

Livres = Bücher

Autor(en): **Heister, Hanns-Werner / Walton, Chris / Weid, Jean-Noël von der**

Objektyp: **BookReview**

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

Band (Jahr): - **(1997)**

Heft 52

PDF erstellt am: **21.07.2024**

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Inhalten der Zeitschriften. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern.

Die auf der Plattform e-periodica veröffentlichten Dokumente stehen für nicht-kommerzielle Zwecke in Lehre und Forschung sowie für die private Nutzung frei zur Verfügung. Einzelne Dateien oder Ausdrucke aus diesem Angebot können zusammen mit diesen Nutzungsbedingungen und den korrekten Herkunftsbezeichnungen weitergegeben werden.

Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Die systematische Speicherung von Teilen des elektronischen Angebots auf anderen Servern bedarf ebenfalls des schriftlichen Einverständnisses der Rechteinhaber.

Haftungsausschluss

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

Graf (Projekt mit Susanna Andres), Hans Koch. Weitere Beiträge für Projekte in Grenzbereichen gehen an: George Gruntz (Komposition für das *Eos-Gitarren-Quartett*), Urs Leimgruber (Werk für das *Arte-Saxophon-Quartett*), Peter Scherer, Christoph Stiefel (Klavierkonzert), *Stimmhorn* (Christian Zehnder und Balthasar Streiff) für eine visioakustische Komposition, Roland Schiltknecht (Komposition für Hackbrett), Thomas Kessler (Komposition für Gamelan-Ensemble und Tonband).

Ehrendoktor für Theo Hirsbrunner

Für seine wichtigen Beiträge zu einer besseren Kenntnis der neueren und neusten französischen Musik sowie seinen unermüdbaren Einsatz für die Vermittlung musikhistorischer Fragen bei einem grösseren musikinteressierten Publikum verlieh die philosophisch-historische Fakultät der Universität Bern dem Musikwissenschaftler Theo Hirsbrunner die Doktorwürde. Seine Bücher über Pierre Boulez, Olivier Messiaen, Maurice Ravel und Claude Debussy gelten im deutschsprachigen Raum als Referenzmonographien über die jeweiligen Komponisten.

Mit dem Buch *Die Musik in Frankreich im 20. Jahrhundert* gelang es ihm, zentrale Aspekte der französischen Musikgeschichte der letzten hundertzwanzig Jahre verständlich zu machen. Auch in unserer Zeitschrift hat Theo Hirsbrunner verschiedentlich über französische Musik, aber auch über Schweizer Komponisten publiziert (siehe in dieser Nummer seinen Aufsatz über Fritz Voegelin).

Werkjahr der Christoph Delz-Stiftung an Kaspar Ewald

Die 1994 gegründete Stiftung Christoph Delz bezweckt die Betreuung und Verbreitung des Nachlasses von Christoph Delz und die Förderung zeitgenössischer Komponistinnen und Komponisten. Zu diesem Zweck wird nebst der Aufführung verschiedener Werke des Stifters ein Werkjahrbeitrag von 30'000 Franken an den Komponisten Kaspar Ewald aus Arboldswil vergeben. Der Beitrag ermöglicht ihm die Realisierung seines Projektes «Kammer Musical», worin Newjazz und komponierte Sprache einander durchdringen. Das Werkjahr soll alle drei Jahre für Schweizer Komponisten und Komponistinnen unter 35 Jahren ausgeschrieben werden.

Urs Frauchiger tritt als Direktor von Pro Helvetia zurück

Frühzeitig gibt Urs Frauchiger sein Amt als Direktor der schweizerischen Kulturstiftung Pro Helvetia ab. Seit 1992 hatte er der Stiftung vorgestanden und sich einiges vorgenommen. Er wollte die Weichen für eine zukünftige Kulturpolitik der Schweiz stellen, was er auch in seinem vor zwei Jahren erschienenen Buch *Entwurf Schweiz* zum Ausdruck brachte. Diese Vorstellungen liessen sich indessen nicht so verwirklichen, wie er sich das gedacht haben mag. Im Gegensatz zu vielen anderen hat er genau das erkannt und verzichtet auf sein Amt. Mit seinem Rücktritt gesteht er zwar ein, dass es ihm nicht gelungen ist, die Pro Helvetia zu einer kulturpolitisch führenden Institution zu machen, doch könnte dieses Eingeständnis vielleicht Bewegung in die bis heute praktisch nicht existierende Kulturpolitik des Bundes bringen.

Livres Bücher

Varèse im Kontext gesehen

Angermann, Klaus: «*Work in Process. Varèses Amériques*»; *Musikprint, München 1996, 155 S.*

Mit seiner für die Veröffentlichung leicht umgearbeiteten Berliner Dissertation (Technische Universität) von 1994 unterzieht sich Angermann der nicht einfachen Aufgabe, Varèses komplexes Werk musikanalytisch zu untersuchen. (Varèse selber hasste Analysen.) Neben diesen gut mit Notenbeispielen illustrierten, terminologisch manchmal etwas diffusen Analysen erscheinen die Ausführungen zur Vorgeschichte bzw. zum «Frühwerk» bis 1918 – also der Emigration in die USA – besonders neuartig und erhellend. Denn Angermann gelingt es, entgegen der Selbststilisierung von Varèse, der sich als möglichst voraussetzungsloses Originalgenie gerierte, Restbestände dieses von Varèse planmässig vernichteten Frühwerks wieder ans Licht zu bringen, und überdies stoffliche Voraussetzungen wie Querverbindungen zu anderen Werken, sowohl von Varèse wie von anderen Komponisten, zu zeigen. Zu dieser Vorgeschichte gehört, dass auch Varèse Beziehungen zu jener finsternen Theosophie hatte, die nicht zuletzt für Schönbergs Konzept der Zwölftontechnik einflussreich wurde: ein Hinweis mehr auf die oft dubiosen Quellen avantgardistischer Strömungen, dem nachzugehen wäre, ohne dabei freilich die dubiosen Quellen und vor allem Resultate vieler anti- und nachavantgardistischer oder postmoderner Konzeptionen zu vergessen. (hwh)

Verständlichkeit als seltene Tugend

Ayrey, Craig/Everist, Mark (ed.): «*Analytical strategies and musical interpretation. Essays on nineteenth- and twentieth-century music*»; *Cambridge University Press, Cambridge 1996, 321 p.*

Dieser Band, als eine Art Festschrift für Arnold Whittall konzipiert, vereint zwölf Aufsätze von führenden Musikanalitikern der englischsprachigen Welt. Fünf Beiträge behandeln Werke des Kreises um Schönberg und Mahler. Stephen Walsh untersucht die beiden Fassungen von Strawinskys *Symphonies d'instruments à vent*, Anthony Pople hingegen die Analyse Whittalls von Strawinskys spätem (und m.E. unterschätztem) Anthem *The dove descending breaks the air*. Carolyn Abbate geht auf die Beziehung zwischen Orchester und Gesangsstimme bei Wagner ein; ausserdem gibt es Aufsätze zu Claude Debussy, Elliott Carter und Harrison Birtwistle. Das Niveau der Beiträge ist im allgemeinen hoch; leider scheint zumindest einer der Autoren viel Freude daran zu haben, komplizierte Sätze zu konstruieren, die dazu noch Wörter enthalten, die der gewöhnliche Leser (zu denen der Schreibende sich zählt) im Wörterbuch nachschauen muss. Verständlichkeit war hingegen eine der grossen Tugenden von Derrick Puffett, der im vergangenen November kurz vor seinem 50. Geburtstag allzufrüh gestorben ist. In diesem Band ist er mit einem Aufsatz über Zemlinskys *Maeterlinck-Lieder* op. 13 ver-

treten. In der angelsächsischen Welt wurde er als Analytiker bekannt – nicht zuletzt dank ihm ist in den vergangenen zehn Jahren die Universität Cambridge, wo er lehrte, in der Musikanalyse führend geworden –, aber er betrachtete sich ebenso sehr als Historiker. Das modische Sichabgrenzen zu anderen Musikanalitikern war ihm fremd. Das Vorwort von Craig Ayrey zitiert ihn folgendermassen: «analysts [cannot] afford to ignore everything else that is going on in the world». Seine musikwissenschaftliche Prosa war eine leider sonst selten anzutreffende Kombination von sprachlicher Brillanz und leichter Verständlichkeit. All diese Qualitäten sind in seinem Beitrag zu diesem Buch, wenn auch hier im Kleinformat, zu bewundern. Der Name Puffett wird vielleicht einigen Schweizer Lesern bekannt sein, denn er hat mit einer Studie über Othmar Schoecks Liederzyklen (*The Song Cycles of Othmar Schoeck*) promoviert, die 1982 beim Haupt Verlag in Bern erschienen ist. Ob die Schoeck-Kreise in der Schweiz je realisiert haben, dass damit einer der wenigen bedeutenden Musikologen unserer Zeit sich ihrem Idol gewidmet hat? Es würde überraschen. (cw)

Lesenswertes zu Webern

Bailey, Kathryn (ed.): «*Webern Studies*»; *Cambridge University Press, Cambridge 1996, 375 p.*

Der lesenswerte Band enthält eine Studie über die Bedeutung von Ferdinand Avenarius für frühe Vertonungen Weberns (Susanne Rode-Breyman), leicht ketzerische, gewisse Übertreibungen eingerechnet aber bedenkenswerte Überlegungen zu den Gestehungskosten musikalischen Fortschritts (Derrick Puffett: *Gone with the summer wind; or, What Webern lost*), eine Auflistung oktatonsicher Strukturen (als Leiter entstehend aus dem regelmässigen Wechsel von Halb- und Ganztonschritten) in den frühen Liedern samt historischer Einordnung (Allen Forte), interessante Untersuchungen zu tonikalen Elementen in op. 3 und speziell zur Rolle des d-Moll überhaupt in der Schönberg-Schule (wobei Robert W. Wason die Lieder behandelt, als wären es Instrumentalstücke), über die Frühgeschichte von op. 7 (Felix Meyer und Anne Shreffler), Reihentabellen Weberns (Kathryn Bailey), Ausführungen über *Weberns lyric character* (Christopher Wintle), über op. 30 (Arnold Whittall) sowie Bibliographie 1976-1994 (Neil Boynton). (hwh)

Nichtssagende Beschreibungen

Bayerlein, Sonja: «*Musikalische Psychologie der drei Frauengestalten in der Oper Elektra von Richard Strauss*»; *Hans Schneider, Tutzing 1996, 291 S.*

Das Ziel dieses Buchs ist es, laut Autorin, den «Prozess der Verwandlung des Dramentextes durch die Musik, das schöpferische Aufnehmen und In-ein-höheres-Leben-Hin-aufführen des Textes durch den Komponisten [darzustellen...], wobei der Schwerpunkt auf der «Überführung» des «textimmanenten» psychologischen Inhalts in die Sprache der Musik liegt» (S. 15). Bayerlein gibt informative Hinweise über die Änderungen, die Strauss am Drama Hofmannsthals vornahm, um daraus ein Libretto zu machen, und sie bietet auch einiges über «Elektras tierhafte Gebärden», «Elektras verdrängte Weiblichkeit» (so die Kapitelüberschriften) usw. Allerdings beschränkt sie sich dabei zu sehr auf

adjektivbeladene Beschreibungen der Musik und deren Affekte, wie z.B. S. 260f.: «Über einem stehenden D-Dur-Dreiklang der Posaunen, der in die von Elektra in ihrem Monolog halluzinierte Klangwelt des toten Königs führt, ringelt sich in der höhnisch-schmeichelnden Klangfarbe der Bassklarinette das Königsmotiv empor.» Solche Wendungen sind etwas zu oft zu finden und sagen wenig aus. Für eine tiefergehende Betrachtung dieser Oper ist viel eher das von Derrick Puffett edierte *Cambridge Opera Handbook* zu empfehlen. (cw)

Musik als Mittel zur Unmittelbarkeit

Max Becker: «Narkotikum und Utopie. Musik-Konzepte in Empfindsamkeit und Romantik»; *Musiksoziologie Bd. 1* (Hg. Christian Kaden), Bärenreiter, Kassel usw. 1996, 228 S. Beckers bereits 1981/83 entstandenes Buch befasst sich sehr kritisch mit der Rolle, die Musik und Gefühl im Verbürgerlichungsprozess des 18. Jahrhunderts gespielt haben. Zentral dabei ist für ihn die Vorstellung von Musik (und überhaupt Kunst) als blossem Surrogat wirklicher – zumal zwischenmenschlich-kommunikativer – Beziehungen, mit dem sich die Bürger über die Versagungen ihrer teilweise schon selbstproduzierten materiellen Realität hinwegtrösteten. Die damit für Musik verbundene «paradoxe Aufgabe, Mittel zur Unmittelbarkeit zu sein», erscheint ihm «prinzipiell unlösbar», erklärt aber die Emphase, mit der eben gerade Musik innerhalb rationalistischer Strömungen wie dann der romantischen nach 1789 angeeignet wurde. Das reichhaltige Material, obwohl z.T. (etwa durch Balet/Gerhard-Reblings bahnbrechende Studie aus den 30er-Jahren) schon bekannt, erscheint unter Beckers bösem Blick in neuer, vorzugsweise schwefligem Licht, und eröffnet immer wieder faszinierende und überraschende Einsichten und Ausblicke. Das eine Grundproblem ist jedoch, dass es Becker trotz hohem theoretischem Niveau doch nicht so recht gelingt, die einzelnen Elemente zu einer konsistenten gesellschaftlichen Ableitung zusammenzufügen (immer wieder zeichnet es sich ab, dass die von Becker kritisierten Sachverhalte mit der Tauschwert-Abstraktion in engem Zusammenhang stehen); das andere, dass er mögliche oder wirkliche Alternativen nur impliziert, und der *terminus a quo* der Kritik undeutlich bleibt: Körperlich-zwischenmenschliche Kommunikation anstelle der Vermittlung durch Mediales wie eben Musik und Kunst kann es ja wohl allein sein, worauf Becker etwa im Sinne von «Freiheit, Gleichheit, Brüderlichkeit» statt Kapitalismus zielt. (hwh)

Musikologie ohne heilige Kühe

Bent, Ian (ed.): «*Music Theory in the Age of Romanticism*»; Cambridge University Press, Cambridge 1996, 239 p.

