

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

Herausgeber: Schweizerischer Tonkünstlerverein

Band: - (1995)

Heft: 43

Rubrik: Disques = Schallplatten

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: 18.04.2025

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

devaient composer. Dans ses classes d'analyse, ce qui, dans une pédagogie habituelle, ressortit généralement à une « activité de comptable » (Boulez), Messiaen incitait à l'investigation, à ce que l'œuvre étudiée révèle l'apprenti à lui-même. C'est au début des années cinquante que les études de Messiaen concernant le rythme prennent une teinte d'audace. Et donnèrent vie à ce traité monumental, qui fut l'œuvre de toute son existence; aucun ouvrage théorique n'avait paru depuis *Technique de mon langage musical* (1943), sinon les *Conférences de Bruxelles* (1958), la *Conférence de Notre-Dame* (1977), la *Conférence de Kyoto* (1985), ainsi que l'analyse des *Concertos pour piano de Mozart* (qui figurera dans le tome IV de ce *Traité*).

C'est Yvonne Loriod qui a remis en ordre cet ouvrage, en respectant strictement le plan, en sept volumes, que Messiaen lui avait indiqué en 1991. Pour ce faire, elle dut rassembler des chapitres rédigés à des époques variées, tout en restant fidèle à la présentation même du manuscrit (paragraphe, sous-chapitres ou termes soulignés).

Dès l'abord de ce tome premier, nous savons qu'« au commencement était le rythme* », essence du *Traité* (« un musicien est forcément rythmicien, sinon il ne mérite pas d'être appelé musicien »), ce rythme qui suscite, chez Messiaen, une « inquiétude » – qu'il fit partager à ses élèves. Le chapitre premier voit l'irruption, dans la pensée musicale, de notions aussi extraordinaires que l'Eternité (le présent, « incréé », qui n'existe pas, est opposé au Temps « créé »), ou les « ordres rythmiques » définis au chapitre II, et dont découlent tous les paramètres musicaux. « La musique se fait avec des sons ? Je dis non ! s'exclame Messiaen. Non, pas seulement avec des sons ! [...] La recherche des sons simultanés nous a conduits à l'hédonisme musical, à des harmonies merveilleuses, dont la volupté sonore dépassait la joie sensorielle des couleurs et des parfums, et c'est tant mieux pour nos oreilles ! Mais n'oublions pas que la musique est d'abord *Mélodie*, et que la mélodie n'existerait pas sans le Rythme. » Messiaen aborde alors la métrique grecque et la rythmique hindoue. Celle-là, caractérisée par le iambe (une brève – une longue – saint Augustin et Claudel y voyaient le rythme primordial), qu'il compare à la métrique latine, avec le dactyle (une longue–deux brèves) et l'hexamètre dactylique, le vers le plus fréquent en latin (Virgile, Lucrèce, Horace, Ovide).

Est traitée ensuite la survivance des rythmes grecs dans le deuxième mouvement de la *Septième Symphonie* de Beethoven, dans le *Gibet* et *Scarbo* de Ravel, dans le folklore bulgare (cf. l'étrange correspondance entre le système de Çarngadeva, l'amphimacre hémolien des Bulgares et le rythme hindou Mátasya Tíshra, de la théorie karnátique), survivance de ces rythmes,

enfin, dans les œuvres de Messiaen lui-même.

Quant aux rythmes hindous, « d'un raffinement et d'une subtilité sans égale », Messiaen les étudie à la lumière des quatre systèmes musicaux que le Gandharva Veda (Veda des musiciens célestes) reconnaît aux Indes : celui de Shiva (dix modes pentaphones ; 5 sons, car 5 est le chiffre de Shiva) ; celui attribué à Soma (72 modes, tous à 7 sons) ; celui de Hanumant, dont la musique traditionnelle du nord-est de l'Inde se prétend dérivée ; enfin le système – classique – de Bharata, contenant le tableau de 120 Deçî-tâlas, le plus fabuleux catalogue de rythmes de toute l'histoire de la musique. Messiaen conclut cet ultime chapitre en analysant quelques rythmes hindous utilisés dans son œuvre. Ainsi, dans le premier mouvement (« Liturgie de cristal ») du *Quatuor pour la fin du Temps*, ou dans le

deuxième morceau (« Offertoire ») de la *Messe de la Pentecôte*.

