

# Disques = Schallplatten

Objektyp: **Group**

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

Band (Jahr): - **(1985)**

Heft 6

PDF erstellt am: **21.07.2024**

## **Nutzungsbedingungen**

Die ETH-Bibliothek ist Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Inhalten der Zeitschriften. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern. Die auf der Plattform e-periodica veröffentlichten Dokumente stehen für nicht-kommerzielle Zwecke in Lehre und Forschung sowie für die private Nutzung frei zur Verfügung. Einzelne Dateien oder Ausdrucke aus diesem Angebot können zusammen mit diesen Nutzungsbedingungen und den korrekten Herkunftsbezeichnungen weitergegeben werden. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Die systematische Speicherung von Teilen des elektronischen Angebots auf anderen Servern bedarf ebenfalls des schriftlichen Einverständnisses der Rechteinhaber.

## **Haftungsausschluss**

Alle Angaben erfolgen ohne Gewähr für Vollständigkeit oder Richtigkeit. Es wird keine Haftung übernommen für Schäden durch die Verwendung von Informationen aus diesem Online-Angebot oder durch das Fehlen von Informationen. Dies gilt auch für Inhalte Dritter, die über dieses Angebot zugänglich sind.

den zwanziger Jahren» eröffnet, in welcher der Referent, Herausgeber der in Planung befindlichen Alban-Berg-Gesamtausgabe, Eigenheiten der Bergschen Physiognomie – im Unterschied zu Schönberg und Webern, vor allem aber zum Zeitgeist der «roaring twenties» – eindringlich darstellte.

Jedem Freund der Chormusik boten sich in Stuttgart weitgespannte Möglichkeiten zum Vergleich. Die Vermutung, diese Fülle von Vergleichsmöglichkeiten habe die unserer «Interpretationskultur» innewohnende Gefahr verdeutlicht, dass sich das Interesse vom «Musikwerk» auf seine «Interpretation» verschiebt, hat sich insofern nicht bestätigt, als der Reflexion über Musik und ihre Aufführung beim Stuttgarter Musikfest durch Einführungen, Erläuterungen und Begleittexte ein beachtlicher Stellenwert eingeräumt wurde, wie sich denn insgesamt das Zusammenwirken von Praxis und Wissenschaft hier als fruchtbar erwiesen hat.

So sehr auch die «Interpretationskultur» überwog, so fiel doch ein Nebenakzent des Musikfestes auf junge Interpreten (in Nachtkonzerten) und zeitgenössische Komponisten. Unter den Uraufführungen nahm die Komposition «Psalm 104, Vers 15» des Schweizer Ulrich Gasser einen besonderen Rang ein. Ausgezeichnet mit dem 1. Preis im Kompositionswettbewerb für geistliche Musik der Internationalen Bachakademie Stuttgart, wurde das Werk im Rahmen eines Festgottesdienstes in der Stiftskirche uraufgeführt, wobei seine Grundkonzeption – Gasser deutet den Vers «Dass der Wein erfreue des Menschen Herz» szenisch, insofern er die paarweise gruppierten Vokalsolisten mit Weingläsern anstossen lässt – sich als durchaus tragfähig erwies. Zwei Wochen nach der Berliner Uraufführung wurde Mauricio Kagels «Sankt-Bach-Passion» in Stuttgart nochmals vorgestellt. Das bereits im voraus vielumstrittene Werk – selbst der Bundespräsident Richard von Weizsäcker liess in seiner Festrede Kritik an Kagels Wort «An Gott zweifeln, an Bach glauben» anklingen – erwies sich als eine überaus starke Komposition: Die Mythisierung des grossen Komponisten, dessen Lebensweg als Passionsweg mit authentischen Textdokumenten geschildert wird – keineswegs als historische Darstellung –, erscheint in diesem durchkonstruierten, gut ausgehörten und plastisch instrumentierten Werk als ein Gegenstück zur Säkularisation des Religiösen, das zu einer vertieften Beschäftigung herausfordert.

