

Zeitschrift: Dissonanz : die neue schweizerische Musikzeitschrift = Dissonance : la nouvelle revue musicale suisse
Herausgeber: Schweizerischer Tonkünstlerverein
Band: - (1993)
Heft: 36

Buchbesprechung: Livres = Bücher

Autor: Demierre, Jacques / Albèra, Philippe / Weid, Jean-Noël von der

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: 18.04.2025

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

Musikbeispiele aber waren wiederum «transcrites par Benedictus».

Aber noch mehr: Dieser Louis Benedictus war der intime Freund von Judith Gautier in ihren mittleren und späteren Jahren. Nur weiss auch M(athilde) Dita Camacho in ihrem Buch «Judith Gautier: sa vie et son œuvre» (Paris 1939) nicht viel über ihn zu sagen. Judith versuchte offenbar Richard Wagner dazu zu bewegen, einen Blick in die Partituren ihres Freundes zu werfen; aber der Bayreuther Meister zeigte gar keine Lust dazu. Louis Benedictus starb 1923 und wurde neben dem Grab von Judith auf dem Friedhof von Saint-Enogat in der Bretagne beigesetzt.

Vielleicht weiss ein aufmerksamer Leser mehr. Wo und wann wurde Louis Benedictus geboren? Wovon lebte er überhaupt? Sind ausser den Weltausstellungspublikationen je irgendwelche Kompositionen von ihm gedruckt worden? Und waren Edouard und Louis irgendwie miteinander verwandt?

Rudolf Werner
Gaswerkstr. 35
8500 Frauenfeld
054/21 10 62

Livres Bücher

Faut-il commenter sa musique?

*Klaus Huber: Ecrits, préface de Philippe Albèra
Editions Contrechamps, Genève 1991,
190 p.*

Les Editions Contrechamps, qui poursuivent un travail de réflexion sur la ou les musiques du XX^e siècle, mené déjà depuis plusieurs années par la revue du même nom, ont publié récemment un volume, *Klaus Huber / ECRITS*, qui contient en traduction française la plupart des textes de Klaus Huber, un entretien avec Philippe Albèra, ainsi que plusieurs notices sur les œuvres, une biographie, un catalogue et une bibliographie / discographie.

Il est toujours intéressant – et curieux – de lire les textes d'un compositeur sur sa propre musique. Pourquoi en effet un créateur ressent-il le besoin, la nécessité d'utiliser deux moyens expressifs différents, d'un côté les sons, de l'autre les mots, pour parler, pour rendre compte en gros d'une même chose, d'un même objet? Comme le remarque Philippe Albèra dans son texte d'introduction, il est évident que ces écrits donnent à l'auditeur une série de points de repères qui l'aident à mieux appréhender une musique sur laquelle ni les critères de l'académie ni ceux du marché n'ont de prise réelle. Pourtant la question demeure: pourquoi séparer

spatialement et temporellement une musique et une certaine forme de littérature, pourquoi ne pas inclure par exemple le texte critique dans la structure de l'œuvre musicale? On l'a souvent vu, comme chez Stockhausen ou Boulez: les textes de compositeurs doivent être lus en relation avec les œuvres elles-mêmes. Avez-vous échec? Une œuvre «terminée» est-elle dans un état de manque tel que son créateur doive la commenter et l'éclairer? Comble-t-on un manque ou rajoute-t-on une couche de sens? Si le texte n'existe qu'en relation avec l'œuvre musicale – car à l'évidence ce n'est pas une «création» littéraire –, la musique a-t-elle un sens, et quel sens, sans son mode d'emploi, sans son mode d'écoute?

Ces questions, pour naïves qu'elles soient, soulèvent néanmoins le problème de la constitution du sens au sein de l'œuvre et de sa communication avec l'extérieur. Et ce sont précisément ces notions, celle du sens de la musique, à laquelle vient s'ajouter celle de sa fonction, et celle du rapport intérieur / extérieur du compositeur face au monde, qui parcourent la production musicale de Klaus Huber. Pour le compositeur suisse alémanique – et ceci transparait aussi à la lecture de tous ses textes –, l'œuvre musicale ne s'épuise pas dans sa seule énonciation, mais fonctionne surtout comme miroir. Miroir qui, en nous renvoyant l'image de la réalité extérieure et celle de notre vie intérieure, provoque une prise de conscience. Huber parle aussi de *conversion*, «du retournement radical de la pensée et de la sensation, un renversement de l'action». Sa musique entend «ébranler» notre vision habituelle du monde. Les prises de position du compositeur sont plus éthiques qu'esthétiques. Il refuse l'art pour l'art et tente d'éviter les «mythologies privées». Son expression artistique, qu'il vit comme «une profession de foi», se veut à la fois manifeste de solidarité avec les peuples et les individus opprimés, et méditation intérieure, recherche spirituelle marquée par le Royaume de Dieu.

Les textes et l'entretien de Klaus Huber nous confirment ses principaux points de référence musicaux et extra-musicaux: les polyphonies du moyen-âge, quelques œuvres tardives de Webern (*Cantate*) et Stravinsky (*Threni*), les textes des mystiques comme Jean de la Croix, Hildegard von Bingen, Jakob Böhme, Mechtilde von Magdeburg, ou encore l'œuvre de Simone Weil. Ce n'est qu'à partir de la fin des années soixante que la musique de Huber se nourrit simultanément de pure intériorité et des expériences du vécu social. L'engagement se fait au niveau du style, de l'écriture musicale proprement dite, et à celui de l'implication dans la société. Cette confrontation, cette co-existence entre ce qui est réel et ce qui serait idéal va grandissant dans son travail compositionnel et trouve sa réalisation peut-être la plus exemplaire dans *Erniedrigt ...* (1975–1982), où Klaus Huber utilise, entre autres, des textes

d'Ernesto Cardenal, homme d'Eglise engagé, qui personnifie parfaitement ce mélange de messianisme chrétien et de marxisme dont se réclame le compositeur.

Sa musique et ses textes reflètent également ce désir de recherche intérieure et, dans un même temps, cette volonté d'engagement socio-politique. On rencontre constamment ce geste totalisant qui tend à englober autant la théologie du moyen-âge que le concept de lutte des classes lié à notre époque moderne. Ces tendances contradictoires se retrouvent à l'intérieur de l'œuvre lui-même et se réalisent organiquement aussi bien à travers la forme qu'à travers le contenu. Pourtant cette dialectique entre structure musicale et contenu programmatique semble parfois échouer sur le plan de l'efficacité sémantique. En essayant de concilier un mouvement de recherche spirituelle, vers l'intérieur, plus proche du point de vue du sens des structures musicales, lesquelles sont essentiellement équivoques, et un autre mouvement de combat social, vers l'extérieur, qui implique lui des prises de positions beaucoup plus univoques, et donc peut-être d'autres types d'organisation musicale, on observe un effet de forces qui malheureusement s'annulent, chacune restant à mi-distance de son véritable pouvoir transformateur.

Le plus important toutefois, à la lecture de ces textes, reste cette constante recherche qui tend à trouver une place, «synthèse utopique», à créer un sens, pour le compositeur, pour l'auditeur, pour l'Homme, au sein de l'œuvre elle-même, et, au-delà, dans un même geste, au sein de la totalité.

Jacques Demierre

Le domaine de Pierre Boulez

*Jesus Aguila: Le Domaine musical;
Pierre Boulez et vingt ans de création
contemporaine
Fayard, Paris 1992, 506 pages*

Le Domaine musical est un mythe de la musique contemporaine, au même titre d'ailleurs que les cours de Darmstadt. S'est jouée là, pour une part non négligeable, l'histoire de l'après-guerre. Toute une génération, parvenue à l'âge d'homme au moment de la libération, avait choisi de rompre de façon radicale avec l'héritage néoclassique. Elle décida de renvoyer aux oubliettes des devanciers plus ou moins illustres qui espéraient retrouver une place d'honneur dans l'Europe pacifiée (mais seul Stravinsky sut s'adapter à l'accélération subite de l'histoire). Elle lança contre le conservatisme de l'*establishment* musical une véritable guérilla. Il s'agissait de promouvoir de nouvelles valeurs, de nouvelles références; il fallait construire un monde musical nouveau, et c'était urgent.

Un homme fut à la fois la tête pensante et le bras armé de cette croisade menée simultanément à Paris et Darmstadt: il avait, en un temps record, digéré l'enseignement traditionnel du Conservatoire et assimilé l'essentiel de la pensée musicale moderne. Messiaen lui avait ouvert le monde des valeurs irrationnelles, des rythmiques non tonales, de la fusion entre harmonie et timbre, et certaines sonorités nouvelles; René Leibowitz lui avait fait connaître l'Ecole de Vienne et le principe sériel. Paris connaissait alors une explosion de modernité artistique dans les domaines littéraire, théâtral et pictural, et l'essor du structuralisme dans les sciences humaines (anthropologie, linguistique, philosophie, sociologie, esthétique...). Pierre Boulez définit en peu de temps, à partir de ces prémisses, un univers très cohérent, auquel il apporterait quelques retouches au fil du temps, mais qu'il ne modifierait pas fondamentalement. Il comprit très vite qu'il fallait introduire dans la musique cette modernité partout à l'œuvre dans les autres domaines. La musique nouvelle devait rompre avec l'hérésie du néoclassicisme de l'entre-deux-guerres et réaliser la synthèse des expériences les plus novatrices de la première moitié du siècle (l'atonalité libre de Schoenberg, le sérialisme de Webern, la rythmique du premier Stravinsky et celle de Messiaen); sur cette base, elle pouvait élaborer sa propre loi – le sérialisme intégral. Elle devait ensuite créer de nouvelles structures capables de convaincre, de convertir, d'édifier, et/ou prendre le pouvoir dans les structures existantes pour leur donner une orientation nouvelle.

