

Zeitschrift:	Dissonanz : die neue schweizerische Musikzeitschrift = Dissonance : la nouvelle revue musicale suisse
Herausgeber:	Schweizerischer Tonkünstlerverein
Band:	- (1987)
Heft:	13
Rubrik:	Disques = Schallplatten

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: 12.02.2026

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

Une façon de combattre la discrimination

Simha Arom: *Polyphonies et polyrhythmes instrumentales d'Afrique centrale, structure et méthodologie*

*Selaf, 1985, Paris (5, Rue de Marseille,
F-75010, tél. 4208'47'66)*

Peu de livres sont aussi importants que «Polyphonies et polyrhythmes instrumentales d'Afrique centrale, structure et méthodologie» de Simha Arom. Cet ouvrage en deux volumes, résultat de vingt ans d'études consacrées à la musique centrafricaine, est passionnant pour deux raisons: non seulement il permet une approche de l'intérieur de la musique africaine avec une rigueur et une pertinence rarement rencontrées, mais encore, il pose des problèmes qui dépassent largement le cadre de l'ethnomusicologie et qui sont (ou devraient être...) au centre de toute discussion sur la musique en général et sur la musique contemporaine en particulier.

Les deux volumes se divisent en six livres pouvant chacun être lu indépendamment des autres. Le premier livre constitue une introduction générale aux musiques traditionnelles centrafricaines d'un point de vue social et typologique. Le deuxième livre présente un essai de classification des différentes techniques employées en polyphonie, et expose d'une manière critique les sources faisant état de la polyphonie de ce continent. Le troisième livre aborde la problématique inhérente à l'étude de ce genre de musique (outils technologiques). Le quatrième livre concerne encore les outils utilisés, mais cette fois-ci les outils conceptuels. Le cinquième livre est entièrement dédié à la structuration du temps dans les musiques africaines. Le sixième livre, qui constitue un volume à lui seul, traite des diverses techniques polyphoniques et polyrhythmiques pratiquées en Afrique centrale.

Face à cette importante somme d'informations, il est illusoire de vouloir rendre compte d'une manière exhaustive d'un texte aussi dense dont aucune des mille pages le composant ne s'écarte du matériau étudié (d'où peut-être une certaine rudesse à la lecture, mais ne nous en plaignons pas! Pour une fois qu'un musicologue ne succombe pas à une overdose de métaphores sans fin...). Relevons néanmoins plusieurs points, comme par exemple l'emploi tout à fait pertinent de certains principes appartenant à la phonologie (répétitions, commutations, mise en paradigme, traits distinctifs) qui ont permis à Simha Arom de se constituer les outils conceptuels nécessaires à la description et à l'analyse des polyphonies et polyrhythmes africaines.

Le musicologue nous offre également une réflexion et une mise au point ter-

minologique concernant le rythme et les diverses notions s'y rattachant. Le problème de la métrique est particulièrement intéressant dans la mesure où, dans cette musique d'Afrique centrale, il n'existe pas de métrique au sens où nous l'entendons, c'est-à-dire qu'il n'y a pas de schéma régulier d'accentuations qui correspondrait à un temps fort et qui coïnciderait avec la battue. Leur métrique est en fait un déroulement de temps égaux et non hiérarchisés où le rythme résulte de l'organisation des durées (accents, opposition de durées, variations de timbres successifs, principe d'imparité rythmique, etc.). Il en découle un phénomène d'ambiguïté rythmique dans lequel l'irrégularité interne alimente l'intérêt de l'écoute (Messiaen n'est pas loin...).

Un autre concept important abordé par Arom est celui de modèle. L'existence d'une sorte de cantus firmus sous-jacent qui peut être exprimé, mais qui ne l'est pas forcément, permet aux musiciens de créer des variations et des changements à partir de cette matrice de base, qui est d'ailleurs appelée «la mère du chant» par les africains. Pour une oreille non exercée, deux réalisations différentes d'un même modèle (et là on retrouve la phonologie) seront perçues précisément comme différentes, alors que pour l'exécutant africain, il s'agira du même chant, le modèle étant le même les deux fois.

