

Livres = Bücher

Autor(en): **Bitterli, Peter / Wildberger, Jacques / Albèra, Philippe**

Objektyp: **BookReview**

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

Band (Jahr): - **(1990)**

Heft 23

PDF erstellt am: **17.07.2024**

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Inhalten der Zeitschriften. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern. Die auf der Plattform e-periodica veröffentlichten Dokumente stehen für nicht-kommerzielle Zwecke in Lehre und Forschung sowie für die private Nutzung frei zur Verfügung. Einzelne Dateien oder Ausdrucke aus diesem Angebot können zusammen mit diesen Nutzungsbedingungen und den korrekten Herkunftsbezeichnungen weitergegeben werden. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Die systematische Speicherung von Teilen des elektronischen Angebots auf anderen Servern bedarf ebenfalls des schriftlichen Einverständnisses der Rechteinhaber.

Haftungsausschluss

Alle Angaben erfolgen ohne Gewähr für Vollständigkeit oder Richtigkeit. Es wird keine Haftung übernommen für Schäden durch die Verwendung von Informationen aus diesem Online-Angebot oder durch das Fehlen von Informationen. Dies gilt auch für Inhalte Dritter, die über dieses Angebot zugänglich sind.

Bedenkenswertes im Überfluss

Rudolf Kelterborn: *Musik im Brennpunkt. Positionen – Analysen – Kommentare*
Bärenreiter Verlag Basel/Kassel 1988, 176 S.

Mit «Musik im Brennpunkt» des Komponisten und Kulturpolitikers Rudolf Kelterborn liegt das Paradox vor eines im Grunde überflüssigen Buches, das beinahe ausschliesslich gescheite, dichte und wichtige Texte enthält. Genau gesagt handelt es sich um eine Sammlung von Aufsätzen, Lehrbeispielen und Programmnutzen, welche in einem Zeitraum von 24 Jahren entstanden sind. Namentlich die neueren Texte dürften für den, der sich interessiert, in den Zeitschriften, in welchen sie zuerst veröffentlicht wurden (Melos, NZfM, etc.), nach wie vor leicht greifbar sein. Wäre der Band also darum überflüssig, weil etliche der älteren Texte veraltet wären? Nicht im geringsten! Im Gegenteil scheinen viele der Aufsätze, in welchen Kelterborn schon vor Jahren seine kulturpolitischen Ansichten dargelegt hat, noch zunehmend an Aktualität zu gewinnen. Wieso dann also überflüssig? Nun, der Band bringt 17 Texte, gebündelt zu 3 Blöcken («Positionen», «Analysen», «Kommentare»). Er behandelt indessen nicht 17 oder 3, sondern ein knappes Dutzend Themen: Mehrschichtigkeit der Form schon in Auswahl und Anordnung der Aufsätze. Einer der ersten Leseindrücke, die sich einstellen, ist der von zahlreichen Wiederholungen. «Musik im Brennpunkt» dokumentiert, dass da einer seit zweieinhalb Jahrzehnten immer wieder das gleiche diagnostiziert, fordert, zur Diskussion stellt. Die zentralen Themen, Kelterborns «Positionen» eben, laufen quer durch die Aufsätze, ja einzelne der älteren Schriften sind in zusammenfassenden jüngeren praktisch vollständig aufgegangen. Dokumente eines Engagierten. Losgelöst aus Zeit und Umfeld der Entstehung, in synchroner Ballung, wird aber allzuvielen zum Ballast (Duden: «tote Last»), weil des Lesers Interesse ja kaum auf die Entwicklung von Kelterborns Denken gerichtet sein wird. Man möchte doch eher das «Resultat», die gerade letzte Stufe dieses Denkens vorgesetzt bekommen. Mit anderen Worten: eine nochmalige, zusammenfassende Neubündelung wäre möglich und nötig gewesen. Der Leser hätte gewonnen, der Verlag, das sei zugegeben, hätte – wenn überhaupt – kaum so preiswert fahren können. Die *Positionen*, die Kelterborn immer und immer wieder vertreten hat und vertritt, zielen vorab aufs garstige Poli-

