Der zeitgenössische Komponist und sein Medium*

Den Titel habe ich übernommen, wie er mir zugespielt worden ist. Unter *Medium* werde ich in diesem Zusammenhang in erster Linie jene ausführenden Musiker verstehen, die es sich zur Aufgabe machen, das, was der Komponist neu erfindet, denkt und empfindet, in hörbaren Tönen realisiert an eine Zuhörerschaft weiter zu vermitteln. Um die wesentliche und oft entscheidende Bedeutung dieses Mediums in aller Deutlichkeit festzuhalten, gehen wir aus von einer Feststellung, die in ihrer Wahrheit etwas Erschütterndes haben mag: *Nie* vernimmt ein Hörer eine Komposition genau so, wie sie im Komponisten bei deren Erschaffen geklungen hat! Dabei ist doch die Notenschrift im Laufe der letzten Jahrzehnte mit den minutiösesten Vortragszeichen ergänzt worden, und oft geben zusätzliche Legenden im Vorwort und am Fusse der Partiturseiten weitere Vortragsvorschriften an. Aber was kann wirklich genau fixiert und jeder persönlich-gestalterischen Eigenart des Spielers entzogen werden?

Das Tempo? – Als Ergänzung der allgemein gehaltenen italienischen Tempobezeichnungen haben wir seit Beethovens Zeit die Melzelsche Metronomzahl. Tempo-Übergänge – die Gerafftheit einer Beschleunigung, die Ruhe oder Spannungsgeladenheit einer Verzögerung – können damit jedoch nicht erfasst werden, in ihrem innern Verlauf auch mit der von Bela Bartok versuchten Angabe in Sekunden nicht. Wobei für die musikalische Aussage und Form diese tempoflexiblen Stellen sehr oft nicht unwesentlich sind. Und wie steht es mit den tempofesten Partien? Wohl selten werden diese in wirklich metronomisch-mechanischer Regelmässigkeit gespielt werden müssen. Zu ihrer Lebendigkeit gehört ein gewisses elastisch-agogisches Spiel, dessen Grenzen und Eigenart festzuhalten der Komponist schriftlich keine Möglichkeit hat. Ausserdem bedingen oft akustische Gegebenheiten oder der Umstand, ob es sich um eine öffentliche Konzertaufführung oder um eine Aufnahme für Tonband und Platte im Studio handelt, beim erfahrenen Musiker eine gewisse Rücksichtnahme in der Wahl des Gesamt-Tempos.

Die Tonhöhe? – Diese scheint in den fünf Notenlinien und mit den wenigen Schlüsseln, welche uns die Musikgeschichte übriggelassen hat, zweifellos festgehalten. Dass die Orchester und Kammermusik-Ensembles unterschiedlich

* Am 31. Oktober 1969 verstarb der Autor dieses Aufsatzes, Herr Seminarmusiklehrer und Komponist *Hugo Pfister*. Der Aufsatz war bestimmt, als Vortrag gehalten zu werden, anlässlich der «Braunwaldner Musikwochen 1969» vom 7. – 16. Juli 1969. Infolge Erkrankung stellte Hugo Pfister den Veranstaltern das Manuskript zur Verfügung. Der Vortrag erschien im Dezember 1969 in vollem Wortlaut im «Neujahrsboten für das Glarner Hinterland». Das Recht des Abdruckes dieser letzten Arbeit von Hugo Pfister verdanken wir dem Präsidenten der «Musikwochen Braunwald», unserm Mitbürger Joh. Jak. Zemp, der Gattin des verstorbenen Komponisten, Frau Paula Pfister-Häberling, sowie der Redaktion des «Neujahrsboten», Linthal.

Weitere Informationen auf www.ortsgeschichte-kuesnacht.ch

hoch gestimmt sind, das heisst sich schon lange nicht mehr auf das offiziell verbindliche a' beziehen, müssen wir in diesem Zusammenhang vielleicht nicht als wesentlich betrachten. Viel entscheidender sind jene Unterschiede der Tongebung, jene kleinen Schwebungsdifferenzen, durch welche sich vor allem die Solisten unterscheiden: Beispielsweise kennen Sie jene Streicher, die gerne tief und sonor intonieren, und jene andern, die einen hohen hellen, ich möchte fast sagen «angriffigen» Ton vorziehen, beides rein, im Rahmen der durch die Notenlinien fixierten Tonhöhe, aber eben um jene wenigen entscheidenden Schwebungen, die so sehr den Charakter einer ganzen Komposition zu bestimmen vermögen, voneinander verschieden.

