

Zeitschrift: Dissonanz = Dissonance
Herausgeber: Schweizerischer Tonkünstlerverein
Band: - (2005)
Heft: 92

Buchbesprechung: Bücher = Livres
Autor: Kunkel, Michael / Heister, Hanns-Werner / Denut, Eric

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

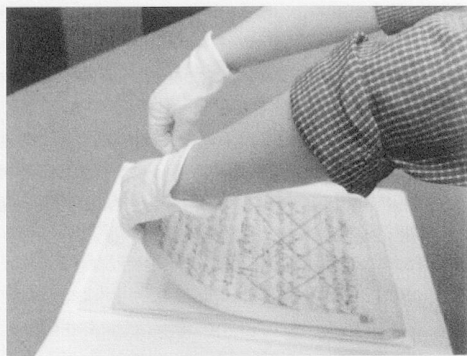
The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. [Find out more](#)

Download PDF: 30.12.2025

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

A Handbook to Twentieth-Century Musical Sketches
 Patricia Hall, Friedemann Sallis (Hrsg.)
 Cambridge: Cambridge University Press 2004, XIII + 254 S.

THE DAY AFTER



Komponieren, so denken viele, sei eine Schreibtischtat. Denn diese Handlung pflegt sich im okzidentalen Kulturraum seit einiger Zeit auf schriftliche Weise zu objektivieren. Der Akt kompositorischer Verschriftlichung weckt aus verschiedensten Gründen Begehrlichkeit. Sei es aus Berufung zur Editionsphilologie, zur Historiographie, zur Biographik, aus analytischem Antrieb oder aus purer Freude an der Illustration, der Graphologie, an robusten Wertanlagen – im Mittelpunkt des Interesses stehen stets Dokumente, von denen oft angenommen wird, dass sie vom Schaffensprozess, von verborgenen Werk-Wirklichkeiten künden. Grund genug, zu Gegenständen musikologischer «Skizzenforschung» nobilitiert (wobei der Begriff «Skizze» hier alles umfasst, was an eigentlich privaten «Vorarbeiten» zum veröffentlichten «Werk» greifbar ist) und in entsprechenden Instituten sorgsam verwahrt zu werden. Weil Musik weiterhin geschrieben und die mittlerweile institutionalisierte Indiskretion von den Autoren zum Wohle der Wissenschaft gebilligt wird, wachsen die Bestände unaufhörlich. Dieser Trend wirkt manchmal sogar auf die kompositorische Praxis zurück: Die Unterzeichnung eines Vertrags mit einem renommierten Institut kann durchaus zu Veränderungen im Schreibverhalten führen (unter Archivlicht komponiert es sich anders). In einem wesentlichen Punkt unterscheidet sich die heutige Skizzenforschung von ihren historischen Ursprüngen: Der zeitliche Vorsprung der Rezeption der Musik gegenüber der Sichtung,

Auswertung und gegebenenfalls Veröffentlichung von Skizzenmaterial ist gewaltig geschrumpft. Galten die Bemühungen früher der Bestätigung von Geschichtsbildern oder ihrer Relativierung, markiert heute die Arbeit mit Musikmanuskripten nicht selten den Anfang von Rezeptionsgeschichten. Das ist verständlich angesichts der Verlegenheit, die entsteht, wenn man in unbändiger Deutungslust sich vorerst nur mit dem öffentlichen und unbesprochenen Teil des Primärquellenmaterials begnügen muss. Gerne lässt man sich da von der Autorität des Urhebers leiten, die sich im Skizzenkonvolut scheinbar unverfälscht manifestiert – solche Dokumente überbieten andere Äusserungen des Urhebers, besonders mündliche, offenbar an Authentizität: Oft genug konnten Komponisten durch penibles Skizzenstudium arglistigster Täuschungsversuche überführt werden.

Welcher musikwissenschaftliche Absolvent kann es sich heute noch leisten, Erkenntnisse etwa einer analytischen Abschlussarbeit im Bereich zeitgenössischer Musik nur aus sorgfältiger Partiturlektüre zu beziehen? Nicht selten erfolgt die Wahl eines Dissertationsthemas nach Prüfung der Quantität von Skizzenbeständen. Die immerfort wachsende Beliebtheit von Skizzenstudien paart sich mit einem eklatanten Mangel an methodischer Besinnung. Sieht man von launigen Exkursionen einmal ab, gibt es im Studium zur exzessiv betriebenen Archiv-Arbeit kaum Anleitung. Wichtige Grundlagen vermittelt nun das von Patricia Hall und Friedemann Sallis herausgegebene *Handbook to Twentieth-Century Musical Sketches*.

Die Anlage des *Handbooks* verdankt sich der Einsicht, dass sich von individuellen Handschriften nicht allzu allgemein reden lässt. Auch die «methodischen» Kapitel des Buchs sind Fallbeispiele: Grundsätzliche historische und editorische Überlegungen von Giselher Schubert und Sallis («Sketches and sketching») kreisen um Manuskripte von Hindemith; Ulrich Mosch behandelt «Preliminaries before visiting an archive» am Beispiel von Luciano Berios

Requies (1983–85) (Voraussetzungen und «eigentliche Arbeit» vermischen sich durch Moschs optimistische Annahme, das Archiv stelle Kopien zur Verfügung); Sallis' Erörterung terminologischer Probleme stützt sich auf Schriftstücke von György Ligeti und György Kurtág; Erika Schaller exemplifiziert eine «Classification of musical sketches» am Katalog des Archivio Luigi Nono; die Tücken der Skizzentranskription werden von Regina Busch veranschaulicht an Webern-Manuskripten; Profit aus der traditionsreichen Beethovenskizzenforschung schlägt Patricia Hall zur Rekonstruktion und Entzifferung von Alban Bergs Skizzenbüchern zu *Wozzeck*; László Somfai leistet Detektivarbeit zur Datierung von Bartók-Skizzen. Ergänzt werden diese, durchweg von skizzologischen Spitzenkräften verfassten Beiträge durch allgemeinere Hinweise: Einen Knigge für Archivbenutzer, Archivare und Bibliothekare entwirft Therese Muxender vom Wiener Arnold Schoenberg Centre, Überlegungen zum Nutzen der digitalen Technik zur Konservierung von Archivmaterial stellt William Koseluk an. Schlaglichter auf spezifische Schreibproblematiken der Musik des 20. Jahrhunderts fallen in Betrachtungen über Igor Strawinsky (Tomi Mäkelä: «idea and instrumentation»), Pierre Boulez und Karlheinz Stockhausen (Pascal Decroupet: «organisation and composition»), Elliott Carter (Denis Vermaelen: «spiritual exercise and craftsmanship» – gemeint ist das Verhältnis zwischen werkunspezifischen Vorarbeiten und ergebnisorientiertem Schreiben) und Brain Ferneyhough (Ross Feller: «E-Sketches» – will heißen: computergestütztes Komponieren), wobei sich die meisten Referenten auf in der Paul Sacher Stiftung (Basel) verwahrtes Manuskriptmaterial beziehen. Einen Spezialfall von Skizzenforschung, wenigstens aus Sicht der etablierten Musikwissenschaft, stellt der Beitrag von Larry Austin dar: Dies ist ein Arbeitsbericht über seine neue Realisierung von John Cages *Williams Mix* (1951–53) anhand des Manuskriptmaterials («someone else could follow that recipe», so Cage).

wodurch auch kompositorische Skizzenforschung aspektiert wird – eine quicklebendige Disziplin des zeitgenössischen schöpferischen Umgangs mit Werk-Resten (man denke an Schubert).

Das *Handbook* liefert neben einer etwas chaotischen Fülle von Elementarinformationen (leider fehlt ein brauchbarer Anhang mit systematischer Bibliographie, Glossar etc.) auch wichtige Bausteine zu einer musikalischen Schreibgeschichte des 20. Jahrhunderts, kann daher als Ergänzung und Weiterführung der einschlägigen Anthologien gelesen werden. Es vermittelt erfreulich unbeirrt die Empirie der Archiv-Arbeit, auch und gerade in ihrer Unwägbarkeit. Dieser Ansatz ist einem gesunden Misstrauen gegenüber einer nicht nur bei Archiv-Debütanten verbreiteten übermässigen Schriftgläubigkeit geschuldet.

