

Zeitschrift: Dissonanz = Dissonance
Herausgeber: Schweizerischer Tonkünstlerverein
Band: - (2006)
Heft: 93

Buchbesprechung: Bücher = Livres
Autor: Aeschbach, Sebastian / Bennett, Lucas / Drees, Stefan

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: 12.05.2025

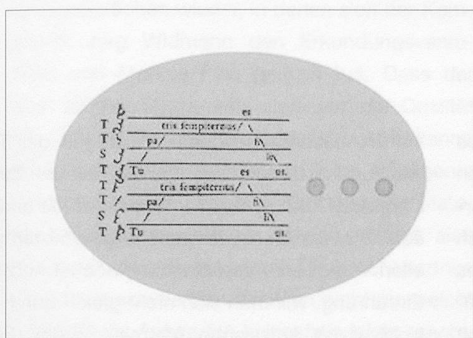
ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, <https://www.e-periodica.ch>

Le langage musical de l'Europe occidentale

Louis-Marc Suter

Editions Pierre Mardaga, Sprimont 2005, 2 vol., 464 + 560 p.

MUSIQUE, LANGAGE ET TONALITÉ



Pierre Mardaga, l'éditeur belge de Sprimont, le plus grand éditeur au monde de livres d'architecture, mais également bien connu de tous les mélomanes pour ses publications très pointues sur la musique, sort ces jours un volumineux ouvrage en deux tomes de Louis-Marc Suter, ancien professeur titulaire de l'université de Berne. Et le sujet dévoilé par le titre n'est rien moins que *Le langage musical de l'Europe occidentale*. Vaste projet. On connaissait déjà l'ouvrage très apprécié de Boucourechliev intitulé « Le langage musical¹ », mais sa taille demeurerait bien plus modeste.

La facture de cette nouvelle publication est résolument pédagogique ; le premier tome se propose de passer en revue les différents éléments du discours musical depuis le chant grégorien jusqu'au 20^e siècle. Pour chaque période, Louis-Marc Suter s'efforce de choisir quelques œuvres symptomatiques qu'il analyse assez rapidement. Le second tome en revanche est un recueil d'extraits de partitions permettant d'illustrer le propos du premier tome. Comme l'auteur le souligne lui-même dans l'avant-propos, ses choix n'ont aucune prétention à l'exhaustivité ; ils sont plutôt le reflet de sa propre « subjectivité ». On peut d'ores et déjà regretter une telle partialité dans le traitement d'une matière aussi énorme, mais ce n'est là de loin pas le problème majeur dont souffre à nos yeux le texte de Suter.

Le langage musical de l'Europe occidentale est un bel ouvrage qui donne indéniablement

l'envie d'être lu. D'entrée de jeu l'approche paraît claire : selon Suter, il y a dans la musique « un phénomène de nature et un effet de l'art² ». Le phénomène de nature, c'est la résonance acoustique et la série des harmoniques qui se déploient à partir d'un son fondamental. L'effet de l'art en revanche, ce sont par exemple les tempéraments, ces petits artifices, que l'on a du introduire afin de pouvoir moduler dans tous les tons. Cette dichotomie, comme un leitmotiv latent, parcourt tout l'ouvrage pour aboutir au cinquième chapitre à la définition augustinienne de l'art, à savoir, « l'homme ajouté à la nature » — l'homme étant l'instance qui préside à l'effet de l'art. A l'auteur de conclure : « c'est une conséquence inéluctable de l'effet de l'art que le langage musical de l'Europe occidentale ait abouti à l'harmonie tonale et que celle-ci ait marqué le terme [...] d'un développement plus que millénaire³ ». On comprend dès lors cette focalisation sur l'évolution de l'harmonie. Mais cette conception, en soi un peu abstraite, nourrit également tous les jugements de l'auteur et l'on découvre peu à peu qu'une musique qui ne respecterait pas la nature (du son), c'est-à-dire la résonance acoustique et la série des harmoniques ne peut être considérée, semble-t-il, comme un *langage*.

Qu'en est-il du contenu proprement dit du livre ? Après l'élucidation de quelques notions techniques importantes, l'auteur s'engage à retracer l'histoire de la musique — de comment l'on *dit* en musique. Cette histoire, Suter la juge être un mouvement de verticalisation progressive de l'écriture et une fixation des notes dans leurs fonctions cadentielles respectives. L'aboutissement de cette évolution est, bien entendu, l'harmonie tonale. Une histoire « en arc » donc, prenant ses racines dans l'antiquité de Pythagore et dans la découverte du « fait naturel » de la résonance harmonique, pour retomber finalement — car il s'agit bien d'une décadence — au début du 20^e siècle marqué par la « déliquescence » de l'harmonie tonale. Dans le fond,

l'analyse est assez commune ; que d'une logique horizontale (contrapuntique) l'on soit progressivement passé à une conception verticale (harmonique) de la musique, que Wagner ait peu à peu suspendu les fonctions tonales en évitant la cadence classique, que le dodécaphonisme soit l'issue quasi nécessaire du chromatisme, sonnait du même coup le glas de l'harmonie tonale, tout cela est, aujourd'hui, presque de notoriété publique.

Plus intéressante nous semble l'idée qu'il existe une certaine hiérarchie dans les paramètres de la musique. Les paramètres primaires sont au nombre de trois : l'harmonie, le rythme et la mélodie ; les paramètres secondaires sont, en revanche, le tempo, le phrasé, le timbre et l'intensité. A noter encore que les paramètres primaires méritent leur statut du fait qu'ils découlent de la nature du son ; la résonance acoustique, entre autres, déterminant en quelque sorte l'organisation horizontale « dans la durée » (rythme) et verticale (harmonie) de la musique. Mais ici germent nos premiers soupçons. N'y a-t-il pas des œuvres, des musiques, des langages, qui donnent une priorité aux paramètres secondaires (pensons à *Atmosphères* de Ligeti) ? Le timbre n'est-il pas un aspect sans cesse devenu plus important au cours du 20^e siècle ? Et l'apport fondamental du sérialisme n'est-il pas justement d'avoir mis tous les paramètres sur un même plan en les autonomisant ? Il faut l'avouer, la plupart des contre-exemples au classement de Suter, nous les trouvons dans la musique de la deuxième moitié du 20^e siècle. Le couac donc, c'est qu'il n'en parle pas vraiment et c'est dommage surtout pour une vue qui se veut synthétique. Mais peut-être aussi les créations actuelles ne sont-elles plus les manifestations d'un langage musical proprement européen : elles seraient certes encore quelque chose, mais quelque chose qui simplement n'est plus un langage. Et même au sein de ce qu'il nomme « langage musical », Suter pêche lorsqu'il entend nous en présenter les

éléments constitutifs. Le chapitre 4 « aspects de l'écriture musicale » demeure une sorte de galerie aléatoire où diverses techniques et figures du discours sont passées en revue sans que l'on saisisse véritablement de ligne directrice.

Ce jugement est présent en permanence, surtout dans le dernier chapitre. Cela nous force à penser que l'histoire proposée par Suter demeure une histoire trop convenue et même — c'est regrettable — un brin réactionnaire. L'auteur tend manifestement à employer l'expression « langage musical » comme désignant une écriture qui respecte les principes de la

résonance naturelle et qui donne la priorité aux paramètres primaires. Bref une écriture harmonique au sens large du terme. Or, il faut bien l'avouer, c'est là un débat un peu dépassé. N'y a-t-il donc plus de *langage* au-delà ? La musique de la deuxième partie du 20^e siècle n'est-elle qu'un grand charabia ? Malgré l'indéniable intérêt de cet ouvrage, son caractère normatif gêne, surtout pour celui-ci qui croit — à l'instar de l'auteur de cette critique — que le langage de la musique européenne n'a pas irrémédiablement rompu avec la tradition depuis le sérialisme. Et ce n'est pas parce que l'on privilégie d'autres paramètres ou que l'on rompt avec

la « nature » du son que l'on parle nécessairement un langage confus. C'est peut-être un peu schématique, mais toutes les musiques ne sont-elles pas autant de variétés d'un langage qui ont toutes leurs modèles et leurs traditions ? C'est précisément, croyons-nous, ce que Boucourechliev a si bien su montrer.

