

Livres = Bücher

Autor(en): **Renggli, Hanspeter / Weid, Jean-Noël von der / Eichhorn, Andreas**

Objekttyp: **BookReview**

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

Band (Jahr): - **(1995)**

Heft 46

PDF erstellt am: **21.07.2024**

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Inhalten der Zeitschriften. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern.

Die auf der Plattform e-periodica veröffentlichten Dokumente stehen für nicht-kommerzielle Zwecke in Lehre und Forschung sowie für die private Nutzung frei zur Verfügung. Einzelne Dateien oder Ausdrucke aus diesem Angebot können zusammen mit diesen Nutzungsbedingungen und den korrekten Herkunftsbezeichnungen weitergegeben werden.

Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Die systematische Speicherung von Teilen des elektronischen Angebots auf anderen Servern bedarf ebenfalls des schriftlichen Einverständnisses der Rechteinhaber.

Haftungsausschluss

Alle Angaben erfolgen ohne Gewähr für Vollständigkeit oder Richtigkeit. Es wird keine Haftung übernommen für Schäden durch die Verwendung von Informationen aus diesem Online-Angebot oder durch das Fehlen von Informationen. Dies gilt auch für Inhalte Dritter, die über dieses Angebot zugänglich sind.

Noël sorti de chez MacDo, vautour battant méchamment ses ailes mécaniques, gigantesque bouteille de ketchup, chaises d'infirmeries à roulettes, batterie de cercueils ou ce golfeur parmi les vahinés... Même pas du vaudeville, simplement de la vulgarité !

Par bonheur, l'orchestre, qui aurait pu tomber dans l'« art culinaire », rendre ainsi cette musique, que Weill voulait « sérieuse, amère et accusatrice », illustrative, et enfler encore le pathétique de la mise en scène, se montra à la hauteur de la volonté du compositeur. Dans son apparente naïveté – et sa modernité –, cette musique lève les barrières entre les musiques dites « sérieuses » et « divertissantes ». La finesse de direction de Jeffrey Tate met bien en valeur les nuances (ici primordiales), les dissonances, fausses notes et autres accords de trois sons ; mais aussi les formes classiques que l'œuvre recèle : choral, rondo, *cantus firmus*, valse, fugue... Sans omettre les clin d'œil à Mozart (la construction par grands blocs dramatiques, caractérisant l'*Idomeneo*, retrouve une filiation dans celle de l'acte I et de la fin de l'acte II de *Mahagonny*), Weber (citation dans le n° 4 du chœur des demoiselles d'honneur du *Freischütz*), ou Wagner (le monologue de Jim à l'acte III renvoie au monologue de l'acte III de *Tristan*), toutes ruines du passé. Les voix féminines, surtout celle de Jenny (Marie McLaughlin), pas assez canailles, étaient vif-argent, trop polies pour être malhonnêtes, étouffant par là même l'odeur charnelle des célèbres *songs* (*Alabama-Song*, *Benares-Song* et *Finale*). Ne restait de cet opéra magique et vénéux que le sentiment d'avoir été dupé. Par un opéra-piège ?

Jean-Noël von der Weid

Livres Bücher

Der nichtsynchronisierte Zeitgenosse

Siegfried Mauser (Hrsg.): «Der Komponist Wilhelm Killmayer». Schott-Verlag, Mainz 1993, 472 S.

Im Sportjournalismus hat sich seit einiger Zeit für Athletinnen oder Athleten, die sich sowohl in technischer Hinsicht wie Ausdauer auszeichnen und überdies noch Fairness zeigen, schliesslich wohl auch eine gewisse «Medientauglichkeit» aufweisen, der Begriff des «kompletten» Sportlers, der «kompletten» Sportlerin etabliert. Ein Blick auf Wilhelm Killmayers breitgefächertes Œuvre und facettenreiches Wirken als Pianist, Dirigent, Hochschullehrer und Musikpädagoge, als Komponist aller denkbaren (auch konventionellen) Gattungen, auf seine literarischen Arbeiten (Gedichte, Prosa, Libretti, Hörspiele) und Rezensionen, seine Essays zu kulturpolitischen, musikalischen und literarischen Fragen und seine musikwissenschaftlichen Texte besagt: Wilhelm Killmayer ist unbestritten einer der «komplettesten» Musiker.

Sein Schüler und, wie sich überdeutlich artikulieren wird, unbedingter Bewunderer und Interpret (als Pianist wie mit der Feder), Siegfried Mauser, hat zu Killmayers 65. Geburtstag einen, wie Wolfgang Rihm offensichtlich ungewollt verrät (S. 27), «seit Jahren (...) langgeplanten» Band herausgegeben, der nicht allein alle die genannten Seiten zur Darstellung bringen soll, sondern ästhetische und analytische Beiträge zu Killmayers kompositorischem Œuvre sowie Würdigungen von Interpreten und Freunden umfasst. Eine «Dokumentation» mit «Stichworten zur Biographie», Werkverzeichnis, Diskographie und einem Bildteil – der auch den Herausgeber nicht zu kurz kommen lässt – beschliessen den gewichtigen Band.

