

Zeitschrift: Dissonanz : die neue schweizerische Musikzeitschrift = Dissonance : la nouvelle revue musicale suisse
Herausgeber: Schweizerischer Tonkünstlerverein
Band: - (1992)
Heft: 32

Buchbesprechung: Livres = Bücher

Autor: Bitterli, Peter / Spohr, Mathias / Keller, Christoph

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: 15.04.2025

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

gen: Bekannte, allzubekannte Zitate und Zitatfetzen klingen an und verabschieden sich – für immer. Des weiteren überraschte, wie erfindungsreich sich der Umgang mit dem grossbesetzten, durch zwei Harfen, Gitarre, Akkordeon und fünf Schlagzeuge erweiterten Orchester gestaltete. Wohl tritt diese Formation als kompakter «Apparat» in Erscheinung, etwa im blockhaften Tutti kurz nach Beginn. Im folgenden aber geniesst es der Komponist, seine Musiker zum *grand jeu* herauszufordern. Oft genug lösen sich Teilformationen aus dem Plenum, um ihr eigenes Spiel anzuzetteln, wobei – trotz zahlreicher improvisationsähnlicher Lizenzen – ausgeklügelte Strategien zu entwickeln und disziplinierende Spielregeln zu beachten sind. Gerade im fünften Teil – kaum einem Finale von sinfonischem Aplomb – wählt Eichenwald ein riskantes Prozedere: In 12 Einzelnummern wird die so traditions- wie ruhmreiche Institution «Orchester» nach allen Regeln analytischer Kunst durchleuchtet. Ständig bilden sich neue Gruppierungen, Klangbilder und Satzmuster in farbigem Wechsel heraus. Die Kritik wurde laut, hier breche die Form des Werkes vollends auseinander. Wichtiger scheint indessen die Frage, ob der Komponist diese Brüchigkeit nicht gerade aufzuzeigen wünscht. *Form* mag für ihn, hinterm Schlussstrich, nicht mehr und nicht weniger bedeuten als die nüchterne Summierung dessen, was seine in sich schlüssigen Spielkonzepte anlässlich ihrer Entfaltung im Konzertsaal hergeben – alle Imponderabilien und Überraschungen getrost einberechnet. Vielleicht sind die *Chiffren* kein «gros-ses», d.h. in der Öffentlichkeit auf längere Dauer präsent Werk. Doch sind sie, vielleicht wichtiger noch, ein notwendiges und rückhaltlos ehrliches Werk. Ein Stück Musik zugleich, das aus dem Stadium des Träumens und Projektierens hervortreten musste, um sich in aller Öffentlichkeit auf den Prüfstand zu begeben. Diese Öffentlichkeit, was immer sie bringen mag, ist nun hergestellt.

Klaus Schweizer

Livres Bücher

Ein Artikel pro Musikstil

*Dominique Rosset, (Hrsg.): Musikleben in der Schweiz
Pro Helvetia, Zürich 1991, 116 S.*

Zunächst muss man wissen, dass die zu besprechende Broschüre von der *Pro Helvetia* im Rahmen ihrer Informations-tätigkeit für das Ausland herausgegeben wurde, und zwar in französischer, deutscher und englischer Sprache. Als

Einheimischer könnte man sich sonst ärgern ob der vielen bekannten Tatsachen und der noch zahlreicheren Lücken, ob der vielfach sehr pauschalen Darstellung, die das «Musikleben in der Schweiz» in dem Büchlein erfährt. Acht Autorinnen und Autoren füllen knapp 110 bebilderte Seiten, wobei in bekannter pseudodemokratischer Manier alle sogenannten «Musikstile» mit je mindestens einem Artikel zum Zuge kommen. Als Herausgeberin fungiert die Journalistin *Dominique Rosset*, die in ihrer Einleitung gleich eine grundsätzliche Crux des Unterfangens – eben das typisch *schweizerische* Musikleben darzustellen – anspricht, die Frage nämlich der nationalen Identität. Ihre These: Es gibt keine schweizerische Musik, aber Musik in der Schweiz. Diese Tatsache (!) bildet die Folie der meisten nun folgenden Artikel, die die verschiedenen musiksoziologischen Nischen der Reihe nach auszuleuchten versuchen.

Philippe Albèras Beitrag über die «Schweizer Musik in diesem Jahrhundert» (gemeint ist die sog. E-Musik, auch zeitgenössische oder Neue Musik) will Diskussionen und Stellungnahmen auslösen. Kritik und Forderungen richtet er in erster Linie an den Bund, der zu Massnahmen aufgefordert wird, um die marginale Situation der zeitgenössischen Musik zu beheben. Diese Situation schildert er in ihrer Entwicklung seit den zwanziger Jahren, Ernest Ansermet und Paul Sacher erwähnt als zwei Anreger und Förderer, die in bis heute spürbarer Weise ihre jeweiligen Sprachregionen musikpolitisch in konträrer Weise prägten, den Föderalismus benennend, den Konservatismus beklagend, den Reichtum musikalischen Lebens lobend, äusseres und «inneres» Exil vieler Komponistinnen und Komponisten konstatierend, mündend in zwei Kürzestmonografien der Komponisten Klaus Huber und Heinz Holliger. Albèra kommt zu einem für jede/n, der/die das Werk der beiden Komponisten auch nur annähernd kennt, in seiner Parallelsetzung erstaunlichen Schluss: «In der Sublimierung scheint die Musik Hubers und Holligers eine Möglichkeit zu finden, sich der beklemmenden Realität zu entziehen, einer Gesellschaft, die sich jeder Form kritischen Bewusstseins verweigert.»

Dominik Sackmann gibt in seiner knappen «Schweizerischen Musikgeschichte», hinter die er schon im Titel ein Fragezeichen setzt (siehe Bemerkungen zur Einleitung), einen Abriss vom St.Galler Notker über Goudimel, die Collegia musica und Hans Georg Nägeli bis hin zu den grossen Festspielkompositionen der Jahrhundertwende. Nicht alle Epochen werden gleich scharf ausgeleuchtet, gelegentlich beschränkt sich der Autor aufs bloss Herzahlen von Namen. Der Beitrag ist recht interessant bebildert, mit zeitgenössischen Fotos und Zeichnungen von alten *Fêtes des Vignerons*.