tische, nämlich aufs Kultur- und Bildungspolitische; und dies, obwohl der *Komponist* stets kategorisch, wenn auch mit Bedauern, versichert, dass Musik keine politische Wirkung welcher Art auch immer haben könne. Um so mehr engagiert sich der *Schreiber*, etwa indem er festhält, dass Musik stets den ganzen Menschen fordere, das heisst insbesondere Gefühl und Intellekt. Daher kann Musik dazu beitragen, die seelisch-geistige Ebene im Menschen zu entwickeln und heute künstlich konstruierte Gegensätze zwischen den zwei Bereichen überbrücken zu helfen. Bildungspolitische Postulate ergeben sich daraus in beliebigen Graden der Konkretheit von selbst. Ebenso aber wird ein Widerspruch deutlich: Wer die Bedeutung der Musik für die Bildung so emphatisiert, der kann doch nicht im Ernst behaupten, dass Musik politisch nichts zu bewirken vermöge. Der Schluss müsste im Gegenteil lauten: Dumme bzw. keine Musik führt zu Verdummung, bzw. Verkrüppelung. Diese Vorstellung impliziert doch wohl mehr als genug politische Aspekte! Es ist hier nicht der Ort, alle von Kelterborn verfochtenen Positionen kontrovers zu diskutieren oder auch nur zu referieren. Der Text «Musik und Intellekt» von 1986 enthält sie fast vollständig. Eines aber sei in Erinnerung gerufen. Kelterborn verteidigte und verteidigt gegen eine zunehmende «Intellektfeindlichkeit» das Recht auf die kompromisslose Umsetzung einer Vision, auch wenn eine Mehrheit mit dem Produkt dieser Umsetzung nichts anzufangen weiss. Angesprochen ist der kulturelle Minoritätenschutz, der Vorrang der Qualität vor der Allgemeinverständlichkeit, jenes Demokratieverständnis, das mittels Proporz jedem zu seinem Recht verhilft und nicht mittels Majorz (nach unten) nivelliert. Der Fronten sind viele. Kelterborn schreibt für den Erhalt etwa des modernen Musiktheaters als Kunstform für eine Minderheit der Minderheit der Minderheit, gegen Einschaltquotenmentalität am Radio oder auch etwa gegen die Verflachung und Austrocknung der liturgischen Gebrauchsmusik, also gegen die «Kirchfüll-Mentalität». Banal? Man frage sich eher, in was für Zeiten wir leben, dass derlei Selbstverständlichkeiten über Jahrzehnte wiederholt werden müssen. Zum Teil werden – das bringen Aufsatzsammlungen so mit sich – Fragen beantwortet, die man nicht gestellt hat. Zum Teil auch haben die Texte eine etwas wuchernde Struktur, so dass die Fragestellung in den Hintergrund gerät. So ist die Antwort auf die Frage nach «Funktion und Wirkung des zeitgenössischen Musiktheaters» (1974) etwas beliebig. Verwiesen wird auf die hier bereits kurz dargelegte Funktion der Musik überhaupt, und das Spezifische des Musiktheaters bleibt unklar. In den *Analysen* älterer und neuerer Musikwerke geht es Kelterborn vor allem darum, immer wieder den Nachweis für die «formale Mehrschichtigkeit» (so schon der Titel eines der frühe-

sten Aufsätze von 1964) einer Komposition zu erbringen. An einigen Beispielen wird aufgezeigt, wie die Komponisten der Vergangenheit einerseits die Formkonvention (etwa einer Sonate, Fuge) einhielten, andererseits aber auch immer wieder gleichzeitig ihren Kompositionen eine je werkspezifische Form zu geben vermochten, eine zweite formale Ebene gewissermassen, die sich in Parametern wie markante Themeneinsätze, Modulation/Kadenzen, Bewegungsdichte, Dynamik, etc. manifestiert. Dass beide Formebenen rezipierbar nebeneinander stehen, macht den Reiz aus. Gerade weil heute Formkonventionen ihre Gültigkeit verloren haben, sollte im Kompositionsunterricht Wert aufs Erkennen und auch bewusste Gestalten werkspezifischer formaler Lösungen gelegt werden. Kelterborn erarbeitet davon ausgehend Ansätze zu einer neuen Terminologie der Form. Demnach gehört zur «übergeordneten Form» alles, was «mehr oder weniger unmittelbar beim Anhören erfassbar» (RK) ist. Diese «übergeordnete Form» kann in sich mehrschichtig sein, wie die analysierten Beispiele von Bach, Mozart oder Beethoven zeigen. Dahinter steht nun aber bei hervorragenden Musikstücken meist eine Ebene motivischer, struktureller oder serieller Verknüpfungen, die «strukturelle Gestaltung».
So weit so gut. Der Diskurs (aus verschiedenen Aufsätzen zusammensuchen) setzt sich nun so fort: In der neueren Musik werden häufig Formmodelle der Altvorderen in der «strukturellen Gestaltung» wieder aufgenommen, bleiben aber unhörbar (Weberns «Sinfonie» op. 21). Deshalb schafft der Komponist zusätzlich eine wiederum werkspezifische «übergeordnete Form», zu deren Beschreibung uns die Modelle, Kriterien und Termini fehlen. Thesen Kelterborns: Die übergeordnete Form braucht es, ohne sie ist das Stück trotz «struktureller Gestaltung» formlos; diese letztere indessen kann und soll im Dienste des Ausdrucks stehen. Hier muss sich Kelterborn die Frage gefallen lassen, ob er nicht, ohne unlautere Absicht, allzu schnell den bekannten Vorwurf an die neue Musik, sie sei «formlos», wieder hervorkramt. Der terminologische Ansatz ist nämlich unscharf und wird es nicht weniger dadurch, dass der Autor «keinen terminologisch auswertbaren Beitrag» leisten will. Wenn die «übergeordnete Form» gehörmässig erfassbar sein muss (wodurch sie sich per definitionem von der Struktur unterscheidet), so steht sie doch wohl in Abhängigkeit von der Qualität des Gehörs des Rezipienten. Je nachdem, ob Boulez oder Bitterli zuhört, hätte ein Stück mehr oder weniger Form. «Objektiv» dingfest zu machen ist ja nur, was aus der Partitur ersichtlich ist; und dort wiederum sind die Grenzen zwischen «Form» und «Struktur» nicht erkennbar. Das unlegbar bestehende Problem, dass die Architektur etlicher zeitgenössischer Werke gehörmässig nicht erfassbar ist, lässt

