

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

**Herausgeber:** Schweizerischer Tonkünstlerverein

**Band:** - (1996)

**Heft:** 49

**Buchbesprechung:** Livres = Bücher

**Autor:** Heister, Hanns-Werner / Weid, Jean-Noël von der / Keller, Christoph

### **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:** 15.04.2025

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

Das hat zur Folge, dass man z.B. bei einer repetierten Figur wie im 3. Satz T. 13/14 Br. 2 u. Vc. 2 (*Beispiel 9*) mit grosser Wahrscheinlichkeit auf dem letzten Viertel T. 14 ein Auflösungszeichen ergänzen und *a* statt *as* lesen wird, zumal *a* innerhalb des g-Moll dieser Takte naheliegender ist; vor diesem Irrtum bewahrt die EA mit dem ausdrücklichen Vorzeichen *b*. Die Herausgeber der GA dagegen begnügen sich mit der buchstäblichen Korrektheit, sind aber selbst darauf angewiesen, dass man an anderer Stelle nicht blind ihrem Text folgt, also etwa im 5. Satz T. 90 Vc. (*Beispiel 6*) selbstverständlich *des* liest und nicht *d*, wie irrtümlich notiert. Hat man aber erst einmal einen solchen offensichtlichen Fehler entdeckt, fragt man sich, ob nicht auch an andern Stellen vielleicht ein Akzidenz fehlt. Genau vor solchen Unsicherheiten bewahren die «überflüssigen» Vorzeichen. Es kommt hinzu, dass in vielen Fällen Sicherheitsakzidentien Usus sind, deren Fehlen also irritierend wirkt. Schoeck, der Praktiker, wird gewusst haben, warum er sie in dieser Musik, die sich selten auf den diatonischen Bereich der vorgezeichneten Tonart beschränkt, so zahlreich setzte. Es ist immer fragwürdig, wenn Herausgeber den Komponisten zu verbessern suchen; in einer Ausgabe, die sich als

kritische versteht, ist dies erst recht unakzeptabel.

Fazit: Die Überprüfung der Suite in As-Dur ergibt, dass die EA in jeder Hinsicht vorzuziehen ist. Unter diesen Umständen muss den Verlagen davon abgesehen werden, die alten Studienpartituren durch Reproduktionen des GA-Notentextes zu ersetzen (wie *Hug* es plant). Eine Partitur neu zu setzen, bringt fast zwangsläufig Fehler mit sich. Was sollen also Neuausgaben bei Werken, von denen es nahezu perfekte, vom Komponisten kontrollierte Erstausgaben gibt? Diese Frage wurde bereits in meinem ersten Artikel aufgeworfen. Der Präsident und weitere Vorstandsmitglieder der Schoeck-Gesellschaft haben zwar heftig auf diesen Artikel reagiert, auf diese und andere Fragen aber keine Antwort gegeben. Ob sie es sich gegenüber den öffentlichen und privaten Geldgebern, die für diese GA die Summe von 2,5 Mio. Fr. (!) aufbringen sollen, auch so einfach machen können, ist allerdings fraglich.

Christoph Keller

1 vgl. *Dissonanz* Nr. 47, S. 33f. und Nr. 48, S. 36f.

2 Othmar Schoeck: *Sämtliche Werke*, im Auftrag der Othmar Schoeck-Gesellschaft hrsg. von Max Lütolf. Serie IV, Bd. 21: *Werke für kleines Orchester und für Streichorchester*, Hug & Co. Musikverlage, Zürich 1995, 211 S.

Stil von Carl Dahlhaus bis zur unfreiwilligen Parodie imitiert: «Zu klären bleibt also, warum Berlioz – anders als Hoffmann – die «von funktionalem Denken» beherrschte Kompositionstechnik nicht als Ausdruck ästhetischer Autonomie verstanden hat – einer Autonomie, die am kompositionstechnischen Detail zu belegen er zweifellos fähig war –, statt sie durch den Rekurs auf ein literarisch präzisiertes Ausdrucksprinzip zu rechtfertigen.» Interessant ist, wie vieles Stoffliche in dem Buch, die als eine Art Coda fungierende Beschreibung «formaler Analogiebildungen von Literatur und Musik» am Beispiel von G. Sands *Contrebandier*, einer Paraphrase fantastique von Liszts *Rondeau fantastique sur un thème espagnol (El Contrabandista)* (1836). (hwh)

### La naïveté du tourment ?

*Citron, Pierre*: «*Couperin*»; *Seuil, collection «Solfèges»*, Paris 1996, 205 p.

Réédition, revue et augmentée (notamment d'un index), du tout premier ouvrage d'une collection qui devait faire florès, paru voici quarante ans ! dont l'iconographie, certes soignée, en couleurs, ne laisse pas de nous faire oublier le combien suggestif et déflorant noir et blanc de naguère ! Tous les «agrémentes» sont donc réunis pour se (re)plonger dans une époque où, écrit Paul Valéry, «il y avait assez de caprice et suffisamment de rigueur», où «les Tartuffe, les stupides Orgon, les sinistres «Messieurs», les Alceste absurdes étaient heureusement enterrés», et «les Emile, les René, les ignobles Rolla [...] encore à naître». Couperin apportera à cette époque une fausse bonhomie, comme celle de La Fontaine (il naît l'année de la publication des *Fables*), une

simplicité si trompeuse qu'elle fit dire à Wanda Landowska: «Il y a juste autant de naïveté dans les pièces de Couperin que dans les Contes de Voltaire.» (vdw)

### Une musicologie protéiforme

*Corre, Christian*: «*Ecritures de la musique*»; *Presses universitaires de France, collection «écriture»*, Paris 1996, 207 p.

Implicitement, c'est un ouvrage sur le XIX<sup>e</sup> siècle, qui, explicitement, parcourt les écrits multiples qui ont permis la formation et l'essor de la théorie musicale moderne; des écritures que Christian Corre nous invite à déchiffrer *aujourd'hui*. Deux «biographies dramatisées» – celle de l'un des tout premiers artisans d'une musicologie encore à venir, Guillaume-André Villoteau (1759–1839) d'une part, et celle d'un concertiste internationale et philosophe de l'interprétation musicale, Marie Jaëll (1845–1925) de l'autre –, encadrent l'ouvrage où, en dépit de l'ordre chronologique des études (le livre peut donc se lire continûment), chacun des sept chapitres correspond à une problématique indépendante. En premier lieu, l'histoire musicale, son «vrai visage» (est-ce une science purement historique? une sociologie du goût musical? une étude de langage? une analyse des formes?) (chap. 2), puis le fameux «Traité» d'harmonie, appareil pédagogique moderne consécutif à un travail textuel impersonnel (chap. 3), un profil sociologique d'une musicologie des origines (chap. 4), une lecture de Hanslick, dont l'unique livre est lu comme un champ d'action privilégié d'une méthode collective (chap. 5), enfin «théorie musicale et psychophysiologie» évoquent les grands prédécesseurs d'une discipline musicologique établie, Darwin, Helmholtz, Spencer, Hanslick et Théodule Ribot. (vdw)

### L'incontournable caravansérail

*Davet, Stéphane et Tenaille, Frank*: «*Le Printemps de Bourges. Chroniques des musiques d'aujourd'hui*»; *Gallimard, collection «Découvertes»*, Paris 1996, 112 p.

