

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

Buchbesprechung: Livres = Bücher

Autor: Danuser, Hermann / Meylan, Claude / Albèra, Philippe

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>

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 erlebt («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 blosser 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 Schlussapothese 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 anzu-



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

bringen. Mirdita dagegen radikalisiert eher das in der Vorlage gezeichnete Bild. Er zeigt Cäsar als sympathischen, zwar schon etwas grau melierten, aber doch jüngerhaften 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

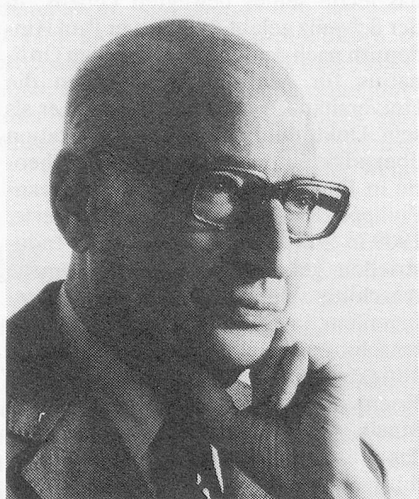
Gedenkband

Erwin R. Jacobi: *Musikwissenschaftliche Arbeiten. Im Anhang: Veröffentlichungen zur Biographie von Albert Schweitzer. Herausgegeben von Franz Giegling. Atlantis Musikbuch-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.

Nach Umfang und Gewicht am bedeutendsten erscheinen indes Jacobis Beiträge zu Fragen der Aufführungspraxis und Vortragslehre, zumal der Verzierungslehre, für welches Gebiet er am musikwissenschaftlichen Seminar der Universität Zürich zeitweise als Lehrbeauftragter tätig war und in welchem er mit der Verzierungslehre von Giuseppe Tartini (1771; 1961), der Klavierschule von Daniel Gottlob Türk (1789; 1962) und der «Anleitung zur Singkunst» von Johann Friedrich Agricola (1757; 1966) wichtige Quellenwerke in kommentierten Faksimileausgaben neu vorgelegt hat. Nachhaltig hat Jacobi etwa in die Auseinandersetzungen um die Angleichung nachschlagender Sechzehntel an



Erwin R. Jacobi

Triolen eingegriffen und hat frühzeitig hervorgehoben, dass dergleichen Fragen, wie überhaupt Probleme einer historischen Rekonstruktion vergangener Aufführungsstile, immer spezifisch, unterschieden nach Ort, Zeit, Komponist, Gattung, ja Einzelwerk zu behandeln seien und sich einer generalisierenden Behandlung entzögen. In diesem Forschungsgebiet, in das er auch als Lehrer aufs gründlichste einzuführen wusste, ist ihm seine reiche Privatsammlung von Drucken und Manuskripten (Theoretica und Practica gleichermassen umfassend) mit dem Schwerpunkt 18. Jahrhundert entscheidend zugute gekommen — eine sehr bedeutende Sammlung seltener Quellen, die noch zu seinen Lebzeiten geschlossen in den Besitz der Musikabteilung der Zentralbibliothek Zürich übergegangen ist. Ob es eine richtige Entscheidung war, neben den grösseren Aufsätzen auch einzelne Diskussionsbeiträge Jacobis in den Band aufzunehmen, losgelöst aus dem Kontext der Round-Tables und Symposien, auf denen sie geäußert worden waren, mag zweifelhaft erscheinen. Hier wäre wohl eine grössere Straffung und Konzentration der Beiträge auch im Interesse einer klareren Übersichtlichkeit wünschenswert gewesen. Immerhin sei auf den wichtigen Brief von Moritz Hauptmann über «Vortrag und Besetzung Bach'scher Cantaten- und Oratorienmusik» aus dem Jahre 1859 hingewiesen, der 1969 noch mit Brahms als Adressaten publiziert wur-

de, zwei Jahre später indessen eine Korrektur erfuhr, insofern er in Wirklichkeit an Franz Xaver Schnyder von Wartensee gerichtet gewesen war.

