



Dieses 1985 auf Englisch erschienene Buch von Michael Forsyth liegt jetzt – nachdem es bereits ins Italienische, Französische und Japanische übersetzt worden ist – auch in einer deutschen, durch den Autor und die beiden Übersetzer aktualisierten Übertragung vor. Es bietet nicht weniger als den Versuch, vom 17. Jahrhundert bis in unsere Gegenwart die großen bzw. wichtigen säkularen Bauwerke für Musik in ihren architektonischen und akustischen Merkmalen zu beschreiben und anhand dieser Charakteristika den wechselseitigen Einflüssen von Architektur, Akustik und Musik nachzugehen. Das Problem, welche Konzertsäle und Opernhäuser auszuwählen waren, hat Forsyth so geschickt gelöst, daß man kein signifikantes „Bauwerk für Musik“ vermißt (zwei chronologische Tafeln am Ende des Buches enthalten die besprochenen Konzertsäle und Opernhäuser und vermitteln wichtige Maße und akustische Daten). Wie schwierig die Auswahl der Objekte ist und wie sicher Forsyth die wichtigen unter ihnen ausgewählt hat, ohne die anderen zu vernachlässigen, zeigt das Kapitel „Die ‚Schuhschachtel‘ und andere Konzertsäle“. Um den Erfolg eines architektonisch-akustischen Konzeptes – eben der ‚Schuhschachtel‘ – und seines musikalischen Pendanten zu dokumentieren, werden nicht weniger als rund zwei Dutzend Säle vorgestellt. Doch hervorgehoben und intensiver besprochen sind von diesen nur die wirklich wichtigen, d.h. der Große Musikvereinssaal, das Neue Gewand-

haus, das Concertgebouw und die Carnegie Hall, die alle gegen Ende des 19. Jahrhunderts entstanden und Vorbilder für unzählige weitere Konzertsäle geworden sind. Sagt die Bezeichnung ‚Schuhschachtel‘ schon genügend über den architektonischen Typus aus, so wird dieser zusätzlich noch durch akustische Merkmale bestimmt: kleiner Sitzbereich mit relativ wenig Zuhörern, so daß niemand weit vom Orchester entfernt ist; relativ hohe Decke, die ein großes Volumen bewirkt; relativ lange Nachhallzeit, wodurch ein volltönender, durchmischter, besonders in den Bässen reicher Klang entsteht.

Als weiteren wichtigen Faktor neben der architektonisch bedingten Akustik und der Musik betrachtet Forsyth aber das Publikum, seine ästhetischen Ansprüche und Hörgewohnheiten, seinen sozialen Status und Habitus, wie sie sich in den architektonischen Formen und den akustischen Gegebenheiten manifestie-



Die letzten einhundert Jahre Musikgeschichte sind kaum zu überblicken: Noch nie wurde so viel und in so vielen unterschiedlichen Stilen komponiert, Polemiken und Anfeindungen sind noch immer an der Tagesordnung, und Aufführungen und Einspielungen Neuer Musik gibt es viel zu wenige, um sich selbst ein Bild machen zu können. Jetzt hat die „edition text + kritik“ begonnen, eine neue Orientierungshilfe herauszubringen, mit den ersten beiden Lieferungen der Lo-

ren. In diesem komplizierten und vielschichtigen Spannungsfeld zwischen Architekten, Musikern bzw. Komponisten und Publikum steht jedes Bauwerk. Erst in diesem Feld oft widerstrebender Kräfte und Interessen entscheidet sich der Erfolg in seiner Epoche und seine weitere geschichtliche Wirkung (besser als der deutsche Untertitel auf diese drei Komponenten hin: The Architect, the Musician, and the Listener). Obwohl diese Methode der Betrachtung und Darstellung – zugleich historisch und soziologisch, typologisch und physikalisch-akustisch – schwierig ist, bleibt sie dank einer anschaulichen, mit viel Bildmaterial unterstützten Behandlung anregend. *Matthias Hutzler*

Michael Forsyth: Bauwerke für Musik – Konzertsäle und Opernhäuser, Musik und Zuhörer vom 17. Jahrhundert bis zur Gegenwart. (Aus dem Englischen von Regine und Michael Dickreiter). K.G. Saur, München, 1992, 374 S., 262 Abb., DM 198,-.

seblatt-Sammlung „Komponisten der Gegenwart“, einem äußerst ambitionierten und längst überfälligen Projekt.

