

Daniel Andres  
Musik, ein Leben lang

verlag die brotsuppe





Daniel Andres

# Musik, ein Leben lang

Erinnertes und Erfahrenes

verlag die brotsuppe

www.diebrotsuppe.ch

ISBN: 978-3-905689-56-3

Alle Rechte vorbehalten

© 2015, verlag die brotsuppe, Biel/Bienne

Gestaltung, Umschlagbild, Satz:

Ursi Anna Aeschbacher, Biel/Bienne

Herstellung: www.cpibooks.de

**Bibliografische Information  
der Deutschen Nationalbibliothek**

Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten sind im Internet über <http://dnb.dnb.de> abrufbar.

# Inhalt

Musikalische Erinnerungen und Erfahrungen .....	7
Elitär oder populär? .....	31
CD oder Live-Konzert? .....	39
 Ein kulturgeschichtlicher Rückblick auf das Bieler Musikleben .....	 47
 Ich bin Komponist .....	 70
 Zur aktuellen Musikentwicklung .....	 86
 Zur Musik als »Sprache« oder Ausdrucksmittel: eine Skizze .....	 93
 Kleiner Essay über die Musik .....	 97
Was bedeutet Musik für mich als Berufsmusiker und als Mensch? .....	100
 Die Infantilisierung des Konzertbesuchers .....	 104
 Wozu Musikkritik heute? .....	 110
Wie soll eine Kritik verfasst sein? .....	111
 Namenregister .....	 118
 Der Autor .....	 123



# Musikalische Erinnerungen und Erfahrungen

Ein Rückblick auf fünfzig Jahre selbst erlebter Musikgeschichte macht klar, dass auch in der vermeintlich erstarrten klassischen Musik alles fließt. Veränderungen geschehen stetig und oft lange unbemerkt, ab und zu kommt es zu einem Bruch, einer Revolution, wie das dann auch genannt wird.

Die ersten musikalischen Eindrücke erhielt ich zu Hause, wenn die Klavierlehrerin vom Rebenweg zu uns kam, um meine älteren Schwestern zu unterrichten. Da wurde Schubert gespielt und einfache Sachen von Chopin, gelegentlich spielten die Lehrerin und die Schülerin vierhändig Diabelli oder gar einen Satz aus der sechsten Sinfonie von Beethoven.

Schliesslich, mit sechs Jahren, nahm mich die Klavierlehrerin Fräulein Kullmann unter ihre Fittiche. Fingerübungen, Notenlesen, Tonleitern, einfache Lieder. Aber ich war ungeduldig, und wenn mir etwas nicht gelang, so schlug ich zornig auf die Tasten, bis ein Hämmerchen brach und ich vom Klavierunterricht erst einmal suspendiert wurde. Ich spielte aber weiter – Stücke von Mozart, das Ave verum, arrangierte Arien aus der Zauberflöte und Don Juan. Unser altes schwarzes Klavier hatte vorne ein geschnitztes Relief mit einer Büste des jungen Mozart.

Mit elf bekam ich eine Geige ausgeliehen, ein sehr gutes Instrument, und ich begann den Unterricht bei André

Fuchs an der Musikschule in der Altstadt. Ich machte gute Fortschritte, zwischendurch auch mit Krisen, spielte bald im Musikschul-Orchester zunächst bei den Kleinen und bald schon bei den Grossen. Der Leiter drückte mir eine Bratsche in die Hand, und fortan spielte ich im Orchester die Bratsche.

Im Musikgeschäft Fritz Stocker an der Kanalgasse kaufte ich Saiten und Noten und oft, wenn mir zu Hause langweilig war, ging ich zu Fuss in die Stadt ins Musikgeschäft, holte mir die neuesten Kataloge der Musikverlage und träumte von all den grossen Werken, die ich noch nicht spielen konnte. Ich lernte viele Komponisten kennen, las ihre Biografien.

Die ehemalige Klavierlehrerin lud mich ein, an Samstagen zu ihr zu kommen, wo wir zusammen die einfachen Geigenstücke spielten, dann Sonatinen von Schubert, Violinkonzerte von Haydn und später Mozart, die Sonatine G-Dur von Dvořák, die A-Dur-Sonate von Brahms, die a-moll-Sonate von Schumann. Am Klavier spielte ich alles durch, was meine älteren Geschwister an Noten besaßen. Ich dachte nicht, ich könnte Klavier spielen, da ich keine Technik übte und keinen Unterricht hatte, ich stahl mir meine Sachen zusammen, lernte mit den Jahren vieles kennen bis zu den späten Sonaten von Beethoven, Impromptus von Schubert, Nocturnes von Chopin. Immer mit dem Gefühl, dass ich gar nicht das Recht hatte, all diese Stücke zu spielen.