«My sketches are sometimes incomprehensible, even to me, the day after» (Brian Ferneyhough, zitiert nach: Feller, S. 178). Paul Celan war der Ansicht, dass der Dichter, sobald das Gedicht wirklich da ist, aus seiner ursprünglichen Mitwisserschaft entlassen werde (vgl. Paul Celan, *Gesammelte Werke* Bd. III, Frankfurt am Main: Suhrkamp 1986, S. 177). Als Medium kompositorischer Selbstkritik dokumentieren musikalische Skizzen «ursprüngliche Mitwisserschaft», auf die die konspirative Musikologie so gerne Zugriff hätte. Wird dem Analytiker der «Schaffensweg» mittels Skizzen umkehrbar? Entschlei-ert sich, wie alles geschah? Immer wieder wird im *Handbook* gewarnt vor Risiken und Nebenwirkungen der Skizzenforschung: «One can place the first written notes under the magnifying glass and interpret them, but one cannot even guess what took place in the composer's head» (Somfai, S. 122). – «In any case, it [table of sketches] does not tell the whole story. Manuscript material is rarely complete, and even if it were, it still would provide no access to the *prea-scriptum* genesis of a given work» (Mäkelä, S. 145). – «to avoid the danger of selective perception, which merely confirms our preconceived notions, it is essential to question, again and again, our own received knowledge on the basis of the sources» (Mosch, S. 31). – Feller zitiert David Schiff: «sketches rarely provide unambiguous evidence of the creative process; they are an incomplete and possibly distorted mirror of a composer's mental activity» (S. 176).

Solche Verzerrungen könnten bei der analytischen Feineinstellung in Betracht gezogen werden. Ferneyhoughs «incomprehensibility» muss nicht als generelle Absage ans Skizzenforschen gelten. Es kann indes fragwürdig sein, wenn hermeneutischer Elan allein vom Dokumententyp ausgeht. Skizzen liefern weder einen Passepartout zu den Werken, noch verkündigen sie Wahrheiten oder lügen von sich aus. Sie sind

«deeply contextualised phenomena» (S. 4) und teilen mit allen anderen Quellentypen, dass sie wahrgenommen werden können, sei es zur Bestätigung von Sinneseindrücken, sei es zu ihrer Befragung – es ist dieser längst schon von Joseph Kerman geforderte «shift from the term 'analysis' to 'criticism'» (*Musicology in the 1980s: Methods, Goals, Opportunities*, New York: Da Capo Press 1982, S. 61), der in der Skizzenforschung noch keineswegs überall vollzogen wurde.

Ein wesentliches Hindernis zum Durchbruch von Reflexionsleistung im Umgang mit Musikmanuskripten (und das gilt nicht nur für jene aus dem 20. Jahrhundert) ist terminologischer Natur. Sallis bringt die gebräuchliche Hierarchie von «Skizze – Entwurf – Reinschrift» mit wenigen Argumenten und Beispielen ins Wanken (S. 43ff.). Es ist dieses nicht zuletzt auf der rhetorischen Dreifaltigkeit (inventio – dispositio – elocutio) basierende Schema, das eine linear-evolutionistische Vorstellung dessen prägt, was man gerne den «Schaffensprozess» nennt. Hinzu kommt häufig das Wort vom Skizzieren als einer «Vor-Arbeit» (manchmal auch im *Handbook*), womit kompositorisches Produzieren dem Produkt, das Schreiben der Schrift, der Akt der Erfindung dem publikablen Objekt untergeordnet wird. Anstelle solche Teleologie, solche Taxonomie (so nützlich sie dem Benutzer von Inventaren auch sein mag) übertrieben zu pflegen, plädiert Sallis dafür, die hermetische Auffassung vom musikalischen Werk mit Hilfe von Skizzenforschung zu revidieren: «Paradoxically, the more knowledge we gain from a composer's failed initiatives, interrupted developments, abandoned fragments, short cuts, dead ends, etc., the more this knowledge seems to undermine the very notion of the musical work as an isolated, self-enclosed aesthetic object.» (S. 57)

Solche Apologie eines offenen Werkbegriffs auf Manuskriptbasis wird heute radikalisiert in der Anverwandlung der literaturwissenschaftlichen «critique génétique» seitens eines Teils der französischen Musikwissenschaft, der die Untersuchung von Schreibmechanismen unter dem Primat des Werks rundheraus ablehnt: Demnach unterminiere die Konzentration auf den «avant-text» die bislang unantastbare Autorität des [Werk-]Textes, da dieser dadurch zurückgestuft wird auf die Ebene eines Zustandes unter vielen» (Almuth Grésillon, *Literarische Handschriften. Einführung in die «critique génétique»*, Bern etc.: Peter Lang 1999, S. 27). Eine Problematik mag darin liegen, dass der Fetischcharakter vom Werk auf das Objekt «Skizze» verlagert wird. Im Artikel *Über die allmähliche Verfertigung musikalischer Gedanken beim Schreiben* verklärt Bernhard R. Appel die Vision einer «systematischen Schreibforschung» nach dem Vorbild der «critique génétique» in geradezu universellen

Heilsversprechungen für die musikforschende Zunft (vgl. *Mf* 56. Jg. (2003), Heft 4, S. 347ff., bes. 364f.). Die Entwürfe des *Handbook* bleiben von solcher Euphorie weitgehend unberührt. Trotzdem hätte ein Fallbeispiel dieser Art das methodische Panorama sinnvoll erweitern können (vgl. etwa: Nicolas Donin/Jacques Theureau, *Voi(rex) de Philippe Leroux, éléments d'une genèse. Reconstitution analytique du processus créateur d'une œuvre récemment créée*, in: *Dissonanz/Dissonance* Nr. 90 (Juni 2004), S. 4ff.).

Die Öffnung der Perspektive ist das eine. Jeder, der über längere Zeit mit musikalischen Skizzen gearbeitet hat, kennt auch den Tunnelblick, der sich dabei einstellt. Hilfreich und wirklichkeitsnah ist die Besinnung auf den Ausschusscharakter des Materials: «Garbage holds valuable keys to the past and future. We can learn just as much, if not more, from discarded materials» (Feller, S. 187). Im Anhang sind weltweit 38 Archive mit Manuskripten neuer Musik aufgelistet, von denen 14 im Jahr 1990 oder danach eröffnet wurden. Es ist nicht sicher, ob dieser Boom anhalten wird. Vielleicht markiert das *Handbook* sogar einen Gipfelpunkt der musikologischen «Abfallsammlung» als einer auf den Schriftträger Papier angewiesenen Industrie. Feller betont in seiner Betrachtung über «e-sketches» von Brian Ferneyhough, dass Schreibspuren sich bei computergestütztem Komponieren (trotz immenser Mengen an papierem Ausdruck) immer leichter verlieren. In den Archiv-Verträgen mit Komponisten ist von digitalen Datenträgern bislang selten die Rede. Digitale Dateien sind aber nicht nur permanenter Überschreibung (wie beim verbalen Schreiben ist die Grenze zwischen Skizze und Reinschrift fast unwiderruflich verwischt) und Auslöschung ausgeliefert, sondern im Zug rasanter Veralterung der Systeme schon nach kurzer Zeit praktisch nicht abrufbar oder rekonstruierbar – was Koseluk im Beitrag über «Digital preservation of archival material» übrigens nicht weiter bekümmert (it «can exist indefinitely», S. 74).

Nähern wir uns wieder einer Epoche papierlosen Komponierens? Der Computer ist, wie die *tabula compositoria*, ein flüchtiges Medium. Aus dem technologischen Fortschritt resultierte dann der historische Zirkelschluss zu einer Zeit, aus der kaum kompositorische Schreibspuren, jedenfalls nicht im Sinn der klassischen «Skizze», erhalten sind. Keine Angst: Die Institute müssen nicht geschlossen werden. Neben der Dechiffrierung antiker Computerprogramme käme Skizzenforschung als paläographische Disziplin zu ihrem Recht. Michael Kunkel

BESPROCHENE STILLE

Peter Becker, 1975 als Professor für Musikpädagogik an die Hochschule für Musik und Theater Hannover berufen, war, abgesehen von manchen anderen Funktionen, 1993-1997 deren Rektor, und hat sich auch als Musikwissenschaftler mit Analysen zum Neuen Musik profiliert. Die Festschrift bezieht sich vor allem auf letzteren Wirkungskreis Beckers. Ausgangs- und Zentrierungspunkt ist dabei ein Beitrag Beckers von einer Cage-Konferenz 2002, der den Titel für das Ganze lieferte. So zerfällt der Band trotz der Spannweite der Beiträge zwischen akademisch-wissenschaftlicher Abhandlung und launigen «lyrischen Grüßen», zwischen Essays und zahlreichen «musikalischen Grüßen» unter anderem von N. A. Huber, Hufschmidt, Katzer, Lachenmann nicht in disparate Einzelteile. (Warum viele wissenschaftliche Beiträge unter der letzten Rubrik «weitere Grusstexte» firmieren, wird nicht ganz deutlich, ist aber wohl durch die Abweichung vom Thema «Tacet» begründet. Neben anderen besonders bemerkenswert ist hier jedenfalls Arnfried Edlers *Versuch über den Funktionswandel des Klaviers im 20. Jahrhundert* mit der doppelsinnigen

Überschrift *Emeritus robustus*, die bejahrtes Musikinstrument und Jubilar beziehungsweise verbindet.) Die beiden andern Wissenschaftsteile lauten «Chiffren, Zeichen. Zur Phänomenologie von Stille» sowie «Spuren, Pfade. Zur Hermeneutik von Stille».