Depuis vingt ans fourmillent, dans ce creuset français de Bourges, les modes et les mutations musicales. Cet ouvrage, à l'illustration ébouriffante, retrace attentivement la transformation de la chanson, les divisions de ses familles, la présence du jazz, l'avènement planétaire du rock, son pouvoir de régénération, celui de la *world music*, tout comme, à l'orée des années 90, l'éclatement en multiplicité de styles et de «tribus» des rapeurs et des nouvelles technologies. Rendez-vous, donc, avec Serge Reggiani, Miles Davis, Joe Cocker, Césaria Evora ou Frank Zappa. (vdw)

### Das Bedürfnis nach dem Unerkennbaren

*de la Motte-Haber, Helga* (Hg.): «*Musik und Religion*»; *Laaber-Verlag, Laaber 1995, 286 S.*

Ihre Einleitung (Transzendenz – Imagination – Musik) beginnt die Herausgeberin mit dem pompös-dogmatischen Satz: «Kunst und Religion hatten zu allen Zeiten und in allen Kulturen eine enge Verbindung.» Im folgenden wird Musik recht umstandslos für Gegenklärung im Gewand des Religiös-Transzendent-Metaphysischen-Usw. beschlagnahmt. So etwa: «In der Kunstreligion des 19. Jahrhunderts wurde die Symphonie zum Ausdruck dessen, was das menschliche Fassungsvermögen übersteigt.» Dieses scheint eine geringe Kapazi-

## Livres Bücher

### Beschränkter Begriff von Gesamtkunstwerk

*Brzoska, Matthias*: «*Die Idee des Gesamtkunstwerks in der Musiknovellistik der Julimonarchie*»; *Thurnauer Schriften zum Musiktheater Bd. 14, Laaber-Verlag, Laaber 1995, 270 S.*

Der Autor versucht nachzuweisen, dass «die Idee des Gesamtkunstwerks in wesentlichen Aspekten auf Prämissen französischen Ursprungs fusst», und breitet zum Beweis dessen in dieser seiner Habilitationsschrift reichhaltiges Material aus, einschliesslich länglicher französischsprachiger Zitate (deren Übersetzung natürlich unbequem gewesen wäre) und vielen verschmökten Formulierungen, verständlich vielleicht von der Beschäftigung mit dem hier einschlägigen Bereich des Feuilletons her. Wenn Brzoska seine These für schlechthin «erwiesen» hält, so stimmt das nur für seinen ziemlich beschränkten und nie richtig reflektierten Begriff von «Gesamtkunstwerk», das er hauptsächlich als «Fusion von Literatur und Vokal- sowie Instrumentalmusik» fasst, was denn, abgesehen von der Fusion des schon fusionierten (der Vokalmusik), doch etwas anderes ist als die «Synthese der Künste» überhaupt. Fast bis zur Unkenntlichkeit entstellt ist auch der Autonomie-Begriff. Brzoska amalgamiert ihn umstandslos mit einem spezifisch historischen von «absoluter» Musik (Wagner versus Rossini), wobei er als Einleitung zu dieser Verunklärung den

tät zu haben: «Das Transzendente als das Unerkennbare ist dem rationalen Zugriff nicht zugänglich.» Gottseidank, so hören wir förmlich den Stossseufzer, gibt es soviel Unerkennbares. Und überhaupt ist ja das sozial vermittelte Bedürfnis danach auch in den höheren Rängen gross und sowieso wieder ein neues Millennium nahe. *Antike Mythen vom Ursprung der Musik* behandelt A. Riethmüller. Eine herbe Enttäuschung muss den sakralen Sinnsuchern der querständige Beitrag von H. Möller bereiten (*Die Musik als Abbild göttlicher Ordnungen. Mittelalterliche Wirklichkeit – Wahrnehmungsweisen – Deutungsschemata*). Während das Mittelalter immer noch gern als Berufungsinstanz von Dunkelmännern (oder -frauen) verwendet wird, zeigt Möller an dieser Zeit das Historisch-Soziale – z. B. «Hochleistungsaskese [...] als Garant für göttliche *virtus*, liturgische Lobgesänge für Herrscher und Heer, Tausende von Psalterrezitationen und Messfeiern zur Unterstützung von Kriegszügen...» Überhaupt schrumpft, im Lichte musikhistorischer und systematischer Erkenntnisse besehen, der totale Anspruch sehr zusammen. So folgt dem Mittelalter unverzüglich und hier naturgemäss unvermeidlich Bach (Chr.-M. Schmidt). W. Seidel setzt, wie öfter, in *Absolute Musik und Kunstreligion um 1800* erstere reflexionslos und dogmatisch als Tatsache statt als Ideologie; witzig und im Prinzip richtig ist seine Wendung, es gebe *Absolute Musik ohne Kunstreligion* und vice versa *Kunstreligion ohne absolute Musik*. H. v. Loesch gibt eine informative Zusammenstellung *Zur Kunst- und Religionsphilosophie Richard Wagners*. Das Titel-Thema behandelt B. Barthelmes anhand des russischen Symbolismus mit interessantem Material, W. Rathert im *amerikanischen Transzendentalismus* anhand von Ives und Cage. T. Mäkelä fragt, ob Arnold Schönberg *ein religiöser Modernist* sei und bejaht das. *Grenzüberschreitungen* versucht die Herausgeberin pauschal als *Sinngebung in der Musik des 20. Jahrhunderts* zu beschreiben. Etwas gegenläufig dazu nimmt P.N. Wilson in *Sakrale Sehnsüchte. Über den «unstillbaren ontologischen Durst» in der Musik der Gegenwart* den «Wachstumsmarkt» «spiritueller Musik» aufs Korn. Abschliessend interpretiert B. Schwarze (*Popmusik und Gnosis...*) pauschalisierend «das Popkonzert» als «Erlösungsdrama». – Glauben kann man/frau natürlich alles, aber Wissenschaft und Kunst sind doch etwas anderes. (hwh)

### La Mer, mais aussi Mood Indigo

Fleury, Michel: «L'impressionnisme et la musique»; Fayard, Paris 1996, 503 p. L'impressionnisme musical? c'est «Debussy-Ravel», pour beaucoup de mélomanes; c'est par ailleurs une expression aujourd'hui courante dans le vocabulaire des musicologues – mais imprécise et controversée pour certains d'entre eux, inexistante pour d'autres. Tout naturellement, donc, Michel Fleury s'attache, dans la première partie de cet ouvrage, à définir ce qu'est l'impressionnisme en musique, à partir d'une étude comparative entre la peinture, la littérature et la musique – en France d'abord, puisque ce pays apparaît, à première vue, comme le berceau du mouvement. Cette définition élargie – car elle englobe d'autres courants esthétiques comme le symbolisme, l'art décadent (sans connotation péjorative), le pré-

raphaélisme – peut se résumer par l'expression «esthétique du rêve et des lointains». Un large panorama d'œuvres et de compositeurs qui ressortissent à cette esthétique fait l'objet de la seconde partie de l'ouvrage; ils sont regroupés par thèmes: la nature (Florent Schmitt, Frederick Delius, Claude Debussy etc.), les légendes antiques (Max Reger, Richard Wagner, Ludomir Rozicki etc.), celtiques (Joseph Holbrooke, John Ireland, Arnold Bax etc.), les mystères chrétiens (Gian Franco Malipiero, Claude Debussy, Gustave Holst etc.) et l'exotisme (Félicien David, Nicolai Rimski-Korsakov, Manuel de Falla, Cyril Scott, Giacomo Puccini etc.). Ces thèmes permettent de prendre conscience de l'importance et de l'influence de l'impressionnisme sur les œuvres de très nombreux compositeurs (dont certains, relativement peu connus, sont analysés ici pour la première fois) tous révélateurs de l'étendue géographique d'un mouvement qui se prolongea, entre autres, dans la musique de film et le jazz: peut-être suffira-t-il d'évoquer le *Mood Indigo* de Duke Ellington. En annexe: bibliographie sélective et index de noms de personnes. (vdw)

