

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

**Herausgeber:** Schweizerischer Tonkünstlerverein

**Band:** - (1997)

**Heft:** 53

**Buchbesprechung:** Livres = Bücher

**Autor:** Heister, Hanns-Werner / Omlin, Christina / Kooij, Fred van der

#### Nutzungsbedingungen

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

#### Conditions d'utilisation

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

#### Terms of use

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

**Download PDF:** 12.02.2026

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

*una fantasia* für Violine solo und Stephen Davismoon (GB) für die Komposition *against the grain* für Percussion und Live-Elektronik. 2. Preise inklusive einen Arbeitsaufenthalt in Boswil erhielten Vanessa Lann (USA/NL) und Thomas Reiner (AUS). Ein weiterer Arbeitsaufenthalt wurde James Saunders (GB) zugesprochen. Den von Ricordi gestifteten Verlegerpreis erhielt Stephen Davismoon. Der nächste Kompositionswettbewerb ist für 1999 geplant.

### Rücktritte an Konservatorium und Musikhochschule Zürich

Nach über 20jähriger Tätigkeit wird Hans Ulrich Lehmann auf Ende des Frühlingssemesters 1998 von seinem Amt als Direktor von Konservatorium und Musikhochschule Zürich zurücktreten, um sich in Zukunft wieder vermehrt seinem kompositorischen Schaffen widmen zu können. Nach längerer Unterrichtstätigkeit an der Musik-Akademie Basel sowie als Lehrbeauftragter an der Universität Zürich hatte Hans Ulrich Lehmann 1972 in Zürich eine Lehrstelle für Musiktheorie und Komposition übernommen, ehe er 1976 zum Direktor gewählt wurde. Auch Hans Som, Abteilungsleiter der Allgemeinen Musikschule seit 1984, wird im Verlauf des nächsten Jahres die Schule verlassen.

## Livres Bücher

### Abstrakte Beziehungen

*Akademie der Künste, Berlin (Hg.): «Arbeitsprozesse in Physik und Musik. Veranstaltung der Akademie der Künste, Berlin, am 9. und 10. Okt. 1993»; Kulturelle Dialoge Bd. I, Peter Lang, Europäischer Verlag der Wissenschaften, Frankfurt a.M. 1994, 135 S.*

Der vorliegende Sammelband bietet Anregungen für die vertiefte Auseinandersetzung mit einem Thema, das (aus der Sicht der Musik-Kultur) praktisch-kompositorisch bereits weiterentwickelt ist als musiktheoretisch. – «Krieg und Naturerstörung» etwa betreffen alle, und die Isolierung der «zwei Kulturen» Natur(wissenschaft) und Kultur/Kunst gegeneinander erscheint schon deshalb problematisch. Die Herausgeberin Evelyn Hansen sieht als einen mindestens indirekt gemeinsamen Nenner für beide Bereiche beim «wissenschaftlich-technischen Fortschritt» die Frage nach den negativen Konsequenzen von Rationalisierung, Effizienz und Profitmaximierung und bei den Künsten die «Sinnfrage», gemeint ist die (gesellschaftliche) «Legitimation» besonders seit dem Wegfall der Systemkonkurrenz, daher «neue Wege zur allgemeinen Selbstbestimmung» bzw. zur Bestimmung des gesellschaftlichen Stellenwerts. Deshalb müssten Naturwissenschaften und Künste, hier speziell also Physik und Musik, miteinander in einen Dialog eintreten. Wie hier vergleichsweise abstrakt die Beziehungen angedeutet werden, so bleiben sie es auch über weite Strecken in der Durchführung des im Prinzip anregenden Dialogs. Die Chaostheorie vor allem bildet dabei ein neues Paradigma, das tatsächlich in beiden Bereichen anwendbar

und produktiv scheint. Besonders die beteiligten Komponisten wie etwa Manfred Stahnke, die sich ja von entsprechenden Denkansätzen wie von Neuerungen im Weltbild durchaus anregen lassen, warnen freilich zu Recht vor vorschnellen Parallelisierungen oder davor, physikalische bzw. allgemeine naturwissenschaftliche Theorien einfach zu übernehmen und dann in Musik abzubilden bzw. anzuwenden. (Die Beschränkung auf Physik wirkt hier etwas zufällig, umso mehr, da diese als Leitwissenschaft wohl abzudanken beginnt.) Anderseits wären, wie kompositorisch z.T. bereits geschehen, über blosse Parallelen hinaus im Weltbild vermittelte strukturelle Analogien und Homologien zu bedenken und methodisch-systematisch reflektiert als Kategorien ins Spiel zu bringen. Hier ist auch die Musik-Wissenschaft (die ja so gut Wissenschaft wie irgendeine Natur-Wissenschaft ist, oder, vorsichtiger gesagt, sein kann) gerade als Musik-Geschichte herausgefordert und gefordert. (hwh)

### Vom geschwäztigen Paulus zum tatkräftigen Saulus

Baltensperger, André: «*Iannis Xenakis und die stochastische Musik. Musik im Spannungsfeld von Architektur und Mathematik*»; Paul Haupt Verlag, Bern 1996, 709 S. Der Fleiss, mit dem in vorliegendem Buch in unermüdlicher Sisyphusarbeit Zahlenreihen auf Zahlenreihen aus einem einzigen, bloss knapp neun Minuten langen Musikstück destilliert und in ebenso endlose Diagramme und Übersichttafeln abgefüllt wird; mit dem hier noch das belangloseste Detail aus einem Wust von Sekundärliteratur exzerpiert wird (denn wo hört das Sekundäre, wurde es erst einmal erfolgreich vom Primären getrennt, schliesslich auf?); mit dem Wiederholungen oder garantiert auf irgend etwas Vorangegangenes zurückverweisende Rückverweise aufgetürmt werden – dieser Fleiss stellt eines mit Sicherheit unter Beweis: Der Autor verfügt über unendlich viel mehr Geduld als seine Leser. Teil I dieses manhaften Werkes ist der Komposition *Metastaseis* (1953) gewidmet – oder vielleicht doch eher Xenakis' Jugendjahren oder auch Le Corbusiers Pariser Architekturbüro oder... Auf jeden Fall sind all diese Themen, wenn auch in keinerlei Beziehung zueinander gebracht, so doch genügend durcheinander gewirbelt, als dass «freilich durchaus» (32) und «quasi diskursiv sozusagen» (33) das Ganze irgendwie... – Tja, was eigentlich? Eine Ankündigungs- und Vertröstungsprosa bringt den Leser auf Schritt und Tritt um die Früchte seiner Anstrengung. Und die ewigen Refrains auf der Durststrecke heissen: «Wir werden später sehen» (60) oder «wird sich noch zeigen» (251), wird «später abgehandelt» (156) oder zur Abwechslung «in einem späteren Kapitel erörtert» (170). In welchem, steht dann freilich nicht dabei. Aber schliesslich gibt es auch ohne solche Lesehilfen auf 501 Seiten Haupttext bereits 968 (zum Teil umfangreiche) Fussnoten. Und das Ergebnis? «Man darf annehmen, dass irgendeine logische Ordnung dem Geschehen zugrunde liegt.» (272) Aber ganz sicher ist man da natürlich nicht. Denn «auf diese Weise zeigt die Suche nach Gesetzmässigkeiten der Anordnung der Glissandi kein Ergebnis» (297). Da kann der Analyst nur noch verzweifeln – es sei denn, er ändert die Formulierung. Etwas so: «Wir wollen ein derartiges

Phänomen als ein globales und ungeordnetes Glissando-Bündel bezeichnen.» (304) Ja, das ist ein Festmahl, dekoriert mit Stilblüten noch und noch! Hier eine kleine Auslese: Da werden «Werke gegen ziemlich widerborstige Existenzbedingungen zu Papier gebracht» (87). Oder: «In selbstloser Disponibilität hob Scherchen als Dirigent die meisten der nachfolgenden Werke Xenakis' aus der Taufe.» (389) Nur ein Nörgler wird die Einmaligkeit dieses Vorgangs dadurch tangiert finden, dass wir alle den einen oder anderen Kellner kennen, der in selbstloser Disponibilität Vergleichbares zu Wege bringt. Apropos Hermann Scherchen: Er und Xenakis standen, so erfahren wir, lange Zeit in reger Korrespondenz miteinander. «Freilich sind Aufführungen stets als Grund der Schreibaktivitäten mit einzubeziehen.» (399) Nun, es hat eben vieles in dieser Welt seine niedrigen Beweggründe und kompliziert gebärdet sich das Zwischenmenschliche allemal. Vorsichtig deutet sich in solch subtilen Beziehungsgeflechten Wesentliches an, die Tatsache nämlich, dass auch unser Held nicht einsam auf einer Insel komponiert. Nein, «der nochmalige Gang in der Sphäre der Sozialitäten vermag die verschiedenen Einflüsse des Zeiteastes sowie der virulenten Fragen des Musikdenkens auf Xenakis etwas zu konkretisieren; Einflüsse, die Xenakis kaum explizit zu übernehmen trachtete, sondern welchen er in einer Art «stochastischen Ansteckung» durch viele Berührungsmöglichkeiten unterlag, wie es das (letztlich zufällige) Schicksal jedes Menschen ist» (345). Und so erreicht man erschöpft, aber wütend Teil II – und tritt in ein völlig gewandeltes Buch ein! Es ist geradezu, als ob der Autor ausgetauscht worden wäre. Der Mann kann sich plötzlich verständlich machen! Die Lektüre wird spannend, ja sogar die Stilblüten verdorren zusehends. Knapp, präzise und aufschlussreich werden Xenakis' Beziehungen zu Varèse und Scherchen geschildert; das theoretische Gerüst der stochastischen Musik, das in den Selbsterläuterungen des Komponisten oft wirr und verstiegen daherkommt, wird klar und aufschlussreich dargelegt. Und die Werkanalysen im anschliessenden dritten Teil? Sie nachzuvollziehen ist ein wahres Vergnügen. Und die Exkurse am Schluss, die sich wie ein kleines Handbuch von Xenakis' Begriffswelt lesen, kommen ohne die sinnlose Faktenhuberei des ersten Teils aus, sind wahrhaft *érudit* und – ob man sich nun über die Geschichte des Goldenen Schnittes oder der Zufallsberechnung, die Statik von architektonischen Regelflächen oder über die Mathematik der Entropie ins Bild setzen möchte – eine richtige Fundgrube. Da bleiben nur wenig Wünsche offen. So hätte ich etwa gern gewusst, ob Xenakis die Selbsterhölllichkeit Scherchens in Interpretationsfragen einfach toleriert oder gar akzeptiert hat. Soll jener sich doch bei der Uraufführung von *Achorripsis* grosszügig um die Tempoangabe des Komponisten foutiert haben: «Ich spiele es doppelt so schnell als er vorschreibt.» (398) Unbefriedigend ist zudem, dass dieses umfangreiche Buch das gewaltige Œuvre nach 1962, wo die in den ST-Werken entwickelten Kompositionsprinzipien erst zu voller Blüte gelangen, vollkommen ausklammert. Aber man hat die erstaunliche Wandlung eines geschwäztigen Paulus zu einen tatkräftigen Saulus miterleben dürfen, und das geschieht doch auch nicht alle Tage. (fvk)

