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

**Herausgeber:** Schweizerischer Tonkünstlerverein

**Band:** - (1989)

**Heft:** 22

**Buchbesprechung:** Livres = Bücher

**Autor:** Deiss, Erika / Lasserre, Jacques / Meylan, Claude

**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:** 13.07.2025

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

# Livres Bücher

## Forschungs- und Entdeckungsreise

*Sigrid Neef: Handbuch der russischen und sowjetischen Oper*
*Bärenreiter Kassel, Basel 1989, 760 S.*

Unlängst erschien bei Bärenreiter die Lizenzausgabe von Sigrid Neefs «Handbuch der russischen und sowjetischen Oper», dessen Originalausgabe erstmals 1985 (2. Aufl. 1988) im Henschelverlag Kunst und Gesellschaft Berlin/DDR herausgekommen und dessen schmales Kontingent an Westexport- bzw. Importexemplaren seinerzeit im Handumdrehen vergriffen war – ein Buch von imposanten 760 Seiten, vorgelegt von einer der wohl besten Kennerinnen der Materie, die ihr Handbuch denn auch ausgewiesen hat (vgl. S. 721) als «das Ergebnis einer zehnjährigen Praxis als Dramaturgin an der Deutschen Staatsoper Berlin». (Der Klappentext klärt den, der die Autorin – noch – nicht kennen sollte, auf: «Als Musik- und Theaterwissenschaftlerin publizierte sie über die russische Oper sowie über das Gegenwartsschaffen in der Sowjetunion und in der DDR. Sie übersetzte ungarische, russische und sowjetische Opern, leitete mehrere Jahre eine Experimentalreihe Neue Musik und arbeitet seit 1978 mit der Regisseurin Ruth Berghaus zuammen.»)

Also ein Buch, das unter Opernfreunden einfach Neugier wecken *muss:* wer wollte nicht schon längst mehr und Genaueres erfahren über die im Westen immer noch nicht eben populäre russische und insbesondere über die sowjetische, bis dato hierzulande beinahe gänzlich unbekannte Opernproduktion? Der Klappentext heizt denn auch die Erwartung kräftig an: «Das Handbuch vermittelt ein Bild der russischen und sowjetischen Oper von ihren Anfängen bis zur unmittelbaren Gegenwart.» Und welch ein Bild! Man darf gespannt sein auf 152 Werkbeschreibungen der Opern von 64 Komponisten. Und: «Der Begriff Oper ist unorthodox gebraucht. Aufgeführt sind neben Standardwerken auch extreme Formen der Gattung, vom alten Volkstheater über das Schuldrama und das Singspiel, die Grosse Oper bis hin zur Rock-Oper.»

**********

...ach ja, so hätte sie beginnen sollen: meine allererste, endlich einmal richtig schöne, durch und durch erfreut-erfreuliche Besprechung jenes Werkes, über das ich nun zwar nicht mehr werde schreiben können, was mir Anno Ankauf für gewiss[1] gegolten hatte. Aber mich um meine Auskunftspflicht herumzumogeln (schliesslich stimmt es ja: das Handbuch *ist* nicht nur von Interesse, sondern zudem konkurrenzlos, woraus folgert, dass selbdritt auch *Sach-* und *Werbe*argument, gemäss dem Sprichwort aus dem Russischen: «Ein jeder Fuchs lobt seinen Schwanz», sich hier aufs Unverfänglichste ergänzen) –, hoffnungslos bei einer Redaktion, die ich in meinem Wahn[2] doch selbst auf jene Neuerscheinung hingewiesen hatte! Nun, so sitz ich einmal mehr[3] an meinem Schreibtisch, denk dem abgeschminkten Traume nach vom späten Wunschkind einer dreigestrichen positiven Rezension und muss mich wiedermal, betreffend meinen Umgang mit dem mündigen Verbraucher, an mein lebenslänglich-leidiges Galeerenmotto halten: «Von zwei Übeln sei das Geringere!»[4]