Un ouvrage de ce genre devrait servir non seulement aux ethnomusicologues, mais également aux compositeurs, aux instrumentistes et à tous les passionnés de musique. Sa portée dépasse à la fois le domaine de la musique africaine proprement dite et celui de la musique elle-même. Comme le dit d'ailleurs Simha Arom en guise de conclusion, ce livre «est une façon de contribuer, tant soit peu, à susciter un plus grand intérêt, une évaluation plus équitable et une meilleure compréhension, à susciter, en un mot, la reconnaissance de la culture des autres. C'est encore — et ce n'est certes pas moins important — une façon comme une autre, de combattre la discrimination aveugle qu'est le racisme».

Jacques Demierre

Disques Schallplatten

Niemals sentimental

Pupils of Clara Schumann

Fanny Davies, Ilona Eibenschütz, Adelina de Lara spielen Klavierwerke vorwiegend von Robert Schumann, auch Einzelnes von Scarlatti, Beethoven, Chopin, Brahms.

Pearl Gemm 291-299, 9 LP's

Der Einstieg ist faszinierend: die oberste Platte, 291 A, enthält das Schumann'sche Klavierkonzert a-moll, wie

man es seit langem nicht gehört hat: vital, temperamentvoll, expressiv aber nicht schwülstig, phrasiert aber nicht über-phrasiert, mit wenig rubato und wenn, dann musikalisch gerechtfertigt, mit grossem Bogen — bei aller Wahrung des Details, die Architektur des ersten Satzes nachzeichnend, in schlachtem Ton das Intermezzo: als «Dialog zwischen Klavier und Orchester» wie Clara gefordert hatte (quasi mehr sprechend als singend), und nicht überhetzt das Finale. Es spielt Fanny Davies, offenbar die beste unter den drei Schülerinnen der Schumann-Witwe, sekundiert von Ernest Ansermet und dem Royal Philharmonic Orchestra London, das weder in bester Form war noch von der Klangtechnik freundlich behandelt wurde; 1928 gab es bessere Aufnahmen. Doch die Pianistin machte das mehr als wett. Vieles in dieser Anthologie ist weniger eindrucksvoll, aber das schmälert keineswegs die Spannung, mit der man das hier Gebotene anhört, weil es ja sein könnte, dass wir auf dem Umweg über die Schülerinnen einen Eindruck von der Lehrerin erhalten. Denn aus den widersprüchlichen Zeugnissen, Berichten und Kritiken der Zeitgenossen Clara's kann man kein Bild bekommen: den einen war sie zu gefühlvoll, den anderen zu gefühllos, den einen zu laut (wollte zeigen, dass sie es den Männern gleich tun konnte), den anderen zu leise (näher, die Weiber gehörten halt an die Kochtöpfe), kurz — man erfährt, wie so oft, mehr über die Schreiber als über die (angeblich) Beschriebenen.

Zwei statements, berichten die Schülerinnen, bläute ihnen die sonst nicht erherne Gesetzestafeln meisselnde Clara immer wieder ein: 1. Bei Schumann ist jede Note, jede Pause, jedes Vortragszeichen von höchster Wichtigkeit. 2. Schumann ist niemals sentimental. Zu Punkt eins lässt sich sagen, dass Fanny Davies dem Gebot konsequent gefolgt ist, und Adelina de Lara (1872–1961), die ihre Aufnahmen 1951/52, also als 80jährige machte und unüberhörbar technische Probleme hatte, in diesem Punkt ebenso wenig als Zeugin fungieren kann wie Ilona Eibenschütz (1873–1967), die in dieser Kollektion nur auf anderthalb Plattenseiten, und ausschliesslich mit kurzen Stücken, vertreten ist, so dass man ihre Interpretationsweise nicht ohne Vorbehalte beschreiben könnte. Punkt zwei hingegen lässt sich eindeutig klären: nirgends taucht Sentimentalität auf. Der Vortrag mag nicht immer so «poetisch» sein, wie Schumann es forderte, doch jenen Seelenschmalz, in dem seine Werke so oft versinken, wird man hier vergebens suchen.

