

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

Herausgeber: Schweizerischer Tonkünstlerverein

Band: - (1986)

Heft: 10

Buchbesprechung: Livres = Bücher

Autor: Muggler, Fritz / Albèra, Philippe / Piccardi, Carlo

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. 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. [Siehe Rechtliche Hinweise.](#)

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. [Voir Informations légales.](#)

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. [See Legal notice.](#)

Download PDF: 30.01.2025

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

Anm. der Red.: Jürg Wytenbachs Glosse bezieht sich auf das Programm der Basler AMG und ist zuerst in der Basler Zeitung erschienen. «Dissonanz» bringt Wytenbachs ironischen Kommentar nicht zuletzt deshalb, weil die grossen Veranstalter anderer Schweizer Städte dem Basler Beispiel punkto Berücksichtigung zeitgenössischer Musik nur wenig nachstehen. Mag auch da und dort tatsächlich das Werk eines lebenden Komponisten aufgeführt werden — wenn das Erstaunlichste daran ist, dass der Komponist lebt, ist auch nicht allzuviel gewonnen.

Generalpause — oder: Basels grösster Konzertveranstalter als Avantgardist

Mit Freude und mit Hoffnung auf eine bessere Zukunft können Sie beim Lesen des Generalprogramms der Konzerte der Allgemeinen Musikgesellschaft Basel (AMG) feststellen, dass in der ganzen Saison 86/87 kein einziges Werk eines lebenden Komponisten zur Ausführung kommen wird. Von den Konzertorganistoren wird also dem Publikum kein zum Nachdenken über den Zustand unserer Zeit anregendes Werk zugemutet werden. Diese sehr ermutigende Tatsache zeigt, dass ein repräsentativer, wohlhabender und einflussreicher Teil der Basler Bevölkerung eine heile Welt der Harmonie, der «klassischen» Ausgewogenheit, der «romantischen» Gefühle und der «impressionistischen» Schönheiten will. Eine Welt also, in der alle Probleme und Konflikte gelöst sind und in der Friede und soziale Gerechtigkeit herrschen.

Nur ein Schuft — und der Teufel! — hätten dagegen etwas einzuwenden. Denn: Müssten dieselben Menschen nicht logischerweise all das ablehnen und verdammen, was ihr nur zu berechtigtes Bedürfnis nach Harmonie, innerem und äusserem Frieden stören und was ihren Schönheitssinn verletzen könnte? Konsequenterweise müssten sie den obszönen Rüstungswahnsinn der Grossmächte und ihrer Kleinknechte in West und Ost bekämpfen; durch ihre Programmwünsche geben sie indirekt zu verstehen, dass sie die Unterdrückungspolitik der USA in Mittel- und Südamerika und die Aggressionspolitik der UdSSR in Polen, der Tschechoslowakei und Afghanistan verdammen, dass die soziale Ungerechtigkeit ihnen ein Greuel ist, dass die Zerstörung der Umwelt und die atomare Bedrohung sie zutiefst erschrecken. Zählen deshalb die Basler AMG-Konzertbesucher nicht zur politisch sensibilisierten und engagierten Avantgarde? Es darf doch angenommen werden, dass diese Bürger sich auch auf anderem als auf dem musikalischen Gebiet für mehr Konsonanz, also Übereinstimmung, d.h. für soziale Gerechtigkeit und Frieden einsetzen.

(Stänkerer, die behaupten, die Musik der Vergangenheit werde nur als Trostpflasterli, «Bettmümpfeli» für Erwachsene, als Feigenblatt und als Alibi missbraucht, sind nicht ernst zu nehmen. Sind das nicht dieselben Stänkerer, die behaupten, die Konzertorganistoren würden das Publikum und die Orchestermusiker für dumm verkaufen, denn die Leute seien ja gar nicht so verschlafen, rückständig, phantasielos und uninteressiert, wie es die Programmgestaltung vermuten lasse?)

