

# Discussion = Diskussion

Objektyp: **Group**

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

Band (Jahr): - **(1986)**

Heft 7

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.

Kulturleben» zu ignorieren. Nur «soziale Kreativität» — was immer das auch sein mag: Improvisation? oder Gruppengesang? — sei spezifisch weiblich, also gut, aber auf dem Schriftweg nicht tradierbar.

Es liesse sich zu dieser Argumentation einiges sagen, z.B. dass schon eine gehörige Portion Besserwisseri dazu gehört, Frauen, die gegen unsägliche Widerstände der sie umgebenden Gesellschaft komponiert haben, als Verräterinnen an der Sache abzutun. Hier interessiert aber nur, dass Beatrix Borchard die Kompositionen Clara Wiecks mit keinem Wort würdigt, geschweige denn auflistet, zitiert oder gar analysiert. Das wäre aber gerade für ihre Untersuchung wichtig gewesen. Ich erinnere nur an Claras op. 3 und Roberts op. 5, zwei autobiographisch bedeutsame, aufeinander bezogene Stücke, die in ihrer diametralen Gegensätzlichkeit — das eine virtuosenhaft, das andere experimentell bis zum Sperrigen — auf noch zu analysierende Formen partnerschaftlicher Kommunikation schliessen lassen. Ich erinnere auch an die Wand-



Clara Schumann, 1847

lung, die sich im Vergleich zu diesem Frühwerk in Claras Liedern op. 12 und 13 vollzogen hat. Hat sie diese gar nicht mehr nach Effekt haschende Musik wirklich nur, wie Beatrix Borchard meint, ihrem Mann zu Gefallen geschrieben? Oder als Frucht ihrer eigenen Arbeit mit Sängerinnen wie Livia Frege und Wilhelmine Schröder-Devrient? Und selbst wenn sie sich von Schumann hat anregen lassen — was wäre eigentlich schlecht oder «autoritätsorientiert» daran? Zur Bekräftigung ihrer Interpretation — Komponieren unter Zwang, im Bemühen um «männliche Sozialisation» — behauptet Borchard schliesslich noch, Clara habe nach Schumanns Tod «bezeichnenderweise nichts mehr» komponiert (S. 293). Das ist objektiv unrichtig. Es entstanden zumindest noch Kadenzten zu Mozart- und Beethoven-Konzerten, ein vierhändiger «Marsch», einige «Vorspiele» und «Präludien» (beides publiziert 1895).

Die Flüchtigkeit, mit der Borchard auch über die *Virtuosin* Clara hinweggeht — kein Wort über ihre Technik, ihr konkretes Repertoire, ihr berufliches Selbstverständnis, wie es sich in der von allen emotionalen Floskeln freien Korrespondenz mit der Sängerin Pauline

Vierdot widerspiegelt — deutet auf etwas ganz anderes als auf «politische» Bedenken hin: dass sie nämlich an musikalischen Fragen sehr viel weniger Interesse hat als an gesellschaftlichen.

Dies wäre völlig zu akzeptieren, wenn nicht von Anfang an Schwarzweissmalerei betrieben würde: Schumann ist ein von der Philisterwelt eingeholter Schöngeist, der seine Frau ausbeutet und unterdrückt, Clara Wieck unfähig, sich «als eigene Person» zu begreifen, «männlich sozialisiert», wie Borchard ihr nicht oft genug vorwerfen kann. Jeden individualpsychologischen Ansatz als «ahistorisch» verurteilend, filtert sie die versöhnlichen Momente ebenso aus den Texten heraus wie die sublim erpresserischen. Facettenreichtum und Widersprüchlichkeit beider Personen gehen im Tendenziösen unter. Am Schluss ist man um keinen Deut klüger. Wie es ausgehen würde, war schon im Vorwort klar.