sich mit Kelterborns Begriffen nicht erklären, der Missstand, dass der Hörer durch Analysen der Struktur («Weberns op. 21 ist eine Sinfonie!») in völlig falsche Bahnen gewiesen wird, nicht beheben. Ausserdem: eines Komponisten Intention kann ja durchaus dahin gehen, hinter einer «unerklärlichen», «formlosen» Erscheinung eine unhörbare, nur analysierbare Struktur zu bauen. Musik braucht deswegen noch nicht «instrumentum philosophiae» zu sein. Sie besässe bloss Analogien zur Weltsicht etwa von Marx oder Freud, die ja auch die eigentlichen Beweggründe und Zentralkomplexe in ganz unmetaphysischem Sinn weit hinter der chaotisch sich gebärdenden Welt ansiedeln. Wobei ich keinem Komponisten eine Affinität zu den genannten zwei Diagnostikern unterstellen möchte.

Bei alledem bleibt Kelterborns Grundidee der formalen Mehrsichtigkeiten sehr überzeugend und führt zu faszinierenden Einsichten. Schade ist, dass 24 Jahre lang die gleichen paar Werke – im Sammelband also jeweils mehrmals – analysiert wurden.

Die *Kommentare* zu eigenen Werken, mit denen das Bändchen aufgefüllt wird, sind auf Plattenhüllen und Programmheften, woher sie zum Teil auch stammen, besser am Platz. Sie geben fast durchwegs fragmentarischen Einblick in die Werkstatt des Komponisten. Etwas grundsätzlicher gibt das Textkonglomerat «Text und Musik – Libretto» (1984/85) Auskunft. Wir erfahren, dass verschiedene von Kelterborns Vokalcompositionen ursprünglich ohne Text konzipiert wurden, und ein solcher nachträglich gesucht wurde. Noch weitergehend waren es primär musikalische Vorstellungen, die den Komponisten zur Wahl eines bestimmten Librettos veranlassten. Funktion des Musiktheaters?

Die Notenbeispiele sind ausgezeichnet lesbar. Der Druckfehler sind sehr wenige, – keine Selbstverständlichkeit bei einem Verlag, der mit seiner «Musica» von Mal zu Mal den eigenen traurigen Rekord aus der Vornummer schlägt.

Peter Bitterli

Denkanstösse

Albrecht Riethmüller (Hg): *Revolution in der Musik. Avantgarde von 1200 bis 2000*.

Bärenreiter, Kassel/Basel 1989, 131 S.

Der Titel dieses Buches ist identisch mit dem Motto, unter dem die Kasseler Musiktage 1988 gestanden hatten. Die acht damals vorgetragenen Referate sind hier abgedruckt. Der thematische Bogen ist weit gespannt, die Referate waren relativ kurz. Wir dürfen deshalb nicht breitabgestützte und in allen Punkten hieb- und stichfeste Theorien erwarten, sondern vor allem Denkanstösse.