Immer wieder habe ich mich über den heute üblichen musikwissenschaftlichen Stil in den USA mokiert, denn mehrere meiner Stammesvettern jenseits des Teichs schreiben eine Prosa, die sich liest, als ob es sich um eine Übersetzung eines Adorno-Aufsatzes von Dan Quayle handle. Hier werde ich nun mit einer Beitragssammlung von vorwiegend jungen amerikanischen Autoren konfrontiert, deren Niveau nur Neidgefühle erwecken kann. Die verschiedensten Aspekte der Musiktheorie im 19. Jahrhundert werden behandelt. Erfrischend ist nicht nur die Themen-

auswahl, sondern auch die Tatsache, dass es hier keine heiligen Kühe gibt. Carl Dahlhaus' Interpretation von Schumanns Aufsatz über die *Symphonie fantastique* z.B. wird als oberflächlich entlarvt, und in einem Aufsatz über die Marxschen Formanalysen wird die heute modische Interpretation der Sonatenform als Unterdrückung des «weiblichen» zweiten Themas durch das erste, «männliche», durch etwas Komplexeres und Vielschichtigeres ersetzt. Thomas Grey, Autor der empfehlenswerten Studie *Wagner's Musical Prose* (siehe *Dissonanz* Nr. 49, S. 40), bietet hier einen brillanten Aufsatz über den Ursprung des Leitmotivs und stellt faszinierende Beziehungen zwischen der Wagnerischen Praxis und der Programmmusik von Liszt und anderen fest. Und Leslie Blasius [sic] gelingt es sogar, mit seinem Kapitel *The mechanics of sensation* die Geschichte der Klaviermethodik spannend zu machen. (cw)

L'inspiration, c'est comme les bébés

Bois, Mario: «*Près de Strawinsky*»; Editions Marval, Paris 1996, 167 p.

Editeur de musique, producteur de télévision, Mario Bois rencontra Strawinsky plus de soixante fois pendant les dix dernières années de sa vie, entre septembre 1959 et novembre 1968, précise-t-il dans sa préface. Il s'agit non d'un ouvrage de musicologie, mais d'éléments biographiques richement illustrés de photographies, parfois surprenantes, en noir et blanc. C'est le Strawinsky humain, trop humain, qui endosse l'habit du comédien et le cercle de son apparence qu'on ne traverse pas. L'homme est bavard, l'artiste éluif, la distance phénoménale. Beaucoup de « bons mots », ceux que l'on connaît trop pour qu'ils soient cités; d'autres, qui avec justesse, toujours, raillent; ainsi: « L'inspiration, c'est comme les bébés, chaque matin il faut la mettre sur le pot. » (vdw)

Komponist im Aktivdienst

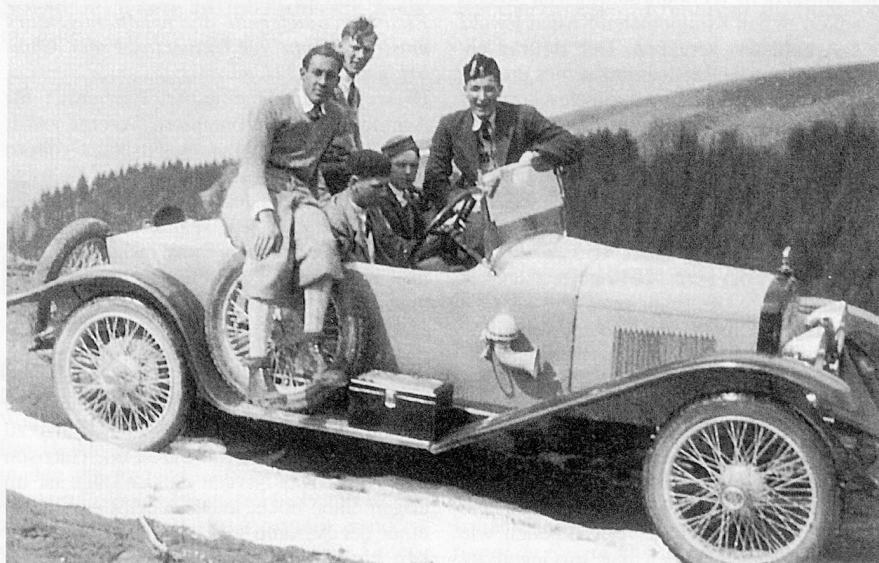
Brunner, Adolf: «*Erinnerungen eines Schweizer Komponisten aus der Schule*

hauptsächlich Kontrapunktstudien betrieben hat und dass der Unterricht bei letzterem wenig erspriesslich war. Dem evangelisch strengen Brunner waren der «schwülstige und überladene Orchesterklang», die «bizarreren Farbmischungen und Effekte» Schrekers zuwider. Insofern weckt der Titel dieser Broschüre möglicherweise falsche Erwartungen. Es sind Erinnerungen eines gutbürgerlichen Zürchers, für den Politik und Philosophie ebenso wichtig waren wie die Musik, der sich im antinazistischen *Gott-hard Bund* engagierte, Kompaniekommandant der Schweizer Armee war und von 1949-60 Leiter der Abteilung «Politik und Aktualität» beim Schweizer Radio. Der Herausgeber hat das 1964/65 für familiäre Zwecke verfasste Typoskript auf jenes Drittel reduziert, das von mehr als nur privatem Interesse ist. (ck)

Un fou, c'est un homme dont...

Cohen, H. Robert et Gérard, Yves (sous la direction de): «*Hector Berlioz. La critique musicale 1823-1863. Vol. 1: 1823-1834*» (onze volumes prévus); Editions Buchet/Chastel, Paris 1996, 519 p.

Elle se faisait attendre depuis longtemps (1969), cette édition complète des écrits critiques de Berlioz (il y consacra quarante ans de sa vie). La voici; elle fut entreprise à Québec grâce à un «programme intégré» franco-québécois qui autorisa des échanges entre l'Université Laval et le Conservatoire de Paris. Ce volume initial regroupe les premiers textes de Berlioz parus dans des périodiques aussi divers que *Le Corsaire*, *Revue européenne*, *Italie pittoresque*, *Le Rénovateur* ou le *Journal des débats* (certains articles, publiés seulement en allemand et dont les originaux français n'ont pas été retrouvés, sont inclus avec une traduction française); il nous fait pénétrer dans le monde des compositeurs (Chopin, Liszt, Meyerbeer, Donizetti, Verdi, Gounod ou Bizet), d'institutions musicales (Opéra, Théâtre-Italien, Société des concerts du Conservatoire), celui, florissant et souvent conflictuel, du jour-



Adolf Brunner mit Freunden in seinem Auto

Philipp Jarnachs und Franz Schrekers», mit einem Vorwort von Chris Walton; *181. Neu-jahrsblatt der Allgemeinen Musikgesellschaft Zürich*, Kommissionsverlag Hug & Co., Zürich 1997, 132 S.

Über Jarnach und Schreker erfährt man nicht viel mehr, als dass Brunner mit ersterem

nalisme musical, celui, bien sûr, des interprètes, des représentations et du public. Sans oublier les propres idées de ce polémiste-né que fut Berlioz, les «haines et passions» de ce «fou», tel qu'il pu se nommer, à savoir «un homme dont la manière de voir et de sentir diffère absolument sur un ou plu-

sieurs points de celle du reste de l'espèce humaine ». (vdw)

A l'horizon, le désert

Drillon, Jacques: « Schubert et l'infini. A l'horizon, le désert »; Actes Sud, Arles 1996, 111 p.

Rédition de cet ouvrage paru en 1988, épuisé (les bons livres s'épuisent; d'autres sont « manquants »). Les pages les moins nombreuses, sans doute, mais les plus pénétrantes sur le seul compositeur, chuchote l'auteur, qui fut « véraçe »; le seul, aussi, qui laissa autant d'œuvres inachevées (Drillon préfère parler de « fausse piste », de « faux mouvement »), à telle enseigne que « l'inachèvement fait partie du langage de Schubert au même titre que le goût pour la modulation rapide ou l'inspiration populaire ». Pourquoi ces non-compositions? Beaucoup ont apporté une réponse – seulement humectée de vérité. Pour Drillon, il y a deux cas que « l'on peut tenir pour véritables »: parfois Schubert ne sait pas finir, parfois il ne le peut. Un trait commun à tous les inachèvements: il semble *ne plus croire*. Qui donc parla des « divines longues » de Schubert? En annexes, des notes prises lors d'un récital de Paul Badura-Skoda et la liste des œuvres inachevées. (vdw)

Schubert im Überblick

Dürr, Walter/Krause, Andreas (Hg.): « Schubert Handbuch »; Bärenreiter-Verlag, Kassel 1997, 684 S.

Das Handbuch beginnt mit drei grossen allgemeinen Abschnitten: *Schubert in seiner Welt*, *Kompositionsverfahren und Aufführungspraxis* (Walter Dürr) sowie zur Rezeptionsgeschichte (Dürr und Andreas Krause). Es folgen nach Gattungen geordnete Überblicke. Den Anfang macht die Vokalmusik: Lieder (Marie-Agnes Dittrich), Mehrstimmige Gesänge (Dietrich Berke), Bühnenwerke (Ulrich Schreiber) und Kirchenmusik (Manuela Jahrmärker). Die Instrumentalmusik ist gegliedert in Klaviermusik (Krause), Tänze und Märsche für Klavier (Walburga Litschauer), Kammermusik (Hans-Joachim Hinrichsen), kleinere Orchesterwerke (v.a. Konzertouvertüren und Overtüren zu Bühnenwerken; Hinrichsen) und Symphonien (Wolfram Steinbeck). Jedes Kapitel enthält ein knappes Literaturverzeichnis; bei den Gattungskapiteln kommt (ausser bei den Liedern) überdies eine Werkübersicht hinzu. Im Unterschied zum Konzertführer-Typus und seinen Derivaten dominiert hier das Überblickshafte die konkreten Werkeinführungen bzw. -analysen. So kommt denn, wie Stichproben andeuten, manches Einzelne wohl etwas zu kurz; bei der Besprechung der Es-Dur-Messe wird der Bezug zwischen *Agnus* und *Doppelgänger* nicht erwähnt (was a propos der Heine-Lieder geschah) – hier wären wenigstens Querverweise angebracht. Oder wenn bei der grossen C-Dur-Symphonie (D 944) auf einen «man» verwiesen wird, der im I. Satz von «Jubilus» sprach, so könnte dieser «man» im Literaturverzeichnis als Harry Goldschmidt dechiffriert werden, der in seiner Analyse Verbindungen u.a. zur Alleluia-Topik und speziell zur *Allmacht* zu ziehen versucht. Die Beiträge selber sind durchweg informativ – wengleich besonders bei der Darstellung der Instrumentalwerke oft zu stark nur strukturorientiert – und, soweit ersichtlich, im wesentlichen auf dem jeweils neuesten Stand der Forschung. Mit Notenbeispielen geizen die Verlage (dass

es die schöne Schubert-GA bei Bärenreiter an sich gibt, hilft konkret hier wenig). (hwh)

Allumfassend bis zum Nonsens

Eggebrecht, Hans Heinrich: « Die Musik und das Schöne »; Piper Verlag, München 1997, 183 S.