Notons, pour terminer, la beauté du style, alliance de minutie et de poésie. Au fait, saviez-vous que Messiaen, par un « singulier travers » de son esprit, avait une inclination pour la tératologie ? « J'ai toujours aimé les monstres (tous ceux du Crétacé : brontosaurus, diplodocus, stégosaurus, tyrannosaurus), et les peintures de monstres. » Mais il n'est jamais parvenu à les produire en musique, la monstruosité et le dégoût étant incompatibles avec la « volupté intellectuelle » de l'art des rythmes !

Jean-Noël von der Weid

* Cette paraphrase de l'Evangile selon saint Jean, de Hans von Bülow, « sans doute irrespectueuse, remarque Messiaen, a le mérite de placer le Rythme à l'origine de toute musique ». Sachons que, chez les Hindous, la danse cosmique de Shiva crée et détruit tour à tour l'univers par son rythme.

Disques Schallplatten

Opern als Reflex politischer Situationen

Paul Dessau/Bertolt Brecht: «Die Verurteilung des Lukullus»

Helmut Melchert, Peter Schreier, Annelies Burmeister u.a. Rundfunkchor und Rundfunk-Sinfonie-Orchester Leipzig; Ltg.: Herbert Kegel
Berlin Classics BC 1073-2

Paul Dessau: «Leonce und Lena», Oper nach dem gleichnamigen Lustspiel von Georg Büchner

Reiner Süss, Eberhard Büchner, Carola Nossek u.a. Staatskapelle Berlin; Ltg.: Otmar Suitner
Berlin Classics BC 1074-2

Selten hat deutsches Musiktheater bis in die Regierung hinein so hohe Wellen geschlagen wie bei «Lukullus» von Brecht/Dessau (1951) und beim Opernprojekt «Johann Faustus» von Hanns Eisler (1953). Im Berliner *Basis Druck Verlag* wurden mittlerweile die entsprechenden Dokumente in zwei Bänden veröffentlicht, herausgegeben von Joachim Lucchesi (Dessau) und Hans Bunge (Eisler). Wer diese Unterlagen genau studiert, wird sich kaum dem Urteil Lucchesi anschließen können, es handele sich dabei um blosse Kunstdebatten. Die Auseinandersetzung um neue Formen des Musiktheaters wurde vielmehr zum Vorwand, um Prozesse gegen Titoismus, Trotzismus und Renegatentum vorbereiten zu können. Obwohl diese Prozesse noch abgewendet werden konnten, behielten beide Kampagnen die einschüchternde Wirkung, die ihnen zugeordnet war.

Dass Fritz Henning diesen Aspekt der Lukullus-Debatte unerwähnt liess, ist der einzige Einwand gegen seine

sonst hervorragende Einführung zu einer mustergültigen Produktion. Die Firma *Berlin Classics*, die die Rechte des ehemaligen *VEB Deutsche Schallplatte* übernommen hat, legt die mehrfach preisgekrönte Aufnahme jetzt erstmals auf Compact Disc vor. Ihren authentischen Charakter erhält diese durch die künstlerische Beratung des Komponisten und die Sprachregie von Ruth Berghaus, seiner Ehefrau. Höchste Bewunderung verdient die Leistung des Rundfunkchores und des Rundfunk-Sinfonie-Orchesters Leipzig, die an deklamatorischer und rhythmischer Genauigkeit ein Optimum bieten. Zu verdanken ist diese scharfgeschnittene Präzision und Prägnanz dem Dirigenten Herbert Kegel, der wegen seiner unerbittlichen Probenarbeit ebenso geachtet und gefürchtet war wie seinerzeit Hermann Scherchen. Als der bedeutendste Dirigent zeitgenössischer Musik in der DDR hat sich Kegel gerade um Dessaus Werke grosse Verdienste erworben. Die vorliegende Aufnahme dokumentiert dies exemplarisch. In ihrer digitalen Fassung klingt sie so frisch wie eine Neuproduktion (lediglich die Kennzeichnung von Take 5 wurde vergessen).

