

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

Band: - (1989)

Heft: 20

Buchbesprechung: Livres = Bücher

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

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. [Siehe Rechtliche Hinweise.](#)

Conditions d'utilisation

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. [Voir Informations légales.](#)

Terms of use

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. [See Legal notice.](#)

Download PDF: 06.10.2024

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 frustrantes quant au rapport compositeur / interprète –, il s'est finalement tourné vers le piano mécanique, qui lui permettait surtout de réaliser avec une précision absolue toute relation temporelle pouvant être inscrite – ou plutôt perforée – sur les rouleaux de l'instrument. Conlon Nancarrow n'est pas le seul compositeur à s'être intéressé aux possibilités 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 pianolas. 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 soixantaine d'*Etudes* qui existent à l'heure actuelle, et qui représentent près de quatre heures de musique, ne sont pas datées. Toutes néanmoins portent l'accent sur des problèmes d'ordre rythmique, sur des relations de tempo spécifiques,



sur des textures où le jeu entre perception polyphonique et forme devient essentiel. Nancarrow le souligne lui-même: «Le temps est l'élément musical qui me préoccupe depuis toujours.»¹

Toutefois, sans nier l'extrême importance 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 périodiquement, et ceci depuis les années 40, c'est qu'ils jouent un rôle structural important. N'oublions pas que Nancarrow était trompettiste de jazz, et que, outre son amour pour Bach, Stravinsky et Louis Armstrong, il s'est beaucoup intéressé aux musiques africaines, balinaises et indiennes. Le point commun entre ces musiques et ces compositeurs est le rôle essentiel de la composante harmonique dans la mise en valeur du matériau rythmique. L'influence du jazz se fait sentir non seulement dans les passages «bluesy» – certains traits rythmico-mélodiques rappelant ou annonçant, à l'époque, 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 apparaître 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'allure. Elles couvrent un domaine expressif également très large, qui est constamment soutenu par des procédés rythmiques 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'introduction 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 polyphonie 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 musiques africaines.

Issues d'une vision musicale qui ne colait plus à la réalité des capacités musicales humaines, les *Etudes pour piano mécanique* ne sont pas pour autant inhumaines, 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/Lausanne, éd. L'Age d'Homme, p. 50.

² Schoffman, Nachum: Ives, un exemple de polyphonie complexe, in *Contrechamps*, 7/1986, Paris/Lausanne, 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 Untersuchungen zur Gattung Streichquartett sind überaus zahlreich. Eine Auswahlbibliographie im Riemann nimmt kleingedruckt etwa 1/2 Seiten in Anspruch. Lehrbücher zur *Praxis* des Streichquartettspiels, hingegen, sind selten. Es gibt zwar einige ältere englische (vom Anfang des Jahrhunderts), auf deutsch aber eigentlich nur das bekannte «Stillvergnügte 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 enzyklopädischen Werk aus den zwanziger Jahren, existiert bis dato nicht. Dabei herrscht für Quartettspiel und -unterricht ein stets wachsendes Interesse. Noch nie hat es auf beiden Seiten des Atlantiks so viele junge professionelle Quartette gegeben. Kammermusikurse an Musikhochschulen, Meisterklassen und Sommerseminare namhafter Ausübender dieser Kunst sind allerorten zu finden und gut besucht.

Mit grösstem Interesse nimmt man deshalb 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 konzertierenden 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 Bogenführung. Weitere Abschnitte heissen «Texttreue», «Zur Dynamik», «Rhythmus und Tempo», ein Kapitel «Repertoire: Aspekte der Aufführung». Es folgen Einzelinterviews mit den Mitgliedern des Guarneri-Quartetts und abschliessend eine detaillierte Besprechung des Quartetts opus 131 von Beethoven. Diese nimmt mit 65 Seiten etwa einen Viertel des ganzen Buches in Anspruch.