Die Autoren des Kapitels «Rock und Chanson», welches nach Sprachregionen in drei Unterkapitel geteilt ist,

scheinen mit ihren Ausführungen vielfach ihren Gegenstand an Banalität noch überbieten zu wollen. Der Deutschschweizer Beitrag beginnt mit reportageartig aufgemotztem Gewäsch, um bald zur kühlen These zu gelangen: «Für die Musik entscheidend ist ... ob die Schweiz zum Thema wird oder zum Problem.» Der Autor druckst eine Weile herum, was denn nun nationale Identität in der Rockmusik sei («Bankierslook», «Verkrampftheit», «Unoriginalität» sind negative Identitäten) und lässt dann mit «Dialektrock» die Katze aus dem Sack. Aha! – Im italienisch-romanischen Teil werden wir einmal mehr darüber belehrt, dass «im Begriff Popmusik immer schon etwas Auführerisches steckt». Der Westschweizer und der Tessiner Beitrag thematisieren immerhin die Bedeutung der elektronischen Medien sowie der Frage der Verfügbarkeit von Konzertsälen, Übungslokalen und Treffs (Freiräumen) für die Entwicklung und die Chancen der populären Musik. Im ganzen Kapitel werden nach einem peniblen Städteporz zahlreiche Namen von Bands aufgezählt, denen einmal eine sozio-psychologische Studie zu widmen sicher sehr reizvoll wäre.

Gut, knapp, informativ, alle Bereiche (auch musiksoziologische und pädagogische) miteinbeziehend dann der Beitrag der unermüdlichen *Brigitte Bachmann-Geiser* über die Volksmusik. Sie belehrt Leserin und Leser über frühe historische Zeugnisse für ein Musikleben im Raum der späteren Schweiz, über vokale Traditionen, typische Instrumente und Formationen und spart auch nicht mit kritischen Anmerkungen zu falscher Nostalgie und vermeintlichen «Erneuerungsbewegungen». Frau Bachmann-Geiser nennt keinerlei Namen von «Volksmusikstars», betreibt dafür etwas Eigenwerbung.

Viel, viel zu knapp ist das Kapitel über Jazz in der Schweiz ausgefallen! *Christian Streulet* umreist eine Entwicklung, die in der Schweiz um keinen Deut anders verlaufen ist als anderswo, erwähnt kurz die MKS und die AMR, und meint einerseits, es «mangle an Lokalen», behauptet dagegen, es hätten «die meisten grossen und mittleren Agglomerationen ihren Konzertsaal». Das war's dann schon. Hier klaffen riesige Lücken, sind auch sachliche Fehler unterlaufen.

Schliesslich gibt *Andreas Wernli* einen Überblick über «die Institutionen» des Schweizer Musiklebens. Auf eine kurze Thematisierung der Problematik, die grundsätzlich mit einer Institutionalisierung künstlerischen Schaffens verbunden ist, und die in der Schweiz noch verstärkt wird durch Föderalismus und Mehrsprachigkeit, folgt eine Auflistung der verschiedenen Institutionen aller Sparten, von Laienverbänden über Berufsorganisationen, Verwertungsgesellschaften und Veranstalter bis zu pädagogischen und staatlichen Institutionen. Die einzelnen Gremien werden dabei nicht nur einfach aufgezählt, sondern mit ihren Zielsetzungen und Problemen,

mit ihrer grundsätzlichen wie aktuellen Stossrichtung im Musik-Polit-Bereich jeweils kurz vorgestellt. Der Autor streut Denkanstösse und auch Kritik ein; insbesondere kriegst – wie bei Albèra – der ja wirklich beschämende Bund sein Fett. Der Sekretär einer im Bereich der «Musikpflege» tätigen Stiftung freut sich natürlich über deren Erwähnung, auch wenn es leider nicht stimmt, dass die *SME/EMS* «aus besonderen Bundesmitteln unterhalten» wird. Fazit: Schweizer nehmen das Büchlein wohl nur zur Hand, um nachzuschlagen, ob sie selbst, ihre Institution oder eine ihnen bekannte Lokalgrösse darin auch wirklich erwähnt sind. Aber zum Selbst-auf-die-Schulter-Klopfen ist es ja gar nicht gedacht. Ob indessen Büchlein wie Musikleben vor dem kritischen Auge des Auslands zu bestehen vermögen? Dieses wird sich sein Bild der musikalischen Schweiz – wo nicht durch persönliche Kontakte zurechtgerückt – wohl nach wie vor anhand von falscher Folklore, international renommierten Interpreten (die in der Broschüre keine Erwähnung finden) und Populärmusikern der schleimigeren Sorte machen. Allen recht gemacht ist eben doch kein Profil.

Peter Bitterli

Magie der Zahl

Norbert Jürgen Schneider: *Die Kunst des Teilens. Zeit, Rhythmus und Zahl.* Piper, München 1991, 292 S.

Bei jenem Airbus-Absturz vor kurzem im Elsass, in dem hochmodernen Flugzeug, wo den Piloten die Aussenwelt vor allem noch in Form von präzisen Zahlen zugänglich ist, wird anschaulich, womit sich Norbert Jürgen Schneider ein Buch lang beschäftigt: Der Mensch hat ursprünglich kein messendes, sondern ein magisches Verhältnis zur Zahl, was ihm auch eine Pilotenausbildung nicht völlig nehmen kann. Die Piloten stellten statt einem Anflugwinkel von 3,3 Grad eine Sinkgeschwindigkeit von 3300 Fuss ein, mit unsanftem Ausgang; die doppelte Drei war offenbar so überzeugend, dass die Einstellung nie kontrolliert wurde.