## **Neuerdings beliebtes**

### **Studienobjekt: der Hörer**

Blomann, Karl-Heinz / Sielecki, Frank (Hg.): «Hören – eine vernachlässigte Kunst?»; Wolke Verlag, Hofheim 1997, 254 S. (+ CD) Das Buch, das anlässlich des gleichnamigen Kongresses in Herne 1995 entstand und nun im Frühjahr 1997 neu erschienen ist, bietet einen Überblick zu den unterschiedlichsten Disziplinen, die sich zur Zeit mit dem Thema Hören beschäftigen. Die Frage nach der schlechten Rezeption Neuer Musik zieht sich wie ein roter Faden durch das ganze Buch und wird von verschiedenen Seiten her beleuchtet. Komponisten, Radiomacher, Musikpädagogen, Psychoakustiker und Musikwissenschaftler tragen zu einer fruchtbaren Diskussion der Lage zeitgenössischer Musik in der zweiten Hälfte des 20. Jh. bei. Bahnbrechend neue Erkenntnisse werden nicht geäussert, doch manch ein Aspekt wird von unterschiedlichen Disziplinen auch unterschiedlich beurteilt. Allgemein werden wohl in dem Buch mehr Fragen aufgeworfen als beantwortet. Von Ratlosigkeit über gutgemeinte Hörhilfen bis hin zu optimistischen Berichten über Projekte mit Schülern und Schülerinnen an öffentlichen Schulen ist so ziemlich alles vorhanden. Plädoyers für ein emotionales, unvoreingenommenes Hören, das sich auf ein neues Sprachsystem einlässt, stehen dem Eintreten für ein traditionelles Hören, dem Hören mit geistigem Kontext (sprich: ohne Bildung keine Erkenntnis), diametral gegenüber. Nach Meinung mehrerer Autoren erfordert Neue Musik ein individuelles Hören, das durch den physikalisch definierten Schall, die Hörgewohnheiten des jeweiligen Zuhörers und den Aufführungsort bestimmt ist. Die Orientierungslosigkeit gegenüber der Neuen Musik entstehe mangels Auseinandersetzung mit der eigenen assoziativen Hörwelt (sie hören eben doch nicht richtig zu?). Spezialisten der Wahrnehmungstheorie sehen die Zukunft der Neuen Musik in der Erforschung der kognitiven Fähigkeiten der Zuhörerschaft. Ihrer Meinung nach berücksichtigen die Komponisten nicht die Rezeptionsfähigkeit der Hörer, was zu Unverständnis und Ablehnung gegenüber der zeitgenössischen Musik führe. Diese Theorie erfasst den ästhetischen Ansatz zeitgenössischer Musik allerdings nur bedingt, da überdurchschnittliche Komplexität in gewissen Werken durchaus beabsichtigt ist. – Wer lieber zuhört als liest, schiebt am besten die beigelegte CD in den Player und hört sich die Klangcollage mit Ausschnitten aus den Vorträgen, Konzerten und Stellungnahmen direkt von der Tagung an. (om)

### **Erste wissenschaftliche Ausgabe von Beethovens Korrespondenz**

Brandenburg, Sieghard (Hg.): «Ludwig van Beethoven. Briefwechsel. Gesamtausgabe», Band 1: 1783–1807, Band 2: 1808–1813; G. Henle Verlag, München 1996, 343 S./388 S. Als ein Lehrer der Universität Cambridge – ein anerkannter Wagner-Spezialist – vor rund fünfzehn Jahren erfuhr, dass der Schreibende als Thema seiner Doktorarbeit einen wenig bekannten Schweizer Komponisten ausgewählt hatte (die Adjektive hätte er sicherlich als tautologisch empfunden), riet er mit der Bemerkung ab, man solle sich nur mit den *wirklich* Grossen befassen. Damals tendierten wir zur Meinung, über die ganz Grossen sei zweifelsohne schon

alles Wichtige geschrieben worden, und man müsse neue Felder beackern. Wir hatten natürlich Unrecht. Hätte man uns damals gesagt, es gäbe keine zuverlässige Gesamtausgabe der Briefe Beethovens, hätten wir's nicht geglaubt, so etwas Grundlegendes hätten die tüchtigen deutschen Musikwissenschaftler sicherlich schon längst gemacht... und dennoch erscheint tatsächlich nun zum erstenmal eine wirklich wissenschaftliche, auf acht Bände angelegte Ausgabe der Korrespondenz Beethovens – die erste «Gesamtausgabe» seit mehr als siebzig Jahren –, inklusive Briefe an ihn sowie Briefe von Drittpersonen über Beethoven und sein Werk. Die Aufmachung dieser Gesamtausgabe ist hervorragend; das Layout, die Wahl der verschiedenen Schriftgrößen für Text und Kommentar sind optisch sehr schön und deutlich – eine nicht unwichtige Sache angesichts des enormen wissenschaftlichen Apparats, mit dem der Leser sich auseinandersetzen muss. Die Bände sind auch mit vielen Bildern bestückt (z. T. farbig), die nicht nur von hoher Reproduktionsqualität sind, sondern sogar an der jeweils sinnvollsten Stelle figurieren (an und für sich eine Selbstverständlichkeit, die aber heute leider keine ist). Man beachte die Stiche von Neidl bzw. von Riedel auf S. 82 & 83 von Bd. 1 oder die reproduzierten Lithographien auf S. 116 & 117 von Bd. 2). Da der Schreibende keine Briefe Beethovens besitzt, war für diese Rezension ein Vergleich mit den Originalen nicht möglich. Fehler treten aber bekanntlich oft an den dümmsten Orten auf, also wurde eine Stichprobe bei den in dieser Ausgabe gebrachten Faksimiles und deren Wiedergabe im Haupttext durchgeführt: Kein Fehler wurde gefunden. Diese Gesamtausgabe ist aber nicht bloss wegen des Äußerlichen empfehlenswert. Der Inhalt – und darum geht es ja – ist für das Werk bzw. für die Biographie Beethovens sehr aufschlussreich (siehe die Briefe an die Verleger bzw. an die verschiedensten Damen), manchmal informativ als Zeugnis von Beethovens klarem Kopf in Sachen Geld (die Briefe an George Thomson), manchmal einfach banal (z.B. «Ich bitte um das Stiefelwiksrezept, ein gewikster Kopf bedarf auch eines gewichsten Stiefel» – Beethoven an Nikolaus Zmeskall, 28.X.1810), aber immer faszinierend. (cw)

### **Vom antiken Theater via Bayreuth zu arabischem Brecht**

Csobádi, Peter / Gruber, Gernot / Kühnel, Jürgen / Müller, Ulrich / Panagl, Oswald / Spechtler, Franz Viktor (Hg.): ««Und jedermann erwartet sich ein Fest». Fest, Theater, Festspiele. Gesammelte Vorträge des Salzburger Symposions 1995»; Wort und Musik Bd. 31, Verlag Müller-Speiser, Anif/Salzburg 1996, 765 S. Der voluminöse Band ist im einzelnen nicht ganz so gehaltvoll, wie es der Umfang hoffen lässt. Aber wir erhalten insgesamt einen bezüglich Autorinnen und Autoren, geographisch wie historisch erstaunlich weitgefächerten Überblick über verschiedene Ausprägungen der drei im Titel genannten Typen. Gegliedert ist der Band primär nach Regionen. – Festspiele in Salzburg und Bayreuth: Hier kommt u.a. Susanne Vill auf das – problematische – Bedürfnis nach Ritual & Religion zu sprechen (heutzutage offensichtlich eine ausgesprochene Wachstumsbranche). – Festspiel-Aspekte: vorwie-

gend systematisch Orientiertes zwischen Stammeskulturen (die Dogon im westafrikanischen Mali; J. Kühnel), Fest auf der Opernbühne (J. Herz) und Theaterpolitik im Freistaat Sachsen (M. M. Vogt). – Theater der Antike und des frühen Christentums – Fest und Theater in Italien – dito in Frankreich: Hier kommt v.a. die (1789er-)Revolution deskriptiv (S. Dahms) wie ungehemmt postmodern-aversiv ins Visier – dito in England und den USA – in Tschechien, der Slowakei, Ungarn, Russland, Polen: mit besonders viel Rückblicken. Sogar die arabische Welt ist mit einem Beitrag über Brecht-Aufführungen (G. Kurpanik-Malinwska), die es seit den 1960ern gab, knapp aber würdig vertreten. Schliesslich, mehrfach länger, der deutschsprachige Raum: neben vielem anderem Nürnberger Fastnachtsspiel und NS-Thingspiel, Hölderlin und Rilke, Goethe und die österreichische Arbeiterkulturbewegung. Alles in allem also ein gefundenes Fressen für Bücherwürmer mit Musik/Theater-Interessen. (hwh)