Schon die Formulierung «Revolution in der Musik» reizt zu kritischer syntak-

tisch-semantischer Analyse der Doppeldeutigkeit. Geht es hier um Widerspiegelung politisch-gesellschaftlicher Revolutionen in der Musik oder bloss um material-immanente, also rein musiksprachliche Revolutionen? Wie kaum anders zu erwarten, geht es den Referenten um die Frage, inwiefern Materialrevolutionen in der Musik mit sozialen Umwälzungen zusammenhängen. Zwar wird Abstand genommen von der Annahme einer platten Parallelität der Vorgänge, aber die Beiträge manifestieren doch das nie erlahmende Interesse vieler Musikologen, solchen Prozessen auf die Spur zu kommen.

Wer genaue syntaktische und satztechnische Analysen erwartet, wird enttäuscht sein. Die meisten Autoren beschränken sich auf Charakterisierung und Deutung von Tonsatz- und Werktypen. Das einzige abgedruckte Notenbeispiel findet sich in *Ivan Nagels* Beitrag: «Gefängnisse, Befreiungen». Es handelt sich dabei um ein Chanson von Cherubini auf den Text eines unbekanntem Autors: «Le Salpêtre Republicain», gesungen in den Jahren der französischen Revolution. Der Salpeter, der in Kellern und Verliesen entsteht, wird als wichtiger Bestandteil von Schiesspulver und Sprengstoff zur Allegorie der Befreiung.

Clytus Gottwald («Johannes Ockeghem: Bericht über den Erzavantgardisten») untersucht und deutet den Wandel der Satztechniken in den Ordinariumskompositionen des 15. und 16. Jahrhunderts. (Ein von Gottwald gerne abgehandeltes Thema: cf. auch seinen Beitrag «Lasso-Josquin-Dufay. Zur Ästhetik des heroischen Zeitalters» in: *Musik-Konzepte* 26/27: Josquin des Prés.) Dufays epochale Leistung war es gewesen, mit Hilfe eines durchgehenden Cantus firmus das 5teilige Messeordinarium als sinfonisch gedachte Grossform zu realisieren, als «Musik durch Musik» (S.62). Ockeghem ging noch einen entscheidenden Schritt weiter: Mit der «Missa prolationum», die auf Cantus firmi verzichtet und als Kanon konzipiert ist, hatte Ockeghem «ein opus perfectum et absolutum geschaffen» (S.64). «Die Messe als autonome, weil aus sich selbst bestimmte sinfonische Form malte das Bild des freien, sich selbst bestimmenden Menschen an die Wand» (S.64).

Peter Schleuning («Kann eine Sinfonie revolutionär sein? Beethoven und seine «Eroica») hatte mit Walter Mossmann zusammen ein Buch veröffentlicht: «alte und neue politische Lieder» (Rowohlt Taschenbuch 7159, 1978) und dabei gezeigt, dass eine syntaktisch-semantische Detailanalyse – hier also von politischen Liedmelodien – durchaus sinnvolle Resultate zutage fördern kann. Im vorliegenden Beitrag beschäftigt er sich aber nur mit dem Schicksal der Widmung. Durch den Bericht von Ferdinand Ries kennt man die dramatische Vernichtung der ersten «Fassung», als im Mai 1804 der Beschluss der französischen Regierung, Bonaparte zum Kaiser zu machen, in Wien bekannt

wurde. In der Erstveröffentlichung 1806 ist das Werk dem Fürsten Lobkowitz gewidmet. Trotzdem nennt Schleuning die *Sinfonia eroica, composta per festeggiare il souvenire di un grand Uomo* «das erste Ideenkunstwerk der europäischen Musik» (S.73). Beim namentlich nicht genannten «grand Uomo» soll es sich um Prinz Louis Ferdinand von Preussen handeln, der am 15. Oktober 1806 als deutscher Patriot im Gefecht bei Saalfeld gegen die Franzosen den Tod gefunden hatte. Schleuning kommt zu zwei wichtigen Folgerungen: «Die Ausformung als Instrumentalmusik nimmt dem Werk zusätzlich die Festlegungsmöglichkeit auf ein ganz bestimmtes Thema» (S.73), und «Eine Apostrophierung der Sinfonie als revolutionär erscheint unmöglich, und zwar nicht, weil Mittel und Strukturen eines grossen Instrumentalwerks dies verhindern, sondern weil die Kommunikationssituation um 1805, in die die «Eroica» stiess, keine revolutionäre Situation war» (S.79).