Wanda Landowska, bei der Jacobi Cembalo studiert hatte, Paul Hindemith, sein musiktheoretischer und wissenschaftlicher Lehrer, und Albert Schweitzer, der mit Jacobis Familie in Strassburg und (nach dem Ersten Weltkrieg) in Frankfurt am Main eng befreundet war, sind diejenigen Zeitgenossen, denen aus persönlicher Verbundenheit entstandene Portraits gewidmet sind. Fast alle Publikationen aus Jacobis letztem Lebensjahrzehnt gelten Schweitzer, seinem musikalischen Nachlass, seinem Musik-Verständnis, vor allem auch der Entstehung seines bahnbrechenden Bach-Buchs (das sich einer Anregung Jean-Marie Widders verdankte, für französische Organisten eine Studie zu Bachs Orgelchoralvorspielen zu verfassen); schliesslich hat er auch drei Schriften Schweitzers («Von Bachs Persönlichkeit und Kunst», «Zur Diskussion über Orgelbau» und «Nachgelassene Manuskripte über die Verzierungen bei J.S. Bach») herausgegeben, die in diesem Band wiederabgedruckt sind. Nach Buchbesprechungen und einigen Varia finden sich in einem Anhang mehrere wichtige Dokumente zu Leben und Persönlichkeit Schweitzers, teils in Briefen an Jacobi selbst, vor allem aber in Briefen an Margit Jacobi, die Mutter des Autors. Die Aufnahme dieser Dokumente in den vorliegenden Sammelband ist wohl gerechtfertigt, gewinnt er dadurch doch jene Vertiefung der persönlichen Dimension, die ihm als Gedankenband angemessen erscheint.

Hermann Danuser

Double emploi?

Henry-Louis de La Grange: *Gustav Mahler (trois volumes)*

Fayard, Paris 1979—1984

Donald Mitchell: *Gustav Mahler (trois volumes)*

Faber and Faber, London 1978—1985

La parution voici une année du tome troisième et ultime de la biographie monumentale due à Henry-Louis de La Grange¹, et celle toute récente du troisième (et non ultime) volume de la fresque brossée par Donald Mitchell² constituent l'occasion de montrer que, loin d'être concurrentes, ces deux sommes représentent, pour chaque mahlérien averti, des approches indispensables parce que complémentaires dans leur visée, dans leur esprit et dans leur réalisation.

C'est en 1958 déjà que sortait le premier volume de la biographie de Mitchell³, qui devait à l'origine en compter deux; et c'est en 1975 seulement qu'était publié le deuxième, qui n'était plus le second puisqu'il s'achevait avec la *Symphonie no 4*⁴; en 1978 était réédité le premier avec cinquante-six pages de nouvelles notes⁵, et l'on pouvait s'attendre

à ce que surgisse un troisième et dernier. Or voici que — rompant avec la ligne directrice de la biographie prétexte au commentaire approfondi des œuvres — Mitchell nous livre aujourd'hui un recueil d'études centrées sur les ouvrages lyriques des années 1901 à 1908: les Lieder sur les poèmes de Rückert (dont les *Kindertotenlieder*), le *Lied von der Erde* et la *Symphonie no 8*; et nous savons par l'auteur qu'il envisage un ultime (?) volume consacré aux symphonies instrumentales nos 5, 6, 7, 9 et 10. De fil biographique, déjà plus ténue dès la période précédente, il n'est désormais plus question: que s'est-il donc produit qui nous vaille cette réorientation?

En 1973 était publié aux Etats-Unis le premier tome de la biographie, elle aussi prévue initialement en deux, de La Grange⁶; puis l'auteur le récrivait en français sous une forme élargie⁷, et le faisait rapidement suivre d'un deuxième⁸ et d'un troisième. C'est dire — et Mitchell le reconnaît sans ambages — que le détail biographique, surabondamment fourni par de La Grange, se révélait dorénavant superflu, et qu'il était hors de question pour Mitchell que deux chefs de file de la recherche mahlérienne en viennent à se disputer sur la marque de brosse à dents utilisée par leur héros en 1904!

Très finement donc Donald Mitchell s'oriente dès le deuxième volume vers la documentation et l'analyse de plus en plus exclusives des œuvres; et c'est au *Lied von der Erde* qu'il consacre exemplairement près de 350 pages de son plus récent panneau, partant des textes originaux chinois, s'attardant à leurs diverses adaptations françaises et allemandes, pour déboucher, à travers les variantes de texte retenues et les différents manuscrits, sur l'analyse musicologique la plus détaillée, qui montre entre autres combien le moule symphonique souvent invoqué est bien davantage l'expression des carences imaginatives des commentateurs devant une œuvre dont la modernité éclate peut-être plus à nos consciences auditives imbibées de références a posteriori qu'à celles de ses contemporains très normalement aliénés par la tradition.