Sollte der Basler Trend Schule machen und die ganze Welt schon bald — was ja höchst wünschenswert wäre! — in schöner Harmonie, in sozialer Gerechtigkeit und in Frieden leben, würden dann die Menschen die klassisch-romantische Musik überhaupt noch nötig haben, um ihr Gewissen zu beruhigen, um nach einem gestressten Arbeitstag — oder nach einem trostlosen Arbeitslosentag — abzuschalten, um die politischen und sozialen Verhältnisse zu beschönigen und um die Angst vor einem nuklearen Holocaust zu übertönen? Vielleicht hätten dann auch die AMG-Konzertbesucher die Gelegenheit, die Zeit, die Musse und das Interesse, der Musik der Gegenwart — ihrer Gegenwart — zuzuhören.

Mit ebensolcher Freude und Hoffnung auf eine bessere Zukunft dürfen Sie beim Studium der besagten Konzertprogramme feststellen, dass in der Saison 86/87 kein einziges Werk eines Schweizer Komponisten aufgeführt wird, und dass — mit Ausnahme von Edith Mathis — kein gebürtiger Schweizer Solist oder Dirigent auftreten wird. Ist das nicht eine erfreuliche Tatsache? Denn diese Programmpolitik zeigt, dass wir Schweizer doch gar nicht so ausländerfeindlich sind wie das die Politik vieler Verantwortlicher vermuten lässt, die auf der tückischen Welle der sog. «gesunden» Volksmeinung schwimmen. Zählen die AMG-Konzertbesucher nicht auch in diesem Punkt zur politisch sensibilisierten und engagierten Avantgarde? Menschen also, die sich eben nicht nur in der Musik für die Integration der Ausländer und Asylanten einsetzen, Leute, die sich ehrlich um ein Zusammenleben in Konsonanz, d.h. in Übereinstimmung und Harmonie bemühen. (Stänkerer, die meinen, der neidische und risikoscheue Durchschnittsschweizer traue einem andern Schweizer eben auch nur Durchschnittliches zu, die sind doch wohl nicht ernst zu nehmen, oder?)

Schlussfolgerung: Bis der paradisische Zustand einer echten Konsonanz im Leben und in der Musik eingetreten ist, sollte der Staat die zeitgenössische Musik als aufklärerisch, aufrührerisch und zersetzend verbieten. (Wird sie nicht schon längst von ihm ignoriert und abgewürgt?) Die schweizerischen Konservatorien und Musikhochschulen müssten daran gehindert werden, weitere Schweizer Musiker auszubilden. (Werden sie nicht schon längst ignoriert und abgewürgt? Als Beweis studiere man eben das Generalprogramm, bzw. die Generalpause der AMG!)

Jürg Wytenbach

Livres Bücher

Eine Ehrung

Paul Sacher als Gastdirigent; Dokumentation und Beiträge zum 80. Geburtstag
Hrsg. von Veronika Gartmann im Auftrag
des Schweizerischen Tonkünstlervereins
Atlantis-Musikbuch-Verlag, Zürich 1986

Zum 70. Geburtstag des Basler Dirigenten, Mäzen und Sammlers Paul Sacher ist ein Band mit Farbfaksimiles «Musikhandschriften aus der Sammlung Paul Sacher» (Editiones «Roche» Basel) und ein Band mit Dankesbeiträgen von 22 Musikern und Kulturschaffenden (Atlantis-Musikbuch-Verlag Zürich) erschienen, in letzterem auch ein Verzeichnis der unter Leitung von Paul Sacher uraufgeführten Werke von 1926 bis 1976 und ein Verzeichnis der unter seiner Leitung entstandenen Schallplattenaufnahmen. Zu seinem 80. Geburtstag in diesem Frühjahr (28. April) ist nun, im Auftrag des Schweizerischen Tonkünstlervereins, dessen langjähriges Vorstandsmitglied (während 24 Jahren!) und Präsident (während 9 Jahren) Sacher gewesen ist, ein Band von Aufsätzen bekannter Persönlichkeiten des Schweizer Musiklebens mit einem Verzeichnis aller Dirigiertätigkeiten Paul Sachers ausserhalb seiner beiden «Hausorchester», des Basler Kammerorchesters und des Collegium Musicum Zürich, die beide durch eigene Publikationen bereits dokumentiert sind, erschienen, herausgegeben von Veronika Gutmann (ebenfalls im Atlantis-Musikbuch-Verlag Zürich).