### Durchweg lesenswerte Beiträge

Floros, Constantin u.a. (Hrsg.): «Theorie der Musik. Analyse und Deutung»; Hamburger Jahrbuch für Musikwissenschaft Bd. 13, Laaber-Verlag, Laaber 1995, 372 S. Die durchweg lesenswerten Beiträge umfassen ein weites Spektrum von Gegenständen und Methoden. M. Lobanova interpretiert Mozarts *Musikalischen Spass* als fast paradoxe Doppeldeutigkeit von Regelverstoß und -erfüllung. A. Gaub deckt nach einer ausgiebigen Form- und Harmonikanalyse die programmatischen Bezüge zu Lermontovs gleichnamiger Ballade in Balakirevs *Tamara* genau auf. H. Krones weist in seiner detail- und aspektreichen Studie über Wolfs *Penthesilea* «als musikgewordene Dichtung» nicht zuletzt auf die Fülle der für Wolf noch erstaunlich lebendigen rhetorischen Traditionselemente hin. A. Liebert kommt bei Untersuchung des Verhältnisses von Mahler und Schostakowitsch eigentlich zu dem Befund, dass es sich in der Regel hier eher um vorläufige Zwischenergebnisse handelt. D. Redepenning entdeckt in Rachmaninovs Werken der Emigration u.a. zahlreiche Querverbindungen mit anderer Musik. V. Karbusicky betont surrealistische und überbetont wohl gegen die österreichisch-deutsche Musiktradition gerichtete Momente in Martinůs Oper *Juliette ou La clé des songes*. H. Kinzler legt in Ligetis 1. Étude *Désordre* die Dialektik von «Entscheidung und Automatik» u.a. unter Zuhilfenahme EDV-gestützter Verfahren auseinander. H.-U. Fuss' umfangreicher Beitrag *Zur jüngeren Entwicklung der musikalischen Analyse in den USA. Darstellung und Kritik herausragender Neuerscheinungen der siebziger und achtziger Jahre* gibt einen guten Überblick über verschiedene Ansätze, die bei aller internen Konkurrenz freilich in einer mehr oder minder bornierten Dominanz des bloss Formellen sosehr übereinstimmen, dass es schwerfällt, das nicht soziologisch zu deuten als – komfortable – Abwendung von einer problematischen Realität, deren Reflexe selbst noch in der Musik und noch historisch rückwirkend unerträglich scheinen. Die stillschweigende Korrektur von «herausragend» (so im In-

haltsverzeichnis) in «wichtig» (so im Buch selber) ist im übrigen das mindeste, das an Kritik vorzunehmen wäre. In Albrecht Schneiders facettenreichem, anregendem Beitrag *Musik sehen – Musik hören. Über Konkurrenz und Komplementarität von Auge und Ohr* haben wir demgegenüber soliden empirischen und realitätsgesättigten Boden unter den Füßen, auf dem weitere Untersuchungen zu diesem grundlegenden Problem aufbauen können. G. Knepler schliesslich entwirft in seinem knappen, aber sehr dichten und ausserordentlich gehalts- und perspektivenreichen kritisch-programmatischen Beitrag *Musiktheorie* einen neuen, fast utopischen Begriff von Musiktheorie als wirklicher Theorie der Musik. (hwh)

### Synästhesie und Assoziationsreichtum

Floros, Constantin: «György Ligeti. Jenseits von Avantgarde und Postmoderne»; *Komponisten unserer Zeit* Bd. 26, Verlag Lafite, Wien 1996, 246 S.

Ligeti, Prototyp eines *poeta doctus*, hat in Floros einen kongenialen wissenschaftlichen Interpreten gefunden. Floros gliedert das Buch in zwei grosse Teile – *Persönlichkeit und Grundzüge des Schaffens* sowie *Werke*. Bei der Physiognomie wie in den eindringlichen Einzelanalysen ausgewählter, jeweils für Ligetis Entwicklungsphasen typischer Werke zieht er nicht nur aus der verhältnismässig umfangreichen Ligeti-Literatur eine Summe, sondern deckt überdies bislang unbekanntes Vernetzungen zwischen Ligeti und zeitgenössischer Realitätserfahrung auf, sozusagen die Rückseite samt dem Grundmuster des Teppichs, den Ligeti in seinen Werken als manieristische Reflexion von sich und seiner Zeit gewoben hat. Das geschieht – obwohl sich Floros ungemein einfühlsam verhält und sich gelegentlich vielleicht zusehr von seiner sonstigen methodischen Intransigenz etwas abmarkten lässt – z. T. sogar entgegen Ligetis eigener Ideologie und Selbstverständnis, welches freilich auch wiederum widersprüchlich ist etwa im Hinblick auf Beziehungen zum Politischen der Musik, auf partielle Offenlegung einerseits wie Verleugnung von Sujetbezügen andererseits u. a. m. Zurecht legt Floros grosses Gewicht auf Ligetis synästhetische Begabung und seinen Assoziationsreichtum mit einem Schwerpunkt im Räumlich-Optischen, Qualitäten, die sich auch der Musik mitteilen. Seine Programmatik weicht von der im üblichen Verständnis ab; es bleibt aber doch eben «Programmmusik» – wengleich «ohne Programm». In dieser Hinsicht gibt es sogar Konvergenzen mit Henze (dessen progressives politisch-soziales Engagement Ligeti ansonsten perhorresziert): «Meine Musik ist nicht puristisch. Sie ist verschmutzt durch irrsinnig viele Assoziationen, weil ich sehr synästhetisch denke.» (1967) Dass Ligeti vermutlich gut daran tut, wenn er in der Regel auf eindeutige Botschaften verzichtet, deutet die der Oper *Le grand Macabre* an, die denn doch etwas platt und plakativ ist: «Eines Tages stirbt jeder, doch nicht heute, nicht sofort.» – Zahlreiche, überaus instruktive grössere oder kleinere Notenbeispiele sind bei Floros fast selbstverständlich. Dazu kommen noch die ebenfalls zahlreichen Reproduktionen von Skizzen, die Floros' Ausführungen über Entstehung und Schaffensprozess auch im Optischen nachdrücklich belegen. Ungewöhnlich ist

schliesslich die sorgsame und reiche Ausstattung des Buchs sogar mit mehreren farbigen Abbildungen. Darunter sind drei anrührende Landkarten des imaginären Landes «Kilviria» – ein Traum, den sich der Schüler Ligeti penibel, mit kartographisch-geographischer Exaktheit, ausmalte. Und zumal bei den verbalen Notaten oder Notenskizzen Ligetis lässt die Vielfarbigkeit sinnlich-unmittelbar auch Schlüsse auf die Musik selber zu. (hwh)

### Die Kunst der Beziehung von Klängen

Gieseler, Walter: «Harmonik in der Musik des 20. Jahrhunderts. Tendenzen – Modelle»; Moeck-Verlag (Edition Moeck Nr. 4061), Celle 1996, 2 Bde.: Textteil 62 S., Notenbeispiele 83 S.

Nach *Composition* (1975) und *Instrumentation* (mit L. Lombardi und R.-D. Weyer, 1985) legt Gieseler hier ein drittes grosskonzipiertes Buch zu einem Gegenstand vor, der eine Zeitlang, etwa 1950–1965, verschwunden schien, jedenfalls im serialistischen Hauptstrom der damaligen neuen Musik. Gieseler klammert denn auch zurecht diese Richtung aus, bei der Zusammenklänge, Simultaneität tendenziell bloss automatische Resultate vorgängiger Entscheidungen und Abläufe sind. Nicht ganz zurecht kommen Komponisten wie Eisler oder Weill nicht vor: Gieselers Hauptaugenmerk gilt offensichtlich der Linie Materialavantgarde/Moderne – Postmoderne. Harmonik definiert er «als die Kunst der Beziehung von Klängen» und fasst auch Tonalität oder Modalität als historische Sonderfälle von Harmonik. Im Hinblick auf Mikrotonalität zumal in «reiner Stimmung» ist Gieseler mehr als skeptisch, was im eigentlichen Sinn harmonische Möglichkeiten bei einer 72-stufigen Unterteilung der Oktave anlangt. Die analytischen Verfahrensweisen kommen ohne allzugrossen Aufwand an Formalisierung aus. Die Modelle und die meist sehr pointierten, auf das Wesentliche konzentrierten Notenbeispiele mit Werkausschnitten im Notenband machen das Gemeinte plausibel und nachvollziehbar. Etwas irritierend und eigentlich nur aus Sparwahn erklärbar ist es, dass wir oft statt Kopisten- oder Computer-Notenschrift Autographie lesen müssen. Die stattliche Buchreihe im Auge behalten, bleiben also noch Rhythmus und Melodik im 20. Jahrhundert von W. Gieseler ein Desiderat. (hwh)

### Konsequent einseitige «Winterreise»-Analyse

Goldschmidt, Harry: «Das Wort in instrumentaler Musik: Die Ritornelle in Schuberts Winterreise»; *Zwischen/Töne Bd. 1*, hrsg. von Hanns-Werner Heister, von Bockel Verlag, Hamburg 1996, 213 S.