Plus de vingt années de relecture de Mitchell nous ont progressivement révélé que sa personnalité l'engageait davantage à l'analyse: est-il impertinent de prétendre que, relevé de l'obligation morale qu'il s'était faite de mener à bien une entreprise biographique, Mitchell peut désormais s'affirmer avec plus de liberté et de bonheur comme le musicologue qu'il est d'abord? Si donc la série d'analyses qui forment l'essentiel de ses ouvrages — depuis le *Klagende Lied* dont il fut le premier à démêler l'embrouille jusqu'au *Lied von der Erde* qui est probablement ce qui lui tient le plus à cœur — est pour nous un modèle d'intelligence et de sensibilité, nous ne pouvons qu'attendre avec impatience les fortes pages que lui inspireront les dernières symphonies.

Si Henry-Louis de la Grange sait nous guider avec autant de pertinence dans

les méandres d'une subtile analyse, nous croyons cependant que son originalité et sa force résident ailleurs: passionné de la recherche du moindre fait, infiniment soucieux d'un détail inlassablement traqué puis vérifié, il nous comble avant tout par son travail et sa gourmandise d'historien; jamais biographie de Mahler aussi exhaustive ne fut tentée en aucune langue, et les chercheurs de l'avenir ne pourront provisoirement que compiler avec plus ou moins d'adresse ces quelque 3700 pages de texte et de tableaux en fine typographie. La seule comparaison qui nous vienne à l'esprit est la somme de Newman sur Wagner, encore que celle-ci ait pu s'appuyer sur toute une tradition antérieure alors que de La Grange dut défricher seul son terrain: ce n'est pas la pincée d'hagiographies, même sérieusement conduites, parues après la mort de Mahler qui ont pu lui fournir le corpus sur lequel est bâti son triptyque, flanqué encore de multiples annexes allant de l'arbre généalogique ultracomplet à la recette de cuisine!

Le mahlérien de langue française est donc le possesseur privilégié de la plus prodigieuse collection de faits et de documents jamais assemblés sur celui qu'il cherche à mieux connaître; celui qui manie l'anglais de surcroît complètera indubitablement ses connaissances par la pratique des analyses du musicologue britannique: ces deux monuments qui auraient pu s'annuler en compétition stérile demeureront pour longtemps, en compagnie de celui élevé par Floros, les pierres milières du renouveau mahlérien.

Claude Meylan

¹ H.-L. de La Grange: Gustav Mahler. III: Le génie foudroyé (1907–1911). Fayard 1984 (1365 p.).

² D. Mitchell: Gustav Mahler. III: Songs and Symphonies of Life and Death. Faber and Faber 1985 (659 p.).

³ D. Mitchell: Gustav Mahler. The Early Years. Rockliff 1958 (275 p.).

⁴ D. Mitchell: Gustav Mahler. The Wunderhorn Years. Faber and Faber 1975 (461 p.).

⁵ D. Mitchell: Gustav Mahler. The Early Years. Faber and Faber 1978 (338 p.).

⁶ H.-L. de La Grange: Gustav Mahler. I. Doubleday 1973 (982 p.).

⁷ H.-L. de La Grange: Gustav Mahler. I: Les chemins de la gloire (1860–1900). Fayard 1979 (1149 p.).

⁸ H.-L. de La Grange: Gustav Mahler. II: L'âge d'or de Vienne (1900–1907). Fayard 1983 (1278 p.).

crivain Berg

Alban Berg: *Ecrits (traduits de l'allemand par H. Pousseur, G. Tillier, D. Collins, présentés par D. Jameux)*

C. Bourgois, Paris 1985

Berg avait une plume acerbe. Familier des textes de Karl Kraus, qu'il admirait profondément, il transféra dans le domaine musical son intransigeance, avec une précision meurtrière dans les attaques. Berg se bat, comme Kraus, au nom d'une «morale» de l'art qu'on ne peut détacher du concept de modernité dans la première partie du siècle. Celui-ci ne recouvre pas une volonté de rupture vis-à-vis de la tradition, mais une volonté de rupture vis-à-vis de la routine qui trahit la tradition, de l'incom-