Meine ersten Erinnerungen an Konzertbesuche sind mehr als sechzig Jahre alt und gehen auf die Zeit gleich nach dem Zweiten Weltkrieg zurück. Damals lebten einige der weltbekanntesten Dirigenten, Pianisten und Geiger in der Schweiz, und gelegentlich besuchten sie auch eine kleine Stadt wie Biel, die Industriestadt am schweizerischen Jurasüdfuss.



Der damalige, tonangebende Musikdirektor Wilhelm Arbenz hatte eine Reihe Sinfoniekonzerte ins Leben gerufen. Sie wurden vom Berner Stadtorchester oder auch vom Winterthurer Stadtorchester und regelmässig vom Orchestre de la Suisse Romande bestritten, deren Chef damals Ernest Ansermet war.

Am ersten Sinfoniekonzert, das ich mit elf Jahren besuchen durfte, wurde die »Sinfonie in drei Sätzen« von Igor Strawinsky gegeben, es war die schweizerische Erstaufführung des 1946 in New York uraufgeführten Werks und ein Schock für die kleine Musikwelt der Stadt, die sich gerne fortschrittlich und weltoffen gab. Viele Leute verliessen den Saal ziemlich lärmig aus Protest, Klappstühle im Kino Capitol, das als Konzertsaal diente, knallten und Türen wurden lautstark zugeschlagen.

Da war immerhin eine Unmutsbezeugung, damals noch fast gang und gäbe, heute beinahe undenkbar. Heute lässt man auch »unzumutbare« Musik, aber auch schlechte Musik, höflich und mit Anstand über sich ergehen. Diese Strawinsky-Sinfonie ist ein starkes Werk, nur war das Publikum ihr nicht gewachsen, wie auch früher bei viel grösseren Skandalen der Musikgeschichte im frühen zwanzigsten Jahrhundert. Erinnert sei an sowohl lautstarke als auch mit Körpereinsatz geführte Auseinandersetzungen an Konzerten der Schönberg-Schule in Wien oder an die Uraufführung des »Sacre du Printemps« 1913 in Paris.

Strawinsky kam in der Folge mit Ernest Ansermet am Pult des Orchestre de la Suisse Romande in Biel noch oft zu Ehren, meist ohne weitere laute Meinungsäusserungen. »Feuervogel«, »Petruschka«, die »Pulcinella«-Suite und andere Ballettmusiken, dazu fast alle Orchesterwerke von Debussy, Ravel und de Falla gehörten zum Repertoire der Genfer, und das Bieler Publikum profitierte davon. Auch wir junge Konzertbesucher, die sich oft bloss zuhinterst im

Saal einen Stehplatz für zwei Franken neunzig leisten konnten.

Von den damaligen Starsolisten, die auch in kleinen Städten auftraten, erinnere ich mich an Edwin Fischer, Clara Haskil, Dinu Lipatti, Wilhelm Backhaus, Walter Gieseking, Nikita Magaloff, Robert Casadesus, in Solo-Rezitals auch an Alfred Cortot, Stefan Askenase, Vlado Perlemuter, bei den Geigern an Yehudi Menuhin, Wolfgang Schneiderhahn und Nathan Milstein. Bei den meisten erinnere ich mich auch noch an die Werke, die sie gespielt haben: Fischer hörte ich in Beethovens erstem und zweitem Klavierkonzert, Backhaus im zweiten von Brahms, Haskil in Mozart, Chopin und Schumann, Gieseking in Mozart, in einem Rezital auch in Debussy, Cortot trat mit Chopin auf, Magaloff im G-Dur-Konzert von Ravel und Robert Casadesus in Ravels Konzert für die linke Hand. Vlado Perlemuter spielte im Rathaussaal Ravels beeindruckende »Gaspard de la Nuit« und in einem anderen Rezital die Préludes von Chopin. Zählt man die Rezitals von Adrian Aeschbacher und Paul Baumgartner dazu, so hatte ich Ende der Schulzeit ein Repertoire im Ohr mit allen grossen und vielen »kleineren« Beethoven-Sonaten, Schuberts »Wanderer«-Fantasie ebenso wie Schumanns C-Dur-Fantasie, Kinderszenen und Waldszenen, die Sinfonischen Etüden, die Etüden und Nocturnes und Préludes von Chopin wie auch Gewichtiges von Liszt und Brahms, etwa die Händel-Varationen.