In diesem von ihm selbst als « Alterswerk » bezeichneten Essayband will Eggebrecht « grundsätzliche, allumfassende Fragen » stellen: « Was ist das, was ich da höre, im Prinzip? Wie kann im Reich des Sinnlichen so etwas sein wie Musik? » (157) Auch spezifischere Fragen werden grundsätzlich und allumfassend gestellt, z.B. die nach dem Wesen des Klatschens im Konzertsaal: « Was geschieht, wenn es geschieht? » (75) Bei dieser wahrhaft weltbewegenden Frage begnügte sich der Autor nicht mit seinen eigenen tiefeschürfenden Antworten, sondern lud weitere Experten ein, ihren Senf dazu zu geben. Z.B. Wolfgang Rihm: « Jene simpel komplexe Hingerissenheit hat auch ihr Heiliges. » (84) Stockhausen verweist auf die abweichenden Reaktionsweisen von Indern, Japanern und Rindern und schliesst: « Andere Rinder, andere Sitten. » Kalauer dieses Niveaus leistet sich Eggebrecht natürlich nicht. Bei ihm tönt es etwa so: « Ein Instrument wird gespielt. Der Spieler spielt es. Das Instrument ist ein Spielapparat für den Spieler zum Spielen eines Spiels. Was heisst hier spielen, Spieler und Spiel? » (9) Es störe ihn nicht, sagt der Ordinarius emeritus im *Ein-gang*, wenn man ihn in Kreisen der Zunft wegen dieses Buches als Abtrünnigen der Wissenschaft ansehe. Vielleicht bekommt er ja für diese Nonsens-Prosa zum Trost einen Literaturpreis. Oder einen Kreuzritterorden für seine Mahler-Kritik: Mit dem christlichen Gebet könne man nicht machen, was man wolle, schleudert er dem jüdischen Komponisten im Hinblick auf dessen angeblich von Erfolgssucht getriebene Verwendung der Pfingstsequenz in der Achten entgegen. Und in der Zweiten habe Mahler in dem von ihm hinzugedichteten Text die Christologie so antichristlich in die Weltlichkeit rückübersetzt, « als könne der Mensch die Auferstehung durch sich selbst erringen » (148). Einer der Texte in diesem Band trägt den Titel *Nach Auschwitz...*, anknüpfend an Adornos berühmtes Diktum: « Nach Auschwitz ein Gedicht zu schreiben, ist barbarisch. » Wie auch immer – nach Auschwitz sollte zumindest keine solche Mahler-Kritik mehr geschrieben werden. (ck)

La douleur douloureuse

Einstein, Alfred: « Schubert, portrait d'un musicien »; traduit de l'allemand par Jacques Delalande; Gallimard, coll. « tel », Paris 1997, 452 p.

Réimpression, également (voir *supra*) pour le bicentenaire de la naissance du compositeur, de ce classique parmi les études schubertiennes, paru chez Gallimard en 1958. Un ouvrage de base pour ceux qui veulent voir, en ce romantique, un musicien de la « douleur douloureuse », de la « douleur tendre », ainsi que le définissait Roland Barthes en 1978. (vdw)

Verlust einer Jahrhundert-Oper?

Eisler, Hanns: « Johann Faustus », mit einer Nachbemerkerung von Jürgen Schebera; Die DDR-Bibliothek, Verlag Faber & Faber, Leipzig 1996, 166 S.

Das Libretto zu einer nie geschriebenen Oper, dessen Publikation 1952 zu heftigen Angriffen der SED-Spitze gegen Eisler führ-

te. Eislers Faust ist ein Intellektueller, der zwar der Wahrheit auf den Grund gehen will, in seinen Handlungen aber die Bauernschaft (das Stück spielt zur Zeit der Bauernkriege im 16. Jh.), aus der er selbst stammt, verrät. Diesen « kleinen finsternen Faust » (Eisler) betrachteten die massgeblichen SED-Leute als Verunglimpfung des Goetheschen *Faust*, mithin des klassischen Erbes, das sie eben angetreten hatten. Jürgen Schebera resümiert im Nachwort die Auseinandersetzung um diesen Text, die in einem 1991 erschienenen Buch von Hans Bunge ausführlich dokumentiert ist. Noch zu DDR-Zeiten, 1983, hatte Bunge den *Johann Faustus*-Text im Henschelverlag herausbringen können. Er erscheint hier in einer ansprechenden typographischen Neugestaltung, in welcher der Text durch Fettsatz von den ausführlichen Regieanweisungen abgehoben ist. Bei einer nächsten, von der Abwicklung der DDR weiter entfernten Neuausgabe sollte mal der Frage nachgegangen werden, wieweit dieser literarisch elaborierte Text für die Zwecke des Musiktheaters überhaupt geeignet wäre, und wie Eislers Komponieren und die Notwendigkeiten des Genres Oper sich zueinander verhielten. Vielleicht müsste dann die auch hier vertretene These, Engstirnigkeit und Dogmatismus hätten diese Oper (laut Schebera « vielleicht eine Jahrhundert-Oper ») verhindert, relativiert werden. (ck)

Brahms als Anti-Hanslick

Floros, Constantin: « Johannes Brahms. Frei, aber einsam. Ein Leben für eine poetische Musik »; Arche Verlag, Zürich, Hamburg 1997, 319 S.

Constantin Floros zieht bekanntlich die Erklärung von Werken aus Biographie und Charakter des Komponisten der immanenten Analyse vor. So war zu erwarten, dass er es für falsch hält, Brahms' Musikdenken mit der Autonomieästhetik Eduard Hanslicks zu identifizieren. Floros meint gar, dass der Verfasser der Streitschrift *Vom Musikalisch-Schönen* « zur Musik Brahms' im Grunde kein enges Verhältnis hatte » (235) und die-



Agathe von Siebold

er « als Komponist sich von Hanslick total unverstanden fühlte » (236). Um ihn für sein eigenes, « poetisches » Musikdenken zu reklamieren, verweist Floros zum einen auf Tonsymbole wie *f-a-e* (für « frei, aber einsam »), zum andern auf offene oder verborgene (manchmal auch nur vermeintliche) Liedzitate, etwa in den Klavier- und Violinsonaten oder der 4. Symphonie. Einmal die

Frage beiseite gelassen, wieviel solche Bezüge zum Verständnis der Musik beitragen können, ist es vor allem das Nebeneinander von stichhaltigen und fragwürdigen Verweisen, was an Floros' Untersuchung einermassen irritiert und an den analytischen Fähigkeiten des Autors zweifeln lässt. So entdeckt er die Chiffre für Agathe (von Siebold, eine kurzzeitige Liebe Brahms', siehe Bild S. 39) im Streichsextett op. 36 in der Tonfolge *a-g-a-h-e* im 1. Satz (was einleuchtend ist), dann aber (höchst fragwürdig) auch im Scherzo-Thema, das ausser *c* sämtliche Töne der G-dur-Tonleiter enthält und überdies in anderer Reihenfolge. Auch der Bezug etwa zwischen den Hornthemen des 1. Satzes von Brahms' op. 15 und Schumanns op. 92 wirkt an den Haaren herbeigezogen. Bei anderen Parallelen zwischen Klavierwerken dieser beiden (*Kinderszenen* Nr. 10 und Mittelteil des Intermezzos op. 117 Nr. 3 bzw. *Davidsbündlertänze* Nr. 13 und Rhapsodie op. 119 Nr. 4) übersieht oder übergeht Floros gerade den entscheidenden Unterschied. Auch sonst interpretiert er Brahms-Schumannsche Beziehungen nach eigenem Gusto: So schrieb Brahms die Variationen op. 9 seiner Ansicht nach «aus Mitgefühl und als Trost für Clara. Indem er Variationen über das Thema Schumanns komponierte, wollte er ihr zeigen, dass er ihre Gefühle für den kranken Mann teilte. Deshalb dedizierte er ihr die Variationen.» Dass Clara just dieses Thema kurz vorher selbst variiert hatte, dass Brahms also ein Seitenstück zu einem Werk Claras schuf, erwähnt Floros nicht. Es sind solche Ungenauigkeiten und eine manchmal geradezu frappierende Banalität (z.B. S. 108: «Die Kunst der Epigonen erschöpft sich in der Nachahmung und in der Kopie. Brahms füllt dagegen die alten Schläuche mit neuem Wein. Die stofflichen Mittel seiner Musik, Melodik, Rhythmik und Harmonik, der Ausdruck und die Klangidiomatik sind neu. Und seine vielgerühmte Variationskunst sprüht von Originalität.»), welche den Wert dieses Buches mindern – einigen interessanten Entdeckungen zum Trotz. (ck)

Accent sur les « petits maîtres »

Flothus, Marius: «...exprimer l'inexprimable...». *Essai sur la mélodie française depuis Duparc, en dix-neuf chapitres et huit digressions*; Editions Rodopi, Amsterdam/Atlanta 1996, 323 p.

Le musicologue néerlandais met dans ce livre l'accent sur une période un peu négligée par les érudits, qui s'étend de la fin du 19^e siècle jusqu'aux années soixante de notre. Son choix s'est limité aux compositeurs nés au plus tard en 1899 – les grands noms s'y trouvent bien représentés –, mais a porté aussi, et de façon marquée, sur les « petits maîtres », que Flothus estime injustement négligés aujourd'hui, tels Pierre de Bréville, Maurice Emmanuel, Maurice Delage ou encore Jean Cras. Le choix chronologique bien arrêté s'adresse forcément à un genre qui, quoique perdurant plusieurs années après la Deuxième guerre mondiale, demeure plutôt imperméable à la Nouvelle Musique. Ce qui explique peut-être le relatif oubli, du côté des musicologues, de cette tranche d'histoire de la musique, que Flothus caractérise par l'emploi de moyens stylistiques bien déterminés sur le plan musical, mais suffisamment variés pour embrasser des œuvres à la complexe polytonalité en même temps que

de « vraies chansons » de chansonnier. L'homogénéité est aussi accentuée par le fait que les compositeurs attribuent une valence particulière aux textes – lesquels proviennent de poètes à la forte stature (Mallarmé, Maeterlinck, Desnos, Supervielle). Un des intérêts majeurs de l'étude (en fait, la structure est davantage celle d'une succession d'études, d'où une lecture plutôt hachée) est probablement de montrer le rapport complexe entre composition musicale et poésie: loin de n'être que les prétextes à pensée musicale pure, les changements intervenus dans la poésie même au tournant du siècle influencent de façon déterminante la mélodie française – à l'image de phénomènes « transdisciplinaires » analogues survenus ultérieurement. (ba)

Weitgefasser Hermeneutik-Begriff

Föllmi, Beat: «*Tradition als hermeneutische Kategorie bei Arnold Schönberg*»; Verlag Paul Haupt, Bern 1996, 299 S.

In seiner Züricher Dissertation fasst Föllmi den Hermeneutik-Begriff sehr weit definiert umfänglich und akademischen Bräuchen folgend; obendrein gibt er noch einen ausführlichen Literaturüberblick zum Thema. Durch die Überschreitung dessen, worauf Hermeneutik oft eingeeengt wird, bekommt Föllmi ein breites Spektrum von Schönbergs historisch-gesellschaftlichem Kontext zwischen Judentum, Theosophie und geschichtsphilosophischer Apologetik in den Blick und stellt umfangreiche und wichtige Materialien für die weitere Auseinandersetzung mit Schönberg zur Verfügung. (hwh)

Relativierung von Stockhausens monomatischem Image

Frisius, Rudolf: «*Einführung in das Gesamtwerk. Gespräche mit Karlheinz Stockhausen*», mit einer Laudatio von Wolfgang Rihm; Schott, Mainz 1996, 368 S.

Dieses Buch von einem der grössten Stockhausen-Spezialisten wurde schon seit langem erwartet. Im ersten Band gibt Frisius eine Gesamtdarstellung des Werkes, wobei er zwei in der Stockhausen-Rezeption immer wieder anzutreffende Haltungen erfolgreich vermeidet, nämlich erstens die Gliederung nach Zäsuren und zweitens die Isolierung von Stockhausens Œuvre. Frisius zeigt, in welchem Masse die meisten Merkmale und Denkweisen von Stockhausen das ganze Werk durchziehen. Eine Sichtweise, welche die frühe Serialität, aleatorische Versuche, die intuitive Musik etc. als abgetrennte Schubladen betrachtet, zu denen man je nach Position dann ein em- oder antipathisches Verhältnis haben kann, widerlegt Frisius nachdrücklich. Oder wie es Stockhausen in den mehr als die Hälfte des Buches füllenden Gesprächen selber sagt: «Immer dann, wenn ich bei späteren Werken, die mal mehr gruppenartig, mal mehr statisch oder aber scheinbar ganz frei, intuitiv geformt waren, Reaktionen um mich hörte: «Früher hat er punktuell komponiert, das ist nun vorbei!» – oder so etwas Ähnliches –, habe ich innerlich gegrint, weil ich genau wusste, dass das früher Entwickelte nur einen Moment lang nicht benutzt war, aber immer präsent in mir ist. Alles, was ich vom ersten Tag bis heute komponiert habe, ist jederzeit wieder abrufbar [...], all das sind doch nur an der Oberfläche hörbare Andersartigkeiten, während das was in der Grundhaltung (nämlich: immer mehr Beziehung und immer mehr schöpferi-

sche Verwandlung!) angelegt ist, bleibt und sich zunehmend entfaltet.» (S. 218f.) Sowohl diese Grundhaltung als auch die an der Oberfläche hörbaren Andersartigkeiten werden von Frisius in den musikhistorischen Kontext gestellt. Zum Teil geht Frisius bis zu Haydn zurück, um gewisse von Stockhausen benützte Kompositionsverfahren abzustützen; es werden aber auch viele Zeitgenossen zitiert, die in ähnlicher Richtung arbeiten. Das von Stockhausen selbst durchaus gepflegte monomatische Image wird auf diese Weise relativiert. So erscheint Stockhausen in dieser Publikation nicht als Ausnahmefall, sondern als ganz normaler Komponist, der sich in vielerlei Hinsicht den Zeitströmungen fast symbiotisch anpasste. In solch objektiver, das Private durchwegs ausklammernder Darstellung wird aber auch deutlich, auf wievielen Gebieten Stockhausen in den bald fünfzig Jahren seines kompositorischen Schaffens Aussergewöhnliches leistete. (rb)

Vom Magnetophon zur Workstation

Gertisch, Frank/Gerlach, Julia/Föllmer, Golo: «*Musik..., verwandelt. Das Elektronische Studio der TU Berlin 1953–1995*»; Wolke, 1996, 445 S.