La fondation du *Domaine musical* et la prise de pouvoir à Darmstadt dans les années cinquante, la direction des grandes phalanges symphoniques et la participation au festival de Bayreuth à partir des années soixante, la création de l'IRCAM et de l'Ensemble Intercontemporain dans les années soixante-dix furent les étapes de cet apostolat boulezien.¹ Parallèlement, Boulez édifiait un œuvre rare, monument incontournable de la modernité musicale. Toujours au cœur des problématiques du présent (qu'il s'agisse du sérialisme intégral, de l'aléatoire et de la forme mobile, ou de l'utilisation des moyens électro-acoustiques), Boulez s'appuie sur le professionnalisme d'un métier impeccable et sur le contrôle absolu des événements sonores. C'est, chez lui, la limite infranchissable de l'expérience novatrice. Pour tout musicien sérieux, il y a là un sujet d'émerveillement et un défi. Ou le rejet total.

Le *Domaine* fut donc créé en 1954, dans le cadre du théâtre Renaud-Barrault. Boulez a confié à Jesus Aguila qu'il avait recherché alors un titre suffisamment neutre «qui ne soit pas un titre-manifeste, parce qu'il y avait eu tellement de groupes: Jeune France, Zodiaque. J'étais tout seul d'abord – c'était vrai à l'époque, il n'y avait pas de groupe du tout ...» (p. 58). Le titre fut suggéré par l'ouvrage de Souv-

chinsky, *Domaine de la musique russe*. Comme le fait remarquer Jesus Aguila, l'histoire du *Domaine musical* est indissociable de la trajectoire du compositeur de *Pli selon Pli*. Aussi son livre reflète-t-il, au niveau critique, cette solidarité des paramètres de l'activité musicale – la pensée et la réalité sociale –, et ce d'une façon non mécaniste et non simplificatrice. Aguila travaille en historien. C'est dire qu'il échappe aux *a priori* esthétiques qui, chez Boulez, sont masqués sous une apparente objectivité.² Combien d'articles, combien de livres n'ont-ils pas, sur de tels sujets, emboîté le pas de la pensée boulezienne, livrant moins une approche critique de sa démarche qu'une exégèse de son discours (en général beaucoup moins intéressante que l'original!)? Or nous avons là, pour la première fois, une information et une réflexion dignes de ce nom sur un compositeur particulièrement secret, qui a su aimer tous les propos tenus sur lui (qu'il s'agisse de panégyriques ou de pamphlets!). Comme il l'annonce dans son introduction, Jesus Aguila a voulu mener une étude à la fois historique (en établissant une chronologie des événements), socio-économique (en analysant la résistance d'une société à l'innovation musicale), thématique et esthétique (en apportant une réflexion sur l'œuvre et la pensée de Pierre Boulez ainsi que sur celle de ses contemporains).

Il situe d'abord le *Domaine musical* dans le contexte historique français, puis dans le contexte intellectuel du Paris de l'après-guerre. Ainsi Boulez veut rendre «définitivement caduques les valeurs du proche passé français» (p. 35); il s'allie à des artistes qui «radicalisent leurs recherches», tels Cioran, de Staël, Michaux, Gatti, Char, Da Silva, Butor, Ponge, etc., qui seront des familiers du *Domaine*. Il fait apparaître ensuite l'influence déterminante de Pierre Souvchinsky (notamment sur le concept de «discontinuité et d'imprévisibilité des processus historiques») et la constitution d'un «groupe de jeunes artistes en rébellion» qui se réunissaient chez Boulez «comme des conspirateurs. On discutait stratégie, lutte ...» (M. Fano) (p. 49). Il met aussi en évidence l'axe Paris-Darmstadt et le rôle majeur joué par Heinrich Strobel. Boulez, à ses débuts, fut très entouré: c'est un peu l'enfant prodige.

Mais c'est aussi l'enfant terrible. Il ne ménage ni ses amis, ni ses ennemis. Il bouscule les premiers, ne craignant pas de rompre avec eux s'ils prennent une direction qui lui déplaît; ainsi il critique violemment Messiaen et refuse de programmer, à partir des années soixante, les œuvres des deux compagnons de route les plus joués aux débuts du *Domaine*: Stockhausen et Nono. Il mène contre les seconds une guerre totale, où éclatent ses talents de polémiste: «Snochez donc ce milieu que l'on dit juste, bien qu'il relève de la fausseté la plus médiocre! Snochez ces vertus que l'on vous donne pour éminemment nationales, alors qu'elles ne sont la

marque que d'un provincialisme étroit et borné! Snochez tout ce que l'on voudrait vous faire tenir pour «humain» et qui se résume notoirement à un délire simulé sur l'odeur d'une vieille pantoufle!», écrit-il dans un programme du *Domaine* en 1957 (p. 96). Aux critiques sans cesse répétées à son égard, pointant l'intolérance d'une chapelle qui n'atteint pas le véritable public, et une double trahison vis-à-vis de la tradition du goût français et de l'ordre naturel (tonal) de la musique, Boulez répond par l'invective, avec une violence que Jesus Aguila replace très judicieusement dans le contexte de cette époque de combat. Ainsi Boulez parle d'une «génération composée en majeure partie d'analphabètes militants, (...) des adversaires qui n'avaient d'autres ambitions que celles du maçon et de la putain, (...) d'une meute de fissurés» (p. 98).

L'intransigeance boulezienne, qualifiée de «fanatisme» par Landowski (on se souvient du «Au revoir, Herr Boulez» de Bernard Gavoty lorsque le compositeur rompit avec Malraux et quitta la France), assure paradoxalement le succès des concerts du *Domaine*. Comme le signale un journaliste de l'époque, le public se sent «guidé». Les intellectuels et les artistes progressistes, ainsi qu'une bourgeoisie éclairée, s'identifient à l'aventure du *Domaine*. Les concerts du *Domaine musical*, qui reposent sur des fonds privés, sont le point de ralliement d'une élite tant intellectuelle ou artistique que sociale. Ils sont suivis d'une réception chez Susanne Tézenas, mécène de l'association, où, «aux compositeurs rayonnants, Michel Butor, déjà renommé, offre des fours glacés», selon les mots de Jean-Paul Aron (*Les Modernes*, Gallimard, p. 96). Il est difficile de savoir jusqu'où Boulez est complice, jusqu'où il est manipulateur. Ce qui est sûr, c'est qu'il désire replacer la musique au cœur de l'activité artistique et intellectuelle de la cité, et l'arracher aux discours bêtifiants sur la sensibilité et l'émotion – la «musique consolatrice». En même temps, Boulez ravive les batailles d'idées, les prises de position radicales, les polémiques et les échanges d'insultes qui avaient marqué le développement de l'art et de la littérature modernes en France (qu'on pense notamment au surréalisme, où la musique est si cruellement absente...), et que le néoclassicisme triomphant entre les deux guerres avait étouffées.

Le *Domaine*, dans ce sens, est une arme. C'est «le lieu privilégié de la défense et de l'illustration de ses propres idées sur la nouvelle musique. Comptant sur l'effet démultiplicateur d'un public constitué des forces vives de l'intelligentsia française, il a pu accéder au sein de ce groupe au pouvoir de décider de ce qui était représentatif ou non de la musique contemporaine en France, et réorganiser selon ses propres convictions la hiérarchie des valeurs musicales» (p. 341). Boulez est un stratège redoutable. Il opère des choix sélectifs dans le catalogue des compo-

siteurs, quelle que soit leur génération. Les œuvres ne sont pas présentées à l'intérieur de leur contexte propre (c'est particulièrement évident en ce qui concerne Cage), mais en fonction de leurs convergences avec les conceptions musicales de Boulez. Les œuvres les plus rigoureuses du passé apportent la preuve que la rigueur formelle ne nuit pas à l'expressivité. Berg et Bartók sont violemment critiqués parce qu'ils représentent la seule modernité acceptable pour les conservateurs. Stravinsky sert à «rejeter l'esthétique schönbergienne et exalter en contrepartie la concision webernienne» (p. 185); sa venue au *Domaine* pour des concerts prestigieux désarme ceux qui s'appuyaient sur l'auteur de *Pulcinella* pour condamner l'expérience atonale. De même, en écrivant l'article célèbre «Schönberg est mort» en 1952, Boulez se retourne contre ses propres alliés, «tous les Gribouilles qui se croient et se proclament dodécaphonistes, (...) cette classe putride qui constitue le plus clair du monde musical parisien» (p. 194). A chacun, comme le dit justement Aguila, il vole ses idoles.

