Zeitschrift: Dissonanz
Herausgeber: Schweizerischer Tonkünstlerverein
Band: - (2000)
Heft: 66

Buchbesprechung: Bücher
Autor: Hinrichsen, Hans-Joachim / Hirsbrunner, Theo / Walton, Chris

Nutzungsbedingungen
Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. 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. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Mehr erfahren

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. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. En savoir plus

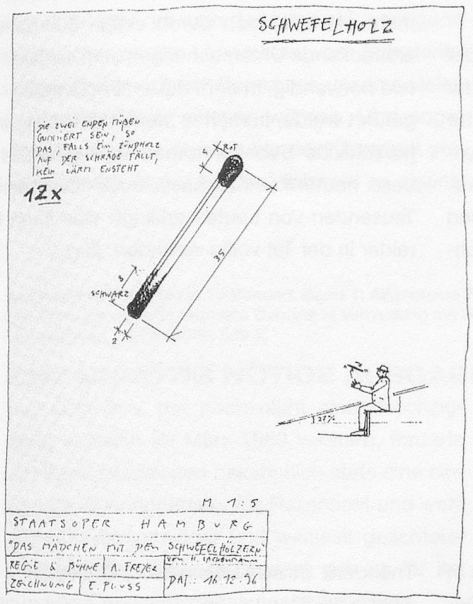
Terms of use
The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. Find out more

Download PDF: 16.07.2025

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

Oper im 20. Jahrhundert. Entwicklungstendenzen und Komponisten
Udo Bermbach (hg.)
Metzler, Stuttgart 2000, ix, 686 S.

GESAMTBILD DES JAHRHUNDERTS WIE IM KALEIDOSKOP



Skizze von Achim Freyer zu Lachenmanns «Mädchen mit den Schwefelhölzern»

Nach 400 Jahren Gattungsgeschichte ist eine Bilanz der Oper des gerade vergangenen Jahrhunderts ein heikles Unterfangen: nicht so sehr wegen der grossen zeitlichen Nähe, des Mangels an objektivierender Distanz, sondern deshalb, weil sich im 20. Jahrhundert ein Stilpluralismus herausgebildet hat, der begriffliche Synthesen erheblich erschwert. Das 20. Jahrhundert brachte auch erst die Opernregie als eine eigenständige Kunst hervor, die sich nicht nur auf die zeitgenössische Produktion, sondern auch auf das Verhältnis zur Überlieferung ausgewirkt hat. Zudem bildet schliesslich heute die Oper im Rezeptionsverhalten eines gewandelten Publikums höchstens noch ein kulturelles Segment unter anderen. Dieser komplexen Situation, die als «Unübersichtlichkeit» ausdrücklich thematisiert wird, trägt ein voluminöser Sammelband Rechnung, der aus einer mehrere Semester übergreifenden Hamburger Ringvorlesung hervorgegangen ist. Seinem Herausgeber, dem Hamburger Politologen Udo Bermbach, seit vielen Jahren anregender und produktiver Kombattant im Diskurs um das Musiktheater seit Richard Wagner, ist ein über die Musikwissenschaft weit hinausreichender Beitrag zur Ordnung dieses «unübersichtlichen» Terrains gelungen, in dessen Verzweigungen sein eigener umfangreicher Einleitungs-Essay glänzend einführt.

Im Vordergrund des Interesses steht, offen einbekannt, die Entwicklung des Musiktheaters im deutschen Sprachraum; dennoch fehlen keineswegs überblicksartige Kapitel über Tendenzen und Perspektiven in Italien, Frankreich, Russland, Skandinavien und Amerika. Dass durch die Vielzahl der Beiträger oft sehr unterschiedliche Perspektiven auf einzelne Sachverhalte eröffnet werden, gehört zu den grossen Vorzügen des Bandes. Ob zum Beispiel die schroffe Abkehr ganzer Generationen junger Tonsetzer von Wagner betont wird (so in Jürgen Schläders Beitrag mit dem lapidaren Titel *Gegen Wagner*) oder ob im Gegenteil darauf verwiesen wird, dass überraschend viele Komponisten doch «in gewissem Sinne» Wagner verpflichtet bleiben (so Ulrike Kienzle in ihren Ausführungen über *Romantische Enklaven im Musiktheater der Moderne*) – die Widersprüchlichkeit liegt erkennbar im Phänomen selbst, und die sachkundig ausgewählten Einzelthemen erzeugen das Gesamtbild des Jahrhunderts wie im Kaleidoskop, sich gegenseitig spiegelnd und ergänzend. So können etwa die zumal für Strawinsky folgenreichen Regieexperimente Sergej Diaghilews einmal emphatisch als planvoll kalkulierte theatergeschichtliche Zäsur erscheinen (so von Jürgen Schläder), ein anderes Mal und in anderem Zusammenhang eher nüchtern als Resultat einer rein pragmatischen oder theaterpraktischen Entscheidung beurteilt werden (so durch Sieghart Döhring). So zieht sich manches Thema, zum Beispiel das extrem unterschiedlich bewertete Œuvre von Richard Strauss, wie ein roter Faden durch die diversen Kapitel des Buchs, dessen Verfolgung durch das vorzüglich erarbeitete Komponisten- und Werkregister sehr erleichtert wird.

Es ist kaum möglich, auf gedrängtem Raum einen Eindruck von der Fülle an Informationen und Denkanstössen zu vermitteln, die der Band als Gesamtwerk liefert. Besonders hervorgehoben seien Jens Malte Fischers detailreiche Heerschau der kompositorischen Versuche *Im Schatten Wagners* oder der aus der zusammenhängenden Lektüre der Beiträge von Michael Walter, Stephan Mösch und Sigrid Neef (über die Oper im Nationalsozialismus, in der frühen Bundesrepublik und in der DDR) hervorgehende Eindruck einer beklemmenden, weil unspektakulären Kontinuität in beiden deutschen Staaten. Dass sich neben dem Spezialitäten- und Aspektereichtum der «deutschen» Themen die schon erwähnten, stark komprimierten Ausblicke auf andere Länder und Kulturen gleichsam als Korrektiv bewähren, lässt deren künftige Vertiefung nach dem Modell des vorliegenden Bandes als vorstellbar und als wünschbar erscheinen.

