

Zeitschrift: Dissonanz : die neue schweizerische Musikzeitschrift = Dissonance : la nouvelle revue musicale suisse
Herausgeber: Schweizerischer Tonkünstlerverein
Band: - (1990)
Heft: 25

Buchbesprechung: Livres = Bücher

Autor: Brotbeck, Roman / Albèra, Philippe / Pauli, Hansjörg

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. 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. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. [Mehr erfahren](#)

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. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. [En savoir plus](#)

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. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. [Find out more](#)

Download PDF: 07.02.2026

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

fang gedacht gewesen sein, blieb indes- sen ein Einzelfall.

So umfasst das Œuvre von Erich Schmid nicht mehr als 16 Werke, klein besetzte zumeist, während Wladimir Vogels Katalog an die 130 nennt, von der Solo-Pièce bis zum opulenten drama-oratorio. Je deren 6 sind auf den beiden CDs versammelt. 6 von 16, das gibt ein verbindliches Bild. 6 von 130, da stellt sich die heikle Frage nach den Kriterien, die der Auswahl zugrundegelegt wurden.

Offenbar bestand die Absicht, eine Art Portrait des Komponisten Wladimir Vogel zu entwerfen, und mit den Stücken zusammen auch gleich seinen Werdegang hörbar zu machen. Der Bogen jedenfalls spannt sich über mehr als ein halbes Jahrhundert hinweg von den «Drei Sprechliedern» 1922 und dem «Epitaffio per Alban Berg» 1936 zu «Mondträume» 1965 und Späterem: dem Nonett «Sonances» 1978, dem Zwei-(oder Drei-)teiler «Verso-Inverso» für Streichorchester und Schlagzeug, ebenfalls 1978, und den «Varianten» für Klavier von 1980. Ich hätte eines der zentralen grossen Werke vorgezogen. Die auf Verse von Hans Arp erfundenen «Mondträume» für Sprechchor a cappella sind bei allem Witz (etwa der auskomponierten Widmung) insgesamt zu einsträngig-illustrativ angelegt, als dass sie für die funktional differenzierte Verwendung dieses Instruments zu entschädigen vermöchten. Und wer die Orchester-Etüden noch im Ohr hat, muss «Verso-Inverso» seltsam überflüssig finden, auch wenn er sich im Finale wenigstens beim ersten Hören milde amüsiert. Gewiss, da haben wir dafür die «Sprechlieder» nach August Stramm; sie gefallen mir zwar nicht, aber sie überzeugen mich, ganz abgesehen vom historischen Interesse, das sie für sich in Anspruch nehmen dürfen. Und «Epitaffio» ist ja zum Glück keine fromm verklärende Grabinschrift geworden, sondern ein Monument der Klavierliteratur, in dem der Modus, der aus dem Spruch «Alban Berg aufs Grab: Friede!» abgeleitet wird, aus dem ungebärdigen Tonsatz sehr im Sinne des Dedikanten Anklänge an die disparatesten Traditionstränge der Musikgeschichte hervortreibt. Dennoch, und bei allem Respekt für die in jedem Betracht makellosen Aufnahmen: Wusste ich nicht bereits in groben Zügen, wer Vogel war und was er bedeutet, ich müsste diesem Programm entnehmen, dass es sich da um einen Komponisten handelte, der mit eigenwilligen Beiträgen früh schon aufhorchen liess und bald auch Bedeutendes leistete, um dann – wann? – im gepflegten Geklingel zu enden.

Andere, von Grund auf andere Eindrücke löst der Querschnitt durch das Œuvre von Erich Schmid aus. Nämlich Betroffenheit, wenn nicht Bestürzung. So also sieht Musik aus, die jahrzehntelang keiner haben wollte. Kraftvoll, sicher, von nie nachlassender Intensität und Farbigkeit. Reich an Gesten, überreich an wunderbar geschnittenen Melodien, dabei nie geschwätzig, vielmehr

immer konzentriert (was nichts mit Reduktion und Ausdünnung zu tun hat: hinter den knappen Formulierungen stehen spürbar grossräumige Gedanken, fast sinfonische Weiten). Genau im Ausdruck. Eine geschlossene, definierbare Klangwelt wohl – wie Schmid selber einmal schrieb, beschäftigte er sich mit der Reihentechnik stets «im Sinne der völligen Aufhebung der traditionellen Tonalität» und sehe darin auch Schönbergs wichtigste Tat – eine Klangwelt aber, die grosse Kontraste verkraftet, innerhalb des einzelnen Werks wie auch zwischen den Werken: Substrat für Ausflüge ins Heitere, Spielerische, beinahe Verspielte, das keinen Augenblick abstürzt ins pur Dekorative, wie für die Formulierung düsterer Zustände, fürs Espressivo, für kühle Tragik.

Dass Stücke wie die «Rhapsodie» für Klarinette und Klavier op. 11 (1936), die «Bagatellen» für Klavier op. 14 (1943), bei allen ungetilgten Malen der Hervorbringung durchaus auch schon die «Rilke-Suite» für Singstimme und Kammerorchester op. 2 (1929/36), zum Besten gehören, was in der Schweiz an Musik geschrieben worden ist, und das nicht etwa nur in den Jahren, in denen sie entstanden sind, sondern insgesamt und rundherum und die heiligen Kühe aus Geschichte und Gegenwart eingerechnet – das, denke ich, steht ausser Zweifel.

