

Zeitschrift: Dissonanz : die neue schweizerische Musikzeitschrift = Dissonance : la nouvelle revue musicale suisse
Herausgeber: Schweizerischer Tonkünstlerverein
Band: - (1989)
Heft: 20

Buchbesprechung: Livres = Bücher

Autor: Levin, Walter / Haefeli, Toni / Schneider, Frank

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: 04.02.2026

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

nels de plus en plus difficiles technique-
ment – et par conséquent de moins en
moins jouables humainement, et fru-
strantes quant au rapport compositeur /
interprète –, il s'est finalement tourné
vers le piano mécanique, qui lui permet-
tait surtout de réaliser avec une préci-
sion absolue toute relation temporelle
pouvant être inscrite – ou plutôt perfo-
rée – sur les rouleaux de l'instrument.
Conlon Nancarrow n'est pas le seul
compositeur à s'être intéressé aux possi-
bilités du piano mécanique: que l'on
pense par exemple à Stravinsky, avec
son *Etude pour pianola* de 1918, ou
encore à George Antheil, dont le projet
de *Ballet mécanique* prévoyait 16 pia-
nolas. Il est pourtant le seul à avoir
poussé aussi loin la relation entre une
pensée compositionnelle neuve et cet
instrument.

L'édition Wergo poursuit et reprend
ainsi la publication des *Etudes pour
piano mécanique* qu'avait commencée,
dans les années 70, le label américain
Arch, aujourd'hui disparu. La soixan-
taine d'*Etudes* qui existent à l'heure
actuelle, et qui représentent près de qua-
tre heures de musique, ne sont pas da-
tées. Toutes néanmoins portent l'accent
sur des problèmes d'ordre rythmique,
sur des relations de tempo spécifiques,



sur des textures où le jeu entre percep-
tion polyphonique et forme devient es-
sentiel. Nancarrow le souligne lui-
même: «Le temps est l'élément musical
qui me préoccupe depuis toujours.»¹
Toutefois, sans nier l'extrême importan-
ce du rythme chez ce compositeur, il est
clair que les hauteurs choisies dans la
quasi-totalité des études présentées ne
sont pas le seul fruit du hasard. Si le
blues, le rag-time, le boogie-woogie, les
«espagnolades» reviennent périodique-
ment, et ceci depuis les années 40, c'est
qu'ils jouent un rôle structural impor-
tant. N'oublions pas que Nancarrow
était trompettiste de jazz, et que, outre
son amour pour Bach, Stravinsky et
Louis Armstrong, il s'est beaucoup inté-
ressé aux musiques africaines, balinaï-
ses et indiennes. Le point commun entre
ces musiques et ces compositeurs est le
rôle essentiel de la composante harmo-
nique dans la mise en valeur du matériau
rythmique. L'influence du jazz se fait
sentir non seulement dans les passages
«bluesy» – certains traits rythmico-mé-
lodiques rappelant ou annonçant, à l'é-
poque, le jeu de piano de Thelonious
Monk –, mais aussi dans les textures
plus abstraites, où les gestes musicaux

employés sont parfois très proches de
ceux du free jazz.

A l'écoute, ces *Etudes* laissent appa-
raître une véritable adéquation globale
entre le travail rythmique en général,
l'aspect harmonique et les possibilités
du piano mécanique (aussi limitées
soient-elles du point de vue du timbre et
du tempérament). Ces œuvres sont à la
fois très construites et très libres d'allu-
re. Elles couvrent un domaine expressif
également très large, qui est constam-
ment soutenu par des procédés rythmi-
ques complexes, où canons et ostinatos
sont d'une grande importance. Il est
intéressant de voir que le travail sur les
relations temporelles – le compositeur
James Tenney le montre d'ailleurs très
clairement dans son texte d'introduc-
tion au disque – s'étend à la fois sur les
procédés rythmiques eux-mêmes, sur
les textures polyphoniques, ainsi que
sur la perception polyphonique en soi.
D'où, par exemple, la notion de poly-
phonie complexe, qui n'est pas sans
rappeler la musique de Charles Ives², ou
encore l'idée de sons résultants qui, elle,
ferait plutôt référence à certaines musi-
ques africaines.

Issues d'une vision musicale qui ne col-
lait plus à la réalité des capacités musi-
cales humaines, les *Etudes pour piano
mécanique* ne sont pas pour autant inhu-
maines, loin de là. Elles portent surtout
en elles la marque de cette utopie sans
laquelle toute musique ne serait que le
pâle reflet d'elle-même.

Jacques Demierre

¹ Fürst-Heidtmann, Monika: Time is the last frontier
in music, in *Contrechamps*, 6/1986, Paris/Lausan-
ne, éd. L'Age d'Homme, p. 50.

² Schoffman, Nachum: Ives, un exemple de polypho-
nie complexe, in *Contrechamps*, 7/1986, Paris/Lau-
sanne, éd. L'Age d'Homme, p. 155.

Livres Bücher

Die Stimmung von vier Stimmen

*Die Kunst des Quartettspiels. Das
Guarneri-Quartett im Gespräch mit
David Blum (aus dem Englischen von
Joseph Knecht).*

Bärenreiter, Kassel / Basel 1988

Analytische und historische Untersu-
chungen zur Gattung Streichquartett
sind überaus zahlreich. Eine Auswahl-
bibliographie im Riemann nimmt klein-
gedruckt etwa 1 1/2 Seiten in Anspruch.
Lehrbücher zur *Praxis* des Streichquar-
tettspiels, hingegen, sind selten. Es
gibt zwar einige ältere englische (vom
Anfang des Jahrhunderts), auf deutsch
aber eigentlich nur das bekannte «Still-
vergnügte Streichquartett» von Aulich
und Heimeran, das sich bewusst und

ausdrücklich an den quartettspielenden
Amateur wendet. Eine systematische
«Schule des Quartettspiels» neueren
Datums entsprechend etwa der «Kunst
des Violinspiels» von Carl Flesch, dem
zweibändigen grundlegenden enzyklo-
pädischen Werk aus den zwanziger Jah-
ren, existiert bis dato nicht. Dabei
herrscht für Quartettspiel und -unter-
richt ein stets wachsendes Interesse.
Noch nie hat es auf beiden Seiten des
Atlantiks so viele junge professionelle
Quartette gegeben. Kammermusikkur-
se an Musikhochschulen, Meisterklas-
sen und Sommerseminare namhafter
Ausübender dieser Kunst sind alleror-
ten zu finden und gut besucht.

Mit grösstem Interesse nimmt man des-
halb ein Buch zur Hand mit dem Titel
«Die Kunst des Quartettspiels». Der
Untertitel präzisiert es als Produkt eines
Gesprächs von David Blum mit den
Mitgliedern des Guarneri-Quartetts, des
seit etwa 25 Jahren erfolgreich konzerti-
erenden amerikanischen Ensembles.
Die Form ist durchgehend Frage und
Antwort in der Art eines Interviews. Das
Inhaltsverzeichnis teilt die vielfältige
Materie übersichtlich in Kapitel auf:
Technisches zuerst, etwa über Stimmen
und Intonation, das Vibrato, Hinweise
zum Üben, zum Pizzicato und zur Bo-
genführung. Weitere Abschnitte heissen
«Texttreue», «Zur Dynamik», «Rhyth-
mus und Tempo», ein Kapitel «Reper-
toire: Aspekte der Aufführung». Es fol-
gen Einzelinterviews mit den Mitglie-
dern des Guarneri-Quartetts und ab-
schliessend eine detaillierte Bespre-
chung des Quartetts opus 131 von Beet-
hoven. Diese nimmt mit 65 Seiten etwa
ein Viertel des ganzen Buches in
Anspruch.