Mit einer schon obsessiven Gründlichkeit hat Harry Goldschmidt, der vor zehn Jahren verstorbene Schweizer Musikwissenschaftler, der in der DDR wirkte, die Vor- und Nachspiele von Schuberts «Winterreise» auf ihre Bedeutung hin untersucht, d.h. dem Klavierpart Textworte unterlegt, die diesen nicht bloss stimmunghaft umschreiben, sondern Silbe um Silbe in der musikalischen Struktur erscheinen. Goldschmidt meint, solche sprachsyntaktischen Operationen seien Schubert nicht fremd gewesen, bleibt allerdings einen Beleg für diese These schuldig. Es dürfte sich eher um eine analytische Versuchsordnung han-

deln, durch die der Autor manchmal zu verblüffenden Resultaten gelangt, die ihn manchmal allerdings in Erklärungsschwierigkeiten bringt: etwa wenn der enge Zusammenhang zwischen Wort und Musik in Frage gestellt wird, weil unterschiedliche Texte über die gleiche Musik laufen. Da gibt Goldschmidt dann – tautologisch – den



Der Anfang von «Gefrorene Tränen» mit dem von H. Goldschmidt unterlegten Text

«Willen zur Vereinheitlichung» als Grund an, statt zu folgern, dass Textworte zwar musikalische Strukturen generieren können, diese sich aber wegen des grundsätzlich nicht-konkreten Inhalts von Musik verselbständigen und auch mit anderem Text unterlegt werden können, sofern nur die grosse Linie des Textes der Musik nicht widerspricht. Diese Einsicht unterblieb wohl, weil sie die Voraussetzung der Untersuchung in Frage gestellt hätte. Da es an Arbeiten über die «Winterreise» insgesamt nicht mangelt, beeinträchtigt die konsequente Einseitigkeit der Analyse freilich den Wert dieser posthumen Veröffentlichung nicht. (ck)

### Kühne, aber wenig plausible Interpretationstheorie

Gottschewski, Hermann: «Die Interpretation als Kunstwerk. Musikalische Zeitgestaltung und ihre Analyse am Beispiel von Welte-Mignon-Klavieraufnahmen aus dem Jahre 1905»; *Freiburger Beiträge zur Musikwissenschaft Bd. 5*, Laaber-Verlag, Laaber 1996, 331 S.

In der Einleitung plädiert der Autor engagiert und höchst streitbar für die «Interpretationskunst», von der er meint, dass sie «mindestens gesellschaftlich in der klassischen Musikkultur die Kompositionskunst an Bedeutung weit übersteigt». Folgerichtig hält er z.B. die h-Moll-Sonate von Liszt in Horowitz' Interpretation von 1932 für eines der bedeutendsten Werke des 20. Jahrhunderts. Die Frage nach der Annehmlichkeit ans Werk des Komponisten braucht so gar nicht mehr gestellt zu werden. Als wichtigste Kriterien fungieren stattdessen Originalität und innere Stimmigkeit, welche letztere mit Hilfe von Computergraphiken aufgezeigt werden soll. Im Buch wird ausschliesslich die Ebene der Zeitgestaltung behandelt, da die als Untersuchungsgegenstand gewählten Welte-Mignon-Aufnahmen nur in dieser Hinsicht auswertbar sind, wobei der Autor eigens zur Ermittlung der Laufgeschwindigkeit der Rollen zahlreiche Aufnahmen analysieren musste. Für die eigentlichen Interpretationsanalysen beschränkte er sich dann auf vier Aufnahmen von Chopins Nocturne op. 15, 2. Das ist denn doch zu wenig, um die kühnen Thesen der Einleitung plausibel zu machen; dazu hätte es mehr bedurft als der Betrachtung eines Parameters in Interpretationen eines kurzen Stücks von mässigem Anspruch. In den vorangestellten Skizzen zu einer Theorie der interpretatorischen Zeitgestaltung will Gottschewski diese aus den Rhythmen und Bewegungen des menschlichen Körpers herleiten. Ein solcher Biolo-

gismus ist freilich der europäischen Musik der letzten Jahrhunderte nur teilweise angemessen und läuft wie das Kriterium der inneren Stimmigkeit auf eine Bevorzugung des Regulären, mithin eine Nivellierung, hinaus. Bezeichnend dafür Gottschewskis Kommentar zur Chopin-Aufnahme Raoul Pugno: «Seine Tempobögen erstrecken sich in bewundernswürdiger Symmetrie über ganze Formteile.» (ck)

### Manchmal sogar witzig

Grey, Thomas S.: «Wagner's Musical Prose»; Cambridge University Press, Cambridge 1995, XIX + 397 S.

Der Grund, warum die Schriften Wagners (mit Ausnahme seiner antisemitischen Äusserungen) im allgemeinen auf weniger Widerstand gestossen sind als seine musikdramatischen Werke, liegt vermutlich nur darin, dass niemand sie liest. Diejenigen, die es versuchen (inklusive der Schreibende), werden zwar selten an Schlaflosigkeit leiden, müssen aber zugeben, dass der Stil ein Grauen, doch der Inhalt faszinierend ist. Dieses Buch (welches auch auf diese Frage nach Form und Inhalt eingeht) ist eine ausgezeichnete Studie zu Wagners Schriften und deren Relevanz für seine Musik und für die Musikästhetik des 19. Jahrhunderts. Die verschiedensten Aspekte werden behandelt, u.a. Wagners Beethoven-Rezeption, Berührungspunkte mit der Ästhetik Hanslicks und (besonders interessant) die Bedeutung von sexuellen Metaphern in den Wagnerschen Schriften. Greys Prosa wird zwar wohl nur von einem engeren Kreis von Musikwissenschaftlern gelesen werden, aber sie ist trotz der Komplexität der behandelten Themen überraschend klar, manchmal sogar witzig. Sehr empfehlenswert. (cw)

### Japanische Musikkultur umfassend und kritisch dargestellt

Guignard, Silvain (Hrsg.): «Musik in Japan. Aufsätze zu Aspekten der Musik im heutigen Japan»; iudicium-Verlag, München 1996, 260 S.