Und raufe mir die Haare. Ich hatte ja vor dreissig Jahren das Glück, verhältnismässig oft mit Erich Schmid zusammenzutreffen, im Zürcher Radio, zu einer Zeit, da die SRG noch nicht vom Fast-food-Syndrom ergriffen war; ich schätzte ihn als hervorragenden Interpreten vorab neuer Musik (für andere als neue konnte ich mich noch nicht so leicht erwärmen), durfte, im Hinblick auf die Freitagabend-Programme, die wir damals machten, ihm gegenüber Wünsche äussern oder seine Anregungen entgegennehmen – Alexander Goehr, «The Deluge», kam so zustande, «Litania instrumentalis» von Klaus Huber, und dann die hinreissende, für mich nie mehr erreichte Live-Aufführung von Weberns Orchestervariationen; ich wusste, dass er komponierte, oder komponiert hatte: aus dem Schweizer Heft der Boosey- & Hawkes-Reihe «Musik der Zeit», in dem er, flankiert von allerlei Würdenträgern, Rudolf Wittelsbach und René Matthes, Robert F. Denzler und Richard Sturzenegger, auf 25 Zeilen mehr verschwiegel als bekanntgab; und ich kam nicht ein einziges Mal auf den Gedanken, ihn danach zu fragen ... Warum bloss? Hat die Selbstlosigkeit und unaufdringliche Kompetenz, mit der er sich für die Partituren der anderen einsetzte, mich glauben lassen, die seinen wären ihm am Ende nicht so wichtig, und folglich seien sie es auch nicht? Unterlag ich dem Vorurteil, das Roland Moser in seinem bereits zitierten Artikel erwähnte: dass all die Gemeinplätze, die aus schierer Unkenntnis einmal mit Schönbergs Namen verbunden waren und, sowie die

Aufführungen sich mehrten, in nichts zusammenfielen, am Schönberg-Schüler Schmid ungeprüft hängen blieben? Oder, wahrscheinlicher: Habe ich nur wieder unterschätzt, was trotz aller Enge und Verstocktheit in diesem Land, Pardon, in diesem unserem Land, möglich ist? Ich weiss es nicht. Ich kann mich nur ganz einfach schämen.

Und ein wenig Trost darin finden, dass – wie Figura zeigt – andere offenbar klüger waren: Eine Elite von Schweizer Instrumentalisten und Sängern hat sich der Manuskripte angenommen und sie zu strahlendem Leben erweckt. Und einem wichtigen Komponisten ist mit der Publikation der vorliegenden CD damit auf nationaler Ebene ein erstes Mal Gerechtigkeit widerfahren.

Hansjörg Pauli

Livres Bücher

Halb gewagnert **I**st ganz gehubert

Klaus Huber, Dossier
Redaktion: Max Nyffeler (Mitarbeit:
Thomas Meyer)
Zytglogge Verlag / Pro Helvetia, Bern/
Zürich 1989, 160 S.

Mit Klaus Huber assoziiert man eine kritische, engagierte, vielleicht sogar eine politische Kunst, – keine Musik im Elfenbeinturm, sondern eine Musik, die klare Positionen bezieht und hier und jetzt etwas sagen und mitteilen möchte. Klaus Huber versteht sich als kritischer Komponist; die Widersprüche zwischen dem Differenzierungsanspruch der Neuen Musik und ihrer «Unverständlichkeit» beim Publikum versuchte er nie zu kaschieren, vielmehr benannte er sie, und er wollte diese Situation nach Möglichkeit auch ändern: Er nahm öffentlich Stellung, organisierte Komponistenseminare, schlug andere Wege der Vermittlung Neuer Musik vor etc. In den achtziger Jahren wurde er zu einem der prägendsten Kompositionslehrer Europas; er zog eine ganze Generation «alternativer» Komponisten heran. Sie zählen – wie er selber auch – nicht zu den Anpassern und Karrieristen der Neuen Musik, die sich im Schatten des grossen klassischen Musikmarktes mit Literaturopern, Streichquartetten und symphonischen Poemen ein gutes Auskommen sichern. Nun gehört es aber mit zu den Charakteristika der achtziger Jahre, dass die fortgeschrittenen Industriegesellschaften eine kritische Kultur nicht nur tolerieren, sondern ausdrücklich fördern und damit ins Leere laufen lassen; kritische Kultur gewissermassen als berauschendes und jubeltes Schat-

tenboxen. Da kann man gerade auch als Vertreter dieser Kultur durchaus seine Karriere machen. So erklärt es sich, dass Klaus Huber sich heute gewissermassen über jeder Kritik befindet. Fast allen Vertretern seiner Generation bläst momentan kritischer Wind ins Gesicht, und sie müssen es sich gefallen lassen beispielsweise als Kitschproduzent (Henze), Zirkusclown (Ligeti), Halbgott (Stockhausen) oder Imperator (Boulez) bezeichnet zu werden. Klaus Huber jedoch kann sich – mit einigen kleinen Einbrüchen – grösster Reputation im ganzen Musikbetrieb erfreuen. Das beweist von neuem diese Publikation. Es befinden sich darin keine kritischen und – abgesehen von Hubers eigenen Texten – nur wenige eigenständige Worte, d.h. es gibt nur wenig Texte, die sich nicht nach den von Huber schon

wünscht, wie es die Form des Dossiers nahelegt. Auch und gerade bei EGVV, welches in dieser Publikation einen breiten Raum erhält. Wie kritisch dieses Werk bei der Uraufführung aufgenommen worden ist, wird nicht erwähnt. Auch Hubers direkter – und zuweilen auch naiver – Zugang vor allem zu politischen Problemen wird nicht relativiert. Das kann ans Peinliche grenzen, etwa im *Nicaraguanischen Tagebuch*, wo Grundnahrungsmittel Lateinamerikas wie Tortillas und Jugos als Paradiesessen der sandinistischen Revolution dargestellt werden und das fehlende – weil verbotene – Betteln um Devisen und Devisentausch positiv angemerkt wird.