Einer aktuellen Tendenz folgend, rückte die Themenstellung des wissenschaftlichen Kongresses – «Alte Musik als ästhetische Gegenwart» – das rezeptionshistorische Problem der Vergegenwärtigung vergangener Musik mit gutem Grund in den Blickpunkt des Interesses. (Der Bericht über diesen Kongress wird bei Bärenreiter voraussichtlich 1987 erscheinen.) Selbst wenn man nicht so weit gehen möchte wie Carl Dahlhaus mit seiner These, sämt-

liche Stufen der früheren Wirkungsgeschichte des Bach'schen Werkes seien heute noch – teilweise latent – gegenwärtig, so wurde doch in den Referaten und Diskussionen sehr deutlich, in welchem weitem Masse unser heutiger Zugang zu diesen Klassikern durch ihre bisherige Wirkungsgeschichte vermittelt ist. Dass aber keine Musik unmittelbar «Gegenwart» ist – weder alte noch neue –, dass sie vielmehr stets auf neue in vielfältigen Perspektiven «vergegenwärtigt» werden muss, um lebendig zu bleiben, dies dürfte allen am Stuttgarter Musikfest Beteiligten offenbar geworden sein.

Hermann Danuser

## Disques Schallplatten

### Chemin avec obstacles

Constantin Regamey: *Quintette pour clarinette, basson, violon, violoncelle et piano; Sonatine pour flûte et piano; Cinq Etudes pour voix de femme et piano*  
Robert Kemblinsky, *clarinette; Assaf Bar-Lev, basson; Anne-Marie Gründer, violon; Christiane Henneberger-Mercier, violoncelle; Aurèle Nicolet, flûte; Basia Retchitzka, soprano; Muriel Slatkine, Janka Wyttenbach-Brun, piano*  
Gallo 30-418

Que ce soit le *Quintette*, la *Sonatine* ou encore les *Cinq Etudes*, chacune de ces œuvres enregistrées, et ceci malgré des différences parfois profondes, révèle un raffinement musical particulièrement intéressant dans la mesure où cette caractéristique paraît être une constante dans l'œuvre de Constantin Regamey. Une constante qui dépasse et englobe même l'emploi d'une pluralité stylistique tout en lui donnant une sorte de cohérence «sémantique». Il est d'ailleurs à regretter que l'enregistrement ne redonne pas toutes les finesses sonores contenues dans la musique: la prise de son du *Quintette* et des *Cinq Etudes* – la *Sonatine* jouissant elle d'un meilleur son – étant trop lointaine et trop neutre.

Ce raffinement, cette subtilité aussi bien harmonique (dans un sens large) que mélodico-rythmique permet l'emploi cohérent de matériaux et de styles musicaux différents (que l'on pense aux différences stylistiques rencontrées dans le thème et variations du *Quintette* (1944), ainsi qu'à l'opposition également très nette stylistiquement entre la *Sonatine* (1946) et les *Cinq Etudes* (1955). Le pluralisme en question est toutefois différent structurellement de celui qui surgira dans l'œuvre de Regamey durant les années soixante. La pluralité stylistique se situe ici surtout à un niveau de juxtaposition, il n'y a pas de

réelle composition pluraliste. Ce qui est plus important, et là peut-être l'influence de Regamey linguiste se fait sentir, est le rôle primordial donné au point de vue par rapport à l'objet: le style et/ou le matériau musical ne prenant leur véritable sens qu'à travers leur traitement, c'est-à-dire à travers le point de vue du compositeur. Cette attitude permet d'une part de conserver l'autonomie stylistique et la force intrinsèque du matériau employé tout en les intégrant à l'intérieur d'un point de vue aussi unificateur que raffiné. La possibilité est ainsi offerte à l'auditeur d'écouter et d'apprécier une œuvre comme la *Sonatine* sans pour autant adhérer au néo-classicisme...

