

Zeitschrift: Dissonanz
Band: - (1998)
Heft: 56

Buchbesprechung: Livres = Bücher

Autor: Weid, Jean-Noël von der / Heister, Hanns-Werner / Walton, Chris

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: 05.10.2024

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

de séjour (d'un maximum de 10 000 francs) pour réaliser un projet et séjourner quelque temps à l'étranger ou dans une autre région linguistique. Les requêtes pour 1999, accompagnées d'un descriptif, d'un exposé des motifs et d'un budget, doivent parvenir au Secrétariat de l'ASM d'ici le 1^{er} novembre 1998.

NB : D'autre part, les artistes en situation momentanée de détresse peuvent adresser *en tout temps* une requête motivée à la Fondation Elisabeth Forberg, Secrétariat, Case postale 6001, 3001 Berne. Toutefois l'objet de la requête ne peut être ni une bourse de formation, ni l'achat d'un instrument ou la participation à des frais d'édition.

Fonds pour l'établissement de matériels d'orchestre

Pour couvrir les frais de gravure ou d'impression d'un matériel d'orchestre, nous rappelons qu'une requête peut être adressée à l'ASM, qui gère au nom de Pro Helvetia, de la Fondation SUISA pour la musique et de l'ASM un fonds pour l'établissement de tels matériels.

Présence sur Internet

Les quatorze biographies reçues et transférées sur le Web (www.musicedition.ch) ne donnent pas encore au grand public une juste idée de la variété et de la richesse des talents que recèle l'Association suisse des musiciens ! Les membres de l'ASM sont donc ardemment invités à répondre au questionnaire de l'automne dernier et à communiquer leurs données au secrétariat sur disquette ou par courrier électronique (asm-stv@span.ch) – mais toujours en version RTF (Rich Text Format) –, d'autant plus que notre partenaire nous promet une mise en page professionnelle dès l'été prochain.

Concours de composition

En vue des festivités de l'an 2000, l'Orchestre philharmonique de Bergen et l'Ensemble Bit 20 lancent un concours de composition ouvert à tous les âges et portant sur quatre catégories d'œuvres : pour grand orchestre, orchestre de chambre, ensemble (y compris avec solistes) ou à l'intention des jeunes. Demander le règlement complet à *Ars Orchestralis 2000, Grieghallen, Edvard Grieg plass 1, N-5015 Bergen* (E-Mail : ars-orchestralis@notam.uio.no).

A Bologne, diverses institutions musicales lancent le 2^e concours de composition Alfeo Gigli, ouvert à tous les âges. Le sujet est une pièce de moins de huit minutes pour ensemble de huit musiciens au maximum, choisis dans l'effectif suivant : soprano, quintette à cordes, quintette à vents, guitare, 2 percussionnistes, harpe, piano. Demander le règlement complet au secrétariat de l'ASM. Le délai d'envoi des partitions est le 30 septembre 1998. Toutes les partitions reçues seront jouées en public.

Nouvelles Nachrichten

Haus der Musik in Aarau eröffnet

Am 28. März ist das Haus der Musik in einer ehemaligen Fabrikantenvilla in Aarau offiziell eröffnet worden. Die am Gönhardweg 32 liegende Villa soll künftig eine der Zentralstellen des Schweizerischen Musikschaffens bilden. Einge-zogen sind zunächst der Schweizerische Musikrat (Dachverband der 52 Schweizer Musikverbände), der Eidgenössische Musikverband mit seinen 2000 Vereinen und die Schweizerische Chorvereinigung mit 2000 angeschlossenen Chören. Das vom Musikrat angeregte Schweizerische Musikinformationszentrum befindet sich unter der Leitung von Verena Naegele im Aufbau. Im Gebäude nun öffentlich zugänglich ist das Notenarchiv des Frauen-MusikForums Schweiz, das seit letztem Jahr um das Europäische Frauenmusikarchiv beträchtlich erweitert wurde und auf diesem Gebiet die grösste Archivstelle in Europa bildet.

Neue Direktion am Konservatorium Zürich

Daniel Fueter wurde vom Stiftungsrat zum neuen Direktor von Konservatorium und Musikhochschule Zürich gewählt. Der 49-jährige Zürcher Musiker hat sich als Pianist, Liedbegleiter, Komponist von Theatermusik (Oper *Stichtag* in St. Gallen) und als Pädagoge profiliert und tritt die Stelle als Nachfolger von Hans Ulrich Lehmann im kommenden Sommer an. Da im Sommer auch der Leiter der Allgemeinen Musikschule des Konservatoriums, Hans Som, in den Ruhestand tritt, musste der Stiftungsrat eine weitere Wahl vornehmen. Mit dem 39-jährigen Pianisten Daniel Knecht besetzte er die Stelle durch einen Bewerber aus dem eigenen Lehrkörper.

Kompositionswettbewerb Jeunesses Musicales de Suisse

Die Jury des Kompositionswettbewerbs zum 50-Jahr-Jubiläum der Jeunesses Musicales der Schweiz hat unter dem Vorsitz von Henri Dutilleux (weitere Mitglieder der Jury waren Regina Irman, Jost Meier, André Zumbach und Jean-Claude Beuchat) einstimmig beschlossen, keinen Preis zu vergeben. Zwar war die Qualität der eingereichten Werke von beachtlichem Niveau, doch entsprach keines vollständig den hohen Anforderungen des Wettbewerbs. Der Wettbewerb stand allen Schweizer oder in der Schweiz niedergelassenen Komponisten offen.

Werkbeiträge Stadt und Kanton Luzern 1998

Für das Jahr 1998 werden Werkbeiträge in den Sparten Freie Kunst, Literatur, Szenische Musik, Theater und Tanztheater vergeben (in der Höhe von CHF 8'000.- und

30'000.-). Künstlerinnen und Künstler können an dem Wettbewerb teilnehmen, wenn sie seit mindestens zwei Jahren ununterbrochen im Kanton Luzern wohnen oder durch ihr Werk mit dem künstlerischen Leben im Kanton Luzern in besonderer Beziehung stehen. Anmeldeformulare sind zu beziehen bei: Erziehungs- und Kulturdepartement, Gruppe Kultur und Jugendförderung, Bahnhofstr. 18, 6002 Luzern, Tel. 041 228 78 26.

Livres Bücher

Boulez, ethnomusicologue

Boulez, Pierre / Schaeffner, André : « Correspondance 1954–1970 », présentée et annotée par Rosângela Pereira de Tugny ; Fayard, Paris 1998, 217 p.

Quand s'amorce cette correspondance (trente lettres, dont un télégramme), Boulez a presque vingt-cinq ans, Schaeffner est de trente ans son aîné. Celui-ci, ethnomusicologue de profession, musicien de formation, esthéticien d'une grande pénétration, va d'abord jouer le rôle de « passeur » de la génération qui l'a précédée (Schaeffner a connu Stravinsky, s'est intéressé très tôt à Debussy) ; il sera le premier, en 1931, à se rendre en Afrique et fondera à son retour le département d'ethnologie musicale au musée d'Ethnographie du Trocadéro, à Paris, où il regroupera tous les instruments de musique jusqu'alors dispersés selon leur provenance, ainsi que les enregistrements sonores qui permirent l'importation d'un large univers musical. Boulez, qui pense devenir ethnomusicologue (cf. « Propositions » in *Relevés d'apprenti*, par exemple), rend visite à Schaeffner, découvre l'originalité et la richesse d'instruments dont il se servira, par exemple dans *Le marteau sans maître* (un tam-tam aigu, un gong grave et un tam-tam très profond provenant du département), et qui l'ont « délivré d'une certaine suprématie occidentale – ou considérée comme telle », écrit-il dans l'avant-propos de cet ouvrage. Les réflexions menées avec Schaeffner (qui rédige les notices pour les pochettes de disques et programmes de concert du Domaine musical créé en 1954) ne manquent pas d'aider Boulez à porter un regard neuf sur certaines partitions-clefs telles que *Renard*, *Pierrot lunaire*, *Le Sacre du printemps*, *Pelléas et Mélisande*. Boulez : « Je ne me souvenais pas combien certains de ces échanges m'avaient marqué et m'avaient aidé à trouver ma propre relation aux œuvres dont nous parlions. » Cet échange de lettres est complété par les textes des propres articles des auteurs, auxquels ils font souvent référence (Boulez : « Trajectoire : Ravel, Stravinsky, Schoenberg », publié ici dans sa version originelle. Schaeffner : « Variations Schoenberg », dans sa version origi-

nale ; « *Renard* et l'« époque russe » de Stravinsky » ; « Debussy et le théâtre »). (vdw)

Dix lustres pour une musique bien concrète

Dallet, Sylvie (avec la collaboration de Sophie Brunet) : « *Bibliographie commentée de l'œuvre édité de Pierre Schaeffer. Itinéraires d'un chercheur* », bilingue français-anglais ; Editions du Centre d'Études et de Recherches Pierre-Schaeffer (CERPS), Montreuil s.d. [1997], 128 p. A l'occasion du cinquantième de l'invention de la musique concrète (dite plus fréquemment aujourd'hui musique acoustique ou musique électroacoustique), ont lieu, tout au long de l'année 1998, de nombreux concerts et manifestations – certaines, expérimentales, avec image et son –, une exposition d'instruments de musique ayant appartenu à Pierre Schaeffer, couplée avec des instruments exotiques populaires (pour tout renseignement : CERPS, 37 rue Carnot, F-93100 Montreuil. Tél. : (33) 01-48 57 57 80 ; fax : (33) 01-48 18 05 07 ; e-mail : cerps@mygale.org) ; paraissent également un certain nombre d'ouvrages, dont cette bibliographie suivie « avec ironie, distance et tendresse » par Pierre Schaeffer, compositeur et écrivain, mystique et polytechnicien, être de l'image et iconoclaste, philosophe et découvreur, « un silex du 20^e siècle », ainsi que le résume finement François Bayle, autre homme

Schaeffer, il faut « continuer, ne pas se taire, parler encore, fabriquer un message, un discours, un véhicule, une fusée, tirer, viser, aller plus haut, plus vite, plus loin, établir un score inouï, une performance jamais atteinte : par exemple, dire un mot à son voisin, un qui serait compris... ». (vdw)

Un dépaysement salutaire

Delalande, François : « *Il faut être constamment un immigré* ». Entretiens avec Xenakis » ; INA-Buchet/Chastel, Pierre Zech éditeur, Paris 1997, 188 p.

Ces entretiens qui datent de 1981, portent sur des problèmes « hors temps », les aspects les plus personnels et les plus exigeants (de claires abstractions) de la vie et de l'œuvre de ce grand compositeur d'origine grecque qu'est Xenakis. Le cours des questions – des logorrhées souvent – et des réponses est astucieusement balisé par des encadrés, qui donnent aux lecteurs des informations sur quelques-unes des notions essentielles de l'esthétique distanciée, dépaycée, du créateur : hasard et stochastique, nombre d'or, timbre, pensée graphique, architecture ou polytopes. En annexe, un glossaire des titres vient en épaissir encore la subtile poésie. (vdw)

Korrektur liebgewordener Vorurteile

Döhring, Sieghart / Henze-Döhring, Sabine : « *Oper und Musikdrama im 19. Jahrhundert* », *Handbuch der musikalischen*

historischen Wasserscheide von 1848 unter dem Titel der «Krise der nationalen Gattungen», dann die «Internationalisierung der Oper». Die 1890er firmieren dabei als «Der Verlust der Gattung unter dem Primat des Ästhetischen» – besser vielleicht der je einzelnen Werkkonzeption. Die Vielfalt wie Entwicklung und Wandlungen der Gattungen zwischen «Rettungsoper» und Melodrama serio, Opéra comique und Grand Opéra, russischer Opéra dialogue (Dargomyschskij, Mussorgskij) und Opéra bouffe u.a.m. werden anhand charakteristischer Werke deutlich gemacht und durch einlässliche Untersuchungen an den Werken selber deutlicher, als es blosse Überblicke ermöglichen würden. Auswahlkriterium ist «der Stellenwert eines Werkes innerhalb des Prozesses gattungstheoretischer Veränderungen» – unter diesem Aspekt sind daher z.B. Bellinis *Pirata* (1827) wichtiger als seine *Norma* (1831), Verdis *Rigoletto* (1851) wichtiger als *Il Trovatore* (1853). Pointiert weisen S. Döhring und S. Henze-Döhring darauf hin, «dass die ästhetischen Parameter der Opernentwicklung vom Ausgang des 18. Jahrhunderts an französischer Provenienz waren». Die französische Oper war einerseits offener für Anregungen aus Ballett, Sprechtheater, auch italienischer Oper, tendierte andererseits zu einer intensiveren Integration der verschiedenen Musiktheater-Elemente im Sinne eines «Gesamtkunstwerks» und entsprach dadurch Tendenzen der Zeit, die sich als i.w.S. naturalistisch bezeichnen liessen. Eine stärkere Einbettung der Gattungs- in die Allgemeingeschichte wäre freilich wünschenswert, ist allerdings leichter zu postulieren als zu realisieren. Gerade der gattungsgeschichtliche Rahmen hat den nicht unbeträchtlichen Vorzug, durch einen manchmal fast verfremdenden, neuen und souveränen Blick gewissermassen von aussen liebgewordene Vorurteile wie das Konstrukt einer deutschen «Romantischen Oper» von Weber bis Wagner zu korrigieren – hier gab es in der realen Musikgeschichte nur Einzelwerke, die keine Gattung konstituieren. Überdies hatte im Repertoire der *Freischütz* nicht den Fanaleffekt, wie ihn deutsch-nationale Publizistik wie Historiographie schon damals erwünschte und entsprechende Historiographie nachträglich behauptete; auf den Spielplänen der führenden deutschen Häuser, der Hofoper in Berlin, Dresden, München, dominierte zwischen 1820 und 1840 das italienische und französische Repertoire – womit sich, wie einige Male, im Buch die kompositions- um die rezeptionsgeschichtliche Dimension erweitert. Auch die «Spieloper» ist keine Gattung; es war ursprünglich ein unspezifischer, theaterpraktischer Begriff Lortzings um 1848 für alles, was nicht zur «Grossen Oper» gehörte, von K. Lüthge 1924 rassistisch als «nördlich» definiert, der wieder u.a. von J. Liebscher ohne nähere historische Untersuchung als Erfinder des Begriffs wie ohne Sensibilität für ideologische Begriffe als fragloser Gewährsmann herangezogen wurde. – Zwei blinde Flecke hat das Buch. Zum einen



Carl Wilhelm Holdermann: Die Wolfsschlucht für «Der Freischütz» (Weimar 1822)

concret. Aux Editions du Seuil paraissent « à l'identique » ce monument, alors à bien des égards prophétique, qu'est le *Traité des objets musicaux* (Paris 1998, 712 p.), ainsi que le journal des premières expériences, *A la recherche de la musique concrète* (Paris 1998, 230 p.). Parce que sans aucun doute, comme le burinait

Gattungen Bd. 13; Laaber Verlag, Laaber 1997, 360 S.