Das Buch geht zunächst von etwas anderem aus. Der Titel «Die Kunst des Teilens» weist darauf hin: Es geht ganz allgemein um die Teilung von Zeit; Zeit wird in unserer Zivilisation, so schildert der Autor im Klappentext, «begradigt, mechanisiert und zur reinen Messgrösse reduziert». Dem soll ein qualitativer Zeitbegriff entgegengehalten werden, der der Natur des Menschen, seinem Urerleben, eher entspricht. Unser Zeitbegriff hat auch Auswirkungen auf unser Ichbewusstsein und unser Kulturverständnis. Gerade in bezug auf die Musik ist das ein interessanter Ansatz: Schneider ist Musikwissenschaftler und Komponist, der sich vor allem mit Filmmusik profiliert hat.

Aber der Autor möchte die Zeit keineswegs von der messenden Zahl trennen. Er versucht, nicht der Zeit, sondern der Zahl das Logische, Begradigte zu nehmen; er sucht ganz generell das Qualitative im Quantitativen und kann sich dabei nicht entscheiden, ob er ein Aufklärer oder ein Mystiker sein will. Schneider trägt aus allen erdenklichen Wissensbereichen Informationen über Zahlen zusammen, um seine ganzheitliche Weltansicht zu begründen, ein Schuss Rousseau, ein Schuss Descartes, ein Quentchen Nostradamus. Der «aufgeklärte» Schneider erliegt dabei selbst dem von ihm angeprangerten Positivismus der Naturwissenschaft, weil er die Zahl wirklich als Eigenschaft der Dinge versteht und nicht bloss als Werkzeug der Wahrnehmung. Die Mathematik ist ein Versuch, unsere archetypischen Begriffe auf Gegenstände auszudehnen, die ausserhalb unserer Anschauung liegen. Wenn wir uns mit den archetypischen Zahlenbegriffen auseinandersetzen, gewinnen wir Aufschluss über unsere Wahrnehmung, aber – wie die Airbus-Piloten – gewiss nicht über die Aussenwelt.

So wirkt das Buch leider über weite Strecken wie eine jener Lebenshilfe-Publikationen, die für komplizierte Probleme eine schlagend einfache Lösung bereit haben, in dem verhängnisvoll attraktiven «abendländischen» Bestreben, überall ein einheitliches Prinzip sehen zu wollen. Wahrheiten, Halbwahrheiten und Unwahrheiten, abgeleitet aus einem breiten Fundus gymnasialer (Ein-)Bildung, sind zu diesem Zweck bunt gemischt. Da heisst es zum Beispiel: «Der Puls stellt mit seinen beiden Komponenten <Diastole> und <Systole> ein binäres System dar und besitzt damit dieselbe Informationsvielfalt wie ein (ebenfalls binär arbeitender) Computer» (S. 23). Die Aussage ist wohlklingend, aber falsch. Da Systole und Diastole mit wechselnder Frequenz alternieren (wenn die Herzkammer voll ist, kann sie sich nur wieder entleeren und umgekehrt), ist der Puls kein binärer Code. Informationsvermittlung über den Puls geschieht rein analog und nicht digital. – Oder soll man das gar nicht so wörtlich nehmen und auf den Boden kruder Realitäten herabzerren? Das ist, glaube ich, der springende Punkt. Der Gedankengang ist nicht eigentlich logisch, sondern ein freies Assoziieren mit der Zahl zwei. Hie und da habe ich das Gefühl, diesen Vorgang zu verstehen: Ein ähnlich freies Assoziieren von Zahlen und Proportionen zwischen den verschiedensten, vielleicht unmöglichsten Ebenen spielt nach meiner Erfahrung eine Rolle beim Komponieren von Musik. Eine philosophische Musik also? Dazu enthält das Buch aber zu wenig Phantasie und zuviel unscharf dargestellten Bildungsballast.

Die Beispiele aus Schneiders Fachbereich, denen man mit besonderem Interesse entgegen sieht, sind leider selten, und dann oft noch besonders unpräzise: «Die lebendige 5er- oder 7er-Teilung, die zum Beispiel in der von Béla Bartók

erforschten Musik des Balkans üblich ist, kann der mental orientierte Abendländer nur als Zusammensetzung begreifen, nicht als eigenständige Gestalt» (S. 84). Ja, will man zunächst sagen – aber so formuliert, stimmt es eigentlich nicht: Da man irgendwo innerhalb des Taktes Tanzschritte machen muss, ist eine Zusammensetzung des Metrums aus Zweier- und Dreiergruppen auch in der osteuropäischen Volksmusik selbstverständlich. «In der Musik des 19. Jahrhunderts nahmen die Terzstrukturen solcherart überhand, dass die reinen Terzen das auf den Quintstrukturen berechnete Stimmungssystem störten, das Tonsystem aufgeweitet wurde und eine Auflösung in die Atonalität logische Konsequenz wurde» (S. 169). Weil die Terzen reiner gespielt worden wären, wären die Quinten weniger rein gewesen? Oder wie? Man versteht so halb, was gemeint ist, aber so, wie's dasteht, stimmt es nicht. Wo bleibt dann die «logische Konsequenz»? Schneider verfällt selbst immer wieder der abendländischen Geradlinigkeit, demselben Kurzschlussdenken, das er angreift.

Die Leidenschaft des Sammelns und Ordners, ein sehr ursprünglicher, unreflektierter Wissenschaftsbegriff aus der Anfangszeit der Aufklärung, prägt des Autors Zugang zu den Dingen. Damit nimmt er Zahl, Rhythmus und Zeit gerade das, was er ihnen zurückgeben will: ihre Magie. Die Welt hat er in Zahlen gefasst und präsentiert uns das Ergebnis wie ein Briefmarkensammler, der stolz auf seine Alben weist, wo er etwa «ganz Afrika» fein säuberlich eingereiht hat. Schade.

Mathias Spohr

Traum und Wirren

Heinz-Klaus Metzger, und Rainer Riehn, (Hrsg.): *Musik und Traum (= Musik-Konzepte 74)* edition text + kritik, München 1991, 121 S.