Die knappe zweite Hälfte des Bandes widmet sich einzelnen Kapiteln über bedeutende kompositorische Leistungen des 20. Jahrhunderts, beginnend mit Richard Strauss (von Ulrich Schreiber) und endend mit Adriana Hölszky (von Beatrix Borchard). Dass sich hier der Herausgeber durch seine rigorose Auswahl einer Kritik aussetzen würde, wird ihm bewusst gewesen sein (die begrenzte Zahl der in einem Semester verfügbaren Termine hat hier sicherlich den Ausschlag gegeben), und so sollte man wohl die vorhandenen, durchgehend ergiebigen Beiträge als exemplarisch nehmen, statt das Fehlen anderer (etwa über Strawinsky oder über Reimann) in wohlfeiler Weise zu bemängeln. Und andere der nicht mit einem eigenen Kapitel bedachten Komponisten kommen dafür im Kontext übergreifender Beiträge durchaus zu ihrem Recht (so etwa Hindemith und Weill in Nils Groschs Darstellung des Musiktheaters der Neuen Sachlichkeit).

Dankbar wird man schliesslich eine Liste der «Uraufführungsdaten von Opern im 20. Jahrhundert» begrüssen, auch wenn sich über deren Auswahl ausgiebig diskutieren liesse (so sind etwa Darius Milhauds «Opéras-minute», gattungsgeschichtlich doch keineswegs unerheblich, nicht verzeichnet). Gerhard Schneider beendet

die knappe Einleitung zu dieser von ihm zusammengestellten Liste mit der zustimmenden Zitierung jener späten Bemerkung Rolf Liebermanns, die Zukunft des Musiktheaters liege nur in der «Rückkehr zur Tonalität» – die damit nun die lange Reihe der Reflexionen des umfangreichen Bandes, als logische Folge der Anordnung der Einzelbeiträge, wie ein programmatischer Paukenschlag (zufällig oder absichtsvoll?) beschliesst. Bei allen Vor- und Nachteilen, die ein solches Projekt mit 28 Autoren mit sich bringt (mit Absicht wurden voranstehend vor allem die Vorteile betont), liegt mit Udo Bermbachs Sammelband ein wichtiges Orientierungsmittel vor, an dem in der nächsten Zeit niemand, der sich mit den jüngeren Entwicklungstendenzen der Oper beschäftigt, vorübergehen sollte. *(hjh)*

Intimate Music. A History of the Idea of Chamber Music
John Herschel Baron
Pendragon Press, New York 1998, 489 S.

POSITIVISTISCHE ABARBEITUNG DES STOFFES

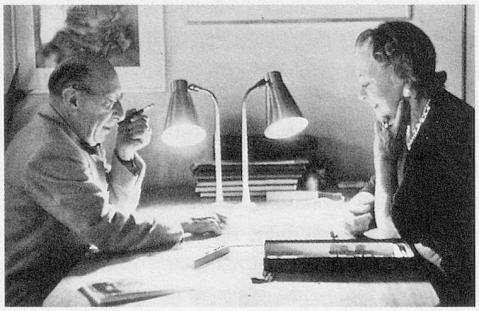
Uns Kontinental-Europäer dürfte es erstaunen, dass ein längst beackertes Feld wie dasjenige der Kammermusik in den Vereinigten Staaten noch einmal einen Forscher gefunden hat, der eine neue Ordnung in das weitgehend unübersichtliche Terrain zu bringen verspricht. Tatsächlich ist John Herschel Barons umfangreiches Buch über weite Strecken nichts anderes als ein mit umfangreichen Kommentaren versehenes Lexikon, das aber den Stoff gleichwohl dahingehend einschränkt, dass beispielsweise vokale Kammermusik ohne lange Begründung ausgeschlossen wird – was sich spätestens bei Arnold Schönbergs Zweitem Streichquartett bitter rächt. Ein separates Kapitel über die Auflösungen der Gattungsnormen am Anfang des 20. Jahrhunderts wäre da am Platz gewesen.

So aber konzentriert sich die Aufmerksamkeit der Lesenden weitgehend auf die Strategie, mit der der immense Stoff bewältigt wird. Der Autor wechselt auf durchaus plausible Weise ab zwischen einer Aufteilung in Nationen und überragende Komponisten, so dass Haydn, Mozart und Beethoven im Zusammenhang mit dem Streichquartett gesonderte Kapitel erhalten. Aber eine Geschichte der «Idee» der intimen Musik kann bei einer durchwegs positivistischen Einstellung zum Thema nicht entstehen. Dazu wären vielmehr uferlose, sich durch einige Jahrhunderte erstreckende Untersuchungen zum sozialen Umfeld notwendig, in dem die «intimate music» aufgeführt wurde. Immerhin steuert der Autor einige persönliche Beobachtungen zum Umstand bei, dass heute Kammermusik auch im Freien vor Tausenden von Leuten erklingt, was ihren Charakter in der Tat völlig verändert. *(hir)*

Strawinsky. Chronik einer Freundschaft
Robert Craft; aus dem Amerikanischen von Gabriele Schneider-Kliemt
Atlantis Musikbuch-Verlag, Zürich und Mainz 2000, 687 S.

Strawinsky – Einblicke in sein Leben
Robert Craft; aus dem Amerikanischen von Vera L. Calábria
Atlantis Musikbuch-Verlag, Zürich und Mainz 2000, 464 S.

LETZTER VERSUCH EINER RECHTFERTIGUNG



Igor und Véra Strawinsky (1954)

Nur mit Pablo Picasso zu vergleichen ist die Flut von Literatur, die bereits zu Lebzeiten Strawinskys erschien und seither an Quantität und Intensität kaum nachgelassen hat. Der Komponist selbst trug Sorge, dass der unbedeutendste Fetzen Papier und jedes Amateur-Foto der Nachwelt erhalten blieb. Auch seine Zeitgenossen standen ihm in ihrem Sammeleifer und ihrer dahinter sich verbergenden Geltungssucht kaum nach und veröffentlichten alles, was sich auf ihr Idol beziehen lassen konnte.

Von dieser Gier nach Publizität setzt sich Robert Craft wohltuend ab, gerade weil er auch die intimen Verhältnisse des Musikers gut kannte, diese aber seriös und ohne Scheu, die Dinge beim Namen zu nennen, zur Sprache bringt. Es geht auf der rein künstlerischen Ebene allerdings in erster Linie um Strawinskys «Bekehrung» zur Dodekaphonie, die nicht ohne Crafts Einfluss hätte stattfinden können. Der «Abfall» vom Neoklassizismus, dessen prominentester Vertreter immerhin Strawinsky selber war, wurde von europäischen Kreisen, die dem Komponisten in der Zwischenkriegszeit nahe standen, nie verwunden und Craft angelastet. Noch vor zwei Jahrzehnten bemerkte Serge Lifar, der Tänzer und Choreograph, der unter anderem den Apollo in *Apollon musagète* getanzt hatte, dem Rezensenten gegenüber: «Il était mal guidé.» Strawinsky hätte demnach in Amerika unter schlechtem Einfluss gestanden; man exkulpierte ihn, um alle Schuld auf Craft zu wälzen. Diese Seite des Konflikts zwischen Alter und Neuer Welt könnte den an der Musik Interessierten genügen, doch daneben oder dahinter schwelt noch ein anderer Brand: Strawinskys eheliche Untreue und spätere Heirat mit Vera Sudeikina, die die vier Kinder aus erster Ehe nie akzeptieren wollten.