Es ist in diesem lesenswerten Band verständlicherweise keine «Operngeschichte» angestrebt, schon gar keine irgendwie vollständige. S. Döhring und S. Henze-Döhring gliedern das Jahrhundert in zwei grosse Phasen, nämlich von 1800 bis zur

ist – so sehr und zurecht S. Döhring und S. Henze-Döhring ihren gattungsgeschichtlichen Ansatz methodisch legitimieren – der Begriff der Gattung merkwürdig unentwickelt und wird nur einmal überhaupt expliziert: «Gattung meint hier die Bündelung des in der Oper überaus breiten Spektrums all jener Faktoren, an denen sich eine Geschichtlichkeit ablesen lässt: kulturelle Stellung, institutionelle Verankerung, Librettistik, Komposition, Gesang, Szenographie, Rezeption et. al.» Dieses letzte Usw. wäre nun eben etwas systematischer aufzulisten gewesen; nicht zuletzt C. Dahlhaus, auf den sich das Autorenpaar in diesem Zusammenhang öfter beruft, hat hier 1973 gerade für das 19. Jahrhundert einen Rasterungs-Ansatz vorgelegt. Für die Durchführung der Darstellung ist diese Lücke allerdings von nicht allzu grossem Gewicht; denn die quellenmässig abgesicherte, empirische Auseinandersetzung mit den Opern selber, wie sie hier akzentuiert wird, ist ergiebiger als eine methodologische Debatte, die ihre Kriterien oft genug aus willkürlich ausgewählten gattungstheoretischen Schriften wie z.B. Wagners *Oper und Drama* ableitet. Zum andern wenden sich S. Döhring und S. Henze-Döhring zwar vielfach explizit gegen germanozentrische Historiographie. Die für den Titel bestimmende Dualität von «Oper» und «Musikdrama» scheint aber immer noch der wagnerisierenden Geschichtskonstruktion verpflichtet, die die gattungstheoretische Eigenständigkeit wie die historische Wirkungsmächtigkeit von Wagners Konzeption überschätzt – umso unverständlicher, weil das Autorenpaar (mit Liszt) sogar ausdrücklich auf die Kontinuität (statt den Bruch) von Meyerbeer zu Wagner hinweist. Das beinträchtigt freilich nicht das prinzipielle Verdienst des Autorenpaars, hier viele historiographisch neue Einsichten vorgestellt zu haben. (hwh)

Prouesse technique

Dutilleux, Henri : « *Mystère et mémoire des sons* », entretiens avec Claude Clayman ; Actes Sud, Arles 1997, 275 p. Déjà publiés par Belfond en 1993, ces entretiens s'enrichissent d'une seconde partie : nous sommes en 1996, Dutilleux fête ses huitante ans, évoque Tanglewood, où il fut invité comme compositeur en résidence, les « rapiécages », à savoir les retouches apportées à certaines de ses pièces et, surtout, ses deux dernières œuvres, *Mystère de l'instant* et *The Shadows of Time*, créées en octobre 1997 à Boston par Seiji Ozawa et données en première audition française à Paris le 20 mars dernier. (Présente à Boston, la firme Erato fit paraître un CD enregistré dans les conditions du direct, disponible à la vente moins d'une semaine après son enregistrement. Une prouesse technique rendue possible grâce à la succession sans heurts des différents maillons de la chaîne de fabrication.) En annexes, actualisées, de cet ouvrage : liste des œuvres et orchestrations, discographie, bibliographie, filmographie, ainsi qu'un index des noms propres. (vdw)

Zu viel aufs mal

Engelbrecht, Christiane / Marx, Wolfgang / Sweers Britta: « *Lontano – Aus weiter Ferne* ». Zur Musiksprache und Assoziationsvielfalt György Ligetis», *Zwischen/Töne* Bd. 6; von Bockel Verlag, Hamburg 1997, 154 S.

In diesem Band untersuchen drei junge Musikwissenschaftler Ligetis *Lontano* unter besonderer Berücksichtigung von dessen aussermusikalischen Assoziationen – wie etwa zu Keats' *Ode to a Nightingale* oder zu Piranesis *Carceri*. Sicherlich hat das Buch für Ligeti-Fans einiges zu bieten. Aber obwohl sich die Autoren auf ein einziges Werk konzentrieren, gewinnt man den Eindruck, als ob sie zu viel aufs mal versuchen wollten. Wird etwa John Keats erwähnt, so fühlen sich die Autoren offensichtlich verpflichtet, dessen Biographie kurz zusammenzufassen. Dies führt zu Banalitäten wie: «Keats' kurzes, von zahlreichen tragischen Ereignissen durchzogenes Leben [...] spiegelt sich in seiner Lyrik wieder.» Und wird zweimal die gleiche Stelle aus einem Gedicht zitiert, so sollte mindestens beide Male gleich zitiert werden (vgl. S. 49 bzw. 53). Das Buch führt vom Naivbiographischen ins Höchsttechnische; die Spektrum-Diagramme auf S. 128–131 mögen wohl hübsch aussehen, aber ich zweifle daran, ob sie für den Leser wirklich etwas bringen. Die Äusserungen zur Synästhesie sind allerdings interessant; trotzdem bin ich anhand der hier gebotenen Beispiele immer noch nicht überzeugt, ob dieses Phänomen bei Ligeti wirklich zu finden ist. «Der Begriff <Zeit> [ist] für mich [...] langsam und unaufhaltsam von links nach rechts fließend, wobei er ein leises, hhh-artiges Geräusch erzeugt», erzählt uns Ligeti in einem hier wiedergegebenen Zitat. Ist dies synästhetisch? Oder hat er vielleicht als kleiner Junge einfach zu viele leere Tonbänder angehört? (cw)

Ohne mädchenhafte Schwärmerei

Fay, Amy: « *Musikstudien in Deutschland*. Aus Briefen in die Heimath », Reprint, Einleitung von Gregor Weichert; ConBrio Verlagsgesellschaft, Regensburg 1996, 206 S.

Amy Fays Briefe in ihre Heimat liegen hier nach über hundert Jahren wieder auf deutsch vor. Die 1844 in Louisiana geborene Pianistin Amelia Fay beschloss nach Studien am *New England Conservatory of Music* nach Deutschland zu reisen, um Unterricht bei Karol Tausig, Theodor Kullak und Franz Liszt zu nehmen. Der Zustrom von Musikschülern nach Berlin nahm in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts in solchem Umfang zu, dass die mit Professoren gut bestückten staatlichen Konservatorien nicht mehr ausreichten. Es entstanden zahlreiche private Lehranstalten, so z.B. Karol Tausigs *Schule des höheren Klavierspiels*, an dem auch Amy Fay Unterricht nahm. Ihre Briefe, die sie während ihres Aufenthalts in Deutschland zwischen 1869–75 überwiegend an ihre Schwester Zina gerichtet hat, erschienen schon 1874 in der Zeitschrift *Atlantic*

monthly, 1880 dann in Buchform und waren sehr erfolgreich. Sie erreichten in Amerika 25 Auflagen und wurden ins Französische und Deutsche übersetzt. Das Buch, das humorvoll und unterhaltsam ein Sittenbild Deutschlands ebenso wie detaillierteste Beobachtungen zum Musikbetrieb deutscher Städte liefert, erscheint hier als Faksimiledruck der Ausgabe des Berliner Verlags von Robert Oppenheim aus dem Jahr 1882. Fay beurteilt präzise und über weite Strecken ohne mädchenhafte Schwärmerei die pianistischen Fähigkeiten ihrer Lehrer Tausig und Kullak und der herausragenden konzertierenden PianistInnen dieser Zeit Clara Schumann, Anton Rubinstein und Hans von Bülow. Mit dem Einsetzen der werkgetreuen Wiedergabe in der 2. Hälfte des 19. Jh. erhalten wir von ihr nicht nur Analysen von vorgetragenen Werken, sondern auch Angaben zur damals üblichen Klaviertechnik sowie eine manchmal auch etwas unbedarft wirkende Beschreibung des Unterrichtsalltags an der Klavierschule. Das umfangreiche Kapitel über Liszt ist von einer grossen Verehrung gegenüber dem Komponisten und Pianisten geprägt. Ihre Beobachtungen der deutschen Sitten und Gebräuche ist zwar nicht immer konsequent – gelegentlich lobt sie, was sie später verurteilt –, doch ist ihr Blick mit viel Frische auf die unterschiedlichen Kulturen gerichtet, was ihr auch manchmal die Zornesröte in den Stift treibt, so z.B. wenn sie über die schlechte Behandlung der deutschen Frauen durch ihre Männer berichtet. – Nach ihrer Rückkehr nach Amerika war Fay pädagogisch und konzertierend tätig und hielt Vorträge. Sie war lange Zeit Präsidentin der von ihrer Schwester gegründeten *The Women's Philharmonic Society of New York*, deren Ziel es war, Frauen in ihrem Wirken als Komponistinnen, Theorie-, Musikgeschichtslehrerinnen und Interpretinnen zu unterstützen. (om)

Laufbahn mit Schwierigkeiten

Förderverein János Tamás (Hg.): « *Feuerbilder. Schattenklänge*. János Tamás. Komponist, Dirigent, Pädagoge », Musikverlag Müller & Schade, Bern 1997, 143 S. (mit CD)

Um das Werk des 1995 verstorbenen ungarisch-schweizerischen Komponisten und Dirigenten János Tamás zu fördern, hat sich in Aarau ein Förderverein gebildet. Dieser hat zum zweiten Todestag vorliegendes Buch herausgegeben, worin sich verschiedene Autoren zu Tamás und zu seinem Werk äussern. Verena Naegle hat eine ausgezeichnete Kurzbiographie verfasst. Die Kindheit von Tamás in Budapest war kaum beneidenswert; der zwar katholisch getaufte, aber laut Nazigesetz jüdische Knabe musste sich mit seiner Familie vor den Faschisten verstecken (der Vater wurde deportiert, kam aber aus Bergen-Belsen lebend zurück). Darauf wurde die zum Mittelstand gehörige Familie Tamás von den Stalinisten geplagt. 1956 kam die abenteuerliche Flucht in die Schweiz, dann das Studium bei Walter Frey, Karl Engel, Paul Müller und vor allem bei Sándor Veress. Dass die weitere

Laufbahn Tamás' keineswegs frei war von Schwierigkeiten und Missverständnissen, wird hier einfühlsam beschrieben. Über den Dirigenten Tamás schreiben Martin Matter, Rosmarie Hofmann und Marc Stehle, während Peter Laki, Michael Schneider sich zum Komponisten äussern, Patrick Furrer und Judith Niederberger zum Pädagogen. Das Buch wird durch ein Werkverzeichnis abgerundet. Leider ist kein Register vorhanden. Um einen direkten Kontakt mit der Musik Tamás' zu vermitteln, bietet eine CD-Beilage einige Werke und Werkausschnitte (darunter den 3. Teil des Oratoriums *Noahs Tochter*). (cw)

(M)athematische Musik

Grünzweig, Werner (Hg.): «Gösta Neuwirth», Archive zur Musik des 20. Jahrhunderts, Bd. 1; Wolke Verlag, Hofheim 1997, 87 S.

In seinen *Ficciones* erzählt der argentinische Schriftsteller Jorge Luis Borges von einem chinesischen Weisen, der sich zurückgezogen hatte, um ein Buch zu schreiben und ein Labyrinth, das unendlich sein sollte, zu bauen. Nach seinem Tode, viele Jahre später fand man aber nur ein wirres Textkonvolut. Ein englischer Sinologe schliesslich machte die entscheidende Entdeckung: Das Buch selbst sei das Labyrinth, ein Labyrinth nicht im Raum, sondern in der Zeit. Ein Romanheld nämlich entscheidet sich üblicherweise für eine bestimmte Möglichkeit, die anderen schliesst er aus. Im Werk des Weisen jedoch entscheidet er sich – gleichzeitig – für alle. Ein Mörder etwa flieht, oder er stellt sich, oder er bringt sich selber um; im labyrinthischen Roman aber tut er alles gleichzeitig – deshalb die wirr wirkenden Widersprüche: «Ich hinterlasse den verschiedenen Zukünften meinen Garten der Pfade, die sich verzweigen», schrieb der Weise. Die – natürlich fiktive – Geschichte Borges' muss den österreichischen, in Berlin lebenden Komponisten in besonderer Weise beeindruckt haben: Nicht nur hat er darüber, genauer: über dessen Struktur, ein Stück komponiert – *Der Garten der Pfade, die sich verzweigen* für zwei Klaviere und Renaissanceinstrumente –, vielmehr widerspiegelt sie treffend Neuwirths Denken in Tönen und sein Verhältnis zur musikalischen Zeit. Die Zeitpläne zu seinen Kompositionen sind, wie die Skizzen im Berliner Archiv der Akademie der Künste zeigen, von spröder Schönheit, und sie verdeutlichen einerseits, dass es Neuwirth nicht um das Herstellen dramaturgischer Abläufe geht, sondern dass er sich für einen im Jetzt verweilenden Hörakt interessiert, ähnlich etwa wie Stockhausen in seinen Momentformen. Andererseits findet sich in Neuwirths athematischer Musik und in seinen musikwissenschaftlichen Schriften immer wieder eine pointierte Stellungnahme für die uneingelösten Möglichkeiten, für das Fremde. So fand er oft in Zahlen und mathematischen Begriffen denkende Komponist in der Musik Josquin des Prés atemberaubende Zahlenverhältnisse, oder er beschrieb, wie tiefgreifend sich im Falle von Schreker

psychische Prozesse in Material und Form eindrücken. Beides hat in konservativeren Fachkreisen be-fremdet, und Neuwirth selbst ist – vielleicht mit Absicht – dem breiteren Bewusstsein fremd geblieben, trotz so erfolgreichen Schülern und Schülerinnen wie Hanspeter Kyburz oder Isabel Mundry. Das schmale Bändchen der *Stiftung Archiv der Akademie der Künste*, wo auch Neuwirths Nachlass zu Lebzeiten aufbewahrt wird, mag dem abhelfen. Die neun Beiträge nebst einem Bestandesverzeichnis und einer Bibliographie (in der leider Neuwirths Beiträge zur Filmwissenschaft fehlen) sind entweder in künstlerischer Form abgefasst (György Kurtág, Isabel Mundry), lassen – wie im Schreiben Neuwirths – die Grenzen zwischen Kunst und Wissenschaft verschwimmen (so die Analyse Christine Masts) oder rufen vergangene Begegnungen in Erinnerung: Neuwirth selbst schreibt von frühen Eindrücken und gibt ein aufschlussreiches Interview, Claus-Henning Bachmann reflektiert Neuwirths Verhältnis zum kritischen Denken, Helmut Satzinger erinnert sich an die gemeinsamen Zahlenforschungen, Andrés Wilhelm versucht eine Laudatio. Auch Jürg Stenzls Aufsatz, gewiss der gewichtigste Beitrag, betont die Erfahrung des Fremden: Neuwirths «Werke reden nicht gegen das Bestehende, [er] hat sie vielmehr unmittelbar als Fremdkörper konzipiert». (pam)

Chronique d'une mort annoncée

Hegel, Georg Wilhelm Friedrich: «Cours d'esthétique, III», traduit par Jean-Pierre Lefebvre et Veronika von Schenck; Aubier, coll. «Bibliothèque philosophique», Paris 1997, 544 p.