pétence, du dilettantisme, des esprits bornés, des institutions figées. La presse en prend pour son garde: Berg polémique avec violence dans ses écrits contre son obscurantisme et sa démagogie. Il faut se rappeler la position marginale, voire scandaleuse, des compositeurs regroupés autour de Schoenberg: ils ne sont pas joués dans les lieux officiels, ils sont stigmatisés par la presse musicale, par certains théoriciens, et par des compositeurs aussi reconnus que Richard Strauss. Le terme d'atonalité est la pierre de touche du débat. Il contient le sens fâcheux, en allemand, de négation de son, ce qui rendait Schoenberg furieux. C'est qu'il était né plutôt comme une injure que comme un terme technique. Un texte de Pfitzner de 1920 éclaire cela: «Le courant international-atonal (...), le chaos atonal (...), est le parallèle artistique du bolchévisme qui menace les Etats de l'Europe. Personne, au fond, ne veut rien savoir de ce groupe: c'est une minorité qui l'impose au monde, et avec violence.» L'article s'intitule «La nouvelle esthétique de l'impuissance musicale: un symptôme de décomposition?», et Berg y répond immédiatement dans un article essentiel, qu'il intitule en paraphrasant le titre de Pfitzner: «L'impuissance musicale de la nouvelle esthétique de Hans Pfitzner». Berg ne se place pas dans une position de défense, mais il retourne la virulence de Pfitzner sur son propre terrain, démontrant la légèreté et la fausseté de ses affirmations, et ce à propos d'une œuvre classique, la *Rêverie* de Schumann, ainsi que d'un Lied de Pfitzner lui-même, dont il dévoile cruellement l'extrême banalité.

Berg est tout aussi sarcastique lorsqu'un journal lui demande ce que veut dire le mot «atonal», ou quel sera «l'avenir de la musique dans 25 ans». L'ironie est particulièrement appuyée dans un article que Schoenberg et son éditeur avaient conseillé à Berg de ne pas publier, et qui démasque la stupide ignorance des critiques («La critique musicale viennoise»). Mais il est un autre aspect de «l'écritain» Berg: celui qui explique et veut propager les idées nouvelles. Ses analyses minutieuses et lumineuses de certaines œuvres de Schoenberg, l'article remarquable de pénétration «Pourquoi la musique de Schoenberg est-elle si difficile à comprendre?», éclairent une conception de la musique que les polémiques ne font deviner qu'en «négatif». Là, Berg montre les articulations de la pensée musicale, la relation entre conception et perception; l'œuvre, pour les Viennois, doit être organisée de façon logique, elle doit être autonome, mais aussi conséquente vis-à-vis de l'histoire (de la vraie tradition), qu'elle continue. Berg s'attache ainsi aux principes de construction de *Wozzeck* dans une conférence importante. «Il est possible, j'en suis certain, d'avoir sur la beauté d'une mélodie des idées suffisamment probantes pour «ouvrir la compréhension» à tout «sens mélodique» éveillé. Bien sûr, ce devront être des idées de nature musicale, et non seulement des expressions

sentimentales subjectives et indémonstrables (...).» Berg n'en demande pas moins aux auditeurs de sa conférence sur *Wozzeck*, d'oublier ses démonstrations en écoutant l'œuvre. Son approche analytique, cependant, reste exemplaire.

Ainsi, le polémiste défend le compositeur, lequel donne raison, en profondeur, au polémiste. Cette double attitude de créateur et d'homme cultivé, sachant manier la plume, se retrouvera plus tard chez un compositeur comme Boulez. Deux faces d'une même attitude: l'intransigeance accompagne la plus haute exigence, dépassant la subjectivité immédiate et ses présupposés idéologiques, au profit de la lucidité et de l'authenticité.

Les écrits de Berg avaient été réunis partiellement, autrefois, dans la collection des livres du Domaine Musical. Ils paraissent aujourd'hui au complet (hors les guides analytiques), et conservent l'excellente traduction qu'avait faite Henri Pousseur. Présentés sobrement et intelligemment par Dominique Jameux, ces écrits constituent un élément essentiel pour l'approche de la musique de Berg.

Philippe Albèra

tandardwerk

Albrecht Dümling: *Lasst euch nicht verführen. Brecht und die Musik*

Kindler-Verlag, München 1985

Beim Lesen von Dümlings Buch fällt auf, wie sehr sich Brechts Biographie aus seinem Verhältnis zur Musik heraus erzählen lässt. Dass Brecht, der Dirigenten als «Ballettrattenkönige» zu verunglimpfen pflegte, einige Zeit selbst mit dem Gedanken spielte, als orchestraler Vorhüpfen sein Brot zu verdienen, mag noch als — wenn auch pikante — Anekdote gewertet werden. Schwerer zu Buch schlägt die von Dümling kolportierte Geschichte vom Fieberanfall, den der Stückeschreiber von einer Aufführung der *Matthäus-Passion* davontrug, wo er doch von guter Musik ausdrücklich verlangt, dass sie die Temperatur des Hörers nicht ansteigen liesse. Offensichtlich war Brechts ästhetische Theorie nicht so unprivat, wie er es selbst gern darstellte. (Dass bestimmte Haltungen oft Gegengift für eine besondere Anfälligkeit sind, ist nichts Neues: Einem Übermass an Verführungen trotzend, hatte sich schon der heilige Antonius auf Wasser und Brot gesetzt).