Günter Mayer, Professor für Ästhetik an der Humboldt-Universität Berlin-DDR, («Zum Verhältnis von politischer und musikalischer Avantgarde») nennt zwischen 1200 und 2000 zwei wirklich grundlegende Revolutionen in der Musik. Die erste im 11./12. Jahrhundert durch *Visualisierung* der Musik in einer präzisen Notenschrift, die z.B. mehrstimmiges Komponieren erst ermöglichte; die zweite in unserer Gegenwart mit der *Elektrifizierung* der Musik, die elektro-akustische Aufzeichnung, Reproduzierbarkeit, dazu Komponieren mit entsprechenden Apparaten ohne Umweg über die Notenschrift erlaubt («Negation der Negation», S.29). Eine überraschende und in ihrer grosszügigen Vereinfachung provokative These! Die Verknüpfung der ersten musikalischen Revolution mit dem Erstarken des städtischen Bürgertums, das freilich – wie Mayer betont – erst viel später politische Konflikte austrug, erscheint durchaus plausibel. Wenn er die Elektrifizierung gleichermassen auf kapitalistische Produktionsweise und deren Krise, wie auf das Erstarken des Proletariats im Anschluss an die Oktoberrevolution zurückführt, so wirkt das etwas diffus. Vor allem aber fehlt hier der Hinweis auf die serielle Musik, in deren Strukturen unübersehbar Prinzipien von Kybernetik und Computer-Programmierung eingeflossen sind. Und warum erwähnt Mayer nicht die industrielle Revolution des 19. Jahrhunderts, die bedeutende Auswirkungen auf das kompositorische Schaffen jener Zeit hatte (Berlioz!)?

Dass «Avantgarde» ein militärischer Begriff sei, erwähnen mehrere Autoren, so auch *Christoph von Blumröder* («Musikalische Avantgarde heute?»). Auch er erinnert an den französischen Sozialutopisten Gabriel-Désiré Laverdant, der 1845 in seiner Schrift «Die Mission der Kunst und die Rolle des Künstlers» diesen als «Funktionär des gesellschaftlichen Fortschritts... in eine schönere Zukunft» gesehen hat (S.48).

Freilich, aufgrund der Wandlungen in der meist negativen Einschätzung des Begriffs Avantgarde in Geschichte und Gegenwart resümiert von Blumröder plausibel und polemisch, «...dass es möglicherweise überhaupt besser wäre, sich die Frage «Musikalische Avantgarde heute?» gar nicht erst zu stellen» (S.54).

Der Herausgeber *Albrecht Riethmüller* («Komponist und Revolution») richtet «Fragen an drei Beispiele»: Haydn, Cherubini und Wagner. Im Gegensatz zu den beiden ersten, die in bezug auf die jeweiligen politischen Machtverhältnisse schweigsam waren, bei denen eine bestimmte politische Parteinahme also nicht festzustellen ist, steht Wagner unter einem geradezu neurotischen Äusserungszwang. Riethmüller beschäftigt sich mit Wagners Schrift «Die Kunst und die Revolution» von 1849 und kommt zum überraschenden Schluss, dass das Ziel dieses politischen Engagements hier die Wiederherstellung eines autonomen, von Politik unabhängigen Gesamtkunstwerkes sei. Die beiden letzten Referate: *Helmut Rösing* («Revolutionen/Umbrüche in der populären Musik unseres Jahrhunderts: Fiktion oder Realität?») und *Heiner Goebbels* («Prince and the Revolution») beschäftigen sich mit der durch die «Elektrifizierung» (Günter Mayer) in der U-Musik entstandenen Situation. Etwas pauschal zusammengefasst: Diskrepanz zwischen Eroberung wahrhaft «unerhörter» Klangräume und Regression der musikalischen Syntax. Repräsentanten einer sozial-aggressiven populären Musik, wie etwa Chuck Berry oder Jimi Hendrix (Rösing S.104) sind seltene Ausnahmen. Die Nivellierung zur gewinnbringenden Ware verschont auch die E-Musik nicht. So kann Goebbels (S.112) mit Recht fragen: «In welchen Bereichen ist Musik noch das, was mit ihr gemeint ist?».

Erwähnt seien noch die zahlreichen Quellenangaben in den Anmerkungen, die dem interessierten Leser weitere Informationsmöglichkeiten auf diesem Gebiet vermitteln.