Das Buch gibt eine gute Einführung in die japanische Musikkultur, wobei – im Gegensatz zu andern Publikationen dieser Art – der Bereich der Pop- und Schlagermusik nicht ausgeklammert wird. Traditionelle japanische Musik kommt ebenfalls zur Sprache: im überblicksartigen Aufsatz des Herausgebers sowie u.a. in Beiträgen des Shakuhachi-Spielers Andreas Gutzwiller, der die Auffassung vertritt, diese Musik würde von der westlichen nicht verdrängt, sondern habe sich an ihrem angestammten Platz im nicht-öffentlichen Leben erstaunlich gut gehalten. Diesem Koexistenzmodell widerspricht Akeo Okada: Für ihn hat die europäische Klassik traditionsähnliche Funktionen übernommen; er führt den Umgang mit europäischer Musik auf japanische Lehrtraditionen mit ihrem Primat körperlichen Trainings und der nicht durch Schrift vermittelten, autoritären Übertragung von Lehrer zu Schüler zurück. Der wirtschaftliche Aufschwung habe europäische Klassik dann zur U-Musik, zum ausländischen Luxusartikel gemacht; Japan mit seiner geistigen Promiskuität genüge dem Anspruch der europäischen Kunstmusik nicht, lautet sein vernichtendes Fazit, womit er freilich seinerseits Europa idealisiert. Ebenfalls (selbst)kritisch ein Aufsatz von Keizo Nagahara, der sich spezifisch mit Musikerziehung befasst. Weitere Artikel

gelten dem Eindringen der Oper seit 1868 sowie – in einem guten, wenngleich notgedrungen pauschalisierenden Überblick – der Entstehung einer japanischen Avantgarde im 20. Jahrhundert. (ck)

### Weder Hagiographie noch Demontage

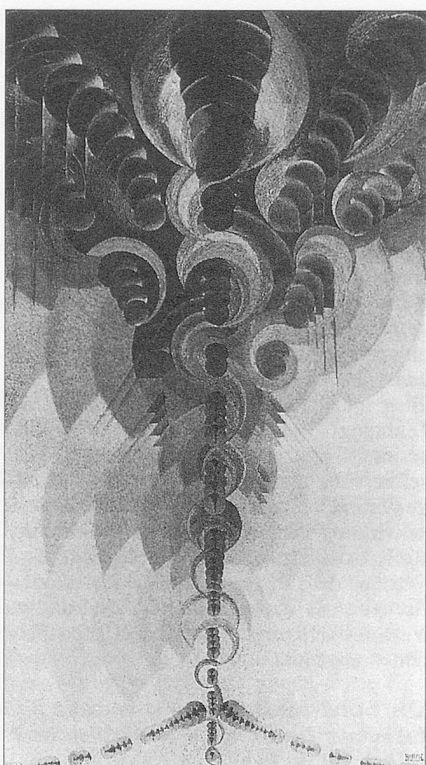
Heyworth, Peter: «Otto Klemperer. His Life and Times», Bd. 2, 1933–1973; Cambridge University Press, Cambridge 1996, XIV + 486 S.

Heyworth ist es gelungen, eine der faszinierendsten Persönlichkeiten der Musikgeschichte unseres Jahrhunderts auf differenzierte Art darzustellen. Von Hagiographie und Demontage ist er gleich weit entfernt. Angesichts der Fülle an Material über Klemperers manisch-depressives Verhalten hätte ein sensationslüsterner Biograph leichtes Spiel gehabt, sein Sujet in eine billige Karikatur zu verwandeln. Heyworth verschweigt zwar weder das Positive noch das Negative; von Erfolgen und Misserfolgen wird ausführlich berichtet. Aber gerade durch seine facettenreiche Behandlung gelingt es ihm, nicht nur die Grösse des Musikers Klemperer lebhaft darzustellen, sondern auch im Leser eine grosse Sympathie für diesen vielgeplagten Menschen (und für seine ebenso geplagte Familie) zu wecken. Klemperers enorme künstlerische Leistungen sind umso erstaunlicher, wenn man bedenkt, dass er während Jahrzehnten an psychischen und an körperlichen Krankheiten litt. 1933 zur Emigration aus seiner Heimat gezwungen, musste er nach 1945 zusehen, wie jene, die geblieben waren, weiterhin ihre Machtstellungen behielten. Heute gilt Klemperer unumstritten als einer der bedeutendsten Dirigenten unseres Jahrhunderts. Allerdings fing seine eigentliche internationale Karriere erst an, als er über 70 Jahre alt war – und zwar nach dem Tode von Furtwängler und Toscanini. Wie der Untertitel dieses Buchs (*Life and Times*) sagt, werden geschichtliche, soziale und (vor allem) politische Hintergründe von Heyworth stets berücksichtigt; «sein» Klemperer existiert nicht in einem Vakuum. Die Geschichte von Klemperers Aufenthalt im zunehmend stalinistisch werdenden Budapest nach dem Zweiten Weltkrieg gehört zu den Höhepunkten dieses Buchs. – Leider hat Heyworth selber das Erscheinen dieser Biographie nicht mehr erlebt. Er starb vor fünf Jahren, knapp vor dem Ende seiner Arbeit. Wie Heyworth selber gewünscht hatte, hat John Lucas die Biographie fertiggestellt (es handelte sich um das Verfassen der zweiten Hälfte des letzten Kapitels sowie um das Überarbeiten und Korrigieren des gesamten Manuskripts) – eine Arbeit, die dieser glänzend erledigt hat. Das Ergebnis ist eine meisterhafte Biographie, ebenso informativ wie spannend. Michael Gray bietet in einem Anhang eine bewundernswert ausführliche Diskographie. (cw)

### Prophète en son pays

Junod, Philippe et Wuhrmann, Sylvie (sous la direction de): «De l'archet au pinceau. Rencontres entre musique et arts visuels en Suisse Romande»; Editions Payot, Lausanne 1996, 49 illustrations en noir, 205 p.

La Suisse alémanique fut le creuset des rencontres entre musique et peinture: on connaît un tant soit peu les apports d'Adolf Wölfli, de Robert Strübin, de Karl Gerstner et, surtout, de Paul Klee. Mais sommes-nous conscients de l'importance du séjour à



Charles Blanc-Gatti: *Le Boléro de Ravel* (1932)

Genève de Max Oppenheimer? Sait-on que Scriabine acheva son *Poème de l'Extase* à Lausanne? Peinture et musique ne furent pas les seules voies de rencontre: de grands noms de la sculpture, de l'architecture, de la musique et du cinéma viennent aussi illustrer ces inspirations mutuelles – parfois favorisées par l'émigration et l'immigration d'artistes. Parmi les contributeurs de cet ouvrage, d'horizons très divers, le compositeur Eric Gaudibert évoque les «ébranlements» dus aux chiasmes entre le flux des instants musicaux et le spasme de l'immédiateté du regard, alors que le philosophe Olivier Mottaz traite d'un «futurisme tranquille» du Vaudois Charles Blanc-Gatti, ce «peintre des sons», dont les correspondances chromophoniques ne furent pas sans influencer Olivier Messiaen. (vdw)

### Lachenmann: strukturelles Denken ohne Hermetik

Lachenmann, Helmut: «Musik als existentielle Erfahrung. Schriften 1966–1995»; Breitkopf & Härtel/Insel Verlag, Wiesbaden 1996, XXVI und 454 S.

Skylla und Charybdis heutigen Komponierens: für Helmut Lachenmann sind dies selbstlaufender Strukturmanierismus à la *new complexity* und kompositorische Regression («zurück zur Musik!»). Lachenmanns Drahtseilakt ist der eines «dialektischen Strukturalismus», der der Tradition strukturellen Denkens verpflichtet bleibt, ohne der Hermetik perfekter Parameterspiele zu verfallen. Lachenmann, allzugern als Apostel einer «musica negativa» geschmäht, versucht eine Ehrenrettung bürgerlicher Kunst-Religion – eine Rettung durch Reflexion: «Kunst als reflektierte, vom Geist beherrschte Magie». Traditionsbezug und ästhetische Revolution sind dabei zwei Seiten einer Medaille: «Ich war damals wie heute der Auffassung, dass Kunst zur Bewusstseinsbildung nicht anders beitragen kann, als indem sie als Kunst sich auf die bürgerliche (sprich: revolutionäre) Tradition

beruft und mit ästhetischen Kategorien immanente Innovation betreibt in Auseinandersetzung mit der gegebenen historischen, gesellschaftlichen Situation [...]» Dass ein solcher Anspruch im Zeitalter des *anything goes* auf manche anachronistisch wirkt, weiss Lachenmann nur allzu gut: er bekennt sich als «unbelehrbarer Moralist». – Vorliegender Band versammelt Essays, Analysen, Interviews, Werkkommentare aus dreissig Jahren, die Lachenmann nicht nur als ungewöhnlich stringenten (und selbstkritischen!) Musikdenker, sondern auch als geistreichen und pointierten Stilisten zeigen. Freilich werden in dieser Fülle auch die blinden Flecken in Lachenmanns ästhetischem Panorama erkennbar: ein Verständnis für die Relevanz und Authentizität anderer musikalischer Handlungs- und Rezeptionsformen als der des komponierten Werks im bürgerlichen Konzertsaal geht ihm ab. Bedauerlich, dass frühere Texte des Komponisten (zu so spannenden Themen wie «Revolution und Restauration in der Neuen Musik» oder «Kommunikation, Spekulation und Korruption in der Neuen Musik») in dieser von Josef Häusler sorgfältig edierten Sammlung ausgespart blieben. Dennoch: ein unverzichtbarer Band für jeden, dem Reflexion über heutiges Komponieren etwas bedeutet. (pnw)

### Des mythes démythifiés

Lebrecht, Norman: «Maestro. Mythes et réalités des grands chefs d'orchestre», traduction de l'anglais [entachée d'imprécisions] de George Schneider; 30 photographies en noir et blanc, JC Lattès, Paris 1996, 400 p.

