

Zeitschrift: Dissonanz = Dissonance
Herausgeber: Schweizerischer Tonkünstlerverein
Band: - (2008)
Heft: 103

Buchbesprechung: Bücher = Livres

Autor: Kraut, Peter / Hirsbrunner, Theo / Möller, Torsten

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: 10.12.2025

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

SWR2 Kompass Neue Musik. Ein Lexikon
Stefan Fricke und Lydia Jeschke
Saarbrücken: Pfau-Verlag 2007, 159 S.

GRASGRÜN UND FRISCH



Stichwort «Futurismus»: Karikatur über ein Konzert der italienischen Futuristen, erschienen in «Il Nuovo», Turin 1919. Foto: Pro Litteris

Ist es nun bloss Richtungsweiser oder ein umfassendes Nachschlagewerk? Es ist ein bisschen von beidem, und das steht auch mit zwei Begriffen schon im Titel. Fest steht: Der *SWR2 Kompass Neue Musik. Ein Lexikon* ist ein handliches und preiswertes Büchlein (5 Euro), das über 200 Einträge enthält – Einträge, die «sub-

jektiv ausgewählt» wurden und die «ein paar (Start-)Hilfen» geben wollen zur Diskussion von «Neuer Musik», wie das Herausgeberteam schreibt. Mit maximal 500 Worten werden Begriffe der zeitgenössischen Musik, denen man in Programmheften und Fachartikeln oft begegnet, leicht und verständlich erklärt, manchmal nur umschrieben, oft illustriert und mit persönlichen Werkpräferenzen der Autorin und des Autors angereichert. Natürlich liest man hier etwas über «Acousmonium», «Aleatorik» oder «Zitat» und «Zwölftontechnik». Die längsten Einträge erhalten «Aussereuropäische Musik», «Beethoven» (der ausschließlich als beliebtes Ziel musikalischer Attacken zeitgenössischer Komponisten beschrieben wird), «Collage», «Festival», «Klangkunst», «Minimal Music», «Politische Musik», «Raumkomposition» und «Serialismus» – was einiges über das Bemühen verrät, musikalische Begriffe nicht nur musikalisch zu verorten, sondern in einem grösseren historisch-gesellschaftlichen Kontext.

Dabei wird viel Wert gelegt auf einfache Formulierungen und flüssigen Stil. Das macht die Lektüre nicht nur interessant, sondern auch unterhaltend. Weitgehend verzichtet wurde auf grundlegende Begriffe der Akustik, ebenso fehlen aus Platzgründen biografische Einträge. Dafür findet man ab und zu Werbung in eigener, sprich: SWR2-Sache. Schief geht es mitunter, wenn es um Begriffe der Ränder der akademischen Tradition geht. Unter «Noise

Music», einem Artikel von gerade mal acht Zeilen, werden beispielsweise so unterschiedliche Künstler wie David Moss, John Zorn, Bill Laswell, Christian Marclay, Fred Frith und Elliott Sharp subsumiert – das ist nicht nur viel zu pauschal, sondern auch unzutreffend. Hier steckt die Schwäche des *SWR2 Kompass*: Obschon Armin Köhler, der *SWR2*-Redaktionsleiter Neue Musik/Jazz, im Vorwort von «Avantgarde», «Crossover» oder «Netzmusik» spricht, die hier auch abgehandelt würden, vermisst man viele gängige Fachbegriffe, die aus jazznahen oder popkulturellen Kontexten stammen oder aus elektronischen Produktionszusammenhängen, die heute immer wichtiger werden. «Riff», «Interplay», «Feedback», «MIDI», «virtuelle Instrumente», «Max/MSP», «5.1» bzw. «Surround» und vieles andere sucht man vergebens – einzige die kurzen Artikel zu «Loop», «Sampling» und «Remix» schlagen die Brücke zum Neuen am Rande der «Neuen Musik». Die «Literaturtipps» am Ende wünschte man sich etwas sorgfältiger ausgewählt, exemplarischer und aktueller. So figuriert hier etwa ein Werk von 1985 zum Verhältnis von Klang und Bild, das nur noch antiquarisch erhältlich ist – auf dem Markt gibt es inzwischen viel mehr dazu. Das schmälert aber den Gewinn der grasgrünen Fibel nur geringfügig. Sie belebt, klärt auf und steht für einen frischen, unverkrampften Umgang mit zeitgenössischer Musik.

