

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

Herausgeber: Schweizerischer Tonkünstlerverein

Band: - (1991)

Heft: 29

Buchbesprechung: Livres = Bücher

Autor: Hirsbrunner, Theo / Weid, Jean-Noël von der / Fiebig, Paul

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: 23.01.2026

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

bar, entschärft ihn; die Laszivität der Episode hätte auch ein altgedienter Zensor nicht wirksamer auslöschen können – Prädikat: «jugendfrei». Es triumphiert Eigentlichkeit und Identität; überall waltet Redundanz (schon der Titel – «Joyce-Fantasie» – ist ein Pleonasmus). Es ist (einfache) Musik über (komplexe) Musik – jenes postmoderne Verfahren, das Delz immer wieder wählt (siehe z.B. seine Arbeitslieder und sein Streichquartett), was die Bemerkung im Programmheft: «(...) wurde mir bald klar, dass ein einheitlicher Personalstil für diesen Text nicht in Frage kommt», ziemlich blauäugig erscheinen lässt! Sein Verhältnis zu Joyce bleibt mir unklar, und es stellt sich die Frage, ob diese reduzierende szenische Lesung aus innerer Notwendigkeit oder bloss aus äusserem Anlass entstanden ist. Dass der an sich schöne Muschelchor am Ende des Werkes, der aber allzu vorhersehbar-illustrierend ist und auch an Berlioz' «L'Enfance du Christ» erinnert, gar noch Cage gewidmet ist, scheint auf das Letzte zu deuten ...

Die Interpretation war beachtlich bis hinreissend. Blieben metrisch-rhythmischem noch einige Wünsche offen, v.a. auch beim Umsetzen der differenzierten Tempomodifikationen (befremdend, dass der Komponist am Harmonium den «con-acribia»-Teil auf S. 14 der Partitur selbst weder mit Genauigkeit noch mit den vorgeschriebenen $\text{♪} = 138$, sondern viel langsamer spielte), die den erwähnten rhythmisch einfachen Strukturen etwas an Komplexität zurückgeben könnten; wurden die wenigen zu singenden Takte peinlich dilettantisch ausgeführt, so erstaunte insgesamt doch, mit welcher Agilität der Kammerensemble Zürich (Sprachregie: Richard Merz; Gesamtleitung: Bernhard Erne) die vertrackten Wechsel und Überlagerungen bewältigte und mit welchem dramatischen Instinkt viele Mitglieder Einzelrollen Glaubwürdigkeit und Lebensechtheit verliehen. Sprachlich sehr undeutlich, sängerisch aber mit unerhörter selbstverständlicher Kunstfertigkeit meisterte Maria Wynton ihre Doppelrolle und verstärkte paradoxerweise mit ihrer Virtuosität und Genauigkeit die oben monierte semantische Eindimensionalität und Konkretheit. Die sparsam eingesetzten, zeitweise aber anforderungsreichen Klavierstücke (besonders fesselnd im «In-Modo-subversivo»-Teil eingesetzt) waren bei Gertrud Schneider und Tomas Bächli im doppelten Wortsinn in guten Händen.

Zusammengefasst: Delz hat die Sirenen-Episode weniger vertont als szenisch umgesetzt. Das wäre – als Hilfestellung – legitim, aber dann müsste die Episode integral vorgeführt werden. Durch Reduktion und letztlich traditionelle Mittel wird man dem Joyceschen Text nie gerecht. Noch die tödliche Monotonie von Cages «Muoyce» lässt mehr von Joyces Komplexität und Inkommensurabilität ahnen als das handwerklich saubere, glatte und konsumierbare Delzsche Unterfangen.

Toni Haefeli

Vom Anarchisten zum Guru

Zürich: Junifestwochen mit John Cage

Vorweg: Der Mut der Festwochen-Verantwortlichen verdient Anerkennung: Sie sind das Wagnis eingegangen, zwei herausragende Vertreter der alternden Moderne – den vor 50 Jahren in Zürich verstorbenen James Joyce und den bald 80-jährigen John Cage – exemplarisch zu verbinden und einem breiteren Publikum zu präsentieren. Statt postmodern beliebig, Verschiedenes und Gängiges nebeneinander zu programmieren, um möglichst viele Geschmacksrichtungen zu befriedigen, wurden zwei «Leitfossilien» (Konrad Rudolf Lienert) der heutigen Avantgarde umfassend vorgestellt. Dass der Zürcher Stadtpräsident von der «Schweizer Illustrierten» für das «superelitäre» Festival einen «Kaktus» zugewiesen bekam, spricht auch darum gegen die selbsternannte Vertretung des minderen Durchschnitts, weil den elitär geschimpften Wochen ein guter Publikumserfolg beschieden war. Die Zeiten sind vorbei, in denen John Cage als Clown missverstanden wurde; und er wirkt auch kaum mehr als Bürgerschreck. Die «Neue Zürcher Zeitung» fragte sich nicht mehr wie vor Jahren, ob das Musik sei; in deren Feuilleton erscheinen die kritisch und analytisch besten Beiträge zum innovatorischen Phänomen Cage. Er selber ist zur Kultfigur geworden, sein Werk ist etabliert; entsprechend festlich und feierlich sind die Junifestwochen weitgehend aufgenommen worden: vom Publikum und von der Kritik, von alternden Achtundsechzigern wie von «New-Age»-Faszinierern.

Es wäre falsch und naiv, ein Werk allein verantwortlich zu machen für seine Rezeption, andererseits ist die Wirkungsgeschichte einem Werk nicht rein äußerlich, sie hat durchaus auch mit dessen Inhalten und Intentionen zu tun. Am Werk von John Cage und dessen wandelnder Rezeption liesse sich diese Dialektik exemplarisch aufzeigen. Die Rezeption wirft ebenso Licht auf ihre eigene historische Bedingtheit wie auf den Gegenstand ihrer Untersuchung. Der Paradigmenwechsel in der Rezeptionsgeschichte von Cages Musik wird deutlich an den beiden Sonderbänden der Reihe «Musik-Konzepte»¹: Der erste Band, der erstmals 1978 erschien und der nun zusammen mit dem zweiten Band aktualisiert neu aufgelegt wurde, betont – in der Nachfolge Adornos – die politische Funktion von Cages Musik (Anarchie der Klänge als Vorschein einer gerechteren Gesellschaft), währenddem im zwölf Jahre später erschienenen zweiten Band die reine Werkanalyse vorherrscht (Cage ist zum akademisch isolierten Forschungsgegenstand geworden); vom politischen Potential von Cages künstlerischen Konzepten, von seinen sozialrevolutionären Ideen ist nach der Wende zur restaurativen Ruhe in der «postsozialistischen Melancholie» (Peter Niklaus Wilson) der Gegenwart nicht mehr die Rede.

Diese konservative Wende liess sich auch in Zürich beobachten, wo Cage als Klassiker der Moderne zuweilen zum Guru empor stilisiert wurde, wo die Auseinandersetzung mit seinem (und Merce Cunningham's) Werk oft getragen war von feierlich verzücktem Nachhall, wo die zentralen Begriffe der «Unbestimmtheit» (indeterminacy) und der «Stille» (silence) als postmoderne Termini begriffen und solcherart beliebig rezipiert worden sind. Anything goes: auch in der Rezeption. Ist das die postmoderne Antwort auf die von Habermas diagnostizierte «Neue Unübersichtlichkeit»? Es scheint, als wäre die Utopie von Cage historisch ad acta gelegt, erleidigt. Seine öffentliche Wandlung vom Anarchisten zum Guru ist nicht nur reiner Wandel der Rezeption, sondern tendenziell auch angelegt in seinem persönlichen Auftreten und in seinem sich wandelnden Werk, das in den siebziger und achtziger Jahren «auf Momente von Rekurs und Restaurierung» (Heinz-Klaus Metzger) hinzudeuten scheint. Das ist noch kaum untersucht, sowenig Cage – seit einiger Zeit immerhin auch in der bildenden Kunst aktiv und akzeptiert – mit seinen literarisch-philosophischen Werken Gegenstand der Forschung geworden ist. Da bleibt einiges zu tun.

Cage ist – mit einem Wort von Walter Benjamin – auch gegen den Strich zu bürsten und nicht vorwiegend ratlos festlich zu feiern. Nur so wird die Auseinandersetzung mit seinem offenen und hermetischen Werk, das in der direkten Filiation von Marcel Duchamp steht, fruchtbar.²

Gerhard van den Bergh

¹ Heinz-Klaus Metzger, Rainer Riehn (Hrsg.): *Musik-Konzepte. Sonderbände John Cage I / II. Edition Text + Kritik*, München 1990.

² Ein hauptsächlich werkimmanentes «aleatorisches Interview» (bei dem John Cage in beliebiger Reihenfolge und Kombination aus drei verschiedenen Sorten von Stichworten auswählen und anfänglich frei assoziieren konnte), das wir zum Abschluss der Junifestwochen mit John Cage geführt haben, wird in einer der folgenden Nummern von «Dissonanz» erscheinen.

Livres Bücher

Pour trouver du nouveau

Hugues Dufourt: «Musique, pouvoir, écriture»

Christian Bourgois Editeur, coll. *Musique/Passé / Présent*, Paris 1991, 362 p.

Depuis le milieu des années 1970, la nouveauté artistique a beaucoup perdu de son attrait, en République fédérale allemande surtout, mais aussi ailleurs. Les journalistes et les historiens de l'art commencent à parler de style post-moderne, où tout serait de nouveau possible, voire souhaitable, y compris l'évocation du passé le plus ancien. «Le canon de l'interdit», que Theodor W. Adorno voyait encore s'élargir toujours plus, avait abouti à une impasse. Trop de ce qui, autrefois, avait fait naturellement

partie de la musique était devenu tabou. Hugues Dufourt, cependant, est encore de ceux qui croient farouchement à la nouveauté. Il est philosophe au Centre national de recherche scientifique (CNRS) où, aux frais de l'Etat, les savants sont libres de se livrer à leurs recherches, pourvu qu'ils présentent chaque année environ cent pages de manuscrit contenant du neuf. Aucun des auteurs n'a le droit de revenir à ses sujets préférés et de rester le spécialiste d'un petit domaine. En 1861, au début de l'époque moderne, Charles Baudelaire avait déjà déclaré dans le dernier poème de ses «Fleurs du Mal»: «Plonger au fond du gouffre, Enfer ou Ciel, qu'importe? / Au fond de l'Inconnu pour trouver du nouveau!» Que ce voyage dans l'inconnu puisse être ressenti parfois comme infernal est une expérience qu'a faite Dufourt, justement, qui n'est pas seulement philosophe, mais aussi compositeur, et qui a produit des œuvres qui comptent parmi les meilleures de sa génération en France.

