

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

Herausgeber: Schweizerischer Tonkünstlerverein

Band: - (1996)

Heft: 49

Rubrik: Partitions = Noten

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: 14.03.2025

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

Musikschaffens in der Stadt, immer noch von einer gewissen Ost-West-Heterogenität gespeist, durchaus widerspiegeln können. Mit allen Höhen und Tiefen.

So gab es im selben Konzert des Rigaer Streichquartetts, mit dem erstmals ein auswärtiger Gast geladen war, auch die nach Art der siebziger Jahre insektenschwirrende, form- und endlose «Hommage à Béla Bartók» von Nicolai Badinski als Uraufführung zu hören. Andererseits war mit «Glimpses» (Augenzwinkern) von 1995 eine hochsensibel ausgehörte Pianissimo-Studie des jungen Berlin-Filipinos Conrado del Rosario zu entdecken, welche die Zischlaute einer von den Musikern geflüsterten zenbuddhistischen Formel in elementare Klang-Aktionen überführt: rasche Pizzikato-Folgen, Einzeltöne in wechselnden Stricharten, löcherig zerfetzte Girlanden und zarte, langgezogene Druckgeräusche.

Recht weitherzig scheinen die Kriterien zu sein, nach denen die Arbeitsgruppe des Verbandes – ost-west-paritätisch besetzt durch Ralf Hoyer und Udo Agnesens – die Werkauswahl besorgt. Sie sind vor allem ganz pragmatisch an die Ausführbarkeit durch wechselnde Ensembles und Solisten gebunden. So erfolgt die Programmgestaltung in enger Zusammenarbeit zwischen Komponisten und (bis auf die Gäste aus Riga ausnahmslos Berliner) Ensembles; vieles ist «auf den Leib», für die Stimme, in die Trompete etc. geschrieben. Nicht nur Verbandsmitglieder unter den 400 bis 500 in der Stadt lebenden Tonsetzern können sich bewerben. Die Stücke sollen nicht älter als fünf Jahre sein, es sei denn, es handle sich um Uraufführungen. So machte man verspätete Bekanntschaft mit dem Chorsatz «An die Sonne» (Text: Ingeborg Bachmann) von Christfried Schmidt, wohl eine der eigenwilligsten, unangepassten Figuren der alten DDR-Szene. Ein merkwürdig zwischen Distler und Penderecki pendelndes Stück von 1963, wie überhaupt dieses ganze Chorkonzert des «Ars nova»-Ensembles mit religiös-mystisch angehauchten Werken von John Allison Campbell und Lothar Voigtländer einen archaisierenden, «alt» und «neu» in einsetzenden und umkehrenden Akzent ins Spiel bringt. Weitaus erfrischender, ohne beklemmenden Weihrauch, ist da die Begegnung mit dem jungen Sebastian Stier, Jahrgang 1970 und Schüler von Paul-Heinz Dittrich. Selten hörte man ein Konzept so zwingend umgesetzt wie in «Monolith» (1994): aus konstantem Intervallvorrat gebaute, punktuell zerrissene und wieder aufgetürmte Klänge, aus der Tiefe von Posaune, Kontrabass, Bratsche und Bassklarinette (Ensemble «United Berlin») emporsteigend.

Über solche Einzelereignisse von unterschiedlicher Qualität hinaus wollen die

«ComPositionen» nicht wie andere Festivals eine «Musikmesse», ein Katalog der marktgängigen Neuheiten sein. Grenzüberschreitungen zur bildenden Kunst und zum Tanz sind für den nächsten Durchgang geplant.

Neue Konzertformen werden erprobt: Mit dem von Helmut Zapf geleiteten «Ensemble Junge Musik Berlin» erarbeitete erstmals eine Laiengruppe (Schüler der Musikschule Kreuzberg) zeitgenössische Werke – mit beachtlichem Erfolg. Unbestreitbarer Höhepunkt aber war die Performance des Ensembles «Piano-plus», eine Formation um Ralf Hoyer, Live-Elektronik, Susanne Stelzenbach, Klavier, und Bert Wrede, E-Gitarre.