Diese Dokumentation, die etwa die Hälfte des Bandes einnimmt, entspricht durchaus einem Bedürfnis, denn auch in diesem Bereich der Tätigkeit hat Paul Sacher, wie in seinen eigenen Formationen, viele zeitgenössische Werke präsentiert, darunter auch noch einmal 26 Uraufführungen. Aber auch darüber hinaus ist die Programmgestaltung Sachers sehr interessant, müsste manchem heute als Vorbild dienen, geprägt natürlich durch die eindeutigen Vorlieben im Bereich der Barockmusik — was sich im Sammelverzeichnis der aufgeführten Werke sehr schön ablesen lässt —, ferner bei Haydn und Mozart und dann natürlich im ganzen Bereich der zeitgenössischen Musik, und auch hier wieder mit Schwerpunkten, nämlich bei Strawinsky, Bartók, Frank Martin, Arthur Honegger, Willy Burkhard, Conrad Beck, auch Hindemith. Dem hier genannten Verzeichnis aller aufgeführten Werke geht aber das Verzeichnis der einzelnen Konzertprogramm-Zusammenstellungen, versehen mit Datum und Ortsangaben und Solistentabelle, voran. Es wäre interessant, von anderen berühmten Dirigenten ein solches Verzeichnis der aufgeführten Werke zu besitzen. Dieses Verzeichnis

hat jedenfalls bei Paul Sacher ein solches Ausmass an Breite und Stückzahl, wie wir es wohl kaum bei manchem Dirigenten wiederfinden könnten. Denn die heute übliche Mehrfachauswertung der einstudierten Werke findet bei Paul Sacher eben nur ansatzweise statt, wird nur gerade in seiner Gastdirigententätigkeit überhaupt, von ihm aus gesehen, möglich. Aber auch in dieser hat er, wie hier offensichtlich wird, eben auch selten nur sein Repertoire dargeboten.

Dahinter steht eine kaum vorstellbare Arbeitsleistung, zumal es eben zu einem Grossteil Werke mit besonders hohen Ansprüchen sind, die er aufführte, alte Werke, die unbekannt waren und sonst nie gespielt wurden — man bedenke, dass die Barockmusik in ihrer Breite in den dreissiger und vierziger Jahren erst entdeckt wurde und dass gerade Paul Sacher an dieser Aufarbeitung, welcher enorme kulturhistorische Bedeutung zukommt, ein wesentliches Verdienst trägt so wie auch das von ihm zu diesem Zweck gegründete Institut der «Schola Cantorum Basiliensis»! —, und vor allem waren es natürlich zeitgenössische Werke, die er aufführte, die erst erarbeitet werden mussten und die ohnehin weit höhere Anforderungen an Gestaltungsgabe und Schlagtechnik stellen als die gängigen Klassiker und Romantiker. Dass auch in der Moderne sich gewisse Schwerpunkte bei ihm herauschälten, kann weiter nicht verwundern. Dem Kreis der Neuen Wiener Schule stand Paul Sacher eher fremd gegenüber; dementsprechend ist aus diesem Bereich einzig das Violinkonzert von Alban Berg im Verzeichnis vorhanden — dieses aber schon 1942 zum ersten Mal. Der spezielle Hinweis der Verfasserin Veronika Gutmann, dass sogar auch John Cage und Karlheinz Stockhausen in den Programmen vorkommen (S. 133), ist allerdings insofern etwas pikant, als es sich bei Cage um das frühe Schlagzeugsextett «First Construction in Metal» von 1939, um ein folkloristisch geprägtes Werk aus der Zeit vor der Auseinandersetzung mit der Zwölftonmusik, bei Stockhausen aber um den «Zyklus» (1959) für einen Schlagzeuger allein, somit also un-dirigiert, handelt. Aber immerhin sind beide Werke in einer interessanten Programmzusammenstellung mit Werken von Henry Cowell und Carlos Chávez vorhanden, die zusammen mit dem «Basler Schlagzeugensemble» und dem Solisten Siegfried Kutterer für September 1977 entwickelt worden ist.

