

Zeitschrift:	Dissonanz : die neue schweizerische Musikzeitschrift = Dissonance : la nouvelle revue musicale suisse
Herausgeber:	Schweizerischer Tonkünstlerverein
Band:	- (1986)
Heft:	7
Rubrik:	Comptes rendus = Berichte

Nutzungsbedingungen

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

Conditions d'utilisation

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

Terms of use

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

Download PDF: 12.02.2026

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

Comptes rendus

Berichte

I dentità und Hinter- lassenschaft

Lugano: «Leonardo e / und Gantenbein» von Francesco Hoch (Uraufführung)

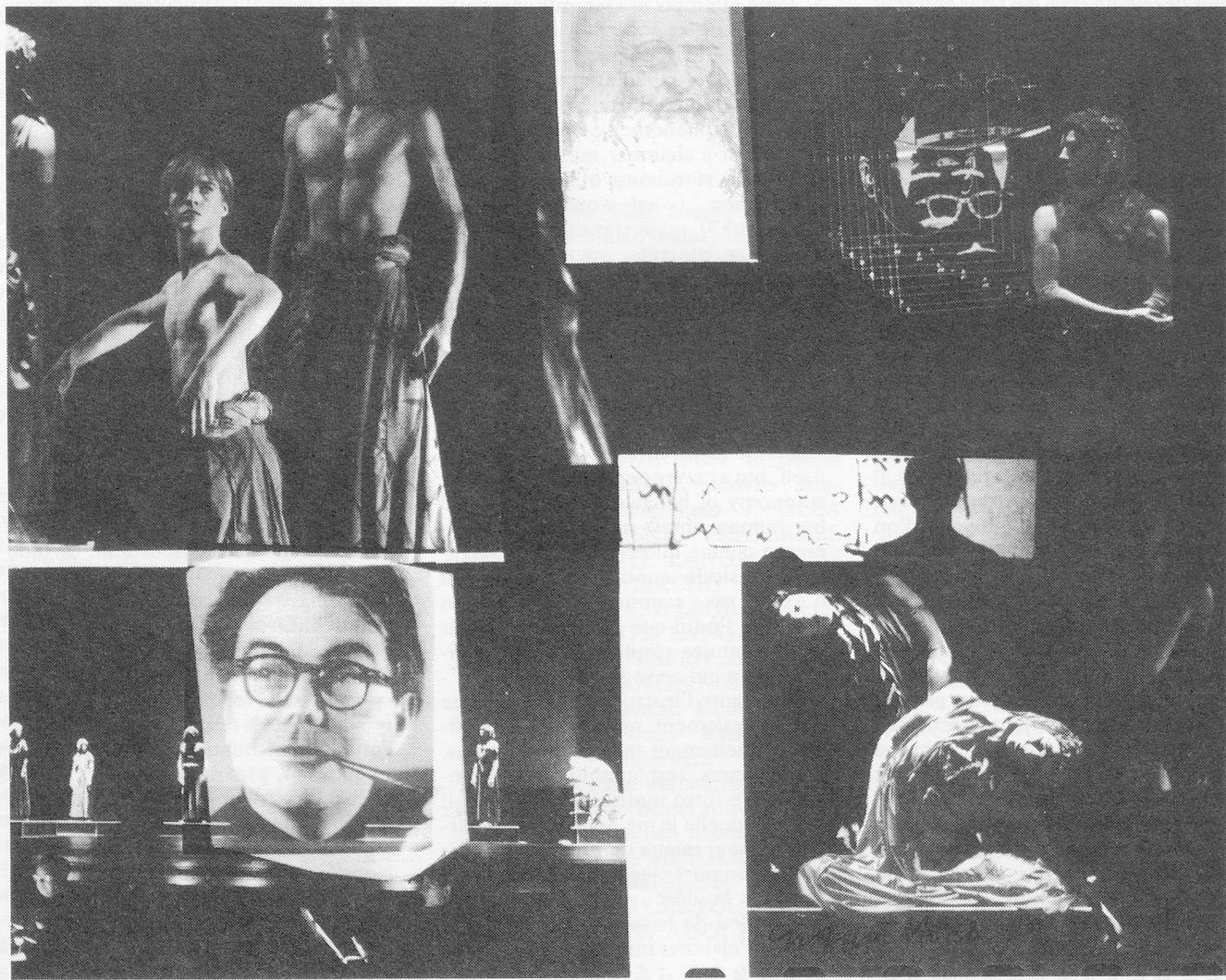
Es kommt nicht von ungefähr, dass Francesco Hoch, der geprägt wurde von beiden Sprachkulturen, ein teils italienisch-, teils deutschsprachiges Bühnenstück konzipierte, bei dem die Sprachen je spezifisch philosophischen Background und eigene Lebenshaltung reflektieren, verkörpert in den Dicht-