Mit Conrad und Johannes Bauer, Matthias Jann und Friedrich Schenker hatte man diesmal vier Posaunisten eingeladen, mit denen man «komponierte Inseln» – zum grossen Teil für den Abend von den Mitwirkenden verfasste Werke – mit einem «Meer der Improvisation» überspülte. Verbindungen, Verweisungen, Vorwegnahmen entstanden so, die das Komponierte lebendiger, das Improvisierte strukturierter erscheinen liessen. Erhard Grosskopfs «Z-Faltung», ein sanftes «kosmisches Prälu-

dium», wurde von harten Posaunenstößen durchbrochen, die über allerlei Schimpf- und Grunzlaute zu Friedrich Schenkers «Zeitgeist» überleiteten. Hier wird viel Klamauk getrieben, die Posaune bis in die Einzelteile demontiert und immer noch von Kopf bis Fuss beblasen mit allerlei Verballhornungen des Wortes («Zeitgeist heisst meist Leidgeist preist dreist Neidgeist» usw.), das quiekt, jault und rülpst und ist doch aus genauester Kenntnis der Sprachqualitäten des Instruments entwickelte, ätzende Ironie. Der Absturz in einsame, in Georg Katzers «Dialog imaginaire II» aufgehende Klavierklänge, die «Morserrhythmen», mit denen Bert Wredes rockige Gitarre auf Ralf Hoyers harte «2nd Jam Power»-Elektronik einstimmt, die jazzige Posaunenintervallstudie, die in Max E. Kellers (war auch mal in Berlin) Quartenergie «Les Pompiers» mündet – das alles sind Facetten einer neunzigminütigen «Gemeinschaftskomposition», deren modisches «crossover» der Sparten und Stile nicht wie so oft zu Substanzverlust und blosser Unterhaltsamkeit führt, aber doch die esoterischen Rituale der Neuen Musik aufzubrechen vermag.

Isabel Herzfeld

Partitions Noten

Wieviel ist diese Neuedition wert?

Die Schoeck-Gesamtausgabe zum dritten!

Jean-Jacques Rapin, der neue Präsident der *Othmar Schoeck-Gesellschaft*, lobt mich unverdient, wenn er meine *démolition* der Schoeck-Gesamtausgabe (GA) eine «systematische» nennt (siehe Faksimile seines Briefes S. 35). Ich muss gestehen, dass ich in meinem Artikel in der Februar-Nummer einen wichtigen Punkt, vielleicht sogar den wichtigsten, nicht behandelt habe. In der Annahme, dass die Tintenkleksanalytiker und Rasurspurenforscher von der Universität Zürich zwar Pedanten, aber als solche immerhin in der Lage wären, eine einigermaßen fehlerfreie Edition zu gewährleisten, hatte ich es nämlich unterlassen, den (von Victor Ravizza vorgelegten) ersten Band² genauer anzuschauen. Nun fiel mir aber kürzlich beim Abhören der Suite in As-Dur in einer neuen CD-Aufnahme (siehe Rezension S. 47) auf, dass da nicht alles so aus den Lautsprechern kam, wie es laut Partitur der GA hätte sein müssen. Daraufhin habe ich die GA-Version dieser Suite unter die Lupe genommen und hauptsächlich in bezug auf Tonhöhen und Rhythmen mit den Quellen vergli-

Beispiel 2, 2. Satz T. 31/32: GA (oben) hat cis' statt c' in Br. T. 31 3. Viertel; EA ist korrekt (unten).

chen. Das Ergebnis ist niederschmetternd: Von den Tonhöhenfehlern der Erstausgabe (EA) ist in der GA bloss einer korrigiert; dafür sind nicht weniger als zehn neue Tonhöhen- bzw. Rhythmusfehler eingeführt worden, wie unsere Gegenüberstellung (*Beispiele 1–7*) zeigt (wobei diese Fehlerliste keinen Anspruch auf Vollständigkeit erhebt und nur eines von drei Werken des ersten Bandes betrifft).

In allen diesen Fällen kann ausgeschlossen werden, dass die GA gegenüber der EA die korrekte Version bringt: Die Fehlerhaftigkeit der GA ist zumeist offensichtlich, wird zudem durch die

Beispiel 1, 1. Satz T. 162-164: GA hat g" statt es" in Br. T. 163 2. Achtel (oben); EA ist korrekt (unten).

Beispiel 3, 3. Satz T. 87: G in Kb. auf 1. Achtel fehlt in GA (rechts oben); EA ist korrekt (rechts unten).

JEAN-JACQUES RAPIN

DIRECTEUR DU CONSERVATOIRE DE MUSIQUE DE LAUSANNE
8, chemin de la Batelière
1007 Lausanne

Monsieur Martin Derungs
Président de l'AMS
Bäckerstrasse 54
8004 Zurich
sous pli recommandé
Lausanne, ce 24 mai 1996

Monsieur le Président,

Gravement diffamé par l'article "Cui bono?" paru dans le No 47 de Dissonance, je vous prie de faire paraître dans votre prochain numéro les lignes suivantes.