Une autre constante qui transparaît tout au long des trois œuvres de Regamey est celle d'un jeu quasi incessant avec l'attente de l'auditeur. L'évitement volontaire des schémas par trop typiques de ce genre de musique donne à ces œuvres un taux d'imprévisibilité qui empêche l'auditeur de sombrer dans une attente béate. Non que Regamey ne nous mène pas vers des chemins connus: au contraire, il nous prend souvent par la main le long de routes familières, mais, au moment où l'ennui (ou la béatitude, c'est selon...) atteint son point culminant, il nous donne à voir l'extrême beauté d'un petit sentier caché, créant ainsi une instabilité salvatrice et extrêmement fertile.

Comme cette confrontation, entre l'attente de celui qui perçoit l'œuvre et le jeu avec cette même attente de celui qui la produit, semble être une des qualités de la musique de Regamey, il peut paraître étonnant que le texte de la pochette tente précisément de minimiser l'importance compositionnelle de certains procédés d'écriture et de les ramener à des simples amusements. A propos des *Cinq Etudes*: «La cinquième étude est réellement composée (sans façon). On sent que l'auteur l'a écrite pour s'amuser (...). Les indications d'interprétation ne sont pas forcément le reflet du travail de composition d'une part, et, d'autre part, le fait d'employer des cris, des chuchotements, des sifflements ne dénote pas simplement un amusement purement ludique mais montre surtout l'évolution du travail sur le matériau phonétique durant les *Cinq Etudes*. Ou encore, à propos de la *Sonatine*: «Dans les dix dernières mesures, un motif de quelques notes est répété plusieurs fois, comme à l'écoute d'un disque rayé; c'est une tendance que l'on retrouve chez Regamey: il aime les surprises, les plaisanteries». Pour une surprise c'est une bonne surprise, puisque l'intérêt d'une œuvre comme la *Sonatine* relève presque exclusivement de procédés tels que celui-ci...

Par chance Regamey aimait s'amuser: cela lui a permis de créer des œuvres dont le sens même trouve sa source en un lieu limite, où le compositeur prend un malin plaisir à faire trébucher de temps en temps le promeneur solitaire trop habitué à un chemin sans obstacle.

Jacques Demierre

## **D**evenir / Fait accompli

Pierre Boulez: *Sonates pour piano no 1–3*  
a) Claude Helffer  
*Astrée, AS 60 (1981)*  
b) Herbert Henck  
*Wergo, 60120-1 (1985)*

Mélange, séquence initiale de Constellation/Miroir, est composé de deux parcours optionnels: l'un procède par interruption alternative des points et des blocs, l'autre par juxtaposition groupée de familles homogènes. Observés isolément, les points forment la série première de l'organisation, prise en sens récurren, six cellules rassemblées en trois groupes de densité variable. Inversément, le parcours des blocs est pris à rebours, ses trois tronçons offrant des dérivations harmoniques en sens droit. Celles-ci sont produites par transposi-



tion d'une cellule ponctuelle sur l'autre, le report d'intervalles s'opérant des extrêmes au centre. Sous ce rapport, Mélange n'est autre, dans la grande forme de la pièce, que le fragment Blocs III, répondant à distance à Points I sur l'autre versant de la partition. L'inversion des teintes typographiques (vert pour les blocs / rouge pour les points) se veut mise en évidence de cette particularité structurelle: les dérivés se séparent de leur source. «Mise en abyme» de Constellation / Miroir, c'est en un sens la transcription musicale du Minuit d'Igitur, le Minuit où seront jetés les dés. «Rien n'aura eu lieu que le lieu / Excepté peut-être une constellation» écrivait Mallarmé, polyvalence sémantique fondée sur la simultanéité des notions, configuration astrale et somme du coup de dés: deux fois six. Microcosme de Constellation, mais peut-être par-delà la seule Troisième Sonate, de l'ensemble de la production boulezienne, qui a joué dès ses premières œuvres sur l'opposition des techniques pianistiques: martèlement et résonance répartis sur la surface du clavier. Si j'ai mis ce dualisme en exergue, c'est qu'il me paraît résumer à lui seul celui des interprètes. Claude Helffer achève Constellation par la disposition entrelacée, Herbert Henck introduit Miroir par la juxtaposition isolant points et blocs. Conséquence d'une divergence d'interprétation qui se manifeste dès la Pre-