Dass diese Anthologie, die Killmayers vielgesichtigem künstlerischem Wirken gerecht zu werden sucht, nicht bloss Ehrengabe und, wie in diesem Fall ja auch nicht abwegig, Würdigung sein soll, sondern auch als Neubewertung, ja man ist geneigt zu sagen, gar historische Rehabilitation des kompositorischen Werkes sein soll, wird bereits aus dem ersten Text des Herausgebers «Jenseits von Freiheit und Notwendigkeit» ersichtlich, der in vier Seiten die «Ästhetik von Wilhelm Killmayer» formuliert. «Ob man nun Killmayer als einen typischen Repräsentanten postmoderner Ästhetik und Kompositionstechnik bezeichnen muss, sei dahingestellt», meint Mauser gegen Ende, lässt dies jedoch keineswegs dahingestellt, wenn er im Anschluss daran nicht bloss Killmayers

«unübersehbar[e ...] Nähe zu Verfahren der literarischen Postmoderne», sondern damit gleichzeitig auch wesenhafte Züge der Postmoderne definiert – bei aller Heterogenität dieser Kategorie als Verfahren (die ebenso sehr auch als bloss chronologische Aussage im Sinne einer Abgrenzung verstanden werden kann): «Die artifizielle Handhabung von materialer Vielgestaltigkeit und Uneinheitlichkeit», die Missachtung «exklusiver struktureller Reinheit» bis zu deren gezielter Negation, resp. Suspension, die «kalkulierte Vielschichtigkeit» sowie «Ausdrucksbereiche, die einer radikal verstandenen Moderne über weite Strecken zumindest unzugänglich bleiben». Die technischen Verfahren, wie sie Mauser (in anderen Texten ähnlich auch Ulrich Dibelius oder Hanns-Werner Heister u. v. a.) beschreibt, Vertrautes, Naturlaute, kreisläufige Figuren sowie ähnliche «konventionelle Bausteine» «in völlig überraschendem Kontext» fremd erscheinen zu lassen, zudem «musikalische Stillstände», primärklangliche Flächen usf., sind ebenso dazu da, assoziativ zu wirken («Da mir meine Assoziationen lieb sind», Killmayer), wie dies beispielsweise Hans-Jürgen von Bose – ein Vorreiter deutscher musikalischer «Postmoderne» – 1978 für die Musik als einem «Medium» gefordert hat (Ferienkurse '78, Mainz 1978). Doch eben gerade nicht um die Einordnung Killmayers in eine wie auch immer geartete oder abgrenzbare Neo-, resp. Postmoderne geht es den Autoren, sondern um die Tatsache, dass dieses Komponieren bereits seit den 50er Jahren Bestand hat, während Jahrzehnten aber von einer dogmatisch verordneten Geschichtskonstruktion «ins isolierte Abseits» getrieben worden, in jüngerer Zeit endlich zu ihrem Recht gelangt ist – letzteres bleibt unausgesprochen, muss jedoch so ergänzt werden. Zwischen den Zeilen lugt hin und wieder mit einer gewissen Genugtuung ein «jetzt sieht man endlich, wie modern diese so lange Zeit unterschätzte Musik schon immer war» durch. Es mutet indessen seltsam an, wenn den Kategorien «objektiver Materialstand und verpflichtende Technikerfüllung», die zweifellos Produkte einer dogmatischen Ausschliesslichkeitshaltung waren, ein Originalitätsbegriff entgegengesetzt wird, der seinerseits einem Wahrheitsanspruch aufsitzt, der noch entschieden dogmatischer Ausschliesslichkeit reklamiert; dieser ist allerdings so geartet, dass seine Massstäbe individuell je anders (kraft «kreativer Individualität») gesetzt werden können. Killmayers Komponieren zeichnet sich demnach dadurch aus, dass es sich mit «objektivierbarer Notwendigkeit» «ausserhalb des Spannungsfeldes zeit- und personalstilistischer Abhängigkeiten» vollzog und entwickelte. Nun besteht kein Zweifel darüber, dass in den 50er und 60er Jahren sich eine Konstruktion der Kompositionsgeschichte festsetzte, die mit einem gewissen Ausschliesslichkeitsanspruch jene ignorierte oder gar an den

* *Grandeur et décadence de la ville de Mahagonny*, de Kurt Weill, sur un livret de Bertolt Brecht. Marie McLaughlin (Jenny Hill), Kim Begley (Jim Mahoney), Felicity Palmer (Leokadja Begbick), Robert Wörle (Fatty), Franz Hawlata (Moïse La Trinité), Andreas Jäggi (Jack O'Brien), Wolfgang Koch (Bill), Ronnie Johansen (Joe), Gunnar Gudbjörnsson (Tobby Higgins). Orchestre et chœurs de l'Opéra national de Paris ; Jeffrey Tate (direction) ; Graham Vick (mise en scène), Maria Björnson (décors et costumes), Sean Walsh (chorégraphie).

