Comptes rendus = Berichte

Objekttyp: **Group**

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

Band (Jahr): **- (1988)**

Heft 17

PDF erstellt am: **23.05.2024**

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Inhalten der Zeitschriften. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern.
Die auf der Plattform e-periodica veröffentlichten Dokumente stehen für nicht-kommerzielle Zwecke in Lehre und Forschung sowie für die private Nutzung frei zur Verfügung. Einzelne Dateien oder Ausdrucke aus diesem Angebot können zusammen mit diesen Nutzungsbedingungen und den korrekten Herkunftsbezeichnungen weitergegeben werden.
Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Die systematische Speicherung von Teilen des elektronischen Angebots auf anderen Servern bedarf ebenfalls des schriftlichen Einverständnisses der Rechteinhaber.

Haftungsausschluss

Alle Angaben erfolgen ohne Gewähr für Vollständigkeit oder Richtigkeit. Es wird keine Haftung übernommen für Schäden durch die Verwendung von Informationen aus diesem Online-Angebot oder durch das Fehlen von Informationen. Dies gilt auch für Inhalte Dritter, die über dieses Angebot zugänglich sind.

Ein Dienst der *ETH-Bibliothek*
ETH Zürich, Rämistrasse 101, 8092 Zürich, Schweiz, www.library.ethz.ch

http://www.e-periodica.ch

setzen zur Auflösung, wie wir sie eben kennengelernt haben. Das offene Problem, mit welchem wir angesichts des Auflösungsprozesses konfrontiert sind, ist, wie denn die maximal neun Töne pro Karte in allgemeine Lage versetzt werden können. Dies ist genau besehen ein Problem der Dimensionen, die uns durch die musikalischen Parameter der Töne im Rahmen einer bestimmten Instrumentation zur Verfügung gestellt werden. Es wäre zu langwierig, an dieser Stelle auf die physikalisch unendlich-dimensionalen Parameterräume der Klangfarben, Hüllkurven und der übrigen durch Vibrato, Bogendruck, Bogengeschwindigkeit etc. bestimmten Klangkomponenten der Geigenfamilie einzugehen. Wichtig ist hier nur folgendes einschneidendes Resultat aus der mathematischen Musiktheorie[3]: Die ausserordentliche Variabilität der Klanggestaltung durch das Instrumentarium der Geigenfamilie ermöglicht es, dass x individuell als Musikerpersönlichkeiten agierende Streicher einen Tonraum aufspannen, in welchem $x+5$ Töne in allgemeiner Lage plaziert werden können. Die Zahl fünf kommt zustande als die Zahl der allgemeinen, also überindividuell gegenwärtigen Tonparameter, nämlich: die Einsatzzeit, die Dauer, die Tonhöhe, der Bogendruck und die Bogengeschwindigkeit.

Zu diesen überindividuellen Parametern gesellt sich – anschaulich gesprochen – eine Dimension für jeden Instrumentalisten. Da wir aber maximal neun Punkte in allgemeiner Lage darzustellen haben, um eine Auflösung aufzubauen, ist die Gleichung $x + 5 = 9$ für die Bestimmung der minimalen Anzahl x der Streicher die entscheidende Verbindung zwischen dem vom vierstimmigen Satz diktierten Strukturdenken in seiner formalisierten Gestalt und dem aus dem Instrumentarium erwachsenen Reichtum an Tonparametern zur Darstellung der Auflösung einer zur Diskussion stehenden musikalischen Struktur.

Aus dieser Theorie folgt die Notwendigkeit, zum Zweck der verständlichen Darstellung der musiktheoretischen Strukturen des ausgehenden 18. Jahrhunderts mindestens vier individuell, als musikalische Persönlichkeiten agierende Streicher aus der Violinfamilie zur Verfügung des kultivierten Hörers zu stellen. Es lässt sich aber auch erkennen, dass eine fünfte Stimme, wie Schumann und Haydn es bemerken – mit einem heutigen Wort gesagt – redundant wirkt. Sie trägt nichts bei ausser Verdoppelung von schon Gesagtem.

Das Ideal der Klassizität tritt uns hier in seiner vollen Kraft entgegen, nämlich als Gleichgewicht des Notwendigen im Kontext des Möglichen, und dies auch (und pointiert) im Rahmen einer mathematisch orientierten Analyse.

Guerino Mazzola

[1] Finscher L.: Studien zur Geschichte des Streichquartetts I, Bärenreiter, Kassel 1974.

[2] Mazzola G.: Gruppen und Kategorien in der Musik, Heldermann, Berlin 1985.

[3] Mazzola G.: Mathematische Betrachtungen in der Musik, Vorlesungsreprint, Universität Zürich, 1986/87.

Comptes rendus Berichte

Musik in der Kirche – aktuelles Thema?

Solothurn: 89. Tonkünstlerfest

Es stellt sich immer wieder die alte Frage: sind Musikfeste, seien es die Zürcher Junifestwochen, die Luzerner Festwochen oder das Tonkünstlerfest, besser, sinnvoller, spannender, wenn sie sich ein übergeordnetes Thema, also einen inneren Zusammenhang, geben? Ist das Problem der Musik in der Kirche und der Musik der Kirche, also der eigentlichen «Kirchenmusik», wirklich brennend aktuell? Kurt von Fischer hat in seinem Referat am ersten Abend des Tonkünstlerfests neben historischen Konflikten auch aktuelle aufgezeigt, dass nämlich von der Bibel her der Kirche ein Canticum novum verordnet ist, also eine neue, jeweils zeitgenössische Kirchenmusik, und er zeigte unter anderem, dass sich die Barockmusik für breite Bevölkerungsschichten zur Kirchenmusik schlechthin entwickelt hat: wird in der Kirche Barockmusik gespielt, egal welche, so ist sie nach heutigen Massstäben immer Kirchenmusik. Darauf hat denn auch der Tonkünstlerverein mit Johann Sebastian Bachs «Musikalischem Opfer» die Probe aufs Exempel gemacht, was wohl kaum nötig gewesen wäre, denn die Richtigkeit der Behauptung haben wir alle schon längst erfahren. Nicht aber ist hier die so brennende Frage der neuen Kirchenlieder angeschnitten worden, der «Kirchenschlager», der immer noch landauf landab höchst lebendigen Paul Burkhard-Liturgiemusiken, der Pseudo-Negro-Spirituals – auch die echten werden durch unsere Sänger eh nur verballhornt –, auch nicht die der heutigen Pfarrer, die im Gegensatz zu den früheren musikalisch meist völlige Banausen sind, weder wissen, wo das Sanctus in der Liturgie steht, noch die geringsten musikalischen Qualitätskriterien besitzen.