Das bedeutendste Ergebnis von Dümlings Ansatz ist aber der Nachweis, dass das Kernstück von Brechts politischer Ästhetik, die Lehrstücke, ihren Ursprung in einem musikpädagogischen Konzept hatten. Die forcierte, im Grunde idealistische Scheindialektik von Stücken wie *Der Jasager* und *der Neinsager* oder *Die Massnahme* wird dadurch zwar nicht weniger problematisch, aber es bleibt immerhin der tröstliche Sachverhalt, dass hier für einmal die Musik im Ensemble der Künste eine

Vorhutposition gegenüber ihren sonst um einiges ungeduldigeren Schwestern einnehmen konnte.

Von Brechts musikalischen Mitarbeitern bevorzugt der Autor unleugbar Hanns Eisler. Ich teile diese Parteinahme; andere dagegen mögen monieren, dass etwa die dem Komponisten der *Dreigroschenoper* gewidmeten Abschnitte desinteressierter, sprich für den Leser langweiliger abgefasst sind als es der schicke Schrägkadenzler verdienen würde. Um einiges ergiebiger sind die der Zusammenarbeit mit Paul Dessau gewidmeten Passagen. Brecht scheint – offenbar aufgrund einer eher niedrigen Einschätzung der kompositorischen Eigenständigkeit Dessaus – diesem (vor allem in der DDR-Zeit bevorzugten) Mitarbeiter besonders gern und häufig ins Handwerk hineingeredet zu haben. Für uns, die wir davon nur indirekt betroffen sind, hat das den Vorteil, dass sich hier Brechts musikalische Vorstellungen so gut wie ungebrochen durchsetzen konnten, wodurch ihre bemerkenswerte Eigenständigkeit ebenso prägnant zu Tage tritt wie ihre Problematik.

Brecht empfahl Dessau möglichst unoriginell zu schreiben. Das war keine blosser Provokation; dahinter steckte die Idee einer demonstrativ nicht-bürgerlichen Ästhetik, war doch eine betont individuelle Musiksprache – seit Carl Philipp Emanuel Bach ein Hauptcharakteristikum des «frei schaffenden» Künstlers – ideologisch verdächtig geworden. Brechts Ansichten zeigen hier übrigens eine auffallende Wahlverwandtschaft mit den Konzepten Erik Saties, und es wäre zu fragen, ob umgekehrt die Tuchfühlung des französischen Kleinmeisters mit dem Kommunismus nicht im Entindividualisierten seiner Musiksprache ihren Ausgangspunkt hat. Was Brecht betrifft, so schwebte ihm eine Art Wiederbelebung des Epengesangs vor, wie ihn die Homersche Dichtung kannte oder wie er heute noch – wenn auch museal – im Sänger/Erzähler des japanischen Giga-yu-Puppentheaters weiterlebt. Ernsthaft spielte der Stückeschreiber mit der Idee, politische Parabeln in latenehaftem Singsang über Stunden lang rezipieren zu lassen – ein Schlaftrunk zur Erweckung höheren Klassenbewusstseins...

Bei Eisler war Brecht mit derartigen Konstrukten auf Granit gestossen. Zu Recht hielt jener ihm vor, man könne nicht einfach über den Schatten der Geschichte springen und eine künstlerische Praxis vorbürgerlicher Epochen durch blossen Willensentscheid zu neuem Leben erwecken. Dessau allerdings scheint von Brechts sozialistischer Gregorianik genügend angetan gewesen zu sein, um sie seinem Musikdenken prägend einzuverleiben. Noch kurz vor seinem Tod zeigte er mir die Partitur von *Leonce und Lena*, an der er gerade arbeitete. Die Reduktion der Vertonung auf das absolute Minimum – auf «wenige Bleistiftstriche», wie er sich ausdrückte – ist demnach durchaus

brechtisch zu nennen. Was nicht heissen soll, der Einfluss des grossen Stückeschreibers auf die Musik erschöpfe sich in Kahlschlagaktionen: dafür ist zu reich, zu vielfältig, was er anregte – auch bei Dessau!