Was freilich nicht besagen soll, dass jenes Buch ein Übel sei. Nichtsdestodennoch: ihm gerecht zu werden und mit ihm zurechtzukommen ist ein Kreuz. In jeder Hinsicht. Das beginnt mit eher harmlosen Formalien wie der typographischen Gestaltung, die, durch eine Wirrsal aus Schrifttypen, -grössen, Fett- und Halbfettdruck etc., zwar einen Überblick fingiert. Bloss dass durch diesen Unfug mit den vielzuvielen (9!) Typen kein System in das (durch seine vielzuvielen viel zu schreiend grossen Überschriften – pars pro toto für die subkutan-sublime Art, wie jenes Werk den Blick des Lesers lenkt? – nur ungebührlich aufgeblähte) Buch hineinkommt. Handbuch? «Wesentlich zu prunkvoll, vielversprechend und daher anmassend», möchte man, mit Robert Walser, jenen Titel kommentieren, der doch wohl auf Objektivität der Darstellung, Benutzerfreundlichkeit, sprachliche Klarheit usw. schliessen lassen sollte. 152 Opern von 64 Komponisten: liess das nicht die Hypothese zu von einer beispiellosen Abenteuer-, Forschungs- und Entdeckungsreise – insbesondre, da der Klappentext in aller Unschuld[5] und durchaus korrekt verheissen hatte:

«– eine umfangreiche Darstellung der Oper des 18. Jahrhunderts,
– die Standardwerke der klassischen russischen Oper des 19. Jahrhunderts,
– alle Opern der Komponisten des Mächtigen Häufleins,
– die Bühnenwerke der grossen Meister des 20. Jahrhunderts in Vollzähligkeit,
– exemplarische Beispiele der Opernentwicklung in den nationalen Kulturen der UDSSR,
– Überblicksdarstellungen zu den Unionsrepubliken.»

Dass das «kühne Unternehmen» (Herrmann Neef im «Benutzerhinweis») dieser Überblickdarstellungen, die den ersten Teil des Handbuchs bilden, ein eher wüstes Namens-, Daten-, Fakten- und Zitatenmosaik[6] aus mehr historischen als musikalischen Verlautbarungen, keinerlei Erkenntniswert im Sinne eines Einblicks in die historisch-stilistischen Entwicklungen der multinationalen Operntraditionen der SU besitzt, nur am Rande. Wie denn überhaupt die musikalischen Erklärungen des ganzen Handbuchs äusserst schemenhaft und dürftig ausgefallen sind. Allein auch das mit den Erklärungen scheint mir inzwischen eher eine Hypothese, die ich Optimist[7]...Fraktur zu reden: was ich von Neefs Handbuch halten soll wird mir, je länger ich mich damit quäle, desto zweifelhafter. Ich verstehe langsam keinen ihrer enervierend umständlichen Sätze mehr:

«Worauf er Verzicht leistet, ist eine Ästhetik, in der die einzelnen Kunstmittel darauf ausgerichtet sind, eine linear-finale Bühnenhandlung zu illusionieren. Strawinskys Werke sind im buchstäblichen und im übertragenen Sinne für einen konkret geschichtlich bestimmbaren, visuell und geistig auszufüllenden Raum geschaffen...» (S.592)

«Für Tschaikowsky war der Herrmann ein Alter ego geworden. Er geriet durch diesen Eingriff in eine komplizierte Situation, die er durch die Montage verschiedener Stilebenen zu meistern versuchte, um keine Nähe und Betroffenheit vortäuschen zu müssen, wo ihm Prunk und Repräsentation abverlangt wurde...» (S.696)

«Für ihn war die Kongruenz der Grenzen von Syntagma und Rhythmus nicht mehr verbindlich, selbst wenn er, wie im ‹Boris Godunow›, in der Sprache des Pimen partiell Puschkinsches Versmass vertonte...» (S.264)

Es sei denn, diese referierten Handlung, was z.B. so klingt:

«Indes, die Liebe glühte weiter. Als Edward eines Nachts heranschlich und Schön Betty im Begriffe stand, ihm in die Arme zu sinken, hob Mac-Gregor die Mörderhand. Schön Betty erlag dem Schrecken...» (S.134; C.A. Cui: «William Ratcliff»)

oder so:

«In fünf Begegnungen der Eheleute wird gezeigt, wie beide, aus ihrer Bahn gerissen, konventionelle Beziehungen hinter sich lassen, Fremdheit überwinden, zu einer elementaren Leidenschaftlichkeit gelangen, die Vollendung in einer Liebe erfährt, die um ihren Untergang weiss...» (S.720; K.J. Wolkow: «Leb und vergiss nicht»)

Ob ich mich mittlerweile dummgelesen oder bloss (denn von Benutzers Irrsal in den Werkbeschreibungen war noch nicht die Rede) völlig blödgeblättert habe? Da gilt es nämlich säuberlich zu unterscheiden zwischen *Vorgängen* (Inhaltsangaben), *Handlung* (Kurzinhaltsangaben), *Strukturen* (undefinierbare Melangen aus dem, was auch, sofern es eine gibt, in *Genesis* – oh, pardon! bei meinem grade aufgeschlagenen Beispiel, Prokofjews «Maddalena», gibt es beide – bzw. *Kommentar,* ist gleich Kreuzung aus *Handlung & Aneignung,* verhandelt wird) zuzüglich ggf. *Story* (etwa so lang wie *Handlung,* aber dann vor den *Vorgängen)* – plus *Fassungen,* falls die nicht wieder unter *Aneignung* (nämlich im Fall von Fremdbearbeitungen) figurieren... Folgen, kleingedruckt, die Apparate: Autograph, Ausgaben, Literatur – sie sind ausführlich und wirken zuverlässig.

«Denke so, dass du nicht umzudenken brauchst!» – im Sinne dieses schönen Sprichworts aus dem Russischen darf ich dem mündigen Verbraucher denn gestehen, dass der zweifelhafte[8] Rat, den ich ihm allenfalls, betreffend eine nähere Bekanntschaft mit Neefs Handbuch geben könnte, der lakonischen Empfehlung Søren Kierkegaards entspräche: «Lies es oder lies es nicht, du wirst beides bereuen!» Lies es – und Du wirst, geneigter operninteressierter Zeitgenosse aus dem Westen, der beglückenden Erfahrung jenes Sonntagskindes, dem gerade eine gute Fee ein Bein gestellt hat, nicht entgehen. Ja, Du wirst, ob jenes regelrechten Trommelfeuers an Gelehrtheit, Bildung[9] usf., das da auf Dich eröffnet wird, ganz ohne Frage erst einmal vor Staunen und Bewunderung k.o. sein. Notabene vielleicht weniger von wegen der immensen Material- und Faktenfülle, die hier ausgebreitet wird als darum, dass Du Dich tatsächlich durch ein veritables Novitäten-Alphabet sowohl von Werken wie Komponisten buchstabieren wirst.

Indessen, ausgebreitet ist nicht aufbereitet. Und das Nacharbeiten macht so seine Schwierigkeiten, etwa wenn Tup-

talo andernorts geführt wird als Demetrius von Rostov bzw. der heilige Dimitrij. Oder man halt einfach wissen muss, worüber *nicht* gesprochen wird… (nix «Chaos statt Musik»!)… Wo doch das Handbuch gerade angetreten war, den «grossen und erregenden Prozess der Neubestimmung von Tradition und Moderne … zu vermitteln»! (S.721)
Erregend? ach ja – Enthaltsamkeit ist das Vergnügen an den Dingen, die wir nicht bekommen können.
P.S. «In einem Winkel des grossen russischen Landes sitzt eine Alte und klagt über schlechte Zeiten, schlechte Leute, schlechte Ernten…» Und es gibt sie doch! Die ausserordentliche, alle Mühen lohnende Entdeckung –: «ohne Rücksicht auf die Produktionsbedingungen und auf das Interpretationsniveau des zeitgenössischen sowjetischen Operntheaters geschaffen», mit einem Arbeitsaufwand von 10 Jahren, wobei der Komponist es selbst als einen «Glücksfall» angesehen hatte, «sollte diese Oper jemals aufgeführt werden». Sie wurde nicht nur aufgeführt (UA: 7.6.1977). Sondern sie gilt inzwischen «als bedeutendstes, unmittelbar an Schostakowitschs ‹Nase› anschliessendes Werk der neuern Opernliteratur». Und wer den Komponisten kennt und die Besetzungslisten (Personen wie Orchester!) liest, der wirds nicht einfach *glauben,* sondern *hören* wollen… (es kommen vor: eine «in jeder Beziehung angenehme Dame», eine «einfach angenehme Dame», ein gemischter Chor in Form von «Portraits an den Wänden»…) WAS?! «Tote Seelen» Opernszene nach einem Poem von Nikolai Gogol. Libretto von Rodion Schtschedrin. Musik von Rodion Schtschedrin… Dessen Oratorium zum 100. Geburtstag des Wladimir Iljitsch «Lenin im Herzen des Volkes» übrigens in diesem Handbuch nicht mehr auftaucht…