Dass für die Aufführung von Haydns «Missa in Tempore Belli» und Bachs «Musikalischem Opfer» lokale Kräfte eingesetzt wurden, dass nicht einfach der Standard der Grossstadt hier importiert worden ist, vielmehr die «Tonkünstler» der Schweiz einmal mit den Möglichkeiten der «Provinz», immerhin eines katholischen Zentrums, konfrontiert wurden, war wohl richtig. Sowohl das Solothurner Kammerorchester wie das Kammerorchester Serenata Solothurn und der Cäcilienverein Oratorienchor der Stadt Solothurn, ferner die Solisten, allen voran die Cembalistin Christina Kunz, leisteten gute Arbeit, und die Singknaben der St. Ursen-Kathedrale, der älteste Knabenchor der Schweiz, unter Leitung von Peter Scherer boten sogar eine ganz hervorragende Interpretation von Willy Burkhards «Kleinem Psalter» op.82. War es auch Absicht, mit dem «Vorspiel für Orchester» zum «Solothurner Weihnachtsoratorium» vom 47jährigen Urs Joseph Flury zu zeigen, dass in der Lokalkomposition Massenet noch modern ist? Gleichzeitig aber hat der Diözesanbischof Otto Wüst ein Konzert mit Orgelmusik und ausserkirchlicher religiöser Musik – Betruf eines Appenzeller Senns und traditionelle Litanei der tibetanischen Mönche des Tharpa Choeling vom Mont Pèlerin – in der St. Ursen-Kathedrale ermöglicht, was durchaus nicht selbstverständlich ist, und hat selber am Sonntagmorgen das Pontifikalamt zelebriert zur durchaus avantgardistischen «Missa in Festo Pentecostes», die 1986 für das «Forum Feldkirch» geschaffen wurde von Heinz Holliger (Introitus), Hans Ulrich Lehmann (Alleluja I) und Joseph Haselbach (Alleluja II), Peter Wettstein (Pfingstsequenz), Gerald Bennett (Offertorium) und Jacques Wildberger (Communio), wobei die Ordinariumsteile dazwischen wie bei jeder Aufführung, also wie von Anfang an vorgesehen, gregorianisch nach der 3. Choralmesse von der Schola Romana Lucernensis unter der Leitung von Pater Roman Bannwart gesungen wurden. Diese «Missa», die bisher nur konzertant zu hören gewesen ist, wirkte in der Kathedrale zusammen mit den festlichen Handlungen ungemein stark, zum Beispiel die langsam aus der Stille auftauchende elektronische Musik des Introitus zusammen mit dem Einzug des Klerus und die andern Sätze durch die weiträumige Verteilung der Spieler (Klarinette, Viola, Orgel und Sopran) in der Kirche. Leider ist der Bischof in seiner Predigt nicht auf den neuesten, sehr kirchenmusikfeindlichen Erlass des Papstes, den Kurt von Fischer erwähnte, eingegangen.

Das samstägliche Konzert in der Kathedrale geriet ebenfalls schön; nicht zu lang, wie leider so häufig, aber abwechslungsreich, originell und in sich harmonisch aufgebaut. Es wurde eröffnet durch den archaischen Alpsegen, dann folgten ein längeres, sehr einheitliches, mit wenig alternierendem Akkordmaterial gearbeitetes Orgelstück («Dopo ‹Endlich›») von Francesco Hoch von 1984 und die kurze, sehr komplexe «Duometrie» für Flöte und Bassklarinette (1986) von René Wohlhauser. Archaisch elementar war auch die Rezitation der vier tibetanischen Mönche, begleitet und interpungiert von Handglokken, geriebenen und aufeinander abgerollten Becken und einer stehenden Felltrommel. Die Gegensätze, die von Darbietung zu Darbietung vorhanden waren, setzten sich fort in Ernst Pfiffners 1980 vollendeter «Biblischer Szene von der gekrümmten Frau», die in höchster Kultivation auf der Solo-Violine dargestellt wird, und dann in den «Silben» für Orgel (1977) von Franz Furrer-Münch, in denen «aus tiefer Not» sich ein ruhiger Atemgang spannungsvoll überlagert.

Die schon erwähnte Aufführung von Teilen des «Musikalischen Opfers» in der Jesuitenkirche war gedacht im Zusammenhang mit zwei darauf Bezug nehmenden Auftragswerken, von denen aber nur eines rechtzeitig fertig geworden war: die «Conversations» für Harfe und Streicher von Michael Jarrell. Die intendierte Selbständigkeit der Konversationsstimmen kam allerdings nicht recht zur Geltung, sei es, weil die Bewegungsebene zu komplex konzipiert ist oder weil die Aufführung nicht entsprechend lebendig gestaltet war, wozu die hallende Akustik noch das Ihre tat.

Die Generalversammlung des Tonkünstlervereins, die vom amtierenden Präsidenten Jean Balissat geleitet wurde, wählte anstelle des aus beruflichen Gründen zurückgetretenen André Ducret einstimmig den im OSR als Konzertmeister tätigen Robert Zimansky als neues Vorstandsmitglied. In der Diskussion kam, aufgrund des exakt analysierenden Artikels von Rudolf Kelterborn im Jahresbericht des STV, die fast totale Absenz zeitgenössischer Schweizer Musik in den grossen subventionierten Konzertinstituten zur Sprache — der Vorstand konnte bereits von konkreten Aktionsplänen sprechen — und auch die Tatsache, dass ein bedeutendes, über die Kammermusik hinausgehendes Festival zeitgenössischer Musik, vergleichbar mit denen anderer Länder (Helsinki, Donaueschingen, Holland Festival etc.), immer noch nicht existiert, was mit ersterem und der für die Schweizer Musikkultur katastrophalen «unternehmerischen Führung» der SRG, die sich aller Produktionsmittel wie Orchester und Chöre schrittweise entledigt, zusammenhängt. Auch die Verleihung des Komponistenpreises des STV 1988 an Hans Ulrich Lehmann fand hier statt, worüber schon in Dissonanz Nr. 16 berichtet worden ist.

Fritz Muggler

Musizierlust aller Beteiligten

Basler Musikforum: Uraufführung von IGNM-Auftragswerken von Michael Jarrell und Frederic Rzewski

Der überwältigende Erfolg des Konzerts, mit dem nun im Mai die erste Saison des neugegründeten Basler Musikforums abgeschlossen wurde, bestätigt, was sich schon bei Saisonbeginn abzeichnete (vgl. *Dissonanz* Nr. 14): Der Rückzug Paul Sachers und die Auflösung des Basler Kammerorchesters waren kein Ende, sondern gaben den Weg frei für neue Initiativen und Konzepte, die nun — auf dem von Sacher mit vorbereiteten Boden — prächtig gedeihen. Die Kombination von Klassik oder klassischer Moderne mit heutiger neuer Musik ist ausserordentlich zugkräftig. Sie lockt das Publikum in Scharen an, nicht weil sie es ihm besonders leicht macht, sondern gerade weil sie es herausfordert und somit ernst nimmt. Ob dies nun dem spezifischen Basler Musikklima zuzuschreiben ist, das im Ruf einer besonderen Offenheit steht, oder einfach der Tatsache, dass mit Holliger, Kelterborn und Wyttenbach drei klarsichtige Komponisten, unbehelligt von populistischen Auflagen der Geldgeber, die Programme machen, bleibe dahingestellt. Doch ketzerische Fragen könnten schon auftauchen. Warum, beispielsweise, werden in einer Grossstadt wie Zürich keine solchen Konzertreihen geplant, um dem verquält musealen Tonhallebetrieb auf die Beine zu helfen und die längst fällige Publikumsauffrischung in die Wege zu leiten? Will das Publikum (welches denn?) tatsächlich keine neue Musik? Oder wollen die Verantwortlichen nicht? Oder das Orchester? Unfähigkeit wird's ja hoffentlich nicht sein. Wo liegt also die Ursache für diese Passivität und Lustlosigkeit andernorts? Es wäre Zeit, diesen Fragen einmal nachzugehen.