Wer nun daran schuld sein könnte, wer dieses zweite Leben des Komponisten mitgetragen hat, das war schon das Thema von etlichen Publikationen. Dass die leiblichen Kinder Sudeikina aus dem Gedächtnis hätten tilgen wollen, geht bereits aus dem Foto-Album des ältesten Sohnes, Théodore Strawinsky, hervor: *Catherine + Igor Stravinsky* (Boosey and Hawkes, London 1973), in das einige Fotos aus den letzten Jahren während eines Aufenthalts in Evian am Genfersee aufgenommen sind, ohne dass Craft und Vera Sudeikina anders als in einer trockenen Randbemerkung erwähnt würden. Dafür evoziert Théodore aber die Aufenthalte in Clarens, Lausanne und Morges kurz vor und während des Ersten Weltkriegs, die er als Kind miterlebt hat. Die Gegenseite nahm 1982 ihre Revanche und publizierte einen Fotoband: *Igor and Vera Stravinsky* (Thames and Hudson, London), mit Bildlegenden von Craft, in dem ihre Verdienste um den Komponisten hervorgehoben werden.

Die gerichtlichen Auseinandersetzungen um die Autorenrechte zwischen Craft und Sudeikina einerseits und den leiblichen Kindern anderseits verschlangen während Jahren Unsummen und gingen für die amerikanische Seite unglücklich aus. Die beiden hier präsentierten Bücher Crafts stellen den letzten Versuch einer leidvollen Rechtfertigung dar. Man lese sie mit viel Genuss an Details aus Strawinskys Privatleben. Die Musikgeschichte aber hat längst ihr Wort gesprochen und die dodekaphonen Werke auf dieselbe Höhe wie die neoklassizistischen gehoben. *(hir)*

The music of Lutoslawski
Charles Bodman Rae
Dritte, erweiterte Auflage, Omnibus Press, London, 1999, xviii, 318 S.

TIEFE EINSICHTEN IN WERK UND LEBEN

Dass Witold Lutoslawski zu den bedeutendsten Komponisten des 20. Jahrhunderts gehört, wird heute von kaum jemandem bestritten. Und doch fehlt bei den meisten Menschen – zumindest hier im deutschsprachigen Teil Europas – die Voraussetzung für ein solches Urteil, nämlich eine nähere Kenntnis seiner Musik. Seine grossangelegten Orchesterwerke sind nur selten im Konzertsaal zu hören. Der einzige Dirigent der Schweiz, der sich ernsthaft mit Lutoslawski beschäftigte, war Paul Sacher, dem wir auch einige der bedeutendsten Werke dieses Komponisten verdanken. Dennoch gibt es von Lutoslawski genügend Werke, die von der Länge bzw. vom Schwierigkeitsgrad her gut ins Repertoire unserer vielen Kammerorchester passen würden. Und sogar diejenigen Hörer, die sich vor der Klangwelt seiner späteren Werke fürchten (obwohl es eigentlich nichts zu fürchten gibt), könnten sich gut mit seinen früheren, folkloristischen Stücken auseinandersetzen, wie etwa mit den *Tanzpräludien*, worin sich der Komponist in der Nachfolge Bartóks befindet, ohne jedoch epigonal zu wirken. Wer das kompositorische Werk Lutoslawskis nicht kennt – oder wer es kennt, und sich damit tiefer auseinandersetzen möchte – dem ist *The Music of Lutoslawski* von Charles Bodman Rae sehr zu empfehlen. Raes Analysen sind klar und prägnant formuliert. Ein Musikwissenschaftler wird natürlich am meisten davon profitieren. Da aber auf unnötigen Fachjargon verzichtet wird, sind die Analysen auch für den interessierten Laien gut verständlich. Das Hauptthema des Buchs ist die Musik Lutoslawskis, nicht dessen Leben, aber Rae versteht es, den biographischen Hintergrund hineinzuflechten, so dass man die Werke im geschichtlichen Zusammenhang begreift, ohne dass der Fluss des Textes gestört wird. Vor allem der – weitgehend erfolgreiche – Versuch des Komponisten, sich von der kommunistischen Partei Polens nicht ausnützen zu lassen, wird spannend erzählt. So hat er sich etwa geweigert, in den Jahren zwischen der Einführung des Kriegsrechts im Dezember 1981 und den Umwälzungen von 1988/89 als Dirigent in Polen aufzutreten oder sonst an Anlässen teilzunehmen, wo er zusammen mit Ministern der Regierung hätte fotografiert werden können. Raes persönliche Freundschaft mit dem Komponisten ist in diesem Buch überall zu spüren. Dies führt aber nie zu einem Objektivitätsverlust, sondern zu noch tieferen Einsichten in das Werk und Leben Lutoslawskis. *(cw)*

Gesammelte Schriften in 10 Bänden. Band 1: Allgemeine Theorie der Musik I: Historik – Grundlagen der Musikästhetik
Carl Dahlhaus; hg. von Hermann Danuser in Verbindung mit Hans-Joachim Hinrichsen und Tobias Plebuch
Laaber-Verlag, Laaber 2000, 669 S.

EINE UNNÖTIG NÖTIGE AUSGABE?

Carl Dahlhaus, der noch nicht einundsechzigjährig in Berlin im März 1989 verstarb, forderte von Buchrezensionen bekanntlich stets eine eindeutige Stellungnahme. Als Rezensent und wohl auch als renommierter und weltweit geachteter Forscher und Hochschuldozent gab es für ihn nur gelungene oder misslungene Arbeiten.