Ces cours d'esthétique, dispensés par Hegel à Berlin entre 1820 et 1829, puis édités après sa mort par un disciple, Heinrich Gustav Hotho, interrogent l'univers de l'art, depuis l'origine et sous toutes ses formes connues. Hegel y développe une dialectique provocatrice et paradoxale, censée annoncer la mort de cette discipline – qui n'avait guère plus d'un demi-siècle (le terme «esthétique» n'entre dans le vocabulaire de la philosophie allemande que dans l'œuvre d'Alexander Gottlieb Baumgarten): «Toute l'histoire de l'art est [...] la chronique d'une mort annoncée» (ou du moins de sa négativité ou de son dépassement). Après avoir charpenté et mené à son terme la dialectique des trois formes artistiques: symbolique, classique et romantique, puis repris ces concepts en examinant les différents arts particuliers, Hegel clôt, avec ce volume, son cours d'esthétique par l'étude des trois arts les plus «adéquats» à la forme artistique romantique: la peinture (byzantine, italienne, néerlandaise et allemande), les «moyens d'expression musicaux», la poésie (les poésies épique, lyrique, et le théâtre dramatique). La musique (les plus belles pages lui sont consacrées) sollicite «l'ultime intériorité subjective comme telle; elle est l'art de l'être intime qui s'adresse immédiatement à l'être intime lui-même». (vdw)

Fanny Hensels Werk: endlich

Helmig, Martina (Hg.): «Fanny Hensel, geb. Mendelssohn Bartholdy. Das Werk»; edition text + kritik, München 1997, 189 S. Musikgeschichtsschreibung ist zu einem grossen Teil Werkgeschichtsschreibung. Deshalb war es schon längst fällig, Fanny Hensels Œuvre von über 400 Werken durch qualifizierte Beiträge in Buchform zu würdigen. An Biographien und Aufmerksammachern sowie an CD-Einspielungen von Werken der wichtigsten Komponistin des 19. Jh. mangelt es wahrlich nicht mehr; ein Werkverzeichnis und Analysen ihrer Werke liessen aber nach wie vor auf sich warten. Noch immer: ein typisches Frauenschicksal. Während Komponisten vor allem nach ihrem Werk beurteilt werden, stürzt man sich auf die Opferbiographie der Frau. Dem wird hier zum Glück abgeholfen. Mehrere AutorInnen befassen sich mit ihrem immensen Liedschaffen, so Annette Maurer, die biographische Einflüsse auf die Lieder untersucht, oder Gisela A. Müller, die Heine-Vertonungen der Geschwister Fanny und Felix Mendelssohn vergleicht. Annette Nubbelmeyer enthüllt das verschwiegene Programm im Klavierzyklus *Das Jahr*. Rainer Cadenbach vergleicht die Klavierquartette des Geschwisterpaars. Zu den Chorwerken und den dramatischen Kompositionen haben Renate Hellwig-Unruh (*Faust-Szene*), Hans-Joachim Hinrichsen (Kantatenkompositionen) und Gottfried Eberle (*Hero und Leander*) Beiträge verfasst. Neu entdeckte Briefe von Fanny Mendelssohn aus der Zeit unmittelbar vor ihrer Hochzeit mit Hensel werden erstmals (mit Kommentar der Herausgeberin Martina Helmig) veröffentlicht. Ein Werkverzeichnis und eine umfangreiche Diskographie ergänzen den Band. Viele der jüngeren Autorinnen haben über das Werk von Fanny Hensel promoviert: ein Zufall, dass sie ausschliesslich weiblichen Geschlechts sind? Wahrscheinlich lässt sich mit Werkbeschreibungen von Komponistinnen an den männlich dominierten Musikwissenschaftsinstituten noch immer nicht brillieren.... (om)

Neuland für die Musikwissenschaft

Hemker, Thomas / Müllensiefen, Daniel (Hg.): «Medien – Musik – Mensch. Neue Medien und Musikwissenschaft»; von Bockel Verlag, Hamburg 1997, 137 S.

Das Los der Musikwissenschaft ist es, den neusten Entwicklungen immer hinterherzuhinken. Dies gilt auch für den Bereich der elektroakustischen Musik und der Computermusik. Die elektronischen Medien sind in vielen Bereichen mit der Musik eine unumkehrbare Verbindung eingegangen; bis jetzt hat sich die musikwissenschaftliche Forschung aus dem Bereich der Medienwissenschaft aber zum grössten Teil herausgehalten. Ein Symposium mit dem Titel «Medien – Musik – Mensch», das 1995 in Hamburg stattfand, hat diesen Themenbereich nun aufgegriffen; die vorliegende Publikation bringt davon eine Auswahl von acht Beiträgen. – Komposition und Realisation von Musik für Lautsprecher ist vergleichbar mit der

Vorgehensweise eines bildenden Künstlers: Über längere Zeit erarbeitet der Komponist im Studio ein Werk. Das Endprodukt wird nicht mehr verändert und kann bei jedem Konzert via Lautsprecher vom Hörer neu interpretiert werden. Der Hörer nimmt aber nicht mehr eine instrumentale Sprache wahr, sondern lediglich Luftdruckschwankungen. Dieser Vorgang entzieht sich dem einfachen Sender-Empfänger-Schema. Der Zuhörer, der den erzeugenden Klangkörper nicht mehr erkennen kann, errechnet sich nun eine neue Realität, konstruiert eine Realität, die er bisher nicht kannte. Man spricht hier in der Kognitionswissenschaft von Auto-poiesis (Selbsterzeugung) und Selbstreferenz, was zusammenfassend auch als Konstruktivismus von Wirklichkeit oder als Radikaler Konstruktivismus bezeichnet wird. Hemker und Müllensiefens Anliegen war es, den Radikalen Konstruktivismus offen innerhalb der Musikwissenschaft zu diskutieren. Folgende Autoren nehmen zu diesem Thema Stellung: Siegfried J. Schmidt, Protagonist des konstruktivistischen Diskurses in Deutschland («Konstruktivismus als Medientheorie») sowie drei jüngere Wissenschaftler, Norbert Schläbitz («Medien – Musik – Mensch»), Rolf Grossmann («Konstruktivistische Gedanken zur Medienmusik») und Christian Harnischmacher («Perspektivische Musikdidaktik – Musikpädagogik und Radikaler Konstruktivismus»). Weitere Beiträge gibt es von Carola Böhm zu ihrem «MusikWeb-Projekt» (Aufbau eines Netzes von Musiksoftware für den Unterrichtsgebrauch), von Guerino Mazzola zu seinem «Rubato-Projekt» (eine von Hochleistungsrechnern gestützte Analyse von Interpretationen), sowie von Uwe Seiferts («Musikwissenschaft in der Wissensgesellschaft») und der Medienagentur Bilwet zum allgemeinen Medien-Hype. Es ist zu hoffen, dass dies nicht die einzige Publikation in einem Feld bleiben wird, aus dem sich die Musikwissenschaft ganz einfach nicht heraushalten darf. (om)

Offenheit zum Tode

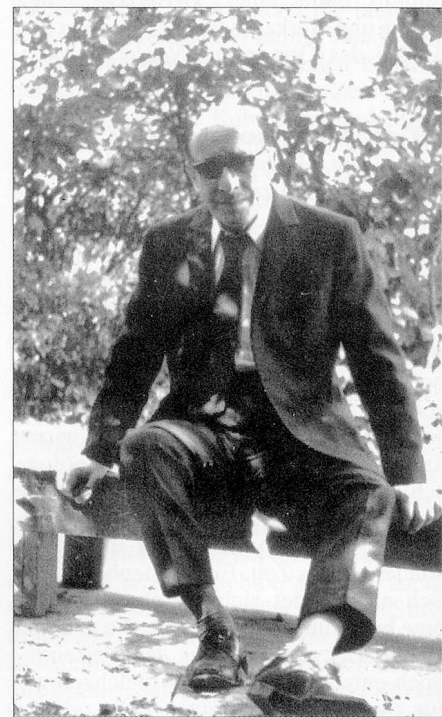
Henrich, Heribert: «Das Werk Jean Barraqués. Genese und Faktur»; Bärenreiter-Verlag, Kassel 1997, 287 S. + Anhang Ein «serieller Mendelssohn» sei Pierre Boulez, so lief die Rede im Barraqué-Kreis spätestens seit der «Katzenwelt» von *Le Marteau sans maître*; Boulez seinerseits attestierte seinem drei Jahre jüngeren Komponistenkollegen Barraqué, er besitze Sinn weder für das musikalische Material noch für die musikalische Form. Die mitunter gehässige Kritik mag verdeutlichen, wie tief die Gräben innerhalb der Bewegung des Serialismus, zu der gewiss auch die Musik Jean Barraqués zu zählen ist, sein konnten, und es ist Heribert Henrich nicht zu verübeln, dass die Polemik auch seine Studie – die erste grossangelegte über diesen Komponisten – nicht ganz unberührt lässt. So wird einmal formuliert, Barraqué sei dank seiner individuellen Modifikation der seriellen Technik vor der «aleatorischen Reaktion» (S. 29) verschont geblieben (wobei nicht

ganz deutlich wird, ob die geschichtsphilosophischen Implikationen auch beachtet sind), ein andermal wird von einem «pseudopunktualistischen Instrumentalsatz» gesprochen (150). An dritter Stelle schliesslich scheint sich Henrich mögliche Erkenntnisse gar von vornherein zu verbauen, dort nämlich, wo er bei Barraqués dreifacher Definition der seriellen Kompositionstechnik einen Widerspruch zu erkennen glaubt. Denn die Aussage, wonach die Organisation der einzelnen Parameter unabhängig voneinander zu erfolgen habe, gerät keineswegs – wie behauptet – in Konflikt mit den beiden weiteren Erfordernissen, alle Parameter der Prädeterminierung zu unterwerfen und die verschiedenen Parameter untereinander durch die Reihe zu einer Einheit zu verbinden. Das Diktum von der Unabhängigkeit besagt vielmehr, dass das Verhältnis der verschiedenen Parameter nicht statisch ist, dass also nicht wie in Messiaens *Mode de valeurs et d'intensités* etwa eine Anschlagsart fix einer bestimmten Tonhöhe zugeordnet ist. Auch Boulez sprach (in *Points de repère*) von einer Polyphonie der parametrischen Strukturen. Im Falle der Beziehung zwischen den Tonhöhen und den Rhythmen in *Le Temps restitué* kann man denn auch aufgrund der von Henrich ausgebreiteten Materialien sehr wohl einen Zusammenhang in der Organisation dieser beiden Parameter vermuten. Ein Blick über den eigenen Zaun hinaus, auch innerhalb des gesteckten Rahmens, hätte hier vermutlich weitere Erkenntnisfrüchte getragen. Trotz diesen Vorbehalten ist die umfangreiche Studie, die auch auf Skizzen zurückgreifen kann und die erstmals Barraqués kompositorisches Schaffen umfassend darstellt, äusserst verdienstvoll und bietet einer noch zu schreibenden Geschichte der seriellen Musik einen materialreichen Fundus dar. Auch Henrichs Warnung an den Leser, er fordere ihm einiges an Beharrlichkeit und Geduld ab, bestätigt sich durchaus nicht, gelingt es dem Autor doch, immer wieder die Sinnfälligkeit der formalen Strukturen in Barraqués Musik aufzuweisen. Einen Topos der Barraqué-Forschung vertiefend zeigt er auf, wie der Komponist seinen eigenen Tod konstruktivistisch einbezieht: «die Offenheit des Werks wurde gedacht als eine Offenheit zum Tode hin, der Tod als die einzige Möglichkeit zum Abschluss des Werks» (274). (pam)

Zwischen den Kulturen

Herschkwitz, Lena / Linder, Klaus (Hg.): «Philip Herschkwitz über Musik», viertes Buch; 236 S., zu bestellen bei: Klaus Linder, Margaretenstr. 71, D-45144 Essen, Fax 0049 201 422897
Herschkwitz (Filip Heršcovici), 1906–1989, war eine zentrale Gestalt für die Tradierung und Vermittlung von Errungenschaften der 2. Wiener Schule in der Sowjetunion, in die er von Wien aus (nach dem «Anschluss» von 1938) über Rumänien (das Land seiner Herkunft) 1940 emigriert war. 1929–31 hatte er bei Berg, ab 1935 bei Webern studiert. Die ungemein anrührende Edition von Lena Herschkwitz und Klaus Linder bildet den IV. Band

einer Herschkwitz-Edition und bringt Texte vom ersten Brief an Alban Berg (1. 8. 1929) bis zu den letzten Fragmenten aus Moskau (1988). Die Briefe an Berg sowie die an Siegfried Oehlgiesser, T. Chrennikow und Jurij Cholopow erscheinen aus nicht ganz ersichtlichen Gründen am Ende des Buchs zugleich in russischer Sprache (wie auch Linders Vorwort). (Die ersten drei Bände, so Linder, enthalten vorwiegend russische Texte.)



Philip Herschkwitz

Reiche Kommentare zu den Briefen erhellen einiges von Leben und Zeitgeschehen und zeigen wie Herschkwitz' Texte selber (die ebenso farbige wie anfangs im Deutschen holprige Sprache wurde von den Herausgebern nur in den theoretischen Schriften normiert) die Schwierigkeiten von einem, der auszog, die Neue Musik zu lernen und, zwischen den Kulturen hin- und hergeworfen, ein grosser Lehrer wurde. Herschkwitz' musiktheoretische Ausführungen selber zeichnen sich durch eine Originalität aus, die freilich mit Verstiegtem und Vereinseitigtem verschwistert ist. Wenigstens ein Werkregister wäre für den besseren Gebrauch des Buchs nützlich gewesen. (hwh)

Eine breite Auswahl von Quellentexten

Huxley, Michael / Wits, Noel (ed.): «The Twentieth-Century Performance Reader»; Routledge, London 1996/97, 421 p. Eine breite Auswahl von Quellentexten zum Werk von ca. vierzig Interpreten, Komponisten, Regisseuren und Theoretikern wird hier geboten. Nur wenige Beiträge behandeln ausschliesslich die Musik, die meisten kreisen um das Theater. Viele Grosse des 20. Jahrhunderts sind vertreten – es seien hier bloss Adolph Appia, Heiner Müller und Pia Bausch erwähnt –, aber auch mehrere mir unbekannte Namen kommen vor, wie Rustom

Bharucha und Trisha Brown. Manche Texte sind inhaltsreich und spannend – so etwa Hanns Eislers «Some remarks on the situation of the modern composer». Andere weniger, wie z.B. ein nichtssagender Beitrag von Laurie Anderson, welcher leider (aus alphabetischen Gründen) den ersten Platz im Buch einnimmt und dem Leser das Weiterlesen nur wenig schmackhaft macht. Die hier abgedruckten Interviews sind mit wenigen Ausnahmen das Interessanteste. Heiner Müller etwa zeigt, wie man mit einem offenbar unwillkommenen Gesprächspartner schnell fertig wird. Ein Interview mit Robert Wilson fasziniert wegen der Art, wie seine Ansichten vom Modernistischen über das Postmodernistische bis zum reinen Kitsch reichen, ohne dass er aufhört, den Leser zu fesseln. Andere überraschen dadurch, wie schlecht sie sich sprachlich ausdrücken, was allerdings Fragen zum Geschmack der Herausgeber des Buchs aufwirft. (cw)

Die Hörtragödie als Knoten in Nonos Entwicklung

Jeschke, Lydia: «Prometeo. Geschichtskonzeption in Luigi Nonos Hörtragödie», *Beihefte zum Archiv für Musikwissenschaft Bd. XLII*; Franz Steiner Verlag, Stuttgart 1997, 287 S.