Ausser dem genannten Verzeichnis und einer Reihe von Fotografien von wichtigen musikalischen Ereignissen enthält der Gratulationsband auch eine Reihe von interessanten Aufsätzen, die sich mit Teilaspekten der Tätigkeit Paul Sachers beschäftigen. Der Musikwissenschaftler Kurt von Fischer entwirft ein Bild der «Stationen und Positionen» des schweizerischen Musikschaffens seit 1940, so wie es Paul Sacher miterlebt und zu einem wesentlichen Teil auch durch seine fördernde Tätigkeit

mitbestimmt hat; dieser Aufsatz kann als fundierte generelle Einführung gelten, während sich dann sein Kollege und Nachfolger im Zürcher Musikwissenschaftlichen Universitätsinstitut, Ernst Lichtenhahn, mit zwei Hauptwerken des Schweizer Musiktheaters, mit Honeggers «Jeanne d'Arc» und Willy Burkhardts «Schwarzer Spinne» auseinandersetzt, die beide (1938 respektive 1949, Burkhardts Oper auch in der revidierten Fassung von 1954) durch Paul Sacher uraufgeführt worden sind. Hans Jörg Jans stellt in kurzen Worten und einigen Notenabbildungen die drei «Hommage»-Zyklen vor, Widmungskompositionen für Paul Sacher zum 60. (1966), 70. (1976) und 80. Geburtstag, deren zwei vom Tonkünstlerverein an-



geregt wurden, während jener von 1976 vom Cellisten Mstislav Rostropovitch bestellt und auch aufgeführt wurde.

Drei weitere, zum Teil umfangreiche Aufsätze widerspiegeln Freundschaftsbeziehungen zu Paul Sacher, wobei der betagte Basler Komponist Conrad Beck und der Historiker Edgar Bonjour ihre Erinnerungen noch persönlich wiedergeben konnten, während die Freundschaft mit dem leider früh verstorbenen Constantin Regamey nur noch in seiner grossen Korrespondenz mit Sacher, sachkundig von Nicole Lontan-Charbon kommentiert, dargestellt werden konnte. Und schliesslich folgt durch den langjährigen Generalsekretär des STV Bernard Geller eine höchst fachkundige Darstellung der in mancher Hinsicht für das Schweizer Musikleben entscheidenden Tätigkeiten Paul Sachers im Rahmen des Schweizerischen Tonkünstlervereins, die mehr als ein halbes Jahrhundert, von 1929 bis heute, umfassen, zunächst, schon als 23-jähriger, als eines der jüngsten Mitglieder, dann zwei Jahre später schon im Vorstand. Von 1946 bis 1955 folgten neun wichtige Jahre seiner Präsidentschaft des STV; sie waren übrigens zugleich auch Jahre der Präsidentschaft der schweizerischen IGNM, deren Präsident Sacher allerdings schon seit 1936 gewesen war: nun aber übernahm der STV die Repräsentanz der Schweizer Ortsgruppen, die bis dahin bei den Gruppen von Basel und Zürich gelegen war. Der Rücktritt 1955 als Präsident und Austritt aus dem Vor-

stand bedeutete das Ende einer Epoche, nicht aber das Ende jeder Tätigkeit für den STV, zu dessen Ehrenpräsident er ernannt wurde. Nach wie vor leitete er als Präsident den dreiköpfigen Stiftungsrat der 1944 gegründeten «Stiftung für die Zuerkennung von Komponistenpreisen des Schweizerischen Tonkünstlervereins».

Fritz Muggler

Diverses nouveautés

Varèse, vingt ans après... Actes du colloque de Strasbourg, sous la direction de F.-B. Mâche.

La Revue Musicale, Paris 1985

Un colloque Varèse avait eu lieu à l'occasion du premier festival de Strasbourg, Musica 83, et ce sous la direction du compositeur François-Bernard Mâche. Il s'agissait de célébrer le centenaire de la naissance de Varèse (1883). Les interventions et discussions sont aujourd'hui consignées dans un fort volume: approches personnalisées de ceux qui ont connu Varèse (Slonimsky, Charbonnier, Stuckenschmidt, Schaeffer...) et qui tentent de faire mieux apparaître sa personnalité; approches philosophiques et analytiques, dues principalement à des compositeurs (Mâche, Tremblay, Dufourt, Osborne) qui interprètent Varèse avec leurs préoccupations propres. Prédéterminé commun: Varèse rêvait d'un art-science, et il a ouvert la voie d'une musique fondée sur un rapport direct et sensuel au son, et non plus sur des critères d'écriture liés aux anciennes hiérarchies. On peut discuter l'idéologie sous-jacente de telles positions, notamment cette agaçante opposition entre «musique de sons» et «musique de notes», qui ne veut pas dire grand chose, mais qui est devenue à la mode depuis plusieurs années en France. Bien des approches ou des commentaires restent davantage allusifs que réellement démonstratifs, mais ils révèlent en même temps à quel point l'œuvre d'un musicien du passé est perçue en fonction d'une idée (voire d'une idéologie) musicale bien définie. Varèse demeure plus un «objet» de débats et d'enjeux liés à la situation actuelle qu'un «objet» d'études autant que possible objectives et historiques. L'ensemble des textes publiés ici, suivis de discussions parfois animées n'en est pas moins passionnant et stimulant à lire.