Das sieht nach gründlicher Systematik aus. Beim Lesen merkt man leider recht bald, dass es weder gründlich noch systematisch zugeht, sondern eher sprunghaft und willkürlich. Der Titel hat irreführt. Ein anspruchsloserer wäre dem Inhalt des Buches angemessener gewesen, vielleicht: Über Quartettspielen – Gespräche mit dem Guarneri-Quartett. Zum grossen Teil erschöpft sich der Inhalt des Buches nämlich in der Beschreibung dessen, wie es das Guarneri-Quartett macht. Gedankengänge, welche zu diesem «Machen» hinführen, kommen kaum zur Sprache. Gerade dies müsste aber ein Lehrbuch vermitteln, um dem jungen Musiker Wege zur eigenen verantwortungsvollen Arbeit zu zeigen, ihn zu selbständigem sachbezogenem musikalischen Denken anzuregen. Davon findet sich in diesem Buch wenig. Statt dessen viele praktische 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 voraussetzen 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 *Grundtempo*s 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 wohlbekanntesten 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 «*gölicher*» 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 Charakter in Beethovens Music*, in: *The Musical Quarterly*, Band 29 Nr. 2 und 3 (1943)

² Emil Platen, *Ein Notierungsproblem in Beethovens 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 Jubiläumstimmung 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 Probesaison 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 einigelte. 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 legitimiert 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 ausschliesslichen Pflege zeitgenössischer Musik obliegt» (S. 57, Zitat Walter Frey).

Seit der Gründung des «Städtischen Musikpodiums» (1951), das zunächst auch von Walter Frey, der dominierenden PM-Persönlichkeit der ersten 25 Jahre, betreut wurde, schälte sich in Zürich eine Arbeitsteilung heraus: Schweizer Komponisten werden in diesem neuen Forum, ausländische vermehrt 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 Wiener 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 weiteren glanzvollen Weltmusikfest 1957 in Zürich (dem 31. der Gesamt-IGNM) «gleichsam als Abschluss und Höhepunkt 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 nahestehende Schönberg-Schule ein und gab das (milde) Zepter dann weiter, als er die Notwendigkeit der Öffnung gegenüber dem Darmstädter Kreis zwar befürwortete, sich dafür aber nicht kompetent fühlte. Unter Rätö Tschupp (1967 – 1975) «verjüngten» sich dementsprechend 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 Klassiker der Moderne aufzuführen, andererseits über neueste Tendenzen zu informieren. 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 Ecclat: Tschupp trat 1975 zurück. Damit war der Weg frei für eine Statutenrevision, die die Mitgliederversammlung als oberstes Organ des Vereins stärkte, Transparenz der Programmpolitik institutionalisierte und die Amtstätigkeit des Präsidenten auf sechs Jahre beschränkte. Die Basisdemokratie obsiegt; der Vorstand wurde fast gänzlich ausgewechselt; «zudem gab es darin einen stark politisch engagierten Flügel, von dem wichtige Inspirationen auf die folgenden 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.

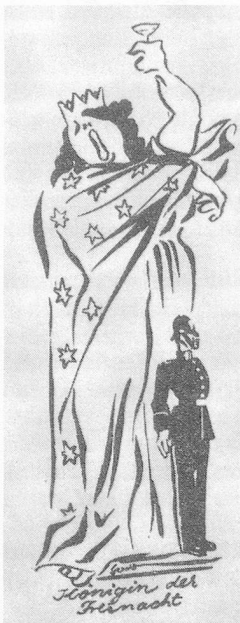
Mugglers Nachfolger war Roland Moser (bis 1986), der sich, folgen wir dem Protokoll Willimanns (S. 173), Ziele wie die «Verbindlichkeit eines uneingeschränkten Engagements» v.a. auch des Vorstandes setzte, die er in früheren Jahren nicht verwirklicht fand. Es ist Willimann entgangen, dass er selbst mit ähnlichen Worten schon die Arbeit des Muggler-Vorstandes (s.o. S. 140f.) charakterisierte – Moser also diesbezüglich nicht viel verändern konnte, weil dieses Engagement, die Identifikation mit den vorgeschlagenen Werken und Interpretationen bereits beim vorangehenden Gremium zu beobachten war. Im übrigen legt Moser den Finger auf einige wunde Punkte, die bis heute der Lösung harren: das Fehlen eines eigenen PM-Ensembles 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 Vorträgen, 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 verschoben hat – bei Schmid behutsam, bei Muggler rasant. Imposant auch, wie sehr die Aktivitäten seit 1976 gegenüber den Zeiten Schmid und Tschupps gesteigert wurden.