Die Freiburger Dissertation von Anfang 1996 gehört zu den Arbeiten über Nono, die sich aufs Detail einlassen, ohne das Ganze aus den Augen zu verlieren. Jeschke begreift die Hörtragödie als Knoten in Nonos Entwicklung, in dem sich (einschliesslich des Selbstzitats) mehrere Linien bündeln – als Knoten freilich, der sich nach 1984/85 sogleich wieder öffnet und mehrere verschiedene «Fäden» offenlässt. Ein Schwerpunkt in der Herangehensweise liegt in der ausgiebigen Verwendung des Skizzenmaterials; Literatur ist bis Anfang 1996 verarbeitet. Den inhaltlichen Schwerpunkt bildet die mehrdimensionale Auseinandersetzung Nonos (wie dementsprechend der Autorin) mit Geschichte, sowohl im Hinblick auf Materialien und Verfahrensweisen in der Musik selbst als auch im Hinblick auf geschichtsphilosophische und ideologische Voraussetzungen wie Konsequenzen. Allgemeinere Darlegungen und detaillierte Analysen von Werkabschnitten ergänzen sich dabei wechselseitig. Gelegentlich verfolgt die Autorin aparte Affiliationen, wenn sie etwa anhand der Diskussion der Schock-Apperzeption auf Berichte aus dem 2. Weltkrieg über eine Schlappe eines italienischen Flottenverbands gegen einen englischen zu sprechen kommt, dem das Radarsystem eine *sorpresa* erlaubte. (Bei Jeschkes Interpretation der beiden überlauten Schocks in «Guai ai gelidi mostri» erscheint das «In tyrannos» im übrigen nicht seinem spezifischen Gehalt nach gewürdigt.) Auch sonst verfolgt Jeschke historische Linien genau, weit und mit aufschlussreichen Ergebnissen; informativ auch der Exkurs aus gegebenem Anlass über Verwendung präexistenten Materials in neuer Musik. Demgegenüber bleiben die ideologischen Rahmenbedingungen der Arbeit ziemlich

mainstreammässig im unkritischen Einverständnis mit Tendenzen (auch Nonos), die Offenheit der geschichtlichen Entwicklung als solche zu fetischisieren. Ein Widerspruch bleibt unreflektiert: Walter Benjamins ziemlich messianische «Geschichtsphilosophische Thesen» (in Cacciaris lyrischer Zurichtung Teil der Textgrundlage des *Prometeo*) wenden sich zwar gegen evolutionistische und teleologische, beidemale auf Automatismen sich verlassende Konzeptionen des Geschichtsprozesses; Benjamins Auffassung, «jede Sekunde» könne der Messias eintreten, bewahrt aber eben jene messianische Hoffnung, die Möglichkeit (der Verwirklichung) des Utopischen, welche die herrschende Ideologie der Offenheit und Unbestimmtheit getilgt wissen will. (hwh)

Un- bis anti-akademische Beiträge

Klemm, Eberhardt: «Spuren der Avantgarde. Schriften 1955–1991», hrsg. von Gisela Gronemeyer und Reinhard Oehlschlägel; Edition MusikTexte, Köln 1997, 544 S.

Klemm (1929 geboren, 1991, kurz nach der Wiedervereinigung von BRD und DDR – so der Klappentext – «nicht nur an den Folgen seiner Krebserkrankung» – gestorben) war eine der produktivsten und faszinierendsten Figuren einer einem weltoffenen Marxismus verpflichteten Musikwissenschaft. In Leipzig Schüler von Bloch, W. Serauky, H. Bessler, wurde ihm nach Besslers Tod 1965 eine akademische Karriere verwehrt. Auch insofern fast ein Unikum in der DDR, arbeitete er als freiberuflicher Musikwissenschaftler, bis er 1985 Leiter des Hanns-Eisler-Archivs wurde. – Der vorliegende, vorzüglich edierte Band vereinigt zwar nicht alle, aber viele und verschiedenartige Arbeiten Klemms (samt einigen Beiträgen über seine Person und sein Werk); ausgelassen wurden leicht zugängliche Neuveröffentlichungen sowie die Schallplatteneinführungen, Programmhefttexte, Vorworte zu Noteneditionen. Sendemanuskripte wurden ebenso wie nurmehr als Tonbandmitschnitte vorliegende Vorträge aus Klemms letzter Zeit leicht redigiert. Eine Bibliographie im Anhang ist auf Vollständigkeit bedacht und zeigt, dass die Auswahl im wesentlichen die Schwerpunkte von Klemms Schreiben getreu widerspiegelt. Es sind dies vor allem Eisler, Ives, Mahler, Satie, Schönberg, Webern; dazu kommen, ebenfalls in alphabetischer Reihenfolge, Bartók (dem Klemm seinen Spitznamen Béla verdankte), der fast nur in Form von Schallplatteneinführungen behandelt wird, Debussy (in Form von Editionen), Krenek, Szymanowski, immer wieder Komponisten in der DDR wie Jörg Herchet, Hermann Heyer, Georg Katzer, Steffen Schleiernmacher; «Randfiguren» und Aussenseiter wie Charles Ruggles, Varèse, Zemlinsky ziehen seine Aufmerksamkeit ebenso auf sich wie Berlioz, Louis Moreau Gottschalk, Scott Joplin, Hermann Scherchen oder Karl Valentin sowie (oft kritisch bedachte) Strömungen wie *minimal music* oder

«Neue Einfachheit». Seine Gegenstände behandelt Klemm facettenreich, holt oft weit aus und analysiert Musik im Kontext von Gesellschaft und Zeitgeschehen, grundsätzlich interessiert an Neuem, an Veränderungen, an Zukunftsträchtigem – ohne dabei Traditionen zu vernachlässigen oder zu verwerfen. Die Beiträge sind in Inhalt wie Form un- bis anti-akademisch, geistreich, elegant formuliert, handeln das Thema aus subjektiver Sicht, aber stets objektgesättigt ab, und enthalten überdies auf dem Hintergrund einer immensen Belesenheit stets unbekannte, überraschende Informationen. Da die Edition sehr preiswert ist, das Edierte spannend und vergleichsweise leicht lesbar, wäre nurmehr zu wünschen, dass dieses «Erbe» von möglichst vielen auch angetreten wird. (hwh)

Rauschen als Einspruch gegen die Stille

Kolleritsch, Otto (Hg.): «Lass singen, Gesell, lass rauschen. Zur Ästhetik und Anästhetik in der Musik», *Studien zur Wertungsforschung Bd. 32*; Universal Edition, Wien/Graz 1997, 255 S.

Es ist bemerkenswert, wie Otto Kolleritsch, Leiter des Grazer Instituts für Wertungsforschung (sowie Rektor der Hochschule) es immer wieder versteht, aktuelle Probleme, Fragestellungen, Themen aufzugreifen: hier das in der Allgemeinen Ästhetik breit diskutierte «Rauschen» (gern des Irrealen) «als», so Kolleritsch, «ein permanenter Einspruch gegen die Stille» – der «programmatische Gedanke des Musikprotokolls 1995», im Rahmen des *Steirischen Herbsts* – was, als unerledigter Rest sozusagen, vom obligaten und integrierten Musiksymposium behandelt wurde. Es korrelieren Ästhetik, Vermitteltheit, Kunst einerseits, «Anästhetik», «sinnliche Unmittelbarkeit», Natur andererseits, wobei Kolleritsch auf Adorno, aber auch romantische Vorläuferideen wie die Vorstellung vom Naturlaut (vom titelgebenden Schubert-Lied bis zum *Rheingold*-Vorspiel samt Wagners künstlermythischem Ursprungstraum dazu) eingeht. Die einzelnen Beiträge stammen von AutorInnen ausserhalb wie innerhalb der Musikologie mit Übergängen zu Komponisten: E. Budde, H. Haslmayr, S. Fómína, M. Seel, C. Eichel, J.P. Hiekel, J. Mægaard, I. Stoianova, R. Božič, C. Floros, M. Stahnke, K. Marsoner, G. Böhme, W. Hattinger. Die Einzelbeiträge bewegen sich, zentriert um neueste Musik mit Rückgriffen bis Busoni, in diesem Spannungsfeld der Musik des 20. Jahrhunderts mit Ausführungen zu Messiaen und Ligeti, Rihm und Hölszky und Ausflügen auch ins Gebiet «aussereuropäischer» Musik. Dass manche Grenzüberschreitungen etwas verstiegen anmuten, stoffliche Aktualität nicht immer Adäquanz im Ästhetisch-Analytischen garantiert, versteht sich. Aber auch dort noch, wo nach Ansicht des Rezensenten Einspruch erforderlich wäre – zumal bei einigen allzu geläufigen Anpassungen an den herrschenden Zeitgeist –, erscheinen die Affiliationen der Thematik als eine Aufforderung zum Weiterdenken. (hwh)

Eine heterogene Auswahl

Kropfnger, Klaus: «Über Musik im Bilde. Schriften zu Analyse, Ästhetik und Rezeption in Musik und Bildender Kunst», hg. von B. Bischoff u.a.; Verlag Christoph Dohr, Köln-Rheinkassel 1995, 720 S. in 2 Teilbänden

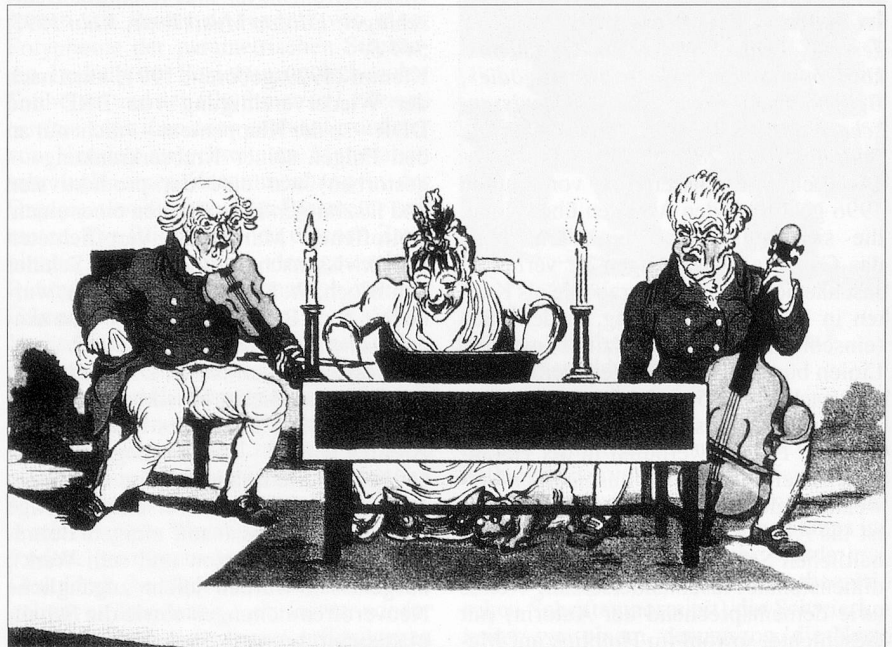
Der Titel enthüllt seinen Doppelsinn und Witz (der leicht reklamehafte Struktur hat) erst bei näherem Hineinsehen und -lesen: Es geht innerhalb des umfangreichen Sammelbands nicht bloss um Musik in Bildender Kunst bzw. das Verhältnis beider Kunstarten, sondern eben auch darum – entsprechend dem alltagsprachlichen Gebrauch der Wendung – über Musik Bescheid zu wissen. Der vorliegende Band stellt eine thematisch und auch vom Genre her heterogene Auswahl zwischen wissenschaftlichem Aufsatz, Programmheftbeitrag und Interview (von einigem dokumentarischem Wert mit Luigi Nono) aus Kropfingers Schriften dar, aus Anlass des 65. Geburtstags. Die Herausgeber haben sich die grosse Mühe gemacht, die Literaturnachweise und -verweise zu aktualisieren, und überdies nicht nur ein Literatur- und Publikationsverzeichnis, sondern auch ein Personen- und Werk- und Sachregister hergestellt. Wenn sie auch noch lästige Dopplungen und Überschneidungen wie die zwischen den beiden Beiträgen über «Schönberg und Kandinsky» 1974 (dito Titel 1978) getilgt hätten, wäre es noch schöner. Wie hier, so versucht Kropfnger auch in «Wagner – van der Velde – Kandinsky», über ein «Jugendstilphänomen in Musik und bildender Kunst» sowie in «Romantisches Bewusstsein – musikalische Modernität – Kandinskys «Grosse Abstraktion»» vor allem strukturelle Parallelen zwischen den beiden Künsten herzustellen, wobei die bereits in der Frühromantik sich herausbildende Vorstellung von Musik als zentralem Paradigma für Kunst überhaupt diese Herangehensweise noch fördert; Analogien wie die zwischen Aperspektivik, Atonalität und «Abstraktion» bzw. Gegenstandslosigkeit gehören hierzu. Synästhetische Vorstellungen spielen immer wieder auch bei Nono – einem weiteren mehrfach behandelten Gegenstand – eine Rolle, und natürlich auch bei Wagner, von dem (Gesamtkunst-)Werk-Konzeptionen ebenso wie einzelne Werk-Aspekte selber thematisiert werden. Einem weiteren Schwerpunkt von Kropfingers Tätigkeit, der Rezeptionsforschung, gelten Aufsätze wie der zur Klassik-Rezeption in Berlin (1800–1830), über Mengelbergs Interpretation von Mahlers 4. sowie mit einer Vermittlung von Entstehungs- und Rezeptionsprozess (einschliesslich kritischer Bemerkungen zu Einseitigkeiten des Ansatzes von Jausser), von Werk- und (interpretanzentrierter) Kontextanalyse in den Beethovens op. 130/133 und 134 gewidmeten Überlegungen. (hwh)

Magies d'un autre temps

La Gorce, Jérôme de : « Féeries d'opéra. Décors, machines et costumes en France de 1645 à 1765 » ; Caisse nationale des monuments historiques et des sites/ Editions du patrimoine, Paris 1997, 152 p.