Erika Deiss

1) *Gewiss,* adj. Aus vollem Hals im Irrtum.
2) *Wahn,* subst. masc. Der Vater einer höchst ehrbaren Familie, zu der Begeisterung, Zuneigung, Selbstverleugnung, Glaube, Hoffnung, Barmherzigkeit und viele andere wohlgeratene Söhne und Töchter gehören.
3) *Mehr,* adv. Der Komparativ von zuviel.
4) Ambrose Bierce: Aus dem Wörterbuch des Teufels.
5) *Unschuld,* Kaltblütigkeit ist ihr Beweis.
6) *Mosaik,* sein Geheimnis ist untergegangen.
7) *Optimist,* gleichbedeutend mit Trottel; Gustave Flaubert: Wörterbuch der Gemeinplätze.
8) *Zweifel,* Schlimmer als Verneinung.
9) *Bildung,* Braucht das Volk nicht zu seiner Ernährung. Man muss stets glauben machen, viel davon genossen zu haben, denn die «aufgeklärten Schichten» sind ausserstande, das Gegenteil zu erkennen.

## Ravel à la portée des germanophones

*Theo Hirsbrunner: Maurice Ravel, Sein Leben, sein Werk.*
*Laaber-Verlag, Laaber 1989, 328 p.*

Le grand public allemand ne disposait guère jusqu'ici d'ouvrage consacré exclusivement à Maurice Ravel, à part la traduction de la biographie d'Arbie Orenstein, *Ravel, Man and Musician* (Stuttgart 1978), et de l'essai de Hans Heinz Stuckenschmidt, *Maurice Ravel, Variationen über Person und Werk* (Francfort 1976). Le musicologue suisse Theo Hirsbrunner comble donc une lacune en publiant une biographie, des analyses et un catalogue exhaustif de l'œuvre (y compris les transcriptions d'autres compositeurs), en s'appuyant sur la somme de Marcel Marnat, *Maurice Ravel* (Paris 1987).
L'ouvrage se divise en trois parties: la biographie détaillée met particulièrement en relief le paradoxe des années 1896-1905 où Ravel, entre la vingtaine et la trentaine, perce comme compositeur tout en échouant à maintes reprises au concours du Prix de Rome; une série d'essais tente de cerner de plus près le «mystère Ravel» en le confrontant au témoignage de certains de ses contemporains et amis – Colette, Debussy, Stravinski, Proust; enfin l'analyse de quelques passages choisis dans les œuvres les plus représentatives *(Gaspard de la Nuit, Shéhérazade, Histoires naturelles, L'Enfant et les Sortilèges* etc.) permet de découvrir certains aspects de l'écriture et de la forme ravéliennes, en particulier ce qui distingue la musique française de l'héritage wagnérien et italien, ou encore Ravel de Debussy (sur la base de la comparaison – fort intéressante et instructive – de leurs versions des mêmes poèmes de Mallarmé).
Une bonne partie du texte provient – l'auteur ne s'en cache pas – d'études et articles isolés parus sur plusieurs années, ce qui vaut au lecteur «en continu» un grand nombre de redites. Inversement, celui qui étudie une œuvre particulière (encore qu'il manque un index des œuvres) aura l'avantage d'en apprendre beaucoup, au passage, sur le contexte de sa genèse. Ce ressassement est plus gênant quand il ne s'accompagne pas d'un développement, d'une tentative d'interprétation. Ainsi il est fait plusieurs fois allusion au mystère de la vie privée de Ravel, à sa froideur et sa distance, même en amitié (p. 8, 79, 126s), mais sans que l'auteur essaie de percer ce mur de pudeur que Ravel avait érigé autour de lui et qui explique sans doute la tension sourde, la passion contenue qui couve sous la cendre de sa musique. Pas un mot non plus des conditions matérielles de son existence (rapports avec son éditeur, travaux alimentaires, soucis et succès financiers) qui sont pourtant le quotidien d'un artiste professionnel. On gagne un peu l'impression que Ravel vivait perpétuellement dans un salon et une coterie, ou alors dans sa résidence bijou de Montfort-L'Amaury. Enfin l'ouvrage aurait mérité d'être relu par un correcteur français, car la plupart des citations de cette langue comprennent des fautes d'impression regrettables. Mais on sera reconnaissant à Hirsbrunner d'avoir rassemblé tant d'informations utiles dans un volume lisible et d'avoir dressé un catalogue chronologique de cent onze numéros extrêmement détaillé, accompagné d'une iconographie elle aussi très complète.

