

Zeitschrift: Dissonanz : die neue schweizerische Musikzeitschrift = Dissonance : la nouvelle revue musicale suisse
Herausgeber: Schweizerischer Tonkünstlerverein
Band: - (1993)
Heft: 35

Buchbesprechung: Livres = Bücher

Autor: Heister, Hanns-Werner / Bitterli, Peter / Hirsbrunner, Theo

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: 13.02.2026

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

Keine geradlinige Entwicklung

Martina Sichardt: Die Entstehung der Zwölftonmethode Arnold Schönbergs Schott, Mainz, London u.a., 1991, 225 S.

In ihrer im wesentlichen schon 1985 abgeschlossenen Dissertation an der «Freien Universität» Berlin führt die Autorin vor – statt wieder einmal die Zwölftontechnik an den Klavierstücken op. 25 nachzuexerzieren –, wie Schönberg tastend, experimentierend, stotternd und, nicht zuletzt, entsprechend dem Gang des Weltgeistes und der Echternacher Springprozession (zwei Schritte vorwärts, einer zurück), keineswegs geradlinig «seine» Methode entwickelte. Sie behandelt dabei, klug gewissermassen auf Lücke arbeitend, v.a. die zahlreichen Fragmente zwischen 1917 und 1923 sowie Skizzen zur Serenade op. 24.

Die weniger oder mehr als 12tönigen Modi bzw. «sets» – eben die 14tönige Reihe des berühmten Sonetts in op. 24 – deuten darauf hin, dass Schönberg gar nicht so genau wusste, woraufhin er (oder es) eigentlich hinauswollte: was seiner Genialität keinen Abbruch tut, nur nachträgliche Prophezeiungen wie etwa die Webers zu seinen Bagatellen op. 9, er habe nach Ablauf der 12 chromatischen Halbtöne empfunden, das Stück sei zu Ende, als eher apologetisch denn historiographisch erscheinen lässt. Sichardt geht sehr gründlich und analytisch genau vor und führt eine der Pointen eher vorsichtig ein, dass nämlich Schönberg auf diesem Weg der Verheissung durchaus Hauer mehr beerbt haben könnte (oder hat), als es sich die Schulweisheit und der doch eher alberne Prioritätsstreit träumen lässt. Dadurch wird zwar Schönbergs sowie so etwas ridikule Behandlung seiner Erfindung als eine Art Patent (überdies für die Vorherrschaft der «deutschen Musik») umso fragwürdiger; aber Differenzen der Methode wie des Rangs bleiben bestehen: Hauer war dort schon fertig mit seinem Komponieren, wo Schönberg eigentlich nur die «Materialdisposition» sah und mit der «musikalischen Gestaltung» anfang.

Zugunsten technologischer Ausführlichkeit sind gesellschaftlicher wie biographischer Hintergrund und Entstehungsgrund der Zwölftonmethode vielleicht etwas flüchtig skizziert: so die Beziehung zwischen Ordnung und Freiheit, komplementär und kompensatorisch zur gesellschaftlich vorherrschenden Situation, zwischen Mystizismus in der genetischen Motivierung und Rationalität im Resultat. Aber ausführlich und grundsätzlich bezieht Sichardt doch die semantische Dimen-

sion ein, etwa die Schlüsselrolle von Stichwörtern wie «Fliegen» oder «Schweben» (modellhaft in op. 10), die auch im Instrumentalsystem satztechnisch wie instrumentatorisch-klangfarblich deutlich hervortretende Entsprechungen haben. (Merkwürdigerweise erwähnt sie hier nicht Busonis einschlägige Utopie der «schwebenden» Musik, die Schönberg ja kannte und kommentiert hatte.) So wichtig für Schönberg auch irrationalistische Traditionslinien wie der Bezug auf Swedenborg und Balzacs *Seraphita* waren – Sichardt zeigt darin den ideologischen Überschuss: die Statik eines homogenen musikalischen Raums ohne «Vor- oder Rückwärts» konnte er mit seiner Konzeption gar nicht auf längere Strecken komponieren. Was eher ein Glück ist. Allenfalls der späte Webern mag mehr davon musikalisch realisiert haben – der sich freilich auch nicht träumen liess, was dann der US-Minimalismus möglich und akzeptabel machte.

Die im wesentlichen gut lesbare, reich mit Notenbeispielen – welche die Analysen nachvollziehbar bzw. kontrollierbar machen – versehene Dissertation von Sichardt ist eine wichtige Grundlagenarbeit.

Hanns-Werner Heister

Überblick über den Stand der Forschung

Hermann Danuser und Friedhelm Krummacher (Hg.): Rezeptionsästhetik und Rezeptionsgeschichte in der Musikwissenschaft Laaber-Verlag, Laaber 1991, 336 S.

Der Band versammelt die Beiträge eines Symposions von 1988 an der Musikhochschule Hannover. Die Herausgeber wehren sich einleitend gegen den «Verdacht ..., hinter veralteten Moden herzueilen». Ein gewisser Beleg für das – zugestandene – Nachhinken der Musikwissenschaft ist freilich schon der Auftritt von Vertretern anderer Fächer: vorab, mit einem erweiterten Nachdruck, der hier einschlägige Literaturwissenschaftler Hans Robert Jauss, dazu ein Kunsthistoriker (anregend anhand eines Trecento-Stoffs Wolfgang Kemp) und zwei Philosophen. Ein Grund für die Verspätung der Musikwissenschaft ist es, dass die spezifische Konfiguration des Musikprozesses zumindest die Einbeziehung der Hörerseite nahelegte, eine prononcierte (oder überbetonte) Hervorhebung dieses Aspekts also nie vordringlich schien. Überdies berufen sich die Herausgeber entschuldigend darauf, dass der Begriff «Rezeptionsforschung» durch die «Systematische Musikwissenschaft» als «empirische Ermittlung von Hörerreaktionen» besetzt gewesen sei. Mit eben jener empirischen (vorherrschend allerdings bloss empiristischen) Richtung aber hat man hier nichts im Sinn: den feinen Ton schlägt schon Jauss an, wenn er seiner «Rück-

schau auf die Rezeptionstheorie» den Untertitel gibt «Ad usum Musicae Scientiae». Jürg Stenzl allerdings («Monteverdi im Zeitalter der technischen Reproduzierbarkeit») verschmäht es nicht, umfangreiche Messungen, Statistiken, Diagramme und Listen einschliesslich sogar von Verkaufspreisen und Verkaufsziffern von Tonträgern für seine grundsätzlich angelegte Modellstudie zum Problemkreis «Early Music» / Authentizität / Aktualität heranzuziehen.

Ausgehend vom Lob der kitschverdächtigen Des-Dur-Arie der Dalila von Saint-Saëns im 38. Kapitel des «Doktor Faustus» kommt Bernd Sponheuer auf knappem Raum zu weitreichenden Gedanken über «richtiges und falsches Hören in der Musikästhetik des 18. und 19. Jahrhunderts». Für die Verbindung von konkretem Gegenstand und methodischer Auswertung stehen weiter auch u.a. Erik Fischer, der am Beispiel der von politischen Konjunkturen abhängigen Bewertung Pendereckis, Schostakowitschs u.a. besonders auf die (vielleicht etwas überschätzte) Rolle der Musikkritik und der verbal vermittelten Rezeption überhaupt abhebt. Apart ist Siegfried Mausers gedoppelter Zugang zum «Modellfall Schönberg», wenn er (zentriert um die theoretische wie praktische Bach-Aneignung) wiederum die «wissenschaftliche Rezeption eines kompositionstechnischen Rezeptionsverhaltens» skizziert. Auch wenn sich immer wieder der Eindruck aufdrängt, dass der Aufwand an terminologischer Anstrengung des Begriffs samt Ausbreitung von Lesefrüchten nicht durchweg in angemessenem Verhältnis zum wirklichen Ertrag der Forschung steht, so erhalten wir doch mindestens einen mosaikartig zusammensetzbaren Überblick über den herrschenden Stand dieser wiederum in Ästhetik und Geschichte logisch-historisch gegliederten Rezeptionsforschung.

Hanns-Werner Heister

Detailreiche Studie mit Jazz-Transkriptionen

Wolfram Knauer: Zwischen Bebop und Free Jazz. Komposition und Improvisation des Modern Jazz Quartet Schott, Mainz, London u.a. 1990, Bd. I: Text, 393 S.; Bd. II: Noten, 180 S.

Die sehr allmählich fortschreitende Reihe «Schott-Musikwissenschaft» zeichnet sich durch ungewöhnlich sorgfältige, reichhaltige Ausstattung und schönes Satzbild aus und passt daher zu den bislang hier erschienenen, auch nicht ganz gewöhnlichen Dissertationen. Knauer versucht in seiner Arbeit von 1989, die historische Stellung des *Modern Jazz Quartet* (MJQ) wie auch die kompositorischen und improvisatorischen Verfahrensweisen genauer zu bestimmen. Beidemal hebt er zurecht auf die Affinität zum ebenfalls den fünfziger Jahren zuzurechnenden, neben Gunther Schuller massgeblich

eben auch von John Lewis propagierten «Third Stream» ab, jene Ansätze, die Jazz mit europäischer Kunstmusik verschmelzen oder doch, so Lewis, «kombinieren» wollten. Manches davon, zumal die ausgreifenden «symphonischen» Konzepte mit ungemein «seriösen» Streichersätzen hält Knauer für ästhetisch gescheitert. Einflussreich und prägend ist das Konzept aber auch für die formale Gliederung über die blosse Reihung von Chorussen hinaus wie für die Binnenstrukturierung der Improvisationen.

Hierbei verdient allein schon die mühe- und entsagungsvolle Transkriptionsarbeit Knauers alle Bewunderung. Auch wenn er die Transformations- bzw. Übersetzungs-Leistung von Transkriptionen bei der Abbildung improvisatorischer Prozesse relativiert – m.E. fast etwas zu sehr, da es sich versteht, dass z.B. der *off-beat* notwendigerweise nur annähernd darzustellen ist –, können seine Übertragungen als grundlegend und anregend für alle weiteren Forschungen zum Thema gelten. (Es handelt sich um die Stücke *Milano*, *Delaney's Dilemma*, *A Fugue For Music Inn*, *Fugato*, *The Queen's Fancy*, *Autumn In New York*, *Skating in Central Park*, *Sketch (For Double Quartet)*, *Vendome* [4 Versionen], *Fontessa* sowie, mit doppelter historisch-nostalgischer Aura, *A Day in Dubrovnik* von 1987.)

Knauers detailreiche Studie ist als eine Monographie über das *MJQ* angelegt. Sie umfasst «Einzel- und Gruppenbiographik sowie musikalische Kurzcharakteristik» des 1952 gegründeten, 1974 aufgelösten, 1982 wiedervereinigten Ensembles, Kurzanalysen der Kompositionen von Lewis, der Improvisationspraktiken und «stile» sowie der zahlreichen «Jazz-Suiten» des *MJQ*. Dabei weitet Knauer die Perspektive jedoch immer wieder auf Jazzgeschichte im Überblick aus, wenn er etwa die Linie der Komposition über Gil Evan, Stan Kenton, Ellington, J.R. Morton bis zu Tin Pan Alley und Ragtime zurückverfolgt, über Improvisation im Jazz als solche oder (so ein Schwerpunkt) in Verbindung mit Komposition oder die Beziehungen von «Jazz und ...» (Film, Ballett, Theater) handelt. Manches gerät dabei verständlicherweise etwas kursorisch und kurz, erscheint aber doch stets durchdacht und diskutabel. Knauer pointiert abschliessend gegen die übliche Geschichtsauffassung einleuchtenderweise enge und direkte Bezüge zwischen (frühem) Free Jazz und dem Jazz der fünfziger Jahre, eben «Cool» und «Third Stream», und zwar vermittelt durch die postulierte «Gleichberechtigung von europäischer Tradition und Jazztradition», unterschätzt dabei aber in der Abwehr von «Politisierung» und Widerspiegelung «sozio-politischer Entwicklung» in der Musik, die er eher für einen dem Free Jazz von aussen und von Kritikern angetanen Gehalt ansieht, dass diese «Gleichberechtigungs»-These selber bereits auch antirassistischer, politisch-

ästhetischer Ausdruck wachsender afro-amerikanischer Selbstbehauptung war.

