

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

Herausgeber: Schweizerischer Tonkünstlerverein

Band: - (1995)

Heft: 45

Buchbesprechung: Livres = Bücher

Autor: Giardina, Adriano / Visscher, Eric de / Hirsbrunner, Theo

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: 12.02.2026

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

Un hommage bienvenu

Claude Tappolet: « *Julien-François Zbinden. Compositeur* »
Georg, Genève 1995, 462 p.

Le livre que Claude Tappolet consacre à Julien-François Zbinden à l'occasion de son 75^e anniversaire (1992) est un hommage bienvenu. En effet, on connaît l'importance du compositeur pour la vie musicale romande de ces cinquante dernières années. L'auteur, par ailleurs éditeur de la correspondance d'Ansermet¹ et bon connaisseur de la vie musicale genevoise des XIX^e et XX^e siècles², a voulu offrir un ouvrage qui se veut très complet aux multiples admirateurs du musicien vaudois. D'après l'album photographique richement garni qui se trouve en annexe, on peut déduire qu'auteur et compositeur ont travaillé de concert, le second déballant des archives personnelles apparemment considérables pour les mettre gracieusement à disposition du premier.

Disons d'emblée que l'ouvrage n'a aucune prétention musicologique, ce qui dans un sens est regrettable, et dans un autre limite les dégâts... Pour ce qui est de l'organisation de la matière, les chapitres purement biographiques alternent avec ceux consacrés aux œuvres, dans une progression chronologique parallèle. Le tout étant parsemé de courts chapitres plus analytiques qui nous livrent quelques réflexions du compositeur sur différents problèmes : tradition et modernité au XX^e siècle, par exemple, où l'artiste affirme se sentir esthétiquement très proche de Honegger³, tout en condamnant plus ou moins ouvertement et maladroitement la plupart des avant-gardes du siècle. Les éléments biographiques retenus par l'auteur sont essentiellement d'ordre professionnel. D'autre part, pour chaque œuvre significative du compositeur, nous avons droit à une liste pour le moins exhaustive de critères objectifs la concernant : circonstances et dates précises de la composition, date et interprètes de la création (souvent avec les autres œuvres au programme !), dates et interprètes de toutes les auditions connues (souvent avec les autres œuvres au programme !), parfois une analyse thématique du compositeur et, comme si cela ne suffisait pas, les réactions dans la presse quotidienne qui, comme on le sait, sont d'un apport essentiel pour la compréhension d'une œuvre.

On ne trouve aucune velléité d'explications fastidieuses, ennuyeuses et rébarbatives de la musique et du style de Zbinden dans lesquelles les musicologues se complaissent souvent. D'ailleurs, M. Tappolet l'annonce immédiatement dans une note liminaire : « nous avons

qu'il ait contribué, dans les années trente, à faire connaître la musique de Poulenc à Genève. Mais, dès ses débuts, une réflexion à la fois curieuse et exigeante l'a inspiré et guidé dans ses choix stylistiques. Une constante qui marquera toute sa carrière, tant dans ses activités de pédagogue que dans la conception de programmes de concerts particulièrement audacieux.

Présenter à Genève des œuvres contemporaines en première audition et les répéter en fin de concert figurait déjà dans les buts du « Carillon », petite société de musique de chambre contemporaine qu'il avait fondée en 1933 avec le pianiste André de Blonay, le compositeur Jean Binet et leur ami commun, Henri Brolliet. « Aux concerts de Merlinge, patrônés par la Reine Marie-José, rappelle son collègue et ancien élève Didier Godel, il a fait jouer le *Marteau sans Maître* de Boulez. C'était en avril 1956, avec les interprètes de la création parisienne et Boulez lui-même, à la direction. Marescotti voulait aussi que l'Association suisse des musiciens ne reste pas le lieu de célébration d'une esthétique unique. Mais que les fêtes de l'ASM se fassent l'écho de nouvelles options. Et pour cela, il s'est battu. »

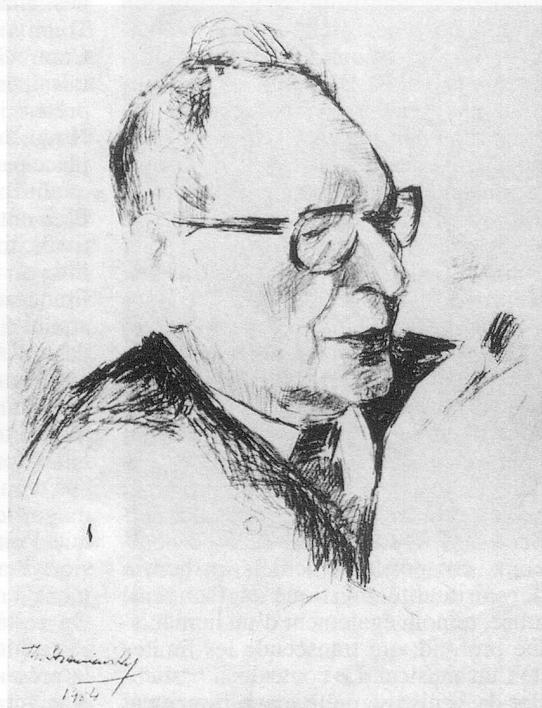
Quand le compositeur carougeois partait à la bataille, c'était souvent pour gagner. Mais ce n'était pas toujours lui le premier bénéficiaire de ces actions. Ainsi, quand il fonde, avec plusieurs collègues romands, la SUISA (Société suisse pour les droits des auteurs d'œuvres musicales), en 1942, il n'a pas en tête son propre intérêt. « Pour lui, relate Didier Godel, l'argent de la musique devait aller à la musique. C'est pourquoi ses droits d'auteur vont à la Fondation qui porte son nom et permettent d'aider de jeunes musiciens. »

Cette générosité se manifeste également dans son enseignement de la composition. « Il se préoccupait du devenir des personnes qu'il avait suivies, assure Didier Godel. S'il n'influencait pas le style de ses élèves, il lisait la musique avec le métier des gens qui ont participé à beaucoup de jurys. Pourtant, au premier contact, on retenait surtout son côté un peu sévère. Il ne supportait pas qu'on se répète. Le *fugato*, la musique répétitive, ce n'était pas pour lui plaire. Et, par-dessus tout, il abhorrait la musique compacte, ce « super-concentré », disait-il, « ce pâté avec la cuillère qui tient dedans ». Pour lui, la musique devait être aérée et tout de suite écrite de façon très précise ».

La précision, Marescotti s'en est notamment servi pour dégager les harmonies de nombre de ses œuvres. « Les compositeurs ne sont pas toujours là

pour donner leurs conseils aux interprètes, expliquait-il. Comme j'utilise beaucoup l'harmonie d'intensité, les accords se dégagent par les nuances. C'est la raison pour laquelle je retouche souvent, après audition, quelques petits détails d'orchestration. »

Tôt salué par la notoriété, André-François Marescotti a écrit le morceau imposé pour les pianistes du premier Concours International d'Exécution Musicale, en 1939, baptisé *Fantisque* et interprété, entre autres, par le lauréat, Arturo Benedetti-Michelangeli. Mais ses succès n'ont pas entamé son sens



André-François Marescotti. Portrait original au trait par Théodore Stravinski (1984)

critique... Après des années de fructueuse collaboration avec Ernest Ansermet, Paul Sacher, Samuel Baud-Bovy, Lottie Morel et bien d'autres interprètes de renom international, le compositeur traverse une période de silence, à l'issue de laquelle il s'engage dans une voie sérielle, ce qui lui vaudra une certaine hostilité des conservateurs alors en place, Ansermet en tête. « Franz Walter faisait remarquer que ses œuvres sérielles étaient plus noires que chabriesques, se rappelle Daniel Marescotti. Mais jusqu'à ses dernières œuvres, il n'a cessé d'adapter la technique sérielle à sa personnalité. »

« Si j'entre au Conservatoire, je servirai la musique sous toutes ses formes »*, s'était juré André-François Marescotti au moment de s'engager dans ses études. Nous savons maintenant qu'il a magnifiquement tenu promesse.

Isabelle Mili

* in *Mémoires de la musique*, entretiens radiophoniques avec François Hudry, mars 1990

Pour en savoir plus : André-François Marescotti, par Claude Tappolet, éditions Georg, Genève

voulu relater les seuls faits de sa carrière [celle du compositeur] sans prendre position sur la valeur de son œuvre que seuls le temps et la postérité pourront définir⁴. L'auteur a bien raison de ne pas s'impliquer, de ne pas analyser les œuvres du compositeur, car dans leur conformisme elles parlent d'elles-mêmes.

