

Zeitschrift: Dissonanz : die neue schweizerische Musikzeitschrift = Dissonance : la nouvelle revue musicale suisse
Herausgeber: Schweizerischer Tonkünstlerverein
Band: - (1994)
Heft: 42

Buchbesprechung: Livres = Bücher

Autor: Zinsstag, Gérard / Renggli, Hanspeter / Haefeli, Toni

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>

fama ben solida, attraverso un'invidiabile serie di premi discografici (Grand Prix Charles Cros, Prix des Discophiles, Grand Prix de l'Académie française, Grand Prix de Hollande, ecc.). Samuel Muller, il produttore che ha re-alizzato i suoi primi dischi, può confermare che il primo disco scarlattiano di Sgrizzi, risalente al 1964, trasferito su CD rappresenta ancora una delle punte di diamante nelle vendite della parigina Accord.

Sgrizzi non era propriamente un concertista. Molti sono i motivi per cui dal pianoforte ad un certo punto passò al clavicembalo, ma fra questi uno dei più importanti è certamente la destinazione dello strumento più antico a platee più piccole, ad ambienti più intimi, ad ascoltatori più raffinati che non si lasciano abbagliare da gesti spettacolari.

Il suo ideale era il clavicordo, lo strumento dell'interiorità da suonare per sé, da aprire come una specie di diario a cui affidare le riflessioni più profonde e più private. Chi l'ha visto sulla scena ricorderà il suo entrare dimesso, come per chiedere scusa di essere lì in quel momento, il suo modo di sedere alla tastiera, di rannicchiarsi quasi per diventare ancora più minuto di una statura già piccola, di nascondersi quasi dietro il leggio per far dimenticare la presenza di un mediatore tra la musica e il pubblico. Il suo corpo rimaneva immobile durante l'esecuzione, assolutamente alieno dai gesti spettacolari, lasciando libero solo il gioco delle dita, scattanti o carezzevoli a seconda delle necessità, con una concentrazione totale su quell'estremità in cui si condensava tutta la sua energia espressiva la quale, per trovarsi adunata in così ristretto spazio, acquisiva una straordinaria portata esplosiva.

Sgrizzi leggeva la musica, non amava suonarla a memoria. Non era un difetto, era una scelta. Suonarla a memoria significa semplificarla, significa soprattutto fermarla in gesti emblematici. Leggerla dallo spartito può significare invece percorrere nell'intimo, scoprire nuovi ed inaspettati particolari nel momento stesso in cui la si legge davanti al pubblico. Leggerla con l'attenzione al dettaglio significa commentarla, introducendo sottolineature ed accenti che trasformano l'interprete da mediatore (amplificatore delle intenzioni del compositore) a chiosatore. Sgrizzi in concerto era questo: non era un'esibizione ma una lezione, non era un punto d'arrivo, ma un passaggio a comprensioni inedite ed aperte a successive letture.

Era nato a Bologna nel 1910. Per le sue straordinarie doti musicali a soli 13 anni si diplomò in pianoforte e venne accolto nell'Accademia filarmonica della città (la stessa che aveva insignito il Mozart fanciullo). Come bambino prodigio dal 1924 al 1927 percorse l'America del Sud, con la famiglia al seguito del piccolo ed acclamato pianista in lunghe tournées di concerti. Al ritorno si diplomò in organo e composizione a

Bologna, ma il clima ormai instaurato dal regime fascista, invivibile per uno spirito libero, lo indusse a soli 20 anni a lasciare il paese. Tra la Francia, il Belgio, e soprattutto la Svizzera, in cui prevalentemente avrebbe risieduto a partire dal 1935 (a Berna e altrove), si sarebbe guadagnato da vivere come pianista negli alberghi e nei casinò, come orchestratore, ecc., con grande impegno riservato alla composizione e agli studi letterari.

Tante vite in una, insomma, che sono il segno dell'esistenza di un uomo *eclettico per indole e cosmopolita per scelta* come l'ha definito Lorenzo Bianconi, un uomo antidogmatico, che agisce al di fuori dei sistemi per non diventarne vittima, capace di riformulare in ogni momento il proprio compito di artista e di studioso, senza preclusioni e senza nostalgie.

Stabilito definitivamente a Lugano dal 1947, il musicista nomade diventa un sedentario, ma ciò concerne la sua mobilità fisica non il modo di aprirsi al mondo che rimane lo stesso. Il suo primo ruolo di pianista accompagnatore alla Radio della Svizzera italiana si accompagnò a quello di revisore delle antiche musiche italiane nella collaborazione con la Società cameristica di Lugano, di cui fu il principale animatore accanto ad Edwin Loehrer, conseguendo una messe di successi discografici negli anni 60.

A Lugano, nello studio radiofonico, avvenne l'incontro con il clavicembalo, a cui avrebbe dedicato la maggior parte della sua attività, culminato nelle 290 sonate di Scarlatti registrate su disco. Con ciò le sue superbe qualità di interprete si affermarono internazionalmente e ne fecero un punto di riferimento primario per il risorto interesse per l'antico strumento, suscitando inviti ed occasioni di concerto, che rimisero il musicista in viaggio attraverso il continente.

Da circa sette anni Sgrizzi non si esibiva più in pubblico. Dagli amici e dai più fedeli estimatori si era congedato facendo loro giungere una cassetta con le sue ultime private registrazioni. Vi spiccavano quattro sonate di Scarlatti, inedite su disco benché registrate nel 1981 dalla Erato che le conserva nel proprio archivio, smaglianti per nitidezza e fantasmagoria del suono clavicembalistico (un vero fuoco d'artificio che, attraverso quella straordinaria miscela di calore e di impassibilità sprigionata dalla superlativa tecnica dell'arpeggio folgorante che gli è propria, è in grado di rivelare la dimensione «geometrica» della fantasia del grande compositore napoletano che, dopo le significative riletture creative novecentesche di Casella, ecc., Sgrizzi ci fece riscoprire immaginificamente e luminosamente collocata come nello spazio «metafisico» di un quadro di De Chirico). Ma vi si evidenziava anche una serie di brani pianistici, tratti dai *Péchés de vieillesse* di Rossini (e qui già esistono, anche se pochi, documenti discografici che rivelano Sgrizzi come esecutore della vo-

lontà di un operista italiano che imparò a vivere distaccato dal mondo scrutato con occhio penetrante e disincantato) e, questa era la novità, da raccolte di pezzi caratteristici di Borodin, Ciaikovskij, Grieg, cioè da un repertorio tardo-romantico rimasto marginale in quanto ritenuto generalmente minore e sentimentale, e che con lui riviveva nell'esemplarità della riscoperta di un'intimità vibrante tra sentimento esibito e pudore, tra abbandono al languore e candida semplicità ritrovata come fondamento di un linguaggio sapiente nel «minimalismo» *ante litteram* a cui oggi possiamo richiamarlo.

Come dire: tutto per Sgrizzi è stato una transizione che, anziché delle certezze, si appagava del cambiamento.

Carlo Piccardi

Livres Bücher

Vingt compositeurs suisses sur la sellette

Jean-Pierre Amann: *Musique pour une fin de siècle. Revue Musicale de Suisse Romande*, N° 1/94 Yverdon-les-Bains, 135 pages

C'est dans le cadre du premier concert « Kammerkunst », le 16 septembre 1994 à Bâle, qu'a été présentée en Suisse alémanique cette série d'entretiens, réalisée entre 1990 et 1993, avec vingt compositeurs suisses¹. Il s'agissait surtout, selon l'auteur, d'offrir aux lecteurs un « repère » pour les dernières années d'un siècle finissant. Ce livre, au titre un peu emphatique, s'inscrit dans le prolongement de « Compositeurs suisses de notre temps », paru en automne 93, ouvrage très attendu et qui avait été critiqué de manière assez acerbe mais tout à fait pertinente par Dominik Sackmann². La publication de Jean-Pierre Amann comble donc une lacune importante au niveau de la communication et de l'information entre compositeurs, musicographes et public, car les compositeurs ici interrogés se livrent, souvent sans complexe, à l'exercice périlleux d'expliquer le pourquoi et le comment de leurs œuvres, en acceptant de répondre aux questions pertinentes et quelquefois gênantes, rarement naïves ou banales, de l'auteur. Jean-Pierre Amann a donc choisi vingt compositeurs nés entre 1943 et 1962, représentatifs selon lui – il s'agit d'un choix personnel et donc sans considération d'ordre proportionnel aux régions linguistiques de notre pays – d'une possible et nouvelle émergence de la pensée musicale suisse à l'aube du troisième millénaire. Cet ouvrage « se veut aussi état des lieux (évidemment provisoire) d'une jeune génération d'artistes en pleine évolution » (cf. page 4 de couverture). L'année 1943 (et non 1945 comme il est écrit sur cette même

page de couverture) ne parvient cependant pas à me convaincre comme étant une date clé ; j'aurais nettement préféré une limite plus marquante, comme 1950 par exemple, ce qui aurait permis à un plus grand nombre de jeunes compositeurs de s'exprimer. Ce choix permet cependant d'inclure des noms tels que Dünki, Derungs, Moser, Hoch ou Richard, garants d'une certaine notoriété nationale, voire internationale.

A la lecture approfondie de cet ouvrage, à laquelle j'ai pris plaisir et intérêt, j'ai noté une grande disparité dans la qualité des réponses fournies. Les dialogues sont quelquefois lents à démarrer et ne s'établissent pas toujours de la meilleure façon. On remarque qu'il est aussi difficile de poser des questions – dans ce domaine impalpable qu'est la musique – que d'y répondre ! La qualité dépend donc en première instance de la personnalité du compositeur interrogé et de son éloquence. Plusieurs affirmations m'ont laissé perplexe ou rêveur, d'autres m'ont stimulé ou amusé, quelques-unes m'ont franchement ennuyé. Il est délicat de transcrire littéralement de tels entretiens, car si certaines déclarations « passent » très bien à la radio, elles supportent beaucoup moins bien la lecture ! Quelques compositeurs ont remanié leurs textes et cela en a valu la peine. Bien sûr, la faiblesse de certaines réponses n'incombe nullement à l'auteur du livre, qui a dû, parfois, s'accommoder de réponses banales ou ratées.

Chaque entretien est précédé d'une courte préface qui présente le compositeur et évoque le climat de ces rencontres. Le fil conducteur de ces entretiens était constitué par une question commune, posée à chacun des compositeurs : qu'éprouve-t-on face à la page blanche ? Les diverses prises de position rapportées m'incitent à citer quelques exemples.

Pour *Martin Derungs* (p. 46 à 51), la page blanche se situe au premier plan de ses préoccupations. Mais il ne s'agit pas de n'importe quelle page ni de n'importe quel blanc ! La page doit être d'un blanc bien précis et avoir un format déterminé. Une fois le papier choisi, aucune esquisse, biffure ou rature ne sera nécessaire ; le discours musical se déroule d'un jet sur le papier. Je note une belle pensée sur l'acte créateur et la fonction de la musique (page 48). La musique a deux fonctions : l'une, d'être le reflet du monde qui nous entoure, l'autre, d'avoir la capacité de modifier la conscience de ceux qui l'écoutent. Le compositeur doit être prêt à modifier, à simplifier son langage musical pour élargir le cercle de son auditoire et ne devrait éprouver aucun scrupule à le faire. « Je n'ai plus envie d'écrire pour mes collègues, pour leur plaisir à eux seulement ! » On s' imagine mal que Derungs, qui a une personnalité tout à fait originale, ait pu subir de telles contraintes.