mière Sonate, et que j'attribuerais volontiers — n'était le côté exagérément réducteur de la comparaison — à une variation d'éclairage historique projetée sur le texte musical. Pour Helffer, l'œuvre s'est présentée dans son devenir, fait d'hésitations et de découvertes; Henck la livre au contraire tel un fait accompli, suivant scrupuleusement la partition sans en retrancher la moindre parenthèse: respect de la littéralité allant jusqu'à suivre les coquilles typographiques (voyez sa curieuse conclusion de Miroir). Son jeu plus assuré prend appui en privilégiant la construction rythmique, l'inquiétude de Claude Helffer rend davantage compte de la polyvalence des structures d'intervalles. Les palmarès ont toujours un aspect gratuit: évacue-t-on dès l'abord tout soupçon de compétition, ces deux versions nous offrent une preuve supplémentaire que l'œuvre ouverte consiste principalement en la résistance qu'elle offre à la lecture, en l'impossibilité d'épuiser ses aspects changeants. Entre la corde et le marteau, les deux interprétations qui nous sont proposées n'en composent qu'une des multiples alternatives, et leur opposition provisoire ne définit en rien les termes d'une confrontation.

Robert Piencikowski

## **Z**wiespältiger Eindruck

*Österreichische Musik der Gegenwart*  
Helmut Eder: *Suite mit Intermezzo op. 71; Pièce de concert op. 83; Konzert für Violine und Orchester Nr. 3 op. 75*  
Amadeo 415 315-1  
Roman Haubenstock-Ramati: *Tableaux 3; Les Symphonies de Timbres; Sequences für Violine und Orchester; Credentials*  
Amadeo 415 314-1  
Friedrich Cerha: *Baal*  
Amadeo 415 266-1

«Österreichische Musik der Gegenwart» heisst eine Schallplattenserie, die der österreichische Musikrat herausgibt und in der bisher drei Produktionen herausgekommen sind, und zwar mit den Komponisten Friedrich Cerha, Helmut Eder und Roman Haubenstock-Ramati. Diese Plattenserie wird unterstützt von der österreichischen Industrie und vom österreichischen Rundfunk (ORF). Ohne den Rundfunk, hier vor allem ohne den ORF, hätte man die Serie gar nicht herausgeben können. Ohne Ausnahme stammen die Aufnahmen nämlich aus Rundfunkarchiven. Ähnlich verhält es sich übrigens bei der zehnteiligen Reihe, die der Deutsche Musikrat in den letzten Jahren herausgebracht hat. Es zeigt sich da, welche bedeutende Rolle der Rundfunk vor allem nach 1945 bei der Förderung und vor allem bei der Verbreitung von Neuer Musik spielt. Wie in früheren Jahrhunderten Mäzene, so haben die Rundfunkanstalten — nicht ohne Anfeindungen — während etlicher Jahre jene musikalischen Entwicklungen gefördert, die beim grossen Konzertpublikum keine oder wenig Chance gehabt haben.

