

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

**Herausgeber:** Schweizerischer Tonkünstlerverein

**Band:** - (1984)

**Heft:** 1

**Buchbesprechung:** Livres = Bücher

**Autor:** Dinkel, Philippe / Hirsbrunner, Theo / Heister, Hanns-Werner

#### 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:** 03.02.2026

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

dieser Befund des Kompositionsprozesses mit der These der «strukturverdeutlichenden Instrumentation» verträgt, welche die Wiener Schule in der Nachfolge Mahlers als Kontrast zur «koloristischen Instrumentation» immer verfochten hat.

Einen glücklichen Fund konnte *Christian Martin Schmidt* (Berlin), der verdienstvolle Editionsleiter der Schönberg-Gesamtausgabe, präsentieren: ein vom Komponisten als «very definite – but private» bezeichnetes Programm zum Ersten Streichquartett op. 7. Es handelt sich bei dem Text, der teils als Stationenfolge musikalischer Charaktere, teils als bruchstückhafte Liebesgeschichte zu lesen ist, nicht um einen Teil des Werks als eines ästhetischen Gegenstands, wie es für Programmusik charakteristisch ist, auch nicht um eine verbale Verständnishilfe, die der Komponist für das Publikum formuliert hätte. Das Programm hatte vielmehr seine Funktion im Entstehungsprozess des Werkes, als eine der Stufen und Mittel der Produktion, die im Gebilde selbst keinerlei unmittelbare ästhetische Bedeutung mehr besitzen, sondern «aufgehoben», d. h. hier weniger transformiert-bewahrt als vernichtet sind. Als Dokument der Werkgenese wie auch – mittelbar – als Fingerzeig für Deutungsversuche des musikalischen Gehalts ist es freilich für die zwischen dem Streichsextett «Verklärte Nacht» und dem Zweiten Streichquartett entstandene Komposition von höchstem Interesse. *Helmut Haack* (Heidelberg) erläuterte mit Hilfe selten greifbarer Klangbeispiele Aspekte des Vortragsstils der Schönberg-Schule. Anhand von Aufnahmen des Schubertschen d-moll-Quartetts durch das Kolisch-Quartett und des Andante aus Mahlers Zweiter Symphonie in der Interpretation Oskar Frieds wurden das Rubato-Spiel und die Technik der Hauptstimmenverzögerung als unabdingbare Mittel fassbar, die den Sprachcharakter der Musik einerseits in seiner unmittelbaren Expressivität, andererseits in seiner syntaktischen Konstitution (vor allem der Perioden- und Satzgliederung) ästhetisch auf eine Weise präsent werden lassen, wie sie in heutigen Darstellungen der Werke kaum mehr zu hören ist. Indessen sind Bemühungen, diese Vortragstradition nicht in völlige Vergessenheit geraten zu lassen, gegenwärtig mehrfach im Gange; und man darf der – von einer Schallplattenedition begleiteten – Publikation der Schriften Kolischs zur Theorie der musikalischen Reproduktion erwartungsvoll entgegelnicken.

Vorträge zu Webern und Berg, zu weiteren Schülern Schönbergs (auch zum Berliner Kreis der Jahre 1926 bis 1933), zu seinem Wirken in den Vereinigten Staaten, ferner zum Verhältnis zwischen ihm und den russischen Avantgardisten um 1920 – dies beleuchtet durch *Hans Oesch* (Basel) –, aber auch zur schwierigen, seit einem Jahrzehnt indessen von Erfolg gekrönten Geschichte der Schönberg-Rezeption in der Deutschen

Demokratischen Republik – dargestellt durch *Frank Schneider* (Berlin) – erweiterten die Betrachtung vielfältig im Sinne des Kongressthemas. Am eindringlichsten kam die Situation Italiens zur Sprache: *Dietrich Kämper* (Köln) schilderte anhand teilweise noch unbekannter Quellenmaterialien Luigi Dallapiccas Hinwendung zu den Komponisten der Wiener Schule, ausgehend von der prägenden Erfahrung einer «Pierrot lunaire»-Aufführung in den frühen zwanziger Jahren, die ihn in der Opposition gegen Pizzetti bestärkte; *Horst Weber* (Essen) zeigte Gemeinsamkeiten ebenso wie Unterschiede in der Schönberg-Rezeption bei Dallapiccola, Bruno Maderna und Luigi Nono auf und hob ausdrücklich die Rolle Hermann Scherhens als Vermittler hervor; und *Anna Maria Morazzoni* (Mailand) ergänzte das spannungsreiche Bild der Beziehungen, die zwischen dem Schönberg-Kreis und Italien bestanden haben, um manche Einzelheit, vor allem im Hinblick auf die Auseinandersetzungen um Alfredo Casellas nationalistic geprägten Aufsatz über «Scarlattiana». Bleibt zu hoffen, dass durch die geplante baldige Publikation des Kongressberichtes der stetig wachsende Kreis derer, für die Schönbergs Musik so unverzichtbar ist wie die der älteren Klassiker, an den Fragen und Antworten dieser Zwischenbilanz einer noch in vollem Fluss befindlichen Forschung teilnehmen kann.