Ulrich Gasser (p. 40 à 45) se déclare fasciné par la page blanche et par le

processus évolutif que le compositeur lui fait subir. « Le travail de la composition (...) a quelque chose d'inquiétant en soi. En fait, je me sens un peu victime de cette chose qui se développe pour elle-même et contre laquelle je ne peux rien. » Il rejoint ici, curieusement, une déclaration d'Helmut Lachenmann : « Composer peut vouloir dire ne plus savoir où aller, ne pouvoir ni avancer ni reculer, avoir peur³ ». Gasser s'exprime avec lucidité sur ses expériences de compositeur ; ce qui l'intéresse particulièrement dans le phénomène musical, ce « sont les couches sédimentaires que peut renfermer une œuvre ». Il fait observer que tout art se veut communication, message, mais « ce qui manque en revanche à la musique, c'est la précision du message », car « elle reste dans le nébuleux, l'indicible ». A la question piège de Jean-Pierre Amann : « Quelle serait pour vous l'œuvre idéale, votre Graal en quelque sorte ? », Gasser répond qu'il voit cela d'une manière beaucoup plus pragmatique et donc moins mystique que ne voudrait le suggérer son interlocuteur : « Composer, c'est comme fabriquer des chaises. C'est un travail bien déterminé qui vise à obtenir la chaise parfaite » !

Roland Moser (p. 20 à 25), dont l'entretien m'a beaucoup plu par sa qualité et sa simplicité, essaye de choisir un papier qui n'est pas tout à fait blanc. C'est un biais qui lui permet d'éviter l'angoisse de la page blanche. Il utilise souvent, pour se stimuler, des textes qui, une fois l'œuvre terminée, ne figurent plus sur la partition. Il aborde sous un angle dialectique son approche de l'acte compositionnel, car il recherche les principes d'une structure de synthèse et il aime restituer à sa manière les expériences acquises au contact d'œuvres aussi diverses que celles de Pérotin, Monteverdi, Webern ou la musique africaine. Il a une conscience fataliste en sa mémoire : si une chose, une idée s'oublie, c'est soit qu'elle n'a plus sa raison d'être sur le moment (mais elle peut réapparaître), soit qu'elle doit disparaître définitivement.

La poétique de *Jean-Jacques Dünki* (p. 13 à 19) est attachante (souffrances et joies de l'acte créateur), mais il a une attitude quelque peu passive face à sa musique : une fois écrite, celle-ci commence une vie qui ne dépend plus de lui – bien qu'il avoue y travailler et y apporter de nombreuses retouches, plusieurs années durant. Il dévoile ses états d'âme, qui oscillent entre ses deux activités principales, la composition et l'interprétation. « Le métier d'interprète exige d'être extraverti ». On a pu le constater lors de son récital : quelle fougue et quelle présence ! « Ecrire, c'est aussi une manière de mieux se connaître et d'exposer dans la musique ce qui est en soi ». Dans le contexte de cet entretien, je ne comprends pas très bien pourquoi Jean-Pierre Amann lui demande s'il se considère comme un compositeur bâlois. Simplement parce qu'il est né à Aarau ?

Christoph Delz (p. 8 à 11), tragiquement disparu l'année dernière, avouait travailler avec de petites notes verbales qui lui permettaient de cerner le sujet. Il s'accordait beaucoup de temps avant de publier une œuvre³, ce qui rectifie l'image qu'on a pu se faire du personnage, auquel on reprochait de n'être pas très « sérieux ». Il retrace sa situation solitaire de compositeur-interprète-éditeur avec simplicité et dignité, tout en étant très conscient de l'isolement dans lequel il s'était trouvé après avoir quitté l'Allemagne. Lui aussi, tout comme Dünki ou Derungs, disposait, grâce à ses activités de pianiste, d'un complément indispensable à son métier de compositeur (enregistrements d'œuvres de Moussorgski, Ravel, Liszt etc.).

Balz Trümpler (p. 27 à 31), qui se réfère à Boulez et Stockhausen comme étant ses pères musicaux, ne connaît pas l'angoisse de la page blanche, car il a décidé d'écrire beaucoup et de ne pas trop chercher à être critique envers ses œuvres ! « Le sérialisme nous a fait percevoir les forces qui sortent du plus profond de la manifestation sonore » – peut-être, mais lorsqu'il déclare que le sérialisme est « une sorte de radiographie du son », je ne suis plus d'accord, car le sérialisme, issu du dodécaphonisme, a employé les hauteurs de manière absolument arbitraire, comme des « pions », sans trop se soucier de leurs relations (harmoniques) entre elles. C'est le « spectralisme » (comme esthétique) et la synthèse instrumentale (comme technique compositionnelle) qui ont permis véritablement au compositeur, aidé en ceci par les moyens électroniques fabuleux mis à son service (analyse spectrale des sons et de leurs formants), de pénétrer à l'intérieur du son et de découvrir la valeur quasi physiologique des paramètres inaliénables à sa constitution ! Le « mérite » du sérialisme, comme le fait justement observer André Richard, en page 94, réside plutôt dans le fait que les compositeurs ont appris à mieux structurer leur pensée musicale. J'ajouterais : à mieux contrôler le discours musical.

William Blank (p. 33 à 39) m'a laissé pantois à plus d'une reprise, comme, par exemple, lorsqu'il déclare que composer ne découle pas chez lui d'une nécessité matérielle. Je ne connais personnellement aucun compositeur qui ait décidé de gagner sa vie en composant. « J'ai tout le loisir d'attendre que la page blanche se remplisse d'elle-même » Il avoue, tout de même, sa crainte du « qu'en dira-t-on » qui est « je crois, l'une des trois peurs qui empêchent l'homme de vivre correctement », ajoutant peu après et sans s'effrayer de la contradiction, n'avoir pas peur du jugement du public. Recontradiction lorsqu'il confesse qu'il est prêt à modifier son œuvre, dès le moment où le public lui fait remarquer un déséquilibre qui lui a échappé au cours de la composition !

Pour *André Richard* (p. 90 à 95), « il y a toujours une idée non musicale » à la base de son travail, dans lequel il essaye

d'englober son environnement social et affectif. Il parle de l'émotion en tant que phénomène de réceptivité musicale : « Il y a une différence entre l'effet musical qui va agir (...) sur la sensibilité des gens et l'émotion issue de l'œuvre elle-même ». Je n'approuve pas son affirmation selon laquelle le son lui-même est déjà émotion, mais il est vrai que l'on « ne compose pas l'émotion, car elle est le résultat d'une démarche extrêmement complexe ». Cela est intéressant à lire, personne n'en a parlé dans ce livre. En page 92, après la brève description d'une scène à caractère raciste entre un Noir et un chauffeur de taxi, il parle de décision, d'intervention et crée ainsi une analogie frappante avec : « décider est synonyme de dessiner. Le premier trait de crayon est une décision ». Il en conclut que la musique ne peut rien exprimer. C'est dur... L'émotion n'est-elle donc pas une résultante plus ou moins directe de l'expression ?

Michael Jarrell (p. 96 à 101) est éloquent, sans aucun doute ; il sait formuler et on éprouve du plaisir à le lire. La page blanche, pour lui, est un faux problème (ce dont je suis aussi persuadé), mais l'éventuelle angoisse qu'elle peut provoquer arrive parfois au milieu de l'œuvre, entre deux idées. Oui, c'est vrai, et il est le seul compositeur à l'avoir dit. « La composition, ce ne sont pas les idées – tout le monde peut en avoir –, c'est la maîtrise de celles-ci et la faculté de les développer ». « La musique est un monde non signifiant, l'organisation dialectique y est très importante ». En page 100, Jarrell parle du phénomène d'identification de l'auditeur (sans d'ailleurs citer nommément ce phénomène). Ainsi, lorsqu'il parle d'une « grande œuvre », il y a, « à un moment donné, une sorte de trou noir où l'auditeur peut se chercher et se trouver ». Ce qui lui fait dire, peu après : « En écoutant Mozart, il est des instants où ce n'est plus la musique qu'on écoute, mais soi-même ; comme dans une sorte d'état second ».

En vrac je citerais encore certaines affirmations péremptoires et irréfutables qui m'ont laissé perplexe : Sergio Menozzi soutient que la page blanche n'existe plus, dès le moment où il se met à écrire (ce qui me paraît logique). Il pense aussi que Varèse a ouvert la voie au rock, mais il n'étaye pas sa thèse. Jorge Pepi, lui non plus, ne connaît pas l'angoisse de la page blanche ; il compose différemment si l'œuvre est une commande ou si elle n'en est pas une. Renzo Rota déclare tout simplement que « quand l'idée est là, la page n'est plus blanche ». Il soumet ses œuvres à l'appréciation d'un autre compositeur (plus âgé) et n'écrit presque jamais spontanément, à moins qu'on ne le lui demande. Quant à Francesco Hoch, qui s'estime toujours mal compris, on aimerait bien en savoir plus sur sa musique « figurale » des années 75–80, époque où la « page blanche » était alors toute remplie de futur ; donc elle n'était plus blanche » (p. 72). Une

page plus loin, je lis encore : « Lorsqu'on n'a rien à dire, on exprime son Moi et c'est tout ». Il y a dans ces propos, quelquefois grandiloquents mais certainement sincères, un malaise que Hoch voudrait pouvoir nous communiquer, mais il s'embrouille dans des explications assez confuses, en parlant notamment de ses œuvres « posthumes », qu'il considère, avec amertume et pessimisme, comme un moyen de sonder la mémoire de son passé, puisque « le futur est désormais le passé ». Jacques Demierre (p. 77 à 83) tient des propos inutilement scatologiques, quand il affirme que « le sens musical relève autant de la m... que de la métaphysique ». Il est vrai qu'il relativise très bien ce propos en parlant ensuite du son : « En fait, le sens du son, qui est lié à la nécessité intérieure, est plus important que le son lui-même ». Ma question, volontairement naïve, serait la suivante : quelle différence existe-t-il entre « le sens musical » et « le sens du son » ? Heureusement, il y a l'entretien avec Mario Pagliarini (p. 127 à 132), le plus jeune des compositeurs choisis, débordant d'énergie et d'espoir, et qui dit, intelligemment, des choses bien pensées (notamment sur la fameuse page blanche). Il se réfère à des maîtres encore « jeunes » (Grisey et Sciarrino) et considère la partition « comme l'une des plus belles choses de la vie », la comparant à un miracle ! C'est vrai.

En guise de conclusion, et malgré les réserves que j'adresse plutôt à certains collègues et amis compositeurs⁵ qu'à l'auteur de l'ouvrage, je dois reconnaître que j'ai été captivé par la lecture de ces textes, témoignages vivants, spontanés et souvent décapants, émanant d'une (jeune) génération de compositeurs suisses.

Gérard Zinsstag

1. William Blank, Geneviève Calame, Christoph Delz, Jacques Demierre, Martin Derungs, Jean-Jacques Düski, Ulrich Gasser, Francesco Hoch, Michael Jarrell, Regina Irman, Sergio Menozzi, Roland Moser, Mario Pagliarini, Jorge Pepi, André Richard, Renzo Rota, Jean-Claude Schlaepfer, Pierre Thoma, Balz Trümpy et Fritz Voegelin.
2. *Dissonance* N° 40, mai 1994
3. Helmut Lachenmann: *De la composition* (p. 239) in : *L'idée musicale*, Saint-Denis, 1993 (pour la traduction française)
4. Au cours de ce concert furent d'ailleurs créés, par Jean-Jacques Düski, des extraits d'*Istanbul* dans la version pour piano, œuvre énigmatique et émouvante et sur laquelle il était difficile de nous exprimer. Lire à ce propos, en annexe à cet article, l'interview imaginaire écrite par Delz et qui aurait figuré dans le programme des *Tage für Neue Musik Zürich* de 1993, au cas où la version pour chœur a cappella d'*Istanbul* aurait pu être réalisée.
5. Je compte sur la compréhension des collègues que je n'ai pu citer dans cet article. Il m'a fallu opérer une certaine sélection, tout comme Jean-Pierre Amann!

Der Weg zur Symphonie als «Lebens-Motto»

Akio Mayeda: *Robert Schumanns Weg zur Symphonie*. Atlantis Musikbuch-Verlag, Zürich 1992, 598 S.