Die ersten drei Platten dieser neuen Serie hinterlassen einen zwiespältigen Eindruck:

Helmut Eder verwischt in seinen Werken fast alle möglichen Stile, hält sich aber immer an die goldenen Regeln und Formen der Tradition. Das führt über weite Strecken zu einer neutralen Musik, die nur wegen ihrer hochvirtuosen Anlage einigermaßen attraktiv wirkt. «Ich bejahe eine Entwicklung, die es dem Komponisten in die Hand gibt, alles (. . .) in seine persönliche Sprache einzubeziehen» — dieser Satz von Helmut Eder wird auf dem Schallplattencover zitiert, und er zeigt, wie wenig sich der Komponist der Dialektik zwischen Stilpluralismus und Personalstil bewusst ist, und tatsächlich stört einen an dieser Musik weniger die Stilvermischung als vielmehr der Umstand, dass fast jeder musikalische Gedanke — auch wenn er noch so sehr zitiert ist — so tut, als wäre er original erfunden worden.

Durchdachter und überzeugender sowohl in der Konzeption wie in der Ausführung wirken daneben die Werke von Roman Haubenstock-Ramati. Der Komponist hat sich vor allem mit den verschiedensten aleatorischen Verfahrensweisen einen Namen gemacht. Das Spektrum ist da sehr breit und reicht von Werken, die aus pragmatischen Gründen aleatorisch angelegt sind, z.B. um eine riesige Partitur zu vermeiden, bis hin zu Werken, die dem Interpreten ganz bewusst eine neue Funktion innerhalb der Komposition zuteilen wollen; der Interpret muss sowohl im Kleinen wie im Grossen wichtige Entscheidungen selber fällen. Haubenstock-Ramati achtet allerdings darauf, dass die Rahmenbedingungen, die er als Komponist aufstellt, sehr präzise gesetzt sind und innerhalb der Komposition eine bestimmte Funktion haben. Und trotzdem: Nachdem in den letzten Jahren eine Generation von echten improvisierenden Musikern herangewachsen ist, haben einige Versuche von Haubenstock etwas Bemühtes und Konstruiertes. Die Mobile-Effekte aber, wo das immer Gleiche in immer anderer Konstellation gezeigt und wo quasi die Vielheit der Einheit vorgeführt wird, — diese Mobile-Effekte erreichte kaum ein Komponist so vollkommen wie Roman Haubenstock-Ramati.

Die bisher wichtigste Publikation in dieser Serie ist meiner Meinung nach die Oper «Baal» von Friedrich Cerha. Leider ist die Einspielung bloss ein Mitschnitt von den Salzburger Festspielen 1981. Zwar sind auch von anderen Werken in dieser Serie nur Mitschnitte gepresst worden, beim «Baal» werden die Mängel aber offensichtlich: Publikumsgeräusche, Souffleusen, die weiterhelfen, falsche Textstellen und viele deutlich hörbare Patzer in der musikalischen Interpretation. Das ist beim Mitschnitt eines derart langen, schwierigen Werks fast unvermeidlich — nur sollte man, wenn schon eine Schallplattenveröffentlichung geplant ist, zwei, drei Mitschnitte machen und dann einen guten

«Mitschnitt» montieren; lieber *da* etwas mogeln als bei der eigentlichen Interpretation.

Friedrich Cerha hält sich bei seiner Vertonung sehr stark an Alban Berg, und da ist er ja, was Oper betrifft, gar nicht schlecht beraten. Cerha achtet darauf, dass der Text weitgehend verständlich ist; mehrheitlich dominiert ein expressiver Sprechgesang. Die Musik selber ist durchsetzt mit vielen Anspielungen an traditionelle Formen und Stile, die — ähnlich wie bei Berg — weit mehr sind als Illustrationseffekte. Innerhalb des wirren und extremen Frühwerkes von Brecht, dem dieser selbst zuwenig Weisheit nachsagte, arbeitet Cerha in seiner Dramaturgie vor allem den Aspekt des Ichthyosaurus heraus, jenes Tieres, von dem Baal erzählt, es sei von Noah darauf aufmerksam gemacht worden, dass die Flut kommen würde. «Aber er sagte ruhig: Ich glaub's nicht. Er war allgemein unbeliebt als er eroff.» Baal als der grosse Ichthyosaurus, der sich allem — zuletzt auch der Verweigerung — verweigert, dieser Baal interessiert Cerha — mit Recht, denn es ist genau dieser Aspekt, der uns heute das Scheusal Baal so aktuell und so sympathisch macht.