Cet ouvrage se compose surtout d'articles déjà publiés ailleurs, mais qui forment quand même un tout, si l'on admet qu'un artiste et savant, réuni en une seule personne, puisse utiliser des registres différents. En tant qu'artiste, Dufourt est engagé comme directeur des activités pédagogiques de l'Institut de recherche et coordination acoustique / musique (IRCAM), au Centre Georges-Pompidou. Divers articles du recueil rendent donc compte des dernières recherches dans le domaine de l'acoustique. Art et science forment un tout; on analyse la nature des phénomènes acoustiques, pour les traduire aussitôt en œuvres musicales. Ce qui intéresse le plus Dufourt sont les éléments dont l'auditeur de musique traditionnelle ne perçoit pratiquement rien: rugosité des sons, modifications résultant des variations de nuance. L'acoustique classique part d'événements stables, alors qu'est décrit ici ce qui se développe dans le temps et redisparaît. Il y a deux méthodes possibles: l'analyse et la synthèse. Soit les bruits et sons complexes sont décomposés en leurs parties, soit on recompose de nouveaux phénomènes inconnus, à partir d'éléments minuscules. Les ordinateurs de l'IRCAM sont des instruments, ou alors les expériences que permettent ces machines sont transposées sur des instruments de musique traditionnels. La combinaison des deux techniques est aussi possible. Que cette musique échappe en partie à la notation conventionnelle ne peut servir d'excuse pour des expériences «dans le vague». «L'écriture» est d'ailleurs devenu un des slogans de l'IRCAM; au Conservatoire, on n'entendait par là que la composition, à laquelle les élèves s'exerçaient selon des modèles stylistiques bien définis, alors que les ordinateurs offrent de nouvelles possibilités de visualiser la musique. En Europe, la musique se donne comme texte depuis environ mille ans, et c'est comme texte

qu'elle a subi une rationalisation croissante; cette notion n'est pas nouvelle, mais Dufourt voit aussi les limites d'un tel système. Ce n'est pas qu'à l'IRCAM, mais aussi dans des cours de psycho-acoustique de la Sorbonne, qu'on étudie les différences entre l'«écrit» et le «perçu».

De tels examens peuvent être entrepris par pure curiosité scientifique, mais l'artiste doit faire son choix. Les machines ne proposent pas de hiérarchie, comme nos anciens systèmes tonaux ou les instruments à clavier, qui alternent touches noires et blanches selon des lois précises. Les ordinateurs ne connaissent qu'un continuum de possibilités devant lesquelles il peut arriver que le musicien baisse les bras. C'est pourquoi, quand il présente l'évolution de la nouvelle musique depuis la deuxième guerre mondiale, Dufourt est souvent amer: l'avant-garde des années 40 et 50 voulait revenir à la révolution d'avant la première guerre, laquelle était dirigée contre l'académisme et le style pompier. En France, justement, cette tentative s'est encore nourrie longtemps du sentiment de la Résistance et de la Libération, mais il y manquait la large base sociale qui avait encore porté le néoclassicisme de l'entre-deux-guerres: «L'expérimentation est dévoyée quand elle devient un but en soi. Depuis 1945, la critique et la musicologie affectent cependant de considérer les œuvres comme des constructions qui valent par leur seule invention formelle du langage. Le travail créateur se réduit à un agencement de signes. Changer de code, inaugurer de nouvelles règles, c'est aller toujours plus loin dans l'aventure. L'inflation saisonnière qui renouvelle les révolutions du signifiant apparaît aux commentateurs comme un gage de vitalité créatrice.» Aujourd'hui, Paris manque justement de commentateurs des évolutions les plus récentes; les journalistes qui, dans les années 50, discutaient encore les concerts du Domaine musical de Pierre Boulez ne rendent que rarement compte des créations nouvelles. Lorsque Dufourt en vient à parler de Cage et Morton Feldman, il regrette donc le manque de rapports avec la tradition et la société: «Autant que son langage, la vision politique, historique et esthétique de l'art est démembrée. Les œuvres deviennent insignifiantes. Il leur reste à fétichiser le corps sonore, ainsi que le font les adeptes du silence... La fonction esthétique disparaît au profit du simple enregistrement sensoriel.» Dufourt cite alors la thèse d'Adorno où la musique, en refusant justement les rapports sociaux, dénonce le mauvais état de santé de la société; il conclut toutefois: «Mais un art qui s'échappe de la réalité pour se réfugier dans la solennité vide du rituel et de l'incantation magique renonce à avoir prise sur le système qu'il accuse. Il affecte de le désavouer et s'en accommode... Le pseudo-modernisme de l'art musical de 1945 à nos jours est un art opprimé qui s'ignore.» A leur époque, les éruptions d'Arnold Schönberg, dans

«Erwartung» par exemple, étaient justifiées, mais on ne saurait les répéter. C'est pourquoi, dans une conversation personnelle, Dufourt, s'élève aussi contre le néo-expressionnisme de Wolfgang Rihm, qu'il considère comme une régression.

Il faudrait cependant bien distinguer entre l'artiste et le philosophe qui se fondent ou s'opposent dans l'auteur de ce livre. Comme musicien, Dufourt ne compose que très peu (contrairement à Rihm ou Manfred Trojahn), parce qu'il est paralysé par ses réflexions constantes sur les conditions de son métier, sur ses possibilités et impossibilités de communiquer avec le public, quel qu'il soit. En revanche il est fasciné par les progrès de la technologie, par la production artistique vue comme partie de la recherche; sur ce point, il est entièrement musicien, encore que dépendant de soi seul et de quelques collègues. Mais quand il raisonne en philosophe, il ne voit plus que des apories, comme Adorno ou Carl Dahlhaus; penseur, il lui faut constater ou prévoir le pire; praticien, il lui faut tout de même passer à l'acte de temps à autre, ce en quoi il ne se fie pas à l'*«instinct»* (Rihm) ou à ce qui est *«déjà disponible»* (Trojahn). Comme Boulez, Dufourt n'entend pas renoncer au rationalisme et veut donc toujours explorer de nouveaux domaines. Que la confrontation avec les Allemands y joue un rôle important se manifeste dans le premier chapitre de l'ouvrage, écrit l'été dernier sous l'impression de la réunification allemande. Là Dufourt n'est pas seulement amer, il est vraiment désespéré. Vu de l'extérieur, ce morceau intitulé «La tragédie de la musique enfantée par l'esprit du nihilisme» est un résumé de la philosophie allemande de Hegel à Adorno, avec une insistance particulière sur Nietzsche. Dufourt en connaît tous les écrits par des traductions françaises et se montre bien informé. Les lecteurs germanophones n'y trouveraient rien de nouveau, n'était-ce que ces 60 premières pages révèlent une passion et une émotion singulières. Pour Dufourt, c'est un malheur qu'au 18ème siècle, les Allemands n'aient vécu les Lumières que de l'intérieur et n'aient pas réussi de révolution, malheur qui culmine dans le national-socialisme. Il ne voit pourtant pas le mal qu'au-delà du Rhin, mais aussi en France: en Napoléon III et dans le fascisme français. Selon Dufourt, il en est résulté soit une musique constamment bourgeoise, soit une servilité vis-à-vis de la couche féodale qui, malgré industrialisation et démocratisation, n'a jamais abdiqué dans la conscience culturelle et a provoqué en outre les guerres catastrophiques de notre continent. Dufourt postule une interénétration des plans esthétique et politique qui, défendue par l'extrême-droite, pourrait être très dangereuse, mais qui, inspirée par Adorno et exposée par un musicien qui ne veut pas être tenu seulement pour philosophe, mais aussi pour compositeur, offre le spectacle angoissant d'un homme qui lutte pour la raison et la justice.

Theo Hirsbrunner

«Le timbre, métaphore pour la composition», ouvrage collectif
I.R.C.A.M.-Christian Bourgois, Paris 1991, 565 p.

«Rapport d'activité 1989»
I.R.C.A.M., disponible en français et en américain à l'I.R.C.A.M., 31, rue St-Merri, F-75004 Paris

Sitôt Boulez et l'I.R.C.A.M. évoqués, l'on bascule dans un monde où la parole est chauffée à blanc. Quelle jungle de microbes! Quelles querelles de grenouilles! Avec leurs opposants – souvent désastreux d'infantilisme –, traités de post-écolos débiles ou de petits-bourgeois réactionnaires; avec leurs encenseurs thuriféraires, frêles larbins en quête d'extase boulzienne. Outre que cela devient une – triste – lapalissade d'affirmer que Boulez conforte de jour en jour un peu plus sa position de «gouverneur musical de l'État français», que ses tentacules s'étalent bien au-delà de celui-ci. Il ne faudrait tout de même pas oublier le musicien.

Certes, ce livre, qui réunit une vingtaine de textes dus à des compositeurs travaillant ou ayant travaillé à l'I.R.C.A.M., besogneux ou serviles, byzantins ou efflanqués, impatiente. Retenons néanmoins la contribution de James Dillon (oh! là! les inexactitudes de traduction) et celle de George Benjamin, qui nous remémore le fort utile conseil de George Ives à son fils Charles: «N'attachez pas trop d'importance aux sons, car vous risqueriez de passer à côté de la musique. Ce n'est pas sur de jolis petits sons que vous chevaucherez, sauvage et héroïque, jusqu'au ciel.» On lira, en revanche, avec plus de profit, le «Rapport d'activité 1989» de l'I.R.C.A.M., qui traite, entre autres, des activités scientifiques, musicales et de diffusion du Centre. Parmi le développement en matériel et logiciel, il faut signaler la «station de travail musicale» (IRCAM Musical Workstation), conçue pour faciliter l'expérimentation temps réel en traitement de signal, la composition musicale interactive et le contrôle de type instrumental en situation de concert. Elle est constituée fondamentalement d'un microprocesseur délivrant une puissance de calcul suffisante pour traiter des signaux et des événements musicaux nombreux et complexes, d'un système d'exploitation en temps réel adapté, et d'un environnement qui permet de développer des interfaces interactives de visualisation et de contrôle, ainsi que d'enregistrer et d'éditer les éléments traités.