On ratiboise des idoles, des légendes se lèzardent, les stars s'écroulent dans le faste du lucre et le froissement des billets de banques: un ouvrage réconfortant que celui de Norman Lebrecht, en ces moments d'errements et de crise («affaire de la Bastille», corruption à l'Opéra de Rome, absence de directeur musical à celui de Vienne depuis 1991 etc.). Il ne s'agit pourtant point ici d'un réquisitoire, d'un virulent manifeste contre les chefs, mais plutôt d'une étude consacrée aux origines et à la nature du pouvoir des chefs d'orchestre, et à l'influence de ce pouvoir sur le déclin, voire la décadence, de cette profession, dues au triomphe du capitalisme (l'auteur révèle par exemple les farmineux pouvoirs d'un Ronald Wilford, impresario de la plupart des grands chefs mondiaux) ainsi qu'à la pénurie criante de nouveaux talents, liée à une inquiétante superficialité de l'interprétation; à tel point que la distinction se fait mal, aujourd'hui, entre de véritables capacités et l'imposture patentée. Norman Lebrecht passe ainsi en revue l'action des plus grands maîtres de la baguette: les «fondateurs», comme Hans von Bülow, «le plus trompé des musiciens de son temps», puis «le Magicien» Arthur Nikisch qui savait rendre «tout convaincant», mais aussi Mahler, dont la devise «discipline et labeur, labeur et discipline» allait servir la volonté de puissance; pour en arriver au point nodal, Herbert von Karajan, «mystificateur» et émasculateur de la musique européenne. L'auteur s'attaque au «cas Karajan» et démontre que ce chef appliqué à sa fonction l'idéologie hitlérienne. L'«âge plaqué or» de Karajan marque également le basculement de l'histoire, du domaine strictement musical au monde commercial incarné par des Riccardo Muti,

Claudio Abbado ou Leonard Bernstein. (On regrette l'absence d'index.) (vdw)

### **Hommageband ohne inhaltliche Kohärenz**

*Leitinger, Doris* (Hrsg.): «*Kritische Musik-ästhetik und Wertungsforschung. Otto Kolleritsch zum 60. Geburtstag*»; *Studien zur Wertungsforschung Bd. 30, Universal Edition, Wien/Graz 1996, 146 S.*

Der Band ist – als Hommage an den Herausgeber – thematisch weniger gebunden als die meisten andern dieser Reihe. So folgt z.B. auf ein Porträt der Komponistin Kaaja Saariaho (Ivanka Stoianova) ein Bericht über ein Kulturverständigungsprojekt zwischen Einheimischen und Einwanderern an einer norwegischen Schule (Kjell Skjellstad). Theo Hirsbrunner zeigt Bezüge zwischen Wagner (Tristan-Akkord) und Berg (*Lyrische Suite*) auf, Vladimir Karbusicky eine «Begegnung in der ideellen geistigen Sphäre» zwischen Josef B. Foerstlers *Deborah* und Mahlers 2. Sinfonie, wobei er es nicht lassen kann, auch hier (mit einer wenig glaubwürdigen Mahler-Anekdote) sein Anti-Schönberg-Steckenpferd zu reiten. Helga de la Motte gibt auf ein paar Seiten einen historischen Abriss über das Crescendo, Elmar Budde über das Verhältnis von Kunst und Wissenschaft. Noch pauschaler und unergiebig fallen Gernot Grubers Bemerkungen zum Thema «Musik, Weltanschauung und ästhetische Botschaft» aus. Bleibt neben den Geburtstagshuldigungen Constantin Floros' Extrakt aus seinem Ligeti-Buch (siehe Rezension S. 39) zu erwähnen. (ck)

### **Bestandesaufnahme und Analyse einer Gattung**

*Leopold, Silke*: «*Al modo d'Orfeo. Dichtung und Musik im italienischen Sologesang des frühen 17. Jahrhunderts*»; *Analecta musicologica Bd. 29/I+II, Laaber-Verlag, Laaber 1995, 1. Teil: Abhandlung 298 S., 2. Teil: Notenbeispiele und Katalog 395 S.* Die Untersuchung bezieht sich auf die kammermusikalische Gattung des Sologesangs mit Basso continuo, die – parallel bzw. alternativ zur frühen neuzeitlichen Oper – im italienischen Musikleben zwischen etwa 1600 und 1640 über weite Strecken dominierte. Die Umrisse der Gattung bleiben angesichts der Vielfalt von textlichen wie musikalischen Strukturen im einzelnen notwendig etwas im Vagen. Das Repertoire, beschränkt auf gedruckte Ausgaben, umfasst nicht weniger als 3082 Nummern (der Begriff «Beschränkung» ist also höchst relativ) und ist unter Mitarbeit von Joachim Steinheuer in einem umfangreichen Katalog klassifiziert: chronologisch von 1601–1643 und nach dem primären Kriterium der Vers- bzw. Strophenformen angeordnet; dazu Komponisten, Wirkungs- bzw. Druckort, Taktarten, Form und, soweit bekannt, Textautor. Leider sind Stücke mit lateinischen Texten aus sonst überwiegend italienischsprachigen Sammlungen sowie fremdsprachige oder dialektale Stücke ausgeklammert. Traditionelle Strophenformen wie Madrigal, Sonett, Ottava rima sowie Canzonestrophe u.a.m. umfassen dabei mehr als die Hälfte. Besonders wertvoll sind die insgesamt nicht weniger als 57 Notenbeispiele mit vollständig wiedergegebenen Stücken, die im Textteil mehr oder minder ausführlich analysiert werden – darunter das vorerst erste Beispiel eines experimentellen 5/4-Takts (Giovanni

Valentini, 1622). Dazu kommen viele Beispiele im Textteil selber, die die Ausführungen zu diesem wenig bekannten Repertoire noch transparenter machen. Verarbeitet werden, vielfältig experimentierend, Elemente aus Epenrezitation und Gedicht-Improvisation, aus Vortragsweise des Chorals – neben dem Antikemodell auch fürs *cantar recitando* der Oper wichtig –, volkstümliche Verfahrensweisen wie Strukturen der Tanzmusik. Hier scheint sich die wechselseitige Verselbständigung von Rezitativ und Arie herausgebildet zu haben, im Verein mit einem ebensolchen Prozess der Trennung zwischen einer nunmehr literarischen und einer speziell auf Vertonung hin bezogenen Dichtung – geradezu eine, so die Verfasserin, «Terza Pratica». Interessant sind schliesslich die am Schluss bloss noch aufgeworfenen Fragen wie die nach der Wechselwirkung von Air de Cour und Arie, der Rolle usueller, schriftloser Praktiken, dem Wandel der Trägerschichten, der idiomatischen und dann auch musikkulturellen Verselbständigung der «Sonata» gegenüber der «Cantata». (hwh)