So kann man endlich auch einmal op. 15 Nr. 7, die zumeist arg malträtierte «Träumerei» aus den «Kinderszenen», in einer vernünftigen Wiedergabe erleben, und dies gleich in zwei Interpretationen, denn sowohl Davies wie auch de Lara haben den Zyklus aufgenommen. Beide kommen ohne das übliche rubato aus; statt dessen verlängert Davies die ohnehin lange Note zu Anfang des

Taktes um einiges, was ich für keine gute Lösung halte, während de Lara ein leichtes accelerando zum Höhepunkt hin macht, und das dürfte eher im Sinne des Komponisten sein. Jedenfalls ist es schon erfrischend, dass die Achtel als Achtel gespielt werden und nicht auf die übliche Weise als Viertel, das Metrum also nicht verfälscht wird. Und das stets unsäglich zerdehnte Schlussstück des Zyklus', «Der Dichter spricht» — meist klingt es eher nach «Der Dichter stottert» —, wird von beiden Pianistinnen in einem Tempo gespielt, das Schumanns Metronomangabe nahekommt. Gravierende Unterschiede der Interpretation oder der Qualität gibt es in diesem Fall nicht, während bei den «Davidsbündlertänzen» op. 6 Fanny Davies deutlich überzeugender ist; die 80jährige de Lara hat da immense technische Schwierigkeiten. (Nur schade, dass Davies 4 der insgesamt 18 Stücke ausgelassen hat, was im Beiheft zur Platten-Edition nicht vermerkt ist. Nur wer den Zyklus gut kennt oder die Aufzählung der ursprünglichen Matrizen-Nummern aufmerksam durchliest, wird merken, dass da etwas nicht stimmt).

Bei häufigem Hören wird man auch von den insgesamt sieben Platten mit den weniger gelungenen Aufnahmen der de Lara einen Gewinn haben, wird allmählich die altersbedingten Fehlgriffe und manch chaotische Passagen ignorieren und sich an die klanglichen Nuancen halten, deren sie noch fähig war, an ihre durchdachten Phrasierungen, an die nicht seltenen Fälle, in denen es ihr gelang, die Mittelstimmen deutlich vernehmbar zu machen.

Irgendwann wird man dann, vielleicht, nicht nur Fanny oder Adelina hören, sondern auch — Clara.

Wolf Rosenberg

Vom Pioniergeist zur Routiniertheit

Darius Milhaud: Streichquartette Nr. 1 – 18 (Gesamtaufnahme)
Quatuor Arcana; Quatuor à cordes du «Centre National de Musique de Chambre d'Aquitaine»; Nicole Oxombe, Sopran
Cybélia, Musique Française du 20e Siècle, vol. 1: CY 651/52, vol. 2: CY 653, vol. 3: CY 681, vol. 4: CY 682/83 (auch als CD); Vertrieb: MusiKontakt, Zürich

Als Träger neuartiger Ideen und als Experimentierfeld für Versuche, mit der tradierten Harmonik und Formbehandlung zu brechen, spielte das Streichquartett in der Neuen Musik zwischen den beiden Weltkriegen eine wesentliche Rolle. Kühne Vorstöße in schöpferisches Neuland wagten auf diesem Gebiet nicht nur die dem Expressionismus nahestehenden Musiker der Zweiten Wiener Schule und Paul Hindemith (mit sechs Gattungsbeiträgen), sondern auch Béla Bartók (6 Quartette), Heitor Villa-Lobos (17) sowie drei jüdische Komponisten, in deren umfangreichem Gesamtgeschaffen die Streichquartettproduktion eine zentrale Stel-