Hanns-Werner Heister

Intelligente Schmuggelware

Eckard Henscheid: Verdi ist der Mozart Wagners. Ein Opernführer Reclams Universal-Bibliothek 10372, 270 S.

Etwas vom Erfreulichsten an dem Büchlein ist, dass es als Schmuggelware daherkommt. Erschienen im Rahmen der drögen, bildungsbürgerlichen Opern- und Konzertführerei des Reclam-Verlages, in welcher man ansonsten immer die Informationen zu lesen bekommt, die fürs Verständnis der Musik die unwichtigsten sind, und wo stets die Themen und Motive abgedruckt sind, die ohnehin jeder hört, könnte es problemlos auch in die Hände eines der «Hohlköpfe» gelangen, die laut Henscheid 70-90% des Opernpublikums stellen, welcher Hohlkopf so – in der Meinung, einen veritablen Opernführer oder eine der unsäglich infantilen Opern-Anekdoten-Sammlungen zu erwerben – sich unversehens im Besitz eines gar nicht dummen, stellenweise sogar bedenkenswerten, provokativen, jedenfalls opernbegeisterten Buches sähe. Der Titel der Essaysammlung ist Nonsens, auch wenn darin drei Namen verflochten sind, die in den Texten immer wieder auftauchen. Ihr Autor ist einer der bekanntesten deutschsprachigen Satiriker (*Titanic: «erledigte Fälle»*). Ihr Inhalt ist zum Teil seit Jahren bei obskuren Verlagen vergriffen.

Essaysammlung? – Ja, wenn man auch (ganz im Sinne Montaignes) literarische Fiktionen, verstreute Anmerkungen, Kalauer, Publikumsbeschimpfungen, Rezensionen, Schallplattentips, Nonsens, Parodien und subjektivste Wertungen unter dem ohnehin unscharfen Begriff verstehen will. Henscheid will mit seiner kunterbunten Mischung, die auch Wiederholungen und Widersprüche nicht scheut, laut eigenem Bekunden nichts zum besseren Verständnis der hybriden Gattung Oper beitragen, im Gegenteil die herrschende Konfusion noch vertiefen und verschärfen. Dabei fördert er durchaus nicht Apokryphes zutage, sondern nähert sich in immer neuen Anläufen, mit stets originellem und unerwartetem Ansatz den Hauptwerken der Grossmeister Mozart, Verdi, Wagner und – ja – Puccini. Solche Aufhänger für lustvolle Streifzüge quer durch die Stile und Epochen sind etwa: Flandern in der Oper, «Ohimè» und «Ahimè», fallende Tonleitern, Zitate und Selbstzitate, Pausen, das Herzklopfen.

Zugegeben: Wir Kenner sind im Laufe jahrelanger enthusiasmierter Auseinandersetzung mit den Meisterwerken auch schon auf so manches subtile Detail und manchen versteckten Querbezug

gestossen. Und ebenfalls zugegeben: Dass die Tochterfirma «Oper» eine der verlogenensten, konservativsten, lächerlichsten im Rahmen des arg peinlichen Betriebes «Klassische Musik» ist, hat sich relativ breit herumgesprochen. Zugegeben zum dritten: Der Stil Henscheids und seiner «Gastautoren» Robert Gernhardt, Bernd Eilert und Herbert Rosendorf ist gelegentlich sehr salopp und etwas angestrengt witzig: «Ein Nonsensiges im Ganzen artikuliert und profiliert sich jetzt, ein Wegwerferisches und Wurschtiges qua Inflation und Weiterverwendung gar noch der Inflationsmünzen.» (S. 113 zur «Götterdämmerung») Aber haben Sie sich schon überlegt, dass es sich bei Don Ottavio um einen Meister schöner Sprache und schönen Singens, einen Don Giovanni ebenbürtigen Verbalcharmeurer handeln könnte? Oder dass bei Verdi das Abschiednehmen eine idée fixe darstellt? Oder dass Wagner bei der schliesslichen Fertigstellung der «Götterdämmerung» von Arbeits- und Werküberdross geschüttelt wurde? Dass Mozart ein kalter und erbarmungsloser Komponist war, werden Sie wissen. Henscheids «Opernführer» ist durchaus für interessierte und vorurteilsfreie Laien gedacht, aber in seiner Mischung so gestaltet, dass auch der Kenner «satisfaction» daraus ziehen kann. Er ist das ideale Weihnachtsgeschenk. Ärgern darüber werden sich nur die «Hohlköpfe».

Peter Bitterli

Vorreiter neuer Ideen

Carmen Ottner (Hrsg.): Oper in Wien 1900 - 1925

Doblinger, Wien 1991, 153 S.

Dass die Hofoper und spätere Staatsoper von Wien immer ein schwieriges Pflaster für Theaterleute und Musiker war, hat sich bis in die jüngste Zeit bestätigt. Gerade die Zeit nach 1900 war aber durch die besondere politische Situation des Reiches der Habsburger und den Ersten Weltkrieg von vielen Problemen geprägt. Diesen geht das Buch nach, das das Ergebnis eines Symposions von 1989 zusammenfasst. Die Ära von Gustav Mahler, die von 1897 bis 1907 dauerte, zeigt den Kampf um die musikalische Moderne in besonders deutlichem Masse. Mahler bekannte sich zu keinem System, nach dem er die von ihm aufzuführenden Werke annahm, aber von 62 Premieren waren immerhin deren 24 Novitäten. Er gab auch Richard Wagners Musikdramen zum ersten Mal ungekürzt und berücksichtigte neben Smetanas *Verkaufte Braut* auch dessen *Dalibor* trotz des brisanten tschechischen Nationalismus – eine Oper, die im Westen leider noch kaum bekannt ist, aber ihrer schönen Musik wegen unbedingt aufgeführt werden sollte. Zemlinskys *Es war einmal* zog er Franz Schmidts *Notre-Dame* vor, womit ihm die Nachwelt, die jetzt

eine Zemlinsky-Renaissance erlebt, Recht gegeben hat. Bekannt ist Mahlers Weigerung, Hugo Wolfs *Corregidor* anzunehmen. Dagegen spielte er die Werke Eugen d'Alberts, die von Kennern der «Belle Epoque» noch heute geschätzt werden. Bemerkenswert ist auch seine positive Haltung gegenüber Puccinis *La Bohème*, die er gegenüber Leoncavallos gleichnamiger Oper in Wien ohne Erfolg bevorzugte. Ebenso glücklos war sein Eintreten für Richard Strauss' *Salome*, die von der Zensur abgelehnt wurde.

Carmen Ottner, die beste Kennerin der Zustände an der Hofoper, gibt einen Überblick über die Zeit von 1911 bis 1918, während der Hans Gregor das Theater führte. *Salome* und *Elektra* konnten neben dem *Rosenkavalier* endlich gegeben werden. Die Suche nach geeigneten Dirigenten erwies sich aber als schwierig: Schuch und Nikisch stellten unannehmbare Bedingungen, Klemperer kam offenbar nicht in Frage usw. Obwohl während des Krieges die Empfehlung erging, möglichst keine ausländischen Stücke zu spielen, wurden deren viele aufgeführt. Ottner bringt eine ganze Liste, nicht nur der Werke, sondern auch der Sänger. Viele Künstler wurden eingezogen und fielen in der Schlacht. Schönbergs *Erwartung* und *Die glückliche Hand* wurden trotz Bruno Walters Empfehlung nicht angenommen.

Die Aversion gegen alles Neue setzte sich von 1918 bis 1924 fort. Franz Schalk intrigierte gegen seinen Partner Strauss, der immerhin ein wenig frischen Wind in das Haus am Ring bringen wollte. Auch das Publikum blieb eher konservativ.

Einen wichtigen Beitrag über Alfred Roller, den Bühnen- und Kostümbildner, liefert Wolfgang Greisenegger. Beeinflusst von Adolphe Appia, versuchte Roller vom Realismus und Naturalismus wegzukommen. Er wollte genau auf das Orchester hören und in seine Bühnenbauten impressionistische Elemente mit Beleuchtungseffekten einführen. Mahler führte Regie, Roller schuf die Räume, die eine «Ahnung des Ewigen» geben sollten. Die Künstler der Wiener Sezession waren dabei wichtige Anreger; so wurden Maler und Plastiker zu Ausstattern der Szenerie und blieben nicht länger Handwerker, die auf Bestellung so und soviel Quadratmeter Himmel oder Wald auf zweidimensionale Kulissen pinseln. Für letzteres wollte auch Richard Wagner in Bayreuth Arnold Böcklin gewinnen, doch dieser weigerte sich, für die Uraufführung des *Rings der Nibelungen* die dienende Rolle eines Ausstatters zu übernehmen. Appia war Cosima Wagner, die später die Leitung der Festspiele innehatte, auch nicht genehm, und Roller wurde dort erst spät engagiert. Deshalb übernahm Wiens grösstes Opernhaus trotz aller interner Widerstände und Intrigen schon kurz nach 1900 die Aufgabe eines Vorreiters neuer Ideen.

Theo Hirsbrunner



Foyer der Staatsoper Wien mit der Mahler-Büste von Auguste Rodin

Neueres zum vielbesprochenen Thema Mahler

Hermann Danuser: *Gustav Mahler und seine Zeit*; Laaber-Verlag, Laaber 1991, 380 S.

Karl-Josef Müller: *Mahler. Leben – Werk – Dokumente*; Piper / Schott, München und Mainz 1988, 643 S.

Rainer Rieh und Heinz-Klaus Metzger (Hg.): *Musik-Konzepte Sonderband Gustav Mahler; edition text & kritik, München 1989, 362 S.*

Matthias Theodor Vogt (Hg.): *Das Gustav Mahler-Fest Hamburg 1989. Bericht über den Internationalen Gustav Mahler-Kongress*; Bärenreiter-Verlag, Kassel 1991, 545 S.

«Über wenige Komponisten ist in den letzten zwei bis drei Jahrzehnten mehr geschrieben worden als über Gustav Mahler, und keines anderen Komponisten Wertschätzung hat während dieses Zeitraums im musikalischen Bewusstsein der Gegenwart eine dramatischere Aufwertung erfahren als die seinige», schreibt Hermann Danuser im Vorwort seines Mahler-Buches, das unlängst in der Reihe *Grosse Komponisten und ihre Zeit* erschien; einem höchst kenntnis- bzw. aufschlussreichen Buch, das die Befürchtung eines populären Schinkens, die der Reihentitel wecken mag,

entschieden widerlegt. So sieht sich Mahlers Zeit auf eine quasi Rahmenfunktion reduziert; *Chronik und Bildteil* rahmen den Komplex Aspekte ein, in dessen fünf Kapiteln wiederum *Poetik und Ästhetik* und *Rezeptionsgeschichte* die Interpretationen ausgewählter Werke umrahmen; diese Aspekte – «Frucht einer nunmehr rund ein Vierteljahrhundert währenden Beschäftigung mit Mahler» (S. 8) – waren zum grössten Teil bereits als Aufsätze erschienen. Der Autor meldet mithin mit seinem 380 Seiten-Werk keinen Anspruch einer neuen Gesamtschau an; er verlegt sich auf «die paradigmatische Betrachtung einzelner Probleme», wobei er stets den aktuellen Stand der Mahler-Diskussion mit einbezieht. – Die *Chronik* legt zuverlässig alles Wichtige betreffend Mahlers Leben dar, der *Bildteil* bringt zumal weniger bekannte Dokumente. In Teil I wird der Leser mit Grundfragen der *Poetik und Ästhetik* Mahlers konfrontiert; das kompositorische Bilderverbot («Blicke mir nicht in die Lieder!»), das Mahlers spätromantischem inspirationsästhetischem Entstehungsdenken entspringt, leitet über dessen Exemplifizierung, Zum musikalischen Schaffensprozess, über zu den Funktionen von Natur, wo Danuser aufgrund der Polyfunktionalität der Kategorie Natur das Fazit

zieht: «Ursprung ist, auch für Mahler, das Ziel» (S. 77). Teil II, *Zum Frühwerk*, enthält neben Essays zu den Mahlerschen Vortragsbezeichnungen und Programmen die Bearbeitungsgeschichte von Weber/Mahlers komischer Oper «Die drei Pintos», durch die Mahler über Nacht zum berühmten Mann wurde. Berühmtheit und Verständnis aber blieben zweierlei; kein Zufall also, dass der zentrale III. Teil *Die Welt der III. Symphonie*, im Blick auf Fragen der musikalischen Analyse wie auf Wege der Aufführungsgeschichte, ein Kernproblem des systematischen Diskurses wiederaufnimmt: indem er – *Konstruktion des Romans* – Adornos Ausführungen ergänzend, «ästhetische und formale Probleme durch einen Rekurs auf den Roman als Kategorie musikalischer Prosa zu entschlüsseln» sucht (S. 152): «Der Militärmarsch der Exposition ist eine Art musikalischer Fiktion» (S. 161), die sich gemäss dem «Traumprinzip» – *Traum als Erinnerung* – in der «fiktiven Marschkapellenbewegung von Teil I als Variantenkomplex in Teil II solcherart wiederholt, dass sich beide Teile wechselseitig als Fiktionsebene I und II definieren» (S. 168), denn:

«Wird die Überschrift der Symphonie, *Ein Sommermorgenstraum*, als Anzeichen eines Gehalts und nicht nur einer Vermittlungsform für die Erzählung der Wesen aufgefasst, so verweist sie in der Spannung von Tag und Traum auf eine mögliche Beziehung zwischen Wirklichkeit und Fiktion. (...) Sobald die Konstellation von Tag und Traum als Metapher nicht nur einer Vermittlungsform oder eines Stimmungsgehaltes, sondern eines musikalischen Formgesetzes erkannt ist, (...) erscheint die Überschrift der Symphonie von erstaunlicher Relevanz für den Gehalt wenigstens der ersten Abteilung». (S. 144 f.)

