

vierwerke (mit Marie-Catherine Girod auf Accord 201072) greifbar. In der Konzertreihe «Musik im 20. Jahrhundert» des Saarländischen Rundfunks hatte Heinz Holliger 1990 als Programmgestalter zahlreiche Kammermusiken von Lourié und Roslavet, von Lourié ausserdem noch die *Sinfonia dialectica*, aufgeführt.

Jacques Wildberger

Fragments inachevés

Frédéric Chopin : Esquisses pour une méthode de piano, textes réunis et présentés par Jean-Jacques Eigeldinger Flammarion, Paris 1993, 138 p.

Dans la troisième édition de son déjà classique «Chopin vu par ses élèves» (1988), Jean-Jacques Eigeldinger annonçait son intention de publier le projet de Méthode de Chopin et de compléter ainsi les références éparses qu'il y faisait dans le corps de son ouvrage. Ce document vient aujourd'hui éclairer de façon précieuse la spécificité révolutionnaire du pianisme chopinien. A la différence d'un Liszt, en effet, dont de nombreux disciples professionnels se chargèrent de faire la synthèse d'un enseignement technique tout empirique et d'en dégager ultérieurement les lois, Chopin n'eut que peu d'élèves qui firent une retentissante carrière de concertiste ou de professeur (à la notable exception, il est vrai, de Mathias – lui-même professeur de Raoul Pugno et d'Isidore Phlipp – et de Mikuli, dont le disciple Michalowski sera notamment le maître de Wanda Landowska, Manuel Rosenthal et Heinrich Neuhaus) : le secret de son enseignement est donc à chercher en priorité chez lui-même.

Pourtant, le lecteur avide de découvrir sous une forme systématique la quintessence de l'art du piano chez Chopin ne pourra qu'être déçu à la lecture de ces pages : fragments inachevés qui semblent avoir accompagné le compositeur de 1837 à 1846 environ et complétés d'un modeste plan probablement dicté à son élève Paul Gunsberg, ils ont fait l'objet de nombreux repentirs qui attestent l'embaras de leur auteur face à l'acte d'écrire. Pressenti à la mort de Chopin pour en poursuivre la rédaction, un autre élève, le Norvégien Tellefsen, infléchit son travail en direction d'un traité personnel du mécanisme du piano, resté lui aussi inachevé et qu'Eigeldinger publie pour la première fois en complément au texte de son maître. Il faut rendre hommage à l'éditeur dont la rigueur philologique a permis de nous restituer la lecture et l'ordonnance probable des diverses sources d'un manuscrit difficile et qui nous offre simultanément la possibilité d'en recouper la teneur avec plusieurs témoignages de première main.

L'intérêt de la publication réside dès lors dans quelques aperçus originaux,

qu'un commentaire avisé permet de resituer dans un contexte plus vaste. Ainsi Eigeldinger définit excellemment Chopin pédagogue comme un «dialecticien pragmatique», soucieux de définir les moyens techniques en fonction des buts artistiques à atteindre et visant à simplifier les catégories instrumentales en proscrivant tout exercice répétitif au profit d'une approche consciente, fondée sur les bases naturelles du toucher. Certes, «il est pathétique de le voir expliquer des notions solfégiques élémentaires pour se conformer aux usages du temps», mais c'est cependant l'occasion pour Chopin de préciser son esthétique musicale à partir du solfège. Définissant le principe de la double portée pour la notation de la musique de clavier et la position centrale de l'ut 3 au milieu du piano et au milieu de l'espace perceptible acoustiquement, Chopin insiste sur l'adéquation entre langage et musique : ce ne serait là qu'un simple truisme remontant à la querelle entre Rameau et Rousseau, si de nombreux témoignages n'insistaient sur le sens du phrasé et de l'articulation de son jeu pianistique, élément également cardinal de son enseignement. La saisissante formule : «le poignet [:] la respiration dans la voix» synthétise tout à la fois l'adaptation du bel canto au toucher instrumental, la primauté du legato dans l'éducation pianistique et un «redendes Prinzip» dont l'origine remonte au moins à l'esthétique de Carl Philipp Emanuel Bach.