Ganz anders als heute sah damals die Programmierung der Rezitals aus. Da wurde oft mit einem Werk aus der Barockzeit begonnen. Typisch ist das Programm, das Dinu Lipatti für ein Konzert in Biel 1948 vorschlug:

Bach, Zwei Choralbearbeitungen;  
Scarlatti, Drei Sonaten;

Chopin, Sonate in h-moll op. 58;  
Pause.  
Brahms, Zwei Intermezzi;  
Liszt, Sonetto 104 del Petrarca  
Konzertetüde La Leggerezza;  
Ravel, Alborado del Gracioso;  
Debussy, La soirée dans Grenade;  
Manuel de Falla, Danse rituelle du Feu.

Ein reichhaltiges Menu. Meist waren die Programme chronologisch aufgebaut mit Bach und Scarlatti, dann Mozart, Beethoven, gefolgt von den Romantikern und selten etwas Moderneres.

Haydn wählten nur wenige Spezialisten, genauso wie die Sonaten von Schubert. Von Schubert gelangten die »Moments musicaux« und die »Impromptus« in die Programme, von Schumann die Charakterstücke aber kaum die Sonaten, bei Brahms ebenso.

Ganze Zyklen waren selten. Niemand spielte das ganze »Wohltemperierte Klavier« von Bach an einem Abend, oder alle Chopin-Etuden des Opus 10 oder des Opus 25. Schuberts Sonaten waren Spezialisten wie Arthur Schnabel vorbehalten, der aber nie bis nach Biel kam, man kannte ihn aus dem Radio. Dass jemand in einem Zyklus alle Beethoven-Sonaten spielte, war – jedenfalls bei uns in der Provinz – undenkbar.

Immerhin, im Bach-Jahr 1950 – 200. Todesjahr des Leipziger Thomaskantors – hielt der Zürcher Pianist Walter Frey an drei Abenden in der Musikschule im Ring Vorträge mit Musikbeispielen über das Klavierwerk Bachs. Da lernte ich das Italienische Konzert, die Chromatische Fantasie, Auszüge aus dem »Wohltemperierten Klavier«, Toccaten und Suiten kennen. Frei erzählte auch einiges über die Zahlenmystik im Werk Bachs, über die Zahlen 14 und

42, die den Namen Bach beziehungsweise J.S. Bach symbolisieren und andere rätselhafte Zahlenkombinationen. Bach war überhaupt damals noch vielfach ein Rätsel, man kannte ihn bruchstückweise durch einzelne auserwählte Kantaten, die Passionen, die meist noch gekürzt aufgeführt wurden, einzelne grosse Orgelwerke wie die berühmte Toccata in d-moll, die aber gar nicht von Bach stammt. Überhaupt war, zumindest in der »Provinz«, das Konzertrepertoire noch stark auf einzelne populäre Meisterwerke ausgerichtet. Von Mozart kannte man eine Auswahl der meist späteren Klavierkonzerte, die letzten Sinfonien, einige Klaviersonaten, von Beethoven die »Pathétique«, die »Appassionata« und die »Waldstein«, von Schubert die »Wanderer«-Fantasie.

Frappierend im Vergleich zu heute sind die Unterschiede in der Einschätzung der Komponisten. Tschaikowsky war noch meinen späteren Musiklehrern der Fünfzigerjahre in Bern suspekt, gar nicht zu reden von Rachmaninoff, und auch Chopin erhielt nur bedingt Zustimmung. Mein Berner Geigenlehrer Hermann Müller meinte zu einem Chopin-Rezital von Arthur Rubinstein im Berner Casino, »das ist für Köchinnen und Dienstmädchen«. Die beliebten Nocturnes galten unseren Puristen als Kitsch und Salonmusik, und Liszt war leeres Geklimper. Rachmaninoff zu lieben, war schon (und nicht bloss beinahe) unanständig.