Mit «Les Noces» von Strawinsky sowie den Uraufführungen von Werken von Michael Jarrell und Frederic Rzewski, die zum 60. Jahrestag der Basler IGNM-Sektion in Auftrag gegeben wurden, war das Programm des letzten Forumkonzerts äusserst kontrastreich. Zusammengehalten wurde es durch die Musizierlust aller Beteiligten, die sich spürbar auf die Zuhörer übertrug. Dies gilt vor allem für die «Noces», wo der Chor des Städtischen Gymnasiums Bern-Neufeld unter der Leitung von Adolf Burkhardt mit einer Frische und Präsenz musizierte, wie es selten zu hören ist. Das Werk schien dem Chor weder technisch noch vom Verständnis her Schwierigkeiten zu machen, was allerdings nicht erstaunt angesichts des Programmhefts: Es wurde vollständig von den Berner Gymnasiasten gestaltet und verrät mit substantiellen Beiträgen zu Werk und Komponist einen hohen Grad an analytischer Durchdringung. Die Aufführung war einer jener Glücksfälle, bei denen sich Berufsmusiker — vier Vokalsolisten, vier Pianisten, sechs Schlagzeuger — und Laien gegenseitig zu Höchstleistungen anzuspornen vermögen. Der Aufführung der «Noces» in der Endfassung von 1923 wurde in dem schon traditionellen «Vorkonzert» am frühen Abend die archaische Erstversion von 1919 gegenübergestellt — eine ausgezeichnete Programmidee, die die Attraktivität dieser Konzertreihe noch verstärkt.

Die «Essaims-Cribles» für Bassklarinette (Ernesto Molinari) und Ensemble (IGNM-Ensemble, Leitung: Jürg Wyttenbach) von Michael Jarrell, komponiert 1987/88, sind in ihrer hermetischen Geschlossenheit charakteristisch für den dreissigjährigen Komponisten: Eine mit grosser technischer Leichtigkeit entworfene Welt des reinen Klangs, changierend zwischen abgedunkelten, nervös bewegten Texturen und reflexiv-statischen Flächen, in der sich die Bassklarinette mit virtuoser Geschmeidigkeit ihren Weg sucht. Das Stück endet schattig-geheimnisvoll, mit Klängen in tiefster Lage. Wenn es sich denn als Musik für ein Ballett eignen sollte, wie es Jarrells Idee ist, dann könnten Impulse für eine Choreographie vor allem aus diesen nächtlich-fantastischen Zügen des Werks erwachsen.

In Frederic Rzewskis «The Waves» für Sprechstimme (Judith Keller) und Ensemble nach dem Sonett Nr. 60 von Shakespeare schimmert noch etwas vom politischen Konzeptualisten der sechziger Jahre durch, der musikalische Form als Prozess begreift und zugleich mit Inhalt auflädt. Die Vergänglichkeitsthematik des Sonetts übersetzte Rzewski in eine dialektische Zeitkonzeption. Als Äquivalent für das Ineinander von Werden und Vergehen schuf er ein Geflecht komplex miteinander verhäkelter und überlagerter Schichten, das zwar der Improvisation reichlich Raum lässt, aber zugleich gesteuert wird durch ein differenziertes Netz von Regeln. In der labilen Balance zwischen Konstruktion und Freiheit liegt ein beträchtlicher Reiz des nachdenklich stimmenden Stücks.

Max Nyffeler

Les premiers jours de l'humanité

Cologne: Première audition de «Montag» de Stockhausen

Depuis plus de dix ans, Stockhausen travaille à un vaste cycle musico-dramatique qui doit couvrir les sept jours de la semaine, et dont l'achèvement est prévu pour 2002: *Licht*. Il s'agit d'un immense «work in progress», qui comprendra finalement sept opéras, constitués d'une multitude de pièces autonomes pouvant être jouées en concert. Après *Donnerstag* (1978—1980) et *Samstag* (1981—1984), Stockhausen a présenté la première journée de *Licht, Montag* (1984—1988), créée successivement à Cologne (version de concert) et à la Scala de Milan (version scénique). L'œuvre requiert des solistes instrumentaux (cor de basset et flûte), une voix soliste (Lucifer), trois sopranos et trois ténors, un chœur mixte, un chœur d'enfants, et un «orchestre moderne», soit des synthétiseurs, des percussions, et un vaste appareillage électro-acoustique. L'œuvre dure trois heures et demie.

Montag a pour thème la naissance et la renaissance de l'humanité. On pourrait en résumer la signification par ces quelques lignes tirées du livret: «célébration musicale en souvenir de la difficile naissance de l'homme, des êtres mal nés avant la renaissance, des bâtards avant les anges, de l'ignorance avant la vérité, de la monstruosité avant la beauté, de la surdité avant la musicalité». Dans le premier acte, Eve (Suzanne Stephens, cor de basset) met au monde sept enfants-animaux et sept nains, salués par les actions de grâce des femmes (trois sopranos) et par le passage inopiné de trois marins (trois ténors). Le ton est souvent sarcastique, notamment au moment de l'entrée de

Lucifer, dont la colère provoque une grande lamentation. Le deuxième acte commence avec la célébration mystique du deuxième enfantement d'Eve: une procession de jeunes filles s'apparente à un Noël musical. Eve est fécondée par un morceau de piano (sic), et donne naissance à sept petits garçons qui vont se révéler des musiciens très talentueux. Au troisième acte, ces sept enfants sont devenus des hommes. Apparaît un reflet d'Eve habillé en jeune homme (Kathinka Pasveer, flûte et piccolo), dont le nom est Ave. Un jeu de double s'instaure entre ces deux figures (EVA/AVE) et aboutit à un enlacement et une fusion musicale. Ave attire à elle les enfants qui, sous sa fascination, deviennent des marionettes, puis les enlève. «Le piccolo et les voix d'enfants disparaissent dans le lointain et se transforment en chants d'oiseaux», alors que la silhouette d'Eve devient une montagne. Ainsi se termine l'opéra.

La plupart des figures et des situations font référence à des modèles puisés dans la Bible, dans les contes pour enfants, dans certaines légendes, voire dans la mythologie wagnérienne: Eve, la Nativité et ses rois mages, Blanche-Neige et les sept nains, l'eau primitive, les trois dames, les nains laborieux de la légende rhénane (Heinzelmännchen), etc. Ils sont légèrement modifiés ou travestis par Stockhausen. L'Histoire elle-même apparaît en filigrane: la musique des *Préludes* de Liszt, qui servit d'indicatif radiophonique sous le troisième Reich, un discours nazi emporté par le bruit d'une chasse d'eau, une «Marseillaise» quelque peu déformée ... Le travail de Stockhausen penche vers le conte pour enfants, vers le mythe. La technique utilisée est celle des associations, des transformations et des mutations. La symbolique du livret est confirmée par la musique, redoublée par la gestique, et plus encore par la représentation scénique.

Il est évident — Stockhausen s'est expliqué là-dessus — que *Licht* tente de réaliser une synthèse entre la notion typiquement occidentale de l'opéra, et des formes dramatiques de la tradition orientale telles que le Kathakali indien ou le Nô japonnais. *Montag* oscille donc entre l'action rituelle et l'opéra littéraire à vocation philosophique. Les personnages principaux ne sont pas des chanteurs (à part le génie du mal, Lucifer), mais des instrumentistes: Eve joue du cor de basset, Ave de la flûte, Michel sera trompettiste. Ces personnages sont a-psychologiques; ce ne sont pas des «sujets» dramatiques, pris dans les contradictions et les conflits du réel, mais des figures emblématiques, univoques, idéelles et atemporelles. Le déroulement de *Montag* s'apparente à une cérémonie dont chaque détail est rigoureusement fixé; il n'y a pas de tension dramatique: les épisodes se succèdent comme les différentes parties codées d'un rituel. Le spectateur est ainsi placé dans un présent élargi à des proportions considérables et convié à une attitude contemplative, à s'absorber dans l'œuvre. Stockhausen ne représente-t-il pas de façon significative la fusion physique et spirituelle de Eve et Ave, ou celle, initiatique, entre Eve et les sept enfants? Ne joue-t-il pas avec des effets de miroir et de doubles dans la scène de la colère de Lucifer, qui est flanqué d'un acolyte sarcastique, ou dans la scène finale d'Ave et des enfants?