Der IV. Teil «Die Symphonie *Das Lied von der Erde*» geht auf die Voraussetzung der «um 1900 erreichten Kompatibilität der einst antithetischen Gattungen Lied und Symphonie» und die Wechselwirkungen von Lied- und Symphonieästhetik ein. Ausführlich, V., Danusers Reflexionen zur *Rezeptionsgeschichte*; als «Komponist, der nur zwei Gattungen zum Gegenstand der Arbeit gemacht habe» sei er doch so universal, dass er rezeptionshistorisch zur «Schlüsselfigur der jüngeren Musikgeschichte» (S. 309) avancieren konnte.

Es folgen Werkverzeichnis, das allerdings Mahlers Bearbeitungen ausspart, ausführliche Bibliographie sowie Personen- und Werkregister.

Auch der Musik-Konzepte Sonderband Gustav Mahler bringt Erfreuliches; zusammen mit dem Bericht über den Internationalen Gustav Mahler-Kongress anlässlich des Hamburger Mahler-Fests 1989 bietet er einen lückenlosen Überblick über die Themen und Tendenzen der Mahler-Interpretation der Gegenwart. Auf 362 bzw. 545 Seiten sind insgesamt 55 Autoren vertreten, deren Beiträge im einzelnen zu besprechen im Rahmen dieses Überblicks nicht möglich ist (allein Wolfgang Schlüters programmatische Hommage *Die Wunde Mahler* in den Musik-Konzepten wäre mit ihren an Benjamin/Adorno geschulten 145 Sei-

ten wert, ein eignes Taschenbuch zu füllen); doch darf man sagen, dass der Musik-Konzepte-Band auch für den Laien von Interesse ist, wenngleich er, wie bereits Danusers Buch, einige Kenntnisse voraussetzt, während sich der Kongressbericht als ein Kompendium für den Kenner vorstellt:

«Mit diesem Bericht über den wichtigsten Mahler-Kongress seit dem legendären Mahler-Fest 1920 in Amsterdam liegt die Summe von 100 Jahren Mahler-Interpretation vor – von der ersten Berichterstattung in der «Neuen Zeitschrift für Musik» 1889 bis heute»,

wie der Cover stolz vermeldet. So ist schon in Hans Wollschlägers auf akribischem Partiturenstudium basierenden Festvortrag *Die Schlamperei der Tradition* nicht unbedingt der Neuling angesprochen, dem vielleicht am ehesten in den Sektionen I und II – *Tendenzen der Mahler-Interpretation bzw. Wirkungsgeschichte I – Stationen* (Laibach, Prag, Hamburg, Wien) – ein Einstieg glücken dürfte: so in Kurt Blaukopfs *Mahlers materielle Existenz als Komponist* oder in Norbert Abels *Trauermarsch und Polka. Gustav Mahler in Prag*, einem faszinierenden Essay, der das barocke Alt-Prag Gustav Meyrink, Paul Lepins, E.E. Kischs und Franz Kafkas Revue passieren lässt. Eher bescheiden der Beitrag Matthias Hansens bzw. Udo Bernbachs *Zum Mahler-Bild Theodor W. Adornos bzw. Gustav Mahler – Komponist der bürgerlichen Gesellschaft?*, der über die nicht sonderlich originelle «Vermittlung ästhetischer Erfahrung» in einer Parallelität von Kunst und Leben nicht hinauskommt; auch Peter Ostwalds *Gustav Mahler from the Viewpoint of Psychoanalysis* bringt keine neuen Einsichten. Dagegen sind, auch wenn sie eher den Musikwissenschaftler als ein breites Publikum betreffen dürften, in den Sektionen III und IV *Wirkungsgeschichte – Internationale Rezeption* (in Frankreich, England, Italien, Russland) bzw. *Einflüsse* (auf Suk, Schostakowitsch, Allan Pettersson, Henze, Ruzicka bzw. Mahlers Affinitäten zu Zemlinsky oder Ives) einige markante Korrekturen des tradierten Mahler-Bildes zu verzeichnen, so in Helmut Kirchmeyers *Mahler-Berichterstattung der «Neuen Zeitschrift für Musik» zwischen 1889 und 1911*, der richtigstellt, dass Mahler von der Fachkritik gerecht und kompetent besprochen worden war. Nicht zuletzt die *Einflüsse* bieten dem Fortgeschrittenen erhellende, etwa bei Henze bzw. Ruzicka durchaus an die Quellen führende Einblicke, während die abgedruckten drei Diskussionen mit acht jungen Komponisten, die anlässlich des Hamburger Mahler-Fests ihre Auftragskompositionen mit Bezug zu Mahler vorstellten, höchstens für den Lokalpatrioten innerhalb der Fachwelt interessant sein mögen.

Dem interessierten Neuling mehr geboten wird dagegen im Musik-Konzepte-Band: da ist Heinz-Klaus Metzgers *Verhältnis zur Tradition bzw. Einige kompositorische Folgen Mahlers*, Constantin Floros' *Tragische Ironie und*

Ambivalenz bei Mahler; Hans Rudolf Zellers *Zum «Lied von der Erde»*, Siegfried Mausers *Die Rezitative im «Abschied»*; da sind Raymond Jolys *Psychoanalytische Anmerkungen*, deren *Kronos*-Kapitel einiges Licht in Mahlers Verhältnis zu seinen Orchestermusikern bringt, da ist Dieter Schnebel mit seinem Einspruch wider den «Kult des Negativen» (S. 208) *Das Schöne an Mahler*; da ist Hans Mayer mit seinem Aufsatz über *Gustav Mahler und die Literatur*, der einmal mehr die bekannte These über Mahlers «usurpatorischen» Umgang mit seinen Textvorlagen wiederholt, wogegen Ugo Duse in seinem fulminant adernokritischen Essay *Der volkstümliche Ursprung des Mahlerschen Liedes* darauf hinweist, dass schon der früheste Mahler, der der «Lieder und Gesänge aus der Jugendzeit», keinen gegebenen Text vertont, «ehe er ihn sich nicht vollständig zu eigen gemacht hatte (...): jedesmal wird der Text virtuell zur blossen Vorlage» (S. 166). Wobei es dieses «bloss» natürlich in sich hat:

«Wenn wir aufmerksam die Art betrachten, wie Mahler in die ursprünglichen Texte eingriff, können wir uns des eindeutigen Gefühls (...) nicht erwehren, dass er sich den Text vor allem zu eigen macht, (...) um ihn einer Aktualität zuzuführen (...) dergestalt, dass seine eigene Stimme «hinzukommt» und sich mit der grossen Stimme der anonymen volkstümlichen Tradition verbindet und sich in sie integriert, fast als würden jene Lieder ohne diesen unentbehrlichen Eingriff Lieder jener anderen Zeit bleiben.» (S. 170)

Indem Duse daran erinnert, dass Mahler seine vorzugsweise Quelle, «Des Knaben Wunderhorn», seit zehn Jahren kannte, ehe ihm, als er den gleichnamigen Liederzyklus komponierte, Arnim/Brentanos Sammlung in die Hände kam, legt er überzeugend dar, dass Mahler, als er die Arnim/Brentanosche Gedichtsammlung entdeckte, nicht «Opfer oder Objekt einer zufälligen Begegnung» (S. 170) war, da ihm die «Lieder jener anderen Zeit» tatsächlich aus der volkstümlichen Tradition der kulturell zurückgebliebenen böhmisch-mährischen Provinzen überkommen waren:

«er vertont nicht, wie Brahms, die Volkslieder «von aussen»» (S. 171); «nicht um eine naive Position handelt es sich dabei, sondern um die Form der Kultur der böhmischen und mährischen Juden seiner Epoche, (...) in einem klaren Kontrast (...) zu der offiziellen Kultur der habsburgischen Monarchie.» (S. 164)

Und er stellt meines Wissens erstmals richtig, dass «jene andere Zeit», die da bei Mahler – romantisch, nicht romantisierend:

«von einer Romantik, die der 48er Revolution vorausgeht», in einer «essentiell von Dekadenz gezeichneten Situation, wie sie für das Leben in der Habsburgermonarchie nach der Niederlage von 1866 und insbesondere in ihren Provinzen der unterdrückten Nationalitäten kennzeichnend war» (S. 162)

– evoziert wird, die Zeit des Dreissigjährigen Krieges ist; parallel zur Komposition der «Lieder eines fahrenden Gesellen» arbeitet Mahler an der Musik für ein heroisch-komisches Poem «Der Trompeter von Säckingen», einem keineswegs anachronistischen Sujet, wie Duses engagiertes Plädoyer wider die

«Banalität des Volkstümlichen» (S. 157) unterstreicht:

«Für ihn, der in sich, wo immer er auch hinreisen mag, die Bilder der öden österreichischen Garnisonen, der armen Bergleute seiner Heimat, der Trostlosigkeit und des Todes seines Zuhause mitschleppt; für ihn, dem sich das Überlebensproblem einer durch den frühen Tod seiner Eltern geerbten Familie als fundamental erweist; für ihn, der, um dieser Pflicht nachzukommen, als der Demütigste aller Dienstleistenden in den verworfensten österreichischen und deutschen Provinztheatern Zentraleuropa durchzieht; für ihn fließen alle geistigen Probleme *notwendigerweise* im Lied zusammen, einem totalen Singen, das es ihm erlaubt, sich als Teil einer Welt zu fühlen, ohne doch seine eigene Welt aufzugeben, vielmehr dieses letzte kostbare Gut zu retten: Worte und Musik kat' exoch'än». (S. 164)

So ist «Mahlers Partizipation an der Welt von *Des Knaben Wunderhorn* (...) faktisch» eine der Zeitgenossenschaft, «durch die Tatsache vermittelt», dass er jene Zeit des Dreissigjährigen Krieges gleichsam durch die «Erinnerungen (...), die die Wälder Böhmens und Mährens jahrhundertlang bewahrten» (S. 171) in seine Gegenwart hineinverlängert, indem

«er für seine Stimme das Recht einklagt, Stimme aller Zeiten zu sein, in denen Tod und Elend, Verzweiflung und Hoffnung, leeres Warten und Trauern (...) gelebt werden, in einer verzweifelter Suche nach Zuversicht, die (...) nicht mehr gefunden werden kann». (S. 171)

Auf ähnliche Paradoxa machen Wolf Rosenbergs *Analytische Betrachtungen einiger Werke Gustav Mahlers* (der 1., 2. und 9. sowie der «Wunderhorn-Gesänge») aufmerksam; so die vertrackte Feststellung betreffend Mahlers «Rätselhaftigkeit»:

«Nummer eins ist kein Jugendwerk, ebensowenig wie das vorangegangene *Klagende Lied*. Nummer eins ist voll ausgewachsener Mahler im gleichen Sinne wie Nummer neun, steht nicht am Anfang einer Entwicklung, sondern baut sich ihre Mittel genauso selbständig auf wie jedes spätere Werk. Verdi brauchte fünfzig Jahre, um sich allmählich zum *Falstaff* vorzutasten. Bei Mahler ist von Beginn an jedes Werk eine Art von *Falstaff*, und jedes auf eigene Art. (...) jede der Sinfonien tastet sich in eine unbekannte Zukunft vor. Jede ist eigentlich eine erste Sinfonie, und die Neunte tut so, als ob Nummer eins bis acht nicht existiert hätten; sie macht sich die Erfahrungen des Vorangegangenen nicht zunutze, sie geht nicht weiter auf einem der Wege, die zuvor eröffnet worden waren, sondern sucht sich wieder einen neuen. (S. 221f.)

