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

Herausgeber: Schweizerischer Tonkünstlerverein

Band: - (1992)

Heft: 34

Buchbesprechung: Livres = Bücher

Autor: Labhart, Walter / Spohr, Mathias / Meyer, Thomas

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Mehr erfahren

Conditions d'utilisation

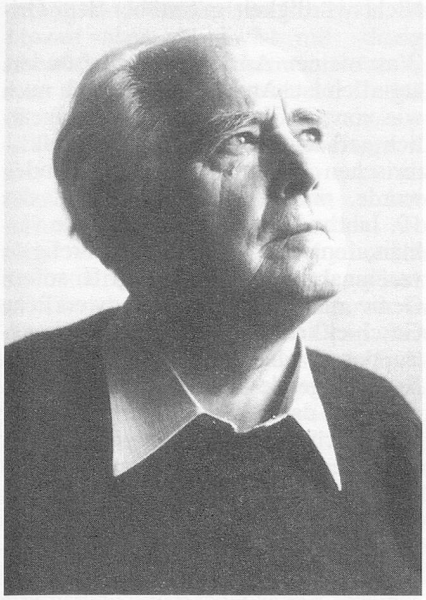
L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. En savoir plus

Terms of use

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

Download PDF: 12.07.2025

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



© *Dokumentationsbibliothek Walter Labhart*

deutschland stammende Komponist und Musikpädagoge Will Eisenmann starb, blieb es still im in- und ausländischen Blätterwald. Um den zurückgezogen, seit langen Jahren nur noch seinem Schaffen lebenden Musiker wurde es schon kurz nach dem 80. Geburtstag, den die Ortsgruppe Innerschweiz der Internationalen Gesellschaft für Neue Musik mit einer kleinen Festschrift (1986) würdigte, sehr ruhig. Das schien dem Wesen dieses Künstlers und dem seines weitverzweigten Lebenswerks zu entsprechen, das den sich vordrängenden, lauten Ton mied und eine lyrische Grundhaltung zum Ausdruck brachte, die im selben Masse unzeitgemäss wirkte wie die an längst verstorbenen Vorbildern orientierte Berufsmoral des verantwortungsbewussten Musikerziehers und Komponisten. Inmitten des Zweiten Weltkrieges gab Will Eisenmann seine Meinung über die moralischen Kräfte der Tonkunst in der «Neuen Schweizer Rundschau» (Heft 11, März 1942) in einem «Von den verborgenen Werten der Musik» betitelten Essay kund: «Der Künstler oder der Denker kann nicht auf olympischen Höhen thronen, während die Menschheit leidet. Er muss entscheiden und sagen, was er für gut und schlecht hält, er muss trösten und aufrichten. Mehr noch als Beethoven muss er wie Bach die Menschen, die im Begriff stehen, zum Aussending verwandelt zu werden, zur Einkehr, zur Selbstbesinnung und zum Selbsterleben bringen durch eine Kunst, die sie von ihren Leiden erlöst und zum Glauben an den Wert des Lebens zurückführt. Wenn es die Philosophie nicht lehrt, wenn es die Religion nicht mehr vermag, so kann es nur noch die Kunst, aber sie muss es bald tun, heute, denn morgen kann es zu spät sein.»

Es ist nicht verwunderlich, dass der am 3. März 1906 in Stuttgart geborene Musiker, der nach seinen Studien in Paris (1932/33) Charakter bewies und nicht mehr in seine deutsche Heimat zurückkehrte, zu Romain Rolland eine besondere Beziehung pflegte und eine deutsch-französische Gesellschaft zur Förderung von dessen Schaffen gründete. Eisenmann wirkte 1932 als Delegierter am Antikriegskongress in Amsterdam mit, hielt sich nach Kompositionsstudien bei Charles Koechlin und Paul Dukas erst in Spanien auf, bevor er 1934 in die Schweiz einreiste, wo er sich für immer niederliess.

Der erst 1956 in den Schweizerischen Tonkünstlerverein aufgenommene Musiker hatte zusammen mit Conrad Beck und Arthur Honegger seine Wahlheimat schon 1949 als Komponist bei den Festveranstaltungen «Die Schweiz in Stuttgart» vertreten, doch kann man ihn nicht ohne weiteres als schweizerischen Tonschöpfer bezeichnen. Dafür war er seit seinem Aufenthalt in Frankreich zu sehr mit der Musik dieses Landes verbunden, ohne indessen seine deutschen Wurzeln zu verleugnen. Als Sohn des Stuttgarter Musikkritikers und Musikgeschichtslehrers Alexander Eisenmann – Autor des «Grossen Opernbuchs» (1922) – wuchs Will Eisenmann in der Geburtsstadt auf, wo er an der Württembergischen Hochschule für Musik (1926–1929) studierte und anschliessend als Regievolontär an den Staatstheatern in Stuttgart, als Regieassistent an der Staatsoper Wiesbaden und als Dramaturg und Regisseur am Schauspielhaus Köln (1930/31) tätig war.

Der mit der Welt der Oper schon früh gründlich vertraute Komponist, dessen bis heute nicht uraufgeführtes Mysteriendrama «Der König der dunklen Kammer» für 15 Sänger, 4 Schauspieler, gemischten Chor und grosses Orchester 1936 mit dem Emil Hertzka-Preis (Wien) ausgezeichnet wurde, gab seinem letzten Wohnsitz nicht zufällig den Namen «Orfeo». Eisenmann zählt zu seinen Hauptwerken nebst der Rilke-Vertonung «Die Weise von Liebe und Tod des Cornets Christoph Rilke» für Sprecher, Sprechchor und kleines Orchester das Melodrama «Orpheus, Eurydike, Hermes» für Sprechstimme und Kammerensemble – er war selber ein in unsere Zeit verirrter Orpheus. Sein Bestes gab er im Zyklus «Sänge eines fahrenden Spielmanns» für Altstimme, Viola und Klavier, den beiden «Rubaiyat»-Zyklen und den klangkoloristisch reizvollen «Haiku»-Heften für Gesang und Klavierbegleitung. Sie bestehen aus bilderreich umgesetzten japanischen Dreizeilern voll (unzeitgemässer) Lautmalerei und einer musikalischen Poesie, die an den französischen Impressionismus anknüpft. Nebst der Dichtkunst von Walther von der Vogelweide bis Georg Trakl, André Gide und Hermann Hesse, mit dem er befreundet war, regten in ungewohntem Masse auch Werke der bildenden Kunst die Phantasie des Musikers an: «Sieben Bilder von Vincent van Gogh» für Orchester und die ebenfalls orchestrale «Musique en forme de spirale» zeugen von Eisenmanns breitem Spektrum.

Walter Labhart

Livres Bücher

Mangel an Fachkenntnissen und Sorgfalt

Stadt Le Havre/Schweizer Musikrat: Arthur Honegger zum 100. Geburtstag, Katalog der Ausstellung Kommissionsverlag Hug & Co., Zürich 1992, 96 S.