Photo de la première représentation scénique à la Scala de Milan (Photo: Lelli & Masotti)

Il est donc difficile de tenir sur cet opéra un discours critique qui, par sa nature même, récuserait fondamentalement le sens de l'expérience musicale et mystique proposée par Stockhausen. Pourtant, il est bien des aspects, dans *Montag,* qui ne résistent pas à l'analyse. D'une manière générale, la volonté qu'a Stockhausen de réduire le multiple, les différences, les contradictions, à l'un d'une forme absolue, manifeste dans sa musique depuis ses débuts, crée un hiatus non résolu avec l'exigence dramatique de la forme opéra. Les rapports entre musique et livret, entre musique et représentation, la relation entre les personnages, la construction formelle, tout est soumis à l'Idée d'une façon à la fois autoritaire et simplificatrice. Le texte, matériau sonore dans la plupart des cas (onomatopées, mots inventés ou déformés, jeux de mots, incantations «magiques») en est irrémédiablement appauvri: il véhicule des significations stéréotypées, élémentaires, instrumentalisées. Le jeu scénique et la représentation tiennent d'un théâtre religieux archaïque et allégorique qui s'épuise à souligner les idées et les inflexions de la musique. Les éléments réalistes et comiques, où l'on perçoit l'influence du théâtre oriental, deviennent chez Stockhausen à la fois dérisoires et grossiers. La musique elle-même souffre d'une telle soumission à l'Idée, comme si, appelée à remplir docilement le plan minutieux que le compositeur a tracé pour les sept jours de la semaine, elle avait perdu sa souveraineté. Certes, le génie de Stockhausen fait surface à plus d'un endroit: ses textures sonnent toujours admirablement bien, l'écriture des chœurs, et notamment du chœur d'enfants, est souvent remarquable, les dessins mélodiques — l'œuvre a un caractère mélodique dominant — sont prégnants ... Mais l'invention s'effiloche au gré d'une linéarité systématisée. L'instant présent est élargi à des proportions considérables grâce à des sons pédales prolongés indéfiniment et aux répétitions de certaines structures et de certains gestes musicaux. Il finit par perdre tout contenu et toute force de conviction, comme s'il s'agissait d'un «truc» permettant de gonfler certaines idées musicales jusqu'à des proportions faussement monumentales. Cela apparaît dans l'articulation des différentes parties: Stockhausen coupe arbitrairement le continuum avec des éléments sonores réalistes diffusés par une bande: chant du coq, meuglement de vache, pleurs de bébé, discours nazi, pets, bruits de chasse d'eau et de vagues, fanfares, pétarades — on perçoit là une chaîne musico-significative ... Ces «objets sonores» signifiants se substituent à l'absence d'un véritable développement, d'un renouvellement du matériau et des idées musicales. Ils sont le symptôme d'un manque, aussi bien du point de vue du sens que du discours proprement musical. L'allégorie d'une élévation spirituelle et musicale, de la renaissance de l'homme, se retourne en anecdote. Le primat de la globalité, qui

empêche tout développement autonome et libre des différents éléments, qui soumet la multiplicité des relations potentielles à l'univocité du processus, ressemble à un coup de force idéologique. Aussi la représentation d'un monde régénéré et d'un homme nouveau — que Stockhausen n'hésite pas à appeler «surhomme» —, faisant appel aux ressources de la technologie de pointe et à des images ou à des pensées archaïques, quasi magiques, outre qu'elle rappelle de mauvais souvenirs historiques, se traduit-elle par une aliénation et débouche sur une esthétique un peu kitsch.
Inutile de dire que l'exécution musicale est absolument parfaite, Stockhausen ayant réussi à créer une véritable symbiose entre ses interprètes et sa musique: nommons Suzanne Stephens (Eve/cor de basset), Kathinka Pasveer (Ave/flûte), Nicholas Isherwood (Lucifer/basse), Annette Meriweather, Sonna Sarley, Jana Mrazova (sopranos), Helmut Clemens, Julian Pike, Alastair Thompson (ténors), le chœur de la WDR (direction Peter Oetvös), le chœur Zaans de Hollande (direction Jan Pasveer), l'extraordinaire chœur d'enfants de la Radio de Budapest (direction Janos Remenyi) et les instrumentistes Michael Obst, Simon Stockhausen, Michael Svoboda (synthétiseurs) et Andreas Boettger (percussion).

Philippe Albèra

Wir und die andern

Junifestwochen Zürich: Zwei politische Oratorien aus den dreissiger Jahren

Im letzten Jahr hat Iwan Nagel — bis zu dieser Saison Schauspieldirektor des Staatstheaters Stuttgart und von nun an Professor für Ästhetik in Westberlin — einem intelligenten und präzisen Traktat über Mozarts Opern verfasst. «Autonomie und Gnade» ist sein Titel, und seine Grundthese: Mozarts Werk kennzeichne jenen Zeitabschnitt in der Neuzeit, wo die absolutistische Staatslehre von freien, autonomen Menschen ignoriert und zum Teil aufgekündigt wird, und wo der nachabsolutistische — gnadenlose — Staat die frühere Herrschaft noch nicht wieder zurückgewonnen hat. Im absolutistischen Staat ist der Fürst der einzige Autonome; nur er kann alle Seiten seines Menschseins leben; nur er kann verurteilen und begnadigen. Das Projekt der Klassik besteht darin, allen Menschen diese Autonomie zuzubilligen. Im nachabsolutistischen Staat wird sie allen aberkannt, auch dem Fürsten. Wenn dieser Staat überhaupt Gerechtigkeit kennt, dann nur in der gleichmässigen Enteignung der Autonomie seiner Bürger. Und die Künstler haben daran tüchtig mitgewirkt: Schon Beethoven hat die autonomste Mozart-Figur — den Don Giovanni — verurteilt, und die Befreiung des Menschen durch die Befreiung der Menschheit ersetzt. Im Namen der Menschheit verzichten seine Helden — angetrieben von zusammengeschweissten Chören — auf die Totalität ihres Menschseins; eine Dramaturgie der Veredelungs- und Bewährungsprozesse. Den vorläufigen Höhepunkt dieser Entwicklung — wo die Autonomie entweder in der Masse verschwindet oder im isolierten, sprachlosen Helden verstummt — sieht Nagel in den Diktaturen der Massen (mit beiden Bedeutungen des Genitivs).
Nagels Gedankengang führt direkt in die Problematik der an den Zürcher Junifestwochen wiederaufgeführten Oratorien von Tibor Kasics und Wladimir Vogel: Wie bekämpft man mit musikalischen Mitteln eine Diktatur? Indem man sich allen Methoden eben dieser Diktatur verweigert und zum Beispiel die unterdrückte Autonomie zurückfordert oder indem man sich der propagandistischen Mitteln eben dieser Diktatur bedient, weil ja wohl kaum irgendwo sonst der Zweck die Mittel mehr heiligt als im Kampf gegen den Faschismus?
Für *Tibor Kasics* ist klar das letztere der Fall: Mit allem, was sich bis in die dreissiger Jahre hinein an mehrheitsfähigen und die einfachen Menschen rührenden musikalischen Elementen so angehäuft hatte, komponierte er 1938 die weltliche Kantate «Jemand», nach Holzschnitten «Die Passion eines Menschen» von Frans Masereel dargestellt und erzählt von *Hans Sahl.* Je nach Bedarf sind hier Choräle im Bach-Stil, Chansons wie sie vielleicht Kurt Weill geschrieben haben könnte, zuweilen aber auch grosse sym-