Das sieht nach gründlicher Systematik
aus. Beim Lesen merkt man leider recht
bald, dass es weder gründlich noch sy-
stемatisch zugeht, sondern eher sprung-
haft und willkürlich. Der Titel hat irre-
geführt. Ein anspruchsloserer wäre dem
Inhalt des Buches angemessener gewe-
sen, vielleicht: Über Quartettspielen –
Gespräche mit dem Guarneri-Quartett.
Zum grossen Teil erschöpft sich der
Inhalt des Buches nämlich in der Be-
schreibung dessen, wie es das Guarneri-
Quartett macht. Gedankengänge, wel-
che zu diesem «Machen» hinführen,
kommen kaum zur Sprache. Gerade
dies müsste aber ein Lehrbuch vermit-
teln, um dem jungen Musiker Wege zur
eigenen verantwortungsvollen Arbeit
zu zeigen, ihn zu selbständigem sachbe-
zogenem musikalischen Denken anzu-
regen. Davon findet sich in diesem
Buch wenig. Statt dessen viele prakti-
sche Ratschläge für den individuellen
Instrumentalisten, wie man sie auch in
zahlreichen Büchern berühmter Geiger
und Cellisten finden kann. Vieles davon
ist natürlich auch für Quartettspieler
durchaus relevant. Wo es sich aber um
die *Kunst* des Quartettspiels handelt,
sollte man doch wohl die adäquate
Beherrschung des Handwerks voraus-
setzen dürfen. Man fragt sich, an wen
dieses Buch sich eigentlich wendet: an
die professionellen Quartettspieler-

Kollegen sicher nicht – die haben ihre eigenen Ideen zu diesem Thema; für engagierte Amateure ist zwar manch Hilfreiches zu finden, aber vieles doch wohl zu technisch. Abgesehen von den Verehrern des Guarneri-Quartetts, die im Kapitel «Vier Stimmen» Biographisches über die vier Mitglieder erfahren (es nimmt mit 56 Seiten etwa einen Fünftel des Buches in Anspruch), richtet sich das Buch am ehesten an Musikstudenten, die auf der Hochschule Kammermusik betreiben, und junge, am Anfang ihrer Laufbahn stehende Ensembles. Unklar bleibt allerdings, wem geschmackliche Entgleisungen wie die folgende zugeordnet sind:

Auf S. 165 antwortet Arnold Steinhardt auf Blums Frage über die Körperhaltung von Schülern, er würde diese nicht notwendig ändern, denn er selber sei 1,90 m gross und habe grosse Hände – einige seiner Schülerinnen dagegen seien zierliche, junge Mädchen um die 1,60 m mit kleinen Händen ... Darauf Blum: «Finden Sie diesen Typ anziehend?»

Was das in einem Buch über «Die Kunst des Quartettspiels» zu suchen hat, ist schleierhaft.

Es fehlt nicht an biederem Klischees wie in John Dalleys Kommentar zum 2. Satz des Mozartschen F-Dur-Quartetts, K.590: «Vielleicht reicht es, wenn der Interpret sich in diesem Satz zurücklehnt und nur die Schönheit geniesst» (S. 175). Ob Geniessen und Zurücklehnen eine adäquate Haltung selbst für den Hörer eines Mozart-Quartetts darstellt – vom Interpretieren ganz zu schweigen –, kommt nicht zur Sprache. Und gleich darauf folgende non-sequitur Charakteristik Haydns: «Haydns Musik ist direkt, frisch und natürlich. Sie steht dem Menschlichen recht nahe, ohne deshalb einfach zu sein.» Der darauffolgende Dialog endet mit Steinhardts rhetorischer Frage: «Gleiten wir hier nicht auf das Niveau des Kaffee-Klatsches ab?» In der Tat! Wenn das den Beteiligten aber selber klar war, hätte spätestens der Lektor die Pflicht gehabt, solchen Unfug zu streichen.

Und was wird dem Musikstudenten vermittelt? Eine frustrierende Melange. Viel Nützliches, detailliert Technisches, auch allgemein Musikalisches, trüb vermischt mit merkwürdigen Dicta wie etwa auf Seite 27: «Ein Vier-Viertel-Andante kann in Achteln oder Vierteln geschlagen werden; letzteres eignet sich eher, um eine lyrische Empfindung auszudrücken.» Wie bitte? – Auch vage Banalitäten wie auf S. 56: «Ohne die geistig-emotionale Vorstellung dessen, was schön ist, gibt es keine realisierbare Schönheit.» Das ist tief! Es fragt sich nur, was schön ist.

Von dergleichen Gemeinplätzen wimmelt das Buch: Schönheit, künstlerisches Empfinden, Raffinement, Natürlichkeit werden immer wieder beschworen, ohne dass man je erfährt, was darunter zu verstehen sei. Etwa im Gespräch über Vibrato (S. 48ff.), wo der Befragter Blum meint: «Dabei lässt sich kaum etwas Schöneres denken, als ein mit künstlerischer Empfindsamkeit gestaltetes Vibrato.» Auf S. 55 wird von Steinhardt eine «möglichst natürliche Ausführung der Vibratobewegung empfohlen». Einverstanden! Was aber ist

«natürlich»? Anscheinend auch die Verzögerung der kurzen Note bei punktierten Rhythmen – die sei nämlich von Casals als «natürlicher Rhythmus» im Gegensatz zum «notierten» bezeichnet worden (S. 104). Inwiefern das eine natürlicher ist als das andere, wird leider verschwiegen. – Auch Tempoveränderungen sollen «natürlich» sein. So bemerkt Michael Tree auf S. 107: «Ein Spieler sollte sehr bewusst und genau bestimmen, wann und in welchem Grad er auf die natürlichste Weise im Tempo nachgeben bzw. es wieder aufnehmen kann.» Darauf Blum: «Bruno Walter sprach in diesem Zusammenhang von der «spürbaren Kontinuität im Tempo.»» Steinhardt: «Eine wunderbare Formulierung. Sie bringt genau das zum Ausdruck, worum ein Musiker ringen muss.» Natürlich.

Neben Oberflächlichem dieser Art findet sich auch recht Fragwürdiges: Was für ein Beispiel gibt das Guarneri-Quartett seinen jüngeren Lesern mit der Antwort auf Blums Frage, S. 33: «Wie lernen Sie ein neues Stück? Studieren Sie zuerst die Partitur?» Darauf David Soyer: «Wir nehmen eine Partitur mit zur Probe, um nachschlagen zu können. Aber wir lernen ein Werk lieber beim Spielen zu verstehen. Im Falle von Unklarheiten ziehen wir die Partitur heran.» Das ist unverantwortlich, denn es könnte ernstgenommen werden. Ausserdem stimmt es nicht, und das weiss das Guarneri-Quartett genau, wie aus anderen Stellen des Buches klar hervorgeht – etwa aus John Dalleys Bemerkung auf S. 158: «Mein Rat an meine Schüler ist, die Partitur hernehmen, versuchen, sie zu begreifen, und sich die Töne und Klangfarben, die man später hören will, vorzustellen. Das ist der erste Schritt.» Also doch.

Das Thema «Rhythmus und Tempo» – wohl eines der wichtigsten und schwierigsten der Interpretation überhaupt – wird in ganzen zwölf Seiten abgehandelt. Man liest dort Interessantes über Tempomodifikationen innerhalb eines Satzes (als Beispiel dienen Beethovens opus 59/2 und 95), zur entscheidenden Frage der Wahl des *Grundtempos* erfährt man allerdings nichts. Der ganze wichtige Themenkreis um Beethoven und das Metronom, seit Rudolf Kolischs grundlegender Untersuchung¹ eine Gewissensfrage jeder ernsthaften Beethoven-Interpretation, wird mit ein paar banalen Klischees abgetan, jede Auseinandersetzung bequem vermieden. Das sieht so aus (S. 115):

Tree: «Man sollte nicht vergessen, dass sich Beethoven 20 Jahre nach der Komposition der Quartette op. 18 mit dem neuen Spielzeug hinsetzte und die Metronomangaben niederschrieb.»

Dalley: «Auch seine Taubheit mag ihn zu Tempovorstellungen gebracht haben, die von einer tatsächlichen Realisierung weit entfernt sind.»

Tree: «Selbst bei völliger Übereinstimmung mit den Beethovenschen Metronomangaben würden stets von Abend zu Abend je nach unseren Intentionen kleinere Tempodifferenzen bestehen. Tempo ist etwas Organisches.»

Für Uneinigkeit bei Tempofragen hat David Soyer eine raffinierte Lösung parat (S. 113):

«Früher führten wir überlange Diskussionen, sogar bevor wir einen Satz durchspielten. Heute werden etwaige Fragen durch das Spiel selbst gelöst, indem wir uns nach und

nach mit dem Werk anfreunden. Das Tempo mag über einige Proben hinweg mal schneller, mal langsamer ausfallen. Und wenn wir danach immer noch nicht einig sind, argumentieren wir nicht lange, sondern wechseln von Konzert zu Konzert das Tempo.»

