

Livres = Bücher

Autor(en): **Albèra, Philippe / Lück, Hartmut / Kooij, Fred van der**

Objektyp: **BookReview**

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

Band (Jahr): - **(1985)**

Heft 5

PDF erstellt am: **01.09.2024**

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.

wirkungen verdeckt, sie bleibt, auch in den aufgewühlteren Passagen, stets präsent. Die Orchesterpartien verraten den souveränen Umgang mit sinfonischen Mitteln; instrumentale Valeurs sind gut ausgehört und dezent gesetzt, verselbständigen sich nie zum auftrumpfenden Effekt. Gleichwohl bleibt der Orchestereinsatz durchweg auf konventionellem Boden; Haller beschränkt sich ganz auf die Möglichkeiten des spätromantischen Apparates und ist in erster Linie um Transparenz und behutsame Balance bemüht.

Wie in seiner weitgehend modalen Tonsprache so sind auch in der klanglichen Gestaltung modernere Techniken ausgespart; Zeichen für einen eigenständigen, individuell geprägten Stil finden sich kaum. Das gilt ebenso für die hier gebotenen Kammermusiken. In dem Streicherstück *per la Camerata* bleibt die fein gezeichnete Textur auch in den dichtesten Momenten stets durchsichtig und unkompliziert. Die *Inventionen* sind ganz auf die solistisch hervortretende Flöte zugeschnitten; das Cembalo sekundiert dabei weniger als gleichberechtigter Dialogpartner, denn als eine Art moderner Generalbass mit einigen sparsamen Akzenten.

Haller's Werke werden ohne Ausnahme von sehr kompetenten Interpreten musiziert; der Komponist hätte sich keine besseren Advokaten wünschen können. Alles in allem kein aufsehenerregendes Portrait, es bietet keine wegweisenden Perspektiven, doch illustriert es durch eine geschickt und abwechslungsreich zusammengestellte Auswahl den handwerklich gediegenen Standard des Komponisten Hermann Haller.

Harry Vogt

Problem Spätwerk

Othmar Schoeck: *Das stille Leuchten*, op. 60 (1946)

Niklaus Tüller, Bariton; Mario Venzago, Klavier
Accord 140 081

Kein schrofferer Gegensatz in der Beurteilung von Schoecks *Das stille Leuchten* ist denkbar als jener zwischen Willi Schuhs Aufsatz (in: *Schweizer Musik der Gegenwart*, Zürich 1948, S. 56-61) und Derrick Puffetts entsprechendem Kapitel (*The Song Cycles of Othmar Schoeck*, Bern 1982, S. 396-406); letzteres gipfelt im Satz (zu *Am Himmelstor*): «Das ganze Werk ist in der Tat eine Elegie, aber diesmal eine Elegie über Schoecks eigene verlorene Schöpferkräfte». Vorsichtiger ist da Roland Mosers Begleittext zur vorliegenden Schallplatte, aber auch er merkt zur «Problematik des Spätwerks» an: «Wo er jedoch bloss aus dem Fundus des «Bewährten» schöpft, etwa entlang der vielen chromatischen Bässe, bleibt diese bezwingende Wirkung oft aus».

Die Frage nach der Bedeutung der letzten Werke Schoecks ist damit gestellt. Die vorliegende Aufnahme gibt die will-

kommene Gelegenheit, nach Antworten und vor allem nach Deutungen Ausschau zu halten. *Das stille Leuchten* ist weniger ein geschlossener Zyklus als vielmehr eine mehrteilige Liedersammlung, aus der hier 16 Einzelwerke (von 28) ausgewählt wurden, darunter auch das so beeindruckende «Deklamationsstück» der *Reisephantasie*. Daneben stehen allerdings auch Stücke, die sich eher wie vom Klavier gestützte Rezitationen denn als durchgestaltete Sätze ausnehmen, und auch solche, bei welchen der musikalische Ausdruck erzwungen, gar pathetisch inszeniert erscheint (*Der römische Brunnen*, *Firnenlicht*). Was auf der einen Seite durch die Zurückhaltung der musikalischen Mittel zu subtilster Textausdeutung führen kann, ist handkehrum – und nicht eben selten – dünn, und Tiefe wird mehr suggeriert als wirklich gestaltet (*Ende des Festes*, *Nachtgeräusche*). Die immer grösser werdende Distanz zur musikalischen Gegenwart, in die der sich als «lebendig Begrabener» verstellende Schoeck geriet, erforderte offensichtlich eine innere Anspannung, die den Komponisten nicht selten verkrampfte und gegenüber Einfall und Ausarbeitung unkritisch werden liess. Auffallend auch, wie oft die archaisierend einfache Diatonik unserem Ohr hier ganz einfach als ausgehöhlt erscheint (z. B. *In einer Sturmnacht*, T. 37ff.). Das hat in keiner Weise mehr das Bezwingende der «alten Weise» etwa in der *Elegie* oder im *Lied Ravenna*.