Peter Kraut

Anklänge an die Avantgarde. Bohuslav Martinů Opern der Zwischenkriegszeit
Ivana Rentsch

Stuttgart: Franz Steiner Verlag 2007 (Beihefte zum Archiv für Musikwissenschaft 61), 289 S.

MARTINU IN PARIS

Nachdem Harry Halbreich seine Martinů-Biografie auf den neusten Stand des Wissens gebracht hat, erläutert nun Ivana Rentsch im Detail die Jahre zwischen den beiden Weltkriegen anhand der damals geschriebenen Opern. Zugleich gibt sie einen Überblick über das kulturelle Leben in Paris, das vom Dadaismus und vom Surrealismus geprägt war. Dass die beiden Bewegungen sich oft berührten und überschnitten, zeigt sich anschaulich in ihren wichtigen Persönlichkeiten

und deren Divergenzen im Wettstreit um die Vormacht in der Avantgarde.

André Breton liebte die Musik nicht, aber Georges Ribemont-Dessaigne, mit dem Martinů bei der Gestaltung seiner Oper *Les trois souhaits* zusammen arbeitete, sah erstaunlich viele Entwicklungen dieser Kunst voraus und war ein anregender Kollege. Die Jazzmusik oder der Amerikanismus ganz allgemein sowie der Film spielten in seinem Konzept eine wichtige Rolle.

Auch in Georges Neveux fand Martinů einen interessanten Librettisten für *Juliette*. Ivana Rentsch ist jedoch skeptisch gegenüber der realen Möglichkeit einer dadaistischen oder surrealistischen Musik, da diese kaum die nihilistische Sinnleere von Dada und die unvermittelte Absurdität des Surrealismus ausdrücken könnte. Denn es fehle der Musik weitgehend an einer unmissverständlichen Semantik, die sich höchstens im Gebrauch von sich aggressiv

gebärdender Trivialmusik, in Märschen, Tänzen und Fanfaren dingfest machen lasse.

Erstaunlich ist des jungen Tschechen reifes Urteil über andere, in Paris wirksame Strömungen: Vom Groupe des Six hielt er nicht viel, nur Arthur Honegger liess er gelten. Ebenso negativ äusserte er sich über die von Erik Satie propagierte École d'Arcueil, in der sich die noch jüngeren Komponisten zusammen fanden. Dass man ihn selbst mit einem halben Dutzend weiterer in Paris lebender Ausländer zur École de Paris zählte, war nicht viel mehr als die Mystifikation des Verlegers Michael Dillard, wie Ivana Rentsch herausgefunden hat. Es galt in

Paris nun einmal, durch die Zugehörigkeit zu einer bestimmten Bewegung aufzufallen. Doch fehlte es dieser École an einem Programm und einem Lehrer-Schüler-Verhältnis. Entgegen früherer Meinungen war Martinů auch nie Schüler von Albert Roussel. Er betrachtete vielmehr Schönberg und Strawinsky als die einzigen überragenden Persönlichkeiten seiner Zeit, womit er wahrscheinlich Recht hatte.

Besondere Probleme stellten sich in den *Marien-Spielen*, da deren Text tschechisch ist. Es gelingt Ivana Rentsch, auf einigen wenigen Seiten die Kenntnis dieser Sprache und deren Prosodie einem Westeuropäer nahe zu bringen.

Auch kurze Hinweise auf Janáček als Ethnomusikologen sind sehr hilfreich. Außerdem erscheinen in diesem Buch viele auf Tschechisch geschriebene Aufsätze Martinů zum ersten Mal in der Originalsprache und ins Deutsche übersetzt, was einen authentischen Einblick in die Ideen und Projekte des jungen Künstlers erlaubt, dem sich in Paris neue Perspektiven eröffneten, während in Prag noch immer Smetana als das einzige Vorbild für eine nationale Musik galt. Es ist nicht das geringste Verdienst von Ivana Rentschs Buch, mit diesem engstirnigen Patriotismus aufzuräumen.

Theo Hirsbrunner

Soziale Horizonte von Musik

Christian Kaden und Karsten Mackensen (Hrsg.)
Bärenreiter Studienbücher Musik Band 15, Kassel etc.: Bärenreiter 2006, 353 S.