Das seit Zofia Lissas einschlägigem Beitrag verhältnismässig wenig behandelte Thema der Pause und Stille in der Musik wird hier in zahlreichen und verschiedenartigen Facetten beleuchtet. Kritisch anzumerken ist, dass viele Beiträge freilich arg kurz geraten sind, was in möglicherweise vorgängigen Umfangsbegrenzungen zwar begründet, aber nicht gerechtfertigt wäre. Die klassische Mahnung «si tacuisses, philosophus mansisses» als Mahnung zum Schweigen statt zum Dummschwätzen wurde hier vielleicht doch zu wörtlich genommen. Insgesamt aber ist dennoch eine Grundlage für eine neue Stufe bei der Erschliessung dieses Bereichs gelegt. Tatsächlich spielt ja die Pause von Anfang an eine erhebliche Rolle als eine der wichtigen rhetorischen Figuren, und gerade in der neueren Musik werden Gestaltungstypen wie «Morendo», das Schweigen oder Verstummen nicht nur

bei Mahler und Debussy zu einem regelrechten Topos. (Das Problem der Sprache und ihres Gegenteils muss ja nicht immer so geschwätzig behandelt werden wie in Hofmannsthal's *Lord Chandos*.)

Aus der Fülle mögen, in durchaus subjektiver Auswahl, einige Beiträge gesondert erwähnt werden. So Günter Katzenbergers *Bemerkungen zur Bedeutung von Pausen als Spannungs- und Überraschungsmoment in der Instrumentalmusik um 1800*, die beiden kunsthistorisch orientierten Beiträge von Peter Rautmann, der, ausgehend von einem Kupferstich mit Raffael ohne Hände, *Handlungsstrategien in der Bildenden Kunst* skizziert, sowie von Sabine Meine *Pausen für Isabella. Musik und Otium am Renaissancehof* über Intarsien mit Pausenzeichen und Zahlen samt andern Emblemen, wobei die besagte Kürze leider etwas die Würze einer abschliessenden Pointe verhindert. *Pausen bei Franz Liszt* behandelt Hans Bäßler als Nicht-Zufälle, und, ceterum censeo, über die *Stummen Rollen in der Oper* hätte Uwe Sommer ruhig noch etwas länger reden können. Hanns-Werner Heister

Revue « Filigrane », n° 1

Articles de Joëlle Caullier, Jean-Paul Olive, Makis Solomos, Jean-Marc Chouvel, Carmen Pardo Salgado, Christian Hauer, Vincent Tiffon, Nicolas Donin, Emmanuel Nunes.
Editions Delatour, premier semestre 2005.

THAT IS THE QUESTION

Après les deux premiers volumes de l'Encyclopédie éditée par Jean-Jacques Nattiez chez Einaudi (parus en français en coédition avec Actes Sud et la Cité de la Musique) et la livraison des « Cahiers de Médiologie » consacrés aux « Révolutions industrielles de la musique » (voir *Dissonance* n° 89), la nouvelle vigueur de la musicologie francophone reçoit une confirmation supplémentaire avec le premier numéro de la revue « Filigrane », sous-titrée « Musique Esthétique Sciences Société ». Entre autres contributions de premier plan, un article-manifeste développe une réflexion fondamentale sur le sens de la musique et de la musicologie. Avec, en « filigrane », une pensée existentielle sur l'avenir de la musique d'aujourd'hui. To be or not to be...

Signe des temps, la nouvelle revue est parrainée par un Comité scientifique à la composition pour le moins « imaginative », puisqu'on y trouve pêle-mêle des représentants confirmés de la communauté universitaire comme le compositeur et scientifique Jean-Claude Risset, le sociologue de la musique Michael Werner, le célèbre esthéticien Georges Didi-Huberman ou encore le musicologue Nicholas Cook (dont la *Very Short Introduction* à la musique parue en 1998

chez Oxford sert de livre de chevet à tant d'entre nous), associés au jeune « espoir » de la musicologie germanique, le quadragénaire Ludwig Holtmeier (entre autres activités, éditeur de la très belle revue « Musik und Ästhetik » et conseiller de l'Orpheus Instituut de Gand). Cet aréopage pluraliste donne sa caution de haute tenue à un Comité de lecture et de rédaction réunissant la fine crème de la musicologie française en prise sur les phénomènes esthétiques contemporains : Jean-Paul Olive, l'héritier de l'enseignement d'Eveline Andréani à l'Université de Paris VIII, Makis Solomos, grand spécialiste de Iannis Xenakis, Jean-Marc Chouvel, compositeur et théoricien, et, *last but not least*, Joëlle Caullier qui, comme nous allons le voir, signe dans l'article-manifeste initial une « méditation sur la musicologie » (intitulée « Ecrire sur la musique ? ») qui fera certainement date.

Ce premier volume se présente sous la forme d'un questionnaire : « Musicologies ? ». On le voit : les animateurs de « Filigrane » aiment les points d'interrogation. Le plus intéressant est, qu'à la différence d'une certaine musicologie de la création contemporaine d'aspiration exclusivement discursive, ils osent apporter des réponses et justifier leurs positions. D'entrée de

jeu de ce volume de 200 pages édité avec sobriété par les actives Editions Delatour, on sent l'air frais des interrogations sincères et fertiles qui animaient également, certes à des titres variés et dans des registres différents, les ouvrages mentionnés en exergue de cet article. Nul doute que le renouveau de la pensée musicologique anglo-saxonne ne soit pour beaucoup dans cet oxygène, mais il ne faudrait pas omettre parmi les raisons de ce phénomène au moins trois autres causes. En premier lieu, la concentration de talents manifestes dans la jeune génération (Ludwig Holtmeier déjà cité, mais également Rémi Campos, jeune titulaire de la chaire d'histoire de la musique au C.N.S.M. de Paris et par ailleurs enseignant au Conservatoire de Genève, ou Nicolas Donin, un de ses fidèles compagnons de pensée, collaborateur de *Dissonance/Dissonanz*, et qui participe également de l'aventure de ce premier numéro de « Filigrane »¹) ; ensuite, l'exaspération d'une grande partie de la communauté des « sciences de l'art » devant la montée en puissance des « uniformisateurs esthétiques » de tous bords (industries culturelles, institutions, etc.) ; enfin, l'action revigorante de penseurs comme Bernard Stiegler qui joue habilement de son double statut de

philosophe engagé d'un côté et de directeur d'institution (l'Ircam) responsable de l'autre pour poser le débat esthétique sur le plan où il semblerait que ni la plupart des artistes ni leurs financeurs publics/privés ne souhaitent le voir s'exercer : la scène politique. Ce qui est dans « l'air du temps », comme disent nos confrères germanistes, ne devient cependant réalité intellectuelle que par la vigueur de pensée et le brio rhétorique d'un esprit clair (voyant). Joëlle Caullier dispose des deux en abondance.

Un volume d'une telle richesse (neuf longs articles) ne saurait évidemment être résumé en quelques lignes. Choisissons donc de nous focaliser sur l'article-manifeste de la musicologue française, qui regroupe, en les articulant, les idées fondamentales qui servent de soubassement intellectuel aux autres contributions. Que l'on excuse cette remarque personnelle — nous la formulons car nous pensons qu'elle fera écho, après lecture, à d'autres « épiphanies » similaires : nous savons gré à Joëlle Caullier d'avoir su exprimer dans ce texte, à l'issue d'une argumentation à la fois experte et sensible, la raison profonde de notre engagement pour la musique d'aujourd'hui : « que souhaitons-nous faire de nous ? » (p. 30). Cette interrogation responsabilisante, éthique et politique, l'auteur propose de lui donner corps par une pensée de « ce qui se cache dans le filigrane du monde et fait réellement sens » (p. 12). La musique est un signe privilégié de cette recherche car « elle a à voir avec les choses les plus profondes et essentielles de l'existence [...] Elle se fait le témoin des plus intenses expériences humaines, celle de la temporalité, celle de la pensée — rationnelle et irrationnelle, verbale et non verbale —, celles du

social, de l'affectivité, de la perception, de la sensorialité, de l'imagination, de l'invisible... » (p. 12). Définir l'objet d'une manière aussi profonde, c'est par voie de conséquence (re)définir la science (encore faudrait-il réviser ce qualificatif) qui se donne pour mission de l'étudier : « N'est-ce pas cela le sens de la musicologie, non pas tant une démarche positiviste destinée à percer les secrets de la technique et des savoirs musicaux, que démarche de connaissance de l'humain et mise en forme verbale du sens que véhicule la musique à travers son mode de penser spécifique ? » (p. 13). Une exploration de « l'épaisseur du monde », de « l'envers du décor » (p. 13) qui relèvent d'une « responsabilité éthique » (p. 23). Des modèles pour « mettre en mots l'indicible, le trop plein de pensée et de ressenti qui traverse l'art » ? « Mann, Proust, Adorno » (p. 25) — n'est-ce pas en effet vers *Docteur Faustus* et *La Recherche* que nous revenons, encore et toujours, lorsque nous cherchons à dire ce qui nous étreint au souvenir de tel ou tel moment privilégié d'un des innombrables concerts qui scandent l'année ? Cette musicologie ainsi entendue comme « conscience réfléchissante » (p. 24) de la musique devient le lieu d'une « responsabilité », de la « prise de risque », d'une discussion de la notion de « valeur » (p. 24). Du coup, elle peut et doit commencer à intéresser l'ensemble des sciences : « l'enjeu de la musique est bien trop considérable pour qu'il soit l'affaire d'une seule catégorie d'intellectuels » (p. 29) Car la musique, si « bruyante » sur le monde si l'on sait et apprend à l'entendre, est un enjeu politique : la laisser s'uniformiser, se « marchandiser », ce qui, indépendamment d'une action « résistante » un peu