Die Reihe stand einmal für Ketzerisches («Ist die Zaubrerflöte ein Machwerk?»), aber Solides. Mittlerweile ist sie offenbar beim Beiläufigen und träumerisch Schweifenden angelangt. Mit der vierundsiebzigsten haben die Herausgeber erstmals eine Nummer nicht einer Person (oder – wie bislang ein einziges Mal – einer Organisation) gewidmet, sondern einem Thema – und sie sind damit gescheitert.

Der Band versammelt fünf Quellentexte und Aufsätze, wobei der Beitrag «Traum und Musik» von Jürg Stenzl sowohl von der Länge wie von der Anordnung der Texte her eindeutig im Zentrum steht.

Stenzl untersucht, welche Art Träume in einer bestimmten Epoche und Gesellschaft Musik wurde. Er erwähnt zunächst knapp eine Reihe von Traumerzählungen von Komponisten aus gänzlich verschiedenen und verschieden zuverlässigen Quellen. Damit will er be-

weisen, dass Musik nicht traumgeboren sei («Komponisten erträumen kaum je ein Werk»), was ja auch niemand behauptet hat. In solchem Zusammenhang verdienen dann allerdings die bekannten Schilderungen von Wagner (Rheingold-Vorspiel) und Schönberg (Streichtrio) eingehendere Würdigung. – Weiter geht es mit Traumszenen aus französischen und italienischen Barockopern, deren Ausdruckstopos «sommeil» es wohl erlaube, «Ungewöhnliches» (auch im Bereich der Theatermaschinerie) zu sagen, der aber als «Traumfiktion» nichts «Traumspezifisches» enthalte. Über die Romantik (Träume als Erinnertes, als «Gegenwelt») landen wir bei Wagner, der laut Stenzl die Voraussetzungen schuf für eine «traumlogische», i.e. «radikal moderne» Musik. Die Behauptung übrigens, dass «Träume [...] in Wagners Werk keine wesentliche Rolle» spielten, liesse sich wohl mit dem Hinweis auf Senta, Elsa, Wotan («Erwache, Mann, und erwäge!»), Erda, Hagen («Schläfst du, Hagen, mein Sohn?»), Tristan («Was träumte mir von Tristans Ehre?»), Stolzing («Morgen-traumdeutweise»), Parsifal («So nannte träumend einst mich die Mutter») leicht widerlegen. Einige der Szenen werden gar von Stenzl selbst referiert. – Dann ist Baudelaire angesagt, laut dem «der zersetzende Traum Ausgangspunkt eines jeden schöpferischen Aktes» ist. Irgend einmal im Laufe des 19. Jahrhunderts werden «Musik und Traum [...] untrennbar». Stenzls Thema heisst jetzt «Musiktraum / Traummusik». Wir wechseln ins Wiener *fin de siècle*, wo Traumbilder und eine sich im Umbruch befindliche Musiksprache sich «unwiederholbar» decken. Den Abschluss bildet Luigi Nono, wo die Traumperspektive erscheint als «Utopie in einer Zeit, in welcher die grossen Zukunftsentwürfe allesamt zusammengebrochen sind». In einer Coda wird noch Joyces «Finnegan's Wake» (sic! Nicht: «Finnegan's Dream») die «monumentalste Gestaltung eines Traumes in der Kunst des 20. Jahrhunderts» genannt.

Wenn man ob all dem nicht recht froh werden mag, so liegt das wohl daran, dass Stenzl allzu husch durch die Epochen wieselt, Themen aufgreift und unerledigt wieder fallenlässt, Bildungsgut bloss streift oder heranzitiert. Mal liefert er da eine knappe Analyse, mal dort eine philosophische Anmerkung, mal ein zufälliges Lektüre-Exzerpt, mal die Nacherzählung einer Opernhandlung. Hineingebacken wird, was den Autor gerade eben zu einer Bemerkung reizt, sofern es sich nur irgendwie mit dem Stichwort «Traum» in Verbindung bringen lässt. Die Begriffe bleiben dabei oft undefiniert. Was z.B. ist «traumlogisch aufgedeckte Essenz», was «radikal moderne Musik»? Eine «traumlogische» Musik eben? Was ist dann «radikal modern aufgedeckte Essenz»? – So bleibt schliesslich unklar, was uns der Autor eigentlich sagen will.

Die vier Zugaben, die Stenzls Beitrag umrahmen, sind alle längst anderswo greifbar: die bekannte Traumerzählung

von Schubert, Ausschnitte aus «Menschliches, Allzumenschliches» von Nietzsche, ein NZZ-Artikel von Jean Starobinski über Baudelaire's Traumverständnis, ein Programmheftbeitrag von Horst Weber über Zemlinskys «Traumgöрге». Immerhin: Starobinski umreist klar sein Thema, führt es sauber durch und kommt zu dem schlüssigen Fazit: «So entstand ein poetisches Werk, das dem Reiz der Träume nachgibt und gleichzeitig auf ihr Unheil vorausweist.» So gilt auch für Metzger / Riehn: «Hüte dich! Sei wach und munter!»

Peter Bitterli

Aufführungspraxis im 19. Jahrhundert

Carl Czerny: «Von dem Vortrage» (1839), Dritter Teil aus «Vollständige theoretisch-practische Pianoforte-Schule op. 500»

Faksimile-Ausgabe, herausgegeben und mit einer Einleitung versehen von Ulrich Mahler

Breitkopf und Härtel, Wiesbaden 1991, 107 S.