Kaum jemals hat eine Werkgruppe, deren Stellenwert im Konzertrepertoire unbestritten ist, in der Geschichtsschreibung derart viele und krasse Fehlbeurteilungen provoziert und ist, gleichsam als Folge daraus, in der Forschung so lange Zeit vernachlässigt worden wie Robert Schumanns symphonisches Schaffen. Noch in jüngster Zeit wird an prominenter Stelle anhand eines an Beethoven sich orientierenden (und darum gleichsam für die Gattung schlechthin gültigen?) Begriffs des Symphonischen von «Widersprüche[n] zwischen dem Lyrischen [sc. als eine dem symphonischen Verfahren sich angeblich widersetzende Ausdrucksform] und dem Monumentalen» in Schumanns Symphonien gesprochen (C. Dahlhaus: *Die Musik des 19. Jahrhunderts*, Neues Hb. d. Musikwissenschaft, Bd. 6).

Eine Neubewertung von Schumanns symphonischem Werk, die gewissermaßen einer – längst fälligen – Rehabilitierung gegenüber der lyrischen Kurzform (Klaviermusik, Lieder) gleichkommt, in deren wertungshistorischen Schatten erstere standen, hat sich zwar schon seit geraumer Zeit abgezeichnet. Diese ist jedoch erst mit Studien von Mayeda, Kapp und Gülke u.a. (z.B. in *Musik-Konzepte, Sonderband Robert Schumann II*) oder durch mehrere Texte von Jon W. Finson, dessen Schrift *Robert Schumann and the Study of Orchestral Composition. The Genesis of the First Symphony Op. 38* (Oxford 1989) Mayedas Buch in mancher Hinsicht ergänzt, recht eigentlich lanciert worden.

Mit *Robert Schumanns Weg zur Symphonie* von Akio Mayeda wird ein weiteres und – dies sei vorweggenommen – ein bedeutendes Kapitel in der Forschungsgeschichte zu Schumanns Schaffen aufgeschlagen, in dem der Autor die erste Symphonie, zugleich Schumanns Durchbruch zum Symphoniker, als Einlösung eines «Lebens-Mottos» («Symphoniker vom Rang der Universalmusiker wie Beethoven und Schubert zu werden», S. 551) und somit als Resultat einer folgerichtigen Entwicklung darstellt.

Mayedas umfangreiche Schrift will vor allem zweierlei: die Mehrdimensionalität von Schumanns symphonischem Werk durch entsprechende Fragestellungen («biographische und werkanalytische, fakten-philologische und verstehens-hermeneutische Methoden», S. 9) zur Darstellung bringen und, gleichsam als Resultat dieser Überlegungen, «in der Werkform selbst [...] Stellen inhaltlicher Implikationen», resp. «Faktoren 'transmusikalischer' Ausblicke bei durchaus intakter Form-Autonomie» (S. 11) feststellen. Die fünfteilige Abhandlung geht von «Schumanns

Anfängen» aus, wo nebst den ersten Kompositionen für Klavier namentlich auch die z.T. unvollendeten Frühwerke (op. I, V und VII sowie die symphonischen Versuche der Jahre 1832/33) untersucht sind. Über «Schumanns musikalische Poetik auf dem Weg zur Symphonie» (2. Teil) gelangt Mayeda zum eigentlichen Zentrum und inhaltlichen (wie methodischen) Ziel seiner Untersuchungen, zur Entstehung und Analyse der «Frühlings-Symphonie» (3. und 4. Teil). Hervorzuheben sind hier besonders die eingehend dargestellten und diskutierten Skizzen aus den Beständen der Library of Congress (fünfzehn Seiten Abbildungen der Skizzen sind als Beilage am Ende angefügt). Aus der Beschäftigung mit der «Frühlings-Symphonie» hat sich Mayedas Buch während vieler Jahre entwickelt, zu ihr führt die Diskussion in allen Teilen zurück.

Im 5. Teil stellt Mayeda Schumanns «Motto-Prinzip» ins Zentrum des kompositionstechnischen Prozesses, d.h. der Autor weist das musikalisch-poetische Motto als gedanklichen wie materialen Kern nicht allein für das symphonische Schaffen sondern für Schumanns Komponieren generell aus; mehr noch, er definiert eine den musikalisch-poetischen Mottos gemeinsame «Umlinie» als Substrat des Œuvre, die von den Frühwerken bis zur 2. Violinsonate (op. 121) und zum Cellokonzert (op. 129) präsent sei und in der sich ein – ästhetisch, biographisch und schaffenspsychologisch erklärbarer – Leitgedanke seines Lebenswerks manifestiere. «Ein Grundmerkmal der Schumannschen Motto-Konzeption ist dieser Bekenntnis-Charakter, die enge Beziehung des Mottos zum menschlichen *Lebens-Ganzen*. So wie seine Kompositionen jeweils musikalisch durchgestaltete Herzensaussagen sind, so hängen ihre Grundkonzeptionen und Mottogestalten aufs engste zusammen und verknüpfen innere und äussere Biographie. Von dieser Sicht gesehen erscheinen die grundmotivischen Zusammenhänge der Werk-Mottos untereinander von Interesse.» (S. 551) Die sehr persönlich gefärbte Motto-Diskussion, die dem Autor offensichtlich ein spezielles Anliegen war (vgl. «Ein Nachwort», S. 557f.), beleuchtet die besonders ausgeprägte Interaktion von Biographie und Werk, die bei Schumann immer wieder beobachtet wurde, von einer neuen Seite. Nachhaltiger sei auf die teilweise aus obigen Beobachtungen abgeleitete Feststellung eines organischen Schaffensprinzips hingewiesen, das über das Einzelwerk hinausgreift. Die festgestellte «Umlinie» interpretiert der Autor als poetischen Kern eines das gesamte Œuvre prägenden «symphonischen Wegs», das symphonische Werk aber als «organische Totalität» (S. 553). Mayedas Quintessenz in der abschliessenden und gleichzeitig zusammenfassenden «Rückschau» kommt einer Umwertung des lange tradierten Schumann-Bildes gleich: «Symphonien zu schaffen, galt von Anbeginn als

Schumanns Ziel. Ihm galten sein Streben und auch sein Klagen. Eine klare Zielsetzung war für den Künstler ein ernstliches Bedürfnis: Schumann war einer, der eines Mottos bedurfte. Ziel, Motto, Ideal, Sinnerfüllung seiner künstlerischen 'Existenz' – all das wurde besonders in der frühen bis zur mittleren Periode vielfach mit dem Ideal der Symphonie identifiziert, welches zuerst – wie wir gesehen haben – mit dem Symbol des Frühlings überlagert war.» (S. 554)

Schumanns Weg zur Symphonie wurde in einer ersten Fassung 1987 an der Universität Heidelberg als Habilitationsschrift angenommen. Akio Mayedas Buch ist ein Lebenswerk und darüber hinaus ein sehr persönliches Werk. Vereinzelte Druckfehler (unsinnige Silbentrennungen, falsche Seitenzahlen in den Registern) und die in einzelnen Notenbeispielen vergessenen analytischen Eintragungen, mit denen aber im Text operiert wird (z.B. S. 532), vermögen an der Tatsache, dass es sich um einen bedeutenden Beitrag zur Schumann-Forschung handelt, nichts zu ändern.

Hanspeter Renggli

Annäherungen an Mozart

Georg Knepler: *Wolfgang Amadé Mozart. Annäherungen*
Henschel Verlag, Berlin 1991, 501 S.

Zwischen Aufklärung & Kulturindustrie. Festschrift für Georg Knepler zum 85. Geburtstag, hrsg. von Hanns-Werner Heister, Karin Heister-Grech, Gerhard Scheit; 1. Bd.: *Musik/Geschichte*, 2. Bd.: *Musik/Theater*, 3. Bd.: *Musik/Gesellschaft*
von Bockel Verlag, Hamburg 1993, zusammen 847 S.

Georg Knepler, in Wien 1906 geboren und daselbst zum Musikwissenschaftler (u.a. bei Adler und Wellesz), Dirigenten (Gál) und Pianisten (Steuermann) ausgebildet, emigrierte nach Kapellmeisterjahren in Mannheim, Wiesbaden und Wien 1934 nach England, da er seiner politischen Ansichten wegen von den Nationalsozialisten verfolgt wurde. 1946 kehrte er nach Wien zurück; seit 1949 lebt er in Berlin (DDR), wo er die Hochschule für Musik «Hanns Eisler» aufbaute und von 1949 bis 1959 leitete. Danach war er bis 1970 Professor für Musikwissenschaft und Direktor des Musikwissenschaftlichen Instituts der Humboldt-Universität Berlin. Seine Arbeiten konzentrieren sich, wie er in der *MGG* selbst schreibt, «um methodologische Probleme der Musikgeschichtsschreibung im Sinne des Marxismus-Leninismus». Neben verschiedenen Aufsätzen zu Bach, Händel, Mozart, Beethoven, Glinka, Wagner, Mahler und Eisler haben sich seine Bemühungen, die Kategorien des Historischen Materialismus (HISTOMAT) auf die Musikgeschichte zu übertragen,

vor allem in zwei Hauptwerken niedergeschlagen: *Musikgeschichte des 19. Jahrhunderts* (2 Bd., Berlin 1961; ursprünglich als sechsbändige *Geschichte der Musik von der Französischen Revolution bis heute* geplant) und *Geschichte als Weg zum Musikverständnis* (Leipzig 1977).

Die von Anfang an klare antifaschistische Haltung, die Emigration nach England sowie die freiwillige Übersiedelung in die DDR (wie Brecht, Eisler, Goldschmidt, Vilain u.v.a.) verbieten eine vorschnelle Distanzierung von Knepler; zudem bin ich sowieso nicht gewillt, die DDR nach dem Zusammenbruch des «real existierenden Sozialismus» in Bausch und Bogen zu verdammen, wie dies heute zum guten Ton gehört, oder gar den Marxismus auf den Misthaufen europäischer Denkverirrungen zu werfen. In den beiden erwähnten Büchern Kneplers stehen unzählige bedenkenswerte Einsichten, die mitgeholfen haben, Musikgeschichte als Teil der allgemeinen Geschichte zu begreifen. Allerdings finden sich darin, v.a. im ersteren, auch gewaltsam zurechtgebogene Urteile: Knepler gehörte in den fünfziger Jahren zu den zuverlässigen, lies: der SED verbundenen Vorstandsmitgliedern des *Verbandes Deutscher Komponisten und Musikwissenschaftler* und war damit mitverantwortlich für eine offiziell verordnete konservative Musikwissenschaft und für den Kampf gegen avantgardistische Strömungen. Als Mitglied einer staatlich geförderten Kommission exponierte er sich auch im Kampf gegen den Jazz, den – und dessen Fans – jene als «Affenkultur» und «konterrevolutionär» abzustempeln versuchte. Im Aufsatz *Jazz und die Volksmusik* forderte Knepler den führenden Propagandisten des Jazz in der DDR, Reginald Rudolf, recht bedrohlich auf, «sich mit der gleichen Intensität zunächst der für uns dringenden und nächstliegenden Aufgaben [zuzuwenden]: dem Studium und der Verbreitung unserer deutschen Volksmusik» (in *Musik und Gesellschaft* V, Juni 1955, S. 183). Nicht stören sollte indes solches Engagement diejenigen, welche die nach dem Krieg ohne staatliche Lenkung aufkommen den gleichen Tendenzen in der BRD-Musikwissenschaft nicht anprangern wollen und, schlimmer, einen altgedienten Nazi und uneinsichtigen Hetzer gegen alle neue Musik wie Friedrich Blume noch heute feiern (wie etwa eben erst im Propagandaheft zur Zweitausgabe der *MGG*)! Knepler, den ich natürlich nicht mit Blume vergleichen und dadurch beleidigen möchte, hat sich lange vor der «Wende» von der staatlichen Doktrin, etwa einer simplifizierenden Widerspiegelungstheorie, gelöst und sich einem weltoffenen und undogmatischen Marxismus zugewandt (einem durch die osteuropäische Vereinnahmung von Marx leider notwendig gewordenen Pleonasmus, denn Undogmatik und Ideologiekritik gehören eigentlich zu den Konstituenten des marxistischen

Denkens). Damit muss Knepler frühere Positionen nicht verleugnen und nicht ins schrille Gekreische der Wendehäls einstimmen. Er kann in seinem neuesten Buch, das die Summe einer lebenslangen Beschäftigung mit Mozart und seiner Musik darstellt, weiterhin strukturell-formale Analyse von Musik mit der Hinterfragung ihrer Semantik und ihrer ästhetischen und historischen Bestimmtheit verbinden oder kann, anders gesagt, den komponierenden und den denkenden, auf seine Umwelt reagierenden Mozart aufeinander beziehen, ohne dabei einer einseitigen Hermeneutik zu verfallen.