creuse, signifierait ne pas parvenir à penser ce processus d'uniformisation et de marchandisation, reviendrait à renoncer à un mode privilégié du « sentir ensemble », lequel conditionne au plus haut point la possibilité même du « vivre ensemble » — pour reprendre la pensée de Bernard Stiegler. Musique et société, manières de composer, pratiquer, écouter, « sentir » la musique, et manières de composer avec, pratiquer, écouter, « sentir » l'autre, les autres dans la société : ces deux expériences sont intimement liées. « Que souhaitons-nous faire de nous ? » La question politique, l'exigence de la démocratie, est incluse dans la question musicologique, l'exigence de sa vigueur, qui doit s'imposer à tous les praticiens : musicologues, mais aussi compositeurs, instrumentistes, journalistes, institutionnels. En « filigrane » se pose donc la question d'une profession et de sa justification sociétale, formulée avec des arguments d'une grande justesse. À l'heure des grands défis politiques, et des conséquences de l'arrivée progressive au pouvoir dans les démocraties européennes d'une génération politique artistiquement « inconsciente », cet article-manifeste est plus qu'une offrande : c'est une arme dont nous devrions tous apprendre à maîtriser l'usage. *Eric Denut*

1. Son article « Instruments de musicologie », reprise d'une conférence donnée à l'Ircam en 2004, est le second temps fort du volume : par l'analyse critique d'un relevé parfois savoureux (de Charles Malherbe à Yvonne Desportes) d'outils de pratique analytique (rebaptisés pour l'occasion « instruments de musicologie »), l'auteur cherche à déconstruire leur universalité supposée (en toute bonne foi souvent) par leurs praticiens en les contextualisant, notamment par l'étude de leurs sources « compositionnelles ». Une manière, comme l'indique Nicolas Donin en conclusion de son panorama, d'informer les pratiques analytiques actuelles dans une institution comme l'Ircam.

Les voix étouffées du III^e Reich. Entartete Musik.
Amaury du Closel
Actes Sud, Arles, 2005 (575 pages)

ALLEMAGNE, MÈRE BLAFARDE

Chef d'orchestre, compositeur et organisateur, Amaury du Closel n'était pas destiné à priori à écrire un ouvrage aussi volumineux sur un moment tragique de l'histoire, celui qui fut marqué au fer rouge par le pouvoir nazi, et qui n'avait suscité jusque-là en France ni recherches ni traductions. Mais en France, ce ne sont pas les musicologues assermentés qui publient l'essentiel des livres sur la musique... Cette vaste étude, sous-titrée « essai » — il ne s'agit donc pas d'une étude historique au sens traditionnel du terme — est toute entière habitée par le sentiment d'une profonde injustice vis-à-vis des nombreux compositeurs broyés par la machine nazie, comme si l'histoire les avait tués une deuxième fois en les ignorant dans tous les récits de l'après-guerre. Le mouvement d'intérêt qui s'est porté depuis quelques années sur cette

entartete Musik, cette « musique dégénérée », et dont témoigne la collection du même nom chez Decca, est à la fois légitime et ambigu ; s'il s'agit certes de réévaluer une part d'un patrimoine resté, pour sa plus grande part, enfoui dans les ténèbres de la condamnation nazie, il faut en même temps éviter les bons sentiments qui annulent tout jugement critique : bien des œuvres condamnées appartiennent à un style daté, bien des compositeurs sont de second ou de troisième rang. Le pire est une forme de récupération reposant sur des motifs idéologiques, les œuvres réprouvées, situées à la marge de l'évolution historique, servant alors de justification aux esthétiques réactionnaires d'aujourd'hui, au gré d'un renversement douteux. C'est là tout le problème face à une politique où s'inscrira la confusion entre jugement esthétique et

jugement racial : a posteriori, le premier s'incline encore une fois devant le second pour des raisons inverses à celles mises en œuvre par les nazis.

La première partie du livre d'Amaury du Closel est consacrée à la situation musicale sous la République de Weimar, aux conflits idéologiques qui y opposèrent modernes et conservateurs, héritiers du post-romantisme et tenants de la Nouvelle Objectivité, culture élitiste et culture de masse ; on y voit à quel point les débats esthétiques étaient alors pénétrés par les motifs politiques et raciaux, et comment ils furent progressivement soumis à ceux-ci. Dans *Mein Kampf*, Hitler pointe déjà les mouvements artistiques novateurs comme le cubisme, le dadaïsme ou le futurisme pour en faire des symptômes de pourrissement et de dégénérescence, assimilés sans

autre forme de procès au bolchévisme (la rhétorique du bolchévisme, qui engloba même le jazz, est déjà présente dans les diatribes de Pfitzner contre l'École de Vienne): « Il y a soixante ans, une exposition des soi-disant "expériences" dadaïstes aurait semblé simplement impossible, et ses organisateurs auraient fini à l'asile, alors qu'aujourd'hui, ils président les associations artistiques ». Il est particulièrement intéressant de lire les pages que l'auteur consacre aux rapports entre Hitler et le Festival de Bayreuth — il veillera personnellement sur son financement jusqu'à la fin —, car on saisit alors quelque chose de la généalogie fasciste, cet avènement de la barbarie à l'intérieur d'une culture élevée, si difficile à comprendre rationnellement. On y voit se construire le mythe nazi à partir de la fantasmagorie wagnérienne, et notamment l'exploitation du concept de « régénération », si fortement à l'œuvre dans *Parsifal*, et déjà présent dans le *Ring*. On y voit l'activisme pro-nazi des cercles wagnériens, sous la houlette notamment de Hans von Wolzogen, mélange habile de dévotion populaire pour le compositeur transférée sur le Führer.

L'anti-modernisme et l'anti-intellectualisme des conservateurs allemands, qui attendent, sous la République de Weimar, l'heure de la revanche, conduisent par leur irrationalisme même au repli sur l'élément biologique, où l'idéologie se pare d'objectivité scientifique (un processus qui mériterait d'être médité aujourd'hui): face à la menace bolchévique d'un côté (à laquelle on assimile tout ce qui est moderne), et face à celle du jazz venu d'Amérique de l'autre, il ne reste plus qu'à défendre ce qui est « vraiment allemand », ce qui est « purement allemand, allemand jusqu'aux os », comme l'exprime Hermann Freiherr von der Pforten. Dans la bataille qui vise à contrôler les masses, les conservateurs font appels au peuple, au génie de la race, à une sorte d'instinct collectif irraisonné qui s'oppose à l'utopie émancipatrice des mouvements de gauche (représentés notamment par le cercle de Brecht dans le domaine des arts) fondée sur le primat de la raison. Mais dans le débat qui découle de cet enjeu majeur, où le politique est intimement mêlé à l'artistique, les arguments se renversent souvent, imposant une lecture très dialectique des événements. Ainsi, un critique pro-nazi, Fritz Stege, qualifie les chœurs engagés d'Eisler, dans la *Neue Zeitschrift für Musik*, d'« immondices artistiques », et il en appelle à ce qu'une « nouvelle Allemagne liquide comme il se doit toute cette escroquerie culturelle galicienne » (le terme renvoyant aux Juifs de l'ancienne Galicie austro-hongroise dans un amalgame typique du juif et du bolchévique). Le terme « dégénéré », comme le fait remarquer Amaury du Closel, provient de la biologie: il est employé pour les animaux et pour

les plantes. Il est utilisé bien avant les nazis pour stigmatiser l'évolution décadente de la culture européenne, l'attrait des artistes pour ce qui est malade, hystérique, malsain. Dans les années vingt, les critiques réactionnaires stigmatisent le goût pour la satire, la parodie, les sarcasmes, la sexualité comme une tentative « d'abaissement de tout ce qui existe ». « Nous nous trouvons dans le chaos, la pourriture » écrit Georg Anschütz en 1929, toujours dans la *Neue Zeitschrift für Musik*. Les métaphores médicales abondent: la modernité attaque le corps social au même titre que le bolchévisme, le jazz ou les juifs. Les musicologues eux-mêmes tentent de « transposer les idées darwiniennes dans l'étude de l'histoire de la musique »: ils ne vont pas tarder à réécrire l'histoire et à publier un dictionnaire des musiciens juifs, portant des jugements parfois hasardeux dominés par l'utilisation délirante du vocabulaire racial (c'est ainsi que l'auteur d'un *Musik und Rasse*, Richard Eichenauer, parlera des « faiblesses harmoniques » de Schubert (!) qui découleraient du métissage et de « gènes orientaux »). Toutes ces constructions névrotiques culmineront dans l'exposition *Entartete Musik* de 1938 à Düsseldorf. Parmi les nombreuses citations mises à disposition par Amaury du Closel — et rien n'est plus fort que la lecture directe des sources —, nous retiendrons une des nombreuses diatribes d'Alfred Rosenberg, concurrent de Goebbels pour le contrôle d'un appareil culturel qui est en réalité un appareil de propagande: « Voici la spiritualité d'aujourd'hui, le drame moderne, le théâtre moderne, la musique moderne! Une puanteur de cadavre s'échappe de Paris, Vienne, Moscou et Berlin. Le fécondateur juif s'accouple avec les déchets de tous les peuples. Les bâtards sont les héros de l'époque, les revues de putes et de danse nue mises en scène par des nègres, la forme d'art de la démocratie de Novembre. C'est la fin, la peste de l'âme est là ».