Überhaupt entlädt sich Rätselhaftigkeit für Rosenberg in Mahlers grantigem Humor – seine Interpretation der «Wunderhorn-Gesänge» ist mustergültig –, und rätselhaft bleibt Mahler bis zuletzt; William DeFotis *Mahlers Neunte Sinfonie. Eine Anleitung für Dirigenten in Form einer analytischen Skizze* bestätigt es durch die Wahl des Schönberg-Mottos: «Seine Neunte ist höchst merkwürdig. (...) Dieses Werk ist nicht mehr im Ich-Ton gehalten»:

«Plötzlich kann nichts mehr als gegeben gelten: die simpelsten Melodien geraten zu verwegenen Klangkomplexen, die kompliziertesten Konfigurationen entblößen sich als Gestalten nackter, elementarer Kraft. (...) Man könnte das leitende Prinzip des Werks sehr wohl als Addition von Verfremdung zu Schönheit beschreiben». (S. 260)

Nochmals *Zur Rezeption Mahlers und zur Methode Adornos* nehmen Werner Klüppelholz' *Marginalien* Stellung; Reinhard Kapps *Schumann-Reminis-*

zenzen bei Mahler, die den Band beschliessen, weisen Mahler als einen Wahlverwandten jenes Mannes aus, dessen Partituren er weder zufällig noch ohne Folgen en détail studierte; «nach fast allgemeiner Überzeugung bildet Schumanns Musik den Ausgangspunkt seiner Laufbahn als Komponist, (...) wie denn überhaupt die Gemeinsamkeiten sich bis in die Ästhetik, die subjektiv von ihnen vertretene wie die objektiv ihren Werken zugrundeliegende, erstrecken» (S. 325 f.), daher Mahler sich nicht zufällig via Schumann «in die sinfonische Tradition eingliedert». (S. 333) – Auf Werkverzeichnis, Bibliographie und Diskographie verzichtet der Musik-Konzeptband ebenso wie der Kongressbericht.

Eine neue Mahler-Monographie hat schliesslich auch Karl-Josef Müller vorgelegt; seine 643 Seiten mit dem Untertitel *Leben – Werke – Dokumente* erheben allerdings, im Gegensatz zu Danusers Buch, den Anspruch einer Neubewertung – unerachtet des Mosaik-Charakters dieses Buchs, das letztlich in drei Teile auseinanderfällt: 400 Seiten Biographie, 130 Seiten Dokumente (von Alma Mahler, Bruno Walter, Natalie Bauer-Lechner, Bertha Zuckerandl, Alfred Roller, Anna Bahr-Mildenburg; den New Yorker Philharmonikern), drei Kurz-Essays zum Werk, sowie einem Interview des Autors mit Eliahu Inbal, das er anlässlich der Frankfurter Mahler-Aufnahmen mit dem Dirigenten führte; und – schwerwiegender – unerachtet des leicht larmoyanten Tons, der allzu gerne Mahler gegenüber eingenommenen Haltung der Biographen, mit dem Unverstandenen mitzuleiden. So ist das Buch des Frankfurter Musiktheorie-Professors durchaus populär gehalten; verlässlich bereitet es im Biographie-Teil, auch hier überwiegend anhand zeitgenössischer Dokumente, Mahlers Leben auf; eher anekdotisch als analytisch bringt es durch Äusserungen Mahlers sowie seines Umfelds die Reaktionen auf die Werke ein, die zu bewerten es sich hütet. Da nun die beigegebenen Quellen des Dokumententeils bekannt sind, auch die Essays nur die vertrauten *statements* von Mahlers durch Humor besiegtm Leiden an der Ungerechtigkeit des Weltlaufs wiederholen, wäre jedem ernsthaften Mahler-Interessenten als Einstiegslektüre eher die Anschaffung der Neuauflage von Kurt Blaukopfs Standardwerk *Gustav Mahler oder der Zeitgenosse der Zukunft* anzuraten.

Erika Deiss

Wahre Märchenbücher

Ulrich Schreiber: *Opernführer für Fortgeschrittene – Die Geschichte des Musiktheaters*

Band 1: *Von den Anfängen bis zur Französischen Revolution*

Band 2: *Das 19. Jahrhundert*

Bärenreiter-Verlag, Kassel/Basel 1991, 572 bzw. 974 S.

Lieben Sie Oper? *Sehr!?* Dann werden Sie sich auf diese zwei Bücher stürzen, deren 1546 Seiten oder exakt: 5 Pfund und 50 Gramm Papier – *Ich hasse Oper!* Auch gut! wenn Sie das Lesen über Oper nicht verachten – geworfen wirken diese Bände jedenfalls beinahe tödlich! Weil was da geflogen käme, nichts weniger als *Die Geschichte des Musiktheaters* wäre, und zwar *Von den Anfängen bis zur Französischen Revolution* Band 1, sowie *Das 19. Jahrhundert* Band 2. Also kein Westentaschen-Opernführer für die schnelle Info über «Rigoletto» in der Strassenbahn; wie überhaupt kein Opernführer. Es sei denn – Sie kennen die Geschichte von Ariadne? Doch lahm der literarische Vergleich; nicht darin freilich, dass auch Schreibers Werk, trotz seines klaren Aufbaus, seiner straffen Gliederung und seiner jederzeit verständlichen Diktion zumal der Rezensentin wie ein wahres Labyrinth erscheint; der Punkt ist vielmehr: Schreibers roter Faden, die «Herausarbeitung des musikästhetischen Ranges der vorgestellten Werke» erzeugt «mit ihrer Einbindung in die Musik- und Ideengeschichte des Genres» ein Beziehungsgeflecht eigener Art. Was hier so theoretisch klingt, meint indes konkret, dass sich der Leser auf gut 1400 Seiten einer nie dagewesenen Lektüre freuen darf:

«Gesamtdarstellungen der Oper gibt es in deutscher Sprache zuhauf. Ihr Spektrum reicht vom kulturhistorischen Überblick bis zum klassischen Opernführer mit einzeln dargestellten Werken. So verschieden solche Bücher, auch in ihrem jeweiligen Anspruch, sein mögen: sie haben eine gemeinsame Schwachstelle. Von dem Besonderen der Musik, vom Kunstwerkcharakter der Opern, ist in ihnen allzu selten die Rede. Wer sich dafür interessiert, welchen Kunstmitteln eine Oper ihre Unverwechselbarkeit verdankt, findet in den gängigen Opernbüchern nur ausnahmsweise Antworten. (...) Diese Originalität des Musikdramas von seinen Anfängen an soll dem Leser hier näher gebracht werden (...): damit der Leser Lust bekommt, selber auf Entdeckungsreisen ins Reich der Oper zu gehen.» (Vorwort zum 1. Bd.)

Womit, wie schon das Monteverdi-Kapitel zeigt – nicht zufällig schreibt der Autor bereits Monteverdi grosse «Informationsdichte» zu –, nicht zuviel versprochen wird. Zumal in dessen «Opern-Urknall» oft mit einer Quantität, dem numerisch Ersten, zugleich die Qualität gesetzt wird; so in der Lamento-Szene des Iros in *L'Incoronazione di Poppea* der «erste Buffocharakter der venezianischen Oper in der Erscheinungsform eines Stilgemischs» (S. 56):

«In einem wahren «coup de théâtre» setzt Monteverdi alle bislang in der jungen Operngeschichte entwickelten Vokalstile für eine Parodie ein.» (S. 55) Auch stellt «der grosse Menschenkenner seine Personen kritisch, letztlich sogar als unsympathische Figuren dar (...), gerät aber nie in die Neigung, seine Geschöpfe zu denunzieren.» (S. 58)

Diese Feststellung darf als programmatisch auch für den Autor gelten; er stellt die Werke durchaus kritisch vor, in einer immer sichtenden, nie richtenden Manier. Ob er *Frankreichs Tragédie lyrique von Lully bis Rameau*, *Das frühe deutsche Musikdrama* oder *Die Anfänge der englischen Oper Revue*

passieren lässt, ob er *Das italienische Musiktheater des Settecento* vorstellt, oder, im 2. Band, die Entwicklung der romantischen Oper in Italien und Deutschland bzw. die Entwicklung nationaler Schulen mit dem slawischen Musiktheater im Zentrum präsentiert, immer fesselt Schreiber durch Beschreibungen, welche die historischen Zusammenhänge einbeziehen; wie die Besonderheiten der je eigenen Nationalgeschichte die spezifische Musiksprache der einzelnen Nationen stark geprägt haben. Auch Amüsantes ist vertreten, etwa die Opersatire, worin Benedetto Marcello 1720 «mit grösster Sympathie für den schöpferischen Künstler» geisselt, was er «Il Teatro alla Moda» nennt.

«Marcellos Satire gibt einen vorzüglichen Eindruck von den damaligen Arbeitsbedingungen für einen Opernkomponisten. In der Rangliste derer, die an einer Oper beteiligt sind, nahm er eine untere Stellung ein. Ganz oben standen der Librettist und, nachdem die Fürsten als Auftraggeber mehr und mehr von den bürgerlichen Theaterunternehmern abgelöst worden waren, eben diese. Unter dem Stichwort des Impresarios schreibt Marcello folgendes: «Der moderne Impresario wird, nachdem er das Libretto erhalten, aber noch bevor er es gelesen hat, zur Primadonna gehen, damit sie es als erste hört. Bei dieser Lesung werden ihr Beschützer, ihr Anwalt, der Souffleur (...etc.) anwesend sein. Jeder wird seine Meinung über das Libretto abgeben, (...) und der Impresario wird ihnen versichern, dass er alle gewünschten Änderungen veranlassen wird (...) Er wird dem Komponisten das Libretto am 4. des Monats aushändigen» – nachdem eine komplette Besetzung engagiert und der Termin für die Premiere festgesetzt ist – und ihm sagen, dass die Oper am 12. des Monats in Szene gehen muss, dass er rasch arbeiten und sich nicht um Kompositionsfehler kümmern solle...» (S. 201)

Wenn man bedenkt, dass Opern Märchen für Erwachsene sind, sind Schreibers Bände – im Doppelsinne! – wahre Märchenbücher; sie quellen über von Geschichten, von vergessenen Helden ebenso wie von kulturhistorischen Zusammenhängen, für die sonst nirgends Platz ist; so Lampedusas Sterbeszene seines Helden *Il gattopardo* zum Klang der Finalarie des Edgardo aus Donizzettis *Lucia di Lammermoor*, die «ein kollektives italienisches Unterbewusstsein von Donizzettis Musik zu Sprache gebracht» habe: «Die Einbindung der Oper in einen Naturzusammenhang erklärt, dass sie in Italien den Menschen zum Lebens-Mittel und Don Fabrizio zur Todes-Hilfe werden konnte.» (S. 264 f.) Auch hier ist «Informationsdichte» das Stichwort, das Schreibers Darstellung auf den Punkt bringt, zumal seine Bände keine Aneinanderreihung von Inhaltsangaben liefern; vielmehr führt eine je übergeordnete ausführliche Betrachtung in die Zusammenhänge ein, während dann erst, in Kapiteln verringerter Satzbreite, die eingehende Werkanalyse folgt, oft wiederum von zahlreichen Zwischenkapiteln, betreffend etwa Vorlagen und Bearbeitungen, unterbrochen. Das heisst zum Beispiel im Falle des *Fidelio*, dem Schreiber 23 Seiten widmet: Unter dem Titel «O Gott! Welch ein Augenblick» – *Beethovens Fidelio: Eine Grenzüberschreitung* eröffnet erst einmal ein allgemeines Vorwort den