Die Notenwerte, also der Rhythmus? – Das im Grunde genommen armselig-arithmetische System, in dem während Jahrhunderten die Meister faszinierendste Formen erfunden haben, ist in unserer Zeit durch mancherlei subtile Unterteilungswerte und Notierungen ergänzt worden, was aber grundsätzlich Unterschiede in der Ausführungsart, wie sie schon in den herkömmlichen rhythmischen Gestalten aufweisbar sind, nicht ausschliesst. Denken Sie beispielsweise nur an die Punktierung: Trotz der Faustregel, dass der Punkt die vor ihm stehende Note um ihre Hälfte verlängere, wird der eine Musiker stets mehr zu einer weich und elegant empfundenen, der andere eher zu einer genau errechneten und hartkantigen Ausführung neigen.

Die Artikulation? – Greifen wir hier als Beispiel nur die vielerlei Ausführungsarten des Staccato heraus: Es sind deren so vielerlei, wie sie mit den paar Zeichen Punkt oder Keil über der Note, Punkt mit Strichlein und Punkt mit Bogen lange nicht alle eindeutig erfassbar sind, ganz abgesehen davon, dass hierin noch kein endgültiges System, zwischen den Komponisten über einige Zeichen nicht die gleiche Meinung und deshalb für die Spieler selbstverständlich die Möglichkeit besteht, die Zeichen ihrerseits verschieden zu interpretieren.

Die Phrasierung? – Selbst wenn der Komponist mit Bogen, Klammern, Kommas und andern Zeichen seine Vorstellung im Manuskript niedergelegt hat, besteht für den Ausführenden immer noch die Möglichkeit, beispielsweise gliedernde Zäsuren mehr oder weniger auffallend zu geben und die Gedankenbogen mehr oder weniger plastisch zu spannen.

Die Dynamik, also die Lautstärkenverhältnisse vom Pianissimo bis zum Fortissimo? – Hier ist sowieso alles relativ. Es wäre unklug, eine musikalisch-dynamische Einheit (ähnlich der Metronomzahl für das Tempo) festzusetzen, muss doch immer wieder – was oft ganz unbewusst geschieht – die durchschnittliche Vortragstärke den örtlichen akustischen Gegebenheiten angepasst werden. Die dynamischen Unterschiede sind gestalterisch entscheidend. Aber wie gross ist der Unterschied zwischen piano und forte? Nur der Charakter des Spielers – durch Überlegungen selbstverständlich oft andern künstleri-

Weitere Informationen auf www.ortsgeschichte-kuesnacht.ch

schen Bedingungen angepasst – entscheidet über diese Spannweite, bedingt auch die Art, wie ein Crescendo wächst oder anschwillt oder aufquillt, und den so heiklen Vorgang, wie ein Diminuendo gleitet oder fällt.

Alles also, was der Komponist aus seiner Vorstellungswelt aufs Manuskript überträgt, lässt trotz der sorgfältigsten Pflege und Überlegtheit der Notation Lücken für die Interpretation und Freiheiten für den Ausführenden offen. Von hier aus gesehen, hat sicher jener Satz, den man sowohl Ravel wie Strawinsky zuschreibt, «Je ne veux pas qu'on interprète ma musique, il ne faut que l'exécuter» nur beschränkten Sinn. Der Ausführende *muss* interpretieren; das Medium, der Vermittler, ist *Mitgestalter*.