M. Keller peut penser ce qu'il veut de l'oeuvre d'Othmar Schoeck, c'est son droit. Il peut penser ce qu'il veut de l'édition en cours, c'est aussi son droit, quoiqu'une présentation systématique et d'un parti-pris de destruction que de la se-reine et objective analyse. Et lorsque M. Keller utilise une citation de la biographie d'O. Schoeck par C. Walton, hors de son contexte, avec pour effet de placer Schoeck dans une perspective ambiguë, voilà un procédé qui dépeint plus celui qui l'utilise que l'objet dont il devait parler.

En revanche, lorsque M. Keller se livre aux attaques personnelles pour en émailler son article prétendument consacré à l'Assemblée générale de la Société Othmar Schoeck, il viole gravement les lois les plus élémentaires de la déontologie.

Pour M. Keller, il est clair que je n'ai accepté la charge de présider la Société Othmar Schoeck que par esprit réactionnaire - et ceci sans aucune preuve de ce qu'il avance, bien au contraire, comme le montrent les faits ci-dessous - par hostilité à la musique contemporaine, et pour en faire un bastion conservateur.

La vérité, la voici. Le lecteur peut se faire une juste idée de mon attitude dans ce domaine, que ce soit à la tête du Conservatoire de musique de Lausanne depuis 1984, ou à la présidence de l'Orchestre de Chambre de Lausanne depuis 1989:

- En 1990, à l'occasion de l'inauguration du nouveau bâtiment du Conservatoire de Lausanne, Fr. 100'000.- de commandes musicales à Jean Balissat, J.-Claude Bossel, Eric Gaudibert, Jean Perrin, Alexandre Rydin, François Thury et J.-F. Zbinden, toutes ces oeuvres créées par nos soins
- Lors des saisons 1992-93, 1994-95, et lors de la saison à venir, au total trois organisations de concours pour jeunes compositeurs, avec recherche de financement nécessaire, où l'OCL donne ainsi à chaque fois l'occasion à trois compositeurs de se voir jouer en concerts d'abonnement

- 2 -
- En 1994 et en 1995, commandes d'oeuvres musicales à Jean Balissat et à Alexis Chalier pour être créées à Leverkusen (Cologne) et à Venise
 - En 1994, en collaboration avec la RSR et l'OCL, conférence au Conservatoire de Lausanne et concert-portrait de Hans-Ulrich Lehmann
 - Le 25 septembre 1996, même type de concert pour Eric Gaudibert
 - Collaboration avec la SMC, section de Lausanne, pour la mise sur pied de concerts et la mise à disposition de la Grande Salle du Conservatoire à un tarif symbolique
 - Cette année, au Conservatoire, 4 séminaires de musique contemporaine avec 2 concerts publics, sous la direction de Chantal Mathieu, avec des oeuvres de Kurtág, Kagel, Lutoslawski, Zbar et Crumb
 - 5 février 1996: Pierrot lunaire, de Schönberg, par l'Ensemble du Conservatoire, sous la direction de H.Klopfenstein
 - 10 mars 1996: Concert entièrement consacré à des oeuvres de Jean Balissat, pour son 60e anniversaire, par l'Orchestre du Conservatoire
- et enfin, lors d'un concert d'échange avec le Mozarteum de Salzbourg - où le Conservatoire de Lausanne était le premier Conservatoire de Suisse à se présenter - programme entièrement contemporain de la classe de percussion.

Ces faits parlent d'eux-mêmes. Les propos de M. Keller à mon égard sont pure calomnie, mais dépassent ma personne, pour atteindre les institutions dont j'ai la responsabilité.

J'entends donc réserver ici expressément mes droits en ce qui concerne la diffamation de M. Keller à mon endroit, au cas où le litige vient à dégénérer. Je souhaite pour ma part que les choses en restent là.

Comme l'article de Dissonance met en cause, en mentionnant le Conservatoire de Lausanne, mon activité principale, j'adresse copie de ces lignes aux personnes et institutions concernées par son contenu.

Veillez croire, Monsieur le Président, à mes sentiments distingués.