Thema der Oper ist die Bewertung einer geschichtlichen Persönlichkeit, die ein Doppelleben als Feldherr und Gourmet führte. Obwohl heute eine andere Situation herrscht als zur Zeit der Nürnberger Prozesse und des stalinistischen Personenkults, bleibt die Frage «Was ist Grösse?» aktuell. Auch weiterhin sind äusserer Ruhm und gesellschaftlicher Nutzen durchaus nicht identisch. Mit ihrer Kontrastierung von pomphaftem Staatsbegräbnis und respektlosen Zwischenrufen machen Brecht und Dessau dies schon zu Beginn ihrer Oper desillusionierend deutlich. Der Titelheld, dargestellt vom stimmgewaltigen Helmut Melchert, ist mit Wortwiederholungen und Koloraturen ein eitler Geck, der lediglich in seiner Klage um den Koch Lasus sympathische Züge

erhält. Noch eindeutiger als der Koch (Peter Schreier), der eine soziale Zwischenposition einnimmt, ist das um den toten Sohn klagende Fischweib (Annelies Burmeister) als positive Identifikationsfigur zu erkennen.

Aus heutiger Sicht mag man fragen, ob nicht der ursprünglich vorgesehene offene Schluss wirkungsvoller gewesen wäre als die lautstark wiederholte Verurteilung. Durchaus aktuell ist dagegen die Aussage des Totenrichters, wonach der Sieger stets die Geschichte der Besiegten schreibt. Wenn die neue (West-)Intendanz der Deutschen Staatsoper Berlin heute verkünden lässt, sie werde dem Haus endlich zu Weltniveau verhelfen, so ignoriert sie die glanzvolle Vergangenheit vor 1989. Zu ihr gehörten neben der «Lukullus»-Inszenierung von Ruth Berghaus unter der Intendanz Hans Pischners auch die Uraufführungen der Dessau-Opern «Puntilla», «Einstein», «Lancelot» und «Leonce und Lena».

Auf das Lustspiel Georg Büchners, das schon Hanns Eisler in den zwanziger Jahren in Angriff genommen hatte, war Dessau durch seinen Schüler Friedrich Schenker hingewiesen worden. Noch kurz vor seinem Tod hatte er die zweiaktige Oper vollendet, ohne allerdings die Uraufführung miterleben zu können. Textlich wie musikalisch ist das zarte Lustspiel von der Eindeutigkeit des «Lukullus» weit entfernt. Zwar beginnt auch diese Oper mit einer ironisierten Huldigung des Volkes für seinen Herrscher. Sonst aber dominieren Töne grotesker Übertreibung, gebrochener Todessehnsucht und Rätselhaftigkeit. Musikalisch orientierte sich Dessau an der berühmtesten Büchner-Vertonung dieses Jahrhunderts, an Bergs «Wozzeck». Die manieriert hohe Stimmführung des Schulmeisters beispielsweise erinnert an die Partie des Doktors, die «Harmonie des Abends» und das «Gären aus der Tiefe» an die Szene am Teich. Massive Orchestersätze haben sich zu kammernusikalischer, durchweg atonaler Zerbrechlichkeit reduziert. Aussparung herrscht nicht nur im Klanglichen. Wegen des kaum eine Viertelstunde dauernden zweiten Aktes wirkt dieses Werk des 84jährigen wie ein Fragment, das das musikhistorische Gewicht der «Lukullus»-Oper nicht ganz erreicht.