Die Auswahl verhüllt nichts: Da ist das mehr äusserliche Getöse der *Neujahrglocken* ebenso wie das feinsinnige *Requiem* und das wie ausgedünnt erscheinende *Das Ende des Festes*. Und die Interpretationen Niklaus Tüllers sind beeindruckend: kein Stimmexhibitionismus, dafür präzise im Detail, eine subtil durchgestaltete Diktion jeder Nuance, gleichzeitig aber auch die Fähigkeit, die grosse Linie im Auge zu behalten. Mario Venzago geht hier noch einen Schritt weiter und schafft oft eine Spannung zwischen den expressiven Extremen, welche in der Musik bloss angetönt erscheint. Dabei ist sein Klavierspiel von einer Farbigkeit und einem spontanen Zugriff, dass selbst Liedern wie *Ich würde es hören* eine Wirkung zukommt, die man bei der Lektüre nicht vermuten würde. Bei Venzago kann dann durchaus das Ganze in einer Weise zentral werden, dass er – wie ich meine: zu Recht – Schoecks dynamische Angaben nicht stur wörtlich versteht.

Ergänzt wird die Platte durch ein «Postscriptum»: Drei frühe Lieder (*Kirchhof im Frühling*, op. 17/3, 1908; *Frühlingsfeier*, op. 15/3, 1908; *Frühlingsruhe*, op. 20/4, 1905) in historischen Aufnahmen von 1946 mit Erwin Tüller und Othmar Schoeck. Dessen Klavierspiel ist ein schönes Zeugnis für jenes «Phrasierungsrubato», das noch in der Zwischenkriegszeit zu den Selbstverständlichkeiten (auch etwa eines Anton Webern) gehörte.

Jürg Stenzl

Livres Bücher

Aucune information réelle

Dominique Jameux: *Pierre Boulez Fayard, coll. Musiciens d'aujourd'hui, Paris 1984*

Il semble que rien ne résiste à Boulez: compositeur, chef d'orchestre, théoricien, directeur d'institutions... Sa carrière fulgurante et bien remplie témoigne d'une capacité remarquable d'adaptation et d'une fidélité sans faille à quelques idées fondamentales. Polémiste, exigeant, contestataire, personnage officiel, meneur, individualiste, Boulez a su toute sa vie conserver sa liberté de parole et assumer les plus hautes responsabilités, être un musicien «à la mode» et ne jamais céder aux critères de la mode. Comment lier l'apparence brillante de l'homme d'action à celle plus complexe et mystérieuse du créateur?

La biographie de Dominique Jameux ne répond pas à cette question: elle se présente moins comme une interrogation sur le compositeur que comme la chronique d'une vie exemplaire. Jameux a divisé son livre en deux parties distinctes, l'une biographique, intitulée «Trajectoires», l'autre réservée à l'œuvre, appelée «Inscriptions». Entre les deux, l'auteur tente de cerner Boulez en quelques «Notes pour un portrait». Du Collège jésuite de Montbrison à la direction de l'IRCAM, en passant par la création du Domaine Musical et la carrière éblouissante de chef international, Jameux suit la chronologie des faits, la reliant à celle des œuvres qu'il commente, et à celle des textes de Boulez qu'il résume.

Ce qui frappe en lisant cette chronologie, c'est à quel point Boulez a su lier son travail de compositeur au souci de la communication, au refus de la marginalisation sociale. Homme de logique, il a choisi ses racines dans la modernité du début du siècle, dont il a réalisé une synthèse brillante, et il a compris qu'un langage musical nouveau nécessitait une réflexion théorique adéquate, de nouveaux moyens, de nouvelles institutions, et la transformation des institutions existantes.

Dans la deuxième partie de son livre, Jameux tente d'avancer dans le labyrinthe des œuvres bouléziennes, qu'il s'attache à introduire plus qu'à analyser, décrivant certaines procédures, certaines structures sérielles, et s'attachant surtout à offrir à l'auditeur des repères quant à l'organisation temporelle des œuvres. Mais la description de leur déroulement «chronologique» n'apporte qu'une information très superficielle et, dans la mesure où chez Boulez les constellations momentanées sont plus importantes qu'une formule globale fermée, on peut douter d'une méthode d'approche qui insinue précisément le contraire.

Jameux insiste tout particulièrement, dans les deux parties de son livre, sur la relation centrale de Boulez à Mallarmé («l'âme frère»). Boulez n'a-t-il pas fait sienne l'idée mallarméenne du Livre, par la constitution, à travers des pièces inachevées ou continuellement remises en chantier, d'une sorte de grand Œuvre toujours ouvert? Jameux prend également appui sur la dernière œuvre de Boulez, *Répons*, présentée comme le dénouement d'une période créatrice étouffée par l'activité du chef d'orchestre, et comme celui d'une crise de l'IRCAM dont elle justifierait ainsi le coûteux fonctionnement. Les deux aspects de la personnalité boulezienne — le compositeur et l'homme «politique» — sont ainsi réunis dans cette ultime étape de son évolution créatrice. Le point de vue est tout à fait discutable...

Jameux, dans l'ensemble, se contente de paraphraser ou de vulgariser le discours et la pensée de Boulez, rejetant les appréciations personnelles ou critiques à l'intérieur des parenthèses ou dans les lignes consacrées à la création de *Lulu* de Berg à l'Opéra de Paris. Nous n'irons pas jusqu'à dire qu'il s'agit d'une hagiographie pure et simple; mais il manque à cet ouvrage plus de rigueur et de méthode, et un point de vue plus personnel. Boulez ayant été lui-même le porte-parole avisé et brillant de ses propres choix esthétiques, notamment par une utilisation rationnelle des médias, mais aussi par un nombre considérable d'écrits et d'entretiens, on pouvait attendre de Jameux qu'il situe son modèle dans un contexte historique, culturel et musical avec un minimum de distance critique, et qu'il n'adopte pas d'emblée la vision historique de Boulez, qui est celle nécessairement partielle d'un créateur, et non celle d'un historien. On pouvait souhaiter que des documents inédits soient mis au jour, que l'enjeu de certaines positions, de certaines polémiques, soit analysé. Jameux aurait pu, en ce sens, s'inspirer du travail méticuleux réalisé par Menger sur le *Domaine Musical*¹. En suivant le sillon tracé par Boulez, Jameux a simplifié sa tâche et étudié bien des difficultés (comme celle de rendre compte du livre le plus fondamental de Boulez, *Penser la musique aujourd'hui*).