Trois importantes applications se développent actuellement: ANIMAL, langage de programmation graphique visualisant les paramètres de contrôle et les algorithmes; un enregistreur universel de données, pour mémoriser des flots de données arbitraires en temps réel; enfin, un éditeur de signal manipulant les échantillons sonores dans les domaines

temporel et fréquentiel. Les interfaces utilisateurs de ces applications peuvent fonctionner simultanément sur l'hôte et communiquer avec un moniteur résident, l'IMRTX (IRCAM Multiprocessor Real-Time eXecutive). Ces applications sont réalisées pour coopérer entre elles afin de fournir la base d'un environnement complet d'expérimentation et d'exécution musicale.

Jean-Noël von der Weid

La musique à la rescousse du théâtre

Philippe Beaussant: «Vous avez dit «classique»?». Sur la mise en scène de la tragédie.
Actes Sud, Arles 1991, 148 p.

Aujourd'hui, Racine c'est ça: «Ces mots sans pieds, ces phrases sans nerfs, ces syllabes sans musique, ces vers sans rythme. Racine, c'est cette marmelade de sentences flasques, cette gibelote de formules avachies, (...) ce bavardage mou, ces tirades nouille, cette débâcle verbeuse dont les mots sont d'autant mieux boursouflés et faussement pompeux que rien, absolument rien dans cette phraséologie dégonflée, ne peut justifier leur enflure.»

Ce livre ne pouvait commencer que sur un cri d'indignation devant le mépris, – affiché –, l'outrage (irréparable? – pour le brave et studieux public de la Comédie française) dont les recrépisseurs actuels de théâtre accablent la tragédie classique. Libre à nous d'affubler la Joconde de moustaches, on sait qu'elle en est dépourvue. Mais en faisant grimacer Racine par des liftings successifs, quand «on délace les corsets, on dégrafe les justaucorps, on déversifie, on déshémisitique», lorsque l'on fracasse «une musique somptueuse et subtile, construite, consciente, voulue», là on le tue bel et bien.

Sur ces entrefaites, le public assiste à la représentation d'*Atys* de Lully (l'œuvre date de 1676, un an après *Iphigénie*), exécutée de la façon la plus rigoureuse, sans la moindre concession stylistique, bref du titre le plus pur: on exulte, on ovationne, en redemande. Comprenez qui pourra ...

C'est par ce subtil détournement vociférateur – la recherche d'un modèle pour la mise en scène de la tragédie classique – que Philippe Beaussant le trouve dans les réalisations de ceux que l'on nomme, la dérision au bord des lèvres, les «baroques». *Atys*, donc, mais aussi l'*Orfeo* de Monteverdi, en fournissent la démonstration (ce sont les pages essentielles). Le mot-clé qui définit le héros tragique, et que l'on retrouve à toutes les coutures de ce livre, est celui de *distance*, celle qui s'étend entre lui et le spectateur.

On a redécouvert la musique «ancienne» (on ne parle pas de peinture ancienne si l'on admire une fresque de Tiepolo, car elle ne cesse d'être présente; mais la musique non jouée n'existe pas), nous

dit Beaussant, dans sa pureté (le mot «authenticité» ne veut rien dire; ne pas confondre retour aux sources et retour au passé) d'autant plus grande, son style propre, sa subtilité originelle, dans un retour d'autant plus fulgurant que la fracture, l'interruption a été plus totale¹. Fixé sur le Bach contaminé par l'effusion romantique, on reçut en héritage celui de Mengelberg, voire celui de Maazel – devenu, depuis l'apparition des musiciens baroques, inécoutable; même l'Allemagne n'a pas encore vraiment assimilé les interprétations de Bach par Harnoncourt², Leonhardt ou Herreweghe. Comme pour les *Passions*, la continuité de la tradition d'interprétation de la tragédie, ininterrompue, l'a emprisonnée, bloquée, empêchant toute remise en cause et toute réflexion sur le style. Aussi, avec impertinence, mais sagesse, jetons nos conceptions esthétiques aux orties, renonçons définitivement à être «néobrechtiens, subgrotowskistes, infrastanislavskoïdes ou postartaliens» et reléguons Vitez et Chéreau, ou Grüber et Patte, au rang des vieilles lunes.

Ecartés du temps, les musiciens baroques l'étaient également des institutions en place, des médias, de l'opinion des dits avertis, ceux que l'on traitait voici peu d'intellos, d'êtres secs, voire archéologiques³. Erreur: leur vision de la musique, exigeante, intraitable, a rénové le goût, imposé une nouvelle *Weltanschauung* (elle eut l'éclat d'une détonation spirituelle); elle est en passe de «transformer en lois générales ce qui fut leur raisonnement particulier et d'y assujettir les autres musiciens dans un répertoire qui n'est pas le leur, (...) qui déborde le baroque». Il est fort possible que l'orchestre de Richard Strauss ne soit peut-être pas celui qui rende au plus près la pensée de Schubert. Conclusion: les gens de théâtre ont trente ans de retard sur ceux de la musique.

L'Orfeo, écrit Beaussant, n'est pas une représentation archéologique de la Grèce antique, non plus qu'un monde de bergers à la Watteau, d'Urfé ou George Sand. Mais un véritable langage d'amoureux où l'on rêve d'âge d'or, une œuvre qui contient toute la Renaissance, plus le rêve grec de la Renaissance, plus le baroque en train de surgir. Notre écoute est primordiale, et elle doit être du même ordre pour la tragédie: il s'agit de lire *Bérénice* comme une partition; notre contention à saisir la matière sonore va nous permettre de rendre aux mots leur charge de magie ou, comme l'écrivait Mallarmé, de «donner un sens plus pur aux mots de la tribu». L'architecture de Racine est une symphonie d'un seul tenant, d'une construction savante et affinée (peut-on regarder un Vermeer en noir et blanc?). Il ne s'agit plus alors que de faire sortir les mots, ce que Beaussant appelle une «*mise en voix*»; puis d'extraire de la mise en voix, sinon une *mise en scène*, du moins les éléments constitutifs d'une mise en scène». Le chef d'orchestre remplacerait alors le metteur en scène, aiderait les acteurs à trouver leur voix, ses mouvements et

accents. (Philippe Beaussant prépare un spectacle expérimental sur un opéra de Lully et une pièce de Racine, joués et chantés par les mêmes interprètes, pour mettre en valeur la vocalité racinienne.) Cette architecture musicale s'érige sur l'alexandrin, «technique parfaitement définie», qui génère un langage s'écartant du nôtre, qui s'en *distancie*. Beaussant note que, pour Barthes, ce «distance» ne peut provenir que de l'impassibilité de l'acteur, de la neutralité de son expression, car l'alexandrin porte en lui son rythme et sa musique. Ce en quoi Barthes se trompe, ajoute l'auteur, car l'alexandrin absolu et noétique n'existe pas; la musique n'apparaît que lorsque l'acteur le veut. D'où «l'essentiel dans l'art de dire le vers de Racine consiste en un perpétuel *rubato*⁴ qui fait accélérer et ralentir sans cesse les syllabes absorbant et se restituant les unes aux autres ce qu'elles s'empruntent».

Or l'un des plus subtils arcanes de l'interprétation de la musique française du 17e siècle, de sa liberté de mouvement et d'allure, est d'être «modelée sur la langue»: le musicien baroque le connaît mieux que tout autre, qui remplace deux croches égales par une croche pointée et une double croche plus un menu silence d'articulation. Pacotille, en comparaison, que le tempérément inégal ou le diapason entre 392 et 466. Le siècle classique, ce sont les fastes discrets du *rubato*: «Tout est agencé pour que la voix joue, et qu'elle se joue de la pesanteur du temps.»

Et c'est peut-être cette agogique, ce léger déraillement dans la mesure et le fait – dans l'interprétation vocale par exemple – qu'aucune syllabe ne tombe jamais où elle devrait, qu'elle est toujours «entre deux chaises» (un peu avant, un peu après), qui opère un rapprochement – esthétique et sentimental – entre les musiciens baroques et ceux de jazz, cette lancinante nourriture de la syncopé et toujours en retard sur le temps (le jazz parfaitement régulier, c'est-à-dire au degré zéro du rythme, isochrone, est inaudible⁵). Néanmoins, tous jonglent avec le temps, s'en moquent, le dérobent (*rubare*, en italien). Leur plus bel œuvre, c'est l'emploi de leur temps. Philippe Beaussant, lui, semble toujours avoir quelque chose à ne pas dire, ce qui est plus excitant que le contraire. Jean-Noël von der Weid

¹ Dans *Vous avez dit «baroque»?* (Actes Sud, 1988), Philippe Beaussant montre quelle importance eut, dans le renouveau de la musique ancienne, la coupe de deux siècles, parfois trois, qui sépare l'oubli d'un Couperin et sa résurrection, l'oubli de la viole de gambe et sa renaissance.

² Cf. les lumineuses explications du *Discours musical* (Gallimard, 1984) pour comprendre par quel travail méticuleux on s'est peu à peu approché de la musique baroque.

³ On s'est aussi gaussé de la vénération qu'ils vouaient aux instruments anciens. Or, grâce à leur «archéologisme rétrograde», on apprit enfin, par exemple, comment sonnait une régate, cette manière de petit orgue dont personne n'avait joué depuis trois siècles. Or Monteverdi, – dans la scène du troisième acte d'*Orfeo*, celle où Orphée arrive à la porte des Enfers et se trouve face au nocher Charon, force brute et noire, sorte d'énorme Quasimodo –, contrairement aux habitudes de l'époque, précise l'instrument, en l'occurrence la régate. Qui, mieux que tout autre, avec sa sonorité lourde, rugueuse et gauche, indique la couleur

de la voix de Charon – ne l'accompagne point, est lui. (Il va sans dire que pas un instrument moderne ne peut donner l'ensemble de ces caractères.) «Et voilà, sorti uniquement des notes de la partition, absolument tout ce qu'il faut savoir pour mettre sur le théâtre ce formidable moment dramatique.» En outre, «tout ce qui est nécessaire au metteur en scène pour construire (cette scène) peut être déduit de la partition.» Qui non seulement explique, mais amplifie, illumine – balaye les faux problèmes.