Sebastian Aeschbach

1. Boucourechliev, André. *Le Langage musical*, Fayard, Paris, 1994
2. Dito, page 24
3. Dito, page 26

Pierre Boulez, *Le Marteau sans maître*:
Fac-similé de l'épure et de la première mise au net de la partition
Pascal Decroupet (Hrsg.)
Mainz: Schott 2005, 215 S.

50 JAHRE MARTEAU

Mit dem vorliegenden Band, dem mittlerweile vierten in der Reihe aufwändig ausgestatteter Faksimilebände der Paul Sacher Stiftung, wird gleich ein doppeltes Jubiläum begangen: Zum einen feierte Pierre Boulez im März 2005 seinen 80. Geburtstag, zum anderen liegt die Uraufführung seiner Kantate *Le Marteau sans maître* (Juni 1955) in Baden-Baden unter Hans Rosbaud nunmehr 50 Jahre zurück. Grund genug, das Werk zum Gegenstand des Bandes zu machen, zumal der *Marteau*, Boulez' unbestrittenes Meisterwerk der fünfziger Jahre, bis heute nichts von seiner Faszination eingebüsst hat. Der Band bietet zum einen eine Auswahl der in der Paul Sacher Stiftung aufbewahrten Manuskripte zum *Marteau*. Es sind dies wenig bekannte Skizzen, die Einblicke in die serielle Anlage des *Marteau* erlauben, eine Bleistiftskizze, die erste Reinschrift des ganzen Zyklus, sowie die ersten fünf Seiten einer Kopie der zweiten Reinschrift mit den Eintragungen Rosbauds. Die Auswahl der reproduzierten Quellen ist schlüssig, denn die zweite Reinschrift diente als Vorlage für die Ausgaben von 1957 bzw. 1974 und interessiert daher weniger als die erste, in welcher verschiedenfarbige Eintragungen unterschiedliche Stufen der Überarbeitung erkennen lassen. Die Qualität der Reproduktionen ist durchwegs hervorragend; auch kleinste Details erscheinen klar und deutlich, selbst im teilweise erheblich vergilbten Bleistiftentwurf in Boulez' berühmter Kleinstschrift. Die Skizze ist in ihrer ungeheuren Dichte wohl das graphisch faszinierendste Dokument des Bandes.

Der Begleittext des Herausgebers Pascal Decroupet (in französischer und deutscher Sprache) verdient besondere Erwähnung. Ganz abgesehen von der überaus kompetenten Kommentierung und Interpretation der zahlreichen wiedergegebenen Skizzen ist er eine

ausgezeichnete Einführung in die Welt des *Marteau*. Es geht Decroupet nicht darum, einen in sich geschlossenen Beitrag zum *Marteau* vorzulegen, sondern Anregungen zur zukünftigen Auseinandersetzung mit ihm zu geben. Dies leistet der Text in mustergültiger Weise. Der einleitende Teil führt in den historischen Kontext des Werks und seine bis heute von einer Aura des Geheimnisvollen geprägten Rezeption (man denke etwa an die oft unterstellte «Unanalysierbarkeit») ein. Besonders bemerkenswert ist der Hinweis auf eine Besprechung durch Paul Müller im Nordwestdeutschen Rundfunk anlässlich der Uraufführung 1955, in welcher Müller seine unmittelbaren Eindrücke zu einer ersten, durchaus gültigen Analyse zusammenfasst. Der erste von insgesamt fünf folgenden Abschnitten bringt Boulez' eigene Anmerkungen zum *Marteau* aus dessen Artikel *Dire, jouer, chanter* in neuer Anordnung (und in der englischen Fassung in einer neuen Übersetzung). Es folgt eine Chronologie der Entstehung des Zyklus; Briefwechsel und unterschiedliche Datierungen ergeben das Bild einer komplexen Entstehungsgeschichte, die sich über insgesamt drei Jahre hinzog – faszinierend, dass Boulez die umfangreiche Erweiterung des neunten Satzes *Bel édifice et les pressentiments – double* nach der Uraufführung in offenbar weniger als zehn Tagen realisiert hat! Der dritte Abschnitt *L'état de la pensée sérielle chez Boulez de 1952 à 1954* vermittelt den Stand der Aneignung und Weiterentwicklung serieller Konzepte bei Boulez zur Zeit der Entstehung des *Marteau* (ausgehend vor allem von Webern, Strawinsky und Varèse) und macht in der Vermittlung zwischen zeitgenössischen Texten Boulez' das Konzept einer seriellen Organisation zwischen Strenge und «lokaler Indisziplin» (Boulez), die für den *Marteau* wesentlich werden sollte, nachvollziehbar. Der

vierte Abschnitt beschäftigt sich mit der Textwahl und den grundlegenden, in den drei Zyklen *L'artisanat furieux*, *Bourreaux de solitude* und *Bel édifice et les pressentiments* angewandten seriellen Verfahren. Auch dies eine höchst nützliche Einführung, will man sich nicht gleich durch Lev Koblyakovs klassische *Marteau*-Studie (*Pierre Boulez. A world of harmony*, Contemporary Music Studies, vol. 2, Chur etc.: Harwood Academic Publishers 1990) kämpfen. Dass zwischen den drei von Boulez gewählten Gedichten aus dem surrealistischen Frühwerk René Chars zahlreiche strukturelle und semantische Bezüge bestehen, hat Robert Pienkowski in seinem Beitrag *René Char et Pierre Boulez* (*SBzMw* 4, 1980, S. 193ff.) überzeugend dargelegt. Decroupet präsentiert fünf weitere, von Boulez schliesslich verworfene Char-Texte derselben Periode, die in mancherlei Hinsicht schon auf die von Pienkowski gezeigten Strategien der Zusammenstellung hindeuten.

Abgerundet wird der Textteil durch eine eingehende Beschreibung der insgesamt vier autographen Manuskripte und ihrer Rolle im Kompositions-, bzw. Publikationsprozess, sowie durch eine umfassende Bibliographie zum *Marteau*. Bleibt mit dem Herausgeber zu hoffen, dass dieser äusserst instruktive und anregende Band zu neuerlicher Sichtung und Interpretation der Quellen anregen und damit zu einem vertieften Verständnis einer der bedeutendsten Kompositionen des letzten Jahrhunderts beitragen wird.

Lucas Bennett

Im Sog der Klänge. Gespräche mit dem Komponisten Jörg Widmann
Markus Fein
Mainz: Schott 2005, 141 S.

Identitäten. Der Komponist und Dirigent Peter Eötvös
Hans-Klaus Jungheinrich (Hrsg.)
Mainz: Schott 2005, 84 S.

IM BLICKPUNKT: JÖRG WIDMANN UND PÉTER EÖTVÖS

Im Rahmen der von Rolf W. Stoll herausgegebenen Buchreihe «Edition Neue Zeitschrift für Musik» hat der Schott-Verlag Mainz in den vergangenen Jahren einige wichtige Publikationen zur neueren und neuesten Musik vorgelegt. Zwei jüngst erschienene Bücher rücken nun – nach Conlon Nancarrow, Wolfgang Rihm, Hans Werner Henze und Matthias Pintscher – die beiden Komponisten Jörg Widmann und Péter Eötvös in den Mittelpunkt.