Jacques Wildberger

Une lacune enfin comblée

Maurice Ravel: Lettres, écrits, entretiens, présentés et annotés par Arbie Orenstein
Flammarion, Paris 1989, 626 pages

Il peut paraître surprenant que le compositeur le plus joué de la musique du XX^e siècle n'ait pas fait l'objet plus tôt d'une édition de ses textes et de ses lettres, et qu'il ait fallu la patience, l'acharnement, la compétence d'un musicologue américain pour nous l'offrir. Preuve supplémentaire de la situation tragique de la musicologie française ... Ravel n'apparaît généralement ni comme penseur, ni comme grand révolutionnaire. Sa musique, qui a toujours connu un réel succès, n'a pas eu de

peine à s'intégrer au répertoire des musiciens et des institutions les plus traditionalistes. Mais l'homme et ses idées demeurent peu connus, voire énigmatiques. Ce volume des Lettres, écrits et entretiens permettra sans doute de modifier un tel état de fait. Certes, les textes de l'auteur de *Shéhérazade* n'ont pas la profondeur ou l'originalité de ceux d'un Debussy ou d'un Schoenberg; ils révèlent toutefois une personnalité lucide, intègre, d'un individualisme farouche et d'une sensibilité quasi anarchiste. Dans ses lettres, dont le leitmotiv est le retard mis à répondre à ses correspondants, qu'il nomme son «incoercible paresse épistolaire» (p.64), il délivre moins des émotions que des remarques et des jugements caustiques, écrits dans un style vif et imaginaire où jaillissent parfois des mots d'argot, des tournures à la mode. Il existe une seule exception à ce refus de tout épanchement sentimental: lorsqu'il est question de sa mère. Le fait de devoir la quitter à cause de la guerre l'angoisse, comme il l'exprime à Maurice Delage en 1914: «Si vous saviez ce que je souffre!... Depuis le matin, sans que ça s'arrête, la même idée, affreuse, criminelle... quitter ma pauvre vieille maman, ce serait la tuer sûrement. Et puis la patrie n'attend pas après moi pour être sauvée ... Mais tout ça c'est du raisonnement, et je sens que d'heure en heure, ça craque... et pour ne plus entendre ça, je travaille» (p.140). La maladie, puis la mort de cette mère tant aimée, le laisseront marqué à jamais: «Quand même, si je me retape, entièrement, il restera toujours quelque chose de cassé», écrit-il à la femme de Casella en 1919 (p.169). Est-ce pour cette raison que Ravel déteste le pathos, et prône une esthétique franchement moderne, dont les racines se trouveraient chez Mozart? «Pour nous, membres de la jeune école moderne, il est le plus grand des musiciens, le musicien par excellence, notre dieu! La génération aînée jure par Beethoven et Wagner. Notre credo artistique à nous est Mozart» (p.344). Ravel manifeste dans ses lettres comme dans ses articles son enthousiasme pour les musiques de Chabrier – «celui des musiciens qui m'a le plus influencé» (p.269), – de Debussy – «le plus profondément musical des compositeurs d'aujourd'hui» (p.301) –, de Stravinsky, Schoenberg ou Bartók, mais il y dévoile aussi sa passion du jazz, qu'il aime «beaucoup plus que le grand Opéra» (p.249), de la chanson de variété et de l'opérette. Esprit moderne, il réclame qu'on exécute les projets d'Appia pour représenter les opéras de Wagner, dont il déplore les mises en scène désuètes et de mauvais goût dans un texte qu'on ne résiste pas à citer: «Quelle est la magie de cette musique qui nous fait accepter, malgré tout, le jeu conventionnel, les attitudes soi-disant nobles de ces artistes, d'ailleurs pleins de talent? Comment le goût désuet et grossier ne nous choque-t-il pas outre mesure de ce tableau mouvant trop précis; de ces Filles-Fleurs *modern style*, aux couleurs affreuses, évoluant dans un palais mi-carême; de ce monsieur

