

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

Band: - (1997)

Heft: 51

Buchbesprechung: Livres = Bücher

Autor: Weid, Jean-Noël von der / Walton, Chris / Wilson, Peter Niklas

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. 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. [Siehe Rechtliche Hinweise.](#)

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. [Voir Informations légales.](#)

Terms of use

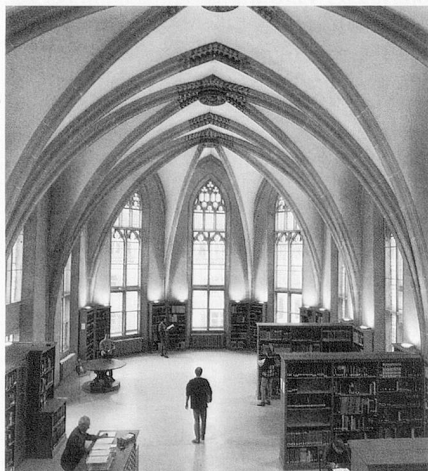
The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. [See Legal notice.](#)

Download PDF: 18.10.2024

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

Neueröffnung der Musikabteilung der Zentralbibliothek Zürich

In den hochgotischen Räumlichkeiten des Predigerchors (Predigerplatz 33) ist die Musikabteilung der Zentralbibliothek Zürich seit November 1996 der Öffentlichkeit wieder zugänglich. Der Grundstock der 1971 errichteten Musikabteilung bilden Musikalien aus dem ganzen Bereich der ersten Musik, von der ersten gedruckten weltlichen Musik bis zur Sammlung zeitgenössischer gedruckter Werke. 32'000 Tonträger können im Abhörraum über Kopfhörer abgespielt werden. Die neusten Ausgaben von Musikzeitschriften, zahlreiche Musikenzyklopädien und Nachschlagewerke sowie



weitere Musikbücher und Noten stehen zur Einsicht bereit. Ausserdem beherbergt die Musikabteilung die bedeutendste Sammlung schweizerischer Musikhandschriften der vergangenen 200 Jahre. Darunter befinden sich die Nachlässe von Othmar Schoeck, Wilhelm Furtwängler, Wladimir Vogel und Robert Blum.

Livres Bücher

Si Versailles m'était conté

Beaussant, Philippe (avec la collaboration de Patricia Bouchenot-Déchin) : « Les plaisirs de Versailles. Théâtre et musique » ; Fayard, coll. « Les chemins de la musique », Paris 1996, 543 p.

Cet ouvrage, qui nous conduit sur les traces des musiciens, des comédiens, des spectateurs d'autrefois, propose une nouvelle clef de lecture de Versailles : où et comment jouait-on ? Qui jouait ? Qui étaient les artisans de ces plaisirs et de ces surprises (car Versailles, vu par le spectateur et le mélomane, apparaît plein d'inattendu, à commencer par ces petits personnages mystérieux, « les génies du lieu », qui révèlent la force du lien qui unit à Versailles l'architecture et le spectacle) ? Quels étaient la sensibilité, le goût, la manière d'être, de vivre et de sentir de ces acteurs ? Trois parties étayées de gravures, dessins et plans, répondent à ces questions. La première est « une » histoire théâtrale de ses acteurs. La deuxième présente les institutions qui permirent d'organiser musique et spectacles (la Chapelle, la Chambre, l'un des plus importants services de la Couronne, l'Ecurie), ainsi qu'un portrait des hommes qui en furent les acteurs

(Paolo Lorenzani, la famille Danglebert, Jean-Baptiste Moreau ou Marguerite de Montansier). Enfin la troisième partie nous promène dans les très nombreux lieux de théâtre et de musique, tels que les contemporains nous les décrivent (jardins, salles, salons, galeries, passages...), nous fait rêver à Racine, à Molière, à Couperin, à Grétry, ou à Madame Henriette pinçant de la viole comme le lui avait montré Louis de Caix d'Hervelois. En annexe : chronologie détaillée, bibliographie, index des noms et des œuvres. (vdw)

Le Prince des Ténèbres

Bergerot, Franck : « Miles Davis. Introduction à l'écoute du jazz moderne » ; Editions du Seuil, Paris 1996, 200 p.

Le sous-titre a son importance : on se laisse souvent emporter par la légende de ce Narcisse effréné, devenu un véritable fonds de commerce, de ce personnage qui se définissait lui-même comme *the Sorcerer*, ou *the Prince of Darkness* ; et sa musique passe alors au second plan. Cet ouvrage n'est ni un portrait, ni une biographie ; Franck Bergerot l'a conçu comme un « guide à l'écoute d'une œuvre » ; guide raisonné, technique (mais qui ne fera pas fuir le néophyte), résonnant, qui nous démontre qu'on n'a plus le droit d'être ému sans comprendre. Le commentaire renvoie le plus souvent possible à son illustration sonore sur disque, par un repérage précis du fragment : titre de l'album, titre du morceau, minutage d'après le compteur du lecteur de disques compacts. L'auteur passe ainsi en revue les sonorités du trompettiste (par exemple « celle dont la brillance évoque [...] moins l'éclat du cuivre, que le lustrage du cuir, le satin d'une peau ») ; la phrase, le choix de la note et le contrôle de l'espace ; l'adaptation continue du chef d'orchestre à l'évolution du langage jazzistique ; enfin les pouvoirs presque magiques de celui qui fut peintre, plasticien, homme de théâtre (« il savait exactement ce qu'il fallait faire pour que l'auditoire se pâme »). Mais attention à ce mot de Miles : « Si les Blancs savaient vraiment ce que les Noirs ont dans la tête, ça leur foutrait les foies. » A bon entendeur... (vdw)

Zu kurz geraten

Brezinka, Thomas : « Max Brand (1896–1980). Leben und Werk » ; Musikverlag Emil Katzbichler, München/Salzburg 1995, 116 S. Dank des neuerlichen Interesses an den lange vergessenen mitteleuropäischen Komponisten der 1920er und 1930er Jahre hört man nun ab und zu auch von Max Brand, der zu jenen gehörte, die wegen « nichtarischer » Abstammung ins Exil getrieben wurden. Seine 1929 uraufgeführte Oper *Maschinist Hopkins*, die möglicherweise einen gewissen Einfluss auf Alban Bergs *Lulu* ausgeübt hat und laut Brezinka bis 1932 siebenundzwanzig Inszenierungen erlebte, wird heute sogar gelegentlich wieder aufgeführt. Diese erste Studie über Brands Leben und Schaffen bietet einen biographischen Überblick sowie eine Einführung in seine Musik, welche mit mehreren hilfreichen Musikbeispielen bestückt ist. – Brand hat relativ früh angefangen, dodekaphon zu komponieren, allerdings nicht konsequent ; er scheute sich nicht davor, tonal zu schreiben, wenn es ihm gefiel – sogar auf eine Art, die an Kurt Weill erinnert. Soweit anhand der von Brezinka gebrachten Beispiele und des Klavierauszugs von *Maschinist Hopkins* feststellbar,

war Brands Stil von einem manchmal faszinierenden Eklektizismus gekennzeichnet. Nach der Emigration in die USA hat Brand als Komponist wenige Erfolge buchen können, musste sogar als Arrangeur beim Chicago Symphony Orchestra arbeiten. Ende der 50er Jahre fing er an, sich mit der elektronischen Musik auseinanderzusetzen, aber ohne jemals Widerhall in der Öffentlichkeit zu finden. 1975 kehrte er desillusioniert nach Österreich zurück, wo er fünf Jahre später starb. Zur Tragik (man könnte fast sagen: zur Tragikomödie) seines Lebens gehört auch die Tatsache, dass der alte, verwirrte Komponist die meisten seiner elektronischen Werke unabsichtlich vernichtete. – Brezinka stellt Brand zwar als sympathische Figur dar, aber er verzichtet glücklicherweise auf jene Lobhudeleien, die man heutzutage so oft bei einem «neuentdeckten» Komponisten hören muss. Schade ist es, dass die Besprechung von Leben und Werk so kurz geraten ist. Über Brands Beziehung zu Schönberg und Berg, zum Beispiel, würde man gern mehr erfahren, auch über seine Emigrationszeit in Amerika. Dafür bietet das Buch auf fast zwanzig Seiten Rezensionen und Kritikerurteile über *Maschinist Hopkins*. – Drei Werkverzeichnisse sind hier abgedruckt: ein von Brand selber verfasstes; eins (auch von Brand) seiner elektronischen Werke bis 1966; und eins der Werke in seinem Nachlass in der Wiener Stadt- und Landesbibliothek. Sinnvoller wäre es gewesen, hätte Brezinka ein Werkverzeichnis gemacht, mit Hinweisen darauf, was erhalten ist (und wo), und was inzwischen verschollen ist. Leider enthält das Buch kein Register, auch ist es nicht frei von Druckfehlern, vor allem bei Zitaten aus dem Englischen. Als allgemeine Einführung ist dieses Buch geeignet; wer einen tieferen Blick in Leben und Schaffen von Brand erwartet, wird jedoch vermutlich enttäuscht sein. (cw)

Jubelfanfare mit nachdenklichen Zwischentönen

Demuth, Marion/Zimmermann, Udo : « Klang – Raum – Bewegung. 10 Jahre Dresdner Zentrum für zeitgenössische Musik » ; Breitkopf & Härtel, Wiesbaden 1996, 172 S.