«Die meisten neueren Tonsetzer bedienen sich bereits desselben, um dadurch das von ihnen festgesetzte *Tempo* anzuzeigen»,¹ schreibt Czerny vom Mälzsch'schen Metronom, und darauf folgt nicht etwa eine Diskussion der Frage, wie ernst denn solche Tempofestsetzungen der Tonsetzer zu nehmen seien – das ist für Czerny gar keine Frage –, sondern:

«Wenn daher zum Beispiel die Vorzeichnung vorkommt: M.M. $\text{♩} = 112$, so rückt man das metallene, an der vordern mit Einschnitten versehenen Stange angebrachte Dreieck genau auf jenen Einschnitt, der mit der rückwärts befindlichen Zahl 112 in einer Linie steht, lässt die Stange frei schlagen, und spielt jede *Vierte Note* genau nach den hörbaren Schlägen des *Metronoms*. Wäre die Vorzeichnung $\text{♩} = 112$, so hat jede *Achte Note* dieselbe Geschwindigkeit; – oder $\text{♩} = 112$, dann muss jede *Halbe Note* eben so schnell sein.»²

Czernys Buch heisst eben nicht «Abenteuer der Interpretation»,³ sondern weit schlichter «Von dem Vortrage». Dass der Komponist am besten weiss, wie er's gemeint hat, brauchte in einer Zeit, für welche die Personalunion von Komponist und Interpret noch selbstverständlich war, nicht einmal erwähnt zu werden; aber ebenso versteht es sich für Czerny von selbst, «dass ein genievoller, vollendeter Spieler in jede fremde *Komposition* auch seine eigene Eigentümlichkeit legen darf, vorausgesetzt, dass hiedurch der ursprüngliche *Charakter* des Tonstücks nicht entstellt wird». Diese primär werkorientierte Auffassung mag erstaunen bei einem, der in der Zeit des expandierenden Virtuositums gross wurde und mit seinen Etüdensammlungen kräftig dazu beitrug, die Grundlagen für virtuose Selbstdarstellungen zu liefern. Aber Czerny war eben auch Schüler Beethovens; mit seinen breiten Kenntnissen der verschiedenartigsten Schulen und

Richtungen verkörpert er einen Prototyp des modernen Musikers, der sich einem immensen Repertoire gegenüberübersieht und sich mit verschiedensten Stilen befasst, woraus vernünftigerweise der Primat des Werks vor dem Interpreten folgt. So jedenfalls dachte Czerny:

«... wird der denkende Spieler leicht ersehen, dass jeder Tonsetzer in der Manier vorgetragen werden muss, in welcher er schrieb und dass man demnach sehr fehlen würde, wenn man die Werke aller eben genannten Meister auf eine und dieselbe Art vortragen wollte.»

So ist das brillante Spiel nur für jene Kompositionen geeignet, «welche schon auf dem Titel als brillant bezeichnet werden, sowie überhaupt der grösste Teil von jenen, die für das öffentliche Produzieren geeignet sind», während in «charakteristischen Kompositionen», zu denen Czerny hauptsächlich die Beethovenschen Klavierwerke rechnet, die notenreichen Passagen nur da sind, «um der Idee die gehörige Energie und Vollstimmigkeit zu geben» und «die mechanische Geschicklichkeit des Spielers dem Zwecke des Tonsetzers völlig untergeordnet bleiben muss. Selbst die sanften Stellen, so wie die Verzierungen, dürfen da von Seite des Spielers keine Gefallsucht verraten.» Da das öffentliche Produzieren sich seither immer mehr «charakteristischer Kompositionen» bediente und die brillanten verdrängt wurden, haben allerdings Züge des brillanten Spiels zunehmend den Vortrag auch von Kompositionen bestimmt, die nicht zu solchen Zwecken komponiert wurden. Wo die Gefallsucht des Spielers wichtiger ist als die Idee des Komponisten, ist natürlich auch das Interesse gering, sich mit der Vortragslehre der Entstehungszeit zu befassen, und so muss Ulrich Mahler im Vorwort zu diesem Reprint feststellen:

«Musik des 19. Jahrhundert wird gegenwärtig vermutlich weniger «authentisch» (d.h. unkundiger gegenüber der damaligen Vortragslehre) gespielt als Musik der vorangehenden Jahrhunderte, deren historische Aufführungspraktiken besser erforscht und bei Musikern mehr bekannt sind.»

Mahler warnt allerdings davor, «Ausagen aus historischen Vortragslehren positivistisch verkürzt aufzufassen und entsprechend rigide zu handhaben» – zu Recht. Vermutlich würden die individualisierten Werke des klassisch-romantischen Repertoires unter einer buchstäblichen Befolgung von Czernys Empfehlungen ärger leiden als seriengefertigte Barockmusik unter jener der einschlägigen Lehrwerke des 18. Jahrhunderts.

«Von dem Vortrage» ist jedenfalls ein Lehrbuch, geordnet nach Paragraphen, dritter Teil einer «Vollständigen theoretisch-practischen Pianoforte-Schule». Es ist keine Anleitung zur Interpretation klassischer Klavierwerke⁴, sondern schafft nur die Voraussetzungen für die eigenen Anstrengungen des von Czerny gewünschten «denkenden Spielers». Vieles darin ist Elementarwissen, das jeder Schüler im zarten Alter lernt und höchstens «vergisst», wenn er sich zum

Interpretieren weiterentwickelt. Etwa, dass längere Noten stärker anzuschlagen sind als kürzere, oder dass aufwärts führende Linien *crescendo*, abwärts führende dagegen *diminuendo* zu spielen sind, ist als Faustregel allgemein bekannt, aber die systematische Gestaltung der Werke nach solchen Prinzipien würde einen Schematismus hervorbringen, dem selbst nachschöpferische Willkür vorzuziehen wäre. Und so konstruktiv es ist, wenn Czerny an Beispielen äusserst detaillierte Angaben für agogische Veränderungen gibt, so einfältig wäre es, die daraus abgeleiteten Grundsätze nun strikt den klassisch-romantischen Klavierwerken zu applizieren. Es würde überdies dem Geiste des Czernyschen Werkes widersprechen, der in § 3 der Einleitung schreibt, dass die «Art des Vortrags so mannigfaltig ist, dass man ihrer Steigerung gar keine Grenzen setzen kann».