Roman Brotbeck

*Nach Redaktionsschluss sind folgende weitere Produktionen dieser Reihe eingeflohen:*

Marcel Rubin: *Ein Heiligenstädter Psalm; Konzert für Kontrabass und Orchester* (Amadeo 415 828-1)

Ernst Krenek: *Symphonien Nr. 1–3* (Amadeo 415 825-1)

Erich Urbanner: *Requiem* (Amadeo 415 829-1)

Gerhard Schedl: «*Kontrabass*»; *Der Totentanz von anno neun* (Amadeo 415 824-1)

## Livres Bücher

### Regia e ideologia nell'opera

S.M. Ejzenstejn, *La messinscena della Valchiria* (a cura di P.M. De Santi) Discanto Edizioni, Firenze 1984

L'attualità del discorso opera teatrale/regia è venuta ad arricchirsi di un prezioso contributo per la prima volta pubblicato in Occidente. Si tratta degli abbozzi per la messinscena de *La Valchiria* curata da Sergej M. Ejzenstejn nel 1940 a Mosca e del relativo saggio intitolato «L'incarnazione del mito» apparso sulla rivista «Teatr» n. 10 (Mosca 1940) non mai tradotto.

Ci troviamo davanti a una testimonianza significativa del processo di rilettura del teatro musicale del passato imposto dal nostro tempo come rivendicazione di uno spazio ri-creativo sul repertorio consolidato nel momento in cui al teatro musicale moderno vennero a mancare le basi sociali del proprio sviluppo. Alla conclamata fedeltà al testo musicale co-

minciarono infatti allora ad accompagnarsi i tentativi di una riformulazione dei suoi aspetti rappresentativi che, senza nulla modificare della musica, miravano a creare un nuovo tipo di relazione con la scena in cui identificare una chiave di lettura qualificante il nostro tempo rispetto all'opera del passato in questione. In tale visione ideologica del compito del regista moderno, ormai sempre più frequentemente chiamato a trasformare qualsiasi lavoro teatrale in un'opera a tesi, l'allestimento della *Valchiria* da parte di Ejzenstejn costituisce uno dei momenti più esemplari.

Dal punto di vista ideologico, nel caso in questione, in apparenza non assistiamo ad abusi troppo palesi tenuto conto dell'assunto didascalico già fondamentalmente presente nel teatro wagneriano. «Il genio del popolo alimenta l'arte [...] E soltanto quell'arte che affonda le radici nel popolo sopravvive ai secoli»:

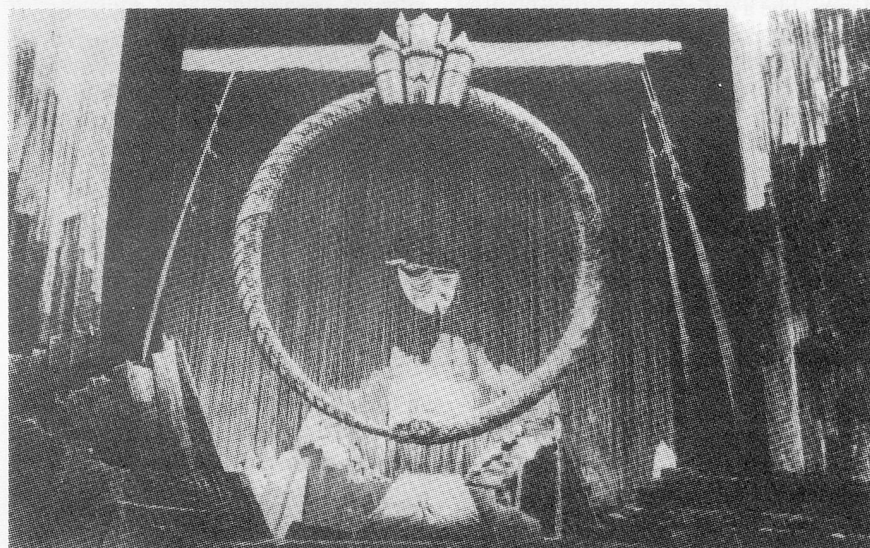


Foto del finale della *Valchiria*: Brünnhilde sul rogo, al centro dell'anello

l'innequivocabile recupero dell'*epos* operato da Wagner è riconosciuto da Ejzenstejn come dato di partenza di un discorso che, al di là dei nazionalistici accenti che scandiscono lo sviluppo della sua linea estetica e agli occhi eccitati del regista sovietico, sembra sposarsi (almeno in parte) alle rivendicazioni della nuova realtà socialista. Riecheggiando le riflessioni del giovane Wagner che fecondarono la sua partecipazione ai moti del 1848, Ejzenstejn sottolinea come il tema centrale dell'*Anello del Nibelungo* (la maledizione dell'oro del Reno sottratto alle sue custodi che dei, gnomi ed eroi si rubano a vicenda) non sia altro che la *maledizione della proprietà privata*. Tale concetto ribadito da Wagner stesso ancora in uno scritto del 1881 («la proprietà privata, divenuta base dell'organizzazione sociale, è un palo conficcato nel corpo dell'umanità, ed è anche la causa della morte penosa cui essa è condannata») troverebbe la sua espressione poetica e musicale in Wotan, il dio che si è abbassato al piano delle passioni terrene, soggiacendo alla cupidigia e condannandosi conseguentemente a una maledizione eterna.

Sennonché Wotan è insieme a tutto questo anche espressione figurata

dell'instancabile ricerca indagatrice, della sete di conoscenza che gli consente di raffigurarsi l'avvento di una purificazione attraverso il fuoco (la rivoluzione) e di un indefinito uomo dell'avvenire spasmodicamente atteso nella figura di Siegfried («l'uomo del futuro che sorgerà dalla nostra rovina»), Wagner scrisse nel 1854). *La Valchiria* si situerebbe allora da questo punto di vista al centro della tragedia dell'*Anello*, delineando il conflitto fondamentale tra i tre sistemi etico-morali incarnati nelle opinioni e nelle azioni di tre personaggi. Per primo il punto di vista anarchico che non ammette leggi e norme, incarnato in Wotan deciso a sostenere la figlia Sieglinde nella scelta di abbandonare il marito Hunding per fuggire col fratello Siegmund. Il secondo punto di vista è quello di Fricka, consorte di Wotan, nella cui severa custodia delle norme e dei principi che regolano la convivenza

umana e nella rigida difesa del focolare domestico sarebbero ravvisabili i caratteri della morale borghese. La terza posizione è quella di Brünnhilde, la valchiria chiamata da Wotan (ormai sottomesso alla severità di Fricka) a far vincere in duello Hunding (il marito offeso) su Siegmund (il figlio trasgressore): ugualmente lontana sia dal formalismo di Fricka, sia dal libertarismo anarchicηγgiante di Wotan, per lei l'unica legge è il sentimento umano e farà dunque vincere Siegmund diventando vittima dell'ira di Wotan che la punirà privandola delle proprietà divine. «Ma con ciò stesso Brünnhilde — ci dice Ejzenstejn — si rende affine proprio a quell'epoca che, per la prima volta da secoli e secoli, ha eletto a proprio sommo criterio il massimo grado di umanità: la nostra epoca comunista.»

Ideologia per ideologia, ci troviamo qui di fronte a una rivendicazione wagneriana di parte marxista che non ha né precedenti né sviluppi e che presenta dunque lati paradossali ed apparentemente inspiegabili se non fossimo in grado di valutare le circostanze storiche del coinvolgimento di Ejzenstejn in tale specifica operazione di teatro musicale. La prima del nuovo allestimento della *Valchiria* av-