Selbstgemachte Jubiläumsgaben wie diese Festschrift zum zehnjährigen Bestehen des Dresdner Zentrums für zeitgenössische Musik haben primär musikpolitische Funktion: Man will der Öffentlichkeit – und speziell den Geldgebern – beweisen, was man geleistet hat, die Unerlässlichkeit eigenen Tuns



Dresdner Zentrum für zeitgenössische Musik

demonstrieren, in Zeiten leerer Kassen ein Akt, der nicht nach Unterstatement, sondern vollmundigem Selbstbewusstsein ruft. Dass Udo Zimmermanns Institut Beeindruckendes geleistet hat, was die Stellung östlichen Nachholbedarfs in Sachen internationaler Moderne angeht, und dies bei Wah-

rung und Pflege lokaler, in vierzig Jahren DDR-Geschichte gewachsener Traditionen, belegt der reich bebilderte Band nachhaltig. Zum Glück bleibt bei allen Jubelfanfare auch Platz für nachdenkliche Zwischentöne: so etwa in Günter Mayers Essay, der die «erlöschende Bereitschaft der Künstler zur Beunruhigung der Gesellschaft» registriert und eine Re-Politisierung, eine «neue Qualität von <realistischer> Offenheit» im Komponieren von heute und morgen erhofft – ohne dafür freilich allzuvielen ermutigenden Indizien zu finden... (pnw)

Die nicht gestellte Frage nach dem «Warum?»

Ertelt, Thomas: «Alban Bergs <Lulu>. Quellenstudien und Beiträge zur Analyse»; *Alban Berg Studien*, Bd. 3, Universal Edition, Wien 1993, 220 S.

Krämer, Ulrich: «Alban Berg als Schüler Arnold Schönbergs. Quellenstudien und Analysen zum Frühwerk»; *Alban Berg Studien*, Bd. 4, Universal Edition, Wien 1996, 299 S.

Diese beiden Bände erfüllen genau das, was man jeweils vom Titel her erwartet. Krämer bietet eine Übersicht über Bergs Studien bei Schönberg, wobei er dessen Lehrmethoden im geschichtlichen Zusammenhang darstellt und Bergs frühe Kompositionen bis ins Detail analysiert. Ertelts Buch enthält Analysen der verschiedensten Aspekte von *Lulu*, und zwar von ähnlicher Tiefe wie bei Krämer. Dazu wird Bergs Schwanken zwischen *Lulu* und Hauptmanns *Pippa* auf anschauliche Weise beschrieben. Leider hat keines der beiden Bücher ein Register (ein heute beinahe unverzeihliches Manko). Besonders aufschlussreich bei Krämer ist seine Auflistung von Entlehnungen aus Bergs frühen Sonatentwürfen in seinen späteren Werken. Nicht nur das symphonische Zwischenstück aus *Wozzeck* basiert auf einem frühen Klavierwerk, sogar das Coda-Thema von Dr. Schön in *Lulu* ist möglicherweise eine solche Entlehnung (und zwar aus der vierten Klaviersonate). Beide Autoren konzentrieren sich allerdings auf das «Wie» bei Berg, hätten sich aber auch öfter «Wieso» fragen können. Krämer stellt Bergs Entlehnungen fest, meint aber, der Grund dafür sei vielleicht nicht mehr als die damit verbundenen glücklichen Erinnerungen an die Lehrzeit bei Schönberg, oder bloss der Wunsch, «gelungene» musikalische Ideen «vor der endgültigen Vergessenheit zu bewahren» (S. 269). Wenn aber das Coda-Thema aus *Lulu* tatsächlich ein bewusstes Selbstzitat darstellt, was hat nun Berg dazu bewogen, es rigoros zwölftönig neu zu komponieren, wo er sich sonst immer wieder Freiheiten in der Dodekaphonie erlaubt hat? Ertelt stellt seinerseits bei der vierten Variation des Lautenlieds in *Lulu* zwar die Paradoxie fest, «dass gerade im Namen der Einbeziehung eines tonalen Gebildes ein streng zwölftöniger Satz entsteht» (S. 195–6) und erwähnt, wie Berg gelegentlich seine Einfälle nachträglich änderte, um sie zwölftonkonform zu machen. Aber warum er das tat, fragt auch er nicht. Beruht dies wirklich nur auf Bergs bekannter Vorliebe für konstruktivistische Zwänge und Zahlenspiele, seiner «manischen Durchbildung der Details» (Adorno)? Es ist allerdings bemerkenswert, wie unterwürfig sich Berg vor Schönberg verhalten konnte und dennoch einen beinahe paranoiden Drang zur Kontrolle über seine eigene musikalische Materie hatte. War

also das Umkomponieren des Wedekindschen Lautenlieds als Zwölftonsatz nur intellektuelle Kunstfertigkeit, ein Gag, oder vielleicht der Wunsch nach Machtausübung, Besitzergreifung, sogar Vergewaltigung? Man soll sich immer davor hüten, Lösungen für stilistische Fragen im Leben des Komponisten zu suchen; da aber Berg selber so gern sein Werk mit seinem Leben verknüpfte, könnte uns vielleicht eine zuverlässige Biographie einiges erklären, was in einer weitgehend werkimmanenten Analyse fehlen muss. Wer sich nur halbwegs in letzter Zeit über die bei Antiquaren und Auktionshäusern verkauften Berg-Briefe informiert hat, weiss, dass uns spätestens im Jahr 2005 nach Ablauf des Urheberrechts Brisantes in Sachen Sex und Politik erwartet. (cw)

Tant de fascinante irréalité...

Fontaine, Gérard: «Le décor d'opéra. Un rêve éveillé»; *Editions Plume, 150 illustrations couleurs et noir*, Paris 1996, 320 p. Certains livres, surnommés « beaux », ne le sont que par leur jaquette; celui-ci ne manque pas à sa promesse, qui nous fournit les images visuelles fortes que suscite l'opéra considéré comme un rêve lyrique. Mais un rêve lyrique éveillé, grâce au texte consistant de Gérard Fontaine, nourri de philosophie et d'expérience, puisqu'il commença par être grouillot en chef du Festival d'Aix-en-Provence. Cet ouvrage comble un vide: celui du manque d'intérêt théorique pour le décor d'opéra – sans doute parce que les principaux décorateurs de théâtre furent des praticiens, non des théoriciens, hormis certaines exceptions comme Adolphe Appia, admirateur de Wagner, ou Edward-Gordon Craig, inspiré par une réflexion venue du théâtre. Le décor de théâtre constitue un agent dramatique indispensable, tel celui de Peduzzi, qui, pour *Lulu*, « peut aider à mettre à jour les intentions de Berg au regard si dur ». Le décor fait une large place à l'onirisme (ou à l'effroi grâce au masque de l'onirisme), à ses personnages surnaturels, monstrueux et marginaux; à sa mythologie; à ses corollaires comme l'exotisme (« L'éruption du Vésuve » de Philippe-Marie Chaperon pour *Le dernier jour de Pompéi* de Victorin Joncières). Ce peut être l'exotisme dans le temps (merveilleux historique ou temps extraordinaire, comme celui de Chirico pour *Ball*, ballet de Georges Balanchine, musique de Vittorio Rieti) ou dans le lieu: caverne (Ciceri pour *Ali Baba et les quarante voleurs* de Cherubini), opéras de la forêt, opéras de glace et de neige (*Elisa ou Le voyage aux glaciers du mont Saint Bernard*, de Cherubini, ou *Linda de Chamonix*, de Donizetti). Autre corollaire: le spectaculaire s'exprime avec l'opéra-catastrophe et l'opéra-péplum, dont *Aïda* constitue l'un des sommets (Philippe Chaperon pour sa création à l'Opéra de Paris le 22 mars 1880). Tout au long d'une histoire où les progrès techniques – depuis les praticables ou le diorama du début du XIX^e siècle – concilient peinture et espace, architecture et mouvement et ce, jusqu'aux nouvelles technologies, projection de décors sur des murs neutres, utilisation de téléviseurs sur scène, jusqu'à la fascination de l'irréel (Bob Wilson pour *La flûte enchantée* à l'Opéra de Paris en 1991). En annexe: index des décorateurs, des ouvrages lyriques, lexique des termes en rapport avec le décor d'opéra (qu'est-ce que « gélatine » ou « trappe anglaise »?) (vdw)