In der Tat ein salomonischer Pluralismus. Fazit auf S. 115: «Villa-Lobos sagte: «Das Herz ist das Metronom des Lebens.»» Dalley: «Dem stimmen wir alle uneingeschränkt zu.» – Und Kolisch? Auf Seite 116:

Steinhardt: «Kolischs Theorien sind interessant und umstritten zugleich. Auch im Fall ihrer Ablehnung sind sie für ein dreiviertelstündiges stimulierendes Gespräch gut. Wir vom Guarneri-Quartett tun uns grundsätzlich schwer, musikalische Vorstellungen in theoretisch-abstrakte Sprache umzusetzen. Wir sind pragmatische Musiker. Wir schlagen unsere Noten auf und finden unseren Zugang zur Musik aus dem jeweiligen Werk selbst, ohne akademisch-gelehrte, vergleichende Betrachtungen.»

Und abschliessend Soyer:

«Kolisch hielt einmal eine seiner wohlbekannten Vorlesungen zu diesem Thema. Otto Klemperer war unter den Zuhörern, stand plötzlich auf, unterbrach mitten im Vortrag mit lauter Stimme: «Kolisch?» «Bitte, Dr. Klemperer?» «Entschuldigen Sie, aber wo sind hier die Toiletten?»»

Ein Kommentar erübrigt sich.

Und das lange Kapitel über Beethovens op. 131 am Ende des Buches? Auch hier ein ähnliches Bild wie schon in früheren Kapiteln: viele praktische Ratschläge und Ausführungstips, Fingersätze, Bogenstriche und dergleichen, hilfreich für den Spieler. Gestaltungsvorschläge hingegen basieren fast ausschliesslich auf persönlichem Geschmack, beschreiben tautologisch, wie es das Guarneri-Quartett macht: «Wir führen den Bogen seidig und locker» oder «wir spielen die aufsteigenden Viertel «espressivo», die Staccato-Punkte nicht zu kurz, und das Crescendo sehnsuchtsvoll und schmeichelnd». Wenn die Guarneris das tatsächlich so spielen, wäre es einfacher, sich die Platte anzuhören – die verbale Beschreibung ist dann überflüssig. Es gibt aber in op. 131 eine ganze Reihe echter Interpretationsprobleme, die mit Geschmack nichts, mit kritischem Lesen der Partitur alles zu tun haben. Zum Beispiel: In Nr. 1, Takt 24, *d* oder *dis* im Cello? Dazu Soyer auf S. 196:

Alle vollständigen Partitur-Ausgaben des op. 131 weisen in Takt 24 des Celloparts ein *D* aus. Im Gegensatz dazu notiert die Peters-Edition in ihrer Cello-Einzelstimme ein *Dis*, was im Zusammenhang mit den Intervallen des ersten Taktes des Fugenthemas «logischer» wirkt. Dennoch bevorzuge ich das *D*; es klingt überraschender, verändert für einen Moment ganz zart Stimmung und Charakter und klingt besonders schön.

Was für Soyer hier «besonders zart und schön» klingt, ist aber ein Druckfehler, der sich von der Originalpartitur bei Breitkopf und Härtel herleitet. In der Peters-Ausgabe ist das von Joachim korrigiert worden. Die Korrektur entspricht dem Beethovenschen Autograph (ein Brief an den Rezensenten von Dr. Emil Platen, Mitherausgeber der neuen Beethoven-Ausgabe, Bonn, bestätigte das schon 1965. Ein Geheimnis war es übrigens nie).

Was bedeuten die Ligaturen, die die wiederholten Akkorde am Ende des ersten Satzes verbinden? Die Guarneris glauben, hier sei ein trennendes Pulsieren der Noten am Platze; sie wechseln gar den Bogen auf jeder Note (S. 202). Dass dem aber nicht so ist, hat Emil Platen in einer ausführlichen Studie im Beethoven-Jahrbuch schon 1975 überzeugend dargelegt; dem interessierten

Leser sei die Lektüre dieses Aufsatzes² dringend empfohlen. Lesen denn Quartettspieler so etwas nicht? Es ist doch ihr eigenstes Metier. (Auch am Ende der Cavatine von op. 130 ist das ähnlich, und Trees Bemerkung S. 87 «wir betonen jedes Achtel mit dem Bogen» geht gleichfalls fehl.)

Soll die 2. Geige im 5. Takt von Nr. 3 ein *h* spielen, wie es in den meisten Ausgaben gedruckt steht, oder ist dort eine Pause, wie es in der Breitkopf-Originalpartitur und der Reinschrift im Besitz dieses Verlages steht? Nach wie vor sind die Ansichten dieses *h* betreffend geteilt. Es wäre interessant, die Meinung eines erfahrenen Quartetts darüber zu hören. Das betreffende Allegro moderato, im ganzen nur 10 Takte lang, wird mit detaillierten Notenbeispielen 1 1/2 Seiten lang besprochen. Ausgerechnet der entscheidende 5. Takt wird ausgelassen. Schade.

Im Variationensatz (Nr. 4) findet sich ein grundlegendes Notationsproblem, welches in der Wiedergabe klassischer Instrumentalmusik immer wieder Ratlosigkeit stiftet. Es ist das sogenannte Portato (*Beispiel*). Wie sollen die wiederholten Noten unter den Bindebögen gespielt werden – sind sie kurz, oder weich abgesetzt? Was bedeutet diese Notation um 1800 im Gegensatz zu



heute? Derartiges kommt in diesem Buch kaum zur Sprache, und doch sind es gerade die Antworten auf solche Fragen, die den Charakter der Wiedergabe eines Musikstückes grundlegend bestimmen. Was bedeutet etwa die merkwürdige Bezeichnung «molto poco adagio» bei Takt 33 in Nr. 5 (Presto)? Adagio ist klar: langsam. Aber sowohl poco als molto davor? Viel, wenig langsam? Doch kaum. Vielleicht molto = sehr, also sehr wenig langsam. Das Resultat solcher Überlegung hat jedenfalls radikal unterschiedliche Konsequenzen. Und ist doch nur ein Übersetzungsproblem. Aber ist das nicht letztlich das Problem aller musikalischen Interpretationen: einen geschriebenen Text in seine akustischen Korrelate zu übersetzen? Über all das im Buch kein Wort. – Statt dessen erfährt man auf S. 204, dass nach Michael Trees Meinung der 2. Satz (Allegro molto vivace) häufig zu schnell gespielt wird:

Die Bezeichnung lautet «Allegro molto vivace». Nun, sicherlich «Allegro»; doch das «molto vivace» stellt einen ausdrucks- und keinen tempobezogenen Vortragshinweis dar.

Das ist nun einfach ein Irrtum. Bei Beethoven sind die Bezeichnungen *Allegro molto*, *Allegro vivace*, *Allegro molto vivace* und *Allegro con brio*, durchaus

Tempobezeichnungen –, und zwar solche an der Grenze des extrem schnellen *Presto*. Im bereits erwähnten Aufsatz von Kolisch ist das alles genauestens ausgeführt.³

Das ist leider typisch und das Ärgerliche an diesem Buch: Hilfreiche und kluge Beobachtungen und Ratschläge werden mit widersprüchlichen, unklaren und irrtümlichen hoffnungslos vermischt, das Ganze mit Klischees und Banalitäten angereichert. Fazit: ein Buch zum Thema *Die Kunst des Quartettspiels* fehlt noch immer. Walter Levin

¹ Rudolf Kolisch, *Tempo and Character in Beethoven's Music*, in: *The Musical Quarterly*, Band 29 Nr. 2 und 3 (1943)

² Emil Platen, *Ein Notierungsproblem in Beethoven's späten Streichquartetten*, in: *Beethoven-Jahrbuch*, Jahrgang 1971/72, Bonn 1975, S. 147-156.

³ Kolisch, op. cit., Part II, S. 294ff, besonders S. 215 (3). Der betreffende 2. Satz von op. 131 wird dort eigens erwähnt.

Pro Musica – Welcher «neuen» Musik zuliebt?

Joseph Willimann: *Pro Musica. Der neuen Musik zuliebt. 50 Jahre Pro Musica – Ortsgruppe Zürich der Internationalen Gesellschaft für Neue Musik (IGNM)*.

Atlantis Musikbuch-Verlag, Zürich, 1988, 216 S.

Jubiläumsschriften der IGNM haben es offenbar mit Verspätungen: Die erste Geschichte der Gesamt-IGNM erschien anstatt zum sie inspirierenden 50-Jahr-Jubiläum knapp vor dem 60. Geburtstag, und die Dokumentation zum 50jährigen Bestehen der «Pro Musica» (PM) liess drei Jahre auf sich warten. Die Verspätungen haben aber ihr Gutes: sie ermöglichen Distanz zu den jüngsten Vereinsjahren und dämpfen dadurch Festschriftcharakter und affirmative Jubiläumssstimmung zurück.

