

Zeitschrift: Bündner Jahrbuch : Zeitschrift für Kunst, Kultur und Geschichte Graubündens

Herausgeber: [s.n.]

Band: 50 (2008)

Artikel: Zwischen Paris und Chur : Armon Cantienis Komponieren im Spannungsfeld von Moderne und Tradition

Autor: Thomas, Stephan

DOI: <https://doi.org/10.5169/seals-971893>

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. [Mehr erfahren](#)

Conditions d'utilisation

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. [En savoir plus](#)

Terms of use

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

Download PDF: 24.12.2025

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

Zwischen Paris und Chur – Armon Cantienis

Komponieren im Spannungsfeld von Moderne und Tradition

von Stephan Thomas

Ist Ihnen Armon Cantieni ein Begriff? Wenn ja, gehören Sie vielleicht zu der Generation, die ihn noch persönlich hat erleben dürfen. Andernfalls haben Sie ihn mit grösster Wahrscheinlichkeit über seine Chorlieder kennengelernt. In ihnen ist dieser bedeutende Bündner Musiker auch heute noch präsent. Die Chöre im Kanton pflegen dieses Erbe, die Heimwehbündner-Formationen entnen der Tardisbrücke ohnehin. Mehrere ambitionierte Vokalensembles haben Tonträger-Einspielungen realisiert. Heimatschutz ist dabei sicher nicht die alleinige Triebfeder, obwohl Armon Cantieni zu den nicht allzu zahlreichen Komponisten gehört, die überhaupt romanische Texte vertont haben. Entscheidend ist vielmehr, dass diese Werke eine verständliche, für Hörende und Aufführende bewältigbare Tonsprache sprechen, ohne indessen von Ansprüchen frei zu sein. Bestimmt weniger bewusst, aber umso engagierter singt die Churer Schuljugend zum jährlichen Unterrichtsschluss das «*Legt die Bücher still zur Seite*», und dies mit einer verblüffenden Inbrunst, die all jene Lügen strafft, die der Jugend heute nur noch Seichtheiten und Produkte des Tages glauben zumuten zu dürfen.

Wer sich über diese Lieder für die Person Armon Cantienis zu interessieren beginnt, stösst auf die typische Biographie eines Musikers, der mit einem charakteristischen Mix von Tätigkeiten das Optimum an Karriere realisiert, das in der Provinz möglich ist: eine sichere und angesehene Mittelschullehrerstelle, ein (unbezahltes!) Organistenamt, Chorleitung mit Aufführungen bis hin zum grossen oratorischen Repertoire, Instrumentalunterricht und Komposition. Das hat sich bis auf den heutigen Tag nicht wesentlich geändert.

Damals wie heute ist für werdende Musiker die Chance auf eine Konzertkarriere oder die Aussicht, sich ganz dem Komponieren widmen zu können, verschwindend klein; ohnehin steht nicht fest, ob sich dies Armon Cantieni überhaupt gewünscht hätte. Sein Werdegang zum Musiker darf ebenfalls als «klassisch» bezeichnet werden. Früh wird das musikalische Talent erkannt, das Elternhaus bietet den notwendigen Nährboden, bestehend aus Förderung dieser Neigungen, aber auch aus Verständnis, dass der Zögling die Musik zum Beruf machen will. Das wurde damals als ausgesprochenes Risiko angesehen, und nach einigen goldenen Jahrzehnten beginnt sich heute wieder eine ähnliche – und nicht unbegründete – Skepsis breitzumachen. Bei Cantieni folgte dann ein breit abgestütztes Musikstudium an einer führenden Bildungsstätte des Landes und schliesslich die Rückkehr zu seinen geographischen Wurzeln.

All dies würde sich nicht besonders aufregend anhören, würden in Armon Cantienis Curriculum nicht zwei Namen erscheinen, die aufhorchen lassen: Nadia Boulanger (1887–1979) und Alfred Cortot (1877–1962). Cantieni genoss das unschätzbare Privileg, in den musikalisch enorm bewegten zwanziger Jahren in Paris studieren zu dürfen. Es war die Zeit des neoklassizistischen Aufbruchs mit Komponisten wie Honegger und Milhaud, aber ebenso jene des reifen Ravel. Schwer vorstellbar auch, dass Cantieni, der werdende Organist, hier nicht die Orgelgiganten Charles Marie Widor (1844–1937), Louis Vierne (1870–1937), Charles Tournemire (1870–1939) und Marcel Dupré (1886–1971) gehört hat.

