, le vers le plus fréquent en latin (Virgile, Lucrèce, Horace, Ovide).

Est traitée ensuite la survivance des rythmes grecs dans le deuxième mouvement de la *Septième Symphonie* de Beethoven, dans le *Gibet* et *Scarbo* de Ravel, dans le folklore bulgare (cf. l'étrange correspondance entre le système de Çârngadeva, l'amphimacre hémiole des Bulgares et le rythme hindou Mâtsya Tîshra, de la théorie karnâtique), survivance de ces rythmes,

enfin, dans les œuvres de Messiaen lui-même.

Quant aux rythmes hindous, « d'un raffinement et d'une subtilité sans égale », Messiaen les étudie à la lumière des quatre systèmes musicaux que le Gandharva Veda (Veda des musiciens célestes) reconnaît aux Indes : celui de Shiva (dix modes pentaphones ; 5 sons, car 5 est le chiffre de Shiva) ; celui attribué à Soma (72 modes, tous à 7 sons) ; celui de Hanumant, dont la musique traditionnelle du nord-est de l'Inde se prétend dérivée ; enfin le système – classique – de Bharata, contenant le tableau de 120 Deçi-tâlas, le plus fabuleux catalogue de rythmes de toute l'histoire de la musique. Messiaen conclut cet ultime chapitre en analysant quelques rythmes hindous utilisés dans son œuvre. Ainsi, dans le premier mouvement (« Liturgie de cristal ») du *Quatuor pour la fin du Temps*, ou dans le

deuxième morceau (« Offertoire ») de la *Messe de la Pentecôte*.

Notons, pour terminer, la beauté du style, alliance de minutie et de poésie. Au fait, saviez-vous que Messiaen, par un « singulier travers » de son esprit, avait une inclination pour la tératologie ? « J'ai toujours aimé les monstres (tous ceux du Crétacé : brontosaurus, diplodocus, stégosaurus, tyrannosaurus), et les peintures de monstres. » Mais il n'est jamais parvenu à les produire en musique, la monstruosité et le dégoût étant incompatibles avec la « volupté intellectuelle » de l'art des rythmes !

Jean-Noël von der Weid

* Cette paraphrase de l'Évangile selon saint Jean, de Hans von Bülow, « sans doute irrespectueuse, remarque Messiaen, a le mérite de placer le Rythme à l'origine de toute musique ». Sachons que, chez les Hindous, la danse cosmique de Shiva crée et détruit tour à tour l'univers par son rythme.

Disques Schallplatten

Opern als Reflex politischer Situationen

Paul Dessau/Bertolt Brecht: «Die Verurteilung des Lukullus»

Helmut Melchert, Peter Schreier, Annelies Burmeister u.a. Rundfunkchor und Rundfunk-Sinfonie-Orchester Leipzig; Ltg.: Herbert Kegel
Berlin Classics BC 1073-2

Paul Dessau: «Leonce und Lena», Oper nach dem gleichnamigen Lustspiel von Georg Büchner

Reiner Süss, Eberhard Büchner, Carola Nossek u.a. Staatskapelle Berlin; Ltg.: Otmar Suitner
Berlin Classics BC 1074-2

Selten hat deutsches Musiktheater bis in die Regierung hinein so hohe Wellen geschlagen wie bei «Lukullus» von Brecht/Dessau (1951) und beim Opernprojekt «Johann Faustus» von Hanns Eisler (1953). Im Berliner *Basis Druck Verlag* wurden mittlerweile die entsprechenden Dokumente in zwei Bänden veröffentlicht, herausgegeben von Joachim Lucchesi (Dessau) und Hans Bunge (Eisler). Wer diese Unterlagen genau studiert, wird sich kaum dem Urteil Lucchesi anschließen können, es handele sich dabei um blosser Kunstdebatten. Die Auseinandersetzung um neue Formen des Musiktheaters wurde vielmehr zum Vorwand, um Prozesse gegen Titoismus, Trotzismus und Renegatentum vorbereiten zu können. Obwohl diese Prozesse noch abgewendet werden konnten, behielten beide Kampagnen die einschüchternde Wirkung, die ihnen zugeordnet war.

Dass Fritz Henning diesen Aspekt der Lukullus-Debatte unerwähnt liess, ist der einzige Einwand gegen seine

sonst hervorragende Einführung zu einer mustergültigen Produktion. Die Firma *Berlin Classics*, die die Rechte des ehemaligen *VEB Deutsche Schallplatte* übernommen hat, legt die mehrfach preisgekrönte Aufnahme jetzt erstmals auf Compact Disc vor. Ihren authentischen Charakter erhält diese durch die künstlerische Beratung des Komponisten und die Sprachregie von Ruth Berghaus, seiner Ehefrau. Höchste Bewunderung verdient die Leistung des Rundfunkchores und des Rundfunk-Sinfonie-Orchesters Leipzig, die an deklamatorischer und rhythmischer Genauigkeit ein Optimum bieten. Zu verdanken ist diese scharfgeschnittene Präzision und Prägnanz dem Dirigenten Herbert Kegel, der wegen seiner unerbittlichen Probenarbeit ebenso geachtet und gefürchtet war wie seinerzeit Hermann Scherchen. Als der bedeutendste Dirigent zeitgenössischer Musik in der DDR hat sich Kegel gerade um Dessaus Werke grosse Verdienste erworben. Die vorliegende Aufnahme dokumentiert dies exemplarisch. In ihrer digitalen Fassung klingt sie so frisch wie eine Neuproduktion (lediglich die Kennzeichnung von Take 5 wurde vergessen).

Thema der Oper ist die Bewertung einer geschichtlichen Persönlichkeit, die ein Doppelleben als Feldherr und Gourmet führte. Obwohl heute eine andere Situation herrscht als zur Zeit der Nürnberger Prozesse und des stalinistischen Personenkults, bleibt die Frage «Was ist Grösse?» aktuell. Auch weiterhin sind äusserer Ruhm und gesellschaftlicher Nutzen durchaus nicht identisch. Mit ihrer Kontrastierung von pomphaftem Staatsbegräbnis und respektlosen Zwischenrufen machen Brecht und Dessau dies schon zu Beginn ihrer Oper desillusionierend deutlich. Der Titelheld, dargestellt vom stimmungswaltigen Helmut Melchert, ist mit Wortwiederholungen und Koloraturen ein eitler Geck, der lediglich in seiner Klage um den Koch Lasus sympathische Züge