Attribuées à l'atelier de Piero Bonifazio Algeri, les maquettes de décors d'opéra reproduites dans cet ouvrage constituaient vraisemblablement un outil de travail auquel les professionnels se référaient avant la réalisation des décors. Ces objets peints à la gouache, avec des rehauts d'or et d'argent, font revivre les différents types de scènes du répertoire français, illustré à Paris par Lully, Charpentier et Rameau ; ce sont des tableaux de caractère pastoral, héroïque, sacré, bachique, céleste, infernal, exotique, ou alors qui témoignent de recherches historiques. Foisonnant, entre raffinement et merveilleux, parcs à la française, sombres galeries se prolongeant à l'infini, temples et palais, putti, guirlandes, monstres et squelettes, coquillages ou rocailles. Toute cette machinerie s'inscrit dans la tradition de la scénographie italienne, qui marqua les représentations parisiennes depuis l'arrivée, en 1645, de celui que l'on surnomma « le grand sorcier », Giacomo Torelli, le-

etabliert haben, fristen sie im deutschsprachigen Raum noch immer ein Mauerblümchendasein. Das auf einem 1994 in München abgehaltenen Symposium basierende Buch enthält Beiträge von Albrecht Riethmüller («Personifikation der Musik als Weib, Mann und Kind»), Nanny Drechsler («Mythos und Metamorphose – zur Imagination des Weiblichen in der Musik»), Beatrix Borchard («Frauen schreiben über Frauen. Gedanken zum Thema Biographik heute»), Wolfgang Scherer («Alternative Musikmodelle von Hildegard von Bingen bis Nina Hagen») sowie eine Diskussion mit diesen Autoren, Martha Mödl (Sängerin) und Sabine Schäfer (Komponistin). Eine umfassende Bibliographie zum Thema *gender studies* von Sabine Fröhlich und Sigrid Nieberle ergänzt den Band. – Riethmüller klammert gleich zu Beginn die Frage nach der Geschlechtlichkeit der Musik aus, um dann umso unbedarfter mit den Begriffen weiblich und männlich herumzuhantie-



James Gillray: «Ars Musica» (1757–1815)

quel bouleversa la vie théâtrale de tout le pays ; ce furent surtout les changements à vue de ses décors qui suscitèrent, semble-t-il, le plus de surprise et d'émerveillement. Des projets de costumes, dus aux plus fameux dessinateurs de l'opéra (Claude Gillot, Jean-Baptiste Martin, Louis-René Boquet) et destinés aux plus célèbres interprètes de l'époque, nous plongent plus encore dans cet opéra d'un autre temps. (vdw)

«Frau Musica» – verabschiedet oder nur verschleiert?

Loeckle, Wolfgang / Schmidt, Michael (Hg.): «Hat Musik ein Geschlecht? Thema Musik Live»; ConBrio Verlagsgesellschaft, Regensburg 1997, 138 S.

Mit diesem Band liegt eine der wenigen Veröffentlichungen zu diesem Thema auf deutsch vor. Während sich im englischsprachigen Raum die *gender studies* inzwischen als eigener Wissenschaftszweig

ren. Danach zeigt er «folgerichtig» anhand verschiedener Gestalten wie der neun Musen, der Heiligen Cäcilia oder der «Frau Musica», dass durch die Jahrhunderte die Musik in einer umfassenden Art mit weiblichen Wesen assoziiert wird. Die Musikpublizistin Nanny Drechsler zeigt in ihrem Beitrag mehr Biss. Sie interpretiert anhand der griechischen Legende von Syrinx und Pan den Urmythos der Musik als Chiffre für schöpferisches, begehrendes Schaffen des Mannes schlechthin. Die Frau muss sterben, damit der Mann zum Schöpfer einer neuen Ordnung wird, so Drechslers These. Sie plädiert für neue Forschungsansätze, welche die weibliche Produktivität in den Vordergrund rücken sollen (z.B. Erforschung nichtschriftlicher Traditionen, ausseruropäische Musik, etc.). Anhand des jüngsten Booms von Biographien über Künstlerinnen zeigt Beatrix Borchard, dass Musikgeschichtsschreibung noch immer

Werkgeschichtsschreibung ist. Männerbiographien weisen einen überwiegenden Anteil an Werkbeschreibungen auf, während Frauenbiographien vor allem Schicksalsbeschreibungen sind. Die Aufspaltung der Künstlerin in die Realität als Frau und die Legende der Musikerin erklärt sie anhand der verschiedenen Biographien der Callas. (Witzige Quervergleiche: Was würde man zum Werktitel einer Beethoven-Biographie «Künstlerleben und Männerschicksal» sagen oder zu Aussagen wie dieser: «Die Karriere, der er sich seit seiner Jugend verschrieben hatte, war plötzlich nur noch Nebensache. Noch gestern war er Komponist, nun endlich ist er Ludwig»). Wolfgang Scherer vergleicht in seinem Aufsatz die Askese in den Frauenklöstern des 12. und 13. Jahrhunderts, die zur Ekstase führte, mit dem Aussersichgeraten bei der Verherrlichung von Stars der Rockmusik wie etwa Madonna oder Nina Hagen. Er zeigt Hildegard von Bingen im Licht der Marienverehrung und der Brautmystik, deren Medium die Musik, der Gesang der Frauen war. – Fazit der Beiträge: Die Musik wurde im Laufe der Geschichte durchaus mit geschlechtsspezifischen Merkmalen assoziiert, hat diesen Zusammenhang mit dem Bewusstwerden der Rollenverteilung in diesem Jahrhundert und deren versuchter Aufspaltung und Neuverteilung scheinbar verloren; blickt man aber genauer hin, wie das einige Autoren und Autorinnen durchaus tun, so sind geschlechtsspezifische Klischees nur besser kaschiert. Akzeptiert sind sie leider noch immer. (om)

«Durch Euren Gruss überaus erfreut»

Lohmeier, Dieter (Hg.): «Johannes Brahms – Klaus Groth. Briefe der Freundschaft»; Verlag Boyens & Co., Heide 1997, 311 S.

Schon V. Pauls, 1919–1948 Direktor der Schleswig-Holsteinischen Landesbibliothek, hatte einen kommentierten Band mit dem Brahms-Groth-Briefwechsel vorbereitet, den dann sein Amtsnachfolger O. Klose 1956 herausbrachte. Der lange Band wird hier, im selben Verlag, wieder veröffentlicht. Die ursprünglich 84 Briefe sind nun um drei vermehrt. Eine willkommene und in vielem mindestens so aufschlussreiche Ergänzung zur Korrespondenz sind Groths nachgelassene «Notizen über J. Brahms» sowie seine 1897 erschienenen «Musikalischen Erlebnisse» sowie «Erinnerungen an J. Brahms». Die Briefe selbst sind von unterschiedlicher Ergiebigkeit, oft nicht viel mehr als Mitteilungen gegenseitigen Aneinanderdenkens, etwa am 24. 6. 1898 Brahms an Groth (Telegramm): «Mit meinen Gedanken herzlich dort, wurde ich durch Euren Gruss überaus erfreut.» (Was auf ein Kollektiv-Telegramm anlässlich der Aufführung der 2. Symphonie beim 4. Schleswig-Holsteinischen Musikfest in Kiel reagiert.) Dann wiederum am 2. 7. 1889 Groth u.a. aus Kiel an Brahms (Postkarte): «Da Du zu unserm Fest nicht kamst, / So haben wir allein gebrahmt. / Nun trinken wir und denken Dein / allhier Klaus-Groth-Platz No. 1.» – Die Edition

«modernisiert» Rechtschreibung und Zeichensetzung (eine der vielen überflüssigen bis schädlichen Modernisierungen), lässt aber immerhin die stilistisch besonders für Brahms charakteristischen Abkürzungen unangetastet. Vorbildlich ist es, dass die Edition den wirklichen Briefwechsel und nicht nur eine Seite dokumentiert, was meist etwas Unbefriedigendes hat, da Fragen oder Antworten in der Luft hängen bleiben. Die überwiegend neue Kommentierung durch D. Lohmeier ist von ebenfalls vorbildlicher Genauigkeit und Ausführlichkeit, selber ein beachtliches Stück Brahms-Biographik und Musikgeschichte, und jeweils sinnvollerweise direkt den Briefen zugeordnet. Schade, dass aufgrund populistischer Vorurteile weitere Erklärungen zu den Briefen statt einfach in Fussnoten verständlich am Ende des Buchs aufgesucht werden müssen. (hwh)

Zum Weiterdenken provozierende Beiträge

Mahling, Christoph-Hellmut / Münch, Stephan (Hg.): «Ethnomusikologie und historische Musikwissenschaft – Gemeinsame Ziele, gleiche Methoden?», Festschrift Erich Stockmann zum 70. Geburtstag; Hans Schneider Verlag, Tutzing 1997, 356 S.

Auch wenn der Musikhistoriker F. Krummacher hier die alte Behauptung wiederholt – ohne dafür Begründungen anzugeben –, nur die europäische Musik habe eigentlich Geschichte, erscheint es doch ansonsten als weitgehend konsensuell, dass geschichtliche Entwicklung, Veränderung, Wandel oder wie immer dieser Prozess heißen mag, kein Prinzip allein des guten alten Abendlands ist. – Der Band ist in zwei Teile gegliedert: «Methodische Grundfragen» und «Einzelstudien»; Empirisches und Theoretisches erhellen sich dabei oft wechselseitig, pointiert etwa in R. Flotzingers Überlegungen zur in Gänsefüßchen gesetzten «frühen Mehrstimmigkeit». Durchweg zeigt sich ein hohes Niveau der Diskussion, auch wenn manche gelegentlich etwas in methodologizistische Abstraktionen und *name dropping* herabsteigen. Der Band enthält jedenfalls ausserordentlich anregende, zum Diskutieren wie Weiterdenken provozierende Beiträge. Angesichts der tendenziellen Überlegenheit der Musikethnologie über die Musikhistorie gerade in puncto Methoden-Reflexion und einem Hang zum nicht zuletzt durch Konkurrenz vermittelten Partikularismus scheint es gelegentlich fast so, als müsse das Konzept einer Vergleichenden Musikwissenschaft wieder stärker ins Spiel gebracht werden. So übertreibt z.B. R.M. Brandl das Kulturspezifische und dogmatisiert, wie nicht selten in der Musikethnologie, den Relativismus gegen einen Universalismus, der auf interkulturelle Kommunikationsmöglichkeiten aufgrund übergreifender allgemeiner Merkmale von Musik setzt. Eher komisch ist das Kompetenzgerangel um die Zuständigkeiten für den Jazz. Zurecht betont in diesem Zusammenhang T. Seebass, die Entdeckung sozialer Bezüge habe es bereits vor

der angloamerikanischen «Ethnomusikologie» gegeben, und wendet sich ebenfalls zurecht gegen die in besagter Bezeichnung (statt schlicht und sprachrichtig Musikethnologie) sich ausdrückende untertänige Sprachmode. Interessant ist die Kritik von J.-J. Nattiez an unkritischer Verwendung von Befragung der jeweils einheimischen «Informanten» u.ä., deren Aussagen ohne hermeneutische Methoden oft als unhinterfragt gültige Quelle genommen würden. Dass für beide Teildisziplinen der Musikwissenschaft – für deren Einheit u.a. explizit J. Elsner plädiert – entscheidende methodologisch-methodische Grundlagen erst noch zu entwickeln sind, zeigen selbst so avancierte Entwürfe wie die von A. Simon (für eine «moderne») und O. Elschek (für eine tendenziell «einheitliche») Musikwissenschaft. (hwh)

Von Sibelius zu Walton

Mäkela, Tomi (ed.): «Music and Nationalism in 20th-century Great Britain and Finland»; von Bockel Verlag, Hamburg 1997, 243 p.

Auf den ersten Blick erscheint das Thema dieses Buchs etwas merkwürdig. Müsste man zwei Länder im Hinblick auf die Wesensverwandtschaft ihrer Kulturen aussuchen, käme man wohl kaum auf Grossbritannien und Finnland. Solche Kopplungen müssten uns aber heutzutage nicht mehr befremden. Kommen nämlich die bilateralen Verhandlungen weiterhin nicht voran, so wird die Schweiz (laut zuverlässigen Quellen) ab dem Jahr 2000 an keinem Kulturprojekt der EU mehr teilnehmen können. Damit allerdings wäre der Weg frei für Kulturpartnerschaften etwa zwischen der Schweiz und Tadschikistan oder Tristan da Cunha. (Sollte man diesbezüglich vielleicht schon jetzt Subventionsgesuche bei der Emser Chemie einreichen?) Die Paarung Finnland-Britannien ist jedoch nicht ganz so absurd, hat doch die Musik von Jean Sibelius in den 1920er und 30er Jahren in England enormen Einfluss ausgeübt (man höre etwa die erste Sinfonie von William Walton an – notabene kein Verwandter des Schreibenden). Die Beiträge dieses Bands wurden (mit wenigen Ausnahmen) 1992 bei einer Tagung des Finnish Institute in London vorgetragen. Der primäre Zweck war nicht, auf gegenseitige kulturelle Einflüsse hinzuweisen, sondern Aspekte der Musikgeschichte entweder des einen oder anderen Landes aufzuzeigen. Der rote Faden ist jeweils das Thema «Nationalismus». Dieses wird auf kritische Art durchleuchtet, ohne die paranoiden Züge, die bei Behandlung dieses Themas in der deutschsprachigen Literatur oft zu beobachten sind. Das Niveau der Beiträge ist – unabhängig von der Nationalität des Autors – nicht immer auf der gleichen Höhe. Alain Frogley untersucht nationalistische Vorurteile bei der Musik von Vaughan Williams; Malcolm MacDonald bietet einen sehr willkommenen Beitrag über schottische Komponisten, die es verdienten, auch im Ausland besser bekannt zu werden, wie etwa F.G. Scott und Ronald Stevenson; und Beiträge von Matti

Huttunen und anderen liefern ein faszinierendes Bild von der Musikgeschichte Finnlands in unserem Jahrhundert. Der Schreibende war nur einmal in Finnland und erinnert sich an wunderschöne Landschaften, teures Bier, eine Sprache, bei der jeder Satz mit einem Decrescendo endet, und an eine Reihe von pompösen nationalistischen Plastiken in der Hauptstrasse Helsinkis, bei denen muskulöse Männer mit erstaunlich winzigen Genitalien ebenso erstaunlich riesige Hämmer schwingen, vermutlich um metaphorisch den neuen Staat zu schmieden. Ich lege hier gern Beichte über meine Vorurteile ab; ich muss gestehen, dass die finnische Musikkultur nicht nur ernstzunehmen ist, sondern nach den hier abgedruckten Beiträgen viel interessanter, als ein arroganter angelsächsischer Zentraleuropäer zugeben würde. Sämtliche Beiträge hier sind auf Englisch; leider hat es offenbar keinen englischen Lektor gegeben, der sich um die feineren Aspekte der Grammatik und Orthographie gekümmert hätte. (cw)

Bekanntes und Neues über Eisler

Mayer, Günter (Hg.): «Hanns Eisler der Zeitgenosse. Positionen – Perspektiven. Materialien zu den Eisler-Festen 1994/95»; Deutscher Verlag für Musik, Leipzig 1997, 117 S.