Dans une deuxième partie de son ouvrage, Amaury du Closel décrit le processus d'épuration qui va conduire à éliminer de la société allemande (puis autrichienne, etc.) tous les musiciens ayant des ascendances juives ou liés d'une façon ou d'une autre aux courants de la modernité. La description de cette progression inexorable vers l'élimination, d'abord arbitraire, puis adossée à des lois raciales de plus en plus précises (et pour lesquelles l'établissement des critères serait risible s'il ne s'agissait pas d'un phénomène aux conséquences tragiques), est très impressionnante. L'auteur décrit parfaitement la marche infernale de cette folie nazie, la complexité et l'efficacité de sa machine administrative, la façon dont les individus sont à tour de rôle broyés, anéantis, éliminés. Il y a ceux qui prennent conscience très vite de la nature du régime et s'exilent immédiatement, comme

Schoenberg par exemple; il y a ceux qui tentent de composer avec l'ennemi, de lui donner des gages, soit par opportunisme, soit par manque de clairvoyance: Hindemith fera bien des efforts pour être accepté par le régime, et il attendra longtemps avant de quitter l'Allemagne; il y a ceux qui ferment les yeux, comme Richard Strauss, fût-ce pour de bonnes raisons: il acceptera la présidence de la Chambre de la musique du Reich et restera en Allemagne; il y a ceux qui ne comprennent pas, et qui se débattent avec des arguments logiques que l'arbitraire nazi a d'ores et déjà rendus inutiles: Schreker, par exemple, en mourra prématurément. Mais il y a aussi tous les médiocres qui occupent enfin les places vacantes et produisent des œuvres conformes à l'esprit nouveau. Rares sont ceux qui, comme Hartmann, entrent en résistance intérieure, et comme lui, renoncent tout simplement à composer en guise de protestation. Il y a enfin le destin de ceux qui sont déportés, de ceux qui s'exilent, parfois dans des conditions épouvantables, de ceux dont le développement créatif est définitivement brisé. Amaury du Closel, à la fin de son livre, dresse toute une série de portraits qui veulent être aussi des réhabilitations de musiciens que l'histoire a fâcheusement oubliés.

On ne saurait suivre l'ensemble du livre pas à pas, tant il y a d'éléments d'informations et d'aspects traités. On saura gré à l'auteur d'avoir offert une telle masse de documents, jusque-là inconnus au public francophone, et d'avoir su dresser un tableau d'ensemble de cette époque effroyable. Livre sensible, cet essai vient nous rappeler fort à propos les ravages de l'idéologie dans le domaine des arts, la fragilité du statut de la création, les dangers du populisme, et ceux d'une apologie de l'ordre (moral, racial, politique, esthétique ou autre) qui cache une pulsion destructrice. À l'heure où l'on règle volontiers des comptes avec la modernité, et où les simplifications prolifèrent, mais aussi à l'heure d'un cynisme politico-économique étendu à l'ensemble de la planète, ce livre donne une image précise de ce que peut être une culture du ressentiment, une culture administrée dans laquelle ce ne sont plus les artistes qui définissent les critères et les contenus de l'art, mais des commissaires politiques, des employés consciencieux et bornés, des philistins, des revanchards et, à l'image du Führer, des artistes ratés.

Philippe Albèra

* Notons toutefois la brochure éditée par la Cité de la Musique à l'occasion de l'exposition qui s'y tint sur le même sujet (sous la direction de Pascal Huynh) et l'ouvrage également récent de Myriam Chimènes sur la musique sous le régime de Vichy.

ASSOZIATIVES FEUERWERK

Nach seinem Beethoven-Buch legt Peter Gülke nun eine umfassende Studie zu Guillaume Du Fay vor, wissenschaftsgeschichtlich wohl auch als seine abschliessende «Antwort» auf die Forschungen Heinrich Besslers zu Du Fay zu verstehen. Mit dem in 27 Kapitel gegliederten und mit umfang- und inhaltsreichen Beigaben (Zeittafel, Notenanhang, Werkverzeichnis – dies aus der neuen MGG übernommen –, Literaturverzeichnis) ausgestatteten Buch schildert Gülke so detailliert wie möglich und dennoch immer wieder weit ausgreifend Leben und Werk von Guillaume Du Fay. Der Untertitel zeigt die Dimensionen an, in die diese Schilderung hineingestellt wird; das Buch ist als «Jahrhundertbiografie» entworfen – und steht damit neben dem Beethoven-Buch, denn Gülke bekräftigt die Ansicht, Du Fay habe für das 15. Jahrhundert «mindestens» dieselbe Bedeutung wie Beethoven für das 19. (S. XIII). (Durch

den Untertitel wird übrigens Ockeghem – einst, gleichgültig, ob zu Recht oder Unrecht, als «Donatello der Musik» bezeichnet – ein zweiter Rang eingeräumt.) Schon allein durch die sachliche Fülle, in der die Ergebnisse der Forschung zusammenfliessen, dürfte das Buch künftig unverzichtbar sein. Gülke tut aber zweifellos mehr; er will dem Leser die Musik und die Umstände ihres Entstehens und Erklings durch das Insistieren auf der Einzelheit wie durch den kulturgeschichtlichen Ausgriff tatsächlich nahe bringen, er will den Leser fesseln, und dies mit beträchtlichem schriftstellerischen Elan und Vermögen.

Ein faszinierendes Buch also – und darin liegt auch ein Problem. Als umfassend gebildeter Schriftsteller versteht es Gülke immer wieder, durch Formulierungen und vor allem zahlreiche Zitate aus verschiedenster Literatur Assoziationshorizonte aufzubauen, die er dann aller-

dings wieder einzuschränken sucht, wohl wissend, dass sie manchmal weniger triftig sind, die aber dann doch bestehen bleiben und den Leser lenken. Nur einiges: Ist die «Glockenorgie» im Anschluss an Thomas Manns *Der Erwählte*, verbunden mit der «primären Klangform», nicht auch ein klein wenig orgiastisch (S. 34)? Ist der Hinweis auf den Kapellmeister und Cantor Bach an dem betreffenden Ort mehr als ein Bonmot (S. 382)? Liegen Hegel (S. 252) und Gershom Scholem (S. 355) jeweils tatsächlich so nahe? Man mag dies als Beckmessereien eines vertrockneten Rezensenten abtun, doch: lässt sich die Frage nach Art und Aufgabe geschichtlicher Darstellung abweisen? Kann diese ohne solch assoziatives Feuerwerk überhaupt noch bestehen? Gülke hat mit seinem glänzenden Buch eben auch diese Frage aufgeworfen.

Andreas Traub

Wolfgang Rihm

Ulrich Tadday (Hrsg.)

Musik-Konzepte Sonderband, Neue Folge, München: edition text + kritik 2004, 163 S.

Ausdruck. Zugriff. Differenzen: der Komponist Wolfgang Rihm

Wolfgang Hofer

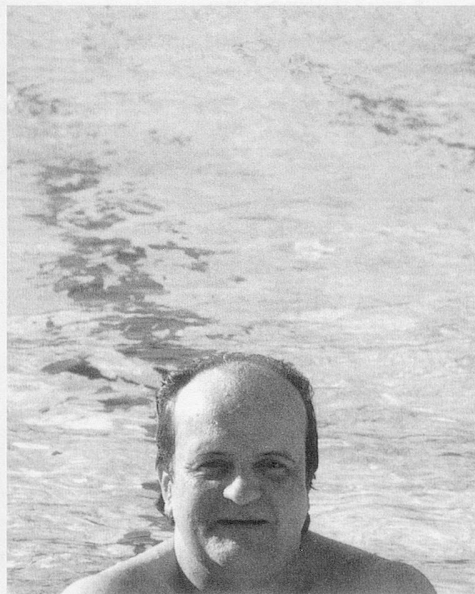
Mainz: Schott 2003, 150 S.