lung behauptet: Ernest Bloch (5 Quartette), Darius Milhaud (18) und Ernst Toch (12). In keinem dieser Werkbestände lässt sich der allmähliche Wandel von avanciertem Pioniergeist über Mässigung des Ausdrucks bis zurück zu traditionellen Mustern derart deutlich verfolgen wie bei Darius Milhaud (1892–1974). Mehr als ein Jahrzehnt nach dem Tod des vor allem in den deutschsprachigen Ländern immer noch arg unterschätzten Mitbegründers der modernen französischen Musik erfüllt sich mit der Gesamteinspielung der «Quatuors à cordes» ein Wunschtraum, den der Komponist dem Schreibenden gegenüber wiederholt äusserte.

Nicht aufgenommen wurden einzig die beiden letzten Quartettkompositionen, «Hommage à Igor Strawinsky» op. 435 von 1971 und die zwei Jahre später geschriebenen «Etudes sur des thèmes liturgiques du Comtat Venaissin» op. 442. Ihr Fehlen auf den insgesamt sechs Platten der von zwei verschiedenen Ensembles bestrittenen Erstveröffentlichung lässt sich durchaus begründen. Unter dem abschliessenden Doppeltaktstrich der letzten regulären Komposition dieses Genres steht zu lesen: «Fin des dix-huit quatuors à cordes», und zu Beginn des dem Gedächtnis seiner Eltern gewidmeten Werkes hieß Milhaud einen schon 1920 in der Zeitschrift «Le Coq» geäusserten Vorsatz fest: «Je veux écrire dix-huit Quatuors». In die Schlusstakte des «letzten» Quartetts (1951) flocht er ein Motiv ein, das er dem 1. Quartett (1912) entnommen hatte, welches seine Verankerung in den beiden Meisterwerken von Debussy und Ravel mit mehreren zitatähnlichen Reminiszenzen bezeugt. Formales Neuland betritt das 1916 in Paris geschaffene 3. Quartett, indem es mit nur zwei Sätzen auskommt, von denen der zweite ein Gedicht von Léo Latil enthält, das ein dramatischer Sopran vollkommen unabhängig vom Streicherkörper und unter Verwendung kontrapunktierender Rhythmen wiedergibt.

Nimmt diese vokale Einblendung entfernt Bezug zu Schönbergs 2. Streichquartett op. 10 mit den George-Texten «Litanei» und «Entrückung» (1907/08), so geht das 1920 komponierte, Arnold Schönberg zugeeignete 5. Quartett vollkommen eigene Wege. Schon der durchgehend ausdrucksvoll und «chantant» zu spielende Hauptsatz exponiert eine radikale Polytonalität, die sich deutlich genug in den Vorzeichen der einzelnen Stimmen abzeichnet, in einer kunstvollen Überlagerung von # - und b-Tonarten, die das Streben nach unerbittlich konsequenter Linearität exemplarisch dokumentiert. Das im Fünfachtakt notierte Finale führt nicht nur die polytonalen Praktiken auf die Spitze, sondern scheint sich über den damals auch in Frankreich aufkommenden Folklorismus lustig zu machen, indem ein volkstanzartiges Hauptthema recht groteske Verzerrungen erfährt und sich befremdliche Zerdehnungen gefallen lassen muss. Die Erfindungsfrische dieser frühen Quar-

tette weicht ab den vierziger Jahren immer mehr handwerklicher Routine. Die französischen Quartettisten bringen für den oft komplizierten Verlauf des melodischen Geschehens, für kreuzweises Vertauschen von Haupt- und Nebenstimmen und für den grossen Bogen linearer Entwicklungen zwar viel Sorgfalt, jedoch nicht den unbedingt erforderlichen Elan auf. Das «Mexicana» überschriebene Finale des in Mexiko und Mills mit leichter Hand hingeworfenen 13. Quartetts von 1946 z.B. lässt ausserdem viel von jener subtilen Klangkultur vermissen, die ein Streichquartett zur überzeugenden Darstellung dieser keineswegs nur auf musikantischen Schwung und kristalline Melodik abziegenden Musik mitbringen müsste.