François Michel: Le silence et sa réponse. LATTES, Paris 1986

On sait de François Michel qu'il a dirigé l'encyclopédie Fasquelle (qui demeure un excellent ouvrage) et qu'il est un pianiste prodigieux. Dans cet essai, il défend, d'une plume alerte, cette idée simple: que toute musique, toute inspiration, naît du silence. Maudissant notre civilisation du bruit et de la pollution sonore (music is business), il regarde mourir avec nostalgie les vieilles traditions orales, celles d'un «art qui dépasse

l'art», d'un «art magique de l'envoi». Il subit lucidement le grand Art (avec un grand A), ses commentateurs zélés, ses amateurs bien intentionnés et ses auditeurs passifs, abrutis par «cette inondation universelle de musique... [où] la musique elle-même est devenue un empêchement de la musique, puisqu'elle a supprimé le silence préalable à toute musique». Ces paroles amères qui tiennent de l'aristocrate désenchanté ou du prophète criant de cinglantes vérités, peuvent être utiles, pour autant que, contrairement à l'auteur, on cherche à comprendre son temps, plutôt qu'à l'injecter.

Entretemps — revue trimestrielle de musique contemporaine: no 1

(42, rue de Montmorency, 75003 Paris)

Etre vigilant et attentif à la création musicale, telle est le programme annoncé par la nouvelle revue *Entretemps*, dont le premier numéro a paru avant les vacances: quelques articles inégaux, desquels nous retiendrons le petit dossier Lachenmann, excellent, et des chroniques (concerts, livres, disques), faites avec sérieux et sans complaisance. Un bon départ pour cette expérience courageuse et nécessaire!

Philippe Albèra

Opera e società

John Rosselli, The Opera Industry in Italy from Cimarosa to Verdi.

Cambridge University Press, London 1984

John Rosselli, L'impresario d'opera, arte e affari nel teatro musicale italiano dell'Ottocento.

EDT/Musica, Torino 1985

«In ogni piccola città, in ogni villaggio, si trova inalzato un teatro... Mancherà la sussistenza agli indigenti, i ponti ai fiumi, gli scoli alle campagne, gli ospedali agli infermi, e i provvedimenti alle calamità pubbliche, ma è fuori di dubbio che non mancherà la sua spezie di Coliseo per gli scioperati.»

Pur con qualche esagerazione, le considerazioni dell'Arteaga (*Le Rivoluzioni del teatro musicale italiano*, Venezia 1785) delineano una situazione che tocca il centro della vita sociale e culturale italiana del Sette e soprattutto dell'Ottocento. L'opera teatrale, sorta in Italia agli inizi del XVII secolo e impostasi a partire dal terzo decennio del secolo come operazione culturale ormai passata dalla corte alla città, si sviluppò effettivamente come fenomeno globale capace di catalizzare gli interessi, le energie e le risorse di un'intera comunità e di primeggiare su qualsiasi altro aspetto della comunicazione culturale. L'irradiamento sociale e politico del melodramma è realtà di cui si usa quindi tener conto nel giudizio sull'opera di compositori grandi e piccoli della lunga tradizione italiana (a cominciare da Verdi e dalla lettura in chiave risorgimentale dei suoi primi lavori).