Wolfgang Rihms Streichquartette. Aspekte zu Analyse, Ästhetik und Gattungstheorie des modernen Streichquartetts

Joachim Brügge

Saarbrücken: Pfau 2004, 393 S.

VIEL FREUND UND NICHT VIEL MEHR – NEUE RIHM-BÜCHER



Dass man über etwas «eigentlich» nicht sprechen kann, war leider noch nie ein Grund, das Sprechen zu unterlassen. Wolfgang Rihm, der immer erklärt, über Musik nichts sagen zu können, hat immerhin bereits zwei dicke Bände mit der rhetorisch glänzenden Umschreibung seiner Unfähigkeit gefüllt. Nun liegen an die 700 Seiten

neue Literatur über Wolfgang Rihm vor – Umschreibungen der Unfähigkeit auch sie?

Für den allergrössten Teil gilt: Leider ja, und an rhetorischem Glanz dem Komponisten zudem weit unterlegen. Da ist zunächst ein Musik-Konzepte-Sonderband. Zeit wurde es. Unter der editorischen Leitung Heinz-Klaus Metzgers ist kein Heft über Wolfgang Rihm zustande gekommen. Das, was jetzt herausgegeben von Ulrich Tadday vorliegt, versammelt jedoch keine eigens entstandenen Texte, sondern druckt Referate ab, die im August 2000 am Salzburger Mozarteum im Rahmen des ersten internationalen Rihm-Symposiums gehalten wurden. Nicht nur, weil diese Texte fünf Jahre alt sind, erfährt man aus ihnen nichts Neues. Sehr wundern muss man sich darüber, dass sich an solch prominentem Ort Aufsätze finden, die über «Grundzüge und Schaffensphasen» (Josef Häusler) informieren, als müsste der Leser über einen unbekannten Meister aufgeklärt werden, und kaum spezieller geht es in Texten über die «Entwicklung der Klavierstücke» (Siegfried Mauser) oder die Streichquartette (Ulrich Dibelius) zu – dass hier zudem noch immer zehn Quartette gezählt werden, obwohl Rihm mittlerweile bereits das zwölfte abgeschlossen hat, hätte mit Hilfe einer

informierten Endredaktion vermieden werden können. Aufsätze über Rihms Texte und Titel, der hundertste über Rihms Verhältnis zu Nono und der tausendste über die Auseinandersetzung mit Artaud fahren ebenfalls in den gewohnten Bahnen feuilletonistischer Anstrengungslosigkeit.

Anspruchsvoller ist da schon der von Wolfgang Hofer herausgegebene Band *Ausdruck. Zugriff. Differenzen*. Auch dies eine Sammlung von Vorträgen; gehalten wurden sie im September 2002 in Frankfurt anlässlich des 50. Geburtstages. Auch hier gibt es freundschaftliche Impressionen, etwa von Luca Lombardi oder Hans-Peter Jahn, deren Informationswert energisch gegen Null strebt. Aber die Texte von Simone Mahrenholz, Martin Zenck oder Claus-Steffen Mahnkopf unterhalten den Leser doch auf einem Niveau, das der Musik-Konzepte-Band in keinem Moment erreicht. Mahrenholz' Überlegungen zum «Körper des Komponisten» befassen sich anregend mit Rihms charakteristischer Opposition gegen eine «Musik als Sprache»: Wenn Rihm sagt, dass zum Klang auch sein Ort im Verlauf gehöre und «kein Klang ein zweites Mal erscheinen» könne, so markiert das nach Mahrenholz «gerade den logischen Unterschied

zu einer Sprache, deren Einheiten, Worte, Zeichen just dadurch funktionieren, dass sie in wechselnden Kontexten anwendbar sind.» Solches wünschte man sich freilich im weiteren nicht an Rihms Texten belegt, ausgeführt und diskutiert, sondern auch an der Musik: Gibt es da nicht haufenweise repetitive Passagen, Zeichen, die, Signalen gleich, unverändert immer wieder auftauchen? So belässt es Mahrenholz bei einer begrifflichen Neufassung und Systematisierung dessen, was Rihm in seinen Texten hier und da bereits vorgegeben hat. Mahnkopf will von der Musik auch nicht viel wissen. Sein Text lässt sich böswillig dahingehend zusammenfassen, dass Rihm ein guter Freund, aber ein dubioser Komponist sei. Warum, ist bei diesem Autor von vornherein klar: Rihm verzichte «auf Live-Elektronik; Spuren des Lachenmannschen Negativismus, des französischen Spektralismus, des polyphon verdichteten Komplexismus oder der objektivierenden Kompositionsstrategien im Anschluss an computerunterstützte Technologien sind bei ihm vergeblich zu suchen». So peinlich Mahnkopfs Versuch berührt, sich als Rihms «kompositorischer Gegentyp» aufzuspielen, der Gedanke, dass Rihms «grösste Begabung eine menschliche» sei, «die Souveränität und Empathie anderen gegenüber, seine kommunikative Kompetenz», rührt an etwas Wahres. Interessant wäre nun die Verbindung der Gedanken von Mahrenholz und Mahnkopf: Wie kommt die «kommunikative Kompetenz» der Rihmschen Musik zustande, wenn sie sich so dezidiert vom Konzept einer «Musik als Sprache» abwendet?

Somit verbirgt sich der wichtigste Satz des Bandes in Fussnote 6 eines Aufsatzes von Gerhard E. Winkler: «Insgesamt ist es ein wichtiges Anliegen dieses Textes, die Analyse der Musik Rihms anzuregen, davon abzugehen, die in den Texten Rihms ausgelegten Spuren und Wege ewig weiter auszutreten, sondern eigenen Beobachtungen nachzugehen.» Programm und Mahnung

zugleich enthält dieses Wort, die Winklers Studie über das vierte Streichquartett und das Cellostück *Über die Linie* beherzigt, und in ihren Untersuchungen über die allmähliche Entfaltung von Klangräumen bringt sie auch einen Ansatz ins Spiel.

Der Musik-Konzepte-Band hat in analytischer Hinsicht nur Albernheiten zu bieten. Reinhold Brinkmanns gravitatisch vorgetragener Versuch, anhand von zwei Tönen der *Hölderlin-Fragmente* nicht nur einen engen Zusammenhang innerhalb der Fragmente darzulegen, sondern auch noch Verbindungen zur *Hammerklavier-Sonate* und Weberns *Fünf Sätzen für Streichquartett* zu suggerieren, mündet in den wunderbaren Satz: «Mit beiden Beziehungen weist sich das Werk in seine eigene Tradition ein». Eingewiesen gehören allerdings auch die Autoren, zunächst einmal in einen Terminologiekurs. Rudolf Frisius spricht von einem «gespreizten Cluster» und meint damit einen Akkord aus kleinen Nonen und grossen Septimen, also das Gegenteil dessen, was der Begriff «Cluster» bezeichnet.

Am tollsten treibt es Joachim Brügge in seiner desaströs lektorierten Habilitationsschrift *Wolfgang Rihms Streichquartette. Aspekte zu [!] Analyse, Ästhetik und Gattungstheorie des modernen Streichquartetts*. Eine Linie wie *fes - es - ces* bezeichnet er als «chromatisch geführt» (S. 273), und angesichts des Tones *fis* versteigt er sich zum Irrsinn eines «chromatischen Einzeltons» (S. 295), dessen begriffliches Schimärenmentum für analytische Schlussfolgerungen erhalten muss, die sich ins Illusionäre verflüchtigen. Brügges gebetsmühlenartig vorgetragenes Anliegen ist es, die These vom «spontaneistischen Komponieren» zu widerlegen. Schon das reiche Skizzenmaterial, das Brügge dokumentiert, aber leider mehr schlecht als recht kommentiert, widerlegt die These zumindest für einige Werke wie das vierte Quartett. Da Brügge unter «spontaneistischem Komponieren» aber auch technisch nicht mehr versteht als ein

Komponieren, in dem sich nichts wiederholen darf, hat er sehr leichtes Spiel: Natürlich lassen sich in Rihms Musik Zusammenhänge, Entwicklungen, Bezüge nachweisen. Da Brügge zur Beschreibung dieser Prozesse nicht mehr einfällt, als sie als «Verarbeitung» in Anführungsstrichen zu bezeichnen, kann er die Verfahren Rihms auch nicht charakterisieren.