Eine zeitgemässe Einführung in die Edition

Grier, James: «The critical editing of music. History, method, and practice»; *Cambridge University Press, Cambridge 1996, 267 p.* Dem Buch liegt die Auffassung zugrunde, dass ein musikalisches Werk in einer potentiell unbegrenzten Zahl von Erscheinungsformen existiert, schriftlichen und tönenden; Grier ist also weit entfernt davon, das Werk mit dem Text zu identifizieren. Letzteren betrachtet er bloss als Set von Instruktionen für die Aufführenden, dem selbst in der Fassung des Komponisten weniger Autorität zukomme als der Aufführung, wo sich erst die für das musikalische Werk essentielle schöpferische Wechselwirkung von Komponist und Interpret realisiere. Grier lehnt deshalb interpretative Editionen nicht generell ab, wie er überhaupt eine Vielzahl von wetteifernden Ausgaben nur für vorteilhaft hält. Der Schwerpunkt des Buches gilt indessen der kritischen Edition, die aber keineswegs so etwas wie einen «Urtext» herstellen kann, sondern auch ein Akt der Interpretation ist, dessen Gesichtspunkte möglichst offengelegt werden sollten und dessen Ergebnisse jederzeit überholt werden können. – Neben solchen Reflexionen, die in ihrem antidogmatischen, das Musikmachen als sozialhistorischen Prozess begreifenden Ansatz durchaus zeitgemäss sind, behandelt Grier die verschiedenen Schritte einer kritischen Edition – von der Untersuchung der Quellen bis zur Erstellung und Präsentation des Textes – auch unter praktischen Aspekten, bis hin etwa zur Frage, in welchem Stadium der Arbeit die Einsicht in die Originale am zweckmässigsten (d.h. auch kostengünstigsten) ist. Breit wird die Methode erläutert, durch Feststellung gemeinsamer Fehler den Stammbaum der Quellen zu rekonstruieren, was besonders bei Werken, von denen keine Autographe überliefert sind, von Bedeutung ist. Das gilt für die meiste Musik vor 1600, aber auch für Werke des klassischen Repertoires wie Bachs Cellosuiten, einige Haydn-Quartette oder Mozarts Linzer-Sinfonie; Grier liefert dazu Fallbeispiele, die die Methode anschaulich machen und zugleich die Diskussion von Textfragen in diesen Werken bereichern. Insgesamt ein Buch, das eine ausgezeichnete Einführung in Wesen und Methode der Edition bietet; eine gewisse Pedanterie macht sich manchmal in Binsenwahrheiten und unnötigen Wiederholungen bemerkbar, muss aber als subjektive Voraussetzung bei diesem Themenbereich wohl in Kauf genommen werden. (ck)

Ohne Striptease

Häusler, Josef: «Spiegel der Neuen Musik: Donaueschinger. Chronik – Tendenzen – Werkbesprechungen»; *Bärenreiter/J.B. Metzler, Kassel/Stuttgart/Weimar 1996, 495 S.* Josef Häusler, lange Jahre Musikredakteur des Südwestfunks und damit Mitgestalter der Donaueschinger Musiktage, schreibt die Geschichte Neuer Musik in Donaueschinger: Vorbehalte gegen solche Historiographie *pro domo* sind unvermeidlich. Ganz ausräumen kann sie der vorliegende Band nicht, denn es ist schon ein wenig heikel, wenn Häusler sozusagen nachträglich Zensuren für das in Donaueschinger Aufgeführte austeilt, manche Werke gegen die Kritiker verteidigt, andere kühl in den Orkus der Zweitklassigkeit verweist. Im grossen und ganzen ist dies aber eine überaus nützliche

Publikation, ein kolossales Ein-Mann-Unternehmen, in dem Häusler nicht nur die Geschichte der Institution Donaueschinger Musiktage mit allen Irrungen und Wirrungen (inklusive nationalsozialistischer Abwege) darstellt, sondern anhand von Komponistenportraits und Kurzanalysen auch ein facettenreiches Bild der musikalischen Moderne aus der Perspektive Donaueschingers zeichnet – und ihrer wechselvollen Rezeption durch die Presse. Man wird die fast 500 grossformatigen Seiten kaum am Stück durchlesen, doch den üppig bebilderten Band immer wieder als Nachschlagewerk zu Rate ziehen wollen – seine anhaltende Nützlichkeit über die Funktion einer Festgabe zum 75. Geburtstag der Musiktage hinaus steht ausser Zweifel. – Gibt (oder gab) es eine «Donaueschinger-Ästhetik», wie Kritiker (und beleidigte, da nicht berücksichtigte Komponisten) immer wieder unterstellt haben? Eher am Rande gibt Häusler blinde Flecken in der Programmierung zu, konzidiert ein lange anhaltendes USA-Defizit (wohl nicht zuletzt Reaktion auf den Cage-Schock von 1954) und lässt durchblicken: «Die «Programmewaltigen» haben weithin den Werkbegriff im Mittelpunkt ihrer Arbeit gesehen, fanden sich auch nicht bereit, das Extravagante, Exotische und Spektakuläre als Wert um seiner selbst zu verstehen.» Ein Credo, das sich beispielsweise in den Sechzigern in folgender Direktive Heinrich Strobels an die Komponisten artikuliert: «Ohne Striptease, unzumutbare Misshandlungen der Instrumente und der Spieler, ohne Pfeifen, Grölen, Schenkel schlagen etc. pp.» Worauf György Ligeti sarkastisch entgegnete: «Schuhe, Mundstücke, Pfeifen, Schlagen, etc.: Bitte beruhigen Sie die Orchestergewerkschaft, dass jener, der die Schuhe auszieht, nicht ich bin. Was Pfiffe, Stampfen etc. betrifft: Ähnliches wurde von Mitgliedern einiger Orchestergewerkschaften bereits einige Male bei den Proben meiner Stücke ausgeführt, doch war das von mir in den Partituren noch niemals notiert gewesen – die Pfiffe wurden von den Mitgliedern der Orchestergewerkschaften ganz freiwillig, ohne meine Aufforderung vorgetragen.» (pnw)

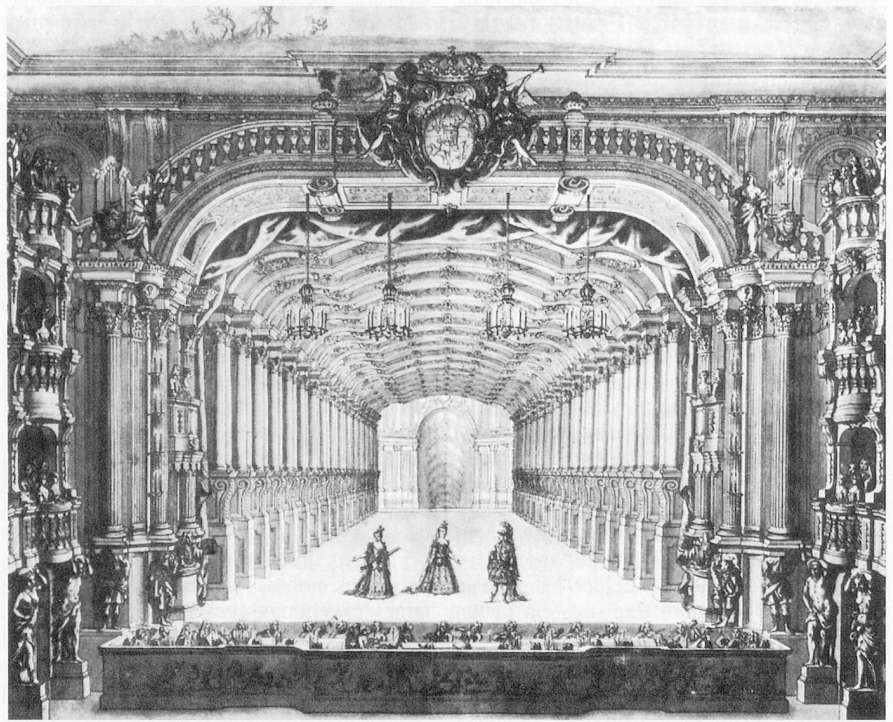
Pionierstadt des Musiktheaters

Höntsch, Winfried: *«Opernmetropole Dresden. Von der Festa Teatrale zum modernen Musikdrama. Ein Beitrag zur Geschichte und zur Ikonographie der Dresdner Opernkultur»*; Verlag der Kunst, Dresden / G+B Fine Arts, Amsterdam 1996, 357 S.