Der Band *Im Sog der Klänge* gibt eine Reihe von Gesprächen wieder, in denen sich der Komponist Jörg Widmann den Erkundungsversuchen von Markus Fein gestellt hat. Dass der Wert solcher Dokumente stark von der Qualität der Gesprächsführung abhängt, ist bekannt; umso erfreulicher sind daher Feins intelligente Fragen, die eine profunde Kenntnis der Materie belegen. In gleichem Masse erweist sich Widmann als aufmerksamer Gesprächspartner, der selbst schwierigen Themen nicht ausweicht und sich die Antworten keinesfalls leicht macht. Auf diesem Fundament aufbauend widmen sich die Gespräche vor allem den zentralen kompositorischen Fragestellungen, den stilistischen Charakteristika und den mannigfaltigen Bezugspunkten von Widmanns Arbeit. Die Dialoge sind in sechs Kapiteln angeordnet, die sich mit verschiedenen Problemkreisen auseinandersetzen: Während das einleitende Kapitel zunächst wichtige Etappen und Bezugspunkte von Widmanns Biographie resümiert, beleuchten die folgenden Teile unterschiedliche Aspekte seines Musikdenkens. In ihnen gewährt der Komponist Einblicke

in seine Arbeitsweise und erläutert sein Verständnis des musikalischen Handwerks. Zahlreiche Werkbetrachtungen setzen sich zu einer authentischen Skizze von Widmanns Schaffen zusammen, wobei – damit verschränkt – die Stadien seiner kompositorischen Entwicklung ebenso zur Sprache kommen wie sein Verständnis von Musikgeschichte und von seiner Rolle als Komponist in deren Kontext. Das letzte Kapitel widmet sich schliesslich noch dem Musikbetrieb, zu dem Widmann als Komponist und als Klarinettist Stellung bezieht. Mit seiner durchdachten Konzeption bietet das Buch eine in sich abgerundete und spannende Lektüre. Es gehört mit Sicherheit zu den anregendsten Gesprächsbänden der vergangenen Jahre und kann aufgrund seiner Register hervorragend als Nachschlagewerk sowie als Einstieg zur intensiveren Beschäftigung mit Jörg Widmann genutzt werden.

Fast schon wie ein Programm mutet es an, wenn die von Hans-Klaus Jungheinrich herausgegebene Sammelpublikation zu Péter Eötvös den Titel *Identitäten* trägt. Die Spannweite von Eötvös' musikalischen Aktivitäten wird hier zum einen durch die Beiträge eines im September 2004 in der Alten Oper Frankfurt am Main abgehaltenen wissenschaftlichen Symposiums, ergänzt durch die Transkription der Schlussdiskussion, zum anderen durch ein Interview, das Wolfgang Sandner für die *Frankfurter Allgemeine Zeitung* mit Eötvös führte, umrissen. Die einzelnen Aufsätze lenken den Blick auf sehr unterschiedliche Problemstellungen: Sandners

Beitrag widmet sich der Beziehung von Eötvös zum Jazz und macht entsprechende Einflüsse als stilistisches Merkmal in einigen Kompositionen fest. Rachel Beckles Willson geht der musikalischen Dramaturgie von Eötvös' Oper *Die drei Schwestern* auf den Grund und versucht sie dabei ein wenig bemüht in eine spezifisch ungarische Operntradition einzuordnen. Éva Pintér setzt sich mit den *Drei Madrigalkomödien* auseinander und verfolgt deren Zusammenhänge mit den Traditionen des späten 16. Jahrhunderts. Péter Halász untersucht die komplexe Konzeption des *Atlantis*-Projekts (1995), und der Herausgeber widmet sich schliesslich dem fruchtbaren Verhältnis zwischen den Komponisten Karlheinz Stockhausen und Péter Eötvös.

In vielerlei Hinsicht zu den besten Beiträgen gehören die beiden Gesprächstexte des Buches, in denen durch Eötvös' eigene Äusserungen ein gleichermassen markantes wie sympathisches Bild seiner Persönlichkeit entsteht. Bedauerlich ist, dass der Band letztlich nicht umfangreicher ausgefallen ist. Die Thesen der einzelnen Aufsätze hätten mitunter breitere Ausführungen erfordert, da sie – ein häufiges Manko verschriftlichter Vorträge – oft nur Schlaglichter auf die skizzierten Probleme werfen. Letztlich wäre eine noch intensivere Auseinandersetzung mit dem facettenreichen Schaffen und der künstlerischen Tätigkeit des Dirigenten und Komponisten Eötvös sehr wünschenswert gewesen.

Stefan Drees

L'environnement sonore. Approche sensible, concepts, mode de représentation
Pierre Mariétan
Éditions Champs Social, Coll. Théâtète, Nîmes 2005, 91 p.

L'ÉCOUTE DES ESPACES SONORES

Pierre Mariétan publie aux éditions « Champ social » un recueil de conférences intitulé « L'environnement sonore. Approche sensible, concepts, mode de représentation ». L'ouvrage traite de la dimension sonore des espaces, mais aussi, plus généralement, de la perception du son — un sujet bon pour les acousticiens, dira-t-on. Mais il n'en est rien ; les réflexions de l'auteur méritent l'attention du musicien. Tâchons dans ce qui suit de brièvement montrer pourquoi.

Il est des idées que trop souvent la pratique de la musique nous fait oublier et que notre éducation musicale occulte encore ; elles concernent la nature des faits sonores. Tous, intuitivement, nous considérons qu'il y a ce que

nous entendons, le bruit, et ce que nous écoutons, la musique ; un peu, d'ailleurs, comme il y a ce que nous voyons et ce que nous regardons. Mais au-delà de cette dichotomie demeure un fait : l'oreille perçoit constamment des phénomènes sonores de toutes sortes. Même dans notre sommeil, nous continuons à filtrer une multitude de sons. Or le bruit, comme la musique, sont des faits sonores et, du point de vue de la perception auditive, on peut les considérer comme les extrémités d'un *même continuum*. La représentation d'une œuvre musicale n'est dès lors rien d'autre qu'un moment privilégié de cette perception ; un moment au cours duquel l'émission des sons, ainsi que l'attention qu'on

leur accorde, demeurent particulièrement contrôlées. En schématisant quelque peu, la remise en question latente qui innerve tout le texte de Mariétan s'interroge sur ce que nous apporterait le fait d'écouter ce qu'en temps normal nous ne faisons qu'entendre, comme par exemple le bruit (auquel l'auteur préfère le terme de *rumeur*). Ne prendrions-nous pas alors conscience de l'importance des environnements sonores ? De ces environnements que l'on découvre si prompts à déclencher souvenirs et impressions ?

A vrai dire, quelques efforts d'abstraction suffisent à nous convaincre que c'est là presque une évidence.

Mais il y a plus. Le postulat que Mariétan avance est que : « le son crée l'espace et que l'espace façonne le son ». La deuxième thèse, l'idée que l'espace façonne le son, n'est pas nouvelle. Plus étonnante demeure l'idée que le son crée l'espace. Qu'entend-il par là ? Comme le dit Mariétan, jusqu'ici « l'attention a été portée sur la maîtrise de la source sonore, le perfectionnement instrumental, le développement de la notation. [...] Il n'en reste pas moins que sans espace, le 'concert' ne peut avoir lieu. L'adéquation acoustique entre l'orchestre, la salle et le public doit être parfaite pour que le concert réussisse » (p. 29). En d'autres termes, l'urbanisme, l'architecture — tous les arts qui composent avec l'espace — doivent intégrer la dimension sonore comme un élément à part entière du lieu et surtout ne pas réduire cette dimension au simple bruit de fond que l'on doit éliminer à tout prix. Bâtir une maison, c'est aussi construire un espace sonore, et pour cela il faut que le son devienne partie intégrante du lieu créé.