Fino ad oggi è tuttavia mancato uno studio che mettesse a fuoco i meccanismi organizzativi, di distribuzione e di mercato, di un repertorio dai risvolti economici evidenti, soprattutto in un paese dove la ricchezza faceva difetto. La lacuna viene oggi ad essere colmata da un libro di John Rosselli, studioso italo-britannico di storia e storia economica che, dall'angolazione dei suoi interessi specifici, getta luce nuova sulla tradizione melodrammatica che siamo avvezzi a considerare relativamente ai monumenti grandi e medi che essa ci ha lasciato, incapaci spesso di collegarli a un circuito di fruizione senza il quale non avrebbero mai visto la luce. La ricerca di Rosselli (parallelamente data alle stampe in inglese e in italiano), puntigliosamente documentata e statisticamente verificata alla buona maniera anglosassone, ci svela l'altra faccia della medaglia, una faccia non costituita solamente di dati e di cifre ma che rivela situazioni umane e sociali che toccano in primo luogo la vita di una comunità nazionale la quale, al di là di diversità e contrasti legati alla divisione dell'Italia in molti stati, proprio nel teatro musicale trovava uno dei più importanti punti di convergenza e di sintesi. Al centro (e lo rivela il titolo del lavoro) sta la figura umana dell'impresario, figura le cui condizioni di lavoro e le necessità di sopravvivenza vincolavano a un comportamento di avventuriero con risvolti ai limiti della legalità, responsabili del modo in cui fu tramandato il suo ritratto equivoco. Nell'aspetto di mediatore, più o meno accorto, più o meno spregiudicato, questa figura si accompagna a quelle degli agenti (fornitori di cantanti), dei giornalisti (propagandisti attraverso riviste specializzate) e di altri intermediari a disegnare una situazione tipica di paese povero, dove una moltitudine di individui era portata per necessità a trarre vantaggi lucrando sui pochi campi di attività redditizi. Se si trattasse di una semplice situazione di marginalità una ricerca simile ridurrebbe immediatamente il campo di interesse. In verità la funzione dell'impresario, nello studio del Rosselli, si rivela equilibratrice in un mercato che, a differenza dei mezzi a disposizione per l'opera nelle grandi capitali monarchiche ed imperiali quali Vienna e Parigi, contava su risorse inferiori.

Con la necessità di sfarzo legata all'opera seria, la gestione diretta delle stagioni operistiche da parte delle autorità cittadine (siano esse vere e proprie emanazioni del governo oppure associazioni di palchettisti o di nobili, come avveniva nel Settecento), si sarebbe rivelata certo più dispendiosa di quanto un impresario, magari con l'implacabile sfruttamento del lavoro altrui (di cantanti, musicisti, ecc.) sarebbe stato in grado di garantire. In altre parole il modello straniero non avrebbe mai permesso in Italia di portare il teatro musicale capillarmente nelle piccole località che si dotarono presto ed abbondantemente di teatri proprio per non dipendere solamente dalle capitali. L'impresario, anche con la sua losca

fama, diventava quindi il punto di volta di una situazione che contribuì certamente in modo fondamentale all'unità del paese prima che questo concetto si traducesse in politica concreta. A questo proposito Rosselli mostra il paradosso di un mercato impresariale che la raggiunta Italia unita rovinò irrimediabilmente. Pur ostacolato da innumerevoli problemi doganali, di polizia (censure locali), di arbitrii legati all'autorità assolutistica, il lavoro dell'impresario poteva prosperare solo nell'ordinamento sociale dell'*ancien régime* tenuto in piedi dalla restaurazione. Per quanto ormai coinvolgente il pubblico borghese, la radice del melodramma ottocentesco era l'opera seria nel suo stampo aristocratico e ciò spiega l'avversione che per lungo tempo le fu riservata dalle cerchie giacobine e radicali le quali, andate al potere per via elettorale nel momento dell'unità del paese, misero subito in discussione il principio del sussidio pubblico al teatro d'opera mettendo in crisi il settore. La figura dell'impresario scompare infatti con l'abbattimento delle vecchie gerarchie nel cui regime, pur tra mille vicissitudini, egli trovava spazio d'azione.