Hermann Danuser

pour piano, op. 11, pour relever les similitudes de leur démarche: s'engage alors un échange durant lequel Kandinsky se révèle plus fidèle épistolarie que Schönberg, même s'il ne paraît pas maîtriser la technicité musicale à un degré semblable à celui avec lequel Schönberg manie le pinceau. Période cruciale pour les deux correspondants, dont l'un vient d'écrire son ouvrage théorique «Du Spirituel dans l'Art» et va publier dans l'almanach du «Cavalier Bleu» de 1912 sa composition scénique «Der gelbe Klang» (écrite en collaboration avec le compositeur Thomas von Hartmann), tandis que l'autre achève son «Traité d'harmonie» (dont des extraits assortis de quelques commentaires sont traduits en russe par Kandinsky et publiés en 1911 déjà) et travaille à son œuvre dramatique «Die glückliche Hand», terminée en 1913. Leurs lettres témoignent de l'intensité de leurs recherches et de leur dialogue, auquel seuls la guerre et le départ de Kandinsky pour la Russie vont mettre un terme provisoire. En 1923, le peintre, alors professeur au Bauhaus, invitera Schönberg à venir enseigner la musique à Weimar, mais il se heurtera au refus de son ami qui l'accusera d'antisémitisme. Affirmation totalement dénuée de fondement, proggée par Alma Mahler-Werfel (alors femme de Gropius), et contre laquelle Kandinsky va réagir vigoureusement, mais en vain: désormais, c'en sera fait de toute correspondance régulière.

L'intérêt de la démarche de Contrechamps est de réunir autour des textes de Kandinsky et de Schönberg plusieurs articles qui éclairent de façon complémentaire cette relation. C'est ainsi que la «Documentation sur une amitié artistique» de J. Hahl-Koch démontre que le peintre et le musicien ne se connaissaient pas avant 1911 et qu'il serait faux de croire à une influence mutuelle. La similitude spontanée des deux démarches n'en est que plus frappante, même s'il faut se garder de mettre purement et simplement en équation abstraction et atonalité: Carl Dahlhaus (dans «La construction du disharmonique») rappelle que, contrairement à ce que croyait Kandinsky en 1911, les spéculations théoriques de Schönberg n'étaient pas arrivées suffisamment loin pour pouvoir servir de modèle de référence à la peinture («construire un disharmonique qui provienne d'une intuition inconsciente»). Pierre Boulez parle prudemment de «Parallélismes», tandis que Dora Vallier (dans «Musique-peinture») évoque les «homologies des structures éclatées», comme la disparition de la notion de centre (tonal et pictural) qui entraîne celle de toute articulation formelle traditionnelle (thème et objet, parties principales et secondaires, enchaînement des accords et des couleurs, rythme) au profit d'un univers ouvert, en perpétuelle variation. La nécessité intérieure qui commande la création de l'œuvre d'art renvoie nettement à l'idéal théosophique de Rudolf Steiner, qui attira aussi bien Kandinsky que

## Livres Bücher

### A bstraction et atonalité

Schoenberg-Kandinsky: Correspondance, écrits.  
*Contrechamps* no 2, avril 1984

*L'Age d'Homme*, Lausanne

Enfin: après des années d'attente, des textes importants de Schönberg, capitaux pour comprendre l'évolution de la musique au XXe siècle, sont désormais disponibles en français. Après la traduction du «Traité d'harmonie» et de «La Correspondance choisie» chez Lattès, c'est la revue Contrechamps qui aborde momentanément la création contemporaine et se plonge aux sources de la modernité en nous proposant une réflexion au confluent de la musique et de la peinture, autour d'une excellente traduction de la correspondance Kandinsky-Schönberg et de divers textes des deux artistes réunis par *Jelena Hahl-Koch* (l'édition allemande avait paru en 1981).