Bei der Würdigung eines der bedeutendsten Komponisten, den die Schweiz für sich in Anspruch zu nehmen pflegt, zeigte sich einmal mehr die Enge des helvetischen Kulturbetriebs mitsamt seinen vielen finanziellen Engpässen. Arthur Honegger, am 10. März 1892 als Kind zürcherischer Eltern in Le Havre zur Welt gekommen, hätte in diesem Jahr reichlich Anlass zu Entdeckungen und wissenschaftlichen Arbeiten bieten können. Aus dem eher bescheidenen Konzertangebot, das um den *Roi David* herum Standardwerke wie die *Pastorale d'Eté*, das Concertino für Klavier und Orchester, *Jeanne d'Arc au bûcher* und die Sinfonien Nr. 2 und 4. gruppierte, ragte einzig mit *«Christoph Colomb»*, einer in Luzern und Genf aufgeführten *Evocation radiophonique* für Soli, Chor und Orchester, eine neue Einsichten vermittelnde Rarität heraus.

Honeggers 100. Geburtstag nutzte der Schweizer Musikrat (SMR) zur Präsentation einer dem schweizerisch-französischen Komponisten gewidmeten Ausstellung in Le Havre (Musée des Beaux-Arts André Malraux, 10. März bis 13. April) und in Zürich (Museum Strauhof, 22. August bis 13. September). Hauptverantwortlich für die Erstpräsentation in Honeggers Geburtsstadt war das Journalistenehepaar Florence und Paul Vercier, dem es in minuziöser Detailarbeit gelang, ein sorgfältig dokumentiertes Ausstellungsmaterial zusammenzutragen. Um die vielfältigen Kontakte zur Schweiz, insbesondere zu den beiden in Zürich verheirateten Schwestern Marguerite Stadler und Julie Hegetschweiler, bemühte sich Sibylle Ehrismann, die PR-Beauftrage des SMR, mit schönem Erfolg. Sie zeichnete auch für die Zürcher Präsentation der Ausstellung und für die deutschsprachige Ausgabe des von Karl Städeli übersetzten Katalogs. Dazu steuerte sie diverse Einführungstexte bei, die zu einem beträchtlichen Teil auf den von den Verciers gewissenhaft erarbeiteten Texten basieren, sich aber von diesen durch eine Vielzahl von Druckfehlern, inhaltlichen Unstimmigkeiten und unbegründeten Behauptungen unterscheiden. Gewiss: Irren ist menschlich – doch so gesehen hat die anlässlich der Feier der Ausstellungseröffnung voreilig als «hochtalentierte Musikwissenschafterin» gelobte PR-

Verantwortliche allzuviel Menschlichkeit bewiesen. Ihre lockere Plazierung der Exponate im «Strauhof», die mit einer inkonsequenten, die Chronologie unterbrechenden Anordnung dem Besucher mit wiederholtem Treppensteigen die Möglichkeit verschaffte, dem sportbegeisterten Komponisten des Rollschuhballetts «Skating Rink» oder des Orchesterstücks «Rugby» nachzueifern, vermochte zumindest anzusprechen. Wer sich die Mühe nahm, die Exponate mit den laufenden Katalognummern zu vergleichen, konnte jedoch schwerlich übersehen, dass es da an Genauigkeit erheblich mangelte. Nicht nur verrieten die im Katalog irrtümlich als Erstausgaben deklarierten Musikalien, dass auch auf dem heiklen Gebiet der Bibliographie die fachliche Kompetenz fehlte, um Erstdrucke von Neuausgaben zu unterscheiden; irritierender für die Ausstellungsbesucher war, dass zahlreiche Katalognummern nicht in korrekten Zuordnungen zu den insgesamt elf Sektionen, sondern in kapriziösen Vertauschungen vorzufinden waren und etliche Objekte – darunter immerhin bildnerische Werke von Cuno Amiet und Alice Bailly – ohne Beschriftungen auskommen mussten.
Personennamen und Fachausdrücke sind im Katalog oft falsch wiedergegeben: Eric (statt Erik) Satie, Guache (statt Gouache oder Guasch) usw.; Klavierauszüge – französisch «partitions pour chant et piano» – wurden als «Partituren», musikalische Albumblätter als «Noteneintragungen» ausgewiesen, Taschenpartituren mit Dirigierpartituren verwechselt, die Komponistengruppe «Les Nouveaux Jeunes» in die «Jüngsten» und die «Fauves» in «wilde Tiere» verwandelt. Dies alles sind jedoch nur Kleinigkeiten, die von einem Mangel an Fachkenntnissen und Sorgfalt zeugen. Ärgerlicher sind einige der von Sibylle Ehrismann verwegen in die Welt gesetzten Behauptungen. So schrieb zum kollektiv komponierten Ballett *Les Mariés de la Tour Eiffel* laut Ehrismann «jede(r) der ‹Sechs› eine Nummer» – in Wirklichkeit beteiligte sich aber Louis Durey daran überhaupt nicht, derweil mit Ausnahme von Honegger alle übrigen Mitglieder gleich zwei Nummern beisteuerten. Der etwas mehr als 7minütige sinfonische Satz *Pacific 231* wird in ihrer Darstellung zu einer «knapp viertelstündigen» Komposition. Auch mit Enstehungsdaten und geschichtlichen Fakten nimmt es die Musikwissenschafterin nicht allzu genau. Im Kapitel «Faszination der griechischen Antike und des Experiments» erwähnt sie zwar Strawinskys *Pulcinella*, die mit der Antike nichts zu tun hat, nicht aber wegweisende Werke wie Ravels *Daphnis et Chloé* und die dreiteilige *Orestie*-Vertonung (nach Aischylos) von Honeggers Freund Darius Milhaud. Die Äusserungen Honeggers über die Zusammenarbeit mit Paul Claudel beim Oratorium *Jeanne d'Arc au bûcher* ordnet sie einmal diesem 1935 komponierten Werk, ein anderes Mal der drei Jahre später komponierten *Danse des Morts* zu. Obschon im Katalog so fundierte Quellenwerke wie *The Music of Arthur Honegger* des Engländers Geoffrey K. Spratt und Harry Halbreichs in diesem Frühling edierte Honegger-Biographie verzeichnet sind, weist Sibylle Ehrismann anstelle der *Romance* für Flöte und Klavier (1953) die *Cantate de Noël* (1952/53) als letzte vollendete Komposition aus und lässt überdies verlauten, Honegger sei im Kantonsspital Zürich verstorben. Honegger verschied am 27. November 1955 in seiner Wohnung am Boulevard de Clichy in Paris und hätte es verdient, in Ausstellung und Katalog auch als Musikkritiker und -denker sowie als Kompositionslehrer vorgestellt zu werden. Schwer tat sich die Autorin, die wenigstens im Abschreiben ohne Quellenangabe eine leichte Hand hat, bei der Charakterisierung des bekanntermassen sinnenfreudigen, erst in den letzten Lebensjahren zu überpersönlichem Kulturpessimismus neigenden Musikers, wenn sie formuliert: «Obwohl Honegger eher als nüchterner und in seiner Grundhaltung pessimistischer Komponist bekannt ist...»
Der sehr aufwendig gestaltete, mit Farbreproduktionen angereicherte, auf ein Register jedoch verzichtende Katalog lässt den eher betrüblichen Eindruck aufkommen, die Schweiz sei immer noch nicht in der Lage, dem vielschichtigen Lebenswerk Honeggers auf kompetente Weise näherzukommen.