Ob indes angesichts seiner unbestreitbar ausserordentlichen Leistungen nicht nur für die deutschsprachige Musikwissenschaft und ob angesichts des grossen, weltweiten Interesses an Dahlhaus' Lebenswerk eine wissenschaftlichen Anforderungen gerecht werdende Ausgabe seiner Schriften tatsächlich geboten erscheint, wie die Herausgeber im Nachwort des nun ersten Bandes der auf zehn Bände konzipierten Ausgabe meinen, steht einstweilen kaum fest – um in diesem Zusammenhang eine von Dahlhaus mit Vorliebe gewählte Formulierung zu verwenden. Drei Gründe sprechen zunächst einmal dagegen. Erstens führt das ambitionierte Unternehmen in der Mehrzahl Texte zusammen, die ohne grössere Schwierigkeiten im Fachhandel oder in Fachbibliotheken greifbar sind (davon ausgenommen sind die verstreuten Texte und ausgewählten Rezensionen, die im neunten Band erscheinen sollen und auf welchen man deshalb mit Spannung wartet); diese Ausgabe der Schriften von Dahlhaus wird deshalb wohl nie den Verdacht gänzlich von sich abstreifen können, ein bloss verlags- und marktorientierten Bedürfnissen gehorchendes Projekt zu sein. Zweitens werden Beiträge wie etwa Lexikonartikel, vor allem aber Rezensionen, Kritiken und Glossen, die nach Bekunden der Herausgeber «oft in leicht zugänglichen und verbreiteten Organen» erschienen sind, nicht in die Ausgabe aufgenommen. Das ist bedauerlich, denn einerseits ist die angeblich leichte Zugänglichkeit gerade dieser Texte eine Schimäre, wie Wissenschaftlerinnen und Wissenschaftler angesichts ihrer täglichen Forschungsarbeit nur zu gut wissen; andererseits sind gerade diese Textsorten wissenschaftstheoretisch und fachgeschichtlich von ausserordentlicher Relevanz. Miszellen, Marginalien und Glossen sind im Schaffen von Dahlhaus oft genug kein Nebenprodukt oder blosse Vorstufen zu breiter angelegten Beiträgen, sondern von ihm in der Tradition von Walter Benjamin und Theodor W. Adorno ganz bewusst gepflegte Textgattungen mit ihren eigenen spezifischen Intentionen und Anforderungen. Besonders bedauerlich ist schliesslich drittens, dass die Herausgeber übereingekommen sind, die sogenannten «Gelegenheitstexte» zu zeitgenössischen Debatten und Diskussionen mit dem Argument, dass diese «heute nicht mehr aktuelle Streitigkeiten und Diskussionen» betreffen, nicht in die Ausgabe aufzunehmen. Damit haben sich die Herausgeber gleichsam selbst der Chance beraubt, mit der vorgelegten Ausgabe einen über den mehrheitlichen Wiederabdruck der sogenannten Standardtexte hinaus ergänzenden relevanten Beitrag zur Wissenschafts- und Fachgeschichte zu leisten.

Was die Ausgabe allerdings in Zukunft sowohl für die musikwissenschaftliche Fachwelt als auch für alle am Werk von Dahlhaus und ganz besonders an musikhistorischen, -ästhetischen und -theoretischen Fragen Interessierten unentbehrlich machen wird, sind die «Editorischen Anmerkungen» zu sämtlichen Texten. In diesen sind nach wissenschaftlichen Massgaben sowohl der Paratext der einzelnen Arbeiten als auch die in ihnen von Dahlhaus nicht offen gelegten Zusammenhänge und bibliographischen Rekurse akribisch «dechiffriert». Wie viel Forschungsarbeit und letztlich auch Begeisterung für die Sache selbst sich in diesen «Editorischen Anmerkungen» verbergen, wissen all jene Forschenden, die sich in ihrer Arbeit mit Texten von Dahlhaus auseinandersetzen. Zudem treten die einzelnen Texte durch ihren Zusammenschluss in einen sehr interessanten und facettenreichen Diskurs, in dem das methodische und theoretische Denken sowie das ausserordentliche musikhistorische, -ästhetische und -theoretische Wissen von Dahlhaus erst richtig sich entfalten und letztlich auch adäquat gewürdigt werden kann. Deshalb ist dieser Ausgabe trotz aller hier geäusserten Bedenken denn auch zu wünschen, dass sie nicht als blosses «Denkmal» gehandelt, sondern sich tatsächlich als ein für die wissenschaftliche Forschungsarbeit notwendiges Instrument erweisen wird. *(aba)*

Musical Ekphrasis. Composers Responding to Poetry and Painting
Siglind Bruhn
Pendragon Press, New York 2000, 669 S.

MUSIK UND SEELISCHER GEHALT

Die Autorin ist im angelsächsischen Sprachraum durch verschiedene Bücher bekannt geworden, die wichtige Querverbindungen zwischen der Musik und anderen Künsten zum Thema haben. Dabei hat sie sich als souveräne Kennerin der Kunst in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts etabliert, indem sie hier eine subtile Unterscheidung zwischen Programmmusik und «musikalischer Ekphrasis» macht. Sie versteht darunter eine enge Beziehung zwischen der Musik und dem seelischen Gehalt, im Gegensatz zu einer Geschichte in Literatur und Bildender Kunst. Die Symphonische Dichtung *Hamlet* von Franz Liszt zum Beispiel gibt nicht die Handlung von Shakespeares Tragödie wieder, sondern umschreibt den düsteren Charakter des zögernden Helden, der in kurzen Episoden mit Ophelias Lieblichkeit kontrastiert.

Bruhn bekennt – in diesem Zusammenhang nicht verwunderlich – ihre tiefe Affinität zum letzten Fin de siècle und widmet einen umfangreichen Teil ihrer Arbeit Maurice Maeterlinck, der nicht durch handlungsreiche Stücke, sondern durch seelische Stimmungen auf das Publikum eingewirkt hat. Dass dabei nicht nur Schönberg und Debussy, sondern auch Bohuslav Martinu erwähnt werden, zeigt, dass die Autorin weitab von ausgetretenen Pfaden geforscht hat. Dieser Eindruck wird bestätigt durch Kapitel über Elliott Carter und seine Rezeption von Saint-John Perse, Respighis *Trittico botticelliano*, John McCabes Musik zu Chagalls Fenster im Zürcher Fraumünster und Paul Klees *Zwitschermaschine* bei Peter Maxwell Davies, Gunther Schuller und Giselher Klebe. Kapitel über Paul Claudel und Honegger (*La danse des morts*) sowie Mallarmés Gedichte *L'après-midi d'un faune* und *Hérodiade* in der musikalischen Umsetzung durch Debussy beziehungsweise Hindemith beweisen einmal mehr, dass Musik nicht nur als absolute, sondern auch als von einem gegebenen Thema profitierende ihre ganz besondere Würde bewahrt. *(hir)*

Musikstadt Basel. Das Basler Musikleben im 20. Jahrhundert
Sigfried Schibli (Hg.)
Buchverlag der Basler Zeitung, Basel 1999, 254 S.