Un chapitre intitulé « Violons d'Ingres » nous renseigne sur les multiples intérêts du musicien : astrologie, aviation, philosophie et religion. Bien entendu, le récit de ces enthousiasmes n'est intéressant que s'ils entretiennent un quelconque rapport avec la création de l'artiste. De fait, M. Tappolet démêle avec une clarté et un esprit de synthèse exemplaires, dignes des meilleurs auteurs, les liens qui existent entre l'astrologie et la composition chez Zbinden : « [...] on trouve une certaine analogie entre le « dynamisme évolutif » (rythme des cycles planétaires) et l'« architecture harmonique » de l'œuvre comme de ses mouvements, qui est une composante essentielle – et inconsciente – de la pensée musicale du compositeur⁵ ». Les deux chapitres les plus intéressants sont probablement ceux consacrés aux activités professionnelles de l'artiste, de 1956 à 1982, au sein des organes dirigeants de Radio-Lausanne, puis de la Radio Suisse romande. Ils constituent un témoignage de première main sur la vie musicale dans une radio et sa mission culturelle durant cette période.

Dans l'ouvrage, les annexes ne sont pas à négliger, puisqu'elles en constituent environ le quart. Outre la reproduction de quelques textes mis en musique par le compositeur, une discographie (non commentée) et un index des noms, un catalogue en deux volets de la production du musicien complète ce large éventail. Le catalogue chronologique surtout est le bienvenu, car, à ce jour et à notre connaissance, il doit être le plus complet. L'absence de bibliographie doit certainement s'expliquer par un problème informatique passé inaperçu...

Avec les années, le compositeur vaudois a pris du recul par rapport à son œuvre. Ainsi Claude Tappolet relève que « [...] les musiques de film, de scène et de radio, à l'exception⁶ d'une œuvre comme *Espéranto*, dont il [le compositeur] a écrit le texte et la musique, et des chœurs composés pour *La pierre et l'Esprit*, ne lui paraissent pas devoir perdurer⁷ ». Un tel aveu de modestie est certainement un élément de plus à mettre au crédit de Julien-François Zbinden.

Adriano Giardina

Médias et progrès technologique

Nam June Paik : « Du Cheval à Christo et autres écrits »

Editions Leeber-Hossmann (124 av. de Boetendael, B-1180 Bruxelles, fax 00322 3457368), Bruxelles/Hambourg 1994, 252 p.

Ce volume réunit pour la première fois l'intégralité des textes écrits par le génial vidéaste et musicien coréen, présentés en français et, pour certains d'entre eux, dans leur version originale anglaise. S'étendant sur plus de quarante ans et disposés dans le livre dans l'ordre chronologique inverse (commençant donc par les textes les plus récents), ils permettent non pas de mesurer l'évolution de la pensée de l'artiste, comme cela se fait généralement, mais d'opérer une percée quasi géologique jusqu'aux premières traces de sa créativité. L'on passe ainsi d'une philosophie mondialiste sur l'omniprésence des médias à l'anticipation, dès les années soixante, du pouvoir que prendront ces médias, aux actions Fluxus radicales qui aboliront chez Paik toute prétention à être reconnu comme un « compositeur d'avant-garde », pour terminer par quelques esquisses musicales écrites en 1948. Ce qui frappe dans ce retour en arrière, c'est la constance des thèmes abordés : Paik ne se lasse pas de parler des médias et du progrès technologique, vus d'emblée comme modifiant radicalement notre paradigme de société ; selon lui, il est nécessaire que les artistes s'intéressent à cette technologie, tant par sa technique (Paik travailla des années, avec l'ingénieur Abe, à la construction du premier synthétiseur vidéo) que dans son contenu.

Le titre du livre est celui d'un texte merveilleux, dans lequel Paik réécrit l'histoire de la communication : « Une étude approfondie de la vidéo doit commencer par le cheval, car celui-ci fut le moyen de communication le plus rapide jusqu'à l'invention du téléphone en 1863. [...] En fait, le cheval combinait les fonctions du télex et du Concorde. » C'est-à-dire qu'il n'y avait pas de divorce entre moyen de communication et moyen de transport. Aujourd'hui, évidemment, la situation est toute autre. La nouvelle technologie qui est la cause de ce divorce doit être prise en charge par les artistes, car c'est à eux que revient la tâche de réellement « humaniser la technologie » : Paik en donne de nombreux exemples, dans ses performances et installations (le fameux « TV Bra for Living Sculpture », où la vidéo colle à l'intimité de l'être humain) et dans des projets seulement évoqués (par exemple l'idée de créer une « chaîne-TV silencieuse »).

Le livre permet de reconstruire l'univers mental de Paik, que ce soit par son enfance coréenne (son relatif désintérêt pour la religion traditionnelle et sa paradoxale redécouverte du Zen via John Cage !), ses rencontres avec le milieu musical traditionnel allemand (on ima-

gine la tête des responsables des cours d'été de Darmstadt, lorsqu'ils recurent, en 1958, sa proposition d'un « Hommage à J. Cage » !), le choc fulgurant que provoqua précisément sa rencontre avec Cage (à qui, comme on le sait, il coupa néanmoins la cravate, lors d'une performance restée célèbre), les connexions intellectuelles frappantes qu'il élabora entre le cybernétisme de Wiener, le « global village » de McLuhan, le silence cagien, l'esthétique de l'ennui en Orient et en Occident et la « théorie de la Confusion » chez les historiens de la Chine ancienne. Sans oublier son détachement et son humour légendaires.

L'obsession constante chez Paik, à propos de la technologie vidéo, est la modification importante qu'elle introduit dans notre perception du temps et l'abandon de la linéarité qu'elle implique (l'idée du *random access information*, préfiguration habile de l'actuel CD-Rom). Cet éclatement du temps va de pair avec une délocalisation de l'espace temporel : la télévision est partout et nulle part en même temps. Les meilleures installations et bandes vidéo de Paik expriment parfaitement cette double explosion spatio-temporelle ; et son émission intercontinentale « Good Morning Mr. Orwell », diffusée par satellite en simultané en Corée, aux USA, au Canada et en Europe le 1^{er} janvier 1984, fut l'extension parfaite de cette pensée. Nos actuelles chaînes mondiales CNN ou MTV ne sont d'ailleurs que de pâles, mais furieusement efficaces prolongements de cette globalisation macluhanienne. Paik a pu mettre en évidence, de manière pratique, cette émergence du médium et en extraire les conséquences culturelles les plus pointues. Si certains textes des années 60 ont dû paraître totalement utopiques, l'on se rend compte aujourd'hui combien plus ils relevaient de la sagesse prophétique.

Le livre est également un merveilleux recueil de souvenirs ou de portraits : outre des hommages émouvants à Cage (il y a la période B.C. « Before Cage » et A.D. « After Death ») et à la violoncelliste Charlotte Moorman, écrits peu après le décès de ceux-ci, on y trouve également un portrait de Joseph Beuys : « Dans le prolongement de son miracle économique, l'Allemagne avait besoin d'un oncle qui prendrait soin des laissés-pour-compte. Le rôle du parrain, du psychologue, du psychothérapeute, c'est Beuys qui l'a endossé. » George Maciunas, l'homme-orchestre de Fluxus, est omniprésent, et l'on découvre son caractère parfois difficile. Comme dans les écrits de Cage, Paik mélange habilement philosophie et souvenirs personnels : « Nos souvenirs et nos rêves sont des possessions privées, qui ne peuvent être vendues ou achetées, ni même partagées (je jouis de ce software parmi les plus soft comme un président de conglomérat qui parcourrait la liste de ses entreprises). »

Eric de Visscher

1. 7 volumes parus à Genève entre 1981 et 1994

2. Deux ouvrages publiés à Genève, en 1972 et 1979, traitant chacun un siècle

3. p. 294

4. p. XIII

5. p. 249

6. C'est nous qui soulignons.

7. p. 172

Un compositeur intransigeant

Pierre Albert Castanet : « Hugues Dufourt. 25 ans de musique contemporaine »
Editions Michel de Maule, Paris 1995, 414 p.

Il est toujours risqué de présenter un compositeur et son œuvre tant que la postérité n'a pas tranché. Le verdict reste forcément provisoire et partial. L'« histoire immédiate » court le risque de s'égarer dans le labyrinthe d'un présent déroutant – tout en conservant une vivacité et une fraîcheur que l'on ne trouve que rarement dans les ouvrages musicologiques. Dans sa monographie consacrée à Hugues Dufourt, Pierre Albert Castanet donne un aperçu clair et bien charpenté de l'œuvre d'un des compositeurs et philosophes les plus connus et les plus importants de France. Né en 1943, Dufourt a déjà atteint aujourd'hui un rang qui permet une évaluation équitable de son œuvre. Castanet commence par la biographie, dont il livre aussitôt une interprétation. Sans en rester à l'énumération des diverses études et des étapes de la carrière de Dufourt, il s'appuie sur un « mythe » inventé par le compositeur lui-même : Dufourt se déclare en effet « Lotharingien », c'est-à-dire habitant de l'empire de Lothaire, bande intermédiaire entre l'Allemagne et la France créée après la mort de Charlemagne, et qui comprend l'Italie du Nord, la Suisse romande, l'est de la France et la Rhénanie. Dufourt ne considère donc pas Paris comme le centre de sa pensée; il peut lui arriver de trouver Debussy et Ravel aussi étrangers et distants que Richard Wagner. Entre l'est et l'ouest, il a choisi le milieu, non d'ailleurs pour appeler à la réconciliation pacifique, mais pour transformer les antagonismes en polémiques violentes. Castanet donne ensuite la liste chronologique des œuvres qu'il aborde alors en détail. De 1968 à 1994, cela donne une palette de vingt-trois compositions, présentées à la manière d'un dictionnaire : d'abord les « circonstances de la création », puis le « texte de présentation du compositeur », suivi de brèves indications quant au caractère des pièces. Cette partie du livre permet de s'informer rapidement sur les aspects essentiels de l'œuvre de Dufourt, dont on retiendra celui-ci : le rapport de la musique avec les phénomènes para-musicaux, les arts plastiques en particulier (Giorgione et Rembrandt). Il n'en résulte pas de la « musique à programme » traditionnelle, mais un réseau d'interdépendances philosophiques et musicales.