### **Genaue Fallstudien zur Innen- und Außenwelt von Musikvereinen**

Ebner, Paulus: «Strukturen des Musiklebens in Wien. Zum musikalischen Vereinsleben in der Ersten Republik»; Musikleben, Studien zur Musikgeschichte Österreichs Bd. 5, Peter Lang, Europäischer Verlag der Wissenschaften, Frankfurt a.M. 1996, 286 S. Die Veröffentlichung basiert auf zwei Forschungsprojekten (1989–93) am Institut für Musikgeschichte (Friedrich C. Heller) der Musikhochschule Wien. Beteiligt waren neben Ebner noch Astrid Stempnik-Schrämker, Christian Böhm, Gertraut Pressler sowie Gottfried Kinsky-Weinfurter. Musikgeschichte wird hier unter dem Aspekt der Alltagsgeschichte gefasst. Dabei geht es um die «Innen- und Außenwelt von Vereinen», die ihrerseits «als Spiegelbild des Musiklebens» gelten können: teils solche, die sich nur musikalisch betätigten, teils solche, bei denen das Singen nur ein Teil der Aktivitäten unter anderen war. Die Untersuchungen anhand ausgewählter und wohl repräsentativer Fallbeispiele sind sehr genau. Natürlich ist der im wesentlichen zugrundegelegte, noch genauere Forschungsraum des Volkskundlers Hermann Bausinger (1959) und der ebenfalls interessante von Hans-Friedrich Foltin (1984) speziell für infrastrukturelle Fragestellungen innerhalb der Vereine nicht in jedem Punkt empirisch zu erfüllen, oft schon mangels Quellen. – Dem einleitenden Teil 1 zum Stand der Vereinforschung folgt ein zweiter über Strukturen, Organisationen, Persönlichkeiten: der Österreichische Arbeitersängerbund (ASB), der (bürgerliche, nach dem Februar 1934 auch mit dem klerikalfaschistischen Regime packelnde) Ostmärkische Sängerbund, der Komponist Viktor Kernfelder (dazu A. Kirchl, Ottokar Kernstock, H. Wagner-Schönkirch), schliesslich, bündelnd, Aspekte der Vereinskultur (Binnenstruktur wie v.a. Feste und gesellschaftliche Ziele sowie Außenwirkungen und -beziehungen). Im Teil 3 werden als Fallstudien behandelt: der MGV «Wienerwald» Rodaun und der Deutsche Jugendsingverein Rodaun, der «Zentralverein der Kaufmännischen Angestellten Österreichs», der Verein «Antoniusgemeinde» der Pfarrei St. Anton von Padua im Wiener Bezirk Favoriten sowie der Männerchor «Werner von Siemens». Der Teil 4

schliesslich listet das Repertoire des Arbeitersängerbunds vom Jahrgang 1922 sowie 1932–33 auf; sodann das auf bürgerlicher Seite («Wienerwald» Rodaun vollständig zwischen 1923/24 und 1933, des «Siemens»-Chors und des Ostmärkischen Sängerbunds 1928/1929). Dabei verschob sich zwar im Repertoire der Arbeitersänger der Akzent von «Freiheits»- bzw. «Tendenzliedern» (Gustav Adolf Uthmann) in Richtung auf aktuelle sozialdemokratische Komponisten wie Erwin Lendvai oder Paul A. Pisk – zudem auch Eisler; der Anteil an klassisch-romantischer Literatur wie von bürgerlicher Männerchorliteratur bleibt aber konstant, so dass anscheinend nicht von einer Radikalisierung gesprochen werden kann. Das *Lied der Arbeit* (Georg Zapf/Josef Scheu, 1868) z.B. war die allseits beliebte Parteihymne mit einem Text, dessen evolutionistische Haltung (so Ebner) dem Austromarxismus des Typs Kautsky besonders gut entsprach. (hwh)

#### Du symbolique à l'intelligible

*Escal, Françoise : « Aléas de l'œuvre musicale » ; Hermann, coll. « Savoir : cultures », Paris 1996, 295 p.*

Cet ouvrage, universitaire, décrit les pratiques et les messages « embryeurs » (ce qui, pour le linguiste, déclenche le processus communicatif entre le texte et son utilisateur) qui accompagnent l'œuvre musicale ; mots, images, graphismes, sons, lieux, décors interviennent tour à tour, de la partition à l'exécution. Cette zone intermédiaire, de transition, de transaction (« composer » est donc retenu ici dans son acceptation de s'accorder, s'accorder par transaction, voire biaiser, transiger), repérée pour la première fois, semble-t-il, par les linguistes (la *périgraphie* d'Antoine Compagnon, le *paratexte* de Gérard Genette) influe sur l'acquiescement des récepteurs ; car les œuvres d'art n'ont pas de sens univoque, définitif, les musicales encore moins que les autres. Cette « parole intermédiaire », son impact, Françoise Escal les définit selon trois critères : la parole de l'auteur en ce qu'elle est privilégiée dans nos sociétés ; la fonction de commentaire ; la proximité ou la co-présence spatio-temporelle, à savoir « l'ensemble des dispositions, manœuvres et messages qui accompagnent l'œuvre au moment où elle est portée à la connaissance du public ». L'étude est thématique, non pas chronologique, ses références sont empruntées à la musique européenne de tradition savante. La première partie traite des supports et renforts autres que verbaux : dessins, illustrations et graphiques, mais aussi attitude et gestique de l'interprète, voire éléments musicaux (ouverture et prologue d'opéra). La deuxième partie est consacrée aux messages verbaux qui mettent surtout en œuvre les fonctions d'information et de persuasion. La troisième partie étudie séparément les éléments successifs du dispositif d'ensemble (bien que leurs éléments médiateurs puissent ne pas avoir la même incidence, non plus qu'exercer la même pression) : dédicace, épigraphe, titre, mentions verbales ou préface. (vdw)

#### Le livre d'une réalité sonore

*Feil, Arnold : « Franz Schubert. La belle meunière – Voyage d'hiver », traduit de l'allemand par Odile Demange, suivi d'un essai de Rolf Wollmann « Wilhelm Müller et le romantisme » ; Actes Sud, Arles 1997, 295 p.*

Consacré aux lieder de Schubert, et plus précisément à ses cycles inspirés par des poèmes de Wilhelm Müller, cet ouvrage met le lecteur à l'œuvre, car il se veut une contribution à l'interprétation musicale, ne servir à l'analyse musicale qu'à titre accessoire. Il ne prétend donc pas à l'exhaustivité, ne s'adresse pas à celui qui préfère céder à la séduction de ses disques, à l'attente de la confirmation de ce qu'il sait déjà ou croit savoir. L'auteur, en effet, ne veut pas *accompagner* la musique de mots, mais « dire quelque chose de déterminé sur une réalité musicale déterminée », en accordant une attention toute particulière au rythme. Grâce aux nombreux exemples musicaux jalonnant l'ouvrage, et qu'il conviendra toujours d'exécuter concrètement, le lecteur pourra suivre plus aisément la démarche de l'auteur. (vdw)



Thema Nr. VI – Lithographie von Otto Griebel

#### L'innocence métaphysique de l'action

*Gautier, Jean-François : « Claude Debussy. La musique et le mouvant » ; Actes Sud, Arles 1997, 191 p.*

Cet ouvrage porte au penser de l'écoute : « La musique, écrit Gautier, n'a d'autre contenu, émotionnel et de connaissance, que celui conquis par l'auditeur [...] à propos de lui-même, et selon ce qu'il en peut. » Il pousse à l'action, – la musique, selon Debussy, l'est aussi –, qui contient la clef de sa propre signification (l'auteur évoque, parmi les influences contemporaines « à distance », Maurice Blondel, le sociologue Gabriel Tarde, le physicien Henri Poincaré). On l'aura compris : ce livre n'est pas une biographie musicale, non plus qu'une étude des sources techniques ou des mœurs de Debussy, mais un livre de « philosophie », de la philosophie, précise l'auteur, « d'une œuvre, des choix que cette œuvre a agencés parmi des multiples possibles, et des divergences ou des refus que cela signifiait [...] ». Ici, en effet, l'œuvre témoigne d'une dynamique, d'un mouvement, qui est la vie même de son créateur – ce que tente de mettre en lumière Gautier, convaincu qu'il y a dans la musique de Debussy une philosophie de la vie, tout entière soumise au changement. Comme Nietzsche, Debussy oppose à l'enfermement des codes sociaux, du

savoir de la vie, des ouïes techniques, la « force du *mouvant musical*, lequel implique le regard, le coup d'œil dynamique, le *Augenblick* de Zarathoustra, qui résout la quadrature du passé et du présent en faisant surgir dans l'instant un devenir encore inconnu ». (vdw)

#### Betrachtungen von zwei Seiten

*Gratzer, Wolfgang : « Nähe und Distanz. Nachgedachte Musik der Gegenwart 2 » ; Wolke Verlag, Hofheim 1997, 297 S.*

Wie schon der Bd. 1 (siehe Nr. 47, S. 36) enthält auch der reich mit Notenbeispielen ausgestattete Bd. 2 jeweils Äusserungen der Komponistin bzw. des Komponisten zu seinem Werk sowie parallele von musikologischer bzw. musikpublizistischer Seite, und zwar zu Helmut Lachenmanns 2. Streichquartett, Wilhelm Killmayers *Lu labbru*, Jakob Ullmanns *komposition à 9*, Heiner Goebbels' *Herakles 2*, Emmanuel Nuñes' *Quodlibet*, Dieter Schnebels *Vier Stücke – Geige und Klavier*, Adriana Hölszky's *Message*, Luciano Berios *Notturno*, Beat Furriers *Narcissus-Fragment*, Olga Neuwirths *Lonicera Caprifolium*, Friedrich Goldmanns *Doppeltrio*. (hwh)

#### Litographien mit Klavierminiaturen

*Griebel, Otto / Schulhoff, Erwin : « Zehn Themen. Originallithographien », inklusive CD; A-Z Produktes/Ebony Band, Amsterdam 1997 (zu bestellen bei: edzeetera, postbus 1546, NL-2003 BN Haarlem, Fax 003123/5248636)*

Erwin Schulhoff (1894–1942) arbeitete nur verhältnismässig kurze Zeit in Dresden (1918–1923) – wo seine jüngere Schwester Viola bereits wohnte –, mischte das dortige, eher konservative Musikleben v.a. mit seinen «Fortschrittskonzerten» aber ziemlich auf. Auch für ihn handelte es sich um eine produktive Phase, v.a. durch die Begegnung mit Dadaismus, Expressionismus, Kommunismus und Atonalität, einer explosiven und progressiven Mischung also, die heute immer noch Furcht und Schrecken verbreiten kann. Über seine Schwester lernte er den Maler Otto Griebel (1895–1972) kennen, der sich, nicht zuletzt unter dem Eindruck des 1. Weltkriegs, ebenfalls der KPD anschloss hatten. Eine Frucht dieser Begegnung ist der vorliegende Zyklus, Dezember 1919 produziert und 1920 herausgegeben. Jeweils einer abstrakten Lithographie Griebels ist eine nach-expressionistische Klavierminiatur Schulhoffs im Autograph zugeordnet. Griebel kolorierte die Lithos mit ihren exakt ausbalancierten Farben und Formen von Hand als Aquarelle. Die minimale Auflage von 15 Exemplaren war auf zwei Serien verteilt: Nr. 1–3 auf edlem handgeschöpftem holländischem Büttenpapier, Nr. 4–15 auf billigerem deutschem. Der Nachdruck basiert auf Exemplar Nr. 4, wohl aus dem Nachlass Schulhoffs. – Die Stücke dauern insgesamt nur 10 Minuten. Wie bei Griebel schattenhaft noch Gegenständliches auszumachen ist (sehr deutlich sogar bei VI. Schrauben und Maschinenteile), so kommt bei Schulhoff, ebenfalls abstrahiert, Programmatisches in den Vortragsbezeichnungen mit *Brutalität* (II.) bzw. *brutal* (just eben VI.) sowie am Schluss mit *ruhig verklärt* vor, wobei er in diesem letzten Stück pseudotonale Reste hervorkehrt. Im Geist der Neuen Freiheit, für die der überaus fähige Pianist Schulhoff Schönberg mit