1. Le *song*, manifestation moderne de l'air ou du lied, procède à la fois de la ballade, de la chanson de cabaret et de la complainte. Martelés à la façon des chants d'*Agitpropgruppen* (groupes d'Agitation et de Propagande), et portés par les accents syncopés d'un orchestre de jazz, les *songs* se caractérisaient par de brusques cassures tonales, par des « fausses basses » qui venaient soutenir, contredire ou parodier le contenu du texte et forcer le spectateur à la fameuse « distanciation » (*Verfremdung*) critique vis-à-vis du spectacle, à savoir le refus de l'illusion et de l'identification, la fameuse *mimesis* aristotélicienne.
2. Bertolt Brecht : *Poèmes*, tome I, 1918–1929, L'Arche Editeur, Paris 1965.

Pranger stellte, die sich ihr nicht anschlossen oder unterordneten. Ebenso bekannt sind indessen die zahlreichen anderen Wege, die eine Auseinandersetzung mit Dodekaphonie, Serialismus, Elektronik und Aleatorik nicht scheuten, ohne dass sie sich dem einen oder anderen Muster unterwarfen: dabei sind Werke geschaffen worden, deren Originalität niemand leugnet, ohne dass dabei ein Regress auf konventionelle Sprachmittel im Hintergrund, oder gar, wie bei Killmayer, im Mittelpunkt gestanden hätte (Messiaen, Zimmermann, Lutoslawski, Cage, Kagel, Xenakis, Bussotti, Schnebel usw.) – wobei letztere Beobachtung nicht eine Kritik, sondern lediglich eine Feststellung sein soll. Was also soll die Klage darüber, dass dieses Werk nicht am «übergeordneten Wahrheitsvollzug» teilgenommen, dass es «von einer Entwicklung ausgeschlossen» worden sei (Günther Bialas), oder das Lamentieren darüber, dass die «Musikgeschichtsschreibung der Gegenwart bisher nur die Webern-Nachfolge zur Kenntnis genommen» habe (was in dieser ausschliesslichen Form nicht zutrifft!) – andere hätten sich gerade in dieser Situation besonders wohl, eben originär gefühlt.

Den allgemeinen Texten von Freunden und Kollegen (darunter nebst Mauser und Bialas auch Schreiber, Dibelius und Rihm), folgen Analysen von Kompositionen Killmayers, mit über 200 Seiten der Hauptteil des Bandes. Leider fehlt hier das frühe Werk, so beispielsweise das gesamte Bühnenwerk, das u.U. wesentliche Hinweise für die Gestik, Bild- und Sprachlichkeit des späteren Instrumentalwerks gegeben hätte. Die Analysen sind stellenweise derart ausführlich bis ausufernd und weisen dabei eine Lust auf Schemata und Tonmodelle auf, dass man sich des Eindrucks nicht erwehren kann, die offensichtliche Sprachnähe von Killmayers Musik (die nicht selten in einen ausschweifenden Plauderton verfällt) und deren Manko an rational erklärbaren Beziehungen werde durch nachgelieferte Konstruktionsnachweise legitimiert, mehr noch, geadelt: Das nachhaltig formulierte Bedürfnis nach *Bedeutung* schlägt sich im Bedürfnis nach *Deutung* nieder. Dabei arten mitunter Banalitäten zu reinen Sprachmonstern aus: «Allein das Phänomen der Anführbarkeit der *Traviata*-Stelle als Zitat macht deutlich, dass die es umgebenden Formulierungen trotz der besagten *Verkleidung in ein historisches Idiom* eine durchaus anders geartete Sprache sprechen als das dann real aus dem Fundus des Präexistierenden herangezogene Moment.» (Peter Kiesewetter/Wolfgang Thein in der Analyse der III. Symphonie)

In einem Gespräch mit dem Cellisten Heinrich Schiff, beklagt sich Mauser darüber, dass, obschon «Killmayers Musik [...] eigentlich «neue Musik» [...], nämlich prinzipiell originäre und unverwechselbare, in der Zeit entstandene» sei, «es gleichzeitig sehr schwie-

rig [ist], das jemandem zu vermitteln, was mich oft wahnsinnig ärgert, weil es sich für mich so eindeutig mitteilt und trotzdem oft anderen irgendwie nicht vermittelbar ist.» – Wen wundert's?