Jean-Jacques Rapin

Annexe: ma réponse à la lettre du 16 mai, Union suisse des Journalistes

- CC - Comité de Direction du Conservatoire, à l'att. de Me Golay, Président
- RSR, à l'att de M. Eric Lavanchy
 - SMC, à l'att de M. Jean Balissat
 - OCL, à l'att de M. Patrick Peikert
 - Comité Othmar Schoeck
 - M. Hans-Ulrich Lehmann
 - M. Eric Gaudibert
 - M. Chris Walton

Beispiel 4, 3. Satz T. 96: GA hat c' in Br. auf 8. statt auf 7. Achtel bzw. Pause auf 7. statt 8. Achtel (oben); EA ist korrekt (unten).

Beispiel 5, 3. Satz T. 105: GA hat G statt B in Vc. 1 auf 1. Viertel (links); EA ist korrekt (rechts).

Beispiel 6, 5. Satz T. 88-90: in Vc. T. 90 fehlt b in GA (links); EA ist korrekt (rechts).

Beispiel 7, 5. Satz T. 133-137: Hier bringt es die GA (oben) auf rekordverdächtige vier Fehler in fünf Takten: b fehlt in VI. 1 (Oberstimme) T. 133 vor 1. und 4. Viertel sowie T. 137 1. Achtel, b fehlt in VI. 2 T. 136 vor 4. Viertel; EA ist korrekt (unten).

Beispiel 8, 4. Satz T. 28-30: GA (oben) hat – ebenso wie EA – h statt b in Vc. und Kb. T. 30 2. Viertel; das als Particell für Klavier zu vier Händen verfasste Bleistiftoriginal hat harmonisch korrekt b (unten).

übrigen Quellen untermauert und nicht zuletzt dadurch, dass keine dieser Abweichungen im Kritischen Bericht erwähnt ist. Dort sind zwar mehr als ein dutzendmal «Rasurspuren» in der Tintenreinschrift vermerkt, was ohne jeden Informationswert ist; dafür hat der Bandarbeiter offensichtlich darauf verzichtet, das Bleistiftoriginal auszuwerten: es ist im Lesartenverzeichnis kein einziges Mal berücksichtigt. Dabei hätte aufgrund des Bleistiftoriginals ein Fehler der EA, der sich bereits in der Tintenreinschrift findet, korrigiert werden können (Beispiel 8). Dass das Bleistiftoriginal die korrekte Fassung enthält, ist aufgrund der Harmonik evident – *a* als Grundton des verminderten Septakkordes ist Leitton zu *b* – und wird bestätigt durch die CD-Aufnahmen mit dem English Chamber Orchestra und dem Musikkollegium Winterthur, die beide *b* spielen, was auf ein entsprechend korrigiertes Stimmmaterial schließen lässt. Ein weiterer Fehler der EA (fehlendes *b* vor der 4. Note in Vl. 2 im 5. Satz T. 78) ist zwar im Kritischen Bericht erwähnt, im Notentext der GA aber dann doch übernommen worden.

Im übrigen ist die GA auch in den andern Parametern nicht fehlerfrei: So bin ich nebenbei auf einen fehlenden Bogen (1. Satz T. 66/67 Vc. u. Kb.) und eine zu kurz geratene Crescendogabel (2. Satz T. 62 Vl. 2) gestossen. Andererseits sind die Berichtigungen der EA marginal und in einem Fall (3. Satz T. 114) erst noch unkorrekt nachgewiesen. Dass man bei *stringendi* und *ritardandi* die Striche weggelassen hat, welche den Geltungsbereich dieser Anweisungen markieren, dürfte – da es durchgehend der Fall ist – ein Editionsprinzip und kein Versehen sein. Optisch mag das vielleicht ein Gewinn sein, es mindert aber die Brauchbarkeit dieser Ausgabe zusätzlich. Ins gleiche Kapitel gehört, dass die Herausgeber fast sämtliche Sicherheitsakzidentien der EA eliminiert haben.

Beispiel 9, 3. Satz T. 12-14 in GA (links), T. 13/14 in EA (rechts): Die in der GA weggelassenen Sicherheitsvorzeichen verführen dazu, in Br. 2 und Vc. 2 T. 14 4. Viertel *a* statt *as* zu lesen.

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

kritische versteht, ist dies erst recht unakzeptabel.

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

Christoph Keller

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

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

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

La naïveté du tourment ?

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

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

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

Une musicologie protéiforme

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

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

L'incontournable caravansérail

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

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

Das Bedürfnis nach dem Unerkennbaren

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

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

Livres Bücher

Beschränkter Begriff von Gesamtkunstwerk

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

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