Pour pénétrer plus avant dans l'essence des œuvres de Dufourt, ce chapitre est suivi de considérations sur le matériau employé. Dès le début des années 70, Dufourt appartenait à un groupe de compositeurs français qui s'insurgeaient contre le post-modernisme naissant, en Allemagne surtout. Ils avaient et ont pour but de chercher des solutions nou-

velles, qui permettent de dépasser l'acquis. La lutherie, c'est-à-dire le choix des instruments, joue là un grand rôle – orgue électronique, guitare électrique, percussion et vents graves rarement utilisés. Dufourt atteint ainsi les limites de l'univers musical et sait les faire reculer. Surgissent des phénomènes acoustiques qu'il est difficile de classer et qui provoquent des fusions et des chevauchements multiples. Bien entendu, il fallait repenser aussi la syntaxe, qui découle du matériau, car ce dernier ne sera pas inscrit simplement, comme une « trouvaille », dans une rhétorique traditionnelle. Sur ce point, Dufourt se distingue avec succès des petits inventeurs, incapables de tirer parti de leur découverte et qui la laissent à l'état brut.

Avec Gérard Grisey, Tristan Murail et Michaël Levinas, Dufourt fait partie des compositeurs « spectraux », réunis dans le *Groupe de l'Itinéraire*. Qu'on se garde pourtant d'y chercher une unité de doctrine; ces musiciens évoluent chacun à sa manière. Ils gardent en commun le désir de dépasser le sérialisme et d'écrire une musique qui produise un effet immédiat. Envisager le tout avant le détail, ciseler des variations à l'intérieur de nuages sonores, tel est le but. Mais depuis quelque temps, un changement étrange s'effectue : Dufourt semble se méfier de la richesse des couleurs spectrales et écrit une musique qui se réduit à quelques signes épars. *Le Philosophe selon Rembrandt* (1993) et *The Watery Stars* (1993) ne se composent presque plus que d'une suite d'accords enchaînés par des relations quasi inaudibles. Ce style ascétique évite toute facilité, même celle que peut produire une musique très raffinée. Entre 1972 et 1976, il avait déjà écrit *Erewhon* (anagramme de Nowhere – nulle part –, l'« utopie » grecque, qui désigne un lieu (topos) qui n'existe pas (encore)). Regarder sans cesse « en avant », même au risque d'atteindre un no man's land impénétrable, voilà la seule attitude digne que Dufourt semble pouvoir choisir.

En tant que philosophe, il se désespérait souvent de voir la rapidité à laquelle se succèdent des modes qui ne répondent pas à une nécessité intérieure, mais ne cherchent qu'à faire parler d'elles et à choquer le public. Dufourt se défend dans des écrits polémiques ; il trouve misérable la composition de timbres d'Olivier Messiaen et juge la musique allemande nihiliste. Sous l'influence de Theodor W. Adorno et de son iconoclasme, il évite les sentiers battus et se meut à la limite de l'inconnu, là où l'on ne trouve plus de figures musico-thématiques nettes.

Castanet enrichit son ouvrage d'une aide précieuse : une discographie et une liste des partitions déjà publiées. Il est donc possible de remonter aux sources de l'œuvre de Dufourt, œuvre qui n'a pas encore trouvé chez nous l'accueil qu'il mérite.

Theo Hirsbrunner
(trad. J. Lasserre)

Neue Klangqualitäten für Streichinstrumente

Igor Strawinsky: «Trois pièces pour quatuor à cordes». *Skizzen, Fassungen, Dokumente, Essays. Festgabe für Albi Rosenthal zum 80. Geburtstag, herausgegeben von Hermann Danuser in Verbindung mit Felix Meyer und Ulrich Mosch*

Eine Veröffentlichung der Paul Sacher Stiftung, Amadeus Verlag, Winterthur 1994, 174 S.

Wieder hat die *Paul Sacher Stiftung* Manuskripte im Faksimile einer breiteren Öffentlichkeit zugänglich gemacht. Die *Trois pièces pour quatuor à cordes* von Strawinsky gehören mit vielen anderen Werken dieses Komponisten zu den grössten Kostbarkeiten der Stiftung. Dass sie nicht ohne den Spürsinn Albi Rosenthal's dorthin gekommen wären, rechtfertigt die Widmung dieser Publikation an den Jubilaren: 1914 wurde er geboren, und von 1914 stammt die erste Fassung der drei Stücke. Sie sind eng mit der Schweiz verbunden, wo Strawinsky während des Ersten Weltkrieges im Exil lebte.

In dieser Zeit entstand auch *L'histoire du soldat*, und gerade die Behandlung der Streichinstrumente weist in beiden Werken einige Gemeinsamkeiten auf: Strawinsky liebte die Streicher nicht besonders; ihr Klang war ihm zu weich, zu warm, zu sehr mit der klassisch-romantischen Tradition verbunden. Schon in *Le Sacre du printemps* von 1913 war er bestrebt, ihnen das beseelte Vibrato auszutreiben, dessen Pathos unglaublich geworden war. «Die Streicher pervertieren zum Streich», bemerkte dazu Theodor W. Adorno tadelnd in seiner *Philosophie der neuen Musik*. Er übersah, dass diesen Instrumenten dafür andere Qualitäten zuwachsen. In den hier publizierten verschiedenen Stadien der drei Sätze lässt sich das genau verfolgen: Wo zuerst keine Artikulationen oder nur weite Bindebögen angegeben sind, stehen am Schluss (1918) kurze Bindebögen, verkürzte Noten mit Staccato-Punkten oder überhaupt keine Bindungen. Die Noten setzen sich hart gegeneinander ab, und viele Spielanweisungen – wie z.B. «très court du talon» oder «sur la touche» – zeigen, dass Strawinsky die Möglichkeiten der Instrumente genau kannte. Derselbe Entstehungsprozess ist auch bei den in Winterthur aufbewahrten Manuskripten von *L'Histoire du soldat* zu beobachten: Auch dort werden die Linien mit der Zeit schärfer herausgearbeitet und die leeren Saiten, auf denen kein Vibrato möglich ist, in den Vordergrund gestellt. Dadurch wird die Musik elementarer, «barbarischer» in ihrem Ausdruck; die in Quinten gestimmten Instrumente entwickeln eine Klanglichkeit, die sich direkt von deren Bau ableiten lässt und doch sehr raffiniert ist. Die interessanten und brillanten Essays, die den Faksimiles voranstehen, können hier nicht alle besprochen werden; nur die Namen ihrer Autoren seien

erwähnt: Ernst Lichtenhahn, Richard Taruskin, Tom Gordon, Ulrich Mosch, Felix Meyer, Hermann Danuser, Niklaus Röthlin und Robert Piencikowski. Dieses internationale Team von Forschern beschäftigt sich z.T. mit philosophisch-analytischen Fragen, z.T. mit dem Problem der Gattungsgeschichte. Dass es sich hier eher um eine Negation der durch unerreichbare Meisterwerke schwer belasteten Quartett-Tradition als um deren Fortsetzung handelt, wird schon durch die weiter oben skizzierte Verwendung der Instrumente klar. Die Bezeichnung «Quatuor à cordes» wurde übrigens von Strawinsky vermieden; er nennt sein Werk *Trois pièces pour quatuor à cordes*, wie er auch für Klavier um dieselbe Zeit in der Schweiz *Trois pièces faciles* komponierte. In beiden Fällen beziehen sich die «Stücke» nicht auf die Sonatenform der Klassik oder auf das Charakterstück der Romantik. Als das Flonzaley-Quartett in der Saison 1915/1916 das Werk uraufführte, gab es ihm den Titel *Grotesques*, und 1955 dienten sie als Unterlage für eine Choreographie, die *The Antagonists* genannt wurde. Der sperrige Charakter der Musik kam damit voll zur Geltung.

Die Essays bilden zu einem guten Teil auch eine Rezeptionsgeschichte der Musik Strawinskys und vor allem von dessen «russischer» Periode. Dass der Komponist immer wieder seine Zeitgenossen provozierte, ist bekannt. Hier geht es aber um polemische Auseinandersetzungen, die durch Adorno und Pierre Boulez an Schärfe gewannen. Strawinsky galt als der wichtigste Exponent einer Richtung, die angeblich die Errungenschaften der Moderne verriet. Dass in diesem Punkt die *Paul Sacher Stiftung* Remedur zu schaffen bereit ist, wird durch diese Publikation und noch andere deutlich. Man darf nicht zögern, die Musikgeschichte des 20. Jahrhunderts immer wieder neu zu lesen, um Missverständnisse zu beseitigen.