Il est vrai que l'écoute est un mode de perception qui demande un apprentissage, une culture et des espaces particuliers comme la salle de concert — on n'écoute pas n'importe où. Il existe à ce titre une expérience que chacun de nous a certainement déjà faite. Lorsque dans une salle de concert règne le silence, c'est-à-dire lorsque n'est émis aucun des sons auxquels nous serions en droit de nous attendre, nous écoutons le « bruit ». Les toussotements, le grincement du bois des chaises, le bruit de la ventilation, etc. ; tous ces faits sonores deviennent soudainement les objets de notre pleine attention. Bref, nous écoutons ce qu'habituellement nous ne faisons qu'entendre.

C'est dans ces moments que nous prenons conscience de l'objectivité des faits sonores et c'est suite à ce type d'expériences que nous sommes mieux disposés à reconsidérer les objets de notre écoute. Mais quelle importance tout cela a-t-il pour la musique ?

Prenons « L'Avenir de la musique » de Ligeti. En 1961, invité à donner une conférence au Forum européen d'Alpbach (Autriche), le compositeur réalisa une « composition collective pour conférencier et son auditoire ». L'« œuvre » dure dix minutes ; dix minutes pendant lesquelles Ligeti reste silencieux. La composition est donc uniquement constituée des bruits de la salle, des rumeurs de mécontentement, de la perte de contenance du public, etc. Notons que Cage et Varèse se sont livrés à des expériences similaires. Voilà peut-être une réalisation qui, à l'instar de l'approche de Mariétan, s'interroge sur notre perception auditive, c'est-à-dire sur la manière de considérer certains sons comme du bruit, d'autres comme de la musique. Quoi qu'il en soit, il est indéniable que les thèses de l'auteur traitent de préoccupations très actuelles. Comment, par exemple, la musique contemporaine « compose »-t-elle avec la perception des phénomènes sonores ? Quels sons prend-elle en considération, quels sont ceux qui lui servent de matériau ? Que fait-elle de l'espace et du lieu d'écoute ?

Mais, au-delà de ces aspects propres à intéresser le compositeur, Mariétan montre de manière assez convaincante que la dimension sonore d'un lieu se doit d'être prise en compte par l'architecture ou l'urbanisme ; les deux disposent en effet des moyens techniques pour filtrer, arranger et façonner les sonorités quelles qu'elles soient. Et bien évidemment, un tel

programme supposerait que l'on cesse de vouloir éliminer à tous prix le soi-disant bruit, afin que chaque son puisse être considéré comme partie intégrante de l'environnement sonore. Façonner l'espace afin de façonner le son, voilà peut-être la plus intéressante des thèses défendues par Mariétan.

Notons pour terminer qu'en fin de volume, l'auteur s'efforce de résumer ses principales intuitions par une série de postulats ; série dont nous nous sommes d'ailleurs inspirés — nous espérons de manière appropriée — pour rédiger ce compte rendu. Or, il est regrettable de constater qu'en dépit de l'intérêt que peuvent susciter les thèses de Mariétan, l'auteur se laisse aller, tout au long de son recueil, à des formulations peu claires, voire vraiment obscures. Jugez plutôt : « il devient possible de dire que l'écoute, c'est du silence et que le silence, c'est aussi de l'écoute ». Voilà par exemple une proposition pour le moins poétique que le postulat précédent prétend justifier, à savoir que le silence a besoin de son et le son de silence. Soyons sérieux, cela ne veut rien dire. En quoi le silence qui est l'absence de sons perceptibles pourrait-il être l'écoute qui est un mode de perception auditive ? A notre grand regret, et malgré son intéressante approche, Mariétan semble ne pas s'inquiéter de cette manie toute française dont il se rend coupable dans son livre : le verbiage.

Sebastian Aeschbach

Reinhard Febel: *Alles ständig in Bewegung. Texte zur Musik 1976-2003*

Rainer Nonnenmann (Hrsg.)

Saarbrücken: Pfau 2004 (*Quellentexte zur Musik des 20./21. Jahrhunderts, Band 11.1*), 304 S.

EIN MUSS FÜR FEBELIANER

Seit Beginn der neunziger Jahre bringt der Saarbrücker Pfau-Verlag die Reihe «Quellentexte zur Musik des 20./21. Jahrhunderts» heraus. In der Absicht, das Denken nicht nur «durchgesetzter» Komponisten kompakt an einem Ort zu publizieren, kamen bereits 15 Bände auf den (kleinen) Markt: gleich fünf von Gottfried Michael Koenig, weitere von Vinko Globokar, Wolfgang Hufschmid oder auch Stefan Wolpe. Letzterer dokumentiert eher die Offenheit der Reihe, denn dass Wolpe zu den Komponisten zu zählen ist, «die noch in der Blüte ihrer Jahre stehen» – so die Verlagsangaben zu ausgewählten Komponisten – stimmt wohl nicht ganz.

Nun also die gesammelten Schriften des 1952 geborenen Reinhard Febel. Mit Betonung der Vollständigkeit, allerdings auch mit der Vermu-

tung, dass manches «bei Umzügen verloren gegangen sein» dürfte, versammelt Rainer Nonnenmann Texte von 1976 bis 2003: Essays, Interviews, Vorträge, Radiosendungen – aber auch Humoristisches, etwa die satirische und gegen die «Geschwätzkultur des Musikfeuilletons» (Febel) gerichtete «Unsinfonie von Horst-Heinrich Knackhausen.» (S. 123ff.). Die Themen oder Themengebiete kreisen um Biographisches, um eigene Werke, zum grossen Teil auch um musikästhetische Fragen.

Diese beantwortet Febel nicht untypisch für einen um 1950 geborenen Komponisten. Eine Kritik des oft hochstilisierten Schreckgespenstes Serialismus zieht sich leider ebenso durch viele Aufsätze wie die Abwendung vom Fortschrittsdenken à la Adorno. Aus Sicht der Musikwissen-

schaft erscheint dies etwas stereotyp, überholt und schlussendlich ungerecht. So wenn Febel 1994 schreibt: «Die Körperlichkeit rhythmischer Gebilde tendierte in der Neuen Musik dazu, sich zu verbergen oder gar zu verflüchtigen, ja sie war lange äusserst suspekt gewesen. Kann man Musikphilosophen aber heute noch ernstnehmen, die sich über den Jazz mokieren und zynisch über dessen angebliche Primitivität schwafeln?» (S. 108) Natürlich kann «man» das. Aber eben nicht als Jazzfachmann. Auch weil Adornos Unkenntnis in diesem Bereich lange bekannt ist und schon in umfangreichen Studien untersucht wurde (vgl. unter anderem Heinz Steinert, *Die Entdeckung der Kulturindustrie*, Münster 1992), dürfte es schon klar sein. Weiter wird im Zitat und an vielen anderen Stellen des

Buches nicht klar, was Febel denn nun unter «Neuer Musik» versteht. Er selbst wirft die Frage auf (S. 116), benutzt dann aber unermüdlich das problematische Kompositum ohne genauere Charakterisierungen. Scheinbar hat Febel in den neunziger Jahren noch immer eine «Hauptströmung» der Neuen Musik vor Augen, von der er meint, dass sie sich ungeachtet verschiedenster «Musikkulturen» noch immer fest machen liesse. Dass diesem nicht so ist, hätte Febel, der sich intensiv mit Lachenmann beschäftigte – im Band befinden sich gute analytische Anmerkungen zu *Ein Kinderspiel* und *Les Consolations* –, ferner Kevin Volans, Wolfgang Rihm oder den Minimalismus und die New Simplicity nennt, eigentlich auffallen müssen.