Die vorliegende Aufnahme von 1981 geht auf die Besetzung der Uraufführung zurück. Eberhard Büchner als Prinz Leonce vom Reiche Popo und Carola Nossek als Prinzessin Lena vom Reiche Pipi singen mit gleicher Klarheit der linearen Stimmführung. Als eine herrlich lächerliche Figur zeichnet dagegen Reiner Süss (Bass) den König Peter, den Vater von Leonce. Manche Zuschauer hatten damals hinter den beiden Königreichen eine Anspielung auf die beiden deutschen Staaten und hinter König Peter eine Karikatur Erich Honeckers sehen wollen. Gerd Rienäcker steuert in seinem Booklet-Kommentar solchen zeitgeschichtlichen Deutungen entgegen, wenn er «Leonce

und Lena» als eine grundsätzliche, philosophische Auseinandersetzung mit dem Prinzip Utopie versteht.

Für welche Deutung man sich auch entscheiden mag – Dessaus Büchner-Oper ist nicht nur ein Schlusspunkt in seinem eigenen Schaffen, sondern auch Reflex einer politischen Situation, die 1979 bereits merklich diffuser, offener und rätselhafter geworden war als in der klaren Konfrontation des Jahres 1951. Dies macht den Vergleich dieser beiden Werke über das Musikalische hinaus exemplarisch interessant.

Albrecht Dümmling

Des symphonies cachées ou manifestes

Furtwängler compositeur (suite)

On raconte qu'interpellé par Carl Schuricht au sujet des symphonies de Furtwängler, Bruno Walter aurait parlé d'un mélange de Strauss et de Brahms ; et Schuricht de commenter : « Je vois, du Strahms ! » Si la réplique est savoureuse, nous n'arrivons pas à croire en l'analyse de Walter, à moins qu'il n'ait jamais entendu une seule note de Furtwängler : s'il y a des réminiscences dans sa musique (laquelle en est exempte ?), on n'y décèle pas un nanogramme de Strauss.

Dans une précédente chronique (*Dissonance* n° 36, p. 40), nous rompons une lance en faveur de l'originalité absolue du geste compositionnel furtwänglerien, dont quelques disques récents permettaient la découverte ou l'approfondissement ; et de souhaiter la reprise ou l'enregistrement nouveau de la 2^e Symphonie et de la musique de chambre. Voilà qui est partiellement accompli ; et la sortie prochaine de *Te Deum* achevé en 1910 focalisera l'éclairage sur un jeune homme de 24 ans, dont on est avide de savoir s'il était déjà fidèle à lui-même... C'est encore Alfred Walter qui a enregistré la 2^e Symphonie (1943–1946), mais pour une fois avec un orchestre dont la valeur n'est pas à démontrer, le BBC Symphony Orchestra¹. En dépit de sa longueur – une heure et quart –, l'unité de cette symphonie en fait probablement – avec la *Seconde sonate pour violon et piano* dont nous parlerons plus loin – l'œuvre la plus achevée de Furtwängler. Mesurée à l'aune de l'interprétation enregistrée en studio par le compositeur en 1951 – que l'on prie instamment DGG de republier en cette année du 40^e anniversaire de sa mort, même s'il était beaucoup plus satisfait de l'exécution en concert à Stuttgart en 1954 (objet d'un enregistrement privé) –, celle qui vient de paraître ne démerite aucunement : Alfred Walter, habité par l'esprit de cette musique, sait construire de manière parfaite ces colossaux premier et quatrième mouvements trithématiques, mais restitue tout aussi bien la simplicité brahmsienne du deuxième, le tout dans un tempo certes un peu plus allant que celui de Furtwängler. Eton-

nons-nous cependant qu'un ingénieur britannique nous inflige en 1992 un son aussi cotonneux, même si la complexité de l'œuvre y a sa part. Quoi qu'il en soit, regrettons que la 3^e Symphonie, dont nous avions parlé en 1993, n'ait pas bénéficié du même orchestre !