Theo Hirsbrunner

Mangel an analytischen Auseinandersetzungen

Carlo Piccardi (ed.): «Paul Hindemith nella cultura tedesca degli anni venti» *Quaderni di Musica/Realtà* 25, Edizioni Unicopli, Milano 1991, 379 p.

Das italienische Musikleben hat in den letzten Jahren geringes Interesse für die äußerst faszinierende Musik der Weimarer Republik gezeigt. Um diese Lücke zu schliessen, wurde 1987 in Mailand ein Symposium über diese Zeit und besonders über einen ihrer wichtigsten Vertreter, Paul Hindemith, veranstaltet. Der vorliegende Band enthält die dort gehaltenen Referate.

Es sei vorweggenommen, dass dieses Buch dasselbe Problem aufweist, das meiner Meinung nach an vielen aus Symposiumen hervorgegangenen Büchern haftet: Viele Beiträge wirken wie ein Haufen disparater, von vielen dünnen

roten Fäden zusammengehaltener Gedanken. Der Titel eines Beitrages scheint manchmal sogar nur ein Vorwand zu sein, um die Belesenheit und das Allgemeinwissen des Referenten unter Beweis zu stellen. Das lässt einen bitteren Nachgeschmack zurück. Das Buch hat mich jedoch noch aus einem anderen Grund enttäuscht: Von den zwanzig Beiträgen werfen nur drei einen Blick auf die Noten von Hindemiths Kompositionen. Selbstverständlich ist es sinnvoll, die verschiedenen Facetten einer kompositorischen Tätigkeit zu erhellen; selbstverständlich müssen nicht alle Forscher eine musikalische Analyse liefern. Dennoch finde ich es bedenklich, dass ein Buch, das einem Komponisten gewidmet ist, so wenig Platz für das von ihm geschaffene Material reserviert: seine Noten, seine Musik. Die meisten Erkenntnisse werden aus philosophisch-ästhetischen Diskussionen gewonnen. Was aber die Noten dazu «meinen» bleibt ausgespart. In dieser Hinsicht spiegelt das Buch die heutige Situation der Hindemith-Forschung wider, der es an analytischen Auseinandersetzungen allzusehr fehlt. Auf die Beiträge im einzelnen einzugehen wäre, schon ihrer Anzahl wegen, wenig sinnvoll. Statt dessen seien hier diejenigen besprochen, die mich am meisten angesprochen haben.

Vom Herausgeber, Carlo Piccardi, stammt der umfangreichste Aufsatz des Bandes. Es ist ein interessanter und äußerst gut dokumentierter Beitrag zum Verständnis der musikalischen Theaterkultur in der Weimarer Republik und zur selben Zeit in Frankreich. Die Unterschiede zwischen den beiden Ländern sind frappant: In Frankreich bleibt das Theater eine Domäne der Adligen, der kunstfreudlichen Mäzene. Das Neue ist hier einer Elite vorbehalten. Anders die Situation in Deutschland: Dank der aus dem ersten Weltkrieg hervorgegangenen geschichtlichen Umwälzungen, des damit verbundenen gesellschaftlichen Demokratisierungsprozesses und der grosszügigen staatlichen Subventionierung kann das deutsche Musiktheater den Versuch unternehmen, ein immer breiteres Publikum zu erreichen, indem es ihm – das macht das Ganze interessant – ständig neue Opern anbietet. Beeindruckend ist Piccardis Aufzählung der Uraufführungen in dieser Zeit. Die höchste Anzahl wird 1927 mit 53 erreicht. Die Lektüre des Textes von Piccardi hat mich neugieriger auf diese in Vergessenheit geratene Produktion gemacht. Stephen Hinton entwickelt die These, mit den Laienstücken habe sich Hindemith die Grundlage für eine neue kompositorische Schreibweise geschaffen. Diese Perspektive ist interessant und meiner Meinung nach vielversprechend: Hier wird die pädagogische Beschäftigung des Komponisten nicht als Moment der «Niederlage» (Hindemith muss einfache Musik schreiben und wird dadurch uninteressant, banal), sondern als konstruktives Moment betrachtet. Es wird also versucht, eine

Stiländerung zu verstehen, ohne sie von vornherein ästhetisch als misslungen abzustempeln und deswegen zu bagatellisieren. Dennoch überzeugt mich die Begründung dieser These bei Hinton nicht ganz. Er beschreibt die Unterschiede zwischen dem früheren und späteren Stil wie folgt: «Un paragone tra la Kammermusik n° 2 e la n° 7, composte rispettivamente nel 1924 e nel 1927, può qui servire ad illustrare taluni considerevoli mutamenti nello sviluppo compositivo di Hindemith, rivelando una tendenza verso una maggior coerenza e definizione formale, che va di pari passo con la crescente importanza attribuita alla dimensione verticale. Ciò promuove di converso la creazione di un più forte senso dei centri tonali, con l'inclusione di consonanze più tradizionali sui tempi forti, come pure la preparazione di cadenze che servono altresì ad articolare avvenimenti formali». Diese Ansichten finde ich fragwürdig: Ein stärkeres tonales Zentrum in der siebten Kammermusik im Vergleich zur zweiten konnte ich in den Partituren und beim Hören der beiden Kompositionen nicht finden. Hinzu kommt, dass z.B. die vierte, der ersten Schreibweise angehörende Kammermusik gerade deutliche tonale Zäsuren und Zentren aufweist, wie im zweiten Satz, der in seinem tonalen Plan stark an eine Sonatensatzform erinnert. Hinton zieht hier allzu voreilige Schlussfolgerungen aus seiner These, ohne sich eigentlich mit der Musik konsequent auseinanderzusetzen. Außerdem lässt die Beschreibung der neuen Schreibweise Hindemiths bei Hinton den Eindruck entstehen, diese sei durchdachter als die alte. Es ist eine These, der man in der Hindemith-Rezeption oft begegnet: Die Jugendwerke (bis in die 30er Jahre) sind der Ausdruck eines bloss intuitiv schreibenden Komponisten, der später anfängt, sein Schaffen zu reflektieren. Hinton betrachtet diese Entwicklung mit «Sympathie». Er bewertet das positiv, was andere zur Behauptung verlassen, das Reflektieren habe dem Komponisten mehr geschadet als geholfen, und sie deshalb die frühen Werke den späteren entschieden vorziehen lässt. Trotz der unterschiedlichen Bewertung bleibt die Interpretation der kompositorischen Entwicklung Hindemiths dieselbe. Die Frage bleibt, inwieweit sie sich analytisch belegen lässt.

In dieser Hinsicht finde ich den Aufsatz Ludwig Finschers über die Bedeutung der Kammermusik innerhalb des Jugendwerks von Hindemith anregend. Finscher bespricht die Kompositionen vorwiegend aus einer formalen Perspektive und zeigt, wie Hindemith in seinen frühen Kammermusikstücken verschiedene Lösungen ausprobierte und auch originelle Formen kreierte. Dadurch liefert er meiner Meinung nach ein differenzierteres Bild des jungen Komponisten: eines Komponisten nämlich, der durchaus über sein kompositorisches Schaffen nachdenkt, ohne seine Originalität einzubüssen zu müssen.

Marco Stocco

Modelle kompositorischen Widerstands

Bultmann, Johannes und Heister, Hanns-Werner (Hrsg.): «*Gerhard Stäbler. Angefügt, nahtlos, ans Heute. Zur Arbeit des Komponisten Gerhard Stäbler - Standpunkte, Analysen, Perspektiven*»

Wolke Verlag, Hofheim 1994, 318 S.

Das neue Buch über den Essener Komponisten Gerhard Stäbler umfasst, neben aktueller Diskographie und Werkverzeichnis, 26 kurze Beiträge sowie zwei Interviews, in denen Stäbler über seine musikalischen Entwicklungen und Beeinflussungen, aber auch über allgemeine Fragen seines Komponierens, etwa die «Querverbindung zur bildenden Kunst», spricht. Zehn der Beiträge stammen von Stäbler selbst; sie sind – meist für Programmhefte geschrieben – ausnahmslos Zweitveröffentlichungen.

«Mögliche Modelle kompositorischen Widerstands gegen das totale gesellschaftliche Verhängnis sind in den Reflexionen von und über Gerhard Stäbler, die dieser Band bietet, zusammengeballt», schreiben Rainer Riehn und Heinz-Klaus Metzger am Ende ihres knappen, bissigen Vorworts; die versierte Rhetorik evoziert mit dem letzten Wort die Faust, Stäblers bis heute ungelockerte Faust. Wofür und wogegen sich diese erhebt, brauchte bei einem Komponisten, der sich aus der mehr oder weniger deutlich ersichtlichen Konstellation politischer Komponisten in den siebziger Jahren herausentwickelt hatte, kaum mehr gefragt zu werden.