Vielleicht ist die recht drastische Wortwahl und so manche Unstimmigkeit aus der Tatsache erklärbar, dass im Rahmen der Kompositionsausbildung die Orientierung am Fortschritts-

credo besonders verbreitet war. Zumindest verbreiteter als an (erst zu nehmenden) musikwissenschaftlichen Instituten, in denen die historische Methode eine Distanz zu länger zurückliegenden Phänomenen nahe legt. Bekannt ist jedenfalls die politisch gefärbte und wirkungsträchtige Fortschrittsideologie an der Freiburger Musikhochschule. Eine Ausrichtung, die um 1980 damals 30-Jährige zu teils starker (und berechtigter) Abgrenzung führte (in einem Interview mit dem Verfasser bemerkte der 1954 geborene Komponist Dieter Mack, der sich Ende der siebziger Jahre kritisch mit dem Klima an der Freiburger Musikhochschule auseinandersetzte: «Man merkte einfach: der Geist, den letztendlich auch Fortner dort begründet hatte und der sich auf die Wiener Schule und das dialektisch kritische Denken der Folge bezog – das hat man dort als Wesensmerkmal zeitgenössischen Schaffens angesehen»).

Hält sich die Tiefe der musikästhetischen Erörterungen also in Grenzen, bieten die gesammelten Schriften gute Einblicke in den Bereich des eigenen, undogmatisch angelegten Schaffens. Konzise Werkkommentare machen mehr als ein Viertel des Buches aus, zudem beschreibt Febel lebendig den Prozess seines Komponierens. Durchaus lebendig erscheinen auch die autobiographischen Erläuterungen, in denen die Ernsthaftigkeit eines um Aufrichtigkeit bemühten Künstlers besonders zum Ausdruck kommt. Für jeden, der sich mit Febel befasst, ist der Band ein Muss. Weniger allerdings für diejenigen, der sich solide und vertiefende Erkenntnisse über den Stand des so vielfältigen Musikschaffens zu Beginn des 21. Jahrhunderts erhofft.

Torsten Möller

Risiko des kühnen Experiments. Der Rundfunk als Impulsgeber und Mäzen

Gisela Nauck

Saarbrücken: Pfau 2004 (SWR Schriftenreihe «Grundlagen» 7), 220 S.

RÜCKBLICKE, NOSTALGISCH GEFÄRBT

Gisela Nauck, Gründerin und Herausgeberin der Musikzeitschrift *Positionen*, die sich rasch eine zentrale Stellung für die informative und prinzipiell einwandfrei begeisterte Vorstellung und Diskussion jeweils neuester, experimenteller Strömungen erobert hat, befasst sich hier ausführlich und detailgenau mit einem bereits älteren Medium, das in der in dieser Hinsicht tatsächlich besseren (wenn auch nicht guten) alten Zeit der Nachkriegskonjunktur und des Goldstandards bis Anfang der Siebziger ebenfalls als kollektiver Mäzen auch für jeweils neueste, experimentelle Strömungen der Musik sich engagiert hatte (nicht ohne immer wieder bereits Etabliertes zu bevorzugen), durchaus weder ohne interne Konflikte (bis hin zu pseudogewerkschaftlich-bornierten Verweigerungshaltungen des Orchesters), noch gegen konservativen Druck von aussen, während heute nicht nur die Abschaffung des avanciert Neuen, sondern auch der Rück- bis Abbau sämtlicher (nicht nur musikbezogener) Bildungselemente, selbst durchaus traditioneller Musik mit der «Einsparung» von Radioorchestern, Konzertreihen u.a.m. gerade auch im bundesdeutschen «öffentlich-rechtlichen Rundfunk» teils getätigt, teils «ergebnisoffen» erwogen wird. Von den sogenannten «privaten» Rundfunksendern brauchen wir in diesem Zusammenhang schon gar nicht zu reden, da sich deren Bildungsanteil in den Musiksendungen von Anfang an seit den achtziger Jahren auf der Nulllinie bewegte und der minimale Wortanteil aus Gewäsch bestand. Von einem «Bildungsauftrag», unter dessen Last inzwischen die herrschenden Kräfte des Rund-

funkwesens ächzen und sie daher tunlichst abzuwerfen suchen, war hier noch nie die Rede, nur von Werbeaufträgen. Die planmässige Einlullung und Verblödung gehen freilich inzwischen oft derart weit, dass sich selbst die Werbebranche genötigt sieht, auf ein wenigstens gelegentlich etwas werthaltigeres «Werbeumfeld» zu dringen.

Nauck also beschreibt eben jene heroische Phase anhand eines Senders, der schon 1946 noch unter französischer Besatzung nach dem Vorbild der britischen BBC eingerichtet wurde und seit 1950 mit den Donaueschinger Musiktagen zugleich «das älteste und bedeutendste Festival für Neue Musik weltweit» betreute. (Die Darmstädter Ferienkurse, kompositionsgeschichtlich für diese Phase sicher zentral, hatten nicht dieselben Aufführungsmöglichkeiten, vor allem nicht im Bereich der grossen Orchesterwerke, die einen der Schwerpunkte in Donaueschingen bildeten.) Nauck rückt dabei die Ära Strobel (1946-1970) in den Mittelpunkt und verzichtet nicht darauf, deren Schattenseiten – zumal einige grundsätzliche Einschränkungen des ausgewählten Repertoires – zu verschweigen. (Strobel weigerte sich z.B., mit offiziellen Institutionen der DDR auch nur in Kontakt zu treten, während er mit Vertretern anerkannt antisozialistischer Tendenzen in anderen protosozialistischen Ländern beste Geschäftskontakte pflegte – Penderecki etwa und überhaupt die «polnische Schule» verdankt Donaueschingen den Durchbruch in den Goldenen Westen.)

Generell hatte der bundesdeutsche Rundfunk (d.h. hier im wesentlichen der Hörfunk) in seiner

Funktion als Mäzen gerade der Neuen Musik nicht seinesgleichen. Parallelen dazu gab es vor allem in der DDR und anderen sozialistischen Ländern sowie, eingeschränkter, in Frankreich und Grossbritannien. (In den USA vertraten die Universitäten mit ihren manchmal grossen Kompositionsabteilungen diese Funktionen.) Die Sender stellten Neue Musik in Konzertreihen vor und aufwändige Studioproduktionen her, die manchmal nicht nur gesendet, sondern auch veröffentlicht wurden. Die führende Stellung des SWR belegt dabei auch die schiere Zahl der Auftragskompositionen der verschiedenen Rundfunkanstalten 1946-1975. Nach der peniblen Auflistung von A. Betz vergab der Südwestfunk in diesem Zeitraum 196 Aufträge; ausgerechnet Radio Bremen, der kleinste Sender, belegt mit über der Hälfte der SWF-Zahl, nämlich 99, einen ehrenvollen zweiten Platz; dicht darauf folgt der Westdeutsche Rundfunk Köln, dem man mehr zugetraut hätte, mit 93. Eine Besonderheit sind die nicht weniger als 100 Aufträge des SWF im Bereich «gehobene U-Musik», mit 99 praktisch gleichviele gab es im Süddeutschen Rundfunk (SDR) Stuttgart. Schliesslich zeigt der SWF eine Besonderheit, nämlich nicht weniger als 82 Aufträge im Bereich Jazz.