Kneplers «Annäherungen» an Mozart Titel und Untertitel des Buches sind Programm: Indem er Mozart – wie dieser meistens selbst – als zweiten Vornamen dezidiert *Amadé* zuschreibt, gibt er zu verstehen, dass er die Quellen ernst nehmen will: «Die vielen Hunderte Seiten seiner Briefe und die vielen Tausende Seiten seiner Partituren auch in ihren scheinbaren Nebensächlichkeiten als Äusserungen dieses unvergleichlichen Geistes so genau wie nur möglich auf ihre offenbaren und ihre verborgenen Meinungen zu befragen war das Arbeitsprinzip.» (S. 9) *Annäherungen* hingegen weist auf das Fragmentarische des Versuchs hin, sich mit Mozart auseinanderzusetzen, und auf die Tatsache, dass «kreative Leistungen von der Dimension, mit der man es hier zu tun hat», nie «ganz durchschaubar» gemacht werden könnten. «Aber diese unsere Unfähigkeit sollte nicht verwechselt werden mit der Unerklärbarkeit der so entstandenen Produkte selbst. (...) Wir haben keinen Grund, so zu tun, als wäre Mozarts Musik uns prinzipiell unbegreiflich.» (S. 10) Für ihr Verständnis sei es indes notwendig, mehrdimensionale Fragestellungen und Gesichtspunkte zu wählen und diese bei den *Annäherungen* analog zur Komplexität des betrachteten Gegenstandes permanent zu wechseln. Ausdrücklich – und damit frühere Positionen modifizierend – hält Knepler allerdings fest: «Die Eigenart von Musik soll dabei nicht in Geschichte oder Kulturgeschichte aufgehen, auch nicht in allgemeiner Kunsttheorie. Wenn man von Mozart spricht, spricht man von Musik. Sie nach ihren eigenen Gesetzmässigkeiten zu befragen, so innig sie mit anderen Verhaltens- und Verfahrensweisen verwoben ist, bleibt die Hauptaufgabe.» (S. 10)

Erstaunlich, dass unter den mehr als zweihundert Publikationen, die 1991 zum Thema «Mozart» auf den Markt geworfen wurden, eine herauszuragen vermag und dass zu Mozart überhaupt noch etwas Substantielles gesagt werden kann. Dieses Kunststück gelingt Knepler mit seinen uneitlen *Annäherungen*, die Mozart in vielfältiger Hinsicht neu akzentuieren und erkennen lassen. Schon das erste Kapitel, das auf nur fünf Seiten unter dem Titel «Umriss eines ungewöhnlichen Lebens» Mozarts Biographie zusammenfasst, ist eine

Meisterleistung punkto Prägnanz der Formulierung und Konzentration auf das Wesentliche. Knepler, vielseitig gebildet und belesen, zeigt sich als 85-jähriger (1991) up to date, so S. 18ff. und 86ff. mit seinen komplexen Gedanken zur Genese eines Genies, die mit neuen lerntheoretischen sowie musikpsychologischen¹ und -soziologischen² Forschungsergebnissen korrelieren³, oder wenn er Erkenntnisse der Linguistik und Semiotik (z.B. S. 106ff.) oder auch der Verhaltenslehre (S. 237ff.) bezieht. Er kennt das Mozartschrifttum genau und setzt sich mit einzelnen Positionen tolerant und selbstbewusst auseinander. Das Buch ist glänzend geschrieben, keine Seite ist überflüssig; zudem wurde es – heute keine Selbstverständlichkeit mehr – hervorragend lektoriert, gedruckt und ausgestattet (mit Bildteil, fast zweihundert Notenbeispielen, Quellenausügen). Mozarts Musikkonzeption leitet Knepler aus jenem Brief vom 8. November 1777 ab, in dem der Zweiundzwanzigjährige schreibt, dass «ich (...) meine Gesinnungen und Gedanken» allein «durch Töne [ausdrücken kann]; ich bin ein Musicus». Knepler nimmt, nach einer Analyse des Briefes und des Wortes «Gesinnung», «diese Briefzeilen wörtlich» und muss deshalb annehmen, dass «Mozart musikalische Äusserungen auf die nicht-musikalische Realität bezog. Könnte man 'Gedanken', stünde das Wort für sich, allenfalls auf Musik beziehen, (...) 'Gesinnungen' kann auf nichts anderes bezogen werden als auf einen Komplex, den man mit Begriffen 'Haltungen', 'Einstellungen', auch 'Wertmassstäbe' umschreiben kann.» (S. 29) Solche erwarb sich Mozart – und Knepler bringt glaubhafte Belege dafür – unter anderem als genauer Leser von philosophischen, aufklärerischen, geschichtlichen und naturwissenschaftlichen Büchern wie auch von Zeitungen und widerlegt damit selbst das «hartnäckigste aller Mozart-Klischees (...), dass nämlich (in Hildesheimers Worten) 'das Zeitgeschehen (...) die Ebene seines Bewusstseins niemals erreicht (hat)'» (S. 48).

Ausführlich widmet sich Knepler der «Salzburger Bilanz» (S. 86ff.): den spielerischen, nachahmenden, explorierenden, intuitiven, ab und zu auch mühsamen Lernformen Mozarts bei der Aneignung des kompositorischen Handwerks wie seinem zunehmenden Leiden an der Enge der politischen und musikalischen Salzburger Verhältnisse sowie an kompositorischen Konventionen. Intensiv befasst sich Knepler folgerichtig auch mit den widersprüchlichen Erfahrungen, die Mozart 1777 bis 1779 in Mannheim, München und vor allem Paris gemacht hat und die zu einem «Wendepunkt» in seinem Leben und Schaffen führen sollten. Es war bekanntlich seine erste Reise ohne den Vater und der Beginn seiner Loslösung von dessen Präponderanz. Mozarts Wunsch nach selbstbestimmtem Erwachsenensein führte wohl auch zum Zerwürfnis mit Grimm, dem *arbitr*

musicae in Paris, der ihn einerseits in Fragen der Librettogestaltung und des Theatermanagements entscheidend beeinflusste, andererseits aber mehr und mehr an den pedantischen Vater erinnerte.⁴ «Der Schritt nach Wien» (S. 113ff.) bedeutete dann nicht nur die energische Befreiung von der autoritären Trias Salzburg, Erzbischof und Vater, sondern vorab eine unglaubliche Erweiterung seiner Kultur- (Komponieren ohne feste Anstellung, Vergrößerung seiner Zuhörerschaft, Kennenlernen von Haydn op. 33 und Bachs Musik, Theater- und Literaturhaus in Wien usw.) und Welterfahrung (Erschütterung des Feudalsystems, aufgeklärter Absolutismus, Freimaurerei usw.⁵), die zu einem qualitativen Umschlag seiner Musik führten. Unnötig zu sagen, dass Knepler diesem «Schritt» das längste Kapitel widmet und auch Zeitgenossen Mozarts, die es nach Wien drängte und ihn dort z.T. beeinflussten, porträtiert⁶ (S. 164ff.). Damit ist der Boden bereitet, um die angesprochenen «Gesinnungen und Gedanken» konkreter zu betrachten (S. 205ff.) Knepler lässt dabei Mozart selbst sprechen und kontrapunktiert ihn synoptisch mit entsprechenden Äusserungen von Zeitgenossen (Morelly, Lessing, Rousseau, Helvétius, Bürger, Sieyès, Goethe, Voss u. a.). Niemand kann nach dieser Lektüre noch bestreiten, dass Mozart bewusst und überzeugt für aufklärerisches, ja revolutionäres Gedankengut eintrat. Schwieriger ist es, bei Mozarts Musik die Wechselbeziehung zwischen Tradition und Innovation zu bestimmen. Einsteins Diktum, dass Mozart ein Traditionalist sei, greift für Knepler zu kurz, ist ihm zu undifferenziert. Mozart richtete sich nicht gegen Altes, sondern gegen Veraltetes, eignete sich die Tradition aber zunehmend kritischer und bewusster an und postulierte für sich die Fähigkeit, auch wirklich Neues mit seiner Musik sagen zu können.⁷ Dem Nachweis, was er mit dem Übernommenen machte und wie sein Neues zustandekam, widmet Knepler fast die ganze zweite Hälfte des Buches mit exakten Musikanalysen wie Exkursen zu Mozarts Verhältnis zur Nachahmungs- und Einfühlungslehre des 18. Jahrhunderts, zu den «Verfahrensweisen musizierender Menschen»⁸ und zu den «echten Naturformen der Poetik» (Goethe) – epische, lyrische und dramatische –, die, ergänzt um die mimetische, auch für die Musik gälten und deren Vereinigung auf engstem Raum «geradezu die Zauberformel ist, der Mozarts reife Opern gehorchen» (S. 260). Weitere Kapitel gelten Mozarts «musikalischen Porträts», seiner wechselseitigen «Dramatisierung der Oper durch Sinfonik» und «Semantisierung von Instrumentalmusik durch Vokalmusik» – immer mit dem Ziel zu zeigen, dass bei Mozart «musikalische und Denkvorgänge zusammenfallen» (Goldschmidt) –, «Schlussfolgerungen aus Schlüssen» und den «Bausteinen und Konstruktionsprinzipien»⁹: Anhand eines detaillierten Vergleichs zwischen

Le nozze di Figaro und *Don Giovanni* macht der Autor klar, wie unterschiedlich Mozart seine kompositorischen Gestaltungsmittel einsetzt – Knepler greift von vielen möglichen die klangliche Dimension, die Dur-Moll-Opposition (nicht zu verwechseln mit dem Dur-Moll-Dualismus), die Wahl gattungsspezifischer Kompositionsmodelle und die Bevorzugung bestimmter Bausteine heraus –, um seine Werke im Grossen wie im Kleinen «different» (Goldschmidt), d.h. charakteristisch und bedeutungsvoll zu machen. Es fällt schwer, Kritisches über dieses im wahrsten Sinn des Wortes aufklärerische Buch zu sagen, denn Knepler geht einerseits so genau von allen verfügbaren musikalischen und verbalen Quellen aus und formuliert andererseits seine Schlüsse so undogmatisch und offen¹⁰, dass ihm kaum widersprochen werden kann, und der Leser, die Leserin vielmehr zum Weiterdenken angeregt wird. Dabei lässt Knepler keinen Zweifel offen über seinen Standpunkt eines humanistischen Marxismus⁷ (sic!), und über seine Ansicht, dass die Utopien von Mozarts Musik gesellschaftlich noch längst nicht realisiert sind!