Wissenschafter, als Architekt, Anatom etc., als Naturwissenschaftler auf breitest Front tätig war, und Max Frischs Romanfigur Gantenbein, dessen Leben kaum sichtbare Spuren zurückgelassen hat und dessen Identität deshalb nachträglich fragwürdig wird, zeigen darin Extrempositionen auf.

Wer aber nun befürchtet hatte, hier einem theoretisierenden, überintellektuellen Werk zu begegnen, wurde rasch und wohltuend ins Unrecht versetzt: Es ist dem Komponisten, der selbst den Text arrangiert hat, gelungen, ein sehr sinnliches und doch thematisch-inhaltlich konsequent durchdachtes Stück zunächst einmal vor allem für Ohren- und Augenmenschen zu schreiben, und in der Uraufführung im Kursaal-Theater in Lugano am 27. November haben ein hervorragendes Musikensemble (die Gesangssolisten Char-

Radio Televisione della Svizzera Italiana und der Stiftung Musica Ticinensis. Das rund eine Stunde dauernde Werk ist 1980 bis 1982 als Auftragswerk der Pro Helvetia entstanden.

Francesco Hoch hat Sätze und Sentenzen der beiden Dichter als Konfrontation der beiden Personen zu acht thematisch und philosophisch geordneten Szenen zusammengestellt, die zwar analytisch klar sich trennen lassen, aber durch je verschobenen Einsatz der drei Gestaltungsebenen Musik, Tanz und Dia innerhalb eines Abschnitts im Ablauf verzahnt sind. So sind also nicht immer gleichzeitig alle drei Ebenen in Aktion: es gibt Stellen mit Musik ohne Tanz, mit Dias ohne Musik und Tanz etc., woraus immer wieder Erwartungsspannungen entstehen, Fokussierungen auch, Konzentrationen auf eine Aussagepur und Verdichtungen des Mate-



Collage von Giorgio Hoch

tungen von Leonardo da Vinci (1452–1519) und Max Frisch (geb. 1911). Es geht dabei um das in den Werken von Frisch immer angeschnittene Thema der persönlichen Identität, bei Hoch im speziellen um die Identität der Person aufgrund dessen, was sie nach ihrem Tod an Spuren hinterlässt. Der Quattrocento-Meister Leonardo, natürlich eine der berühmtesten Persönlichkeiten der Kunst- und Kulturgeschichte, ein Universalgenie, das nicht nur als Künstler, Maler, Bildhauer und Zeichner, sondern auch als vielseitiger

lotte Hoffmann, Louis Devos und Kurt Widmer, sowie das von Jürg Wyttensbach geleitete IGMN-Ensemble, Basel) und eine Gruppe für Bild und Bewegung (vor allem das CH-Tanztheater Zürich in der Choreographie von Tsutomu Ben Lida), ferner die Dia-Projektionen von Roberto Masotti, alles unter der Regie von Sandro Bertossa, für eine weitgehend dem Werk adäquate, lebendige, in ihrer multimedialen Vielfalt fesselnde Aufführung gesorgt. Sie wurde ermöglicht durch die Stadt Lugano in Zusammenarbeit mit der Pro Helvetia, der

rials. Die fünf Musiker und die drei Sänger, die sich mit dem Dirigenten im Orchestergraben befinden, treten in der ersten Szene als beinahe orchestral wirkender Klangblock auf mit harmonisch statischen, sehr komplexen Akkorden, die von einem inneren Impuls rhythmisiert vorwärts treiben, die sich aber in der Folge dann weitgehend in bewegte Einzelstimmen auflösen, zusammengefasst in völlig solistischen oder im Duo- oder Triosatz gehaltenen Episoden, wobei die Musik immer wieder, oft recht signalartig, auf die Eingangsklänge

zurückkommt. In diesem sehr komplexen Tonsatz sind die Sänger, obwohl Träger des Worts (das ab und zu auch in gesprochener Form auftritt), in funktional gleichberechtigter Weise in die musikalischen Strukturen einbezogen.