Gleichwohl entsteht – gerade in dieser Hinsicht – ein überraschend konkretes, mit feinem Pinsel gezogenes Portrait, das sich streckenweise sogar spielerisch von Schwarz-weiss-Ideologien abhebt. Diese Vielseitigkeit hat natürlich andererseits ihren Preis: Selbst die von Stäbler verfassten Beiträge können nicht aufwiegen, dass die meisten Aufsätze dicht unter der Oberfläche bleiben müssen. Zudem arbeiten sie häufig mit den gleichen Prämissen, ähnlichem Vormaterial, und es ergibt sich erstens der Eindruck einer unnötigen Redundanz im Bereich der Einzelinformationen und zweitens bei einigen Beiträgen aufgrund ihrer Kürze ein Zusammenfallen, bevor eine Ebene erreicht wäre, wo die Ergebnisse reicher verknüpft werden könnten. Herbert Brüns Minimalmeditation aus brav vorgemachtem Hörverhalten, Josef Anton Riedls *Optische Lautgedichte*, die man beim besten Willen kaum mehr als zur Kenntnis nehmen wird, die freundlichen Bemerkungen der Sho-Spielerin Mayumi Miyata zum *Palast des Schweigens* («I am very happy to have played this piece. Thank you, Gerhard.»); nun, das wäre nicht weiter schlimm – selbst die *Musik-Konzepte* erlauben sich bisweilen solches Beiwerk –, wenn sie gleichsam als Vermittlungen zwischen sorgfältigeren Analysen dienen könnten. Letztere

fehlen zwar keineswegs (Elena Ungeheuer, Hanns-Werner Heister), aber es gibt einen bestimmten Punkt, wo selbst ein Buch, das sich geschickt zwischen Festschrift, Arbeitsbuch, Dokumentation (Werkverzeichnis etc.) ansiedelt, einen Komponisten auf diese Weise nicht mehr genauer auszuleuchten vermag.

Stäblers Beiträge reichen vom Versuch, das eigene Komponieren im Überblick darzulegen, Reflexionen über (Ver-)Schweigen und Stille, in deren dialektischem Charakter, in der «Gleichzeitigkeit von Emotion und Einsicht» sein Kompositionsverständnis vertieft werden kann, bis zur Auseinandersetzung mit der nordamerikanischen Kultur, die nicht nur sein geschärftes Engagement gegen soziale Ungerechtigkeit begründet, sondern ihm durch Literatur und Malerei neue Anregungen liefert. Stäblers Ansatz als Komponist ist weniger ein Verdoppeln «der emotionalen Komponenten eines Textes durch die Musik» als vielmehr eine Transformation des (häufig poetischen: Celan, Ungaretti) Textes, die mittels der entsprechenden innermusikalischen Verweisstruktur eine spezifische Interpretation oder Erkenntnis mitteilbar machen soll. Leider scheint die Frage, wie Musik Kritik am politischen Status quo umfassen, vielleicht sogar parallel zu einer Kritik an der musikalischen Tradition laufen kann, kurz: wie musikalische, also grammatischen Prozesse semantisierbar sind, wie Musik, um es noch einmal anders zu wenden, Kultur eines utopischen Horizontes und gleichzeitig Gedächtniskultur, gegen das Vergessen gerichtete Solidarität, eben: eine tatsächliche Ästhetik des Widerstands (Peter Weiss) beinhalten soll, im ganzen Buch kaum der Diskussion wert.

Der Anschein nämlich, es werde von nichts anderem als den eben genannten Punkten geredet, verführt den Leser dazu, an der rhetorischen Oberfläche zu bleiben und sich tiefergrifenden Fragen gar nicht mehr zu stellen. Wenn Stäbler zum Beispiel den Wunsch ausspricht, die Künstler «sollten möglichst viele Menschen für ein emotionales Denken schärfen, das wiederum (Aus-)Blicke zur Umgestaltung der Realität (er-)öffnet», und wenn er vom Komponisten eine Mithilfe bei der Entwicklung von Hörprozessen fordert, so wird solches in seiner Allgemeinplätzigkeit nicht nur mit fast jeder künstlerischen Tätigkeit austauschbar, es lässt sich darüber hinaus auch fragen, ob politische Musik mit ihrer krampfhaften Intentionalität das geeignete Mittel ist, um aufmerksameres Hören und wachsameres Beobachten zu schulen.

Dass die Fülle der Arbeiten hier nicht genauer beschrieben werden kann, sei mit der Nennung einiger nahezu beliebig aus dem Lesenswerten herausgegriffenen Kurzaufsätze zu entschädigen versucht.

Michael Stenger («Wege zu Selbsthilfe: der Komponist und die Öffentlichkeit») verfolgt, wie Stäbler neue Möglichkeiten von Existenzbedingungen (Verhältnis

zur Öffentlichkeit, pädagogische Arbeit) zu schaffen versucht; Ziel ist nicht (nur) das Auftreten in bekannten Festivals, sondern der Aufbau einer kulturellen Modellbasis im Ruhrgebiet, die im Sinne von Selbsthilfe-Organisationen (Aktive Musik, edition V) lokale Aufführungen, Archivierung, Editionen und internationalen Austausch trägt. Elena Ungeheuer («Das Nicht-Sichere ist sicher?») setzt sich mit Stäblers Kompositionen auseinander, die Tonband verwenden, insbesondere mit dem Gedichtzyklus *fallen, fallen... und liegen und fallen* (1988/89), während Hanns-Werner Heister («Politisch-soziale Subtilitäten») zum Orchesterstück *Ruck- Verschließen Zuck-* (86/88) vorstrukturierendes Material offenlegt, etwa Bezüge zu Couperins *Les ombres errantes* oder Zahl- und Buchstaben Spiele zu den Namen Andreas Raseghi (7 + 7), Igor Popovic (4 + 7) und Gerhard Stäbler (7 + 7; Goldener Schnitt, usw.), und anhand dieser Ebene (die von Stäbler teilweise als unwichtig, bzw. privat bezeichnet wird) aufzeigt, wie das eigentliche Ziel der Komposition sich nachvollziehen lässt, nämlich vor dem Hörer lange Zeit verborgene gehaltene, darauf ruckartig und rückblickend preisgegebene Veränderungsvorgänge zu erforschen.

Paul Attinello («Hearing Stäbler from a continent away: politics and silence in the song cycles») reflektiert anhand der *Ungaretti-Lieder* (1990) die Frage, ob sich dem «Wort-Ton»-Verhältnis entnehmen lasse, dass Stäbler in den jüngsten Werken indirekter, weniger offen politische Aussagen einflechte, räumt aber ein, die Werke nur nach ersten Eindrücken zu beurteilen und – Selbstironie! – erst noch als Amerikaner: «Perhaps my understanding of Stäbler and his contemporaries is limited by the same cultural difficulties that makes me smile (but gently) when I read European analyses on American composers such as Cage, Glass, Adams.»

Die Vermutung Attinellos bejaht sich bei genauer Betrachtung der *Kassandra*-Studien problemlos. Stäbler selbst benutzt das Denkmuster der differenzierten Direktheit und hat ihre Endpunkte, die Stille einerseits als Raum, in dem die kommende Revolte sich vorbereiten soll, und andererseits die politische Aktivität auf der Strasse ohne kompositorische Tätigkeit, untersucht und durchgeführt; als Extreme allerdings sind sie auch ständig präsent: bereits *drüber...* für u.a. acht Schreier (Schnebel: «sehr eindrucksvoll, wüst, eine Art programmatisches Opus 1») verbindet den ohnmächtigsten aller Einsprüche, den Schrei, mit seinem Gegenteil.

Die bisher genaueste Auseinandersetzung mit einem Werk Stäblers, John Hammits Dissertation über die *Schatten wilder Schmerzen* (1984/85) spiegelt sich in der hier veröffentlichten Zusammenfassung («*Multimedia and Metaphor in Shadows of Wild Pain*»). Hammitt fasst das Orchesterstück als Metapher für Kommunikationspro-

zesse auf mehrfacher Ebene auf: Neben die bei Stäbler häufig explizit komponierten interaktiven Handlungsabläufe, die musikalisch Gleichschaltung oder Auflehnung repräsentieren sollen, tritt das gemeinsame Erarbeiten einer Aufführungspartitur, da die ursprüngliche Partitur hauptsächlich aus Text besteht und Vereinbarungen erfordert.

Unvollständig wäre das Buch, dem der Leser nachfassen, mit- und gegendenken muss, zumal wenn es mehr sein soll als klanglose Dokumentation, ohne die unzähligen kleinen und grossen, selbstverständlich gerechtfertigten und gerade in gegenwärtiger Zeit immer willkommenen Ausfälle Stäblers gegen die «akustische Beschäftigungsstrategie» der Musikindustrie.

Andreas Fatton

A greater musical genius England never had

Robert King: «Henry Purcell»
Thames and Hudson, London 1994, 256 S.