Natürlich darf man von einer relativ kurzen Dokumentation nicht zu viel erwarten. Aber es erstaunte mich doch

«Rheingold» (wo Wagner auf der Bühne Zwerge das machen lässt, was die Arbeiter im 19. Jahrhundert fast in jeder Fabrik machten). Der Unterschied liegt allenfalls in der Darstellung: in der distanzierten Objektivität, mit der Wagner die Unterdrückungsprozesse schildert und in dem Pathos von Knoblocks Bericht bei Huber.

Man macht es hier Huber mit seiner Wagner-Kritik ein bisschen einfach. Max Nyffeler spricht vom «Todes- und Vernichtungskult» (S.79) der «Götterdämmerung» und stellt diesem Hubers «Contra-Paradigma» entgegen. Ich bin auch hier nicht so sicher, ob Wagners Utopie in der «Götterdämmerung» jener von Huber nicht doch mindestens gleichwertig ist: Wagner, den man gerne als Frauenverächter hinstellt, lässt am Schluss ausgerechnet eine Frau leben, und erst noch jene, die von den Männern und Göttern schamlos ausgenützt und unterdrückt worden ist, Guttrune. Sie ist sprach- und musiklos geworden. Ihre Leitmotive sind abgestorben. Etwas Neues muss beginnen. Das, was die Männerwelt nicht schaffte, muss sie lösen, ohne leitende Motive, ohne Götter, ohne Religion und vielleicht auch ohne Kunst. Ich frage mich, ob das nicht Hubers Utopie vergleichbar ist, der beispielsweise diese Dimension im «Senfkorn» – dem utopischen Zentrum von EGVV – mit einer Knabenstimme und einem Bachchoral gestaltete.

Nun aber der Einwände genug! Denn im Prinzip leistet die Publikation ja alles, was man von einem Dossier erwartet: eindruckliche Erinnerungen von Schülern und Freunden, Hubers Visionen von einer grösseren gesellschaftlichen Bedeutung der Neuen Musik, seine Vorschläge zu einem Umdenken bei den Urheberrechtsgesetzen, sein Bericht über das Freiburger Institut für neue Musik und schliesslich ein eigentliches kompositorisches Glaubensbekenntnis, wie man es heute kaum von einem Komponisten in solcher Klarheit und Direktheit bekommt. Hinzu kommt eine Reihe von Photos, die so ausgewählt wurden, dass jede eine ganze (Musik-) Geschichte erzählt, zum Beispiel jene, wo Huber mit Aurèle Nicolet am Noterpult steht – was kann da ein Aufsatz über die neue Schweizer Musik in den 50er Jahren noch hinzufügen? Oder sagt jenes Photo vom Komponistenseminar 1974 in Boswil nicht ebensoviel wie alles, was die fleissigen Journalisten darüber zusammengeschrieben haben? Zu erwähnen wären schliesslich noch ein ausgezeichnetes Werkverzeichnis und eine sehr seriös und peinlich genau recherchierte Bibliographie von und über den Komponisten. Und natürlich ist das Buch voll von den klaren und deutlichen Worten Hubers. Dass diese Worte den Stempel der Zeit tragen – zumal nach den politischen Veränderungen im letzten Jahr – war von Huber durchaus beabsichtigt. Er ist auch mit 65 noch ein Komponist, der in Bewegung, im «Fluss» ist. Denn Huber ist noch keineswegs in den Relativismus und in die Abgeklärtheit sogenannter



Klaus Huber und Willy Hans Rösch, Boswil 1974

gesetzten Wegmarken richten, die mithin der Komponist nicht auch selber hätte schreiben können. Klaus Schweizer erzählt sogar freimütig und lobend, wie sich der Komponist die Zeit genommen habe, ihm die ganze Partitur von «Erniedrigt – Geknechtet – Verlassen – Verachtet...» (im folgenden EGVV genannt) zu erklären, damit er dann eine Einführung in das Werk habe schreiben können. Einzig Roland Moser unterbricht diese Feier des kritischen Komponisten und zieht sich in seinem Beitrag *Wie Klaus Hubers Musik einem Studenten in den frühen sechziger Jahren erschienen ist* auf vier Töne zurück: «Wie kann ich heute jemandem meine Erschütterung über ein immer wiederkehrendes Bicinium aus vier Tönen beschreiben? Zwei grosse Sekunden, unten die fallende, schnell und ergeben vollzogen, oben die steigende, zögernd zunächst und dann lange verweilend auf der übermässigen Quinte (oder war's doch eine kleine Sext?). Hier anknüpfend liesse sich ein Buch über Klaus Huber schreiben. In der Erscheinung dieser vier Töne steckt vielleicht alles, vieles gewiss, aber noch mehr eines, vieles in einem (Moteti Cantiones, Intonatio).» (S. 108) Man mag das als ein Orakeln-über-Töne abtun, im Kontext der Publikation ist es aber durchaus erfrischend, wenn das «Ganze» von Musik nur auf vier Töne und nicht immer auf die ganze Welt abgestützt ist. Gerade im Sinne von Hubers Lebenscredo hätte ich mir in diesem Dossier mehr Kritisches und Angriffiges ge-