⁴ Barthes l'exécute, ce miroitement de l'insaisissable. On comprend qu'il aimât tant l'esthétique japonaise – distante (cf. *L'empire des signes*, Skira-Flammarion, 1970).

⁵ Le «swing», espèce de rythme biologique, petite parcellle fortifiée au désordre vital, joue de l'imprécision pour mieux faire rebondir l'exactitude du découpage du temps.

l'air. Ligeti, Adorno l'avaient pressenti. Nous vivions alors un moment historique [...].» La dernière partie de l'ouvrage, «Regards-miroirs», comporte une chronologie des œuvres jouées par l'Itinéraire (1973-1990), ainsi que des extraits de presse (1973-1991), mémoire passée et future de cette histoire, avec ses défis envirants, sa sauvagerie et ses crises, ses métamorphoses.

Jean-Noël von der Weid

Régale spectrale

Danielle Cohen-Levinas & Jacques Oriol (éditeurs): «L'Itinéraire», *La Revue musicale*, quadruple numéro 421-422-423-424, Paris 1991, 483 p.

Il y a à boire et à manger dans cet épais volume qui tente de retracer le parcours (souvent du combattant) de l'ensemble Itinéraire, fondé en 1973 par une poignée de jeunes compositeurs (Grisey, Murail, Tessier, Levinas), longtemps considérés comme des «prolongements» de la classe d'Olivier Messiaen. Mais aussi d'interprètes (Pierre-Yves Artaud, Sylvie Bertrando, Patrice Bocquillon), auxquels se joindront un peu plus tard des personnalités comme Hugues Dufourt. Et ce au moment où le Domaine musical se morfond, où Boulez est encore loin de France. Les ambitions, satisfaites, de l'Itinéraire, ne furent pas minces, qui se voulaient créatrices et théoriques, mais également prospectives, technologiques, enfin fonctionnelles. Les investigations de ce collectif, très neuves, ne lésinèrent pas sur la mise en évidence des *sous* plutôt que des *notes*, rustauds symboles graphiques; revanche séculaire de la réalité acoustique sur les structures combinatoires, du temps où l'agonie d'un système harmonique (modal, tonal...) a extirpé de l'oreille le contrôle vertical de la simultanéité d'événements sonores; exploration de l'intérieur de l'épiphanie sonore elle-même, d'où la notion de musique spectrale (cf. surtout «Spectres et lutins» de Tristan Murail), fondée sur l'examen des résonances harmoniques aussi bien qu'inharmoniques.

L'intérêt de l'ouvrage est dû à la diversité des approches: «Dialogue de la musique et de la musicologie»; alternative du collectif et de l'individuel, qui trace une voie aisément appréhendable; «Dialectique du compositeur et de l'interprète»: l'un des traits essentiels de l'Itinéraire; «Réflexions croisées», va-et-vient de témoignages, messages, regards des principaux collaborateurs; «Darmstadt 1982»: textes de Grisey, Levinas, Murail, publiés dans les «Darmstädter Beiträge zur Neuen Musik», au moment où, écrit Friedrich Hommel, «la venue de l'Itinéraire à Darmstadt [était] tout à fait exemplaire: l'idée d'une génération de compositeurs en prise directe sur le son et les processus formels qui en découlent était dans

Einschaffendes Darüberschwaben

Eva Weissweiler: *Clara Schumann. Eine Biographie*; Hoffmann und Campe, Hamburg 1990, 398 S.

Udo Rauchfleisch: *Robert Schumann. Leben und Werk. Eine Psychobiographie*; W. Kohlhammer, Stuttgart / Berlin / Köln 1990, 224 S.

A: Sie finden sie also gut, die Weissweiler? Freut mich, irgendwie ...

B: Ich habe keine Wahl.

A: Ich verstehe nicht ...?

B: Sie geht so prinzipiell ins beiläufige, ins Groschen-Detail, à la: Er warf ihr einen wütenden Blick zu und verließ türenschlagend das Zimmer – wie soll ich beurteilen, was ich nicht wissen kann (und was, übrigens, die Beteiligten selber, nach ein paar Tagen spätestens, vergessen hätten).

A: Sie stossen sich am Ausgeschmückten? War nicht NIETZSCHE es, der das «künstlerisch wahre Gemälde» dem «historisch wahren» gegenüber im Vor teil sah?

B: Und der, in der zweiten «Unzeitgemäßen Betrachtung», ja, GRILLPARZER dann zum Kronzeugen sich nahm, welcher Geschichte bestimmt habe «als die Art, wie der Geist des Menschen die ihm undurchdringlichen Begebenheiten aufnimmt».

A: Und beide hätten unrecht gehabt?

B: Ich bin ganz auf ihrer Seite! Und der eines Dritten, mit dem wir unsere Reihe keineswegs beschließen müssten: ACHIM VON ARNIM – der, in der «Kronenwächter»-Einleitung, der Dichtung den Vorzug gegeben hat, insofern sie «die Geschichte zur Wahrheit läutert».

A: «Objektivität und Gerechtigkeit haben nichts miteinander zu tun», fasst denn auch Nietzsche zusammen.

B: Und auf welcher Seite sehen Sie die Tätigkeit des Fleisch-den-dürren-Fakten-Anfütterns?

A: Auf der der Gerechtigkeit natürlich.

B: Und hätten damit Nietzsches Gegnerschaft zu gewärtigen.

A: ???

B: «Als ob es die Aufgabe jeder Zeit wäre, gegen alles, was einmal war, gerecht sein zu müssen», lautet sein Bescheid (ein paar Seiten weiter).

A: Soll's die Objektivität meinewegen sein.

B: Was, Nietzsche zufolge, bedeutet, «dass der, den ein Moment der Vergan-

genheit gar nichts angehe, berufen sei, ihn darzustellen».

A: Was kann ich dafür, dass er keinen Ausweg sieht.

B: Er sieht einen: «Nur aus der höchsten Kraft der Gegenwart dürft ihr das Vergangene deuten: nur in der stärksten Anspannung eurer edelsten Eigenschaften werdet ihr erraten, was in dem Vergangenen wissens- und bewahrenswürdig und gross ist. Gleiches durch Gleiches! Sonst zieht ihr das Vergangene zu euch nieder.»

A: Womit angedeutet sein soll, dass Eva Weissweiler keine Clara Schumann ist? Wie ich das übersehen konnte ...

B: Ihre Ironie, die dem Weissweiler-Buch, nebenbei, zu einem Vorteil hätte gereichen können, in Ehren, ...

A: ... Hätte sie, Verzeihung, ich war noch nicht durch mit dieser meiner Ironie, zum Gegenstand ihrer Biographie besser aufgeblickt, zu Frau Clara sich hinaufedeln sollen? Eine Heiligenlegende – ist es das, was Sie vermissen? B: Nicht einmal, wenn wir sie nicht schon hätten (mit Clara Schumanns eigenhändiger Hilfe ja) ... Was, wenn ich fragen darf, sagen Sie zu einem Satz wie diesem: «Endlich ist es ihm gelungen, seine Leidenschaft zu Geld zu machen»?

A: Erfreulich, dass so etwas vorkommt. B: Und wenn ihn, Robert Schumanns Vater, gerade das nicht interessiert hätte?

A: Ich war nicht dabei.

B: Ihr Wort in Frau Weissweilers Ohr.

A: Hat sie nicht mit Ihrer Biographie – was zählen da Kleinigkeiten – die ein-einhalb Jahrhunderte lang unter den Teppich gekehrten Konflikte an die Oberfläche befördert? Sich in der Lage gezeigt, der Schönfärberei Einhalt zu gebieten? Wissen wir nicht, dank ihrer, endlich, wie es wirklich zuging im Leben der Clara Schumann? Diesem freudlosen, lieblosen, gefühllosen Rechtfertigungsleben ...

B: ... das schicksalhaft-ausweglos war von Anfang an, wie das Buch glauben machen will, dadurch schon, dass es als Doppelbiographie anhebt, die ihre Wirklichkeit unter Ausschluss der Möglichkeit präsentiert?

A: Sie sähen das Zwanghafte gern geleugnet?

B: Ich sähe es gern verstanden.

A: Womit Sie zum lobenden Teil übergeleitet haben, auf das Rauchfleisch-Opus kommen wollen?

B: Ja bzw. schön wär's – leider bereitet mir das Rauchfleisch-Vorwort bereits Kopfzerbrechen: wo von «unklaren Vorstellungen» die Rede ist, von Verhältnissen und Werken, die «wenig bekannt» seien, Begabungen, über die «nur wenige <Eingeweihte>» etwas wüssten – und der Schreiber dabei (zum ersten und nicht letzten Mal) seinen Informationsstand als ungenügend zu erkennen gibt; wo ein «differenzierter Zugang zum Künstler und seinem Werk» in Aussicht gestellt wird, das «Werk» freilich im folgenden Satz schon seinem «Schaffensprozess» weichen muss, als wäre letzterer das einzige

Interessante an ersterem, ja überhaupt, eigentlich, nicht wahr, identisch mit diesem und nicht ...

A: Sie haben nicht zufällig etwas gegen «die psychoanalytische Methode»?

B: Nur, wenn sie (resp., insofern es die eine meines Wissens nicht gibt: wenn diese oder jene psychoanalytische Methode) den Künstlern unter den «Klienten» die Befähigung zum, beispielsweise, Komponieren – die ja, jedenfalls angesichts einer «Edelnormalität», eine Abweichung, ein «Defekt» ist – wegheilen will.

B: ... gar ein Klavier in den Patientenstatus erhoben und als «insufficient» charakterisiert.

A: Die Frage, warum eine Komposition «gerade in dieser Zeit» entstand, finden Sie nicht «reizvoll»?

B: Brauchen Sie zu Ihrer Beantwortung «den» Psychoanalytiker?

A: Wenn er vor Fehlinterpretationen schützen hilft, habe ich nichts gegen ihn.

B: Statt dessen fügt er die seinen hinzu. A: Gottlob sind wenigstens Sie vor Irrtümern gefeit.



Clara Schumann
als Mona Lisa

A: Sie reden, als hätte man Robert, vor Ihrer Nase, post mortem auf die Couch gelegt ... also: Ich habe diese «Psycho-biographie» anders gelesen.

B: Nun fangen Sie auch noch an.

A: Womit?