### **Un contrepoint « alla mente »**

*Levaillant, Denis*: «*L'improvisation musicale. Essai sur la puissance du jeu*»; *Actes Sud, Arles 1996, 304 p.*

Le pianiste et compositeur français Denis Levaillant (né à Paris en 1952) se dit aujourd'hui « créateur généraliste ». Fort bien ! Cette définition correspond mieux à son ouvrage facetté (au titre réducteur) dont la réédition, quinze ans plus tard, est heureuse : prémonitoire alors – mais qui seulement s'en doutait ? –, ce livre se révèle par conséquent superbement d'actualité. Sans que les idées ne soient des justifications d'humeurs intimes, Denis Levaillant élabore des écrits péripatétiques de la « musicalité » plutôt que de la musique, nous fait passer des moments infiltrés (jamais il n'interviewe !) avec Bernard Lubat, Michel Portal, mais aussi Vinko Globokar ou René Jacobs. Cet ouvrage peut être lu comme un hommage aux « improvisateurs-compositeurs », ceux qui nous font oublier que la musique n'est pas seulement discursive, digressive ou pratiquée, mais qu'elle peut ressortir à un nouvel équilibre entre « le plaisir et la rigueur, le corps et l'esprit, la sensation et le récit, le savant et le populaire ». Il serait temps, enfin, de se fabriquer, comme le propose impérativement Levaillant, d'« autres utilités » ! (vdw)

### **L'ours de Busseto**

*Phillips-Matz, Mary Jane*: «*Giuseppe Verdi, préface et traduction de Gérard Gefen; Fayard, Paris 1996, 1034 p.*

La légende veut que Verdi, surnommé l'« ours de Busseto », fut un paragon de charité, de patriotisme, de bonté et de justice, un musicien républicain, libre penseur, auteur du plus célèbre Requiem de l'histoire de la musique. La modestie de l'auteur, la minutie et l'ampleur de ses investigations (correspondances, brouillons de lettres, notes, carnets, actes juridiques, etc., parfois publiés pour la première fois) tendent à démontrer – sans en altérer la vérité – que cette image édifiante est criblée de singularités, de déboires, – des contradictions de son temps : « Verdi, déclarait au lendemain de sa mort un orateur de la Chambre des députés, ne vécut pas dans le XIX<sup>e</sup> siècle, c'est le XIX<sup>e</sup> siècle qui vécut en lui. » D'où une vie

de héros de roman, naturaliste comme le bourgeois libéral et enfant de ce « siècle de fer » que fut Verdi, romantique comme le personnage acariâtre et tendre, plein d'humour et de mélancolie, pathétique de donquichottisme qu'il se révéla. D'où, également, un tableau entraînant de la vie rurale et citadine de son Emilie natale (certains épisodes sont délectables) ainsi que de la vie musicale italienne de l'époque. En annexe : « Verdi, propriétaire terrien », bibliographie (abondante), index des noms de personnes et des œuvres. (vdw)

### **Eine theoretische Schrift zur freien Improvisation**

*Prévost, Edwin*: «*No Sound Is Innocent. AMM and the Practice of Self-Invention. Meta-Musical Narratives. Essays*»; *Copula (2 Shetlock's Cottages, Matching Tye, near Harlow, GB Essex CM17 0QR) 1995, 192 S.* Mutmassungen und Klischees über frei improvisierte Musik gibt es viele, einschlägige Interviews und Statements so manche, doch theoretische Schriften mit Tiefgang nur wenige. Zu letzteren muss Edwin Prévosts «No Sound Is Innocent» unbedingt gezählt werden. Kern des Bandes sind Prévosts «Meta-Musical Narratives», kurze verbale Improvisationen, in denen der Perkussionist und Mitbegründer des AMM-Ensembles seine Philosophie freier Improvisation als «heuristic dialogue» (bzw. «dialogical heurism») entwirft: eine Musik, in der die «ars inveniendi» des einzelnen Klangerfinders in Wechselwirkung mit dem offenen Dialog des Gruppenspiels tritt, ein «Musikmachen, als sei es das erste Mal», bei dem Form nur Resultat, nicht aber Anlass des Musizierens ist. Man muss Prévosts ein wenig krude Gleichsetzungen von notierter Musik, arbeitsteiligem Kapitalismus, «possessive individualism» und Technokratie, seine Stilisierung freier Improvisation zur erhabenen «meta-music» nicht teilen, um doch zu erkennen, dass dies einer der stimmgigsten Versuche ist, den ästhetischen, sozialen, politischen Aspekten des spezifischen *modus vivendi* improvisierender Musiker gerecht zu werden. Anmerkungen zur Geschichte und Ästhetik des AMM-Kollektivs runden den liebevoll gestalteten Band ab. (pnw)

### **Charme inspiré et courage**

*Resnick, Evelyne*: «*Leonard Bernstein. Un chef inspiré*»; *Editions Josette Lyon, collection « Les interprètes créateurs », Paris 1996, 186 p.*

Point de digressions inutiles, dans cette collection, non plus que d'anecdotes; d'autant que « Lenny », pianiste, chef, compositeur, pédagogue y inciterait. Bien au contraire, l'auteur va au cœur du sujet, agrippe ce citoyen du monde, cet « apôtre de la réconciliation » (il défendit les victimes du mac-carthysme dans les années cinquante, les militants du mouvement noir dans les années soixante, entre autres faits de courage), épouse son exubérance, sa séduction d'artiste inspiré, sa générosité. En annexe : chronologie, bibliographie commentée et sélection discographique. (vdw)

### **Auf Heideggerischen Holzwegen**

*Richter, Stephan*: «*Zu einer Ästhetik des Jazz*»; *Europäische Hochschulschriften, Reihe 36, Bd. 149, Peter Lang, Frankfurt a.M., Bern usw., 339 S.*

Richter kann in seiner amerikanistischen Dissertation nicht so recht vermitteln, was er mit Jazz-Ästhetik meint und will. Verblasen denkend, umständlich und selbstgefällig formulierend, versteigt er sich auf Heideggerschen Holzwegen und kommt so weder vom Fleck noch zur Sache. «Swing ist Ausdruck von Freiheit und Da-Sein.» (Dieses Dasein ist seinerseits, wie wir einem Schema viel weiter vorn entnehmen können, mit «Blues/ontischer Dimension» korreliert, Freiheit – im selben Kästchen über Da-Sein – mit «Freedom Music».) Eine Seite weiter erscheint dann «Swing», nach wie vor in Gänsefüßchen, «als Persönlichkeitswert»: «Wir haben festgestellt, dass die Art, wie ein Musiker «swingt», ein Markenzeichen seines Stils ist. Die Art, wie er Noten in das rhythmische Kontinuum setzt, lässt ihn seine persönliche Geschichte erzählen. Sie ist seine Körperlichkeit, sein Blut, seine eigene Energie, die uns das Wesen seines Da-Seins vermittelt. Zeit und Ton der Klänge eines Musikers lassen uns sein Wesen hören.» Usw. nach dem Motto: viel Geschrei und wenig Wolle. Dabei kennt, so deutet sich einigemal an, Richter viel Jazz und hätte, liesse er sich auf die Musik wirklich analytisch und begreifend ein, durchaus etwas zu sagen. Schade, dass er es nicht tut. (hwh)

### Nachschlagewerk ohne Register

Schneider, Andrea: «Die parodierten Musikdramen Richard Wagners. Geschichte und Dokumentation Wagnerscher Opernparodien im deutschsprachigen Raum von der Mitte des 19. Jahrhunderts bis zum Ende des Ersten Weltkrieges»; Verlag Müller-Speiser, Anif/Salzburg 1996, 522 S.