einigermassen, dass Max Nyffeler ein Kapitel über Hubers kritisches Verhältnis zu Wagner einschiebt – in Zusammenhang mit dem 1989 uraufgeführten Werk «Spes contra spem», das sich kritisch mit dem Wagner in uns auseinandersetzt –, ohne zu erwähnen, dass kaum ein Komponist des 20. Jahrhunderts so genau die Hauptprobleme von Wagner lebte und komponierte wie Klaus Huber: Kunst als Mitteilung und Passion, die Verbindung von östlicher Innerlichkeit und Religiosität mit dem westlichen Aufklärungsmythos, das offene politische Engagement verbunden mit dem Erlösungsglauben (am deutlichsten bei «Parsifal» und EGVV), die Passion der entrechteten und unterdrückten Frau (Sieglinde bzw. Carolina Maria de Jesus in EGVV), der Glaube an Unschuld und Reinheit, beispielsweise im Kindlichen (Jung-Siegfried bzw. Knabenstimme in EGVV), das deutliche Bekenntnis zum musikalischen Fortschritt, der Hass aufs Geld und die Kapitalisten und vor allem und zuallererst: der immense Anspruch, den Kunst von Beethoven über Wagner bis hin zu Huber und Stockhausen erhebt, wenn sie ausserhalb der Kirche religiöse Momente aufnimmt. Gemeinhin hat man ja Stockhausen zu Wagners Erben ernannt, – da müsste er bei Huber aber doch noch einiges dazulernen. Gerade im Oratorium EGVV gibt es auch ganz äusserlich Verbindungen zu Wagner: Man vergleiche zum Beispiel den Bericht aus der Eisengiesserei in EGVV mit der Nibelheimszene im

«Alterswerke» eingetreten – übrigens: auch das hat er mit seinem Wagner durchaus gemeinsam.

Roman Brotbeck

Wagner androgyne

Jean-Jacques Nattiez: «Wagner androgyne»

Bourgeois, Paris 1990, 415 pages

Il y a deux ouvrages dans le livre de Jean-Jacques Nattiez, *Wagner androgyne*: l'un tente de renouveler l'interprétation wagnérienne à partir du concept d'androgyne; l'autre réfléchit sur les différentes stratégies interprétatives. Nattiez est parti d'une intuition, ou d'une hypothèse: la *Tétralogie* ne reflète pas les idées dramaturgiques de Wagner seulement dans sa forme, mais dans son contenu même, c'est-à-dire dans «l'histoire qu'elle raconte» (p. 29). La figure symbolique de l'androgyne est précisément «la charnière» de la médiation entre l'œuvre et la théorie (p. 31). Nattiez s'applique d'abord à l'analyse des écrits théoriques de 1849 à 1851, puis à une interprétation du *Ring* comme «récit mythique de l'histoire de la musique». Il étudie ensuite l'évolution de ses idées en relation avec le contexte historico-philosophique, puis s'attache à certains éléments de la biographie du compositeur. Ainsi il cherche à mettre en parallèle le couple Siegfried-Brünhilde avec l'idée que Wagner développe dans *Opéra et Drame*, selon laquelle la poésie, principe masculin, est la manifestation de l'entendement, tandis que la musique, principe féminin, est l'expression du sentiment. Pour Nattiez, «l'ensemble d'*Opéra et Drame* est conçu comme le développement d'une métaphore sexuelle fondamentale» (p. 60), celle que Wagner fait apparaître en écrivant que «c'est l'intention poétique, germe générateur, qui apporte à la femme magnifiquement aimante la musique, le sujet à enfanter» (cité p. 59). Cette «femme magnifiquement aimante», c'est, dans le *Ring*, Brünhilde, qui «n'est pas encore celle qui sait, mais celle qui ressent» («Si j'ai cette science, c'est uniquement parce que je t'aime! Cette pensée ... que je ne formulais pas mais que je sentais seulement, cette pensée (...), c'était uniquement mon amour pour toi», dit-elle dans l'acte III de *Siegfried*) (p. 104). Brünhilde incarne donc la position de la musique dans la pensée théorique de Wagner. Nattiez intègre cette interprétation à une conception plus vaste des personnages du *Ring* comme allégories des idées présentées sous forme théorique: ainsi le combat de Siegfried contre Mime et Fafner doit être rapporté à la position du Musicien de l'Avenir qui écarte de sa route «l'artiste «moderne»» (au sens péjoratif du terme; lire: Meyerbeer) et «le symbole du pouvoir par l'argent, de la thésaurisation stérile» (lire: l'institution lyrique) (p. 98). Alberich, lui, est le Juif

brisant «l'unité naturelle et originelle des trois arts-sœurs» (p. 87) tels qu'ils sont nommés dans *L'œuvre d'art de l'avenir* – la poésie, la musique et la danse, symbolisées ici par les trois Filles du Rhin. A leur musique originelle, de type pentatonique, Alberich oppose ses «allitérations particulièrement rugueuses» (p. 88), qu'on doit rapporter à ce qu'écrivait Wagner dans son pamphlet contre les Juifs, au «son aigu, criard, zézéant et traînard» qu'il voulait reconnaître dans la «prononciation juive». Alberich n'est pas même gratifié d'un leitmotiv, mais seulement d'un «style ridicule et grotesque» (p. 90). Nattiez voit dans le personnage de Gutrune le symbole de la «musique prostituée» (lire: l'opéra français frivole de l'époque de Wagner) (p. 107). Il relève à quel point, chez Wagner, les relations exogamiques sont dévalorisées, condamnées, seules les relations incestueuses ou extrêmement proches garantissant la véritable fusion des contraires. On perçoit le glissement idéologique qu'une telle position annonce: dans *Parsifal*, Wagner «combine à la fois antisémitisme et misogynie» avec le personnage de Kundry (p. 192). De la fusion dans l'amour, qui entraîne inéluctablement la mort, à l'unité de la race par l'anéantissement des Juifs (terme utilisé par Wagner), il y a la quête constante de l'un. Et de même qu'il analyse ce que la conception du personnage de Siegfried devait à celui de *Wieland le forgeron*, livret antérieur au *Ring*, Jean-Jacques Nattiez montre combien les idées théoriques du compositeur évoluent en rapport avec les œuvres qu'il écrit. Progressivement, la métaphore sexuelle se modifie: «L'androgyne à dominante masculine dans *Opéra et Drame*» laisse place à une androgyne «à dominante féminine». «A l'inverse de ce qui est écrit dans *Opéra et Drame*, c'est désormais la musique qui donne naissance au drame, à la fois comme action dramatique et comme genre» (p. 183). Enfin l'androgyne «de *Parsifal* n'est plus celle du *Ring* ni celle de *Tristan*, c'est une androgyne asexuée» (p. 196).