Der dritte Hauptteil des Bandes versammelt Killmayers eigene Texte («Aufsätze zu Musik und Literatur», «Musikalische Analysen», «Aufsätze zu Phänomenen der Wahrnehmung», «Kritiken», «Poetische Arbeiten» [i.e. Libretti und Hörspiele], «Gedichte und Prosa»). Der Autor Killmayer weist eine grosse Kenntnis der belletristischen, kunsthistorischen und kritischen Literatur aus. Seine Faszination für Schumann und die deutschen «Romantiker» schlechthin (Geistesverwandtschaft?), die sich auch im kompositorischen Werk niederschlägt (*Schumann in Endenich*, 1972; Vertonung von Texten von Tieck, Eichendorff, Heine, Hölderlin u.a.), kommt u.a. im (auch aus germanistischer Sicht) lesenswerten Aufsatz «Schumann und seine Dichter» zum Ausdruck. Interessant wäre zu wissen, warum der Komponist Killmayer das bemerkenswerte Hölderlin-Libretto (*Hölderlin – Deutsche Szenen*) nicht oder noch nicht vertont hat. Schliesslich äussert sich Killmayer verständlicher, distanzierter und ohne Lamento zum Verhältnis von Moderne und Postmoderne («Das Ende der Moderne»); wer allerdings letztlich wem den «Wahrheitsanspruch» streitig machen kann, falls dieser überhaupt einen künstlerischen Sinn macht und nicht zumindest teilbar ist, wird die Geschichte weisen.

Hanspeter Rengli

Enfin, Baker et Slonimsky sont arrivés !

Baker, Théodore et Slonimsky, Nicolas : « Dictionnaire biographique des musiciens. » Traduit de l'anglais (américain) par Maria-Stella Pâris, adapté et augmenté par Alain Pâris Laffont, coll. « Bouquins », Paris 1995, 3 vol., 4 728 p.

Depuis la *Biographie universelle des musiciens et bibliographie générale de la musique* de François-Joseph Fétis – en 8 volumes –, parue entre 1833 et 1834, rééditée entre 1860 et 1865, avec un supplément de 2 volumes en 1878–1880 (le plus important ouvrage de ce type alors dans le monde), le lecteur francophone ne disposait plus de dictionnaire ou d'encyclopédie musicale (certains, incomplets ou « inspirés », ont certes vu le jour depuis, mais ne peuvent rivaliser avec les 15 000 entrées de cet ouvrage qui, de surcroît, est vendu à un prix incomparable). Ce « pavé » vient à point, qui pallie ce manque.

En 1895, Théodore Baker, lexicologue américain ayant vécu et étudié à Leipzig, publie son premier grand ouvrage, un *Dictionnaire des termes musicaux*, qui recueille un succès considérable : vingt-cinq tirages, pour plus

d'un million d'exemplaires. Cinq ans plus tard, c'est son *opus magnum*, le *Baker's Biographical Dictionary of Musicians*, qui fut sans cesse réactualisé depuis, preuve de ses qualités par conséquent.

Baker meurt en 1934, et c'est le compositeur américain d'origine russe Nicolas Slonimsky qui s'est chargé, depuis les années quarante, de la refonte et de la réactualisation de ce classique. Sa huitième édition, parue en 1992, traduite par Maria-Stella Pâris, adaptée et augmentée par Alain Pâris pour qui, le choix des entrées correspondant au marché des Etats-Unis, « une adaptation au monde musical français s'imposait, par le développement de nombreuses entrées consacrées à nos compatriotes [quid de certains Canadiens et Suisses? nous y reviendrons] et la création de nouvelles, afin d'offrir au lecteur l'éventail d'informations le plus ouvert qu'il puisse trouver en cette fin de XX^e siècle ». (Alain Pâris omet volontairement les interprètes qui figurent dans son *Dictionnaire des interprètes*, chez Laffont.)

Nicolas Slonimsky, « assez paranoïaque, confesse-t-il au fil d'une de ses deux Préfaces, dans [ses] soupçons sur le pathétique » que pourrait susciter une définition d'un définisseur de mots, est un esprit libre, d'un humour qui éclate à tous les détours de pages (quelle lecture extraordinairement savoureuse, qui nous change de l'agaçante neutralité des lexicologues !), et d'une rigueur et fiabilité à – sans doute presque – toute épreuve. (Nous les avons expérimentées, confronté que nous y fûmes.) Voici donc la critique, subjective, telle que la définissait Baudelaire, « partielle, passionnée et politique », celle du compositeur Slonimsky, alliée à la maîtrise de l'encyclopédiste Slonimsky. Qui qualifiait son travail, selon le mot de Samuel Johnson, comme étant celui d'un « forçat (pas forcément) inoffensif », montrant parfois un goût sérieux pour les investigations ; ce qui put le mettre dans la « situation inconfortable d'un détective privé ». Un exemple ? Celui du compositeur allemand Werner Egk (1901–1983), qui sans doute composa avec le régime nazi. Egk : un nom qui ressemble à un logogriphe monté de toutes pièces, ou au sigle « ein guter Künstler », ou encore « avec plus d'onction », ironise Slonimsky, « ein genialer Künstler » ! Notre Sherlock Holmes écrit alors au directeur des Archives d'Augsbourg, ville natale du compositeur, découvre qu'en fait il s'appelle Mayer. Alors ? Egk lui-même lui fournit l'explication de l'énigme : il a changé son nom après avoir épousé Elisabeth Karl, dont les initiales du prénom et du nom de famille ont formé les lettres extérieures d'Egk, le « g » du milieu ayant été ajouté pour des raisons « euphoniques ». Slonimsky de conclure : « Euphonie gutturale ? »