Avant de s'immerger à nouveau dans l'univers de la symphonie (un premier essai – avorté – date de 1903), Furtwängler a cru devoir achever en 1935 un immense *Quintette avec piano*, échafaudé peut-être vingt ans auparavant. Les trois mouvements de cette œuvre de 65 minutes avaient fait l'objet, sur disque 33 tours, d'une lecture pleine d'enthousiasme, mais parfois bien laborieuse ; nous disposons dorénavant d'une interprétation de haut vol par le pianiste français François Kerdoncuff et le quatuor Sine Nomine², engagés à fond, tant sur le plan technique que spirituel, dans ce fleuve de lave tour à tour fluide et brûlante, hiératique et solidifiée, véritable symphonie avec piano concertant, déguisée en musique de chambre. Si nous continuons de ressentir la matière du deuxième mouvement comme souffrant d'un manque de concentration, force est d'admettre qu'elle est ici valorisée par la splendeur de l'exécution (une fois encore le violoncelle de Marc Jaermann, qui nous émeut depuis quinze ans !). L'œuvre s'achève dans une course à l'ivresse – atmosphère en réalité plus dramatique que tragique, ce qui est assez rare chez Furtwängler – superbement traduite par l'homogénéité du jeu des artistes.

La *Seconde sonate pour violon et piano* de 1938 (une première avait vu le jour trois ans auparavant) avait été gravée en 33 tours dans une interprétation qui péchait par un déséquilibre au profit du violoniste. L'enregistrement qui nous est proposé aujourd'hui est absolument remarquable grâce à l'extraordinaire interaction d'Alexis Galpérine et de François Kerdoncuff (encore lui !)³, qui permet à cette « symphonie cachée » (Furtwängler *dixit*) de déployer sa virtuosité exaltée et tendue tout au long des très raisonnables 45 minutes qu'elle dure, le compositeur ayant formellement mieux réussi à nouer une gerbe de blé fraîchement mûri qu'en achevant son *Quintette* moissonné sur vingt ans. Comme avec le précédent disque, une notice fouillée, intelligente et sensible ouvre et prolonge notre audition. Ajoutons qu'une courte mais substantielle interview de Furtwängler complète très heureusement ce disque hautement recommandable !

Aussi bien Kerdoncuff que Galpérine et le quatuor Sine Nomine sont des jeunes qui ne peuvent être des nostalgiques de Furtwängler (le soussigné non plus) ; preuve en est que cette musique apparemment anachronique défie en réalité le temps par l'équilibre entre la forme qu'elle revêt et l'émotion qu'elle véhicule. Souhaitons que de jeunes chefs nous le montrent à leur tour : la 3^e Symphonie au moins mérite une meilleure résurrection. (Il existe également un magnifique enregistrement

privé de Sawallisch.) Sait-on par ailleurs que l'ensemble des manuscrits de Furtwängler est déposé à la Bibliothèque centrale de Zurich ?

Claude Meylan

1. Wilhelm Furtwängler, 2^e *Symphonie* en mineur ; BBC Symphony Orchestra, dir. Alfred Walter ; Marco Polo 8.223436.
2. *Quintette avec piano* en do majeur ; François Kerdoncuff et le quatuor Sine Nomine ; Timpani 1C1018.
3. *Sonate pour violon et piano n° 2* en ré majeur ; Alexis Galpérine et François Kerdoncuff ; Timpani 1C1001

Im Geiste Erik Saties

Kurt Schwertsik: «Für Christa»
Christa Schwertsik, Gesang; Kurt Schwertsik, Klavier; Christopher Kampen, Violoncello; Nicola Meecham, Klavier
Largo 5125

Nach dem Zweiten Weltkrieg galt Wien als eine Stadt am Rande der (westlichen) Welt. Schon nach dem Fall der habsburgischen Monarchie schienen all die kaiserlichen Bauten der vorangegangenen Jahrhunderte zu prächtig, zu gross, Schaustücke für Touristen, die die Fassaden der Paläste fotografierten und beim Heurigen alten Damen am Nebentisch zuhörten, welche Judenwitze machten. Heute hat sich das radikal geändert, ja, schon seit langem, zum Teil von der grossen, offiziellen Kultur unbeachtet, entwickelte sich eine Kleinkunst, die sich von lokalen Traditionen nährte und doch weltoffen war.