Die Annäherungen an Kneplers Forschungsschwerpunkte

«Die drei Bände *Zwischen Aufklärung & Kulturindustrie* sprengen gewiss den Rahmen einer Festschrift; und gerade darin entsprechen sie der Arbeit und dem Leben von Georg Knepler, dem sie gewidmet sind. Die Fülle der Beiträge (...) verweist auf eine über die Grenzen von Fächern, Generationen und Staaten hinauswirkende Tätigkeit, die sich auch nicht scheute, akademischen Boden zu verlassen. Die Einheit dieser Mannigfaltigkeit ist zunächst der von Knepler historisch und systematisch entwickelte interdisziplinäre Ansatz zu einem umfassenden Begreifen von Musik und Ästhetik. Zugleich wird in jedem der drei Beiträge direkt oder indirekt an ein Problem angeknüpft, dessen Knoten schon Georg Knepler beschäftigt hat: (...) Musikgeschichte und Musikethnologie, Theater- und Literaturwissenschaft, Ästhetik und Soziologie, Geschichte und Kunstgeschichte, Biologie und Ethnologie, Rechtswissenschaft und Philosophie.» (die Hrsg. ebd., I, S. 7) Von der im Titel genannten Kulturindustrie ist auf den mehr als achthundert Seiten kaum die Rede; ihre heutigen Usancen haben hingegen verhindert, dass die Festschrift tatsächlich zum 85. Geburtstag des Geehrten druckfertig vorlag – in Zeitläufen, wo noch dem unbedeutendsten Ordinarius ab dessen 60. Geburtstag Prachtsbände auf den Gabentisch gelegt werden, eigentlich eine Schande! Gerne möchte ich deshalb wenigstens sagen können, dass Verspätung und bescheidene Ausstattung längst wettgemacht würden durch eine Fülle qualitativvoller Aufsätze. Die Qualität ist aber etwas mager ausgefallen; zu viele Schüler und Freunde mussten wohl berücksichtigt werden, und so reichte der an sich grosse Raum

oft nur für Skizzenhaftes. Allerdings bleibt mehr als genug Lesenswertes. Die Gliederung der 58 Beiträge ist wie immer diskutabel; Überschneidungen sind kaum vermeidbar.¹¹ Die Herausgeber entschlossen sich, den prioritären Forschungsinteressen und Büchern Kneplers zu folgen. Im historischen bzw. historiographischen Band I ist ein erster Teil dem Begriff und den Anfängen von Musik gewidmet, wie sie der Jubilar in *Geschichte als Weg zum Musikverständnis* exponiert hat. Einen zweiten Schwerpunkt bildet die Aufklärung, mit der sich Knepler immer wieder, besonders nachdrücklich aber in *Wolfgang Amadé Mozart* auseinandergesetzt hat, und die *Musikgeschichte des 19. Jahrhunderts* wird im dritten Teil ins 20. Jahrhundert weitergeführt. Band II enthält Beiträge zum Komplex Musik und Theater, «für den Georg Knepler mit seiner universalen Kategorie der mimetischen Zeremonie (in *Geschichte als Weg zum Musikverständnis*) eine historisch wie systematisch weitreichende Fundierung geschaffen hat» (I, S. 8). Vorrang haben hier wiederum die Aufklärung und Mozart sowie Modelle des Musiktheaters und verwandter Gattungen im 19. und 20. Jahrhundert. Band III mit seinen gesellschaftlichen Fragestellungen ist der heterogenste und damit grosso modo der Anlage von Kneplers *Gedanken über Musik* (Berlin 1980) verpflichtet. «Nicht wenige der hier versammelten Aufsätze folgen aber auch den biographischen Spuren Kneplers nach Wien, (...) die er selbst in fast jedem seiner Bücher angesprochen hat, am deutlichsten freilich in *Karl Kraus liest Offenbach* (Wien 1984).» (I, S. 10) Frustrierend ist nun, nach tagelanger Lektüre nur Fragmentarisches schreiben zu dürfen; ich will es aber versuchen: Viele Beiträge sind brave Zusammenfassungen längst bekannter Quellen und Tatsachen oder – wie gesagt – zu kurz, um über Oberflächliches hinauszukommen.¹² Andere führen Kneplersche Erkenntnisse gewinnbringend weiter: Kadens ausgezeichnete «begriffsgeschichtliche Beobachtungen» und «Ketzerereien» zu der Frage *Was ist Musik?*, Tembrocks evolutionsbiologischer Beitrag zu *Musik und Geschichte* und Solomons Vornamenforschung in *Wolfgang Adam Mozart*¹³ in Bd. I; Höllers Ausführungen über *Musik und Verstellung bei Mozart* anhand zweier Nummern aus *Figaros Hochzeit*, Scheits Bemerkungen zu *Mozart und Hans Wurst* (im doppelten Sinn: Mozart in der Maske des Hanswurstes und seine Gestaltung von Hanswurst) und Klotzens Phänomenologie der *Bühnen-Barbiere* zumal bei Beaumarchais und seinem *Opernfolge* (etwas überzogen, da sie sich eigentlich nur auf Mozart stützt) in Bd. II; Heisters hervorragende Einlassung auf *Kadenzierte Interjektion. Taugt Hegels Formel als Allgemeinbegriff für Musik?*, Wehnerts *Anmerkungen zu musikanalytischen Konsequenzen einer Kneplerschen Sentenz*, Wagners Bestimmung des

Revolutionären weniger in Mozarts Werk als in dessen Leben, Mayers ebenso humanistische wie nuancenreiche Überlegungen zu *Musiken und die Konflikte in der Welt* sowie Metschers gescheiter Versuch über *Kunst als epistemische Form* in Bd. III. Peter Schleunings vielschichtige und kritische Analyse von Mozarts Menuett D-Dur KV 355 (neu KV 576b) bringt trotz Benutzung vieler Vorarbeiten neue Erkenntnisse, ist aber gerade in ihrem «traditionellen» formalen Teil erstaunlich salopp, ja ungenau ausgefallen¹⁴ (I, S. 83ff.). Eva Riegers Schriften haben einiges in Bewegung gebracht und sind notwendig; ihre Ausführungen zum *Sexismus in der Musik des 19. Jahrhunderts am Beispiel von Puccinis La Bohème* (II, 121ff.) geben indes zu Fragen Anlass: Warum sollen Komponisten bessere Menschen sein und in durch und durch sexistischen Gesellschaften nichtsexistisch komponieren? Ist eine Kadenz «mit ihrer hierarchischen Anlage» wirklich männlich besetzt (S. 126), «Rondoform, Wiederholungen und Periodenbildung» hingegen weiblich (S. 131)? Ist es zulässig, nur die «leidenden Opernheroinen Mozarts (Ilia, Constanze, Gräfin, Pamina)» anzuführen (S. 132) – die übrigens so passiv auch nicht sind –, nicht aber dessen starke, selbstbewusste, aktive Frauen wie, Blondchen, Susanna, Zerlina und Despina, die alle Männer um sich herum in den Schatten stellen? Warum gibt es keine Hinweise auf feministische Komponisten wie Verdi und Janáček? Wie verträgt es sich endlich, Carners Verdikt gegen Puccinis Musik als weiblich geprägter ebenso anzuklagen wie Puccinis angeblichen Sexismus in *La Bohème*?¹⁵ Leider ist Rieger auch terminologisch und inhaltlich ungenau, indem sie z. B. die «Sonatensatzform» nur der Klaviersonate und der Symphonie zuweist, nicht unterscheidet zwischen der Sonatenhauptsatzform als Anlage eines einzelnen Satzes und der Sonate als zyklischer Form (S. 123), ungewollt im Eifer der Argumentation «weiblich» dem «aktiven ersten Thema» und «männlich» dem «passiven zweiten Thema» zuweist (ebd.) und bereits die Grundkonstellation der *Bohème* verfehlt (angeblich bestehe darin «die Gefahr, dass sich ein gutbürgerlicher Sohn in eine mittellose Arbeiterin verliebt», S. 124). Was hingegen vorurteilsfreie, genaue und dialektische Analyse zu leisten vermag, beweist Leo Karl Gerhartz im gleichen Band (S. 85ff.) anhand eines der grossartigsten (garantiert nicht sexistischen) Frauenbilder der Operngeschichte: *Die Wirklichkeit als Märchenspiel. Zum Problem des Realismus in Verdis La Traviata*.

Innovativ und erkenntnisreich sind Mahlings Funde zum Aspekt *Mozart als Sänger* (II, S. 43ff.), Reskess Anmerkungen zur Musikästhetik Nietzsches (III, S. 107ff.) und Tombergs Aufsatz zu Hegels *Diktum vom Ende der Kunst* (III, S. 309ff.) wie auch einige Artikel über Komponisten und Werke des

20. Jahrhunderts: Frickes *Musik über Musik. Analytischer Appendix zu Gerhard Stäblers ...im Spalier... für Blechbläserquintett* und Maurer-Zencks schönes Porträt von Ernst Krennek, dem Zeitgenossen in Bd. I sowie Petersens *Vergleichender Blick auf Bartóks Bühnenwerke* – allesamt in dessen radikaler Phase entstanden – in Bd. II. Wohltuend ist – natürlich neben der «vernetzten Analyse», die die selbst gestellte Frage Arnold Schönbergs *Kol Nidre – ein Werk des antifaschistischen Widerstandes?* (I, S. 179ff.) in verschiedener Hinsicht bejaht – die klare und mutige Haltung eines Autors wie Hartmut Lücks, der sich nicht nur getraut, zustimmend Marx zu zitieren, sondern auch «Figuren wie Werner Egk und Carl Orff» als «stilistische Mediokritäten, die sich während des Dritten Reiches in Deutschland als 'Moderne Musik' zu etikettieren suchten», zu apostrophieren (S. 187).

Am anregendsten war die Lektüre von «grenzüberschreitenden» Aufsätzen, sei es, dass Hanns-Werner Heister mit ebenfalls deutlichen Worten dem *Soundtrack im Sprechtheater und anderswo* unter dem Titel *Musik/Geräusch und Realität* (II, S. 272ff.) nachgeht und zur Forderung kommt, wenigstens im Sprechtheater Hintergrundmusik, die «ein natürliches Element 'marktwirtschaftlicher' Klanglandschaft» geworden sei, zu vermeiden, oder sei es, dass Helmut Rösing der *Mündlichkeit in populärer Musik afro-amerikanischer Herkunft* nachspürt (III, S. 207ff.). Exzeptionell aber sind drei Beiträge, die wohl nicht zufällig auch am meisten Platz beanspruchen: Axel Hesses *Vom kleinen A-Y-O abendländischen Musikgeschehens* (I, S. 127ff.), der auf scheinbar improvisatorisch-aphoristische Weise einen überwältigenden Kosmos von in Kinderliedern aus aller Welt sedimentierter gemeinsamer Erfahrung aufdeckt (Fazit: «Also componer, das kindliche Komponieren, das Neuzusammensetzen des Zerfallenen, die Herstellung neuer soziokultureller Ganzheiten, ist heute die wichtigste Aufgabe in der Welt. Die politischen Voraussetzungen kann nur die Gesellschaft als Ganzes schaffen», S. 150); Anabella Weismanns modellhafte Rezeptionsgeschichtliche Untersuchung *Die merk-würdige Geschichte vom Schuster und seiner Sabine: Revolutionssatire – Dienstmädchenmoral – «lustiges Lied»* (III, S. 119ff.): «Die Rezeptions- und Reproduktionsgeschichte der *Höchst schauderhaften Begebenheit* stellt sich dar als ein Entpolitisierungsprozess, in dessen Verlauf die unter dem Druck der Zensur entwickelte komplexe Bedeutungsstruktur mit jedem Wandel der medialen Vermittlung und des Rezipientenkreises weiter reduziert wurde: Die Satire auf den Gesellschaftskonflikt schlechthin, auf die Revolution, wurde erst privatisiert, personifiziert, kriminalisiert, dann ästhetisiert, bagatellisiert sowie ridikulisiert, schliesslich moralisiert und zu guter Letzt zum 'lustigen Lied' banalisiert. Damit erweist sich

diese *Sabinchen*-Geschichte aber auch als Lehrstück über die Spuren der Geschichte im kollektiven Gedächtnis» (S. 145f.) sowie Thomas Phleps *An Anna Blume – Ein vollchromatisiertes Liebesgedicht von Kurt Schwitters und Stefan Wolpe* (I, S. 157ff.), der das Kunststück schafft, die Vertonung eines Nonsensgedichtes nach allen Regeln der Theoretikerzunft zu analysieren und gleichzeitig herkömmliche Analyse fein zu ironisieren.