SO VOLLSTÄNDIG, WIE ES NUR SEIN KANN

In Basel schreibt sich sogar der lokale Fussballclub die Kulturstadt auf den Leib bzw. aufs Leibchen. Das heisst aber nicht, dass in diesem Buch über die Musikstadt Basel auch die Schlachtgesänge der FC-Fans abgehandelt würden. Aber immerhin ist ein Kapitel über die Musik der Fasnacht zu finden – keineswegs das schlechteste, im Gegenteil. Es räumt mit einigen Mythen auf, etwa dem von der uralten Tradition der Fasnachtsmusik: So ist das Trommeln und Pfeifen offenbar erst etwa seit 100 Jahren hauptsächlich mit dem Fasnachtsbrauch verbunden und wurzelt vielmehr in militärischer Praxis; man erfährt auch einiges über die Engstirnigkeit in der Stadt am Dreiländereck, wo einst schon ein elsässischer Trommelwirbel als subversiv galt und es noch heute nicht gern gesehen wird, wenn ein Solothurner Militärinstruktor junge Basler Tambouren zu musikalischen Experimenten verführt. Der Autor, Bernhard «Beery» Batschelet, selbst Fasnachtsmusiker, beklagt den «undialektischen Ton ohne jegliche Agogik» (S. 97), der im Basler Trommeln vorherrsche, und beweist nicht nur Kenntnisreichtum, sondern auch Leidenschaft für seine Sache.

Gerne hätte man auch etwas über die Dialektik und Agogik im Dirigieren von Mario Venzago, seit 1997 künstlerischer Leiter der AMG, gelesen. Aber dafür war in der Fülle der Fakten und Daten kein Platz. So erfahren wir nur, dass Venzago ein moderneres Dirigentenprofil verkörpere, viel mit «Alternativ-Orchestern» gearbeitet habe und zur zeitgenössischen Musik weit bessere Kontakte unterhalte als seine Vorgänger (S. 30). Wo auf etwas mehr als 200 Seiten das städtische Musikleben eines ganzen Jahrhunderts abgehandelt werden muss, kommt die Musik selbst schnell einmal zu kurz. Ins musikalische Detail gehen die Texte nur dort, wo die «couleur locale» der bestimmende Faktor ist; neben der Fasnachtsmusik sind das hauptsächlich die patriotischen Festspiele, über die Herausgeber Sigfried Schibli ein ganzes Kapitel verfasst hat. Es braucht vermutlich in einem Buch über das Musikleben im 21. Jahrhundert nicht erneuert zu werden, weil Basel dann definitiv nur noch ein unspezifischer Teil einer globalisierten Musikkultur sein dürfte. Martin Schäfer, der sich mit Rock und Pop in Basel befasst, weiss selbst nicht, wo deren roter Faden zu finden wäre, und Theo Mäusli ergeht es mit dem Jazz nicht viel besser. So werden eben viele Namen genannt, nach dem Motto: Wer viele nennt, wird manchem eine Freude machen – nur nicht gerade dem Leser, der das Buch anders als bloss zum Nachschlagen benutzen möchte. Auch die E-Komponisten lassen sich kaum auf einen Nenner bringen, so dass Klaus Schweizer nichts anderes übrig bleibt als Kurz- bis Kürzestporträts von Hans Huber bis Bettina Skrzypczak.

Wie in Basel üblich, wird der Mäzen so wichtig genommen wie alle Komponisten zusammen; immerhin widmet Schibli nicht nur Sacher, sondern auch dem Musikerkreis um Adolf Busch, der einen Teil des Exils in Basel zubrachte, ein eigenes Kapitel. Und die Apologetik ist nicht mehr von jener Penetranz wie zu Zeiten von Hans Oesch, der noch treuherzig versicherte, keiner der grossen Namen fehle in Sachers Liste, nur zu Kompositionsaufträgen an Schönberg, Berg und Webern sei es nie gekommen. Schibli verhehlt nicht, dass Sacher damit gerade für die «geschichtsmächtigste» (S. 205) Komponistengruppe des Jahrhunderts keinen Riecher hatte; die Begründung geht allerdings auch bei ihm nicht ohne merkwürdige Volten und sogar Fehler ab. So meint er, Sacher hätte zu Weberns strengem Konstruktivismus durchaus einen musikalischen ‹Draht› gehabt, aber er habe offenbar das territoriale Recht des Webern verbundenen Winterthurer Mäzens Werner Reinhart respektieren wollen (S. 205). Nun hat Reinhart zwar Webern mehrmals Geld zukommen lassen, einen eigentlichen Kompositionsauftrag hat er ihm aber nicht erteilt, ihm dafür in den Kriegsjahren die Hundearbeit des Klavierauszugs von Schoecks *Schloss Dürande* vermittelt. Webern bemühte sich deshalb beharrlich um einen Auftrag von Sacher, den dieser bestimmt erteilt hätte, wenn er mit dem Konstruktivismus Weberns etwas hätte anfangen können. Auch als niemand mehr an dessen Bedeutung zweifelte, waren Webern-Aufführungen durch Sacher eine Seltenheit – das kann man in Klaus Schweizers Beitrag über Festivals der E-Musik nachlesen (S. 193). Ein Fehler unterläuft Schibli, wenn er zum Beweis von Sachers Grossherzigkeit von Aufträgen an Jacques Wildberger spricht (S. 205) – solche hat es nicht gegeben; und Sacher als «Pionier der sogenannten ‹historischen Aufführungspraxis›» (S. 200) zu bezeichnen, ist kaum gerechtfertigt. Zwar hat Sacher mit der Schola Cantorum Basiliensis ein Institut mitbegründet, das sich der Erforschung alter Musik widmet; seine eigene Aufführungspraxis barocker Musik speiste sich aber aus demselben motorischen Musiziertrieb, der auch seinem Flair für den Neoklassizismus zugrunde lag. Und was in der zweiten Jahr-

hunderthälfte unter dem Etikett «historische Aufführungspraxis» Furore machte, ging von ganz anderen Orten als Basel aus. Dies wird in Regula Rapps Beitrag über die Schola nicht einmal thematisiert – man meint, einen Werbeprospekt der Schule in Händen zu halten und liest dann im Anhang des Buches, dass die Autorin von 1992–98 deren stellvertretende Leiterin war.