Natürlich gilt diese Feststellung mehr oder weniger für alle Musik, für die alte und für die neue. Die Werke früherer Epochen kennen Sie aber schon, haben sie in manch vorbildlicher Aufführung gehört und in Erinnerung behalten und können bei einer Neubegegnung sehr wohl unterscheiden, was eigentliche Werksubstanz und was Eigenart der Vortragsweise des nun vor Ihnen wirkenden Interpreten ist. Und misslingt das Spiel einmal, so haben Sie nicht ein schlechtes Werk von Mozart oder Beethoven gehört, sondern eben eine schlechte Aufführung eines Werkes, das Sie gleichwohl zu den herrlichsten zählen. Hören Sie aber eine neue Komposition, das Werk eines zeitgenössischen Komponisten, von dem Sie noch nichts oder kaum etwas kennen, so hören Sie diese Komposition ja zum erstenmal, hören sie in der Regel lange nicht mehr, haben keine Vergleichsmöglichkeit, und Sie können gar nicht anders, als alles, was Sie hören, genau so, wie Sie es zu hören bekommen, auch mit allem, was vielleicht dazugeraten oder wegfallen oder missverständlich dargestellt worden ist, für das Werk selbst zu halten. Die Qualität der Aufführung wird für Sie nur in ausserordentlichen Fällen zu abstrahieren sein. Dies ist die besondere Abhängigkeit des zeitgenössischen Komponisten von seinem Medium. Sein Nachteil.

Diesem Nachteil steht jedoch ein überaus schätzenswerter Vorteil entgegen: Die Möglichkeit nämlich, mit den Interpreten vor der Aufführung zusammenarbeiten zu können. Zwar kann auch diese Vorausarbeit ihre Schwierigkeiten bieten, mit Dirigenten beispielsweise, die ihre eigenen stilistischen Ambitionen durchsetzen möchten (die Situation bei Kompositionen für Orchester ist ja deshalb eine besondere, weil mit dem Dirigenten noch eine Vermittlerstelle mehr am Gestaltungsvorgang teilnimmt), oder mit Solisten – Auftraggebern vielleicht sogar – die aufgrund früher gehörter Werke ganz anderes erwarteten, als ihnen der Komponist, der sich unterdessen ganz anderswohin entwickelt hat, ihnen nun zu geben bereit ist. Für mein Teil kann ich aber bekennen, dass dieses gemeinsame Suchen, Abwägen, Entscheiden und Festhalten, die Zusammenarbeit vor einer Uraufführung – spannungsreich sicher stets –

Weitere Informationen auf www.ortsgeschichte-kuesnacht.ch

zu den glücklichsten Zeiten und Erlebnissen meines Schaffens gehörte, auch dann sogar, wenn ich vorübergehend Glaubens war, Grund zur tiefsten Depression zu haben. Es hatten sich ja auch im Laufe der Jahre, in wiederholtem Zusammenwirken an wechselnden Aufgaben, mit begabten und zuverlässigen Musikern jene festeren Bande, jene tieferen Einsichten in die Eigenart und musikalische Denkweise des andern entwickelt, die einem intensiven gemeinsamen Schaffen und einer werkgetreuen Aufführung so sehr förderlich sind.

Was dem erwähnten Zusammenwirken, der Studioarbeit und den gemeinsamen Vorbereitungen öffentlicher Aufführungen hervorragenden Reiz und bleibenden Wert verlieh, das war die stetige Wechselwirkung, die von den Ideen des Komponisten und von den Ausführvorschlägen der Instrumentalisten ausging. Der Komponist kam mit neuen musikalischen Gestalten, deren Sinn und technische Bewältigung der Ausführende sich erst zurechtlegen musste; dafür demonstrierte dieser dem Komponisten eine Tonfolge des neuen Stückes – Tongebung, Atemführung oder Artikulation wechselnd – in überraschend vielen Varianten, für das entstehende Werk seinen Schöpfer zum Entscheid zwingend, ihm damit jedoch für später auch willkommene Anregung und Bereicherung seiner instrumentalen Kenntnisse schenkend. Und wenn so ein Ausführungsvorschlag von besonders faszinierender Art und Überzeugungskraft war, so konnte er die im Werden begriffene Komposition in unvorhergesehener Weise mitbestimmen, andere Partien beeinflussen, denn so ein Werk steht ja nicht von Anfang an im Komponisten mit jeder Note fertig da: Unter Umständen strampelt und wendet es sich bis zu seiner Geburt gar manchesmal.