Das angehende Mammutwerk – ein vergleichbares Literaturlexikon beim selben Verlag ist bereits auf fast 8000 Seiten in acht Ordnern angewachsen – umfaßt entgegen seines Titels nicht nur „Komponisten der Gegenwart“, sondern die Musiker der Moderne insgesamt, beginnt also bei Schönberg und Debussy. Auch ist die Sammlung mehr als ein simples Lexikon. Jeder Komponist wird zunächst auf einem Blatt vorgestellt: eine Seite Leben, eine Seite Charakteristik seines Werks. In einem zweiten, sehr viel umfangreicheren Teil werden diese Erstinformationen weitergesponnen. Analysen anhand von Notenbeispielen, Einzelwerk-Besprechungen, ein

Eintauchen in den geistigen Hintergrund – das sind nicht einfach allgemeine Lexikonartikel, sondern Essays, Kurzmonographien.

Dieser zweite Teil liegt bisher erst für wenige Komponisten vor (darunter Yun, Holliger, Ishii, Barraqué), und auch bei den Kurzinformationen wird man vorerst manchen prominenten Meister vergeblich suchen – doch sie werden kommen: Jährlich sind zwei bis drei Nachlieferungen geplant, die je ca. 25 Mark kosten sollen.

Über 150 Autoren sind an diesem „work in progress“ beteiligt; darunter Namen wie Dorothea Redepenning, Peter Petersen sowie die beiden Herausgeber Hanns-Werner Heister und Walter-Wolfgang Sparrer. Trotz der Vielfalt der Stile sind die Texte (von einzelnen wenigen Stellen abgesehen) unproblematisch und gut lesbar – auch ohne eine intime Kenntnis der neueren Musikgeschichte. Beste Beispiele sind die Artikel „Isang Yun“ von Walter-Wolfgang Sparrer und „Jean Barraqué“ von Heribert Henrich, die immer auch das kompositorische Umfeld und die Voraussetzungen berücksichtigen und eine Vermittlung schaffen zwischen Kompositions-Techniken und dem klingenden Resultat. Ohne daß Ausgrenzungen gemacht werden (ein besonderer Schwerpunkt sind „zu Unrecht Verdrängte, Frauen und ins Exil Getriebene, junge Komponisten und Vertreter der ‚Randländer‘“), entsteht hier ein Handbuch, das durch Umfang, Anspruch, Ausführlichkeit, Kompetenz und Verständlichkeit ein unverzichtbares Lese- und Nachschlagewerk zu werden verspricht.

Reinhard J. Brembeck

Hanns-Werner Heister/Walter-Wolfgang Sparrer (Hg.): Komponisten der Gegenwart. Loseblatt-Lexikon. edition text + kritik, München 1992, 756 Seiten in einem Ordner, DM 96,-.

Glenn Gould Video Collection

Befremden ist die erste Empfindung, die sich beim Betrachten einstellt, und man sollte sie nicht aus dem Gedächtnis verlieren, wenn später andere Eindrücke und die Gewöhnung sie verwischen. Befremden etwa, wenn man Goulds Schallplatteneinspielung der Bachschen Partiten kennt: Was hat dies reiche und tiefsinnige Spiel mit dem schmachttenden Jüngling zu tun, der sich da zur selben Musik auf seinem Stühlchen windet? Ein gewisses Verständnis stellt sich für all jene subalternen Konzertkritiken ein, die Goulds Agieren am Klavier, nicht die klanglichen Resultate in den Mittelpunkt rückten. Wer da nicht Ohren hatte zu hören, der konnte den Eindruck einer narzißtischen Selbstinszenierung gewinnen.