B: Mit dem Vertraulich-beim-Vornamen-Nennen. Der, zugegeben, Höhepunkt eigener Art müsste Ihnen gefallen haben: «Johanna antwortete Robert» – zu deutsch: Mutter Schumann an ihren Sohn, ...

A: ... der ihr, interessanterweise, nie eine Komposition gewidmet hat.

B: Womit, ich seufze, nur eine von unzähligen «Auffälligkeiten» genannt ist. Wissen Sie, was mich stört? Dass unentwegt nach «tieferen» = «psychologischen Gründen» sprich: Krankheitssymptome gefahndet wird; dass beständig erklärt, soll heißen: beurteilt, und dabei fleissig festgestellt wird, was nicht stimmt. Wobei, und das nicht selten, Unachtsamkeit herrscht, was den Unterschied, erstens, zwischen «psychisch» und «psychologisch», zweitens zwischen Interpretation und Motivation angeht.

A: Immerhin, «im Wissen um die schizophrene Psychose» schliesslich wird ...

B: Also bitte ... Ein Beispiel nur: dass bekannte Düsseldorfer Fiasko könnte ich mir weissgott einfühlsamer auseinandergenommen denken. Jeder Orchestermusiker könnte da schon, aus eigener Erfahrung, mehr beitragen (wenn er selbstkritisch zugäbe, dass er robusteren Naturen die Hölle heiss gemacht hat).

A: Mein Problem – ich will nicht verhehlen, dass auch ich eines habe – besteht eher darin, dass der Autor sich nicht entscheiden kann, an wen er sich wendet: dem für speziellere Details Hellhörigen liefert er zuviel von dem, was der längst weiss; und dem anderen geht er nicht erst mit der nicht weiter erläuterten «bulbären Läsion» auf die Nerven.

B: Und dieses Zitieren ohne Seitenangabe – also: wenn einer es genau wissen will, macht Chefwissenschaftler Rauchfleisch es ihm schwer bis unmöglich.

A: Merkwürdig auch, wie oft, manchmal innerhalb ein und derselben Seite, etwas zweimal gesagt wird, als könne auf nichts so sicher gezählt werden wie des Lesers Kurzzeitgedächtnis-Beeinträchtigung.

B: Schade, dass am Ende auch Sie als Fürsprecher ausfallen ...

Paul Fiebig

Das Trapsen (oder Japsen?) des objektiven Geistes

*Carl Dahlhaus, Hans Heinrich Eggebrecht, Renate Groth, Frieder Zaminer u.a.: Geschichte der Musiktheorie
Wissenschaftliche Buchgesellschaft Darmstadt, ab 1985 (detaillierte Angaben siehe am Schluss)*

Die späten siebziger und die achtziger Jahre werden in die Geschichte der deutschen Musikwissenschaft eingehen als eine Zeit grosser, im weitesten Sinne enzyklopädischer Projekte: das «Neue Handbuch der Musikwissenschaft», die Reihe «Grosse Komponisten und ihre Zeit», eine neue Reihe über die musikalischen Gattungen, die «Enzyklopädie des Musiktheaters» und die «Geschichte der Musiktheorie». In all diesen Projekten wird versucht, der Hauptform musikwissenschaftlicher Darstellungen – nämlich dem Artikel oder Aufsatz – und ihren hauptsächlichen Informationsträgern – den wissenschaftlichen Zeitschriften – zu entkommen: Einerseits werden dadurch die einzelnen «Objekte» der Wissenschaft in grössere Horizonte gestellt, zugleich bilden diese grösseren Horizonte notwendigerweise auch wieder vermehrt das «Objekt» der Musikwissenschaft.

All diese erwähnten grossen musikwissenschaftlichen Projekte wurden vom wichtigsten deutschen und musikwissenschaftlichen Forscher und Lehrer der siebziger und achtziger Jahre direkt oder indirekt wesentlich mitbestimmt und mitgetragen: von Carl Dahlhaus. Jene, die von der schweren Krankheit dieses Wissenschaftlers wussten, erstaunte es immer wieder, weshalb ein so wichtiger und brillanter Autor sich in solch emphatischer Weise als Herausgeber betätigte und zum Teil auch die lektorischen Krämerarbeiten übernahm. Es steht dahinter das grosse Bestreben, in einer sich diversifizierenden Zeit, wo auch innerhalb der Musikwissenschaft die Publikationsfülle bibliographisch fast nicht mehr zu bewältigen ist, den Blick auf die zentralen Fragen nicht zu verlieren. Das musikwissenschaftliche Wissen sollte aus bibliographischen Spezialsammlungen herausgelöst und in grössere Zusammenhänge gestellt werden. Und weil heute nur der Blick auf diese grösseren Zusammenhänge der (Musik-)Wissenschaft einen breiteren Interessentenkreis zutragen bzw. erhalten kann, gelang es Dahlhaus, für die riesigen Projekte auch immer Geld und Verleger zu finden. Wenn die Musikwissenschaft in den vergangenen zwanzig Jahren sich vom Vorurteil lösen konnte, ein exklusiver Verein von Schmetterlingssammlern zu sein, der seine Objekte lieber hinter Glasvitrinen versteckt, dann ist daran die publizistische Tätigkeit von Carl Dahlhaus wesentlich mitbeteiligt. Es gehört auch mit zu seinem Verdienst, dass eine Forschung, die sich in der Denktradition der kritischen Frankfurter Schule bewegte und hier vor allem von den Vorschlägen von Theodor W. Adorno aus-

ging, nicht gleich als banausisch und unwissenschaftlich abqualifiziert wurde. Damit verbunden war eine Art musikwissenschaftlichen Paradigmenwechsels im Verhältnis zur Neuen Musik; die Wiener Schule mit Arnold Schönberg und Anton Webern wurde zur Hauptperspektive der Musik des 20. Jahrhunderts und bis zu einem gewissen Grade auch des 19., und die Gegenwartsmusik bildete vermehrt den Ausgangspunkt musikwissenschaftlichen Denkens.

Für Carl Dahlhaus muss auch die gegenseitige Befruchtung innerhalb der Gruppe dieser kritischen Frankfurter Schule, wo verschiedenste Wissenschaftler die Probleme unter ähnlichen Prämissen untersuchten, vorbildhaft gewesen sein. Eine solche kleine Gruppe, die sich gegenseitige Anstösse gibt, war auch als Autorenkreis für die «Geschichte der Musiktheorie» geplant, «so wenig Mitarbeiter wie möglich, damit die in der Einzelforschung gewöhnlich vernachlässigten grösseren Zusammenhänge besser zur Geltung gebracht werden können» (Frieder Zaminer in Bd. 1, S. 4). Die «Ideologisierung» allerdings, die es braucht, um solch «grössere Zusammenhänge» innerhalb einer Gruppe durchprägen zu können, war offensichtlich schon in den siebziger Jahren nicht mehr durchsetzbar. Zwar beschwörte Dahlhaus in einem als Grundsatzpapier gedachten und im Einleitungsband publizierten Aufsatz «Was heisst «Geschichte der Musiktheorie»?» diesen Zusammenhang gegen alle Widrigkeiten, die sich gerade einem solchen historisch angelegten Projekt entgegenstellen, aber aus den diversen Vorworten zu den einzelnen Bänden, die sich in solchen Angelegenheiten immer besonders diskret geben, lässt sich abschätzen, wie intensiv und zugleich vergeblich um einen Konsens gerungen wurde, und wie schliesslich die Praxis auch auf diesem Gebiete die Theorie überholte, denn

«sollte das Unternehmen nicht länger durch schwer erfüllbare Wunschvorstellungen belastet oder gelähmt werden, musste schliesslich umgekehrt gefragt werden, wieviel der einzelne Mitarbeiter in einem überschaubaren Zeitraum von sich aus glaubt erbringen zu können» (Frieder Zaminer in Bd. 1, S. 5). Dass die ursprünglichen Vorstellungen von Carl Dahlhaus nicht durchsetzbar waren, wurde offensichtlich schon während der Diskussion in der kleinen Gruppe deutlich, als «eine Vielfalt der Ansichten über den Gegenstand und seine Darstellung zutage trat – ein Pluralismus, der den Gedanken an ein einheitliches Konzept in Frage stellte und zu einem eher pragmatischen Vorgehen zwang. Jeder Mitarbeiter sollte und musste die seinem Spezialthema angemessene Methode selber finden. Carl Dahlhaus begleitete das zu Erweiterung und Neugliederung drängende Unternehmen wiederholt mit konstruktiven Vorschlägen, bisweilen auch mit kritischem Blick, allmählich aber mehr und mehr aus der Distanz. Der Denkweg indes, den er selbst als Autor eingeschlagen hat, ist einzigartig und unmachahmlich geblieben» (Frieder Zaminer, Bd. 11, S. VIII).

Dass auch zwischen dem Autor Dahlhaus und der Redaktion der «Geschichte der Musiktheorie» eine gewisse Distanz herrschte, zeigt deren Reaktion, als Dahlhaus sein letztes Werk auf die Redaktion brachte: «Die Musiktheorie des