Cette biographie, qui tend «sans nulle honte à une certaine forme de journalisme», n'apportera au lecteur avisé aucune information réelle. Il l'agacera peut-être. Pour le profane, elle aura le mérite de rassembler, quoiqu'un peu superficiellement, un certain nombre de connaissances. Son danger, à l'évidence, est de faire de la parole de Boulez une parole d'évangile. Après l'ouvrage très médiocre de l'Américaine Joan Peyser², celui de Dominique Jameux montre à quel point il est difficile de franchir la muraille dont Boulez s'est entouré et de conjurer la fatalité de la biographie classique qui, aujourd'hui, tombe facilement dans l'idéologie du marketing.

Philippe Albèra

¹ *Le Paradoxe du musicien*, Flammarion, 1983.

² *Boulez, Composer, Conductor, Enigma*, New York, Mc Millan, 1976.

Nur verstehend deuten

Kurt Blaukopf: Musik im Wandel der Gesellschaft. Grundzüge der Musiksoziologie. Deutscher Taschenbuch Verlag München / Bärenreiter Verlag Kassel 1984. (Unveränderter Nachdruck der Ausgabe Piper Verlag München 1982).

Einer ganzen Reihe illustrierer Namen aus der Geschichte der Soziologie begegnet der Leser dieses Buches: Auguste Comte, Herbert Spencer, Emile Durkheim, schliesslich Thorstein Veblen, Max Weber und Theodor W. Adorno — sie alle haben sich allgemein zu kunstsoziologischen oder auch speziell zu Fragen der Beziehung zwischen Musik und umgebender Gesellschaft geäußert. Dies wird mehr oder weniger in historischer Chronologie abgehandelt, wobei die technischen Voraussetzungen des aufkommenden bürgerlichen Musiklebens an geeigneter Stelle eingeflochten werden; von der Entstehung des Notendruckes über die Entwicklung des modernen Konzertflügels bis zu den spezifischen Bedingungen der Musik im Rundfunk und auf der Schallplatte. Berichte über musiksoziografische Umfragen in verschiedenen Ländern, über Erhebungen und deren Methodik runden das Buch ab. Auch vergisst Blaukopf nicht, vor Soziologismus, also der platt analogischen Übertragung soziologischer Erkenntnisse aufs Kunstspezifische einerseits und vor dem naheliegenden Eurozentrismus, bezogen auf die spezifische Struktur und Geschichte der abendländischen Musik, andererseits zu warnen. Das Buch ist sehr gut lesbar (auch für Musikliebhaber) geschrieben und gibt über die verschiedensten Ansätze soziologischer Betrachtung musikalischer Phänomene erste Informationen und im Anhang dann auch weiterführende Literaturhinweise.

Ob es der Verlag oder der Autor selbst war, der dieser Darstellung den griffigen Titel «Musik im Wandel der Gesellschaft» und den geradezu rundumschlagenden Untertitel «Grundzüge der Musiksoziologie» gegeben hat, mögen wir hier nicht entscheiden; Tatsache ist allerdings, dass weder die eine noch die andere Titulierung vom Text eingelöst wird. Damit ist nichts gegen den Inhalt als solchen gesagt, nur darf der Leser das Folgende von diesem Buch nicht erwarten: eine (wie auch immer summarische) Geschichte der Musik auf der Folie sich wandelnder Gesellschaftsformen oder einen theoretisch-methodologischen Abriss des Faches Musiksoziologie. Den Gegenstand selbst als das Primäre gesetzt, bezeichnet man landläufig die analytische oder deskriptive Annäherung als «Sekundärliteratur». Eine Darstellung nicht der Gegenstände selber, sondern der Annäherungen an sie wäre demnach — und genau das ist Blaukopfs Buch — «Tertiärliteratur».

In einer solchen Darstellung dient die Beschäftigung mit den primären Gegenständen — eben den historisch je ver-

schiedenen musikalischen Äusserungen — nicht der Analyse und «Deutung» derselben, sondern zur Illustration des gerade verhandelten soziologischen Theorems. Das ist von Vorteil für die Theoriegeschichte, jedoch von Nachteil für die Sache selbst: die Musik. So führt Blaukopf z.B. für die Entstehung der «Eroica» von Beethoven diverse technische Gründe an — die Herausbildung einer entwickelten Satztechnik oder des Orchesterapparates etwa («Technische Bedingungen musikalischen Handelns» heisst das Kapitel S. 88f.). Das sind zwar notwendige, aber keineswegs hinreichende Erklärungsmuster. Blaukopfs Polemik gegen «geistige Momente» (S. 89) der Interpretation der «Eroica» erscheint hier zu kurzschlüssig: ohne die historisch festzumachende Entwicklung der Ideologie des bürgerlichen Individuums und der künstlerischen Äusserung als je spezifische Individuation des Selbstverständnisses einer ganzen Klasse, eben der Bourgeoisie, hätten auch die technischen Voraussetzungen noch nicht eine «Eroica» möglich gemacht. (Der Zusammenhang von technischer Entwicklung und bürgerlicher Gesellschaft sei als weiterer zu beachtender Gesichtspunkt hier nur angedeutet.) Mutatis mutandis ist auch Blaukopfs Verweis auf den Zusammenhang von Klavierbau und romantischem Virtuositentum zu bewerten. Der Virtuosenkult bedurfte zwar der (ständigen und nie abgeschlossenen) technischen Vollkommenheit des Instrumentariums, ebenso aber auch der Ideologie vom «Einzigem und seinem Eigentum» und als dessen materielle Grundlage des Konkurrenzdenkens und der progredierenden Durchkapitalisierung des gesamten Konzertwesens.