Wer in Paris, dem musikalischen Olymp, überhaupt erst zum Unterricht zugelassen wurde, musste ein beachtliches Mass an Fähigkeiten mitbringen, selbst wenn es sich wie im Falle Can-

Il clama da l'ura

op. 2

Ritardante *mf* *X* (over)

Anna Carlina

**Handschrift Armon Cantieni «Il clam da l'ura», Opus 2.
(Quelle: Erben A. C.)**

tienis nicht um das *Conservatoire*, sondern um die 1919 von Alfred Cortot (u. a. zusammen mit Pablo Casals) gegründete *Ecole Normale de Musique* handelte. Alfred Cortot (1877–1962) war nicht allein einer der prominentesten Pianisten der Epoche, sondern auch ein herausragender Pädagoge. Seine *Principes Rationnels de la Technique Pianistique*¹ sind ein Musterbeispiel eines französischen Lehrwerks, akribisch, systematisch und umfassend. Noch heute bilden oder erhalten sich ambitionierte Pianisten anhand dieses Werks ihre Technik. Aktuell geblieben sind zudem seine Editionen von zum Gebrauch eingerichteten und kommentierten Werken des klassischen Repertoires. Angesichts der relativ beschränkten Dauer von Armon Cantienis Pariser Aufenthalt ist indes nicht anzunehmen, dass er das ganze technische Aufbauprogramm Cortots hat durchlaufen können. Möglicherweise hat er sich mehr auf das Literaturstudium konzentriert.

Gemüths-Lied.

Shille der Nacht

op. 80

Joseph Keller

armore Cantieri

Moderato

Soprano: Will - kom - men, bla - re Son - nens - walt, die
 alt: Will - kom - men, will - kom - men, bla - re Son - nens - walt, die
 Tenor: Will - kom - men, bla - re Son - nens - walt, die
 Bass: Will - kom - men, bla - re Son - nens - walt, die

mf *diss.*
 auf - de - kau - den Flu - ren liegt, will - kom - men bla - re, bla - re
 auf - de - kau - den Flu - ren liegt, will - kom - men bla - re, bla - re
 auf - de - kau - den Flu - ren liegt, will - kom - men bla - re, bla - re
 auf - de - kau - den Flu - ren liegt, will - kom - men bla - re, bla - re

mf *2.* *Cresc.*
 Son - nens - walt! Ge - grüßt mir, gold - ne Son - nens - walt, die spät - leidt im
 Son - nens - walt! Ge - grüßt mir, gold - ne Son - nens - walt, die spät - leidt im
 Son - nens - walt! Ge - grüßt mir, gold - ne Son - nens - walt, die spät - leidt im
 Son - nens - walt! Ge - grüßt mir, gold - ne Son - nens - walt, die spät - leidt im

Mr. 50015
BIELA

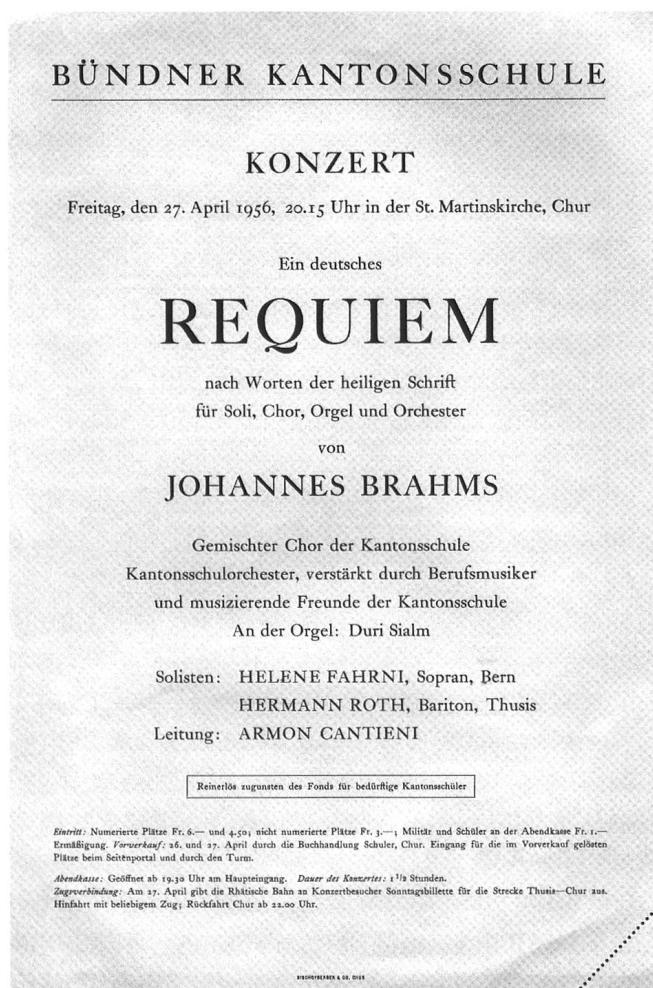
**Handschrift Armon Cantieni «Stille der Nacht», Opus 80.
(Quelle: Erben A. C.)**