Ein gehaltvoller Prachtband – Höntsch hat das Kunststück fertiggebracht, die optische Opulenz des Buchs nicht auf Kosten des wissenschaftlichen Anspruchs in den Vordergrund zu stellen, sondern sie diesem sogar weitgehend dienstbar zu machen. In dem reichhaltigen Material findet sich unvermeidlich viel mehr oder minder Bekanntes, zumal von Wagner oder dem hier häufig uraufgeführten Strauss, aber oft auch Neues (vor allem aus älteren Phasen) und sonst kaum Zugängliches. So gibt der Überblick über die Operngeschichte Dresdens zugleich einen Einblick in die Ausstattungs- und Inszenierungsgeschichte. Dabei wirkt Altes, das eben nicht immer das gute Alte ist, oft genug nurmehr altmodisch oder unfreiwillig komisch, etwa die sauber-drallen Blumenmädchen aus der Dresdner Erstaufführung des *Parsifal* (1914) – im Gegensatz zur ersten Neueinstudierung nach dem 2. Welt-

krieg (1988). Von solchen Tendenzen ist freilich, abgesehen vom glatt und unauffällig Konventionellen, auch Neues nicht ausgenommen – ein Höhepunkt vielleicht die szenische Gestaltung von Verdis *Requiem* als Gastspiel des Teatr Wielki Poznan (1988) mit einem Bretterverschlag als Rahmen sowie zwei singenden Engeln mit Brokatgewändern und einer demütig betenden Menge mit einfachen Holzkreuzen. – Höntsch konzentriert sich in seiner unpräzisen, lesbaren Darstellung auf die Oper und behandelt daher Hof- bzw. Staatska-

Musikkultur des NS-Systems zu untersuchen. Gabriele Knapp, Musiktherapeutin, befasst sich mit den Funktionen, welche die Musik im Konzentrationslager Auschwitz hatte. Im besonderen geht sie auf das einzige Frauenorchester ein, das im Konzentrationslager Zwangsarbeit leisten musste. Ihre Recherchen, die sie in europäischen Archiven und durch die Befragung von Zeitzeugen betrieben hatte, brachten sie zum Schluss, dass das Orchester ein Teil der Terrormaschinerie des Lagers war, der die Opfer über das ihnen bevorstehende Schicksal



Das Dresdner Opernhaus am Zwinger. Entwurf von A. und G. Mauro (1719)

pelle nur als Opern- und nicht auch als Konzert-Orchester; ebenso kommt das Ballett nur am Rand vor, während Kultur- und Allgemeines gelegentlich eingeblendet wird. Etwas unterbelichtet bleibt die NS-Zeit, bei der Höntsch seine kritische Haltung zugunsten einer lokalpatriotischen Feier der Kontinuität zurücknimmt. Eine ausführliche *Dresdner Opernchronik* als Anhang versammelt übersichtlich wichtige Daten und Werke bzw. Aufführungen; ein Register erschliesst die Informationen zusätzlich noch. Der Zeitraum ist beträchtlich. Anfänge datieren auf den Beginn des 17. Jahrhunderts – Schütz' *Dafne* von 1627 in Torgau spielt hier mit herein (nicht die erste deutsche Oper im strikten Sinn, sondern ein Theaterstück mit Musik); dazu gehören Hoffeste, bis 1664/67 mit dem *Kurfürstlichen Opernhaus am Taschenberg* Dresden eine Pionierrolle spielt: es besass «als erste Stadt im deutschsprachigen Raum und nördlich der Alpen einen eigenen Theater-Neubau, der vorrangig für die Aufführung von Opern geplant und benutzt wird». (hwh)

Musik als Teil der Terrormaschinerie

Knapp, Gabriele: *«Das Frauenorchester in Auschwitz. Musikalische Zwangsarbeit und ihre Bewältigung»*; von Bockel Verlag, Hamburg 1996, 339 S.

Die Schriftenreihe «Musik im Dritten Reich und im Exil» hat es sich zur Aufgabe gemacht, verschiedene Aspekte der Musik und

hinwegtäuschen sollte, Angstschreie zu übertönen versuchte oder zur Unterhaltung des Todfeindes SS zu jeder Tag- und Nachtzeit bereitzustehen hatte. Viel Raum wird der Auswertung von Interviews mit sieben ehemaligen Orchestermitgliedern gelassen, die sich zur Befragung hauptsächlich zur Verfügung stellten, um zum Buch «Das Mädchenorchester in Auschwitz» von Fania Fénelon (Sängerin im Frauenorchester Auschwitz) eine Gegendarstellung geben zu können. Gemäss den Untersuchungen der Autorin haben alle befragten Mitglieder des Frauenorchesters nach der Zeit der Verfolgung weiter Musik gemacht. Diese Tatsache wird aus psychologischem und sozialwissenschaftlichem Blickwinkel beleuchtet. – Das Buch macht zutiefst betroffen, da es die grausamen Einzelschicksale weniger Personen zeigt und man sich als Leser nicht hinter der Anonymität einer immensen Opferzahl verschanzten kann. (om)

Quer zum Zeitgeist

Kolleritsch, Otto (Hg.): *«Das aufgesprengte Kontinuum. Über die Geschichtsfähigkeit der Musik»*; Studien zur Wertungsforschung Bd. 31, Universal Edition, Wien/Graz 1996, 262 S.

Benjamins mystisch unterfütterter Marxismus (oder vice versa), dem der Titel des Buchs entnommen ist, verführt gern zu geschichtsphilosophisch-spekulativen Hochflügen für sich selber oder, eher etwa an der *Passagen*-Arbeit orientiert, in Kombination mit der berühmten «Rüsche am Kleid» als

Signum der «Ewigkeit». So ist auch der vorliegende, wie immer gehaltvolle Band der *Studien zur Wertungsforschung* nicht frei von hochtrabendem Geschwätz (das man natürlich auch «Diskurs» nennen kann, obwohl es durch terminologische Nobilitierung nicht besser wird). Putzig auch, wenn ausgerechnet reaktionäre Musik/Geschichts-Teleologien wie die von Georgiades oder Ansermet, die ein Ende der Musikgeschichte wahlweise auf 1828 oder 1918 datieren, gerühmt werden, während sonst der herrschende Geschichts- und Gesellschaftsdiskurs Entwicklungs- und Fortschrittskonzepte verabscheut, wenn sie sich nur im Verdacht einer Nähe zu marxistischen Ansätzen stehen. Umso verdienstvoller, dass Otto Kolleritschs Themenwahl auch hier quer zum Geist der Zeiten als der Herren Geist steht. – Auch und gerade mit Bezug auf Benjamin produktiver als Paraphrasen seiner Thesen sind die Beiträge, die sich konkret mit Musik auseinandersetzen: so rekonstruiert Mario Vieira de Carvalho konkret, aspektenreich und nachvollziehbar in «No hay caminos»? Luigi Nonos Verhältnis zur Geschichte eben dieses nicht zuletzt auch werkanalytisch; ähnlich Jörn Peter Hiekel mit «In der Tat ist der Komponist Berichterstatter...» Die Öffnung gegenüber der Geschichte in Werken Bernd Alois Zimmermanns. Unzweifelhaft ein Höhepunkt ist «Ich muss mich also zwingen, was Städtisches zu singen». Bachs Bauernkantate: Rätselhaftes Vorbild, vorbildliches Rätsel von Peter Schleuning, derzeit einer der besten Musikanalytiker mit seiner ebenso kenntnis- wie phantasiereichen Vermittlung historischer Fakten und kompositorischer Befunde im Rahmen eines weitausholenden und weitreichenden Panoramas. (Eine Langfassung des Beitrags ist für 1997 im Rahmen einer Arbeit über musikalische Naturdarstellungen im 18. Jahrhundert angekündigt.) (hwh)

Gewerziou breizh-izel : quoi t'est-ce ?

Leduc, Jean-Marie : « *Le dico des musiques. Musiques occidentales, extra-européennes et world* » ; Editions du Seuil, coll. « *Les dicos de Point Virgule* », Paris 1996, 700 p. Tout ce que vous avez toujours voulu savoir sur certaines musiques sans jamais oser le demander : charangue, gangsta rap, hard rock, gewerziou breizh-izel, qawwali. Mais aussi : Ars Nova, consort, grégorien ou trope. D'une indéniable utilité. J'allais oublier – pour vous mettre l'eau à la bouche : le gewerziou breizh-izel, c'est une espèce de blues, d'avant le blues, du centre de la Bretagne... (vdw)

Schubert bei Schumann

Maintz, Marie Luise: « *Franz Schubert in der Rezeption Robert Schumanns. Studien zur Ästhetik und Instrumentalmusik* » ; Bärenreiter, Kassel [etc.] 1995, 367 S. Verschiedene Tendenzen rezeptionsästhetischer Forschungen werden in diesem Buch versammelt. Ausgangspunkt ist die frühe Schubert-Rezeption nicht nur bei Schumann, dann werden Schumanns durchaus nicht kontinuierliche Einschätzungen von Schubert referiert, begründet und in den Kontext der gesamten Schumannschen Ästhetik gestellt. Schliesslich wird im letzten Teil dieses monumentalen Buches konkret nachgewiesen, wo sich in Schumanns Musik – berücksichtigt sind die Gattungen Kla-

viermusik und Sinfonie – Reminiszenzen von Schubert auffinden lassen. Leider tritt bei der in jedem Fall nachvollziehbaren Nachrecherche die Frage etwas in den Hintergrund, aus welchen kompositionsimmanenten Gründen sich Schumann so deutlich bei Schubert abstützte. (rb)

Genet, Homosexualität und Henze

Mattenklott, Caroline: « *Figures des Imaginaires. Zu Hans Werner Henzes «Le miracle de la rose»* » ; Zwischen/Töne (Hg. Hanns-Werner Heister) Bd. 3, von Bockel Verlag, Hamburg 1996, 156 S.