en chemise prenant son bain de pieds au centre d'un paysage poncif, cependant que s'élève de l'orchestre le merveilleux «Enchantement du Vendredi-Saint»; de ce pigeon empaillé, suspendu par des fils trop visibles, qui descend vers le ciboire au moment musical le plus sublime?» (p.319). De même, Ravel loue le travail du Théâtre des Arts «qui, seul en France, nous apporte actuellement quelque chose de neuf» (p.122), ou s'enthousiasme pour *Caligari*, avec lequel, dit-il «le cinéma est enfin créé» (p.196). On sent que Ravel, s'il prône le «mélange des styles» que revendique son *Enfant et les Sortilèges* (il s'attend d'ailleurs qu'une telle esthétique soit «sévèrement jugée»), s'il déclare qu'«aujourd'hui, moins que jamais, un musicien ne doit être que musicien» (p.208), apparaît toujours d'une infaillible probité, d'une profonde honnêteté: il déjoue les intrigues qui le dressent contre Debussy; il combat les virtuoses les plus célèbres qui ne respectent pas ses indications à la lettre (Vinès, Cortot, Wittgenstein, mais aussi Toscanini); et contre le mouvement nationaliste, chauvin et xénophobe de la Ligue nationale, il écrit en 1916, alors qu'il est sous les drapeaux, une lettre vigoureuse dans laquelle il s'oppose violemment au programme de la Ligue, tout imbibé de l'idéologie maurrassienne qu'influencait alors si fortement l'intelligentsia française, et tout particulièrement Debussy: «Je ne crois pas, écrit Ravel au Comité de la Ligue Nationale pour la défense de la musique française, que pour la «sauvegarde de notre patrimoine artistique national» il faille «interdire d'exécuter publiquement en France des œuvres allemandes et autrichiennes contemporaines, non tombées dans le domaine public». (...) Il m'importe peu que M. Schoenberg, par exemple, soit de nationalité autrichienne. Il n'en est pas moins un musicien de haute valeur, dont les recherches pleines d'intérêt ont eu une influence heureuse sur certains compositeurs alliés et jusque chez nous. Bien plus, je suis ravi que MM. Bartók, Kodály et leurs disciples soient hongrois, et le manifestent dans leur œuvres avec tant de saveur.» (p.157). Et pourtant, son esthétique repose sur l'idée «qu'il n'existe pas d'art qui n'ait ses racines dans la conscience nationale» (p.356). Cette lucidité intellectuelle, qui lui permet de reconnaître et de saluer la grandeur de Schoenberg dans un contexte qui lui était plutôt défavorable, lui fait condamner toute approche académique de la musique. Ravel prône la sensibilité et l'inspiration contre la superficialité du métier. Il épingle ses contemporains, illustres ou méconnus: non seulement l'école de d'Indy, où il stigmatise «le mépris de l'harmonie naturelle, du rythme spontané, de la libre mélodie» (p.298), mais aussi celle des véristes italiens, «cette faible école d'amateurs», dans laquelle il inclut Puccini, dont «les suites de quintes augmentées, glissandos de harpe, abus de célesta, masquent, tant bien que mal, les défaillances de l'inspiration ou de

l'orchestration» (p.316), les opposant à «l'école russe, qui contribua pour une bonne part à l'éclosion de la sensibilité musicale de notre génération» (p.299). Chez Ravel, «l'abstraction musicale de la sonate» d'indyste ou la «pauvreté de forme désolante» de la musique sortant du «cloître franckiste» sert de repoussoir à la musique nouvelle. Dans la génération précédente, il n'est pas plus tendre pour un compositeur tel que Brahms, chez lequel il relève la «disproportion entre les idées et le développement» (p.298), mais montre à plus d'une reprise l'importance qu'eut pour lui la musique de Liszt, à laquelle on doit en effet le rattacher. Il s'enthousiasme aussi pour la *Faust-Symphonie*, «cette étonnante symphonie où défilent, (d'abord antérieurs, et, par ailleurs, tellement mieux orchestrés) les plus remarquables thèmes de la Tétralogie» (p.65), comme pour *Les Idéals*, qualifié de «splendide poème» et de «page géniale» (p.295). Les écrits d'un compositeur révèlent tout à la fois sa personnalité, ses goûts, son style de pensée, et donnent d'utiles indications sur ses conceptions musicales, qu'il s'agisse de ses propres œuvres ou de celles d'autres compositeurs. Ils constituent toujours un document essentiel pour surmonter les idées reçues, héritées le plus souvent d'une pseudo-tradition, ou des interprétations originales mais non fondées. Ceux de Ravel n'échappent pas à la règle. La qualité éditoriale du volume publié par Flammarion, dans l'excellente collection «Harmoniques», fait également le prix de cette documentation.

Philippe Albèra

Edition musicale suisse

Schweizerische Musikedition

Zwei Aspekte eines Grundgedankens

Peter Wettstein: «Janus» für Streichquartett

Die Violine war das Hauptinstrument meiner Jugendzeit, und meine wichtigsten Kammermusikerfahrungen erwarb ich mir beim Streichquartettspiel. Verwöhnt durch diese herrliche Musikkultur, wagte ich es erst relativ spät, mich als Komponist mit dieser Gattung auseinanderzusetzen. Zwar habe ich bereits in meiner Studienzeit ein Werk für Flöte, Klarinette und Streichquartett geschrieben, und auch meine erste wichtige selbständige Komposition, «Gelö-