Bartók legierte, fehlen Taktstriche ebenso wie dynamische oder sonstige Anweisungen. Dennoch wird der Sinn samt Nuancierungen schon durch die Satztechnik sehr plausibel, vollends durch die einleuchtende, behutsame und einfühlsame Interpretation von Gerard Bouwhuis. Der Herausgeber Werner Herbers, der die vorzügliche Einleitung (deutsch/holländisch/englisch) schrieb, Solo-Oboist des Concertgebouw-Orchesters, Leiter und Gründer (1990) der Ebony Band (mit Mitgliedern eben dieses Orchesters), hat mit dieser schönen Edition einmal mehr sein ebenso staunenswertes wie umfang- und erfolgreiches Engagement für im Zuge des deutschen Faschismus verdrängte fortschrittliche Musik unter Beweis gestellt. (hwh)

### Preisgünstige Bruckner-Enzyklopädie

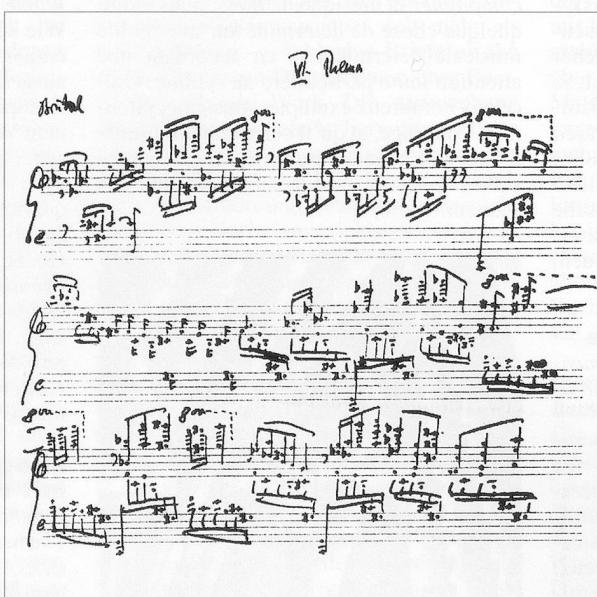
Harten, Uwe (Hg.): «Anton Bruckner. Ein Handbuch», Residenz Verlag, Salzburg und Wien 1996, 544 S.

Als ich auf dem Werbeblatt zu diesem Buch las, dass es sich um die erste Bruckner-Enzyklopädie seit rund siebzig Jahren handeln soll, war ich nicht wenig überrascht, da ich gerade eine solche aus der Feder eines anderen Autors bekommen hatte, und zwar die *Anton Bruckner-Chronologie* von Franz Scheder (siehe Rezension S. 41).

Wäre es möglich, dass zwei ähnliche Projekte gleichzeitig gelaufen wären, ohne dass die jeweiligen Urheber voneinander Kenntnis genommen hätten? Oder handelte es sich vielleicht um zwei verfeindete Lager von Bruckner-Anhängern, die ihre Forschungsergebnisse je für sich behalten hätten und nun separat veröffentlichten? Die Wahrheit ist aber – wie das Leben Brückners – bei weitem nicht so spannend. Gewisse Ähnlichkeiten zwischen Scheders *Chronologie* (bzw. deren ausführlichem Registerband) und diesem Handbuch sind nicht zu leugnen, aber das letztere entspricht eher dem Format der zur Zeit üblichen Komponistenhandbücher und zielt dementsprechend auf ein viel breiteres Publikum. Dies ist jedoch keineswegs negativ zu werten, im Gegenteil: Das Handbuch ist als nützliches Nachschlagewerk zu Brückners Leben, Werk und Rezeption sehr zu empfehlen. 79 Wissenschaftler, vornehmlich aus dem deutschen Sprachraum – darunter auch Franz Scheder –, haben Artikel beigesteuert. Wie dem Vorwort zu entnehmen, befassen sich die Artikel «mit Personen und Institutionen, Orten und Gebäuden, zu denen Bruckner engere Beziehungen hatte bzw. die für die Beschäftigung mit Leben und Werk Brückners von Bedeutung waren oder sind». Zu den einzelnen Werken werden Besetzung, Daten der Entstehung und der Uraufführung sowie des Erstdrucks gegeben, wie auch eine Einführung ins Werk selber. Bei den Personen, die im Handbuch vorkommen, handelt es sich mit einigen wenigen Ausnahmen (wie z.B. Robert Haas) um Freunde und um zeitgenössische Interpreten Brückners. Die Artikel sind offensichtlich sehr fundiert, nur ist es manchmal überraschend, was berücksichtigt wird und was nicht. Sucht man die beiden Begriffe, die einen Musikhistoriker heute am meisten interes-

sieren, so wird man enttäuscht. Unter «Politik» ist gar nichts zu finden, während man zwischen «Seitenstetten» und «Sierning» nicht «Sexualität» findet, sondern «Sematik». Sucht man weiter, findet man allerdings unter «Nationalsozialismus» einen ausführlichen, gescheiten Artikel über die Bruckner-Rezeption der Hitler-Zeit. Und wer im ersten Moment meinte, Sexualität sei nicht erwähnt, weil Bruckner keine ge-

period [sic]» (S. 219), aber auf jeden Fall für den durchschnittlichen angelsächsischen Leser unverständlich. Der banale Inhalt mancher philosophischen Ausführungen des Autors wird durch die Überkompliziertheit der Ausdrucksweise verdeckt. Man lese z.B. das Kapitelchen «End as Aim» auf S. 219: «From the perspective of present becoming, end cannot be past, and it is from this perspective that end will mean *goal*» – was so viel heisst wie: Was noch nicht gewesen ist, kommt erst. Zitiert Hasty längere Passagen anderer Autoren – wie etwa Edward Cone –, so atmet man plötzlich auf, erstaunt, endlich auf normale, gut gebaute englische Sätze zu stossen. Eigentlich ist es schade, denn der Autor weiss offenbar viel von seinem ausgewählten Thema – er will die angebliche Opposition in der Musiktheorie zwischen Metrik und Rhythmus aufheben. Ihm ist nur zu wünschen, dass er in Zukunft zu einfacheren Methoden der Selbstbefriedigung findet. (cw)



Thema Nr. VI – Klavierstück von Erwin Schulhoff (Auszug)

habt haben soll, findet in einem Anhang unter der Rubrik «Frauen um Bruckner» weit über hundert solche aufgelistet (der Schreibende hat sie allerdings nicht nachgezählt). Das Handbuch ist mit vielen schönen Bildern bestückt, z.T. in Farbe. Sucht man aber eine Reproduktion vom Titelblatt der deutsch-nationalen Kantate *Helgoland*, so muss man – nein, nicht beim Eintrag «Helgoland» suchen, sondern unter «Wiener Männergesang-Verein». Die kleinen Makel dieses Buchs sind aber angesichts der Fülle an Informationen beinahe insignifikant. Glücklich sei jener Bruckner-Fan, der sich dieses Handbuch und die viel teurere Chronologie Scheders leisten kann; wer sich aber nur für das Handbuch entscheidet, wird auch nicht enttäuscht werden. (cw)

### Was noch nicht gewesen ist, kommt erst

Hasty, Christopher F.: «*Meter As Rhythm*», Oxford University Press, Oxford/New York 1997, 310 p.

Dieses Buch werde auch bei Amateurmusikern, im Bereich der Erkenntnistheorie sowie der Ästhetik und Prozessphilosophie von grossem Interesse sein, behauptet der Hüllentext. Den Autor selbst einmal ausgenommen weiss der Schreibende von keinem Profimusiker, der sich dafür interessieren würde, geschweige denn von einem Amateur. Es ist zu vermuten, dass der Autor sein eigenes Zielpublikum bildet, da er womöglich der Einzige ist, der sie richtig verstehen kann (wenn überhaupt) – derart undurchsichtig ist seine Prosa. Hinzu kommt, dass das Buch vor Fremdwörtern und Zitaten strotzt – meistens aus dem Deutschen, manchmal erst noch fehlerhaft: «eine gewisse [sic] Verhältnis» (S. 27) oder «Haupt-

### Auf dem Reflexions-niveau der 20er Jahre

Hesse, Horst-Peter / Thies, Wolfgang (Hg.): «Gedanken zu Alois Hába», Wort und Musik, Salzburger Akademische Beiträge Bd. 35, Verlag Müller-Speiser, Anif/Salzburg 1996, 116 S.

Die heutige Tendenz, die Texte jedes Symposions und jedes Kongresses integral zu publizieren, hat

hier zu einem besonders unglücklichen Resultat geführt. Kleinst-Studien werden aneinandergereiht, die sich teilweise in oberflächlichster, immer aber in devotester Weise zu Hába aussern. Die mikrotonale Musik wird hier noch auf dem Reflexionsniveau der zwanziger Jahre diskutiert. Vor allem die tschechischen Musikwissenschaftler glänzen mit den noch in kommunistischen Zeiten angelernten Vagheiten, Ausflüchten und vorsichtigen Andeutungen. Bei solcher Indifferenz bleiben nicht nur die Widersprüche, sondern auch die eigentlichen Qualitäten dieses Theoretikers und Komponisten ausgespart. Das wären beispielsweise die anarchistischen und systemkritischen Momente von Hábas frühen Musiktheorien, der qualitative Einbruch der Kompositionen nach seiner Begegnung mit der Anthroposophie kurz nach Rudolf Steiners Tod, die paradoxe Verbindung von Vierteltonsystem und Dur/Moll-Dualismus, die Modernität und zugleich die kompositorische Nichtbewältigung seiner Idee athematischen Komponierens, die Komposition *Es komme Dein Königreich* nach abgehobensten anthroposophischen Ideen parallel zu den Nazigreueln, die Komposition von strammer stalinistischer Hymnen- und Marschmusik oder die späte und sehr überzeugende Erweiterung ins Fünfteltonsystem. Stattdessen versucht Jiří Vysloužil, Hába als grossen Repräsentanten der musikalischen Avantgarde zu rehabilitieren, Horst-Peter Hesse findet einen in sich logischen, aber äusserst schmalen Weg, um Hábas Harmonik als Vorläufer der auf das Salzburger Mozarteum beschränkten Pflege ekmelischer Musik von Franz Richter Herf definieren zu können. Andere steuern Erinnerungen bei, und seien es auch noch so unspezifische wie jene von Manfred Vetter,

der von einem Hába-Auftritt 1963 in Greifswald (damals DDR) erzählt, wo der tschechische Komponist offenbar die ewigen Wahrheiten des sozialistischen Realismus in Frage gestellt haben soll. (rb)