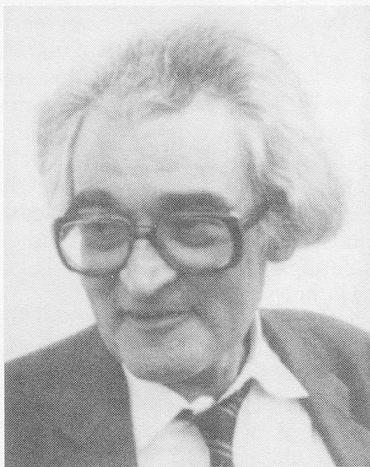
18. und 19. Jahrhunderts, Teil 2. Deutschland»; vorangegangen war bereits der Band «Musiktheorie im 18. und 19. Jahrhundert, Teil 1. Grundzüge einer Systematik» und geplant war noch ein dritter Band über die «französische, italienische und englische Musiktheorie» dieser Zeit (die spanische, nord- bzw. lateinamerikanische Musiktheorie hielt man offensichtlich nicht weiter für beachtenswert, das waren ja teilweise auch blosse Kolonialstaaten!). Wie es schon seinem grossen Vorbild Theodor W. Adorno erging, monierte die Redaktion beim Manuscript von Dahlhaus die fehlenden Notenbeispiele und – schlimmer noch – die abwesenden Literaturverweise. In dieser Richtung wurde das opus ultimatum von Dahlhaus nach dessen Tod am 13. März 1989 auch bearbeitet; so ist paradoxerweise Dahlhaus' letztes wissenschaftliches Werk auch eines seiner an Anmerkungen und Verweisen reichsten geworden. Auch so bleibt offensichtlich, was die Lektorin Ruth E. Müller am Anfang des Nachwortes lapidar feststellt: «Carl Dahlhaus hat dieses Buch nicht mehr vollendet» (Bd. 11, S. 265). Weil es aber doch in so hohem Masse die Handschrift des Autors trägt und sich diese Handschrift vor allem in Dahlhaus' grosser Kunst des Traktaats erweist, eignet dem Buch nichts Fragmentarisches oder Skizzenhaftes. Das macht diese Schrift verletztlich, und es ist abzusehen, dass jene Bewahrer musikwissenschaftlicher Traditionen, die den Erfolg von Dahlhaus schon immer mit einem gewissen Argwohn verfolgt haben, sich mit Gewinn auf dieses Buch stürzen werden. Ich möchte aber nicht auf diese Schwachstellen eingehen, die sich vor allem in Verkürzungen und in ungestützten autoritären Setzungen äussern, etwa wenn Dahlhaus in Klammern ohne nähere Begründung ganze musikwissenschaftliche Traditionenzensuriert. Die Entstehung des Buches zeigt aber, in welch hohem Masse der Autor den grossen Zusammenhang im Auge behielt. «Er übergab der Redaktion der «Geschichte der Musiktheorie» im Dezember 1988 ein fortlaufend paginiertes Konvolut, das aus mehreren Manuskripten (darunter auch Durchschläge und Ablichtungen) und fünf Sonderdrucken bestand. Die Arbeit an demjenigen Teil, der hier erstmals gedruckt erscheint, reicht mindestens bis in das Jahr 1982 zurück» (die Lektorin Ruth E. Müller in Bd. 11, S. 265). Im Klartext: Dahlhaus stückelte sich hier also mit alten und neuen Texten ein 250 Seiten dickes Buch zusammen; dass es in dem Manuskript Wiederholungen zuhauf gibt, ist wegen der fehlenden Überarbeitung selbstverständlich, dass aber kaum Widersprüche auftauchen, ist bei einem solchen Werk über die Musiktheorie im 18. und 19. Jahrhundert doch einigermassen auffallend und belegt die Denkdisziplin des Autors, der über fast 20 Jahre hinweg – der älteste in den Text eingebaute Aufsatz geht in das Jahr 1970 zurück – an seinen Vorstellungen nicht rüttelte. Die Konstante im

Dahlhausschen Denken ist die durchaus reflektierte, also keineswegs platt-eklektische geschichtsphilosophische Fundierung seiner musikwissenschaftlichen Forschungen. Wie sehr Dahlhaus zum Beispiel die stramm geradlinige Geschichtsphilosophie differenzierte, zeigt eine Stelle aus dem systematischen Teil zu dieser Geschichte der Musiktheorie. Sie gehört wohl zum besten, was über Adornos Geschichtsphilosophie geschrieben wurde und zeigt Dahlhaus' grosse Fähigkeit – von der er zuweilen fast zu leichten Gebrauch macht –, ganze Denkgebäude in wenigen Sätzen an den entscheidenden Knotenpunkten zu knacken – und zu erledigen:

«Denn ‹die› Geschichte – im Singular – ist eine Instanz, die nicht in einer Summe subjektiver Entscheidungen und Setzungen besteht, sondern sich als objektiver Geist (gleichgültig, ob marxistisch vom Kopf auf die Füsse oder hegelianisch von den Füßen auf den Kopf gestellt) über die bewussten Absichten der Menschen hinweg (wenn auch insgeheim durch deren Intentionen hindurch) als Inbegriff dessen, was ‹an der Zeit ist›, durchsetzt und realisiert. Adornos These, Musik sei ‹durch und durch geschichtlich›, besagt nichts Geringeres, als dass ein Komponist gezwungen sei, dem Diktat ‹der› Geschichte zu gehorchen, wenn er sich nicht der Gefahr aussetzen will, Unstimmiges und Überflüssiges zu produzieren. Mit andern Worten: Der prekäre Singular – der Begriff der ‹einen› Geschichte rückt in die Nähe eines Mythos, denn so sinnfällig sich allenthalben ‹Geschichten› (im Plural) ereignen, die sich durchkreuzen oder miteinander verschränken, so unleugbar steht die Kategorie der ‹einen› Geschichte unter Metaphysikverdacht – ist in der Regel die geschichtsphilosophische Rechtfertigung einer ästhetischen Theorie, die Partei ergreift und ‹die› Geschichte auf ihre Seite zu ziehen trachtet (wobei der Unterschied, ob es eine engagierte oder eine autonome Kunst ist, die verteidigt werden soll, an der Argumentationsfigur wenig ändert).» (Carl Dahlhaus in Bd. 10, S. 40).

Trotz dieser feinsinnigen Analyse, die wirkt wie die besonders gegluckten Zeilen eines frankophonen Postmoderne-Theoretikers, entkommt Dahlhaus aber diesem Mythos der «einen» Geschichte doch auch wieder nicht. Denn gerade «die» Geschichte ist ihm in der Be- trachtung der Musik des 18. und 19. Jahrhunderts immer wieder der Beurteilungsparameter. Dahlhaus versucht in der Geschichte der Musiktheorie immer wieder folgende Grundachse zu installieren: In der Neuzeit, seit etwa dem 16. Jahrhundert ist Musiktheorie wesentlich eine Theorie, die sich an den konkreten musikalischen Werken orientiert. Diese Beobachtung, die als generelle Tendenz mindestens im deutschen Zeitraum zutrifft – im englischen Sprachraum müsste man hier wohl einiges relativieren –, verwandelt sich bei Dahlhaus aber sehr bald – und hier hört man den objektiven Geist deutlich trapsen – in eine Instanz zur Bewertung musiktheoretischer Erscheinungen; jene musiktheoretischen Ansätze nämlich, die sich an der kompositorischen Realität nicht orientierten oder von einer anderen kompositorischen Realität träumten, sind bei Dahlhaus im besseren Falle Rudimente der mittelalterlichen, auf Pythagoras basierenden Musiktheorie, im schlechteren Falle Absurditäten, etwa Johann Georg Neidhardts «Sectio

canonis harmonici». Und um die Prämissen, dass die Musiktheorie der Neuzeit sich von jener der Antike gerade mit ihrer Orientierung an musikalischen Werken unterscheidet, gegen eine recht ansehnliche Anzahl musiktheoretischer Realitäten aufrecht zu erhalten, die sich um die Einzelkomposition einen Deut kümmern, kann der dialektische Historiker zuweilen zum kruden Katecheten werden: «Musiktheorie ist Reflexion über Komponiertes, nicht Konstruktion eines zweiten Systems von Tonbeziehungen neben dem, das in musikalischen Werken enthalten ist» (Carl Dahlhaus in Bd. 11, S. 59). Man könnte die Unterscheidung zwischen erstem und zweitem System durchaus problematisieren und sich fragen, ob denn theoretische Systeme, die sich an Kompositionen orientieren, fähig wären, «erste» Systeme zu entwickeln, mit andern Worten: wie weit nicht jede Musiktheorie immer ein Zweites ist und bleibt. Das Faszinierende bei Dahlhaus bleibt indessen auch hier genau das, was ihn



Carl Dahlhaus

zum Katecheten werden lässt: Der grosse Zusammenhang; – wie er musiktheoretische Ansätze von fast 3000 Jahren im Auge behält und wie sich bei ihm ein Problemkreis in kontinuierlichem Guss in einen andern verwandelt, dies alles bleibt wirklich sein einmaliger und unNachahmlicher «Denkweg, den er als Autor eingeschlagen hat». Dieses Faszinierende ist aber auch das Problematische. So verhindert die Fixierung auf eine Theorie der musikalischen Kompositionen eine historisch gerechte Beurteilung jener Musiktheorie, die sich eben gerade nicht an Kompositionen orientiert, sondern die ihren Sinn in der Entwicklung musikalischer Utopien sah. Vielleicht hätte Dahlhaus hier bei der Betrachtung der englischsprachigen Musiktheorie des 18. und 19. Jahrhunderts doch einiges relativieren müssen, denn diese kümmerte sich viel weniger um konkrete kompositorische Lösungen. Sein Tod hat eine solche Relativierung nicht mehr zugelassen. Die Musiktheorie wird dadurch gleichsam unter ihrem Wert verkauft, nämlich im Schlepptau der Kompositionen, die sie doch nie erreicht. Dahlhaus zeigt da zwar sehr klug, weshalb die Theorie immer wieder ihr Ziel verfehlte, und

hier gibt es auch grosse Rehabilitierungen von Leuten, die man schon längst abgeschrieben hat, etwa jene von Riemann, der bei Dahlhaus eine ebenso gerechte wie differenzierte Beurteilung erfährt. Das revolutionäre Potential der Musiktheorie, dass sie nämlich der geschichtlichen Realität immer wieder vorzurechnen wagte, wie es auch ganz anders hätte sein können und damit nicht nur ihr historisch Bedingtes, sondern auch das Bedingte der Historie aufzeigt, – von diesem revolutionären Potential vernehmen wir in Dahlhaus' Beiträgen zur «Geschichte der Musiktheorie» wenig. Erstaunlich bleibt jedenfalls die Vehemenz, mit der Dahlhaus auch bei dieser «Geschichte der Musiktheorie» – wo der Begriff der Historie immer wieder prekär in Frage gestellt und von physikalischen Fakten durchsetzt wird – seine alten negativen Einschätzungen gegenüber jenen Theorien aufrecht erhält, die den Primat historischen Denkens in Frage stellen, etwa gegenüber dem Strukturalismus (von den diversen Verzweigungen, in die sich das klassische strukturalistische Denken zergliedert hat, spricht er erst gar nicht), gegenüber der amerikanischen *music theory*, gegenüber dem *Schenkerism* und gegenüber allen irgendwie akustischen oder physikalischen Begründungen der Musiktheorie, die er unter dem Begriff «Physikalismus» ebenso pauschal wie abwertend zusammenfasst. Sein Ressentiment gegen den «Physikalismus» geht soweit, dass er den Physikern und Mathematikern sogar ein bisschen die Tatsache missgönnt, «dass den Konsonanzen einfache Zahlenverhältnisse zugrunde liegen – eine Tatsache, die durchaus zu philosophischem Staunen herausfordert, denn die Proportionen könnten, ohne dass irgendein naturphilosophisches Prinzip verletzt würde, auch so kompliziert sein wie die Zahl Pi» (Bd. 10, S. 65). Da spricht der Dialektiker, der bedauert, dass das Einmaleins zu einfach ist, um es historischer Relativität unterwerfen zu können.