Jacques Lasserre

## Autoportrait d'un Juif errant

*Philippe Chamouard: Gustav Mahler tel qu'en lui-même.*
*Méridiens Klincksieck, Paris 1989, 238 pages*

En 1958 paraissait à Zurich une indispensable petite anthologie où Willi Reich sauvait pieusement de l'oubli quelques témoignages de et sur Mahler épars dans une littérature souvent épuisée. Depuis le premier essai en français de Jean Matter l'année suivante, nombreux sont les ouvrages traduits en cette langue, très peu écrits – hormis quelques thèses – si ce n'est celui de Marc Vignal, un second de Jean Matter, et la trilogie de Henry-Louis de La Grange dont nous avons rendu compte en ces colonnes (nº 7, février 1986). Un livre au moins manquait.
Celui que nous propose aujourd'hui Philippe Chamouard provient d'un musicologue spécialiste de la symphonie mahlérienne, qui, sachant descendre de sa chaire professorale, s'avise d'une lacune à combler pour le public francophone, en offrant à Mahler la possibilité de s'exprimer sur lui-même et son œuvre.
Mais alors que Willi Reich – les temps n'étaient pas encore mûrs – se devait de laisser parler Mahler et ses témoins, voici que Philippe Chamouard – le lecteur de la renaissance mahlérienne est plus assoiffé – peut se permettre d'amplifier son anthologie en un véritable petit essai, au moyen d'un fil conducteur nous menant d'une citation à l'autre; ce jalonnement sait pourtant ne pas envahir de considérations inutilement savantes et subjectives le tissu des confidences à l'épouse, aux amis, et de la correspondance: il demeure constamment un éclairage soumis à la parole, substantiel dans son dépouillement, bien davantage cependant qu'un texte de liaison dès lors qu'il fallait avoir pour l'écrire cette exigence essentielle de modestie qui puisse doubler les compétences. Habile donc, et discrètement chaleureux: vrai livre de service. Si l'iconographie n'est guère originale – on a fait le tour des documents d'époque –, si tous les textes sont eux aussi connus des spécialistes, leur collation en un seul ouvrage de quelque 230 pages selon une ordonnance thématique claire («La carrière artistique» – «Le chef d'orchestre» – «Le compositeur» – «L'œuvre» – «Le philosophe») fait de ce commentaire une première utile et fiable dans la littérature mahlérienne de langue française. Il s'en dégage le portrait psychologique hautement profilé d'un homme et d'un artiste qui ne faisaient qu'un, par l'alliance d'une spiritualité en acte et d'une abnégation si profondes qu'il fut, selon Ossip Gabrilovitch cité par Philippe Chamouard, «l'incarnation même des idéaux artistiques et humains les plus élevés». Et ce témoin d'ajouter: «Depuis que j'ai fait sa connaissance, la vie me paraît plus noble, plus digne d'être

vécue.»
Ne pouvons-nous pas en dire autant, nous qui ne le connaissons qu'au travers de son œuvre? Merci à Philippe Chamouard d'avoir si bien su en témoigner à son tour.