Angesichts des Riesenumfangs der vorliegenden Festschrift halten sich die Druckfehler und Inkonsistenzen (etwa bei den bibliographischen Angaben) in Grenzen. Bezeichnenderweise häufen sie sich gerade dort, wo entweder pure Empörung (Göllner über *Die dritte Vertreibung Hanns Eislers* aus dem Wien der Nachkriegszeit; III, S. 199ff.) oder – «das lax Gesagte ist das schlecht Gedachte» o.ä. – gedankliches und sprachliches Chaos herrschen wie etwa im Aufsatz *Ethomusikologie* (sic!) von Maróthy/Batári (I, S. 37ff.) mit verschiedenen Zeilen, die weggefallen sind, und vielen abenteuerlichen, z. T. aber auch interessanten Thesen. Die Druckschärfe könnte besser sein, und ich vermisste biobibliographische Hinweise sowohl zu Knepler als auch zu den Autoren und Autorinnen der drei Bände. Dennoch bin ich beeindruckt, was Dankbarkeit für und Freundschaft zu Georg Knepler ohne jegliche offizielle Unterstützung zustandegebracht haben!

Toni Haefeli

- 1 S. 19 müsste es deshalb anstatt «Physiologen sagen...» «Psychologen sagen...» heissen.
- 2 Vgl. N. Elias, *Mozart. Zur Soziologie eines Genies*, Frankfurt a.M. 1991 (sic!).
- 3 Mit wenig bekannten Dokumenten belegt er die unerschöpfliche Neugier bereits des kleinen Mozart nicht nur auf Musik, sondern auf die ganze Welt, seine «überreiche Phantasie» (Maria Anna Mozart), sein Können in den verschiedensten Bereichen (er konnte, bevor er zwölf war, fechten und Kartentricks nachahmen; war an Bildender Kunst interessiert und ausgezeichnet in Algebrä, im Theaterspiel und in der Pantomime; war überhaupt tänzerisch, mimisch und gestisch höchst agil und beherrschte u.a. auch die Gebärdensprache der Gehörlosen), seine Universalität, seine Beobachtungs- und Kombinationsgabe wie auch seine Menschenkenntnis. Genie ist demnach keine Gottesgnade, sondern die komplexe Synthese von günstigen Dispositionen inklusive der Lernbegier, anregendem Lernumfeld (vgl. Mozarts Hervorhebung der Wichtigkeit von Reisen für einen «Menschen von superieurem Talent», der «schlecht wird, wenn er immer in dem nämlichen Ort bleibt» – 11.9.1778 aus Paris) und subjektiven Entscheidungen (vgl. auch Haefeli, *Begabung oder Begaben?*, in: *Zeitschrift für Kultur, Politik, Kirche*, 42. Jg./Heft 3, Juni 1993, S. 183ff.).
- 4 «So nur können wir den köstlichen Satz verstehen, in dem Mozart sich [1778 seinem Freund] Bullinger gegenüber Luft macht (...): 'Machen Sie ihr Möglichstes, dass die Musik bald einen Arsch bekommt – denn das ist das Notwendigste; einen Kopf hat sie izt – das ist eben das Unglück.'» (S. 84) Sozusagen die Mozartsche Variante der Forderung, etwas – hier die

Musik – vom Kopf auf die Füsse zu stellen...

- 5 «Er fand sich in einen Kreis von Männern und Frauen aufgenommen (...), der grössten Anteil an der Führung der Staatsgeschäfte, an der Entwicklung von Industrie und Handel in den österreichischen Landen und weitreichenden Einfluss auf die öffentliche Meinung hatte. Und die letztgenannte dieser Möglichkeiten, dass nämlich seine Musik die breiteste Öffentlichkeit erreichen und beeindrucken möge, ist erkannte und formulierte Zielsetzung Mozarts von Jugend an. (...) Er verfügte über mindestens drei Hörerkreise. Da gab es den intimen, aber musikunerfahrenen der Freimaurer-Zusammenkünfte; den grösseren, Kenner mit einschliessenden seiner Akademien und Konzerte im eigenen und in befreundeten Häusern; den grössten anonymen schliesslich, den der Theater, in sich gegliedert und ebendeshalb auf sinnlich-eingängige Wirkung angewiesen.» (S. 130f./153)
- 6 Johann Pezzl, Schriftsteller; Otto von Gemmingen-Hornberg, Dramatiker; Georg Forster, Naturwissenschaftler, Zeichner und Autor; Ignaz von Born, Mineraloge; u.a.m. – übrigens alles Freimaurer.
- 7 «Denn ich kann so ziemlich, wie Sie wissen, alle Art und Stil von Komposition annehmen und nachahmen» (7.2.1778) versus: «unter allen Opern, die während der Zeit, bis meine (sc. *L'oca del Cairo*) fertig sein wird, aufgeführt werden können, (...) wird kein einziger Gedanke einem von den meinen ähnlich sein; dafür stehe ich gut!» (10.2.1784).
- 8 Knepler hat schon 1980 vorgeschlagen, von «logogenen (i.e. sprachanalogen), biogenen (ursprünglichen, naturgemässen) und miogenen (nachahmenden) Verfahrenswesen oder Modi musizierender Menschen zu sprechen respektive von entsprechenden Elementen in der Musik, die sie produziert haben» (S. 239).
- 9 «Es soll von 'Bausteinen' die Rede sein, wenn Motive und Themen, also relativ engbegrenzte Gebilde gemeint sind; unter 'Konstruktionsprinzipien' soll die Methode verstanden sein (oder mehrere Methoden), Motive, Themen, Stücke, Sätze eines zyklischen Werkes oder Akte einer Oper zum Ganzen zusammenzufügen.» (S. 35)
- 10 Wenn es gerechtfertigt ist, findet Knepler aber auch unmissverständliche Worte – z.B. wenn er die Ergüsse eines Kurt Pahlen unter «flachstes Gewäsch» einreihet (S. 49).
- 11 «Aufklärung und Mozart» findet sich in allen drei Bänden, «Geschichte» und «Theater» gibt es auch in Bd. III usw.
- 12 In Bd. I etwa Micelis ungeordnetes Geplauder *On the Inadequacy of Traditional Historical-Esthetic Methods*, Grimms gesammelte Zitate zu *Musik und Natur – Musikalische Ausdrucksästhetik im 19. Jahrhundert*, Fladts ärgerlicher Konzertführerbeitrag *Über Gustav Mahlers 4. Symphonie. Ein populärwissenschaftlicher Versuch* (der wenigstens schon im Titel sagt, was zu erwarten ist), die grotesken drei Seiten von Ujfalussy zu *Béla Bartók: Widmung – ein autobiographisches Dokument*; in Bd. II Wolffs Aufsatz zu einer Oper von Walter Braunfels, die dreieinhalb Seiten – exkl. Anhang – Beckers zu *Gegenlicht – traumgeschwärtzt von Körner/Rompf*, die redundanten Thesen Rienäckers zur *Musica teatralis* u.a.; in Bd. III z.B. die Artikel Blaukopfs («Fortschritt» in der Musiksoziologie), Paynters (*The Composer as Educator: Things that Matter*), Ermens (zu Busonis Ästhetik) und Svobodas (*Rudolf Serkin. Eine biographische Skizze* – was soll das?).
- 13 «Renaming opens upon the carnivalesque masquerade so central to Mozart's personality. (...) Mozart's choice of the name

'Adam' may well have originated as a conscious, jesting anagram for 'Amad[é]'. (...) To be Adam is to be the first born. (...) That may be why the adoption of 'Adam' also has the effect of cancelling God's direct presence – 'Theophilus' and its translations – in Mozart's name. (...) The renaming has the character of a masking and an exorcism.» (S. 66ff.)

- 14 Der erste Teil ist keine «Periode von vier plus acht Takten» (im Ratzschen Sinn), A-Dur ist nicht «Nebentonart» von D-Dur, ab T. 17 gibt es keine «Viertaktgruppe» (sondern zwei Zweitaktgruppen), «vier Sequenzen» für die dreimalige Sequenzierung eines Modells ist auch keine gelungene Zählweise; Verklammerungen sind nicht berücksichtigt usw. (I, S. 83ff.).
- 15 Warum soll, so eine weitere Frage, «die Gleichstellung der Frau mit Sexualität und des Mannes mit Schlachten» bei Carner das Weibliche degradieren (S. 133)? Abgesehen vom Unsinn solcher Pauschalisierungen, ist für mich Sexualität wesentlich positiver besetzt als Schlachten...

Vielseitige Festschrift

Tradition und Innovation in der Musik. 13 Beiträge. Festschrift für Ernst Lichtenhahn zum 60. Geburtstag. Herausgegeben von Christoph Ballmer und Thomas Gartmann. Amadeus Verlag, Winterthur 1993, 230 S.

Herausgeber von Festschriften stehen immer vor der Grundsatzentscheidung, ob die Autoren auf eine gemeinsame Themenstellung hin verpflichtet werden sollen oder nicht. Die Entscheidung für den Titel «Tradition und Innovation in der Musik» ist insofern geschickt, als dieses umfassende Thema den Autoren grössten Spielraum lässt, zu interdisziplinären Beiträgen geradezu herausfordert und schliesslich auch Bezüge zur Forschungs- und Lehrtätigkeit des in Zürich in der Nachfolge von Kurt von Fischer lehrenden Ernst Lichtenhahn ermöglicht. So gehen denn die dreizehn Beiträge dieses Thema aus ganz unterschiedlicher Perspektive an. Max Peter Baumann («Zur Tradition des Hörens als Vision der inneren Stimme») geht in seinem Aufsatz der Frage nach, welche Rolle die bimodale Struktur des Gehirns bei kreativen Prozessen spielt. Damit greift er eine Thematik auf, die sich augenblicklich gerade in der Lernpsychologie grösster Aktualität erfreut (superlearning, Suggestopädie). Das Spannungsverhältnis zwischen diskursivem Denken und intuitiver Erfahrung ist eine anthropologische Grundkonstante, die die gesamte Philosophiegeschichte durchzieht. Baumann erläutert diese Dichotomie am Beispiel Friedrich Nietzsches, dessen Modell des Apollinischen und Dionysischen er überzeugend als musterhaften Ausdruck bipolaren Denkens interpretiert. Von Nietzsches «Zarathustra» ausgehend – Nietzsche deutete dieses Werk im Gegensatz zu «Jenseits von Gut und Böse» als Ausfluss der Intuition – referiert Baumann an bekannten Beispielen

der christlichen Mystik, des Islams und des Buddhismus die überragende Bedeutung der Intuition, d.h. des Erkenntnisgewinns und der Wahrheitsfindung auf dem Wege der Eingebung, der Verkündung von Botschaften durch eine innere Stimme. Gelungen ist die Einbeziehung von ikonographischen Darstellungen, die zur Veranschaulichung wesentlich beitragen. Soweit der Bezug zum Thema «Tradition». Der Aspekt der «Innovation» kommt bei Baumann entschieden zu kurz. Er erschöpft sich in der Forderung eines neuen Wissenschaftsverständnisses, das stärker auch subjektiv-intuitive Wirklichkeiten einbezieht. Diese Forderung ist zu pauschal, um sich damit kritisch auseinandersetzen zu können. Zu viele Fragen bleiben offen. Baumanns Aufsatz bricht leider am entscheidenden Punkt ab, so dass der wissenschaftliche Ertrag seines Beitrages gering bleibt. An dieser Stelle hätte man sich wenigstens ein paar konkretisierende Perspektiven gewünscht. Vielleicht wäre man dann zu dem Ergebnis gekommen, dass es im Grunde sekundär ist, ob ein literarisches, bildnerisches oder musikalisches Kunstwerk auf intuitivem oder «rationalem» Wege entstanden ist.