Si le toucher est pour Chopin l'alpha et l'oméga de la technique pianistique, c'est qu'il existe une adéquation profonde entre la topologie du clavier et la morphologie de la main. Cette adéquation explique pourquoi Chopin, à la différence de tous ses contemporains, laisse de côté dans ses exercices la tonalité solfégiquement facile de do majeur au profit de tonalités riches en touches noires, notamment si majeur dans laquelle les 2e, 3e et 4e doigts de la main droite fonctionnent comme autant de points d'appui naturels légèrement rehaussés (mi-fa#-sol#-la#-si). Les catégories techniques prises en considération s'en trouvent de même radicalement simplifiées et se résument au jeu monodique conjoint, au jeu monodique disjoint et au jeu polyphonique. Par ailleurs le sempiternel problème de l'égalité du jeu peut être abordé sous un angle original : chaque doigt étant différent, il est illusoire de vouloir niveler leurs différences et il faut au contraire les considérer comme les ultimes prolongements de la main, du poignet, du bras et, en dernière analyse, du cerveau. On ne saurait ainsi concevoir une pédagogie plus opposée à celle de Kalkbrenner, pour lequel l'agilité des doigts était un but ultime à atteindre au moyen de procédés artificiels comme le guidemains.

Cet éloge du naturel explique la déconcertante simplicité des quelques rares exercices proposés par Chopin. Leur intérêt réside notamment dans l'absen-

ce de notes tenues et bloquées dans les exercices pour les cinq doigts, par l'emploi paradigmatique et novateur de l'accord de 7e diminuée (dans lequel tous les doigts sont situés à distance égale) pour l'étude du jeu disjoint, et par l'extension de la main au-delà de la limite habituelle de l'octave en la faisant pivoter autour des doigts centraux. Ils nous ramènent à maintes pages d'une musique qui demeure à bien des égards fondatrice du piano moderne.

Philippe Dinkel

Eine verpasste Chance?

Vera Sonja Stegmann: Das epische Musiktheater bei Strawinsky und Brecht. Studien zur Geschichte und Theorie. Verlag Peter Lang, New York etc. 1991 (Music in Literature and Society, Vol. 1), 202 S.

In einem Interview malte sich Pierre Boulez 1967 aus, was geschehen wäre, wenn Strawinsky und Brecht in den zwanziger Jahren zusammengearbeitet hätten: «Mein Gott, was hätte das für ein Resultat gegeben.» Eine verpasste Chance? Dass beide Künstler sich mit ähnlicher Vehemenz von Wagners Gesamtkunstwerk abwandten und in ihren Bühnenwerken die Elemente Musik, Sprache und Bühnenbild auf vergleichbare Weise trennten und montierten, war schon den Zeitgenossen aufgefallen. Nachdem sich Jürgen Engelhardt diesen Ähnlichkeiten 1984 aus musikwissenschaftlicher Sicht angenähert hatte, untersuchte die US-amerikanische Germanistin Vera Sonja Stegmann solche Bezüge aus literaturwissenschaftlicher Sicht.

Zu einer persönlichen Berührung zwischen Strawinsky und Brecht kam es erst sehr spät. Zwar empfand der russische Komponist das «Mahagonny-Songspiel» schon 1933 als ideale Ergänzung seiner «Histoire du soldat», jedoch kam es erst im kalifornischen Exil zu einer dokumentierten Begegnung beider Künstler. Anlässlich seines «Lukullus»-Projekts hatte Brecht damals sogar eine Zusammenarbeit mit Strawinsky erhofft, weil er dessen rhythmische Musik als besonders geeignet empfand für episches Theater. Strawinsky lehnte jedoch ab. 1947 allerdings äusserte er sich enthusiastisch über die Uraufführung von «Galileo Galilei», zu der Hanns Eisler die Musik geschrieben hatte. Wie aber war es in den zwanziger Jahren? Hatte damals Kurt Weill wirklich eine Mittlerfunktion übernommen? Und sind die interessanten Ähnlichkeiten, die die Autorin vor allem zwischen Weill und Strawinsky beobachtet, auch tatsächlich als kausale Querverbindungen zu interpretieren? Ergibt sich aus der chronologischen Abfolge der szenischen Uraufführung von Strawinskys «Oedipus Rex» unter Klemperer (1928), von Leopold Jessners Berliner «Oedipus»-

Inszenierung (1929) und der Leipziger Premiere von «Aufstieg und Fall der Stadt Mahagonny» (1930) tatsächlich eine innere Abhängigkeit? Trotz aufschlussreicher Parallelen zwischen Strawinsky und Weill einerseits und Jessner und Brecht andererseits bleibt der Zusammenhang zwischen den Zentralfiguren Strawinsky und Brecht unklar. Sie stehen weiterhin in Distanz.