Die den acht Abschnitten zugeordneten Themen *La morte / L'identikit* (erkennungsdienstliche Personalkarte) / *L'amore / Storie come vestiti* («Wir probieren Geschichte an wie Kleider») / *Il vedere / La scienza / L'uomo / La solitudine* werden sowohl in Musik wie Tanz nur auf einem aufs rein Formale transponierten Level, also sehr abstrakt, behandelt, wobei einzelne klar im Singen verständliche oder gar gesprochene Sätze von zentraler Bedeutung sowie die Dias das jeweilige Thema konkretisieren. Jedem Hauptthema wird zudem noch, in serieller Vertauschung, ein zweites der gleichen Themenreihe zugeordnet und auf allen drei Ebenen des multimedialen Werks interpoliert, als thematische Verschränkung und zugleich Brechung. Das Verfahren der formalen Verknüpfungen, unter anderem auch durch Anklänge in Vorwegnahme oder Erinnerungsnachklängen und in vielfältigen, strukturell genau durchgearbeiteten Überlappungen der medial verschiedenen Schichten, ist charakteristisch für das gleichermassen übersichtlich und komplex, ja verwirrend sich darstellende Werk – worin auch seine Faszination besteht. Die neun Tänzer hatten weniger die Aufgabe, Inhalte darzustellen, als vielmehr das Formspiel zu unterstreichen; sie taten es in antikisierenden Kostümen, togenartigen Gewändern, und mit den Mitteln eines gemässigt modernen, sich den natürlichen menschlichen Bewegungsabläufen annähernden Tanzstils. Am meisten die Textinhalte vergegenständlichend waren die Dias, die indessen formal nicht zu überzeugen vermochten, da ihnen die Abstraktion und der Übergang zur «Konkretion», im Sinne der konkreten Kunst, am wenigsten gelang. Das änderte aber nicht viel an der hervorragenden Qualität der Gesamtaufführung, die es verdienten würde, noch an anderen Orten gezeigt zu werden. Erfreulich ist aber, dass die Televisione della Svizzera Italiana eine Version dieser Aufführung als Fernsehfassung aufgezeichnet hat.

Fritz Muggler

Sans approfondissement psychologique

Genève: Création de «Cora» de Roger Vuataz

A 87 ans, Roger Vuataz signe avec «Cora» son op. 130. Le chiffre est beethovenien, il convoque le couronnement. Est-ce pour cette raison que le compositeur genevois s'est tourné vers la tragédie? Le livret de l'ouvrage, écrit par Vuataz lui-même il y a une vingtaine d'années, n'aurait en tout cas pas déplu à Sophocle. Le sous-titre «Amour et mort» en donne une idée significative.

Six personnages: le père Marenzio, sa femme Delia, sa fille Cora, la suivante Josélia, le traître Albéric et le poète-condottiere Genio. Ce dernier revient au palais — c'est la Renaissance, la cité est en guerre — après un long exil. Il retrouve la mère, découvre la fille. Il avait aimé celle-là en secret, il aime celle-ci dans les mêmes conditions. Sans savoir qu'elle est, en fait, sienne... Sur fond de mobilisation générale et de sourde affaire politico-familiale où le félon Albéric joue un rôle prépondérant, la révélation de cet inceste conduira à l'issue fatale qu'on imagine.

Pour se situer à la hauteur de figures si proches de l'archétype, Vuataz a choisi l'étouffement. Là où Gluck ou Cherubini auraient pris trois heures, il ficelle le tout en un acte d'une heure trente. Ce faisant, il concentre l'action et s'y concentre essentiellement: tout au récit, bien peu à la psychologie intime des personnages, guère plus à l'affrontement de leurs silhouettes.

L'écriture emprunte les champs de tonalité élargie et les réminiscences modales qui caractérisent depuis longtemps le langage de Vuataz, où le souci de clarté française s'associe à une violence dramatique éruptive, petite-fille de la «Salomé» de Strauss. Dans l'orchestre, les percussions (timbales surtout) et les cuivres dominent, ainsi que les rythmes drus, les intervalles tendus. L'écriture vocale est de la même veine: très projetée, souvent fortissimo, elle exploite une sorte de déclamation mélodique qui ne renouvelle pas le genre.