Eva Weissweiler

## Discussion Diskussion

### Die bessere Werktreue?

Betr. Michael Gielen: *Die bessere Werktreue*, *Dissonanz* Nr. 6, S. 4–8

In seinem interessanten und lesenswerten Artikel beschäftigt sich Michael Gielen mit den Retuschen, die Gustav Mahler und George Szell — «der Fanatiker der Deutlichkeit» — an Symphonien Schumanns vorgenommen haben. Anhand konkreter Beispiele zeigt er im Detail die jeweilige Veranlassung zu diesen Eingriffen und deren Absicht und Wirkung. Er glaubt nachweisen zu können, dass bei der Symphonik Schumanns «die höhere Werktreue darin besteht, die Partitur zu verändern, um Gestalt und Sinn der Musik zu verdeutlichen».

In den letzten drei Abschnitten seiner Ausführungen relativiert Gielen freilich seine Zustimmung zu solcher Praxis. Ich möchte ihn gerade in dieser Skepsis bestärken, und zwar am Beispiel des 1. Satzes der 3. Symphonie, der «Rheinischen». Der Kopf des Hauptthemas erscheint fünfmal in der Grundtonart Es-dur, nämlich in den Takten 1 bis 5, 21 bis 23, 57 bis 61 (Exposition), 411 bis 415 und 519 bis 523 (Reprise). Jedesmal instrumentiert Schumann wieder anders. Das deutet darauf hin, dass der Komponist diesen Themenkopf, ja überhaupt das ganze Thema, jedesmal neu beleuchten will, dass Farbe und Gewichtsverteilung einer steten Wandlung unterworfen sind. Das hohe c (T. 3), der Höhepunkt des Aufschwungs — erster Punkt der Kritik — ist tatsächlich nicht deutlich herausgearbeitet. Aber: Hat Schumann Deutlichkeit hier schon beabsichtigt? Wohl kaum; denn beim