Joseph Willimann sah sich vor die Schwierigkeit gestellt, dass über die ersten 25 Jahre der PM zwar eine Publikation vorliegt, diese aber nur reine Fakten enthält. Deshalb entschloss er sich, das dürre Skelett der Daten mit Fleisch zu versehen, ohne die Fakten, die Werk- und InterpretInnenverzeichnisse der ersten Schrift, noch einmal in extenso aufzunehmen. Auf der anderen Seite ist der Kommentar zu den nächsten 25 Jahren im Verhältnis zur ersten Hälfte des Buches reduziert; dafür werden die Programme seit November 1960 bis Juni 1987 lückenlos angeführt. Für diesen konzeptionellen Kompromiss lassen sich gute Gründe finden; allerdings sind dadurch auch Defizite und Verzerrungen entstanden. Wer hat beispielsweise heute noch das Verzeichnis «25 Jahre Pro Musica» zur Hand, das zudem längst vergriffen ist? Dabei sprechen die Programme für sich; sie beweisen, dass die PM in den letzten Jahrzehnten profiliert und aktueller war, repräsentative Musik- und Komponierströmungen entschiedener aufgriff und förderte als vor 1960. Der erste Teil ist so gegenüber dem zweiten punkto Dokumentation um das zu kurz, was er punkto ausführlich kommentierendem Text zu lang ist. Die Geschichte des

ersten Vierteljahrhunderts der Zürcher IGNM-Ortsgruppe bekommt dadurch ein Gewicht und eine Bedeutung, die ihr angesichts der geförderten Musik nicht gebühren. Somit verhält sich die PM gerade umgekehrt zur Gesamt-IGNM, die ihre relevantesten Zeiten in der ersten Hälfte ihrer 1922 einsetzenden Geschichte hatte.

Aber gehen wir etwas näher auf die Vergangenheit der PM ein. Ihre Gründung wurde begünstigt von Persönlichkeiten, die sich schon länger dafür einsetzten, der zeitgenössischen Musik einen Platz im Zürcher Musikleben einzuräumen, und gleichzeitig Vorstandsmitglieder der IGNM Schweiz waren (Volkmar Andreae, Hermann Dubs, Ernst Isler, Werner Reinhart und Alexander Schaichet). Das vielgerühmte vierte IGNM-Musikfest in Zürich 1926 gab weitere Impulse, den Kampf für die Musik der Gegenwart zu verstärken. Es wurde aber 1934, bis es zu einem Zusammenschluss dieser und anderer Kräfte (u.a. Robert Blum, Willem de Boer, Walter Frey und Hermann Hoffmann) zu einem «einigen Gebilde» (Hermann Leeb) kam: zur «Pro Musica». Die Gruppe formierte sich zunächst als freie Arbeitsgemeinschaft, und erst nach einer Probessaison schloss sie sich 1935, Referenzjahr für das 50-Jahr-Jubiläum 1985, als Ortsgruppe Zürich der IGNM-Sektion Schweiz an, die seit ihrer Geburt 1923 eine der aktivsten IGNM-Gliederungen war und ist.

«Vom ersten Tag an war (...) die Pro Musica vor allem eine Interessengemeinschaft von Komponisten und Interpreten, die sich in den Dienst ihrer eigenen Sache stellen wollten. Dieser Umstand macht den Idealismus verständlich, ohne Honorar (...) aufzutreten (...). Ein Prinzip, das mehr als 25 Jahre lang seine Gültigkeit behielt.» (Willimann, S. 20.) Die ursprüngliche Motivation, sich für das schweizerische Schaffen, aber auch für unbekannte alte Musik einzusetzen, änderte sich, als die PM zur IGNM stiess und deren Prinzipien der Internationalität übernehmen musste. Die Statistik in der ersten Jubiläumsbroschüre nennt nach 25 Jahren Tätigkeit insgesamt 472 Werke von 82 schweizerischen und 383 von 102 ausländischen Komponisten. Das Übergewicht der Schweizer Schöpfungen mag neben dem bei aller Proklamation zum internationalen Geist doch vorherrschenden Einsatz in eigener Sache auch damit zusammenhängen, dass unter der nationalsozialistischen Bedrohung die PM im Sinne von «Landigeist», geistiger Landesverteidigung und schweizerischem Nationalismus sich einigte. Willimann schreibt: «Nicht mehr Internationalismus stand jetzt an oberster Stelle der Ortsgruppe Zürich der IGNM, vielmehr die Stärkung und Förderung der Kultur in der Schweiz» (S. 43). Dazu sei allerdings angemerkt, dass im ersten Vierteljahrhundert jener prononcierte Internationalismus, den die Nazis damals als bolschewistisch infiltrierte politisches Programm höhnten und verfolgten, wohl nie wirkliche Triebfeder

des PM-Handelns war. Immerhin legiti-
miert die PM – wie auch die Gesamt-
IGNM auf dem internationalen Parkett
– in der Vorkriegs- und Kriegszeit ihre
Existenz aber doch dadurch, dass sie
bald die einzige Zürcher Organisation
ist, die «planmässig der ausschliessli-
chen Pflege zeitgenössischer Musik
obliegt» (S. 57, Zitat Walter Frey).

Seit der Gründung des «Städtischen
Musikpodiums» (1951), das zunächst
auch von Walter Frey, der dominieren-
den PM-Persönlichkeit der ersten 25
Jahre, betreut wurde, schälte sich in
Zürich eine Arbeitsteilung heraus:
Schweizer Komponisten werden in die-
sem neuen Forum, ausländische ver-
mehrt in der PM berücksichtigt. Denn
vom Ausland «kamen nicht nur die
«Klassiker» der Moderne, sondern auch
die neuesten Strömungen» (S. 72). Die
«Klassiker» der Moderne, zu denen
Frey Jarnach, Busoni, Strawinsky und
Hindemith, nicht aber die zweite Wie-
ner Schule zählte, sollten indes die von
Frey abgelehnten «extremen Neuen»
relativieren, zu ihnen einen Ausgleich
schaffen. Die Krise war programmiert,
und folgerichtig trat nach einem weite-
ren glanzvollen Weltmusikfest 1957 in
Zürich (dem 31. der Gesamt-IGNM)
«gleichsam als Abschluss und Höhe-
punkt der Gründerära» (S. 78) die erste
Generation 1960 mehr oder weniger in
Minne zurück.

Erich Schmid, Präsident von 1960 bis
1967, wollte nicht wie Frey «alles selbst
in der Hand halten» (S. 101). Er setzte
sich besonders für die ihm nahestehen-
de Schönberg-Schule ein und gab das
(milde) Zepter dann weiter, als er die
Notwendigkeit der Öffnung gegenüber
dem Darmstädter Kreis zwar befürwor-
tete, sich dafür aber nicht kompetent
fühlte. Unter Rätö Tschupp (1967 –
1975) «verjüngten» sich dementspre-
chend die Programme: Cage z.B. war
plötzlich regelmässig dort zu finden.
Gegenüber Protesten älterer Mitglieder
betonte Tschupp – beschwichtigend –
«wieder einmal die doppelte Aufgabe
der Pro Musica»: einerseits die Klassi-
ker der Moderne aufzuführen, ander-
seits über neueste Tendenzen zu infor-
mieren. Stand Tschupp noch voll und
ganz hinter Komponisten wie Cage – er
trat auch als Interpret für ihn ein –, so
machte ihm die Forderung einer von den
68er-Erfahrungen geprägten Gruppe,
die neue Musik und damit die PM müsse
gesellschaftliche Relevanz anstreben,
zusehends Mühe, und es kam zum Ec-
lat: Tschupp trat 1975 zurück. Damit
war der Weg frei für eine Statutenre-
vision, die die Mitgliederversammlung
als oberstes Organ des Vereins stärkte,
Transparenz der Programmpolitik insti-
tutionalisierte und die Amtstätigkeit des
Präsidenten auf sechs Jahre beschränkte.
Die Basisdemokratie obsiegte; der
Vorstand wurde fast gänzlich ausge-
wechselt; «zudem gab es darin einen
stark politisch engagierten Flügel, von
dem wichtige Inspirationen auf die fol-
genden Programme ausgingen (S. 140).
Während der Präsidentschaft Fritz
Mugglers (1975–1982) wuchsen die

Eigenaktivitäten sprunghaft. Das neue
Team wollte nicht nur «an vorderster
Front des Neuen sein», sondern die
Konzerte auch strukturieren, in jeder
Saison unter eine Leitlinie stellen und
sie so von Zufälligkeiten der Auswahl
befreien.