Würde das Buch nur solche zwar oft ignorierten, aber grundsätzlich bekannten Regeln beinhalten, wäre es wohl keinen Reprint wert gewesen. Es enthält aber darüberhinaus einiges Wissen, das im Laufe der Zeit verlorengegangen ist und verdient, wiederbelebt zu werden. Da ist in erster Linie das Verändern von Wiederholungen zu nennen, auf das Czerny grössten Wert legt. Damit ist nicht so sehr das Verändern durch hinzugefügte Verzierungen gemeint – diese werden hauptsächlich als Hilfsmittel angesehen, um eine Kantilene in langen Noten tragfähiger zu machen und sind durch die vervollkommenen Klaviere schon zu seiner Zeit entbehrlich geworden –, als vielmehr Verändern durch Umdeutung, z.B. durch veränderte Akzentuierung. In einem Beispiel schlägt Czerny dabei auch Betonungen vor, die der einige Paragraphen vorher geforderten Pflicht des Spielers, den Hörer nie über die Takteinteilung im Zweifel zu lassen, zu widersprechen scheinen. So gibt der Autor selbst die Anweisung, wie mit seinen Anweisungen umzugehen ist, nämlich als Regeln, vor denen die Veränderung nicht haltmacht und die keine Mannigfaltigkeit ausschliessen.

Aufschlussreich ist auch seine Bemerkung über das Verändern der Lautstärke bei den Wiederholungen der *da capos* von Scherzi: nicht nur, weil Czerny solche Veränderung bei repetierten Teilen fordert (dies erscheint geradezu selbstverständlich, nachdem er sogar Veränderungen des Nachsatzes gegenüber dem Vordersatz der gleichen Periode vorschlägt), sondern auch, weil daraus zu schliessen ist, dass offenbar – entgegen heutiger Praxis – bei *da capos* alle Wiederholungen ausgeführt worden sind, was natürlich nur Sinn macht, wenn eben Veränderungen eingeführt werden. Beethovens «D.C., ma senza replica» bezeichnet also nicht eine Regel, sondern eine Ausnahme, und Ausnahmenotation scheint für Czerny noch ziemlich selbstverständlich gewesen zu sein. Mit andern Worten: Es gab in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts noch zahlreiche allgemein bekannte Ausführungsregeln, die eine durchgehende Be-

zeichnung des Notentextes, wie wir sie im 20. Jahrhundert kennen, überflüssig machten. So bedeutet das Fehlen von Bögen keineswegs, dass nicht gebunden werden soll, sondern «in der Musik ist das *Legato* die Regel», muss also «auch überall angewendet werden, wo der Autor gar nichts andeutete», während Staccato als Ausnahme stets angezeigt werden muss und «der Spieler es nicht willkürlich anwenden darf».

Zum verlorengegangenen Wissen gehört auch jenes um das willkürliche Arpeggieren von Akkorden. Es war offenbar schon damals zur schlechten Gewohnheit verkommen, so dass Czerny zu restriktivem Gebrauch rät und ziemlich eng definierte Regeln für die Anwendung aufstellt. Im Kampf gegen diese Manier waren Czerny und nachfolgende Pädagogen dann freilich erfolgreicher als sie es beabsichtigten, denn heute hört man fast nur noch den «vollkommen fest und auf einmal angeschlagenen» Akkord. Eine Wiederbelebung könnte zumindest versucht werden; wie im Falle des *portamento* der Streicher, das einst wie ein Zuckerguss über ganze Stücke gezogen wurde und heute fast vollkommen ausgeradiert ist, müsste es sich dann zeigen, ob der Vortrag dadurch mannigfaltiger, interessanter wird, oder ob nur die Patina vergangener Zeiten heraufbeschworen wird. Zu den Gebräuchen, die endgültig der Vergangenheit angehören, dürfte dagegen das Präliedieren gehören, durch welches der Spieler sich und die Zuhörer auf das nachfolgende Stück vorbereitete, wofür Czerny eine ganze Reihe von Beispielen liefert. Die Scheinhafte dieser Improvisationen («Sie müssen stets so ungezwungen und natürlich erscheinen, als ob sie dem Spieler eben erst einfielen») weist schon darauf hin, dass solche Ungezwungenheiten in einem immer rigider auf perfekten Ablauf orientierten Konzertbetrieb ausgemerzt werden – eine Entwicklung, die rückgängig machen zu wollen im Zeitalter der *compact disc* einen ähnlichen Anachronismus bedeuten würde wie Misthaufen vor Bauernhäusern, die zu Mittelstandsvillen umfunktioniert wurden. Die ästhetischen Maximen von Czerny, sein Insistieren auf Klarheit und Deutlichkeit, sein Plädoyer für einen wohlklingenden, niemals grellen Ton, für ein reichschattiertes, nicht auf simple Kontraste reduziertes Spiel, haben indessen an Gültigkeit nichts verloren.

Christoph Keller

¹ Alle Zitate stammen aus dem besprochenen Buch; die Hervorhebungen sind von Czerny, die Orthographie wurde modernisiert.

² Diese idiotensichere Gebrauchsanweisung müsste eigentlich auch vor Fehlmeinungen bewahren, wie sie Grete Wehmeyer ausgerechnet in ihrem Buch über Czerny verbreitet, wenn sie im Anschluss an Willem Retze Talsma behauptet, dass die angegebene Metronomzahl sich auf einen zweieibigen Versfuss beziehe, dass also z.B. $\text{♩} = 138$ in Beethovens Hammerklaviersonate in Wirklichkeit $\text{♩} = 138$ bedeute.

³ So der Titel eines Buches von Jörg Demus.

⁴ Näheres zum Vortrag von Klavierwerken von Bach bis Liszt findet sich in dem als Supplementband erschienenen 4. Teil der Pianoforte-Schule Czernys. Dessen Kapitel «Über den richtigen Vortrag der sämtlichen Beethovenschen Werke für das Piano» wurde von der Universal-Edition (UE 133340) bereits früher als Reprint aufgelegt.

Un manifeste plutôt qu'un manuel

Michel Chion: «L'art des sons fixés ou La musique concrètement»

Editions Matamkine / Nota Bene / Sono Concept (13 rue de la Drague, F-38600 Fontaine), 1991, 104 p.

Une fois encore, l'histoire fut écrite de travers: le compositeur de musique concrète n'est pas un collectionneur de sons, un récupérateur d'objets trouvés, mais un «phonurge», un créateur de sons au sens fort; c'est-à-dire celui qui œuvre sur des «opérations de génération sonore quelconque, à partir de n'importe quelle source¹, sans se contenter de prendre le son comme un déferlement naturel à endiguer ou un réel préexistant à capter».