Hierzulande ist er bekannt als der Komponist einer Kammeroper für ein Mädchenpensionat, und für kaum viel mehr. Man könnte dem entgegenhalten, dass Henry Purcell der Mozart des späten 17. Jahrhunderts war. Einige Parallelen sind zumindest erstaunlich: Purcell wird 1659 in eine Familie von Berufsmusikern geboren und ergreift später fast selbstverständlich den Musikerberuf. Wie Mozart ist Purcell zuerst Hofmusiker; als am Hof seine Arbeit weniger gefragt wird, wendet er sich dem Londoner freien Markt zu. Wie Mozart ist Purcell bei seinem Tod gerade Mitte Dreissig, hat aber in dieser kurzen Lebenszeit ein enormes Werk geschrieben: Nach Abzug der zweifelhaften Kompositionen bleiben rund 800 (zum Teil zugegebenerweise nur kurze) Einzelstücke im Zimmermann-Werksverzeichnis. Und wie bei Mozart sorgt wesentlich auch Purcells Witwe für sein künstlerisches Nachleben; Purcell gehört zu jenen wenigen Komponisten, deren Tod nicht auch das Ableben der Werke bedeutet - wenigstens nicht in England.

Denn für den Rest von Europa scheint es ein Problem zu sein, dass seine Musik stark mit den englischen Institutionen und Traditionen seiner Zeit verknüpft war – eine Tatsache, die es mit sich brachte, dass Purcell nur wenig innerhalb der Gattungen des Spätba-rocks, wie Konzert, Suite, Oratorium oder Oper, komponierte.

Purcell ist ein Komponist der «Restoration» – jener Zeit nach 1660, als die Stuarts aus ihrem französischen Exil nach England zurückkehren konnten und die theater- und musikfeindliche Ära von Cromwells «Commonwealth» ein Ende nahm. Nicht dass das Königs-haus ungewöhnlich musikalisch gewesen wäre: Von Charles II. wird berichtet, dass er nur Musik liebte, zu der er im Takt mit dem Fuss wippen konnte,

und Queen Mary, die Frau von William of Orange, bat eine Sängerin nach mehreren Liedern von Purcell um eine einfachere schottische Ballade. Musik war nun aber für die Präsentation an Hof wieder gefragt, während das wirtschaftlich erfolgreiche Bürgertum der City of London für sich selbst ein eigenes privates wie öffentliches Musikleben haben wollte. Mit diesem Interesse an Musik waren auch einige Vorgaben verbunden, die die Karriere des Hofkomponisten Purcell und die englische Musik entscheidend beeinflussten. Da deren organische Weiterentwicklung durch das zwanzig Jahre dauernde Imperium Cromwells ebenso abrupt wie radikal unterbrochen war, wuchs ein angehender Musiker wie Purcell noch stark mit den geistlichen *a cappella*-Kompositionen aus der Zeit der englischen Spätrenaissance auf. Der König andererseits, der im Exil die italienische und vor allem französische Musik kennengelernt hatte, wollte in seinen privaten Gottesdiensten auf seine Violinen (die seit 1662 nicht etwa ein Engländer, sondern der Franzose Louis Grabu leitete) und den modernen Stil nicht verzichten und favorisierte in seiner Chapel Royal das moderne «Verse Anthem» gegenüber dem alten, polyphonen «Full Anthem». Purcell komponiert in beiden Gattungen, gelangt aber interessanterweise im alten «Full Anthem» zu gelungeneren Resultaten als im neuen «Verve Anthem» – die modernen kontinentalen Musikstile liessen sich anscheinend nicht so ohne weiteres importieren und aneignen. Andererseits sucht Purcell geradezu die Auseinandersetzung mit der Tradition: So setzt er sich 1680 ohne jeden Auftrag hin und beginnt ein Heft mit einer Reihe von altmodisch-polyphonen «Fantasias» für Gamben-Consort zu füllen. Fünfzehn wurden es (alle auffallenderweise genau datiert), die meisten für vier Stimmen, aber die leeren Seiten im Heft deuten an, dass Purcell einen viel grösseren Gesamtplan vor Augen hatte – möglicherweise so etwas wie seine «Kunst der Fuge»? Es waren die letzten Gamben-Fantasien, die geschrieben wurden, aber sie waren weit davon entfernt, Übungen «im alten Stil» zu sein, denn bei allen kontrapunktischen Satzkünsten sprechen die Fantasien ein geradezu romantisch-expressives Idiom. Seine zwei (späteren) Sammlungen von Trio-Sonaten, im modernen italienischen Stil, schreibt Purcell dann natürlich für die Geige.

Die Etikette verlangte es, dass der König bei seiner Rückkehr aus der Sommerfrische nach London jeweils mit einer «Welcome Ode» begrüßt wurde. Purcell schrieb fünf solcher Kantaten für Charles II., drei für James II. und keine für William III. (of Orange). Diese abnehmende Zahl spiegelt das nachlassende Interesse des Hofs für (solche) Musik, – und ein Stück weit können wir froh darüber sein: denn Purcell erfüllte seine Pflicht bei diesen sykophantischen Jubeldichtungen zum Teil auch nur mit Pflichtstücken. Eine

andere Angelegenheit sind die sechs Oden für den Geburtstag der populären Queen Mary, für die Purcell schliesslich auch die Begräbnismusik, die «Funeral Sentences», schrieb – zu Beginn des Jahres 1695, ein paar Monate vor seinem eigenen Tod. Auch hier wieder ergibt sich eine gewisse Parallelität zu Mozart.

Das Desinteresse des Hofs gab Purcell andererseits die Möglichkeit, sich in der neuen Londoner Musik- und Theater-szene zu profilieren, mit Caecilien-Oden für die private «Musical Society of London», vor allem aber mit Schauspielmusiken und Opern. Allerdings: Eine englische Oper gab es eigentlich nur gerade in Ansätzen, und das Publikum verlangte auch nicht danach; aufwendig ausgestattete Theater-Re-vuen waren der Hit des Tages. So gehören Purcells sämtliche fünf Opern (ausser jener für das Mädchen-Pensionat von Josias Priest) zur Gattung der sogenannten «semi-opera», in denen Musik nur, wenn auch ausgiebig, in den Nebenhandlungen oder sogenannten «Masks» vorkommt. (Warum die heutigen Musiktheater-Regisseure mit ihrer Experimentierlust diese Werke als potentielle «epische Oper» noch nicht entdeckt haben, bleibt ein Rätsel.) Purcell entpuppt sich darin durch und durch als Musik-Dramatiker, der jedem Text mit wenigen Taktten eine zweite Dimension geben kann; andererseits erweist er sich in seinen «Devotional Songs» (Andachtsliedern für Solo-Stimme) als Wort-Musiker und übertrifft in dieser Liedkunst alles, was in der Barockzeit an dergleichen komponiert wurde. Wie wichtig für Purcell der Text war, zeigt sich nicht nur an der Qualität der ausgewählten Gedichte in seiner Lied-Publikation «Harmonia sacra», sondern zusätzlich noch in den Textänderungen, die er darin vornahm: In der «Morning Hymn» von Bischof Fuller sind nach Robert King fast die Hälften der Worte vom Komponisten selbst und verändern den «Ton» des Textes wesentlich.

Kings neue Purcell-Biographie wendet sich an eine allgemeine Leserschaft und arbeitet mit einer geschickten Mischung von Lebens-, Zeit- und Gesellschaftsgeschichte, durchgehend verbunden mit Werkbeschreibungen, die zwar nicht auf Fachbegriffe, wohl aber auf Notenbeispiele verzichten – wie auch auf Werkkritik; als Interpret einer grossen CD-Reihe mit Purcell-Werken hat Robert King eine grundsätzlich empathische Einstellung zu «seinem» Komponisten. (Wer Notenbeispiele und einen kritischeren Ansatz wünscht, findet dies in der klassischen Purcell-Monographie von Jack Westrup in der Reihe «Master Musicians» bei Dent.) Einen wesentlichen Teil von Kings Biographie bilden die über 100 Illustrationen, deren Bildlegenden eine Biographie *en miniature* darstellen. Ein «Performer's Catalogue», eine Diskographie und «Reading List» schliessen das Buch ab.

Roland Wächter

Klaus Michael Groll: «Musik – Insel der Glückseligen? Zum Musikverständnis in einer verrechtlichten Welt» Droste-Verlag, Düsseldorf 1994, 124 S.