Unter der Vielzahl an Komponisten, mit denen Brecht in Verbindung trat, findet man erstaunlicherweise auch die Namen von Werner Egk und Carl Orff. Zwar kam es nie zu einer Zusammenarbeit, aber dass Brecht eine solche überhaupt erwogen hat, verschlägt einem doch wirklich die Sprache! Gewiss mögen beide Herren mit ihrem primitivistischen Hack-Stampf- und Humpfsatz Brechts Sehnsucht nach einer «langweiligen», «unoriginellen» Musik ein gutes Stück entgegengekommen sein, aber dass ein politisch so überaus heller Kopf wie er dafür die Zusammen-



Brecht in seiner Berliner Wohnung um 1927

arbeit mit zwei prominenten Vertretern der faschistischen Musikbarbarei in Kauf genommen hätte, ist mir schlicht ein Rätsel. Dümmling behandelt diesen paradoxen Umstand erstaunlicherweise wertneutral und vergibt sich dadurch auch die Gelegenheit, etwa dem Egkschen Versuch nachzugehen, die Methoden des epischen Musiktheaters auf die Bedürfnisse des Deutschen Reichs der Schlächter zurechtzuschneiden (etwa im *Bericht und Bildnis «Columbus»*). Auch inwiefern Winfried Zilligs Kamikaze-Oper *Das Opfer* aus 1937 – wenn auch pervertierend – an die Thematik von Brechts frühen Lehrstücken anknüpft, wäre eine Untersuchung wert gewesen.

Wie dem auch sei, Kern und Hauptstück des Buches stellt die Zusammenarbeit mit Hanns Eisler dar, und das ist auch richtig so. Denn wenn auch die anderen musikalischen Mitarbeiter nicht gerade Leichtgewichte waren – im Grunde war nur der pffiffige Hanns dem Stückeschreiber künstlerisch und intellektuell gewachsen. Erfreulicherweise bringt Dümmling mehrere Belege für die beispielhafte semantische Inventivität dieses Komponisten. Auf Seite 477

deckt der Autor etwa auf, wie Eisler in einem Anti-Hitler-Lied das BACH-Motiv eingearbeitet hat. Dass dies als Kürzel für eine «humanistische Intention» zu lesen ist, wie Dümmling meint, ist allerdings fraglich. Wie aus der Einleitung zu *Präludium und Fuge über B-A-C-H* hervorgeht, betrachtete Eisler das in der Musikgeschichte reichlich strapazierte BACH-Zitat als Ausdruck spiessbürgerlichen Kunstverständnisses. Das dem Lied zugrunde liegende Brecht-Gedicht imaginiert die Verfluchung Hitlers durch einen in Belgien gefallenen deutschen Soldaten und endet mit der Zeile: «Denn nur die Loire weiss, wo ich nunmehr bin. Und eine Grille.» Eisler unterlegt nun ausgerechnet dieser Grille das BACH-Motiv in der Originalgestalt. Daraus spricht ein fast boshafter Sarkasmus, der indessen

die notwendige Kehrseite der von Dümmling zu einseitig, beinahe verniedlichend betonten Eislerschen Freundlichkeit ist. Dass die Musik eine Grille sei, in der das Unrecht der Welt bloss zirpende (sprich wirkungslose) Klanggestalt wird, war in den dunkleren Stunden des Exils Eislers schmerzvoller Verdacht. Mit einem ähnlich den Zynismus streifenden Pessimismus hat er dann Jahre später (wieder in einer Brecht-Vertonung) von der fünftönigen Schlusszeile der *Friedensfibel*, «Und verlernt es nie», das Horn nur die letzten drei Töne respondierend wiederholen lassen, was nach der Praxis der sinnverkehrenden barocken Echotechnik nur als resignierendes «lernt es nie» entschlüsselt werden kann. Falsch wäre es allerdings, darin so etwas wie das «geheime Programm» der Eislerschen Weltsicht zu erblicken; vielmehr war es die illusionslose Folie, vor der erst die parteiliche Zuversicht Rückgrat gewann, und die bewirkte, dass die Haltung der Freundlichkeit mehr wurde als wässrige Baby-nahrung.

Die Stärke von Dümmlings Buch und die vielen Einsichten, die es vermittelt, liegen weniger in der analytischen

Durchdringung des Materials als in seiner geschickten und sorgfältigen Erarbeitung und Aufbereitung. Die ausgezeichnete drucktechnische Betreuung mit vielen eigens für diese Ausgabe gestochenen Musikbeispielen trägt das ihre zur Qualität dieses gehalt- und umfangreichen Buches bei.

Fred van der Kooij

Zu wenig präzise Untersuchung

Beatrix Borchard: Robert Schumann und Clara Wieck. Bedingungen künstlerischer Arbeit in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts.

Beltz, *Ergebnisse der Frauenforschung Bd. 4*, hrsg. von der Freien Universität Berlin, Weinheim / Basel 1985.