C'est le peintre qui prend l'initiative d'écrire au compositeur en 1911, à la suite de l'audition du 2e quatuor et des pièces

Schönberg (songeons à «Die Jakobsleiter», oratorio resté à l'état de fragment et tiré de «Séraphita» de Balzac): comme le souligne J. Hahl-Koch, «tous deux croient profondément à un autre monde, insaisissable, qu'il s'agit de faire apparaître dans l'art (...) ils placent le contenu au-dessus de la forme, l'être intime des choses au-dessus de leur apparence extérieure, l'authenticité au-dessus de la beauté, et, par conséquent, ils émancipent la dissonance aussi bien des sons que des couleurs face à l'harmonie traditionnelle».

Il est significatif que tous deux, pour parvenir à leurs fins, aient éprouvé simultanément le besoin d'expérimenter d'autres outils de travail: «La tension accumulée pendant une phase douloureuse de révolution artistique a besoin d'un exutoire et cherche une issue dans des territoires voisins lorsque cela devient trop difficile à l'intérieur de son propre médium.» Les peintures de Schönberg sont plus que les œuvres d'un dilettante et Kandinsky, dans un article de 1912 souligne avec force que qu'une nécessité intérieure, indépendante de la maîtrise technique, s'y fait jour au même titre que dans sa musique. Plus ambitieusement, c'est à un renouvellement de l'idée de «Gesamtkunstwerk» qu'ils songent en écrivant deux drames («Der gelbe Klang» et «Die glückliche Hand») que D. Vallier situe «à la charnière du symbolisme et de l'expressionisme», avec leur renonciation à toute action réaliste, leur dépassement de l'individuel, leur densité et leur emploi nouveau de la lumière et des couleurs. C. Dahlhaus nous met en garde contre toute interprétation purement psychanalytique ou, à l'opposé, esthétique pour considérer «l'abstraction comme un procédé poétique, qu'il faut à chaque fois percevoir de l'intérieur pour que l'œuvre d'art échappe à la mort». Les rédacteurs de Contrechamps ont tout naturellement concentré leur attention sur l'ouvrage de Schönberg, dont ils nous proposent la traduction du texte intégral et celle d'une conférence prononcée par l'auteur lui-même en 1928 à Breslau, dans laquelle il nous confirme que «les gestes, les couleurs et la lumière ont été traités ici pareillement à des sons: (avec eux) de la musique a été faite» (ses esquisses picturales pour son drame, reproduites dans le livre de J. Hahl-Koch, renforcent encore davantage cette impression). Enfin, deux derniers articles tentent la gageure d'aborder l'analyse d'une pièce d'une complexité inouïe, le premier sous l'angle purement musical, le second en examinant la relation texte-musique. Philippe Albèra découvre une cellule élémentaire de tierces d'où prolifère un tissu musical extrêmement dense et en perpétuelle mutation, tandis que Jacques Demierre souligne l'unité de conception qui préside à l'élaboration de chaque paramètre.

Philippe Dinkel

## G enügend Zündstoff

Igor Strawinsky

Musik-Konzepte, Heft 34/35, Januar 1984

Edition Text + Kritik, München

Heinz-Klaus Metzger und Rainer Riehn, die Herausgeber der Musik-Konzepte, haben es mit einem Schlag verstanden, das musikwissenschaftliche Schrifttum des deutschsprachigen Raums zu beleben, indem sie brisante Themen aufgriffen und sie von Autoren bearbeiten ließen, die dafür sorgten, dass sozusagen jedes Heft der Reihe unter Fachleuten und Musikliebhabern sofort im Gespräch war. Nicht alles, was bis jetzt dort erschien, ist in gleicher Weise fundiert, doch enthält es stets genügend Zündstoff, damit der publizistische Effekt erreicht wird.

Der knapp 140 Seiten starke Band über Igor Strawinsky enthält zu Beginn zwei musikalische Analysen, die eine, von Roman Vlad, über «Le Sacre du Printemps», die andere, von Clytus Gottwald, über «Swesdoliki». Beide Autoren sind auch praktische Musiker, was sich günstig auf ihre Arbeiten auswirkt, da sie tief hinein in die Struktur der Werke gehen, dabei aber gelegentlich auch an Dinge gelangen, die für den Leser, der einen nüchternen Sinn bewahrt hat, nicht recht einsehbar sind. Doch ist es ein Vorrang des Musikers, vollkommen subjektiv und kühn manchmal Dinge zu «entdecken», die nur ihm und einer Gruppe von Gleichgesinnten plausibel werden können. Statt nach Reihenstrukturen in den beiden genannten Werken zu suchen, wäre es jedoch sinnvoller gewesen, sie im Spätwerk Strawinskys näher zu erhellen und die ganz persönliche Art einzugrenzen, mit der sie behandelt werden.