Doch solche Selbstdarstellung ist zum Glück die Ausnahme in diesem Buch. Was in Schiblis Chroniken der Orchester, des Stadt-Casinos und des Stadttheaters zum Vorschein kommt, lässt den mitunter kleinkrämerischen Geist erkennen, der in dieser Stadt bis heute in seltsamem Kontrast zur Geldschwemme der Chemiegiganten steht. So verhinderten «Besitzstand-Wahrung und Finanz-Rechnereien» (S. 35) bis jetzt, dass die Orchesterstrukturen auf eine zeitgemässe Basis gestellt werden: Bei der Gestaltung der Sinfoniekonzerte sind immer noch Mitglieder der alteingesessenen Familien am Werk, während das Orchester selbst einer «Stiftung» ohne Programmkompetenzen gehört. Doch es spricht für die kulturelle Lebendigkeit der Stadt, dass mit der *basel sinfonietta* eine Alternative entstehen konnte, die durch einfallsreiche und durchdachte Programme sowie ein unkonventionelles Publikum auffällt. Von der Vielfalt der Musikstadt Basel zeugen auch die übrigen, durchwegs von Schibli verfassten Beiträge zu den Chören und Orgeln, der Volksmusik, der Musikerausbildung, Schulmusik und gewerkschaftlichen Bildungsarbeit sowie zum Musikmuseum. Das Panorama ist so vollständig, wie es nur sein kann – neben den ausgezeichneten Fotos und der schönen Gestaltung der unbestreitbare Vorzug dieses Buches. *(ck)*

Der Komponist Eduard Steuermann. Vier Werkstudien
Volker Rülke
Georg Olms Verlag, Hildesheim 2000, 367 S.

ERSCHÖPFENDE WERKBETRACHTUNGEN

Arnold Schönberg beim Unterrichten

Wer bei Arnold Schönberg studierte, kam nicht darum herum, sich mit seiner autoritären Persönlichkeit auf die eine oder andere Weise zu arrangieren. Hanns Eisler löste das Problem, indem er dem Lehrer die Gefolgschaft aufkündigte, Anton Webern, indem er sozusagen das Pensum übererfüllte. Einen dritten Weg schlug Eduard Steuermann ein: er flüchtete in die Unsicherheit, den Zweifel. In krassem Gegensatz zu Webern handhabte er die Reihentechnik derart unorthodox, dass sie mit ihren eigenen Voraussetzungen in Konflikt gerät. Wenn die zwölf Töne der Reihe bloss als Reservoir betrachtet werden, hebt sich die Reihe als Regulativ sozusagen selbst auf und der Unterschied zu freier Atonalität verschwindet tendenziell. Die reihentechnische Analyse etwa von Steuermanns Klaviertrio ist ohne die entsprechenden Hinweise des Komponisten schlicht nicht zu leisten, wie selbst Volker Rülke, der das Werk bis in den hintersten Winkel hinein durchleuchtet, eingestehen muss. Rülke sieht die häufigen Umstellungen von Reihentönen aber nicht als Willkür, sondern begründet sie mit der Etablierung von Motivklassen, die jeweils ganze Abschnitte prägen: Um zu erreichen, dass ein Formteil von kleinen Terzen dominiert wird, ein anderer von Sekundschritten, muss die Reihe eben entsprechend angepasst werden. Nun mag es stimmen, dass solche Motivklassen – es handelt sich eher um Intervallklassen – leichter zu verfolgen sind als eine dodekaphone Struktur; fraglich ist aber, ob dadurch – wie Rülke meint – auch die Fasslichkeit erhöht wird, denn diese entsteht erst durch motivische Prägnanz, und gerade daran fehlt es den Steuermann-Rülkeschen Motivklassen. Ein Rückbezug auf den Ausgangsgedanken, der lediglich aus einer grossen Sext besteht, ist selbst dann schwer nachzuvollziehen, wenn man die Analyse gelesen hat. Bezeichnenderweise ist ein gelegentlich wiederkehrendes Tremolo der deutlichste Verweis auf das Ausgangsmaterial; dass es sich innerhalb einer kleinen Terz abspielt, ist dabei eher nebensächlich.

Weil Steuermanns musikalische Formulierungen so wenig prägnant sind, bleiben manche formale Finessen in diesem Trio verborgen. So fällt z. B. das Auslassen der Scherzo-Reprise nach dem Trio nicht auf, weil das Trio vom Scherzo sich zu wenig abhebt. Die nachholende Reprise innerhalb des Rondos erschliesst sich dann nur der angestrengten Analyse; hörend bemerkt man aufgrund des triolischen Rhythmus höchstens, dass der Abschnitt irgendetwas mit dem Scherzo zu tun haben muss. Generell begegnet Rülke dem Steuermannschen Komponieren mit sehr viel Wohlwollen, sieht die Uneindeutigkeit mancher Passagen als wesentlich für den Formprozess dieses Werks, das an die Viersätzigkeit in der Einsätzigkeit von Schönbergs 1. Kammersymphonie anknüpft. Dabei könnte etwa bei dem doppelten und in beiden Fällen nicht geglückten Anlauf zu einem Seitensatz genauso gut Unsicherheit oder einfach Versagen konstatiert werden. Zwar räumt Rülke in der Einleitung ein, dass Steuermann «zwingende Einfälle und lang ausgesponnene melodische Verläufe, wie sie das Schaffen Schönbergs auszeichnen», nicht zu Gebote standen, aber in seinen – übrigens äusserst genauen, ausführlichen und zuverlässigen – Analysen sieht er darüber hinweg. Vielleicht fürchtete er, mit einer kritischen Analyse die Voraussetzungen seiner eigenen Arbeit in Frage zu stellen. Denn Analysen solchen Umfangs (jene des Klaviertrios umfasst inkl. Notenbeispiele 89 Seiten, die der Kafka-Kantate «Auf der Galerie» sogar 102; Klaviersonate und Orchestervariationen fallen etwas kürzer aus) rechtfertigen sich ja nur, wenn man vom Gewicht der betreffenden Werke überzeugt ist.

Wahrscheinlich wären im Falle Steuermanns exemplarische und zugleich kritische Analysen besser gewesen als erschöpfende Werkbetrachtungen, und man würde seiner Persönlichkeit eher gerecht, wenn man sein Komponieren als Teilaspekt betrachtete, statt es zum Thema eines ganzen Buches zu machen. In erster Linie war Steuermann ja Interpret und als solcher an einer Vielzahl von Uraufführungen der Werke Schönbergs, Bergs, Weberns, Eislers und anderer beteiligt. Dass er ganz selbstverständlich *der* Pianist der Wiener Schule war, mag die Tatsache illustrieren, dass ihm Weberns Variationen op. 27 gewidmet sind, obwohl er dessen Spätwerk sehr kritisch gegenüberstand. Von der pianistischen Tätigkeit ist hier nur gerade innerhalb der biographischen Skizze der Einleitung die Rede. Bei aller Problematik des Vorhabens und Vorgehens steht aber ausser Zweifel, dass Volker Rülke die Aufgabe, die er sich in dieser Dissertation gestellt hat, ausgezeichnet löst. *(ck)*

Masked Mysteries Unmasked. Early Modern Music Theater and Its Pythagorian Subtext
Kristin Rygg
Pendragon Press, New York 2000, 267 S.