Die Autorin verbindet in dieser Studie Betrachtungen zu Jean Genets Roman, psychoanalytische Ausführungen zur Homosexualität und Pädophilie und konkrete musikalische Analysen von Henzes Werk. Die Verbindungen zwischen Genet und Henze sieht sie vor allem im manieristischen Grundkonzept beider Werke. Sehr aufschlussreich sind die stark auf Foucault basierenden Ausführungen zur Homosexualität. Im Falle der musikalischen Analysen überwiegt zuweilen ein etwas bürokratisches Auszählen verschiedener Reihen, die von Henze semantisch verwendet werden. Und nachdem die Reihen semantisch identifiziert sind, kann die «Geschichte» des Stückes erzählt werden, wobei der Autorin bei dieser Semantisierung von Instrumentalmusik zuweilen auch unfreiwillig komische Formulierungen unterlaufen: «Das Programm bestimmt die Bassklarinete als Repräsentant Jean Genets, dessen Gegenwart im Inneren Harcamones in den *Variations* zum ersten Mal thematisiert wird. Über Genets konkrete Erlebnisse in Harcamones Körper scheint das Programm keine Auskünfte zu geben.» (S. 97f.) Dass indessen Henze in so einfacher und direkter Weise Genets Roman umsetzt, geht aus Mattenklotts Analysen unzweifelhaft hervor. Der zwiespältige Eindruck, den diese hinterlassen, liegt also möglicherweise nicht an der Analysierenden, sondern am Analysierten, das einfach nicht mehr hergibt. (rb)

Eine wichtige Publikation – trotz Mängeln

Mayer, Clara (Hg.): « *KOM, Komponistinnen im Musikverlag. Katalog lieferbarer Musikalien* » ; Furore-Edition, Kassel 1995, 275 S.

Ein weiterer Schritt hin zur Selbstverständlichkeit im Umgang mit Musik von Frauen: Der Furore-Verlag legt hier ein nach eigenen Angaben vollständiges Verzeichnis aller Werke von Frauen vor, die im europäischen Musikhandel erhältlich sind. Die Einschränkung auf Europa wirkt unverständlich, bleibt doch so etwa eine der wichtigsten Vertreterinnen der amerikanischen Musik des 20. Jahrhunderts, Pauline Oliveros, im Katalog mit nur einem einzigen Werk erwähnt. Ein bisschen mehr Weitblick könnte von einem mit der Problematik «Frau und Musik» vertrauten Verlag schon erwartet werden. Die Verlagsangaben zu 4000 Werken sind in die zwei grossen Sparten Instrumental- und Vokalmusik unterteilt und mit einem Register der über 700 Komponistinnen ergänzt. Die Einordnung nach Besetzung ist sinnvoll, ebenso die Sparte «Modernes Ensemble» für Werke mit variabler Besetzung. Leider nicht unterschieden wurde zwischen Literatur für den Unterricht und Konzertliteratur. Das Ermitteln von Geburtsjahren

von Komponistinnen scheint Clara Mayer vor ernsthafte Probleme gestellt zu haben. Neben falschen Datierungen (Anne Danican Philidor, 20. Jh.) sind die Angaben zu Entstehungsjahr und Länge der Werke inkonsequent gehandhabt. Auch bis anhin konkurrenzlose Publikationen sollten sich um einen gewissen Standard bemühen. Wer sich mit der Aufführung der Musik von Komponistinnen beschäftigt, kommt um diesen Katalog aber nicht herum. (om)

Ungewöhnliche Töne – nebst altbekannten

Metzger, Heinz-Klaus und Riehn, Rainer (Hg.): « *Gustav Mahler. Der unbekannt Bekannte* » ; Musik-Konzepte 91, edition text+kritik, München 1996, 116 S.

Das Heft mischt Neues mit sattsam Bekannten wie Hans Wollschlägers marginalen Bemerkungen zu Mahler überhaupt oder C.-S. Mahnkopfs hochtönenden, laokontischen Bemerkungen zu Mahlers vermeintlicher «Gnosis» (welche so genau nicht gemeint ist). Demgegenüber führt der Abdruck eines Radiomanuskripts von Wolf Rosenberg über die 6. auf den Boden der musikalischen Sache zurück, und die kommentierte Diskographie (hier «Une discographie raisonnée» getauft) von Paolo Mezzacapo de Cenzo/Liam Mac Gabhann wartet mit lebendigen, frischen und ungewöhnlichen Tönen auf. Zurecht verweist Barbara Zuber mit ihren Gedanken über Mahlers Bearbeitung von Schuberts Streichquartett *Der Tod und das Mädchen* darauf, dass Traditionsbeziehungen zwischen den beiden wohl wesentlich darin liegen, dass beide vokale und instrumentale Sphäre füreinander durchlässig halten und, «den Gesang fortsetzend», Lieder in Kammer- bzw. Orchestermusik übernommen haben. Ausführlich diskutieren Helmuth Kreysing und Frank Litterscheid den *Einfluss der E-Dur-Sinfonie Hans Rotts auf Gustav Mahler*. Rott (1858–1884) war nicht zuletzt wegen seines Hangs zum Antisemitismus eher Bekannter als Freund in Mahlers Jugendzeit. Die beiden Autoren zeigen einige interessante thematische Reminiszenzen aus Rotts Symphonie bis hin zu Mahlers 7.; vielleicht noch wichtiger erscheinen allerdings idiomatische Affinitäten, die erstaunlich anmuten. Im Eifer des Gefechts schiessen freilich die Autoren, die Rotts Werke herausgeben, übers Ziel hinaus, wenn sie solcher Reminiszenzen wegen Mahlers «Originalität» in Frage stellen – das ist selber ein nicht besonders origineller Vorwurf, dem sich Mahler schon zu Lebzeiten ausgesetzt sah. (hwh)

Une mine d'informations

Millington, Barry (sous la direction de) : « *Wagner. Guide raisonné* », traduit de l'anglais par Dennis Collins ; Fayard, Paris 1996, 620 p.

Après les compendiums Mozart et Beethoven parus chez Jean-Claude Lattès, voici celui de Wagner chez Fayard. Il ne s'agit pas d'un texte littéraire suivi, mais d'un guide constitué de contributions de multiples auteurs, sur des sujets variés, alimentés par les recherches les plus récentes : la vie, les influences, le contexte historique lié à l'unification allemande et à la création du Reich de Bismarck, la pensée, l'œuvre (numéro par numéro), un glossaire wagnérien, Wagner librettiste, les mythes, les sources, l'orchestration, la postérité. Une bibliographie sélective (et détaillée) accompagne le cata-

logue le plus exhaustif jamais publié de ses écrits, discours, comptes rendus, lettres ouvertes et lettres sur des sujets spécifiques (sont omis poèmes de circonstance, dédicaces, ébauches en prose et textes des œuvres scéniques des *Gesammelte et Sämtliche Werke*). Outre la mine d'informations judicieusement ordonnée que constitue cet outil de référence, le lecteur y trouvera éclaircis nombre d'aspects mythifiés de cette personnalité encore trop souvent controversée. Un ouvrage sérieux et savant, que viennent agrémenter des touches d'humour (anglais ?); celle, par exemple, qui ouvre le chapitre consacré aux Mythes et Légendes: « On a plus écrit sur Wagner que sur tout autre homme, à l'exception de Jésus-Christ et de Napoléon. Il n'y a pas la moindre vérité dans cette information, mais aucun ouvrage sur Wagner ne serait complet sans elle. » (vdw)

Spielmusik für Annegret

de la Motte, Diether: «Wege zum Komponieren. Ermutigung und Hilfestellung»; Bärenreiter, Kassel/Basel usw. 1996, 127 S. Man kennt und schätzt Diether de la Motte als anregend unorthodoxen Vermittler musikalischen Wissens. Auch in diesem kleinen Komponierlehrgang, der sich an «Schüler ab der 10. Klasse, aber auch Studenten, Lehrer und erwachsene Laien» richtet, lässt der Verfasser die starre Hierarchie tradierter Tonsatzlehren links liegen, vermeidet Ge- und Verbote und lässt die Leser spielerisch erfahren, was kompositorische Gestaltbildung bedeuten kann. Erst Phantasie mobilisieren, dann kanalisieren – so könnte man das Credo des Büchleins formulieren. Fragt sich nur, wohin denn die so erweckte Kreativität gelenkt wird. De la Motte kreativer Trimm-dich-Pfad mündet dann doch recht schnell in die altvertrauten Baumschulen abendländischer Tradition, die da «Lied», «Suite» oder «Chaconne» heißen, alles auf dem sicheren Boden der Tonalität, versteht sich, artig gesetzt für die vertrauten bürgerlichen Musikmöbel Violine oder Klavier, mit häuslichen Geräuschexperimenten auf Bierglas und Nachttopf als neckischen Spässchen. Dass Komponieren im Zeitalter von Sampler und MIDI einen anderen Sinn annehmen könnte, scheint de la Motte ebenso wenig zu registrieren wie die Tatsache, dass die bieder-betulichen Texte, die er zur Vertonung anbietet, Lichtjahre von der Erfahrung heutiger Jugendlicher entfernt sind (Kostprobe: «Annegret, von früh bis spät/denk ich nur an dich allein./Führe mich, führ dich und mich/in das Reich der Träume hinein.») Je mehr man sich in den Text vertieft, desto drängender wird der Verdacht, dass dieser scheinbar so unkonventionelle Komponierkurs allerhand «lustige Spielmusik» von vorgestern inspirieren wird, doch keine Musik für das 21. Jahrhundert. (pnw)

Le chantre de ces dames ?