Der gehaltvolle Band versammelt die weitgefächerten Beiträge zum Eisler-Fest 1995 in Essen; der Titel variiert den des ebenfalls abgedruckten, facettenreichen Festvortrags von Hans Mayer zum ersten Eisler-Fest 1994 in Berlin – «Der Zeitgenosse Hanns Eisler» –, der im wesentlichen auf persönlich gehaltenen Erinnerungen und ebenfalls der gelegentlichen Diskussion und Nachprüfung bedürftigen Ansichten basiert. Als Introduction fungieren weiter ein kritisch-polemischer Diskussionsbeitrag von G. Mayer «Musik und Politik – heute noch?», in dem Mayer u.a. gegen den unter Komponisten heute nicht seltenen Hang zur Wende nach innen oder rückwärts plädiert; weiter W. Hufschmidts Ansprache «50 Jahre danach – Gedanken über die geteilte Musik in Deutschland vor und nach 1945». Es folgen die Kolloquiumsbeiträge von A. Dümmling über Eisler und Schönberg, von J. Schebera über den Filmkomponisten Eisler, von Gerhard Müller über die *Faustus*-Debatte, von G. Mayer ausgehend vom Verhör in den USA 1947 über die Frage, ob Eisler Parteimitglied war oder nicht (er war es im institutionellen Sinn nicht), von A. Betz über die Hölderlin-Fragmente. Dokumentiert wird schliesslich die angeregte und anregende Podiumsdiskussion, an der, ausser den genannten Kolloquiums-Autoren, noch Catherine Gayer, Gisela May, Leonard Stein sowie Georg Eisler teilnahmen (letzterer ist Anfang dieses Jahres gestorben). Vieles vom Gesagten und Geschriebenen ist natürlich mindestens in einschlägigen Kreisen bekannt; aber auch für Eisler-Kenner gibt es immer wieder neuartige Materialien, weiterführende Einsichten, manchmal auch problematische Ansichten und Ansätze. (hwh)

Verallgemeinerung des Zufalls

Nattiez, Jean-Jacques (Hg.): «*Dear Pierre*» «*Cher John*». Pierre Boulez und John Cage. Der Briefwechsel», übersetzt von Bettina Schäfer und Katharina Matthewes; Europäische Verlagsanstalt/Rotbuch Verlag, Hamburg 1997, 257 S. Mit kriminalistischer Spannung kann man hier verfolgen, auf welchen Wegen Pierre Boulez zur Verallgemeinerung der Reihe und John Cage, wenn man so will, zur Verallgemeinerung des Zufalls gefunden hat. Der beinahe epochale Charakter des zweisprachig geführten Briefwechsels lässt es auch sinnvoll erscheinen, ihn in Übersetzungen einer breiteren Öffentlichkeit zugänglich zu machen, zumal da seit der Originalausgabe aus dem Jahre 1990 einige neue Forschungsergebnisse berücksichtigt werden können. So wurde ein Brief, der bereits für die französische und englische Ausgabe rekonstruiert worden ist, aufgenommen, einige Personennamen konnten genauer identifiziert werden, und in den Fussnoten sind zahlreiche Fehler verbessert – Jahreszahlen etwa waren in der Originalausgabe Glückssache. Doch leider haben sich einige neue Unstimmigkeiten eingeschlichen: So ist in *Visage Nuptial* auch eine Altstimme mit von der Partie (Nr. 3 Anm. 7), «Dante» ist Über- und nicht Vorname Armand Gattis, Leibowitz war aller Wahrscheinlichkeit nach nie direkter Schüler Schönbergs. Zudem ist nicht einsichtig, weshalb Unsicherheiten zwar benannt, aber nicht gelöst werden: Ein schneller Blick in die einschlägigen Biographien hätte schnell ergeben, dass etwa das sogenannte «Orchester» in Honeggers Szenenmusik zu *Hamlet* nur gerade aus drei Trompeten, drei Posaunen und Pauken bestand und dass auch Gesänge zur Komposition gehörten (Nr. 3 Anm. 9), oder dass es sich bei Kreneks Doppelkonzert nicht um dasjenige für zwei Klaviere von 1951, sondern um dasjenige für Violine und Klavier von 1950 handelte (Nr. 28 Anm. 8). Auch ein gewisser «Ronart Lemolle» wäre ohne grosse Schwierigkeiten als der Pariser Verleger Rouart-Lerolle zu identifizieren gewesen. Hinzu kommen offensichtliche Übersetzungsfehler: «compositeur seriel» wird im Falle Dallapiccolas etwas gar vorschnell mit «serieller Komponist» wiedergegeben, und aus einer Passage in Sechzehnteln («double croches») wird eine Passage in Klammern («crochets») (Nr. 25 Anm. 2). Die nun aufkeimenden Befürchtungen betreffend der Übersetzung des Haupttextes bestätigten sich allerdings nicht: dieser scheint zuverlässig zu sein. Bei besonders kniffligen Passagen konnte zudem auf die Arbeiten Ulrich Moschs zurückgegriffen werden, der die betreffenden Texte noch zusätzlich kommentiert hat. Und da ist es doch immerhin tröstlich, dass auch ein Kenner vom Kaliber Moschs die Eleganz der Boulezschen Ableitungsregeln nicht überall nachzuvollziehen vermag. (pam)

Nach den Vorlieben eines breiteren Publikums

Parker, Roger (Hg.): «*Illustrierte Geschichte der Oper*»; Verlag J.B. Metzler, Stuttgart 1998, 604 S.

Wagemutig, wie Verlage als Träger des bekannten Unternehmerrisikos bekanntlich in der Regel sind, übernehmen sie am liebsten (neben vollsubventionierten Büchern) arrivierte Bücher in Übersetzungen, vorzugsweise aus dem angloamerikanischen Raum. Hier ist es *The Oxford Illustrated History of Opera*. Dem Verfahren verdanken wir schöne Formulierungen wie den doppelten Komparativ «stärker fordernderen» oder «Der zur Norm werdende Rückgriff auf Erinnerungsmotive im Orchester [...] wurde zur Norm.» Die eingeständenermassen «an ein breiteres Publikum» gerichtete Darstellung ist «in ungefährer Übereinstimmung mit den Vorlieben des gängigen Repertoires aufgeteilt». Daher nimmt das 19. Jahrhundert bereits einen Grossteil des Raums ein. Es ist überdies noch aufgeteilt nach existierenden bzw. sich herausbildenden Nationen: Frankreich (H. Charlton), Italien (W. Ashbrook), Deutschland (B. Millington), Russland, Böhmen, Polen und Ungarn zusammen (J. Tyrell). Das 20. Jahrhundert als Appendix ist zweigeteilt: bis und nach 1945 (P. Griffiths); zu Recht weist der Autor darauf hin, dass die Geschichte der neu komponierten Opern (um die es hier vorrangig geht) mit der Operngeschichte im 20. Jahrhundert keinesfalls konform geht. Der Codetta entspricht als Introduction das 17. Jahrhundert (T. Carter), dem sich naturgemäss das 18. Jahrhundert anschliesst (Th. Bauman). – Dieser in Umrissen chronologischen Darstellung schliesst sich als *seconda parte*, nicht zuletzt wohl nach dem Vorbild der grossangelegten, mehrbändigen Darstellung der italienischen Oper, ein systematisch orientierter Teil an: «Das Inszenieren von Opern» (R. Savage), «Opernsänger» (W. Ashbrook), «Oper als gesellschaftliches Phänomen» (J. Rosselli). Die Chronologie (M.A. Smart) im Anhang beginnt um 1480 mit A. Polizianos Mantuaner *Orfeo* – wonach erst einmal über ein Jahrhundert Sendepause ist (hier, nicht in der Musikgeschichte) – und endet in immerhin beachtlichem, verlagsseitig von U. Schweikert ergänztem Aufschluss zur Gegenwart 1997, mit – wie der Zufall so spielt – zwei Antipoden, nämlich Lachenmanns *Das Mädchen mit den Schwefelhölzern* und Henzes *Venus und Adonis*. (Knappe) «weiterführende Literatur» sowie ein Personen- und Werkregister runden den Band auf. – Insgesamt erstaunlich, wie bei solcher, prinzipiell konventioneller Disposition doch in den konkreten Ausführungen manches Neue, jedenfalls nicht nochmals sämtliche «Vorlieben» und Vorurteile Bestätigendes vorkommt – sicher nicht zuletzt als Brechung und Korrektur einer (hierzulande gewissermassen von Natur aus verbreiteten) germanozentrischen Sichtweise. Die Illustrationen sind nach Zahl wie Art (weniger übrigens nach der oft etwas flauen Ausführung im Druck) beachtlich und erfüllen die Programmatik des Bands. (Die Zuordnung von Personen und Abbildung beim Photo von der Züricher Uraufführung der *Lulu* erscheinen dem Rezensenten übrigens nicht fehlerfrei.) Zwischen «Illustrierter Geschichte» und

Bildergeschichte gäbe es freilich Unterschiede, die hier vernachlässigt erscheinen. Dass, wie selbstverständlich, keinerlei Literaturnachweise gegeben werden und, schlimmer noch, ebenso programmatisch und prinzipiell kein einziges Notenbeispiel vorkommt, entspricht wahrscheinlich nicht einmal den Interessen des Zielpublikums, wohl aber den gängigen «Vorlieben» und Vorurteilen mindestens der Musikverlage hinsichtlich «eines breiteren Publikums» und entwertet die Valenz des Bandes nicht unerheblich. (hwh)

Mit lustvoller Selbstkritik

Rihm, Wolfgang: «ausgesprochen. Schriften und Gespräche», hg. von Ulrich Mosch, Veröffentlichungen der Paul Sacher Stiftung Bd. 6 (2 Bd.); Amadeus Verlag, Winterthur 1997, 435 + 459 S.

Das Schreiben von Musik nahtlos in ein Schreiben von Worten überzuführen, oder aber, umgekehrt, die sprachliche Reflexion, gleich dem Wechsel eines Aggregatzustandes, in musikalisches Denken verdampfen zu lassen: In solchen Momenten, so will es eine romantische Denkfigur, scheint jene ursprüngliche Einheit auf, die Musik und Sprache, vielleicht, einmal verband. Als wollten sie solche Utopie einlösen, sagen Wolfgang Rihms Texte bisweilen von sich, dass sie nun in Musik weiterzuführen wären (Bd. I, S. 52); dass der 1952 geborene Komponist oft auch den umgekehrten Weg eingeschlagen hat, mag der staunenswerte Umfang beweisen, zu dem sich seine Schriften bis heute summiert haben. Der wissenschaftliche Mitarbeiter der Basler Paul Sacher Stiftung Ulrich Mosch hat es unternommen, die oftmals an abgelegenen Orten erschienenen oder gar nicht veröffentlichten Texte zu sammeln, zu gliedern und sie dem Autor zu nochmaliger Durchsicht zu unterbreiten. In zwei dicken Bänden – bestehend aus geschliffenen oder bloss stenogrammartigen Texten, aus Entwürfen zu einer Theorie oder aus Einwüfen zu aktuellem Geschehen, aus Werkstattnotizen oder Gesprächen – wird nun erleb- und erlesbar, zu welchem schwindelerregender Höhe sich die sprachlich formulierten Gedanken Rihms aufgeschwungen haben. Solches Denken von und über Musik – Rihm nennt seine Texte «Denkzeit-Ausschnitte» (I, 38) – verlangt von sich, ständig im Fluss zu bleiben. Bemerkenswert ist, wie es dies auch einlöst. Da ist einerseits eine aussergewöhnliche Sensibilität gegenüber Verhärtungen gerade auch der eigenen Reflexion, die sich in beinahe lustvoll vorgetragener Selbstkritik äussert. So hat Rihm durchaus bemerkt, wie sehr seine Kritik an der seriellen Musik, die er in den siebziger Jahren engagiert, jedoch nur chiffrenhaft vortrug, auf tönernen Füßen stand (II, 252). Oder auch, wie sein damals bekenntnishaftes Hochhalten «der Emotion» in solcher Form unhaltbar ist (I, 47), kann Musik doch schon deshalb nicht blosses Kundgabe der Subjektivität sein, da diese selbst bereits am Artikulationsvorgang mitbeteiligt ist (I, 72). Voller Unbehagen hat er etwa auch beobachtet, wie «Verletzlich-

keit» oder «Verstörung» – Kernworte seiner frühen Texte – plötzlich handwerklicher Disposition ausgeliefert waren, technisch herstellbar wurden (I, 73). Und auch wenn sein Denken oftmals Synthese anstrebt, so versteht es diese dennoch nicht als Endzustand, sondern als «Aufbruchspotenz erneuter Prozesse» (I, 53): keine klassizistische (R)Einheit also, kein unreflektierter Pluralismus. Andererseits führt solches Denken im Fluss auch zu bemerkenswerten Verschiebungen innerhalb des Reflexionsprozesses: Nach und nach rückt der Begriff der Freiheit aus dem Zentrum von Rihms Schreiben (wohl auch, um ihn vor neuerlicher Verhärtung zu schützen; II, 241); das Interesse richtet sich immer mehr auf das «Andere», Fremde (I, 109). Denkfiguren Adornos, zumal aus dessen «zentralem Text» (II, 403) *Vers une musique informelle*, werden nach und nach unterlaufen von solchen des Philosophen und Psychoanalytikers Jacques Lacan. Gerade dies aber, dass sich Rihm nämlich an den Bruchstellen von Kritischer Theorie und Poststrukturalismus entlangdenkt, verschafft den Texten betörende Aktualität und schreibt sie in eine der spannendsten Ströme gegenwärtigen ästhetischen Denkens ein. Neben solchen, auf dem ästhetischen Hochseil geführten und also absturzgefährdeten Diskussionen finden sich in den beiden schönen Bänden zudem zahlreiche Ein- und Ausfälle zu aktuellen Fragen (Hausmusik, Postmoderne, Tonalität), zu Vorgängern (Schumann, Busoni, Berg) und Zeitgenossen (Lachenmann, Killmayer, Stockhausen) und natürlich immer wieder zu den eigenen Werken. Die bewegten und beweglichen Denkprozesse Wolfgang Rihms stacheln in jedem Fall zu eigener Bewegungstätigkeit an. (pam)

Piano, unique objet de mon sentiment

Sacre, Guy: «La musique de piano. Dictionnaire des compositeurs et des œuvres»; Editions Robert Laffont, coll. «Bouquins», Paris 1998, 2 tomes, 2998 p. «Plus que l'orchestre, le piano est un révélateur; il met à nu coeur et esprit; il amoindrit les fausses vertus, souligne les véritables défauts. On pourrait lui appliquer le dicton célèbre: pour son piano, comme pour son valet de chambre, nul n'est jamais un grand homme. Combien de grasses symphonies, combien d'épais quatuors résistent-ils à l'épreuve de la transcription?» La tonalité de l'ouvrage est donnée: tout engagée, pleine de reflets, à la fois une et diverse, ici frémissante, là glacée, brèves périodes serrées et sans limites. Comme Vladimir Jankélévitch, qu'il cite dans sa préface et auquel l'ouvrage est dédié, Guy Sacre s'inquiète de savoir si c'est la musique qu'il aime vraiment, ou si c'est le piano: en tout cas, il le considère comme la véritable «pierre de touche» de la musique. D'où ce copieux ouvrage, qui, à chaque page, révèle la compréhension très claire que l'auteur a des deux cent septante-deux compositeurs choisis – non sans voir dû consentir à certains «sacrifices». Classés par ordre alphabétique, défrichés par une préface,

ils représentent quatre siècles de piano, des virginalistes anglais (Byrd, Bull, Gibbons, Farnaby) aux grands compositeurs de la première moitié du 20^e siècle (trente-deux compositeurs nés dans le siècle, d'Alain à Tomasi, en passant par Ginastera et Ohana, avec, comme date butoir, l'année 1920: on ne trouvera donc Amy, ni Stockhausen, non plus que Ligeti), l'accent étant mis sur le piano romantique «avec ses précurseurs tâtonnants et son interminable et admirable ribambelle», d'autres sur des créateurs méconnus, mal connus et inconnus; ainsi Alexis de Castillon, une «halte reposante», Johann Baptist Cramer, qui ne fut que le «pianiste préféré de Beethoven», Abel Decaux, ce taquineur d'atonalisme, surnommé pour cela le «Schoenberg français», Jean Roger-Ducasse, qui eut le «vice impardonnable» de ne jamais flatter le goût commun, ou le proluxe Georg Christoph Wagenseil, dont les Sonates furent données par le musicologue italien Fausto Torrefranca «comme modèles de la *Sonata col pum pum*»! Aux grandes formes («trop de gens révèrent la Sonate, ce vaste sac où ne s'engouffre souvent que vent»), l'auteur oppose le Klavierstück, «fragile et vulnérable, dans sa perfection même et son secret»; aux puissants échafaudages «l'indicible, l'intarissable émerveillement» que lui procure l'écriture harmonique, ou les inflexions inspirées de musiques dites de salon. Que sont en effet «la plupart des *Nocturnes* de Chopin, ou des *Barcarolles* de Fauré, sinon des musiques de salon réussies?» (vdw)

Weitmaschiger Überblick

Salmen, Walter: «Beruf: Musiker. Verachtet – vergöttert – vermarktet. Eine Sozialgeschichte in Bildern»; Bärenreiter/Metzler, Kassel 1997, 231 S.