phonische Entwicklungen zu hören. Die Chöre bewegen sich auf der einen Seite im breiten Fahrwasser der Chorliteratur des 19. Jahrhunderts, wo der Chorklang als massiger Gesamtklang, gleichsam wie eine Wand daherkommt, auf der andern Seite sind die Chöre aber zuweilen auch im Eisler-Stil vertont, mit leichten, federnden Rhythmen, in denen — ähnlich wie im Janitscharenchor am Schluss von Mozarts «Entführung» — die Absurdität von singenden anstatt kämpfenden oder zumindest argumentierenden Arbeitern auch gleich mitgedacht wird.
Auf einer rein ästhetischen Ebene ist diese ziemlich gleichmässige Mischung von Dilettantismus, Akademismus und grosser Musik kaum zu retten, und «Jemand» hätte gar nie ausgegraben werden müssen. Aber rein ästhetisch will dieses Werk gar nicht beurteilt sein. Es ist in einer Zeit entstanden, wo gerade in den noch nicht annektierten Ländern und kurz vor dem Ausbruch des Krieges der Widerstand gegen den Faschismus (im eigenen Land) die entscheidende Kategorie war. Ästhetische Kategorien mussten da in den Hintergrund treten. So sehr das Werk aus seiner Zeit heraus verstanden sein will, so sehr bildet heute gerade diese ästhetische Ebene das Stossende: denn man begegnet in «Jemand» demselben stilistischen Mischmasch, der auch die nationalsozialistischen Kantaten auszeichnet. Sieht man von den unterschiedlichen politischen Zielen ab, sind sogar die ideologischen Strukturen vergleichbar: auch im Nationalsozialismus wird der Kult des Jemand betrieben, eines Mannes, der für das Allgemeine steht und — geführt vom natürlichen und grossbesetzten Chor-Verstand des Volkes —, das Richtige findet und tut. Und wenn bei Hans Sahl der Jemand hingerichtet wird, dann wird nicht Autonomie ausgelöscht, sondern das Ameisenbewusstsein zelebriert: «Einer weniger — aber siegen werden wir doch!»
Wie bei vielen wichtigen linken Intellektuellen und Künstlern jener Zeit wird auch im «Jemand» der Faschismus als ein übersteigerter Kapitalismus beschrieben (und z.T. wohl auch missverstanden). Damit werden dessen atavistische Züge — vor allem der Rassismus — unterschätzt. Man bekämpft hier gleichsam den Klassenfeind der zwanziger Jahre, der sich wenigstens dadurch auszeichnete, dass seine Aktionen und Reaktionen einigermassen berechenbar waren. Man realisiert dabei nicht, wie sehr der Faschismus jenseits der Schweizer Grenze die sozialistischen Ideale geklont und der barbarischen Diktatur einverleibt hat. Die dünne Suppe, die im Zürcher «Jemand» noch geteilt werden musste, war im damaligen Dritten Reich bereits dick und für fast jedermann erhältlich, weil Hitler den vielen sozialen Forderungen sehr rasch entgegenkam. So sagt denn auch die weltliche Kantate «Jemand» mehr über die Schweiz und über Zürich aus, und die einigende Wirkung dieses antifaschistischen Gesamtkunstwerkes, bei dem in den grossen Chören wohl auch das Publikum zum Mitsänger wurde, darf bei allen diesen Einwänden nicht unterschätzt werden.
Dass gerade diese grossen Chöre in der Zürcher Wiederaufführung (nach 50 Jahren) nicht zum Diktat von Gemeinschaft wurden und dass überhaupt das ganze Werk mit dokumentierender Distanz dargeboten wurde, lag einerseits an der Regie von Christoph Leimbacher, vor allem an der emotionslosen Sprechweise von Udo Samel, lag aber auch an der Aufführung durch AmateursängerInnen, die dem Werk eine gewisse Naivität bewahrten. Die Professionellen in dieser Produktion, das Symphonische Orchester Zürich, konnten sich leider davon nicht abheben. Obwohl dieses Orchester nun schon seit einigen Jahren besteht, ist es immer

noch nicht gelungen, einen kompakten Klang, etwa bei den Streichern, heranzubilden – von den Intonationsmängeln ganz zu schweigen. Dem Gastdirigenten Johannes Schläfli sind diese Mängel auf alle Fälle nicht anzulasten.

Bei *Wladimir Vogels* «Thyl Claes» ging es in jeder Hinsicht professioneller zu. Die «basel sinfonietta» spielte diese zum Teil recht schwierige Partitur unter der Leitung von Jost Meier sehr souverän. Der Kammerchor Seminar Küsnacht und der Singkreis der Engadiner Kantorei, einstudiert von Karl Scheuber, haben sich in die ungewöhnliche Aufgabe von Vogels Sprechchören recht gut eingearbeitet. Allerdings fehlten vor allem im zweiten Teil sowohl die Präzision und Verständlichkeit als auch der Gestaltungsreichtum, die z.B. den Zürcher Kammersprechchor in seinen besseren Zeiten jeweils auszeichneten: so wurden die plakativen Stellen zuweilen fast grobschlächtig dargeboten, und die vielen Stimmglissandi bekamen etwas Larmoyantes. Für die Sopranpartie hätte ich mir eine weichere und vielleicht auch natürlichere Stimme gewünscht als jene von Kathrin Graf; ihre Stimme wirkte oft gepresst und vor allem in den Höhen grell.

Wladimir Vogel machte es sich beim ersten Teil seines «Thyl Claes» bedeutend leichter als Tibor Kasics und Hans Sahl: Er komponierte erstens kein Oratorium für das Volk, und er verzichtete zweitens auf eine Lösung, was sonst auch bei weltlichen Oratorien fast unvermeidlich eintrifft. Der erste Teil des «Thyl Claes» bleibt gerade deshalb eine Rarität im musikalischen Schaffen vor und während des Zweiten Weltkriegs: die losgelassene Barbarei wird in diesem Werk nicht erklärt, begründet oder bedauert, sondern geschildert – und zwar in einer Direktheit, die sich noch heute an der Grenze des Erträglichen bewegt. Da wird gefoltert, gemordet und verbrannt. Für intellektuelle Distanz bleibt kein und für musikalische Unverbindlichkeit wenig Raum. Die Musik steht ganz im Dienste des Wortes. Ihre Strukturen sind einfach und vor allem durchsichtig, d.h. man kann als Hörer genau verfolgen, wie die Musik ihre Wirkungen erzielt, auch beim Sprechchor: da werden zuweilen einzelne Worte herausgeschnitten und ostinatoähnlich wiederholt. Damit gewinnt der Chor eine grosse Suggestivkraft, und zugleich wird die Technik dieser suggestiven Partien vorgeführt. Wladimir Vogel griff mit dem Stoff des «Thyl Claes» nach dem Roman von Charles de Coster zurück in die absolutistische Zeit der niederländischen Religionskriege. Grundlage des ersten Teils ist die bekannte Situation, dass ein Unpolitischer in ein Geschehen hineingezerrt wird, das er weder ausgelöst noch gesucht hat: Thyl Ulenspiegels Vater wird – nachdem er dem protestantischen Glauben nicht abschwört – denunziert, verurteilt und verbrannt.