Die Wechselwirkung zwischen technologischer und kompositorischer Entwicklung gehört zu den spannendsten Themen der Geschichte der musikalischen Moderne. Dazu bietet der vorliegende, akribisch recherchierte und ausnehmend liebevoll und ansprechend gestaltete Band reiches Material. Detailliert – manchmal ein wenig zu detailbesessen – wird der Werdegang des von Fritz Winckel gegründeten elektronischen Studios der Technischen Universität Berlin nachgezeichnet und der Alltag der Studiopraxis beleuchtet: vom mühsamen Tonbandgebastel der Gründerjahre bis zur einsamen Bildschirmarbeit an den digitalen Workstations der Jetztzeit. blieb die Zahl wichtiger Studioproduktionen in den ersten zwei Jahrzehnten bescheiden – am signifikantesten Boris Blachers einschlägige Arbeiten –, so trat mit der Berufung von Folkmar Hein (1974) das Studio aus dem Schatten der renommierten Kölner, Stockholmer und Utrechter Schwestern und mauerte sich seitdem zu einem der lebendigsten Zentren elektronischen Komponierens: ein Aktivitäts-Quantensprung, der durch das 1982 gegründete (und gegenwärtig wieder einmal vor dem Aus stehende) *Inventionen-Festival* auch öffentlich dokumentiert wurde. Kurze Analysen exemplarischer Werke geben nicht nur Einblicke in die Produktion des Studios, sondern erhellen auch, was Folkmar Hein im Schlusskapitel beklagt: dass der Schöpfer elektronischer Musik alle paar Jahre völlig umlernen muss, da der technische «Fortschritt» keine Rücksichten auf Kontinuität oder Benutzerfreundlichkeit nimmt. – Sind elektronische Studios wie das der TU Berlin noch aktuell, heute, wo leistungsfähige PCs die digitale Klangsynthese und -manipulation am häuslichen Schreibtisch gestatten, wo Tausende von Technoproduzenten elektronische Heimarbeit leisten? Für bedenklicher als diese Privatisierung der elektronischen Musik (EM) hält Folkmar Hein die anhaltende Unfähigkeit der Hochschulen, dem Medium EM gerecht zu werden, und in seinem gepfefferten Schlusswort nimmt er diesbezüglich kein Blatt vor den Mund: «Fassungslos nehme ich zur Kennt-

nis, dass künstlerische Kompetenz und Urteilskraft einfach aufgegeben werden, wenn das Gespräch auf EM kommt [...], als ob EM nicht von dieser Welt wäre [...]. Während sich immer mehr junge Menschen mit EM und ihren technischen und künstlerischen Derivaten auseinandersetzen, dämmert die Hochschule vor sich hin und lässt die Entwicklung mehr oder weniger tatenlos an sich vorüberziehen.» (pnw)

Mendelssohn und der deutsche Antisemitismus

Gewandhaus zu Leipzig (Hg.): «Felix Mendelssohn – Mitwelt und Nachwelt. Bericht zum 1. Leipziger Mendelssohn-Kolloquium»; Breitkopf & Härtel, Wiesbaden 1996, 134 S. Implizit oder explizit befassen sich fast alle Beiträge mit Mendelssohns jüdischer Herkunft und Identität bzw. Nicht-Identität, die der bereits in der deutschen Romantik weitverbreitete Antisemitismus zumindest als «Problem» behandelte, von den Ausfällen seit Wagner einmal ganz abgesehen. In diesem Rahmen bildet einen weiteren Schwerpunkt die NS-Zeit und Leipzig, so zumal in H.-U. Thamers *Nationalsozialistischer Bildersturm in Leipzig. Oberbürgermeister Dr. Goerdeler und die nationalsozialistische Judenpolitik*. Abgesehen einmal von der weitverbreiteten reflexionslosen Übernahme von ideologischen bzw. schlicht verlogenen NS-Begriffen wie dem des «National-Sozialismus» – von letzterem kann (ausser zu demagogischen Zwecken vor der Machtübergabe von 1933) keine Rede sein, da Sozialismus konstitutiv weder sozialdarwinistisch noch rassistisch ist, und nicht einmal so recht von «National», es sei denn, man identifizierte die Interessen der Bevölkerung eines staatlich verfassten Territoriums mit der Schicht der von Unterdrückung der eigenen wie fremder Bevölkerungen und vom Krieg Profitierenden – kehrt Thamer das reale Verhältnis von Nazismus und konservativen Gruppen ungefähr um, denn er betont «das ambivalente Verhältnis des konservativen Beamten Goerdeler zum Nationalsozialismus, das wie das anderer Repräsentanten der traditionellen Machteliten auch von partieller Kooperation und grundsätzlichen, im Verlauf der Ereignisse immer deutlicher hervortretenden Differenzen im politischen Denken wie im politischen Handeln geprägt war» – tatsächlich handelte es sich um prinzipielle Übereinstimmung und partiellen Widerspruch: dies gilt ungeachtet der überaus respektablen persönlichen Haltung Goerdelers, der wegen der Entfernung des Mendelssohn-Denkmal zurücktrat, und der zu den Opfern des 20. Juli 1944 gehört. – Auf konservative Kontinuitäten auch nach der Wende von 1945 vom NS zur «Marktwirtschaft» verweist Joachim Martini etwa bei dem «trüben Kapitel» der Ersatzkompositionen für die *Sommernachtstraum*-Musik. «Unter der Schar der willfähigen Kleinmeister findet sich Carl Orff», der sein Opus mit einem devoten Schreiben 1938 an den Frankfurter Oberbürgermeister sandte. Er hat dann «in seiner im Shakespeare-Jahrbuch Band 100, Heidelberg 1964, erschienenen Apologie noch «eins draufgesetzt», wenn er behauptet, dass im Vergleich zu der Vertonung Felix Mendelssohns seine Fassung die eigentlich dramatische sei, und damit ganz im Sinne Richard Wagners die durch seine jüdische Abkunft bedingte Unfähigkeit Felix Mendelssohns zu jeglicher dramatischen Kunst hypostasiert.» (hwh)

Für Henze-Fans

Henze, Hans Werner: «Ein Werkverzeichnis 1946–1996»; Schott, Mainz 1996, 436 S. Jubiläumsjahre geben Anlass zur Rückschau, so geschehen auch zum 70. Geburtstag von Hans Werner Henze. Gleich selbst hat er die Neuordnung seines Werkverzeichnisses an die Hand genommen, hat Werke überarbeitet, andere für ihn nicht mehr gültige zurückgezogen und neue dazugenommen. Sogar Werke in Vorbereitung sind schon aufgelistet. Nun findet der Benutzer ein in drei Sprachen gehaltenes Nachschlagewerk des reichhaltigen Oeuvres Henzes vor. Das Werkverzeichnis wurde chronologisch angelegt und nach Werkgattungen unterteilt. Der beispielhafte Anhang erleichtert die Suche nach den Kriterien Besetzung, Entstehungsjahr, Werktitel und Werkattung. Ein Verzeichnis der Textdichter und Librettisten wurde ebenfalls angefügt. Bei den Musiktheaterwerken werden ein kurzer Einblick in die Thematik und die Handlung des jeweiligen Stoffs gegeben, sowie Hinweise zu allfällig vorhandenen Kammerversionen. Ein echter Fundus für alle Henze-Fans und solche, die es werden wollen. (om)

Musik ausgespart

Herlemann, Falko/Kade, Michael (Hg.): «Kunst in der Öffentlichkeit. Ästhetisierung, Historisierung, Medialisierung»; Verlag Peter Lang, Frankfurt a.M., Bern usw. 1996, 284 S.

Anstelle des üblichen (und auch nicht gut klingenden) «Medialisierung» verwenden die Herausgeber «Medialisierung». Der Sammelband enthält die Vorträge der im September 1994 in Marl vom Ulmer Verein für Kunst- und Kulturwissenschaften zusammen mit dem Marler Skulpturenmuseum veranstalteten gleichnamigen Tagung. Dazu als Zusammenfassung den andernorts erschienenen Beitrag für das Thälmann-Denkmal in Berlin/Prenzlauer Berg, wobei die Referentin für den Erhalt mit so niederschmetternd trivialen und unspezifischen Argumenten wie dem wirbt, es sage mehr über die Zustände zur Zeit seiner Entstehung aus als über Thälmann selber und könne «den Widerspruch zwischen damaliger Staatsführung und Volk immer wieder vor Augen führen». In der Regel erscheinen die Beiträge nicht so flachschürfend, sondern zeigen, wiewohl im Rahmen meist kaum befragter Konventionen (einschliesslich einiger postmoderner) zahlreiche Diskussionspunkte zu diesem oft populistisch gebrauchten und missbrauchten Gegenstand. Musik kommt freilich nicht vor: Sie scheint im allgemeinen Sprachgebrauch keine «Kunst» zu sein, obwohl gerade sie den «öffentlichen Raum» weit nachhaltiger und in der Regel unangenehmer durchdringt als alle optischen Reize. (hwh)

Coïncidence du trouble et du clair

Hesse, Hermann: «Musique», traduit de l'allemand par Jean Malaplate, édition établie par Volker Michels; José Corti, Paris 1997, 276 p.

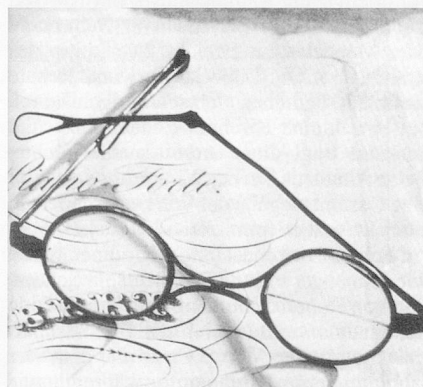
Hesse disait avoir un rapport «immédiat» avec la musique, que c'était le seul art qu'il «admir[ait] sans conditions» et considérait comme «indispensable». Les textes réunis dans cet ouvrage proviennent les uns de ses oeuvres en prose (*Le loup des steppes*, *Jeu de perles de verre*) ou en vers, les autres d'inédits et de sa correspondance. Deux flux majeurs: l'un, tout empreint d'un flou roman-

tique, net et tranché; l'autre, plus intéressant, qui repose sur la «coïncidence du trouble et du clair», peut être «déraisonnable et séduisant», alors «enthousiasme les oies blanches et fait hocher la tête aux gens sérieux». On lira avec un intérêt particulier les pages que Hesse consacre à Othmar Schoeck, et notamment au Schoeck peintre. (vdw)

Nützliche Informationen und überflüssige Details

Hilmar, Ernst/Jestremski Margret (Hg.): «Schubert Lexikon»; Akademische Druck- und Verlagsanstalt, Graz 1997, 534 S.

Wussten Sie, dass Schubert laut Konskriptionsbogen des Rossauer Schulhauses von 1818 bloss 157 cm gross war? Dass seine Leiche zweimal exhumiert wurde? Dass die Brille, die er auf dem Bleistiftporträt von Kupelwieser aus dem Jahr 1821 trägt, ein C-Steg-Modell, die auf dem Porträt von Rieder hingegen ein XC-Steg-Modell war? Dass die erste Schubert-Biographie in japanischer



Shuberts Brille

Sprache 1948 erschien? Nein? Dann ist dieses von rund vierzig Wissenschaftlern aus sechs Ländern verfasste *Schubert-Lexikon* für Sie ein Muss. Allerdings glänzt es nicht nur durch seine zahlreichen überflüssigen Details, die die Stimmung bei jeder Schubert-Party im Jubiläumsjahr heben werden, sondern auch durch die erstaunliche Fülle nützlicher Informationen sowie durch die hervorragende Forschungsarbeit, die dahinter steckt. Neben Einträgen über Schuberts Werke, seine Freunde, seine Wohnorte und seine Kopisten gibt es solche über Interpreten und Forscher (auch aus unserer Zeit). Das Durchblättern des Lexikons ist ein reines Vergnügen: So entdeckt man auch Stichworte wie «Clairvoyance», «Ehrungen», «Gasthäuser», «Numismatik», «Plagiat», «Reisen», «Wein», «Zensur». Einige Einträge sind zwar etwas Wien-zentrisch: bei «Konservatorium» und «Universität» z.B. wird nicht erwähnt – da offenbar selbstverständlich –, dass lediglich die Wiener Institutionen gemeint sind. Und bei «Sexualität» wird zuerst behauptet, es gebe keine Ergebnisse über Schuberts angebliche Homosexualität, aber im darauffolgenden Satz steht, es fehle auch «an Beweisen, dass Schubert eine hetero- oder auch bisexuelle Neigung hatte». Die romantisierenden, naiv-kitschigen Roman-darstellungen von Schubert hypothesierten zwar einen solch entsexualisierten Komponisten, da aber die Herausgeber des Lexikons seine Syphiliserkrankung nicht verschweigen, handelt es sich hier um eine kleine Ungereimtheit. Dass ein Rezensent auf solche Banalitäten zurückgreifen muss, um Kritik äussern zu können, unterstreicht wohl nur die Qualität dieses Lexikons. Querver-

weise sind glücklicherweise reichlich vorhanden; beinahe jeder Eintrag hat eine ausführliche Bibliographie; ferner bietet der Band eine nützliche Konkordanz zwischen Schuberts Opuszahlen und den Deutschnummern. (cw)

Ein unbequemer Zeitgenosse

Hofmann, Renate: «Clara Schumanns Briefe an Theodor Kirchner. Mit einer Lebensskizze des Komponisten»; Hans Schneider, Tutzing 1996, 223 S.