Claude Meylan

## Die «Vergöttlichung» der Oper

*Franz Liszt: Dramaturgische Blätter, Sämtliche Schriften, Band 5, herausgegeben von Dorothea Redepenning und Britta Schilling, kommentiert von Detlef Altenburg, Dorothea Redepenning und Britta Schilling*
*Breitkopf und Härtel, Wiesbaden 1989*

Franz Liszt selbst hat nur eine einzige Oper geschrieben; von 1824 bis 1825 komponierte er unter der Anleitung seines Lehrers Ferdinando Paër «Don Sanche», um dann später vor allem durch seine Opernparaphrasen berühmt zu werden. Mit diesen stets sehr virtuosen Stücken hat er ein Genre geschaffen, das einzigartig blieb und heute – leider – nicht mehr so häufig gepflegt wird: der Makel des Oberflächlichen und Äusserlichen haftet ihnen an, wobei man nicht bedenkt, dass diese Paraphrasen in einer Zeit, wo es keine Schallplatten und keinen Rundfunk gab, die einzige Möglichkeit darstellten, die Musik einer bestimmten Oper weitherum bekannt zu machen.
Als Liszt aus eigenem Entschluss seine Virtuosenlaufbahn aufgab und 1848 Weimarer Hofkapellmeister wurde, übernahm er auch die Leitung der Hofoper, mit der er grosse Pläne verwirklichen wollte, schien es ihm doch, als habe sowohl die italienische wie auch die französische Oper ihren Höhepunkt überschritten, und es sei jetzt an der deutschen Musik, die «Divinisation» des Dramas zu verwirklichen, da allein die deutsche Musik über die Ausdruckskraft verfüge, die die Seele in eine feierliche Stimmung versetzen könne.
Der Zusammenhang mit Richard Wagners Bestrebungen um 1850 scheint evident, doch unterscheidet sich Liszt von seinem Freund in wesentlichen Dingen, obwohl er dessen «Lohengrin» 1850 in Weimar uraufführte, ungeachtet dessen, dass Wagner seit dem Aufstand in Dresden von 1849 von den deutschen Regierungen steckbrieflich gesucht wurde. Wagner wollte mit seinen Musikdramen vom «Ring des Nibelungen» an eigentlich nichts anderes, als die Symphonien Beethovens zum Reden bringen, das heisst, die rein instrumentale Form konnte ohne das dichterische Wort nicht jene «Bestimmtheit des Ausdrucks» erreichen, wie sie der Oper möglich war. Nach Wagner hätte Beethoven diesen Mangel selber bemerkt, um ihn in der Neunten Symphonie durch die Einbeziehung der menschlichen Stimme und der Ode Friedrich Schillers zu beheben.
Liszt fühlte diesen Mangel auch, versuchte ihn aber durch seine Symphonischen Dichtungen zu vermeiden, deren Programm dem Hörer das allein durch die Töne Unerklärliche erklären sollte. Die Weiterentwicklung der Oper bis hin zu Wagners Musikdramen dagegen schien ihm in der Oper selbst gewährleistet. So schrieb er denn in seinen «Dramaturgischen Blättern» Aufsätze über den «Orpheus» von Gluck, über Beethovens «Fidelio» und Webers «Euryanthe», vergass aber auch nicht die Szenenmusiken zu Goethes «Egmont» von Beethoven und zu Shakespeares «Sommernachtstraum» von Mendelssohn, um an diesen Beispielen zu zeigen, wie die Musik das Drama erhöhen kann und wie sie, trotz des schlechten Textes, der «Euryanthe» etwa, ihre Kraft bewähren kann.
Wie Wagner so steht auch Liszt unter dem grossen Eindruck der Sängerin Wilhelmine Schröder-Devrient; auch er verdammt das Starwesen seiner Zeit, die eitlen Sänger, die ihre Stimmen im Dienste von minderwertiger Musik einsetzen; doch in einem Punkt unterscheidet sich Liszt von Wagner: er lässt nämlich auch Giacomo Meyerbeer Gerechtigkeit widerfahren, indem er dessen Kunst im Herbeiführen von spannenden Situationen rühmt. Die Oper habe seit ihrer Entstehung immer nach Ausdruck, bedeutenden Situationen und Vertiefung des Charakters gestrebt; Meyerbeers Stärke liege im Ausarbeiten von Situationen, während Wagner Charaktere zeichne. Dass Liszt aber ausgerechnet den «Fliegenden Holländer» zum Ideal der neudeutschen Oper machen wollte, muss Wagner zu Beginn der fünfziger Jahre peinlich berührt haben, obwohl er sich bei seinem Freund überschwenglich für diesen längsten und wichtigsten Aufsatz im Rahmen der «Dramaturgischen Blätter» bedankt. Der «Holländer» ist nichts anderes als eine Vorstufe zu Wagners Werken der Reife, die mit dem «Ring» beginnen. Auch die sehr lobende Ankündigung des «Rheingold», lange bevor es aufgeführt wurde, muss nicht nach Wagners Sinn gewesen sein, der einer Uraufführung dieses «Vorabends» zum «Ring» nur im Rahmen der übrigen Stücke, der «Walküre», des «Siegfried» und der «Götterdämmerung», zustimmen wollte.
Liszt beschäftigt sich in seinen «Dramaturgischen Blättern» nicht nur mit deutschen Werken, sondern auch mit Aubers «Die Stumme von Portici», mit Bellinis «Montecchi und Capuletti», mit Donizettis «Favoritin» und Boïeldieus «Weisser Dame», wobei ihm das zum Teil Absurde dieser Werke auffällt: dass Romeo bei Bellini eine Hosenrolle ist, hält er unter der Würde von Shakespeares Tragödie und dem damaligen modernen Empfinden nicht angemessen.
Liszt hat schliesslich aus der Weimarer Hofoper nicht das deutsche Nationaltheater machen können, das ihm vorschwebte; auch Wagners Bayreuther Festspielhaus ist nicht das geworden, was sich sein Gründer erträumte, eine Bühne nämlich für Werke verschiedener Komponisten, die das Drama in seinem vollen Ernst durch die Musik «vergöttlicht» hätten. Liszts literarische Versuche über die Oper können aber durchaus neben Wagners theoretischem Entwurf «Oper und Drama» bestehen, ja, sie sind diesem vielleicht sogar überlegen, da sie weniger egozentrisch und auch knapper gehalten sind.
Ohne Kommentare lassen sich solche Abhandlungen aber heute nicht mehr verstehen. Die Herausgeber taten ihr Bestes, um uns heute einen Teil der Musikgeschichte der fünfziger Jahre des letzten Jahrhunderts näher zu bringen.