Walter Labhart

Mozart-Schwärmer

Hans Küng; Mozart – Spuren der Transzendenz, Piper München 1991, 89 S.
Aldolf Muschg: Wo alles aufhört, beginnt das Spiel. Gedanken über Mozarts «Zauberflöte», Theologischer Verlag Zürich 1991, 36 S.
Christoph Blocher: Mozart – ein Industrieller, gekürzter Vortrag in: Pressemappe 50 Jahre Ems-Chemie,1992

Das Mozartjahr ist glücklich überstanden, und nun müssen wir mit den schriftlichen Erzeugnissen leben, die es mit sich gebracht hat. Im Rückblick lassen sich in den verschiedensten Annäherungen Gemeinsamkeiten erkennen: Beim Stichwort Mozart beginnen sich alle selbst zu verwirklichen, dass es nur so wieselt. Bei Beethoven oder gar Bach wäre das völlig undenkbar, aber bei Mozart fehlt offenbar der Respekt, trotz aller zur Schau gestellten Ehrfurcht. Jeder fühlt sich ihm innerlich verwandt und bemüht sich, in Mozarts Namen zum Kernpunkt der eigenen Kreativität vorzustossen. Je höher sich die Mozart-Nachahmer dabei selbst einschätzen, desto unterwürfiger markieren sie in der Regel ihre Nichtswürdigkeit gegenüber dem Original.
Was meiner Ansicht nach besonders ärgerlich ist: An Mozart tobt sich nach wie vor ein Geniekult aus, der eigentlich gerade zur Bändigung des aufklärerischen Geniedenkens erfunden wurde, ein kastrierter Geniekult des 19. Jahrhunderts, ins Frömmelnde verklärt, entschärft und pseudoreligiös vereinnahmt. Der Geniebegriff, sofern Genie mehr als bloss handwerkliche Geschicklichkeit bedeutete («Genietruppen»), hat ursprünglich etwas Beunruhigendes, Revoltierendes, Anarchisches; das hat Mozart gekannt, aber persönlich durchaus nicht gewollt. Der Geniebegriff wird ihm gar nicht gerecht: deshalb muss Mozart bis heute als Genie der Leichtigkeit herhalten, als reaktionäres Gegengewicht zu den vermeintlichen Abwegen der Ideengeschichte. Sogar Mozart als sympathisch herumkaspernder Hampelmann bestätigt uns, dass es mit dem Anarchischen des Genies doch so bös nicht gemeint sein konnte. Indem wir seine Musik spielerisch finden, auch wenn wir ihr «den ganzen Ernst eines Kinderspiels» zugestehen, halten wir fest, dass wir da nichts Verstörendes sehen wollen. Und wenn wir so sicher wissen, dass der grosse Genius von «da oben» gesandt wurde und wir dankbar für diese Gnade unser Auge gen Himmel richten – welche und wieviele Götter wir da auch immer lokalisieren –, dann ist der Quell für all das Gute, Wahre und Schöne doch wieder ganz klar festgelegt, und wehe dem, der hier noch der frivolen geistigen Freiheit des 18. Jahrhunderts frönen sollte. Dem klaren Gedanken folgte das verzückte Schwärmertum, und es gehört sich noch immer so; das ist ein kollektiver Zwang zum Augenrollen und Zungenreden. Das Geheimnis der göttlichen Gabe muss stets von neuem wieder für unerklärlich erklärt werden (sogar ein Hildesheimer konnte sich dem nicht völlig entziehen) – und der ganze Affentanz nur, um das Gespenst der Aufklärung, dieses schlafende Raubtier, nicht zu wecken.
In Auswahl drei Mozart-Publikationen, in deren Hintergrund die Kirchenglocken der Kunstreligion besonders aufdringlich bimmeln: Der Name Mozart schafft bei feierlichen Veranstaltungen an sich schon eine weihevolle Stimmung, so dass die Festredner eigentlich nur ein wenig auf der Welle der Ergriffenheit schwimmen müssen.
Hans Küng hat in zwei in Buchform veröffentlichten Vorträgen sein Mozart-Verständnis dargelegt. In einem Vorwort bereitet er seine Leser darauf vor, dass sie «Ungewöhnliches» erwarte und dem nun Folgenden «lebenslanges Hören von Mozarts Musik» vorausgegangen sei. Im ersten Vortrag versucht er, mit gewohnt gekonnter Rhetorik, zunächst der Frage nachzugehen, ob Mozart überhaupt religiös und, darüber hinaus, ob er katholisch war. Die Antwort ist nicht so schwierig, sie lautet in beiden Fällen, was Küng etwas wortreicher und mit lateinischen Ein-

sprengseln formuliert: im Prinzip ja. Da Mozart aber im Zwist mit seinem bischöflichen Dienstherrn in Salzburg war, sieht Küng als dissidenter Katholik die unvermeidlichen Gemeinsamkeiten mit dem Objekt seiner Exegese. Der ganze Vortrag ist denn auch als Musikstück konzipiert, mit sieben «Themen» und einem «Finale», wo sich alles im Wohllaut rhythmisch aneinandergereihter Wörter auflöst: «Öffne ich mich, so kann ich gerade in diesem wortlos sprechenden Geschehen der Musik von einem unaussprechlich-unsagbaren Geheimnis angerührt werden, kann in diesem überwältigenden, befreienden, beglückenden Erleben der Musik die Anwesenheit einer tiefsten Tiefe oder höchsten Höhe selbst erspüren, erfühlen und erfahren.» Okay. – Der zweite Vortrag ist zunächst inhaltsreicher: Küng macht sich Gedanken über Mozarts Krönungsmesse und die Zeit ihrer Entstehung; er bemüht sich zu zeigen, dass Mozart Text und Kontext der Messe wirklich verstanden und in seiner Vertonung zeitgemäss ausgelegt hat. Die Darstellung wirkt am Anfang ganz lebendig, kann sich auch auf zahlreiche Vorarbeiten stützen, aber Küng verliert sich dann in Exkursen über die heutige Bedeutung der Messetexte, und Mozart ist dann unversehens die Randfigur der Reflexionen. Wie selbstverständlich spielen der Fall der Berliner Mauer oder Nietzsches Nihilismus mit hinein; die zeitlose Gültigkeit von Mozarts Musik wird zum fast beliebig dehnbaren Rahmen, das Vehikel für das, was Küng gerade seinen Zuhörern und Lesern sagen will.