In seinem Beitrag «*Donnez Signeurs* – Zum Brückenschlag zwischen Ästhetik und Analyse bei Guillaume de Machaut» umreist Wulf Arlt die innovative Rolle Machauts, dessen Balladen sich in Gattungsverständnis, Anwendung der Satzverfahren, Aspekten der Textvertonung und Individualisierung deutlich von der Tradition abheben. Die verschiedenen Erläuterungen, die Machaut zum eigenen Werk gab, machen deutlich, dass Machauts Neuerungen einem «hohen Grad von reflektierter Bewusstheit» (S. 40) entspringen. Sie legen die Vermutung nahe, dass die Individualisierung des Tonsatzes bei Machaut ein ständiger «Prozess des Änderns und Besserns» (S. 41) ist. Arlt konfrontiert nun Machauts Kunstanschauung mit der Ballade 26 *Donnez Signeurs*, die sich für dieses methodische Verfahren insofern anbietet, als sie in zwei Fassungen existiert. In seiner detailfreudigen, in jeder Hinsicht überzeugenden und gut nachzuvollziehenden vergleichenden Analyse der unterschiedlichen Anfänge der beiden Fassungen zeigt Arlt, dass Machaut ursprünglich von «einer vergleichsweise einfachen und durch den Text des ersten Verses provozierten melodischen Idee ausging und diese im Rahmen der handwerklichen Grundlagen des 'contrapunctus' und der 'quatre prola-tions' realisierte.» (S. 60) Arlt weist schliesslich nach, wie die entsprechenden Revisionen der zweiten Fassung aus Machauts geschärftem Blick für weitere und bessere Möglichkeiten des kompositorischen Materials erklärbar sind. Arlts Beitrag ist eine weitere eindrucksvolle analytische Bestätigung dafür, «dass Machauts Liedsatz ... zumindest bis in die letzten Jahre seines Lebens in Frankreich kein Gegenstück hatte.» (S. 63)

Dagmar Hoffmann-Axthelm («Mozart als 'Sanskritta'-Übersetzer. Ein nicht nur tiefenpsychologischer Annäherungsversuch an den Marsch für Flöte und Pauke aus der Zauberflöte») erläutert zunächst, dass die romantische Musikrezeption zwei konträre Züge aufweist: Einerseits versuchte man auf analytischem Wege die Struktur von musikalischen Ereignissen aufzuspüren, andererseits fühlte man sich aber auch den emotiven Qualitäten von Musik als nicht verbalisierbare Gefühlssprache ausgeliefert. Ausgehend von der Überlegung, dass dieser letztgenannte Aspekt nicht nur aus der Sicht der Romantik, sondern allgemein für Musik essentiell sei, sieht Hoffmann-Axthelm in der Übertragung der Jungschen Lehre von den Archetypen auf die Musik eine Möglichkeit, die durch eine bestimmte Musik ausgelöst, diffusen Empfindungen auf gewisse anthropologische Grundmuster zurückzuführen und sich so ihrer zu versichern. Spontane Assoziationen, die sich bei einer Umfrage verschiedenen Hörern beim Marsch für Flöte und Pauke aus der *Zauberflöte* einstellten, konfrontiert sie mit einer ausführlichen und anregenden Untersuchung von instrumentalsemantischen (Flöte, Pauke) und gattungsemantischen Gehalten (Marschtypus). Sie kommt zum Ergebnis, dass dem Marsch Mozarts der Archetyp des Totentanzes zugrundeliegt, «der durch die Tiefen des Lebens zu einem neuen Leben führt.» (S. 94) Zwar gelingt es auf diesem Wege, die Hörerassoziationen zu erklären. Unbefriedigend aber ist bei dieser Rückführung eines Besonderen auf das Allgemeine, dass die Antwort auf die eigentlich entscheidende Frage, wie sich nämlich die individuelle Formung bzw. die spezifische musikalische Struktur dieses Archetyps bei Mozart darstellt, offen bleibt: Die Spezifika der Musik werden von den semantischen Untersuchungen zugeschüttet und geraten aus dem Blickfeld.

Der Volkskundler Rudolf Schenda versucht in seinem Aufsatz «Zügel für kühne Sprünge. Überlegungen zur Disziplinierung des Singens» einen Fragehorizont zu umreissen, an dem sich eine noch zu schreibende Sozialgeschichte des Singens zu orientieren hätte. Er weist nach, dass die Vorstellung eines naturhaften Volksgesangs einer romantischen Idealisierung entspringt. Das Singen, dessen unterschiedliche Funktionen zwischen 1600 und 1900 Schenda kurz umreist, stelle sich vielmehr von Anfang an als Erziehungsprozess dar, dessen zunehmende restriktive und disziplinierende Tendenz dafür verantwortlich ist, dass das Singen heute aus dem Alltag verschwunden ist. Die Kategorien von «Ober- und Unterschicht», die Schenda bemittelt, sind zu vage, als dass man damit präzise operieren könnte. Zur Beschreibung musiksoziologischer Phänomene sind sie vollends seit Beginn des 20. Jahrhunderts untauglich, da es keine schichtspezifische Musik mehr gibt. «Otto

Normalverbraucher» (Schenda) ist ebenso in der Oper zu finden, wie ein «Neureicher» Hip-Hop hört. Dass eine Sozialgeschichte des Singens nicht allein aus der Perspektive der Volkskunde geschrieben werden kann, sondern vor allem musikhistorischer und -soziologischer Forschungen bedarf, sei unterstrichen.

Dorothea Baumann beschreibt in ihrer Dokumentation die Hintergründe, die zum Bau der drei Zürcher Konzertsäle (alte Tonhalle, 1867; Neue Tonhalle, 1893–96; Kongresshaus 1936–37) führten. Dabei ist bemerkenswert, dass die Neue Tonhalle ihre gute Akustik im Grunde einem Zufall verdankt. Es war gerade ihr zeitbedingter historisierender Baustil (Quaderform, stark strukturierte Wand- und Deckengestaltung), der akustische Bedingungen schuf, die sich gegenüber der statistischen Raumakustik, die beim Bau des Kongresshauses verwendet wurde, als überlegen erwiesen. Insofern kann man es als glückliche Fügung bezeichnen, dass man sich Mitte der 1930er Jahre nicht zum Abriss entschied. Einer der letzten grossen Konzertsaalbauten des 19. Jahrhunderts blieb so erhalten.

Einer Avantgarde-Bewegung hat sich Erik Satie selbst nie angeschlossen. Trotzdem haben ihn fast alle Avantgarde-Bewegungen in ihrem Sinne vereinnahmt: zu seinen Lebzeiten die Futuristen, die Surrealisten und Dadaisten, nach dem Zweiten Weltkrieg die Neodadaisten und verschiedene andere Konzeptualisten. Kurt von Fischer beleuchtet in seinem Beitrag, der im wesentlichen auf die Forschungen von Patrick Gowers und Robert Orledge zurückgreift, inwiefern sich in Saties «3 morceaux en forme de poire» (1903) Traditionelles und Neues verbindet. Als modernen Zug dieser Stücke arbeitet er in seiner punktuellen Analyse die montagehafte Binnenstruktur heraus, die sich mosaikartig und nicht entwickelnd gestaltet. Die einzelnen, wie nach dem Baukastenprinzip gefügten Abschnitte, konstituieren ihrerseits wiederum übergreifende Formstrukturen, die an traditionelle Typen erinnern (dreiteilige Anlagen, Rondoformen). Ferner verarbeitet Satie traditionelles, d.h. trivialmusikalisches Material. Indem er aber diese Elemente der Trivialmusik statisch reiht, beraubt er sie ihrer Expressivität und schafft fremdartige Ausdruckswelten. Übrigens sei noch hinzugefügt, dass gerade die stilistische Vermischung von Seriösem mit Trivialem als Provokation empfunden wurde, was den Dadaisten Tristan Tzara denn auch reizte, im musikalischen Teil der von ihm organisierten Veranstaltungen die «3 morceaux» zu programmieren.

Joseph Willmanns Beitrag («Rück- und Ausblicke. Zwei Busoni-Texte») enthält eine kommentierte Neupublikation zweier Texte Ferruccio Busonis aus den Jahren 1919 («Musikalischer Rückblick») und 1923 («Unsentimentaler Rückblick»). Die Texte machen deutlich, wie belastend Busoni die ästheti-

sche Dominanz der Trias Beethoven-Wagner-Brahms empfand, und dass seine Gegenkonzeption einer «neuen Klassizität» in Mozart das grosse Vorbild hatte.

Victor Ravizza begeht in seinem Aufsatz «Zwischen Tradition und Innovation. Schönbergs Walzer aus op. 23» einen entscheidenden methodischen Fehler, der letztlich dazu führt, dass für das Verständnis des Schönberg-Stückes wenig gewonnen wird. Ravizza beleuchtet das Werk aus der Perspektive des frühen Boulez, der in seinem Aufsatz «Schönberg est mort» kritisiert, dass Schönbergs Verwendung des dodekaphonen Verfahrens inkonsequent und vergangenheitsorientiert sei. Aus der Perspektive eines jungen Komponisten, der damals die Entwicklung der seriellen Kompositionsweise wesentlich vorangetrieben hatte und sich in diesem Zusammenhang von der übermächtigen Autorität des Hauptes der Wiener Schule zu befreien versuchte, ist diese Kritik verständlich. Ein Historiker aber sollte differenzierter vorgehen, denn die Kriterien, die Boulez damals anlegte, entsprachen nicht Schönbergs kompositorischem Denken. Die dodekaphone Kompositionsweise entspringt anderen ästhetischen Prämissen als Boulez' serielle Technik, mit der sie schlechterdings unvergleichbar ist. Ravizza, der sich über weite Strecken seines Textes mit Boulez' Haltung zu identifizieren scheint, begeht im Grunde zwei Fehler: Er misst nicht nur Schönberg an Boulez, sondern unterstellt stillschweigend, die kompositorische Ästhetik von Boulez sei identisch mit jener von Schönberg. Eine solche Untersuchung kann schliesslich nur darauf hinauslaufen, Schönberg kompositorische Fehler zu unterstellen: Unversehens erhebt sich der Musikhistoriker zum Kunstrichter, der dem Komponisten entweder unterstellt, es zwar besser gewollt, aber nicht besser gekonnt zu haben, oder der ihm väterlich auf die Schulter klopft nach dem Motto, er zeige schon gute Ansätze (so Ravizza S. 163f.). Eine in sich geschlossene Theorie der Zwölftontechnik hat Schönberg nie vorgelegt. Ihm selbst ging es nach eigenen Worten immer um «Zwölftonmusik» und nicht um «Zwölftontechnik». Eine dogmatische Verwendung der Reihentechnik hat er immer abgelehnt. Daher ist es auch unzulässig, ihn daran zu messen. Insofern hätte Schönberg Ravizzas Vorwurf, er hätte in Takt 1 «besonders gut hingehört, nicht aber hingedacht und hingesehen» (S. 158), als Kompliment empfunden. Dass die Reihe thematisch determiniert ist, gehört zu den Selbstverständlichkeiten, die beweisen, dass Schönberg in musikalischen, nicht in abstrakten technischen Kategorien dachte. Schönberg war in hohem Masse ein selbstkritischer Geist. Wäre ihm die «hurtige Floskel» in T. 4 als Verlegenheitslösung erschienen und wäre ihm die gleichzeitige Verwendung zweier Reihen in Melodie und Begleitung als entscheidender kompositorischer Mangel erschienen, hätte er die Takte 1–4

nicht so stehen lassen. Zur Disposition steht also nicht Schönbergs Opus 23, sondern Ravizzas Analyseketegorien. Unbestreitbar ist, dass der Walzer zahlreiche traditionelle Elemente (thematische Bildungen, walzertypische Floskeln, tonale Assoziationen) enthält. Sie treten in so charakteristischer Verdichtung auf, dass die Vermutung naheliegt, als habe Schönberg hier bewusst in spielerischer und humoristischer Weise ein neues kompositorisches Verfahren mit Traditionellem konfrontieren wollen. Daher ist der Walzer ein denkbar ungünstig gewähltes Stück, um Schönberg mangelnde Kompetenz im Umgang mit der Dodekaphonie vorzuwerfen. Und noch ein letztes: Boulez' Text ist ein höchst subjektives, historisches Dokument der Schönbergrezeption. Vieles würde Boulez, der das Schönbergsche Œuvre schätzt, heute gelassener sehen. Insofern ist es verfehlt, daraus analytische Kategorien ableiten zu wollen.