Viele Komponisten wurden damals und seither überhaupt erst entdeckt oder wiederentdeckt. Die ganze Breite und Vielfalt der Barockmusik hat sich erst nach der Mitte des zwanzigsten Jahrhunderts gezeigt, darunter auch sehr viele Werke von Bach. Vivaldis Violinkonzerte in den Zyklen »L'estro armonico«, und »Die Jahreszeiten« waren Neuentdeckungen, das geistliche Werk Vivaldis folgte später, die Opern noch viel später. So erging es auch Georg Philipp

Telemann und Georg Friedrich Händel, von denen man allenfalls einzelne Stücke kannte – von Händel namentlich die für Laienchöre zugänglichen Oratorien und einige Concerti grossi und Orgelkonzerte, aber kaum die Opern, weil auch die Sänger die es dafür brauchte, etwa Countertenöre, nicht vorhanden waren.

Die ganze Musik vor Bachs Zeit, sei es der frühe Barock des 17. Jahrhunderts oder die Musik der Renaissance war ein Gebiet für die Wissenschaft und wenige Kenner. Beinahe rührend ist, wie Hermann Hesse in seinem in den vierziger Jahren entstandenen »Glasperlenspiel« die Barockkomponisten und ihre Musik als keusch, fromm und unschuldig charakterisierte; nach heutigen Erkenntnissen war eher das Gegenteil der Fall. Die Barockzeit war doch sehr sinnenfreudig. Die Schallplattenindustrie erschloss allmählich alle diese Schätze, angefangen mit der Reihe »Archiv Produktion« der Deutschen Grammophon-Gesellschaft bis hin zur Erschliessung fast aller Raritäten im Zeitalter der CD. Mit zwanzig hörte ich so erstmals Werke von Josquin des Prés oder die Messe von Guillaume de Machaut aus dem 14. Jahrhundert.

Ende der vierziger Jahre wurde die Langspielplatte erfunden, die Leute konnten sich in den Fünfzigerjahren einen Plattenspieler leisten und gegen Ende der Fünfzigerjahre kamen die ersten Stereo-Platten auf den Markt.

Ich erinnere mich, wie wir im Schul- und im Musikschulorchester barocke Werke spielten, stilistisch nicht anders, als sie – wenn überhaupt – in den Sinfonieorchestern zur Aufführung kamen. Die Adjektive, mit denen man diese Musik benannte, waren »breit«, »schwer«, »majestätisch«. Die Referenz-Ensembles in den Fünfzigerjahren waren das Stuttgarter Kammerorchester unter Karl Münchinger und die »Musici di Roma« später kurz »I Musici« genannt. Immerhin spielten sie die Brandenburgischen Konzerte

oder die Konzerte von Vivaldi in kleiner Besetzung und nicht mit sinfonischem Aufwand wie die meisten grossen Sinfonieorchester.

Als Vierzehn-, Fünfzehnjähriger schrieb ich zu Hause von Hand Partituren von Komponisten des 17. Jahrhunderts von Johann Hermann Schein, Johann Staden, Johann Rosenmüller fürs Schulorchester ab.

Während der Zeit des Lehrerseminars waren zumindest in den ersten zwei Jahren die Konzertbesuche seltener, denn wir lebten im Internat und mussten um abendlichen Urlaub nachsuchen, der aber selten, vielleicht einmal pro Monat, gewährt wurde. Immerhin besuchten wir von Münchenbuchsee aus die Bieler Abonnementskonzerte; für die Kollegen aus Thun und Langenthal, die mit mir kamen, waren die Auftritte des Orchestre de la Suisse Romande völlig neu und aufregend. In Bern kannte man damals fast nur das Berner Stadtorchester, wie es damals noch hiess. In den folgenden zwei Jahren wohnte ich in Bern und dort war es Brauch, dass Seminaristen und Gymnasiasten als Platzanweiser bei den Sinfoniekonzerten im Casino amtierten. Damit war man an jedem Sinfoniekonzert präsent. Chefdirigent war zu jener Zeit, 1955 bis 1957, immer noch Luc Balmer. An Gastdirigenten erinnere ich mich namentlich an Ferenc Fricsay und an André Cluytens. Mit Josef Krips erlebten wir die Hauptprobe zu Bruckners achter Sinfonie, unvergesslich. Luc Balmer war einer der Dirigenten wie Volkmar Andreae in Zürich oder Hans Huber in Basel und schliesslich Ernest Ansermet in Genf, die jahrzehntelang ihren Chefdirigentenposten bekleideten. Ein Konzert in Bern bleibt auch unvergessen, das wohl erste Europa-Gastspiel der New Yorker Philharmoniker mit Dimitri Mitropoulos am Pult, der die Zehnte von Schostakowitsch nur wenige Jahre nach ihrer Entstehung zum ersten Mal in der Schweiz dirigierte.