Das Schweizer Fernsehen und der Hessische Rundfunk haben im Mozart-Jahr eine Art säkularen Gottesdienst mit «Zauberflöten»-Ausschnitten und eingeschobenen meditativen Texten produziert, für die Adolf Muschg als Autor gewonnen wurde. Diese Texte liegen jetzt auch in Buchform vor. Die «Zauberflöte» gehört ja nun nicht zu den selten kommentierten Werken des Meisters. Muschg will aber gar nichts Neues sagen und bemüht sich nur redlich, zu dem Konglomerat aus grosser Kunst und theaterpraktischem Gewurstel einen persönlichen Zugang zu finden. Die «Zauberflöte» im Kirchenraum – wo sich das Höchste und das Niedrigste, das Heiligste und das Weltlichste, das Ernsteste und das Spielerischste treffen wie die Geraden in der Unendlichkeit, da begegnet ihnen Muschg mit seiner erprobten Waffe der ausgesuchten Schlichtheit. Die Situation ist zu künstlich, die Latte zu hoch gesetzt: Die Wirkung, die (der gewiss auch eitlere) Wolf Biermann mit seinen Bach-Kommentaren erreicht hat, kommt hier nicht annähernd zustande. Die geforderte Menschlichkeit im Operntext und ihr Widerspruch zur wirklichen Welt, ein Widerspruch, der sich im Werk selber schon zeigt, aber von Mozart spielerisch aufgelöst wird, all das klingt nicht unbekannt und ist sicher auch nicht falsch. Muschg übt sich im so verstandenen Mozartschen Geist und jongliert ironisch mit Komischem und Tragischem, Bedeutungsvollem und Banalem. Mit Muschgs Ironie der sanft irritierten Beschaulichkeit habe ich so meine Probleme; was er ironisch meint, finde ich meistens nicht witzig, und was er ernst meint, finde ich sehr oft humorlos. Die Ironie Heinrich Heines, von der noch Biermann zehrt, hat Muschg als existentiellen Selbstschutz nie gebraucht und kann sie deshalb nicht recht handhaben. Mit grosser Ehrlichkeit und Offenheit spürt er seinen echten Gefühlen im echten Leben nach und stösst vor zu einer – der einzigen, so scheint es geradezu – ganz grossen Erschütterung in seiner Kindheit, als er zum ersten Mal etwas liest, was sein Schulschatz einst auf den Deckel des Briefkastens geritzt hat. Durch die Lupe betrachtet, wird auch die Fliege zum Ungeheuer, aber wie anders kann man sich das Ungeheuerliche vergegenwärtigen, wenn man es nie erlebt hat? Muschg scheitert ehrenvoll an der glücklichen Schweizer Geschichtslosigkeit und am aufgeblasenen Rahmen seiner Betrachtungen.

Zu guter Letzt: Auch der sich gelegentlich etwas lautstark profilierende Politiker und Unternehmer Christoph Blocher vergleicht sich anlässlich des 50-Jahr-Jubiläums seiner Chemiefirma in Ems relativ unverhüllt mit Mozart und kommt zum Schluss, dass Mozart ein Industrieller war. Blocher hat sich in schlaflosen Nächten mit Mozarts Kirchenmusik beschäftigt und fand sie offenbar so gut, dass er zum Schluss kam: Das ist einer wie ich. Es klingt wie ein verspäteter Scherz zum Mozartjahr. Aber warum nicht: Mozart hat sich tatsächlich als Alleinunternehmer in der jungen bürgerlichen Gesellschaft versucht, und sein grosser Output an Produkten höchster Qualität lässt ohne Zweifel auch auf die Begeisterung für die Sache und die gut entwickelte Arbeitstechnik schliessen. So weit, so gut. Doch mit der andern Seite des Unternehmertums, dem gut kalkulierten Umgang mit Geld, hat es bei Mozart allerdings deutlich gehapert, und Blocher weiss das auch ganz genau. Gerade das ist, nach meinem Eindruck von Blochers Skript, die innerste, heimliche Verwandtschaft, die der Präsident der Ems-Chemie mit seinem Mozart-Vergleich zu rechtfertigen versucht: der Moment, wo das Sendungsbewusstsein über die ökonomische Vernunft zu triumphieren beginnt. Solcherart Genialität können Blochers Kollegen in Wirtschaft und Politik hoffentlich rechtzeitig bremsen. Und eine wichtige Eigenschaft des Industriellen hat er in seiner Rede unterschlagen: Mozart war ja praktisch unfähig, materiell Verantwortung zu tragen; in grösserem Rahmen, sagen wir als Theaterdirektor an Schikaneders Stelle, hätte er mit aller Wahrscheinlichkeit versagt und sein Personal ins Unglück gestürzt. Deshalb: Mozart besser doch nicht als Industrieller – und umgekehrt.

Mathias Spohr

Neue Musik – datenerfasst

Brian Morton und Pamela Collins (Hg.): Contemporary Composers; St. James Press, Chicago/London 1992, 1019 S.
Hanns-Werner Heister und Walter-Wolfgang Sparrer (Hg.): Komponisten der Gegenwart; edition text + kritik, München 1992, nicht abgeschlossen

Lexika zeitgenössischer Komponisten: Ein erster Blick ernüchtert – zumindest aus helvetischer Perspektive. Nur wenige Tonkünstler haben hier Eingang gefunden. Das eine Lexikon – «Contemporary Composers» (CC) – kennt nur Heinz Holliger, Rudolf Kelterborn und Rolf Liebermann. Klaus Huber, Jacques Wildberger und Jürg Wyttenbach etwa fehlen. Sie sind dabei freilich nicht in schlechter Gesellschaft: Pierre Henry, Pierre und Boguslaw Schaeffer, Karel Goeyvaerts, Maki Ishii, Terry Riley und LaMonte Young, Georges Aperghis (um recht wahllos einige bekannte Namen aufzugreifen) tauchen ebenfalls nicht auf. Dass schliesslich auch Bernd Alois Zimmermann, Jean Barraqué, Morton Feldman oder Giacinto Scelsi nicht vorkommen, hat damit zu tun, dass man sich auf Zeitgenossen im buchstäblichen Sinne, nämlich (zum Zeitpunkt der Konzeption) noch lebende Komponisten beschränkte. Der tiefere Grund schliesslich für die manchmal doch etwas kuriose Auswahl liegt einerseits bei einer Expertenkommission, andererseits schlicht beim Mangel an Informationen: «Where reliable information was not forthcoming, either by means of a standard questionnaire sent to all potential entrants, or else from a composer's publisher or agent, no entry was compiled» – so die Herausgeber im Vorwort. Jeder Komponist erscheint mit Kurzbiographie, Werkverzeichnis und einer Würdigung – «a short assessive article which attempts to locate each composer within contemporary styles and movements, discussing particular influences and innovations, and analysing one or more major works».