Walter Labhart

Komponistinnen-Serie

Fanny Mendelssohn-Hensel: Oratorium nach Bildern der Bibel für Soli, Chor und Orchester. Isabel Lippitz, Sopran; Anne-Marie Fischer-Kunz, Alt; Hitoshi Hatano, Tenor; Thomas Thomaschke, Bass; Chor und Orchester der Kölner Kurrende, Ltg. Elke Mascha Blankenburg. Classic Produktion Osnabrück cpo 999009.

— : *Lieder für Sopran und Klavier opp. 1, 7, 9, 10. Isabel Lippitz, Sopran; Barbara Heller, Klavier. cpo 999011-1.*

— : *«Gartenlieder», a-cappella-Chöre. Leonardo-Ensemble Köln, Ltg. Elke Mascha Blankenburg. cpo 999012-1.*

Alma Mahler-Werfel: Sämtliche Lieder. Isabel Lippitz, Sopran; Barbara Heller, Klavier. cpo 999018-1.

Alma Mahler: Vier Lieder. Lili Boulanger: «Clairières dans le Ciel», 13 Lieder. Katherine Ciesinski, Mezzosopran (Mahler); Kristine Ciesinski, Sopran (Boulanger); Ted Taylor, Klavier. Leonardo LPI 118.

Alle im Vertrieb von jpc-Schallplatten, Ackerstr. 59, D-4500 Osnabrück; Vertrieb für die Schweiz: Sonimex, Zürich.

So ganz unbekannt ist Fanny Mendelssohn-Hensel, die ältere Schwester von Felix Mendelssohn Bartholdy, als Komponistin mittlerweile nicht mehr; verschiedene Lieder, Klavierstücke und vor allem ihr stürmisch bewegtes Klaviertrio sind in den letzten Jahren mehrfach für Platten produziert worden. Dennoch ist der konzentrierte, ja fast enzyklopädische Einsatz des kleinen Labels (einer grossen Vertriebsfirma) aus dem norddeutschen Osnabrück zu begrüssen. Ein wahres Fundstück war, zur Eröffnung dieser Komponistinnen-serie, sicherlich das zu Lebzeiten von Fanny Mendelssohn nie aufgeführte «Oratorium nach Bildern der Bibel» (1831); Elke Mascha Blankenburg, einst Mitbegründerin des «Arbeitskreises Frau und Musik», hat es aus dem teilweise skizzenhaften Autograph in eine aufführbare Form gebracht und mit ihrer Kölner Kurrende am 27. Mai 1984 aus der Taufe gehoben. Die Schallplatte hält diese «Welturaufführung» als Mitschnitt fest.

Ähnlich wie Bruder Felix in seinen Oratorien lehnt sich auch Fanny hier an das Vorbild der Bach'schen Passionen an: Rezitative, Ariosi, Chorsätze, kontrapunktische Durchdringung des musikalischen Ablaufs. Diese Formen sind jedoch hier nicht Mittel zur Darstellung eines zugespitzten dramatischen Geschehens, eines zum Menschheitssymbol überhöhten unerhörten historischen Augenblickes, sondern Fassade eines eher besinnlich-meditierenden Betrachtens über den ideellen Abfall des Volkes von Gott und die fromme Bemühung, aus der Sünde wieder herauszukommen – eine völlig internalisierte, nazareatische Heilsgeschichte, die musikalisch weder den vorwärtstreibenden dramatischen Impuls der Passionen Bachs noch die repräsentative Wucht der grossen romantischen Oratorien eines Berlioz, Verdi oder Brahms evoziert. Wenn es Fanny Mendelssohn hier trotzdem gelingt, plastische Chorsätze und innig formulierte Arien zu entwerfen, so spricht das nicht so sehr für ihre oratorische Konzeption, die fragwürdig bleibt, sondern für ihr kompositorisches Geschick und ihre Imaginationskraft. Das macht auch die Bedeutung dieser ordentlich gelungenen Aufführung aus, die gegenüber den Oratorien des vom Elternhaus mehr geförderten Bruders ein sehr viel kürzeres und stringenter formuliertes Werk vorstellt.