Boulez a l'art de désarçonner en détruisant les idées reçues, en balayant les idées conventionnelles, en triant le bon grain de l'ivraie; il construit son propre univers à partir des morceaux épars. L'œuvre échappe à la tradition et à son contexte historique. Elle est soumise à une relecture draconienne. C'est une véritable opération de purification. «Tout semble s'être passé comme si Pierre Boulez avait été le médiateur d'un grand rite collectif de purification du langage, dans lequel chacun des camps en présence aurait compté sur le pouvoir de ses idoles pour exorciser l'action maléfique de ses adversaires» (p. 206). On comprend pourquoi le compositeur, qui s'applique sans doute à lui-même une telle méthode, écrit des œuvres rares, cristallines, jamais terminées. Jesus Aguila éclaire parfaitement cette «conception très sectaire de l'histoire de l'art» chez Boulez, conception qui eut pour conséquence à la fois de «fissurer le rempart d'hostilité» et d'ignorance vis-à-vis de la musique nouvelle, et d'inhiber toute une génération de compositeurs déchirés entre l'admiration et le rejet d'une personnalité dont l'autorité était trop forte.

L'expérience du *Domaine musical* fut en effet à double tranchant. D'un côté, elle sut imposer la musique des Vénos et de Varèse à un monde parisien qui était plus que réticent à son égard, et elle affirma l'identité de toute une génération de compositeurs qui avaient à lutter contre l'hostilité, le mépris ou l'indifférence des institutions musicales et des personnalités qui les dirigeaient. Elle stimula aussi des expériences de même nature dans d'autres pays d'Europe ou d'ailleurs. Mais d'un autre côté, elle est apparue, à partir d'un certain moment, comme enfermée dans une conception musicale trop étroite, trop rigide, où les choix liés à la personnalité n'étaient valides que par rapport

aux normes esthétiques et techniques qu'il avait érigées lui-même. En refusant d'accepter les démarches créatrices des compositeurs du passé ou du présent comme une totalité – le Stravinsky russe contre le Stravinsky néoclassique, le Schönberg de l'atonalité libre contre celui du sérialisme, la période sérielle stricte de Stockhausen ou Nono contre leur évolution vers une musique plus intégrative ou plus engagée –, et en présentant les œuvres détachées de leur contexte historique, philosophique, ou biographique, Boulez a progressivement délié le *Domaine musical* de l'histoire qu'il était censé incarner. Il devint moins représentatif de la création contemporaine.

Jesus Aguila fait apparaître cette stagnation: les mêmes œuvres, les mêmes compositeurs sont rejoués; ce sont toujours les mêmes références historiques; l'éclatement stylistique propre aux années soixante n'apparaît pas dans les programmes du *Domaine*; certaines démarches singulières (comme celles de Carter, Kurtág, Ligeti, Donatoni, pour n'en citer que quelques-unes) ne sont pas représentées. Significativement – et Jesus Aguila le démontre très bien – Boulez a rendu sa succession impossible. Il était lui-même au-delà du *Domaine* lorsqu'il en remit la direction à Gilbert Amy en 1967. Celui-ci eut ainsi à gérer l'agonie d'une institution que l'Etat commençait à soutenir mais non sans arrière-pensées (Landowski étant directeur de la musique). Il était coincé entre sa fidélité vis-à-vis de Boulez et un désir d'ouverture, d'émancipation, d'évolution aussi bien en ce qui concerne la programmation que la relation au public et à la structure de l'association. Or l'institution avait rempli sa mission historique; elle ne pouvait pas se développer en traînant derrière elle l'ombre encombrante de son fondateur.

La fin du *Domaine*, en 1973, correspond à une crise des institutions musicales contemporaines et à la nécessité d'inventer de nouvelles structures. Elle symbolise aussi, croyons-nous, l'échec d'une génération de compositeurs qui avait avant tout réagi contre l'esthétique sérielle, dans l'effervescence des révoltes post-soixante-huitardes, mais qui ne parvint pas à s'imposer durablement. En ce sens, Gilbert Amy était en porte-à-faux. Derrière les œuvres un peu superficielles qu'il présenta dans les derniers programmes du *Domaine musical* (œuvres qui allaient dans le sens contraire de sa propre démarche créatrice), se développaient des expériences nouvelles, plus profondes, et capables de prendre un peu de distance avec les catégories conceptuelles de Boulez ou de Stockhausen. Le *Domaine* passa à côté.

Si l'idée d'une organisation de concerts remonte à 1952 (en liaison avec Roger Désormière), le premier concert du *Domaine* fut réalisé en janvier 1954. Il est significatif des conceptions boulezziennes: «un plan de référence (l'*Offrande musicale* de Bach), un plan

de connaissance (le *Concerto opus 24* de Webern et *Renard* de Stravinsky), un plan de recherche (*Polifonica*, *Monodia*, *Ritmica* de Nono et *Kontrapunkte* de Stockhausen)» (p. 55-56).

Philippe Albèra

¹ Cette lettre de Stockhausen à Boulez: «Votre travail pour la musique des autres est un travail pour vous-même, vous le savez mieux que moi». In *Stockhausen*, Contrechamps / Festival d'Automne, 1988, p. 27.

² Que Boulez ait proposé une lecture de l'histoire en fonction de ses besoins de créateur est parfaitement légitime; qu'il l'ait en quelque sorte imposée à travers ses écrits et sa programmation, influant non seulement sur ses élèves mais aussi sur une part non négligeable de la musicologie, a provoqué de nombreux effets pervers: beaucoup d'élèves de Boulez ont été conduits dans une impasse, et l'histoire du sérialisme de l'après-guerre a été présentée telle qu'elle était perçue par ses propres acteurs, et non de façon critique. C'est le mérite de Jesus Aguila de rompre un tel sortilège.

Erudit et drôle

Jean-Paul Levet: «Talkin' that talk». *Le langage du blues et du jazz*, préface de Michel Fabre Hatier, Paris 1992, 316 p.

Livre hors collection, hors norme et hors de pair, ce lexique de quelque trois mille entrées relevant de l'argot et du jargon spécifique aux musiciens témoigne de la tradition orale négro-américaine fondée sur les blues et le jazz. Son titre, judicieusement choisi, est issu d'une vieille chanson de John Lee Hooker, ¹ *Dimples* («I love the way you talk / When your're talkin' that talk»). «To talk that talk», c'est «avoir le baratin», parler «à la coule», «avoir la tchatche», comme disent les rappeurs d'aujourd'hui. C'est en 1979 que l'«anglais noir» est reconnu comme une langue à part entière. Tout en étant fondamentale pour la communauté noire américaine, ainsi reconnue dans ses caractéristiques langagière et culturelle, cette décision² mettait surtout en clair la politique de confinement des Noirs³ et la vacuité de toute une idéologie de l'intégration, celle du «melting pot»: l'anglais noir va reléguer encore un peu plus les Noirs défavorisés – rejetés comme Noirs, marginalisés comme musiciens, bluesmen et jazzmen, doublement exclus, parlant leur singularité.

Celle que traque cet ouvrage provient des gauchissements systématiques d'un anglais déjà «déboîté» par l'usage américain: doubles sens, connotations sexuelles, déformations, méthodiques (*pig latin*) ou accidentelles (*casey, hi wanna*), métonymies (*eagle, eighty eight, soul*) et métaphores (*canned heat, garbage can, honeydripper*), antonomases (*national*), euphémismes (*backdoor man, hot dog*) ou onomatopées (*diddie, ding-a-ling*), tous processus créatifs de l'argot dont la saveur et l'éclat résident dans la puissance d'évocation. Avec le jargon, langage plus précis, ils n'affectent tous deux qu'une

strate de la langue, la strate lexicale, ce qui permet de les distinguer des dialectes et patois. L'argot, global, fait fi du détail; le jargon, écrit Jean-Paul Levet, «vise au contraire à compenser l'imprécision, l'inadéquation, voire l'absence du vocabulaire ordinaire pour exprimer toutes les nuances que requièrent les différentes techniques ou pratiques».

Cette langue cryptée (l'argot était originellement la langue des malfrats) engendra un double malentendu, l'un des derniers avatars que rencontrent les Noirs américains dans leurs rapports avec la culture dominante, celle entre autres des *Wasp*s (White Anglo-Saxon-Prottestants). D'une part, parce que des blues ne furent retenus que les éléments les plus aisément assimilables: musique et beat. D'autre part du fait que la parole sur laquelle ils se fondent et revêtent tout leur sens est presque totalement incompréhensible pour ceux qui ne font pas partie de la communauté noire. Enfin, et de surcroît, pour des raisons surtout idéologiques, on a voulu considérer le blues comme «une musique de la résignation et du fatalisme», celle du Noir passif pour qui l'esclavage serait un moindre mal ... La vérité est quelque peu différente, comme le remarque l'auteur; ainsi le *cake walk*, tentative, pour la plupart des Blancs, d'émulation de la part des frustes Noirs par rapport à leurs maîtres, était en fait, pour l'homme de couleur, une subtile parodie des attitudes des Blancs qui voulaient se «donner des airs».

Pour s'en sortir, le Noir doit à chaque moment crypter, dissimuler, jouer un rôle; comme l'écrit Miles Davis dans son autobiographie⁴, que cite Levet, «si les Blancs savaient vraiment ce que les Noirs ont en tête, ça leur foutrait vraiment les foies. Les Noirs n'ont pas le pouvoir de dire de telles choses, alors ils mettent des masques et font un superbe travail d'acteur, juste pour passer leur putain de journée». Ainsi se pérennise l'image du nègre joyeux à la denture éclatante (Armstrong, Hampton ...) et bon enfant, véhiculée par l'idéologie dominante: «Some people think I'm happy / But they sho' don't know my mind / They see smile on my face / But my heart is bleeding all the time.»⁵

Ce livre d'une extrême érudition, étayé d'un parfait appareil critique, est aussi drôle ... de bout en bout. Ce qui n'est pas pour nuire au savoir qu'il engendre.