Geht man zurück in die Dreissiger- oder gar Zwanzigerjahre, so gab es bereits Kammerorchester, die barocke Werke spielten und auch eine wichtige Rolle spielten in den modernen Musikrichtungen, welche man mit Neoklassik und Neobarock bezeichnete. Eines der führenden Ensembles war das Basler Kammerorchester, von Paul Sacher begründet und geleitet, der auch zahlreiche Kompositionsaufträge vergab und sein Orchester zur Leitformation des Neobarock machte. Das Concerto in D von Strawinsky, einige Werke von Arthur Honegger, darunter die zweite Sinfonie für Streichorchester und Trompete (die nur im Schlusssatz im Cantus firmus eines Chorals zum Einsatz kommt), auch die Vierte von Honegger, das Divertimento für Streichorchester von Bela Bartok, das Concerto grosso und das Doppelkonzert für 2 Streichorchester, Klavier und Pauken von Bohuslav Martinu gehörten in diese Kategorie. Streicher und Pauken, das war schon ein Typus dieser Musik, von dem es auch Werke von Francis Poulenc und Willy Burkhard und seinem damaligen Schüler Rudolf Kelterborn und zahlreichen, heute ziemlich vergessenen »Kleinmeistern« dieser Zeit, gibt. Ich zähle einige auf: Peter Mieg, Adolf Brunner, Paul Müller-Zürich, Robert Suter, Jacques Wildberger, Conrad Beck, Albert Moeschinger und viele viele andere. Sie alle waren zu Lebzeiten bekannt im Schweizer Musikleben. Gingen aber ziemlich rasch vergessen. Selbst Willy Burkhard, der in der Schweiz so etwas wie eine Leitfigur war und der auch zahlreiche jüngere Komponisten unterrichtet hat, wurde nach seinem Tod im Jahr 1955 immer weniger und wird jetzt nur noch sporadisch aufgeführt. Gelegentlich versucht man diese Komponisten wieder zu beleben, auch Raffaele d'Alessandro oder Constantin Regamey, die interessante Lebensläufe hatten und starke Begabungen waren. Meist ohne nachhaltigen Erfolg.

Die Aufführung barocker Musik hat sich seit den Sechzigerjahren gründlich verändert. Für viele – Musiker und Musikliebhaber – war die Zuwendung zur »historischen Aufführungspraxis« ein Schock. Sie hatte sich aber bereits in den Fünfzigern abgezeichnet. Die Musikwissenschaft hatte das Gebiet Aufführungspraxis begründet. Damit wurde klargelegt, dass sich der Interpret nicht mehr bloss von Traditionen und Überlieferungen leiten lassen konnte, sondern sich auch mit den Gegebenheiten zur Zeit der Entstehung eines Werks auseinanderzusetzen hatte. Was hat der Komponist aufgeschrieben und warum hat ein Werk diese fixierte Form? Es wurde bewusst, dass man es sich in früheren Jahrhunderten leisten konnte, nur das Nötigste aufzuschreiben, denn erstens waren die Werke nicht für die Nachwelt und schon gar nicht für die Ewigkeit gedacht, sondern für den unmittelbaren Gebrauch. Meistens war der Komponist an der jeweiligen Aufführung selbst beteiligt und gab die Anweisungen. Und zweitens wussten die damaligen Musiker, wie sie einen Notentext umzusetzen und unter Umständen zu ergänzen hatten. Es gab auch schon damals im 17. und 18. Jahrhundert Lehrbücher, an denen man sich orientieren konnte. Sie sind oft vergessen und erst in jüngerer Zeit wieder entdeckt und studiert worden. François Couperin: *L'art de toucher le clavecin*; Carl Philipp Emanuel Bach: *Versuch über die wahre Art das Clavier zu spielen*; Johann Mattheson: *Der vollkommene Capellmeister*. Ich kaufte Ende der Fünfzigerjahre ein hoch interessantes und lehrreiches Büchlein aus dem Berner Francke-Verlag: Thurston Dart, *Practica Musica: Vom Umgang mit alter Musik*. »Nur die Vertrautheit mit dem Instrumentarium, mit der Musizierweise, mit den soziologischen Gegebenheiten der verschiedenen Musikepochen geben die Gewähr, dass wirklich stilgerechte Aufführungen zustande kommen«, schrieb der Verfasser im Klappentext.