Es ist in den vergangenen Jahren üblich geworden, die Werke von mehr oder weniger vergessenen Komponisten wieder auszugraben und deren Verfasser als verkannte Genies hochzujubeln. Die meisten wird man wohl in einigen Jahren wieder vergessen haben. Aber das heisst nicht, dass Ausgegrabenes a priori als minderwertig zu betrachten wäre. Theodor Kirchner (1823-1903) gehört zu den wenigen «vergessenen» Komponisten, deren Werk in der Tat hochrangig ist – vor allem seine Kammermusik mit Klavier, welche z.T. das Niveau von Schumann oder Mendelssohn erreicht. Die Leiter des Brahms-Instituts Lübeck, Kurt und Renate Hofmann, bemühen sich seit einigen Jahren um eine kleine Kirchner-Renaissance, und langsam trägt diese Arbeit auch Früchte. Beim Amadeus Verlag Winterthur erscheint eine Gesamtausgabe der Werke Kirchners in Einzelausgaben (publiziert sind bis jetzt über ein halbes Dutzend Hefte). Kirchner war – wie sein enger Freund Brahms – ein Schützling von Robert Schumann. Nach dem Tode Schumanns vertiefte sich die Freundschaft zwischen dessen Witwe Clara und dem vier Jahre jüngeren Kirchner fortwährend, wie aus den hier wiedergegebenen Briefen ersichtlich. Im Juni 1863 konnte Clara noch schreiben «Jetzt drücke ich Ihnen [...] recht innig die Hand»; zwei Monate später wurde Kirchner plötzlich «Du mein Geliebter» und der Händedruck vermutlich zu etwas Intimerem. Ein Jahr danach, als Clara den Kontakt so gut wie abbrach, war es wieder beim «Sie». Die genaue Art «dieser vollen ungewöhnlichen Freundschaft» (Claras Herausstreichung) werden wir nicht näher wissen können, denn beide Seiten haben – offenbar auf Wunsch Claras – fast ihre gesamte Korrespondenz aus jenen Monaten vernichtet. Claras sonstige Briefe sind weitgehend nur in Abschriften erhalten, von Kirchner hingegen existiert überhaupt kein Brief mehr. Die Herausgeberin dieses Bands hat deshalb die Briefe Claras geschickt mit Auszügen aus Korrespondenzen Kirchners an Dritte ergänzt, wo diese Auskunft über die Beziehung zwischen den beiden bieten. – Dass es Clara ein ganzes Jahr mit Kirchner ausgehalten hat, ist erstaunlich. Die ausgezeichnete Lebensskizze Kirchners, die Renate Hofmann hier verfasst hat, macht deutlich, welch unbequemer Zeitgenosse er gewesen ist. Er war spielsüchtig und dadurch ständig verschuldet; den Freunden, die ihm Geld liehen, zeigte er wenig Dankbarkeit; und hatte er eine schlechte Meinung von irgendetwas oder irgendjemandem, so verhehlte er's nicht. 1868 heiratete er zur Überraschung aller eine um zwanzig Jahre jüngere Sängerin. Von ihren drei Kindern starb eine Tochter kurz nach der Geburt an Cholera; der einzige Sohn hatte eine Gehbehinderung; die überlebende Tochter soll hysterisch und sehr kränklich gewesen sein. Betrachtet man die chronologische Folge von Bildern Kirchners in diesem Band, so sieht man, wie sich der

Komponist vom dandyhaften Jüngling zu einem alten, müden, ungekämmt Herrn wandelt. Es gelingt Renate Hofmann, Sympathie für den schwierigen Kirchner zu wecken, und es ist zu hoffen, dass Kirchners Musik endlich die Anerkennung bekommt, die sie verdient. (cw)

Für Liebhaber des Kinoschunds

Keller, Matthias: «Stars and Sounds. Filmmusik – Die dritte Kindimension», Bärenreiter-Verlag/Gustav Bosse Verlag, Kassel 1996, 192 S.

Die meisten Kollaborateure sind Überzeugungstäter; das Schlimmste an ihnen ist, dass sie auch noch an das glauben, was sie vertreten. Ich meine, ein guter Schuss Zynismus stünde ihnen besser an als jene staunenden Kinderstubenblicke, die sie gemeinhin draufhaben. Auch Matthias Keller, dessen kulturimperialistischen Ansatz schon die Sprachwahl des Titels verrät, wartet auf der Rückseite des Buches mit dem üblichen Bubenblick des durch keinerlei Einsicht mehr zu bremsenden Fans auf, und dementsprechend geriet seine Fibel, deren Titel denn auch korrekterweise lauten müsste: Alles, was Sie schon immer über Filmmusik wussten, aber eigentlich so schnell als möglich wieder vergessen wollten. Aber, aber – werden die vielen Liebhaber des Kinoschunds aufschreien, da wertet mal wieder einer mit den falschen Kriterien. «Noch immer», so Keller, «wird Filmmusik mit den Ohren des Konzertkritikers gehört, werden Massstäbe angelegt, die dieses Genre schlichtweg nicht erfüllen kann – und gar nicht erfüllen will.» (11) Man bemerke den Wink: Die Jungs von der Tonspur könnten zwar durchaus so gut komponieren wie Lachenmann, Kurtág oder Xenakis, aber die wollen das einfach nicht. Nichtsdestotrotz scheint das Konzerterleben auch in ihren Schädeln nachzubrummen. In Mozarts Konzert für Flöte und Orchester in G-Dur KV 313 etwa sieht Keller einen «soliden Eckpfeiler für das Thema Filmmusik». (8) Und das mag sogar stimmen, rangiert es doch unter den schlechtesten Stücken, die der Salzburger Meister geschrieben hat. Musik scheint in Hollywoods und anverwandten Schwimmpfählen mit anderen Organen als mit Ohren gehört zu werden. Das Thema von Bachs *Goldberg-Variationen* etwa charakterisiert der Autor als «eine ruhig dahinplätschernde Melodie» (124). So sehr die Filmkomponisten auch jeden Vergleich ihrer Elaborate mit Konzertmusik entrüstet von sich weisen, lieben sie es dennoch, ihre musikgeschichtliche Beschlagenheit unter Beweis zu stellen. «Wagner», so bemerkt einer von ihnen luzide, «dachte tatsächlich in erster Linie dramatisch, um des dramatischen Effektes willen.» (17) Und was sein Kollege Patrick Doyle diesbezüglich von sich gab, ist auch nicht gerade von Pappe: «Ich meine: wie viele Klavierkonzerte hat Mozart geschrieben? Jede Menge.» (40) Aber gewiss bringe ich nicht die richtigen Voraussetzungen für dieses Genre mit. Hat doch die Regisseurin Doris Dörrie ein wesentliches Erfordernis zum Verständnis dem vorliegenden Werklein anvertraut: «Ich habe erst wirklich begriffen, wie wichtig Filmmusik ist, seit ich Mutter bin.» (31) (fvk)

Monsieur l'abbé Vivaldi

Labie, Claude et Jean-François: «Vivaldi. Des saisons à Venise»; Gallimard, coll. «Découvertes», Paris 1996, 144 p.

Les ouvrages de la collection «Découvertes», édités par Gallimard, s'organisent comme un contrepoint entre le texte et les illustrations. Lorsque ces deux ensembles se correspondent, se complètent, se combattent, se conditionnent l'un l'autre, alors qu'à chaque moment ils se trouvent dans un rapport avançant et réciproque qui fait éclater des chocs (visuels, émotionnels), l'ouvrage est un bonheur. C'est le cas, ici, avec le Prêtre roux, Monsieur l'abbé Vivaldi, comme le nommait Goldoni, et, avec, somptueuse et omniprésente, la Sérénissime dont il fut le fils. (vdw)

Eine wichtige Publikation über einen vielseitigen Musiker

Landau, Annette (Hg.): «Heinz Holliger. Komponist, Oboist, Dirigent»; Dossier Musik, Pro Helvetia/Zytglogge, Zürich/Gümlingen 1996, 224 S.

Diese redigierte deutsche Fassung des 1996 bei *Editions Contrechamps* erschienenen Buchs stellt den Komponisten Heinz Holliger, der als Interpret und Dirigent schon weiten Kreisen der Musikwelt bekannt ist, in den Mittelpunkt. Im ersten Teil gibt der Musikwissenschaftler Philippe Albèra eine Einführung in das seit 1956 stetig gewachsene, inzwischen umfangreiche kompositorische Werk und berichtet über den starken Einfluss, den die «Familie» von Irren und Aussenseiter auf Holligers Kompositionskosmos ausübt. Er erklärt die intensive Beschäftigung des Komponisten mit Dichtern wie Hölderlin, Georg Trakl und Robert Walser mit der fehlenden Musiktradition in unserem Land, was auch die Orientierung nach Ungarn, seiner musikalischen Wahlheimat, begünstigte. Im Gespräch mit Albèra gibt Holliger Auskunft über die Entstehung seiner kompositorischen Arbeiten, über seinen Glauben an ein grosses musikalisches Gedächtnis und seine Sicht des Komponierens als persönlicher, psychohygienischer Prozess. Seine Antworten lassen die Begeisterung für seine geistigen Vätern deutlich werden. Im zweiten Teil des Buches schreiben verschiedene Autoren wie Kristina Ericson, Jürg Stenzl, Michel Rigoni und Roman Brotbeck differenzierte Analysen über Holligers Werke. Sein ehemaliger Deutschlehrer am Gymnasium, Bernhard Böschstein, macht Anmerkungen zu Robert Walsers Gedichten in Holligers Zyklus *Beiseit*. Über ihre persönliche Sicht des Komponisten, Interpreten und Menschen Heinz Holliger berichten Helmut Lachenmann, Aurèle Nicolet und Vinko Globokar. Eine Werkliste sowie eine Biblio- und Diskographie runden die vielseitige Publikation über einen wichtigen Schweizer Komponisten ab. (om)

Hält mehr als es verspricht

Langer, Arne: «Der Regisseur und die Aufzeichnungspraxis der Opernregie im 19. Jahrhundert»; *Perspektiven der Opernforschung 4*, Peter Lang Europäischer Verlag der Wissenschaften, Frankfurt a.M. 1997, 545 S.

Das umfang- und materialreiche Buch ist schon insofern erfreulich, als es mehr hält, als der Titel verspricht. Denn Langer umreisst sozusagen einleitend (das aber auf etwa 100 Seiten) die Kategorie «Regie» im Zusammenhang des Gesamts von Inszenierung und den Typus «Regisseur» im Zeitraum zwischen etwa dem Jahrzehnt nach den Anfängen der Industriellen Revolution (1770)

und dem 1. Weltkrieg. Es folgen die einzelnen Elemente in der Dimension der szenischen Aktion einschliesslich der Musik sowie der Bühnenausstattung mit einem Akzent auf den technischen Voraussetzungen und Grundlagen. Erst dann kommt Langer zu der Aufzeichnungspraxis zwischen Tanznotation und den berühmten *disposizioni sceniche* des Verlags Ricordi, mit denen dann Verdi Modelle für die Aufführung schon fast im Sinne Brechts zu etablieren versuchte. Der abschliessende Abschnitt mit der Analyse konkreter Beispiele samt ausführlichen Transkriptionen der historischen Notate stellt dann die Probe aufs Exempel dar, bei dem natürlich manches Spezialistische mit unterläuft. Insgesamt ein interessanter, vielschichtiger Beitrag zu einem zunächst doch eher peripher erscheinenden Themenbereich. (hwh)

Une musique avariée

Lelong, Stéphane (entretiens recueillis par) : « Nouvelle Musique. A la découverte de 24 compositeurs : John Adams, Louis Andriessen, Nicolas Bacri, Robert Beaser, Gavin Bryars, Guillaume Connesson, Michael Daugherty, Thierry Escaich, Graham Fitkin, Anthony Girard, Philip Glass, Michael Gordon, Scott Johnson, Aaron Kernis, David Lang, Steve Martland, Robert Moran, Steve Reich, Terry Riley, Michael Torke, Mark-Anthony Turnage, Julia Wolfe, Pascal Zavaro, Jean-François Zygel » ; Editions Balland, Paris 1996, 408 p. (accompagné d'un CD).