Cette analyse n'est pas fondamentalement nouvelle: Nattiez cite lui-même un passage du *Journal* de Cosima qui évoquait le parallèle entre la théorie et l'œuvre. Bien qu'il conteste le film de Syberberg, il reprend au cinéaste allemand son analyse d'une fusion entre misogynie et antisémitisme. Nattiez précise et développe ces rapprochements par une étude minutieuse des textes. La pensée analogique de Wagner ne prête-t-elle pas à de multiples interprétations, toutes partiellement justes? La grille de l'androgyne se superpose ainsi à d'autres, musicales, philosophiques, politiques, psychanalytiques, etc. Si elle nous laisse relativement insatisfait, c'est, d'une part, qu'elle aurait pu déboucher sur une vision plus en profondeur, et d'autre part, qu'elle s'élabore en dehors d'une véritable analyse musicale. On aurait aimé que la grande quantité d'informations, de citations et de synthèses rassemblées dans ce livre

débouche sur une réflexion plus originale, à la fois intrinsèquement et dans la relation des idées de Wagner à son époque. Et l'on aurait voulu que le texte musical soit davantage présent, davantage interrogé, non dans ses grandes lignes ou dans certaines de ses manifestations les plus évidentes, mais jusqu'au détail propre à manifester la pensée musicale de Wagner. En ce sens, l'analyse rapide, en fin d'ouvrage, de la sémantique tonale de *Tristan*, n'est guère satisfaisante: elle est menée au pas de charge et donne l'impression que cet opéra pourtant réputé pour son langage harmonique ambigu, complexe, dissolvant les catégories tonales traditionnelles, serait aussi simplement structuré qu'un menuet de Stamitz. Or tout le problème, avec Wagner, tient à la relation entre la pensée musicale considérée en soi et les différentes couches de signification qui tantôt la déterminent, tantôt s'y soumettent ou s'y superposent: cette relation n'est en tous les cas pas univoque. Wagner ne désirait-il pas tant l'unité et la fusion des éléments contraires, poursuivie en tant que but, comme le moyen de sublimer la réalité de la musique de son temps – hétérogène, démunie vis-à-vis de l'héritage beethovenien, nostalgique du «classicisme» du siècle passé – ainsi que sa propre réalité biographique, cet écartèlement significatif entre l'idéal et l'objet, entre l'élan visionnaire et l'égocentrisme? Le *Ring* ne peut pas être davantage réduit à la signification symbolique, du point de vue de l'histoire musicale, de ses personnages, que *Tristan* à la sémantique des tonalités. Il y a dans le livre de Nattiez, par ailleurs excellent et stimulant, une simplification problématique du sens musical en tant que tel, et dans la volonté de relire l'ensemble de sa pensée et de sa musique à la lumière d'un concept unique – l'androgyne –, malgré les précautions d'usage («... le symbole étudié n'est pas univoque parce que ces analyses ne peuvent prétendre dire la vérité définitive sur l'androgyne wagnérienne» p. 316), il existe un certain réductionnisme de la complexité contradictoire de l'œuvre wagnérienne à une pseudo-totalité, à une pseudo-unité (même conçue comme évolutive). Dans la recherche d'une explication aussi rationnelle (ou scientifique) que possible de l'œuvre artistique, on reconnaît la problématique centrale de l'auteur, typique de l'ensemble de ses livres. La démarche sémiologique, ici, ne craint pas d'arpenter les territoires de la sémantique, de l'histoire des idées, et même de la biographie, qui semblaient à l'origine exclus de son projet. C'est pourquoi, dans ce livre sur Wagner, Nattiez poursuit une quête théorique plus générale. En s'attaquant, notamment, aux lectures de type structuraliste qui ont pourtant marqué les fondements mêmes de sa sémiologie de la musique, Nattiez cherche à se dégager d'un type d'approche qu'il juge aujourd'hui par trop arbitraire; il demande que toute critique soit d'abord fondée sur le respect des textes historiques, des idées propres

au compositeur et à son époque. Nattiez rejette le structuralisme en tant qu'interprétation «globale, a-historique et décontextualisée» (p. 319). Mais par là, il repousse aussi l'interprétation actualisée d'une problématique appartenant au passé; il condamne presque l'analyse «imaginative» qui constitue l'enjeu, en dernier ressort, de toute sémiologie musicale. Il n'est pas sûr qu'à partir des catégories qu'il a lui-même forgées – celles des trois niveaux «poïétique», «neutre» et «esthétique» – il parvienne à résoudre ce problème. Le terme même de «niveau neutre» n'engage pas à une analyse créatrice, et il est significatif que Nattiez, dans son livre sur Wagner, s'en tienne exclusivement aux niveaux «poïétiques» et «esthétiques». La liquidation du structuralisme, qu'il serait absurde de défendre en tant que tel, peut aussi masquer, sous le retour à des positions plus traditionnellement musicologiques, un certain normativisme: «Il y a donc des intrigues que les contraintes du texte nous obligent à ne pas accepter», écrit Nattiez (p. 332); et se référant à Popper: «le travail scientifique n'est pas celui qui dit le vrai, mais celui dont on peut démontrer qu'il est faux» (p. 333). Boulez a dit plus d'une fois que les meilleures analyses musicales étaient celles qui étaient fausses: et si Jean-Jacques Nattiez, au-delà de son immense érudition, nous livrait une telle analyse de la musique de Wagner?