Es sind, wie sich dann herausstellt, nur wenige Aufnahmen, die in so hohem Maße irritieren. Dennoch bleibt die ästhetische Erfahrung vergleichsweise gering – im Vergleich zum bloßen Hören der Platten. Sehen lenkt vom Hören ab, und das fällt vor allem dann ins Gewicht, wenn das auditive Phänomen, wie hier das musikalische Gebilde, ungleich substantieller ist als das visuelle, Mimik und Gestik, es sein kann. Svatoslav Richter könnte also recht haben, wenn er sagt, daß die Gestik des Interpreten nicht die Musik, sondern die Arbeit mit der Musik widerspiegelt.

Aber haben die Riesengemälde, die Gould zu Beethovens „Sturm“-Sonate mit der freien Hand in die Luft hinein entwirft, wirklich nichts mit der Musik zu tun? Selbst wo die Gestik auch Mittel der Mitteilung ist, wie beim Dirigieren, da ist sie in ihrer konkreten Gestalt niemals von der Willkür oder vom Zweck einer handwerklichen Verrichtung bestimmt, sondern vom Sinn des imaginierten musikalischen Gebildes. Und so verrät das visuelle Erscheinungsbild bei Gould nicht nur, faszinierend wie bei kaum einem zweiten Interpreten, die innere Beteiligung; es kann auch, wenn man den Ton nicht aus dem Auge verliert, aufschlußreich für den Sinn des Erklingenden sein: etwa dort, wo Phrasen durch ein oft zu sehendes „Vibrato“ der freien Hand eine nervöse Spiritualität erhalten, die Gould dem Instrument selbst und den Beschränkungen seiner Klangerzeugung nicht entlocken kann.

Die „Glenn Gould Collection“, deren erster Teil – zwölf „Programme“ auf zwölf Vi-

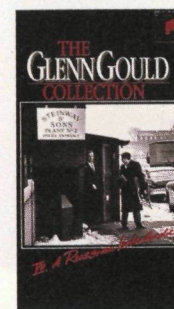
deocassetten bzw. sechs Laserdiscs – jetzt erschienen ist, beinhaltet Aufnahmen, die Gould für das kanadische Fernsehen CBC gemacht hat. Zusammen mit dem zweiten Teil, der im Herbst dieses Jahres folgen soll, wird sie – unter anderem – nahezu sämtliche Stücke dokumentieren, die Gould für die CBC vollständig, und auch einige derer, die er in Ausschnitten gespielt hat. Darunter enthalten schon die gut zehn Stunden des ersten Teils eine ganze Reihe von Werken, die Gould für seine Plattenfirma CBS nicht aufgenommen hat: eine Bach-Kantate, das fünfte Brandenburgische Konzert, je eine Cello- und Violinsonate von Beethoven, die Burleske und die Violinsonate von Strauss, die legendäre Bearbeitung von Ravels „La Valse“, drei Sätze aus Schostakowitschs Klavierquintett, kürzere Stücke und Transkriptionen von Sweelinck, Schubert, Skrjabin, Debussy, Strauss, Schönberg, Webern, Prokofieff, Casella, Krenek. Freilich ist vieles davon in den vergangenen Jahren schon als Soundtrack auf Platten der Labels Nuova Era und Music & Arts veröffentlicht worden.

Wo Aufnahmen mit solchen aus Goulds CBS-Discographie zu konkurrieren haben, ist der interpretatorische Rang der ersteren im allgemeinen geringer. Gould hatte wohl



weder den Ehrgeiz noch die institutionelle Möglichkeit, seine Rundfunk- und Fernsehdarbietungen mit ähnlichem Perfektionismus, mit der Einspielung verschiedener „Takes“ und mit Schneiden und Kleben zu gestalten wie seine Schallplatten (die Bachtrilogie von 1981, die im zweiten Teil der „Collection“ veröffentlicht wird, ist eine Ausnahme). Wenn diese Aufnahmen dennoch von höchstem musikalischen Interesse sind, dann nicht nur, weil Gould seinem singulären Rang nur selten viel schuldig geblieben ist, sondern auch, weil er die Gelegenheit, ein Werk ein zweites oder drittes Mal einzuspielen, stets dazu genutzt hat, es aus völlig anderer Perspektive zu präsentieren.