Traditionnel au fond comme à la forme, «Cora» ne s'écarte donc pas des conventions dont Roger Vuataz cherchait précisément à se défaire. Et en plongeant de bout en bout dans l'encrier des paroxysmes tragiques, la plume du compositeur oublie les nécessaires contrastes qui sculptent une ligne dramatique et dessinent l'intérieur des êtres.

Si Vuataz attribue des instruments spécifiques à ses personnages (harpe et bois pour Cora, trompettes pour Marenzio, etc...), ce caractère motivique n'est pas assez accusé pour véritablement accompagner les rôles et les disposer du commentaire orchestral. Il est donc difficile de désigner une aire de repos, un moment qui tranche. L'accumulation des tensions les banalise rapidement. Même l'interlude orchestral qui sépare l'exposé du drame et son dénouement reste d'une assez sommaire fraîcheur, avec son instrumentation convenue. Et Vuataz développe peu ses thèmes, qui demeurent à l'état de formules. En revanche, il ressasse ses effets: crescendos d'orchestre, fanfares de cuivres, pizzicatos des cordes, martèlements de caisse claire. Enfin, la partie vocale paraît elle aussi répétitive. Peut-être a-t-il voulu écrire une «musique qui ne verse pas une larme»? En ce sens, le but est atteint. Mais une tragédie, autre le recul, demande une identification humaine aux mythes

qu'elle met en jeu. Elle est distance et catharsis. Vuataz semble avoir brouillé l'une par l'autre: avec métier, certes, mais sans cet approfondissement psychologique qui aurait pu résoudre son paradoxal projet.

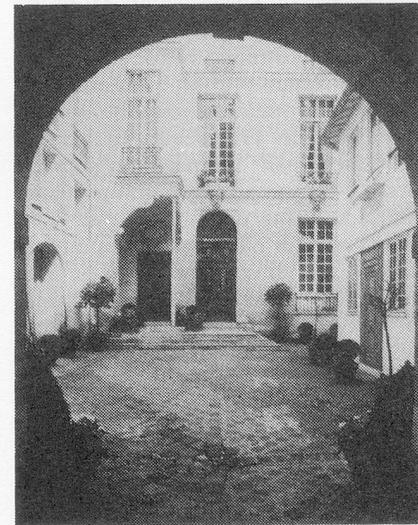
Superbe exécution emmenée par Jean-Marie Auberson à la tête de l'Orchestre de la Suisse romande et d'un plateau de belle envergure: Jane Mengedoht, Eva Csapo, Michèle Moser, Philippe Hüttenlocher, François Castel et Louis Devos, avec le chœur de la radio suisse romande pour de brefs commentaires à la grecque.

Jean-Jacques Roth

Politique fondamentale

Paris, Centre culturel suisse: Ernest Ansermet

Ouvert fin septembre 85, le premier Centre culturel suisse à l'étranger a d'emblée mis les bouchées doubles. C'est qu'il ne manque pas d'atouts: situé en plein cœur du Marais, entre le Centre Georges-Pompidou et la place des Vosges (32, 34 et 38 rue des Francs-Bourgeois), il est constitué de l'ancien Hôtel Poussepin et d'un entrepôt adjacent, remarquablement transformés en une salle de spectacles de



Hôtel Poussepin

149 places, une salle d'exposition de 210 m², une bibliothèque, des bureaux, une salle d'information et de réception. A faire pâlir de jalouse le plus blasé!

La politique choisie est fondamentale. Dépendant pourtant de Pro Helvetia, loin d'être une pesante ambassade de la «culture officielle» helvétique, le Centre, animé par une équipe jeune, dynamique, non hiérarchisée, mise sur de jeunes artistes, voire un avant-gardisme résolu ou modéré. (La Suisse est «le seul pays d'Europe qui n'a pas de culture nationale», D. de Rougemont.)