Zustimmend referiert der Autor Max Weber, nach dessen Erkenntnis musikalischer Handeln stets soziales Handeln sei (S. 18). Dass es dann aber die «Aufgabe der Musiksoziologie» sei, «im Sinne Max Webers die Geschichte der technischen Mittel der Musik als ihre eigentliche Domäne» zu betrachten (S. 270), nimmt diese Erkenntnis praktisch wieder zurück, wobei für den Musiksoziologen Blaukopf ein unbemerkter Widerspruch stehen bleibt, wenn er feststellt, dass «auch die technische Entwicklung Ergebnis gesellschaftlichen Wandels» sei (S. 270). Wie aber können dann die «technischen Mittel» die «eigentliche Domäne» sein?

In Blaukopfs Abriss der Geschichte des musiksoziologischen Denkens kann die Darstellung der und die Auseinandersetzung mit der materialistischen Musiksoziologie nicht ganz befriedigen. Kursorisch referiert Blaukopf die musiksoziologische Vorgehensweise Theodor W. Adornos, die in der Warnung vor dem «soziologischen Redeschwall» (S. 301) seiner kleineren Nachfolger und der Bewunderung der «formalen Geschliffenheit seiner Aperçus» (S. 304) kulminiert — eine distanzierte Respekterweisung. Keine die bürgerlich-systemkonforme Soziologie transzendierende Qualität vermag der Autor

auch bei den Stammvätern des Materialismus zu entdecken, deren «reine(m) Gedankengebilde» (S. 168, nach Max Weber) er den gleichen Grad von Idealtypologie zubilligt wie den von der Realexistenz abgehobenen «klassifikatorischen Konstruktionen» (S. 167) Max Webers. Wenn er jedoch das Fehlen einer originär auf Marx zurückgehenden materialistischen Kunstsoziologie damit begründet, es gebe von diesem ja nur «verstreute Äusserungen» und «allgemeine geschichtsphilosophische Überlegungen» (S. 109) zur Kunst, so begeht er – nur mit umgekehrten Vorzeichen – den gleichen Fehler wie die Vulgärmarxisten, die ihre Ästhetik aus eben jenen zufälligen und fragmentarischen Äusserungen Karl Marx' konstruierten anstatt – und diese Forderung ist an Materialisten wie auch ihre Gegner in der ästhetischen Kontroverse zu richten – aus der im «Kapital» niedergelegten Gesellschaftsanalyse die Kategorien materialistischer Kunstsoziologie erst zu entwickeln.

«Sie (die Musiksoziologie) tritt nicht mit dem Anspruch auf, die Richtigkeit einer ideologischen Harmonisierung zu prüfen, sondern will sie verstehend deuten» (S. 307). Diese Formulierung gilt – und wir stellen es ganz unpolemisch fest – für die Musiksoziologie von Kurt Blaukopf, soweit sie aus dem Überblick «Musik im Wandel der Gesellschaft» ersichtlich ist, generell: nicht die wie auch immer vorgenommene Parteinahme «im Wandel der Gesellschaft» ist gefragt, sondern nur das «Verstehen», das scheinbar wertfreie ...

Hartmut Lück

Brillanter Einstieg

Peter Gülke: *Rousseau und die Musik oder Von der Zuständigkeit des Dilettanten Heinrichshofen's Verlag, Wilhelmshaven 1984 (Taschenbücher zur Musikwissenschaft 98)*

Jean Jacques Rousseau: *Musik und Sprache; Ausgewählte Schriften, übersetzt von Dorothea Gülke und Peter Gülke Heinrichshofen's Verlag, Wilhelmshaven 1984 (Taschenbücher zur Musikwissenschaft 99)*

Jean-Jacques Rousseau ist ein zwar fleissig herbeizitiertes, aber kaum je im Original gelesener Autor. Bezeichnenderweise lässt sich der vielbeschworene Ausspruch «Zurück zur Natur» in seinem Werk nirgendwo auffinden. So gesehen verwundert es schon fast nicht mehr, dass auch seine überaus einflussreichen Schriften über Musik, auf die in der einschlägigen Literatur immer wieder Bezug genommen wird, im französischen Original in den fast zwei Jahrhunderten nach ihrem Erscheinen nicht mehr verlegt worden sind. Ins Deutsche wurden sie zum grössten Teil erst mit der vorliegenden Publikation übersetzt. Das muss Gründe haben.