Olivier, Brigitte: « J. Massenet. Itinéraires pour un théâtre musical »; Actes Sud, Arles 1996, 297 p. D'emblée, le lecteur est avisé que cet essai n'est pas musicologique, non plus que littéraire, mais dramatique. C'est « l'histoire d'un homme qui a construit la sienne, son théâtre musical, pièce par pièce, de chapitre en chapitre [...] ». Malgré un succès pérenne (depuis *Le roi de Lahore* en 1877), la popularité atteinte avec *Manon* (1884) et

Werther (1892), auxquels seuls son nom reste le plus souvent associé, et un catalogue très abondant (le plus important sans doute du XIX^e siècle lyrique français, avec ses vingt et un opéras et ses quatre oratorios), Massenet, qu'on l'appelle Mlle Massenet ou la fille de Gounod, c'est toujours le « chantre de la femme » (il ne récusera jamais cette expression), on le lie indéfectiblement à ses « belles écouteuses ». C'est bien peu. Aussi, emboîtant le pas de divers musicographes, Brigitte Olivier tâche-t-elle de démontrer que Massenet lance un pont entre Berlioz et Debussy, Puccini et même Schoenberg. Ce serait également le premier à avoir fait du théâtre musical, tel qu'on le conçoit aujourd'hui. (vdw)

Un tour de passe-passe

Piguet, Jean-Claude: « Philosophie et Musique »; Georg éditeur, Chêne-Bourg 1996, 216 p.

Piguet, ancien professeur de philosophie à l'Université de Lausanne et, toute sa carrière durant, lié de près à certains musiciens (Martin, Ansermet), invite ici à réfléchir sur quelques points concrets de rencontre entre philosophie et musique. Le propos est moins d'envisager systématiquement les rapports historiques entre l'une et l'autre discipline que de se centrer sur certains problèmes posés – de façon récurrente dans l'histoire occidentale – par la musique à la philosophie, et la manière dont cette dernière, détachée de l'histoire, peut envisager une connaissance de la musique. Quelques points nodaux de cette réflexion: la temporalité en musique (chez Saint Augustin), les affects et la musique (Descartes, Bach), et plus avant, la critique – fondée sur la réflexion musicale – que des philosophes comme Schopenhauer, Nietzsche et Adorno adressent à la positivité du langage philosophique. Notons que l'« honnête homme » auquel s'adresse l'ouvrage est malgré tout supposé posséder un certain degré de compétences, du moins d'habitude du langage de la philosophie. Mais même sans de telles compétences, le tour de passe-passe qui permet à Piguet de régler *in cauda* son compte à la musique d'après 1950 (elle aurait perdu toute force créatrice) risque de lui apparaître davantage comme un acte de foi péremptoire – fondé sur quelque chose comme une mystique du mystère de la création musicale –, voire comme un coup de force, que comme une réflexion philosophique véritablement critique. (ba)

Mit klassischer Bildung befrachtet

Riethmüller, Albrecht: « Gedichte über Musik. Quellen ästhetischer Einsicht »; *Spektrum der Musik*, hg. von A'R', Bd. 4, Laaber Verlag, Laaber 1996, 248 S.

Quer zur Autoren-Intention wie zum Kunstwerk-Charakter der Gedichte verwendet sie Riethmüller hier in seinen mit klassischer Bildung befrachteten, aspektenreichen Abhandlungen vorwiegend als Dokumente musikhistorischer Sachverhalte und musikästhetischer Anschauungen – ein vom Standpunkt der Musikforschung aus durchaus legitimes Verfahren. Material sind auf Musikalisches als Gegenstand und Stoff bezogene, chronologisch (mit einer bedauerlichen Lücke zwischen griechischer Antike und Weimarer Klassik) gereichte Gedichte bzw. Passagen aus Ovids *Metamorphosen*, aus dem Umkreis Anakreons, von

Schiller, Lenau, Poe, Valéry, Rilke, Benn sowie Blochs als « Prosagedicht » titulierter Text *Traum*. (hwh)

Unvollendetes Hauptwerk

Sommer, Uwe: « Alexander Zemlinsky, <Der König Kandaules> »; *Musik-Konzepte* 92/93/94, hg. von Heinz-Klaus Metzger und Rainer Riehn, edition text+kritik, München 1996, 259 S.

Sommers Hamburger Dissertation gilt einem wegen der Zeitgeschichte nicht vollendeten Hauptwerk Zemlinskys. In dieser Oper nach André Gide (Übersetzung von Franz Blei) reflektiert er Elemente der Gattungstradition bis hin zu Annäherungen an « epische Theater ». Das Particell war 1936 noch in Wien – nach der Vertreibung aus dem « Deutschen Reich » nach 1933 nurmehr eine Heimat als Exil – vollendet worden; 1939 im US-Exil brach Zemlinsky, der auf keine Aufführung hoffen konnte, die Arbeit an der Instrumentation ab. Ab 1991 rekonstruierte Anthony Beaumont die Partitur im Auftrag der Hamburgischen Staatsoper, und das Werk wurde im Oktober 1996 ebenda uraufgeführt: wenigstens eine postume Ehrung eines Komponisten, der etwas im Schatten der Schönberg-Schule steht, obwohl ihm Schönberg biographisch und Berg musikalisch einiges verdankt (etwa Zitate in der *Lyrischen Suite* aus der *Lyrischen Symphonie*) und es auch im *Kandaules* Querverbindungen zu *Lulu* gibt. Sommers vielschichtige, genaue und doch nicht pedantische Analyse macht die Bedeutung der Oper plausibel und zeigt einmal mehr, was alles an vernichteten Produktivkräften, versäumten Möglichkeiten auf das Konto des deutschen Faschismus geht. (hwh)

Der Künstler und sein Alltag

Stegemann, Michael: « Franz Schubert. Ich bin zu Ende mit allen Träumen »; Piper, München 1996, 486 S.

Stegemann, Michael: « Schubert-Almanach. Eine musikalisch-historische Chronik »; Piper, München 1996, 285 S.

Wer den Entschluss fasst, eine Biographie zu schreiben, kann dies auf zwei Arten tun: man untersucht auf wissenschaftlicher Basis die zur Verfügung stehenden Quellen und schafft durch die Anhäufung von Analyseergebnissen eine Distanz zur Persönlichkeit der zu beschreibenden Person, oder aber man identifiziert sich mit ihr. Michael Stegemann hat den zweiten Weg gewählt und ist in seiner Identifikation sehr weit gegangen; er hat Schuberts imaginäres Tagebuch geschrieben. Er übernimmt den wienerischen Dialekt und verringert mit diesem Stilmittel die Distanz zu Schuberts Person auf ein Minimum. « Hautnah » erlebt man so als Leser die alltäglichen Sorgen um genügend Rastralpapier oder die schwelenden Konflikte mit dem Vater. Stegemann schafft es, in diesem fiktiven Tagebuch den Leser vergessen zu lassen, wer der eigentliche Urheber ist, und eröffnet eine neue Sichtweise auf die Biographie, die auf zahlreichen Quellen von Schubert selbst, seinen Freunden sowie Zeitschriften und Glossarien Wiens aus dieser Zeit basiert. Nicht nur das Schicksal eines hart sich gegen seine Zeit auflehrenden Künstlers wird hier sichtbar, sondern auch Schuberts Person im alltäglichen Umfeld und in den politischen Wirren der Zeit. Geschichtsschreibung, wie man sie sich früher in der Schule immer gewünscht hätte: packend persönlich geschrieben, mit

all den «unwichtigen» Details angehäuft, die das alltägliche Leben der Biedermeierzeit für einen mittellosen Komponisten so mit sich brachte. Man erfährt bei dieser Lektüre zum Beispiel, wieviel ein Fiaker damals gekostet hat, aber ebenso den Inhalt der Rede Napoleons nach seiner Flucht von Elba.

Gleichzeitig zu dieser autobiographischen Chronik ist vom selben Autor ein Schubert-Almanach erschienen, der durch die Sendungen führt, welche sich täglich während des ganzen Jahres auf den Radiostationen DRS 2, SFB, MDR und NDR der Musik Schuberts annehmen. Jede Sendung bezieht sich auf einen kalendrischen Stichtag der Biographie Schuberts und ist auf 25 Minuten pro Tag beschränkt. So wird hier zwar nur häppchenweise das Gesamtwerk Schuberts hörbar gemacht, da die grossen Werke nicht in ihrem ganzen Umfang in einer Sendung gespielt werden können. Trotzdem überzeugt die eigenwillige Programmidee. Ein chronologisches Tagebuch ergänzt die täglichen Radiosendungen, die im zeitlichen Ablauf des Werks Schuberts hin- und herspringen. (om)

Kritisches ausgespart

Stephan, Rudolf: «Musiker der Moderne. Portraits und Skizzen» (hg. von Albrecht Riethmüller); Laaber-Verlag, Laaber 1996, 176 S.