Insgesamt ist Willimann für eine gut lesbare Geschichte zu danken, die in einer günstigen Mischung Hauptstränge der Entwicklung, herausragende Ereignisse und Konzerte beleuchtet sowie Pressekommentare, Abbildungen wichtiger Dokumente und Programme enthält. 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 Stellungnahme kaum durchblicken zu lassen. Objektivität kommt so aber nicht zustande, – Objektivität an sich gibt es ohnehin nicht. Vielmehr ist Subjektivität so deutlich zu machen und zu steigern, 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 fragwürdig. Natürlich nennt Willimann das Verständnis Freys von neuer Musik als ein durch und durch von Hindemith und Strawinsky geprägtes, weist auf Einseitigkeiten 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 allzusehr hinter kritischen Äusserungen in den eingeholten Statements von Gérard Zinsstag, Armin Brunner, Roman Brotbeck und Hansjörg Pauli?

Was hat denn die PM unter Frey gefördert? Entweder bereits international bekannte oder dann sehr mittelmässige Schweizer oder eben ausländische Neoklassik. Aufführungen der Wiener Schule sind an einer Hand abzuzählen. Einmal spricht Willimann von Hauskonzerten, die fast an Schönbergs «Verein für musikalische Privataufführungen» erinnerten (S. 25). Der Vergleich ist in mehrfacher Hinsicht schief – in unserem Zusammenhang vor allem deshalb, 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 hemmungslos und in erklärter Absicht immer wieder 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 versteckend? – 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 Willimann leider zu wenig akribisch aufgegriffen – 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 nehmen, 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. ● Kostümierung in irgend einer lustigen Form sehr erwünscht (Prämierung). Vorzügliche Jazzkapelle. Reichhaltige Speise- und Getränkekarte zu zeitgemässen Preisen. ● Auch 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 erleben. ● Es 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

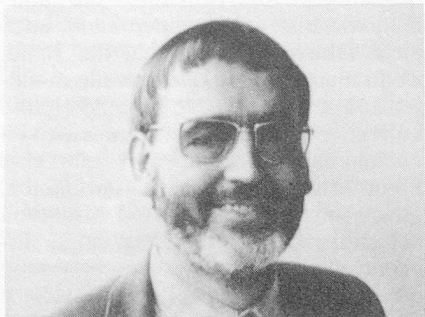
Heinz-Klaus Metzger und Rainer Riehn (Hrsg.): Helmut Lachenmann Musik-Konzepte 61/62, edition text-kritik, München 1988, 168 S.

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 virtuoson 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 Krafffeld» –, 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 intrikatsten 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 «Kontrakadenz» 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. Hübler. Und *Robert Pienczkowski* 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 vollständigste 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 Romantisch-philologisches Labyrinth