Dans ce livre efficace et constructif, plus manifeste et réflexion ontologique que manuel historique, Michel Chion souligne que des notions sont floues, qui cernent les termes de musique concrète ou acousmatique, que le malentendu – qu'il s'efforce de dissiper – règne, celui qui définit cette musique par les sources sonores, et non par sa nature même: celle d'un art des sons fixés. Dont il arrête la définition: «Termes proposés de préférence à ceux de «sons enregistrés» (qui mettent trop l'accent sur une supposée «réalité sonore» préexistant à sa fixation), pour désigner les sons stabilisés et inscrits dans leurs détails concrets sur un support d'enregistrement quelconque, quelles que soient leur origine et la façon dont ils ont été obtenus.» En 1975, après que des faux sens ont été engendrés par les compositeurs eux-mêmes et que des glissements de signification sont apparus, en 1953/54, à cause de l'opposition momentanée entre musique concrète française et musique électronique allemande, Pierre Schaeffer remet les pendules à l'heure, déclarant à l'auteur: «Le mot «concret» ne désigne pas une source. Il voulait dire qu'on prenait le son dans la totalité de ses caractères. Ainsi un son concret, c'est par exemple un son de violon, mais considéré dans toutes ses qualités sensibles, et pas seulement dans ses qualités abstraites, qui sont notées sur la partition. Je reconnais que le terme «concret» a été vite associé à l'idée de «sons de casserole», mais dans mon esprit, ce terme voulait dire d'abord qu'on envisageait tous les sons, non pas en se référant aux notes de la partition, mais en rapport avec toutes les qualités qu'ils contenaient.» Le son n'est pas abstrait, il est incarné.

Mais, remarque Chion, Pierre Schaeffer, ce «père très ambigu» de la musique concrète (il en donnait la première définition en 1948) et son étincelant théoricien, manque de rappeler que l'objet sonore n'a d'existence que par la fixation sur un support qui enfin le stabilise. Et son caractère non-transcriptible et non-transposable, l'impossibilité qu'on a de le refaire constitue sa définition, non sa faiblesse: «Plus une œuvre de sons fixés serait difficile à reconstituer,

plus elle a de chances d'avoir atteint son propos.» Faute d'interprètes et de partitions imprimées, l'enregistrement est la seule chance pour que l'art des sons fixés parvienne aux oreilles de la postérité.²

Chion expose ensuite la technique et la technologie des sons fixés (notamment la prise de son, que l'auteur préfère nommer «tournage sonore», par analogie au film, qui n'est pas que prise de vue); les deux niveaux d'espace (*interne* à l'œuvre elle-même, *externe*, lié aux conditions d'écoute) pris dans un sens tridimensionnel; un parallèle établi entre le cinéma et l'oreille; enfin une ouverture sur son œuvre personnelle.

Jean-Noël von der Weid

¹ Jean Dubuffet, exposant ses «expériences musicales» avec le peintre danois Asger Jorn, fournit un bon exemple de ce malentendu: «On appelle bon enregistrement celui où les sons sont très clairs et distincts, et donnent l'impression d'émission très proche. Or le monde journalistique de notre oreille n'est pas fait que de ces sons-là, mais il comporte aussi, et même pour une part beaucoup plus grande, des sons confus et brouillés, très impurs, lointains et plus ou moins mal entendus. Le parti pris de les ignorer conduit à un art spécieux, résolu à ne mettre en œuvre qu'une certaine catégorie de sons qui sont somme toute dans la vie courante assez rares, au lieu que je visais à une musique fondée non sur une sélection mais sur un recours à tous les sons qu'on entend journellement en tous lieux [...]» In Pierre Armengaud: *La musique chaue de Jean Dubuffet*, Librairie Séguier, Paris 1991, p. 101.

² Les éditions Mantra Records ont édité, fin 1991, un coffret de 3 CDs (Mantra/WMD 642032), *Pierre Henry des années 50*. Le premier avec manipulation de disques souples en sillons fermés et plages courtes (*Bidule en mi, la; Batterie fugace*); le deuxième témoin de l'invention de la bande magnétique (*Antiphonie*); le troisième mêle les sons électroniques dans une œuvre pour bande avec les glossolalies de *Haut-Voltage* (1956).

Disques Schallplatten

Bomber, Raketen, Schmal- bzer und Schmachter

EMI Classics 1991

Aus der richtigen Erkenntnis heraus, dass es bei den meisten CD's vollkommen ausreicht bzw. schon zuviel ist, einen ein- bis zweiminütigen Ausschnitt zu hören, hat EMI Records Ltd., Teil des im übrigen in der Rüstungselektronik tätigen Thorn EMI-Konzerns, 44 seiner 1991er-Klassik-Produktionen auf eine einzige CD gepresst, und gibt so die Gelegenheit, zum Nulltarif zu erfahren, was ein Konzern, für den Musik eine Waffe im Kampf um Profite und der Lärm von Waffen Musik ist, unter «Klassik» versteht. Natürlich: Händels «Messias», Vivaldis «Jahreszeiten», Tschairowskys Klavierkonzert Nr. 1 und andere Bomber sind dabei; natürlich auch Mozart und nochmals Mozart im Mozart-Jahr. Aber das 20. Jahrhun-