### Konservative und subjektiv akzentuierte Auswahl

Kolago, Lech: «Musikalische Formen und Strukturen in der deutschsprachigen Literatur des 20. Jahrhunderts»; *Wort und Musik Bd. 32, Verlag Müller-Speiser, Anif/Salzburg 1997, 331 S.*

Der Autor, Professor für neuere Literaturgeschichte und Kulturgeschichte an der Universität Warszawa, bündelt hier eigene und fremde Forschungen zu diesem weitgespannten Thema. Einem ausgiebigen einleitenden Kapitel zu Methodologie und Forschungsstand folgen, nach einem Exkurs über Heines Lyrik, Fallstudien über Doderers *Divertimenti, Sieben Variationen über ein Thema von Johann Peter Hebel* (1760–1826) und *Sonatine*, Schwitters' *Ursonate*, Celans *Todesfuge*, Manns *Tonio Kröger*, Hildesheimers *Tynset*, Bachmanns *Zikaden* sowie Bemerkungen zu Gedichten von Weinheber, nochmals Celan und Bachmann sowie Enzensberger. Die Analyse erscheint nicht immer weit genug durchgeführt, die Darstellung ist manchmal etwas umständlich und die Auswahl ist eher konservativ bzw. subjektiv akzentuiert (Rang und Bedeutung Manns z.B. auch für dieses Thema stehen ungefähr in umgekehrtem Verhältnis zu der des hier bevorzugten Doderer); viele der in der Einleitung erwähnten Werke sind ohne weitere Begründung ausgelassen, ebenso ist Radikal-Avantgardistisches – wie etwa Hervorbringungen von Hans G Helms (der bloss als Hans wenigstens zitiert ist) – nicht berücksichtigt. Trotz dieser Beschränkungen ein beachtliches, inhaltsreiches Opus. (hwh)

### La noire sève nourricière

Leymarie, Isabelle : « La musique sud-américaine. Rythmes et danses d'un continent » ; Gallimard, coll. « Découvertes », Paris 1997, 128 p.

Le paysage musical et chorégraphique de notre siècle est fortement marqué, fut modifié, par les rythmes d'origine noire et par l'immense variété des musiques populaires provenant des Caraïbes et de l'Amérique latine, une « humanité dans un microcosme » selon Bolivar. L'auteur, pianiste de jazz et de salsa, musicologue qui enseigna à Yale et dans d'autres universités américaines, retrace ainsi l'émergence de préminces (*capoeira* bahiane, *laghia* martiniquais ou *kalinda* trinidadien), puis, au début du siècle, dans les mauvais quartiers de Buenos Aires, du tango qui, dix ans plus tard, envoûtera l'Europe entière. A la fin du 19<sup>e</sup> siècle apparaît, opposée au tragique et codifié tango, la bouillonnante samba, danse du carnaval de Rio et de ses favelas. Ce seront aussi la fulguration caraïbe (la *rumba* ou la *conga*), la fusion entre le mambo, le cha-cha-cha et le jazz, qui suscitera la *cubop*, appelé par la suite « latin jazz », la bossa-nova au début des années soixante, le reggae, prolétarien et militant (Bob Marley), la salsa, une manière de *lingua franca* unissant tout l'univers afro-latine. Enfin, et depuis une quinzaine d'années, le retour aux sources africaines, amérindiennes ou européennes pour faire face à la niaise et déferlante *high tech*. (vwd)

### Ein musikalisch und politisch revolutionärer Komponist

Lobanova, Marina: «Nikolaj Andreevic Roslavec und die Kultur seiner Zeit», mit einem Vorwort von György Ligeti; Peter Lang, Europäischer Verlag der Wissenschaften, Frankfurt a.M. 1997, 290 S.

Marina Lobanova rekonstruiert hier die Spuren des vom Stalinismus bzw. Post-Stalinismus beschädigten Lebens und Werks von Roslavec (1881–1944). Roslavec gehört zu der überaus produktiven, nicht zuletzt dem spezifisch russischen Futurismus verbundenen Gruppe musikalisch wie politisch revolutionärer Komponisten, die schon vor wie auch nach 1917 auf eine radikale Erneuerung von Kunst, Leben, Gesellschaft zielen und dabei, v.a. wohl unter dem Einfluss von Busoni wie von Skrjabin, u.a. zur Atonalität als Grundidiom übergingen und realistische wie utopische neue Tonsysteme entwarfen. Dies übrigens kaum, wie Detlef Gojowy (einer der Helfer des vorliegenden Bands) im Roslavec-Artikel des Lexikons *Komponisten der Gegenwart* behauptet, «lange vor Schönberg – in den 10er-Jahren», sondern, wie die Zeitangabe zeigt, etwa parallel zu bzw. kurz nach diesem, und wohl auch weniger unter dem Einfluss des italienischen als unter dem des erheblich anders orientierten russischen Futurismus.

– Marina Lobanovas Arbeit ist materialreich und einigermaßen gut mit sprechenden Notenbeispielen ausgestattet, obwohl noch einiges mehr wünschenswert wäre. Die Darstellung selbst ist freilich durchwegs etwas unübersichtlich. Und so verdienstvoll ihre Forschung auch ist, so problematisch erscheint es, dass sie mit manchen Bewertungen der Quellenbefunde entsprechenden neuen Legendenbildungen den Weg nicht nachdrücklich genug versperrt. Solchen Tendenzen setzt jedenfalls Ligeti im Vorwort mit seinem semiprofessionellen und inzwischen etwas abgestandenen Antikommunismus wiederum ein Glanzlicht auf, wenn er behauptet, Roslavec verkörpere «die Tragödie der russischen Avantgarde nach der Oktoberrevolution von 1917. Nach diesem tragischen Ereignis wurden Kultur und Kunst in Russland und danach in der Sowjetunion durch die leninistische und stalinistische Diktatur in ihrem Wesen zerstört.» Dieser konformistische Agitprop nähert sich, historisch gesehen, schlachtem Unsinn insofern an, als der «Zerstörung» ein Aufbau gerade im Gefolge der Oktoberrevolution vorausging, an dem sich eben u.a. Roslavec aktiv beteiligte. Lobanova selber schreibt dazu: «Roslavecs Tätigkeit nach den Revolutionen von 1917 war unmittelbar dem ‹Proletkult› und dem musikalischen ‹LEF› verbunden. Die Mehrschichtigkeit der vorrevolutionären Kunst, die Polarisierung ‹Alt› und ‹Neu› erreichten ihren Höhepunkt.» (S. 189) Oder (S. 195): «In seinem ‹verborgenen Agitationsmusiktheater› [noch 1925/26] konzentriert sich der Komponist auf das Wichtigste am Sujet... Alle musikalischen Mittel... richten sich an ein breites Publikum.» (hwh)

### Mozart sous tous les angles

Robbins Landon, H.C. (sous la direction de) : « Dictionnaire Mozart » ; traduit de l'anglais par Dennis Collins ; Fayard, coll. « Les indispensables de la musique » ; Paris 1997, 653 p.

Rédition d'un ouvrage qui propose un ensemble d'informations sur tous les aspects

significatifs de l'homme Mozart et de son œuvre. La diversité des vingt-cinq contributeurs – éminents mozartiens – offre l'avantage de présenter autant de vues différentes de l'univers du compositeur (certains articles parfois forment des recoupements, conservés, tout comme les divergences d'opinion). Cette somme comprend une chronologie de la vie et de l'œuvre de Mozart, dessine ses opinions religieuses et politiques, ses liens avec la franc-maçonnerie, sa famille, ses amis, ses connaissances les plus lointaines, mais retrace aussi les principaux événements politiques, sociaux et culturels du temps. Quant à l'étude du contexte musical, elle comprend une importante mise au point sur l'ensemble des sources (correspondance familiale, documents, autographes, copies manuscrites, éditions, diffusion), une étude par genre, œuvre par œuvre (qui tient compte des découvertes les plus récentes), une bibliographie sélective et un index détaillé. (vwd)

### Teure Bruckner-Enzyklopädie

Scheder, Franz: «Anton Bruckner. Chronologie»; Hans Schneider, Tutzing 1996, 806 S. (Textband), 479 S. (Registerband)

Für einen Musikwissenschaftler, der besonderes Gewicht darauf legte, die Termine des Stuhlgangs eines Komponisten festzustellen, wäre dieses Buch eine Enttäuschung. Diesen einen Punkt ausgenommen, wird aber hier sonst wohl *alles* im Leben Bruckners mit genauem Datum dokumentiert, was es zu dokumentieren gibt. Der Textband bietet eine Chronologie vom Leben Bruckners, nämlich was er gemacht hat, wo, wann und mit wem; wann und wo etwas geprobt oder aufgeführt wurde; an wen Bruckner geschrieben hat und wann; und was er zu welcher Zeit in seinen Kalender eingetragen hat. Kurz: eine minutiose Arbeit, die den Herausgeber Scheder mehrere Jahre gekostet hat. Erstaunlich ist vielleicht auch, dass eine solch pingelige Auflistung spannend zu lesen ist; schon das blosse Durchblättern macht Spass. Der Registerband enthält u.a. Namen der in der Chronologie erwähnten Personen, alle mit Kurzbiographie. Die vielen Abkürzungen mögen zwar auf den ersten Blick etwas erschrecken, sind aber sehr einfach zu entschlüsseln. Eine Stichprobe zum Vergleich zwischen Registereinträgen und Chronologie hat keine Fehler aufgewiesen. Der Registerband ist aber auch an und für sich ein ausgezeichnetes allgemeines Lexikon über Musiker und Komponisten des deutschsprachigen Raums in der 2. Hälfte des 19. Jahrhunderts. Ich suchte kürzlich den Vornamen eines Musikers namens Unkenstein, der um 1890 in Leipzig gewirkt haben soll und vermutlich Bratsche gespielt hat. Nachdem einige Lexika versagt hatten, habe ich aus Neugier im Registerband dieser Chronologie nachgeschaut. Und siehe da: Unkenstein, Louis Bernhard (1860–1928), 1884–1925 Erster Bratscher des Gewandhausorchesters in Leipzig. Bei einem solchen Werk freut sich aber der Rezensent, wenn er doch einen kleinen Fehler entdeckt. Die Bruckneriana aus dem Besitz Friedrich Ecksteins liegen heute (leider!) nicht alle, wie behauptet, in der Österreichischen Nationalbibliothek, sondern befinden sich z.T. in Schweizer Privatbesitz, einige Dokumente sind sogar kürzlich auf den Markt gekommen. – Diese Chronologie ist nur schon aufgrund ihres Registers ein Muss für jede Bibliothek; trotz des hohen Preises ist sie

aber auch jedem Bruckner-Interessierten sehr zu empfehlen. (cw)

### Mendelssohn-Kongress

Schmidt, Christian Martin (Hg.): «Felix Mendelssohn Bartholdy. Kongress-Bericht Berlin 1994»; Breitkopf & Härtel, Wiesbaden 1997, 351 S.