Kurt Schwertsik gehört zu dieser Generation. 1935 in Wien geboren, ist er ungefähr zehn Jahre jünger als Pierre Boulez und Karlheinz Stockhausen. Er studierte bei Joseph Marx und Karl Schiske Komposition und gründete 1958 zusammen mit Friedrich Cerha das Ensemble *die reihe*, das sich internationalen Ruhm errang. Von 1959 bis 1962 weilte er in Köln bei Stockhausen, dessen Unterricht er bis heute als für ihn entscheidend erklärt. Doch schon 1962 provozierte er an den Darmstädter Ferienkursen für Musik mit «Liebes-träume» einen handfesten Skandal, der sich 1965 fortsetzte, als er mit Otto M. Zykan in Wien die sogenannten Salonkonzerte gründete und gegen den Modernismus von «Darmstadt» polemisierte. Von John Cage, Morton Feldman und auch Erik Satie beeinflusst, verschrieb sich Schwertsik einem oft leichten, humoristischen Stil, der den Ernst der nun schon arrivierten Modernen aufs Korn nahm. Seine Werke wurden überall in Europa aufgeführt, und 1992 veranstaltete das von Claudio Abbado angeregte Festival *Wien modern* eine Schwertsik-Retrospektive, die befreiend wirkte: In den von einer hehren Vergangenheit geprägten Konzertsälen der Metropole entfaltete sich heiter-subversiv das Potential von Schwertsiks Musik. Die auf dieser CD vereinigten Stücke sind aber nicht möglich geworden ohne

des Komponisten Gattin Christa, die in Wiener Nachtclubs auftritt und mit ihrer hellen Stimme, halb singend, halb sprechend, den Liedern eine liebenswürdig freche Würze gibt. Die Texte stammen von H.C. Artmann, Peter Altenberg und Ernst Jandl, denen im Booklet eine englische Übersetzung beigegeben ist, was vor allem bei Artmann hilfreich sein kann, weil er einen Dialekt schreibt, den wir kaum verstehen. Wenn es z.B. heisst: «frog me ned / wos fia r a numara / da dod hod», so sind wir froh um die englische Version: «Don't ask / What number / Death has.» Schaurig schöne Chansons wurden schon im letzten Fin de siècle in Paris gesungen. Altenbergs «Gedichte an Ljuba» sind ohne Mühe verständlich. Man suche aber nicht nach einer Verwandtschaft zu Alban Bergs Altenberg-Liedern. Diese hier sind in leichtem Konversationsston gehalten und werden auf der CD ergänzt durch eine Altenberg-Vertonung von Hanns Eisler, die mit den melancholischen Worten beginnt: «Und endlich stirbt die Sehnsucht doch... / wie Blüten sterben im Kellerloch.» Noch weiter ins Abseits, in eine nicht mehr von der bürgerlichen Kultur dominierte Sphäre gelangen wir mit Jandl, der bekennt: «einen sprach ich ja haben / der sich in mir drehen um und um / und doch sein ich den meisten zeit stumm / denn wo sein kein ohren / dort sein auch kein mund / ausser für essen trinken rauchen.» Schwertsik begleitet seine Frau am Klavier; Mimik und Gestik der beiden lassen sich auch nachvollziehen, wenn man nur die CD hört. Die Musik ist voll Charme und dazu noch leicht verständlich; sie rebelliert gegen den tödlichen Ernst der hohen Musik und deren Publikum, das den Scherz eines Menuetts von Joseph Haydn mit derselben teilnahmslosen Miene aufnimmt wie ein seriöses Werk. Die drei Liederzyklen sind eine Liebeserklärung an Christa und zugleich Zeugnis einer Subkultur, die von jeher auch Wiens grösste Komponisten in ihre Musik integrierten. Ihr Schmelz, ihre Wehmut gehören ganz zu dieser Stadt, wo sich Lebenslust mit Modergeruch vermischt.