Eigentlich hätte der Titel des Buches besser «Deutsche und österreichische Musiker der Moderne» heissen sollen, denn es sind ausschliesslich Deutschsprachige vertreten: August Halm, Hans Pfitzner, Max Reger, Alexander Zemlinsky, Arnold Schönberg, Franz Schreker, Alban Berg, Paul Hindemith, Carl Orff, Alfred Schlee und Theodor W. Adorno. Es handelt sich bei den Texten um Vorträge, die bei verschiedenen Gelegenheiten zwischen 1979 und 1990 gehalten wurden, meist an einem den jeweiligen Komponisten gewidmeten Symposium. Das erklärt bis zu einem gewissen Grade, weshalb einerseits Kritisches gewandt ausgespart wird und andererseits kaum Spannungen zwischen den Portraits entstehen. Stephan ist vor allem bei den konservativeren Komponisten bemüht, nicht einfach alles mit der Leiste der Wiener Schule zu messen. Im Falle von Orff und Pfitzner wirkt dies aber etwas bemüht, weil für Rudolf Stephan, der sich jahrzehntelang mit Schönberg beschäftigte, die viel geringere Bedeutung dieser Oeuvres ja evident ist; er sagt dies aber nur zwischen den Zeilen und tut gegen aussen so, als handle es sich um die wichtigsten Komponisten ihrer Zeit. (rb)

L'exhaustivité comme principe éditorial

Tappolet, Claude (éd.): «Ernest Ansermet, Correspondances avec des compositeurs européens (1916–1966)», vol. 2; Georg éditeur, Genève 1996, 203 p.

Suite de l'aventure éditoriale consistant à publier l'ensemble de la correspondance du chef romand (plusieurs volumes ont déjà paru depuis 1981 par les soins de Tappolet, comprenant la correspondance avec Stravinsky, avec les compositeurs genevois, suisses, français, autrichiens, allemands, espagnols et anglais). Les correspondances ne sont jamais inintéressantes; mais lorsqu'elles s'adressent à des chefs d'orchestre (que de recommandations pour de jeunes amis musiciens talentueux!), elles contiennent

fatalement nombre de détails qui sauront essentiellement intéresser les spécialistes soucieux de reconstruire le moindre détail de la biographie d'Ansermet. Ici, nous trouvons – parfois noyées au milieu d'une surabondante iconographie (programmes de concerts dirigés par Ansermet) – les brèves lettres échangées par Ansermet et ses correspondants russes (une lettre de Khatchaturian, une autre de Prokofiev), tchèques (Martinů), polonais (une lettre de Paderewski). Justifient-elles les titres pompeux des chapitres: «École Russe, École tchèque,



Arthur Honegger, Ernest Ansermet et William Aguet (Radio-Lausanne, avril 1940)

École polonaise»? Plus fournis et durables en revanche, et plus denses sur le plan musicologique, furent les échanges hongrois (en vieux réactionnaire, Kodály, de concert avec son complice, vitupère contre «la fatale mode électro-aléatic») et italiens (Mali-piero: nombreuses lettres entre 1920 et 1963; Dallapiccola: le seul «dodé... à faire de la musique» aux yeux d'Ansermet – mais la réponse de Dallapiccola est sceptique...). Comme pour l'ensemble du projet, la question demeure de savoir si l'intérêt de telles entreprises, où le principe éditorial semble être l'exhaustivité, se justifie vraiment jusqu'au bout. Mais le propos, ici, paraît plus hagiographique que critique. (ba)

Vom Tierlaut zur Musik

Tembrock, Günter: «Akustische Kommunikation bei Säugetieren. Die Stimmen der Säugetiere und ihre Bedeutung»; Wissenschaftliche Buchgesellschaft, Darmstadt 1996, 181 S.

Tembrock, Jahrgang 1918, hat bereits 1948 an der Humboldt-Universität eine verhaltensbiologische Arbeitsgruppe gegründet und begann 1951 damit, Tontechnik für Verhaltensstudien einzusetzen, was zur grössten Tierstimmensammlung Europas führte. Als einer der bedeutenden Experten für Biokommunikation hat er sich in seinen Forschungen vor allem auf akustische Kommunikation konzentriert und legt hier eine weitere Zusammenfassung von Methoden wie Ergebnissen vor. So sehr nun Tembrock die Rolle des Biologischen auch für die Menschen betont (und gelegentlich überbetont), so sehr legt er Wert auf die grundlegende Differenz von Biokommunikation und (menschlicher) Sprache, die seiner Ansicht nach vom akustischen Verhalten der Säugetiere sogar «überhaupt nicht ableitbar

ist» – Sprechen und Sprache (die notfalls durch optische Zeichensysteme ersetzbar ist) sind überdies zweierlei; neu ist auch die spezifische Entfaltungsmöglichkeit der Singstimme und damit der Musik. Für die mit letzterer vorrangig Befassten sind vor allem die allgemeineren Ausführungen Tembrocks relevant, die die Behandlung einer Liste spezieller Säugetierarten einrahmen; dabei erscheint nicht zuletzt die mögliche Übertragung von Systematisierungen auf Momente des Musikprozesses besonders interessant. Ein gewisses Hemmnis der Kommunikation bzw. der Aneignung des Stoffs ist die naive Lust der Bioakustiker an terminologischen Neuschöpfungen, die sie mit den Semiotikern teilen und die durch Einbeziehung von Anglizismen nicht angenehmer und lesbarer wird. (hwh)

Le prodige d'une voix d'ange

Tingaud, Jean-Luc: «Alfred Deller. Le contre-ténor»; Editions Josette Lyon, coll. «Les interprètes créateurs», Paris 1996, 156 p.

Après Clara Haskil et Leonard Bernstein, voici Alfred Deller (premier ouvrage qui paraît en France), le chanteur «à la voix d'ange», qui, tout au long de sa vie, revendiqua une approche intuitive de l'interprétation, approche reconnaissable entre toutes. Rappelons que le point de départ des titres de cette collection est une lettre, un élément sensible évoquant l'artiste; ici, une photographie de la tête du chanteur, légèrement de profil, barbiche pointée en avant, fine moustache taillée avec soin; les cheveux, bien coiffés, sont séparés par une raie à gauche. L'auteur, musicien et polytechnicien, retrace la vie du père spirituel du renouveau de la musique baroque; depuis ses premiers enregistrements à la BBC au milieu des années quarante, sa célèbre formation, le Deller Consort, jusqu'à son apogée, contemporaine des premiers groupes de «beat music», comme il les appelait, et à sa retraite dans le Sud de l'Angleterre, où il avait coutume de recevoir ses amis Nikolaus et Alice Harnoncourt ou Frans Brüggen. (vdw)

Une entreprise de sabotage

Vignal, Marc (sous la direction de): «Dictionnaire de la musique»; Larousse, coll. «in extenso», Paris 1996, 2 volumes, 2 059 p.

A travers plus de 5 000 entrées classées par ordre alphabétique et organisées selon plusieurs rubriques («compositeurs», «interprètes», «historiens, musicologues et critiques», «éditeurs, facteurs d'instruments», «écoles et tendances...»), cet ouvrage est la refonte et l'actualisation de *Larousse de la musique* paru pour la première fois en 1982. Aux plus légers coups de sonde, cet ouvrage apparaît comme une mine. D'erreurs, d'imprécisions, de défauts d'harmonisation. Ainsi l'article «Dusapin (Pascal)» comporte une dizaine d'erreurs grossières pour les quelque soixante lignes qui lui sont consacrées; Jarrell, judicieusement introduit dans cette refonte, voit par contre son nom, en entrée, privé d'un «r»; tout comme Jacques Rebotier né, lui, deux ans avant sa naissance; pour Goubaidouline, vous avez le choix entre cette orthographe, correcte, et Gubaidulina. Quant aux options pour les nouvelles entrées, par-essence-toujours-subjectives, on peut malgré tout en débattre: que dire, par exemple, de l'absence d'un Wolfgang Rihm? Etc, etc. En ce qui concerne les musiciens, reportez-vous au re-

marquable *Dictionnaire biographique des musiciens*, de Theodore Baker et Nicolas Slonimsky, paru en 1995 chez Laffont « Bouquins » (cf. notre compte rendu dans *Dissonance* n° 46). (vdw)

Buchhalterisches Ordnen von Quellen und Fakten

de Vries, Claudia: «Die Pianistin Clara Wieck-Schumann. Interpretation im Spannungsfeld von Tradition und Individualität»; *Schumann Forschungen Bd. 5*, Schott, Mainz 1996, 482 S.