Diskurs, das anhand der Beliebtheit von Shakespeares Komödie *Der Sturm* die Möglichkeit des glücklichen Ausgangs diskutiert; ihm folgt, anknüpfend an die produktiven Nachwirkungen, die *Der Sturm* zumal durch seine Zauberelemente in den Jahren 1798/99 in der deutschen Oper erlebte, ein Subkapitel *Der Schatten Mozarts*, das den übermächtigen Nachwirkungen Mozarts auf das Wiener Singspiel um die Wende zum 19. Jahrhundert nachgeht; in jenem Schatten Mozarts stand auch der Münchener Hofkapellmeister *Peter von Winter*, den ein weiteres Subkapitel vorstellt: als den Komponisten nämlich, der mit dem Werk *Das unterbrochene Opernfest* von 1796 «die populärste deutsche Oper zwischen der *Zauberflöte* von 1791 und Webers *Freischütz* von 1821» schuf. Auch setzte jene Oper einige Stilmittel der Rettungsooper der französischen Revolutionsepoche ein, die das dritte Subkapitel, *Rettung aus Frankreich*, näher definiert. Erst jetzt folgt die kursorische Besprechung des *Fidelio*. Ihr schliesst sich, mit den Kapiteln *Die drei Fassungen*, *Die Leonoren-Ouvertüren*, «*Work in Progress*», *Die Vorgeschichte* und *Beethovens Musik*, die eigentliche Werkanalyse an. Noch einem üblicherweise gänzlich überangenen Werk wie etwa Bellinis *Il Pirata* räumt Schreiber fünf Textseiten ein – da es in der Entwicklung des Komponisten Bellinis «Gesellenstück» bedeute. Wie überhaupt Entwicklungen, Zusammenhänge, Interaktionen Schreibers Thema sind; Aneignung der Musik ist nur zu leisten durch die Reflexion ihrer komplexen Mittel der «erfundenen Wahrheit», wie das Kapitel über Verdi bzw. der «ersichtlich gewordenen Taten der Musik», wie das Kapitel über Wagner überschrieben ist. Und so verschieden jene Taten der Musik, so unterschiedlich ist auch Schreibers Darstellung: «Die Verschiedenheit der Annäherungsversuche ist ein Indiz dafür, dass es die Sprache nicht gibt, in die Musik verlustlos umzusetzen ist.» Doch bieten Ulrich Schreibers Handbücher dem Liebhaber eine unschätzbare Quelle, die Geschichte des Musiktheaters neu zu überdenken, und zwar – denn ein dritter Band wird folgen – bis in unsere Gegenwart.

Erika Deiss

Ein nettes Familienbildnis

Othmar Schoeck: Post nach Brunnen. Briefe an die Familie 1908-1922. Herausgegeben und kommentiert von Elisabeth Schoeck-Grüebler Atlantis Musikbuch-Verlag, Zürich 1991, 186 S.

Es liegen gut hundert Briefe, Postkarten und Grüße auf Karten von Freunden und Verwandten vor, welche Schoeck in den Jahren 1908-22 an verschiedene

Mitglieder seiner Familie (meist die Mutter) geschrieben hat. Längst nicht all diese Post geht – wie es der Titel der Sammlung nahelegt – nach Brunnen; vielmehr erreicht sie häufig ihre Adressaten an deren Ferien- oder Arbeitsort, geht in einzelnen Fällen gar von Brunnen ab. Die Sammlung umspannt in etwa die Periode zwischen Schoecks Ausbildungsjahren und seiner Verheiratung (weshalb auch noch der spätere Brief mit deren Ankündigung an die Eltern mit abgedruckt ist), die Zeit des Aufstiegs vom Chor- zum Orchesterdi-



Othmar Schoeck

rigenten, der Entwicklung vom Lied- zum Opernkomponisten. Es fehlen die Gegenbriefe. Es fehlt auch die Korrespondenz mit Nicht-Familienmitgliedern. Das hat zweierlei zur Folge. Zum einen bekommt der Leser über weite Strecken eher belanglose Kost vorgesetzt, dies noch um so mehr, als Schoeck während der ganzen fraglichen Zeit sehr häufig selbst in Brunnen bei der Familie weilte. Zum zweiten mussten die Schoeckschen Dokumente durch erläuternde, überbrückende, verklammernde Zwischentexte ergänzt werden, welche indessen häufig mindestens so interessant sind wie die Briefe selbst. Das Bändchen ist mittels Personenregister und Verzeichnis der darin erwähnten Schoeckschen Werke aufgeschlüsselt und zudem reich bebildert. Ein Text von Meinrad Inglin steht «anstelle eines Nachworts».

In seinen Mitteilungen an die Familie beschränkt sich Schoeck (soweit es sich nicht überhaupt um blosse Kartengrüsse handelt, etwa von Italienreisen mit seinem Freund Hesse) allermeist auf Ankündigungen von Konzerten und (Ur-)Aufführungen eigener Werke, kurze Berichte über fleissiges Arbeiten (worunter er nur das Komponieren, nicht das Dirigieren verstand), über Fertigstellung von Werken, aber auch über Pekuniäres. Der heutige Leser stellt erstaunt fest, wie viele Musiktheater zu jener Zeit neue Opern herausbrachten. Lebendig wird bei der Lektüre der Sammlung vor allem die Familie Schoeck, insbesondere die drei ebenfalls musisch begabten Brüder.

Es sind indessen die Zwischentexte, die ihrerseits aus Briefen von Freunden und

Verwandten zitieren, wo der musikalisch interessierte Leser Auskunft über den Verlauf Schoeckscher Premieren oder über Schoecks künstlerische Überzeugungen erhält. Die Berichte der Brüder über Uraufführungen weiten sich oftmals zu eigentlichen Rezensionen; markante Aussprüche des Komponisten wurden offenbar gerne weitergezählt.

Zu dem gewonnen Familienbildnis passt Meinrad Inglin in den dreissiger Jahren entstandenes Fragment «Ein Abend bei den Brüdern Schoeck» ausgezeichnet. Der Autor beschreibt einen Föhn-, Musizier- und Diskutier-Abend im Hotel hoch über dem Urnersee, dem Schoeckschen Elternhaus, und überliefert dabei die wesentlichste Aussage des ganzen Büchleins. «Er (Schoeck) spricht weiter verächtlich vom bloss Gemachten, Erklärten, das dem Empfindenen, Inspirierten nicht standhalten werde. – Er nennt international anerkannte Zeitgenossen, die ihm verdächtig sind, und Werke, die er für eine vornehmlich zerebrale Angelegenheit hält. – Alles Gespreizte ist ihm ein Greuel, alles Unechte verabscheuenswerth. –» Das Büchlein hält dem historisch-kritischen Philologenauge kaum stand. So erhält man etwa keine Auskunft über die Art des jeweiligen Schriftstücks (Karte, Brief), so ist nicht ersichtlich, ob das Datum von Schoecks Hand stammt oder aus dem Poststempel erschlossen wurde. Die zum Teil recht umfangreichen Kartengrüsse anderer sind nicht durch ein spezielles Schriftbild, durch Klammern oder dergleichen abgehoben. Dass kursiver Druck wahrscheinlich für Unterstreichungen steht, muss man erraten.

Dafür nimmt man erfreut zur Kenntnis, dass auch epigonale Komponisten eine reizende Familie haben können.

Peter Bitterli

Gewandeltes Verständnis von Musikunterricht

Joseph Rösli: *Didaktik des Musikunterrichts*

Comenius-Verlag, Hitzkirch 1991, 80 S.

Leben heisst lebenslanges Lernen, Lernen heisst sich verändern wollen. Stimmen diese Grundsätze, kann Joseph Rösli solches Lernen attestiert werden. 1970 nämlich veröffentlichte er seine «Didaktik des Schulgesanges» (was im Vorwort des neuen Buches verschwiegen wird), die ohne Rücksicht auf die damals von Deutschland ausgehende Revolution im Schulfach Musik an der Mittelpunktstellung des Singens und der Liedarbeit festhielt. Die dritte Auflage erschien ein Jahr später unter dem Titel «Didaktik der Schulmusik», und damit sind die Änderungen gegenüber der Erst- und Zweitauflage der «Didaktik des Schulgesanges» bereits abschliessend beschrieben! Rösli's aktuelles Buch nun besteht nicht aus einer weiteren Titelretusche («... des Musikunter-

richts»), sondern fusst auf einem tatsächlich gewandelten, umfassenderen Verständnis von Musikunterricht. Der Musikbegriff, von dem Rösli jetzt ausgeht, ist komplex und wird nicht mehr auf die unselige schwammige «Schulmusik» reduziert. Ebenso versteht Rösli, der in seinem früheren Buch eine blosse Stoffsammlung vorgelegt hatte, die mit «Didaktik» völlig unzutreffend betitelt war, heute Musikunterricht als komplexes, aber beschreib- und zu einem guten Teil lehr- und lernbares Zusammenspiel von didaktischen und methodischen Fragen, von Stoff, Lernenden und Lehrenden, von Aspekten der Entwicklungs-, Lern- und Lehrpsychologie, von Planung, Durchführung und Analyse von Unterricht sowie (bezogen auf die Lehrenden) von musikalischer, fachdidaktischer und pädagogischer Kompetenz. Musikunterricht erscheint zudem nicht mehr länger auf das Schulfach Musik verengt, sondern wird auch auf den Instrumentalunterricht bezogen, der durch die rasante Entwicklung der Musikschulen in den letzten Jahren ungemein an Bedeutung gewonnen hat: «Die Schrift will Wege und Ziele für den Unterricht in Schulmusik und Musikschule aufzeigen und dahin wirken, dass Musikerziehung in der Verbindung und Ergänzung von Schulmusik und Musikschule breiter, tiefer und wirksamer gestaltet werden kann.» (S. 5) Rösli's Buch ist praxisorientiert, konzentriert (in der theoretischen Erörterung zu knapp) und mit weiterführenden Anregungen durchsetzt, was insgesamt seine Adressaten – angehende und im Dienst stehende Lehrkräfte – sicher zur regen Benutzung animieren wird.

Allerdings gibt es auch Kritisches anzumerken. Die oben erwähnte Ausdehnung des Musikunterrichtes auf die Arbeit in den Musikschulen wird nur in den allgemeinen Teilen spürbar, nicht aber im eigentlichen Lehrplan (Kapitel 7), der ausschliesslich von der Arbeit in der Volksschule und im Klassenverband handelt. Dann sind die Zeugnisse von der Bedeutung der Musik vom Alten Testament bis zu einem Schüler unserer Zeit einseitig ausgewählt (S. 6). Ebenso einseitig ist die stark anthroposophische Orientierung der ganzen Schrift (S. 7, 33, 51f. mit unhaltbarer Entwicklungsschematik). Da muss ich mich einmal mehr fragen, warum so viele Musikpädagogen verkappte Theologen sind; warum sie – was sonst in keinem anderen Schulfach ausser Religion zu beobachten ist – ihren Unterrichtsgegenstand, die Musik, dermassen mystifizieren und ideologisieren und nur in salbungsvollen Worten von ihr sprechen; warum sie immer noch gleichzeitig die vergottete Musik degradieren, indem sie durch Musik erziehen wollen (S. 73, 75 et passim – noch nie habe ich gelesen, im Mathematikunterricht beispielsweise gehe es um die Erziehung zur und durch Mathematik ...?) Warum genügt es nicht, im besten und buchstäblichen Sinn sachlich von Musik begeistert zu

sein und aus dieser Begeisterung heraus die SchülerInnen in Musik zu unterrichten? Das hiesse auch, nicht bei Klagen über die negativen Konsequenzen der heutigen massenmedialen Musikrealität stehenzubleiben, sondern auch deren Vorteile gerade für den Musikunterricht zu sehen und zu nutzen. Dass Rösli ungebrochen den Lehrplan des «Schweizerischen Komitees zur Förderung der Schulmusik» aus dem Jahre 1972 lobt (S. 12) und zur Grundlage seines eigenen macht, ist unverständlich und beeinträchtigt den eingangs lobend erwähnten Ansatz. Dass das hier zugrundeliegende induktive Prinzip – von der (übrigens in Wirklichkeit nur selten so zu hörenden und deshalb verfälschten) «Kuckucksterz» im 1. Schuljahr zu «Einblick in andere Tonleitern» im 9. Schuljahr – phylo- und ontogenetisch wie auch in bezug auf die moderne Musik falsch ist und durch ein deduktives mit einer Neudefinition des Elementaren zu ersetzen wäre, habe ich an anderen Stellen begründet (z.B. in *Dissonanz* Nr. 4, Mai 1985, S. 4ff.). Ich lehne deshalb auch Rösli's Verständnis von «Elementarer Musiklehre» (S. 27ff.) und seine Apologie der «Tonika-Do-Methode» (S. 31ff.) ab, die schon bei der «La-Leiter» gegen ihr eigenes Axiom, die Tonika mit Do zu bezeichnen, unsinnig verstösst und die trotz rund 150jähriger Propaganda in unseren Breitengraden ihr Ziel, das Vom-Blatt-Singen zu fördern, nie erreicht hat. Die Höflichkeit und der Respekt vor Rösli's Arbeit verbieten mir zudem, die von ihm zitierte Intervallcharakteristik Rulands (S. 33) zu kommentieren.