Peter Wettstein: Beginn von «Face I»

stes Haar» (1967, nach Liebeslyrik von Toyotama Tsuno), ist für Altstimme und Streichquartett gesetzt. Aber erst 1987 realisierte ich mein erstes Streichquartett, nachdem ich drei Jahre vorher ein Streichtrio komponiert hatte. Dieses Trio «Fadensonnen» (nach einem Gedicht von Paul Celan) ist nicht nur erwähnenswert, weil es bei der Entstehung vergleichbare Probleme zu lösen galt, sondern weil seine Uraufführungsgeschichte auch zum direkten Anlass für die Streichquartettkomposition wurde. Die Musiker des damaligen Carmina-Streichtrios hatten mich 1983 um ein Werk gebeten. Das Trio wurde 1985 im Rahmen der Luzerner Festwochen programmiert, und die Freude über die mustergültige Interpretation war nicht nur bei mir gross, sondern offenbar auch bei den Musikern und ihrem Freundeskreis. Der spontan geäußerte Wunsch der exzellenten Musiker und eines Gönners nach einem neuen Werk für das damals in Aussicht stehende erweiterte Carmina-Quartett ergab eine meiner schönsten Ausgangssituationen zu einer neuen Komposition. Aber erst zwei Jahre später, im Sommer 1987, erreichte das geplante Streicherstück sein «Schreibstadium», und im darauffolgenden Frühling gelangte es im Zyklus der «Gesellschaft für Kammermusik Basel» zur Uraufführung.

Wie bei den meisten meiner Werke war auch hier eine rein musikalische Idee Ausgangspunkt meiner Arbeit. Keimzelle sollte ein Geräusch-Klang um es herum sein. Aus der zeitlichen und farblichen Bewegung dieses Elementes wollte ich motivische Gestalten formen, welche ihrerseits wiederum die Basis für ausgedehntere Entwicklungen zu bilden hatten; Entwicklungen, welche durch die Klangmöglichkeiten der Streichinstrumente bestimmt waren und sowohl horizontal (linear) als auch vertikal (akkordisch) wirksam werden mussten. Zuerst versuchte ich verschiedene solche «Genesis-Situationen» zu schaffen und ihre primären Strebetendenzen zu untersuchen. Zwei derartige Anfänge überstanden dann meine Selektionsentscheide; beide «Expositionen» wurden weiter geführt und wuchsen schliesslich zu eigentlichen Sätzen aus. Sie waren aus der gleichen Keimzelle entstanden, aber jeder zeigte ein individuelles eigenes Gesicht. Als ich später einen Werktitel suchte, ergab sich die Assoziation zum doppelgesichtigen

JANUS, der römischen Gottheit allen Anfangs, Schirmherr der öffentlichen Tore und Durchgänge.

Die Idee von zwei Aspekten eines Grundgedankens prägen auch Details der Komposition. So sind in beiden Sätzen spiegelbildliche Strukturen hörbar, die entweder gleichzeitig oder auch kanonisch verschoben sich gegenseitig ergänzen.

Die konzeptionell enge Verwandtschaft von «FACE I» und «FACE II» veranlasste mich, einen kurzen Mittelsatz («INTERMEDE») einzufügen, der durch seinen skurrilen, flüchtigen Gestus die beiden Hauptteile voneinander kontrastierend trennt und damit auch den Neubeginn von «FACE II» sinnvoll werden lässt.

Peter Wettstein

Nouvelle musique des sphères

Sergio Menozzi: «Quand les ténèbres viendront», d'après Asimov, pour 5 percussionnistes

Si les étoiles devaient briller une seule nuit au cours d'un millénaire, comment les hommes pourraient-ils croire et adorer, et conserver pendant des générations le souvenir de la Cité de Dieu?

C'est par cette citation d'Emerson qu'Isaac Asimov commence sa nouvelle «Quand les ténèbres viendront». Le thème de cette nouvelle est l'histoire d'un monde extraterrestre autour duquel gravitent plusieurs soleils, et qui ne connaît donc pas la nuit, sauf une fois par millénaire. Asimov nous décrit l'ambiance de cette nuit magique, la peur et l'émerveillement des gens qui voient pour la première fois les étoiles, événement d'autant plus exceptionnel qu'oublié depuis mille ans.

«Quand les ténèbres viendront» est une œuvre composée en 1988 pour cinq percussionnistes. Les cinq musiciens jouent des «claviers» (xylophone, marimba, marimba basse, glockenspiel, vibraphone) et des instruments à son indéterminé (tarole, caisse claire, caisse roulante, woodblocks, cymbales). La composition s'articule en trois mouvements, intitulés *La cité de Trigon – O Magnum Mysterium – Et dans les ténèbres, voici qu'apparurent les Etoiles*. Pour simplifier le langage, je désignerais du terme «percussions» les instruments à son indéterminé, et de «claviers» ceux à son déterminé. La pièce s'ouvre sur une cellule rythmique, qui