So konsequent Vogel im ersten Teil die Lösung verweigert, so deutlich ist der zweite nur auf sie hin gebaut. Über die Unterschiede zwischen den beiden Teilen des «Thyl Claes» wurde anlässlich dieser ersten vollständigen Aufführung des Werkes fast mehr diskutiert als über das Werk selber. Der zweite Teil ist artifizieller komponiert. Vogel hatte sich inzwischen der Zwölftontechnik zugewandt, allerdings in einer sehr vokalen Ausrichtung, d.h. die «Singbarkeit» und damit auch die relativ leichte Verständlichkeit der Reihe war ihm wichtig. Was sich in vielen Werken von Komponisten findet, die zur zweiten 12-Ton-Generation gehören und quasi im Schnellverfahren zur Dodekaphonie gelangten, lässt sich auch bei Vogel beobachten: Das, was die Zwölftontechnik garantiert, die Allverwandtschaft im Tonhöhenparameter und die Möglichkeit zur grossformalen Gliederung, wird zum Problem. Zeigte sich im ersten Teil ein Instinkt für Abschnittsbildungen, für Wechsel, für Überraschungseffekte, so gibt es im zweiten Teil immer wieder Längen, weil das Zwölftonmaterial einem Wiederholungs- und nicht einem Erschöpfungsprozess unterworfen ist. Vor allem in den Teilen für Sopransolo hängt es oft durch, und die grossen Momente gerade dieser lyrischen Klagen im ersten Teil werden kaum mehr erreicht.

In seiner Aussage ist der zweite Teil – mit dem Untertitel «Befreiung» – zugleich einfacher und komplizierter als der erste Teil; einfacher, weil alles auf die Lösung, die Befreiung zusteuert, und weil diese Lösung aller materialistischen Dialektik entbehrt. Befreiung ist nicht mehr mit der Idee einer neuen Gesellschaftsform verknüpft, sondern meint ganz direkt – und in Analogie zum Krieg der Alliierten gegen Deutschland – das Ende der Gewaltherrschaft. Was nachher kommt und was zum Beispiel gerade die deutschen Emigranten in Amerika während des ganzen Krieges dringend interessierte, bleibt unausgesprochen. Und komplizierter ist die Aussage, weil die Hauptfigur des zweiten Teils Thyl Ulenspiegel ist, der die Opferstiermentalität seines Vaters überwunden hat und der als raffinierter und alle Freuden des Lebens geniessender Bursche durch die Niederlande zieht, um den Widerstand im Volk zu organisieren. In seiner Vielschichtigkeit und Selbständigkeit – man könnte mit Nagel sagen: in seiner Autonomie – versperrt sich Ulenspiegel den eher einfachen oratorischen Typologien. Ulenspiegel ist eine Figur, die gleichsam immer aus dem Rahmen springt und die vor allem schwer in einen bündigen Schluss einzubinden ist. Bertolt Brecht arbeitete damals zur gleichen Zeit am Galilei; er hat ihn immer wieder umgeschrieben, weil auch er nicht genau wusste, ob er ihn als Held, Feigling oder als Zyniker enden lassen sollte. Vogel löste das Problem, indem er dem Ulenspiegel einen ganz klaren Auftrag gibt: «Suche den Gürtel und die Sieben». Wie ein indisches Mantra wird

Holzschnitte von Franz Masereel, nach denen «Jemand» von Hans Sahl gestaltet ist

dies durch den ganzen zweiten Teil immer wieder vom Chor skandiert. Erst am Schluss wird dann das Rätsel gelüftet: die Sieben sind die sieben Laster, die den Krieg verursachen und in die sieben Tugenden verwandelt werden sollen; der Gürtel ist die Gemeinschaft mit Belgien. Zu dieser Gemeinschaft kam es dann nicht (die Belgier blieben katholisch), so wie es nach 1945 auch nicht zum Weltfrieden kam, sondern der Kalte Krieg ausbrach. Mit der Betonung dieses Mantra-Wortes beraubt sich Vogel der Möglichkeit, die Autonomie von Ulenspiegel herauszuspielen und sie vor dem Hintergrund der Chöre abheben zu lassen. Ulenspiegel ist wie die Chöre getrieben von einer höheren, göttlichen oder meinetwegen auch nur moralischen Instanz, und Ulenspiegels lockere Lebensführung wird bei Vogel zu einem mehr oder weniger lustigen Anhängsel, nicht zur Basis seiner Autonomie. So wirken denn die Aufrufe zum Kampf und gegen die Unterdrückung plakativer und eindimensionaler als die Schilderungen der Schrecken und Schandtaten im ersten Teil. Im Kampf gegen die Barbarei ist die Musik bis zu einem gewissen Grade – zum Beispiel im Chor «Die Trommel des Kriegs gerühret» – selber barbarisch geworden. Von Gnade wollen die Sieger auf alle Fälle nichts mehr wissen: das Wir hat gesiegt, und die andern müssen sterben. Mindestens findet die Ausschlussbewegung statt, die Nagel auch anhand des Schlusses der «Entführung aus dem Serail» beschreibt. Die Europäer stellen den bösen Osmin wie ein ungezogenes Kind in die Ecke, auf dass er lerne, was auch sie nicht können, nämlich Gnade vor Recht ergehen zu lassen.

Überhaupt frage ich mich nach der Erfahrung mit der in jeder Hinsicht lobenswerten Wiederentdeckung der beiden grossen Kantaten ein weiteres Mal, wieweit die Befreiung der Menschheit nicht nur ein zu grosses, sondern auch ein zu totalitäres Projekt ist. Und vielleicht ist es ganz gut, dass der Versuch dazu in der Kunst häufiger betrieben wird als in der Realität ...

Roman Brotbeck

Rumänisches und Skandinavisches

Bremen: «Pro musica nova» 1988

Seit 1961 veranstaltet der relativ kleine, aber in Sachen Neue Musik rege Sender Radio Bremen die relativ grosse Reihe «Pro musica nova», seit 1962 alle zwei Jahre im Wechsel mit der «Pro musica antiqua». «Pro musica nova», jetzt unter der Redaktion von Solf Schaefer, hat eine angenehm unfestivalhafte Atmosphäre und ist, soweit bei Neuer Musik möglich, ins «gewöhnliche» Musikleben der Hanse-Stadt integriert.

Dieses Jahr gab es erstmals zwei regionale Schwerpunktsetzungen: Rumänien und Skandinavien. Aus Rumänien kamen das «Ars nova»-Ensemble Cluj mit zahlreichen kammermusikalischen Ur- und Erstaufführungen (u.a. Doina Rotaru, «Ceasuri» für Violoncello und Perkussion; Cornel Taranu, «Hommage à Paul Celan»; Octav Nemescu, «Metabizantinirikon»; Anatol Vieru, «Cumpana» für Sprecher, Sänger, Tonband und Ensemble). Mit dem Kammer-Ensemble des Rundfunk-Sinfonie-Orchesters Bukarest wurde in Gemeinschaft mit dem Bremer Theater die «Musikalische Handlung» «G...» von Fred Popovici uraufgeführt – ein avantgardistisch-absurdistisches Stück Musiktheater. Mit Klavierwerken vertreten war George Enescu, gespielt von Cristian Petrescu – Enescu, wohl der einzige Komponist, an den wir gewöhnlich beim Stichwort rumänische Musik denken. Einen doppelten Akzent setzte der Madrigalchor Bukarest: ein Konzert mit byzantinisch-orthodoxen Ostergesängen aus Rumänien und vom Berg Athos, und ein weiteres mit neuer rumänischer Musik.