«Ohne den Rundfunk und seine Kompositionsaufträge wäre die Musik unserer Zeit vielleicht in sich nicht anders, auf jeden Fall aber enger und ärmer», schreibt A. Betz in der erwähnten Studie 1977. Die vor gut einem Vierteljahrhundert kontrafaktisch im hypothetischen Irrealis benannte Verarmung und Verengung ist heute für Historiker wie Zeitgenossen reale

Tendenz geworden. Die Fusion von SWF und SDR zum SWR sowie der immens gesteigerte gesellschaftliche Reichtum seit 1975 führten mitnichten zu einer Steigerung von Kultur und Bildung im Radio – weil eben der gesellschaftliche Reichtum ausgesprochen dissozial verteilt und angewandt wird. Nicht zuletzt tut sich auch der Intendant des SWR als 5. Kolonne für die Durchsetzung solcher Tendenzen im Rundfunkwesen regelmässig mit Vorschlägen hervor, etwa zur Einsparung von Klangkörpern oder regionalen Musikfesten. (So beliebt und häufig solche Art «Einsparung» ist, erstaunlich selten hören wir Vorschläge zur Einsparung überhöhter Intendanten- und sonstiger Management-honorare.)

Harmonia Modorum – Eine gregorianische Melodienlehre
Christopher Schmidt
Winterthur: Amadeus-Verlag 2004, 224 S.

KLINGENDE WELT

Das Buch macht den Rezensenten ratlos, denn – es ist kein solches. Es ist der schriftliche Niederschlag einer Einführung in den Gregorianischen Choral durch einen Lehrer, der diesen nicht als Gegenstand darstellen, sondern als «klingende Welt» aus der eigenen Existenz heraus erfahrbar machen will. Ausnahmslos ist davon die Rede, dass «wir» im Tun (Singen) etwas «erfahren». Wer sind «wir»? Nicht Leser eines Buches, sondern Schüler eines – fraglos beeindruckenden – Meisters. Die Situation der um diesen Meister gescharten Schülerschaft lässt sich aber nicht fingieren; der Leser ist ein «ich», aber kein «wir». Dieses Dilemma muss klar erkannt werden.

Dieser Charakter zeigt sich sofort an Äusserlichkeiten: Plotin und Platon werden evoziert (aber selbstredend nicht exegisiert); bei anderen, sachlich näherliegenden Problemen (etwa bei Quilisma und Liqueszenz) wird auf die *MGG* und *Western Plainchant* von David Hiley verwiesen. Der Codex Montpellier H 159 wird als Überlieferungszeuge aufgerufen; man erfährt jedoch nicht, dass er die – zunächst einmal lokal

Insofern ist es umso erstaunlicher, welche Fülle und Vielfalt trotz solchen Drucks immer noch gerade bei diesem Sender sich zeigt. Träger solcher Bestrebungen ist hauptsächlich die mittlere und untere Ebene, also mutige und musikinteressierte Redaktionen samt den – ebenfalls dissozial in zunehmend nurmehr prekären Arbeitsverhältnissen beschäftigt – «freien» MitarbeiterInnen, die das für die Rundfunkverfassung grundlegende öffentlich-rechtliche Interesse an Vermittlung der Botschaften der Musik, an einlässlichen Informationen über Musik und die Welt aufrechtzuerhalten versuchen. Offensichtlich wirken hier institutionelle Traditionen produktiv weiter. Nauck analysiert diese Voraussetzungen und ihre historische

Grundlegung mit einer Fülle von Informationen, die das Buch zu einem Standardwerk nicht nur der Rundfunk-Musikgeschichte machen. Das Buch könnte im übrigen von Sache wie Stil her ruhig doppelt so dick sein. Und die Fortschreibung von 1970/71 bis heute wäre ein weiteres Desiderat und möglichst rasch zu realisieren, bevor selbst solche nostalgisch gefärbten Rückblicke dem «ergebnisoffen» diskutierten Bildungsabbau zum Opfer gefallen sein werden.

Hanns-Werner Heister

bedingte – Choralrevision des Wilhelm von Volpiano dokumentiert. Doch es betrifft dann auch die Sache: Die Melodien werden durchweg in moderner Umschrift geboten – dabei werden die zu einer Silbe gehörenden Noten ohne jede Differenzierung nach Neumengruppen unter einen Bogen zusammengefasst, was zumal den beiden Alleluiamelodien ein befremdliches Aussehen gibt (S. 58f., 192) – dann aber heisst es, man möge doch das *Graduale triplex* beiziehen (in dem zusätzlich zur traditionellen Choralnotation zwei Quellenhandschriften des frühen 10. Jahrhunderts dokumentiert sind, in dem die Melodien also gänzlich anders aussehen). Warum? Die Antwort wird an die *Semiologia gregoriana* von Dom Cardine delegiert. Dies ist bedenklich; man soll ja «singen» und fragt nach der Artikulation, und dann weisen die Aufzeichnungen der Quellenhandschriften plötzlich in andere Richtung als diejenige, in die man offenbar hören soll. Nur ein Beispiel für viele: Zur Stelle *Galilaeae* aus dem Introitus *Dominus secus mare* heisst es bei Schmidt: «das kurze d ... ist nicht Eckton, sondern abspringen-

der Wechselton», und man wird zur Stelle *meus in te* aus dem Introitus *Ad te levavi* weitergewiesen (S. 34). In den Quellen steht jedoch, um genau zu sein, ein *Pes quassus*, im Codex Einsiedeln 121 noch dazu mit *Episem* und dem Buchstaben *s* (=sursum: «intensiv nach oben») versehen; der Ton *d* ist demnach alles andere als kurz und Wechselton. Was gilt nun? Zudem steht die Stelle bei *Galilaeae* innerhalb des Wortes, im Vergleichsbeispiel aber an einer sprachlichen Zäsur. Macht dies keinen Unterschied?

Aber Schmidt will ganz anderes: Er will mit einer aus grosser Erfahrung erwachsenen Sensibilität und psychagogischem Geschick in eine Klangwelt führen, in der sich die *Harmonia Modorum* entfaltet und – nach «unseren» vor-tastenden Versuchen – in den Chormelodien in gültiger Gestalt erscheint. Als Erlebnis ist dies sicher faszinierend und ein bleibender Gewinn, doch es gibt Situationen und Erfahrungen, die nicht zum Buch werden können. Genau damit hat man es hier zu tun.

Andreas Traub

Boris Blacher
Im Auftrag der Stiftung Archiv der Akademie der Künste, hrsg. von Heribert Henrich und Thomas Eickhoff
Hofheim: Wolke 2003, 241 S. (= *Archive zur Musik des 20. Jahrhunderts*, Bd. 7)

«MUSIKALISCHE EHRlichkeit» IM DRITTEN REICH

Eine «respektable schöpferische Tätigkeit» konzidieren Heribert Henrich und Thomas Eickhoff dem Komponisten Boris Blacher im Vorwort eines Bandes, der zu dessen 100. Geburtstag erschienen ist. Die Reserve in dieser Würdigung ist nicht untypisch für die Blacher-Rezeption in neuerer Zeit. Das Werk steht längst nicht mehr so hoch im Kurs wie in den zwei Jahrzehnten nach dem Zweiten Weltkrieg, als Blacher jen-

seits der Avantgardekreise wie wenige andere die Neue Musik des westlichen Deutschlands international repräsentierte. Umgekehrt ist die zeitgeschichtliche Figur, der Lehrer, der Kulturpolitiker Blacher zunehmend interessant geworden für eine Historiographie, die die Musik des 20. Jahrhunderts nicht auf Kompositionsgeschichte reduziert. Beide Trends spiegelt die Publikation der Berliner Akademie mit ihren elf

Beiträgen wider, die ein Inventar der Musikalien im dortigen Blacher-Archiv abschliesst.