Auf jeden Fall konnte er sich rühmen, durch die selbe Schule gegangen zu sein wie Dinu Lipati, Clara Haskil oder Yvonne Lefébure.

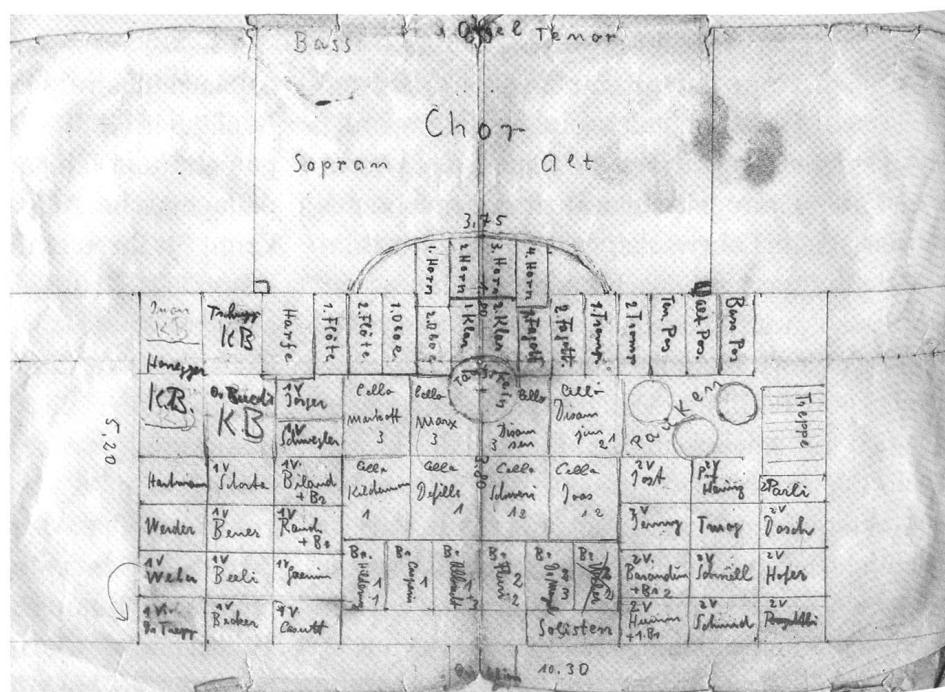
Noch illustrier war die Schülerschar von Nadia Boulanger (1887–1979). Die preisgekrönte Komponistin und fähige Interpretin, die sich früh auf pädagogische Aufgaben konzentrierte, war bekannt für ihren einfühlsamen und undoktrinären Unterricht. Trotz klarer Vorstellungen zu ihrem Metier war sie äusserst tolerant, wenn sie feststellen musste, dass die Neigungen eines Kompositionsschülers in eine andere Richtung gingen, und ermutigte ihn, sich nicht zu verleugnen und den eigenen Weg zu gehen. Solches ist besonders von Astor Piazzolla bekannt. Nun verraten die Zeugnisse Cantienis, dass er bei Nadia Boulanger nicht etwa Komposition, sondern «lediglich» die Theoriefächer Harmonielehre und Kontrapunkt belegt hat. Wohl wird dort auch Musik erfunden

und aufgeschrieben, aber das Meistern satztechnischer Probleme, etwa im Rahmen einer Fuge, stehen vor dem Anspruch, ein ästhetisch gültiges, aktuelles Kunstwerk zu erschaffen. Wenn sich Ar-

mon Cantieni also von der zeitgenössischen Musikproduktion in Paris ein Bild hat machen wollen, musste dies auf private Initiative geschehen, vorzugsweise in Form von Konzertbesuchen.