Und tatsächlich: Wer sich ahnungslos durch diese musikgeschichtlich so überaus bedeutenden Schriften durchzuar-

beiten versucht, braucht vor allem Geduld. Allzuviel ist da hoffnungslos überholt, krude und wirr. Um so dringender darum die vom Herausgeber dem Übersetzungsband beigegebene Monographie; sie schützt die Magenwände des Lesers, indem sie vorverdaut, was sonst wahrhaft ein zäher Brocken wäre. Viele Leser werden es auch so noch bei der essayistischen Vorspeise bewenden lassen, und man wird es ihnen nicht verübeln können.

Und dennoch haben wir es hier mit einer wichtigen Publikation zu tun, denn unser komischer Philosoph bringt alles mit, worauf grosse Würfe auf dem Gebiet der Zukunftsmusik gemeinhin zu wachsen pflegen: war doch Jean-Jacques schwerhörig (wie Beethoven),

be der Analyse gestreut, bis das Ganze buchstäblich im Ansatz stecken bleibt. Ein weiterer Umstand kommt erschwerend dazu: Obwohl Gülke einer der ausgewiesenen besten Kenner der Materie ist und er in seiner ehemaligen Heimat, der DDR, hie und da auch mal einem Marxisten über den Weg gelaufen sein muss, liefert er mit seinem Essay eine dem Gegenstand völlig unangemessene, weil rein musikimmanente Betrachtung, die er bloss dadurch zu erweitern versucht, dass er die musikalischen Schriften Rousseaus in dessen Gesamtwerk einordnet. Das nun ist ausgerechnet in diesem Fall glatte Borniertheit!

Kaum ein ästhetischer Entwurf steht so in engster Tuchfühlung mit den politökonomischen Bedingungen ihrer Ent-



Komposition von Jean-Jacques Rousseau (Autograph)

fehlte ihm das nötige klassische Handwerk (wie Wagner), und war er doch erst noch uninformiert wie der erstbeste Provinzler (wie Bruckner). Na, also! Beredt weist Peter Gülke nach, wie ein solcher Dilettant, just weil er von jeglichem Sachverstand so ziemlich unbelastet war, an die Musik Anforderungen stellen konnte, die diese alte Dame aus ihrem gemütlichen Mittagsschlüfchen, das die Galanerien der besseren Salons ihr erlaubten, jäh aufrüttelten, und die gute Cäcilia in eine Hektik versetzten, von der sie sich heute noch nicht erholt hat. Das ist schon eine Ohrfeige für jeglichen Akademismus, was Gülke da vorträgt! Und er selber scheint mit der Zeit doch auch ein bisschen schockiert gewesen zu sein vom Benehmen dieses ungewaschenen Bastards, den er der gelehrten Welt da so mutig vorführt. Nach einem brillanten Einstieg, in dem es ihm eindrücklich gelingt, diesem zerrissenen, von Widersprüchen schier zerplatzenden Menschen eine innere Kohärenz zu geben, fängt unser so kühn vorporellender Wissenschaftler immer mehr an, verschämt in den Bart zu murmeln; immer mehr werden philologische Tüfteleien wie Sand in das Getrie-

stehungszeit wie der Rousseausche. Und nicht nur seiner. Das Gleiche liesse sich mit einigem Recht von der gesamten Kunsttheorie der französischen Aufklärung sagen. Denn es gibt ja nicht nur Musik! Schon Walter Friedländer hat in Bezug auf die Malerei Jean Louis Davids (der Maler des toten Marats in der Badewanne) nachgewiesen, wie stark das Bedürfnis der bürgerlichen Opposition damals nach einer neuen Kunst war; wie deren ideologische Exponenten sie lange schon forderten, bis es den Malern endlich gelang, die an sie gestellten Ansprüche einigermaßen zu erfüllen; und wie dann die aus öffentlichem Druck resultierenden Werke einen derartigen Begeisterungssturm auslösten, dass man heute darüber nur noch stauend den Kopf schütteln kann. Zu medioker scheinen uns die seinerzeit immerhin von den besten Köpfen wie Offenbarungen begrüsst Kunstwerke. Und Ähnliches trifft auch auf Rousseaus eigene und von ihm angeregte Kompositionen zu. Es ist schlicht unbegreiflich, dass sensible, ästhetisch hochgebildete Leute, wie die Aufklärer es waren, auch nur einen Moment lang Rousseaus «Dorfwahrsager» oder Grétrys «Zé-

mire et Azor» über das leichtfertig als verknorzt hingestellte Spätwerk Jean-Philippe Rameaus stellen konnten. Unbegreiflich, ja, aber nur wenn strikt musikalische Kriterien an diese Werke angelegt werden. Sicher, auch Gülke weiss das, aber wenn er sage und schreibe auf der vorletzten Seite seines Buches zu der blauäugigen Feststellung gelangt, dass «die Diskrepanzen zwischen einer heute oft einfältig anmutenden Musik und ihren Wirkungen die Annahme (rechtfertigen), dass ein «uneingelöstes» Erlebnispotential bereitlag, das sich gewissermassen ungeduldig auf die erstbesten Objekte stürzte», so holt er sozusagen mit einem Fotofinish gerade noch das ein, wovon er eigentlich hätte ausgehen sollen: Den aussermusikalischen Druck, der diese Werke entstehen liess. Nicht dass es darüber an wissenschaftlicher Vorarbeit fehlen würde! Elisabeth Guilbert beispielsweise hat in ihrem aufschlussreichen Buch «Voies ideologiques de la Révolution Française» anhand der Theaterliteratur jener Zeit