W. Salmen hat wohl wie wenige andere einen Gutteil seiner sozialgeschichtlich zentrierten Lebensarbeit der Untersuchung von Stellung, sozialer Lage, Entwicklung des Berufsmusikertums gewidmet. Der vorliegende Band gibt einen verhältnismässig weitmaschigen, dafür aber auch in Raum wie Zeit weiten Überblick über Musiker (und, nebenbei, Musikerinnen) in verschiedenen Gesellschaftsformationen, Epochen, sozialen und musikkulturellen Kontexten. Die Gliederung ist mit ihren latenten Doppelungen und Überschneidungen nicht übermässig glücklich. Zunächst handelt Salmen den «Musiker im Wandel der Zeit» ab, nach einem ziemlich alten historiographischen Dreierschema gegliedert: Frühzeit, antike Hochkulturen (wobei er zu summarisch altorientalische Gesellschaften mit Alt-Israel sowie griechischer und römischer Antike zusammenspannt), sodann die Typen im Mittelalter, schliesslich die Neuzeit. Den zweiten Teil bildet «Der Musiker in seinem Umfeld – Eine Revue in Bildern». Hier rastert Salmen nicht historisch, sondern nach Sozial- und Musiziersphären, gesellschaftlichen Orten bzw. Anstellungsverhältnissen: Hof (etwas sehr weit vom Barden bis zum Kammermusicus), Synagoge und Kirche, Staat

und Stadt, Musikpädagogik, Theater, Konzert, Strasse bzw. «Unterwegs», Tanz und Unterhaltung. Was Salmen im Text sagt, bleibt durch den bescheidenen Umfang des Bands notwendigerweise oft etwas an der Oberfläche. Dennoch bringt er aufgrund seiner ausgedehnten Kenntnisse immer wieder überraschende, neuartige, unbekannte Materialien und Informationen. Zumal bei den Bildern ist zwar ein Teil, nahezu unvermeidlich, bekannt, der Grossteil aber nicht, sodass gerade in dieser Dimension der Erkenntniswert des Buchs hoch ist. Sympathisch berührt, dass Salmen sich zwar im wesentlichen auf den traditionellen «abendländischen» Raum samt altorientalisch/vorderasiatischer Vorgeschichte beschränkt (China und Altindien kommen immerhin dazu), diese engen und im Grunde den Buchtitel desavouierenden Schranken aber am Schluss wenigstens kurz reflektiert: Weder Stammeskulturen noch aktuelle Populärmusikkultur und diverse Formen im Bereich der intersozialen wie internationalen Aneignung in der «Ersten» oder «Dritten» Welt kommen vor. Das Buch, das dem Anspruch des Titels wirklich gerecht wird und auch solche Kulturen einbegreift, steht also einstweilen noch aus. – Auch hier fehlen jegliche Literaturnachweise. (hwh)

Die terra incognita der britischen Symphonik

Scharwächter, Jürgen: «Die britische Sinfonie 1914–1945»; Verlag Christoph Dohr, Köln-Rheinkassel 1995, 591 S. Scharwächter geht wohl leider zurecht davon aus, dass in der *splendid isolation* des Kontinents von britischer Symphonik ausser etwa Britten's *Sinfonia da Requiem* wenig bekannt ist, wobei freilich zugestanden werden muss, dass der Schwerpunkt der britischen Produktion auf vokal-symphonischen Werken oratorischen oder kantatenhaften Zuschnitts lag. Die Symphonieproduktion ist dennoch quantitativ wie auch, manchen Kostproben Scharwächters nach zu schliessen, qualitativ erheblich. Scharwächter gibt einen Überblick einschliesslich der recht ausführlich behandelten Vorgeschichte im 19. Jh., versucht, Strömungen und stilistische Ausprägungen zu profilieren und überdies die einzelnen Werke mehr oder minder genau zu charakterisieren. Allein schon die Leistung, die Partituren sowohl zu sammeln wie durchzuarbeiten, verdient Bewunderung. Der Text ist ausserordentlich informativ und dicht. Scharwächter verbindet Materialien zu Leben und Werk mit Zeitgeschichte – so etwa bei dem kommunistisch gesinnten Komponisten Alan Bush; wie einige andere in der Arbeiterbewegung tätige wurde er im offiziellen Musikleben an den Rand gedrängt, und der ihm wohlgesonnene Michael Tippett meinte: «He has paid a high price for the sharpness of his political expression.» Generell scheint Scharwächter einem eher konventionellen Musikkonzept anzuhängen; so hat er Probleme mit Programmatik u.ä., und damit verbundene Thesen erscheinen manchmal etwas plan – etwa dass Britten so recht zu keiner Symphonie

imstande gewesen sei, weil er vom Wort her denke. Natürlich ist die Untersuchung im Detail dann doch oft etwas kurz und unbefriedigend, weil angesichts der Fülle des Stoffs für genauere Untersuchungen kein Raum bleibt. Dennoch ist aufs Ganze gesehen das Buch anregend, oft geradezu spannend und fordert dazu auf, wieder einmal den Blick für anderes zu öffnen. (hwh)

Empirische Bestandesaufnahme

Schlottner, Michael: «Sehen – Hören – Verstehen. Musikinstrumente und Schallgeräte bei den Kusasi und Mamprusi in Nordost-Ghana»; Centaurus-Verlagsgesellschaft, Pfaffenweiler 1996, 411 S. Schlottner zeigt mit seiner intensiven Studie auch empirisch, dass Musikethnologie zur allgemeinen Methodologie, Methode und zur Selbstreflexion der Musikwissenschaft (wie sie programmatisch in der im vorliegenden Heft ebenfalls besprochenen Festschrift Stockmann diskutiert werden) durchaus einiges beizutragen hat. Seine Arbeit basiert auf Feldforschung (März 1988–März 1989) bei den im Titel genannten ... – bereits ein Problem: «Ethnien», Stämmen, Sprachgruppen sind mögliche, kaum voll treffende Begriffe. Es geht ihm vor allem um empirische Bestandesaufnahme, Dokumentation und Klassifikation des Materials. Dafür erscheint zwar der Rückgriff auf Ecos plattene Auffassung von Musik «als semiotisches System mit oder ohne semantische Ebene» ebensowenig relevant wie der zum Idealistischen tendierende Konstruktivismus Luckmanns. Die «kulturanthropologische» Orientierung Schlottners führt ihn aber dazu, umfangreiche Studien zu einem seinerseits weit gefassten Kontext miteinzubeziehen: Herkunft und Geschichte der Instrumente, soziale Stellung der Musikproduzenten, Musizieranlässe, Funktionsweisen und -orte (Jagd, Krieg, Preismusik für «gewöhnliche Rezipienten» wie für Herrscher) u. a. m. Da die beiden Regionen und ihre Bevölkerungen zum Teil erhebliche Unterschiede aufweisen, ergeben sich für die Untersuchung zusätzliche Profilierungschancen. Ergiebig ist das Buch durch das vielfältige Material besonders auch für diejenigen, die, etwa im Sinne Vergleichender Musikwissenschaft, nicht primär an der Individualität der hier dargestellten Gruppen interessiert zu sein brauchen. Ein ausführlicher Anhang bringt neben einem Glossar zahlreiche mit Musikinstrumenten wie Musizieren verknüpfte Texte, die zusammen mit Landkarten, Diagrammen, Abbildungen die konkreten und differenzierten Ausführungen Schlottners zusätzlich färben und verlebendigen. Ein technisch-ökonomisch zwar begründbarer, wissenschaftlich aber nicht unbeträchtlicher Mangel ist es, dass weder Notenbeispiele enthalten noch Tonaufnahmen mit dem Buch verknüpft sind, sodass es sozusagen auf Musik vom Hörensagen hinausläuft (eine vorgängige Kenntnis der Musik der Kusasi und Mamprusi kann schwerlich vorausgesetzt werden). (hwh)

Le jazz enfin disséqué

Schuller, Gunther: «L'histoire du jazz / I. Le premier jazz, des origines à 1930», traduit de l'anglais par Danièle Ouzilcu; Editions Parenthèses/Presses Universitaires de France (P.U.F.), Marseille 1997, 397 p.

Une musique improvisée d'autodidactes, d'origine humble et socialement «inacceptable», ne pouvait donner lieu qu'à des descriptions générales, spéculatives, impressionnistes, voire envoûtées, ou à des écrits certes empathiques, mais qui passaient à côté de son essence subtile, tels ceux, précoces, de compositeurs comme Aaron Copland, Darius Milhaud ou Virgil Thomson. Ce n'est qu'après 1930 que l'on commence d'aborder, avec les outils de l'analyse théorique, la matière musicale et la grammaire du jazz; ainsi Winthrop Sargeant (*Jazz Hot and Hybrid*) et André Hodeir (*Hommes et problèmes du jazz*). Gunther Schuller, compositeur prolifique, instrumentiste (il joua du cor dans une formation de Miles Davis au début des années cinquante), chef d'orchestre, pédagogue et musicologue, tente, dans ce premier tome de sa volumineuse histoire du jazz, de combler certaines lacunes encore flagrantes, comme, par exemple, l'examen aussi bien des périodes creuses du jazz que de ses moments de gloire («chaque disque gravé depuis les premiers enregistrements de jazz jusque dans les années trente, écrit l'auteur, a été écouté, analysé et, si nécessaire, discuté»). Toutefois, la subjectivité de l'auditeur engagé et de l'interprète-compositeur n'est pas jetée aux oubliettes, qui se mêle à la recherche objective de l'historien-musicologue. Un compositeur ou, au premier chef, un musicien de formation classique comprendra alors le sens de questions comme: pourquoi le jazz est-il une musique différente? Comment fonctionne-t-il? Quelle est cette émotion *distincte* de toute autre qu'il fait naître? En annexe, glossaire, index des titres cités et index des musiciens cités. (vdw)

Von der «Uralinie» zur «Fundamental line»

Snarrenberg, Robert: «Schenker's Interpretive Practice», Cambridge studies in music theory and analysis; Cambridge University Press, Cambridge 1997, 175 p. Es entbehrt nicht der Ironie, dass die musikanalytische Methode Heinrich Schenkers, die dieser selber als Zeugnis für die Überlegenheit der deutschen Musik betrachtete, seit dem Zweiten Weltkrieg eine rein angelsächsische Angelegenheit geworden ist. Sucht man etwa im Katalog der Zentralbibliothek Zürich nach Büchern über Schenker bzw. über seine Analysen, so begegnet man einer Reihe von englischen Titeln, aber so gut wie keinen deutschen. Nicht zuletzt sind hierfür die Nazis verantwortlich. Neben berühmten Komponisten wurden nämlich auch führende Musikwissenschaftler ins Exil getrieben – darunter Schüler Schenkers –, und davon profitieren die Universitäten Englands und Amerikas immer noch. – Snarrenberg bietet einen gut verständli-

chen Überblick über Schenkers Methoden. Zudem untersucht er deren Entstehung und die musiktheoretischen Absichten des Autors. Seine Erklärungen sind stets überaus klar, geschieht und frei von unnötigem Fachjargon. Allerdings gelingt es ihm nicht, Schenker in einen geschichtlichen Zusammenhang zu stellen. Snarrenberg ist hierin keineswegs allein – und da liegt vielleicht ein weiterer Grund für die Popularität Schenkers in der angelsächsischen Welt. Schenker hat ein streng hierarchisches analytisches Modell gebaut; er behauptete, es gäbe jeweils nur eine «Urlinie» in einem Werk; und selbstverständlich dienten seine Analysen dazu, die Überlegenheit der grossen Werke der deutschen Klassik zu «beweisen». So wie Arnold Schönberg bei der Erfindung des Zwölftonsystems war Schenker davon überzeugt, dass er es mit Naturgesetzen zu tun habe. Die faschistoiden Züge von Schenkers Arbeiten sind für Leser im deutschen Sprachbereich unverkennbar – man lese etwa seinen ersten Beitrag in der von ihm gegründeten Zeitschrift *Der Tonwille*. Er sah sich als Moses und Aaron in einer Person, zugleich Prophet und Sprachrohr. Dass Schenker Hitler bewundert hat, überrascht nicht. Dies alles wurde jedoch beim Export seiner Ideen über den Atlantik verwischt. Seine Terminologie wurde entdeutsch und verharmlost – aus «Urlinie» z.B. wurde die neutrale «Fundamental line». Snarrenberg ist kein lauter Apologet; wo Widerspruch und Unklarheit bei Schenker bestehen, weist er unverblümt darauf hin. Es ist nur schade, dass er den geschichtlichen Zusammenhang so gut wie komplett ignoriert. (cw)

Ohne den gängigen Computerslang

Supper, Martin: *«Elektroakustische Musik & Computermusik. Geschichte – Ästhetik – Methoden – Systeme»*; Wolke Verlag, Hofheim 1997, 208 S.
Ordnung in ein unübersichtlich gewordenes Feld von technischen und musikalischen Begriffen im Bereich der Elektronik zu bringen, war wohl eines der Hauptanliegen des Autors. Wer kann schon unterscheiden zwischen elektroakustischer Musik, elektronischer Musik und Computermusik, ausser er befasst sich seit Jahren mit diesem Gebiet? Mit einem undefinierbaren Gefühl im Bauch bedient man sich heutzutage dieser Begriffe, ohne genau zu wissen, worüber man eigentlich spricht. Hier schafft dieses Buch Klarheit. Aber nicht nur das. Supper zeigt, dass die Anwendung der elektroakustischen Technologien zu neuen musikalischen Sprachen geführt hat und mithin direkte ästhetische Auswirkungen auf die Komposition hatte. Die geschichtliche Entwicklung der ersten elektronischen Instrumente streift er nur kurz. Ihn interessiert die elektronische Musik ab 1945. Er unterteilt nicht nach den unterschiedlichen Prägungen der jeweiligen elektronischen Studios, sondern gliedert die 50jährige Entwicklung in drei übergeordnete Hauptbereiche: die Errechnung der Klangfarbe (Klangsynthese), die algorithmische Errechnung einer Kompo-

sition (Partitursynthese) und als dritten Schwerpunkt «Musik und Raum», worin er den Einfluss der elektroakustischen Medien auf den Einbezug der Räume erläutert. Für die Beschreibungen so komplexer Vorgänge bedient sich Supper nicht des gängigen Computerslang, der jeden Nichtspezialisten sogleich wieder zum Aussenseiter machen würde, sondern benutzt allgemeingültigere Formulierungen, die er mit gut ausgewählten Zitaten von Komponisten und Technikern sowie mit Kompositionsbeispielen veranschaulicht. Andere Forschungsbereiche, die einen Einfluss auf Künstler und Komponisten haben, wie die Künstliche Intelligenz, die Kognitionswissenschaft und die Linguistik, erhalten ebenfalls ihren Platz. Ein umfangreiches und vor allem sehr aktuelles Literaturverzeichnis, das sowohl Sachbücher wie auch Periodika und Lexika miteinschliesst, rundet diese empfehlenswerte Publikation ab. (om)

Verzweigung über den «Kulturzerfall»

Traub, Andreas (Hg.): *«Sándor Veress. Aufsätze, Vorträge, Briefe»*; Wolke Verlag, Hofheim 1998, 199 S.