Ce livre est irréflecté ; y ronronne la terrifiante fascination de l'ignorance. Oyez, bonnes gens ! la musique, aujourd'hui, se divise « en deux grands courants. Le courant < tonal >, volontiers consonant, pulsé et mélodique, se situant dans une lignée plus expressive, généralement appelé Nouvelle Musique [avec deux majuscules]. Le courant < atonal >, caractérisé par l'utilisation quasi systématique des sauts de registre, de la dissymétrie rythmique et des dissonances, appelé aussi musique contemporaine [avec deux minuscules], est représenté en France par Pierre Boulez ». Avec, en prime et preuves à l'appui, le convoi de ces compositeurs fleurant bon le passé, qui furent interrogés. (vdw)

Fidèle à soi-même

Pablo, Luis de : « Approche d'une esthétique de la musique contemporaine », bilingue, traduit de l'espagnol par Louis Jambou ; Presses de l'Université de Paris-Sorbonne, coll. « Musiques/Ecritures », Paris 1996, 167 p.

« Ce fut une assez dure leçon d'humilité », déclarait Luis de Pablo lors de la récente sortie de cet ouvrage publié pour la première fois à Madrid en 1968, et qui reprenait une série de conférences faites à l'Institut français de cette ville. Humilité embarrassée en raison de l'inconscience dont faisait montre le jeune de Pablo dissertant sur la technique de l'art (un des « mensonges » de ce livre est de vouloir tout expliquer selon un ordre rigide, ajoutait-il) ; du fait que certains passages ne s'expliquent que par le public indifférent auquel il s'adressait, que son ton combatif mériterait aujourd'hui quelques adoucissements, etc. En revanche, cet ouvrage, charpenté de tous ces copeaux de jeunesse, témoigne de la nécessité qu'éprouvait le compositeur de s'affirmer comme tel, que ce compositeur, s'il n'écrit plus aujourd'hui de

la même façon, est resté fidèle à ce qu'il recherchait à cette époque, époque sans laquelle on ne peut comprendre ce qu'il compose actuellement. D'où l'intérêt de ce livre qui vient combler un vide, lui, fort embarrassant, dans la bibliographie de Luis de Pablo. (vdw)

Ein Kompendium mit neuen Blickwinkeln

Pape, Winfried/Boettcher, Wolfgang: « Das Violoncello. Geschichte, Bau, Technik, Repertoire » ; Schott Musik International, Mainz 1996, 306 S.

Publikationen über das Violoncello gibt es eigentlich schon genug, wie die Autoren im Vorwort gleich selbst eingestehen. Ihre Berechtigung erhält diese Neuerscheinung aber durch einige neue Blickwinkel auf die Geschichte und Namensgebung des Violoncellos, sowie Fokussierung auf die historische Entwicklung der Violoncello-Technik, was sie auch für den wachsenden Kreis von Violoncellisten, die sich mit barocker Auführungspraxis beschäftigen, interessant macht. Hier findet man eine sich an den Hauptthemen Haltung, Griff- und Bogen-Technik orientierende Übersicht aller wichtigen Violoncelloschulen seit ihrem späten Auftauchen Mitte des 18. Jahrhunderts. Den grössten Anteil des Buches widmen die Autoren dem Repertoire des Violoncellos. Sie beschränken sich hier nicht auf das blosse Auflisten der Literatur, sondern bieten ausführliche Beschreibungen der wichtigsten Werke an. Dem in anderen Publikationen stets zu kurz kommenden Repertoire des 20. Jahrhunderts gilt ausserdem ihr besonderes Augenmerk: Eine nach Entstehungsdatum geordnete, umfassende Liste von Solo- und Kammermusikwerken bis hin zu den Solokonzerten mit Orchester illustriert, wie gross die Akzeptanz ist, die das Violoncello bei den Komponisten dieses Jahrhunderts gefunden hat. Eine Auswahl der wichtigsten zeitgenössischen Werke wird anschliessend kurz in ihren spieltechnischen Schwierigkeiten und Neuerungen beschrieben. (om)

Hommage an den politischen Komponisten Henze

Petersen, Peter / Heister, Hanns-Werner / Lück, Hartmut (Hg.): « Stimmen für Hans Werner Henze. Die 22 Lieder aus <Voices> » ; Schott, Mainz 1996, 333 S.

« Stimmen » ist eine weitere der zahlreichen Publikationen, die anlässlich des 70. Geburtstags von Hans Werner Henze erschienen sind. Das Buch ist als Hommage an den Komponisten und gleichzeitig als Interpretationshilfe für Hörer und Ausführende von Henzes Werk *Voices* gedacht. Dieser Vokalzyklus aus dem Jahr 1973 ist ein Traktat über das Liedersprechen in unserer Zeit und die solidarische Stimme eines Mitteleuropäers für die Unterdrückten und Schwachen. Reich an musikalischen Stilen und Verfahrensweisen wie kaum ein anderes von Henzes Werken, bietet es sich zur Analyse und Würdigung des politischen Komponisten Henze an. Namhafte europäische Musikwissenschaftler haben sich mit Beiträgen zu den einzelnen Liedern beteiligt. Vorab gibt Peter Petersen einen Einblick in die Entstehung des Werks und den Einfluss der Zusammenarbeit mit Ingeborg Bachmann, deren Text über die menschliche Stimme Henzes Vokalschaffen stark beeinflusst hat. Das Buch kann auch als Kompendium der politischen

Strömungen in der Dichtung der 70er Jahre gelesen werden. Black Poetry aus dem Ghetto steht hier neben Erich Frieds Gedicht *Schulkinder*, einer Stellungnahme zum Vietnamkrieg; das kubanische Gedicht *Los poetas cubanos no sueñan* (Die kubanischen Dichter schlafen nicht mehr) neben italienischer Dichtung, welche die *resistenza* während des Zweiten Weltkriegs verarbeitet. Hans-Klaus Jungheinrich sieht zum Schluss des Buches die Aktualität der politischen Musik Henzes vor allem in der nicht eingelösten Zukunft, im Vor-Schein der Kunst: Die politische Versöhnung findet eben nur in der Musik statt. (om)

Fokussierung auf die bekannteren Opern

Petersen, Peter/Winter, Hans-Gerd (Hg.): « Bühner-Opern. Georg Büchner in der Musik des 20. Jahrhunderts » ; Hamburger Jahrbuch für Musikwissenschaft Bd. 14, Peter Lang, Frankfurt a.M. 1997, 272 S. Der berühmtesten und zugleich unerreichten Bühner-Oper, nämlich Bergs *Wozzeck*, wird in diesem Band nur ein geringer Platz eingeräumt. Im Zentrum stehen vielmehr einige der andern vierzehn Bühner-Opern, die seit 1925 entstanden sind, allen voran Gottfried von Einems *Dantons Tod*, Paul Dessaus *Leonce und Lena*, Manfred Gurlitts *Wozzeck* und Wolfgang Rihms *Jakob Lenz*. Die durchwegs guten und in der musikalischen Beurteilung kritischen Aufsätze werden ergänzt durch germanistische Studien zu den Texten von Büchner und zur Bühner-Rezeption. Diese Aufzählung zeigt auch, dass die unbekannteren Bühner-Opern weiterhin unbekannt bleiben werden. So wurde es unterlassen, die sieben nachweisbaren *Leonce und Lena*-Opern vergleichend zu behandeln (neben Dessau wird einzig Peter Maxwell Davies' *Blind Man's Bluff* genauer betrachtet). Zwar wird von Einems Auseinandersetzung mit *Dantons Tod* sehr schön in den apokalyptischen Dunstkreis der letzten Kriegsjahre gestellt, aber der in dieser Hinsicht viel aufschlussreicherer Oper *Der Günstling oder Die letzten Tage des grossen Herrn Fabiano* von Rudolf Wagner-Régeny, welche auf Büchners Übersetzung von Victor Hugos Drama *Marie Tudor* beruht, wird keine Einzelstudie gewidmet. Bei solcher Fokussierung auf die bekannten Bühner-Opern ist es immerhin verdienstvoll, dass ausführliche Texte sich mit den jüngsten Bühner-Arbeiten, nämlich den abseitigen Werken von Friedrich Schenker, befassen. (rb)

Schubert au su et à l'insu

Prod'homme, J.-G. (textes réunis et traduits par) : « Schubert raconté par ceux qui l'ont vu, suivi de la correspondance et des écrits de Schubert » ; Stock, Paris 1997, 296 p. Quand Jacques-Gabriel Prod'homme publie, en 1928 (suite aux premiers essais biographiques parus dès la fin des années 1860), son *Schubert raconté par ceux qui l'ont vu*, on ne commence que lentement en France, à découvrir l'œuvre du compositeur. Prod'homme, lui, se démarque des biographies, rend disponible des documents de première main. Qui sont issus de l'ouvrage fondamental – et indispensable – d'Otto Erich Deutsch, *Schubert. Die Dokumente seines Lebens* (opportunistement réédité par Breitkopf & Härtel en 1996). Bien que traduits de façon défléchie, certains documents de Prod'homme ne manquent pas d'intérêt. (vdw)

L'extase et la raison

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

Dans cet essai, l'auteur retrace le parcours de l'un des principaux compositeurs de l'école allemande; celui qui, disait Glenn Gould, considérait l'harmonie comme l'« union véritable de l'extase et de la raison ». En annexe: chronologie, catalogue des œuvres, bibliographie et discographie. (vdw)

Analysen mit Berücksichtigung des Umfelds

Schüssler, Kerstin: « Frank Martins Musiktheater. Ein Beitrag zur Geschichte der Oper im 20. Jahrhundert »; *Kölner Beiträge zur Musikforschung 195*, Gustav Bosse Verlag, Kassel 1996, 446 S.

Neben einem Überblick über Martins Schauspiel- und Bühnenmusiken sowie Ballette und einer Diskussion der Gattungszugehörigkeit (Oratorium oder Kammeroper) von *Le vin herbé* analysiert die Verfasserin ausführlich das « Volksschauspiel » *La Nique à Satan*, das im Zusammenhang von Jaques-Dalcrozes Bemühungen zur Wiederbelebung des schweizerischen Festspiels steht; weiter *Der Sturm* nach Shakespeare, *Le Mystère de la Nativité*, ebenfalls eine Wiederbelebung – diesmal des mittelalterlichen Mysterienspiels – sowie *Monsieur de Pourceaugnac*, bei dem sich Martin auf Molière/Lullys *comédie-ballet* zurückbezieht. Besonders interessant erscheinen dem Rezensenten die ausgiebigen Informationen über das mittelalterliche Mysterienspiel – sicher nicht das Zentrum für Schüsslers Überlegungen und Untersuchung, aber ein Hinweis darauf, wie genau die Autorin das jeweilige historische bzw. musik- und gattungsgeschichtliche Umfeld der einzelnen Werke in den Blick nimmt. Dass sich Schüssler der nicht geringen Mühe unterzieht, die fremdsprachlichen Zitate eigens zu übersetzen, sei als von ihr beabsichtigte Leserfreundlichkeit eigens vermerkt. (hwh)

Le bonheur d'une naissance

Solomos, Makis: « Iannis Xenakis »; *P.O. Editions, coll. « Compositeurs-Echos du XX^e siècle »*, [Les Grands Camps, F-46090] Mercuès 1996, 174 p.

Liesse et intérêt: un nouveau venu dans le paysage de l'édition musicale, en France, à Mercuès dans le Lot: P.O. Editions. Les premiers ouvrages sont consacrés à Xenakis, Ballif et aux « Rêveurs d'inouï » (voir ci-dessous: Tosi et Vivien); paraîtront cette année encore trois titres: Michel Chion, Helmut Lachenmann et Ivo Malec. Makis Solomos écrit vouloir rendre compte de l'« extraordinaire richesse » du considérable œuvre de Xenakis (plus de 150 opus). En deux parties: l'une consacrée aux chemineurs du compositeur dans sa trajectoire, avec ses bifurcations, ses impasses, ses chevauchements; l'autre, qui veut dévoiler et mettre en évidence l'unité complexe de son univers. (vdw)

L'homme de la transcendance sensible

Tosi, Michèle: « Claude Ballif »; *P.O. Editions, coll. « Compositeurs-Echos du XX^e siècle »*, Mercuès 1996, 174 p.