**Programm (oben) und Orchester-
Anordnung (rechts) zum Konzert
der Bündner Kantonsschule
vom 27. April 1956.
(Quelle: Erben A. C.)**



in Chur und Graubünden das zu geben, wonach er verlangte? Oder waren es schlicht die Lebensumstände, die den Pragmatiker Armon Cantieni veranlassten, den Weg des Möglichen zu gehen? Als Sohn einer traditionellen Grossfamilie war er mit finanziellen Verpflichtungen konfrontiert. Er musste Studiendarlehen zurückzahlen und zugleich Eltern ohne AHV und jüngere Brüder in Ausbildung unterstützen. Vater Robert Cantieni hatte sieben Kinder, Armon Cantieni selber vier.

Man könnte Armon Cantieni nüchternes Kalkül unterstellen. Argwöhnen, dass er nicht den Preis für die künstlerische Freiheit zahlen wollte, wie es etwa der fast gleichaltrige Churer Meinrad Schütter (1910–2006) getan hatte, der zeitlebens materielle Unsicherheit in Kauf genommen hatte – was sich Armon Cantieni im Sinne des oben Gesagten allerdings nicht leisten konnte. Als Aussenseiter im Musikbetrieb liess es sich damals tatsächlich nicht gut leben. Dem ist wiederum entgegenzuhalten, dass im Rahmen des etablierten Bündner Musiklebens, das auch von politischen, religiösen und regionalen Gegensätzen mitbestimmt wurde, durchaus Platz für gemässigte Moderne war.

Bereits plausibler wäre, dass Armon Cantieni zu neueren Strömungen eine ähnliche Haltung eingenommen hat wie der Bündner Otto Barblan (1860–1943), der zwar fast zwei Generationen älter war, dessen Lebensdaten sich aber mit jenen Cantienis breit überschneiden. Von ihm ist überliefert, dass er die neuen Stilrichtungen – das wäre zu seiner Zeit der Impressionismus von Claude Debussy gewesen – sehr wohl gekannt und auch geschätzt hat, aber mit der Bemerkung «*Mais ... je ne ferai pas ...*»² als Basis für das eigene Komponieren ausgeschlossen hat. Auch Armon Cantieni hat das aktuelle Musikschaffen sehr wohl rezipiert, er war mit Komponisten wie Bartók vertraut und hatte auch zu Jazz einen positiven Bezug.

Schliesslich darf man davon ausgehen, dass Armon Cantieni in der Tonsprache des 19. Jahrhunderts, die man zweifellos zu pauschal als «romantisch» etikettiert hat, das adäquate Stilmittel

für die Vertonung heimatverbundener Chorlyrik gesehen hat. Die Idylle der Heimat, Graubündens im Allgemeinen, des Engadins im Speziellen verlangte nach einer harmonischen Tonsprache, die von den Sirenen der Moderne verschont geblieben war. Dies wog wohl schwerer als der Pragmatismus im Bezug auf die Möglichkeiten der heimischen Chöre, denn Cantienis Chorlieder sind durchaus schwierig genug, um die Spreu vom Weizen zu trennen. Wie auch immer, die nicht allzu zahlreichen Kommentatoren seines Komponierens und dessen Stils haben ihm sein Streben nach Schönheit und Harmonie gedankt: Allgemein wurde ihm attestiert, dass er «*den echten Volkston zu treffen*»³ gewusst und «*in seiner Heimat verdienten Erfolg und Anerkennung*»⁴ gefunden hätte.

Dennoch darf man Armon Cantieni nicht auf seine Chorlieder und ihre traditionelle Tonsprache reduzieren. Seine Instrumentalwerke sind deutlich komplexer und stilistisch avancierter. Besonders die Fuge b-Moll für Orgel bildet zu seinem Liedschaffen einen denkbar grossen Kontrast. Im Gegensatz zu diesem ist sie gross angelegt und von beträchtlichem satztechnischem Anspruch. Wie oft bei kontrapunktischen Gattungen ist sie primär vom Konstruktiven geprägt. Schon ihr Thema entbehrt nicht einer gewissen Vertracktheit, wodurch das elaborierte Werk ein wenig wie die Lösung eines gestellten Problems erscheint. Harmonik und kontrapunktische Substanz sind ausgesprochen dicht, was die technischen Anforderungen an die Ausführenden in die Höhe treibt. Tempoangaben, Registrierungen und Hinweise auf liturgische bzw. konzertante Bestimmung fehlen gänzlich; diese Hintanstellung der aufführungspraktischen Aspekte erinnert ein wenig an Bachs Kunst der Fuge, zumindest gemäss dem Bild, das sich die Forschung zu Armon Cantienis Zeiten von ihr gemacht hat. Damit erhält die Fuge auch ein wenig den Charakter einer Handwerksprobe, wenn auch auf Meisterstufe. Dennoch vergisst Cantieni über den konstruktiven Ambitionen sein Auditorium nicht. Wohl gönnst die unerbittliche Motorik den Hörenden keine Pause, dafür mündet die bisweilen bohrende Chromatik zwischendurch in wohlende diatonische