Der Kongressbericht umfasst ein weites Spektrum von Stoffen und Fragen zwischen Quellenforschung, Biographik, Werkanalyse und Rezeptionsforschung, u.a. zu *Die erste Walpurgsnacht* (Chr. Hellmundt), zum Opernprojekt *Loreley* (R.L. Todd), zur *Antigone* (P. Andraschke), zur gattungsgeschichtlichen Stellung des letzten Streichquartetts (R. Cadenbach) oder zu den Konzertouvertüren (W. Steinbeck). Den Abschluss bildet eine umfangreiche Mendelssohn-Bibliographie (R. Wehner) für 1972–1994. (hwh)

### Sans relâche, créer

Schubert, Giselher : « Paul Hindemith » ; essai traduit de l'allemand par Marie-Hélène Ricquier et Dennis Collins ; Actes Sud, Arles 1997, 175 p.

Hormis la *Pratique élémentaire de la musique* (Lattès, 1986, aujourd’hui épousé) et quelques articles épars, nous ne disposons d’aucun ouvrage sur Hindemith en français ou en langue française. Giselher Schubert nous propose une biographie du compositeur, qu'il divise en sept épisodes principaux. Soumis dès son plus jeune âge à un « dressage musical impitoyable », Hindemith, qui hésita un temps entre la peinture et la musique (cf. *Der Komponist als Zeichner chez Atlantis*), étudie, entre autres, avec deux compositeurs imposants mais oubliés, Arnold Mendelssohn et Bernhard Sekles, est engagé comme premier violon à l’Opéra de Francfort, surtout compose – sans relâche, ce qui constitue « le sens et le but » de toute son existence. S’imposant dès 1923 comme le moteur essentiel dans la promotion, la vulgarisation et la création musicale, Hindemith évolue vers la musique « utilitaire », endosse le fameux concept de *Neue Sachlichkeit* (Nouvelle Objectivité), délibérément antimétaphysique, et comparable, selon Karl Mannheim, à la situation politique et sociale de l’époque, où toutes les utopies s’effondrent. À Berlin, devenue, dans les années 20, capitale incontestée de la musique, le compositeur, professeur à la Hochschule für Musik, côtoie Leo Kestenberg, Busoni, Schreker, Furtwängler, Kleiber et Klemperer dont il admire l’interprétation « non sentimentale » ; il fréquente également des écrivains comme Alfred Döblin, Bertolt Brecht, Gottfried Benn. Ce n'est qu'en mars 1937 qu'il quitte l'Allemagne pour une première tournée aux Etats-Unis (où il est fasciné par Duke Ellington : « Des trompettes déchaînées qui iodlent jusqu'au si bémol ») ; néanmoins, écœuré par l'« image déformée du monde » qu'ils proposent, il élit domicile à Blanche dans le Valais vers la fin de 1938. Un an plus tard, c'est un troisième voyage aux États-Unis (de janvier à mai) ; il finit par s'y installer en 1940, y donne des conférences, s'y adapte tant bien que mal, écrit des livres. En 1953, Hindemith revient définitivement en Europe, se passionne pour la musique ancienne, procède à une active révision de ses œuvres. – En annexe, des témoignages, une chronologie, catalogue des pièces et des écrits, bibliographie et discographie (celle-

ci ne comprend que les pages de Hindemith jouées par le compositeur). (vdw)

### Dokumentation einer Pionierarbeit

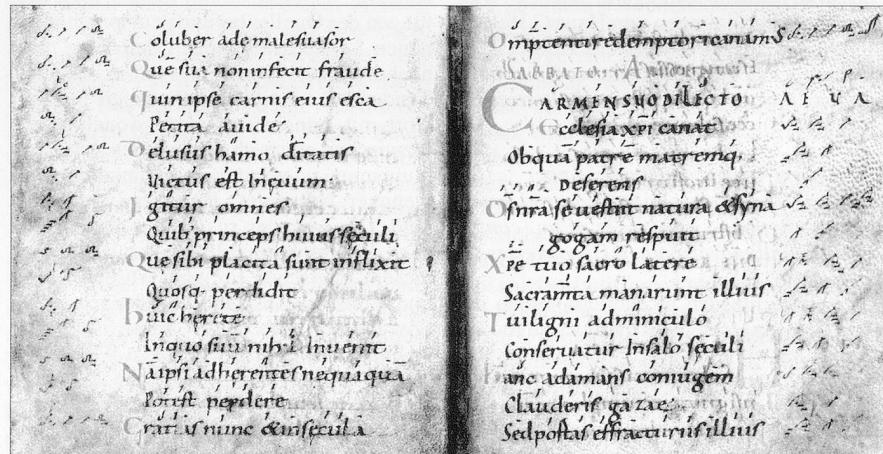
Sperber, Roswitha (Hg.): «Gegenwelten. 10 Jahre Internationales Festival für Neue Musik, 10 Jahre Kulturinstitut Komponistinnen Heidelberg, 10 Jahre Heidelberger Festival Ensemble»; Wolke Verlag, Hofheim 1997, 319 S.

Gleich mehrere Jubiläen feierte Heidelberg 1996: 800 Jahre Stadt Heidelberg, 100. Todestag von Clara Schumann, 10 Jahre Internationales Festival für Neue Musik, 10 Jahre Kulturinstitut Komponistinnen Heidelberg und 10 Jahre Heidelberger Festival Ensemble. Die 10 Jahre nehmen sich im Vergleich zu den 800 Jahren eher bescheiden aus; doch 10 Jahre lang an einer Richtung festzuhalten und sie trotzdem weiterzuentwickeln, stets nach Neuigkeiten Ausschau zu halten, auch an Orten, wo sie nicht auf den ersten Blick auffindbar scheinen, verlangt einiges an Spürsinn und Durchstehvermögen. Das von Roswitha Sperber gegründete Kulturinstitut Komponistinnen Heidelberg hat es sich zur Aufgabe gemacht, ein Podium u.a. für Komponistinnen aus Osteuropa zu schaffen. Erste Kontakte entstanden durch die rumänische Komponistin Violeta Dinescu, die 1985 in Heidelberg ihren ersten Auftritt in Deutschland hatte. 1987 war Myriam Marbe erste Preisträgerin des wichtigen Heidelberger Künstlerinnenpreises, der seither achtmal an Komponistinnen vergeben wurde. Werke von inzwischen arrivierten Künstlerin-

### Eine prachtvolle Faksimile-Ausgabe

Stiftsbibliothek St. Gallen: « Codices 484 & 381 », Bd. 1/2/3; Amadeus Verlag, Winterthur 1996, 329/321/502 S.

Der aufmerksame Zeitungsleser wird wohl dieses Jahr vom Antrag des St. Galler Kantonsrats erfahren haben, Bücher heim ins St. Galler Reich zu holen, die auf frevelhafte Art und Weise im Jahre 1712 während des Zweiten Vilmergerkriegs von den siegreichen Zürcher Truppen geraubt und in die dortige Stadtbibliothek gebracht worden waren. Wenige Jahre nach dem Kriege wurden zwar die meisten Bücher zurückgegeben, aber nicht alle. Würde nun die Welt dem Wunsch unserer Ostschweizer Eidgenossen entsprechend die Uhr der Geschicke bis auf 1711 zurückdrehen, so müsste zum Beispiel ihre königliche britische Majestät zwar Hong Kong nochmals an China zurückgeben, aber dafür bekäme sie die Vereinigten Staaten zurück – ein Gedanke, der einem echten Engländer nur Grauen einflössen kann. Auch im Falle St. Gallens ist der genannte Wunsch wenig sinnvoll; erstens ist der heutige Zürcher Standort der betreffenden Handschriften allen Forschern bekannt und in verschiedenen Bibliographien festgehalten; zweitens ist es ja kein langer Weg, möchte ein Sohn oder eine Tochter St. Gallens Einsicht in die einst geraubten Kulturgüter der Heimat nehmen, sind sie doch heute in der Zentralbibliothek Zürich öffentlich zugänglich. – Zwei Handschriften, die Anno dazumal von den Zürchern nicht mitgenommen wurden, sind die Codices 484 & 381 der Stiftsbibliothek, die



Codex Sangallensis 381: Seiten 406 und 407 aus dem Sequentiar

nen sind in Heidelberg oft zum ersten Mal aufgeführt worden. Das Konzept dieses alljährlich wiederkehrenden Festivals ist ebenso überzeugend wie effizient: Nicht nur ein Institut zur Förderung von Komponistinnen wurde gegründet, sondern durch die Veranstaltungen im Rahmen des Festivals und die Gründung eines Ensembles konnte die Aufführung dieser Werke gewährleistet werden. Gleichzeitig führte das Nebeneinander von Komponistinnen und Komponisten zu einem Austausch statt zur Ghettosierung der Frauenmusikszene und wies deren prinzipielle Gleichrangigkeit nach. Die Dokumentation enthält verschiedene Vorträge, die anlässlich des Jubiläumsfestivals 1996 zum Thema «Die Romantik und heutiges Komponieren» gehalten wurden. Die Heidelberger Künstlerinnenpreis-Trägerinnen von 1987–1996 sind mit Kurzbiographien und Auswahlverzeichnissen vertreten. (om)

nun als Faksimile erschienen sind, mit einem Kommentar von Susan Rankin und Wulf Arlt. Es entbehrt nicht der Ironie, dass die Herausgabe gerade von einer Stiftung der Zentralbibliothek Zürich – der Czeslaw-Marek-Stiftung – finanziert wurde. Die Qualität der Faksimiles ist hervorragend. Der ausführliche, zweisprachige Kommentar (englisch/deutsch) bietet nicht nur eine Einführung in die beiden Handschriften, sondern auch überraschende neue Erkenntnisse über deren Entstehung. Die Herausgeber haben nicht nur festgestellt, dass ein einziger Schreiber für beide Handschriften weitgehend verantwortlich gewesen ist, sondern sie haben dessen Handschrift auch in einer St. Galler Urkunde von etwa 926 entdeckt; vermutlich handle es sich um einen Mönch namens «Salomon». Daraus ist zu folgern, dass diese Handschriften um einiges älter sind als bisher angenommen. –

Diese prachtvolle Faksimileausgabe ist ein schönes Beispiel dafür, wie Schweizer Kulturstätten zusammenarbeiten könnten, statt einander zu bekämpfen. Man kann nur hoffen, dass St. Gallen aus dem Zürcher Beispiel eine Lehre zieht. (cw)