Tatsächlich aber zielt der Begriff des «spontaneistischen Komponierens» wohl doch auf etwas anderes: Auf ein Komponieren nämlich, das Zusammenhänge spontan bildet, verwirft oder verfestigt. Das hätte sich an der grandiosen *Musik für drei Streicher*, die Brügge ausführlich behandelt, ohne Schwierigkeiten nachweisen lassen können: In den Sätzen zwei und drei etwa kommt kaum eine Intervallkonstellation vor, die nicht im ersten Satz exponiert worden wäre, aber wie Intervalle zu Gestalten werden, das geschieht nach keiner Regel. Es lässt sich ein stetiges Zusammenwachsen beobachten: Was im ersten Satz noch disparat nebeneinander lag, wird im zweiten bei gleichbleibend diskontinuierlichem Satztyp zu Motiven verdichtet, die im dritten Satz in einen kohärenten Satz von manischer Energetik eingebracht werden – bis das verdichtete Geschehen in Repetitionen des immer gleichen Gedankens erst, dann des immer gleichen Akkordes erstarrt, sinnlos wird und zerfällt. «Aspekte», in der Tat, mehr liefert Brügge auf 377 Textseiten nicht. Hier wäre doch endlich der Ort gewesen, der Floskel des «das müsste einmal genauer analysiert werden» überdrüssig, sich einmal auf die Materie einzulassen. Brügge lässt dem Komponisten in einem schriftlichen Interview das letzte Wort. Wie Rihm hier sachte und doch unbeirrt die Sicherungstifte aus der schwankenden Erkenntnisarchitektur Brügges wieder herauszieht, bereitet dem strapazierten Leser am Ende noch ein kleines, schadenfrohes Amusement. *Peter Uehling*

Instrumentation, Geschichte und Wandel des Orchesterklanges

Peter Jost

Bärenreiter Studienbücher Musik Band 13, Kassel etc.: Bärenreiter 2004, 171 S.

ZUM WEITERDENKEN

Die inzwischen auf eine stattliche Zahl angewachsene Reihe der Bärenreiter Studienbücher ist geprägt durch den Versuch, die in der Musiktheorie und Musikpädagogik nach wie vor etwas vernachlässigte Methode des Selbststudiums mit anregenden Arbeitsbüchern und vielseitig brauchbaren Beispielsammlungen zu unterstützen. Dass angesichts des breiten anzusprechenden Leserkreises («Studenten, Dozenten, Schüler, Lehrer und Musiker») gewisse Kompromisse eingegangen werden müssen, liegt in der Natur der Sache. Auch die jüngste Publikation

dieser Reihe, der Band *Instrumentation, Geschichte und Wandel des Orchesterklanges* von Musikwissenschaftler Peter Jost, will «ein handliches Buch für Dirigier- und Kompositionsschüler, für Musiklehrer und Musikwissenschaftler, zum Selbststudium und für den Unterricht» sein. Jost zerstreut aber allfällige Erwartungen, dass es sich hier um ein Instrumentationslehrbuch oder eine erlesene Beispielsammlung handelt, bereits im Vorwort und verspricht dagegen, «den so vielfältigen und nur schwer übersehbaren Bereich unter einigen wesentlichen

Gesichtspunkten in konzentrierter Weise aufzufächern. [...] Als Studienbuch ist der vorliegende Band didaktisch angelegt und mit Anregungen zum Weiterdenken versehen.»

Ein erster Blick ins Inhaltsverzeichnis scheint dies zu bestätigen, nach einer sehr allgemein gehaltenen und viele Partiturbeispiele in Textform beschreibenden Einführung von Grundbegriffen und einem etwas ratlos offen endenden Kapitel über die Frage, ob es «verlässliche Kriterien zur qualitativen Einschätzung der Instrumentation» gäbe («Werturteile»), folgen Kapitel

zu spezifischen Aspekten der Thematik. Im Kapitel «Instrumentarium» umreißt der Autor die historische Entwicklung der Instrumentalmusik und der Orchestermusik im Speziellen, zeigt anhand von Einzelinstrumenten exemplarisch die allmählichen Erweiterungen des Tonumfangs, die Entdeckung neuer Registerfarben und Spieltechniken. Warum merkwürdigerweise das Unterkapitel «Tendenzen des 20. Jahrhunderts» dabei das kürzeste ist, wird klar, wenn dem Autor als Beispiel für den «Einsatz von Rhythmusinstrumenten als thematische Stimmen» lediglich Siegfried Matthus' Paukenkonzert *Der Wald* von 1984 einfällt. Die auf die Verwechslung der Begriffe «Oktavparallele» und «Oktav-Verdopplung» zurückzuführende Behauptung, bei Bach gäbe es eine «Lockerung» der Vermeidung von Oktavparallelen, verdeutlicht aber auch vereinzelte Unsorgfältigkeiten des Autors in Bezug auf ältere Musik.

Das lesenswerte Kapitel «Wandel der Klangstile» widmet sich zuerst verschiedenen Formen der Bearbeitung älterer Werke für ein aktuelles Instrumentarium, vergleicht dann die Besetzungsliste und Klangsymbolik verschiedener Requiemversionen und zeigt, wie anregend beispielsweise vom Aufführungsrahmen vorgegebene Besetzungen für Komponisten sein können. Im nachfolgenden Kapitel über verschiedene «Funktionen» der Instrumentation werden die Schwächen des Buchs offensichtlich. Gemessen an der «didaktischen Anlage» erscheinen hier die Unterkapitel ziemlich unsystematisch, komplexe Fragen wie die Verbindung von Harmonik, Satztechnik und Dynamik mit der Klangfarbe werden unter weitgehender Aussparung von schlüssig analysierten Partiturausschnitten abgehandelt, Beispiele erscheinen in missverständlichem Zusammenhang (die Ästhetik von Schönbergs solistisch besetzter Kammer-symphonie op. 9 liesse sich freilich viel besser aus dem Kapitel «durchbrochene Arbeit» ableiten, als sie im Kapitel «solistische Instrumentation» in der Tradition des Englischhorn-Solos aus

Dvoráks *Aus der Neuen Welt* darzustellen!) und Josts «Anregungen zum Weiterdenken» sind nicht selten dem Wissensstand des Durchschnittslesers nicht adäquat (eine rhythmisch-klangfarbliche Analyse von Messiaens *Chronochromie* ist wohl auch für den Autor eine Nummer zu gross, zumal er nicht auf eine einzige bestimmte Stelle dieser komplexen Partitur hinweist) oder unnötig anekdotisch (die Geschichte von «Sultan Schahriar» und Scheherazade).

In den Kapiteln «Traditionen» und «Klangraum und Raumklang» erfährt der Leser zwar spannende Details und eine Auswahl interessanter Zitate, leider werden aber auch hier viele Aussagen analytisch zuwenig fundiert nachvollzogen und wird nur punktuell auf das 20. Jahrhundert eingegangen. Insbesondere das letztere Kapitel ist in dieser Hinsicht enttäuschend. Hier wird klar, dass der Autor selbst – im Widerspruch zu seinen «Anregungen zum Weiterdenken» – häufig instrumentatorische Konzepte nur beschreibt, ohne ausreichend über deren ästhetische oder technische Bedingtheit zu reflektieren; vieles bleibt am Einzelfall hängen und es ist Sache des Lesers, daraus Prinzipien zur eigenen kompositorischen, interpretatorischen oder analytischen Praxis abzuleiten.

Etwas überzeugender kommt da das letzte Kapitel über «Theorie und Lehre» daher, wo eine Auswahl von Instrumentationslehren, darunter die eine oder andere historische «Trouvaille», vorgestellt und verglichen werden. Schade aber auch hier, dass über die vorgestellte These, eine allgemeine Theoretisierung der Instrumentation verhindere ihr fehlender Grad von Abstrahierbarkeit, nicht in einem modernen Kontext reflektiert wird, wie dies beispielsweise bereits Stockhausens Schriften der frühen fünfziger Jahre tun – ein in der seriellen Musik durchaus über das Theoretische hinaus ins Kompositorische reichendes Problem, dessen Lösungsmöglichkeiten sich in der Folgezeit für viele Komponisten als ausserordentlich produktiv erwiesen haben.

Bei so ausgeprägter Praxisferne und Ignoranz gegenüber aktuelleren kompositorischen Fragen verwundert es nicht, dass in der abschliessenden Bibliographie diejenigen Instrumentationsbücher, welche wohl auf den Schreibtischen der meisten heutigen Komponisten liegen, nämlich der unerschöpfliche *Traité* von Charles Koechlin, der immer noch brauchbare Casella-Mortari oder auch Nachschlagewerke über neuere Spieltechniken, unerwähnt bleiben. Einzig die Bücher von Wellesz, Kunitz, Erpf und Gieseler/Lombardi/Weyer werden erwähnt – doch dieses neue Bärenreiter Studienbuch vermag mit Sicherheit keines dieser «Klassiker» zu ersetzen. Dass das Buch völlig unvermittelt endet, ist unter diesen Umständen sinnfälliger – zwar unausgesprochen, doch umso eindringlicher klingt die Frage nach, ob heute überhaupt noch ein solches weitgefächertes Studienwerk verfasst werden kann: Berlioz' umfassende Darstellung aller damals gebräuchlicher Instrumente hat sich längst zu einer Flut von Spezialliteratur geweitet, in der die heutigen Komponisten ständig zwischen Lexika voller spieltechnischer Beschreibungen und Sammlungen akustischer Messresultate pendeln müssen; die Zeit allgemeingültiger und stilbildender ästhetischer Kriterien ist längst vorbei. Das Scheitern als Lehrbuch für angehende Komponisten darf dem Autor also nur eingeschränkt zum Vorwurf gemacht werden; vielmehr ärgert aber die verpasste Chance, die ebenfalls angesprochenen «Dirigierstudenten, Musiklehrer und Musikwissenschaftler» für den form- und strukturbildenden Reichtum klangfarblichen Komponierens zu sensibilisieren. Der Autor schreibt, «dass man heute weniger aufgeregt, weniger spektakulär von Instrumentation redet, da sie inzwischen ein selbstverständlicher Aspekt bei Analyse und Interpretation geworden ist» – Peter Jost beweist in seinem Buch leider einmal mehr das Gegenteil. *Michel Roth*

Pax. Analyse bei Giacinto Scelsi: *Tre canti sacri* und *Konx-Om-Pax*
Johannes Menke
Hofheim: Wolke 2004 (= *sinefonia* 1), XXVI + 252 S.