Christopher Kampen und Nicola Meecham spielen auf derselben CD noch drei Stücke für Violoncello und Klavier, die die Salonmusik des französischen 19. Jahrhunderts aufleben lassen und doch leicht parodieren, indem die gefühlvoll weichen Passagen zum Leerlauf tendieren und sich damit ad absurdum führen. Von grösserem Gewicht sind die Fünf Nocturnes, die Meecham spielt; ihre elegante Oberfläche wird von Zeit zu Zeit durch Brüche, ein merkwürdiges Stocken aufgeraut. Schwertsik reflektiert das durch die Tradition Verbürgte und macht es fragwürdig. Wir sind hier weit weg von Frédéric Chopin und irgendwo zwischen dem späten Gabriel Fauré und Erik Satie. Das in sich gerundete Werk ist nicht mehr selbstverständlich. Schwertsik denkt all das mit, was der Musik im Verlauf unseres Jahrhunderts

widerfahren ist. Mit seinem hintergründigen Witz ist er mehr als nur ein Bohémien, der Wiens Nachtleben mit anspruchsloser Musik versorgt. Es ist zu wünschen, dass auch seine Lieder auf Texte von Satie bald auf einer CD erscheinen. Um die Wesensverwandschaft beider Komponisten voll würdigen zu können, müsste man allerdings das kalligraphische Notenbild mitgeliefert bekommen.

Theo Hirsbrunner

Nouveautés Neu- erscheinungen

Kommentare: Roman Brotbeck (rb), Peter Bürli (bü), Hanns-Werner Heister (hwh), Christoph Keller (ck), Jean-Noël von der Weid (vdw)

Bücher/ Livres

Bach, Carl Philipp Emanuel: «Versuch über die wahre Art das Clavier zu spielen», *Faksimile-Reprint der Ausgaben von Berlin 1753 (Teil I) und 1762 (Teil II)*, hg. und mit Register versehen von Wolfgang Horn, Bärenreiter-Verlag, Kassel usw. 1994, 342 + 35 S.

Eines der wichtigsten Quellenwerke zur Aufführungspraxis im 18. Jahrhunderts erneuert als Reprint, wobei die Tafeln am Ende des I. Teils neu gesetzt in modernen Schlüsseln erscheinen. Nachdem sich die Einsicht doch durchzusetzen beginnt, dass für das Verständnis dieser Musik die Kenntnis solcher Standardwerke unentbehrlich ist, wäre nun eigentlich eine Neuausgabe fällig, die auch Schrifttypus und Orthographie heutigen Gewohnheiten anpasst. Authentizität auch auf dieser Ebene bringt kaum etwas (ausser Einsparung von Kosten). (ck)

Bek, Josef: «Erwin Schulhoff. Leben und Werk», *Verdrängte Musik Bd. 8*, von Bockel Verlag, Hamburg 1994, 268 S.

Als erste umfassende Darstellung von Leben und Werk des in letzter Zeit wiederentdeckten Erfolgskomponisten der 20er Jahre ein wichtiges Buch, auch wenn es in mancher Hinsicht problematisch ist. So sind die ziemlich pauschalen, in der Art von Schallplattentexten verfassten Werkbeschreibungen wenig ergiebig, zumal Notenbeispiele äusserst rar sind. Der Teil über Schulhoffs kommunistische Phase in den 30er Jahren leidet zudem darunter, dass der (tschechische) Autor (aus Gründen eigener Vergangenheitsbewältigung?) sich plötzlich vom Apologeten in einen Kritiker verwandelt: Während bei den früheren Werken Kritik an Schulhoffs geschickter, aber oft klischeehafter Schreibweise nur in einigen Zitaten eines UE-Lektors aufscheint, wirft ihm Bek bei den politisch intendierten Werken (seinerseits monoton) dauernd Monotonie vor und gleichzeitig auch noch, er habe die Hörgewohnheiten einfacher Menschen überfordert. Dennoch: das Buch liefert reichhaltiges Material, ein Verzeichnis der Schriften von und über Schulhoff, ein sehr detailliertes chronologisches sowie ein systematisches Werkverzeichnis. (ck)