Um Clara Schumann-Wiecks Pianistik im historischen Zusammenhang darstellen zu können, holt die Autorin weit, allzu weit, aus: Auf etwa hundert Seiten resümiert sie die Entwicklung von Klaviertechniken, Instrumentenbau und Vortragslehren vom 18. bis ins 20. Jahrhundert. Dabei häuft sie Zitate noch und noch an, und zwar weitgehend aus heute greifbaren Werken wie den Klavierschulen von C.Ph.E. Bach, Türk und Czerny. Im Hauptteil verfährt sie nach derselben Methode, wobei hier immerhin Quellen benutzt werden, die sich direkt aufs Thema des Buches beziehen und nicht ohne weiteres zugänglich sind, wie etwa Äusserungen von Schülerinnen Clara Schumanns. Ihre Eigenleistung bleibt allerdings auch hier bescheiden; zu mehr als buchhalterischem Ordnen von Quellen und Fakten reichte es offenbar nicht. So beschränken sich de Vries' Kommentare zu den Schüler-einspielungen im wesentlichen auf leicht Mess- und Erfassbares wie Tempowahl und Arpeggieren (was sie mit «Artikulation» gleichsetzt). Wo weitergehende Einsicht vonnöten wäre, nimmt sie Zuflucht bei Satzmonstren wie dem folgenden: «Lässt de Lara in T. 9–10 die Bassstimme durch eine transparente Behandlung des Umfelds mit natürlicher Stimme in eher reflektivem und autonomem Ton reden, so nimmt sie bei Horowitz gegen den bereits mit Bedeutung überladenen Hintergrund durch die eindringliche Gestaltungsweise im Forte-Fortissimo-bereich einen fast drohenden Ton an und wirkt beinahe störend abhängig von der Behandlung des Interpreten.» (S. 276) Wer sich von diesem Bastard aus Feuilleton- und Amtssprache nicht einschüchtern lässt, wird durch die Erkenntnis belohnt, dass Horowitz die Takte 9–10 des vierten Stücks der *Kreisleriana* lauter spielt als de Lara – sofern sich die Autorin nicht verhört hat wie beim Vergleich der *Davidsbündlertänze*-Einspielungen von de Lara und Fanny Davies, wo sie behauptet, beide hätten die zweite Ausgabe aufgenommen, während Davies in Wirklichkeit die erste Fassung spielt. Auf derselben Seite (263) ist zu lesen, beide Pianistinnen hielten sich im zweiten Stück an «das vorgeschriebene Tempo Viertel = 96». Dass diese Tempoangabe aus Claras *Instruktiver Ausgabe* von 1886 stammt und der vom Komponisten selbst redigierte Erstdruck (1838) Viertel = 138 vorschreibt, erfährt man erst in anderem Zusammenhang 27 Seiten später. Durchgehend geht die Autorin bei der Betrachtung der Schülereinspielungen so vor, als wäre beim Ehepaar Schumann-Wieck der männliche Teil für die Noten und der weibliche für deren Interpretation zuständig. Mit anderen Worten: Der ästhetische Dissens der beiden wird viel zu wenig thematisiert, nur gerade einmal mit einem Zitat aus Roberts Ehetagebuch angedeutet. Während in dieser Hinsicht das längst widerlegte Bild des

symbiotischen Paares durchschimmert, wird Clara sonst durchaus als eigenständige Persönlichkeit behandelt: in Kapiteln zu ihrer pianistischen Ausbildung, zur Tätigkeit als Komponistin, als Konzertpianistin und als Pädagogin. Die nicht weniger als 150 S. umfassenden Appendices gehören zum nützlicheren Teil dieses Buches: biographische Zeittafel, Verzeichnis der Klavierkompositionen mit Diskographie, Liste der Konzertreisen und des Repertoires, Kurzbiographien der SchülerInnen und Liste ihrer Aufnahmen, Bibliographie u.a. (ck)

Erhellendes und Apologetisches zu Furtwängler

Walton, Chris (Hg.): «Wilhelm Furtwängler in Diskussion. Werkverzeichnis Wilhelm Furtwängler»; *Amadeus Verlag, Winterthur 1996*, 146 S.

Die extreme Art und Weise, auf welche Furtwängler verteidigt bzw. angegriffen werde, sei ein Zeichen dafür, dass er seit seinem Tode wenig von seiner Ausstrahlung verloren habe, schreibt Chris Walton in seiner Einleitung. Dies hat aber wohl auch damit zu tun, dass die Zeit der NS-Herrschaft weiterhin ein unerledigtes Kapitel Geschichte ist, wie die heftige Debatte um Daniel Goldhagens Buch *Hitler's Willing Executioners* oder die Auseinandersetzung um Raubgold und jüdisches Vermögen in der Schweiz zeigt. Die Rolle von Wilhelm Furtwängler (WF) im Dritten Reich war denn auch ein zentrales Thema des Zürcher Symposiums von 1991, dessen Beiträge (nebst einem Verzeichnis der Kompositionen und Schriften WFs) diesen Band bilden. Während Walton sich um gerechte historische Einschätzung bemüht, disqualifiziert sich Fred K. Prieberg selbst, wenn er einerseits aus WF einen «Kämpfer gegen den braunen Ungeist» macht, andererseits Juden/Emigranten und WF-Kritiker als «scharf militant» bzw. «Verfolgertypen» bezeichnet. Den moralischen – und Kunst eigentlich unangemessenen – Fragestellungen, welche die Beschäftigung mit der Biographie WFs unvermeidlich mit sich bringt, geht Roman Brotbeck aus dem Weg, indem er die Dirigententätigkeit WFs von dessen Kompositionen her betrachtet – eine ebenso ungewohnte wie naheliegende Perspektive. Die «entindividualisierte aber monumentalisierte Thematik, die thematische Führung ohne deren Legitimation durch den Kontext, die Unberechenbarkeit der Ereignisse, die Übernahme traditioneller Formmodelle ohne deren Dialektik, die Verhüllung klarer Schematismen in der Primärstruktur, um ihnen den Charakter des Werdenden und Organischen zu geben, die Absenz jeglicher Selbstreflexion im Kompositionsprozess» setzt er in Beziehung nicht nur zu WFs Dirigieren, sondern auch zum NS-Kunstgeschmack. Während Brotbeck aus einem scheinbar dem Zeitbezug enthobenen Material eine Art musikalische *Lingua Tertii Imperii* herauschält, schafft es Ernst Lichtenhahn in seinen *Bemerkungen zu Texten WFs*, die offensichtliche Nähe zu NS-Ideologemen zu vernebeln. Nur gerade bei der von WF beschworenen «Lebensgemeinschaft zwischen Genie und Volk» erwähnt er neben dem Bezug zu Wagners frühen Pariser Schriften den zum «Regime und seinem Mythos vom Volk» (den Führer vergisst er aber auch hier). Den Begriff des «Organischen» führt er einzig auf Goethe zurück – kein Wort davon, dass dies ein Kernbegriff

des Hauptwerks der NS-Philosophie, Alfred Rosenbergs *Mythus des 20. Jahrhunderts*, ist (siehe Victor Klemperer, *LTI*). Auch über WFs Anti-Intellektualismus redet Lichtenhahn, ohne NS-Theorie und -Praxis zu erwähnen; WFs Feindbilder hält er für legitim, da sie dem «hohen Auftrag des musikalischen Mittlertums» dienen. Indem er WF als «Dirigent nach dem Ende des *Espressivo*», mithin als «Spät-, Zuspätborenen» begreift, dispensiert sich auch Jürg Stenzl von der Untersuchung, inwiefern WFs Interpretationen im Kontext der NS-Herrschaft sehr wohl aktuell und zeitgemäss waren. WF war für die Interpretationsgeschichte der Nachkriegszeit viel folgenreicher, als Stenzl meint, der die neuschliche Interpretationsart für die heute in Konzertsaal und Opernhaus weltweit dominierende hält (dass viele Koryphäen des heutigen Musikbetriebs sich auf WF als ihr Vorbild berufen, mag hier als Hinweis genügen). Gegenüber Stenzls allzu pauschalem geschichtlichem Ansatz haben die beiden englischen Beiträge in diesem Band den Vorteil, nahe bei den Fakten zu bleiben, bei den biographischen Peter Heyworth in *Furtwängler und Klemperer*, bei den interpretatorischen (die allerdings ohne Klangbeispiele nicht nachvollzogen werden können) Robin Holloway in *Furtwängler and Richard Strauss*. (ck)

Disques compacts Compact Discs

L'unité fondamentale du temps

Bach, J.S.: *Suite n° 2 en ré mineur pour violoncelle* [Thomas Demenga] / Zimmermann, Bernd Alois: *Sonate pour violon* [Thomas Zehetmair] / *Sonate pour alto* [Christoph Schiller] / *Sonate pour violoncelle* [T'D']; *ECM New Series 1571*

Une obsession majeure de Zimmermann fut sa vie durant le sentiment d'une unité fondamentale du temps, qu'il exprima à l'aide de la métaphore de la « sphéricité du temps » : la vraie réalité ne serait rien de moins que la réunion en une simultanéité, pour la conscience intérieure, des temps passé, présent et futur. Aussi, pour illustrer ce projet, Thomas Demenga s'est-il proposé de réunir en un disque compact – dont la maniabilité sur le plan de la temporalité aurait peut-être inspiré Zimmermann – la *Suite* en ré mineur pour violoncelle solo de Bach et les trois sonates pour instruments à cordes solo composées par Zimmermann entre 1951 et 1960, toutes reliées d'une manière ou d'une autre à Bach. Le rapport s'entend de toute évidence (comme il s'entendrait d'ailleurs probablement pour une majorité d'œuvres pour instruments à cordes solo du 20^e siècle). Disons que, sans que cela paraisse indispensable, l'accès pourra peut-être se trouver facilité aux trois sonates de Zimmermann, toutes d'une intensité rare – sur le plan de l'écriture, de l'expression, bref, de la densité musicale – et toutes magnifiquement servies par leurs interprètes. Sans aucun doute, parmi les meilleurs exemples de la vraie réalité musicale à laquelle aspirait Zimmermann. (ba)