Rousseau-Porträt von La Tour (1753)

detailliert nachgewiesen, wie eine weitgehend ideologisierte Kunst durch Vorzeigen musterhafter Verhaltensweisen die gegensätzlichen Interessen von Bürgertum und Volk auf einen gemeinsamen antifeudalen Nenner zu bringen vermochte. Nur als Ausdruck dieses ideologischen Kampfs bekommen die Ansichten Rousseaus zur Musik (oder diejenigen Diderots zur Malerei etwa) einen Sinn, ja werden richtiggehend faszinierend. An und für sich genommen scheinen sie oft nur plump und vulgär. Aber gerade dort liegt doch die eigentliche Aufgabe für die heutige Wissenschaft! Wenn man hier vornehm die Niederungen der Politik umsegeln will oder, wie Gülke manchmal den Anschein macht, mittels Gemeinplätzen das Problem als einen alten Hut abtut, so funktioniert man den zu analysierenden Gegenstand zu einem Tummelplatz akademischer Detailklauberei um. Dennoch lohnt es sich, das Buch einmal aus der Bibliothek auszuleihen; die ersten sechzig Seiten sind eine absolut grossartige psychologische Studie des Phänomens Jean-Jacques Rousseau, wie ich sie anderswo noch nie in dieser Klarheit angetroffen habe.

Ein Wort noch zum Übersetzungsband. Wo ich stichprobenartig den deutschen

Text mit dem Original verglich, musste ich feststellen, dass Rousseaus Stil, diese merkwürdige Mischung aus Eloquenz und Naivität, in einer Masse von dunkel-pedantischen Schachtelsätzen, die die Additionsform des Originals wohl in anständiges Dudendeutsch zu bringen versuchen, völlig verloren geht. Auch der Vergleich mit einer der seltenen anderen deutschen Übersetzungen, der des Melodrams «Pygmalion» durch Anna und Dietrich Leube im Insel-Verlag, fiel eindeutig zuungunsten des Gülkeschen Versuchs aus.

Fred van der Kooij

Beschreibung real vorkommender Verfahrensweisen

Walter Gieseler / Luca Lombardi / Rolf-Dieter Weyer: *Instrumentation in der Musik des 20. Jahrhunderts. Akustik, Instrumente, Zusammenwirken.* Edition Moeck (Nr. 4025), Celle 1985

An der Entwicklung der Musik im 20. Jahrhundert hat sicherlich die immense Erweiterung der klanglichen Möglichkeiten entscheidenden Anteil; ohne die Emanzipation und Individualisierung des Klangs wäre die Neue Musik in ihrer ganzen Breite und Vielfalt wohl undenkbar. Vor allem die Technik der Instrumentation hat parallel zu anderen musikalischen Errungenschaften — im Wandel der klangästhetischen Ideale — allerlei Veränderungen erfahren. Man betrachte nur, welche Auflösungs- und Neugestaltungsversuche etwa das sogenannte Orchester erlebt hat, von seiner extremsten Expansion bis hin zur kammermusikalischen Reduktion — hier wird deutlich, dass es verbindliche Besetzungstypen kaum noch gibt. Das gleiche gilt für den handwerklichen Umgang mit Instrumenten; schliesslich bedeutet doch Instrumentation, will sie originell sein oder gar in neue Klangbereiche vorstossen, auch ein Aufbegehren gegen die schulmässige Verwendung von Instrumenten (so wie sie vor allem durch einschlägige «Lehren» gepredigt und damit zur Konvention verfestigt wurde).

Die Verfasser des vorliegenden Bandes haben darum einen neuen Weg beschritten, um dieses Gebiet systematisch zu erschliessen. Sie liefern weder einen historischen Abriss noch eine aktualisierte Instrumentations-Lehre oder -Kunde. Ihr Ziel heisst «Beschreibung real vorkommender Verfahrensweisen» und nicht Demonstration einer sachgerecht-modernen Orchesterbehandlung, auch wenn zunächst erst mal die üblichen Grundlagen vorweggeschickt werden, allen voran die obligaten akustischen Voraussetzungen, die hier nicht im Eilverfahren überflogen, sondern sehr sachkundig und anschaulich ausgebreitet werden. Daran schliesst sich logisch ein (stichwortartig gefasster) Nachschlage-Atlas an, der über die akustischen und spieltechni-

schen Details, Besonderheiten und Beschränkungen der einzelnen Instrumente ausführlich informiert.

Erst nach diesem Vorspann wird das eigentliche Thema, das Zusammenwirken der Instrumente, systematisch in Angriff genommen. Die Autoren gehen dabei von dem schlüssigen Gedanken aus, dass Instrumentation niemals von der dahintersteckenden Absicht getrennt gesehen werden kann — also nicht als Äusserlichkeit oder «Zugabe», sondern als «kompositorisch integraler Vorgang», gleichsam als Dimension der Werkidee. So wird der Prozess des «In-Klang-Setzens» Schritt für Schritt aufgerollt und auf mehreren Stufen, zwischen «Absicht — Notation — Klang», beleuchtet. Etwa unter dem Aspekt «Deutlichkeit — Fasslichkeit», also anhand eines Begriffspaars, das fälschlicherweise meist synonym gebraucht wird; dabei wird gezeigt, dass auch vermeintlich undeutliche Texturen durchaus fasslich sein können, ja dass sogar Überdeutlichkeit oft der Fasslichkeit abträglich ist.