Musiksoziologie

Helga de la Motte und Hans Neuhoff (Hrsg.)
Handbuch der Systematischen Musikwissenschaft Band 4, Laaber: Laaber 2006, 569 S.

ZWEI KOMPENDIEN ZUR MUSIKSOZIOLOGIE

Musiksoziologie ist ein weites Feld. Sie umfasst so heterogene Bereiche wie die Erforschung globaler Zusammenhänge der Musikproduktion, die soziale Dechiffrierung von Musik, sozialpsycho-logische, ethnologische und anthropologische Untersuchungen. Neuere Zweige der *Cultural Studies*, etwa die Gender- oder Urbanitätsforschung, hinterliessen auch ihre Spuren. Das Ergebnis der vielfältigen Ansätze ist eine schier unüberblickbare Forschungslage, an der auch die fehlende Konsolidierung der Musiksoziologie Anteil hat. Sicher muss man diese nicht beklagen und kann – wie Christian Kaden – an die Chancen der offenen Diskussionen glauben. Leider fällt bei genauerem Hinsehen jedoch eine auf Scheuklappen-Mentalität gründende «Lagerbildung» auf. Der angelsächsische Raum nimmt deutsche Publikationen kaum zur Kenntnis, und umgekehrt soll das auch vorkommen. Aber auch innerhalb Deutschlands gibt es frappante Uneinheitlichkeiten, die schon bei der historischen Verankerung des Faches beginnen. Wenn im Vorwort des von Helga de la Motte und Hans Neuhoff herausgegebenen Bandes *Musiksoziologie* nur von Alphons Silbermann, Vladimir Karbusicky und Theodor W. Adorno die Rede ist und davon, dass die Musiksoziologie «spürbar von dem Aufschwung profitiert [hat], den die Kulturosoziologie in den letzten 25 Jahren genommen hat» (S. 10), vernachlässigen de la Motte und Hans Neuhoff die unzweifelhaften Impulse, die vom historischen Materialismus eines Georg Knepler oder Doris und Erich Stockmann ausgegangen sind; Autoren, die – so zu lesen im bei Bärenreiter erschienenen Band *Soziale Horizonte von Musik* – in der DDR teils «inoffiziell» und «entgegen der politischen Doktrin» die Musikwissenschaft mit «dem ethno-lichen Strukturalismus, einer systemwissen-

schaftlichen Kommunikationstheorie sowie kognitiver Psychologie, Verhaltensbiologie und struktureller Linguistik» (S. 117) zusammenbrachten.

Christian Kaden, der mit seinem ehemaligen Assistenten Karsten Mackensen *Soziale Horizonte von Musik* herausgab, entstammt dieser Tradition; der 1946 in Dohna Geborene studierte bei Georg Knepler an der Humboldt-Universität Berlin und leitet seit 1993 das dortige Fach Musiksoziologie. Eine Charakteristik seines Musikdenkens ist eine prinzipielle Öffnung hin zu unterschiedlichsten Musizierformen und Disziplinen: er beschäftigt sich – in seinem kulturphilosophischen Buch *Des Lebens wilder Kreis* wird es ersichtlich – mit Musizierpraktiken von Stammeskulturen auf Papua-Neuguinea, mit «Polyphonie und Baukunst um 1200 als Paradigmen sozialer Orientierung», mit «Kommunikationsstrukturen in der Musik des späteren 18. Jahrhunderts» oder mit dem Punk als Lebens- und Musizierform. Dieses «wilde Denken» voller überraschender Seitensprünge und Perspektivwechsel spiegelt sich auch in *Soziale Horizonte von Musik* wieder. Vielleicht zu deutlich, denn trotz der Berücksichtigung ausländischer Forschung – etwa die Hälfte der Texte sind englische Originalbeiträge – trägt der Band einen auffallenden Stempel der Ausrichtung von Kadens eigenem Lehrstuhl. Abgesehen von der Themenwahl, die stark an Kadens Forscherprofil erinnert, stammen von den 15 Texten immerhin fünf von ehemaligen Studenten Kadens oder Forschern, die ihre Sozialisation an der Humboldt-Universität erfuhren oder dort lehren. Das macht die Lektüre zwar nicht eintönig und sicher sind im Text beispielsweise von Jeanice Brooks, die in *Noble et grande servante de la musique* kritisch den Diskurs über die einflussreiche

französische Dirigentin Nadia Boulanger beschreibt, auch wertvolle Einsichten zu gewinnen. Allerdings kann das 353-seitige, vor allem im methodologischen Teil sehr speziell ausgerichtete Kompendium nicht den Anspruch erheben, eine – zumal im Singular – «hochaktuelle Einführung in die Musiksoziologie» zu sein, wie es der Klappentext suggeriert; übrigens im Gegensatz zur Einleitung, in der die «umfassende Nachzeichnung [...] des für Musiksoziologie Denk-Möglichen» angezweifelt wird (S. 13).