Kommt Blachers Musik zur Sprache, sind stilistische Pointierungen schnell bei der Hand. Es fehlte nie an Versuchen, sein Komponieren auf knappe Begriffe zu bringen. Dennoch ist es ein Glücksfall in dieser Angelegenheit, dass Aribert Reimann, einer der vielen renommierten Schüler Blachers, seine sporadischen Auskünfte

über die Kunst des Lehrers hier fortgesetzt hat. Anderthalb Seiten genügen Reimann, um Wesentliches über die Physiognomie dieser Musik und vielleicht auch deren Rang anzudeuten. Woran es mit wenigen Ausnahmen bis heute und auch in diesem Band fehlt, sind eigentliche werkanalytische Einlassungen, die – so viel Prophetie sei gewagt – noch etwas anderes freilegen könnten als einen «style dépouillé», als Gebrauchsmusik und variable Metren. Gerade von hier müssten Facetten eines revidierten Blacher-Bildes kommen, das Stephan Mösch in seinen Notizen zu Blachers «Gegenbilderdienst» fordert. Es wäre an der Zeit, dieses Œuvre neu zu sichten. Dass sich Christopher Grafschmidt das Orchesterstück *Poème* aus dem wichtigen Spätwerk vornimmt, ist darum ein Schritt in die richtige Richtung. Freilich kommt der Text über eine Form-Nacherzählung kaum hinaus und erreicht die Ebene des Tonsatzes nicht.

So ist es nicht der Komponist, sondern die historische Figur Blacher, die an Profil gewinnt. Ihre Attraktion gründet gewiss auch darin, dass Lebensgeschichte und Schaffensweg für ein halbes Jahrhundert mit der Geschichte einer Jahrhundertstadt verknüpft sind: mit dem Berlin der Roaring Twenties und der Nazi-Ära, der Trümmerjahre und der Ost-West-Teilung. In Berlin wird Gottfried von Einem im März 1941 Blachers Schüler, und von dieser Beziehung her geht Thomas Eickhoff das Thema «Blacher als Kompositionslehrer» an. Aus dem Nachlass des späten Nicolas Nabokov wird erstmals ein launiges Freundesportrait publiziert, das Umstände und Eindrücke des Kennenlernens in der zerstörten Viersektorenstadt des Herbstes 1945 festhält. Für die Nachkriegszeit wertet Dietmar Schenk Materialien aus dem Archiv der Berliner Universität der Künste aus. Mehr noch als von diesen Beiträgen hätte man biographische Aufschlüsse von dem Gespräch der

beiden Herausgeber mit der Pianistin Gerty Herzog-Blacher erwartet, die als Lebenspartnerin und wichtige Interpretin mit dem Komponisten verbunden war. Indes erweist sich das Resultat doch eher als verschenkte Chance. Natürlich verrät ein redigiert gedrucktes Interview nur bedingt etwas über die tatsächliche Auskunftsbereitschaft in der Gesprächssituation. Aber auch dies eingerechnet bleibt der Eindruck, Henrich und Eickhoff hätten die eminente Zeitzeugin ergiebiger aktivieren können, hätten häufiger – statt Lebensstationen und Namen abzuspuhlen – mit behutsamem Nachhaken biographische Schlüsselfragen vertiefen sollen.

Gerne liest man, was Gerty Herzog über die erste Begegnung mit Blacher berichtet: «Ich sass unter einem Bild von Goebbels, Blacher mir gegenüber, und die erste Sache, die er sagte, war: 'Na, wenn man das sieht, kommt einem das Kotzen'». Das war 1939, in Berlins Romanischem Café. Die Publizistik hat sich der Frage nach Blachers Haltung im Nationalsozialismus allermeist umstandslos mit dem Ausstellen eines Persilscheins entledigt. Im Ergebnis braucht man daran auch aus heutiger Sicht nicht zu rütteln. Ehrlicher und aufschlussreicher wäre es freilich gewesen, sich für die Bedingungen des Erfolgs zu interessieren, den Blacher seit 1937, seit der *Concertanten Musik* in Nazi-Deutschland zeitweilig gehabt hat. Sicher, dieser Erfolg war umstritten: «Entartet oder nicht entartet? Das ist bei seinen Werken die Frage», schreibt 1938 eine Leipziger Zeitung. Doch in jedem Fall war er nur innerhalb des NS-Kulturbetriebs möglich. Blacher traf den Ton einer Moderne, die urban klang und «kess» (so nannte das Henze einmal). Damit war er, bis zur Aufdeckung seines Status als «Vierteljude», integrierbar in eine Kulturpolitik, deren Ideale sich – entgegen einem noch heute verbreiteten Bild – keineswegs auf «Blut und Boden», Schwulst und Gigantomanie

beschränkten. Man liess sich ein bisschen Weltläufigkeit, ein bisschen UFA-Glamour, ein bisschen Strawinsky durchaus genehm sein. Dass nebenan die «Entartete Musik»-Ausstellung lief, zeugt von den Widersprüchen und der Willkür auch auf musikpolitischem Gebiet.

Diesen gerne gemiedenen Niederungen stellt sich der Hauptbeitrag des Akademie-Bandes, *After 1933: Blacher, Music-Politics, and the Postwar Management of Historical Evidence* von David Drew. Materialreichtum und Zeitkenntnis machen die 85 Seiten zu einem grundlegenden Text für die historisch-biographische Blacher-Forschung. Ein umfangreiches, vom Komponisten selbst angelegtes Dossier de presse etwa, das Aufführungen 1934-39 dokumentiert, wird erstmals gründlich ausgewertet. Und vor allem wird bei Drew erstmals deutlich, zu welcher Gratwanderung zwischen progressivem Mut, mitunter wohl gar chiffrierter Opposition einerseits und (überlebens-)notwendigen Konzessionen andererseits die künstlerische Arbeit im NS-Staat für Blacher zunehmend wurde. Stand am Ende immer die «musikalische Ehrlichkeit», die er selbst 1939 in einem Interview von sich forderte? Wie ist ein Auftrag für die Luftwaffen-Blaskapelle 1936 kunstmoralisch zu werten? Wie ein ideologisch affirmatives, doch anbiederungslos, wenn nicht gar subversiv vertontes Opernlibretto 1940? Drew antwortet auf solche Fragen leider nur zwischen den Zeilen, raunend und in kryptischen Andeutungen, wo Versachlichung und kriteriale Klarheit geboten wären. Doch vielleicht – hoffentlich – wird ja gerade dies (oder Drews gar grosse Hypothesenfreudigkeit) die fällige Diskussion anstossen. Eine Fortsetzung dieser Studie für den Zeitraum 1940-53 ist angekündigt – sie wäre hochwillkommen.

Thomas Gerlich

Claude Debussy: *Correspondance (1872-1918)*

Edition établie par François Lesure et Denis Herlin, annotée par François Lesure, Denis Herlin et Georges Liébert
Paris: Gallimard 2005, 2330 S.

UNBÄNDIGE, VERSCHLOSSENE KÜNSTLERPERSÖNLICHKEIT

Es mag erstaunen, dass Debussys Briefe erst jetzt, also nach fast einem Jahrhundert, publiziert werden. Freilich erschienen immer wieder einzelne Konvolute des 1918 verstorbenen Komponisten, aber erst heute ist die Korrespondenz nach Möglichkeit vollständig erschienen. Von den hier vorliegenden 3076 Briefen sind 2588 von Debussy und deren 308 an ihn. Daneben enthält der Band auch die Verträge mit Verlegern, 80 Briefe von Verwandten an Drittpersonen usw.