dert fehlt keineswegs; nein nein: die zeitgenössische Musik ist mit Paul McCartneys «Liverpool Oratorio» und mit «Heart to Heart» von Kiri Te Kanawa & Malcolm McNeill prominent vertreten. Letzteres würde zwar noch der ahnungsloseste Hörer ohne weiteres der Rubrik U-Musik zuordnen (einem Schlagzeugcomputer entgeht schliesslich niemand heutzutage), aber da die Perlenketten der Dame Kanawa normalerweise im Klassik-Sortiment zu finden sind, gehören sie halt auf diesen Sampler. Ebenso wie das Geschmalze der Herren Domingo & Perlman, das unter dem Titel *Together* läuft. *Alone* schmachtet dagegen Barbara Hendricks ihre Kantilenen, die laut Umschlag von Richard Strauss stammen; darum ist wahrscheinlich, dass es deutsche Lieder sind – dem Gesang ist es schwerlich zu entnehmen. Vielleicht handelt es sich auch um eine englische Übersetzung, wie im Falle der von Simon Rattle dirigierten Aufnahme des «Cunning Little Vixen» von Leos Janacek. Dies ist übrigens das ausgefallenste Werk auf dem Sampler, sieht man einmal von Spezialfällen – wie einem Saxophon-Konzert, dessen Komponist unwichtig ist und deshalb ungenannt bleibt (Hauptsache es ist Saxophon), oder Charpentiers *Te Deum*, dessen Bekanntheit sich auf die ersten acht Takte beschränkt – ab. (Umso verdienstvoller, dass EMI auch die zweiten acht Takte auf den Sampler gesetzt hat, und die Punktierungen im Thema, die von dessen Eurovisions-Version markant abweichen, nicht zensuriert hat.) Aber ärgern wir uns nicht über den Mangel an unbekannten Werken! Diese sind schliesslich das Revier der kleineren Plattenfirmen, und ausserdem ist unsere heutige Musikkultur – so lehren es die Musikhistoriker – eben primär eine Interpretationskultur, d.h. geprägt von den unterschiedlichen Ansichten der Maestri zu den Grössen der Vergangenheit. So nehmen wir denn zur Kenntnis, dass Jeffrey Tate den Anton Bruckner offenbar für einen Tölpel in Bergschuhen hält, dessen ganze Liebe der Blasmusik gilt. Warum müsste sonst das Orchester, aus dem das Blech herausknallt, im Scherzo der Neunten jeden Viertel mit einem Akzent versehen? Oder wir vernehmen, dass Andrew Parrott Vivaldis «Winter» als Cembalokonzert auffasst; jedenfalls lässt er die frostig-dissonanten Streicherklänge, mit denen dieses Konzert beginnt, vom Silberbesteck des Cembalos in den Hintergrund verfrachten. Aus Roger Norringtons im Hochbetrieb arbeitender Diätküche kommt eine neue «Zauberflöte»; dank schnellen Tempi hat sie auf zwei Platten Platz. Immerhin ist man dankbar, das Duett «Bei Männern, welche Liebe fühlen» endlich einmal wie von Mozart vorgesehen im 6/8-Takt – und nicht in 3/4-Takten – zu hören. Mozart-Geschwindigkeitsrekorde der primitiveren Art stellen Riccardo Muti und Anne-Sophie Mutter auf – allerdings nicht als Gespann Muti-Mutter wie noch bei der EMI-Aufnahme der beiden D-dur-Konzerte; aber auch Neville Ma-

riner und die Academy of St. Plastic-in-the-Fields bewähren sich im B-dur-Konzert als tifige Sekundanten. Sinnigerweise setzt der Ausschnitt mit der Kadenz des letzten Satzes ein: die virtuoseren Eskapaden der Solistin sind zweifellos das Zentrum dieser Mozart-Interpretation. Muti lässt die Champagnerarie aus dem «Don Giovanni» derart losfahren, dass für eine verständliche Artikulation des Themas keine Zeit bleibt: dessen Konturen lösen sich in einer diffusen B-dur-Fläche auf. Mit diesen Raketen können die pianistischen Mozartjubiläumsinterpreten nicht mithalten: Maria Tipo spielt das Klavierkonzert KV 595 zaghaft und verschwommen; Daniel Barenboims Klavierspiel holpert schon im wahrlich simplen «Je suis Lindor»-Thema derart, dass man beinahe neugierig wird, zu erfahren, wie der vielbeschäftigte Städtische Dirigent und -pianist die über hundert meist recht virtuoseren Variationen in dieser Gesamtaufnahme bewältigt hat. Nach Aufnahme ohne Probe klingt auch der Strauss-Walzer, den das London Philharmonic unter Franz Welser-Möst auf diesem Sampler hören lässt; der österreichische Jungmaestro scheint dem englischen Orchester nicht beigebracht haben zu können, wann genau der verflixte zweite Schlag kommen soll. Einen Temporekord nach unten liefert Nigel Kennedy im Brahms'schen Violinkonzert: das *allegro non troppo*-Hauptthema, von Brahms ausdrücklich *a tempo* bezeichnet, spielt er etwa in $\text{♩} = 60$, also in einem Adagio-Tempo. Aber was soll's? Erlaubt ist in der sog. freien Marktwirtschaft bekanntlich, was gefällt; laut *Hifi-Vision* ist der als Popstar aufgebaute Kennedy mit dieser Brahms-Interpretation seit Monaten unter den *CD-Top-Ten*, mit Vivaldis «Jahreszeiten» gar der Spitzenreiter dieser deutschen Klassik-Hitparade. (Nebenbei: die «Jahreszeiten» sind gleich doppelt – auch noch mit Anne-Sophie Mutter – in dieser Hitparade vertreten; das wird nur noch durch die Triplette der Orffschen «Carmina burana» übertroffen.) Mindestens der kommerzielle Erfolg dürfte also gewährleistet sein, und den Applaus dafür hat sich die EMI gleich selbst ans Ende dieses Samplers montiert: mit dem Schluss von Mahlers Erster als Vorlauf. Künstlerisch ist die Ausbeute weniger beachtlich: von 44 Produktionen bloss zwei – ausser Norringtons Zauberflöten-Aufnahme noch eine CD mit den Haydn-Symphonien Nr. 60, 70 und 90, dirigiert von Simon Rattle –, von denen ich mehr hören möchte. Aber nachdem ich in den *MusikTexten* in einem Bericht über die Zürcher IGMM-Weltmusikstage gelesen habe, dass der hörexfahrene Kenner und Liebhaber mit 4–6 eindrucksvollen Kompositionen auf 100 seine Anstrengung, dreissig Konzerte besucht zu haben, belohnt sehe, will ich mich über diese Quote nicht beklagen, zumal EMI einem die Mühe, sich über 40 Alben zu besorgen und durchzuhören, um 2 interessante zu finden, dankenswerterweise erspart.

Christoph Keller