«Meist parodiert man, wohin es einen, sei's auch ambivalent, zieht.» Nach dem Adornoschen Spruch (aus seiner Berg-Monographie, den Einfluss Schrekers betreffend) hat es schon Mitte des vergangenen Jahrhunderts viele mächtig nach Wagner gezogen. Den Beweis (sofern man ihn überhaupt bräuchte) liefert diese ausführliche, empfehlenswerte Studie über Wagner-Parodien, welche weit über hundert solche beschreibt. Das Buch besteht aus einem Textteil, worin Wagner-Parodien im geschichtlichen Zusammenhang betrachtet werden, und aus einem Dokumentationsenteil, worin die einzelnen Parodien besprochen werden; Angaben zu Bibliographie und Bibliotheksstandorten werden auch geliefert. Durch diese Einteilung wirkt der Inhalt des Buches auf den ersten Blick etwas unübersichtlich; sie erweist sich aber bei näherem Betrachten als sinnvoll. Diese Studie dient vor allem als nützliches Nachschlagewerk; umso mehr ist deshalb der Mangel eines Registers zu bedauern. Angesichts der heutigen technischen Möglichkeiten zum Erstellen eines Registers wirkt heute ein registerloses Buch etwa so unbefriedigend wie eine päpstliche Rede ohne Antikondomstirade. – Wagners Werke schreiben geradezu nach parodistischer Behandlung (bei einer Bayreuther Live-Übertragung der *Walküre* vor wenigen Jahren war deutlich zu hören, wie Wotan bei den Worten «Wer sie findet und weckt» die Anfangsilben beider Verben durcheinanderbrachte; Freud lässt grüssen). Seine Libretti (wie auch seine Biographie) lesen sich sogar z.T. wie ihre eigenen Parodien. Dies erkannte vielleicht als erster Wagner's Zürcher Freund Georg Herwegh, der sich

beim öffentlichen Vortrag eines der Libretti gezwungen sah, sich in den übermäßigen Genuss eines von Minna Wagner gebrauten Punsch zu flüchten (der Vorfall wird in diesem Buche jedoch nicht erwähnt). – Dass die Autorin ihre Recherchen aus Platzgründen nur auf den deutschsprachigen Raum bis 1918 beschränkt, ist begreiflich; dadurch wird allerdings die geschichtlich folgenreichste Wagner-Parodie ignoriert. Jene fand bekanntlich während der tausend Jahre zwischen 1933 und 1945 statt – eine Parodie freilich, bei deren Betrachten einem das Lachen vergeht. (cw)

### Eine Rezeptions- und Institutionengeschichte

Thrun, Martin: «Neue Musik im deutschen Musikleben bis 1933»; Orpheus-Schriftenreihe zu Grundfragen der Musik Bd. 75/76, Orpheus-Verlag, Bonn 1995, 823 S.

Thrun fährt ein geradezu überwältigendes Material zum Thema aus, unter Stichworten wie *Der verzögerte Aufbruch zur Neuen Musik* oder *Die Festkultur der Neuen Musik*. Zahlreiche Statistiken, umfangreiche Zitate aus oft entlegenen Quellen sowie ein ausgiebiger Anhang mit kommentierten Dokumenten bereichern entschieden unsere Kenntnis über Details der Ausbreitung (oder auch Nicht-Ausbreitung) der verschiedenen Strömungen neuer Musik in den zehner und zwanziger Jahren nach der Moderne der Trias Mahler, Strauss, Reger. Die Spaltung z. B. zwischen Moderne und eigentlich Neuer Musik datiert kompositorisch schon vor 1914, hat z. B. in der Wiener «Vereinigung schaffender Tonkünstler» (1904–05) ein frühes institutionelles Korrelat, wofür dann Thrun zurecht abschliessend den verallgemeinernden Begriff der «Sezession» entwickelt. – Was gewissermassen einen Störpegel hineinbringt, ist ein leicht verschwörungstheoretisch fundiertes, unklares und nie explizit artikuliertes Ressentiment oder zumindest ein unausgesprochener Vorbehalt gegen radikal neue Musik, sei es nun solche futuristischer Provenienz, aus den USA oder aus der Wiener Schule. Abgesehen von hier zugrundeliegenden ästhetisch-politischen Haltungen, bei denen sich der Verfasser bedeckt hält, spielen hier Fragen des Gegenstands und der Methode mit herein. Rezeptions- und Institutionengeschichte ist, weil sie sich auf die materiellen historischen Sachverhalte einlässt und ein historisch detailgetreueres Bild damaliger Realität zeichnet, deshalb nicht per se wahrer als eine vom Standpunkt einer übergreifenden Aktualität gefasste Kompositionsgeschichte, welche die Wirkungsgeschichte, und zwar nicht nur die einer Phase, einschliesst. Konkret z. B. wurde Hindemith in den 20ern und natürlich den frühen 30ern weitaus häufiger aufgeführt als Schönberg, der vom Standpunkt von «Gebrauchsmusik» u.ä. nach 1918, spätestens seit der «relativen Stabilisierung» nach 1924, als veraltet abgetan wurde – was Thrun ausführlich darlegt –, aber dennoch der weitaus bedeutendere Komponist war und bleibt. (hwh)

### Vertiefte Wege zu Webern

Zuber, Barbara: «Gesetz + Gestalt. Studien zum Spätwerk Anton Weberns»; Musikprint, Schriften zur Musik des 20. Jahrhunderts Bd. 1, München 1995, 345 S.

B. Zuber stellt in ihrer gekürzten und überarbeiteten Dissertation (FU Berlin) zunächst ausführlich und mit philologischer wie phi-

losophischer Akuratesse einige Zentralbegriffe Weberns dar, vor allem «Fasslichkeit» und («Reihen-)Gesetz»; dabei holt sie weit und gründlich aus und umreist sowohl die Rezeption von Goethes vielfältig – auch politisch mehrdeutig – verwendbarer Naturphilosophie seit 1900 als auch Platons Nomos-Begriff und Weberns Aneignung dieses Begriffs (der ja auch für Hauer grundlegend war). In ihren anspruchsvollen, nicht immer leicht und voll nachvollziehbaren Werkanalysen konzentriert sie sich auf strukturelle und materiale Aspekte und nimmt dafür als Beispiele den I. und III. Satz des Streichquartetts op. 28, die Orchestervariationen op. 30 sowie die allgemein als Umschwung zu einer neuen, dialektisch mit Strenge vermittelten Freiheit aufgefasste 2. Kantate op. 31 (wobei, liesse sich ergänzend vermuten, diese neue Freiheit durch den erneuten Rück- bzw. Zugriff auf Texte/Sujets mit vermittelt sein könnte). Bei op. 30 und 31 differenziert sie in der Frage der von E. Krenek ins Spiel gebrachten Parallele zur Isorhythmie der *Ars Nova*: in op. 30 sind «Reihe und Rhythmik stets verkoppelt», gerade im Gegensatz zur Parameter-Disjunktion von *color* und *talea* in der mittelalterlichen Isorhythmie; diese schliesst ausserdem die von Webern bekanntlich exzessiv verwendete kanonische Imitation aus – allenfalls im II. Satz von op. 31, so Zuber, finde sich eine «quasi isoperiodische Zubereitung der Singstimme wie auch die nicht stete Übereinstimmung von Textgliederung und Reihung des rhythmischen Modells». Bei Begriffsklärung und -geschichte wie bei der Strukturanalyse der Werke selbst stellt sie auch sonst viele kurrente Meinungen in der Webern-Rezeption richtig und öffnet gegenüber oberflächlichem Analogisieren und Parallelisieren vertiefte Wege, die, wengleich nicht immer ganz gangbar, doch den Vorzug haben, nicht ausgetreten zu sein. (hwh)

**Disques  
compacts**

## Compact Discs

### Vergessener Willy Burkhard

Burkhard, Willy: «Die Sintflut» op. 97 / «Christi Leidensverkündigung» op. 65 [Paolo Vignoli (Tenor), Rudolf Scheidegger (Orgel)] / Choral-Tryptichon für Orgel op. 91 [R'S'] / «Das Ezzolied» op. 19; Basler Madrigalisten, Fritz Näf (Ltg.); *Ars Musici* 1146-2