Sehr instruktiv: die Ausführungen zum «Klangaufbau» und zu den verschiedenen räumlichen Konfigurationen des Klangs; es lohnt, diese «Momentaufnahmen», die quasi eingefrorenen Klänge, en détail zu studieren. Dazu dienen unzählige Notenbeispiele, die im allgemeinen sehr flüssig und plastisch erklärbar werden (wenn auch nicht immer korrekt im Urteil: so zielt das Satie-Arrangement von Debussy doch wohl eher auf klangliche Verfeinerung denn auf Deutlichkeit; und Lombardis Orchestration seiner «Bandiera-rossa»-Variationen ist, indem hier die Crescendi der Klavierakkorde überhaupt erst realisiert werden, sicher mehr als ein «Kommentar»). Nur gelegentlich werden die Erläuterungen übertrieben, wenn zum Teil Abbildungen bis ins letzte verbalisiert sind — und man dann lesen muss, was man eh schon sieht (z.B. detaillierte Besetzungslisten). Unerquicklich wird das aber erst dann, wenn die Notenbeispiele nicht unmittelbar neben dem zugehörigen Text abgedruckt sind (was leider, trotz umbruchtechnischer Sorgfalt, nicht immer vermeidbar war); so ist man oft gezwungen, unablässig hin- und herzublütern, oder gar das atlasformatige Buch zigfach zu drehen und zu wenden, um auf der Spur zu bleiben.

Als «räumlich und ideell» zentral sehen die Autoren selbst den Abschnitt «Klangökonomie»; soll doch hier konkret «die Frage nach dem Gelingen», nach «Angemessenheit» und «Vollkommenheit» von Instrumentation gestellt werden — gewiss, ein heikles Gefilde, das hier betreten wird. Doch ist es — bei aller Toleranz und pluralistischer Offenheit — unumgänglich, das Verhältnis von Idee und Aufwand genau zu hinterfragen. Allerdings wird hierbei, wie an anderen Stellen des Buches, auch deutlich, wie schwer das tatsächlich ist. Überkommene Instrumentationsideale — wie Raffinement, Farbigkeit, Balance, Kontrastreichtum etc. — können halt nicht so rasch über Bord geworfen

werden, wenn es darum geht, die Angemessenheit der Umsetzung musikalischer Gedanken in Klang abzuwägen. Oft bleibt ganz einfach das Urteil aus oder es wird geschickt umgangen (wie überhaupt Negativbeispiele, die geeignet wären, «misslungene» Instrumentationen zu illustrieren, leider fehlen). Doch gelingt es hier letztlich, Sensibilität für den bewussten Einsatz von instrumentalen Mitteln und somit den Sinn für klangliches Kalkül zu wecken. Und das ist schliesslich eines der Hauptanliegen des Buches.

Das ganze Feld der modernen Instrumentation wäre auf dem bis hierher eingeschlagenen Pfad wohl nicht völlig abzudecken. Erst durch die folgenden Abschnitte — Exkurse über Themen wie «Mimesis», «Virtuosität», «Menschliche Stimme als Instrumentationselement» etc., die auf den ersten Blick nicht in das Konzept passen, die aber Anschauungsmaterial zuhauf bieten — wird das Bild bereichert und vervollständigt. Hier kommen endlich auch ausgesprochene Hits wie «Bolero» oder «Sacre» mit ins Blickfeld. Unumgänglich natürlich die Erörterung der «Ausereuropäischen Einflüsse» (zwischen Nachahmung, bazarartigem Verfügen über Exotika bis hin zu gelungenen Synthesen) sowie die Darstellung der «elektroakustischen Mittel», die bei der Verwendung von Instrumenten immer mehr an Bedeutung gewinnen. Mit diesen letzten Errungenschaften sind wohl tatsächlich alle Facetten des Themas eingefangen, kaum ein wichtiger Komponist wurde ausgelassen, sieht man einmal von R. Strauss oder Schreker ab; aus der jüngeren Neuzeit könnte man allenfalls Scelsi, Rihm oder Hespous vermissen. Freilich wird die Liste der Namen und Beispiele immer zufällig und lückenhaft bleiben, auch werden sicher etliche Urteile und Details noch revisionsbedürftig werden — das ist halt das Risiko eines derartigen Unterfangens.

Auf jeden Fall ist den Autoren hiermit eine Pioniertat gelungen. Angeführt von Walter Gieseler, der mit seinem Buch «Komposition im 20. Jahrhundert» das konzeptionelle Vorbild lieferte, hat das Team sich mehrere Jahre mit diesem verwegenen Projekt befasst. Und dabei bewiesen, dass es möglich ist, solch ein komplexes Thema mit systematischem Geschick zu durchdringen (auch an die quasi «digitale» Systematik, die immer wieder in mehrstelligen Zahlengruppen, wie z.B. «2.2.1.2.» und dergleichen gipfelt, was zwar «deutlich», aber bestimmt auf den ersten Blick nicht immer «fasslich» ist, kann man sich gewöhnen). Allemaal zu bewundern ist die verschwenderische Aufmerksamkeit und liebevolle Sorgfalt bei der Ausstattung (auch wenn einige Notenreproduktionen nicht hundertprozentig geglückt sind und manche der extrem verkleinerten Überpartituren hier an Luftaufnahmen erinnern). Insgesamt muss man den Autoren höchstes Lob zollen für dieses Kompendium.