Theo Hirsbrunner

## Nouveautés
## Neuerscheinungen

Spätere, ausführliche Besprechung vorbehalten.
*Compte rendu détaillé réservé.*

### Aufnahmen/Enregistrements

#### a) LP

*Furer, Arthur: «Bedenk(lich)es / Grimm, Willy: «Sechs lyrische Miniaturen nach chinesischen und japanischen Gedichten» / Marx, Joseph: «6 Lieder» /Pfitzner, Hans: «2 Lieder» / Zemlinski, Alexander: «Ehetanzlied und andere Gesänge» op. 10; Ursula Zehnder, Sopran, Theodor Künzi, Klavier; Jecklin 259.*
Pathetische Spätromantik kombiniert mit Berner Komponisten, die in ihren illustrativen Vertonungen auch im Rahmen traditioneller Liedästhetik bleiben.

#### b) CD

*Cage, John: «Sonatas & Interludes for Prepared Piano»; Joshua Pierce, Piano; WER 60156-50.*
Die 16 Sonaten und 4 Interludien aus den Jahren 1946-48 gehören sicher zu Cages schönsten Stücken.

*«Computer Music Currents 1-4»: Kompositionen von Alain Savouret, Christer Lindwall, Daniel V. Oppenheim, Mario Davidovsky, Gottfried Michael König, Denis Lorrain, Emmanuel Ghent, Daniel Arrib, Loren Rush, François Bayle, Richard Karpen, William Schottstaedt, Johannes Goebel, David Evan Jones, Michel Decoust, Charles Dodge, Jean-Baptiste Barrier, Trevor Wishart, Roger Reynolds; verschiedene Interpreten und Produzenten; WER 2021/2022/2023/2024-50.*
Start einer neuen Reihe, an der die Stanford University/USA und die System Delevopment Foundation San Francisco beteiligt sind und die auf 12 CDs unterschiedliche Strömungen jener