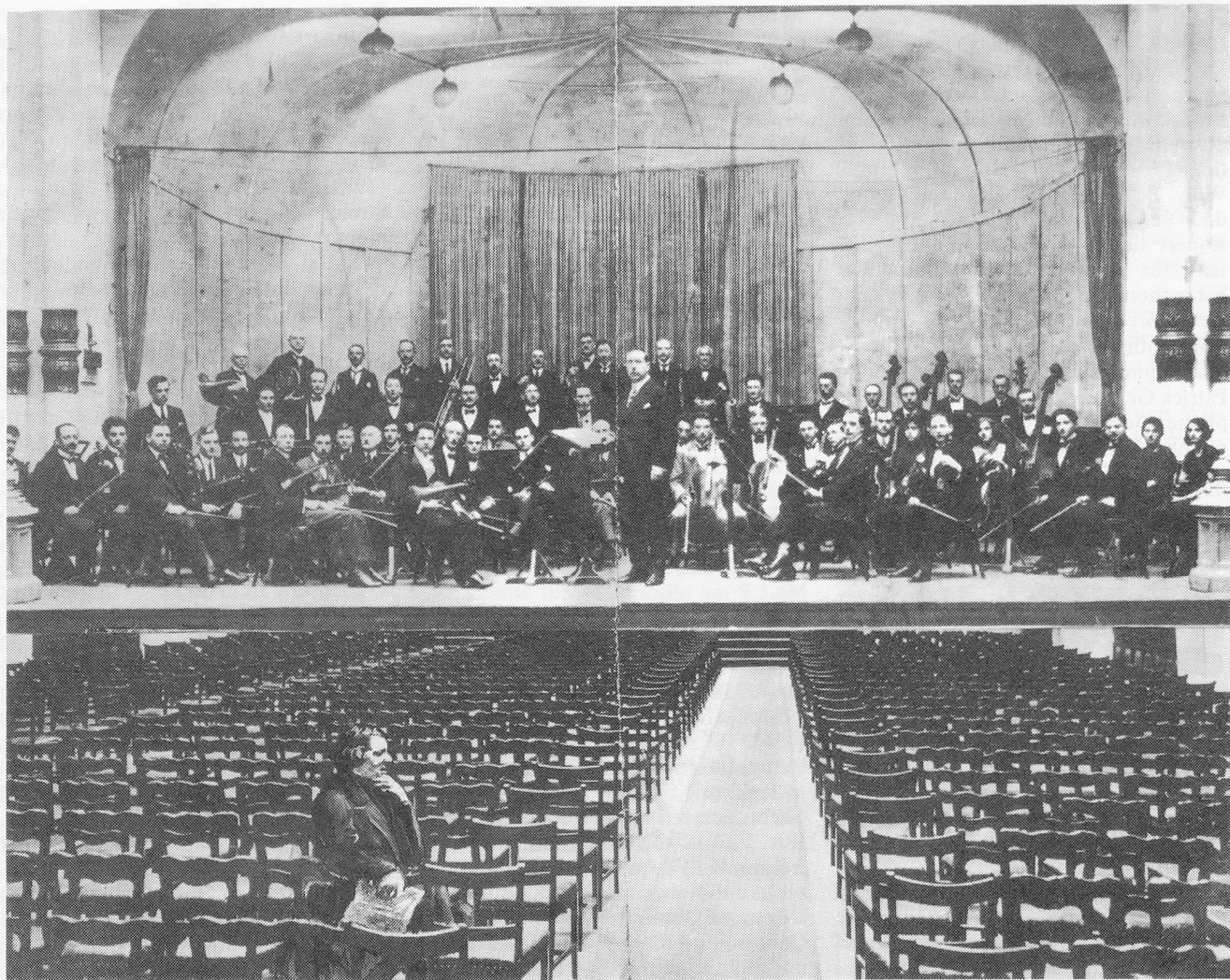
nächsten Einsatz spielt das 1. Horn das notierte a'' — klingend c'' —, bei den übrigen drei Einsätzen sind es sogar die Hörner 1 und 3. Schumann hebt also im Verlauf des Satzes den höchsten Ton c'' immer klarer heraus. Wenn Mahler schon zu Beginn dieses c'' mit dem 1. Horn verstärkt, der Deutlichkeit zuliebe, dann zerstört er einen vom Komponisten intendierten Entwicklungsvorgang. «Deutlichkeit» manifestiert sich hier nicht in der Heraushebung eines Einzeltones oder eines Linienverlaufs,

Symphonie Nr. 3, 1. Satz T. 21-25

sondern in einer formalen Entwicklung, die das Thema immer verwandelt erklingen lässt.

Zum Begriff «Deutlichkeit» noch ein paar Hinweise: In den Takten 21 bis 23 spielt das Orchester den diesmal aus der Tiefe aufsteigenden Themenkopf über drei Oktavlagen verteilt: Hörner 1 und 3 + Bratschen; Hörner 2 und 4 + 1. Fagott und Cello; 2. Fagott und Kontrabässe. Der Höhepunkt c'' wird hier zum ersten Mal vom Horn gespielt, ist also wesentlich exponierter als in T.3. Aber genau an dieser Stelle «kippt» das Thema: In den beiden unteren Oktavlagen wird es zur Basslinie, die Hörner gehen in T.24 eigene Wege — sie spielen Harmonietöne der Mittelstimmen — und die erwartete Themenfortsetzung wird, eine Dezime höher mit es''' beginnend, von den 1. Geigen übernommen, wobei sie mittels einer vollständigen Kadenz nach g-moll ausweicht. Deutlicher kann doch ein derartiger Funktionswechsel der Stimmen im Tonsatz gar nicht dargestellt werden.