Der von Helga de la Motte und Hans Neuhoff herausgegebene Band *Musiksoziologie* erweist sich als kompakter. Dazu trägt unter anderem die ausgeprägte Selbstbefragung im ersten Kapitel *Themenkreise und Konzeptionen* mit einem aufschlussreichen Beitrag Hans Neuoffs (*Musiksoziologie heute. Eine Orstbestimmung*) bei. Aber auch die Akzentuierung der mittel-europäischen Musikkultur spielt eine Rolle: Musikethnologie und Musikanthropologie sind weitestgehend ausgeblendet; nur Martin Greve nähert sich einer ethnologischen Fragestellung in seinem Aufsatz über türkische Musik in Deutschland. Eine starke Akzentuierung erfahren Themen, die man eher in einem Band über systematische Musikwissenschaft erwartet hätte (tatsächlich erscheint die 569-seitige Publikation als Band 4 in der Reihe «Systematische Musikwissenschaft»). Empirische Erhebungen zu den Themen Institutionen, Förderungen und Resonanzen, Daten zum deutschen Musikleben (Susanne Keuchel) oder betreffs der Konzertpublik der deutschen Gegenwartskultur (Hans Neuhoff) oder auch ein eigenes Kapitel über Technologien und deren Einflüsse auf die Musikproduktion gehören entsprechend dazu.

Betrachtet man beide Publikationen als Spiegel des Faches Musiksoziologie ist einerseits

eine sehr lebendige Vielfalt der Ansätze festzustellen und sicher sind viele Ansätze im Sinne einer «anbaufähigen Theorie» applizierbar. Dennoch wäre eine Diskussion des Faches darüber gut, wie und wo die Aufgaben und Perspektiven stärker gebündelt werden könnten. Bei der etwaigen Diskussion müsste man auch berücksichtigen, dass einige Fragestellungen von der

längst sozial- und kulturgeschichtlich ausgerichteten «historischen Musikwissenschaft» behandelt werden. Es sei nur an Paul Bekker erinnert oder an die von Kaden erwähnten Schweizer Historiker Hans Oesch oder Ernst Lichtenhahn. Oesch, bis 1991 Basler Ordinarius für Musikwissenschaft, beschäftigte sich mit mittelalterlicher Musiktheorie, zugleich machte

er Feldforschungen auf Bali. Lichtenhahn wiederum, bis 1999 Ordinarius für Musikwissenschaft in Zürich, trat als Schumann-Spezialist hervor und verbrachte zugleich viel Zeit in der südlichen Sahara zum Studium der Musik der Tuareg.

Torsten Möller

Seelenzauber: Thomas Mann und die Musik
Hans Rudolf Vaget
Frankfurt am Main: Fischer 2006, 512 S.

DIAGNOSTIZIERENDE MENTALITÄTSGESCHICHTE – OHNE EISLER



Thomas Mann mit Lotte Lehmann, Bruno Walter und Erika Mann (1943) Foto: zVg

Schon seit langem hat sich der am Smith College in Northampton, Massachusetts, lehrende Germanist Hans Rudolf Vaget in der Thomas-Mann-Forschung verdient gemacht; neben zahlreichen Publikationen ist er auch Mitherausgeber der Grossen kommentierten Frankfurter Ausgabe Thomas Manns. Verschiedene verstreut publizierte Aufsätze wurden nun für dieses Buch zusammengetragen, dem man – und das ist der erste positive Eindruck – den Charakter eines Sammelbandes nicht anmerkt. Dies ist weniger dem Umstand zu danken, dass der Autor in bereits publizierte Texte verändernd eingriff und für das Buch etwa ein Drittel neu hinzufügte, als vielmehr, dass er für deren Anordnung ein «prismatisches Verfahren» wählte (S. 15), aus dem heraus sich seine Interpretation entwickelt.