Die „Glenn Gould Collection“ versammelt Aufnahmen der CBC, sie basiert aber nicht auf dem originären Material, das nach Auskunft der Sony Classical derzeit nicht zu akquirieren war, sondern vielmehr auf Auszügen, die Bruno Monsiegeon für die Serie „Glenn Gould Plays“ (sie war ab Oktober 1992 auf dem ARD-Kabelkanal 1 Plus zu sehen) zusammengestellt hatte. Auf diesen Umstand ist es zurückzuführen, daß keine der originären Sendungen – auch die nicht, die Gould 1965 gemeinsam mit Yehudi Menuhin gemacht hatte, und die in der „Collection“ das II. Programm bildet – hier vollständig dokumentiert wird. Fortgefallen ist vor allem ein Großteil der Kommentare, mit denen Gould die ausgewählten Werke und Interpretationen in zumeist amüsanten und erhellender Weise zu einem thematisch ausgerichteten Ganzen verbunden hatte. Freilich konnte die Unvollständigkeit des verbliebenen Wortmaterials in einem Fall fruchtbar gemacht werden: im Fall der TV-



Der erste Teil der „Glenn Gould Collection“ umfaßt 12 Videos und beinhaltet Material, das Gould für die CBC aufgenommen hat. Teil 2 folgt im Herbst.

Interviews, die Gould 1966 dem BBC-Journalisten Humphrey Burton gegeben hatte; Ausführungen zu Werken von Mozart, Beethoven und Strauss sind nun Gouldschen Interpretationen dieser Werke vorangestellt.

War die Edition der „Glenn Gould Collection“ in ihren Möglichkeiten durch Sachzwänge beengt, so kann die Zusammenstellung des verfügbaren Materials in vielen Fällen auch nicht überzeugen. Ein Ausschnitt aus Mahlers zweiter Sinfonie, das einzige Dokument, in dem Gould stehend (nicht nur vom Klavier aus) ein Orchester dirigiert, gehört in das fünfte Programm, „The Conductor“, nicht ins erste, auch wenn die Solistin, Maureen Forrester, hier einleitende Worte über Gould spricht. Ein kurzer Gould-Kommentar zu russischer Musik gar steht völlig zusammenhanglos in diesem ersten Programm, statt im siebten, „A Russian Interlude“. Im vierten Programm („So You Want to Write a Fugue“) findet sich jede Menge fugenloser Musik, aber drei der vier Fugen aus dem „Wohltemperier-

ten Klavier“, die Gould für eine Sendung aufgenommen hatte, sind in den Programmen eins und zwölf zu finden. Abgesehen von Nr. 2 sowie – mit Einschränkungen – Nr. 5 und 7 macht die Zusammenstellung der Programme einen teilweise oder gänzlich willkürlichen Eindruck; musikalischer Sachverstand hat dabei gewiß die geringste Rolle gespielt. Nichtssagende und/oder irreführende Titel wie „Prologue“, „End of Concerts“, „Rhapsodic Interludes“, „Ecstasy and Wit“, „Epilogue“ sind dafür charakteristisch. Das sechste Programm („The earliest Decade“) versammelt Aufnahmen aus den ersten zwölf Jahren, der Titel des achten Programms („Interweaving Voices“) benennt ein für Goulds Repertoire Allgemeingültiges und ist daher nicht geeignet, ein Besonderes zu bezeichnen. Die Bild- und Tonqualität der Dokumente konnte die des Ausgangsmaterials aus den fünfziger, sechziger und siebziger Jahren kaum übersteigen. Das Bild wurde bis 1967 schwarz-weiß, der Ton durchgängig mono aufgezeichnet und gesendet. Die Qualität schwankt erheblich, der Ton der frühen Aufnahmen ist oft unscharf, übersteuert, wobei die Klangqualität derjenigen der erwähnten Soundtrack-Editionen etwas unterlegen scheint.

Jens Hagedstedt