Sans pour autant renier les valeurs établies. Ainsi, toute une série de manifestations consacrées à Ernest Ansermet, en novembre et décembre. L'exposition, tout d'abord, organisée en 1983 pour commémorer le centenaire du

maître, et qui montrait bien les deux aspects de celui-ci: l'un ensoleillé, celui du chef d'orchestre; l'autre, plus obscur, celui du philosophe-mathématicien. Puis des conférences de Philippe Dinkel («Ansermet et l'Ecole française»), de Jean-Claude Piguet («Ernest Ansermet, musicien et philosophe»), des tables rondes («Ansermet et la musique allemande», «Ansermet et les Cahiers vaudois»), un débat sur le thème «Des compositeurs d'aujourd'hui face à Ernest Ansermet», avec des créateurs français et suisses. Enfin des concerts avec les Quatuors Sine Nomine de Lausanne et Erato, ainsi que des récitals (Jean-François Antonioli, Nicole Wickihalder, Christian Favre).

Il faut ajouter que France-Culture a proposé, à l'occasion de ces manifestations, durant une semaine, chaque jour trois séries d'émissions centrées sur Ansermet, et établies par Jean Loubier.

Jean-Noël von der Weid

Weltumspannend

Amsterdam: IGNM-Weltmusikfest

Über die *World Music Days* (wie sie nun schon lange heißen) der *ISCM (International Society for Contemporary Music* – der englische Allerweltsname vermeidet den umstrittenen historischen Begriff der «Neuen Musik» des deutschen Namens *Internationale Gesellschaft für Neue Musik*, der 1922 bei der Gründung der Gesellschaft in Salzburg geprägt wurde) – über diese Weltmusikfeste wird jedes Jahr die gleiche Art von Klage laut, die häufig aber aus einem Mangel an internationaler Toleranz kommt. War der Zweck der Musiktage einst einfach, die zeitgenössische Musik, die damals im Gegensatz zur romantisch-spätromantischen eine neue war, zu fördern und in den damals noch ausschließlich westeuropäisch orientierten Mitgliedstaaten bekannt zu machen – nicht zuletzt eben durch das jährliche Musikfest –, so liegt er heute vielmehr darin, die internationale Übersicht zu gewährleisten; und deshalb sind heute alle 33 Mitgliedländer eifrig darauf aus, möglichst jedes Jahr mit mindestens einem Werk am Fest vertreten zu sein. Diese Forderung gerät aber häufig in Konflikt mit der Meinung der internationalen Jury, die verständlicherweise in erster Linie gute Musik aussuchen möchte; dazu kommen oft Sachzwänge, die mit den technischen und künstlerischen, manchmal auch finanziellen Möglichkeiten des gastgebenden Landes zu tun haben.

In den letzten Jahren sind einige sehr umfangreiche Weltmusikfeste organisiert worden, zu denen auch dasjenige von 1984 in Toronto und Montreal gehörte, da hier sowohl der englischsprachige wie der frankophone Teil Kanadas gebührend – eigentlich übergebührend – repräsentiert sein wollte. Holland, das für dieses Jahr nach Amsterdam ein-

geladen hat, redimensionierte das Fest, das einst zwischen 4 und 10 Tagen dauerte und das nächstes Jahr in Budapest das gesunde Mass von 7 Tagen einnehmen wird, auf 10 Tage – bei täglich drei Konzerten ergab dies immerhin 103 Werkaufführungen. Das wurde finanziell aber nur dadurch tragbar, dass Holland die Länder zum Beitrag eines «Nationalprogramms» einlud, das im Prinzip vom entsprechenden Land selbst finanziert werden sollte – in drei Fällen wurde aber eine holländische Mithilfe geleistet, die allzu grosse Ungleichheiten der Chancen zwischen reichen und armen Ländern behob. Diese nationalen Programme, die nahezu die Hälfte des Fests ausmachten (mit 45 Werken immerhin 44%), gingen aber nicht über die internationale Jury, die für das Weltmusikfest zusammengestellt worden war, und das wirkte sich teilweise sehr schlecht aus, denn in einigen der 14 Nationalprogramme war sicher nicht eine Auswahl unter den Besten des Landes getroffen worden, sondern eher von einem kleinen Zirkel, so zum Beispiel in Island, Irland und teilweise in Israel. Es sei aber nicht verschwiegen, dass einige der Nationalprogramme durchaus interessant waren, so der portugiesische Beitrag, der mit viel Dramatik aufwartete (*Grupo de Música contemporânea de Lisboa*), der norwegische, von dem man überraschenderweise dasselbe sagen darf (die Komponisten Olav Anton Thommessen und Magne Hegdal in hervorragenden Interpretationen des *Ny Musikks Ensemble*), der deutsche (das *Ensemble Modern* mit Werken von Lachenmann und – fragwürdiger – Walter Zimmermann), der australische (das sechsköpfige *Ensemble Flederman* aus Sidney spielte formal sehr klar konzipierte, spielerisch und klanglich aber besonders reizvolle Werke von Carl Vine, Keith Humble und Graham Hair). Grosse Begeisterung löste ein Abend mit Komponisten aus Hongkong aus, die erstaunlicherweise eine ganz eigene zeitgenössische Musik schreiben, die nichts mit Zwölfton, Darmstadt, Serialität und Postmoderne zu tun hat, sondern eine sehr vorsichtige Erweiterung des klassischen chinesischen Stils darstellt: eine Ausweitung der Pentatonik (Ausbau der Pien-Töne, der Mikrotonalität) und der traditionellen Heterophonie in gelegentliche Zweistimmigkeit, die nicht westlich wirkt. So fällt auf, dass die Werke fernöstlicher wie auch fernwestlicher Nationen an den *World Music Days* nicht mehr marginale Erscheinungen darstellen, sondern immer mehr sehr ernst zu nehmen sind. Japan war die erste Nation, die sich mit Namen wie Yoritsuné Matsudaira – der 78jährige war wieder persönlich anwesend – seit 1954 in der Tradition der Neuen Musik festsetzte. Korea hat mit Sukhi Kang den Posten des Vizepräsidenten inne und war mit den beiden Damen Yunghi Pagh-Paan und Unsuk Chin, die den im Rahmen des Fests verliehenen Gaudeamus-Preis erhielt, kompositorisch hervorragend vertreten, und Hongkong wie Australien er-