Eine der Kernthesen des Buchs ist, dass Manns Lebensthema, über den Nexus von Musik, Politik und deutscher Geschichte nachzudenken, primär diagnostizierende Mentalitätsgeschichte sei, da die Musik zur «Erhellung einer bestimmten «Gefühls- und Gesinnungswelt»» (S. 11) diene, und dass demzufolge Manns Werk der traditionellen Zuständigkeit des Fachs

Germanistik zu entziehen und in den umfassenden, fachübergreifenden Kontext eines Nachdenkens über Deutschland und seine Geschichte einzufügen sei. Hierzu liefert der Autor den beeindruckenden Beweis, denn er ist – wie leider nur ein kleiner Teil seiner Fachkollegen – sowohl in der Musik- wie in der Literaturgeschichte zu Hause und kann die über- und quergreifenden Beziehungsnetze mit reichem Detailwissen virtuos entfalten, ob es sich nun um die Wirkungsgeschichte des deutschen Kunstsieds, der Wagner-Opern oder der von bedeutenden Dirigenten handelt. Bruno Walters Rolle des Freunds und frühen musikalischen Beraters – auch für den *Faustus*-Roman – wird ebenso dargestellt, wie die in Los Angeles durch Adorno gelenkten Fokussierungen auf die Neue Musik.

Auch dies ist eine der Kernthesen im Buch: Manns versperrter Rückweg aus dem Ausland zurück nach Hause, da ein öffentliches Protestschreiben der «Richard-Wagner-Stadt München» von 16. April 1933 gegen dessen Wagner-Deutung den Schriftsteller nichts Gutes ahnen liess: Er blieb im Ausland, sein Exil begann. Zu den Unterzeichnern gehörten unter anderem der Initiator Hans Knappertsbusch ebenso wie Richard Strauss und Hans Pfitzner, dessen Oper *Palestrina* Mann seit der Münchner Uraufführung 1917 so sehr bewundert hatte. Traumatisch sei dies für Mann gewesen, zugleich aber auch schmerzlich förderlich in der Erkenntnis, dass Deutschland nicht *trotz*, sondern wegen seiner Musikidolatrie in seine finstere Zeit gelangt sei. Eine bestechende These, aber auch eine gefährliche, denn in ihr zeigt sich zweierlei. Sie ist zum einen für Manns subjektive Sicht einleuchtend und bietet zugleich erhellende Zugänge für den *Faustus*-Roman. Zum anderen aber wird diese These von Vaget zu einem verallgemeinerbaren geschichtlichen Faktum erhoben und als Erklärungsmodell für die Gleichzeitigkeit von künstlerischer Weltgeltung und geschichtlichem Rückfall in die Barbarei aufgestellt. Doch Zweifel sind geboten, denn der «Marsch ins Dritte Reich» (um hier einen anderen Autor ins Spiel zu bringen) war nicht ausschliesslich formiert mit

dumpf-völkischen Wagnerianern oder auch nur schlichteren Musikliebhabern; und selbst die verführerischste Zauberkruste der Musik, gepaart mit weltdeutschem Suprematismus, kann kein massgeblicher Auslöser für politische Katastrophen dieser Art sein, freilich jedoch willfährige Begleitmusik zu «Grösserem». In seiner vertonten *Legende vom toten Soldaten* hatte Bertolt Brecht 1918 der Musik zwar eine wichtige Rolle bei der Mobilmachung deutscher Aggressionsgelüste zugewiesen, aber jene anderen geschichtlich wirksamen Faktoren nicht zu nennen vergessen, die dem toten Soldaten erneut den Garaus machen sollten.