In einer verdienstvollen Studie («Thoughtful Bricklaying»). Zu einigen Werken der amerikanischen 'Ultramodernisten' Ruth Crawford) stellt Felix Meyer mit Ruth Crawford (1901–1953) eine hierzulande (noch) weitgehend unbekannte Komponistin vor. Er gibt einen kurzen biographischen Abriss, bestimmt Crawfords ästhetische Position innerhalb der amerikanischen Komponistenszene nach 1920 und erläutert schliesslich an einigen Werken das konstruktivistische Verfahren des «dissonanten Kontrapunkts», das Crawford zusammen mit dem amerikanischen Musikforscher und Komponisten Charles Seeger entwickelte. Eine Monographie über Max von Schillings, der immerhin «im Ausgang der wilhelminischen Ära als einer der Repräsentanten deutschen Musiklebens» (S. 195) galt, ist ein Desiderat. Welche akribische Kleinarbeit hier noch zu leisten ist, demonstriert für die Jahre 1932/33 die Studie Peter Stadlers «Der Komponist in der Politik. Max von Schillings und die Säuberung der Preussischen Akademie der Künste im Frühjahr 1933». Im Jahre 1932 wurde der deutschnationalen Max von Schillings als Nachfolger von Max Liebermann zum Präsidenten der Akademie der Künste gewählt. Für Schillings bedeutete dieser Posten eine gewisse Genugtuung dafür, dass er als Komponist keine Rolle mehr spielte und 1925 aus der Intendanz der Berliner Staatsoper entlassen worden war. Ab 1933 liess sich Schillings von den Nazis zum Instrument ihrer Säuberungspolitik machen, eine Aufgabe, der er sich unterzog, ohne von moralischen Skrupeln ganz frei zu bleiben. Stadler dokumentiert anschaulich diese zwiespältige Position Max von Schillings, der wohl bis zu seinem Tode 1933 davon überzeugt war, im Dienste einer geistigen Erneuerung zu stehen.

Der letzte Beitrag von Helga de la Motte-Haber («Ästhetische Innovationen in der elektroakustischen Musik. Neue Klänge und Klangsynthesen: Der

Weg aus der Tradition») zeichnet von den Klangexperimenten der Futuristen bis zur Live-Elektronik überblickartig die verschiedenen Bemühungen der Musik des 20. Jahrhunderts nach, neue Wege der Klanggestaltung zu gehen. Die gut lektorierte und nahezu druckfehlerfreie Festschrift wird von zwei Kompositionen umrahmt, nämlich von *Ad Missam Prolationum* von Hans-Ulrich Lehmann und vom «Alleluja» zur *Missa in Festo Pentecostes* von Joseph Haselbach. In beiden Werken wird auf reizvolle Weise neue und alte Musik miteinander verbunden.

Andreas Eichhorn

Disques Schallplatten

Grenzen der Live-Aufnahme

Willy Burkhard: *Messe op. 85* für Sopran, Bass, gemischten Chor, kleinen Chor und Orchester

Katharina Beidler, Sopran; Michel Brodard, Bass; Gabrieli-Chor Bern; Berner Symphonieorchester, Leitung: Hans Gafner

Jecklin Disco JD 687-2

Die *Messe* op. 85 von Willy Burkhard, komponiert 1950, steht im Schatten seines Oratorium *Das Gesicht Jesais*. Wohl werden von den Kantoreien immer wieder Vokalwerke des Schweizer Komponisten einstudiert, aber eine lateinische Messe hat sich nicht nur innerhalb eines Komponistenoeuvres, sondern auch gegenüber einer mehrere hundert Jahre alten Tradition von Ordinariumsvertonungen zu behaupten. Kann eine CD ausschliesslich mit Burkhard's *Messe* mehr sein als ein Dokument einer patriotisch-positivistischen Aufnahmewut?

Eine Messe ist stets mehr als eine Messe. Man hört in dieser Gattung hermeneutischer als anderswo: sofort wird klar, wie der Komponist den Text und dessen Kontext versteht, deutet, beleuchtet, bisweilen sogar umdreht oder verdunkelt. Und die berühmten Exemplare dieser (zumeist) liturgischen Vokalgattung bilden dabei die Leitplanken für den hörenden Mitvollzug. Man mag dem Booklet-Autor Ernst Lichtenhahn zustimmen oder nicht, wenn er Parallelen zwischen dem *Benedictus* von Burkhard und jenem aus Bachs h-Moll-Messe sieht. Wäre es ebenso legitim, im Vokalbeginn von Burkhard's *Benedictus* einen Anklang an «Alle meine Entlein» zu hören? Jedenfalls fordert Burkhard's *Messe* von Abschnitt zu Abschnitt zu deutender Stellungnahme heraus, etwa der dunkelgetönte Beginn des Credo in den Männerstimmen, dessen Beantwortung durch die Frauenstimmen («Et in unum Dominum Jesum Christum»), und darauf die Überleitung

(«Qui propter nos homines») durch den die Menschen überhaupt symbolisieren den Bass-Solisten zur Passacaglia (beginnend mit «Et incarnatus est»), angestimmt natürlich durch den Sopran usw. Kaum eine Stelle erweist sich als gesucht oder platt. Allerdings spielt aus heutiger Sicht die Gebundenheit an eine bestimmte Zeit und ihre Atmosphäre in diesem Nachkriegswerk eine weit spürbarere Rolle als damals das bloss Deklamatorische des Textvortrags. Burkhard hatte auf diesem Punkt insistiert in einem Einführungstext, dem Lichtenhahn auch dort verpflichtet ist, wo keine Anführungsstriche stehen.

Der Gabrieli-Chor Bern und sein Dirigent Hans Gafner haben sich mit Engagement und Erfolg den Mühen unterzogen, dieses in Intonation und Klangfarben anspruchsvolle 47-Minuten-Werk einzustudieren. Dazu kam das Berner Symphonieorchester, das sich mit Routine (in beiderlei Sinn) der Chorarbeit anschloss. Zuletzt traten auch Katharina Beidler, Sopran, und Michel Brodard, Bass, dazu. Und am 21. August 1990 wurde das Ganze im Berner Münster aufgeführt, von Radio DRS-2 aufgenommen und 1993 als Jecklin-CD herausgegeben. So ungefähr läuft es fast immer bei einer oratorischen Produktion. In diesem Falle klebte man noch ein pseudo-aktuelles Etikett auf: «anlässlich des 90. Geburtstages des Komponisten». Nur frage ich mich, was hier der Anlass war, der runde Geburtstag oder einfach der Wunsch, die *Messe* aufzuführen und zu dokumentieren? War das nämliche Werk und nicht ein – beinahe – beliebiges Datum der Anstoss, so zweifle ich am Sinn einer solchen Live-Aufnahme.

Gehen wir einmal davon aus, dass es sich lohnt, diese *Messe* einem grösseren als nur einem Konzertpublikum zugänglich zu machen, dann treffen unweigerlich zwei unvereinbare Zielsetzungen aufeinander: hier das Erlebnis im Raum, die momentane Ausstrahlung und Leistung aller Mitwirkenden, dort die längerfristige Niederlegung einer Werkdeutung und -darstellung; hier alles Dinge, die zu einer Aufführung hic et nunc gehören, sie zumindest keineswegs stören (gewisse Ermüdungen in den Sopranstimmen des Chores, unkoordinierte Ritardandobewegungen zwischen Solisten und Orchester, binnenrhythmische Ungenauigkeiten, ganz selten auch leicht abgeblendete Textverständlichkeit), dort ein mutiges Eintreten für einen Komponisten und eines seiner gelungenen Werke. Es ist der unüberwindbare Gegensatz zwischen der Schallplatte als mehr oder minder beständiges Kunstwerk und der Radioaufnahme als kurzfristigeres Abbild eines flüchtigen Ereignisses. Ich plädiere im Falle von Burkhard's *Messe* op. 85 gegen das kurzlebige Ereignis und für das Kunstwerk, für die optimale Werkdokumentation.

Ein Beispiel: eine kleine None im unbegleiteten zweistimmigen Satz wird im Konzert eines nicht-professionellen

Chores fast «automatisch» zurückgenommen, vielleicht nicht gerade zurechtgesungen, aber es gibt dennoch ein kleines Zurückschrecken – im Konzert eine Bagatelle, auf der CD eine wiederkehrende Trübung des Hör-Erlebnisses. Noch ein Beispiel: für ein Konzert in einer grossen Kirche braucht es einen grossen Chor und eine ansehnliche Streicherbesetzung im Orchester. Im Umfeld der betreffenden Aufführung mag dies recht sein. Ob es im Sinne von Burkhard's Konzeption einer auf Flexibilität abzielenden erweiterten Kammernmusik (mit gelegentlicher Hervorhebung von Bläsolisten und Schlagzeug) richtig ist, wage ich zu bezweifeln. Der Eindruck von grosser Besetzung mag auch mit der Aufnahmetechnik zusammenhängen. Dazu noch ein Beispiel: Burkhard schrieb in seiner Einführung: «Vielmehr sollte dem 'grossen Ensemble' des Chores ein 'kleines Ensemble' der Solisten gegenübergestellt werden». Der im branchenüblich vorletzten Moment herbeigeeilte Tonmeister ist aber darum besorgt, die Solisten immer besonders gut hervortreten zu lassen, und er macht aus dem «kleinen Ensemble» das Gegenteil, nämlich zwei Protagonisten.

So bleibt zu hoffen, dass sich ein Ensemble aus Chor, Solisten, Orchester, Dirigent, Tonmeister und Produzent – vielleicht nochmals dieselben Personen – zusammensetzt, um sich in grösserer Musse und in den dazu notwendigen mehreren Anläufen auch den eher verbogenen Schönheiten dieser Komposition zu widmen. Burkhard's *Messe* verdient es!

Dominik Sackmann

Zwischen Komposition und Materialexposition

Hans Eugen Frischknecht: «Komposition für zwei Trompeten und Orgel» (1984), «Fantasia für Violine, Schlagzeug und Orgel» (1981), «Fünf Präambeln für Orgel» (1961), «Kristallisationen für Orgel» (1964), «Tonal-Atonal für Orgel» (1977), «Verflechtungen für zwei Orgeln» (1984), «Farbschimmerungen II für zwei Organisten» (1989) Hans Eugen und Eliane Frischknecht, Orgeln; Francis und René Schmidhäuser, Trompeten; Maurice Dentan, Violine; Harald Glamsch, Schlagzeug Proviva ISPV 161 CD

Die *Fünf Präambeln für Orgel* sind die frühesten Stücke auf dieser Portrait-CD. Hans Eugen Frischknecht bezeichnet sie als Ergebnis seiner Beschäftigung mit verschiedenen Kompositionsrichtungen des 20. Jahrhunderts. Vor allem Anton Webern und Olivier Messiaen waren für den 1939 in St.Gallen geborenen Komponisten und Organisten grosse Vorbilder; bei Messiaen studierte Frischknecht dann von 1962 bis 1964 auch. In diesen *Präambeln* taucht ein Wesenszug auf, der sich in