wähnte ich schon. Südamerika war unterrepräsentiert, ist nun aber mit einem Vertreter aus Uruguay, Coriún Aharonian, auch im Exekutivkomitee, in welchem Westeuropa nur noch durch den Präsidenten Siegfried Palm repräsentiert wird, während gleichzeitig zwei Komponisten aus den sozialistischen Staaten (István Láng aus Ungarn und Zygmunt Krauze aus Polen) darin sitzen und mit Kang und Aharonian Asien und Amerika vertreten sind. Leider sind die USA noch immer nur mit einer kleinen, nicht repräsentativen Gruppe aus New York und Boston in der IGMN und haben auch künstlerisch nicht viel zu bieten. Doch es wäre dort ebenso wie in Italien Sache der Komponisten, sich zu einer repräsentativen Gruppe zu formieren und dann den Anspruch auf Aufnahme geltend zu machen. In Luxemburg hat eine entsprechende Klärung stattgefunden: die *Letzebuerger Gesellschaft für Nei Musek / LGNM* wurde als 33. Mitglied aufgenommen. Die DDR hatte dieses Jahr zum zweiten Mal einen offiziellen Beobachter geschickt.

Die Schweiz war auch dieses Jahr mit drei Werken – ein viertes, die «Arbeitslieder» von Christoph Delz, ist aus «technischen Gründen», da es vom Chor nicht mehr rechtzeitig bewältigt werden konnte, ausgefallen – sehr gut vertreten. Von Klaus Huber kam als Uraufführung das 12-Minuten-Chorwerk «... Nudo que ansi juntáis ...», das er 1984 auf Texte von Teresa von Avila und Pablo Neruda geschrieben hat, die er interpolierend aus getrennten Richtungen, von sechs Sängern im Rücken des Publikums und von zehn von vorn, zusammenkommen lässt: ein klanglich besonders schönes Werk, vom Belcanto bis zum Flüstern reichend. Von Jürg Wyttenschbach fand das «Lamentoso – Badinerie vocale et instrumentale en forme d'un Grand Double Carillon» ebenfalls grossen Erfolg; allgemein war man begeistert von dem witzigen, vielschichtigen und vielfach gebrochenen «Cabaretstück», das von der Sopranistin Lina Åkerlund und vom holländischen *Basklarinetten Kollektief* aufgeführt wurde. Und schliesslich wurde in Amsterdam auch Mathias Knauers Film «El pueblo nunca muere» über das aufwendige Stück «Erniedrigt – geknechtet – verlassen – verachtet ...» von Klaus Huber mehrmals, und immer mit grösstem Erfolg, gezeigt. Übrigens fanden die hervorragend organisierten Konzerte nicht nur in Amsterdam, sondern auch in den nahen Städten Rotterdam, Den Haag, Utrecht und Hilversum statt. Das nächste Weltmusikfest, das vom 20. bis 26. März 1986 in Budapest abgehalten wird, liegt in detailliertem Programm vor. Das übernächste wird Köln beherbergen, und es wird vor allem multimedialen Schöpfungen, dem Musiktheater, Musik und Tanz, auch Hörspiel etc. gelten.