Dieses Ja zur mitgestaltenden Rolle des sogenannten Mediums, zu dem wir uns schon zu Anfang dieser Ausführungen nachdrücklich bekannt haben, hat denn auch einige Komponisten unserer Zeit konsequenterweise zur Pflege von Praktiken geführt, in denen die Möglichkeit des Ausführenden, selber zu gestalten, demonstrativ gewürdigt wird. Die Beispiele reichen von den «aleatorischen» Kompositionen, in denen das Ensemble die ihm zugeteilten Motive nach eigenem Gutdünken aneinanderreihen und kombinieren kann, bis zu jenen Versuchen, wo den Ausführenden mit vagen Zeichen ein recht breiter Weg geöffnet ist, auf dem sie spontan eigene Figuren, Klänge und Geräusche erfinden sollen. Ich bin diese beiden Wege bisher nicht gegangen. Zu «komponieren», das heisst musikalische Linien zu führen, Harmonien zu entwickeln und Klänge zu verteilen, die Form zu überblicken und zu ordnen, die Bewegung stets zu beachten und mit ihr zu spielen, das sind für mich allzu leidenschaftliche Beschäftigungen, als dass ich sie aus der Hand geben könnte.

Wenn ich beim Schreiben ausserdem schon weiss, wer ein Stück spielen,

Weitere Informationen auf www.ortsgeschichte-kuesnacht.ch

wer im Ensemble die betreffende Stimme ausführen wird, so empfinde ich dies als sehr anregend. Ich höre seinen Ton, kenne Eigenarten seiner Spielweise und sehe sozusagen den betreffenden Musiker während meiner Arbeit vor mir. Das beflügelt meine Phantasie.

Zum Schluss noch ein ganz anderes Kapitel. Wir haben von jenen Versuchen gehört, bei denen der Komponist den Ausführenden von seiner Gebundenheit an eine fixierte Partitur freisetzen möchte und deshalb grosszügig jeden Zufall in Kauf nimmt, oder – in den besonders konsequenten Strebungen – den Zufall herausfordert und begrüsst. Unsere Ausführungen unter dem Titel «Der zeitgenössische Komponist und sein Medium» würde eine entscheidende Lücke aufweisen, wenn der Hinweis fehlte auf eine radikal entgegengesetzte Kunstrichtung, in welcher der Komponist willens ist – und auch die Möglichkeit hat – die Mitwirkung eines Interpreten, eines ausführenden Ensembles gänzlich auszuschalten. Er möchte seine Komposition so wie er sie gedacht und realisiert hat, endgültig und unverrückbar vor sich haben, wie etwa der Maler sein Bild, das ja auch niemand nachzeichnen oder nachmalen muss, um es einem Betrachter nahezubringen. Dies setzt jedoch eine Herstellungsart voraus, die ihrerseits schon jegliche zufällige Schwankung menschlichen Instrumentalspiels oder der menschlichen Stimme umgeht: das ist der Weg über die Maschine, über die elektroakustischen Geräte. Man könnte von technischen Medien reden, doch widersteht mir dieser Ausdruck, weil er allzuweit entfernt ist von jener Auffassung des Mediums, wie wir sie zu Anfang dieser Ausführungen umrissen haben, von seiner musikalisch-lebendigen Art, mitzugestalten, von seinem Ahnungsvermögen, seiner Einfühlsamkeit und seiner Lust, am schöpferischen Akt immer wieder aufs neue persönlich teilzuhaben.