«Alle Menschen sind vor dem Gesetz gleich», heisst es im Grundgesetz. Was nur beweist, dass die Verfassungsväter allesamt abscheuliche Kulturbanausen waren – trübe Tassen, deren Tugendrigorismus nur vertusche, dass die guten Leut' und schlechten Musikanten keinen Funken Kunstverständ besassen, suggeriert der Autor unsres Opus, der Münchener Jurist & Lehrbeauftragte für Musik, Klaus Michael Groll. Denn jene Gleichheit aller vor dem Recht zerstöre, recht besehen, bloss die ungleich höhere Bestimmung der Begnadeten, die seit Urzeiten, stellvertretend, das «Mysterium» der Kunst – nein, nicht verwalteten natürlich, sondern – aber was? doch nicht etwa verweseten?! Wesentlich ist jedenfalls: dass das gewerkschaftlich erkämpfte demokratische Musikrecht insgeheim zutiefst ein Unrecht am «das Wirken höherer Mächte» offenbarenden, also als «wahrhaft göttliches Ereignis» in die Alltagswirklichkeit des Hörers niederfahren den Beglückungs- & Erkenntnispotentials der schönen Künste, zumal der Musik, verübe. Seine pingelige Paragraphenreiterei zum Wohle einer Klientel, der nicht mehr künstlerische Perfektion, nur noch die eigene soziale Sicherheit, ihr bisschen Pausenregelung und Rentenanspruch über alles gehe, ruiniere rücksichtslos das hochsubtile geistig-kulturelle Band, das Werk und Publikum bzw. Werk und Musiker verbinde, und damit die feierliche «Stimmung», die die «konzentrierteste und ernsthafteste Versenkung in das Werk» zum Ziel hat. Das mithin dem Diktat der Bürokraten mehr und mehr zum Opfer falle: «Für die Chorsängerin, die das Publikum mit Beethovens ‹Freude, schöner Götterfunken› beglückt, gelten letztlich die gleichen Bestimmungen wie für den Mechaniker einer Autowerkstatt» (S. 8). Unterm Terror seiner kleinkarierten Arbeits- und Tarifvertragsbestimmungen «ist es unsere Kultur insgesamt, die unermesslichen Schaden erleidet» (S. 64). Denn: «Es ist [...] eben doch ein grosser Unterschied, ein Auto zu reparieren oder im Chor Beethovens Neunter zu wirken» (S. 63).

Wirklich?! Wenn ich meinen Lamborghini in die Werkstatt bringe, dann erwarte ich von den Mechanikern vor allem eines: Präzision. Immerhin hängt in der Formel I von der Verlässlichkeit des Wartungspersonals die Sicherheit, sogar das Leben des Piloten ab – und welcher Musiker, nach Callas, hätte je, einmal in seiner Laufbahn, um sein Leben musiziert?????

Schon gar nicht geht das oberste Gebot des Künstlers, die Selbstkritik, durch die soziale Sicherheit zum Teufel, den Groll an die Wand malt:

«Dieses Buch ist eine Antwort auf die heute häufig zu hörende Klage, das musikalische Ereignis entbehre mehr und mehr des tieferen Sinns, statt dessen herrschten Kommerz, Bürokratie und eine Flut von Vorschriften. Bemerkenswert ist, dass diese Kritik nicht nur von aussen an den Musikbetrieb herangetragen wird, sondern dass es viele Musiker selbst sind, die mit solchen Vorwürfen aufwarten. Steckt die Musik, von vielen als Insel der Glückseligen betrachtet, in der Krise?» (S. 7) Abgesehen davon, dass der Rechtsbegriff der Klage – der Jurist verwechselt ihn mit dem Klaglied – statt einer Antwort die Beseitigung des Grunds zur Klageführung heischt, ist Grolls Replik auf solch Gezeter ein so alter Hut, dass keine Häufigkeit des Wehgeschreis ihn mehr zum *dernier cri* designen kann – «recht eigentlich betet der Konsument das Geld an, das er selber für die Karte zum Toscaninikonzert ausgegeben hat», schrieb, in seinen «Dissonanzen» (Untertitel: «Musik in der verwalteten Welt») und zwar vor 57 Jahren, jener Theodor W. Adorno, den Groll nachgerade hanebüchen missversteht. Was ihn nicht hindert, für sein Buch «Musik – Insel der Glückseligen?» den flauen Aufguss jenes Untertitels abzustauben: «Zum Musikverständnis in einer verrechtlichten Welt». An der sich seit Adornos Zeit zumal auf dem sozialen Sektor einiges geändert hat. Doch bleiben dessen hier so unwirsch, weil vermutlich via Sekundärlektüre abgelehnten Analysen den pseudophilosophischen Ergüssen des Herrn Groll um Klassen überlegen.

Das beginnt, Kapitel 1, mit einem schon barbarisch groben Abriss der musik- bzw. kultursoziologisch relevanten «Funktionen der Musik». Auf rund acht Seiten wird, von den Sumerern bis zur Zwölftonmusik, das gesamte Spektrum der Musik nicht aufgefächert, sondern auf die platzen Stereotypen, von Magie bis Pluralismus, eingedampft. Kapitel 2, «Der Arbeitsbegriff in der Musik» konstatiert, als Preis sozialen Fortschritts in den Musikerberufen, dessen Bumerangeffekt: wonach der Gleichheitswahn gewisser ignoranter Technokratien die Musik in ihren Grundfesten erschüttere: «Die Musik, ja die Kunst insgesamt spielen in unserer Rechtsordnung keine Sonderrolle». Wie man nämlich fordern müsste, aber durch die Crux der jene Rechtsordnung fundierenden «wissenschaftlich-technischen Ontologie» nicht kann. Auf deren Mistbeet unser Mann, ein echter Überzeugungstäter, alle Misslichkeiten des Musikrechts wachsen sieht. Dabei entdeckt er als die Wurzel allen Übels den Begriff der Arbeit. Der in der Musik nicht anders als in allen Teilbereichen der Gesellschaft definiert sei – eine rui-nöse Demokratisierung einer Sphäre, die über einen Kamm zu scheren jede Höchstleistung zunichte mache. Lebte der Künstler doch «auf gewisse Weise in einer andern Welt». Wohl wahr. Und zwar wie jedermann. Wer seine Brötchen hart verdienen muss, lebt immer

in zwei Welten, sei er nun Testpilot, Müllkutscher, Model oder Totengräber. Zwar ist, trivial zu sagen, eine Beethoven-Partitur etwas anderes als eine Mülltonne, doch geht es nicht an, pathetisch-herrenmenschlich unsre eine, unteilbare Wirklichkeit zum Ruhme einer auf den blanken Fetisch regedierten Kunst in einen Zoo der Edelmenschen und in einen Sumpf der Drecksarbeiter zweizuteilen. Die Gesellschaft braucht nun einmal nicht nur Virtuosen – und die brauchen ihren Bäcker so notwendig wie den Gipser oder den Elektriker. Der, wenn er seine Strippen zieht, dafür geradestehen muss, dass ich nicht plötzlich, schöner Götterfunken, 220 Volt gewischt bekomme. Leo Slezak etwa hat als Schlosser debütiert. Und schildert in seinen Memoiren den enormen Druck, den er als Lehrling an der Bohrmaschine auf sich lasten fühlte, da «das Fehlen eines Millimeterbruchteils schon das ganze wertvolle Maschinenstück wertlos machen kann». – Doch zu Grolls Prämissen von den «Phänomenen unserer wissenschaftlich-technischen Ontologie», auf deren Konto die Malaise gehe. Kunststück! Forderte einst Nietzsche, mit dem Hammer zu philosophieren, so aktualisiert das unser Philosoph zur Weisheitslehre mit dem Küchenquirl. Mit seiner flotten Lotte röhrt er, indem er die Rationalität als überholt missbilligt, den Erkenntnisfortschritt einer mythischen Ontologie zusammen. Die er, Kapitel 3 & 4, «Die Wirklichkeit der Gegenwart» bzw. «Die Wirklichkeit der Kunst» als «die Erkenntnis der modernen Wissenschaftstheorie» verkauft. Man fragt sich ernsthaft, wo sich dieser wilde Jäger und gewandte Sammler philosophisch verproviantiert hat – im *Reader's Digest* oder in der *Bunten*?! Doch des Rätsels Lösung heisst Kurt Hübner. Auf dessen mythologische Elaborate Groll mit wahren Feuerfeuer rekurriert – und den als Vordenker zu feiern jeder Fachmann, ja schon der Student mit Zwischenprüfung, rote Ohren kriegen müsste. Dabei ist es natürlich eine Binsen, wenn erklärt wird, nicht die Wissenschaft allein sei fähig, Wahrheit zu vermitteln, sondern Kunst besitze eine eigene «alternative, ebenso vernünftige Wirklichkeitsdimension» wie unser «rationales Denk- und Erfahrungssystem». Selbstredend hat der Mythos im Bereich der Kunst Gewicht. Ihn aber gegen unsre gute alte *ratio* auszuspielen, ist ein Plädoyer für einen galoppierenden Irrationalismus, für jene tränentreibend windelweiche Innerlichkeitsideologie, die unser Denker mit beschränkter Haftung an ein Publikum verfüttet, dem von Musikers «Berufung» über Schuberts «Seelennot» bis zur «unge-störten und gespannten Verinnerlichung» nichts erspart bleibt. Grolls Lamento, allemal im Ton belehrend-freundlichen Entgegenkommens, ist so überflüssig wie ein Kropf. Was er an Fehlentwicklungen, Absurditäten des Musikbetriebs moniert, hat wiederum, vor mehr als 30 Jahren, nämlich in der «Einleitung in die Musiksoziologie»

gie» (Kap.: «Dirigent und Orchester») Adorno bedeutend schärfer, übrigens auch amüsanter exponiert. A propos exponiert: Das ist dies Büchlein nirgendwo. In keinem Satz. Zwar mufst die Message von den himmelschreien Verhältnissen durch alle Zeilenzwischenräume. Doch man traut sich einfach nicht, Fraktur zu reden. Vielmehr läuft alles darauf hinaus, das Demokratenvolk zu missionieren, dass zur «höchsten Blüte» sich Musik von je unterm Mäzenatentum dezenten Magenkurrens und edler Anämie entfalte. Schliesslich heisst es «Freude, schöner Götterfunken» und nicht «Freude, schöner Kontoauszug»! Den Gefallen, *cash* zu scheffeln, wird die aufgeweckte Lesewelt dem Autor aber ganz gewiss nicht tun. Zumal sie mit Lektüretips, vom Feinsten, wohlversorgt ist.