Zwei weitere hervorragende Chöre kamen aus Skandinavien. Der finnische Kammerchor Helsinki beeindruckte in einem Konzert mit frischen, jungen Stimmen und einer ungewöhnlichen szenisch-theatralischen Beweglichkeit, wie sie die junge Komponistin Kaija Saariaho z.B. in ihrem «Stück für gemischten Chor in finnischer Sprache» («Suomenkielinen sekakuorokappale») fordert: Verkleidung mit Sonnenbrillen und Dialoge jeweils zu zweien, Bedienung von kleinem Schlagwerk oder Trillerpfeifen, Demo-Rufe oder Stampfen mit den Füssen, Gurgeln und Flüstern. Sprachauflösung zwischen Nonsens und Tiefsinn, wie sie für neue Chormusik typisch ist, betreibt auch Erik Bergman (Jg. 1911) in «Dreams», «Vier Galgenliedern» nach Morgenstern und «Lapponia» (hier unter Verwendung samischer Joiku-Weisen), und gleitet dabei gelegentlich ins Gefällige ab. Einen kosmopolitischen Avantgardismus ganz mit internationalen Standards führte das ausgezeichnete Violoncello-Klavier-Duo Anssi Karttunen und Tuija Hakkila vor. Kaija Saariaho findet im Stück «Im Traume» für beide Instrumente im Schlagzeughaft-Perkussiven einen gemeinsamen Nenner und entwickelt dabei subtile Klänge zwischen Klopfen auf Klavierdeckel und Cellokorpus, Flageolett-Gleittönen und Spielen unmittelbar auf den Saiten des Flügels. Bemerkenswert in der destruktiv-nostalgischen Heraufzitierung vergangener Musik sind auch die «Trois Morceaux de l'Aube» von Jouni Kaipainen.

Neben einem Symphonie-Konzert mit der Sinfonie Nr. 11 von Allan Pettersson und dem Konzert für Altsaxophon und Orchester von Sven-David Sandström setzte im schwedischen Programmteil der Rundfunkchor Stockholm in der Bremer Liebfrauenkirche nachhaltige Akzente. Vom Klang her sind die Stockholmer, nicht nur durch die Kirchenraumakustik, deutlich voluminöser, homogener als die Finnen, und sie singen mit reifer Präzision und professioneller Perfektion. Charakteristischerweise ist ihr Repertoire konservativer orientiert – wobei auch sie problemlos über Avantgarde-Techniken verfügen. Ein wohlklingendes Naturbild entwirft Rolf Martinsson in «Vattennätter» («Wassernächte»). Lars Johan Werle dagegen demontiert in «trees» nach Gedichten von E.E. Cummings mit Sprach- und Laut-Auflösung Natur-Idyllik, spielt aber, teils ironisch, teils bieder mit Spiritual- und Blues-Elementen. Finsterer und erschreckender erscheint Natur in «Night Winds» von Daniel Börtz. Und eine Art Apokalypse gestaltet die «Elegi» von Gunnar Ekelöf.

Das geographisch am weitesten entfernte Island wurde vertreten durch ein Gesprächskonzert mit Atli Heimir Sveinsson, der liebenswürdig und beredt in seine Werke einführte. So alt in Island Demokratie und Musiktradition des Chor- und Epengesangs sind, so jung ist die bürgerlich-neuzeitliche Musikkultur dort – sie entwickelte sich im wesentlichen erst seit Ende des 19. Jahrhunderts und sprunghaft nochmals seit der definitiven staatsrechtlichen Emanzipation von Dänemark im Jahr 1944. Um so beeindruckender sind einige Zahlen. Bei insgesamt nur 249'000 Einwohnern gibt es 31 Komponisten. Island erreicht damit eine im Vergleich zur Bundesrepublik achtmal grössere Komponisten-Dichte. Ausserordentlich dicht ist auch das Basis-Netz der dortigen Musikkultur mit 55 Musikschulen und 8000 Schülern – ein für unsere Verhältnisse geradezu utopischer Prozentsatz.

Nicht zuletzt wegen seiner isolierten Insellage treibt es die isländischen Komponisten zur Ausbildung in alle Welt, bevor sie dann doch wieder heimkehren. Laut Sveinsson sind denn auch alle gängigen Strömungen dort vertreten, ob minimal music oder Neoromantik, Serialismus oder Neoklassizismus. Sveinsson selbst hat ein recht breites stilistisch-musiksprachliches Spektrum im Bereich eines gemässigten Avantgardismus. Sein Streichquartett «Aldarmót» (Begegnung zweier Zeitalter) konfrontiert sinnfällig süssen polyphonen Gesang und scharfes Geschwirre. Interessant in der Verbindung von archaischem Körperschlag und moderner Instrumentalidiomatik ist das Stück «Fantastic Rondos» für Klarinette, Posaune, Violoncello und Klavier.

Dieses Stück bildete den Abschluss von zwei «Nordischen Nächten», für die der künftige leitende Musikdramaturg am Bremer Theater, Jochem Wolff, das Programm entworfen hatte: Filme mit Landschaften und entsprechender Musik wechselten da mit Filmen von einem Einbruch nach Partitur, Gespräche mit Interpreten und Komponisten mit Musik live oder vom Tonband. Zu erwähnen ist schliesslich auch eine Bremer Gruppe «GanZeit» mit Komposition, Klanginstallation und Performance, die an den Weser-Terrassen auf der Suche nach Selbsterfahrung und der vorwiegend nordischen «Farbe der Zeit» Tage lang ihr Wesen trieb.

Auch wenn manchmal die Verfremdung und Zerlegung der Wortsprache oder

des traditionellen Instrumentalklangs in Laute, in Blubbern, Zischen, Kreischen, Brummen etwas eintönig wurde — allemale machte «Pro musica nova» deutlich, dass auch anderswo Leute auf dem jeweils neuesten Stand sind, und dass zu irgendwelchem germanozentrischen oder westeuropäischen Hochmut weniger denn je Grund besteht.

Hanns-Werner Heister

Livres Bücher

Subkutan unentschiedenes endgültiges Behaupten

Carl Dahlhaus: Ludwig van Beethoven und seine Zeit.
Laaber-Verlag, Reihe «Grosse Komponisten und ihre Zeit», Laaber 1987

«Die Vorurteile sind sozureden die Kunsttriebe der Menschen; sie tun dadurch vieles, das ihnen zu schwer werden würde, bis zum Entschluss durchzudenken, ohne alle Mühe.» Georg Christoph Lichtenberg

Das VORWORT schon, eines *sonder*-? nein: eines *mit*gleichen. Es beginnt mit einer Feststellung: dass eine, Spittas *Bach* oder Aberts *Mozart* vergleichbare, «grosse» Beethoven-Biographie niemals geschrieben worden wäre; erläutert in Klammern (wo die Rede auf den Verzicht des «so verdienstlichen» Thayer'schen *Beethoven* kommt), was unter einer «klassischen» Biographie zu verstehen wäre: der Entwurf eines die Schilderung der Einzelheiten durchdringenden Gesamtbildes aus Erzählung der Lebensgeschichte, Interpretation der Werke und Darstellung des musikhistorischen Kontextes; und landet ehestens bei einer jener Stilfiguren, die keine der zahlreichen Dahlhaus-Aufsatz- oder -Buch-Gelegenheiten auslässt, dem subkutan unentschiedenen endgültigen Behaupten: die Zeit der Monumental-Biographien nämlich, sie war mit dem Ersten Weltkrieg zu Ende, so dass das um 1900 versäumte Beethoven-Buch — ja, was? eben versäumt ist, aus und vorbei? Nein, so einfach nicht: *wahrscheinlich* werde es auch künftig nicht entstehen. Das Kategorische («zu Ende») und das Vorsichtige («wahrscheinlich nicht mehr»): eines Sinnes, um dem einen, der da vielleicht kommen wird (namens Dahlhaus? Dann wäre seine Ankunft zu verkünden?), die post-festum-Quadratur des Kreises nicht zu verderben? Andernfalls, beklagenswerterweise, bliebe es dabei: die Darstellungen geringeren äusseren und inneren Formats entbehrten ihres Zentrums; für sich bestehen, leider, das vermöchten sie nicht, weil inneres und äusseres Format eben doch nicht so unabhängig voneinander wären, wie Apologeten des Essays meinten. Apologeten-Namen? Keine. Der als erster verschwiegene, er ist, andern Dahlhaus-Orts, endgültig beiseitegedrängt worden (Adorno[1] heisst er). Lamento denn, und kein Ende: Schiere Utopie, dass einer den in Jahrzehnten gehäuften «Beiträgen» die ersehnte Zusammenfassung zuteil werden liesse, dass einer deren innere Einheit kenntlich machte...