Das Lexikon der *edition text + kritik* ist aus Schweizer Sicht etwas ertragsreicher. Immerhin erscheinen hier neben Holliger und Liebermann bereits Gion Antoni Derungs, Martin Derungs, Klaus Huber, Albert Moeschinger, Roland Moser, Othmar Schoeck, Ulrich Stranz, Sándor Veress, Wladimir Vogel und Jacques Wildberger. Die (vorläufige) Unvollständigkeit hat allerdings Methode. Als A5-Ordner ist «Komponisten der Gegenwart» (KdG) auf Ergänzung und Aktualisierung angelegt – ähnlich wie das mittlerweile an die 8000 Seiten und acht Ordner umfassende «Kritische Lexikon zur deutschsprachigen Gegenwartsliteratur» desselben Verlags. So fehlt natürlich noch vieles; einige Komponisten sind vorerst nur mit einem biographischen Abriss und einer allgemeineren Würdigung vertreten. Nur wenige Artikel wurden schon

für die erste Lieferung repräsentativ fertiggestellt, d.h. mit einem eingehenden Kommentar, Notenbeispielen, einem Werkverzeichnis sowie einer Biblio- und Diskographie versehen. Der Titel des Ganzen trügt im übrigen: Unter Gegenwart ist das gesamte 20. Jahrhundert zu verstehen – bis zurück zu Debussy, Skrjabin, der Neuen Wiener Schule oder zu Charles Koechlin und sogar Edward Elgar.
Begrüssenswert sind beide Publikationen. Allzu rar sind noch immer solch ausführliche Lexika zu zeitgenössischer Musik. In gewisser Hinsicht ergänzen sie einander sogar. Ist CC naturgemäss stärker auf den anglo-amerikanischen Raum ausgerichtet, so KdG noch etwas mehr auf den deutschsprachigen. So entdeckt man in CC reihenweise KomponistInnen, denen man bislang noch nie begegnet ist, selbst bei Weltmusikfesten nicht. Sogar der «Clockwork Orange»-Autor Anthony Burgess taucht mit seinen Stücken auf. Exsowjetische Komponisten sind zahreich vertreten, aber auch Musiker, die sich eher am Rand der sogenannten E-Musik befinden wie Anthony Braxton, Glenn Branca oder die ganze Schar der Minimal-Musiker. Die finden sich freilich auch im deutschen Äquivalent.
Vergleicht man die beiden Lexika im Detail, so fallen doch einige Unterschiede ins Auge. Etwa am Beispiel Braxton: Die Kurzbiographie in CC ist knapp in Stichworten, dafür aber sehr übersichtlich mit Daten angelegt; bei KdG muss man sich erst durch den ganzen Text durchlesen, ehe man das Gesuchte findet – dafür erhält man zugleich Hintergrundinformationen. Während also das erste Lexikon kurz vermerkt: «Chicago Music College, 1963–6; Roosevelt University, Chicago (philosophy), 1966–8. Served in U.S.Army, 1963–6.», heisst es im zweiten: «Nach Absolvierung der High School studierte er kurz Musik am Wilson Junior College und Philosophie an der Roosevelt University, ehe er 1963 aus finanziellen Gründen dem Musikkorps der amerikanischen Armee beitrat. Mit der Eighth Army Band ging er nach Süd-Korea, wo er – durch einen Zufallsfund in der Schallplattensammlung der Armee – auf die Musik Arnold Schönbergs stiess, die sein Interesse an Komposition stimulierte.» In der Würdigung macht CC wieder etwas wett. Während Peter Niklas Wilson in KdG vor allem auf die Stellung Braxtons zwischen den Kulturen eingeht (Werkverzeichnis und Kommentar fehlen in der deutschen Publikation freilich noch), kann Graham Lock etwas weiter ausholen: Er fügt weitere Daten an, überblickt das Oeuvre und erklärt kurz einige Kompositionsverfahren. Das ist durchaus hilfreich.
Ähnliches wäre am Beispiel Heinz Holliger aufzuzeigen, wobei hier die Informationen bei den Angloamerikanern vergleichsweise dürftiger ausfallen (das reicht bis zu falschen Schreibweisen wie «Komponistpries» und «Ubungen»). Das Werkverzeichnis – bei CC innerhalb Gattungen chronologisch angelegt, bei KdG nach Jahrzahlen geordnet – reicht in beiden Fällen bis ins Jahr 1990. Die frühen Hörspiel- und Theatermusiken werden nicht erwähnt. Werden bei CC Besetzung, Textdichter, Ort und Datum der Uraufführung angegeben, so bei KdG zusätzlich Satzgliederung und Dauern. Dass sich Fehler eingeschlichen haben, gehört auch hier zur lexikalischen Tagesordnung: «Glühende Rätsel» etwa ist nicht für «9 altos, ensemble» (CC) komponiert, sondern für eine Altstimme und zehn Instrumentalisten, und wurde nicht erst am 14. Januar 1982 in Basel uraufgeführt, sondern schon 1964 in Donaueschingen; der Ort, an dem «Sequenzen über Johannes I,32» uraufgeführt wurden, heisst Celerina, nicht «Calerina» (KdG) usw.
«Contemporary Composers», so das Resumé, ist ein äusserst nützliches Buch, trotz seines Gewichts geeignet zum Nachschlagen, hat aber seine klaren Grenzen. «Komponisten der Gegenwart» hingegen könnte mit seiner Gründ- und Ausführlichkeit, wenn es einmal in die Nähe der Komplettheit gelangen sollte, das Standardlexikon für die Musik unseres Jahrhunderts werden – aber bis dahin füllt es noch manchen Ordner.

Thomas Meyer

Tanto di cappello

Hermann Scherchen: Werke und Briefe in 8 Bänden. Herausgegeben von Joachim Lucchesi. Band I: Schriften 1 Peter Lang GmbH, Europäischer Verlag der Wissenschaften, Berlin 1991, 292 S.