De longue date, Michèle Tosi côtoie Claude Ballif, dont elle a déjà scruté l'œuvre avec pertinence et profondeur. Aussi cet ouvrage,

de synthèse, grouillant comme l'est Ballif, est-il moins consacré à de savantes analyses de partitions qu'aux œuvres actuelles et à l'esthétique de celui qui mit en avant le principe de « métatonalité », un « système sans esprit de système ». (vdw)

Auf dem Niveau von guten Konzertführern

Ulm, Renate (Hg.): « Johannes Brahms – Das symphonische Werk. Entstehung, Deutung, Wirkung », *Vorwort von Lorin Maazel; im Auftrag des Bayerischen Rundfunks, dtv/Bärenreiter, Kassel/München 1996, 282 S.*

Der Sammelband geht auf eine Sendereihe des Bayerischen Rundfunks zurück und zeigt damit einmal mehr, dass Musiksendungen mit Bildungsanspruch im wesentlichen nur im öffentlich-rechtlichen bzw. nicht-kommerziellen Rundfunk möglich sind (auch da im übrigen längst nicht mehr bei allen Sendern). Denn das Argumentations- und Sprachniveau der Texte ist durchweg erfreulich hoch und entspricht dem von guten Konzertführern; analog dazu auch die recht zahlreichen Notenbeispiele. Das Buch ist gut komponiert. In drei jeweils chronologisch angelegten Abschnitten werden I. Serenaden, Variationen, Ouvertüren, II. Konzerte und III. Symphonien in *Werkbetrachtungen* behandelt. Eingebaut sind *Essays* zu speziellen Themen, etwa zum Verhältnis zu Beethoven, zu Volksmusik und Volkston, zu den beiden Schumanns, zum variativen Verfahren. Ein gewisser Mangel ist es, dass Zitate bzw. Reminiszenzen nicht immer genau nachgewiesen sind und Briefzitate sogar praktisch nie. Als erste Einführung in die Brahms'sche Orchestermusik taugt der Band aber allemal gut. (hwh)

Weber als deutscher Nationalkomponist

Veit, Joachim/Ziegler, Frank (Hg.): « Weber-Studien 3 »; *Schott, Mainz 1996, 475 S.*

Wagner, Wolfgang Michael: « Carl Maria von Weber und die deutsche Nationaloper. Weber-Studien 2 »; *Schott, Mainz 1994, 262 S.* Wagner kommt von Allgemeinesgeschichte und Theaterwissenschaft her und beansprucht in seiner Dissertation nicht, musikalisch Neues herausgefunden zu haben (Notenbeispiele fehlen denn auch konsequent); er will vielmehr bekannte Fakten in grösserem historischem Kontext und in neuen Konfigurationen betrachten, um seiner zentralen Frage nach dem nationalen, d. h. «deutschen» Charakter speziell des *Freischütz* (der spielt nämlich die Hauptrolle als «deutsche Nationaloper») nachzugehen. Die manchmal etwas umständlich-behäbige Diktion hindert nicht an vielen treffenden Einzelbeobachtungen. Über den «geistesgeschichtlichen» Linien kommen allerdings die realgeschichtlichen (die Wagner methodisch durchaus kennt) zu kurz. So fragt er z. B. nicht nach den Interessen der «Gebildeten» (aus dem Bürgertum wie auch aus dem Adel) am «Kulturnationalismus». Der schwache Max mit seinen «(Selbst-)Zweifeln» wie die fromme Agathe mit ihrer «metaphysischen Weltentrücktheit» figurieren als «spezifisch deutsche Charaktere»; leicht zirkelschlüssig gilt «die romantisch-idealistische Dramaturgie der Handlung [als] ein spezifisches Kennzeichen des deutschen Opernlibrettos». Eine putzige Paradoxie, die der Autor kaum voll zu würdigen weiss, besteht darin, dass der Stoff auf einen Inquisitionsprozess von 1710 zurückgeht, aber schon vor und vollends

durch Weber für eine echt deutsche «Volks-sage» und damit als nationaloperntauglich galt. Das ist nun nicht spezifisch deutsch: ohne Illusionen bis hin zu Geschichtsfälschungen scheint kein Nationalbewusstsein auszukommen. Ein guter Trick schliesslich zur Rechtfertigung der Aneignung von Fremdem ist Webers auf den «vermischten goût» in der Tradition von Mattheson, Quantz u. a. zurückgehendes Argument: des Deutschen «tiefes Gemüt ergreift und umfasst alles Vorzügliche und sucht es sich anzueignen». Obwohl der Autor das «Nationale» durchaus reflektiert und sich sogar explizit gegen Nationalismus wendet, befremdet doch die Häufung des Adjektivs «deutsch», und man zuckt angesichts der nationalen Geschichte etwas zusammen, wenn im Inhaltsverzeichnis hintereinander «deutsche Oper» mit «deutschem Libretto» und schliesslich gar «deutscher Musik» auftreten.

Bd. 3 der Weber-Studien enthält vor allem Beiträge zu weniger prominenten Werken Webers, zum historischen Kontext sowie zur Wirkungs- und Rezeptionsgeschichte des «deutschen Nationalkomponisten», der etwa in seinen Canzonetten den italienischen Stil als nunmehr «primitiven» nachmachte, eine «englische Oper» schrieb oder in *Preciosa* zigeunerischen Lokalkolorit zitierte, der seinerseits von Moscheles und Mendelssohn in gemeinsam komponierten Variationen weiterverarbeitet wurde. (hwh)

Für Analphabeten

Vetter, Michael: « Pianissimo. Improvisieren am Klavier. Eine Rezeptsammlung »; *Atlantis Musikbuch-Verlag, Zürich und Mainz 1996, 121 S., CD*

Vetter, laut Klappentext «einer der bekanntesten Allroundkünstler», bietet mit dieser Rezeptsammlung eine wahre Wundertüte an. Mit seiner Hilfe kann man Komponist werden, ohne die Notenschrift zu kennen, und Konzertpianist, ohne Klavier spielen zu können: Man betrachte den Einzelton als «Stern», genieße den Zustand der Zeitlupe «ekstatisch», deute das Ausfallen von Tönen als «Variation» und nehme «Schrank oder Bett, Wand oder Wolke» als «Auditorium». Für die «Ewigkeit liebenden Verbunden-seins» sorgen Terzenparallelen. Nicht nur für Musik-Analphabeten geeignet: Dank beigefügter CD, auf der die Anweisungen des Meisters zu «erhören» sind, ist auch die Fähigkeit zum Lesen nicht unbedingt nötig. (ck)

La musique mise à nu ?

Vivien, Guy (photographies de): « Rêveurs d'inouï »; *P.O. Editions, Mercuès 1996, 204 p.*

Voici plus de quatre lustres que Guy Vivien côtoie les compositeurs de musique contemporaine, et surtout les écoute, eux et leur musique. Dès lors qu'il les entend, cela produit, parmi ces cent quarante-quatre portraits, de fines et brûlantes mises à nu: surprenantes (pour qui mal regarde), inouïes (pour qui mal écoute). En préface, des textes d'Alain Surrans, Jean-Michel Nectoux, Robert Sctrick, Franck Mallet. (vdw)

Nur ein Wagner-Vorgänger?

Waidelich, Till Gerrit (Hg.): « Von der Lucretia zum Vampyr. Neue Quellen zu Marschner »; *Hans Schneider, Tutzing 1996, 186 S.*

Marschner gehört zu jenen Komponisten, welche die Geschichtsschreibung jahrzehntelang einzig als nützliche Vorgänger Ri-

chard Wagners erwähnt hatte. Ob er dieses Urteil verdient, werden wenige wissen – wer führt denn heute Marschner auf? Die inzwischen verstorbene *Opera Factory Zürich* hat zwar vor etwa fünf Jahren lobenswerterweise eine Bearbeitung des *Vampyr* aufgeführt, aber der Schreibende ist sicherlich nicht der Einzige, dem sich jegliche Erinnerung an die Musik aufgrund der nackten Tatsachen des optischen Eindrucks entzieht. In diesem Band nun bietet Waidelich ausführliche Dokumente zu Entstehung und Rezeption von Marschners kaum bekannter Oper *Lucretia* («kaum» steht hier im Vergleich zum nur relativ besser bekannten *Vampyr*). Nach dem Erfolg des besagten *Vampyr* geriet *Lucretia* gänzlich in Vergessenheit. Waidelich hat hier auch Marschners Reise-Tagebuch von 1826-28 erstmals ediert. Der Kommentar des Herausgebers dazu könnte nicht ausführlicher sein; wieviel tausend Stunden das Recherchieren ihn gekostet hat, weiss vermutlich nicht einmal mehr er selber. Aber selbst wenn auf einer Seite nur wenige Zeilen Tagebuch vierzig Zeilen Fussnoten gegenüberstehen, so hat man dennoch nicht das Gefühl, letztere seien nur das Ergebnis wissenschaftlicher Pingeligkeit, sondern sie sind stets informativ, manchmal hochinteressant. Das letzte Kapitel des Buchs ist dem Journalisten Marschner gewidmet. Der junge Wagner war offenbar nicht der einzige Komponist, der anonym eigene Werke lobend rezensiert hat – vielleicht hat er auch dies von Marschner gelernt? Beim Register hätte ich Titel wie *Die Braut von Messina* lieber unter Buchstabe B statt D eingereiht gesehen, aber ansonsten ist es ausgezeichnet gemacht und mit vielen sinnvollen Verweisen versehen. (cw)

Vergessene Moderne der 20er Jahre

Weiss, Stefan: «Die Musik Philipp Jarnachs»; Verlag Christoph Dohr, Köln-Rheinkassel 1996, 478 S.

Jarnach war in den 20er Jahren in Deutschland einer der prominentesten Vertreter der musikalischen Moderne; heute werden seine Werke kaum noch gespielt, und selbst sein Name ist weitgehend unbekannt. Der Autor begründet das Verschwinden Jarnachs mit dessen Schicksal im Dritten Reich und der nachfolgenden Verdrängung durch die Darmstädter «Clique» einerseits und mit dem geringen Ausstoss an Werken andererseits. Dabei übersieht er, dass Jarnach in den 20er Jahren selbst vom Zeitgeist getragen war – um nicht zu sagen von einer «Clique» –, und dass zwischen Quantität und Wirkung kein zwingender Zusammenhang besteht, wie das Beispiel Webern beweist. Vermutlich konnte Jarnach kompositorisch doch zu wenig in die Waagschale werfen, um in jener Unabhängigkeit zu bestehen, die er – durch Busoni inspiriert – im Geiste anstrebte. Und er hat das wohl auch gespürt, denn an Versuchen, sich dem Zeitgeist auch der Nazi- und der Nachkriegszeit anzupassen, hat es wahrlich nicht gefehlt, wie man diesem Buch entnehmen kann: Während Jarnach zur Blütezeit des Serialismus öffentlich gegen die Reihentechnik polemisierte, laborierte er selbst an Kompositionen in dieser Technik (sie gerieten allerdings nicht über das Stadium von Skizzen hinaus, und der Komponist verstummte in den letzten Lebensjahrzehnten gänzlich); in der Nazizeit brachte er unpublizierte spätromantische Stücke seiner Frühzeit auf den Markt und beschränkte sich

weitgehend auf Musik über präexistente Materialien wie eine *Musik mit Mozart*, die im Dritten Reich einigen Erfolg hatte. Nach Weiss hat Jarnach eine «Strategie der Unauffälligkeit» verfolgt und seine Distanz zum Regime (er war kein NSDAP-Mitglied) durch weitgehenden Produktions- bzw. Publikationsverzicht ausgedrückt. Weiss attestiert ihm eine «Mentalität der geistigen Weltflucht» und rückt ihn so – ohne den Terminus zu benutzen – in die Nähe der «inneren Emigration» eines K.A. Hartmann. Im *Amruner Tagebuch*, das als eines der wenigen Werke Jarnachs aus der Nazizeit nicht auf älteren musikalischen Materialien basiert, sieht er «ein zutiefst persönliches Zeugnis aus den Tagen des Faschismus und des Krieges». Als Publikationsjahr gibt Weiss 1947 an; in Wirklichkeit ist das Werk aber 1943 bei einem der führenden deutschen Verlage (Schott) erschienen (mir liegt ein Exemplar mit dieser Copyright-Jahrzahl vor), was den Titel «ein Zeugnis des Rückzugs», unter den Weiss seine Betrachtung stellt, fragwürdig erscheinen lässt. Auch die



Philipp Jarnach mit Gemahlin Amalie, ca. 1913/14

musikalische Analyse hebt einseitig auf die fallenden kleinen Sekunden als Klageglaute ab und vernachlässigt die entgegengesetzte Gestik in *Hymnus* und *Sturmreigen*: Da wäre eine eingehende semantische Analyse wichtiger gewesen als der Nachweis motivischer Verknüpfungen. Dass der Autor hier einer gefälschten Datierung aufsitzt, ist umso erstaunlicher, als er überlieferte Daten und Fakten sonst mit geradezu detektivischer Akribie überprüft und einige Unrichtigkeiten in Jarnachs Selbstdarstellungen nachweist. Dessen *Selbststilisierung* übernimmt er dagegen ziemlich kritiklos, und zu unkritisch ist er auch gegenüber den Werken. Für ein Plädoyer ist sein formalanalytischer Ansatz allerdings denkbar ungeeignet: Auf dieser Ebene war Jarnachs Können schon immer unbestritten; überdies sind raffinierte Motivverknüpfungen im Zeitalter der Reihentechnik mit ihrem sozusagen automatisierten Beziehungsreichtum ziemlich brotlose Kunst. Bezeichnenderweise versagt Weiss' Methode just bei einem der kühnsten Stücke Jarnachs, dem Streichquartett op. 16: Vor dessen aus lauter mehr oder weniger kon-

trastierenden Episoden zusammengesetztem, ebenso grossangelegtem wie kleinzelligem 1. Teil kapituliert der Autor, nachdem er ihm mit einer Motivverknüpfungsanalyse erfolglos zu Leibe gerückt ist. Dabei hätte vielleicht gerade dieses Stück zeigen können, dass der Erfolg in den 20er Jahren mehr mit der Modernität des Auftrisses zu tun hatte als mit der Substanz im Einzelnen. Das würde dann auch erklären, weshalb nach verpuffter Modernität dieses Stück und Jarnachs Schaffen insgesamt kaum wiederzubeleben sein dürften. (ck)

Der Vorstoss der Musikwissenschaft zu Richard Strauss

Werbeck, Walter: «Die Tondichtungen von Richard Strauss»; Hans Schneider, Tutzing 1996, 561 S.