Elektronische Musik. Mit diesem Ausdruck wird im Volksmund heutzutag jede Art Musik belegt, bei deren Herstellung irgend welche technische Manipulationen vorgenommen worden sind, um das Hörbild beim Abspiel ab Tonband oder Schallplatte gegenüber normaler Musik zu verfremden, eigenartiger, vielleicht reizvoller zu gestalten. Was vor allem in der Unterhaltungsmusik Mode geworden ist. Echte elektronische Musik ist jedoch eine Kunst ganz eigener Art. Schon für die Partitur bedient man sich nicht mehr unseres Notensystems; auf gerastertem Papier werden Koordinaten und Kurven eingetragen, mit welchen die Tonhöhen, aber auch exakte Stärkegrade und Tondauern usw. planmässig festgehalten sind. Und im Prinzip wird kein Ton von irgendeinem herkömmlichen Instrument bezogen, sondern alles klangliche Geschehen wird mit technischen Schwingungserzeugern produziert und mit einer Anzahl weiterer elektroakustischer Maschinen und Gerätschaften zur gewünschten Qualität verarbeitet. Auf mehrspurigem Tonband werden die einzelnen Kompositionsteile festgehalten, kombiniert und überlagert, bis dann das endgültige Produkt zur

Weitere Informationen auf www.ortsgeschichte-kuesnacht.ch

Speicherung und späterem Abspiel auf Tonband oder Lochstreifen kopiert werden kann. Weil diese neuen Musikmaschinen, von Stimmung und Aufbau der herkömmlichen Musikinstrumente und damit auch von unserem europäischen Tonsystem völlig unabhängig, alle Frequenzverhältnisse liefern können, geniesst der Komponist die uneingeschränkte Freiheit, sich für jedes Werk ein neues, eigenes Bezugsystem zu erfinden, und weil mit der Filteranlage auch die Obertonfelder in jeder gewünschten Art gestreut oder gesammelt werden können, sind auch Klangfarben bisher wirklich unerhörter Art darstellbar und mischbar geworden. Wegen all dieser Ungewohnheiten wirken elektronische Kompositionen – Gründe rhythmischer und formaler Art wollen wir hier übergehen – nicht nur wie eine Kunst für sich, sondern wie Äusserungen aus einer andern Welt, vielleicht vergleichbar der Welt jener technischen Errungenschaften, die unsere bisherigen irdischen Massstäbe längst überwunden haben. Irgendwie leblos kommt sie ihm auch vor, unmenschlich möchte er sagen, wenn er damit nicht deswegen im Unrecht wäre, weil sie ja auch von Menschen geschaffen worden ist. Es stellt sich aber hier die Frage, wie weit eine Musik gedacht und technisch vielleicht grenzenlos realisiert werden kann, wie weit sie aber von unseren irdischen Sinnen noch aufgenommen und in uns als totales Geschehnis noch nacherlebt zu werden vermag.

Übrigens existieren bis jetzt – aus einem Grund, der Sie sehr berühren wird – verhältnismässig wenige rein elektronische Werke. Studiengruppen, die vorerst streng nach diesen Prinzipien gearbeitet haben, sind unterdessen insofern davon abgekommen, als sie als klanglichen Grundstoff die Töne bekannter Instrumente – von Menschen gespielt! – oder die menschliche Stimme selbst verwenden. Sehr verarbeitet, verfremdet allerdings, aber es bleibt dem Klang der Vorzug, der wieder erkannt worden ist und innerhalb einer ästhetisch freilich eng gezogenen Grenze wiederum geschätzt wird: Die Vibration, die kaum merklichen und immer wieder anders gearteten Schwankungen, die ein Kennzeichen natürlicher Lebendigkeit sind. Andere Schulen haben ohnehin stets den Instrumentalklang oder Elemente der menschlichen Stimme, ebenso Aufnahmen von Geräuschen und klingenden Erscheinungen aller Art aus dem Alltag als Grundstoff ihrer Experimente verwendet.

Ausserdem sind diese Tonbandproduktionen oft nicht als autonome Werke gedacht, sondern in umfassendere Kompositionen integriert, indem sie als eine Art Kontrapunkt einem andern Kompositionsteil entgegengesendet werden, der in normalen Noten komponiert und von einem Ensemble mit herkömmlichen Instrumenten – vielleicht nicht in herkömmlicher Weise – abwechselnd oder gleichzeitig gespielt wird, was eine Spannung ungeheurer Art bewirken kann. Die Bandmusik wird zu diesem Zweck meistens von mehreren im Konzertsaal verteilten Lautsprechern – der Raum wird als musikalisch mitformendes

Weitere Informationen auf www.ortsgeschichte-kuesnacht.ch

Element in die kompositorischen Rücksichten miteinbezogen –, von einem Ort zum andern wandernd oder gleichzeitig ausgestrahlt. Auch auf Seiten des elektrophonischen Teils wirkt ein Kollektivum: Um Regiepult, Verstärkeranlage und Lautsprecher richtig plazieren und auch während des Vortrags regeln zu können, tritt eine ganze Bedienungsequipe in Erscheinung.