Mugglers Nachfolger war Roland Mo-
ser (bis 1986), der sich, folgen wir dem
Protokoll Willimanns (S. 173), Ziele
wie die «Verbindlichkeit eines uneinge-
schränkten Engagements» v.a. auch des
Vorstandes setzte, die er in früheren
Jahren nicht verwirklicht fand. Es ist
Willimann entgangen, dass er selbst mit
ähnlichen Worten schon die Arbeit des
Muggler-Vorstandes (s.o. S. 140f.) cha-
rakterisierte – Moser also diesbezüglich
nicht viel verändern konnte, weil dieses
Engagement, die Identifikation mit den
vorgeschlagenen Werken und Interpre-
ten bereits beim vorangehenden Gre-
mium zu beobachten war. Im übrigen
legt Moser den Finger auf einige wunde
Punkte, die bis heute der Lösung harren:
das Fehlen eines eigenen PM-Ensem-
bles nach dem Vorbild der Berner und
Basler Ortsgruppen-Ensembles; den
grossen organisatorischen Aufwand,
der die «Kapazitäten eines ehrenamtlich
arbeitenden Vorstandes» übersteige; das
fehlende Werbekonzept der PM, wozu
auch ihr Name gehöre, der als alter Zopf
– wenig animierend für Leute, die eher
alternative Veranstaltungen besuchen –
sofort abzuschneiden sei.

Willimann überlässt es der Leserin und
dem Leser, die 215 Veranstaltungen des
zweiten PM-Vierteljahrhunderts (die
Programme sind dankenswerterweise
bis zu den Konzerten im Juni 1987
nachgeführt) nach Werken und Vorträ-
gen, und die Werke (wie es Frey immer
peinlich genau machte) zudem nach
schweizerischen und ausländischen
Komponisten auszuzählen. Stichproben
(ich habe die Ära Schmid und Muggler
untersucht), ergeben aber schnell, dass
sich das Verhältnis gegenüber der ersten
Hälfte der PM-Geschichte zugunsten
der ausländischen Komponisten ver-
schoben hat – bei Schmid behutsam, bei
Muggler rasant. Imposant auch, wie
sehr die Aktivitäten seit 1976 gegenüber
den Zeiten Schmid und Tschupps ge-
steigert wurden.

Insgesamt ist Willimann für eine gut
lesbare Geschichte zu danken, die in
einer günstigen Mischung Hauptstränge
der Entwicklung, herausragende Ereig-
nisse und Konzerte beleuchtet sowie
Pressekommentare, Abbildungen wich-
tiger Dokumente und Programme ent-
hält. Dass er sich offenbar mehr als
Herausgeber denn als Autor versteht –
zu Unrecht, was seine schöpferische
Leistung betrifft –, kommt auch in der
Haltung zutage, die Exponenten des
Vereins sprechen und die eigene Stel-
lungnahme kaum durchblicken zu las-
sen. Objektivität kommt so aber nicht
zustande, – Objektivität an sich gibt es
ohnehin nicht. Vielmehr ist Subjektivität
so deutlich zu machen und zu stei-
gern, dass sie in Objektivität umschlägt.
Schon das Prinzip, die Geschichte der
PM nach ihren Präsidenten zu gliedern,

ist ein subjektives und verrät eine –
ungewollte? – Ideologie, die der (für
mich untauglichen) Ansicht folgt, dass
einzelne Männer Geschichte machen.
Das mag im Falle der PM zur Zeit Freys
zwar noch stimmen. Dessen Dominanz
aber auch in der Geschichtsschreibung
übermächtig werden zu lassen, ist frag-
würdig. Natürlich nennt Willimann das
Verständnis Freys von neuer Musik als
ein durch und durch von Hindemith und
Strawinsky geprägtes, weist auf Einsei-
tigkeiten und Peinlichkeiten hin (z.B.
ein deutsches Austauschkonzert in der
nationalsozialistischen Ära); zu wenig
wird aber des Autors Haltung deutlich.
Versteckt sich hier Willimann nicht all-
zusehr hinter kritischen Äusserungen in
den eingeholten Statements von Gérard
Zinsstag, Armin Brunner, Roman Brot-
beck und Hansjörg Pauli?

Was hat denn die PM unter Frey geför-
dert? Entweder bereits international
bekannte oder dann sehr mittelmässige
Schweizer oder eben ausländische Neo-
klassik. Aufführungen der Wiener
Schule sind an einer Hand abzuzählen.
Einmal spricht Willimann von Haus-
konzerten, die fast an Schönbergs «Ver-
ein für musikalische Privataufführun-
gen» erinnerten (S. 25). Der Vergleich
ist in mehrfacher Hinsicht schief – in
unserem Zusammenhang vor allem des-
halb, weil der Schönberg-Verein kein
Verein für Schönberg war, im ersten
Jahr seiner Existenz kein einziges Werk
Schönbergs aufgeführt werden durfte,
während die PM unter Frey hemmungs-
los und in erklärter Absicht immer wie-
der Werke ihrer Vorstandsmitglieder
programmierte. Darunter waren aber
geradezu Verächter der neuen Musik, so
z.B. Rudolf Wittelsbach, der noch 1970
als Konservatoriumsdirektor in seinen
musikgeschichtlichen Plaudereien der
Überzeugung Ausdruck geben durfte,
die Musik höre mit dem 19. Jahrhundert
auf, wobei er Richard Strauss diesem
zuschlug, die Schönberg-Schule (von
der seriellen ganz zu schweigen) indes
weiterhin als Entartung, als Unmusik
hinstellte. Wenigstens zitiert – sich ver-
steckend? – Willimann die heilsichtige
Kritik eines -ee- in den «Neuen Zürcher
Nachrichten» vom 14. April 1936, der
die Rückständigkeit der Werke eines
PM-Programms (Willimann nennt es
«bemerkenswert», S. 28) anprangerte.
Ein seltsamer Verein für neue Musik
also – in seiner ersten Lebenshälfte
zumindest. Dazu gehören – von Willi-
mann leider zu wenig akribisch aufge-
griffen – die Schwierigkeiten mit dem
Namen. Der Entschluss von 1976, aus
der «Neuen Musik» von 1935 lediglich
eine «neue Musik» zu machen und so
«dem Begriff mit der Kleinschreibung
die Emphase (...) und damit auch die
Konnotation, jede neu abgeschlossene
Komposition gehöre per se zum
emphatisch «Neuen»» (S. 38), zu neh-
men, beendete nämlich nicht die Zeit
eines eindeutigen Titels, sondern einer
schwankenden Schreibweise. Weitere
Ungenauigkeiten und Fehler seien – für
eine zweite Auflage? – hier notiert. Das
Prinzip Willimanns, Vornamen auszu-



AUF RUF an unsere!
gegenwärtigen und zukünftigen Freunde!

Samstag, den 30. Januar 1937, 21 Uhr

veranstalten wir in den festlich geschmückten Räumen des
ZUNFTHAUSES ZUR „SAFFRAN“ einen aparten

Atonalitäts-Ball

unter Mitwirkung namhafter Parodisten, Humoristen, Chansoniers, Tänzer und Instrumentalisten. ● **K**ostümlerung in irgend einer lustigen Form sehr erwünscht (Prämierung). Vorzügliche Jazzkapelle. Reichhaltige Speise- und Getränkekarte zu zeitgemässen Preisen. ● **A**uch Sie gehören zu den Gästen, die wir benötigen, um dem Fest frohen Geist und vollen Glanz zu verleihen. Zögern Sie nicht und bedienen Sie sich der Bestellkarte. Alles wird daran gesetzt, damit Sie einen fröhlichen Abend verleben. ● **E**s erwartet Sie gerne die festlich gelaunte