Fritz Muggler

Kulinarische Oper für sensible Gemüter

Zürich, Opernhaus: «Giulio Cesare in Egitto» von Händel

Als ich Nikolaus Harnoncourt in einem Interview (*Basler Zeitung* 15. Juni 1981) fragte, ob er finde, dass Geschichten wie die von Mozarts *Lucio Silla* oder *Idomeneo* uns heute etwas zu sagen hätten, meinte er, es seien nicht unbedingt die Geschichten, die ihn interessierten, sondern die in deren Gestalten personifizierten Probleme und Gefühle. Denn diese seien in jeder Zeit gültig, und die Musik vermöge sie dem Menschen auf eine Weise nahezubringen, dass er nach dem Anhören nicht mehr derselbe sei wie vorher. Unter diesem Aspekt ist Händels *Giulio Cesare in Egitto* ein ideales Betätigungsfeld für Harnoncourt. Denn unter der schablonenhaften Hülle mit dem unentwegten Wechsel von Rezitativ und Da-Capo-Arie verbirgt sich eine Musik von grossartigem gestischen Reichtum: Verführung, Zuneigung, Klage, Vorsicht, Auflehnung, Hass – alle diese Haltungen und Gefühle sind von Händel überaus phantasievoll und klug musikalisch umgesetzt worden. Harnoncourt vermag diese Palette so eindringlich wie kaum ein anderer Dirigent herauszuarbeiten. Regie (Federik Mirdita) und Bühnenbild (Hans Hoffer) geben der musikalischen Darstellung einen gepflegten Rahmen. Im weissen, kahlen Bühnenraum sind in vielfältiger Weise gleichschenklige Dreiecke als gliedernde Elemente eingesetzt. Sie entsprechen dem formalen Schematismus von Händels Musik, den Mirdita andererseits durch variierende Positionen der Darsteller in den Da-Capo-Teilen aufzulockern bestrebt ist. Kurzum: Man kommt in den Genuss eines Opernabends, der musikalisch fasziniert (auch dank der vokalen Qualitäten: hervorzuheben sind hier Rachel Yakar als Cleopatra und Thomas Hampson in der Titelrolle) und dessen optische Komponente zumindest nicht stört. Kulinarische Oper für sensible Gemüter sozusagen: nicht die Spitzentöne der Primadonnen und Tenöre sollen verführen, sondern die Tiefen der musikalischen Affekte.

Dem Komponisten Händel ging es allerdings nicht bloss um die menschlichen Gefühle als solche: Liebe ist nicht gleich Liebe und Hass nicht gleich Hass, sondern es kommt ihm darauf an, wer welches Gefühl in welchem Zusammenhang äussert. Wenn etwa Achilles die Liebe der von ihm und Ptolemäus gefangengehaltenen Cornelia erflieht («Tu sei il cor di questo core»), dann ist in dieser Werbung das Moment der Gewalt miteinkomponiert, und der Hass, den König Ptolemäus gegenüber dieser Frau, um die er ebenso erfolglos buhlt wie sein Feldherr Achilles, zum Ausdruck bringt, ist ganz anders gestaltet als die Rachegefühle der Gefangenen. Diese sind als fiebernde, erregte Individuen gezeichnet, während Ptolemäus' Hass («Il tuo rigore sveglia l'odio

in questo sen») als blosse Manifestation von Macht erscheint: in strahlendem C-dur und scharf punktierten Rhythmen. Dadurch wird deutlich, worauf Händel und sein Librettist Nicolò Haym hinauswollten: die Ägypter Ptolemäus und Achilles sollten als Vertreter böser, gewalttätiger Macht dem grossherzigen und liebenden Cäsar entgegengesetzt werden, dessen Schlussapotheose denn auch in Form eines fröhlich-beschwingten, geradezu graziösen Tanzes gehalten ist. Nun versucht zwar Harnoncourt mit ein paar ruppigen Akzenten, die quer zum Gestus der Musik stehen, auch hier eine Andeutung von Gewalt anzuge-