Tel Hercule balayant les écuries d'Augias, selon le jugement prononcé par cet autre lexicographe éminent que fut Joseph Justus Scaliger (1540–1609), à

savoir *Lexicographis secundus post Herculem labor*, Slonimsky traque les imprécisions, les légendes, les erreurs. Exemple : la célèbre *Habanera* de Carmen ne fut pas écrite par Bizet, qui l'emprunte à un recueil de chants espagnols de Sebastian Yradier, « sans en altérer le moins du monde la tonalité, l'harmonisation, le tempo, le rythme et la dynamique ». Autre exemple : l'information, que l'on trouve dans la quasi-totalité des ouvrages de référence et biographies, selon laquelle une tempête de neige, qui faisait rage à Vienne le jour des funérailles de Mozart, en décembre 1791, empêcha ses amis de suivre le cortège funéraire jusqu'au cimetière... (Et de préciser, comme l'affirme l'éminent mozartologue viennois Erich Schenk : « Les flocons de neige étaient aussi gros que des balles de tennis. ») Pourquoi cet incident de météo ne figurait-il pas dans les biographies antérieures de Mozart ? Quelle ne fut pas la stupéfaction de Slonimsky quand il apprit, lisant un rapport demandé au Bureau météorologique de Vienne, que, ce jour-là, la température dépassait allègrement le 0° C et qu'« un doux zéphyr soufflait d'ouest » !

Les coquilles typographiques, clones et autres « zombis lexicographiques » sont aussi redoutables. Pour exorciser ces « créatures tératologiques » et en fournir un bon exemple, Slonimsky créa un de ces monstres pour l'édition du *Baker's* de 1958 (il le tua sur les épreuves). En voici un court extrait.

« Zyzík, Krsto : Compositeur tchèque (Presbourg, 29 février 1900 [1900 n'était pas une année bissextile en Occident]). Il fait de longs voyages à Pozsony et Bratislava [Pozsony et Bratislava sont respectivement les noms hongrois et slovaque de Presbourg], puis retrouve Presbourg... », etc., etc., etc. En revanche, ce que l'on peut parfois prendre pour des spéculations hasardeuses ou des curiosités douteuses, une fois approfondies, se révèlent plus sérieuses qu'on le pensait. Ainsi la « triskaidécaphobie », ou peur irrationnelle du chiffre 13, a réellement affecté Schoenberg. Né le 13 septembre 1874, ce qui l'inquiétait pour sa destinée, il « évitait parfois d'utiliser le numéro treize dans la classification des mesures », et supprima le second *a* de Aaron quand il s'aperçut que le titre « Moses and Aaron » contenait 13 lettres ! « Le jour de sa mort, le 13 juillet 1951, ajoute Slonimsky, il disait à sa femme que tout irait bien s'il survivait à ce jour de mauvais augure, mais ce ne fut pas le cas et il est mort ».

Cet événement éditorial ne va pas sans quelques regrets – parfois d'importance. Ne figurent pas dans l'ouvrage des compositeurs comme James Dillon, Mathias Spahlinger, Hans Joachim Hespos, Heiner Goebbels, Michael Obst, Robert HP Platz, Horatiu Radulescu (la liste n'est pas limitative), des Français tels Philippe Hurel ou Michel Chion, des Canadiens comme Francis Dhomont, des Suisses comme Eric Gaudibert ou André Richard. Notons

également, çà et là, des défis à la raison ou des perles de non-sens ; ainsi le malheureux Wolfgang Rihm, dont l'esthétique est épinglée en quatre malheureuses lignes : « Sa musique part de l'imprévisible calculé, mais il ne répugne pas à produire des sons à l'euphonie choquante comme des sons étonnamment agréables. » S'agit-il de la « *rum concordia discors* », l'« harmonie dissonante des choses » d'Horace, ou de l'esprit de Wölflü, cher à Rihm ?