Poly-
Rhythmische
Ortsgruppe

Melodisch
Unbrauchbarer
Sinfonisch

Inkonsequenter
Cacophonie-
Angehänger

schreiben, abzukürzen oder wegzulassen, ist höchst undurchsichtig (z.B. S. 34 «Willy» Burkhard ausgeschrieben, obwohl schon früher genannt; «H.» Brehme, obwohl hier erstmals). S. 119 und 206 sollte es «Elliott Carter» heissen, S. 32 und 33 «Hans Werner Henze» (ohne Bindestrich). S. 165 und 213 müsste richtig «Hans Saner» und nicht «Saaner» zitiert werden, der als einziger im Register eine Berufsbezeichnung («Philosoph») bekommt und nicht wie sonst die Funktion, die er bei einer PM-Veranstaltung ausgeübt hat. Viele Ur-aufführungen sind als solche in der Statistik nicht bezeichnet, u.a. bei Veranstaltung Nr. 61, wo auch das im Haupttext genannte Referat Metzgers fehlt. Dieser bedeutsame Abend ist übrigens nicht auf die Initiative der PM hin entstanden – im Gegenteil: Tschupp weigerte sich zu dirigieren –, sondern auf die des Ensembles für Neue Musik Zürich. Die PM hat also das Instrumentale Theater nicht entdeckt, sondern es höchstens für sich entdecken lassen (S. 121). S. 193 steht ein entstellender Druckfehler (richtig: Clemann). Ein Programm Nr. 224 sucht man auf S. 189 vergeblich, und mindestens ein – schönes – Konzert fehlt, nämlich jenes, in dem der ganze damalige Vorstand Werke spielte, die eigens von Zürcher Komponisten für ihn komponiert wurden (am 23.3.1978 in der Roten Fabrik, am 15.4.1978 zum 50-Jahr-Jubiläum der Basler Ortsgruppe dreimal in Basel unter dem Titel «Zürichs Uhren gehen anders» – sic! – aufgeführt). Das Register berücksichtigt nur die Programme, nicht aber den Text, was seine Benutzbarkeit stark herabmindert. Für die neuere Zeit ist nie ganz klar, wer wann im Vorstand war. Das Prinzip, alles auf die Präsidenten hin zu sehen, hat hier wiederum zu historischer Ungenauigkeit geführt. Eine Tabelle sämtlicher Vorstandsmitglieder mit exakten Zahlen wäre angebracht gewesen (irrtümlich z.B. S. 145: «Der übrige Vorstand wird in globo bestätigt» – der Rezensent war da z.B. schon nicht mehr dabei). S. 85 hätte die Angabe in einem Zitat, das von

Werken dreier Gründungsmitglieder spricht, korrigiert werden müssen (Burkhard war nicht Gründungsmitglied). Die Variante des PM-Namens auf dem Programm des «Atonalitäts-Balls», nach Willimann eine «eher belustigende «Peinlichkeit»» (?), ist kein Anagramm, sondern ein Akrostichon (S. 36, siehe Abbildung). Und endlich fehlt mir ein Statement des derzeitigen Präsidenten Tomas Bächli (wenn schon Präsidenten, dann bitte vollständig und mit Zukunftsperspektive).

Die wichtige Frage nach der Wirksamkeit der PM wird nirgends gestellt. Verständlicherweise – denn sie ist schwierig zu beantworten. Die PM hat, wie wohl alle ähnlichen Vereine, wenig verändern können. Nur ein kleiner Zirkel hört neue Musik, geschweige denn wirklich Neue Musik – und dies leider allzusehr in traditionellem Konzertrahmen. Andererseits ist Ulrich Gasser zuzustimmen, der eine pointierte Antwort für die Legitimation der PM bereit hält: «gäbe es aber die aufführung nicht, es bliebe nur verstummen oder mord» (S. 204). Oder Daniel Fueter, mit dem ich sehr übereinstimme und deshalb schliessen möchte: «Die Neue Musik ist in dieser Zeit des politischen und kulturellen Kahlschlages noch wichtiger geworden» (S. 199).

Toni Haefeli

Objektiv richtig und kollektiv dringlich

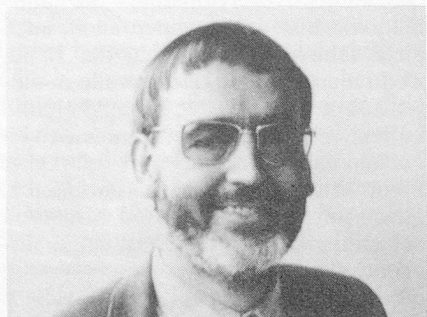
Heinz-Klaus Metzger und Rainer Riehn
(Hrsg.): Helmut Lachenmann
Musik-Konzepte 61/62, edition text-kritik, München 1988, 168 S.

Dieses jüngste Doppelheft in der mittlerweile beachtlich umfangreichen Reihe gilt zum dritten Mal einem Komponisten aus der Bundesrepublik, nachdem eine relativ frühe Sammlung von Aufsätzen Dieter Schnebel und eine monographische Studie Karlheinz Stockhausen gewidmet waren. Dass die Herausgeber so zurückhaltend mit dem Schaf-

fen ihrer komponierenden Landsleute verfahren, mag neben vielen anderen Gründen mit eigenen kritischen Massstäben und einem wirklich informierten Blick auf internationale Entwicklungen zu tun haben. Wenn sie daher nun Ansichten zu Helmut Lachenmann publizieren und Einsichten in dessen musikalische Physiognomie gewähren, geschieht dies wohl kaum in erster Linie aus Gründen persönlichen Respekts oder subjektiver Sympathie – die natürlich, wie man leicht ahnen kann, auch nicht fehlen. Vielmehr hat der Band, wenn man so sagen darf, gerade in dieser Zeit seine objektive Richtigkeit und kollektive Dringlichkeit: Zum einen ist Lachenmann eine überaus markante Figur mir einem reich entfalteten, gleichsam ausgereiften und öffentlich bekannten Œuvre, das kraft seiner Eigenart zur analytischen Beschäftigung herausfordert. Andererseits besteht diese Spezifik in einem substantiellen Bedürfnis nach kreativer Selbsterkenntnis und kritischer Reflexion über gesellschaftliche wie individuelle Produktionsbedingungen, was den theoretischen Diskurs über Lachenmanns Musik in hohem Masse befördert, ja geradezu zwingend erscheinen lässt. Weil diese Musik aber, in ihrem aufklärenden Einspruch gegen die sozial-reaktionäre Macht der «ästhetischen Apparate», in ihrem Widerstand nicht zuletzt gegen den idyllisierenden Missbrauch der Tradition, noch weithin angegriffen und oft mit bösem Vorbedacht missverstanden wird, dürften Erörterungen ihrer klanglichen «Realistik», ihrer «positiven» Gehalte, ihrer geistigen Charakteristik und geschichtlichen Position überaus nützlich sein. Dies gilt schliesslich insbesondere im Hinblick auf einen in West und Ost grassierenden post-modernen Pragmatismus, eine herrschende kompositorische Mentalität der Anpassung an leicht-befriedigte, welt-flüchtige Genussbedürfnisse, zu denen Lachenmann provozierend quersteht und die in seinem vielleicht alt-modernen, aber jedenfalls besser begründeten, vernünftiger argumentierenden Geiste attackiert zu werden verdienen.

Solch mehr oder weniger polemischer Ton beherrscht denn auch – mit Argumentationsmustern und einer meist eloquenten, ehrgeizig verdichteten Diktion nach Adornoschem Vorbild – die insgesamt zehn Beiträge des Heftes, die freilich nur zum Teil für diesen Anlass eigens entstanden. So ist der einleitende Aufsatz von Clytus Gottwald, «Vom Schönen im Wahren», eine Laudatio, die der bekannte Musikologe und Leiter der Stuttgarter Schola Cantorum bereits Pfingsten 1985 anlässlich der Stuttgarter Tage für Neue Musik hielt. Ausgehend von Lachenmanns «Notturmo» für Violoncello und Orchester, in dem Gottwald einen Wendepunkt auf dem Weg zum Konzept kompositorischer Ordnung «als Resultat einer konkreten Klangrealistik» erblickt, diskutiert der Verfasser vor allem jene dialektischen Aspekte des Schönen, die in Lachenmanns Musik nicht in ästhetisch ab-

strakten Heils-Versprechen, sondern im scharfen, kritischen Ent-Decken von musikalisch-gesellschaftlichen Verblendungs-Zusammenhängen mitsamt ihren fatalen Verwertungs-Mechanismen und verfälschenden Gebrauchs-Zwängen aufscheinen. Lachenmanns radikale Position, letztlich «Schönheit als Verweigerung von Gewohnheit» aus der vom polierten Kulturklang befreiten Musik zu schlagen, wird gleich an-



schliessend in seinem «Offenen Brief an Hans Werner Henze» völlig deutlich. Die Herausgeber rekonstruieren den Hintergrund der virtuellen Polemik, eine Stuttgarter Diskussions-Kontroverse vom Oktober 1982, die Henze in seinem Arbeitstagebuch «Die englische Katze» verzerrt und in diffamierender Absicht notierte. Der Brief, der sich zu Recht gegen Henzes Unterstellung wehrt, Lachenmann sei ein «Vertreter der «musica negativa»», kann als grundsätzliches Dokument seiner kompositorischen Position gewertet werden, die in der Tat zu den anmassend-unreflektierten Verlautbarungen des arrivierten Erfolgs-Musikers eine Brücke weder sucht noch findet. Wie der Komponist sein Konzept realisiert – Musik zugleich als «Trümmerfeld und als neues Kraftfeld» –, erfährt man weiterhin in zwei analytischen Einführungstexten von ihm zu den Orchesterstücken «Accanto» und «Tanzsuite mit Deutschlandlied», sowie in einem abschliessenden Interview mit Heinz-Klaus Metzger, das sich auf die intrikaten Probleme der musikalischen Sprachlichkeit, der semantischen Besetztheit und Besetzbarkeit von Material, Struktur und Gestik konzentriert, dabei aber in theoretisch profunder «Anstrengung des Begriffs» über persönliche Ansichten hinausweist.