Siegfried Mauser vergleicht Eduard Hanslicks Schrift «Vom Musikalisch-Schönen» mit Strawinskys «Musikalischer Poetik», während Rudolf Stephan dessen Neoklassizismus deutet. Beide behandeln eine bestimmte Form von musikalischen Formalismus, dem nicht Pejoratives im Sinne der sowjetischen Kritik an der modernen Kunst anhaftet, denn Mauser einerseits kommt zum Schluss, dass Strawinsky Hanslicks Gedanken — vielleicht ohne sie zu kennen — über weite Strecken folgt, und Stephan anderseits findet gerade im russischen Formalismus von Viktor Sklovskij, der vor der kommunistischen Revolution entstand, die philosophische Grundlage für Strawinskys Komponieren. Mauser gelingt es zu beweisen, dass der Glaube an die «tönend bewegte Form», die nach Hanslick für sich bestehen kann, wesentlich zur Würde der Neuen Musik beigetragen hat. Stephan hat seine Mutmassungen über die Beziehungen zwischen dem russischen Formalismus und Strawinsky schon 1977 im Funk-Kolleg Musik, Heft 5, geäussert; hier sind sie nun in breiterer und differenzierter Form wieder aufgenommen worden, so dass kein Zweifel an ihrer Trifigkeit mehr aufkommen kann.

Vor dem chronologischen Werkverzeichnis von Riehn und einer Auswahlbibliographie von Barbara Zuber, die den Band abschliessen, äussert sich noch Metzger zu Strawinskys «Nekrophilie». Er huldigt damit seiner wahrscheinlich von Th. W. Adorno ererbten Aversion gegen diesen Komponisten, die zu dokumentieren er jede Gelegenheit ergreift. Mit ein wenig gutem Willen wäre eine andere Sicht auf Strawinsky genau so einleuchtend: Statt ihm Süchtigkeit für alles Verwesende vorzuwerfen und sie auf den heutigen allgemeinen gesellschaftlichen Zustand zurückzuführen, wäre Strawinsky auch als Brecher des Tabus darstellbar, das gerade die Gesellschaft von heute über das Greisenalter und den Tod verhängt hat. Mit einem aufreizenden Vokabular, in manieriertem Stil trägt Metzger seine These vor, doch auch das gehört zum «snob appeal» der Musik-Konzepte, das nie seine Wirkung verfehlt, nie gleichgültig lässt. Theo Hirsbrunner

## R evision des Holzbodens

Musiktheater / Théâtre musical

Zum Schaffen von Schweizer Komponisten des 20. Jahrhunderts

Publikationen der Schweizerischen Gesellschaft für Theaterkultur, Jahrbücher Band 45, Bonstetten 1983

Ein kleineres Land hat den Vorteil, dass seine Musikkultur überschaubarer ist oder mindestens erscheint. Und ein wohlhabendes wie die Schweiz hat den weiteren, dass Förderungsmittel vorhanden sind und Förderungsmassnahmen gezielter sowie wirksamer sind oder doch sein könnten. Zu diesen zählt auch der vorliegende Band, der 45. in der langen Reihe der Jahrbücher, welche die SGTK seit 1928, neben mehreren anderen Publikationsreihen, herausgibt. Dieser Überblick, der Veröffentlichungen wie das «Schweizer Musik-Handbuch» (Zürich 1983) ergänzt und zugleich gewissermaßen illustriert, revidiert etwas das Urteil Gottfried Kellers von der Schweiz als dem «Holzboden der Kunst» — jedenfalls was Umfang, Vielfalt und Qualität der Komposition anbelangt.

Der geschickt zusammengestellte Band vereint Merkmale von Handbuch sowie Sammlung von Essays und Selbstzeugnissen. Das deutet schon der hier nachzutragende vollständige Titel an: Einführung von Ernst Lichtenhahn/ Beiträge verschiedener Autoren zu zwölf Schweizer Komponisten, zu Werken am Fernsehen und zur Ballettmusik. Mit einem Verzeichnis musikdramatischer Werke und Ballette von Schweizer Komponisten des 20. Jahrhunderts, zusammengestellt von Dorothea Baumann, Richard Merz und Christin Höchli / Redaktion D. Baumann. Zu jedem dieser zwölf Komponisten finden sich ein Biogramm sowie eine Auswahlbibliographie, in der freilich oft Lexikon-Artikel überwiegen: Da gibt es

ohne Zweifel Aufgaben für die (nicht nur schweizerische) Musikforschung und -publizistik. Zahlreiche Abbildungen und einige Notenbeispiele (mir wären etwas mehr noch lieber) versinnlichen und konkretisieren das verbal Ausgeführte.