Zu den wichtigsten Motivationen für das epische Theater gehörte neben der Desillusionierung durch den Weltkrieg ohne Zweifel die kritische Auseinandersetzung mit dem Wagnerismus. Die Autorin holt hier zu einem weiten europäischen Panorama aus und findet in der Wagner-Kritik Hanslicks, Nietzsches und Busonis, aber auch bei Satie, Cocteau, Diaghilew und Meyerhold Elemente, die dann für Strawinsky und Brecht wesentlich werden sollten. Wenn etwa Hanslick die Gefühlsästhetik mit dem Alkoholkonsum vergleicht, nimmt er Argumente Brechts vorweg. Strawinskys Aversion gegen Wagner wurde gefördert durch seinen Bayreuth-Besuch im Jahre 1911, wo ihn das quasi-religiöse Ritual der «Parsifal»-Aufführung abstieß. Seit diesem Erlebnis verstärkte sich seine Auffassung, dass Musik nichts ausdrücke und der Hörer ihr gegenüber in beobachtender Distanz bleiben solle. Vor allem aber entwickelte Strawinsky ein prinzipielles Misstrauen gegen die Oper.

Im Kapitel über den Antiwagnerismus Brechts und Weills kommt die Autorin offenbar aus mangelndem Sprach- und Musikverständnis zu mehreren Irrtümern. So missdeutet sie Brechts frühe Augsburger Glosse über den Konservatismus der Wagnerianer als Zeugnis für seinen euphorischen Wagnerismus. Kaum zu halten ist ausserdem ihre These, in Brechts stummem Dirigieren des «Tristan» deute sich bereits eine epische «Trennung der Elemente» an; die imaginierte Musik ist im Gegenteil Inbegriff von Romantik. Und Brechts Stück «Trommeln in der Nacht» kann trotz aller Wagnerkritik kaum als Oper bezeichnet werden. Ein gründliches Lektorat hätte schliesslich Stilblüten wie «Brechts Angst vor dem Theater ... galt umso mehr für die Oper» (76) getilgt. Eigentliches Ziel der Arbeit ist die knappe vergleichende Analyse der «Geschichte vom Soldaten» und der «Dreigroschenoper». Zu den gemeinsamen epischen Merkmalen gehört der Montagecharakter. Er wird bei der «Histoire» (hier gestützt auf die Untersuchungen von Matthias Vogt zu Strawinsky und Ramuz) wie auch bei dem Brecht-Weill-Werk durchaus einleuchtend aus Kürzungen des Textbuches erklärt. (Der Begriff «Libretto» ist allerdings sowohl bei Ramuz als auch bei Brecht wenig angebracht.) Als Gemeinsamkeit wird auch die Bedeutung der Gardine bzw. des Vorhangs, von Doppelung und Spaltung sowie die sprachliche Form des Aufzählens untersucht.

Die Ausführungen zur Musik sind nicht nur da enttäuschend, wo beispielsweise der Begriff des «syllabischen Kompo-

nierens» (167) missverstanden wird oder angebliche Bezüge zwischen dem Dreigroschenoper-Vorspiel und dem Teufelsmarsch am Schluss der «Histoire» hergestellt werden. Leitete Weill 1928 die jazznahe Orchestrierung wirklich aus der Strawinsky-Komposition her? Und warum fehlen bei den Wurzeln des epischen Musiktheaters die gerade für Brecht so wichtigen Bereiche Jahrmarkt und Bänkelsang? Als Herausgeberin von «Communications», der Zeitschrift der Internationalen Brecht-Gesellschaft, dürften der Autorin diese Defizite mittlerweile selbst aufgegangen sein.

In der Textanalyse ist ihre Arbeit dagegen ergiebiger und vermag lohnende Einsichten zu vermitteln, nicht zuletzt auch zu den unterschiedlichen Intentionen, die Strawinsky und Brecht trotz ähnlicher Verfahrensweisen trennten. «Strawinskys Theater zielte auf eine Veränderung der Kunst, Brechts hingegen mehr auf eine Veränderung der Welt.»

Albrecht Dümling

Die Frage nach den Ausdrucksaspekten

Marielle Larré (Hg.): *Rudolf Kelterborn*

Pro Helvetia/Zytglogge-Verlag, Bern/ Zürich 1993, 154 S.