Bleiben einige Details zu kritisieren: Die Etymologie des Wortes «Person» (S. 15) ist unvollständig und führt deshalb zu einer allzu positiven Konnotation: «Persona» war die Maske des Schauspielers, durch die er «hindurchtönte»; die Persönlichkeit wäre demnach eine Charakterrolle und -maske ... «Rein» (S. 32) oder gar «natürlich» als Epitheta ornantia der äolischen Tonleiter sollten endlich aus der musikalischen Terminologie gestrichen werden. Das griechische Wort, von dem Therapie / therapeutisch sich herleitet, heisst nicht «therapeun» (S. 50), sondern «therapeúein» (θεραπεύειν). Der «Überblick über die Musikgeschichte mit Querverbindungen» (S. 48f.) nennt keine einzige Komponistin, überhaupt praktisch keine Frauen (ich habe nur Maria Theresia entdeckt). Zudem stehen hier überholte Stilbegriffe wie «Rokoko», «Späte Klassik» und «Spätromantik» und fehlen Bezeichnungen für die Musik zwischen 1730 und 1780 oder für die Musik seit etwa 1890 («Moderne») usw. Gluck ist kein «Wiener Klassiker», der «Musikalische Impressionismus» überzogen und die «Dichtkunst» im 20. Jahrhundert extrem deutschlastig (unter zwanzig Genannten gerade drei nicht-deutschsprachige und die beiden wohl Grössten, Joyce und Beckett, nicht dabei!). Genug der Beckmesserei. Es bleiben

als Positiva die bereits gewürdigte Erweiterung um die ersten vier grundsätzlichen, tatsächlich didaktischen Kapitel, der Einbezug vieler musikalischer Verhaltensweisen und die vorurteilsfreie Darstellung von Venus' diesbezüglichem Modell (Rezeption – Produktion – Reproduktion – Transposition – Reflexion), der ebenso von Venus übernommene Grundsatz, dass jede musikalische Unterweisung immer auch Hörerziehung sein sollte (S. 18), und schliesslich die wichtigen Anregungen zum fächerübergreifenden Unterricht. Obwohl Rösli ein unentwegt Lernender ist, verleugnet er seine Herkunft vom Singen her nie (trotz Bekenntnisses zu einem vielfältigen Musikunterricht wählt er etwa für Lektionsbeispiele u.ä. meistens ein Liedthema, so S. 19, 21, 22 und 23, und gegenüber den Erläuterungen zu den Stoffkreisen «Elementare Musiklehre» und «Singen – Stimmbildung – Sprechschulung» sind die zum «Hören», «Musizieren», «Improvisieren» und «Bewegen» zu knapp ausgefallen) – und das soll er auch nicht, auf dass er eben keine ihm nicht passende Charaktermaske aufsetzt (s.o.), sondern sein eigenes Gesicht zeigt, was sich für alle pädagogisch Tätigen empfiehlt.

Toni Haefeli

Von Fragen und Rätseln umgeben

Otto Kolleritsch (Hrsg.): *Die Musik Luigi Nonos*
Studien zur Wertungsforschung, Band 24,
 Wien, Universal Edition 1991, 343 S.

Als für den Steirischen Herbst '90 ein Nono-Symposium geplant wurde, hoffte man auf klärende Diskussionen zum Schaffen eines Komponisten, der wie wenige andere von Fragen, ja Rätseln umgeben war und der, aller Tabuisierung durch verehrungsvolle Jünger zum Trotz, noch immer seine Hörer in zwei Lager schied. Als dann die Referenten ans Grazer Pult traten, gestalteten sich ihre Beiträge unversehens zu Nachrufen und Nachlasserforschungen: Nono war am 8. Mai verstorben. Dieser Situation entsprechen die Inhalte, aber auch die Tonfälle der 14 Beiträge, die jetzt im fülligen 24. Band der verdienstvollen Grazer Reihe nachlesbar sind. Panegyrisches wechselt mit Kritischem, Persönliches mit kühl Distanziertem, pauschal Zustimmendes mit Sachlich-Analytischem. Aus allen Ausführungen spricht jedoch die Überzeugung, dass man um Nonos Musik, und eben nicht nur die späte, keinesfalls herumkommt, dass sie uns angeht und bewegt.

Dem ursprünglichen Zentralthema des Musikprotokolls – *Raum in der Musik* – widmet sich mit der Sachkunde des beratenden Mitarbeiters und langjährigen Freundes Hans Peter Haller (*Klang- und Zeitraum in der Musik*

Nonos). Weit ausschweifende Gedankenkreise zieht Klaus Huber, der Nonos Impulse für die heutige Musik zu bezeichnen versucht und dabei zugleich auch – abgrenzend wie zustimmend – viele seiner eigenen Schaffensmaximen überprüft (...*Die umgepflügte Zeit*..., in Anspielung aufs gleichnamige Tombeau für den gleichaltrigen Freund). Als künstlerische Mitverantwortliche wegberaubender Konzert- und Bühnenaufführungen kommen die Sängerin Carla Henius und der Dramaturg Klaus Zehelein zu Wort (*Arbeitsverfahren mit Luigi Nono als Interpret und Veranstalter* respektive *Luigi Nonos «Prometeo»*, *Darstellungsprobleme*). Den von Carla Henius aufgenommenen Faden spinnt Ivanka Stoianova weiter in ihrer präzisen Würdigung des radikal erneuerten Vokalverständnisses des Venezianers (*Luigi Nonos Vokalwerke der fünfziger und sechziger Jahre*). Zur politischen Grundlegung allen Komponierens bei Nono versucht Hartmut Möller in der Folge formaler Untersuchungen und rezeptiver Ansätze vorzudringen (*Nonos «La fabbrica illuminata» heute. Veränderte Hörwinkel*). Von den BRD-typischen Schwierigkeiten im Umgang mit dem aufs Zerrbild des Politmusikers festgelegten Italiener handelt bemerkenswert Hanns-Werner Heisters materialreiche Studie *«Freiheit oder/statt Sozialismus». Einige Muster der bundesdeutschen Nono-Rezeption*. Anhand der Werkphase *Vom «Canto sospeso» zur «Intolleranza 1960»* beschreibt Friedrich Spangemacher die ungewöhnlichen, damals notwendigerweise missverstandenen Konsequenzen, die Nono im Dilemma der totalen seriellen Durchorganisation angesichts repressiver politischer Tendenzen ziehen musste.

Den «kämpferischen» Nono will Nikša Gligo auf die Zeit vor der «Quartett-Wende» begrenzt sehen (*Luigi Nono, ein kämpfender Musiker*), wobei in der ergiebigen Diskussionsrunde verstärkt auf Widersprüche zwischen Nono als dem Verfasser situationsgebundener Positionspapiere und dem teilweise durchaus anders sich orientierenden Komponisten verwiesen wird. Überzeugend stellt Klaus Kropfinger an mehreren Werken aller wesentlichen Schaffensphasen dar, wie sich die bereits im gedanklich-konzeptionellen Ansatz figurierenden Kontraste recht eindrucklich auch in der klangräumlichen Projektion wiederfinden (*Kontrast und Klang zu Raum*). Nützliche analytische Zugänge zu den späten «caminantes»-Werken erschliesst Georg Friedrich Haas (*Über: «Hay que caminar»*). Peter Andraschkes und Siegfried Mausers Studien im Zusammenhang mit der überraschenden Aktualität Hölderlins für zahlreiche Komponisten im allgemeinen und Nono im besonderen erweisen sich als wertvolle Hilfen angesichts eines drastisch gewandelten und geweiteten Verständnisses von literaturbezogener Musik (*Hölderlin 1980. Versuche Hölderlin kompositorisch zu begegnen* bzw. *An Diotima...: Dich-*

tung als Partitur). Blicke abschliessend auf das profunde Referat Jürg Stenzls zu verweisen, der darauf beharrt, den «ganzen Nono – kritisch, wie er selber war – zu akzeptieren» und als besonderes Verdienst des Verstorbenen hervorhebt, dass er «immer neue Prozesse entwickelte, um in seiner Zeit, für diese Zeit, kompromisslos und radikal, Zeugnis abzulegen...».

Klaus Schweizer

La cattiva coscienza della musica colta

Alessandro Baricco: *L'anima di Hegel e le mucche del Wisconsin*
 Ed. Garzanti, Milano 1992, 104 p.

Non è ancora possibile prevedere la reazione degli ambienti musicali italiani alla pubblicazione de *L'anima di Hegel e le mucche del Wisconsin* (una riflessione su musica colta e modernità) di Alessandro Baricco, critico rivelatosi nel 1988 con un libro su Rossini di taglio filosofico e due anni fa con un romanzo entrato nella rosa dei finalisti del Premio Campiello. La burocratica tranquillità che circonda la pratica e la critica della musica non è terreno in grado di accogliere facilmente un pamphlet di questo genere. Anzi, a ben guardare, da molto è passato il tempo in cui l'intervento di un critico riusciva a dare una scossa alla vita musicale tale da suscitare una presa di coscienza della necessità di mutare rotta e di determinare un cambiamento radicale. Il ruolo di militanza del critico oggi, anziché essere quello di colui che si sente chiamato ad indicare nuovi e risolutivi traguardi ai compositori, è militante solo nel senso di essere presente sulla scena musicale a registrare e a giustificare puntualmente quanto capita nell'oggi. Anche quando si parla ancora di avanguardia, è subentrata una forma di rassegnazione, di condiscendenza all'ovvio che ha svuotato la critica della sua funzione orientativa. In questo senso Baricco funge da cattiva coscienza dei critici che hanno perso il senso della loro posizione culturale, indotti a meditare sul fatto che da quasi 30 anni (tanti ne sono passati dopo gli ultimi produttivi interventi di Massimo Mila o di Fedele D'Amico sulla musica nuova in Italia, a loro volta fin troppo temperati rispetto alle battaglie di Giannotto Bastianelli nei primi decenni del secolo) non esiste più dibattito sulla musica che oggi si compone. Nelle pagine del critico torinese da una parte è un suon di carica che invita a ritrovare nella critica il ruolo del pensiero incanalatore delle energie creative, dall'altra è cattiva coscienza nel senso di frenare il corso di chi a rompicollo si affida a certezze troppo scontate ed ha perso la capacità di una costante messa in discussione del proprio lavoro. A questo secondo livello la riflessione di Baricco è letteralmente devastante: più che l'elaborazione di un pensiero lanciato

verso nuovi orizzonti è un'operazione di abbattimento di pregiudizi capace di lasciare il lettore di fronte alla musica come a un «re nudo», alla disillusione pura e semplice. La provocazione è già nel titolo che oppone la concezione di Hegel della musica («deve elevare l'anima al di sopra di se stessa») al risultato di uno studio dell'Università di Madison (Wisconsin) secondo cui la produzione di latte nelle mucche che ascoltano musica sinfonica aumenta del 7,5 %. Lo scopo è quello di chiarire che la concezione ottocentesca della musica come veicolo di spiritualizzazione, funzionale all'ascesa della borghesia (e alla rivendicazione di nobiltà alla sua espressione) è ormai datata, che il modo di perpetuarla è una mistificazione che impedisce di cogliere la modernità. La musica colta, nell'assetto che si è data e continua a darsi, si presenta come «un serbatoio di valori a cui attingere al riparo della corruzione del moderno», come una realtà sacrale, al di fuori del tempo, che celebra un primato culturale sostenibile solo ignorando ciò che essa è divenuta nella società fra la maggioranza. Sostiene Baricco: «Per il popolo della musica colta, la Storia ha il baricentro inesorabilmente sporto all'indietro. Non c'è quasi consumo di quella musica che non sia un velato moto di resistenza alla corrente del tempo.»