Jean-Noël von der Weid

Unterschiedliche Methoden der Liedanalyse

Peter Jost (Hrsg.): *Brahms als Liedkomponist. Studien zum Verhältnis von Text und Vertonung*

Franz Steiner Verlag, Stuttgart 1992, 235 S.

Im heutigen Konzertleben ist Johannes Brahms überwiegend als Instrumentalkomponist präsent. Von wenigen Ausnahmen abgesehen, wird sein reiches Vokalschaffen ausgeblendet, was einer Verfälschung gleichkommt. Diese einseitige Bevorzugung spiegelt sich in der Sekundärliteratur wider, in der die beispielhafte Lieduntersuchung Christiane Jacobsens (Hamburg 1975) als Sonderfall gelten kann. Während in England sogar mehrere Gesamtdarstellungen zum Liedschaffen von Brahms vorliegen (Eric Sams, Max Harrison, Arnold Craig Bell), fallen im deutschen Sprachraum Defizite auf. Ihnen begegnet der vorliegende Sammelband, der auf eine Lehrveranstaltung an der Universität Saarbrücken zurückgeht.

In seinem Vorwort grenzt der Herausgeber die Problemstellung ein. Durchgehende Leitlinie bilde in Anknüpfung an Jacobsen «die Frage, wie sich die ästhetischen und semantischen Dimensionen des vorgegebenen Gedichts durch die Vertonung verändert haben, wie also die Brahms'sche Interpretation des Textes in der neuen Form als Lied einzuschätzen und zu bewerten sei». In den folgenden Aufsätzen allerdings dominieren andere Schwerpunkte. Jost selbst, der anhand von drei ausgewählten Analysen einleuchtend die Entwicklung der Brahms'schen Liedästhetik von deklamatorischem Detailreichtum zu konzentrierter Vereinheitlichung darstellt, sucht weniger nach Veränderungen der Gedichtvorlage im Lied als nach Übereinstimmungen von Text und Musikstruktur. Joachim Draheim («Die Welt der Antike in den Liedern von Johannes Brahms») widmet sich der Sapphischen Ode op. 94; er schliesst sich der Auffassung Max Kalbecks an, dass den Komponisten hier eigentlich nur die artifizielle Metrik des Gedichts interessiert habe. Die Frage der musikalischen Textausdeutung wirft er nicht einmal auf.

Überraschend durchziehen dagegen zwei andere, nicht weniger interessante Aspekte den Sammelband: die Querverbindungen innerhalb des Liedwerks sowie der Zusammenhang von Vokal- und Instrumentalmusik. Während Peter Rummenhölter («Liedhaftes» im Werk von Johannes Brahms) verwandte Tonfälle in einem eher skizzenhaften Überblick vorstellt, weist William Horne (New Orleans) detailliert nach, wieweit sich die Heine-Vertonungen von Brahms auf Kompositionen von Julius Stockhausen, Robert Schumann und Felix Mendelssohn beziehen. Mit diesen Anspielungen habe der Komponist eine zusätzliche Schicht der Textinterpretation geschaffen.

In einem aufschlussreichen Beitrag

widmet sich Ulrich Mahler den Hölty-Vertonungen. Ähnlich wie Joachim Draheim in bezug auf die Sapphische Ode vertritt er dabei die Auffassung, die kunstvolle Metrik sei ausschlaggebend für die Bevorzugung dieses Dichters gewesen. Er registriert aber auch die widerspruchsvolle Einheit von erhabener Feierlichkeit und zarter Intimität der Hölty-Gedichte, die dem Brahms-Stil entgegenkommt. In den Mittelpunkt seiner Untersuchungen stellt Mahler den zyklischen Kontext der Hölty-Vertonungen. Dass Brahms in seinen Liedsammlungen auf zyklische Zusammenhänge Wert legte – oft erst auf den zweiten Blick erkennbar – und inhaltlich verwandte Lieder auch musikalisch aufeinander bezog (hierzu ein Beitrag von Imogen Fellingner), ist bislang zu wenig beachtet worden.

Der Band ist nicht zuletzt ein Kompendium unterschiedlicher Methoden der Liedanalyse. Zu welchen unterschiedlichen Ergebnissen diese führen können, zeigt ein Vergleich der Deutungen von Daumer-Vertonungen durch August Gerstmeier und Ira Braus. Während Gerstmeier zufolge die Nähe der Daumer-Gedichte zur Volkspoesie ausschlaggebend für Brahms' Textwahl war, stellt der Amerikaner Braus die Komplexität, die inhaltliche wie formale Mehrdeutigkeit der Gedichte in den Vordergrund. Leider übersieht er dabei, dass Daumer in seinen Hafis-Übertragungen die Mehrdeutigkeit, die «skeptische Beweglichkeit» des Originals ausdrücklich korrigieren wollte. Die raffinierte These, Brahms habe in seiner Daumer-Vertonung op. 32/8 Gedanken des Sufismus mit der Musiktheorie Moritz Hauptmanns verknüpft, basiert damit auf einem Missverständnis. Schlichter, jedoch überzeugender ist der Ansatz Gerstmeiers, der das Wechselverhältnis von Vokal- und Klavierpart im Lied im Sinne einer Textausdeutung interpretiert. In der berühmten Daumer-Vertonung «Wir wandelten» aus op. 96 kann beispielsweise die kontrapunktische Einheit von Gesang und Klavier als musikalische Entsprechung zur harmonischen Gemeinsamkeit der Liebenden gesehen werden.

Fruchtbare vergleichende Untersuchungen von Textmotiven bieten Thomas Sick und Clemens Goldberg. Vor allem Goldbergs Beitrag zum Thema Vergänglichkeit verhilft zu vertieften Einsichten. Am Beispiel der Brahms-Lieder «Über die Heide», «Herbstgefühl» und «Auf dem Kirchhofe» stellt er überzeugend dar, wie hier das musikalische Ineinander zweier Zeitebenen zusätzliche Bedeutungsschichten schafft.

Dieser wie auch andere Aufsätze des empfehlenswerten Bandes belegen, dass das Kunstlied bei den interdisziplinären Arbeiten einer jüngeren Musikwissenschaftlergeneration wieder an Interesse gewonnen hat. Auch das Konzertleben sollte von solchen Einsichten profitieren.

Albrecht Dümmling

¹ Lire: Gérard Herzhaft, *John Lee Hooker*, Editions du Limon, Paris 1991.

² Suite à un jugement du 12 juillet 1979, de Charles C. Joiner, dans le procès opposant une quinzaine d'enfants noirs de l'école primaire Martin-Luther-King d'Ann Arbor, Michigan, aux autorités scolaires.

³ Lire à ce sujet: Philippe Paraire, *Les Noirs américains. Généalogie de l'exclusion*, Hachette, coll. «Pluriel-Intervention», Paris 1993.

⁴ Avec Quincy Tourpe: *Miles, L'autobiographie*. Traduit de l'américain par Christian Gauffre, Presses Pocket, Paris 1989.

⁵ Jimmie Gordon, *Bleeding Heart Blues* (1938). Lire aussi: Lutz Neitzert, «Der Komponist, sein Werk und die subversive Kraft des Extempore. Über das problematische Verhältnis der bürgerlichen Musikkultur zur improvisierten Musik.» In Wolfram Knauer (Hrsg.), *Jazz und Komposition*. Darmstädter Beiträge zur Jazzforschung, Bd. 2, Wolke Verlag, Hofheim 1992.

Nigel Simeone: The First Editions of Leoš Janáček. A Bibliographical Catalogue with Reproductions of Title Pages. Musikbibliographische Arbeiten, Band 11, herausgegeben von Rudolf Elvers. Verlag Hans Schneider, Tutzing 1991, 316 S.

An der Seite des heute bereits schwer überblickbaren tschechischen Schrifttums über den mährischen Komponisten Leoš Janáček wächst seit den siebziger Jahren auch in den westeuropäischen Ländern die Fachliteratur beständig an. Ein zuverlässiges Werkverzeichnis mit Entstehungsdaten und Verlagsangaben fehlt aber immer noch. Ein Stück weit leisteten die von tschechischen Musikologen edierten Arbeiten (schwer zugänglichen) Ersatz, allen voran Jan Racek mit einem Werkkatalog, der in Verbindung mit einer Ikonographie weitere Quellen sicherte (*Leoš Janáček, Obraz života a díla*, Brno 1948). Über die Ausgaben von Janáčeks Kompositionen gibt jetzt erstmals ein bibliographisches Werk Auskunft, das von einem westlichen Spezialisten erarbeitet wurde und zusammen mit den beiden Buchpublikationen von Kurt Hofmann über die Erstdrucke von Johannes Brahms und Robert Schumann (Verlag Hans Schneider, Tutzing 1975 bzw. 1979) zu den wenigen Veröffentlichungen dieser Art in jüngster Zeit zählt. Der in Cambridge dozierende Engländer Nigel Simeone hat mit seiner exakten Darstellung aller Erstausgaben gleich in mehrfacher Hinsicht ein unersetzliches Quellenwerk geschaffen. Es basiert zu einem grossen Teil auf den Beständen der Musikabteilung des Mährischen Museums in Brünn, wo auch der Nachlass des Komponisten aufbewahrt wird. Daten zu den Bühnenwerken, denen Janáček seinen späten Ruhm verdankt, lieferte die Universal Edition in Wien, an die der Musiker nicht weniger als 467 Korrespondenzstücke richtete (*Leoš Janáček: Briefe an die Universal Edition*, herausgegeben und kommentiert von Ernst Hilmar, Verlag Hans Schneider, Tutzing 1988). Selbst die genauen Erscheinungsdaten und Auflagenhöhen von Klavierauszügen, Dirigierpartituren und Textbüchern konnte Simeone da in Erfahrung bringen. Anhand dieser Fakten lässt sich eruieren, wie gross die Nachfrage nach den einzelnen Werken war und wie rasch jeweils ein Nachdruck erforderlich wurde.