Von Debussys Briefen an seine Eltern ist nur einer erhalten geblieben, obwohl er ihnen wahrscheinlich sehr häufig schrieb, wenn er von Paris

abwesend war. Es fehlen auch Briefe an Erik Satie, mit dem ihn eine interessante, aber schwierige Freundschaft verband. An Mary Garden, seine erste Interpretin der *Mélisande*, muss er oft Grüsse gesandt haben, doch bleibt davon auch bloss ein einziger Brief übrig. Wenige Briefe an ihn sind bekannt. Vor allem Pierre Louÿs (102), Paul-Jean Toulet (33) und Gabriele D'Annunzio (19) sind hier vertreten. Weit abgeschlagen mit je zwei oder drei Briefen folgen Maurice Maeterlinck, Stéphane Mallarmé, Henri de Régnier, André Gide und Paul Valéry. Debussy muss viele der an ihn gerichteten Zeilen vernichtet haben. Dazu kommt, dass er

während seines Lebens zwei Mal fast alle seine Freunde verlor, da diese in beiden Fällen die Trennung von einer Frau und Lebenspartnerin missbilligten.

Sonst aber überrascht der voluminöse, von ausführlichen Kommentaren und einem umfangreichen Register begleitete Band mit keinen sensationellen Enthüllungen. Es entsteht das Bild eines aus bescheidenen Verhältnissen stammenden Musikers ohne gründliche Schulbildung, der während der Jahre 1890 bis 1900 gerne in Bars und Cafés verkehrte, aber gleichzeitig Besucher der Dienstagabende bei Mallarmé war, wo er die künstlerische Elite

seiner Zeit traf. In dieselben Jahre fallen die Freundschaften mit Ernest Chausson, der ihn finanziell unterstützte, und mit Pierre Louÿs, den Autor der Gedichte *Les chansons de Bilitis*.

Nach der mehr oder weniger glücklichen Bohème folgte die Berühmtheit dank des Erfolgs der Oper *Pelléas et Mélisande* (1902). Debussy wurde konservativ, nationalistisch und versuchte den gesellschaftlichen Aufstieg. Doch gelang ihm keine dauernde und harmonische Bindung an eine Frau, obwohl das mit Emma Bardac gezeugte Kind, Chouchou genannt, sein Stolz und seine Freude war. Die Briefe zeichnen das Bild eines unbändigen, verschlossenen Künstlers, der nicht bereit war zu jenen wenigen, harmlosen Lügen, die erst ein Zusammenleben mit unseren Mitmenschen ermöglichen.

Die Publikation der Briefe markiert eine weitere Etappe in der Erforschung einer singulären Persönlichkeit. Sie ist vor allem François Lesure zu verdanken, dem Autor des *Catalogue raisonné* sämtlicher Kompositionen Debussys (1977) und Herausgeber von dessen Schriften: *Monsieur Croche et autres écrits* (1971), die auch schon lange in der deutschen Übersetzung von Josef Häusler vorliegen (1974). Neben einer ihn lange beschäftigenden und erst 1994 veröffentlichten Biographie, die auf genauer Kenntnis der damals noch nicht vollständig und allgemein zugänglichen Briefe gründete, begann Lesure auch die historisch-kritische Gesamtausgabe der Werke Debussys. Sie wird fortgeführt von Denis Herlin, der auch für die Briefe verantwortlich zeichnet, und ist bereits auf 11 Bände ange-

wachsen. Nicht unwichtig in diesem Zusammenhang erscheint die erfreuliche Tatsache, dass Pierre Boulez an diesem Projekt mitarbeitet; von ihm und Miriam Chimène stammt die Ausgabe des Balletts *Jeux*, und in diesen Tagen beschäftigt er sich, assistiert von der japanischen Musikwissenschaftlerin Eiko Kasabe, mit der Musik zu D'Annunzios *Le martyre de Saint Sébastien*.

Durch all diese koordinierten Bestrebungen soll einer der grössten französischen Komponisten der Nachwelt übermittelt werden und erhalten bleiben. Vorbei sind die Zeiten, als man in Debussy nur einen verfeinerten Künstler des Fin de siècle sah; sein weit in die Zukunft gerichtetes Schaffen ist jetzt allgemein anerkannt.

Theo Hirsbrunner

Unterbrochene Zeichen. Klaus Huber an der Hochschule für Musik der Musik-Akademie der Stadt Basel.

Schriften, Gespräche, Dokumente

Michael Kunkel (Hrsg.)

Saarbrücken: Pfau 2005, 272 S., zahlreiche Abbildungen

WEITE DER AUSSTRAHLUNG

Als Heinz Holliger 2003/04 Gastprofessor des Musikwissenschaftlichen Instituts der Universität Basel und gleichzeitig der Hochschule für Musik der Musik-Akademie der Stadt Basel war, schlug er als Thema den Komponisten Klaus Huber vor. Dieser feierte damals seinen 80. Geburtstag und war bei den Studierenden erstaunlich wenig bekannt. Der vorliegende Band widmet sich zum grössten Teil der Dokumentation jenes Jahres und leistet deshalb Spurensicherung in einem Musikerleben, das voll der wichtigsten Ereignisse ist, vor allem durch die Erforschung nicht-temperierter Stimmungssysteme und seiner politisch-soziologischen Fragestellungen. Ausserdem werden literarische Dokumente, die Klaus Huber in jüngeren Werken aufgreift, sowie schriftliche Zeugnisse Hubers aus den letzten Jahren nachgedruckt und dadurch leichter zugänglich gemacht.

Als vorläufige Ergänzung der 1999 von Max Nyffeler herausgegebenen Textsammlung (Klaus Huber, *Umgepflegte Zeit. Schriften und*

Gespräche, Köln: MusikTexte 1999) markiert das Buch eine weitere Etappe in der Erforschung der zeitgenössischen Musik, die zu einem guten Teil von Huber geprägt wird. Nicht direkt zu jenem Basler Jahr gehört das Gespräch, das Claus-Steffen Mahnkopf mit dem Komponisten führte. Die Untersuchungen von Roland Moser und Heidy Zimmermann werden durch die Wiedergabe von farbigen Faksimiles aus der Paul Sacher Stiftung Basel auf reizvolle Art anschaulich gemacht. Weitere Beiträge stammen von Balz Trümpy, Kjell Keller, Gunnar Hindrichs, Max Nyffeler und Jürg Wyttenbach, einem der engagiertesten, bedeutendsten Interpreten von Hubers Musik.

Als Nachhall von Klaus Hubers Meisterkurs Komposition steuern auch dessen Teilnehmende Beiträge bei: Aitor Arronte, Lars Werdenberg, Michael Pelzel, André Meier und Isabel Klaus. Eine deutliche Beziehung zum Huber-Jahr war nicht die Voraussetzung für den Abdruck, nur die Weite von dessen Ausstrahlung sollte damit

deutlich werden. Am Schluss des Buches sind die Werke Hubers dokumentiert, die während des Studienjahres an der Hochschule aufgeführt wurden. Im Unterricht von Roland Moser fanden gleichzeitig Kurse statt zum Thema «Musikalische Zeitreflexionen: Klaus Huber und seine Zeitgenossen». An deren letzter Sitzung im Januar 2004 nahm auch Klaus Huber persönlich teil. In drei Blöcken wurde ausserdem von Heidy Zimmermann an der Universität eine Einführung in Hubers Werk gegeben, und eine Kammermusik-Klasse erarbeitete seine Werke mit der Möglichkeit, mit dem Komponisten selbst zu proben.

Ganz am Ende des Buches führt Michael Kunkel Hubers Werkliste von 1997 bis 2006 (!) nach und gibt auch einige Hinweise zur Literatur von Musikwissenschaftlern, die sich mit Klaus Hubers Werk beschäftigt haben.

Theo Hirsbrunner