Die übrigen Beiträge liest mit Genuss und Gewinn, wer sich detailliert in einzelne Kompositionen und Spezifika von Lachenmanns Metier vertiefen möchte. So erschliesst *Mathias Spahlinger* in seiner minutiösen Studie «eröffnungsschlussfall» den syntaktisch eingelösten Sinn des Orchesterstücks «Kontra-kadenz» anhand der Analyse der ersten vier Takte. Ein weiterer komponierender Kollege, *Hans Rudolf Zeller*, untersucht anhand des Stücks «Klangschatten – mein Saitenspiel» für 48 Streicher und drei Konzertflügel Eigentümlichkeiten von Lachenmanns Orchesterbehandlung. *Hans-Peter Jahn* erhellt mit subtiler Kenntnis instrumental- und interpretationstechnische Aspekte formaler Prozesse in «Pression» für einen Cellisten. Einer ähnlichen Fragestel-

lung widmet sich *Peter Böttinger* in seinem analytisch-philosophischen Essay «erstarrt/befreit – erstarrt?», in dem er auskomponierte Tonbildungs-Vorgänge bei Streichern in «Accanto» und im Streichquartett «Gran Torso» untersucht – dies übrigens im interessanten Vergleich mit Quartetten von Nono und Klaus-K. Hübner. Und *Robert Pienkowski* demonstriert an fünf Beispielen aus «Mouvement (– vor der Erstarrung)» die Verschränkung von abstrakter Materialordnung und konkreter Klang-Materialität, von Reglement und Unreglementiertem, einen produktiven Widerspruch in Lachenmanns Musikdenken. Von *Vincent Gasseling* stammen am Ende des Heftes das bislang wohl vollständige und detaillierteste aufgeschlüsselte Verzeichnis der Werke von 1956 bis 1987, eine genaue Bibliographie einschliesslich Lachenmanns Schriften, Vorträgen und Interviews sowie das Verzeichnis der Schallplatten-Einspielungen seiner Musik. Damit erhält das sorgsam edierte Heft nicht zuletzt den Rang einer vorzüglichen Quellen-Arbeit, die dem interessierten Leser die Wege zu weiterem Studium leicht weisen kann.

Frank Schneider

Panoptikum der Romantik-philologisches Labyrinth

Gabriele Brandstetter (Hrsg.): Jacques Offenbachs «Hoffmanns Erzählungen» Laaber 1988, Thurnauer Schriften zum Musiktheater, Band 9, 521 S.

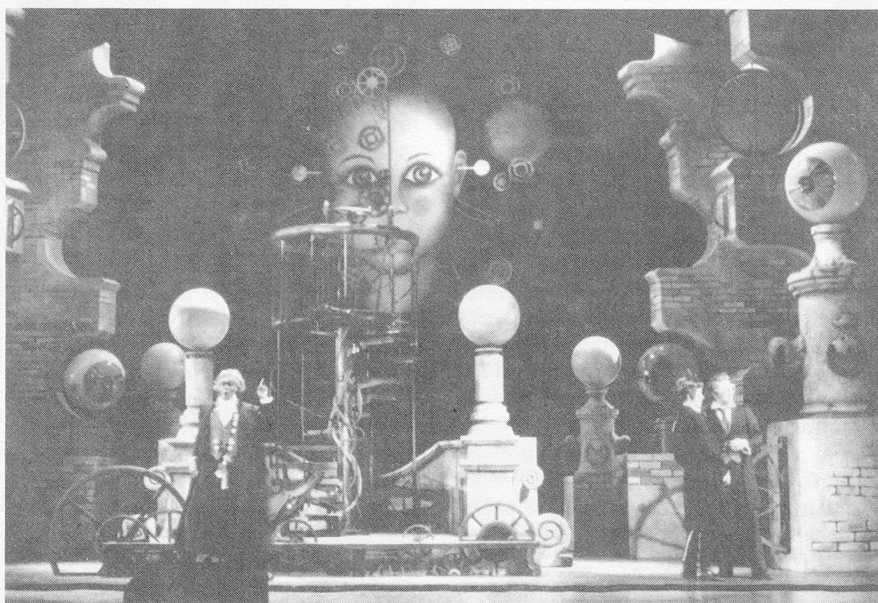
Die Beliebtheit von Jacques Offenbachs einziger grosser Oper ist ungebrochen, obwohl das Stück von seinem Autor nicht in eine endgültige Fassung hat gebracht werden können. Nach seinem Tode beschäftigten sich verschiedene Musiker mit der Vervollendung des Werkes, unter anderem nahm es Ernest Guiraud in seine Obhut, derselbe Guiraud,

der schon zu Georges Bizets «Carmen» Rezitative beigefügt hatte, die den gesprochenen Dialog zwischen den einzelnen Gesangsnummern ersetzen sollten. Guiraud war auch Kompositionslehrer von Claude Debussy und hinterliess seinerseits bei seinem Tode das Fragment einer Oper, die «Frédégonde» hiess und von Camille Saint-Saëns fertiggestellt wurde.

Als Offenbach 1880 starb, befand sich demnach das musikalische Paris noch in einer Epoche, während der die Partitur einer Oper nur als Spielvorlage und nicht als unantastbares Werk angesehen wurde; einzelne besonders geglückte Musiknummern wanderten auch von einem Werk in das andere, ohne dass man darin einen sträflichen Leichtsinns gegenüber der Würde der Musik gesehen hätte. Mit «Hoffmanns Erzählungen» verhält es sich aber noch schlimmer, da sich die Nachwelt nicht einmal darauf einigen konnte, ob das Stück fünf Akte oder nur deren drei mit einem Vor- und Nachspiel aufweise. Ebenso konnte man noch bis in die jüngste Zeit Aufführungen sehen, wo einmal der Antonia-, ein andermal der Giulietta-Akt die Erzählungen Hoffmanns abschloss.

Gerade der unfertige Zustand des Werkes hat aber Meister des heutigen Regietheaters verlockt, mit neuen Interpretationen den einzelnen Teilen der Musik ein neues Leben einzuhauchen. So versuchte Walter Felsenstein 1958 an der Komischen Oper von Berlin (DDR) eine Annäherung an dieses Stück, und Patrice Chéreau präsentierte 1977 an der Grand Opéra seinem verdutzten Pariser Publikum eine neue Version. Bei einem in sich fraglos stimmigen und vollendeten Werk würde dies mit Recht als Gewaltakt empfunden, hier, an diesen Fragmenten, konnte sich die Phantasie des Regisseurs, der sich als Mitschöpfer eines Theaterstückes versteht, austoben.