Ne fa stato il modo di interpretarla, irrigidito nel rispetto del cosiddetto «originale», ipotetica ricostruzione di una realtà come se fosse *essere* e che invece è *divenire* come ogni opera d'arte che è il risultato non di un atto creativo univoco ma di interazioni tra individuo creatore e società, a cui occorre aggiungere la storia che la trasforma. Al «piacere d'interpretare» si è sostituito il «dovere di tramandare», dove il fatto di promuovere l'opera a religione di se stessa traccia «ciò che ancora è praticabile dell'idea di *trascendenza*». Qui si dichiara l'incapacità del pubblico della musica colta di ammettere l'arte come parte del vivere quotidiano, come valore funzionale, al punto da proiettare sui secoli di raffinato artigianato anteriori all'800 l'aura di spiritualizzazione che si annette ogni cosa come se fosse il prodotto di un'estetica universale. Qui Baricco forza un po' la mano. Non tutto fino a Mozart è da considerare semplice artigianato. Non basta che egli riconosca il grado di differenziazione della cosiddetta *musica reservata* («elegante modo di sancire una dorata separatezza sociale») che aspira a «un primato del gusto» ma non ad usurparlo fino ad «ambire anche a un primato culturale e morale». In verità un processo di trascendenza è sempre stato presente nell'arte dei suoni, al punto da sottoporci a più riprese casi di divinizzazione di grandi protagonisti della creazione musicale (vedi la *Déploration de Jehan Ockeghem* di Guillaume Crétin, ecc.). Il suo discorso nella sostanza è tuttavia inattaccabile, soprattutto per quanto riguarda le considerazioni sulla Nuova Musica, quella realtà cioè che

nell'intenzione dei suoi padri (Schönberg e la Scuola di Vienna) non era che lo sviluppo della civiltà musicale del tempo in senso emancipatorio e che invece nella radicalità operò uno strappo mediabile culturalmente ma non fisiologicamente. La dissonanza vi traccia all'ascolto un confine che obbliga ad accettare ogni forma di significato sottinteso (trasceso) per non rigettarla come sgradevole testimonianza di se stessa. In questo senso, prendendo essa posizione di fronte al tramonto del vecchio mondo e soprattutto di fronte ai totalitarismi della prima metà del nostro secolo, sarebbe riuscita ad acquisire la dimensione dell'opposizione, dell'arricchimento nell'incontaminata preservazione dei valori di resistenza in una volontà di esilio dal mondo che tuttavia alla lunga, a condizioni mutate, è diventato indurimento ed incapacità a trovare la via del vero confronto con la modernità. Ecco quindi che la musica contemporanea, isolata ed incommunicabile al di là delle cerchie ristrette, si affida (paradossalmente) alle istituzioni per sopravvivere. Memore della sua anima radicale essa si chiude al mondo, ai messaggi musicali di una modernità vissuta come piacere e non come penitenza, di un universo sonoro ormai frammentato e privo di denominatori comuni ma spesso creativo, che solo l'indifferenza e l'insofferenza per i valori del consumo impediscono di decifrare. Il problema diventa quindi quello di «recuperare un rapporto con le lingue vive che oggi pronunciano la modernità e ricreare una sintonia col sentire collettivo». La prospettiva è ambiziosa e l'operazione rimane intentata. Riscoprendo la vera funzione del critico militante Baricco abbozza un percorso possibile, prendendo atto di un fattore che è venuto a prevalere nella comunicazione: la spettacolarità. Nell'analisi conclusiva egli cerca quindi di mettere a fuoco un'alternativa alle esperienze storiche radicali cadute in un vicolo cieco, individuando un percorso che sotterraneamente si sarebbe affacciato nell'azione di alcuni grandi compositori: «Ciò che il sinfonismo mahleriano e il teatro musicale pucciniano intuirono della modernità fu l'idea di spettacolo che essa avrebbe coltivato e il tipo di pubblico che l'avrebbe abitata». Due compositori tutt'al più ammessi come epigoni dalla tradizione critica vengono con ciò ad essere rivalutati in nome dell'idea di spettacolo che innerva la loro opera e che significa due cose: la caduta della linea di demarcazione fra opera d'arte e prodotto di consumo in grado di farvi entrare vitalisticamente i succhi di tutto ciò che la comunicazione sollecita, e la scomparsa dell'artista come «pioniere solitario di alti orizzonti ideali» che lascia il posto all'«idea di opera come cristallizzazione dell'immaginario collettivo», sottratta al potere demiurgico del suo creatore per mettersi alla ricerca delle forme, dei materiali e della lingua necessaria a «pronunciare desideri e le attese del pubblico». Diversamente dalle opere radicali che

testimoniano la resistenza alle lusinghe dell'epoca, Puccini e Mahler aprirebbero la loro musica al mondo, colto nella sua diversità, nella frammentarietà di un reale che coniuga il nobile e il plebeo, la trascendenza e l'immanenza, senza distinzioni in un messaggio in cui tendenzialmente non trova più posto la centralità dell'individuo ma che si arricchisce in una molteplicità di punti di osservazione. Insomma a Puccini e Mahler andrebbe il merito di aver intuito il modo in cui la musica leggera e il cinema avrebbero segnato i rapporti di comunicazione nel Novecento, così da concepire le loro opere in funzione di tale modificazione delle coscienze. Il discorso è aperto e si spera che fruttifichi. Intanto, a misurare la distanza di Baricco dalla tradizione critica, vale il richiamo al libello di Fausto Torrefranca del 1912 (*Giacomo Puccini e l'opera internazionale*) dove il compositore era imputato per la decadenza del filone operistico italiano venuto a patti con le regole commerciali delle multinazionali del gusto e alla cui opera era assicurato il deperimento nello spazio di dieci anni.

Carlo Piccardi

overt et foisonnant

Jean-Noël von der Weid: *La musique du XX^e siècle*
Hachette, Paris 1992, 380 p.

Rien n'est plus périlleux que d'écrire un ouvrage de synthèse sur la musique du XX^e siècle. Faut-il procéder de façon linéaire, en privilégiant les enchaînements qui donnent sens à l'histoire, ou au contraire de façon thématique, en s'attachant aux problématiques récurrentes, quitte à bousculer la chronologie? Faut-il énumérer l'ensemble des cheminements individuels, au risque de faire catalogue, ou regrouper ceux-ci à l'intérieur de grandes catégories esthétiques? Selon quels critères sélectionner les compositeurs qui méritent un développement spécifique et ceux qui seront simplement évoqués? Enfin, il n'est pas facile, notamment pour la musique la plus récente, de maîtriser la dialectique des jugements subjectifs et des considérations plus distanciées: tel compositeur, tel mouvement, telle idée paraissent à certains essentiels, à d'autres non.

L'histoire musicale du XX^e siècle, comme celle des autres domaines de l'art et de la pensée, est une histoire éclatée. Elle recense des démarches de plus en plus individualisées, même lorsqu'il y a mouvement; celles qui nous paraissent aujourd'hui les plus fortes furent en leur temps décriées, souvent marginales. D'autres, qui focalisèrent toute l'attention, sont aujourd'hui pour nous secondaires: nous

en avons épuisé les charmes. Et que dire de la tension toujours vive entre l'évolution radicale de la pensée et l'immobilisme des institutions? Adorno a thématisé tout cela avec perspicacité. Mais il a écrit une philosophie de la musique nouvelle. Paradoxalement, il est plus difficile d'en écrire l'histoire. Il faudrait davantage d'études particulières, fondées sur une méthode réellement historique, pour parvenir à une synthèse quelque peu «objective».

Jean-Noël von der Weid s'est posé toutes ces questions avant d'entreprendre pour Hachette (collection «Pluriel») un ouvrage très ramassé, très dense, qui se veut à la fois d'information et de réflexion, et qui est destiné à un public non spécialisé. Il écrit en préambule avoir voulu éviter «l'étiquetage sauvage ou la catégorisation univoque» (p.16), cherchant à placer «des balises, fussent-elles mouvantes, qui permettent au lecteur de s'orienter». Il pose justement la question clé: «Mais sur quelle base avons-nous décidé ce qu'est la bonne musique d'aujourd'hui?». Sans recourir aux catégories du Beau, sans vouloir orgueilleusement «toiser le futur», il veut avant tout «donner à entendre, suggérer une voie de réflexion, faire apprécier certains aspects de la musique de ce siècle avec notre subjectivité et notre esprit critique» (p. 16).

Ces balises, ce sont d'abord les brèves études sur les compositeurs qui jalonnent le récit, trajectoires créatrices ramassées au creux de la main. Ce sont également les nombreuses citations des textes de compositeurs (ou de musicologues) qui permettent d'aller directement à la source, de saisir un moment de créativité. Ce sont aussi les encarts qui permettent d'explicitier des termes techniques utilisés dans le cours du texte. Ce sont enfin les bibliographies, discographies et vidéographies qui terminent chaque chapitre. En lisant le livre d'un bout à l'autre, on a le sentiment d'une certaine vitesse. Le paysage défile et change à toute allure. La tête nous tourne. Quelques propos (souvent pertinents) sur le contexte historique, des rapprochements imprévus et souvent éclairants, un doigt de biographie, un zeste de discours critique, une mise en perspective, une citation... A-t-on touché l'essentiel, ou est-ce une illusion? Un tel ouvrage est de toute façon une gageure.

Il est sujet à maintes critiques. Ainsi, la première moitié du siècle fait surgir quelques personnalités phares – celles «qui ont tiré, ou tirent leur bien d'elles-mêmes»: Debussy, Stravinsky, Schoenberg, Berg, Webern, Bartók, Varèse. Les musiciens que l'auteur appelle «de transition» (Mahler, Strauss, Reger, Satie, Scriabine) disparaissent totalement, comme ceux qui sont qualifiés de «secondaires» (Prokofiev, Ravel): «leur inexistence n'aurait pas infléchi le cours de l'histoire de la musique» (p. 17). On peut s'étonner que l'œuvre de Janacek ne soit pas mentionnée, ou que celui de Falla n'occupe que quelques

lignes, alors que des compositeurs comme Malipiero, Casella, Elgar ou Delius ont l'honneur d'un chapitre (certes bref). Comment peut-on résumer le catalogue de Villa-Lobos ou la démarche de Kurt Weill en quelques lignes? La tradition centrale de la musique de la première moitié du XXe siècle est ici privilégiée, peut-être en fonction de son incidence sur la seconde. Le foisonnement, les particularismes, les petites différences qui font aussi l'histoire d'une époque, sont impitoyablement sacrifiées. Il y a un peu du déterminisme historique boulézien là-dessous! Dans le même ordre d'idée, on comprend mal que Schoenberg soit traité en deux pages seulement, alors que Webern a droit à onze pages, Stravinsky à neuf, et Varèse à cinq.

Equilibres et choix sont tout aussi discutables dans la partie plus contemporaine de l'ouvrage. Certains compositeurs sont surestimés, d'autres sous-estimés. Elliott Carter est intégré dans un chapitre intitulé «musiques expérimentales» qui lui convient mal; il est entouré d'un ensemble hétéroclite de noms: Cage, Crumb, la musique canadienne, Schnebel... Les quelques lignes le concernant sont bien peu de chose par rapport aux dix pages sur son contemporain Giacinto Scelsi (mode oblige?). Pourquoi placer un petit encart sur Kurtág à l'intérieur du chapitre «Ecole de Vienne» (son œuvre méritait sans doute un développement plus important)? Et pourquoi privilégier Liebermann dans le chapitre sur la musique suisse, alors que Heinz Holliger est tout juste cité? Certains compositeurs sont un peu oubliés, comme Yun ou Takemitsu, Maxwell-Davies ou Birtwistle, dont l'œuvre aurait mérité un commentaire. De la même façon, on peut trouver certaines parties moins réussies que d'autres (les chapitres sur Schoenberg et Berio, par exemple, ne sont pas très convaincants, alors que les chapitres sur Debussy et Rihm sont excellents, de même que celui consacré aux musiques spectrales). On peut aussi relever qu'un auteur allemand, anglais ou italien eût hiérarchisé différemment un tel livre; certaines valeurs sont liées au contexte parisien, même si Jean-Noël von der Weid est manifestement très bien documenté.