Drei generalisierende Beiträge runden den Band ab. Die Einführung von Lichtenhahn («Das Musiktheater des 20. Jahrhunderts und der Beitrag der Schweiz») enthält u. a. eine kluge Analyse des schillernden Begriffs «Musiktheater». Peter Schweigers «Oper am Fernsehen – . . . oder sieht man da überhaupt, was man hört?» überzeugt in den konkreten Bemerkungen zu einzelnen Produktionen, verzichtet aber doch zu sehr auf die Auseinandersetzung mit der breiten internationalen Diskussion über das Problem. Richard Merz («Ballettmusik von Schweizer Komponisten des 20. Jahrhunderts») macht auf die Probleme des (wie in andern Ländern) überalterten Repertoires und die geringe Auftrags- und Aufführungsquote aufmerksam.

Insgesamt kommen organisatorische und finanzielle Schwierigkeiten eher am Rande zur Sprache – da weiss vermutlich der Schweizer Leser schon besser Bescheid als der ausländische Rezensent. Den beeindrucken nicht zuletzt die vielen neuen, experimentellen Ansätze der schweizerischen Komponisten zur Erweiterung von Begriff wie Sache des musikalischen Theaters – ein Zug zur Innovation, der offensichtlich auch und gerade in diesem kleinen Land bereits seit den zwanziger Jahren eine grosse Tradition hat.

Hanns-Werner Heister

soluten Gehorsam gegenüber dem Produkt eines anderen und die Perversität, dieses Produkt in allen Details auswendig wissen zu müssen». So sei für den heutigen Interpreten alles, was einst den Glanz des Virtuosentums ausgemacht habe, aus der Beschäftigung mit der Musik verbannt: «Fantasie, Improvisation, Verschwendug, Rausch, Ungebundenheit, Scharlatanerie». Aus den rauschhaften Opern- und Virtuosenjubelabenden sei der wohlstandige, kanalisierte Musikkonsum von Schallplatten geworden.

In diesem Prozess kommt Carl Czerny die Rolle eines Wegbereiters zu. Die von ihm mitbegründete Verschulung der Musikausübung hält die Autorin für überholt: «Seitdem sich jedoch die Umrisse eines postindustriellen Zeitalters abzeichnen, leuchten die Maximen und das Selbstverständnis der Pianistik von 1830 immer weniger ein, obwohl sie vielerorts unangezweifelt praktiziert werden – wie die Industrialisierung auch.» Außerdem sei der Drill ohnehin überflüssig, seit Willem Retze Talsma herausgefunden habe, dass heute alle «schnellen» Sätze um das Doppelte zu schnell gespielt würden. So bedeute zum Beispiel Beethovens Metronomangabe zum ersten Satz der Hammerklaviersonate  $J = 138$  nicht, dass auf jede halbe Note ein Schlag bei Metronomeinstellung 138 erfolgen solle. Die Note  $J$  repräsentiere vielmehr einen zweibigen Versfuss, dessen beiden Hebungen je ein Metronomschlag bei Einstellung 138 zukomme. Wehmeyer dazu: «Wenn die Klavierspieler das ernst nehmen, bedeutet es für viele eine Amnestie von der Einzelhaft, sie können aufhören zu üben, denn im halben Tempo kann man heute die meiste Musik bis zu Liszt fast vom Blatt spielen.»

Talsmas Thesen, auf die die Autorin ihre «Amnestie» stützt, sind allerdings unhaltbar. Ein Blick etwa auf die von Johann Joachim Quantz in seiner Flötenschule aufgestellten Regeln für das Verhältnis von Tempoangabe, Taktart und menschlichem Puls zeigt, dass heute im Durchschnitt nicht zu schnell, sondern eher zu langsam gespielt wird. Die  $J = 138$ , die Beethoven für das Allabreve-Allegro von op. 106 angibt, entsprechen ziemlich genau der Quantz'schen Faustregel, wonach die vier Viertel eines solchen Taktes etwa die Länge eines Pulsschlages haben sollten.