Weniger erfreulich erscheint die Liederplatte. Mit vier kompletten Zyklen nach Gedichten von Heine, Goethe, Eichendorff, Rückert, Lenau und anderen kann sie zwar hohen Repertoirewert für sich beanspruchen, aber die Wiedergabe bleibt unbefriedigend. Allzu dünn und wenig flexibel in der Deklamation erscheint die Stimme der Sopranistin, und die Pianistin erhält nur selten die dankbare Gelegenheit, mehr als zuverlässige Begleitung zeigen zu können. Unter diesem Handicap leiden umso mehr die ganz andersgearteten Lieder von Alma Schindler-Mahler (wir möchten hier doch dafür plädieren, bei Komponistinnen grundsätzlich ihren Mädchennamen als ersten zu nennen). Mag bei den oft strophisch oder doch mit wiederkehrendem A-Teil gebauten Liedern von Fanny Mendelssohn eine gewisse Gleichförmigkeit noch vertretbar sein, so erfordern Almas chromatische, sensibel, ja manchmal nervös den Text ausdeutende Gesänge eine differenziertere, flexible und gelegentlich auch rhapsodische Wiedergabe. Hier ist die Amerikanerin Katherine Ciesinski mit ihrer farbigen und nuancenreichen Stimme deutlich überlegen, etwa in der vom Geheimnisvollen zum Orgiastischen sich steigernden «Waldseligkeit» (nach Richard Dehmel). Dennoch gelingt es der bemühten Sopranistin und der einfühlenden Pianistin, die insgesamt 14 zu Lebzeiten Alma Schindler-Mahlers veröffentlichten Lieder zu einer Interesse weckenden Darstellung zu bringen. Sie halten sich dabei übrigens an die Reihenfolge der Neuausgabe (1984 bei der Universal Edition unter der Nr. 18016 erschienen, mit einem Vorwort von

Herta Blaukopf), die allerdings nicht chronologisch ist. Dass es sich bei Noten und Platte aber um «sämtliche Lieder» Almas handelt, ist ein Irrtum. Es gibt im Manuskript noch eine Reihe weiterer Gesänge, darunter «Mütterlieder» nach Rainer Maria Rilke (1981 in New York uraufgeführt), und es wäre dringend geboten, den Nachlass baldmöglichst zu sichten und zu sichern. Diese Gesänge gehören aufgrund ihrer Originalität und ihres ungemein avancierten Materialstandes (Harmonik, Textbehandlung, Melodieformulierung) ganz entschieden in den Umkreis Zemlinskys und der frühen Zweiten Wiener Schule.

Erfreuliches ist schliesslich über die A-cappella-Chöre Fanny Mendelssohns zu sagen, von denen ein Teil noch von ihr selbst im Jahre ihres Todes (1847) veröffentlicht worden war, unter dem Titel «Gartenlieder». Die feine Zeichnung und Farbgebung dieser Gesänge erfährt durch das Leonarda-Ensemble Köln eine saubere und gut proportionierte Wiedergabe in wohlabgestufter Dynamik und ausgezeichneter Textdeklamation.

Der Produzent hat weitere Veröffentlichungen aus der Komponistinnen-Szene angekündigt.

Hartmut Lück

Discussion Diskussion

Kein Brahms-Schüler

Betr. Albrecht Dümling: *Der Komponist Artur Schnabel*, Dissonanz Nr. 12, S. 10ff.