Im vorliegenden Verzeichnis, das als modellhaft bezeichnet werden kann, erstreckt sich die bibliographische Erfassung auf die folgenden Punkte: Werktitel (tschechisch / englisch), Erscheinungsform (Partitur, Stimmen, Klavierauszug, Libretto u.a.), Entstehungsdaten, Verleger, Plattennummer, Kurzbeschreibung des Titels und Seitenzahl, Erscheinungsjahr, Beschreibung des Umschlages, Format, Druck-

technik, Widmungen und Anmerkungen (z.B. Copyright, Preisangaben, Druckerei, Auflagenhöhe). Was auf den ersten Blick vielleicht nach wissenschaftlichem Selbstzweck aussieht, erweist sich schliesslich als auch für die Praxis aufschlussreich, wenn es darum geht, einen musikgeschichtlich wertvollen Erstdruck von einem inhaltlich und äusserlich veränderten Nachdruck oder einer Neuauflage mit revidiertem Notentext zu unterscheiden. Da Janáček an seinen Kompositionen gelegentlich von Aufführung zu Aufführung beträchtliche Änderungen vornahm und mehrere Werke in verbesserten Neuauflagen erscheinen liess, bildet eine eindeutige Quellensicherung erste Voraussetzung zur entsprechenden werkgeschichtlichen Forschung.

Wie der Buchtitel angibt, werden nur die Titelseiten reproduziert. Dass auf die Abbildung der in zahlreichen Fällen künstlerisch gestalteten und somit interessanteren Umschläge verzichtet wurde, ist umso bedauerlicher, als sich unter den Grafikern und Zeichnern so bemerkenswerte Künstler wie Eduard Milén und Karel Svolinský befinden. Simeones Buch ist zugunsten besserer Übersicht nach Gattungen und Besetzungen gegliedert, beginnend mit den Bühnenwerken und der geistlichen Musik, abschliessend mit den Volksmusikbearbeitungen, den vom Komponisten selber angelegten Volksliedersammlungen und mit den kaum bekannten Bearbeitungen von Werken anderer Komponisten. Im Anhang schliesst sich an den chronologischen Katalog der bei Lebzeiten erschienenen Erstausgaben zusammen mit einem alphabetischen Werktitelverzeichnis eine Auflistung der Widmungsträger an, die unter den wenigen illustren Namen Antonín Dvořák und Tomáš Garrigue Masaryk nennt.

Walter Labhart

Mit grosser Geste aufgebahrt

Catherine Clément: Die Frau in der Oper. Besiegt, verraten und verkauft. Verlag J.B. Metzler, Stuttgart 1992, 239 S. und 24 Abbildungen

Dass die Opernhäuser Männerhäuser seien, in denen Frauensache, mit fast immer mörderischer Konsequenz, verhandelt werde, ist die furios vertretene These der französischen Lacan- und Lévi-Strauss-Adeptin Catherine Clément. Doch ist dieses Buch, das 1979 in Paris erschien und das in Frankreich ein beträchtlicher Erfolg gewesen ist, vom feministischen Lamento weit entfernt; dazu spielt es zu selbstbewusst, auch selbstverliebt die eigene Leidenschaft in Sachen Oper, seine Besessenheit von jenem wunderlichen Phänomen der sängerischen Weltaneignung, dem Spektakel des mit ungeheurer Emotion, ja Hysterie geladenen öffentlichen

Opfers seiner Primadonnen aus. Dabei ist Catherine Clément's Methode die der hemmungslosen Identifikation; ihre Rhetorik ist die der Verschwörung, nicht zu sagen der Verführung:

« Es gibt nichts Lächerlicheres, als eine gesungene Liebesgeschichte auf der Bühne zu sehen; grotesk ist die Oper, wenn man auch nur die geringste Distanz einnimmt; erhaben, wenn man sich auf die Seite der Identifikation begibt » (S. 22). « Diese Opern habe ich entstehen sehen, wenn sie mich berührt haben, dann deshalb, weil sie von Frauen und von ihrem Unglück sprechen » (S. 21). « O Stimmen, erhabene Stimmen, hohe und reine Stimmen, wie ihr die Worte vergessen macht, die ihr singt! Wie schön die Melodie des Leidens ist, wie gut man sich dabei fühlt, wenn man einen kleinen angenehmen Schmerz spürt, der die Seele schrammt, ohne sie wirklich zu verletzen! Ich vergesse nicht, dass diejenige, die singt, Sängerin ist, und dass sie spielt; aber ich kenne die Tugenden des Spektakels zu gut, um nicht gewaltig, mit ganzem Auge hinzuschauen, mit ganzem Ohr hinzuhören, bei den tausendmal wiederholten Geschichten von Männern, die Frauen jagen und sie vernichten » (S. 37f.).

Diese Geschichten nun erzählt Clément, die sich laut eigenem Bekenntnis vorgenommen hat, die oft vernachlässigten Libretti ernst zu nehmen, man möchte sagen fast in Arienform – so exzessiv lyristisch und aufs schiere Melodram fixiert ist ihre Sprachmanier – auf irritierenden, weil höchst verschlungenen Wegen nach; dabei gerät sie unversehens in die fremden Welten der indianischen bzw. fernöstlichen Überlieferungen, ihrer Riten, Mythen und Gebräuche, die sie zu den altbekannten Opernstoffen in verblüffende Beziehung setzt. So entdeckt sie, mitten in den Urwäldern des Amazonas, mysteriöser Schnittpunkt jener Männersache der Kultur und der den Frauen reservierten Sphäre der Natur, die irisch wilde Maid Isolde: deren ambivalentes Wesen sei in der Figur der schlechten Mutter vorgebildet, die ihr Kind verlässt und sich den Bauch mit Fischen vollschlägt, bis sie platzt, womit sie alle Krankheiten und Katastrophen auslöst, um sich dann in einen Regenbogen zu verwandeln, der, gleich Wagners Kunst der kleinen Intervalle, « ein chromatisches Wesen » ist, « vermittelnd und verführerisch ». Daher die prompte Folgerung der allzu oberflächlich auf Schritt und Tritt bemühten Psychanalyse, die doch an Erkenntnissen nur das bekannte Illustriertenwissen – Motto: die Frau, das todgeweihte Wesen – produziert:

« Jeder Mann ist Tristan, [...] mutterlos und den grosszügigen Busen einer Frau ohne Kind suchend, in deren Macht das Gift der Liebe steht; jede Frau ist Isolde, duftend und verführerisch, im Wesen chromatisch, den kleinen Intervallen, den kleinen Bewegungen bis in den Tod hinein ergeben » (S. 80).

Es sind denn auch die kleinen, unscheinbaren Dinge, denen die Autorin mit besonderem Nachdruck auf der Spur ist:

« Butterflies Dolch zum Beispiel. Das ist nicht irgendein Messer, [...] Es ist derjenige, mit dem ihr Vater « Harakiri » machte. [...] Und die Zeichen des Todes durchziehen die Oper, unendlich klein, endlos eingewoben in die Medodien der Liebe. Wie dieser schreckliche Dialog mit ihrem Ehemann aus Stroh und Whisky in der Hochzeitsnacht. « Welch komische Gewohnheit die Menschen im Westen doch haben, gefangene Schmetterlinge auf Holzbrettern aufzuspiessen... » » (S. 65).

« Diese Marmelade ... Wie könnte man auch wissen, das sie der Schlüssel zu *Eugen Onegin* ist? » (S. 108).

« La Bohème, das ist der Wein, den man trinkt, der

Ofen, den man heizt, der Schal, der zu Boden fällt, der Teller, der zerbricht, und Musettas nackter Fuss; *La Bohème*, das ist der Schnee, der weh tut, der Husten, der nicht aufhört, verrückte Krähe und Minis rosa Häubchen. (...) Sie hustet, sie geht, ist schon nicht mehr da. Aber die alte Leier des Lebens geht weiter; Puccini versäumt nie zu unterstreichen, wie alltäglich der Tod ist. Es ist ein Tag wie jeder andere, wenn einer stirbt» (S. 118).