WERDEN UND VERGEHEN

Mehr als zwanzig Jahre sind seit der europaweiten «Entdeckung» – so der Titel eines 1983 erschienenen Artikels von Carl Dahlhaus (*Die Zeit*, Nr. 46, 11.11.1983) – der musikalischen Welt Scelsis schon vergangen und dennoch scheinen die musikanalytischen Zugangsweisen zu dieser Musik nach wie vor ungeklärt. Die Gründe hierfür liegen nicht nur in der eigenartigen Natur dieser Werke und darin, dass das Archiv Scelsis, das womöglich das Geheimnis des Kompositionsprozesses enthüllen könnte, immer noch nicht zugänglich ist, sondern auch

in der mystischen Aura, die den italienischen Komponisten umgibt. So harrt der Forschungsstand zu diesem hermetischen Werk einer sorgfältigen Bemühung, einen brauchbaren Interpretationsansatz zu formulieren.

Die Studie von Johannes Menke stellt dafür insofern einen fruchtbaren Versuch dar, als sie die Möglichkeiten, in das Werk Scelsis analytisch einzudringen, ins Zentrum rückt. Sie entgeht auf diese Weise der Gefahr einer einfachen Mythologisierung des Falls Scelsis. Die Arbeit – so Menke in der Einleitung – «versteht sich

einerseits als eine analytische Interpretation zweier Werke und andererseits als exemplarischer Versuch zur Analyse von grösser besetzten Stücken bei Scelsi. Ziel ist demnach die möglichst ausführliche analytische Untersuchung unter Einschluss der ästhetischen und semantischen Interpretation, sowie die Entwicklung analytischer Methoden und Begriffe, die auch auf andere Werke angewandt werden könnten.» (S. 7f.). Das Chorwerk *Tre canti sacri* (1958) markiert den Anfang einer zunehmenden «Konzentration auf ein Minimum an Tonhöhen»

und damit den Beginn eines Prozesses, der mit *Konx-Om-Pax* (1969) für Chor und grosses Orchester seinen Höhepunkt erreicht, indem dieses Werk «die Modellierung und Entfaltung des Klangs zum Thema macht» (S. 25).

Unverzichtbare Voraussetzung für die Untersuchung Menkes ist eine Reflexion über den Stellenwert der Partitur. Obgleich der Kompositionsprozess stark an der Improvisation orientiert ist, kommt der schriftlichen Fixierung in der Partitur eine grosse Bedeutung zu: Sie ist Menke zufolge Spiegel der musikalischen Logik und lässt Aspekte des Klangs sichtbar werden. Insofern bietet sie einen angemessenen Ausgangspunkt für eine Untersuchung des Werks Scelsis.

Dieser Studie muss als Verdienst angerechnet werden, grundsätzliche Themen der Scelsi-Forschung herausgearbeitet zu haben. Scelsis Werk wird als autonom betrachtet und dessen immanente Logik unabhängig von der Stellungnahme des Komponisten untersucht. Darüber hinaus wird der Begriff «Dekomposition», der bei der Literatur über Scelsi häufig anstelle des Begriffes «Komposition» tritt, problematisiert: Der Dissolutionsprozess jedes formbildenden Elements, der mit der Versenkung in den Klang übereinstimmt, muss immerhin konstruiert werden, um den Schein der Dekomposition

erreichen zu können. Auf diese Weise entmythologisiert, kann die komplexe Satztechnik Scelsis analysiert werden.

Die Dissertation Menkes gliedert sich in eine methodische Einleitung, einen Wechsel von Analysen und Essays (*Zum Begriff der Rationalität, Archetypische Bogenform als Ritus und Zur Frage der Tonalität am Beispiel von «Anahit»*) und ein Glossar, das die wichtigsten Begriffe enthält, die von Menke geprägt werden, um die Besonderheit dieser Musik sprachlich fassen zu können.

Jede der Analysen geht auf Aspekte der Form wie mikro- und makroformale Beziehungen zwischen den Klängen ein, auf Aspekte der vertikalen Dimension (Harmonik), der Textbehandlung und der «Dramaturgie» der Werke, wobei Menke mit diesem Wort die komplexe Dynamik des musikalischen Satzes bei Scelsi benennt. Er unterscheidet dabei zwischen «extensiven Höhepunkten», traditionellen Kulminationsmomenten und «intensiven Höhepunkten», d.h. Momenten grösster Innenspannung. Am Beispiel von *Anahit* erläutert Menke einen wichtigen Gesichtspunkt des musikalischen Denkens Scelsis: Die latente Beziehung zur Tonalität wird als psychisches Phänomen begriffen, das auf Ernst Kurths Theorie zurück-

geht. Scelsi habe die der Tonalität innewohnenden «psychischen Kräfte» angewandt, ohne das «tonale Idiom» zu benutzen, und dabei habe er «die Dichotomie von Restauration und Negation hinter sich gelassen» (S.111).

Das Verhältnis von Text und Musik möchte Menke semantisch deuten. Der Begriff «pax» ist für ihn eine essentielle Untersuchungs- und Interpretationskategorie. Erscheine bei den *Tre canti sacri* das Wort «pax» «als inständige Evokation inszeniert», dann werde dagegen bei *Konx-Om-Pax* das Wort gleichsam transzendiert: Nur die Silbe «Om» trete nun auf, aber bloss als «Klanglichkeit». Deren «magische Wirkung» verschmelze mit dem Orchesterklang: Da eine totale Immanenz des Klangs angestrebt sei, habe der Text keine traditionelle Rolle mehr.

Menkes Buch enthält eine gewisse Spannung: Der streng analytischen Betrachtung der Kompositionen wird – manchmal durch eine gewisse Naivität – eine anthropologische Deutung zur Seite gestellt, die dem Leser zu verstehen gibt, wie wichtig diese Seite für Scelsis Werk ist. So wird, um ein Beispiel zu geben, der formale Aspekt der Bogenform als Ritual begriffen, indem ein enger Zusammenhang zwischen musikalischem Werden und Vergehen mit dem Lebensprozess an sich hergestellt wird. *Gabriele Garilli*

MIGROS pour-cent culturel

PRIX D'ÉTUDES DE CHANT

Le Pour-cent culturel Migros, en collaboration avec la Fondation Ernst Goehner, accorde des PRIX D'ÉTUDES à de jeunes chanteuses et chanteurs particulièrement doués qui souhaitent parfaire leur formation professionnelle. Les prix d'études sont attribués lors d'un concours.

Branches • Lied/Oratorio
• Opéra

Conditions de participation • Avoir une formation de chant avancée
• nés en 1977 ou plus tard
• Être citoyen suisse ou étranger résident en Suisse depuis quatre ans au moins

Dates des auditions 27 et 28 avril 2006 à Zurich

Délai d'inscription 10 février 2006 (date du timbre postal)

La formule d'inscription peut être demandée auprès de la:

Fédération des coopératives Migros
Direction des Affaires culturelles et sociales
Prix d'études de chant
Case postale, 8031 Zurich
Téléphone 044 277 20 40
e-mail: sabina.escana@mgb.ch
www.pour-cent-culturel.ch

VOICES

SONNTAG, 15. JANUAR 2006, TONHALLE ZÜRICH

19 UHR: EINFÜHRUNGSGESPRÄCH

20 UHR: KONZERT

SYLVIA NOPPER, SOPRAN
BETTINA BOLLER, VIOLINE
COLLEGIUM NOVUM ZÜRICH
PETER HIRSCH, LEITUNG

KLAUS OSPALD
Konzert für Violine (2003/04, Uraufführung)

GÉRARD GRISEY
„Quatre chants pour franchir le seuil“
für Sopran und 15 Instrumente (1998)

Vorverkauf: Tonhalle Zürich
Telefon: 044 206 34 34
Tickets: CHF 35.–, ermässigte CHF 15.–

www.collegium-novum.ch

:cn
COLLEGIUM
NOVUM
ZÜRICH