Philippe Albèra

Der dritte Streich

Jürgen Schebera: *Kurt Weill – Eine Biographie in Texten, Bildern und Dokumenten*.

VEB Deutscher Verlag für Musik, Leipzig/Schott, Mainz 1990, 301 S.

Dass der vierte «sogleich» folgen wird, wie weiland bei Max und Moritz, halte ich für unwahrscheinlich – auch wenn der zweite noch keineswegs so arg weit zurückliegt und seinerseits kurz nach dem ersten kam. Unwahrscheinlich übrigens nicht, weil ich der Ansicht wäre, es sei, was über Kurt Weill zu sagen ist, mittlerweile gesagt. Sondern, weil ich vermute, dass Schebera inzwischen über Weill gesagt hat, was er zu sagen vermag.

Das klingt möglicherweise etwas spitz. So ist es nicht gemeint; nicht primär jedenfalls. Eine Spur von Enttäuschung darf indessen herausgehört werden.

Blenden wir schnell zurück: 1980 veröffentlichte der in Leipzig ansässige Literatur- und Musikwissenschaftler Jürgen Schebera beim VEB Deutscher Verlag für Musik die biographische Skizze «Kurt Weill – Für Sie porträtiert». Darin ging es ihm, bei aller Konditionierung durch die darstellungstechnischen Strategien der vergleichsweise populären Reihe, für die der Band bestimmt war, um den Versuch, «ein Bild des ganzen Kurt Weill zu vermitteln»;

dem Misstrauen einseitig auf Brecht beziehungsweise Eisler eingeschworener DDR-Musikologen ebenso zum Trotz wie den Vorurteilen, die im Westen aus Avantgarde-Zeiten nachwirkten (Strobels einstiges Donnerwort von dem «Lebenswerk, das drei Teile hat, und doch eigentlich, von Europa aus gesehen, nur einen, der zählt: den mittleren»...). So weit, so gut, um nicht zu sagen hervorragend. Und nichts, aber auch gar nichts dagegen, dass Schebera 1983 beim selben Verlag nachschob, was man das ausgeführte Tableau zur summarischen Skizze nennen könnte: «Kurt Weill – Leben und Werk»; wieder eine Biographie, unverändert nach Ansatz und Stossrichtung, ergänzt um rund 100 Seiten Dokumentation (vorwiegend in Form von zeitgenössischen Aufsätzen), hinreissend bebildert oben drein: ein Juwel von Musikbuch (jedenfalls in der mir vorliegenden Lizenz-Ausgabe des Athenäum-Verlags). Aber nun beschert uns Schebera, und noch einmal beim VEB DVM, ein drittes Modell: «Kurt Weill – Eine Biographie in Texten, Bildern und Dokumenten». Wie soll man das verstehen? Muss das Tableau am Ende jetzt der Büste oder, gegenwartsnäher phantasiert, der Installation weichen?

Des Rätsels Lösung ist simpel genug. Die Ausgabe 1983 ist seit langem vergriffen. Das Interesse an Weill aber hält unvermindert an. Eine Neuauflage in Aussicht zu nehmen drängte sich also auf. Bloss dass unsere Kenntnisse in Sachen Weill seit 1983 erheblich vorangekommen sind. Nach dem Tod von Lotte Lenya wurde der umfangreiche Nachlass frei; er ist inzwischen katalogisiert und archiviert, teils an der Yale University in New Haven, teils in New York. Kritisch begleitete Quellenwerke sind im Entstehen begriffen. Editionen des Briefwechsels Weill-Lenya, der Korrespondenz mit der Wiener Universal Edition, der (zahlreichen) Schriften auch. Und dann hat David Drew endlich die Ergebnisse seiner jahrzehntelangen Forschungsarbeit zusammengefasst: «Kurt Weill. A Handbook», London 1987. Im Gefolge davon mussten Datierungen, die bisher als gesichert gegolten hatten, revidiert werden; Zusammenhänge wurden deutlicher, Hypothesen verdichteten oder verflüchtigten sich; alles in allem: die Ausgabe 1983 einfach nachzudrucken hätte keinem genützt; sie musste auf den neuesten Stand gebracht werden.

Verlag und Autor haben das so gründlich besorgt, dass ein neues Buch draus wurde. Schebera hat, offensichtlich auf grösstmögliche Authentizität bedacht, vorab Weills Briefe (an die Eltern und Geschwister, an Ferruccio Busoni, den verehrten Lehrer, an die UE) eingebaut und im Nachgang zu Recherchen, die er selber vor Ort betrieb, den Hintergründen, insbesondere der Geschichte des amerikanischen Theaters, vermehrte Aufmerksamkeit zugewandt. So sind, verglichen mit der alten Ausgabe, sowohl die Jugendjahre als auch die Jahre im Exil ausführlicher behandelt. Die

Aufsatzsammlung entfiel, dafür kamen eine Stichwort-Chronik, die Leben und Schaffen gleicherweise abdeckt, ein grösseres Literaturverzeichnis und eine Auswahl-Diskographie neu hinzu. Und die Zahl der Abbildungen hat sich um runde hundert erhöht – Kostbarkeiten fast durch die Bank weg: Man staunt einmal mehr über Scheberas Gespür für Illustration, das ausserdem gekoppelt sein muss mit einer beträchtlichen Dosis detektivischer Begabung; wie käme er sonst an all die Preziosen heran?