Spazio garantito da un culto del teatro che a quel tempo presentava precisi risvolti di vantaggio politico, soprattutto sottoforma di controllo della popolazione nella situazione postnapoleonica di tensioni palesi e latenti. Ne fa stato (e basterà quest'esempio) la dichiarazione del governatore della Lombardia austriaca a cui premeva che la Scala rimanesse aperta nelle solite stagioni, perché il teatro «trae a sé in luogo osservabile nelle ore notturne una gran parte della civile popolazione». D'altra parte il teatro musicale, con i suoi fenomeni di fanatismo per gli interpreti protagonisti, costituiva chiaramente una valvola di sfogo per le tensioni sociali, non diversamente da come lo è oggi lo sport, nel senso di costituire oggetto dominante delle discussioni quotidiane come dimostrava la realtà dei numerosi giornali teatrali (per lo più alimentati da pettegolezzo) paragonabili alle odierne gazzette sportive. Il teatro musicale come luogo di presa di coscienza del riscatto nazionale, come siamo abituati a considerare, è fenomeno molto più limitato di quanto si creda. E' sicuramente vero che la *Norma* nel gennaio-febbraio 1848 fu tolta dal cartellone a Cremona per le manifestazioni patriottiche che si scatenavano al coro di «Sgombre farà le Gallie», ma Rosselli mostra anche come, dieci anni prima, nello stesso teatro la medesima opera venisse rappresentata in onore e alla presenza dell'imperatore austriaco, preceduta addirittura dal canto dell'inno absburgico «Viva Ferdinando», intonato dal pubblico osannante.

Carlo Piccardi

Entre Nietzsche et Adorno

Philippe Godefroid: *Le Jeu de l'Ecorché — dramaturgie wagnérienne.*
Editions Papiers, Paris 1986

Dans ce livre, Philippe Godefroid cherche à interpréter l'histoire, l'art et l'individu Wagner avec une grille unique. Il commence ainsi par le contexte historico-philosophique, pour aller aux œuvres mêmes de Wagner. L'Allemagne, dans la deuxième moitié du dix-neuvième siècle se cherche non dans la politique, nous dit Philippe Godefroid, mais dans la poésie: elle ne s'identifie pas au Prince, mais au Poète. Elle veut bâtir son unité sur une «vision esthétique et religieuse de la communauté», et se donne pour mission le retour à la vraie nature, au vrai sacré, à la vraie culture. Cette vision, chez Wagner, s'appuie sur la hantise de la décadence — hantise partagée par Nietzsche, mais dans un sens différent. Wagner, dans sa pensée comme dans sa dramaturgie, s'appuie constamment sur «l'existence et la description d'un négatif [qui] fondent celles d'un positif». La renaissance spirituelle allemande, (pas seulement pour Wagner), prend racine dans la haine du monde matériel et de son incarnation principale: le juif (figure secondaire: la femme!). Cette analyse croisée de la réalité allemande et de l'idéologie wagnérienne débouche sur une excellente analyse des *Maîtres Chanteurs*. Car, comme le souligne justement l'auteur, les héros wagnériens sont moins des personnages que des idées («ils ne parviennent pas à être»). Les héros wagnériens, «maudits d'être», doivent «se nier eux-mêmes ou attendre comme sauveur celui qui les niera». La fameuse expressivité wagnérienne est dès lors fondée avant tout sur le geste et sur l'effet. Elle présente comme événement ce qui a déjà eu lieu. Adorno avait signalé ce processus de répétition infinie qui met l'auditeur dans un état de demi-conscience qui se veut sentiment de l'infini. Les opéras de Wagner s'arrachent au temps; ils sont basés sur le récit remémoratif, et par le recours au mythe, Wagner reconstruit l'histoire, la «réorganise». Dans ses œuvres, l'émotion submerge la compréhension et masque le processus compositionnel (la musique recouvre le poème, le leitmotiv brouille la construction). Par cet état demi-conscient, par cette remontée du temps — où l'expérience psychanalytique est préfigurée — Wagner veut aller aux déterminations premières: ainsi Wotan descend-il auprès d'Erda, dans une scène clé du *Ring*, pour «dénoncer la passivité du Savoir» et «exalter la puissance du Vouloir». Cette problématique, qui est au centre de toute la démarche wagnérienne, est bien mise en lumière par Philippe Godefroid: dans le *Ring* aussi bien que dans *Les Maîtres Chanteurs* ou *Parsifal*. Wagner confronte l'état d'innocence (qui est aussi l'innocence sexuelle) à la détention d'un quelconque Savoir,

source de tout Pouvoir, et qui comme lui tout à la fois corrompt et n'assouvit jamais. Cela mène Wagner à Parsifal, le «chaste fol», seule figure innocente non manipulée (contrairement à Siegfried notamment). Splendide métaphore du Wagner compositeur (dont on sait qu'il acquit son «métier» laborieusement) et de la situation de l'artiste romantique, illuminé par l'inspiration, et confronté aux conventions stériles des «philistins».