Harry Vogt

Lettres Zuschriften

Betr.: Kritik der musikalischen Grundschulung, *Dissonanz* Nr. 4, S. 7–11

Toni Haefeli kann es nicht lassen. Seine provokativen Kritiken finden immer wieder Papier. Wie einfach ist es doch, ein 382seitiges A-4-Schulwerk zu zerzausen. Das Vorgehen ist relativ einfach: Man zitiert Einzelheiten aus dem Zusammenhang herausgerissen und leitet daraus Beweisführungen ab, die dann dem Autor unterschoben werden. Unfeine Anschuldigungen, wie «Arroganz» oder «Gängelung», sind wirkungsvoll. Ferner nimmt man an, dass falsche Behauptungen sowieso nicht nachgeprüft werden. Ich erwähne nur ein Beispiel. Behauptung: Die bedeutendsten Vertreter des 20. Jh. fehlen allesamt! — Sind dann Kodály, Hindemith, Honegger, Orff, Prokofjew, Ravel, Britten unbedeutend? Ich möchte mich nicht auf eine Menge weiterer möglicher Richtigstellungen einlassen, dafür sind mir Haefelis Ausführungen zu polemisch abgefasst. Schade, dass der Kritiker, der teilweise durchaus auch interessante Überlegungen anstellt, auf diese Weise nicht ernst genommen werden kann.

Willi Renggli

Willi Renggli erhebt gravierende Vorwürfe, ohne sie im mindesten mit Fakten zu untermauern. Was das einzige Beispiel betrifft, so fällt der Vorwurf der Unterschlebung auf ihn zurück. Toni Haefeli hat nämlich exakt benannt, welche er für die bedeutendsten Komponisten hält, die in Renggli's Schulwerk fehlen: Wiener Schule, Bartok, Strawinsky. Daraus folgt ja nun keineswegs, dass Haefeli Kodály, Hindemith, Honegger, Orff etc. für unbedeutend hält; er zählt sie nur nicht zu den bedeutendsten — eine Einschätzung, die sich mit guten Gründen vertreten lässt.

Redaktion

Rubrique AMS Rubrik STV

Studienpreise 1986 für junge Musiker

Der Schweizerische Tonkünstlerverein und die Kiefer-Hablitzel-Stiftung führen am 5. und 6. Februar 1986 in Bern erneut Prüfungen durch, aufgrund welcher jungen Schweizer Berufsmusikern Studienunterstützungen zur Weiterführung oder zum Abschluss ihrer musikalischen Ausbildung in der Schweiz oder im Ausland zuerkannt werden. Anmeldetermin: 31. Oktober 1985. Reglement und Anmeldeformular können beim Sekretariat des Schweize-

rischen Tonkünstlervereins, Postfach 177, 1000 Lausanne 13 (Tel. 021/26 63 71), bezogen werden. Die Altersgrenze ist auf 25 Jahre (1961) für Instrumentalisten und auf 28 Jahre (1958) für Sänger, Komponisten und Dirigenten festgesetzt worden.

Nouvelles œuvres suisses Neue Schweizer Werke

1. Vokalmusik

a) ohne Begleitung

Gasser Ulrich

Psalm 104, Vers 15 (dass der Wein erfreue ...) f. Vocalensemble (1984/85) 8', Ricordi München

Hostettler Michel

«La Talentelle» (Emile C. Gardaz) f. gem. Ch. (1983) 2', Ms.

Trümpy Balz

14 Kanons (Polyptychon Teil I) (Text aus Messe und Liedern von Teton Sioux Indianern / nach Densmore) f. Vocalensemble, z.T. solistisch (1984/85) 23', Ms.;

7 Hymnen (Polyptychon Teil III) (Text aus Hymnen des Orpheus und aus Oktoechos) f. 4S, 4A, 4T, 4B (1985) 15', Ms.

b) mit Begleitung

Falquet René

«Le Pays du cœur» (Emile Charles Gardaz) f. 4 gem. Stimmen und Orch (1,1,1,1/0,2,2,1) (1985) 45', Ms.

Gasser Ulrich

Psalm 104, Vers 15 (dass der Wein erfreue ...) f. Vocalensemble u. 12 Instr (Pic, AFL in G, KFG, EHn, BKlar, FlügelHn, Tenorsax, Hn / 3 Pos / Schlz) (1984/85) 15', Ricordi München

Hostettler Michel

«Surge, Illuminare» (biblisch) f. Bar solo, gem. Ch u. Orch (1985) 25', Ms.;

«Chanson des oiseaux dans les arbres» (Henri Debluë) f. KCh. u. Klav. (1982) 3', Ms.;

«Chansons autour de ma maison» (Emile C. Gardaz) f. KCh, Sprecher u. kl. Orch (1984), Ed. Gesseney;

«Lo Scex que plliau» («Le rocher qui pleure»), Légende musicale (Henri Debluë) f. gem. Ch. u. Orch (1982) 20', Ms.;

«La Valse des Prévondes» (Henri Debluë) f. gem. Ch. oder f. gem. Ch. u. Orch (1982) 4', Edition Labatiaz

Jenny Albert

Drei Gesänge (Angelus Silesius, Else Lasker-Schüler, Martin Opitz) f. mittlere Stimme, Ob, Ob d'amore, Org (1985) 10', Ms.

Schulé Bernard

«Poème à la vie» op. 134 (Pierre Riehling) f. gem. Ch. u. kl. Orch (Fl, Str u. Klav) (1985) 17', Ms.