So wichtig Dahlhaus' Beiträge in dieser «Geschichte der Musiktheorie» sind, und zwar gerade weil er klare Wertungen weniger abfertigt als in früheren Büchern, so hoch muss man es der ersten Autorengruppe anrechnen, dass sie sich der ursprünglich geplanten Konzentration auf die grossen Zusammenhänge nicht unterwarf und einen Methodenpluralismus zuließ. Es verunmöglicht zwar eine Rezension, die jedem Autor der bisher erschienenen Bände gerecht wird, denn man kann nicht auf jeden der wertvollen Einzelbeiträge eingehen. Generell ist aber Frieder Zaminer zuzustimmen, wenn er feststellt, dass die neue Vielfalt «als Gewinn für das Unternehmen verbucht werden» muss, «allerdings auf Kosten des ursprünglich leitenden Gedankens» (Bd. 1, S. 5). In dieser Vielfalt wurde ein Aufsatz über «Stimmung und Temperatur» des in Hongkong lebenden amerikanischen Musikkwissenschaftlers David Lindley möglich, der fast in jedem

Satz dem «ursprünglich leitenden Gedanken» widerspricht, der aber zum Besten gehört, was ich je über das – theoretische – Problem von Temperatur und Stimmung gelesen habe, gerade weil er nicht bloss die kompositionsgeschichtliche Relevanz der Stimmungen abtastet, sondern auch jene wuchtigen Utopien der Musiktheoretiker schildert, die von der Musikgeschichte eben gerade nicht aufgenommen wurden. Musiktheorie wird bei Lindley so ein bisschen als das Verlustgeschäft dargestellt, als jener Teil der Musikgeschichte, der nur gedacht und – noch – nicht komponiert wurde. Ähnliches liesse sich von Daniel P. Walkers Aufsatz über «Keplers Himmelsmusik» sagen, den der bereits verstorbene Autor vor mehr als zwanzig Jahren verfasste. Es ist die Einlassung aufs Einzelne, was bei diesen Texten so beeindruckt, der verständnisvolle Nachvollzug dessen, was eine Musiktheorie zu formulieren versuchte; es ist zugleich auch in gewisser Weise der Verzicht auf einen Zusammenhang, der die Einzelerscheinung bezwingen will, oder besser: Hier wird Zusammenhang nicht konstruiert, sondern mit einer gewissen Selbstverständlichkeit und ohne epistemologische Ausreizungen angenommen. Dass solch ein Vorgehen nicht mit wissenschaftlicher Verwahrlosung gleichzusetzen ist, beweist Hans-Peter Reinecke in seinem auf den ersten Blick esoterischen Aufsatz «Natur» als Rechtfertigungsinstanz im Denken der Theoretiker». Er durchschaut das Paradoxon des Historikers, der die Musiktheorie in ihren historischen Bedingungen darstellen will, durchaus richtig, wenn er auf den berühmten Kreter verweist, der von den Kretern sagt, dass sie alle lügen. Er nennt die Unauflösbarkeit eines solchen Paradoxons im Sinne von Douglas R. Hofstader eine «strange loop», eine eigenartige Schleife, und er weist darauf hin, dass es diese «strange loops» in Natur- wie in Geisteswissenschaften gibt. «Es lässt sich nicht entscheiden, ob sie wahr oder falsch sind, wohl aber, dass sie existieren» (Hans-Peter Reinecke in Bd. 1, S. 147). Reinecke lässt dann seinen Aufsatz in einen – vielleicht als postmodern zu bezeichnenden – offenen Relativismus auslaufen:

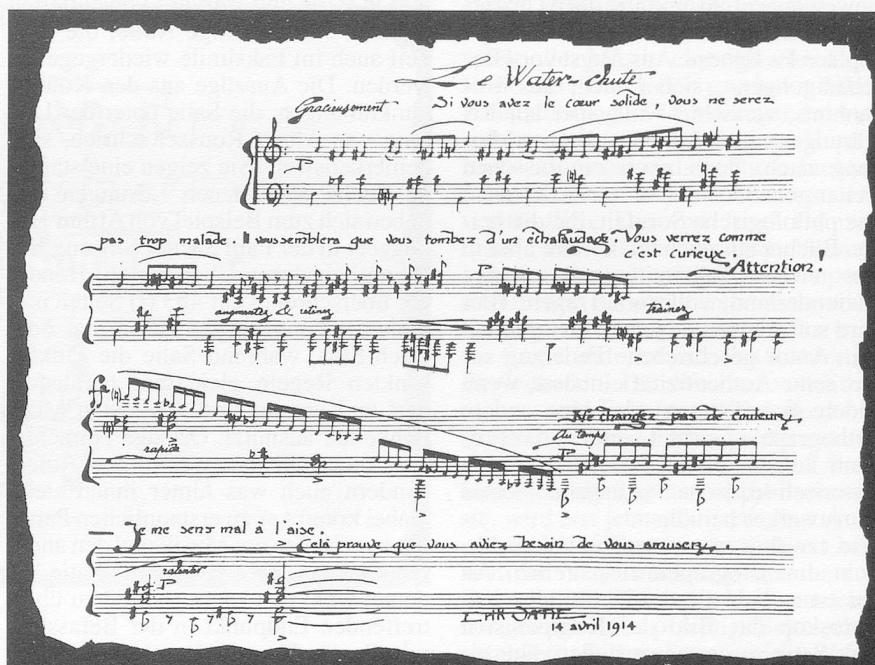
«Es wird deutlich, dass die Suche nach so etwas wie Begründungen, nach «Urgründen», «Wurzeln» oder nach Ursachen eine Schimäre ist. Sie wird abgelöst – ausgehend von den reflektierten Erfahrungen in den Naturwissenschaften und in den Künsten – von der Einsicht in die Logik der Rückbezüglichkeit, der Selbstreferenz. Wieder sind wir bei der Analogie von Kunst und Natur gelandet. Ein Neues – das zugleich uralt ist – wird deutlich: Die Natur braucht nicht als Rechtfertigungsinstanz herzuhalten, denn sie steht nicht abseits, weder als Autorität oben drüber noch als Basis unten drunter. Was immer wir tun, ob wir beobachten, ob wir Theorien entwerfen oder ob wir etwas anderes erfinden: Wir sind Teil des Ganzen» (Hans-Peter Reinecke in Bd. 1, S. 147f.).

Hätte die Redaktion dieses Ganzen von Anfang an im Auge gehabt und unter dem Titel «Geschichte der Musiktheorie» nicht bloss die «Geschichte der europäischen Musiktheorie» verstanden, wären die Diskussionen über die an-

fänglich leitenden Gedanken wohl nicht nötig gewesen; denn nur schon ein kurzer Blick über den europäischen Zaun hätte die Selbstsicherheit der geschichtsphilosophischen Historiker wohl ziemlich erschüttert. Die Geschichte der aussereuropäischen Musiktheorie hat nun auch im revidierten und erweiterten Projekt leider keinen Platz gefunden, und wie pluralistisch die beiden geplanten Bände über das 20. Jahrhundert gestaltet werden, muss sich erst noch erweisen. Schon jetzt aber hat sich der einstige Halbgott der Musikhistoriker der siebziger und achtziger Jahre – der objektive Geist – aus dem Projekt ziemlich leise und unmerklich davongeschlichen. Die «Geschichte der Musiktheorie» ist ein Projekt von Ungläubigen geworden, und das ist bei einem Gegenstand, an dem soviele Gläubige verschiedenster Bekenntnisse mittaten, ganz gut so. Roman Brotbeck

Bisher erschienen sind:

- Bd. 1, Frieder Zaminer (Hrsg.): Ideen zu einer Geschichte der Musiktheorie. Einleitung in das Gesamtwerk, Darmstadt 1985, 191 S.
- Bd. 5, Hans Heinrich Eggebrecht u.a.: Die mittelalterliche Lehre von der Mehrstimmigkeit, Darmstadt 1984, 388 S.
- Bd. 6, Carl Dahlhaus, Mark Lindley u.a.: Hören, Messen und Rechnen in der frühen Neuzeit, Darmstadt 1987, 401 S.
- Bd. 7, Renate Groth (Hrsg.): Italienische Musiktheorie im 16. und 17. Jahrhundert, Darmstadt 1989, 418 S.
- Bd. 9, Wilhelm Seidel, Barry Cooper: Entstehung nationaler Traditionen: Frankreich, England, Darmstadt 1986, 353 S.
- Bd. 10, Carl Dahlhaus: Die Musiktheorie im 18. und 19. Jahrhundert. Erster Teil: Grundzüge einer Systematik, Darmstadt 1984, 181 S.
- Bd. 11, Carl Dahlhaus: Die Musiktheorie im 18. und 19. Jahrhundert. Zweiter Teil: Deutschland, Darmstadt 1989, 290 S.



Erik Satie – französisch, deutsch, englisch

Erik Satie: *Ecrits, réunis par Ornella Volta*, Editions Champ Libre, Paris 1977, 367 S.

Erik Satie: *Schriften*, hsg. von Ornella Volta, Wolke Verlag, Hofheim 1988, 511 S.

Robert Orledge: *Satie the Composer*, Cambridge University Press, Cambridge 1990, 394 S.

Es gibt verschiedene Wege, sich der Person und dem Komponisten Erik Satie zu nähern. Erwähnt sei hier nur der allerschlimmste: ein Schwelgen in den Exzentritäten eines musikalischen Clowns und Sonderlings, der in der Unterwelt oder am Rande von Paris lebte und dennoch seine fest etablierte Stellung in der Musikgeschichte errungen hat. Glücklicherweise wählt keines der drei hier zu besprechenden Bücher diesen Weg. Die beiden ersten sind auch nicht identisch bis auf die Sprache – das eine französisch, das andere deutsch –, sondern Volta hat es verstanden, in das

zweite noch anderes Material aufzunehmen, so dass sich die beiden Bücher ergänzen.