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

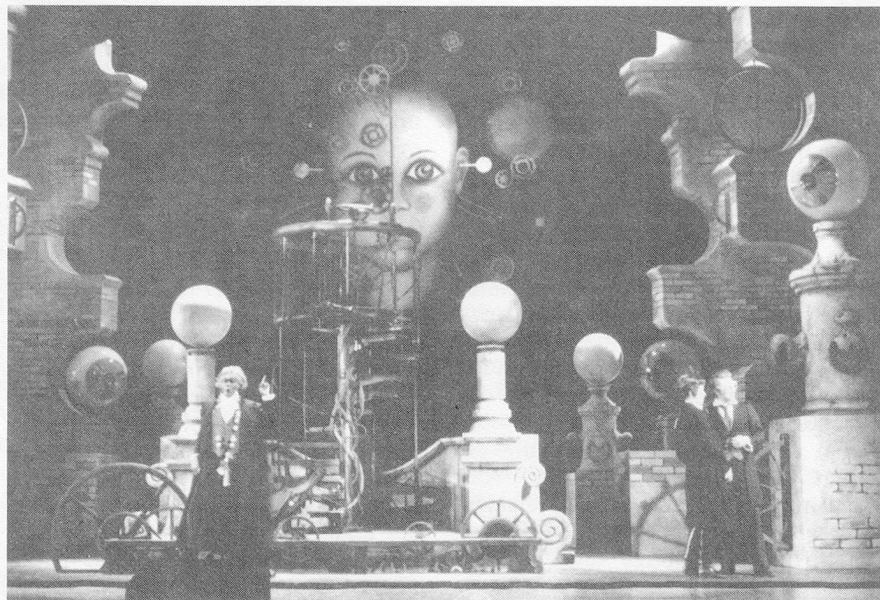
Die Beliebtheit von Jacques Offenbachs einziger grosser Oper ist ungebrochen, obwohl das Stück von seinem Autor nicht in eine endgültige Fassung hat gebracht werden können. Nach seinem Tode beschäftigten sich verschiedene Musiker mit der Vervollendung des Werkes, unter anderem nahm es Ernest Guiraud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

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 anzieht. 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 Frankreich. Die französische Romantik, die das Grelle und Phantastische liebte, fühlte sich gerade zu diesem Autor hingezogen, der selber nur ein mittelmässiger Komponist war, in seinen literarischen 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 anschlug, welche die Nachwelt faszinierten: 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 seinen deutschen Kollegen «le divin Hoffmann» nannte, denn in dessen Werken fand er das Bizarre (das nach ihm das einzig Schöne sei!) und Absurde, das seelenvoll Mechanische der Marionette, das schon Heinrich von Kleist gerühmt 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 Jahrhunderts kennenlernte. Doch hat Hoffmann, der Poet, Musiker und Zeichner, im Grunde schon den Surrealismus vorgegeben. Nichts von dem, was er hervorgebracht hat, ist uns gleichgültig geblieben, und gerade deshalb lohnt es sich, ein Buch wie dieses von Gabriele Brandstetter herausgegebene, 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 violées pour une violoniste chantante*
Edition Guilyls

Es gibt in der spanischen Sprache ein wunderbares Zeichen, nämlich das auf den Kopf gestellte Fragezeichen, um den Beginn von Fragesätzen zu kennzeichnen, weil das Spanische keine speziellen Fragekonstruktionen kennt. So kommen mir Jürg Wytenbachs Werke immer wieder vor: nicht nur, weil sie sich in der weitgehend tief sinnigen Landschaft der Neuen Musik wie die verkehrten spanischen Zeichen ausnehmen, sondern auch weil sie immer wieder Dinge als Frage kennzeichnen, die sonst als Frage gar nicht mehr wahrgenommen werden.

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

Mit am Schwanz är wedelet
U mit dä Zähm 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 Parlement.
Dr Bock, ä stolze Maa ... parut au jugement. (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 Chansons – 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 Wytenbach liebt Konfusionen, plötzliche Kurzschlüsse, Doppel- und Mehrdeutigkeiten und auch das bewusst produzierte Chaos – zumal das Chaos im herkömmlichen Sinngebäude, das er liebend 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 Taktwechseln. Auch das Verhältnis zwischen 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 keineswegs klar, wer hier wen begleitet. Es bleibt über weite Strecken unentschieden, 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 allem 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 Vertonen 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. Ästhetiker, die in einer Vertonung immer nur das suchen, was nicht schon im Text ist, werden in dieser Hinsicht bei Wytenbach schlecht bedient. 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 herausholt als viele «Überschuss»-Komponisten je in ihre Texte hineinlegen. Die wörtliche Vertonung hat noch einen anderen Vorzug. Sie verhindert die relative 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 Vertonung ein hohes Mass an «Verbindlichkeit».