sche Partien, die einen willkommenen Ausgleich schaffen. Dabei bleibt die Fuge b-Moll ein ernstes Stück, das ein aktives, partizipierendes Mithören verlangt.

In seiner Suite *A la Riva da l'En* für Klavier zeigt Armon Cantieni, dass er stilistische Grundsatzentscheidungen sehr bewusst fällen konnte. Hier schreibt er in einem gewandten postimpressionistischen Stil; niemand würde ahnen, dass der Komponist der selbe ist, der auch *Sain da not* und *Adieu* verfasst hat. Ein der Funktionsharmonik der klassisch-romantischen Epoche über weite Strecken entnobenes Farbenspiel beweist, dass ihm auch dieser Stilbereich zu Gebote stand, aber ebenso, dass er ihn durchaus für geeignet hielt, Eindrücke aus dem heimatlichen Engadin zu vermitteln. Dies scheint oben geäusserte These zu widerlegen, Cantieni hätte die romantische [sic!] Tonsprache gewissermassen als genuines Idiom betrachtet, um Heimatgefühle auszudrücken – es sei denn, man wolle Instrumental- und Chormusik getrennt betrachten. Doch hat Cantieni die vermeintliche Unvereinbarkeit der beiden Bereiche im ersten Satz seiner Suite quasi aus der Welt komponiert: Den impressionistischen Girlanden entsteigt unerwartet als Selbstzitat der Liedsatz *Serenada*. Später verschmilzt die Melodie dann mit den Figurationen des Beginns und führt so die beiden Klangwelten auf schlüssige Weise vzusammen. Im zweiten Satz, *andante espressivo* überschrieben, dominiert wieder die Schlichtheit, die wir von den Chorsätzen kennen. Der dritte Satz gibt sich dann virtuos und stilistisch erneut avancierter; das Quartintervall erfährt eine bevorzugte Behandlung. Doch beschwört eine reizvolle Glöckchenidiomatik immer wieder die Idylle, die man sich gut zu den Ufern des Inns denken mag. Den kleinen Zyklus, dessen Sätze im Abstand von mehreren Jahren entstanden sind, beschliesst nicht etwa ein fulminanter Kehraus, sondern ein eher enigmatisch bestimmtes *allegretto* in der Art eines *Siciliano*. Damit zeigt Cantieni, dass stereotype Effekte seine Sache nicht waren, obschon er in seinen Stücken auch ausdrucksstarke Passagen zu komponieren verstand, von denen er wusste, dass sie ihre Wirkung nicht verfehlten würden.

Solches zeigt sich in zwei grossangelegten Werken für Chor und Orchester, dem 146. Psalm für vierstimmigen Gemischten Chor, Orchester und Orgel op. 50 und das *Jubilate Deo* op. 71 für die gleiche Besetzung, Chorpoeme in der Art von Johannes Brahms. Soli suchen wir hier vergebens; Cantieni hätte damit wohl den Neigungen des Publikums entgegenkommen, den Chor entlasten und einem renommierten Solisten oder einer Solistin eine Hommage darbringen können. Wohl aus Zurückhaltung, und weil ihm das korporative Miteinander wichtiger war, vergab er diese Möglichkeit. Dafür schonte er den Chor keineswegs; er ist in beiden Werken fast pausenlos im Einsatz, unterbrochen lediglich von kurzen Übergängen des Orchesters. Aber Cantieni wusste, dass ihm dank jahrelanger Basisarbeit ein Klangkörper harangewachsen war, dem er diese Strapazen zumuten durfte. Die Grundhaltung der beiden Stücke darf man als klassizistisch ansprechen, gross angelegte Fugen mit allen kontrapunktischen Kunstfertigkeitsbeweisen wie Umkehrungen und Engführungen bilden ihr Rückgrat. Doch gibt es auch Beispiele expressiver Textausdeutung in der Art J. S. Bachs, etwa in op. 50 an der Stelle, wo der Text lautet «*Verlass Euch nicht auf Fürsten, sie sind Menschen und können ja nicht helfen*». Hier gerät das tonale Gefüge durch chromatische Führungen ins Wanken, die Musik rutscht gewissermassen ab wie ein auf unsicheres Fundament gebautes Haus. Ein unvermutetes politisches Statement Cantienis? Wir wissen nichts Genaueres. Relativierend ist zu sagen, dass die selbe Musik nachher zum unverfänglicheren Text «*Denn des Menschen Geist muss davon, und er muss wieder zu Erde werden*» wiederkehrt. Mit grosser Sachkenntnis setzt Cantieni in beiden Werken das Orchester ein, um die vom Chor besorgte Zeichnung zu kolorieren, wohlbedachte Akzente zu setzen und den Ablauf zu zäsurieren. Wahrlich zwei würdige Opera, deren vermehrte Aufführung auch dem aktuellen Musikleben gut täte. Besonders verdienstvoll ist es unter diesem Gesichtspunkt, dass mit op. 71 Armon Cantienis Opus summum zu seinem hundertsten Geburtstag in einem modernen Notensatz erfasst und damit für Aufführungen zugänglich gemacht wird.⁵