Die Schriften Erik Saties aufzuspüren, zu sammeln und zu ordnen verlangt eine lange und zähe Geduld. Wo sie gefunden wurden, gibt Volta nicht nur in der französischen Fassung ihrer Publikation an, sondern auch in der deutschen – und zwar mit so viel Genauigkeit, wie man sie nur wünschen kann. Daraus entsteht ein Panorama des Pariser Geisteslebens der Zeit von ungefähr 1890 bis 1925. Man lasse sich nicht durch die vielen Abkürzungen, die zur Vermeidung von Wiederholungen notwendig sind, von der Lektüre der Kommentare abschrecken, man blättere vielmehr in diesen akribischen Hinweisen zu Zeitschriften, Zeitungen und deren Redaktoren, die damals eine wichtige Rolle spielten, um dann mit der Hilfe des Larousse Littéraire noch mehr über diese Persönlichkeiten zu erfahren.

Volta will keine Satie-Biographie schreiben, sie betreibt eher eine Art Grossstadt-Archäologie; in der deutschen Fassung spricht sie gleich zu Be-

ginn von «Ausgrabungen», die nicht ohne «Beschädigungen» des Gefundenen möglich waren: Damit erfuhr sie dasselbe wie jeder Archäologe, der das von Erde Verdeckte ans Tageslicht hebt, sei es in Mesopotamien oder auf Java. Vieles bleibt dem Leser rätselhaft, vor allem in den bekannten verbalen Bemerkungen, die Satie über seine Musiknoten schrieb. Dass sie überhaupt in der deutschen Fassung abgedruckt wurden, lässt sich aus der in Deutschland leider grassierenden Unkenntnis des Französischen erklären. Wenn aber zu «Le Fils des Etoiles» ganz einfach zu lesen ist: «In Weiss und bewegungslos», so wäre doch ein Hinweis sehr hilfreich: auf die Wichtigkeit der Vokabeln «blanc, pâle» und «blême» in der Literatur des Fin de siècle (man denke an «Pierrot lunaire» als dem bekanntesten Beispiel) und auf die «impassibilité» der damaligen Aestheten, die sich in einem Hass auf die Bewegung entlud, erklärte doch Charles Baudelaire: «Je hais le mouvement qui déplace les lignes». Aus Angst vor «Beschädigungen», sicher nicht aus Unkenntnis, verzichtet Volta hier auf Erklärungen; diese könnten, meiner Meinung nach, doch noch ein bisschen weiter gehen.

Die philologische Sorgfalt, die die beiden Bücher auszeichnet, kommt aber in den vielen Faksimiles, die wahre Kleinode sind, voll zum Tragen. Hier wird sofort klar, wie jeder von irgendeinem Autor geschriebene Federzug sofort seine Authentizität einbüsst, wenn andere Schrifttypen oder eine andere Orthographie gewählt werden; das Problem kennen viele, die sich um eine historisch-kritische Ausgabe eines Kunstwerkes bemühen.

Wie erwähnt, war es nicht Voltas Absicht, eine Biographie zu schreiben. An uns ist es, aus diesem vielfältigen Kaleidoskop das Bild des Komponisten Erik Satie zusammenzustellen. Nur einige Charakteristika seien erwähnt: Die Texte sind nicht so esoterisch wie die von Alfred Jarry, und doch gleichen sie sich in ihrem subversiven Grundton. Man verstehe mich recht: ich will hier nicht das empirische mit dem ästhetischen Subjekt in eins setzen. Was Satie dazu bewog, seine Attacken gegen die Kritiker und die «sous-debussystes», gegen die Wahrheitssuche in der Kunst und *last but not least* gegen die Deutschen zu reiten, stammt vielleicht aus niedrigen und egoistischen Beweggründen. Damit dürfen wir uns nicht zu sehr befassen; eine Parteinahme scheint mir überflüssig. Übrig bleibt der Eindruck von einem Künstler, der die von der Gesellschaft bereitgestellten Kanäle der Kommunikation nicht brauchen kann und will, der ständig Anstoss erregt, manchmal auch absichtslos, was ihn schmerzt. Zum Beispiel stellte er sich dreimal zur Wahl als «membre de l’Institut», und dreimal kommentiert er seinen Misserfolg mit den Worten: «Et cela me fit grosse peine.» Das altertümelnde Französisch nimmt diesem Satz des «musicien médiéval égaré dans ce siècle», wie Debussy Satie treffend

nannte, einen Teil seines Ernstes. Dennoch spricht daraus eine Individualität, wie sie in der Moderne häufig anzutreffen ist, eine Individualität, die gegen die herrschenden Trends und Moden ankämpft. Dass er sich auch als «Kultfigur» einiger Komponisten des «Groupe des Six» nach dem Ersten Weltkrieg eher im Abseits fühlte, geht aus vielen seiner Äußerungen hervor.

Im Gegensatz zu Volta, die manchmal etwas zu andächtig jedes Bruchstück Saties wie eine kostbare Reliquie vorzeigt, will Orledge nun erklären «how Satie did compose». Und er geht dabei mit typisch angelsächsischer Gründlichkeit vor, mit voller Kenntnis der Fakten und der Sekundärliteratur. Orledge interessiert sich in starkem Masse für die musikalischen Strukturen, die er trotz ihrer scheinbar offenkundigen Simplizität als sehr ingenios komponierte enthüllt. Dabei spielen die von ihm in Paris und Harvard konsultierten Skizzen eine wichtige Rolle, die zum Teil auch im Faksimile wiedergegeben werden. Die Auszüge aus den Kontrapunkttübungen, die Satie unter der Leitung von Albert Roussel schrieb, sind bemerkenswert. Sie zeigen eine ständige Suche nach neuen Lösungen und heben sich zum Beispiel von Arthur Honeggers in der Paul Sacher Stiftung Basel aufbewahrten Übungen ab: Honegger überschreitet auf 483 (!) Seiten niemals die Grenzen des Palestrina- oder Bach-Stils, während Satie die sanktionskraftigen Regeln gleichsam herausfordert und bis auf ihre äußersten Möglichkeiten ausnutzt. Orledge betrachtet aber nicht nur das, was in den Noten, sondern auch was hinter ihnen steht. Dabei kommt er zu erstaunlichen Parallelen zwischen der Musik und den anderen Künsten. Sein Buch über Satie bedeutet wohl den kaum so bald zu übertreffenden Endpunkt in der Befassung mit diesem Komponisten. Viele seiner Erkenntnisse verdankt er Ornella Volta, der diese Publikation auch gewidmet ist.

Alle drei Bücher zeichnen sich durch einen aussergewöhnlichen Ernst gegenüber einem Künstler aus, der oft so tut, wie wenn er gerade nicht ernst genommen werden wollte. Damit wird Satie zum Vorfahren von John Cage, der gerne lacht, oder von Morton Feldman, der, laut Kurt Schwertsik, in seinem ganzen Leben nie ein ernstes Wort gesagt habe. Wortspiele spielen dabei eine befreiende Rolle; sie zeigen, wie unwichtig im Grunde alles ist, was geschrieben und getan wird. Um ganz auf der Höhe meines Themas zu bleiben, möchte ich noch folgendes anfügen: Satie hatte im Fin de siècle einen Widersacher: Henry Gautier-Villars. Er war damals der Gatte von Colette und veröffentlichte unter dem Pseudonym Willy seine spöttischen Artikel gegen den verkannten Musiker, indem er seinen Lesern empfahl, sich an diesem Vorläufer der Moderne zu ergötzen «jusqu'à pleine Satiéité.» Mit dieser «Erisatierik» soll meine Rezension schliessen.

Theo Hirsbrunner

Disques Schallplatten

L'œuvre mise en question

Urs Peter Schneider: *Kompositionen 1955–1988*
Zyt 4282

Avec quelque éclat, répercute dans ces colonnes mêmes (cf. *Dissonance* 22, 1989, p. 11 ss.), Urs Peter Schneider décidait récemment de renoncer à son rôle de «compositeur d’œuvres», et déclarait se borner désormais, outre ses diverses activités parallèles, à continuer l’élaboration de son projet d’*Etudes* (1960–...): «La production d’objets esthétiques, de sonates, de symphonies, d’opéras, tout ce que les compositeurs refont à nouveau facilement, n’a jamais été mon ambition; très tôt déjà, lorsqu’un peu partout en Suisse on composait avec une sorte d’aveuglement, j’ai considéré de façon critique le concept d’œuvre, je l’ai aboli.» Il faudrait donc en avertir quiconque souhaite écouter convenablement ces produits dès lors ambigus: le disque se présente comme un bilan des «œuvres» de jeunesse d’un ex-compositeur, mais, selon ses dires même, déjà écrites dans une perspective critique, déjà pensées comme «anti-œuvres». (De plus savants expliqueront peut-être une fois à quoi rime cette instance à vouloir cesser de produire des «œuvres» qui, dès le départ, ne l’étaient déjà plus?). Quoi qu’il en soit, inutile de rechercher ici des produits composés finis: la grande majorité des 24 morceaux de musique (employons donc un terme neutre) sont au sens premier des morceaux: des extraits de compositions plus larges, des bouts de préludes, des mouvements de sonatines, sans qu’il nous en soit indiqué plus. Le disque, dans sa présentation même (y compris dans le texte de présentation, dont le style est télégraphique – et parfois très complaisant –), brouille donc les pistes. Ce n’est pas le moindre de ses attraits. D’ailleurs la fragmentation retient au cœur même de la musique: indéniablement, U.P. Schneider, à l’époque donc où il composait encore, avait un goût prononcé pour les formules brèves, suspendues, d’apparence parfois désagréée, inachevée. D’où l’air très fortement weberni que peuvent prendre certaines pièces du début, comme le *Sonatinensatz* pour violon et piano (1959) ou *Eloquenz* pour orgue, deux bois et quatre cordes (1960). D’où également, dans *Die schöne Frau von Thun* pour trois paires de souffleurs (1987) ou *Das Mädchen mit den schönen Augen* pour hautbois et trompette (1988), tous deux d’après un poème de R. Walser, la bizarre sensation d’un élán musical instauré par de courts motifs et sans cesse contraint et arrêté, comme si un malin génie s’obstinait à casser tout développement.