### **Kind von Tätern**

*Wagner, Gottfried: «Wernicht mit dem Wolf heult. Autobiographische Aufzeichnungen eines Wagner-Urenkels»; Verlag Kiepenheuer & Witsch, Köln 1997, 408 S.*

Während langer Zeit war es in der Wagner-Familie üblich, dass der Vater wenige Jahre nach der Geburt seines Sohnes stirbt. So ging es bei Siegfried, Wolfgang und Wieland; Meister Richard (der ja alles gründlicher machen musste) brachte es sogar fertig, Vater und Stiefvater noch als Kind zu verlieren. Dem Leser des vorliegenden Buches wird rasch deutlich, dass Gottfried Wagner seinem eigenen Vater den Bruch mit dieser Familientradition sehr verübt. Es ist sicher nicht einfach, ein Wagner zu sein. Der Kult um diesen Namen ist Gottfried Wagner zuwider (er hat sogar kurz überlegt, ob er nicht den Namen seiner italienischen Frau annehmen sollte), aber ohne diesen Kult wäre diese Autobiographie wohl nicht geschrieben worden. Der Name Wagner ist auch sonst immer wieder nützlich, etwa im Umgang mit Beamten auf beiden Seiten der alten BRD-DDR-Grenze, als unangenehme Fragen über die von Gottfried mitgebrachte Literatur auftauchen. Er stellt sich dann vor und «erlebte [...] eine wundersame Wandlung binnen Sekundenfrist. Der Grenzbeamte bettelte um Festspielkarten. Natürlich kriegte er keine.» (111) – Gottfried Wagner macht eine Banklehre. Sein Vorgesetzter in der Münchner Filiale ist «ein klassischer «Radfahrer»: nach oben buckeln, nach unten treten» (225); sein Vorgesetzter in der Mailänder Filiale, wo er später arbeitete, von «einem Untertanengeist» und einem «unbändigen Willen zur Karriere» gekennzeichnet. Seine Welt scheint von solchen Beamtengeistern bevölkert zu sein – oder sieht er in jedem Vorgesetzten nur das Abbild des autoritären Vaters? Gottfried Wagners Kindheit war wohl nicht gemütlich. Aber sein ständiges Klagen erweckt beim Leser eher Sympathie für den verschmähten Vater, der anscheinend nichts Gutes tun kann. Wolfgang Wagner ist vielleicht kein bedeutender Opernregisseur, aber auch seine Gegner geben üblicherweise zu, dass die Wagner-Festspiele nach dem 2. Weltkrieg ohne seine Management- und Marketing-Brillanz kaum überlebt hätten. Dass er es war, der den Mut hatte, Patrice Chéreau und Pierre Boulez für den Jahrhundert-Ring zu engagieren, will sein Sohn als «Aufpropfung» eines «linken Images» abtun. Gottfried beklagt sich, dass Bayreuth nur für die oberen Zehntausend sei, aber verschweigt, dass diese Ring-Inszenierung via Fernsehen Millionen von Zuschauern zugänglich gemacht wurde. Allvater Wolfgang ist nicht der Einzige, der in diesem Buch schlecht weggkommt. Von den Leitern der Wagner-Vereine bis zu Günter Bialas, Daniel Barenboim, James Levine, der Universität Bayreuth, dem Richard-Wagner-Archiv sind alle der böswilligen Macht des Vaters irgendwie unterworfen. Die Familie beklage sich um die Nachfolge der Festspiele, erzählt Gottfried, aber er denkt nicht daran, Nachfolger des Vaters zu werden. Ich glau-

be es ihm. Aber ein weniger gutgläubiger Rezensent könnte meinen, er unterstreiche seinen Nichtanspruch etwas zu oft. – Jeder Wagner sucht sich eine Rolle im grossen Bühnenweihfestspiel des Lebens; Gottfried Wagner hat die seine «als Kind von Tätern» gefunden. Dass er sich des Antisemitismus seines Urgrossvaters sowie der Naziziehungen seiner Familie schämt, ist ehrenwert. Wolfgang Wagner war in der Wehrmacht und damit nicht mehr und nicht weniger «Täter» als alle anderen deutschen Soldaten; in einer idealen Welt wären er und die weiteren Millionen, die für Hitler kämpften, Dienstverweigerer gewesen und Wolfgang's mutiger Schwester Friedelind ins Exil gefolgt. Schön wär's gewesen. Aber wenn einer als Sohn von Hitler-Anhängern aufwächst und den Massenmörder nur als den netten Onkel Wolf kennt, so ist es begreiflich, dass er mit ins Feld zieht. Gottfried Wagner nennt seinen Vater einen «Täter», erklärt jedoch nicht näher, worin dessen Taten bestanden. So stellt sich nach den ersten 200 Seiten die Frage, ob man sich mit den Vaterproblemen eines andern auseinandersetzen muss, nur weil dieser zufälligerweise Wagner heißt. Doch glücklicherweise entfernt sich Gottfried dann doch noch von dieser Fixierung. Schliesslich hat er in manchen Sachen Recht: Das antisemitische Erbe Bayreuths war jahrelang zu wenig thematisiert worden, und mit seinen Bemühungen um ein besseres deutsch-israelisches Verhältnis (siehe auch seinen Aufsatz in *Dissonanz* Nr. 25) ist er zu bewundern. Hätte er sich jedoch zu diesen ihm wichtigsten Thema geäußert, ohne sich ständig über seinen Vater und dessen «Verfälschungsteam» (253) zu beklagen, so wäre diese Autobiographie um einiges lesbarer geworden. (whh)

### **Oper in den Kernländern**

*Walter, Michael: «Die Oper ist ein Irrenhaus. Sozialgeschichte der Oper im 19. Jahrhundert»; Verlag J.B. Metzler, Stuttgart 1997, 359 S.*

In seinem Überblick fasst Walter vor allem neuere Forschungsergebnisse zum Thema zusammen und konzentriert sich dabei auf die drei Länder Italien, Frankreich und Deutschland. Dies einerseits zu Recht, da sich hier zentrale und typische Entwicklungen zeigen lassen; andererseits doch nicht ganz, da die Ablösung eben des internationalen Systems der italienischen (Hof-)Oper und der Aufstieg einer i.w.S. bürgerlich-nationalen in «peripheren» Ländern wie dem zaristischen Russland (immerhin kein ganz kleines Duodezfürstentum), anderen slawischen Ländern (v.a. Böhmen) oder Ungarn sicher noch neue und andere Gesichtspunkte gebracht hätte. Nach dem Länderüberblick gliedert Walter seine detailreiche und doch übersichtliche Darstellung in Anlehnung an die mehrbändige Operngeschichte von Bianconi und Pestelli systematisch nach Librettisten, Sänger (inklusive der Sängerinnen), Komponisten, Urheberrecht, Vertragspraxis und Werkcharakter und behandelt schliesslich die Komplexe «Oper und Politik», «Zensur und Publikum». (whh)

### **Weit ausholende Kommentare zu Bach-Orgelwerken**

*Williams, Peter: «Johann Sebastian Bachs Orgelwerke I. Präludien, Toccaten, Fantasien, Fugen, Sonaten, Concerti und Einzel-*

*werke», aus dem Englischen von Gudrun Budde; Schott, Mainz 1996, 441 S.*

Der vorliegende Band ist eine Übersetzung aus dem Englischen (1980). Behandelt werden die choralfreien Werke in der Reihenfolge der BWV-Nummern (131a, 525–530, 531–552, 553–560, 561–591, 592–596, 597, 598 und 790, 802–805) sowie einige weitere (wie z.B. BWV 131a) nicht-autograph überlieferte oder in ihrer Zuschreibung zu Bach unsichere (eine von Bach in Tabulatur notierte Phantasie in c-Moll). Ein Hauptzweck des Buchs ist es, für die Interpretation sach- und zweckdienliche Hinweise zu geben. – Williams Werkkommentare folgen einem einheitlichen Schema: Titel/Quellen/Überschriften. Beim eigentlichen Kommentar holt Williams nicht nur in Anbetracht des Zwecks erfreulich weit aus und akzentuiert, neben direkten Vorschlägen für die Werkinterpretation, hauptsächlich zwei Dimensionen, nämlich die Form und den Gebrauch der musikalisch-rhetorischen Figuren (hier nicht besonders glücklich auch als «Figuration» übersetzt). Gegen möglicherweise allzu ausufernde theologisierende Deutungen verwahrt sich Williams apropos der Vier Duette (BWV 802–805) ausdrücklich. In einigen Punkten sicher zu Recht; es könnte aber sein, dass er die Frage der eben nicht aufs Theologische begrenzten Zahensemantik, die er ausklammert, in einer späteren Auflage in Analogie zu den rhetorischen Figuren ausgiebiger wird behandeln müssen. Ein etwas knapp geratener Glossar erläutert u.a. einige wichtige Figuren. Ein Literaturverzeichnis hätte nichts geschadet. Eher knappe, aber treffende und zahlreiche Notenbeispiele werten das Buch weiter auf. Besonders mit der analytischen Konkretisierung des Sprachcharakters von Bachs instrumentaler Musik macht Williams sein Buch weit über den Kreis der Interpreten hinaus bedeutsam. (whh)

### **(Noten)beispiellose Studien zu den weltlichen Bach-Kantaten**

*Wolff, Christoph (Hg.): «Die Welt der Bach-Kantaten», mit einem Vorwort von Ton Koopman, Bd. 2; Verlag J.B. Metzler, Stuttgart / Bärenreiter, Kassel 1997, 240 S.*

Entgegen Erwartungen, die der Titel möglicherweise suggeriert, handelt es sich nicht um einen nach Werken vorgehenden Führer zu den weltlichen Kantaten (etwa nach dem Vorbild Alfred Dürrs). Vielmehr sind hier nach Dimensionen bzw. Aspekten geordnete Beiträge zusammengestellt, die aus verschiedenen stofflichen und methodischen Blickwinkeln diese in der Praxis der Bach-Rezeption und -Forschung gerne vernachlässigte Seite seines Œuvres samt kulturellem Kontext sehr genau und informativ beleuchten. Es sind zum einen Studien zu Bachs Umwelt in Köthen, Leipzig oder auch Dresden; zum andern Studien über Dichter und Dichtungen, Mythen, Formen und Typen, Parodieverfahren, Aufführungspraxis der Kantaten selber. Dass dabei Notenbeispiele, wie sie einigemale dringlich geboten wären, mit einer Ausnahme nur in Form hübscher Repros von Autogrammen vorkommen, ist in der Bestimmung des Buchs als Blow-Up-Beifeft zu Koopmans CD-Edition und dem grassierenden Populismus seitens vieler Verlage, demzufolge Noten so etwas wie ein postmoderner *diabolus in musica* sein müssen, zwar erklärbar, aber dadurch nicht legitimierbar. Dennoch: Wenn nicht

sogar Neues, auch Überraschendes (wie etwa im Fall des Parodieverfahrens) zu Tage gefördert wird, so doch mindestens Aufschlussreiches und für das Verständnis Bachs (und nicht nur speziell dieser Werkgruppe) Wichtiges. (hwh)