Die Musikwissenschaft hat das Werk von Richard Strauss über Jahrzehnte mehr oder weniger ignoriert. Bei einer Nachkriegsgeneration, welcher der Publikumerfolg von vornherein eher suspekt war, hat es kaum anders sein können. (Zum Trost bleibt Strauss bzw. dessen Familie dank dem von ihm geschaffenen Urheberrechtsgesetz ja Grossverdiener. Für viele ist er derjenige, welcher mit *Elektra* bis an die Grenzen der Neuen Musik gestossen, dann aber zu früh regrediert sei, womit sein Werk zu einer Art *Coitus interruptus* der modernen Musik herabgestuft wurde. Dank der Postmoderne darf man aber heute wieder tonal schreiben; man darf also auch wieder Komponisten ernst nehmen, die tonal zu einer Zeit geschrieben haben, als sie es nicht hätten tun dürfen. Vor allem in der angelsächsischen Welt genießt Richard Strauss zunehmend wissenschaftliche Anerkennung. Vorliegendes Buch ist nun ein bedeutender Beitrag zur Strauss-Forschung aus der Heimat des Komponisten. Der Mangel an sonst zuverlässiger Strauss-Literatur wird von Werbeck in seinem Vorwort ausführlich erwähnt. Viele Quellen bleiben heute noch gesperrt; nicht einmal die Korrespondenz Strauss-Hofmannsthal ist vollständig erschienen; und die beste Strauss-Biographie bleibt wohl doch die erste, von Max Steinitzer verfasste (Werbeck ist der Bruchstück gebliebenen, allzu ungenauen Biographie von Willi Schuh viel zu gut gesinnt). Werbecks Buch ist das zweite in einer vom Leiter des Richard-Strauss-Instituts, Stephan Kohler, edierten Reihe. (Die Geister mögen sich darüber streiten, ob die Schliessung dieses Instituts für die Strauss-Forschung eine Schande oder eine Wohltat bedeutet, aber es ist traurig, dass sich München ein ausgezeichnetes Carl-Orff-Zentrum leistet, während der bedeutendere Musikersohn des Freistaats leer ausgeht.) Werbeck beschäftigt sich mit der Idee der Programmmusik bei Strauss im allgemeinen und mit deren Bezügen zu Beethoven, Wagner und Liszt. Bei seiner Behandlung der Frage, inwiefern das jeweilige Programm zu den Tondichtungen durch Strauss bekannt gemacht wurde, stellt Werbeck faszinierende Unterschiede bei den Frühdrucken fest. Bei *Don Quixote* z. B. werden im vierhändigen Klavierauszug von 1898 programmatische Hinweise angegeben, die in der um die gleiche Zeit erschienenen Partitur fehlen. Selbstverständlich wird auch die Formfrage von Werbeck ausführlich behandelt. Als Anhang bringt der Autor u. a. eine *Biographische Skizze* von Strauss selber. Ein Register ist auch vorhanden. Dazu ist das Buch – wie bei diesem Verlag zu erwarten – optisch sehr schön

gestaltet; störend ist nur der gelegentliche, für mich grundlegende Wechsel in der Schriftgrösse. (cw)

Une somme de la théorie musicale

Wyschnegradsky, Ivan : « *La loi de la pansonorité* » ; Editions Contrechamps, Genève 1996, 331 p.

Wyschnegradsky a travaillé près de trente ans à son ouvrage le plus général de philosophie et de théorie de la musique. L'un des paradoxes de son existence est que, peu après avoir rédigé la quatrième version française la plus complète (celle de 1953) sur des cahiers d'écolier, Wyschnegradsky mit au point sa théorie des espaces nonoctavians, qui rompt avec toutes les catégories traditionnelles, alors qu'il soumettait simultanément son système musical à une systématisation et à une fermeture extrêmes. L'élément fascinant de *La loi de la pansonorité* consiste dans les contradictions et les tensions qui surgissent entre les différentes catégories musicales, par exemple entre la théorie de l'espace et celle de la densité. Beaucoup d'idées de Wyschnegradsky sont absolument inédites et donneraient le frisson à maint dodécaphoniste sériel. Si l'on songe que les théories de Wyschnegradsky sur la densité, le continuum, l'espace musical, n'ont pas été développées en 1953, mais remontent en partie aux années 20, on conçoit à quel point ce compositeur d'avant-garde est et reste un pionnier méconnu. Pascale Criton introduit au texte de façon remarquable. Elle parvient à démontrer l'actualité de Wyschnegradsky jusque dans les démarches les plus récentes de la philosophie et de la physique. (rb)

Wider den Systemzwang

Zender, Hans: « *Wir steigen niemals in denselben Fluss. Wie Musikhören sich wandelt* »; Herder Spektrum, Freiburg im Br. 1996, 126 S. Der Untertitel führt ein wenig in die Irre. Zenders ansprechend und unpräzise formulierte Reflexionen – eine kleine Sammlung verstreuter Essays und Reden der letzten Jahre – gelten weniger der Veränderung des Hörverhaltens als den neuen Wegen musikalischer Produktion nach 1945. Zender beerdigt das romantische Konzept des Originalgenies und setzt den französischen Begriff der «lecture» an seine Stelle: kreative Aneignung des Vorgefundenen, sei's komponierend oder interpretierend, als Schlüssel für eine originelle und doch nicht geschichtsvergessende Kunst. Bernd Alois Zimmermann, Olivier Messiaen, John Cage und Giacinto Scelsi gilt Zenders besondere Sympathie: Komponisten, die Systemzwang und Fortschrittsideologie entsagten und durch – jeweils sehr verschiedene – Strategien der Entsubjektivierung und interkulturellen Synthese einen «transpersonalen und transkulturellen Zusammenhang» schufen, einen «offenen ästhetischen Horizont», dessen «ungeschützte Subjektivität» für Zender «die einzige Möglichkeit bietet, sich heute glaubwürdig auszudrücken». Bedauerlich indes, dass der Autor seine kritischen Betrachtungen zum Positivismus der musikalischen Schrift nicht zum Anlass nimmt, einmal darüber zu reflektieren, ob und inwieweit sich authentischer Ausdruck unterdessen von der Partitur-Kultur in andere musikalische Handlungsformen verlagert hat. Vom Verlag hätte man sich Quellenangaben der hier kompilierten Texte und Nachweise der diversen Zitate gewünscht. (pnw)

Disques compacts Compact Discs

Stringenz und Spontaneität

Butcher, John: *London and Cologne Saxophone Solos*; Rastacan Records BRD 026
Keiner beherrscht das Spiel im Niemandsland zwischen Klangfarbe, Akkord und Geräusch so virtuos wie John Butcher. Töne geraten in innere Bewegung, die Fluktuationen verdichten sich und verklumpen zu Clustern. Linien spalten sich in mehrere Schichten mit autonomer Bewegung auf. Was zunächst nur wie ein Farbwert wirkte, verselbstständigt sich zum harmonischen Gebilde. Schier unglaublich, dass – und mit welcher Kontrolle – dies ein einzelner Saxophonist bewältigt. Aber wichtiger noch: Es bleibt nicht beim Staunen über die technische Extravaganz. Der Londoner Improvisator verknüpft sein Material zu einer stimmigen, aus dem Geist der Klänge geborenen Syntax, und ihm gelingt die seltene Balance zwischen formaler Stringenz und Spontaneität. Butchers Idiom, das ist evident, verdankt vieles den Mehrklangs- und Zirkularatmungs-Ritualen eines Evan Parker. Doch die Ruhe, Knappheit und Detailgenauigkeit dieser acht Improvisationen – sieben Live-Soli und eine Studio-Mehrspurproduktion – beweisen, dass dieser Musiker seine eigene, unverwechselbare Stimme gefunden hat. (pnw)

Keine Entdeckung

Carissimi, Giacomo: « *Jephte* » / Scarlatti, Domenico: « *Stabat Mater* »; Sandrine Piau (soprano), Simon Jaunin (baryton), Ensemble Vocal de Lausanne, Michel Corboz (dir.); Cascavelle VEL 1060

Die Musik Carissimis kann durchaus süchtig machen; kennt man ein Werk, möchte man sofort andere kennen lernen. Doch zu hören ist dann zumeist immer nur das eine, *Jephte*, ein Meisterwerk ohne Zweifel und unter Michel Corboz' Leitung durchaus wiederzuerkennen, aber ich muss gestehen, dass mir eine ziemlich grausliche Interpretation von zwei mir bis dahin unbekannteren Oratorien, *Della SS. Vergine* und *Di Daniele Profeta* mit einem Ensemble, das von einem gewissen Flavio Colusso dirigiert wird (Bongiovanni GB 10011-2), deutlich mehr Freude bereitet hat. Denn erstens gelang es dort den Musikern trotz beachtlichen Anstrengungen nicht, mich um zwei Entdeckungen zu bringen, und zweitens habe ich *Jephte* auch schon besser gehört. Sandrine Piau übrigens auch, die vom Dirigenten angehalten scheint, eine zugegebenermassen nicht unpikeante Parodie auf Birgit Nilsson abzugeben. Der Chorist Simon Jaunin, der hier neben ihr kurzerhand zum Solisten befördert wurde, parodiert dafür keinen, es sei denn sich selber. Die Chorleute singen solide, wenn auch ihr dramatischer Impetus hin und wieder wirkt, als müssten sie ihrem Hausarzt die Tonsillen zeigen. Domenico Scarlatti's *Stabat Mater* ist längst nicht so berühmt wie *Jephte*, und nachdem man es gehört hat, versteht man das auch. Wenn einen diese CD nach 46'44" bereits wieder in die Stille entlässt, weiss man nicht recht, ob man aufbegehren soll,

weil man um dreissig weitere mögliche Spielminuten betrogen wurde, oder ob man darin eher eine freundliche Geste zu erkennen hat. (fvk)

Mit grosser Gebärde

D'Alessandro, Raffaele: *Sinfonie Nr. 1 in d-moll, Op.62 / Konzert für Klavier und Orchester (quasi una sinfonia) Nr. 3, Op. 70 / 12 Préludes aus Op. 30*; Karl-Andreas Kolly (Klavier), Basler Sinfonie-Orchester, Mario Venzago (Ltg.); Pan Classics 510093

So wenig bekannt war Raffaele d'Alessandro (1911-1959) schon zu Lebzeiten, dass er bei einer der seltenen Aufführungen in seiner Geburtsstadt St. Gallen von einer Lokalzeitung als italienischer Komponist des 18. Jahrhunderts vorgestellt wurde. Das war buchstäblich falsch und sinngemäss auch nicht ganz richtig. Dem Haydn'schen Modell folgt die hier eingespielte Sinfonie mit langsamer Einleitung und betriebigem Allegro, melodisierendem langsamen Satz, Scherzo mit Beethoven'schen Steigerungskehren und einem etwas biederen Rondo als Schlussatz; in der Harmonik ist d'Alessandro dagegen etwa ein Jahrhundert weiter. Ihre Qualitäten hat die Sinfonie in der Farbigkeit des Orchester-satzes, die in vorliegender Aufnahme schön zur Geltung kommt. Origineller in der formalen Anlage ist das ebenfalls viersätzig Klavierkonzert, in dem ein Variationensatz



Raffaele d'Alessandro

am Anfang steht und die Solokadenz als langsamer Satz fungiert – gewissermassen als Ausgleich für die ansonsten sinfonische Konzeption des Werks. Was hier allerdings – mehr als in der Sinfonie – auf die Nerven geht, ist d'Alessandro's Hang zum Auftrumpfen, die dauernde grosse Gebärde, die das Stück trotz seinen nur rund 20 Minuten hypertroph wirken lässt. An den Interpreten liegt es sicher nicht: Karl-Andreas Kolly geht das Werk angenehm nüchtern an; für klare Strukturen sorgt auch Mario Venzago mit dem Basler Sinfonie-Orchester. (ck)

Post-wagnerisches Deklamieren

Derungs, Gion Antoni: « *Il semiader* », Opera en quatter acts op. 125; Claudio Danuser (Bariton), Jean-Jacques Knutti (Tenor), Judith Graf (Sopran), Lucretia Lendi (Mezzosopran), Georg Fluor (Tenor), Rico Peterelli (Bariton), Barbara Sutter (Mezzosopran), Armin Caduff (Bass), Claudia Grazioli (Sopran), Orchestra della Svizzera Italiana, Sylvia Caduff (Ltg.); Scena musicale svizra, MGB CD 6140