Da waren zwischenzeitlich Urtext-Ausgaben erschienen. Durchaus verdienstvoll, denn die früheren Ausgaben etwa der Klavierwerke Mozarts, Beethovens oder Chopins wurden von Pianisten besorgt, die den Text nicht bloss mit Fingersätzen versahen, sondern auch mit zusätzlichen dynamischen Zeichen, dazu mit Bindebögen und Staccatozeichen oder Akzenten, die dem entsprachen, wie sie die Werke vorzutragen pflegten. Alle diese Zusätze waren als Hilfe und Anregung für eine adäquate Aufführung gedacht. Oft stammten sie sogar von Schülern der Meister, die eine authentische Aufführungstradition weitergaben. Heute sind es bereits fast wieder Quellenwerke, die interessante Hinweise davon geben, wie ein Werk etwa Ende des 19. oder in der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts aufgeführt worden war. Mit dem Erscheinen der »Urtexte« wurden aber diese kommentierten und ergänzten Ausgaben suspekt.

Aber auch die Urtext-Ausgaben, die Reinheit und Ursprünglichkeit versprachen, konnten in die Irre führen, denn sie verleiteten zu einem sterilen Spiel ohne dynamische Abstufungen, ohne agogische Gestaltung. Gross war die Angst noch in den Fünfzigerjahren vor einem eventuell unberechtigten Ritardando oder einer Tempoveränderung während des Stücks, die als »romantischer Exzess« hätte interpretiert werden können. Heute ist man in dieser Hinsicht freier, weil man aufgrund der Quellen annehmen darf, dass die Musiker des 18. Jahrhunderts keineswegs steril und mit maschineller Präzision spielten, sondern mit viel Fantasie und teilweise improvisatorischen Zugaben und Auszierungen.

Zusätzlich hat jede Urtextausgabe mit dem Phänomen zu kämpfen, dass auch die Komponisten des 19. Jahrhunderts verschiedene Versionen hinterliessen. Da gab es Erstdrucke, die vom Manuskript abwichen, Zweitdrucke die vom Erstdruck abwichen, im Laufe der Zeit hat etwa ein Chopin bei

seinen Schülern und Schülerinnen kleine Änderungen am Notentext oder an Bindebögen oder an der Dynamik angebracht, die in späteren »kritischen« Ausgaben dann berücksichtigt werden mussten. Oft ist es ein schwieriger Entscheid, welche Version nun die definitive und richtige sei. Oft gibt es keine »richtige« und endgültige Version, und der Interpret hat die Wahl zwischen verschiedenen Fassungen.

Aber die Wissenschaft wusste schon längst – schon in den Zwanzigerjahren, als das zehnbändige »Handbuch der Musikwissenschaft« erschien –, dass die Musiker im 17. und 18. Jahrhundert zahllose Verzierungen anbrachten, oft sogar ganze Partien improvisierten, dass Instrumente austauschbar waren, die Violine durch die Flöte oder Oboe ersetzt werden konnte, das Cembalo durch die Orgel und umgekehrt. Man hatte auch schon Vorstellungen über die wirklichen Tempi, die für die Tänze, Präludien und Toccaten, Overtüren und Sonaten gebräuchlich gewesen waren.

Noch bevor Nikolaus Harnoncourt als einer der Pioniere der »historischen Aufführungspraxis« in den Sechzigerjahren mit schockierenden Aufführungen der Passionen und Kantaten von Bach begann, hatte ich in Biel aufgrund von wissenschaftlichen Büchern die neuen (doppelt so raschen) Tempi und die doppelte Punktierung in den französischen Overtüren eingeführt und war dabei zunächst auf Ungläubigkeit und Spott gestossen.

Aber die Praxis hat sich auch dank den Engländern, Niederländern und Franzosen durchgesetzt und schliesslich zu einer Blüte der so neu entdeckten Barockmusik am Ende des zwanzigsten Jahrhunderts geführt. Aus dem trockenen »Nähmaschinen-Barock« der Dreissigerjahre ist eine aufregende und spannende Musik geworden, der auch mit viel Fantasie und mit (manchmal überschäumendem) Improvisations- und Auszierungstalent gehuldigt wird.