Gute und böse Machthaber: Cäsar (im Hintergrund Achilles)...

bringen. Mirdita dagegen radikaliert eher das in der Vorlage gezeichnete Bild. Er zeigt Cäsar als sympathischen, zwar schon etwas grauemelierten, aber doch jünglingshaften Krauskopf, der weithin ohne Insignien der Macht auskommt, während seinem ägyptischen Kontrahenten die Zacken der Krone wie Säulen aus dem Kopf herauswachsen. Der edle Römer braucht auch keine Gewalt, um seine Ziele zu erreichen: bei seinem Erscheinen fallen die ägyptischen Krieger schlicht von selbst um. Cäsar als – in jeder Hinsicht – guter Eroberer: dieses Bild entsprach wohl den ideologischen Interessen der Kolonialmacht England, in deren Kapitale *Giulio Cesare in Egitto* 1724 uraufgeführt wurde. Es heute – zumal in einer Insze-



... und Ptolemäus

nierung, die ausdrücklich nicht historisierend sein will – tel quel zu übernehmen, zeugt von wenig kritischem Bewusstsein. Oder ist solche Verklärung von Herrschaft an den Opernhäusern von Zürich und Wien (von wo Mirditas Inszenierung übernommen worden ist) heute ebenso zwingend wie in London zu Händels Zeiten?

Christoph Keller

Livres Bücher

Gedenkband

Erwin R. Jacobi: *Musikwissenschaftliche Arbeiten. Im Anhang: Veröffentlichungen zur Biographie von Albert Schweitzer. Herausgegeben von Franz Giegling.* Atlantis Musikkbuch-Verlag, Zürich 1984.

Erwin Reuben Jacobi, der im Februar 1979 nach längerer Krankheit in Zürich starb, hat rund ein Vierteljahrhundert, das letzte seines bewegten Lebens, in der Schweiz gelebt, seitdem er Paul Hindemith nach dessen Berufung zum Ordinarius für Musikwissenschaft an die Universität Zürich gefolgt war, wo er als sein Doktorand mit einer Dissertation über «Die Entwicklung der Musiktheorie in England nach der Zeit von Jean-Philippe Rameau» 1957 promovierte. 1909 in Strassburg als Sohn eines Industriellen geboren, emigrierte er nach Abschluss seines Studiums als Diplom-Ingenieur in Berlin nach Palästina und entschloss sich nach Jahren beruflicher Tätigkeit um die Jahrhundertmitte zu einem zweiten Studium, dem der Musik (Cembalo) und Musiktheorie, das er in Israel begann, bei Paul Hindemith und Wanda Landowska in den USA fortsetzte und in der Schweiz, wie erwähnt, dann zum Abschluss brachte. Die in dem vorliegenden Sammelband vereinigten musikwissenschaftlichen Arbeiten entstammen mithin ausnahmslos der zweiten Jahrhunderthälfte, in der sich Jacobi auf seinen Spezialgebieten rasch einen weiten Ruf als Experte zu verschaffen vermochte. Noch in enger Zusammenarbeit zwischen Autor und Herausgeber zur Publikation vorbereitet, ist dieser Band nunmehr nach längerer Verzögerung posthum zum Gedenken des Autors erschienen. Er bietet in einer editorischen Sorgfalt und drucktechnischen Gediegenheit, die der wissenschaftlichen Akribie und der Bibliophilie des Autors würdig erscheinen, alle wichtigen, aber auch kleinere Beiträge zu den Gebieten, denen das Interesse des Musikforschers Jacobi gegolten hat.

Hervorzuheben sind zunächst die Aufsätze zur Musiktheorie, die in Zusammenhang mit seiner Dissertation und mit seiner sechsbändigen Ausgabe von Rameaus «Complete Theoretical Writings» (1967–1972) entstanden sind. Einer davon gilt Jean-Adam Serre, einem Genfer Musiktheoretiker aus dem 18. Jahrhundert, den Jacobi recht eigentlich wiederentdeckte. Neben mehreren Briefen Rameaus und dem Briefwechsel zwischen diesem und Padre Martini ist auch seine kommentierte Edition der Rameauschen «Vérités intéressantes», des letzten musiktheoretischen Manuskripts des französischen Komponisten, ins Buch aufgenommen worden.