Wir dürfen den Irrtum nicht bestehen lassen, der Komponist schaffe sein elektro-akustisches Werk ganz allein. In der Regel steht ihm ein Team experimentierfreudiger Techniker als unentbehrliche Helfer zur Seite. Gearbeitet wird in besonderen Studios. Nur wenige Institutionen verfügen über die grossen Geldsummen, welche die Einrichtung mit den genannten – und immer wieder neuen – difficilen Maschinen und Gerätschaften erheischt. In allen Ländern zusammengezählt, bestehen zwei Dutzend bekannte grössere Studios für experimentelle Musik. Ein bis 1967 nachgeführtes Verzeichnis weist einiges über tausend Werke auf, welche in diesen Laboratorien produziert worden sind, wobei es sich bei etwa einem Drittel jedoch um sogenannte angewandte Musik handelt, d.h. um Musik zu Hörspielen, Filmen und Bühnenstücken. Aus letzteren Anwendungsgebieten stammen denn auch meine eigenen, zwar schon häufigen, aber im Umfang bescheidenen Erfahrungen in dieser Kompositionsarbeit; sei es, dass ich z.B. verschieden lang gehaltene Klarinettentöne, in der Höhe unregelmässig versetzt, verhallt und zum Teil gefiltert, von der Atmosphäre eines Meerhafens ausgehend zu einer kleinen Musiknummer stilisierte oder – das war in einer Faust-Inszenierung – aus dem vollen Rollen eines herrlichen Tamtams mit Hilfe der Filteranlage sowohl das finstere Raunen als auch ein aufregend hohes Sirren herausholte. Projekte für eine eigenständige, rein elektronische Komposition, die mich sehr locken würden, habe ich bis jetzt zurückstellen müssen. Der Zeitaufwand, den derartige Arbeiten verlangen, ist so enorm, dass ich fürchte, ihn mir nie leisten zu können.

Das allerletzte Experimentierfeld, wohin die sogenannten technischen Medien einige zeitgenössische Komponisten verführten, ist das Komponieren mit dem Computer. Was tut hier der Schaffende noch aus eigenem schöpferischen Impuls? Er programmiert die Maschine, das heisst er versieht sie mit einigen Formeln seiner Erfindung und wählt unter den beängstigend zahlreichen Ergebnissen, welche die Maschine auswirft, jenes oder jene paar Beispiele aus, die qualitativ seinen Vorstellungen und Intentionen am ehesten entsprechen. Falls wir der Ansicht sind, dass hier musikalische Automation und Entmenschlichung auf die Spitze getrieben seien, so überrascht uns um so mehr die Mitteilung, dass renommierte Ensembles sich damit beschäftigen, selbst bizarrste Auswürfe solcher Komponiermaschinen für sich spieltechnisch einzurichten, zu üben und öffentlich vorzutragen. Sogar an diesem extremen Punkt beobachten wir demnach den untilgbaren Drang, Musik als zwischenmenschliches Spiel

Weitere Informationen auf www.ortsgeschichte-kuesnacht.ch

zu betrachten und sie, mit eigenem Instrument teilnehmend, aktiv und durchaus persönlich mitzugestalten.

Das Ensemble-Spiel wird nicht aussterben. Was die Pflege der Schätze älterer Musik betrifft, so werden die besten Plattenaufnahmen nicht verhindern, dass immer wieder neue und in ihrer Art überzeugende Interpretationsversuche unternommen werden; die *neue* Musik aber – das habe ich in kurzer Übersicht zu zeigen versucht – wird immer wieder zu Stadien vorstossen, wo sie neue Formen des Zusammenspiels findet und anregt.

Hugo Pfister
† *1969*

Weitere Informationen auf www.ortsgeschichte-kuesnacht.ch