Manchmal hat einer ja Glück.
Ursprünglich, das heisst im Jahre 1987, dachte der (Ost-)Berliner Musikwissenschafter Joachim Lucchesi, Mitarbeiter der Akademie der Künste der (damals noch real existierenden) DDR, lediglich an eine Teilveröffentlichung der Schriften und Arbeitspapiere Hermann Scherchens aus dem von ihm betreuten Nachlass der Auguste Maria Jansen. Genauer gesagt daran, die Sammlung, die ihm vorlag, erst einmal zu vervollständigen und dann eine Auswahl zu treffen. Bei Reclam in Leipzig stiess er auf entsprechendes Interesse: der Verlag erklärte sich bereit, die ausgewählten und kommentierten Texte samt Einleitung und Zeittafel als Taschenbuch spätestens zum Jubiläumsjahr 1991 herauszubringen – es eilte nicht; ohnedies war Lucchesi vorderhand noch mit seinem Brecht-Band zugange.
Als dann die Zeiten sich wendeten, nach offizieller Lesart zum Besseren, lag das druckreife Manuskript bereits vor, der Reclam-Verlag jedoch darnieder; Lucchesi musste sich anderweitig umtun. Er geriet an den Atlantis Musikbuch-Verlag, der zwar keineswegs darniederlag, auch nicht uninteressiert war, und gleichwohl nach einigem Hin und Her ablehnte: nun eile es doch gar zu sehr, auch scheine «die Auswahl der Scherchen-Texte nicht vollständig gelungen», manche Aufsätze, etwa die «Gedanken zu den Problemen der Orchestermusik im Radio», wirkten «nach unserem heutigen Empfinden nur noch kurios», und man hätte sich halt ausserdem gewünscht, dass in der Einleitung «an der Persönlichkeit Scherchens auch die weniger angenehmen Seiten des grossen Dirigenten herausgearbeitet und beleuchtet worden wären». Das Deutschschweizer Scherchen-Trauma …
Bloss wie gesagt: manchmal hat einer Glück.
Im Frühjahr 1991 beschloss der Europäische Verlag der Wissenschaften Peter Lang, bei dem das Manuskript inzwischen eingetroffen war, aufs Ganze zu gehen, statt der projektierten Textauswahl gleich die Werke und Briefe Hermann Scherchens gesamthaft in acht Bänden zu publizieren, und Joachim Lucchesi als Herausgeber zu verpflichten.
Band I, mit dem Titel *Schriften 1*, erschien dann auch schon im November 91; für 1992 angekündigt sind die Bände II und III mit Neudrucken der noch zu Scherchens Lebzeiten veröffentlichten Bücher *Vom Wesen der Musik, Musik für jedermann* und *Lehrbuch des Dirigierens*; Band IV mit *Schriften 2* und Band V mit den Briefen vorwiegend an Auguste Maria Jansen – die von Eberhardt Klemm edierte DDR-Ausgabe, die 1976 den Beginn der Scherchen-Forschung markierte, ist längst vergriffen – sollen 1993 herauskommen; 1994 folgt Band VI, mit Briefen unter anderem an Schönberg, Berg, Malipiero, Hartmann, Webern, Nono, Xenakis, an Werner Reinhart – den Winterthurer Freund und Mäzen – sowie an die Gattinnen Xiao Shusien und Pia Andronescu; die Bände VII, literarische Versuche, Textbearbeitungen, Übersetzungen und Notate vereinigend, und VIII, *Wirkung und Öffentlichkeit* anhand von Aussagen Dritter dokumentierend und neben Revisionsbericht, Gesamtregister und Inhaltsverzeichnissen eine Bibliographie und einen Katalog der Tonträger enthaltend, werden, wenn alles nach Plan verläuft, 1995 die Edition abrunden.
Ein grosses Unternehmen, und ein nachgerade fälliges obendrein. Keine Gesamtausgabe freilich, das lässt sich anhand des ersten Bandes leicht abschätzen: Über 100 Texte hat Scherchen geschrieben, dazu kommen ein gutes Dutzend teils umfangreicherer Buchfragmente; 23 Texte und ein Fragment sind im Band I abgedruckt und kommentiert; 2 Bände mit Schriften soll die Edition enthalten – rechne! Das nur, um keine falschen Hoffnungen zu wecken, und keineswegs, um Kritik zu üben; beileibe nicht alles, was Scherchen seinerzeit zu Papier gebracht und