Warum dann aber die leise Enttäuschung, die ich eingangs signalisierte? Nicht nur, weil von der Neufassung bei weitem nicht mehr das sinnliche Vergnügen ausgeht, das die 83er Version bereitete (und das dem Gegenstand ja doch in hohem Masse angemessen war). Sondern: dadurch, dass die Darstellung der Umstände und Bedingtheiten von Weills Komponieren bestimmter geworden ist, bis hinein in die Diktion, fällt plötzlich auf, was auch bereits an der alten Ausgabe hätte bemängelt werden können, dort jedoch sich noch halbwegs verspielt: die Tatsache, dass die Äusserungen zu Weills Kompositionen merkwürdig blass und ungefähr geraten sind. Natürlich ist es ein Ding des Teufels, Musik zu beschreiben. Insofern will ich Schebera auch gar nicht an den Karren fahren. Ich finde nur, er hätte es nicht bei der Beschreibung belassen dürfen; er hätte die Beschreibungen flankieren oder abstützen müssen durch – nein: nicht angestrengt-umfassende Form-Analysen, aber ganz präzise analytische Spots, Untersuchungen am signifikanten, je für einen Aspekt von Weills Poetik charakteristischen Detail. Der Einwand, dergleichen gehöre nicht in eine Biographie, die als solche schon im Titel sich zu erkennen gebe, zieht meines Erachtens nicht. Denn ebenfalls im Titel schon ist der Zug zur Montage angesprochen: warum also nicht als zusätzliche Ebene die analytisch-reflektierende mit einbeziehen? Typographisch meinetwegen abgesetzt, zur Entlastung eiliger Leser? Und, beispielsweise, nicht bloss immer wieder beteuern, dass Weill entgegen den Gepflogenheiten der Branche seine Musical Comedies selber instrumentierte, sondern zeigen, warum das von Bedeutung ist, heisst: worin sich seine Instrumentierungen von denen unterscheiden, die die spezialisierten Arrangeure fertigten. Was beinahe zwangsläufig auf das Verhältnis zwischen Klangbild und musikalischem Material führen müsste, zum Komplex Material und Manipulation dieses Materials überleiten könnte und, wer weiss, vielleicht zur Folge hätte, dass die Erörterung der manipulativen Techniken den späten, amerikanischen Weill dem mittleren, dem «Brecht-Weill» näherrückte als die gegenwärtige Weill-Forschung es wahrhaben will.

Kann sein, dass ich mich irre; aber ich habe den Eindruck, der auffällige Verzicht auf solch naheliegende Exkurse habe mit der Person des Autors zu tun: Partiturstudium und Analyse gehörten nicht eben zu Scheberas Passionen.

Sollte ich mich irren, so möge er's mir verzeihen. Dann allerdings würde ich ihn dringend ersuchen, den vierten Streich in Angriff zu nehmen. Tunlichst «sogleich».

Hansjörg Pauli

Geistige Symbiose auf Zeit

Pierre Boulez – John Cage. Correspondance et documents
Amadeus-Verlag, Winterthur 1990, 234 S.

Die Anfänge der seriellen Musik nach dem Zweiten Weltkrieg sind heute schon Geschichte, mehr als 40 Jahre trennen uns von ihnen. Deshalb war es höchste Zeit, dass die Paul-Sacher-Stiftung, Basel, aus ihren vielen Dokumenten die Briefe von Boulez und Cage nebst einigen Referaten und Artikeln der beiden Komponisten herausgegeben hat. Die Anmerkungen und Kommentare, die bei einer solchen Unternehmung unentbehrlich sind, stammen von Jean-Jacques Nattiez, Françoise Davoine, Hans Oesch und Robert Pienkowski. Nattiez steuert noch ein Vorwort bei, das vielleicht allzu sehr den Standpunkt von Boulez vertritt, der schliesslich in Cage nur noch einen zweiten Erik Satie sehen wollte, einen wichtigen Anreger und Erfinder, dem es aber an der Fähigkeit zur ständigen Erneuerung gebrach.

Doch ist nicht gerade Boulez seit mehreren Jahren fast vollständig verstummt? Mit dem elektronischen Instrumentarium des IRCAM, dem er seit der Mitte der siebziger Jahre vorsteht, hat er bis heute nur ein Werk vollenden können: *Répons* für ein Instrumental-Ensemble, Solisten und den Computer 4X, ein grossartiges Stück – das sei zugegeben –, aber in Paris beginnt man sich langsam zu fragen, ob sich die vielen Investitionen für bloss eine Stunde vierzig Minuten Musik gelohnt haben. Selbstverständlich müsste man da aber auch die vielen andern, meist jungen Komponisten erwähnen, die von den immensen technischen Einrichtungen dieses Instituts profitieren konnten.

Dass die Anfänge der seriellen Musik sehr früh anzusetzen sind, wusste man vor dem Erscheinen dieses hier zu besprechenden Buches; sie begannen mit der Ablehnung des Neoklassizismus schon unmittelbar nach der Befreiung von Paris. Davon ist auch im Briefwechsel Boulez-Cage die Rede, wenn letzterer am 17. Januar 1950 schreibt: «En visitant le Brésil, prends de cotton pour les oreilles afin de ne pas te Milhauder!», worauf Boulez im April antwortet: «Je tâcherai de ne pas revenir Milhaud!» Um dieselbe Zeit berichtet Boulez Cage, dass er einen schlimmen Brief von Ernest Ansermet erhalten habe: «Il y est très à l'aise dans un jargon philosophique qui sonne un peu creux», spottet der junge Komponist und schliesst seine Ansermet-Zitate mit den Worten: «Je la [la lettre] garde pour la relire dans quelques années: elle sera

encore plus drôle. Bien amicalement à toi, PB». Vollkommen ungebrochen ist das Selbstbewusstsein der beiden Männer; sie glauben an eine bessere musikalische Zukunft, was heute, nach allem was sich ereignet hat, doch nachdenklich stimmt.