Schumann hat eine Vorliebe dafür, Themen mit grösseren Notenwerten von den Streichern in kleineren Notenwerten mit entsprechenden Tonwiederholungen spielen zu lassen (z.B. T. 411 ff). Das verleiht dem Klang etwas Unruhig-Bewegtes und Flimmerndes, was natürlich an Schumanns Klavierstil



Robert Schumann beim Lösen eines kniffligen Instrumentationsproblems

Collage von Fred van der Kooij

erinnert, der zu seiner Zeit revolutionär gewirkt haben muss. Oft jagen beide Hände hintereinander her, was eine zeitliche Verschiebung der harmonischen Fortschreitungen zur Folge hat, so dass konträre harmonische Funktionen gleichzeitig erklingen (etwa *Paganini* aus dem *Carnaval* op. 9 oder Nr. 1 der *Kreisleriana* op. 16). Es handelt sich dabei um eine deutlich artikulierte «Un-deutlichkeit».

Natürlich hat Gielen recht, wenn er schreibt: «Es gibt keine objektiv richtigen Aufführungen ...». Man muss sogar noch weiter gehen: Ohne eine gewisse Selbstdarstellung der Interpreten sind lebendige Aufführungen nicht denkbar. Es gibt darüber hinaus auch eine Selbstdarstellung von Epochen. Eine solche ist die seit der 2. Hälfte des 19. Jahrhunderts übliche Retuschenpraxis. Meist soll damit die klangliche Oberfläche brillant, glatt, stupend und leicht konsumierbar gemacht werden. Diese Tendenz wird heute – in einer Zeit stetiger Perfektionierung der Aufnahmetechniken – noch verstärkt. Nicht zu übersehen ist aber die Gegenbewegung, der Rückgriff auf die Originalfassungen. Das muss nicht einfach Hinwendung zu einem sterilen Historizismus bedeuten; im Gegenteil: Was seinerzeit von den Komponisten als sperrig, unkonventionell, ja sogar provokativ gemeint war, soll heute zu aktuellem Ereignis werden.

Soweit ich es beurteilen kann, ist Gielen sicher der Letzte, der die klassisch-romantische Tradition seinem Publikum in Stromliniendesign verpackt zu servieren beabsichtigt. Im Gegenteil: Er sucht die Aktualisierung von historischen Phänomenen. Deshalb erstaunt es mich ein wenig, dass er sich für die Mahler- und Szell-Retuschen so stark macht. Aber offenbar gilt auch für diesen ausserordentlichen Musiker – eine tröstliche Feststellung – das Wort von C. F. Meyer: «Ich bin kein ausgeklügelte Buch ...»

Jacques Wildberger

## Rubrique AMS Rubrik STV

### Prix de soliste

Cette année, le concours est réservé aux instruments à vent (bois et cuivres). 31 candidats se sont présentés aux éliminatoires et les jurys en ont retenu 8 pour la finale.

La finale se déroulera les 1er et 2 mars 1986 à la Musik-Akademie de Bâle (Grosser Saal):

### Samedi 1er mars

16 h 00 Thierry Fischer, flûte  
16 h 45 Emanuel Abbühl, hautbois  
20 h 00 Simon Fuchs, hautbois  
20 h 45 Nikita Cardinaux, clarinette  
21 h 30 Béatrice Jaermann-Degex, flûte

### Dimanche 2 mars

10 h 00 Christophe Dorsaz, hautbois  
10 h 45 Christian Studler, flûte  
11 h 30 Dany Bonvin, trombone  
15 h 30 Proclamation des résultats

## 87ème Fête des Musiciens Suisses

Fribourg le 26 avril 1986

### 15 h 00, Eglise Saint-Michel

Jean Balissat: «Incantation et Sacrifice»,  
Essai pour une harmonie bicéphale  
Ludwig Senfl: Das Glüt zu Speyer  
Arthur Parquet: Ave Maria; Ave Regina  
Ferenc Farkas: Lupus Fecit (Epitaphium, Cantus Nocturnus, Optatio, Canticum)

Josef Haselbach: «Neige» (commande de la B.A.T., création)  
Rainer Boesch: «Kreise» (commande de la B.A.T., création)  
Musique de Landwehr de Fribourg;  
Dir. Hervé Klopfenstein/Albert Zapf  
Choeur des XVI de Fribourg;  
Dir. André Ducret  
Feldmusik de Sarnen; Dir. Josef Gnos