möglicherweise sogar veröffentlicht hat, verdient es, ausgegraben und aufgehoben zu werden – von den Doubletten und Überschneidungen zumal unter den Texten der Frühzeit ganz zu schweigen. Heikler wird's allerdings bei den Briefen werden: Was da in den Band VI gepackt werden soll, könnte leicht vier Bände vom Umfang des ersterschienenen füllen, müsste es am Ende sogar, weil nur in solch extensiver Darstellung die Eigenart jedes einzelnen Briefwechsels sich vermitteln liesse. Allein: warten wir's ab!
23 Texte und ein Fragment also im Band I: ein Drittel davon bisher ungedruckt, der Rest schwer zugänglich. Vom Geleitwort zum ersten *Melos*-Heft 1920 bis zum letzten Beitrag für die letzte Nummer der *Gravesaner Blätter* 1966 ein Längsschnitt durch Scherchens musikschriftstellerische Bemühungen, und zugleich ein Querschnitt durch seine mannigfaltigen Interessen: Schönberg, Beethoven, Bach, Vorklassiker, alte Schweizer Musik, Musiktheater, Rundfunk, Elektroakustik, Fernsehen, dazu der ziemlich ausladende *Bericht über die russische Reise April/Mai 1932*, von dem man nach wie vor den Adressaten nicht kennt, und die Autobiographie *Mein erstes Leben*, die bei Langen-Müller in München 1961 hätte erscheinen sollen, jedoch über die ersten dreissig Jahre nicht wesentlich hinauskam und mit der Schilderung der frühen Winterthurer Erfahrungen abbricht.
Über die Validität dieser Auswahl (und der Kriterien, die ihr zugrundeliegen) lässt sich nun leider gar nichts sagen. Denn weder aus dem vorliegenden Band noch aus der Ankündigung der Edition geht hervor, was uns unterm Etikett *Schriften 2* erwartet – ob eine nach denselben Prinzipien zusammengestellte Zweitlese (was ich eigentlich nicht annehme), eine um zusätzliche *Erinnerungen* erweiterte Neuauflage des auch bereits seit langem vergriffenen Henschel-Taschenbuchs *Aus meinem Leben / Russland in jenen Jahren*, oder gar eine Rekonstruktion des bei Kriegsausbruch in der Druckerei in Budapest untergegangenen Schubert-Buchs (auf der Basis der in Bruchstücken überlieferten Manuskriptfassungen, die in der Akademie der Künste Berlin West liegen). Das halte ich schon für einen Mangel.
So sei hier lediglich gebührend hervorgehoben, dass der Herausgeber sich von den Unkenrufen aus Zürich nicht beeindrucken liess und auf die Texte zur Theorie und Praxis des Rundfunks besonderes Gewicht legte. Hut ab! Denn nirgendwo sonst, auch nicht in den Radiomusikkritiken von Kurt Weill, wird derart anschaulich, was sich die Musiker der Weimarer Republik vom Radio erwarteten und welche Mittel sie für tauglich hielten, solche Erwartungen einzulösen; nirgends auch, dass es nicht angeht, den pädagogischen Eifer, der sich allenthalben bemerkbar machte, schlicht mit bürgerlichem Dünkel gleichzusetzen, dass vielmehr die Heranbildung eines wissenden Hörers als existentielles Problem zuerst einmal des Rundfunks selber erkannt wurde. Die Arbeitspapiere zuhanden der SRG belegen dann, dass Scherchen am damaligen Standpunkt anderthalb Jahrzehnte später noch festhielt (ob aus tieferer Einsicht oder lediglich, weil er die Zeichen der Zeit nicht sah, nicht zu deuten wusste, mag dahingestellt bleiben; dass ihm die Entwicklung, die ganz und gar in der umgekehrten Richtung verlief, letztlich recht gab, wissen wir inzwischen).
Eine Ausgabe von Scherchens Texten steht und fällt mit dem kritischen Apparat. Denn Scherchen schrieb gewissermassen aus dem Koffer, in der Eisenbahn, in Hotelzimmern, zitierte und exemplifizierte also aus dem Gedächtnis (und nahm sich selten hinterher die Zeit, das Erinnerte zu überprüfen); im vorgerückten Alter gerieten ihm ausserdem Daten und Ereignisse nicht selten durcheinander. Joachim Lucchesi hat auf 40 Seiten mit musterhafter Sorgfalt und Kompetenz zurechtgebogen, was zurechtzubiegen war – ich glaube tatsächlich nicht, dass ihm irgend Wichtiges entgangen wäre (und entdecke umgekehrt, dass ich bisher über dies und jenes zu flüchtig hinweggelesen habe). Vielleicht hätte es sich gelohnt, gerade in Bereichen, die Musikern und Musikwissenschaftern in aller Regel weniger vertraut sind, den Anteil an erläuternden Anmerkungen ein wenig auszubauen; beispielsweise zu sagen, was Scherchen meint, wenn er im Zusammenhang mit Radiosendungen von «Tonfilmwiedergaben» spricht (nämlich Lichtton-Aufzeichnungen von Orchesteraufnahmen; Magnettontechnik gab es damals erst in Nazi-Deutschland), oder die Hintergründe der Berufung nach Zürich kurz aufzuschlüsseln (jedenfalls soweit sie auf die Konzeption der Arbeitspapiere Einfluss gewannen). Kleinigkeiten, über die man erst noch geteilter Meinung sein kann. Und nur zuhanden von Verleger und Herausgeber sei darauf hingewiesen, dass in irgendeiner Phase der Herstellung dieses Bandes die Angaben über Markevitch und Malipiero (S. 270) teilweise miteinander verwechselt wurden. Und dass meine Textmontage aus dem Berliner *Lesebuch* nicht «Widerruf» betitelt ist, sondern «Widerrede» (S. 42).
Die Zeittafel enthält zwei Irrtümer, die in erster Linie Scherchen selber zu verantworten hat – siehe die autobiographischen Zeugnisse. Das frühe Konzert mit Haydn / Mozart / Bruckner fand am 18. März 1914 statt, nicht 1913, und wurde vom Blüthner-Orchester bestritten, nicht von den Berliner Philharmonikern (mit denen Scherchen erst nach der Rückkehr aus russischer Zivilgefangenschaft zusammenzuarbeiten begann). Und in Cambridge nahm Scherchen im Herbst 1934 auch nicht «vorübergehend» Wohnsitz; er liess es dabei bewenden, diesbezügliche Absichten kundzutun. Im Frühjahr 1936 übersiedelte er dann von Strassburg nach Rhode-St-Genèse, Brabant; im August 1937 zog er von dort nach Neuchâtel.
Im übrigen liesse sich die Zeittafel nach dem heutigen Stand der Kenntnisse komplettieren; ob das im Rahmen dieser Publikation sinnvoll gewesen wäre, ist indessen eine andere Frage. Ihre Funktion erfüllt sie auch in der vorliegenden Form: sie gibt einen Eindruck vom (biographischen) Umfeld, aus dem die Texte je hervorgegangen sind, und entlastet die Einleitung, in der Joachim Lucchesi die chronologische Darstellung verlassen kann, um sich einordnend und wertend Scherchens so vielfältige Aktivitäten vorzunehmen. Was er, über eine sehr grosse Zahl von Quellen souverän verfügend, ebenso anschaulich wie eindringlich leistet.
Manchmal trifft das Glück sogar den Richtigen!

Hansjörg Pauli

A la croisée de deux mondes

Jacques Siron: «La partition intérieure. Jazz, musiques improvisées»
Ed. Outre mesure, Paris 1992, 765 p.

Tout comme son auteur (musicien accompli ayant la double formation jazz/classique, instrumentiste, improvisateur, compositeur, pédagogue et docteur en médecine...), *La partition intérieure* est un livre situé à la croisée de deux mondes qui se connaissent encore mal: celui de l'improvisation et celui de l'écriture. L'ouvrage, écrit sur une période d'une dizaine d'années, se veut avant tout «livre de référence» pour toute personne désirant étudier et pratiquer l'improvisation, indépendamment du niveau. Ce qui le distingue cependant d'un simple manuel présentant des codifications de pratiques communes et des exercices (au même titre qu'un manuel d'harmonie ou de contrepoint) est ce que l'auteur appelle des «passerelles» entre le sujet étudié et d'autres traditions musicales, visant à stimuler chez le lecteur une curiosité et une ouverture vers la musique. Parmi ces autres traditions musicales, la musique savante occidentale et son évolution occupent une place de choix, alors que, mis à part une application pratique conséquente d'un solfège rythmique d'Indonésie, les autres «excursions» demeurent ponctuelles et relativement superficielles. Il en résulte donc, au fil des pages, un dialogue constant entre une tradtion principalement orale, le jazz, et une autre, écrite, constituant notre patrimoine culturel. Ce dialogue est d'autant plus pertinent que, depuis que le jazz a une histoire et ses «conservatoires», les pratiques communes d'improvisation d'un grand nombre de styles et de musiciens de jazz ont été formalisées et se prêtent à l'analyse avec les mêmes outils que ceux