UNTERSTRÖMUNGEN ABENDLÄNDISCHER KULTUR

Das Buch über die am englischen Hof von Elisabeth I. gespielten Masques erhält durch Kristin Ryggs Untersuchungen vermehrt an historischer Tiefenschärfe. Bekannt ist, dass diese Stücke eine Mischung aus Musik, Gesang, Tanz und Pantomime waren, die zur Erheiterung eines fürstlichen Hofes aufgeführt wurden. Doch schon hier macht die Autorin eine Unterscheidung zwischen Masques und Antimasques: Erstere hatten einen durchaus seriösen, auf mythische Ursprünge zurückgehenden Charakter, die anderen dienten der Unterhaltung und liessen die Welt sein, so wie sie ist. Da auch ein Schauspiel rein als Schmeichelei an die Adresse eines Potentaten ausgeschlossen wird, konzentriert sich Rygg auf das, was sie den «pythagoräischen Subtext» dieses Theaters nennt, auf Unterströmungen in der abendländischen Kultur, die zurückgehen auf Pythagoras und noch weiter auf orientalische Quellen wie Zoroaster in Persien. Sie alle wollten durch Klang und Zahl einer Schar von Eingeweihten den geheimen Sinn der Welt deuten. Doch steht es um diese Quellen nicht zum Besten, da viele Schriften nicht im Original auf uns gekommen sind und frühestens bei Plato und Aristoteles Erwähnung finden. Rygg macht jedoch aus der Not eine Tugend und gibt uns eine umfangreiche Liste dieser Literatur, die spätestens in der Renaissance wieder gelesen wurde und seither die Gemüter immer beschäftigt hat. Erwähnt sei nur Gustav René Hocke mit *Die Welt als Labyrinth* (1957) und *Manierismus in der Literatur* (1959), zwei Bücher, die grosse Beachtung fanden. Dass Rygg manchmal überinterpretiert und uns in einem noch zu schreibenden zweiten Buch mehr Informationen verspricht, ändert nichts an der Tatsache, dass sie ein Thema anschneidet, das alle grossen Künstler von Shakespeare über Goethe bis zu Hofmannsthal beschäftigt hat. *(hir)*

The Cambridge History of American Music
David Nicholls (Hg.)
Cambridge University Press, 1998. XV, 637 S.

BEMERKENSWERTE SERIOSITÄT

Wer über irgendeinen Aspekt der Musikgeschichte der Vereinigten Staaten etwas wissen will – ob über die Musik der Indianer, über die Volksmusik der englischen Emigranten, über die Geschichte der Sinfonie in Amerika, über Ragtime, Jazz, Rock und Pop, bis hin zur Postmoderne –, dem kann man dieses Buch nicht warm genug empfehlen. Dem Herausgeber bzw. seinen zwanzig Mitarbeitern ist ein fundiertes, wissenschaftliches Buch gelungen, welches sich leicht und genussreich liest. Bemerkenswert – und sehr zu begrüssen – ist die Seriosität, mit der die sogenannte «U-Musik» hier untersucht wird. Besonders zu empfehlen ist das Kapitel von Stephen Banfield, der durch seine hervorragenden Arbeiten über das Lied bekannt wurde und hier über «popular song and popular music on stage and film» schreibt. Der englische Schriftsteller Anthony Burgess hat einmal behauptet, die vollkommenste Verbindung zwischen Wort und Musik sei nicht von Mozart, Schubert oder Wolf erreicht worden, sondern im amerikanischen populären Lied der 1930er Jahre von George Gershwin, Cole Porter und anderen. Diese Behauptung mag in Zentraleuropa eine Häresie sein, aber es ist ein Kern Wahrheit darin; und wer Banfield liest, wird die Burgess etwas besser verstehen. Das einzige Manko in diesem sonst tadellosen Buch ist das Register; die ersten beiden Namen, die ich suchte, waren dort nämlich nicht zu finden. *(cw)*

Werner Wolf Glaser. Werkverzeichnis
Otfried Richter
Edition Manfred Fensterer, Offenbach 1999, 368 S.

EIN BEITRAG ZUR EXILMUSIKFORSCHUNG

Die Musik der skandinavischen Länder wird im «kontinentalen» Europa bis auf wenige Ausnahmen immer noch wenig rezipiert; Ähnliches lässt sich auch für den speziellen Aspekt der Exilmusikforschung feststellen, die sich bisher kaum der deutschsprachigen Emigration nach Skandinavien zugewandt hat. Werner Wolf Glaser gilt seit Jahrzehnten als einer der herausragenden Musikerpersönlichkeiten Schwedens. In seiner vielseitig orientierten Tätigkeit als Komponist, Musikpädagoge und -therapeut, Pianist, Dirigent und zudem als Autor von Rezensionen und mehreren Büchern hat er heute 90jährige Glaser ein riesiges, beinahe unüberschaubares Œuvre geschaffen, für dessen Aufarbeitung und Verbreitung sich Otfried Richter mit bewundernswertem Engagement einsetzt. Sein in engem Kontakt zu Glaser entstandenes Werkverzeichnis wird durch einleitende biographische Notizen abgerundet, die Glasers Weg von seiner Geburtsstadt Köln, wo er bei Philipp Jarnach studierte, über Berlin (Studien bei Paul Hindemith) und Chemnitz (wo er bereits 1931 aufgrund seiner jüdischen Abstammung entlassen wurde) ins Pariser Exil (1933) nachzeichnen. Die Angabe, Glaser habe 1926 und 1927 den Mendelssohn-Preis erhalten (S. 12), erweist sich indessen als Irrtum: 1926 wurden Ignaz Strasfogel und Ernst Pepping mit dem Mendelssohn-Preis für Komponisten ausgezeichnet, 1927 wurde dieser Kompositionspreis nicht vergeben. 1934 kam Glaser nach Dänemark; dort übernahm er bereits vielfältige musikpädagogische Aufgaben, die fortan einen zentralen Platz in seinem Leben einnahmen. Kurz nach seiner Flucht aus Dänemark konnte Glaser schon im Januar 1944 im schwedischen Västerås eine neue Wirkungsstätte finden, die seinem pädagogischen Engagement reiche Entfaltungsmöglichkeiten bot.
Obwohl Richter angibt (S. 17), auf Wunsch des Komponisten jene vielen Stücke, die Glaser als Musikpädagoge für seine Schüler geschrieben hat, im Werkverzeichnis unberücksichtigt zu lassen, findet sich doch eine erstaunliche Anzahl von Werken offensichtlich didaktischer Ausrichtung katalogisiert; diesem Aspekt tragen zudem die Bemerkungen Richters zum Schwierigkeitsgrad etlicher Werke Rechnung. Das Verzeichnis selbst umfasst zwei Teile: einen systematischen Werkkatalog, dessen chronologische Anordnung innerhalb der jeweiligen Gattung ein Auffinden der detaillierten Werkangaben – mit Incipits – im zweiten, rein chronologisch aufgebauten Teil ermöglicht. Glasers Schaffen lässt keine Gattung unberücksichtigt; trotz einer durch die pianistische (Lehr-)Tätigkeit bedingten Prädominanz der Klavierwerke zeigt sein Œuvre sowohl im orchestralen als auch im kammermusikalischen und vokalen Bereich eine erstaunliche Vielfalt der Formen und individuellen Besetzungen.