Ich höre noch die Einwände zu Beginn der »historischen Aufführungspraxis«: »Da kann man die alte Musik auch gleich mit Perücken und bei Kerzenlicht spielen«. Damit war auch gemeint, dass die barocke Musik als Fossil, als Relikt aus unwiederbringlich vergangener Zeit wahrgenommen würde und jeder Bezug zur jetzigen Zeit flöten ginge. Es war genau umgekehrt. Nachdem sich die Instrumente im Laufe des 19. und frühen 20. Jahrhunderts im Klang angeglichen hatten, um insbesondere im Orchester einen Mischklang zu erzeugen, nachdem auch die Orgelregister im 19. Jahrhundert einander klanglich angenähert wurden, um den Mischklang der »sinfonischen«, romantischen Orgel hervorzubringen, entstand im 20. Jahrhundert gerade auch bei der Neuen Musik das Bedürfnis nach charakteristischen Klängen. Die historische Aufführungspraxis war nicht zuletzt eine Antwort auf dieses Verlangen, indem die historischen Instrumente – Streicher mit Darmsaiten, die barocken Holzflöten, Blockflöten, Barockoboen – eine Vielfalt von sehr unterschiedlichen Klängen ermöglichten und damit einem modernen Bedürfnis entsprachen. Paradoxerweise war die historisch orientierte Aufführungspraxis auf alten oder rekonstruierten Instrumenten nicht eine nostalgische Hinwendung zur Vergangenheit, sondern entsprach viel mehr heutigen Klangvorstellungen.

Betrachtet man die Entwicklung des Musikbetriebs – nicht die stilistische Entwicklung der Kompositionen – so muss man unterscheiden zwischen Rezeptionsgeschichte und zwischen Interpretationsgeschichte.

Jeder Komponist wurde zu verschiedenen Zeiten von den Hörern und Konzert- oder Opernbesucherinnen anders wahrgenommen. Einer war einmal bedeutend, einige Jahrzehnte später sozusagen vergessen, ein Anderer genoss zu Lebzeiten wenig Aufmerksamkeit oder war heftig umstrit-

ten, rückte aber Jahrzehnte nach seinem Tod in den Mittelpunkt des Interesses. Sowohl Bach wie auch Gustav Mahler wurden erst Jahrzehnte oder ein Jahrhundert nach ihrem Tod in ihrer wirklichen Bedeutung erfasst. Vieles war zur Zeit der Entstehung fremd und ungewohnt für die Zuhörer und manches, etwa die späten Streichquartette Beethovens, aber auch manches von Schubert brauchte fast ein Jahrhundert, bis es einigermaßen entschlüsselt und »verstanden« wurde. Manches bleibt rätselhaft und gibt den Interpreten immer noch Probleme auf.

Mozart und Beethoven waren schon zu Lebzeiten berühmt, aber doch wurden sie in späteren Epochen immer wieder anders eingeschätzt, weil auch jede Epoche das in ihrer Musik suchte, was der jeweiligen Zeit entsprach. Joseph Haydn war zu Lebzeiten der berühmteste Komponist Europas, im 19. und bis weit ins 20. Jahrhundert galt er nur für die Musikgeschichte als interessant, daneben aber als alter Zopf, höchstens ein Vorläufer von Beethoven, der vom grossen Titanen weit in den Schatten gestellt wurde.

Heute gilt der Kapellmeister von Esterhazy als kühner und eigenwilliger Experimentator, welcher die wichtigsten Formen der Klassik, die Sinfonie und das Streichquartett und sogar die Klaviersonate ihrer Vollendung zuführte. Welcher alle Stilwandlungen aktiv mitgestaltete und in seiner Erfindungsgabe und Experimentierlust nie erlahmte. Welcher einen Bogen schlägt zwischen Spätbarock und Vorklassik über die Hochklassik bis zur Frühromantik in seinen Naturschilderungen der späten Oratorien »Die Schöpfung« und »Die Jahreszeiten«.

Für viele war Mozarts Musik lange ein Produkt des tändelnden und verspielten Rokoko, heiter, leicht und frohgemut. Im 19. Jahrhundert hatte man in einzelnen Werken – meist in d-moll wie das Klavierkonzert KV 466, der