Etwas nachträglich zum 60. Geburtstag (der war 1991) gibt der vorliegende Band 3 der *Dossiers Musik* einen ausführlichen Überblick über Werk und Wirken Kelterborns, mit chronologischem Werkverzeichnis, Bibliographie und Diskographie sowie eröffnend, unter dem Rubrum *Stationen*, mit einer tabellarischen Biographie. – Kelterborns Tätigkeit als *Musikvermittler und Programmgestalter* beschreibt Urs Frauchiger; seit den frühen 70ern konzipierte Kelterborn bei Radio DRS (von 1974–80 auch als Leiter der Musikabteilung) vorzugsweise Programme nach dem Prinzip der «Konfrontation», indem er, anscheinend etwas früher als andere aufgeschlossene Radioteute, etwa «Original Appenzeller Streichmusik» mit «Barocker Cembalomusik» D. Scarlattis und F. Couperins kombinierte. Freilich hilft auch hohe Originalität wenig gegen die Diktatur von Reklame und Rentabilität: «Als das Radio sich unter dem Druck von Politik und Wirtschaft des Kulturauftrags in immer sträflicherer Weise entledigte, wandte Kelterborn sich anderen Vermittlungsformen zu», eben v.a. dem guten alten Konzert. Die hier faksimilierten Programme, jeweils unter Einschluss eigener Werke Kelterborns, zeigen eine subtil-mehrschichtige Verzahnung und Gegenüberstellung, die zu einer Harmonie von Entgegengesetztem führen: das Programm, übergreifenden Tendenzen der Konzertentwicklung entsprechend, als Meta-Kunstwerk für sich selbst, allerdings hier eines neuen Typs. – Unter dem Obertitel *Docere inveniendo – In-*

venire docendo behandelt Anton Haefeli den *Komponisten als Musikdenker und Lehrer*. Für den Nicht-Eingeweihten wären hier über die Verweise auf Analogien zu Schönberg und Ratz einige konkrete Namensnennungen von Schülern nicht ohne Interesse.

Den Hauptteil des Bandes nehmen Aufsätze zu Aspekten, einigen Gattungen und einem Einzelwerk ein. Der bedeutende, knappe Beitrag des viel zu früh gestorbenen Hans Oesch (*Fragmentierte Glieder von Tonalität. Musikalische Metaphern im Werk Rudolf Kelterborns*) befasst sich mit drei Typen tonaler Klänge, die als Fremdkörper, gewissermassen Materialzitate (oder eben «Metaphern»), in die «atonikale Sprache» mit jeweils spezifischer, kontextabhängiger Semantik eingebaut werden: (C-) Durdreiklang, grosse Sexte, Quint/Quart-Teilung der Oktav). Roman Brotbecks *Analytische Skizzen zur Beziehung Text-Musik in den Vokalwerken ...* beginnen mit der Frage «Wie vertont man folgende Verse: 'Intervalle/ steigen und fallen' (Herbert Meier)?». Der Zumutung des Textdichters entzieht sich Kelterborn elegant, indem er eben keine Tonhöhen- oder Dynamik-Zwischenräume komponiert, allenfalls Tondauern-«Intervalle». Ebenso stellt er sich, so Brotbeck, «taub zu der im Text fast zu stark suggerierten Ikonizität» der räumlichen Auf- und Abbewegung – wobei es ihm, wie das Notenbeispiel zeigt, aber doch sichtlich schwerfällt, sich gegen die – im Doppelsinn – kadenzielle Tendenz des zweiten, abschliessenden Worts «fallen» ganz zu verschliessen. Auch an einigen andern Stellen von Brotbecks dichten und differenzierten Ausführungen liesse sich anhand der erfreulich reichen Notenbeispiele über die ausschliessliche Trifitigkeit der «Purifizierung der Zeichenwelt» debattieren, die Brotbeck zugleich als antipolitisch politisch interpretiert.

Eine knappe *Übersicht* über Kelterborns fünf bislang aufgeführte Opern gibt Andres Briner. Umso ausgiebiger analysiert Hans Ulrich Lehmann die *Traummusik*, und zwar, gegenläufig zu Kelterborns eigener Vermittlung von «Musik als Ausdruckskunst» und «struktureller Gestaltung», unter dezidiert Beschränkung auf letztere. Der Begriff «Ausdruckskunst» fällt auch einleitend in Walter Kläys *Dramatik und Diskurs in Kelterborns Kammermusik*. Wie das Modewort «Diskurs» befürchten lässt, verdünnen sich bei Kläy Ausdruck und Dramatik, obwohl er «absolute Musik» eher für eine Chimäre hält, zu ziemlich abstrakten Prozessen: «Wir erleben eine imaginäre szenische Handlung», wobei Kläy leider darauf verzichtet, genauer ausfindig zu machen, welche es denn sei, die wir hier erleben. In seinen Ausführungen *Zur Entwicklung der Kompositionstechnik in Kelterborns Orchesterwerken* schliesslich verzichtet Martin S. Weber von vornherein ganz auf Fragen nach Ausdrucksaspekten.

Hanns-Werner Heister