Der 1907 in Ungarn geborene, 1949 in die Schweiz emigrierte Sándor Veress übte als Lehrer von Ligeti, Holliger, Moser und anderen eine bedeutende Rolle in der Musikgeschichte der vergangenen Jahrzehnte aus. Seine eigenen Kompositionen gerieten dabei weitgehend in Vergessenheit, ehe sie v.a. durch Holligers Interpretentätigkeit da und dort im Konzertsaal auftauchten. Die wenigen erhältlichen Tonaufnahmen beweisen, dass sich eine nähere Auseinandersetzung mit seiner Musik durchaus lohnt. – Dieses Buch vereint verschiedene Texte von Veress aus der Zeit nach der Emigration. Die Hauptthemen sind die Musik unseres Jahrhunderts – insbesondere die von Bartók – und das eigene Leben und Wirken. Zwei Beiträge sind auf englisch, alle anderen auf deutsch. Der schwärmerische Ton, den Veress annimmt, sobald er über Bartók spricht, ist bei Ungarn seiner Generation eher die Regel als die Ausnahme. Er ist zwar einigermaßen verständlich, aber der Mangel an Objektivität befremdet doch eher. Mit anderen Zeitgenossen, vor allem mit den Vertretern der Avantgarde, hatte Veress seine Mühe. Immer wieder kommt Unmut, wenn nicht sogar Verzweiflung über den «Kulturzerfall» hervor, z.B.: «Die westeuropäische Musik ist eine Entartung des Intellekts geworden». Auch wenn man dafür ein gewisses Verständnis haben mag: Die Kritik bleibt zu subjektiv, um zu überzeugen. Dies ist schade, denn Veress beweist auch immer wieder, dass er Interessantes zu sagen hatte. – Die in diesem Band abgedruckten Briefe bringen viele schöne biographische Details – wie etwa über Veress' Monet-Begeisterung – und ergeben ein sehr sympathisches Porträt des Menschen Sándor Veress. Das Werkverzeichnis ist leider nur chronologisch geordnet und von daher wenig benutzerfreundlich. Ein Personenregister ist vorhanden, aber kein Werkregister. (cw)

Abschreckender Titel – spannende Geschichte

Twyman, Michael: *«Early lithographed music. A study based on the H. Baron Collection»*; Farrand Press, London 1996, 578 p.

Der Titel dieses Buchs ist wohl dazu angetan, die meisten Musikinteressierten abzuschrecken. Was könnte langweiliger sein als ein Buch über lithographische Notendrucke? Allerdings geht man in diesem Falle fehl. Die Geschichte der Lithographie und deren Bedeutung für die Geschichte der Musikverlage bzw. der Musik im allgemeinen wird hier auf verständliche, sogar spannende Art erzählt. Der Autor beschreibt Alois Senefelders Erfindung der Lithographie um 1798 sowie deren rapide Entwicklung während des folgenden Jahrhunderts (wer hätte geahnt, dass lithographierte Noten schon 1827 in Indien produziert wurden?). Das Buch enthält mehrere Illustrationen von den in den verschiedensten Ländern eingesetzten Druckmaschinen sowie viele Beispiele von lithographierten Noten. Als Anhang bietet der Autor eine Einführung in die Unterschiedlichkeit der diversen Notendruckverfahren. Enthalten ist auch ein Katalog von Hermann Barons Sammlung von lithographierten Musikdrucken, die heute in der Bibliothek der University of Reading (GB) liegt. Dieses Buch sollte für jede Musikbibliothek unentbehrlich sein, ist aber auch Musikliebhabern wärmstens zu empfehlen. (cw)

Mit deutscher Gründlichkeit

Weindel, Martina: *«Ferruccio Busonis Ästhetik in seinen Briefen und Schriften»*; Noetzel Verlag, Wilhelmshaven 1996, 244 S.

Kann man wirklich von einer Ästhetik Busonis reden? Er, der Verkünder der Moderne, der Anreger und Wegweiser, der seine 1907 erschienene schmale, in Aphorismen formulierte *Neue Ästhetik der Tonkunst* bloss einen Entwurf nannte, und dennoch anscheinend etwas enttäuscht war, dass sie keine «Revolution» auslöste? Wäre nicht jeglicher Versuch, seine Ästhetik zu kodifizieren, mit der Aufgabe eines Kartographen vergleichbar, der eine Hodler-Landschaft aufgrund geographischer Koordinaten beschreiben müsste? Diesen Versuch hat nun aber Martina Weindel anhand von Briefen und Schriften Busonis gemacht. Es ist ihr tatsächlich besser gelungen, als man vielleicht hätte vermuten können, nicht zuletzt, da sie selber auf die Widersprüche und Ungeheimheiten in Busonis Denken hinweist. Wie Weindel zugibt, wollte Busoni «als Lehrer und Komponist in erster Linie nur [Impulse] [...] vermitteln» und nicht «verbindliche Richtlinien» festlegen. «Mein Bestreben ist die Bereicherung, die Erweiterung, die Ausdehnung aller Mittel und Ausdrucksarten», schrieb er (hier auf S. 80 zitiert). Wenn bei Weindels deutscher Gründlichkeit etwas von der *italianità* Busonis bzw. von seiner Ausstrahlung verloren geht, so liegt dies vielleicht einfach an dem von ihr gewählten Ansatz. Allerdings: Gründlicher hätte man's kaum machen können. (cw)

Nourri de la sociologie adornienne

Willener, Alfred: « La pyramide symphonique. Exécuter, créer ? Une sociologie des instrumentistes d'orchestre »; Editions Seismo, Zurich 1997, 525 p.

Ce livre est le résultat partiel d'une grosse enquête menée par l'auteur et une équipe de chercheurs en sociologie de l'Université de Lausanne (où Willener fut professeur de sociologie jusqu'en 1991). La parution d'études complémentaires, portant sur la sociologie des chanteurs – le sujet promet d'être passionnant – ainsi que sur une description statistique du milieu musicien suisse, est prévue ailleurs. Sous les feux de la rampe, ici, les instrumentistes d'orchestre, dont l'auteur élargit d'ailleurs le spectre jusqu'à inclure aussi les cas particuliers de différents solistes-types, chefs d'orchestre ou encore pianistes, ces « interprètes isolés ». Le projet ne manque pas d'ambition : il s'agit d'étudier – plus précisément, de décrire dans le détail – les déterminants sociaux concrets de la pratique instrumentale dans la musique dite classique. Celle-ci a ses modalités, son organisation, ses langages propres, qui sous-tendent les conditions sociales de sa pratique. Dans notre cas, par exemple, les musiciens-interprètes-instrumentistes occupent face à l'œuvre une position particulière, ou « interstitielle » : « entre l'œuvre écrite et celle attendue par le chef, par les enseignants, modèles et gourous, par [les interprètes] eux-mêmes, par le public, entre le vécu émotionnel, la maîtrise physique des problèmes de jeu, et l'instrument qu'ils ont entre les mains ». Conformément au postulat d'Adorno, en effet, une sociologie de la musique digne de ce nom doit pouvoir être aussi fondée de l'intérieur même de l'objet qu'elle traite. Willener – nourri en toutes ses pages de l'esthétique et de la sociologie adornienne, et par ailleurs grand lecteur de *Dissonance*, qui se révèle être une source inépuisable de documents sur la sociologie musicale suisse des deux dernières décennies – tente de suivre l'exigence première en dégageant des figures, ou des situations, typiques. S'il s'agit, par exemple, de situer la marge de liberté accordée à l'instrumentiste, on confrontera les positions de deux compositeurs nettement distincts, tels Boulez et Cage. Ou encore la comparaison entre deux chefs aux positions tranchées, Abbado et Karajan, permettra de spécifier la problématique musico-sociologique du rôle, entre « diriger » et « imposer ». On envisage la trajectoire professionnelle, l'« engagement créatif » des instrumentistes d'orchestre, les situations et contraintes spécifiques de production musicale, telles que le « professionnalisme », les rapports de pouvoir (hommes-femmes, notamment, ou encore orchestre-salle). La méthodologie est essentiellement celle d'une analyse qualitative, qui fait la part belle à une transcription massive d'entretiens sélectifs (mais tout de même nombreux : plus de quatre-vingt dix personnes). Elle procure au livre dans son ensemble une allure qui tient davantage du rapport de recherche au

style coulant, sinon relâché, que d'une épaisse réflexion théorique. La lecture n'en est pas pour autant moins stimulante, parfois provocante, dérangeant les idées reçues comme seule une sociologie bien comprise sait le faire. Mais une édition moins relâchée aurait quand même permis d'éviter de nombreuses coquilles et imprécisions factuelles : il est dommage que seuls les initiés puissent reconnaître ce bel échantillon de sociologie musicale qu'est à lui tout seul « Christian Keller, pianiste, critique musical, oui, mais encore intellectuel, observateur de la scène culturelle, de la politique, de la société » ! (ba)

Disques compacts Compact Discs

Rituelle Kulinarik

Bühler, Hermann / Barnett, Bonnie / Studer, Fredy: «Earth Bound»; Hermann Bühler (Elektronik), Bonnie Barnett (Stimme), Fredy Studer (Schlagzeug, Perkussion); For 4 Ears CD 825

Die Stimme und das Schlagzeug sind die archaischsten aller humanen Klangerzeuger. Der Schweizer Komponist und Improvisator Hermann Bühler bedient sich dieser Aura und transportiert sie in ein High-Tech-Ambiente: Bonnie Barnetts Urlaute und Fredy Studers Trommelklänge, nach Materialvorgaben improvisiert, werden mit einem vorbereiteten Tonband aus dem gleichen Material und einem live-elektronischen Aufbau konfrontiert, der Stimme und Schlagzeug zeit- und raumversetzt reproduziert. Das ist dramaturgisch sehr durchdacht aufgebaut, vokal wie perkussiv beeindruckend nuancenreich umgesetzt, klanglich ungemain wirkungsvoll inszeniert, aufnahmetechnisch mit grösster Sorgfalt umgesetzt – und hinterlässt doch einen zwiespältigen Eindruck: ein nach Inspirationen von alten Originalaufnahmen von Indianermusik perfekt geplantes Ritual mit grossen, mitunter pathetischen Gesten als kulinarischer Hörfilm für Audiophile. (pnw)

Zurücknahme experimenteller Verfahren

Cowell, Henry: *Symphony No. 7* (Vienna Symphony Orchestra) / *Symphony No. 16 «Icelandic»* (Iceland Symphony Orchestra) / *Variations for Orchestra* (Polisch National Radio Orchestra), cond. William Strickland; Cri CD 740

Dass Cowell 1936 wegen nichts anderem als homosexuellen Kontakte ins Zuchthaus kam, wird hier schamhaft umschrieben mit «imprisonment in San Quentin for four years, on a flimsy moral charge»; das verweist auf den in der Kritik der CD *Gay American Composers* (siehe *Disso-*

nanz 54, S. 33) geäusserten Verdacht, dass Homosexualität auch in God's Own Country mitnichten als selbstverständliche Variante sexueller Orientierung akzeptiert sei. Die drei hier vorgelegten Werke gehören der dritten und letzten Schaffensphase Cowells nach Ende der Nachkriegsära an, in der er etwa seit 1950 versuchte, frühere avantgardistisch-experimentelle Verfahren in ein tendenziell tonales Idiom zurückzunehmen – nicht immer zum Vorteil der musiksprachlichen Konsistenz, wie es scheint. An den Orchestervariationen etwa beeindruckt zunächst der grosse Ton, die weiträumige Evolution des grossgedachten, mit zwölf Tonqualitäten operierenden Themas, bis Cowell mit Xylophoneglimper und Klingelgehäkeltem diesen Ansatz fast desavouiert. Ähnlich ernüchternd sind übertrieben muntere Passagen in der 7. Symphonie von 1952, die gegen episches Sich-Ausbreiten im Ton etwa von Sibelius merkwürdig abstecken. Die Schwierigkeiten, Heterogenes zu integrieren, zumal Folkloristisches und «Ausereuropäisches» aller Art, wirken auch in den beiden Symphonien manchmal prohibitiv. Besonders in der «Isländischen» Symphonie von 1962 gelingt es aber Cowell – zumal in der Umsetzung eines der traditionellen isländischen «Zwiesengesänge» (*tvisöngur*) mit Modalität und organaler Parallelführung der Stimmen –, das Archaische mit Modernem – doch wieder tendenziell atonaler Polyphonie – zu verbinden. Möglicherweise täuscht überhaupt der verbindliche Tonfall und der eher traditionalistische symphonische Duktus der Aussenseite (auf welche die Interpretationen Wert legen dürften) über intrikate konstruktive und materiale Beziehungen unterhalb der Oberfläche hinweg. (hwh)

Rare combinaison instrumentale

Craciun, Sandra (viola) / Popa, Aurelian Octav (clarinet): «Romania Today. New Music from Romania» (*Avantgarde compositions for viola & clarinet by Violeta Dinescu, Dan Dediu, Aurel Stroe, Mihnea Brumariu, Myriam Marbe, Tiberiu Olah, Anatol Vieru, Cornelia Tautu*); ProViva/Intersound GmbH ISPV 180 CD

Propagandiste tout à la fois d'un répertoire – assez contraignant, à vrai dire – pour clarinette et/ou alto, et d'une pléiade de compositeurs roumains répartis sur deux générations (en gros, d'avant-guerre et des années 50–60), ce disque a essentiellement pour point commun la présence des deux instrumentistes commanditaires de l'ensemble des œuvres présentes, ce qui justifie le recueil. Encore qu'il soit passablement disparate, en dépit de ce que les poncifs de l'histoire de la musique, revenus en force dans le texte de pochette, voudraient nous faire croire. Il serait assez naïf de vouloir y repérer une école, ou une tradition, nationale, justifiée par exemple par des déterminants aussi banals que le recours aux influences folkloriques, ou encore que cette prétendue tradition roumaine « entre Orient et Occident ». Mais la fragilité conceptuelle de l'entreprise éditoriale n'enlève rien à l'intérêt de la