C'est le propre de ce genre d'ouvrages de susciter mille remarques critiques. Chacun juge à partir de sa propre vision de l'histoire, de sa propre échelle de valeurs. Comparé au livre de Griffith (*Histoire concise de la musique moderne*, chez Fayard), celui de Jean-Noël von der Weid possède un ton plus personnel, plus engagé, il est plus ouvert et plus foisonnant. L'auteur ne feint pas l'objectivité musicologique, mais sur un ton alerte, presque journalistique (au bon sens du terme), il éveille la curiosité, suscite des réactions, des prises de position. Il écrit «à chaud» et se tient aussi près que possible des bouillonnements créatifs, loin des discours académiques et des fausses certitudes.

Philippe Albèra

En avance sur son époque

Harry Halbreich: Arthur Honegger. Un musicien dans la cité des hommes
Fayard / Sacem, Paris 1992, 816 p.

Celui qui disait que «la première qualité d'un compositeur, c'est d'être mort» commença par se tromper, puisqu'il subit, dès 1955, une longue éclipse. Il faut dire que l'on ne pouvait mourir à pire moment, celui de l'implacable sérialisme. La mode est alors à l'ostracisme, à la haine de la musique tonale, et la France choisit la mode – toujours. (La Suisse et les pays de l'Est, la Tchécoslovaquie surtout, continuèrent de le jouer.) Mais Honegger semble sortir aujourd'hui de son purgatoire: de nombreux disques¹ paraissent; on fêtait, en mars 1992, le centième anniversaire de sa naissance, et Harry Halbreich vient de signer – après beaucoup d'autres² – un ouvrage, le plus exhaustif, sur le compositeur (dont il fut l'élève, le temps d'une douzaine de cours, début 1953), à partir d'une documentation abondante, puisée aux meilleures sources³, souvent inédite.

L'irréductible détestation halbreichienne du sérialisme et la délectation de son contraire, les émanations holistiques, scelsiennes par exemple, ne pouvaient tomber mieux à point pour défendre celui qui, de façon absurde, servit de caution, «d'étendard, de point de ralliement, aux forces les plus réactionnaires de la musique». Car Halbreich pense – tout comme Adorno... – «qu'avec le recul du temps, les positions que [Honegger] défendait à la fin de sa vie, et qui pouvaient alors sembler passésistes, étaient en réalité en avance sur son époque, et n'avaient que le tort de venir trop tôt». Pour défendre celui qui, de façon plus absurde encore, est assimilé au seul *Pacific 231*⁴, son Boléro, en quelque sorte. Car cette œuvre de musique pure (son sous-titre «mouvement symphonique» est son «vrai titre», comme celui de *Rugby*, écrivait Honegger) n'a rien à voir avec le futurisme russe, non plus qu'italien (Russolo, Balilla, Pratella).

L'ouvrage s'articule en trois parties. La première, «Chronique d'une vie», décrit le parcours frénétique de ce Zurichois de pure souche, né en 1892 au Havre où il passe ses années d'enfance, auxquelles il doit «ce qui fut la passion de cet heureux temps: la mer». Mais il ne se départit jamais de son attachement pour la Suisse, nommé par son ami Milhaud «sa sensibilité helvétique». Ce que je dois à la Suisse? confiait-il à Bernard Gavoty: «Sans doute la tradition protestante, une grande difficulté à m'abuser sur la valeur de ce que je fais, un sens naïf de l'honnêteté, la familiarité de la Bible». A la France, Honegger «doit tout le reste: un éblouissement intellectuel, [son] affinement musical et spirituel». Halbreich en déduit que le compositeur «participe donc, dès la plus tendre enfance, de deux cultures différentes et complé-

mentaires (avec l'apport romand, on pourra même parler plus tard d'une troisième) dont son art offre une synthèse d'une originalité unique». (Sans doute, l'œuvre de Honegger n'aurait pu naître ailleurs qu'en France, dont la culture a alimenté, attisé le génie du compositeur; mais c'est la Suisse qui a accompli le «travail de fond», c'est en Suisse, la fidèle, que, par exemple, tous les grands oratorios furent commandés et créés – sauf *Jeanne d'Arc au bûcher*⁵.)

Dès 1915, grâce surtout à une correspondance très fournie et suffisamment continue, Halbreich suit année après année, par le menu, l'existence du compositeur, révèle son environnement social, esthétique et, intérêt primordial, met l'accent sur le processus créatif: d'un côté l'illumination essentialiste, l'épiphanie romantique; de l'autre le travail de ciselure, la marqueterie de l'imaginaire. Ici le colifichet, la contingence; là, le labeur toujours recommencé, l'objectivité, le nécessaire. Et l'on sent bien les hésitations de Honegger devant la présence obligée de ces deux phénomènes. Certes, le processus créatif est «une opération secrète, mystérieuse et intransmissible» qui demeure indépendante de la volonté de l'artiste: «Ecrire de la musique, c'est dresser une échelle sans pouvoir l'appuyer contre un mur. Pas d'échafaudage: l'édifice en construction ne tient en équilibre que par le miracle d'une espèce de logique intérieure, d'un sens inné (nous soulignons) des proportions.» Honegger ajoute d'ailleurs en note à son texte «Je suis compositeur» (1951) un extrait de *Musique et vie intérieure*, de Joseph Samson⁶, qui va droit dans ce sens: «Il y a la nature [dans le musicien] qui travaille en grand secret, au-dessous de la conscience, et qui prend soin de négocier à son insu et à son bénéfice des ressources inespérées. C'est à ce moment où il paraît débrayé que naissent à son esprit toutes sortes de formes, de dessins et de desseins appelés par sa recherche antérieure, par ce désir en lui qui sommeille, ce besoin continu d'invention qui est son propre, cette aptitude à concevoir qui est la sienne et qui l'entretient dans un état d'incessante et sourde activité.»

La deuxième partie de l'ouvrage, «Inventaire d'une œuvre», minutieuse, comprend le commentaire du catalogue complet du compositeur (222 numéros d'opus, les plus importants faisant l'objet d'une analyse détaillée), d'un niveau technique assez élevé, certes, mais inévitable pour qu'il ait un sens, avec des exemples musicaux dont le seul profil monodique peut dévoiler la beauté, même au lecteur seulement frotté de notions de solfège. Honegger a beaucoup écrit, abordé pratiquement tous les genres, mais, comme le remarque Halbreich, «de la fresque la plus grandiose à la plus modeste bagatelle, de la symphonie la plus profonde à la chanson la plus légère, de l'adagio du quatuor au tango ou au blues, se révèle partout la même conscience profes-

sionnelle, le même respect de la maîtrise artisanale [...]». Point de solutions de continuité, comme celles qui ont permis à Halbreich de diviser la biographie du compositeur en neuf chapitres, pas de manières, d'époques stylistiques, «mais une ligne très droite, et ascendante, à la poursuite d'un même idéal esthétique et spirituel».

Dans la troisième partie, intitulée «Synthèses», Halbreich réunit en une manière de triptyque un portrait physique et moral d'Arthur Honegger (un an et demi en symbiose avec l'homme et l'œuvre a engendré un «état profond d'identification»): modeste, simple, ce grand homme – fait exceptionnel –



«Honegger, prince des Fauves de la musique», caricature de Barrère dans «Fantasio», 1er janvier 1930

semble n'avoir jamais eu d'ennemis. Voici le témoignage d'une connaissance, Fritz Munch, frère de Charles Munch: «Tous nous avons été profondément saisis par l'humanité qui émanait de cet homme, par cette bonté qui formait le fond de son être, cette absence absolue de toute méchanceté, de toute jalousie, de toute petitesse dans son caractère, qui lui permettait, dans toute la manière catégorique qu'il avait pour prendre position, de ne jamais être négatif, de ne jamais blesser sans nécessité [...]. Nous ne l'avons jamais approché sans en être enrichis, précisément par l'attitude qu'il avait en face des hommes et des choses. Sans intention et sans le vouloir, il nous aidait à devenir meilleurs, tout simplement parce que cette profonde humanité était sa nature même.»

Honegger étendait donc à ses relations personnelles «cet intense besoin de communication qui [était] le mobile le plus profond de sa musique», écrit Halbreich. Ce qui jamais ne l'empêcha, par une «pudeur éléphanterne» (selon son dire), de montrer une certaine fraîcheur (malgré le pressentiment de la mort, le documentaire de Georges Rouquier, tourné en 1955, le montre bien), de se fermer et s'enfermer à double tour lorsqu'il s'agissait de composer. Ce

farouche besoin d'indépendance s'accroît après 1930 (*Cris du monde* marque le grand tournant), face à une collectivisation de plus en plus terrifiante, le mal absolu de la guerre, toutes choses qui conduisent Honegger au bord de l'anarchisme: «constat de faillite d'un concept démocratique fort malmené par le triomphe passager du nazisme et celui, beaucoup plus prolongé, au point qu'il n'a pu vivre assez longtemps pour en voir la fin, du stalinisme», martèle Halbreich. Toutefois, n'allons pas croire que Honegger se rangea parmi les musiciens «progressistes», les tenants du fameux réalisme socialiste: «[...] s'il ne fut en aucun cas un artiste *politicien*, écrit Halbreich, [Honegger] fut, au plus haut degré, un artiste *politique*, en tant que partie active et intégrante de la *polis*, la cité des hommes.»

Après les idées politiques et sociales, voici l'inspiration religieuse (Halbreich parle de «foi difficile»), qui fut sans conteste «la corde la plus longue et la plus forte qui sous-tend l'art créateur honeggérien». Le deuxième volet du triptyque fait la synthèse du langage musical du compositeur, le troisième enfin se veut une évaluation – provisoire, certes – de sa place dans la musique de ce siècle. Il est évident qu'elle ne figure pas parmi celles des «grands», qu'il ne fut pas «un homme qui est comme un sommet choisi par la foudre» (Claudel vu par Valéry). Il est évident que Honegger ne fut ni Bach ni Beethoven, mais, affirme Halbreich: «Je l'ai déjà dit, il n'y a en ce siècle ni Bach ni Beethoven. Et cependant⁷...»

Jean-Noël von der Weid

¹ Ainsi quatre CDs, récents, de la musique de chambre (sa passion de toute une vie, dominée par les trois Quatuors et les neuf Sonates et Sonatines), trop souvent négligée au profit des symphonies et oratorios (Timpini 4C1012). Cf. aussi discographie de Halbreich dans «Diapason Harmonie», juillet 1992.

² Comme des biographies, parmi lesquelles celles de José Bruyer, Marcel Delannoy, Willy Tappolet, Geoffrey K. Spratt. Il faut aussi recommander le petit livre de Kurt von Fischer sur l'esthétique du compositeur: *Arthur Honegger*. En allemand chez Kommissionsverlag Hug & Co., Zürich, 1978.

³ Andrée Vaurabourg, l'épouse du compositeur, Pascale Honegger, sa fille, et Paul Sacher.

⁴ Honegger nomma cette œuvre ainsi pour guider l'auditeur et par souci d'honnêteté quant à ses sources d'inspiration. Mal interprétées, malgré tout, parfois: «Je me souviens qu'après la première audition de *Pacific 231*, un critique, d'ailleurs bien intentionné, me louait d'avoir puissamment exprimé la mer, croyant, sur la foi du titre, que je chantais l'océan Pacifique et non la locomotive.»

⁵ La Suisse a suscité un autre lien avec Honegger: celui de son inclination profonde pour le chant choral. Cf. à ce sujet: Joseph Roy: «Le rôle du chœur dans les oratorios d'Arthur Honegger», in *Dissonance* n° 34, nov. 1992, pp. 15-17.

⁶ Chef de chœur, compositeur et musicologue français (1888-1957).

⁷ Ce livre constitue un élément d'un ensemble d'autres volets: les *Écrits* de Honegger, réunis et annotés par Huguette Calmel, qui vient de paraître (Librairie Honoré Champion Editeur, Paris 1992) et qui a l'avantage de présenter les nombreux articles qu'Arthur Honegger a publié durant sa vie de musicien et de critique musical, ainsi, bien sûr, que l'*Incantation aux fossiles* et *Je suis compositeur*, déjà publiés, mais devenus difficiles d'accès. Un autre ouvrage, plus fouillé et strictement musicologique, de Harry Halbreich, paraîtra au cours de cette année chez le même éditeur (Catalogue raisonné. Analyse complète. Étude du langage et du style. Bibliographie et discographie critiques). Enfin, toujours du même auteur, et pour 1994 aux éditions Slatkine, dans la collection «Les Grands Suisses», *Arthur Honegger*, ouvrage abondamment illustré sur le compositeur et son temps.