Ungeachtet des hohen Ansehens, das Glaser in Schweden geniesst, harren nicht wenige seiner Kompositionen noch der Uraufführung; die meisten Werke liegen nicht in gedruckter Form vor, sondern sind über das Music Information Center Stockholm erhältlich. Richters Verzeichnis bietet durch Inventarnummern all jener ungedruckten Werke und Adressangaben der jeweiligen Bibliotheken, Institutionen und Verlage praktische Hinweise für eine weitere Auseinandersetzung mit diesem hierzulande unbekannten Œeuvre. Als umfassende Werkdokumentation stellt diese erste selbständige Buchveröffentlichung über Werner Wolf Glaser einen wichtigen Beitrag gleichermassen zur neueren schwedischen Musikgeschichte wie zur Exilmusikforschung dar. *(kl)*

Olivier Messiaen. A bibliographical catalogue of Messiaen's works.
First editions and first performances with illustrations of the title pages, programmes and documents
Nigel Simeone
Musikbibliographische Arbeiten. Band 14; Hans Schneider, Tutzing 1998, XIX, 249 S.

MAXIMUM AN INFORMATION

Simeone kommentiert zuerst alle früheren Versuche, einen Katalog zu Messiaens Werken aufzustellen. Er gibt dabei Harry Halbreichs *Olivier Messiaen* (1980) vor allen anderen den Vorzug, da das Buch nützliche Hinweise zu Daten, vor allem von Aufführungen, enthält. Halbreich konnte aber noch nicht alle Werke aufnehmen, da die Oper *Saint François d'Assise* erst 1983 uraufgeführt wurde, gefolgt von einem umfangreichen Spätwerk, auf das die Welt nicht gefasst war, da, nach des Komponisten eigenen Worten, das Bühnenwerk den krönenden Abschluss hätte bilden sollen.

Kaum sechs Jahre nach seinem Tod im Jahr 1992 publiziert nun Simeone einen Katalog, den er ebenfalls als vorläufig bezeichnet. Ohne die sehr üblichen Kautelen ganz zu ignorieren, darf doch gesagt werden, dass die Arbeit enorm viele nützliche Hinweise enthält, die auf des Autors enge Zusammenarbeit mit Yvonne Loriod, der Witwe des Musikers, zurückgehen und bestimmt schon seit Jahren kontinuierlich gesammelt worden sind.

Der Katalog ist in drei Sektionen aufgeteilt: Publizierte Werke werden gefolgt von unpublizierten und kürzeren Schriften. Der erste Abschnitt ist, wie zu erwarten, der längste und wird umfangreich kommentiert. Dabei begnügt sich Simeone nicht mit der Erstfassung, wenn deren mehrere, spätere existieren. Im Zusammenhang mit der *Turangalîlâ-Symphonie* erwähnt er die 1990 gemachten Retouchen detailliert und hebt dabei Messiaens Sorgfalt bei der Erarbeitung eines definitiven, korrekten Textes hervor. Diese Tendenz wird weiterverfolgt durch die Faksimile-Wiedergaben von Werkausschnitten und Titelblättern, die jeweils eine ganze Seite einnehmen, aber doch nicht ganz befriedigen, da zur diskreten Eleganz des Schriftbildes auch die Farbe und Qualität des Papiers gehören würden, um den bibliophilen Charakter der Editionen von Durand und Leduc voll zur Geltung zu bringen. Simeone war aber so sehr in Eile, dass er das postume Erscheinen der zwei letzten Werke – *Eclairs sur l'au-delà...* und *Concert à quatre* – nicht abwarten wollte und sie zusammen mit dem *Chant des déportés* von 1945 erst nach dem *Traité de rythme, de couleur et d'ornithologie* anführt, dessen vier erste Bände von 1994 bis 1997 ebenfalls postum erschienen. Damit gerät etwas Unordnung in den Katalog, denn, wie weit auch nur der erste Band des *Traité* von Messiaen selbst stammt, wissen wir nicht, und seine Plazierung wäre sinnvoller im Rahmen der Schriften geschehen. Doch das sind Kleinigkeiten.

Hauptsache ist, dass ein Maximum an Informationen im Katalog vereinigt ist, auch auf die Gefahr hin, dass sich die einzelnen Abschnitte nicht immer symmetrisch verhalten. Wenn Unsicherheiten über bestimmte Daten herrschen, wird dies angegeben und kommentiert. Auch auf die Gefahr hin, dass die Arbeit aus dem Gleichgewicht gerät, werden Artikel von 1930 bis 1939 aus *Le Courrier musical* und *Le Ménestrel* in Französisch abgedruckt, da dank ihnen erst die genaue Datierung einiger früher Werke möglich ist. Doch dies geschieht erst in einem Anhang, der von einem zweiten gefolgt wird, mit den Angaben von Durand, Leduc und UE, die Druckdaten betreffend. Durand gibt noch die Auflage-Ziffern an, die einen Hinweis auf den Bekanntheitsgrad der einzelnen Werke geben können. Die Bibliographie ist sehr kurz und enthält nur in Englisch und Französisch erschienene Werke, mit einer Ausnahme: Erhard Karkoschkas *Das Schriftbild der neuen Musik* (Celle 1966) wird aus nicht ganz plausiblen Gründen angeführt. *(hir)*