Jean-Noël von der Weid

Franz Schreker und sein Apologet

Christopher Hailey (Hrsg.), Paul Bekker/*Franz Schreker: Briefwechsel mit sämtlichen Kritiken Bekkers über Schreker Rimbaud Verlagsgesellschaft, Aachen 1994, 411 S.*

Anlässlich des Franz Schreker-Symposiums an der Hochschule der Künste in Berlin im Jahre 1978 wies Reinhold Brinkmann angesichts der Tatsache, dass Franz Schreker selbst nur sehr wenige Texte publiziert hat, auf die dringende Notwendigkeit hin, Schrekers Briefe vor allem mit Regisseuren, Theaterleitern, Bühnenbildern und der Universal-Edition zu dokumentieren. Dass sich Brinkmann hiervon sehr zu recht wichtige Aufschlüsse zu Schrekers Werken und seinem kompositorischen Denken erhoffte, beweist Christopher Haileys Edition des Briefwechsels Bekker/Schreker.

Um dieses gleich vorweg zu sagen: Christopher Haileys Edition ist in jeder Hinsicht vorbildlich. Der einleitende Essay und die sorgfältigen, ausführlichen Kommentare zu jedem Brief legen ein eindrucksvolles Zeugnis von Haileys jahrelangen, akribischen Recherchen ab und weisen ihn als intimen Kenner der Materie aus. Dieses Buch reiht sich ein in den unverzichtbaren Lektürekanon nicht nur zur Schrekerforschung, sondern zur musikalischen Moderne überhaupt, insofern, als hier eine ganz bedeutsame Quelle zur Musikgeschichte der Weimarer Republik erschlossen und kenntnisreich kommentiert wird.

Dazu trägt wesentlich Haileys Entscheidung bei, dem Briefkorpus auch alle Kritiken und Schriften Bekkers zu Schreker beginnend mit Bekkers Rezension des *Fernen Klanges* in der Frankfurter Zeitung (1912) bis zu seinem Nachruf im Pariser Tageblatt (1934) beizugeben. Dies hat auch den Vorteil, dass dem Leser viele Dokumente, auf die sich der Briefwechsel reflektierend bezieht, in der gleichen Publikation zur Verfügung stehen. (Dem möglichen Einwand, in diesem Zusammenhang hätte sich auch ein Abdruck der wenigen Schriften Schrekers angeboten, liesse sich entgegenhalten, dass diese im Briefwechsel so gut wie keine Rolle spielen. Der Verzicht darauf ist also begründet.) Die beigegebenen, teilwei-

se erstmalig veröffentlichten Photos (Porträts, Gruppenphotos, Familienbilder, Szenenbilder von Schreker-Inszenierungen) erleichtern dem Leser die atmosphärische Einstimmung und tragen wesentlich zur Anschaulichkeit bei: Christopher Hailey führt vor, dass sich lebendige und wissenschaftliche Quellenpräsentation nicht ausschließen.

Paul Bekker begleitete Schreker publizistisch von 1912 bis 1932 (Aufsatz zum *Schmied von Gent* in den Blättern der Deutschen Oper). Für Bekker war dies die Zeit seines zunehmenden Einflusses als Kritiker der *Frankfurter Zeitung*, sein Aufstieg zum « Hanslick Deutschlands » (Egon Wellesz), und seiner Tätigkeit als Intendant an den beiden Preussischen Staatstheatern in Kassel (1925–1927) und Wiesbaden (1927–1932). In Kassel und Wiesbaden setzte sich Bekker auch praktisch für Schreker ein: In Kassel inszenierte er Schrekers *Gezeichnete* und in Wiesbaden den *Singenden Teufel*.

Der Briefwechsel wirft ein neues Licht auf das Verhältnis der beiden Persönlichkeiten. In seinen Rezensionen war Bekker Schrekers Apologet; er erkannte das Neue an Schrekers Opernkonzeption in einer aus dem « Geiste der Musik » geborenen Oper, einer « szenisch gesehenen Musik » und sah darin eine tragfähige Alternative zum Ideendrama Wagners. Damit wurde Schreker durch Bekker zum bedeutendsten Musikdramatiker der Ära nach Wagner befördert. Bekker hielt auch dann noch öffentlich zu Schreker, als dessen Stern seit Anfang der 1920er Jahre bereits im Sinken war. Letzteres blieb auch Bekker nicht verborgen. Hatte Bekker noch 1919 gegenüber seiner zukünftigen Frau seine « Überzeugung von Schrekers Weiterentwicklung als Mensch und Künstler » versichert, so enthält seine Rezension zu *Irrelohe* deutlich kritische Untertöne, die das Zukunftsweisende von Schrekers Werk einschränken.