Robert D. Abraham hat uns auf einen Fehler in diesem Artikel hingewiesen. Aus einer Stelle bei Saerchinger, wo von einem bärigenen Komponisten, bei dem Artur Schnabel studiert haben soll, die Rede ist, zog Albrecht Dümling (S. 10) irrtümlicherweise den Schluss, es müsse sich um Johannes Brahms handeln. Zur daran anschliessenden Darstellung, Artur Schnabel habe dessen Theorieunterricht so trocken und pedantisch gefunden, dass er ihn nach wenigen Monaten aufgab, meint Robert D. Abraham: «Zwar konnte er sich bissig über Kollegen äussern – weder Huberman, Toscanini noch Bauer und Godowsky blieben da verschont –, aber allein seine Hochachtung vor einem Meister wie Brahms hätte es ihm verboten, so was zu sagen. Seine Kritik und Ironie richtete sich nämlich nicht zuletzt gegen sich selbst, und in einem solchen Fall hätte Artur jedermann offenherzig erzählt: „Ich war damals zu klein und zu dumm, um den grossen Brahms zu ver-

stehen.“» Diese Bescheidenheit und Unterordnung lag auch seinen Interpretationen zugrunde.»

Schnabel hat nie bei Brahms studiert, ist ihm jedoch verschiedentlich begegnet. Robert D. Abraham verweist dazu auf Schnabels «My Life & Music», worin die autobiographischen Vorträge enthalten sind, die Schnabel 1945 an der Universität von Chicago hielt. «Dort erzählt Artur ausführlich über sein Verhältnis zum damals noch lebenden Brahms, von den Spaziergängen im Wienerwald, von den Begegnungen bei Hauskonzerten, denen Brahms aus der Ferne eines Nebenzimmers zu lauschen pflegte, schliesslich vom grossen Erlebnis, als Brahms den Klavierpart in einem seiner Quartette übernahm.»

Red.

Schweigende Mehrheit – sprechende Minderheit

Gedanken zu einem nicht gleichlautenden Vortrag

Ein Referat, das Roy Oppenheim, Mitglied der Generaldirektion der Schweizerischen Radio- und Fernsehgesellschaft (SRG / SSR) am 9. Mai 1987 an der Generalversammlung des Schweizerischen Tonkünstlervereins (STV / AMS) in Wetzikon gehalten hatte, gab Anstoß zu folgender kleinen Komposition:

1. Motive, mit spitzer Feder notiert (quasi Exposition)

«Ihr guten Leute, seid unbesorgt: Eure Anliegen sind bei uns in besten Händen» – so ungefähr tönt es, wenn ein Abgesandter unserer helvetischen Demokratie (oder einer ihrer Gremien) beim «Volk» zu Besuch ist – seien es nun murrende Landwirte, trotzige Transporteure, oder eben: sich elitär gebärdende Tonkünstler. Herr Oppenheim verstand seine sorgfältig in deutsch und französisch redigierte Rede ebenso: als Beschwichtigung. Zu harsch waren die geistreichen, allerdings schon bejahrten, doch nicht verjährten Polemiken etwa von Hansjörg Pauli an der legendären Tagung «Elektronische Medien und Musik» vom 10. Oktober 1981 in Fribourg (nachzulesen in der verflossenen «Schweizerischen Musikzeitung»), oder unlängst, und wohl fundiert, von Dominique Rosset in «Dissonanz / Dissonance» vom Februar 1987 gewesen. Dass Medienschaffende selber ein Pamphlet wider die «Zerstreuung» durch die Medien geschaffen haben (gemeint ist «Babylon» mit seiner Startnummer vom Mai 1987) hat Herr Oppenheim allerdings verschwiegen. Dazu wäre in seiner dreiviertelstündigen «Sendung», die erst aufmerksam lauschende, dann immer schlafgrifer werdende Tonkünstler vorfand – einige gaben der Hitze im Saal die Schuld – auch keine Zeit gewesen, weil das Referat vollgepackt war mit Prozentzahlen, insbesondere von Hörerbefragungen. Der Eindruck, die SRG erteile ihre immer spärlicher werdenden Aufträge