Keinem praktischen Musiker kann es indessen gleichgültig sein, wie zuverlässig die Noten sind, aus denen er spielt. «Hoffmanns Erzählungen» sind



Szenenbild aus der Zürcher Inszenierung von «Hoffmanns Erzählungen» (Photo S. Schimert-Ramme)

aber insofern verwirrend, als die Manuskripte zuerst einmal im Besitze der Nachkommen blieben, um später dann an unbekannte Persönlichkeiten verkauft zu werden. Hie und da tauchen auf Auktionen wieder einige Bruchstücke des Werkes auf, aber nirgends gibt es einen Ort, an dem, zum mindesten in Fotokopien, alle Dokumente greifbar wären. Fritz Oeser versuchte eine Rekonstruktion, die philologisch korrekt und zugleich noch für den Musiker problemlos spielbar wäre: ein schwieriges Unterfangen einem Werk gegenüber, zu dem immer neue Quellen auftauchen; so werden gerade in dem Buch, das es hier zu besprechen gilt, das Libretto des IV. und V. Aktes im Faksimile wiedergegeben, das Oeser noch nicht kannte. Zugleich gibt dieses Buch wertvolle bibliographische Hinweise, die vorher in dieser Fülle nicht bekannt waren. Alles das ist Pedanterie von Gelehrten, die in staubigen Akten wühlen, mögen einige Leser sagen. Doch ich glaube, dass gerade diese Probleme und Unge- wissheiten rund um ein berühmtes Werk dem Musiker auch etwas bedeuten können. Immer mehr sehe ich praktische Musiker zu den Quellen der Musik, die sie spielen wollen, zurückkehren, um zu neuen Einsichten zu gelangen. Die Hilfe der Philologen ist deshalb wichtig, sie ist freundschaftlicher Dienst an der klingenden Musik, mag zuerst auch manches nicht nach schönem Klang aussehen haben, sondern vielmehr nach seelenloser Schreibtscharbeit.

Man könnte glauben, dass das Interesse an einer so problematischen Partitur allmählich erlahmen könnte, wenn der Stoff nicht von jener Art wäre, die Ver- ehrer der Romantik immer wieder an- zieht. Die literarischen Werke von E.T.A. Hoffmann haben die Franzosen sehr intensiv beschäftigt; schon in den zwanziger und dreissiger Jahren des 19. Jahrhunderts erschienen eine beachtliche Zahl von Übersetzungen in Frank- reich. Die französische Romantik, die das Grelle und Phantastische liebte, fühlte sich gerade zu diesem Autor hin- gezogen, der selber nur ein mittelmässi- ger Komponist war, in seinen literari- schen Werken aber die Sprache, das steife und konsonantenreiche Deutsch, in einer Weise klingen liess, wie das neben ihm nur Clemens von Brentano vermochte. Doch wenn auch dieser Sprachklang durch die Übersetzungen verloren ging, so waren es immerhin noch die Themen, die Hoffmann an- schlug, welche die Nachwelt faszinier- ten: die Frau als Puppe, Kurtisane oder Künstlerin, der Dichter als Verehrer des Ideals (der Muse) und der Droge (des Alkohols). Diese Konstellation hat noch Charles Baudelaire angezogen, der sei- nen deutschen Kollegen «le divin Hoff- mann» nannte, denn in dessen Werken fand er das Bizarre (das nach ihm das einzig Schöne sei!) und Absurde, das seelenvoll Mechanische der Marionet- te, das schon Heinrich von Kleist ge- rühmt hatte, und nicht zuletzt die Musik als Dämonie eines uns alle ergreifenden Geisterreichs.

Durch Hoffmann wurde ein grosser Teil der deutschen romantischen Literatur nach Frankreich gebracht, er war der Wegbereiter für Novalis, den Maurice Maeterlinck am Ende des letzten Jahr- hunderts kennenlernte. Doch hat Hoff- mann, der Poet, Musiker und Zeichner, im Grunde schon den Surrealismus vor- weggenommen. Nichts von dem, was er hervorgebracht hat, ist uns gleichgültig geblieben, und gerade deshalb lohnt es sich, ein Buch wie dieses von Gabriele Brandstetter herausgegeben, zu lesen, da es des Lesers Gemüt durch Romantik und den Verstand durch Sorgfalt und Genauigkeit anspricht.

Theo Hirsbrunner

Edition musicale suisse Schweizerische Musikedition

Bedeutungsdschungel

Jürg Wytenbach: *Trois chansons vio-
lées pour une violoniste chantante*
Edition Guilys

Es gibt in der spanischen Sprache ein wunderbares Zeichen, nämlich das auf den Kopf gestellte Fragezeichen, um den Beginn von Fragesätzen zu kenn- zeichnen, weil das Spanische keine spe- ziellen Fragekonstruktionen kennt. So kommen mir Jürg Wytenbachs Werke immer wieder vor: nicht nur, weil sie sich in der weitgehend tiefsinnigen Landschaft der Neuen Musik wie die verkehrten spanischen Zeichen ausneh- men, sondern auch weil sie immer wie- der Dinge als Frage kennzeichnen, die sonst als Frage gar nicht mehr wahrge- nommen werden.

I. LUMPENLIED («Der Ziegenbock»)
U kennsch du de dä Bock ... de fort
tempérament
Chunt zrügg vom Bürgestock ... et par-
lait allemand.

Mit äm Schwanz är wedelet
U mit dä Zähn är chlefelet
Ballottant d'la queue
Er grignotant des dents.
Är tramplet, o dä Lööli ... dans le champ
d'un Bernois,
U stilt de dört ä Chööli ... qui valait bien
francs trois. (Refrain)
Dr Bärner zeigt nä aa ... devant le Par-
lement.
Dr Bock, ä stolze Maa ... parut au juge-
ment. (Refrain)
Är büschlet sys Schwänzli ... et s'assit
sur un banc,

Är gseht, wie sys Prozässli ... allait fort
tristement. (Ref.)

Är laät ä Furz im Zorn ... au nez du
Parlement;

Är rammt ou grad sys Horn ... au cul du
président. (Ref.)

Chansons violées: violinisierte Chan- sons – vergewaltigte Chansons. Die Zuordnungen der Adjektive sind nicht ganz so klar, wie es auf den ersten Blick scheint. Wenn man die Chansons hört, wirkt es zuweilen, als ob die Violine von der Interpretin vergewaltigt wird (und vielleicht auch umgekehrt). Jürg Wy- tenbach liebt Konfusionen, plötzliche Kurzschlüsse, Doppel- und Mehrdeu- tigkeiten und auch das bewusst produ- zierte Chaos – zumal das Chaos im her- kömmlichen Sinngebäude, das er lie- bend gern in einen Bedeutungsdschungel verwandelt. Dabei geben sich seine Werke in einer ersten äusseren Schicht oft sehr naiv, etwa im rhythmischen Duktus des ersten Chansons, wo alles quasi in einem volksliedähnlichen Ton daherkommt; in Wirklichkeit ist es aber eine vertrackte rhythmische Struktur mit vielen Verschiebungen und Takt- wechseln. Auch das Verhältnis zwi- schen der rezitierenden und singenden Violonistin und der begleitenden Violine ist auf den ersten Blick sehr einfach, aber bei genauerem Hinhören ebenso doppeldeutig: es ist nämlich häufig kei- neswegs klar, wer hier wen begleitet. Es bleibt über weite Strecken unentschie- den, wer das mitteilende Subjekt ist und vor allem auch, von welchem Subjekt erzählt wird. Das erste Chanson ist zwar in dieser Hinsicht noch einigermaßen konventionell angelegt und lebt vor al- lem vom Reiz der Doppelsprachigkeit und von der weit übers Volkslied hinaus gesteigerten Virtuosität. Dabei ist auch schon bei diesem Strophenlied relativ gut zu verfolgen, dass Wytenbach das macht, wovon einem eigentlich in der ersten Kompositionsstunde abgeraten wird, nämlich ein sehr wörtliches Ver- tonen des Textes; es wird also keine grosse autonome musikalische Struktur über den Text hinweggespannt, sondern fast auf jeden Effekt, den der Text einem gibt, eingegangen. Ästheten, die in einer Vertonung immer nur das suchen, was nicht schon im Text ist, werden in dieser Hinsicht bei Wytenbach schlecht be- dient. Der musikalische Überschuss, der zuweilen eine literarische Vorlage fast erdrückt, fehlt hier. Es ist das ganz besondere an diesen drei Chansons, dass der Komponist die Texte nicht erweitert, sondern in ihren Grenzen bleibt, innerhalb dieser Grenzen aber alles herausholt, und zwar mehr heraus- holt als viele «Überschuss»-Komponi- sten je in ihre Texte hineinlegen. Die wörtliche Vertonung hat noch einen anderen Vorzug. Sie verhindert die rela- tive Beliebigkeit der Vertonung. Da bei Wytenbach nicht mit grosser Gebärde über die Worte hinwegkomponiert wird, sondern auf alle Signale des Textes musikalisch reagiert wird – auch wenn sie banal scheinen – erhält die Ver- tonung ein hohes Mass an «Verbindlich- keit».