Wie die Musik nun aber diese triumphalen oder schäbigen, gemeinen, hochdramatisch angenommenen oder wild beklagten Tode inszeniert, ist nicht das Thema dieses eher literarischen als jene musikalischen Verläufe analytisch deutenden, in seiner sprunghaft subjektiven Aneignung der Faktenfülle selber reichlich opernhafte Buchs. Dessen Untertitel statt des reisserisch zielgruppenorientierten «Besiegt, verraten und verkauft» auch schlicht «Wer hat die schönsten Tode?» hätte lauten können, gilt sein voyeuristisch mitleid seliges Interesse doch im Grunde einzig dem subtilen Fest der herzerreissend schönen Sterbeszenen. Gleichwohl leidet diese suggestiv geschriebene, in ihrer lustvoll dargebotenen Obsession des weiblichen Verderbens leicht morbide Darstellung an ihren auf die Dauer doch ein wenig matten Wiederholungszwängen, zumal die Autorin über längst bekannte Deutungsmuster des letalen Endes einer Carmen, Tosca, Norma, Gilda, Butterfly, Desdemona, Aida, Mélisande, Traviata und Brünnhilde nicht hinauskommt: die sozialen, familiären und politischen Verstrickungen all jener Fabeln, die Kulturkonflikte ihrer Heroinnen sind ja mittlerweile unbestritten. Auch nimmt es Clément mit der exakten Quellenlage der mit grosser Geste aufgebahrten Gegenstände bzw. den Details der Handlung nicht sehr genau, was die gewissenhafte Übersetzerin gelegentlich behutsam richtigstellt – wie es überhaupt in diesem Buch auf Präzision sowenig ankommt wie auf den kritisch kühlen Kopf, da die Autorin, wenn auch vielleicht augenzwinkernd, doch von A bis Z nicht mit der schnöden Tinte eines aussenstehenden Betrachters, sondern einer theatralisch süffigen Melange aus Sirup, Tränen, Rouge und ihrem Herzblut schreibt.

Und die Männer? Sie sind einerseits als dumpfe Mordmaschinen, andererseits jedoch, in einem Radames, Otello, Falstaff, Sachs als «verratene, verletzte Männer, Männer, denen Frauengeschichten widerfahren» (S. 159) gegenwärtig; «Wahnsinnige, Neger, Narren oder die Helden der Enttäuschung» heisst das entsprechende Kapitel. Dabei unterschlägt Clément natürlich ganz gezielt, dass in der Opera seria, die allein von Tod und Liebe handelt, für die Liebe die von ihr so ungeliebten Männer ja genauso nötig sind wie die geliebten Frauen; auch verschweigt sie trotz, dass Held und Heldin durchaus im Verhältnis eins zu eins zu Tode kommen, wie die besiegten, verratenen und verkauften Opernmänner – Siegmund, Radames, Riccardo, Hoffmann, Cavaradossi, Manrico usw. – hinlänglich beweisen. Bleibt zu erwähnen, dass sich dieses passionierte Buch mit sei-

nem ausserordentlichen Sinn für die funeste Inszenierung dennoch nicht als ein Kompendium einer weiblichen Operngeschichte andient; es gesteht vielmehr, in seiner Auswahl ausgesprochen tendenziös zu sein: es fehlen alle starken, unbesiegten Frauen, allen voran Beethovens Leonore, doch auch Mozarts Susanna und Despina, Salome, Agathe und *La serva padrona*, wie überhaupt die listigen, in der Kunst der Intrige überlegenen Heldinnen der Buffo-Oper, die dem Geist der feministischen «Revolte» ungerührt Paroli bieten. Aber nicht, was fehlt, sondern was es in seinem überbordenden, pathetisch ungezügelden Elan vital an treffenden Beschreibungen, verwegenen Gedankensprüngen, fulminanten Finten, sentimentalen Ausbrüchen, elegischen Verirrungen und überlegener Reflexion enthält, macht dieses Buch schliesslich aus, das sich den Luxus leistet, ganz und gar ein Machwerk des Affekts zu sein:

«Man hat mir sehr weise Reden gehalten, die ich mit Achtung angehört habe, über die Notwendigkeit, künstlerische Formen mit einem distanzierten Blick anzusehen [...] ich ziehe die Hysterie vor, die glückselige Fähigkeit, anders zu sein» (S. 228).

Himmelhoch jauchzend – zu Tode betrübt: das ist in diesem Leseabenteuer von den fetten Sängerinnen, dem Gesang der Angst, den Amazonas-Beutelratten und den ersten langen Unterhosen eins; es ist sein Eigensinn, der diese vehemente Liebeserklärung an die unmögliche Gattung Oper, das «gelobte Land» für alle Süchtigen, zu einer anregenden Lektüre macht – für Leser beiderlei Geschlechts.

Erika Deiss

Zweierlei Opfer des Faschismus

Viktor Ullmann: Materialien. Hrsg. von Hans-Günter Klein, Bd. 2 der Reihe «Verdrängte Musik. NS-verfolgte Komponisten und ihre Werke» Von Bockel-Verlag, Hamburg 1992 (Simrockstr. 62 B), 118 S.

Albrecht Dümmling: Die verweigerter Heimat. Leon Jessel – der Komponist des «Schwarzwaldmädels» dkv – der kleine verlag, Düsseldorf 1991, 164 S.

Der vorliegende, ungemein sorgfältig edierte Band über Ullmann gehört in eine grösser angelegte Reihe «Verdrängte Musik. NS-verfolgte Komponisten und ihre Werke». Das Projekt geht seinerseits aus von der verdienstvollen Arbeit des in Berlin situiereten Vereins «musica reanimata», der an jene Komponisten erinnern und, soweit möglich, ihren Werken wenigstens posthum zur Wirkung im öffentlichen Musikleben verhelfen möchte. Ein Schwerpunkt liegt dabei auch in der Wiederentdeckung der im KZ Theresienstadt

gefangenen und in Auschwitz umgebrachten: Pavel Haas, Hans Krasa, Gideon Klein und Viktor Ullmann.

Der 1899 geborene Viktor Ullmann war in den 20er-Jahren immerhin so bekannt, dass ihn sogar Guido Adler in seinem Handbuch der Musikgeschichte erwähnte. 1933 musste er nach Prag zurück und komponierte sehr produktiv, fand aber keinen Verlag mehr. Selbst im Konzentrationslager Theresienstadt, wohin er 1942 deportiert wurde, ging diese Arbeit noch weiter. Am 16. Oktober 1944 wurde er nach Auschwitz verfrachtet und dort sofort umgebracht. So muss heute sein Leben und Werk mühsam rekonstruiert werden. Am bekanntesten wurde Ullmann wieder durch die Aufführungen seiner bereits in Theresienstadt geschriebenen, Weill- und Avantgarde-Ton verbindenden Oper bzw. «Legende» «Der Kaiser von Atlantis oder Die Tod-Verweigerung» (Text von Peter Kien, 1919–1944; UA Amsterdam 1975). Inzwischen sind bereits CDs mit weiteren Werken Ullmanns erschienen – wozu im übrigen auch die Initiative der Stuttgarter Musikhochschule (einschliesslich einer von Beate Schröder-Nauenburg besorgten umfangreichen Dokumentation und Noten-Sammlung) beiträgt.

H.-G. Klein stellt Grundlagen für eine vertiefte Wiederentdeckung bereit. Das ausführliche Werkverzeichnis spiegelt selbst schon Lebens-Geschichte. Nicht ohne Grauen lesen wir z.B. im Titel der 7. Klaviersonate, die u.a. charakteristischerweise einen Satz «Variationen und Fuge über ein hebräisches Volkslied» enthält: «A mes enfants Max, Jean, Felice. ... Theresienstadt, 22. August 1944. Das Recht auf Aufführung bleibt dem Komponisten bei Lebzeiten vorbehalten». – Der zweite Teil enthält Ullmanns «Tagebuch in Versen» aus den 30er-Jahren, «Der fremde Passagier». Die Einleitung von Vlasta Benetková ist im Prinzip informativ; die Hypothese, Ullmann habe die Möglichkeit abgelehnt, sich zu retten, eben aufgrund seiner anthroposophischen Identifikation von «Selbstaufopferung» und «Reinigung» und aufgrund des vermeintlichen «Wissens um die Kraft der Kunst ...», die notwendig ist zur Niederwerfung des Antichrist, wirkt immerhin plausibel. Bloss eine Verdoppelung oder eine *reductio ad absurdum* Rudolf Steiners sind die sogenannten «Erläuterungen» von Jan Dostal «für alle diejenigen, die noch keine Bekanntschaft mit der Anthroposophie gemacht haben». Im «Tagebuch» selber produziert die bei allem Respekt vor Person, Werk und Schicksal doch penetrant zu nennende anthroposophische Ideologie Ullmanns viel Kitsch, hindert aber nicht an einigen Sprachwitz und pointierten Gedanken wie dem: «Es gibt Musiker, die Musik, und solche, die Musikgeschichte machen wollen.»

Weitere, bereits angekündigte Bände der Reihe sind ein Pressespiegel aus den 20er Jahren über Ullmann sowie 27 Kritiken von Ullmann selber über musi-

kalische Veranstaltungen in Theresienstadt: ein Zeugnis des oft fast aberwitzigen Anstrengungen, in der absurden Extremsituation der faschistischen Vernichtungsmaschinerie ein Stück imaginär-realer humaner Normalität doch noch aufzuheben.

Die 1917 in Berlin uraufgeführte Operette (bzw. «komische Oper») *Schwarzwaldmädel* ist bis heute populär und bekannter als ihr 1871 geborener Urheber Leon Jessel. Es gehört zu den Paradoxien deutscher Geschichte, dass dieser nationalistisch-reaktionäre Komponist seinerseits, da Jude, Opfer des Nazi-Rassismus wurde. Es half ihm nichts, dass er sich selber im April 1933 anpreisen liess, er sei «von den Berliner jüdischen Theaterdirektoren niedergehalten worden». Auch sonst sind seine einschlägigen Aktivitäten finster. Bereits für Ende 1929 notiert Dümling «beginnendes Interesse» für die NSDAP; am 1. März 1932 trat seine Frau Anna Jessel sogar dieser Partei bei (aus der sie am 15. Januar 1934 freilich wieder ausgeschlossen wurde), und ihr Mann wiederum widmete 1932 einen Marsch «Morgenrot» Mussolini. Damit nicht genug, bemühte er sich am 9. April 1933, eine Woche nach dem ersten Boykott jüdischer Geschäfte, erneut um Aufnahme in den nazistischen «Kampfbund für deutsche Kultur». Immer wieder wurde gerade das «Schwarzwaldmädel» aufgeführt, auch im Rahmen nazistischer Organisationen und sogar in Anwesenheit von führenden Nazis – mit 1937 enden allerdings diese Aufführungen. Jessel starb dann nach zwei Wochen Haft im Gestapo-Gefängnis am 4. Januar 1942 im Jüdischen Krankenhaus Berlin. Gleich am 31. Juli 1945 gab es in Berlin-Tegel schon wieder eine erste «Schwarzwaldmädel»-Aufführung nach der Befreiung vom Nationalsozialismus.