Unter den vielen Publikationen, die im «Jahr der Musik» zum Thema «Schumann» erschienen sind, gebührt der von Beatrix Borchard auf jeden Fall das Prädikat, dass sie sich am weitesten von allen Grundmustern traditioneller Musikgeschichtsschreibung entfernt. Weder eine Doppelbiographie noch ein Psychogramm, am allerwenigsten aber eine musiktheoretische Untersuchung, stellt sie – so die «freie Kulturarbeiterin» in ihrem Vorwort – den Versuch dar, «Bedingungen und Zusammenhänge» der «Produktionsgemeinschaft» zwischen Clara und Robert Schumann «historisch zu klären».

Die Autorin bekennt sich als Feministin und Marxistin. Beides könnte für ein solches Thema von Vorteil sein, denn dass das Streben nach «Capital», nach einer von wirtschaftlichen Zwängen freien Künstlerexistenz ein Leitmotiv in Schumanns Leben war, steht ebenso unbezweifelbar fest wie der Rollenkonflikt seiner Frau. Clara wollte Virtuosin und «ergebenes Weib» sein, Robert Künstler und Bürger. Die Widersprüche und Konsequenzen dieser Haltungen sind noch nie systematisch aufgezeigt worden. Zu Beginn ihrer Untersuchung gelingt dies Beatrix Borchard mit wechselndem Erfolg. Abschnitte über die politische Entwicklung des vormärzlichen Sachsen wirken merkwürdig bemüht und isoliert. Der gesellschaftliche Bezug stellt sich nicht allein dadurch her, dass zeitgenössische Statistiken zitiert werden. Erst in Kapiteln über Konzertleben, Virtuosenmusik und Musikverlagswesen wird wieder deutlich, um wen bzw. worum es überhaupt geht.

Von Schumanns früher Chopin-Rezension, für mich sehr überzeugend als «Szenario mit vorgeblich dem Leser bekannten Personen» gedeutet, wird etwas unmotiviert die Brücke zu seinen Frauenbeziehungen geschlagen. Wie vor ihr schon Elfriede Jelinek («Clara S.») von einem einzigen Beweisstück, dem sogenannten Bekenntnisbrief vom 11.2.1838 ausgehend, charakterisiert Beatrix Borchard den jungen Schumann als angehenden Philister auf der Suche nach Geld, Sex und einem psychisch stabilisierenden Naturwesen. Das erste Objekt dieser vorgeblichen Wünsche, Ernestine von Fricken, wird zwar sehr

fair gegen seine Herabsetzung durch Biographen verteidigt. Doch werden unbekannte Dokumente über sie ebenso wenig bemüht wie die Lehrmeinungen zeitgenössischer Psychiatrie, nach denen es allen Ernstes zur Diskussion stand, dass die Ehe den Depressiven (ganz gleich ob Mann oder Frau) kurieren könnte. Borchards feministische Empörung richtet sich damit partiell gegen den Falschen. Ein viel überzeugenderes Argument wird leider nicht weiter verfolgt: Schumanns Verhältnis zu Komponistinnen, wie es sich in der «Neuen Zeitschrift für Musik» widerspiegelt. Hier vertritt er in der Tat die Auffassung, der von Natur aus irrationalen Frau seien «falsche Quinten», «unharmonische Querstände» usw. eher nachzusehen als dem zum Denker bestimmten Mann, solange ihre Musik nur «weiblich» klinge...

Abschnitte über die junge Clara enthalten wenig Neues. Schumanns Werbung um sie wird als Akt der Berechnung, als Spekulation des im Grunde Mittellosen auf «Capital» und interpretatorisches Können betrachtet. Wirklich informativ sind dagegen die Kapitel über die Realität des Ehealltags. Hier bildeten die von Gerd Nauhaus herausgegebenen Haushaltsbücher einen unerschöpflichen Fundus, aus dem Beatrix Borchard einen Widerspruch in Schumanns Ehekonzeption nachweisen konnte. Sein Wunschbild von der «nur ihrem Haus lebenden» Künstlerin blieb Fiktion. Nach 351 Seiten, auf denen unendlich viel Quellen und Sekundärliteratur zitiert werden – das Buch ist von der Form her eine Materialcollage mit verbindenden Bemerkungen – kommt die Autorin zu dem abschliessenden Fazit: «So ist diese Zusammenarbeit ... das Ergebnis eines Unterwerfungs- und Anpassungsprozesses, einer Anpassung an Geschlechtsrollen, einer Unterwerfung unter Leistungszwang und Hierarchisierung.»