employés pour étudier la musique écrite. Dès lors, il est maintenant possible que les deux mondes cités plus haut se comprennent mieux car, d'une certaine manière, ils «parlent le même langage». Les quelque 700 pages de *La partition intérieure* se divisent en neuf parties (L'Improvisation – Le Son – Le Rythme – La Mélodie – Harmonie I, II et III – Les Formes et la Construction du Récit – L'Orchestre) et sont augmentées de quelques annexes, dont une bibliographie très complète et une discographie. Chacune des parties est très clairement structurée, allant des notions de base à la mise en pratique de celles-ci. Elles invitent aussi le lecteur à mélanger action et réflexion au moyen d'«idées à développer» et de discussions alliées à des prises de position personelles de l'auteur. D'autre part, la rigueur dans la terminologie et la clarté de présentation des diverses matières, des exemples analysés, ainsi que l'assurance dans le ton du récit donnent l'impression d'une maîtrise du/des sujet(s) traité(s) et d'une réelle compréhension des ouvrages cités en bibliographie. De ce point de vue, l'ouvrage est susceptible d'inspirer respect et confiance aussi bien au lecteur issu du jazz qu'à celui de formation classique.
Les convergences et divergences entre le jazz et la musique occidentale savante sont exposées avec une grande précision et les points forts de rencontre ne manquent pas en cours de route. D'un point de vue général, leurs évolutions respectives sont comparées dans le traitement de la dissonance. D'un point de vue plus «local», la basse chiffrée de l'époque baroque est comparée à la grille d'accords d'une partition traditionelle de jazz. Enfin, au niveau des personnalités artistiques, le système dit des «axes» dans la musique de Béla Bartók, tel qu'il a été décrit par Ernö Lendvai, est comparé aux préoccupations harmoniques et formelles de John Coltrane au début des années 60. A travers ces comparaisons, l'auteur montre que lorsque les moyens sont semblables, leur emploi ainsi que les stratégies et objectifs sont différents et que, plus spécifiquement, le but d'une improvisation est rarement celui de ressembler à une composition écrite. Ce point demeure un sujet fréquent de conflit et une source de malentendus quant aux «critères de validité» employés pour juger une improvisation, et même parfois pour tout simplement rejeter l'improvisation en tant que discipline artistique. Fort heureusement «les pendules sont remises à l'heure» constamment, sans qu'un parti soit pris pour l'une ou l'autre discipline, mettant bien en évidence les mécanismes mentaux d'un improvisateur et les exigences d'une situation d'improvisation.
De par ses qualités et lignes de forces précitées, *La partition intérieure* est un livre «solide», bien plus et autre que la somme de ses parties, mais qui est critiquable sur quelques points de détail. En premier lieu, bien que la volonté sincère de l'auteur soit dirigée vers l'ouverture, son domaine de prédilection – le jazz à partir du style be-bop – se fait clairement sentir au niveau de la quantité d'exemples, de la discographie (deux enregistrements avant 1940 seulement), et au niveau de l'aisance qui transparaît lorsque ce domaine est traité. Plus regrettables, ensuite, sont des inexactitudes ponctuelles hors de ce domaine de prédilection, telles que de faire apparaître la tierce en tant que consonance imparfaite au XIème siècle ou les 2ème et 4ème temps accentués avec le style dixieland. Il est probable que ces inexactitudes ou erreurs, parce que ponctuelles et mélangées encore à quelques fautes de frappe ou de français, découlent plus de l'inattention en cours de révision que d'une méconnaissance du sujet ou d'une absence de rigueur. Il n'en demeure pas moins le danger que, d'une part, un lecteur issu du jazz, ébloui par la multiplicité des domaines de connaissance abordés, les prenne pour des réalités, et que d'autre part un lecteur connaissant bien l'un de ces domaines ne s'en serve pour ne plus prendre l'auteur au sérieux.
Espérons toutefois que ces cas seront eux aussi ponctuels, et qu'une deuxième version révisée paraîtra vite, car il existe suffisamment de musiciens de notre temps, depuis Bernd Alois Zimmermann, tels Anthony Braxton, Vinko Globokar ou, plus près de chez nous, Jacques Demierre, qui sont engagés dans une direction visant a (re)fusionner l'improvisation et l'écriture. Vue sous cet angle, *La partition intérieure* est, de par son contenu et ses propos, un livre très actuel, susceptible de contribuer à une meilleure communication entre compositeurs, interprètes et improvisateurs, donc à ce courant de fin de siècle qui, paradoxalement, correspond à un retour en arrière dans l'histoire de la musique occidentale.

Raphaël Daniel

Disques Schallplatten

Tiercé composite

Portraits de Klaus Huber, Lionel Rogg et William Blank

La discographie assez maigre de l'œuvre de *Klaus Huber* se trouve heureusement complétée d'un nouveau portrait du compositeur[1], comportant des œuvres s'échelonnant entre 1957 et 1975. Les pièces choisies reflètent, bien plus que les engagements politiques de Huber (comme dans le grand oratorio «Erniedrigt, geknechtet, verlassen, verachtet ...»), son sens de l'intériorité, de l'ascèse et du silence. Dès «Des Engels Anredung an die Seele» (1957, sur un texte du poète baroque Johann-Georg Albani) s'annonce une référence mystique fondamentale, qui remontera selon les cas jusqu'à Hildegard von Bingen (dans les «Cantiones de circulo gyrante» de 1985) ou Jean de la Croix (dans «... Ausgespannt ...» de 1972). Celle-ci préside sans aucun doute à la recherche d'une beauté sereine, comme préservée des souillures de l'extérieur, ainsi qu'à une conception non directionelle, quasi médiévale du temps musical. Il est remarquable de constater que ni l'engagement politique croissant du compositeur, ni la mutation de ses techniques compositionnelles n'ont modifié radicalement cette position esthétique, même si elle a gagné en profondeur et en complexité. Ainsi dans «Alveare vernat» de 1965 (titre néologique évoquant, outre l'ermitage franciscain du Monte Alverna, le printemps et les alvéoles des ruches), flûte solo et 12 instruments à cordes se meuvent dans un univers aux proportions rythmiques strictement définies et intégrant la microtonalité, donnant naissance à une forme à la fois statique et compartimentée, peut-être en contradiction avec la promesse messianique d'un «nouveau printemps». De même, «Ein Hauch von Unzeit» (1972), sous-titré «Plainte sur la perte de la réflexion musicale ... quelques madrigaux pour flûte seule, ou flûte avec instruments quelconques», médite sur l'intemporalité à partir de la chaconne de «Didon et Enée» de Purcell, en une série de versions alternatives (la 3e est présentée ici) utilisant simultanément la technique canonique et les aléas de la réalisation idiomatique propre à chaque instrument: dans cette remise en cause du concept d'œuvre fermée typique des années 60 s'ébauche ainsi un espace fragile de liberté en marge des procédures automatiques d'engendrement formel. Enfin «Schattenblätter» pour clarinette basse et piano et «Blätterlos» pour piano seul sont également deux versions alternatives d'une même œuvre (1975) dont la conception temporelle doit évoquer «l'extrême isolement, l'extrême solitude» et «rappeler le sort de tous ceux qui sont prisonniers pour des raisons de conscience», notamment à travers la dédicace au compositeur tchèque dissident Marek Kopelent. La jonction de l'esthétique, du religieux et du politique sera réalisée la même année dans la pièce initiatrice du grand oratorio «Erniedrigt ...», «Senfkorn» pour voix d'enfant, hautbois, violon, violoncelle et clavecin, bref chef-d'œuvre dont nous avons déjà eu l'occasion de parler dans ces colonnes (cf. n° 30, p. 39).
Deux compositeurs genevois proposent également leur portrait. D'abord l'organiste *Lionel Rogg*[2], dont l'image, somme toute rare dans la musique «sérieuse» d'aujourd'hui, de compositeur-interprète renoue avec la grande tradition de son instrument, ici au fil d'œuvres pour piano et bois. Singulier itinéraire créateur pour un artiste qui, abstraction faite de pièces de jeunesse écrites entre 16 et 22 ans, avoue n'avoir