Der Briefwechsel dagegen, der verdichtet erst im Jahre 1918 einsetzt (Auslöser ist Bekkers *Studie*) und sich bis zum Ende des Jahres 1931 erstreckt, bietet ein differenzierteres Bild. Hier erweist sich Bekker gegenüber Schreker als kritischer Diskussionspartner, dessen Reserve den nach Bestätigung hungernenden, weil im tiefsten Grunde immer unsicheren und leicht verletzlichen Schreker bisweilen irritierte. Schreker erhoffte sich in Bekker einen « geheimen Berater in kritischen Fällen » (Brief vom 5.6.1918), und Bekker ist dieser Rolle, wie der Briefwechsel zeigt, im Falle der Textbücher der *Schatzgräber* und des *Christophorus* massgeblich gerecht geworden. Dennoch formulierte Bekker, der sich seiner Verantwortung bewusst war, seine Vorschläge immer mit einer gewissen Zurückhaltung. Bekker fühlte sich in der ihm zugewiesenen Funktion nicht ganz geheimer und begründete dies wie folgt: « Nun denken Sie, dass ich imstande wäre, Ihnen wie Sie sagen als Berater in kritischen Fällen zu dienen. Ich fürchte,

lieber Herr Schreker, dass ich Sie da enttäuschen werde. Nicht nur aus Unvermögen, sondern auch, weil es mir ganz gegen mein Gefühl geht, in einen Schaffensprozess irgendwie einzugreifen... Man übernimmt mit solchen vorzeitigen Meinungsäußerungen eine Verantwortung, die man in Wirklichkeit überhaupt nicht tragen kann und wenn auch schliesslich der Autor Freiheit hat, zu tun und zu lassen was er will, so besteht doch immerhin die Möglichkeit, ihn zum schlechten zu beeinflussen.» (Brief vom 12.6.1918)

Bedeutsame Abschnitte dieses Briefwechsels hinsichtlich Opernästhetik, Schaffenspsychologie und Werkgenese sind der Austausch über Bekkers Studie *Franz Schreker. Studie zur Kritik der modernen Oper*, über die Textbücher zum *Schatzgräber* und *Christophorus*, über *Irrelohe* und im Zusammenhang mit der Uraufführung des *Singenden Teufels* in Wiesbaden.

Darüber hinaus entnimmt der Leser dem resignativen Ton einiger Schrekerbriefe mit Betroffenheit, wie sehr Schreker die zunehmende negative Resonanz in den zwanziger Jahren innerlich verbittern liess. Bekker hat sicher recht, wenn er vermerkt, dass sich dieser Zustand auf Schrekers künstlerische Produktivität hemmend ausgewirkt haben dürfte. Seinen Nachruf von 1934 schliesst Bekker denn auch mit den Worten: «Darüber hinaus aber gehört Schreker zu denen, die von der Welt noch einmal Gerechtigkeit zu fordern haben.» Die Briefedition von Christopher Hailey wird dazu beitragen, das Schrekerbild weiter zu differenzieren.

Andreas Eichhorn

Disques Schallplatten

Le bon grain

Furtwängler compositeur (suite et fin)

Et fin, oui, dès lors que la production discographique de ces derniers mois accomplit notre vœu (cf. *Dissonance* n^{os} 36 et 43) : l'essentiel de l'œuvre de Furtwängler est désormais enregistré, accessible à l'adoration ou au dénigrement aveugles, si possible à une critique plus circonstanciée, donc à la connivence avec plus d'une page.

Inaugurons cette ultime revue par ce que nous propose une firme qui s'était jusqu'ici consacrée aux compositions de la maturité. Sous prétexte de révéler ce *Te Deum* de jeunesse dont on entendait mythiquement parler depuis toujours, on nous dilue sur deux CD quelques pièces antérieures dignes d'attention, d'autres qui ne le sont pas.

Le premier de ces disques excite notre sainte colère¹ : est-il éthiquement concevable de promouvoir un compositeur peu connu, voire contesté, en exhibant

une série de lieder écrits entre ses 10^e (!) et 15^e années, à la prosodie souvent maladroite et sans originalité musicale (sauf peut-être un wolfoïde *Möwenflug*), et qui de surcroît se trouvent chantés (?) par un Foster Jenkins mâle se voulant élève d'Anton Dermota et de Christa Ludwig ? Quel scandaleux service rend-on à une cause que d'y mêler copinage et incompétence ! Les deux chœurs qui font suite sont d'une noblesse mendelssohnienne écoutable sans plus, même si l'on sent poindre un maniement prometteur de l'orchestre dans le second. Tout cela pour accéder enfin à cet ambitieux *Te Deum* (bois par trois, six cors !) composé dès 1902 et révisé en 1909, où se succèdent, après un introït brucknérien, de pénibles fugati sortis tout droit de la *Missa solennis* et de la 9^e *Symphonie*, des interventions solistes aux thèmes assez faibles (« Tibi omnes angeli », « In Te Domine speravi »), mais aussi des moments très intenses à partir de « Tu ad liberandum suscepturus », et même, dans la transition vers « Salvum fac populum tuum », l'anticipation d'une formule rythmique que l'on trouvera dans maint épisode des œuvres tardives (dans le développement du 1^{er} mouvement du *Concerto symphonique*, par exemple). Cependant, pas plus que le modèle homonyme de Bruckner, en réalité d'à peine vingt ans antérieur, le *Te Deum* du jeune Furtwängler ne nous convainc dans son tout (qu'il n'a guère), sans que les interprètes ne nous paraissent en dessous de leur tâche, hormis bien sûr l'inévitable ténor, scandaleusement seul cité parmi les solistes ! C'est vers d'autres témoignages de jeunesse qu'il faut se tourner pour découvrir peut-être les vrais germes de la maturité.