Überblickt man den von seinem Sohn Andrea minutiös zusammengetragenen Werkkatalog Cantienis, zeigt sich insgesamt ein vom praktischen Gebrauch bestimmtes Repertoire: Chorwerke in allen denkbaren Besetzungen vom Schulchor über Männer- und Frauenchor bis zum Gemischten Chor, für besondere Anlässe auch einmal gross besetzt, und Sololieder. Dazu kommen Klavier- und Orgelsachen für das eigene Spiel. Keine Frage, einmal «auf Vorrat» eine Sinfonie, ein Konzert oder gar eine Oper zu schreiben. Dazu gab es keinen Anlass, und dazu war angesichts der vielfältigen Aufgaben auch gar keine Zeit. Trotz einem nach Opuszahlen gemessen stattlichen Oeuvre war Cantieni kein Vollblutkomponist, das «*Je suis compositeur*» seines Zeitgenossen Arthur Honegger konnte auf ihn nicht zutreffen. Armon Cantieni war Musiker im umfassenden Sinne, in der Art seiner Berufsge nossen in früheren Jahrhunderten. Er hat seine Zeit gleichermaßen in pädagogische Aufgaben, die Interpretation und das Komponieren investiert. Von diesen darf der Anteil des Konzertierens, als Instrumentalist wie als Dirigent, nicht unterschätzt werden. Dieser Bereich war Armon Cantieni ausgesprochen wichtig, wie die zahlreichen erhaltenen Konzertprogramme eindrücklich dokumentieren. Die Spezialisierung, ein musikgeschichtlich ohnehin relativ junges Phänomen, war seine Sache nicht. Umso bemerkenswerter ist es unter diesen Umständen, mit welch sicherer Hand, mit welch gutem Gefühl für Stil und Form er zu komponieren verstanden hat.

Anmerkungen

- ¹ Paris 1928.
- ² Perini, Elisa/Vuataz, Roger: Otto Barblan, Genf 1976, S. 150.
- ³ Nachruf Bündner Tagblatt 13.9.1962 (En).
- ⁴ Nachruf im Bündner Jahrbuch 1963, S. 158 (Benedetg Dolf).
- ⁵ Sordino-Verlag Disentis.

Eine TOP-CLASSIC CD ...

... zum 100. Geburtstag von Armon Cantieni erscheint bei Radio Rumantsch im November 2007. Die CD soll einen repräsentativen Auszug seines Werkes darstellen: Chor- und Sololieder, Kompositionen für Klavier und Orgel und die grösseren Werke für Chor, Orgel und Orchester.

Die Interpreten:

Muriel Schwarz, Sopran; Risch Biert, Klavier; Roman Cantieni, Orgel; cantus firmus sur-selva (Dir. Clau Scherrer), Rudé da chant Engiadina (Dir. Duri Janett), Kammerchor Gloria Lemberg/Ukraine (Dir. Taras Hrudovy), Staastphilharmonie Transilvania Cluj/Rumänien (Dir. Simon Camartin).

Erhältlich bei Lia Rumantscha,
Obere Plessurste, 47, 7001 Chur
www.liarumantscha.ch
<http://www.liarumantscha.ch>
Tel. +41 (0)81 258 32 22
oder bei allen Händlern, die rätoromanische Tonträger führen