Von dem Briefwechsel wusste man bis jetzt nicht viel; nur in dem Sammelband *Points de repère*, Paris 1981, der verschiedene Artikel von Boulez vereinigt, steht ein Brief über die Kompositionstechnik von *Polyphonie X* und *Structures Ia*. Der Band der Paul-Sacher-Stiftung vereinigt 48 Nummern, Briefe, die zum grössten Teil vom Anfang der fünfziger Jahre stammen. Die leidige Frage, ob nun Cage Boulez oder Boulez Cage mehr beeinflusst habe, lässt sich am besten damit beantworten, dass die beiden eine gewisse, sehr kurze Zeit in einer Art geistiger Symbiose gelebt haben, wo der eine den andern sehr nötig hatte. Cage klagt, dass es kein intellektuelles Leben in Amerika gebe, Boulez aber, der immer spät antwortet, möchte in Amerika bekannt werden und lässt sich in Sao Paulo, wo er mit der Schauspieltruppe Renaud-Barrault weilt, sogar zu einer «Show» auf den Ondes Martenot herbei, um die Leute für sich zu gewinnen. Ohne Zweifel hat Cage Boulez literarisch beeinflusst, indem er ihn auf James Joyce aufmerksam machte, und die Maler und Bildner Jackson Pollock und Alexander Calder haben auf Boulez' Ästhetik eingewirkt. Wenn Cage in einem Artikel von 1949 schreibt: «Le rythme en tant qu'élément de construction est toujours une proportion de durées», so könnte dieser wie der nächste Satz auch von Boulez stammen: «Rien n'est moins raisonnable que de vouloir l'être toujours. Une manière de composer parfaitement systématique serait, en apparence, toute de raison, et en fait follement irrationnelle.» Und gerade wie wenn Cage das IRCAM mit seiner den Laien einschüchternden Technologie schon vorausgeahnt hätte, erklärt er: «Les appareils et les techniques d'art complexes demandent la collaboration d'un nombre de travailleurs anonymes.» Aber ganz gegen Boulez' künstlerische Haltung spricht ein Satz, der kurz darauf folgt: «Le chemin de la musique dans les cœurs amène à présent les musiciens à se connaître mieux en renonçant à leur moi.» Boulez wollte nie auf sein Ich, auf die Verantwortung des Komponisten, verzichten. Deshalb musste ihm auch die folgende Stelle aus dem schon erwähnten Brief vom 17. Januar 1950 missfallen, wo Cage in fehlerhaftem Französisch erklärt: «L'hasard y est venu pour nous donner de l'inconnu.» Wie ein spätes Echo auf diesen Satz mutet Boulez' (einen Satz von Arthur Rimbaud in sein Gegenteil verkehrendes) Geständnis an, das er zu Beginn der sechziger Jahre in Darmstadt machte: «Il faut arriver à l'inconnu par le règlement de tous nos sens.» Der letzte Brief stammt vom 5. September 1962 aus Baden-Baden; Boulez gratuliert seinem ehemaligen Freund zu seinem 50. Geburtstag in mehr oder

weniger surrealistischer Manier. Er spricht aber auch von der Einsamkeit, in die er sich willentlich begeben habe, um seine Recherchen zu vertiefen. Er spielt auch mit der Zahl 50, wie wenn man noch in der guten alten Zeit der ersten seriellen Versuche wäre, aber um sich darüber lustig zu machen: «Eh bien, pour ton cinquantenaire... rien d'affolant, c'est un problème d'algèbre amusante proposé dans tous les bons magazines d'initiation scientifique...» Der Humor tönt auch ein bisschen falsch; zu lange haben sich die beiden Komponisten nicht mehr gesehen, zu vieles hat sich seither ereignet. Boulez fühlt sich gealtert oder in die Kindheit zurückgekehrt, wie er am Schluss des Briefes gesteht. Und Cage hat seinen letzten Brief nach Paris an die Rue Beautreillis adressiert, wo sein Freund schon seit langem nicht mehr wohnte.

Vorbei sind die Zeiten, wo der eine den andern in einer mediokren Welt unbedingt nötig hatte. Beim Durchlesen der Briefe könnte man oft glauben, dass Cage freundschaftlicher, herzlicher war. Doch kannte auch Boulez Augenblicke, wo er sich unverbesserlich seinem Adressaten mitteilte, wie zum Beispiel im Mai 1951, nachdem er all die schlechten Werke aufgezählt hatte, die nun bejubelt werden: «Cher John, j'attends de tes nouvelles avec impatience. Cela me donnera du courage. Car il en faut pour soutenir constamment la lutte de l'honnêteté avec soi-même et entretenir la combativité vis-à-vis de l'idiotie, de la mauvaise foi. Je pense qu'heureusement nous sommes quelques-uns à avoir une certaine solidarité dans cet arc-boutement.»

Theo Hirsbrunner

Edition musicale suisse Schweizerische Musikedition

Historische Bezugnahme / selbstgewählte Prinzipien

Robert Suter: «Concerto grosso»
Edition Hug

«Concerto grosso» entstand 1984 als Auftragskomposition von Radio Televisione della Svizzera Italiana (RTSI) und wurde am 7. März 1985 im Studio Lugano vom Radioorchester unter der Leitung von Marc Andrae uraufgeführt. Mit der Auftragserteilung verband sich der Wunsch des Veranstalters, einen gewissen Bezug zur Musik des Barock zu intendieren, eingedenk der 300. Geburtstage von Bach, Händel und Domenico Scarlatti, deren Werke die