Le second disque² s'ouvre sur... une *Ouverture* composée par un adolescent d'à peine 14 ans, et dans laquelle, si nulle trace du futur Furtwängler n'est décelable, on ne peut qu'admirer, sur une thématique et des marches harmoniques très voisines d'un Berwald probablement inconnu du jeune homme, la spontanéité vierge d'académisme et la stupéfiante maîtrise orchestrale. Si vous appréciez une musique sans peur et sans reproche, jeune et bien faite...

Le premier mouvement *Allegro* d'une symphonie que nous baptiserons N^o 00, de trois ans postérieure, nous entraîne hélas, avec ses tronçons de thèmes directement issus d'une 9^e qui a décidément complexé tout un siècle de musiciens, vers cet académisme dont Furtwängler ne se départira jamais complètement. Beaucoup plus intéressant est l'*Adagio* d'une symphonie N^o 0 (1906-1908 ; inachevée ?) : un motif dramatique en cascade – que Furtwängler reprendra trente-cinq ans plus tard comme thème initial et récurrent du 1^{er} mouvement de la 1^{re} *Symphonie* (également en si mineur) – débouche sur deux de ces courts motifs infiniment transposables, procédé que nous avons signalé d'emblée comme vraie marque de la seconde période, ce qui nous permet de répondre à la question posée dans notre deuxième-

me article : oui, le jeune Furtwängler « était déjà fidèle à lui-même ». Mais le développement bien rhétorique qui suit ne lui donne-t-il pas a posteriori raison d'opter pour une carrière principale d'interprète, qui lui permettra d'aérer en quelque sorte son académisme latent au contact de toutes les musiques (y compris *Les P'tites Michu* !) ? N'avouet-il pas – en pleine élaboration de la 2^e *Symphonie* : « en fait, la direction d'orchestre a été le refuge qui m'a sauvé la vie, car j'étais sur le point de périr compositeur » ? Quel privilège de pouvoir déployer ses ailes à soixante ans tout en poursuivant son histoire !

Dépassons ces œuvres de jeunesse (dont on aurait pu et dû grouper les trois seules intéressantes sur un seul disque) pour saluer la conclusion de l'enregistrement de la musique de chambre entrepris par une autre maison : il nous manquait celui de la 1^{re} *Sonate pour violon et piano*³, dont la composition (1935) précède de peu celle de sa superbe cadette. On a vraiment de la peine à croire que trois années les séparent, tellement il est difficile d'adhérer aux impudens post-franckistes du premier mouvement et aux morosités de l'*Adagio solenne* (vraiment solennel ?) ; seul le quatrième augure d'une démarche plus personnelle, au point que nous osons étendre le diagnostic posé sur le premier mouvement par Bruno d'Heudières – qui travaille à une thèse sur Furtwängler compositeur et signe l'excellente pochette – à l'ensemble de l'œuvre : il s'agit, selon toute probabilité, de la formalisation d'un matériau thématique bien antérieur à 1935.

Et concluons ce tour d'horizon en revenant à la 2^e *Symphonie*. Nous ne prions plus DGG de republier l'enregistrement de 1951 qui fit notre seul bonheur pendant plus de trente ans : en dépit d'une mise en place exemplaire, tant le chef – peu à l'aise en studio – que l'orchestre se contraignent mutuellement par excès de prudence. Furtwängler était en revanche galvanisé par le public, et – bien plus professionnels que les musiciens de Stuttgart lors d'un concert en 1954 (disques 33-tours de la Société Wilhelm Furtwängler française), plus convainquants encore que ceux de Hambourg en 1948 aux prises avec la première version de l'ouvrage (double CD de la même association) –, voici que les Wiener Philharmoniker d'un grand soir nous offrent la version tant rêvée de ce chef-d'œuvre dans un concert de 1954⁴.

S'il y avait un seul disque de Furtwängler compositeur à conseiller, ce serait sans hésiter celui-là : dans une prise de son remarquable pour l'époque, on assiste à une interprétation tour à tour tragique et dramatique, accablante et forcenée, où le maître tisse un réseau d'amour avec ses complices de vieille date. Disque phare, totalement indispensable.

Pour résumer ces trois chroniques, nous recommandons finalement trois disques :