Erika Deiss

Disques Schallplatten

Sprachlosigkeit als Opernthemmatik

Gerd Kühr: «Stallerhof», Oper in 3 Akten (Hubert Delamboye, Tenor; Dorothe Kimmich, Mezzosopran; Raphaella Weil, Sopran; Georg Paucker, Bariton; Sarah Barrett, Sopran; Marta Kosztolanyi, Sopran; Enikö Butkai, Mezzosopran; Ensemble 20. Jahrhundert; Dirigent: Gerd Kühr); Concertare für einen Klarinettisten und Orchester (Paul Meyer, Klarinetten; ORF-Symphonieorchester; Dirigent: Ulf Schirmer); «Mundo perduto» für Kammerorchester (Klangforum Wien; Dirigent: Gerd Kühr)

Gesellschaft zur Förderung österreichischer Musik, 445 305-2 (2 CD)

Fürwahr, heutzutage hat's Österreich nicht leicht. Fragt man irgendeinen halbkultivierten Menschen ausserhalb des deutschsprachigen Raumes nach dem Namen eines bekannten Österreicher aus der ersten Hälfte unseres Jahrhunderts, so bekommt man mehrere Antworten: Sigmund Freud, Gustav Mahler, Arnold Schönberg usw. Fragt man jedoch nach einem Österreicher aus der Zeit nach 1945, dann erntet man blass ein ahnungsloses Kopfschütteln. Hat man etwas weniger Glück, hört man höchstens: «Kurt Waldheim» (wer weiss, vielleicht heisst in wenigen Jahren die Antwort «Jörg Haider»?). Nicht zufrieden damit, dass die Mehrzahl der Begabtesten im Lande nach dem Anschluss 1938 ins Exil gingen, sorgt man heute sogar dafür, das kein neues Talent ins Land kommt: Man führt nun Gesetze ein, die die Grenzen vor allem gegen Dritt Weltler (sprich: gegen Nichtarier) so dicht wie möglich halten sollen. Aber da machen ja auch die Schweiz und

Deutschland wieder mit – wer könnte heute behaupten, die Geschichte wiederhole sich nicht?

Auch in der Musik ist die Glanzzeit Österreichs schon längst vorbei – die k.-k.-Zeit wie auch die der Schönbergerianer. Die Werke eines Gottfried von Einem werden selten gespielt, während Friedrich Cerha (leider) weitgehend nur dank seiner Vervollständigung von Alban Bergs *Lulu* bekannt ist. Und doch ist nicht alles verloren. Offenbar um dies beweisen zu wollen, führt der Österreichische Musikrat eine CD-Reihe, die den vielversprechenden Titel *Österreichische Musik der Gegenwart* trägt. In dieser Reihe ist kürzlich ein Set von 2 CDs mit Werken des Komponisten Gerd Kühr erschienen. Einen besseren Beweis, dass in Österreich noch nicht alles verloren ist, hätte man sich kaum wünschen können. Kühr wurde 1952 in Kärnten geboren, studierte zuerst am dortigen Landeskonservatorium, nachher am Mozarteum, dann bei Hans Werner Henze in Köln. In Köln war er auch an der Oper drei Jahre lang Korrepetitor. Inzwischen war er auch Lehrbeauftragter in Graz (an der Musikhochschule und an der Uni) und Leiter von Komponierwerkstätten beim Jugendmusikfest in Deutschlandsberg. Seit 1992 ist er Gastprofessor am Salzburger Mozarteum. Soweit sein Lebenslauf; wer Genaueres wissen will, lese den Begleitessay zu dieser CD, welcher eine interessante Mischung aus Information und Prätention bildet. «Gerd Kühr ist Österreichs bestes Argument gegen die Postmoderne», beschwört uns dessen Verfasser Christoph Becher (zu meinem Erschrecken las ich beim ersten, flüchtigen Durchblättern dafür «Blocher»).

Dass man genausogut eine durchaus postmoderne Haltung bei Kühr feststellen könnte, ist nicht zu leugnen, aber eine solche Übung wäre ebenso sinnlos. Wie sein Lehrer Henze ist Kühr viel mehr an der Musik interessiert als an dem, was stalinistische Darmstädter oder neokorngoldische Hollywoodianer vorschreiben möchten. Vielleicht ist dies ein Grund dafür, dass er bis jetzt in weiten Kreisen wenig bekannt geworden ist – und dies trotz äusserer Erfolge, um die ihn mancher beneiden würde. Die Oper *Stallerhof* nach Franz Xaver Kroetz, die man mit gutem Gewissen als Kührs Hauptwerk bezeichnen darf, komponierte er für die erste Münchner Biennale vom Jahr 1988, wo sie neben *Greek* von Mark Anthony Turnage preisgekrönt wurde. Zwar ist *Stallerhof* seither u.a. in Wiesbaden, Klagenfurt und Aachen gespielt worden, einmal sogar in Wien (wenn auch nur konzertant); an neuen Kompositionsaufträgen mangelt es Kühr auch nicht. Aber seine Musik ist trotzdem gewissermassen ein Insider-Tip geblieben. Der ebenso begabte Turnage war inzwischen Composer-in-Residence bei Simon Rattles City of Birmingham Symphony Orchestra, *Greek* wurde vom besten Opernensemble des Landes, nämlich von der *English National Opera*, aufgeführt, und für das gleiche Ensemble schreibt er nun eine

zweite Oper (wann wird wohl die Wiener Staatsoper *Stallerhof* aufführen?). Wie im Grunde Kühr ist auch Turnage genauso weit entfernt von einem bequemen Neoromantizismus wie von jenem Darmstadt-Esperanto, welches in Deutschland sowie in der Schweiz immer noch beliebt ist. Vielleicht wird man es dem Schreibenden verzeihen, wenn er behauptet, man sei halt in England (trotz Thatcher) immer noch toleranter gegenüber jenen, die nicht genau ins Schema passen.

Die Zürcher hatten schon vor vier Jahren Gelegenheit, Kührs Musik kennenzulernen, als ihm die Stadt Zürich einen Kompositionsauftrag im Rahmen ihres Mozartfests gab. Die darauf entstandene Kantate *Palimpsest* wurde vom vorzüglichen Chor der Kantonsschule Stadelhofen unter Walter Ochsenbein uraufgeführt; eine zweite Aufführung mit dem gleichen Ensemble fand ein Jahr später in Salzburg statt. Mit dieser lang erwarteten, aber erst jetzt erschienenen Doppel-CD werden nun weitere Kreise die Möglichkeit haben, Kührs Musik kennenzulernen (das bisher einzige auf CD erhältliche Werk Kührs ist das einsätzige *Für Streichquartett* aus dem Jahr 1980, 1993 beim österreichischen «Verein zur Förderung zeitgenössischer Musik» erschienen, Bestellnummer GE 05).

Wie damals in Zürich deutlich wurde, besitzt Kühr ein beinahe übersensibles Ohr. Auch dort, wo grellste Dissonanz herrscht, erreicht er dank hervorragender Instrumentation einen Orchesterklang von überraschender Durchsichtigkeit und Schönheit. Es ist nicht einfach, auf den Grund von Kührs Individualität zu kommen. Der Anfang von *Stallerhof*, zum Beispiel, hätte nach jenem Rezept komponiert werden können, das einmal von Friedrich Goldmann auf ironische Art für junge Komponisten erstellt wurde: Man nehme einen einzelnen gehaltenen Ton und füge nach einigen Sekunden einen nebenan liegenden Ton hinzu; nach einigen weiteren Sekunden fügt man einen weiteren nebenan liegenden Ton hinzu usw. Solche Klischees der Moderne – Toncluster, kurze, expressionistische Bläserausbrüche usw. – sind bei Kühr genauso oft zu finden wie bei jedem Durchschnittskomponisten, der die *lingua franca* der Darmstädter Generation mehr oder weniger beherrscht. Und doch wirken sie bei Kühr nicht klischehaft, sondern teils wie neu erfunden, teils wie Zitate aus der Erinnerung, aber Zitate, die durch das Gedächtnis eine Patina bekommen haben, welche das Zitierte auf merkwürdige Weise verfremdet. Es ist vielleicht bezeichnend, dass Kühr auf dieselbe Art mit der Tonalität umgehen kann. *Palimpsest* zum Beispiel enthält am Schluss ein direktes, unverkennbares Zitat aus dem Requiem Mozarts. Es ertönt jedoch, ohne dass das Werk ins Sentimentale gleitet, und auch ohne den Hörer aus der Klangatmosphäre des Werks zu reissen. In *Stallerhof* kommen in der vorletzten Szene sogar steierische Zitherklänge