Soviel zu Inhalt und Ton, über die hier gar nicht gestritten werden soll. Gesunde Polemik kann in den romantisierenden oder verknöchert-fortschrittlichen Stil vieler Schumann-Studien nur frischen Wind bringen. Aber: Auch Polemik muss, soll sie mehr als Lamentieren sein, von Fakten und philologischer Präzision gestützt werden. Dies ist in Beatrix Borchards Buch leider weniger der Fall, als ich es ihm gewünscht hätte, um von unsachlicher Kritik unangreifbar zu sein. So vermischt sie in ihren Zitaten aus den Brautbriefen, Claras Tage- und den gemeinsamen Ehetagebüchern selbst entzifferte Passagen mit solchen von Litzmann, Boetticher und anderen, wodurch sich ein Nebeneinander von Zuverlässigem und Unzuverlässigem, originaler und modernisierter Orthographie ergibt. Besonders die fahrigere Schreibweise Claras, die selbst in Anbetracht noch schwankender Normierung ein Indiz für Drill, Angst und Überlastung – also doch wirklich für «Produktionsbedingungen» – ist, wird so nicht mehr adäquat dokumentiert. Problematisch ist auch Borchards Auslassungs-

praxis. Was sie Litzmann und Boetticher mit Recht vorwirft – dass sie Umfang und Bedeutung ihrer Auslassungen nicht kenntlich gemacht hätten –, tut sie in vielen Fällen selbst, so z.B. in Schumanns Brief von 13.4.1838, in dem die Seiten 12 bis 17 kommentarlos übergangen werden. Es handelt sich aber gerade um eine Passage, in der Schumann selbstkritisch über Probleme des späteren Zusammenlebens nachdenkt. «Wir werden uns auch selbst manchmal leiden machen», heisst es unter anderem, «da hab nur Nachsicht mit Deinem Mann und vergieb ihm, wenn er sich vergangen hat etwa».

Regelrecht falsch wird Wiecks «Bedingungsbrief» vom 7.5.1839 als eigenhändiges Autograph mit Randglossen Schumanns bezeichnet. In Wirklichkeit handelt es sich um eine von Schumanns Freund Dr. Reuter gefertigte Abschrift, die von Schumann kommentiert, an Clara zurückgeschickt und mit dem Nachsatz «Hier eine getreue Copie» versehen worden ist. Es ist natürlich die Frage, ob Reuter wirklich «getreu copiert», oder, um nach Absprache mit Schumann Clara gegen ihren Vater aufzubringen, verschärft und übertrieben hat. So verstellt philologische Oberflächlichkeit, die zu kritisieren zunächst pedantisch erscheinen mag, den Blick auf komplizierte Prozesse gegenseitiger Erpressung und Beeinflussung.

Gerade in dieser Übertragung finden sich inhaltlich entstellende Lesefehler: «Fleiss» statt «Pflicht», «Unterricht» statt «Überrest», «wappne Dich» statt «bedanke Dich», um nur die gravierendsten zu nennen. Es mögen einmalige Versehen sein, wie sie selbst erfahrenen Editoren unterlaufen – Beatrix Borchard entziffert Schumanns schwer lesbare Schrift sonst souverän. In Kombination mit vermeidbaren Sach- (oder Druck-?)fehlern, wie z.B. dem, dass Schumann 1838 «38 Jahre alt» gewesen sei (S. 33) oder – dieser taucht gleich zweimal auf – der Liederzyklus «Myrthen» die Opuszahl 24 trage (S. 246 und 301), erzeugen sie aber den Eindruck unvertretbarer Nachlässigkeit, was um so bedauerlicher ist, als es Beatrix Borchard Jahre gekostet haben muss, die vielen Zitate zusammenzutragen.

Nun wird Perfektion in Form und Detail von Feministinnen oft als Zeichen «männlicher Sozialisation», also als schlecht und verwerflich gewertet. Ich kann nicht beurteilen, ob auch Beatrix Borchard diesen Standpunkt vertritt. Das «autonome», «emphatische» Kunstwerk jedenfalls lehnt sie – wohl kaum im Sinne des geistigen Urhebers dieser Kategorie, Carl Dahlhaus – wegen seiner «Männerorientierung» ab. Schiller, Rückert, Heine, Jean Paul, Chamisso, Schumann, Clara Wieck und ihre komponierenden Kolleginnen haben sich laut Beatrix Borchard dieser «Originalitätsästhetik» unterworfen. In diesem Sinne seien die in den letzten Jahren mühsam zu Tage beförderten Kompositionen der Romantikerinnen als Produkte eines Anpassungsprozesses ans «männlich geprägte öffentliche

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 Kadenzen 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 Schöngest, 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