Es versteht sich, dass ein Autor wie Dümling bei einem solchen Thema nicht nur dergleichen grössere und kleine Pointen notiert, sondern überdies den biographischen Hauptstrang seiner spannenden Arbeit mit Allgemein- und Kulturhistorischem einerseits, Werkanalytischem andererseits anreichert. Ein weiterer Treppwitz der Sache ist es schliesslich, dass dann Kuratoriumsvorsitzender der Jessel-Stiftung ausgerechnet Norbert Schultze wurde, der Komponist u.a. von «Bomben auf Engelland» und ähnlichen Delikatessen, sogar der Filmmusik zum notorischen Durchhaltefilm «Kolberg», allerdings auch des – zumal in der Rezeption – ambivalenten Schlagers «Lili Marleen». Wenn Schultze diesen Vorsitz nicht bloss als Tarnung, sondern auch – erfreulich – als Wiedergutmachung auffasste, so blieb er doch ein (im übrigen bis heute) Unbelehrbarer, indem er sich – unerfreulich – nach Bekanntwerden seiner Vergangenheit (beim natürlich nichtsahnenden Wilmersdorfer Bezirksamt von Berlin) verteidigte: «Ich habe nicht für die Nazis geschrieben, sondern für's Vaterland.»

Hanns-Werner Heister

Zudringliche Phantasien

Peter Härtling: *Schubert. Zwölf Moments musicaux und ein Roman*
Luchterhand Literaturverlag 1992,
333 S.

Ein neues Schubert-Buch ist anzuzeigen. Keine Biographie und offenbar mehr als *nur* ein Roman. Wo aber ist der Unterschied? Der Biograph verhält sich sichtlich; er breitet Materialien aus, erwägt, prüft seine Hypothesen, die er je nachdem verifiziert oder verwirft; er pflegt einen kritisch distanzierten Umgang mit seinem Objekt, wogegen der Roman-Autor (be-)schreibt, als wär' er überall und jederzeit dabeigewesen. Ein ganz und gar allwissender Erzähler, verwandelt Härtling sich sein Subjekt-Objekt an mit Haut und Haar: mehr komponierend als berichtend. Er komponiert den Knaben, der – Kapitel 3, *Stimmen* – der Mutter Kinderlieder vorsingt: *Kommt ein Vogerl geflogen*; er komponiert den «*musizierenden Gefangenen*» Kapitel 6, den Konviktilisten, der sich auf der Schule schwertut, sich mit dem Vater überwirft, weil er nichts als die Musik im Kopf hat; er komponiert, Kapitel 10, *Salieris Schüler*, komponiert, Kapitel 15, den *Wanderer*, Kapitel 26 *Die schöne Müllerin*, Kapitel 30 *Die Winterreise*. Das ist denn auch der Punkt, der kritisch stimmt: Der Autor will es seinem Helden gleichtun, ihn, in einer heillos ächteromantischen Vereinnahmung, als eines Lebens wie Musik gewissermassen selber komponieren – ein fragwürdiges Programm, das der totalen Identifikation mit seinem Gegenstand entspringt, den dieser Biograph denn auch fatalerweise eher kolportiert als reflektiert: Schubert, der Naturbursch, der sich in seinen Liedern aussingt, wie es grade kommt; Schubert, der Melancholiker, der unberechenbare Stimmungsmensch, der mitten in der heitersten Gesellschaft seinen düsteren Gedanken nachhängt; Schubert, der unglücklich Verliebte, dem es nicht gelingt, die Angebotene an sich zu binden. «Nichts» aber, darauf hatte Theodor W. Adorno aufmerksam gemacht, «könnte gründlicher die Gehalte seiner Musik verfälschen, als der Versuch, ihn, da er sich schon einmal nicht wie Beethoven aus spontaner Einheit der Person verstehen lässt, als Persönlichkeit zu konstruieren, deren Idee, ein virtuelles Zentrum, die disparaten Züge ordnete.» Härtling analysiert sein *alter ego* denn auch weniger als er den komponierenden Kollegen – häufig wird Schuberts Komponieren als ein «Dichten» apostrophiert – schwärmerisch besingt:

«Das unbekannte Leben war, es könnte sein, an jenem Abend in Schuberts Brust aufgegangen. Zwar stand er nicht zum ersten Mal im Mittelpunkt einer musikalischen Aufführung, doch nie zuvor hatten Stimmung und Freundschaft ihn derart umschlossen. Er spürte den Aufbruch wie ein Glück, wie einen Aufruhr. Einen Moment wärmte ihn die turbulente Gemeinsamkeit. Er kann über sich hinauswachsen, sich seiner gewiss sein» (S. 136).

Dieser Gestus des Besingens wird auch

Wort, wo uns der Biograph sei es gewichtige Entscheidungen aus Schuberts Leben mitteilt; so den Entschluss, sich von der Familie endgültig zu trennen:

«An irgendeinem Tage im Sommer 1816 geht er die Stiege am Haus im Himmelfortgrund hinunter, sagt beiläufig der zweiten Mutter und den kleinen Geschwistern Adieu, bittet sie, dem Herrn Vater auszurichten, dass er zu Herrn von Spaun ziehen werde und ihm deshalb, wenigstens fürs erste, nicht weiter als Schulgehilfe dienen könne» (S. 134).

sei es den Leser zu markanten Stationen seiner Lebensreise mitnimmt:

«Der Graf begrüßte ihn, Maria, Karoline und Albert, ihr kleiner Bruder, stürmten hinzu; die Gräfin trat aus dem Haus, blieb oben auf der Treppe stehen; ein Lakai bemächtigte sich seines Gepäcks, und der Schlossinspektor Johann Már übernahm es, ihm die Domestiken vorzustellen, in einem geräuschvollen, heiteren Defilee (...) Servus, nickte er. Habe die Ehre» (S. 152).

In solchen prinzipiellen Beiläufigkeiten plätschert der Roman in immer neuen Episoden selbstverliebt und dabei substantiell nichts Wesentliches oder Neues über seinen Helden offenbarend, vor sich hin; trotz der Konflikte mit dem Vater ist es eine Fast-Idylle, in der ihn Härtling weniger agieren als sich vielmehr treiben lässt; Eichendorffs «Taugenichts», seine «Dichter und ihre Gesellen» lassen grüssen. Dazwischen jene *Moments musicaux*, die sich im Grunde überhaupt nicht von den anderen Kapiteln unterscheiden, wie sie, durchnummeriert, in den Verlauf des Textes eingebunden sind, freilich das Ganze rahmen, von den *Schulgeburten* bis zur *Winterreise* auch sie wohl ein Versuch, das Leben Schuberts gleichsam musikalisch zu organisieren. Trotzdem verhält sich Härtling zu Schuberts Musik sonderbar asketisch; nirgends versucht er, sie sich analytisch aufzuschliessen; theoretische Passagen gibt es nicht, auch Reflexionen sind in diesem Buche eher selten; sie geraten sogleich zur Beschaulichkeit, zur spekulativen Wesensschau, die wenig über Schubert, aber einiges über die Obsessionen seines Biographen aussagt, der sich im Grunde reichlich gönnerhaft zu seinem Helden, diesem ewigen Kind – wer hat den Schmarren bloss wann aufgebracht?! – verhält:

«Ich mache mir ein Bild aus Bildern. Die Zahl seiner Briefe ist nicht gross. Manche sind nur in Bruchstücken erhalten.

Aber ich kann ihn hören.

Sobald ich ihn höre, sehe ich ihn auch. Nicht als fest umrissene Gestalt, als Person, ich sehe ihn in seinem Wesen, in seinen Bewegungen, spüre, wie er sich klein macht oder gross, wie er heiss wird von Konzentration und sich in der Arbeit vergisst.

Es sind Bewegungen, die in der Musik deutlich werden. In Rhythmen, Motiven, Themen. In oft winzigen Veränderungen. Je länger ich seine Musik höre, um so körperlicher kommt sie mir vor.

Wenn ich ihn höre, sehe ich ihn. So, als kannte ich ihn aus meiner Kindheit. Er ist einer von den sehr Kleinen. Noch fällt er nicht auf. Merkwürdigerweise gewöhnt man sich rasch an seinen winzigen Wuchs. Ich weiss, er wird nicht mehr viel wachsen. Am Ende wird er kaum über ein Meter fünfzig gross sein.

Die Stimme, die ich höre, seine Kinderstimme, singt immer. Selbst wenn sie spricht. Sie bindet in meinem Gedächtnis die Sätze an Melodien.