## Disques compacts Compact Discs

### Un document de terrain

« 100 ans de création musicale en Suisse romande » (Gustave Doret : Extrait de « Tell » / Emile-Robert Blanchet : Prélude en sol bémol majeur op. 10, No 14, Etude en fa majeur, op. 31, No 1 pour piano / Jean Apothéloz : « Trois complaintes » pour chant et piano / Alphonse Roy : « De ce castel enchanteur » pour voix de femmes a cappella / Hans Haug : Prélude pour guitare / Bernard Reichel : Magnificat pour chœur à 4 voix mixtes / Jean Perrin : Quatuor pour saxophones, op. 40 / Paul-André Gaillard : Chanson pour voix et piano, « Mondschein » pour voix et piano / Pierre-André Bovey : « Cinq échappées pour le Trio Coriolan » pour flûte, violoncelle et piano / Henri Scolari : « Arghoul I » pour clarinette, clarinette basse, clarinette contrebasse et vibraphone / Jean Balissat : « Le premier jour » pour harmonie / Aloïs Fornerod : « Te Deum » pour soli, chœur mixte et orchestre) ; Varelas Productions / Radio Suisse Romande SF 96971069

De Doret à Bovey, panorama en douze brèves stations de la « création musicale en Suisse romande », provenant, si l'on veut être précis, des catalogues d'autographes collectionnés depuis plus de vingt-cinq ans par les archives musicales de la Bibliothèque Cantonale et Universitaire Vaudoise, et dont la Radio Suisse Romande possède des enregistrements. Il ne s'agit en réalité pas tant d'une *anthologie*, en dépit de ce que laisse entendre le titre, que d'une *anthropologie* régionale, de celle qui consisterait à mettre en relief certains traits de l'homme (davantage encore que du musicien) romand (surtout vaudois). L'homme romand aime la musique chorale, les mélodies, demeure enraciné dans les valeurs de la religion et de la nature, quand bien même il lui arrive à l'occasion de se tourner parfois vers les tentations de l'artifice (dodécaphonique). Bref, tout cela constitue certes un document de terrain, comme on dit en ethnologie. Inutile donc de déplorer dans notre CD l'absence de tel ou tel compositeur, de telle ou telle tendance stylistique. Mais on reste sur sa faim si l'on y attend une réponse à la question – peut-être oiseuse par ailleurs – : y a-t-il une création musicale romande ? (ba)

### Akkordeon ohne Muff und Plunder

Anzellotti, Teodoro (Akkordeon) : « Zeitgenössische Musik für Akkordeon » (Rolf Riehm: « Scheherazade » / Dieter Schnebel: « Medusa » / Cornelius Schwehr: aus den « kamalattanischen Liedern » / Klaus Huber: « Winter Seeds »); Koch International GmbH Schwann 1997, 3-6418-2 H1

Bei Anzellotti ist die Körperlichkeit des Klanges spürbar, nicht nur wenn das Akkordeon «atmet». Oft denkt man im Laufe der *Scheherazade* von Rolf Riehm an Orchestrierungen, so farbig ist dieses Stück geschrieben; Musik als eine Art Erzählkunst. Ebenfalls einer mythologischen Vorlage bedient sich Dieter Schnebels *Medusa*. Seine Komposition folgt der Dramaturgie der fünf Teile aufs genaueste: entstellen – versteinern – Todeslandschaft – schrecken – verdanken. Eine Musik, die man psychologisiert nennen könnte, die aber doch viel Freiraum lässt. In den durch Lyrik von Christian Geissler inspirierten Liedern von Cornelius Schwehr reagiert der Akkordeonist auf die Dichtung improvisatorisch, bewegt sich aber dauernd über oder zwischen metrischen Rastern, wodurch eine eigenartige, etwas abstrakte Spannung entsteht. Der Booklettext hilft einem auch nicht bei der Entschlüsselung dieses kopflastigen Stücks, sondern verwirrt noch mehr. Klaus Hubers fünf Wintersamen sind allegorische Bilder für erstarrte Zustände. Stille bis stillstehende Sequenzen werden vom Flüstern des Akkordeonisten strukturiert. Ein Tempestuoso unterbricht die Kälte, allerdings nur für kurze Zeit. Kleine Kostbarkeiten für die kalte Jahreszeit, unbedingt an einem warmen Ort zu hören. – Die Zusammenstellung der Werke, die sich alle an literarischen Vorlagen orientieren, ist vielleicht gerade deshalb zu wenig kontrastreich ausgefallen. Keine CD zum Durchhören, zum Entdecken von Klangmöglichkeiten des Akkordeons aber bestimmt. (om)

### Mit dem Rundbogen gegen den Krieg

Bach, Michael (cello) : « The Art Of the Curved Bow, Vol. 1 » (J.S. Bach: Suite in C Major, No. III, BWV 1009 / Dieter Schnebel: Fünf Inventionen / « Mit diesen Händen »; Michael Bach (cello & voice), Mechthild Seitz (mezzo-soprano); mode 52 (PO Box 1026, New York, NY 10116 USA) Der Rundbogen, vermutlich eine Erfindung des 20. Jh., ermöglicht es, Akkorde unarpiggiert zu spielen und deren Basstöne in voller Länge auszuhalten. In der Sarabande der Bach-Suite wirkt sich dies am stärksten aus – und trotz fehlender Authentizität keineswegs zum Nachteil des Stücks. Schnebel macht davon in der chorallartigen ersten Invention Gebrauch sowie am Beginn der Böll-Vertonung *Mit diesen Händen*, wo er vom buchstäblich ungebrochenen d-Moll-Dreiklang gar nicht genug bekommen kann. Den Text reduziert er in der ersten Hälfte auf die x-fach wiederholte Titelzeile sowie Hilfsverben, Präpositionen usw. und macht ihn so zur inhaltslosen Litanei. Im zweiten Teil lässt er die Katze dann doch noch aus dem Sack bzw. Bölls kitschige Antikriegslyrik (Beginn: « Mit diesen Händen, die abends das Kreuzzeichen auf die Stirn deines Kindes zeichnen, hast du den Abzug des Maschinengewehrs um jene entscheidenden Millimeter verrückt, sodass er die Stirne anderer und Unschuldiger zerschmetterte. »); Schluss: « ...diese Hände, die dein Kind abends im Spiel mit seinem unschuldigen Mund berührt, wenn du das Zeichen des Kreuzes auf seine Stirn zeichnest. ») als Konzentrat auf den Hörer los, indem das bisher Ausgesparte rezitiert, gesungen oder gar – dem « unschuldigen Mund » Bölls noch eins draufsetzend – geflüstert wird. Die Fünf Inventionen haben gegenüber diesem 35mi-

nütigen Aufrüttelungskunstwerk den Vorzug der Kürze und der Unaufdringlichkeit. (ck)

### Klarinetten-Belcanto mit dunkler Rückseite

Brunner, Eduard (clarinet): « Dal niente » (Isang Yun: « Piri » / Igor Stravinsky: Three Pieces for Clarinet Solo, Piece for Clarinet Solo / Pierre Boulez: « Domaines » pour clarinette seule / Karlheinz Stockhausen: « In Freundschaft » / Giacinto Scelsi: « Preghiera per un'ombra » / Helmut Lachenmann: « Dal niente (Intérieur III) »); ECM New Series 1599 453 257-2

Brunner überträgt Yuns Oboenstück *Piri* kongenial auf sein Instrument mit einem vorherrschend grellen und gleissenden Grundton und erzeugt gegen Schluss einige geradezu unheimliche Echo/Mehrklangeffekte. Entsprechende Register zieht Stravinsky zu Beginn seiner *Three Pieces*. Und die Artistik der beiden folgenden (zumal des zweiten) wirkt durch den Verzicht auf das sichere Netz einer tonalen Harmonik oft noch kühner und radikaler als entsprechende Passagen etwa der *Histoire*. Nicht einmal eine Miniatur, sondern nurmehr ein Aperçu in einem Atemzug ist das halbminütige, Picasso gewidmete Klarinettenstück von 1917, das hier erstmals veröffentlicht wurde. In Boulez' *Domaines* wird im Namen der Aleatorik ein buntes, prismatisch gebrochenes Puzzle entworfen, bei dem Boulez es den Interpreten überlässt, sich die Stücke selbst zusammenzustellen; wie nicht selten bei Musik im Umkreis des Serialismus, auch einem wie hier bereits sozusagen «aufgeklärten», schlägt die Buntheit und abstraktstrukturelle Vielgestaltigkeit tendenziell in amorphes Grau-in-Grau um – umso mehr, da schon vom Ansatz her Boulez hier eine auch nur formale Entwicklung und Dramaturgie ausschliesst und Brunner sie natürlich anhand des Ausgangsmaterials auch kaum herstellen kann. Anders das folgende Stück: Raffiniert komponiert Stockhausen (*In Freundschaft*) eine latent dreistimmige, polyphone Allegorie der Kategorie Freundschaft als Entwicklung um ein gemeinsames Zentrum und auf ein gemeinsames Ziel hin, wobei die imaginäre Mehrstimmigkeit besonders am exponierenden Beginn frappierend durchsichtig wird. Improvisiert wirkende Linien, bei denen er Formelhaftes und notfalls auch Umspielungen des Dominantseptakkords nicht scheut, zieht Scelsi durch den Tonraum, gelegentlich so – relativ – belcantistisch, dass einem unwillkürlich das Stereotyp der *italianità* in den Sinn kommt. Hiergegen liefert nun freilich abschliessend Lachenmann das (von ihm) erwartete Antidot, die «unbeleuchtete Rückseite» des Klangs (so die schöne Metapher des Beiheftautors Max Nyffeler, der dies zudem mit «die im Dunkeln sieht man nicht», Brechts geradezu sprichwörthafter Formulierung aus der *Dreigroschenoper*, in Beziehung setzt); so allerdings, dass in Brunners Interpretation nicht «kratzende Geräusche den Weltlauf beklagen» (wie Lachenmann einmal nicht ohne Selbstironie sagte), sondern durch Einbeziehung des Tonlosen und der (Neben-)Geräusche des Herstellens neuartige Schönheiten entstehen. (hwh)

### Musik – absichtslos?

Buchholz, Edwin Alexander (Akkordeon): John Cage: « Cheap Imitation » / Michael Pisaro: « Here 2 » (Flöte: Normisa Pereira)