Neben der Entwicklung der bürgerlichen Hausmusikpraxis waren es die wachsenden Schwierigkeiten der Werke selbst, die im 19. Jahrhundert zu systematischen Trainingsprogrammen à la Czerny geführt haben. Dass die Werke immer schwieriger wurden, hängt entscheidend mit dem Bestreben der Komponisten zusammen, die Neuentwicklungen des Klavierbaus zu nutzen, die sich primär der Etablierung des öffentlichen Konzerts mit seinen grossen Sälen verdankten. Die Sache, für die der Name Carl Czerny steht, hat also durchaus etwas mit dem Aufstieg des Bürgertums zu tun, lässt sich aber

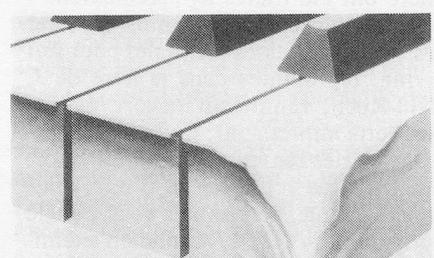
nicht psychologisierend darauf reduzieren, dass die Bürger sich gegenüber dem Adel durch Arbeit zu profilieren suchten.

Ebenfalls ein Kurzschluss unterläuft der Autorin, wenn sie Improvisation schlicht mit Freiheit, Werktreue dagegen mit Unterwerfung gleichsetzt. Czernys eigene Anweisungen zur Improvisation zeigen ja, dass Improvisierer im 19. Jahrhundert sich weitgehend auf das Kombinieren schematisierter Formeln und Figuren beschränkt, während Werktreue immerhin den Nachvollzug kompositorischer Freiheit einschliesst. In diesem Sinne war die Verdrängung schablonenhafter «Fantasien» durch ein Repertoire weit fantasievollerer Werke durchaus ein Fortschritt. Wehmeyers Kritik an diesem Prozess – insbesondere verknüpft mit der Person Clara Schumanns – mag aus dem Überdruss an der heutigen schablonenhaften Darstellung dieser Werke verständlich sein. Um zu beweisen, was zu beweisen ist, nimmt die Autorin jedoch allzu oft in Kauf, dass die historische Perspektive schief gerät.

Dies gilt auch für die Beziehungen zwischen Gesellschaft und Musik, die meistens zu unvermittelt hergestellt werden. Ein besonders groteskes Beispiel dafür ist die unter dem Aspekt der Körperfeindlichkeit gesehene Analogie von Metternichs Unterdrückung der Turner und Czernys Forderung, die Hand müsse beim Spielen stillgehalten werden. Metternich zielte weniger gegen die körperliche als die politische Bewegung der Turner, während für Czernys Etüden die Betätigung der Fingermuskulatur bei ruhig geführter Hand nichts anderes als ein Gebot der Zweckmässigkeit ist.

Das Thema wäre eine fundiertere Abhandlung wert. Hier wird hingegen Fundiertheit lediglich suggeriert durch endlose Zitate, die vielfach überflüssig sind und die Lesbarkeit des Buches erschweren. Bisweilen scheint es fast, als hätte die Autorin mit ihren Aufzählungsarpeggien und Zitatskalen den Stumpfsinn von Czernys Etüdensammlungen parodieren wollen.

Christoph Keller



Grete Wehmeyer  
CARL CZERNY  
und die Einzelhaft  
am Klavier

Bärenreiter  
Atlantis Musikbuch

## Gegen den Drill

Grete Wehmeyer: *Carl Czerny und die Einzelhaft am Klavier oder Die Kunst der Fingerfertigkeit und die industrielle Arbeitsideologie*

Bärenreiter-Verlag Kassel und Atlantis Musikbuch-Verlag Zürich 1983

Trotz der Unmengen an historischen Quellen ist dieses Buch weniger eine wissenschaftliche Abhandlung über Carl Czerny als ein Pamphlet gegen den Drill am Klavier. Diesen betrachtet die Autorin als Spiegelung der industriellen Arbeitsideologie: Ordnung, Fleiss, Sauberkeit, Makellosigkeit – diese Ideale habe das Bürgertum auch in der Kunst verwirklicht sehen wollen. So sei die Improvisation im Laufe des 19. Jahrhunderts immer mehr von der Unterwerfung unter das Werk verdrängt worden, dessen unerbittlicher Zwang davon herrühre, dass Musik mehr und mehr zum Religionsersatz geworden sei. Werktreue definiert die Autorin als «ab-