L'ensemble de cet ouvrage fourmille d'idées, et analyse habilement le contenu des opéras en rapport avec l'idéologie wagnérienne et la situation allemande de son époque. Elle court-circuite toute idéalisation et toute sacralisation de l'Œuvre wagnérien, permettant au contraire d'en situer, de façon critique, la problématique. Toutefois, on sent que ce livre condense des projets épars: la fusion entre les propos de caractère général (situation allemande, analyse des *Maîtres Chanteurs*, réflexions sur la question du public), et l'étude dramaturgique des opéras, est peu convaincante. Question de méthode sans doute. Il semble qu'il eût été préférable de considérer comme acquise la connaissance élémentaire des œuvres, et de développer davantage certaines idées passionnantes, d'approfondir certaines analyses pertinentes. Tel quel, ce livre est extrêmement stimulant: c'est l'un des meilleurs ouvrages sur Wagner disponible en français. On le rangera entre les pamphlets de Nietzsche et la monographie critique d'Adorno.

Philippe Albèra

Rubrique AMS Rubrik STV

Fête 1988

Initialement prévue à Lausanne, la 89^e Fête des Musiciens Suisses aura finalement lieu à Solothurn (6–8 mai 1988) et s'intitulera «Musique à l'église et musique d'église».

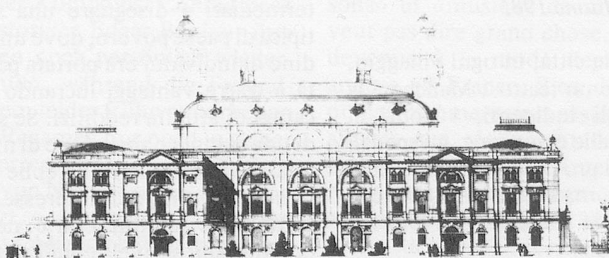
Ausschreibung: dans le cadre de la thématique prévue, nous vous proposons l'*Ausschreibung* suivante:

- Un instrument solo, y compris voix, orgue
- Kammerbläser (flûte, hautbois, clarinette, basson, cor) dans une formation allant de 2 à 5
- Bande magnétique
- Maîtrise de garçons (chœur à 4 voix, env. 50 chanteurs)

Ces différentes possibilités peuvent se combiner par deux.

Délai d'envoi: 28 février 1987 au plus tard.

Les partitions doivent être envoyées en quatre exemplaires, portant chacun la mention «Fête AMS 1988» ainsi que la durée exacte, au Secrétariat de l'Association des Musiciens Suisses, case postale 177, 1000 Lausanne 13.



TONHALLE-ORCHESTER ZÜRICH

Künstlerische Gesamtleitung: Hiroshi Wakasugi

Per sofort oder nach Vereinbarung:

Koord. Stimmführer 2. Violine

Pflichtstücke: Eines der drei Violinkonzerte von W.A. Mozart KV 216, 218, 219 sowie ein Werk aus einer anderen Stilepoche nach freier Wahl.

Jahresgrundgage (inkl. 13. Monatsgehalt) je nach Dienstjahr Fr. 61'269.— (Minimum) bis Fr. 77'740.— (Maximum) zuzüglich Fr. 9'386.— Funktionszulage; fortschrittliche Sozialleistungen.

Bewerbungen (Altersgrenze 32 Jahre) mit Lebenslauf und detaillierten Angaben über die musikalische Ausbildung und bisherige künstlerische Tätigkeit (Zeugnis-kopien) senden Sie bitte bis 30. November 1986 an die untenstehende Adresse. Das Probespiel findet voraussichtlich im Februar/März 1987 statt.

TONHALLE-GESELLSCHAFT ZÜRICH

Gotthardstr. 5, CH-8002 Zürich, Tel. 01 201 15 81