Ständig überkommt mich der Wunsch, das Kind an der Hand zu nehmen, über die Jahre hinwegzureisen, dorthin, wo ich den Dreissigjährigen weiss mit seiner Musik» (S. 56/57).

Was freilich dieser Schubert «dichtet», lässt sein Biograph im Dunkeln; eine

Einordnung in die Musikgeschichte gibt er nicht, auch keine Interpretationen seiner musikalischen Verlässlichkeit – den vielbeschworenen Wanderer ausgenommen. Damit ist allerdings dem Leser, der sich Auskunft über Schuberts Eigenart als Musiker, nicht seine halberfundenen Idiosynkrasien, erhoffte, wenig gedient; was soll ihm ein Romanheld, den es *so* sowenig gab wie dieses Buch ein Protokoll seines imaginären Lebens ist? Mag sein, dass dieser egozentrische Roman dem Schubertliebenden, dem Dilettanten also, ein Bedürfnis war; eine Erleuchtung für den Leser ist er nicht, sagt er doch mehr aus über Härtings Selbstverständnis – der Poet als Wanderer, als Suchender, als unverständener Fremder – als über seinen Gegenstand, in dessen Leben sich der Dichter letzten Endes einschleicht wie ein Dieb, indem er es nicht kritisch aufzubrechen, analytisch auszuleuchten sich bemüht, es nur beflissen stimmungsvoll, in zudringlichen Phantasien nachzuleben vorgibt. Eine Schubertiade voller Sentiment, doch ohne tieferen Erkenntniswert.

Erika Deiss

Disques Schallplatten

Idyllische und bedrohliche Natur

Franz Liszt: «*La lugubre gondola II*», «*Unstern I*», «*Richard Wagner-Venezia*» für Klavier / Christoph Delz: «*Sils*» für Klavier; 1. Klavierkonzert op. 9

Christoph Delz, Klavier; Sinfonieorchester des SWF, Ltg. Matthias Bamert FCD 97 743

Christoph Delz: «*Im Dschungel – Ehrung für Rousseau den Zöllner*» op. 6 für grosses Orchester / Modest Musorgsky: «*Bilder einer Ausstellung*» für Klavier

Christoph Delz, Klavier; Sinfonieorchester des SWF, Ltg. Kazimierz Kord FCD 97 742

Die drei Stücke aus Liszts radikalem Spätwerk spielt Delz genau und untadelig buchstabengetreu, scheint aber – vielleicht gerade dadurch – merkwürdig und schwer erklärlich etwas vom «Geist» zu verfehlen, den Liszt programmatisch eben dem Buchstaben entgegenstellte. In seinem eigenen «*Sils*» (op. 1, 1975), inspiriert vom Gang über den zugefrorenen Silser See, bevorzugt Delz gegenüber der Höhe der Berge, die sich ja im Eis weniger als im Wasser spiegeln, lange Zeit die Tiefe des verborgenen Wassers, bis er sich dann doch in die Diskant-Region von Bergwelt und Klavier emporarbeitet. Bewegtes Wasser dagegen, Wind und

Welle, Aus- und Einatmen sind inspiratorischer Ausgangspunkt des 1. Klavierkonzerts (op. 9, 1984/85). Während der 1. Teil («*Zeiten und Gezeiten*») im wesentlichen bei der *musica pura* und dem normalen, wenngleich variativ abgewandelten Klavier-Orchester-Klang bleibt, beginnt der 2. Teil («*In memoriam Luis Buñuel*») gleich mit präpariertem und dadurch sozusagen stockfleckig bzw. fast zwangsläufig nach Cage klingendem Klavier. Dann startet ein Flugzeug – laut Booklet von der Marke Boeing 707, danach ein von einem Waldteufel dargestellter quakender Frosch, der aber im Verein mit Melismatik und Ornamentik zwischen Oboe und Tambourin, orientalistischem Exotismus und «*Sacre*»-Anspielungen eine Übertragung einer Übertragung von «*Radio Teheran*» ins Orchester ist, nochmals Flugzeugjaulen und nochmals Radio Teheran, diesmal mit minimalen Einblendungen von Homages an (laut Booklet) Schönberg, Varèse, Debussy, Lachenmann, Boulez: insgesamt jedenfalls eine bildhafte, manchmal auch scherzhafte Collage, der in hinreichendem Mass weniger Wohllautendes als Hintergrund beige-mischt ist.

Das Rätsel um Delz' Liszt löst sich etwas auf bei der CD, die wiederum als Parallelaktion Delz als Interpreten mit Delz als Komponisten koppelt. Musorgskys «*Bilder einer Ausstellung*» spielt er viel zu etüdenhaft – wie der Famulus Wagner statt Fausten selber, und der übertrieben zurückhaltende Klavierton, wohl via Aufnahmetechnik, tut hier ein Übriges. – Das Werk für grosses Orchester, «*Im Dschungel – Ehrung für Rousseau den Zöllner*» (op. 6, 1981/82), mit dem Delz 1983 in Donaueschingen einige Beachtung erlangte, ist, wie schon der Titel andeutet, Natur aus zweiter Hand. Hier verwandelt Delz den chaotischen Baustellenlärm, der ihn längere Zeit nervte, produktiv-assoziativ und kathartisch in die Laute einer fremden, durchaus auch bedrohlichen und jedenfalls nicht gerade idyllischen Natur samt Glissando-Growls als Löwengebrüll, vielen anonymen Insekten, speziell schrillen Grillen und grell zirpenden Vögeln (die Kapp-Sägen lassen von der Baustelle grüssen): also ein akustisches Spiegel- und Gegenbild des Getöses «*Im Dickicht der Städte*», jenem Dschungel, als den Brecht «*Marktwirtschaft*» samt Konkurrenz bis aufs Messer schon früh erkannte. – Der II. Teil «*Yadwiga (Der Traum)*» nach Rousseau bekanntem Bild mit der nackten Frau auf dem Sofa und dem Flötenspieler im Dschungel aus dem botanischen Garten beschwört nicht zuletzt mit afrikanischen Elementen eher Archaisches, mit einem Hang zum Ritual samt stellenweise ziemlich naturalistisch reproduzierten kultischen vokalen Interjektionen, ohne darüber ganz in Idyllik oder Vergötzung des Guten Alten zu verfallen, auch wenn es eine Zeitlang danach klingt.

Hanns-Werner Heister

Äthiopianer in urbaner Umgebung

Portrait Pierre Mariétan*

Erstaunlich ist das kaum: Pierre Mariétan legt mit «*seiner*» Grammont-CD nicht einfach ein herkömmliches Portrait, sondern eine wohlkomponierte Programmfolge, ein «*Anti-Portrait*», vor, wie es in dieser Reihe und auch sonst im Plattenwesen selten ist. Der 1935 in Monthey geborene Komponist hat zwar in Paris sein Tätigkeitsfeld gefunden, eine zweite Heimat und eine *splendid isolation* fast (besonders am LAMU, dem *Laboratoire Acoustique et Musique Urbaine*), aber er scheint sich doch immer wieder nach seiner alten Heimat zu sehnen. Als einer der wenigen greift er häufig auf Themen der helvetischen Umwelt zurück («*Umwelt*» ist überhaupt eines seiner Hauptforschungsgebiete). Für die 700-Jahr-Feier in Lausanne, für die Weltmusiktage in Zürich und für die Weltausstellung in Sevilla hat er sein *Paysmusique* erarbeitet. Und vorliegende CD nun enthält ironischerweise ausschliesslich Stücke, die in der Schweiz entstanden sind, in den Ferien, in der Freizeit, wie Françoise Kaltemback im Booklet schreibt: «*Sie wurden alle schnell geschrieben, innerhalb von höchstens vier Wochen.*» Auf diese Weise kokettiert Mariétan wohl auch ein bisschen mit der Genauigkeit und Bedächtigkeit hierzulande. Seine CD macht zunächst mal Spass beim Zuhören: allein weil die «*Umgebung*» mithineinkomponiert ist (Auftreten und Einspielen der PianistInnen in *Clair-Obscur* sind deutlich hörbar und gehen nahtlos ins Stück über), allein weil das Programm durchgestaltet ist. Einige Übergänge sind kaum bemerkbar; der Werkcharakter wird dadurch undeutlich gemacht. Und für einmal klingen die Stadthörner halt auch nur ganz von fern, nicht-diskophil. So bietet dieses Plattenprodukt zumindest einen Widerschein dessen, was Mariétan sonst hauptsächlich beschäftigt, die «*Umgestaltung einer klanglichen, psychologischen und soziologischen Wirklichkeit, indem er die Musik als Teil eines kompletten Ganzen einsetzt*» (Kaltemback).

Das hat tiefe Wurzeln: Als er als 14-jähriger aus einem Beethoven-Konzert auf die lärmige Strasse hinausgetreten sei, sei ihm diese Diskrepanz aufgefallen: zwischen perfekter Klangkunst und roher Umgebung, erzählte mir Mariétan einmal in einem Interview. Seither interessiert er sich für die akustische Umwelt. Umgesetzt wird das zum Beispiel in *Quiet and Strong* von 1985: Zum Klavier und dem kleinen Ensemble treten hier ab Tonband Wassergeräusche (Regen, Bäche, Meer), als «*Kontrast des Natürlichen zum Artifizialen*».

Das taucht gelegentlich auf: die Verbindung von Dingen, die «*vielleicht*» (zumindest nach den uns bekannten Gesetzmässigkeiten) nichts miteinander zu tun haben. In *Clair-Obscur* von