Der Rest des VORWORTS, zur Stretta komprimiert: Nicht verleugnet sei *, um ** freilich könne es sich nicht handeln, halbwegs gerechtfertigt immerhin sei ***, wohingegen **** als Versuch gemeint sei, es fernerhin keine Übertreibung sei, wenn man ***** behauptet, um von ****** sodann klarzustellen, dass es nicht als ******* gemeint sei. Der Ehrgeiz, schliesslich und endlich, ein «Beethoven-Bild» zu entwerfen, liegt dem Autor fern, weil er nicht glaubt (weiss er es nicht?), dass...: selten, die Symptome des Pesockij[2]-Syndroms so auf Anhieb vollzählig versammelt zu sehen.

Folgt: eine CHRONIK = eine Auflistung der Beethoven- und Nicht-Beethoven-Daten von 1770 bis 1827, welch letztere, immer wieder, mit Beethoven in einen Zusammenhang gebracht werden. Der auf 16½ Seiten angestrebte Detail-Reichtum (Motto: es liesse «sich nicht einmal sagen, welche Arten von Tatsachen in einer Lebensgeschichte überhaupt zu erzählen wären») hält es mit der Pedanterie (die Klavier-Violin-Sonaten a-moll und F-Dur seien 1801 zusammen als opus 23, erst 1802 als opus 23 und 24 gedruckt worden), sorgt für Überraschung (der Titel *Sonata appassionata* für op. 57 finde sich erstmals in einer Ausgabe für Klavier zu vier Händen aus dem Jahre 1838), verteilt Zensuren (Reichardts Charakterisierung der von ihm inthronisierten «klassischen Trias» Haydn, Mozart, Beethoven als Gartenhaus, Palast, ragender Turm bediene sich seltsamer Metaphorik), bietet Stil-Ungeschick (wie wäre es anzufangen, Sonaten von einem Begriff [dem des Spätwerks] auszuschliessen?), stellt Schattenboxer-Unverdrossenheit zur Schau (dieses sei gerechtfertigt, jenes vollends verfehlt) — — — Moment: hat er (Dahlhaus) da nicht eben die Katze aus dem Sack gelassen? Welche Meinung nämlich hat einer von den Begriffen, der es ungerechtfertigt nennt, dies oder jenes von einem solchen auszuschliessen[3]? Sie wären ihm das Höchste? Und was gewönne er mit ihnen? Bausteine zur Rekonstruktion des Zentrums?

ASPEKTE, das ist der Titel des 250 Seiten umfassenden Hauptteils, der, Pesockij[2] sei Dank, mit 45 Seiten *Werk und Biographie* anhebt: zuallererst die «biographische Methode» zu diskutieren. Schliesslich *sagt* Dahlhaus, was er tut und (vor allem) was nicht und wie (vor allem) letzteres einzuschätzen wäre. Wobei er sich einer Sprache befleissigt, die für den Streit zuhause taugen möchte (dass dies oder jenes *niemand* leugne, schreibt er, wenn er meint: *er* nicht); auch, insofern sie, was ihren Umgang mit («nichts Geringerem als») dem Hierarchien-Wesen angeht, sich von niemandem übertreffen lässt (Themen-Ausprägungen müssen um ihr Erstgeburts-Recht bangen, Teile dürfen zum Ganzen, Details zur Einheit hochstreben); mit welcher Rangleiter-Erfahrung die Dahlhaus'sche Sprache keineswegs prunkt, wie ihre Vorliebe für das von gleich zu gleich Gegeneinanderstellen ausweist («so konsequent also der Formprozess erscheint, so unkonventionell ist er» — überraschenderweise? Als wären Konsequenz und Konvention zusammenzudenken?). Die Informationen, sie treten auf als umstellt, abgetrotzt, im Recht.

Wie es anders sein könnte, zum Beispiel? Seite 210: «Der erste Satz der d-moll-Sonate op. 31,2 — eine Herausforderung für Analytiker — ist so häufig kommentiert worden, dass eine erneute Erörterung kaum entschuldbar erscheint, und sich nur dadurch rechtfertigen lässt, dass sie in einem übergreifenden Zusammenhang, im Hinblick auf andere Werke, eine Funktion erfüllt, in der sie nicht ersetzbar ist.» Wenn auf die Insignien der Buchhaltung (31,2), der Konkurrenz (Herausforderung), der Statistik (so häufig, dass), der Moral (entschuldbar, rechtfertigen), der Hierarchie (übergreifender Zusammenhang etc.) verzichtet wäre, könnte zu lesen sein: Einblicksreiches ist über die d-moll-Sonate op. 31 Nr. 2 geschrieben worden, und zwar... Oder: Viele haben sie kommentiert, keiner hat Wert gelegt auf...

Zu entdecken, des weiteren, wäre manche Binsen-Differenzierung. Seite 287: «Die Tendenz zur Monothematik, die sich in den ‹Kurfürstensonaten› zeigt, ist insofern bedeutsam, als sie den Schluss zulässt, dass das Prinzip der ‹kontrastierenden Ableitung› nicht durch Vermittlung eines primären Gegensatzes, sondern durch Differenzierung einer ursprünglichen Einheitlichkeit entstanden ist.» Versteht sich. Will sagen: Liesse sie einen anderen Schluss zu, wäre der Terminus «kontrastierende Ableitung» unzutreffend. Falls es sich nicht, überhaupt, um ein anderes «Prinzip» handelte.

Endlich, den «Inhalt» nicht ausser acht zu lassen: es lohnt sich, den Dahlhaus'schen Analysen gegenüber misstrauisch zu sein. Seite 42: «Die Sieges-Symphonie, die den Schluss der ‹Egmont›-Ouvertüre bildet und (...) die 61 Takte umfasst, wechselt vom Allegro zum Allegro con brio, vom 3/4- zum 4/4-Takt und von Moll nach Dur und steht mit dem Allegro in keinem — sei es offenen oder latenten — thematisch-motivischen Zusammenhang.» Abgesehen davon, dass die «Sieges-Symphonie» nicht zu neuem Tempo, Takt und Tongeschlecht wechselt, vielmehr mit alldem bereits anhebt, *gibt* es einen thematisch-motivischen Zusammenhang, einen offensichtlichen dazu: das Allegro- wie das Allegro-con-brio-Thema werden von einem «Abstoss»-Motiv auf den Weg gebracht — die Tonfolge des zweiten (in Dur) ist die Umkehrung der des ersten (in moll). Subkutanes darüber hinaus (harmonisches Im-Kreis-Gehen zum Beispiel) macht die Beschreibung möglich: das Allegro con brio setzt sich vom Allegro ab, ohne sich von ihm