Bei solch fulminanter Ausbreitung wertvollen Detailwissens muss Vaget streng mit sich verfahren, um die andrängende Stofffülle nach Haupt- und Nebenthemen zu scheiden und deren Durchführung schlank zu halten. Somit können Manns persönliche Beziehungen und Kontakte, deren es viele gab, verständlicherweise nur in Auswahl dargestellt werden. Warum aber Vaget die Rolle Hanns Eislers in diesem Buch mit drei marginalen Stellen empfindlich unterbelichtet, bleibt verborgen. Pflegte jener doch im kalifornischen Exil zu den Manns familiären Kontakten, wobei es in den Gesprächen zwischen dem Komponisten und dem parallel am *Faustus* arbeitenden Schriftsteller – wie sollte es anders sein? – um Musik ging: «Das Interesse Thomas Manns für Musik, und zwar der ältesten Kisten – wie Pfitzners *Palestrina* und vor allem Wagner –, reizte mich so zum Widerspruch, dass wir wirklich hübsche Erzählungen hatten.» (Hanns Eisler, *Gespräche mit Hans Bunge*, Leipzig: Deutscher Verlag für Musik 1975, S. 22) Was für «wirklich hübsche Erzählungen» das gewesen sein mochten, kann erahnt werden, wenn man sich Eisler als den hochgebildeten, originellen und temperamentvollen Widerspruch liebenden Künstler vorstellt, der er war. Zudem macht Eisler eine für Vagets Thema reichlich Stoff liefernde Bemerkung über Settembrinis Musikverständnis, welches dem Brechts sehr ähnlich sei (ebd., S. 23). Jener Eisler, der auf einem Wiener Jesuitengymnasium die sublimen Formen argumentativer Verführung kennen lernte,

der 1917 an der Front ein Oratorium *Gegen den Krieg* begann, das wohl im Schützengeraben verbrannte, der schliesslich ein gelehriger Schüler des Meisters mit den zwölf Tönen wurde und der seit der Weimarer Republik immer wieder, in Wort und Schrift, auf den verhängnis- wie hoffnungsvollen Nexus von Musik, Gesellschaft und Politik hinwies. Und jener Eisler zudem, der sich «fast eine väterliche Zuneigung» zu Thomas Mann eingestellt (ebd., S. 22) – sollte da nicht Entscheidendes mehr im Buch mitzuteilen sein? Hatten sie doch in Los Angeles, während Mann am *Faustus* schrieb, ihren engsten Kontakt. Müsste somit Theodor W. Adornos Rolle relativiert werden, da Mann für seinen musikalischen Jahrhundertroman nicht nur ihn als nachwirkenden Gesprächspartner nutzte? Unerwähnt bleibt auch der Brief Eislers vom 18. Januar 1948, der, unmittelbar nach der *Faustus*-Lektüre geschrieben, ein Dokument ersten Ranges ist. Und zwar deshalb, weil hier ein Komponist sofort auf das Musikalische in

Manns Roman reagiert und vor allem auf die darin behandelte «gesellschaftliche Lage der Musik mit ihren Widersprüchen» verweist (*Sinn und Form*, Sonderheft Hanns Eisler, Berlin 1964, S. 246). Ein Komponist zudem, der wenige Jahre später das Libretto einer eigenen Faust-Version schreiben wird und beabsichtigt, eine «Nationaloper» für die Deutschen zu komponieren, zu welcher es dann aus bekannten Gründen nicht mehr kam. Mann hatte das Libretto gelesen und in seinem Brief vom 5. November 1952 als «sehr neu, sehr kühn, sehr eigenständig» bewertet (ebd., S. 247).

Auch Bertolt Brecht, dem als «Nichtwagnerianer» oder gar «Antiwagnerianer» eine nur randständige Rolle zugeteilt wird (vgl. Vaget, S. 45), hätte für das Buch produktiv gemacht werden können: beispielsweise hinsichtlich der noch zu erforschenden Verbindung zwischen Brecht und Carl Ehrenberg oder Brechts Münchner *Palestrina*-Erlebnis, das 1918 ein konzipiertes Gegen-Oratorium zur Folge hatte. Nein, auch

Brechts Bemerkung in der Schrift *Über Bühnenmusik*, dass Bismarck das deutsche Reich und Wagner das Gesamtkunstwerk geschmiedet und verschmolzen hätten, weist diskutable Denkparallelen zu Thomas Mann auf (vgl. Vaget, S. 54f.). Kaum bekannt in der Germanistik ist dagegen, dass Brecht sich lebenslang mit Wagner auseinandersetzt und dass die höchst produktive Provokation des Wagnerschen Gesamtkunstwerks ihm kräftig half, seinen eigenen Theaterentwurf dagegen zu entwickeln. Wenn Vaget ihn schon als «Antipoden» Manns aufführt (S. 386), was ohnehin landläufige Meinung ist, dann wäre es angesichts seiner beeindruckenden Detailkenntnis zwingend gewesen, diesen Ehrentitel in seinem Für und Wider genauer zu beschreiben.

Doch was bleibt? Ein grossartiges, ja brillantes Buch, welches mit reichem Gewinn zu lesen ist und das die Diskurse (nicht nur in der Thomas-Mann-Forschung) in neue Bahnen lenken wird.

Joachim Lucchesi

La Musique contemporaine en 100 disques
Pierre Gervasoni
Paris : Editions MF, 2007

UNE PORTE D'ENTRÉE VERS LA CRÉATION CONTEMPORAINE

Le Monde est le seul quotidien français à compter parmi ses collaborateurs un journaliste spécialisé dans la musique contemporaine. Dans les colonnes du quotidien du soir, Pierre Gervasoni livre régulièrement des critiques de concerts, mais aussi d'enregistrements discographiques. Ces dernières sont d'une grande pertinence malgré leur concision. La rédaction d'un livre s'imposait donc pour pouvoir commenter avec plus de profondeur ces « coups de coeurs ».

Affirmons-le d'emblée : *La Musique contemporaine en 100 disques* est un outil précieux pour tous les mélomanes passionnés par la création. Jusqu'à présent, les ouvrages de critique discographique recensaient avec parcimonie les parutions dédiées aux œuvres contemporaines. Par exemple, dans le dernier livre de Norman Lebrecht, *The Life and Death of Classical Music* (éd. Anchor Books, 2007), seuls cinq disques de compositeurs vivants figurent dans la sélection des cent meilleurs CD. Certains rétorqueront que la musique contemporaine est non seulement à entendre, mais aussi à voir, tant les œuvres sont souvent prises à bras le corps par leurs interprètes. Cependant, la diffusion vivante de ce répertoire restant limitée, l'ouvrage de Gervasoni garde toute sa raison d'être.

Bien sûr, on peut relever quelques manquements. Premier regret : la faiblesse des commentaires concernant l'interprétation. C'est comme si le musicien jouant ce répertoire se contentait de l'exécuter et non de l'interpréter. Il

suffit de comparer les différentes versions des sonates pour piano de Pierre Boulez pour se rendre compte des contrastes de jeu possibles dans cette musique. Une absence d'autant plus dommageable qu'elle accorde l'idée trop répandue que la musique contemporaine ne se soucie pas de phrasé ou de dynamisme et se limite à des « lectures ». On remarquera également (trop) peu de remarques concernant les prises de son. La sélection n'est par ailleurs pas forcément représentative des différents courants de la création. Les néo-tonaux ne sont pratiquement pas représentés. Ce qui débouche sur une autre interrogation : pourquoi Pierre Gervasoni n'a-t-il pas souhaité inclure des critiques négatives dans son livre ?

Ces réserves étant émises, on ne peut que saluer la manière dont l'auteur aborde globalement ce répertoire. Ni trop hermétique pour les néophytes, ni trop naïf pour les spécialistes. Le journaliste trouve constamment le ton juste et certaines formules font mouche. Ainsi parle-t-il de « poésie tout en fuite » pour Tristan Murail, ou bien de « l'abstraction personnelle » de Morton Feldman. *Fragmente-stille, an Diotima* de Nono donne à Gervasoni « la sensation d'avoir perçu 36 minutes de pointillés sonores avec la rapidité relative d'un profond soupir ». Quelques citations sont bien vues, telle cette définition de la musique par Gérard Grisey : « une dialectique entre le délire et la forme ».

La force de cet ouvrage est également de ne pas tomber dans le piège du catalogue. Au lieu

d'un banal ordre alphabétique, l'auteur a préféré concevoir un plan thématique, efficace même si un rien universitaire (Gervasoni est agrégé de musicologie). Quatre grandes parties structurent donc l'ensemble : Repères, Synthèses, Profils et Quintessence. Derrière cette division un peu abstraite se lisent les grandes mutations de la création depuis le milieu des années 1970. En bon pédagogue, Pierre Gervasoni a conclu l'ouvrage par un glossaire explicitant les termes quelque peu jargonnants dont raffole la musique contemporaine, depuis « acousmatique » jusqu'à « work in progress ». En plus de permettre au lecteur de se constituer une sorte de discothèque idéale, l'auteur lui offre les clés pour comprendre une musique encore perçue comme difficile par certains. En cela, *La musique contemporaine en 100 disques* constitue l'une des meilleures introductions au champ libre de la création.

Antoine Pecqueur