

Zur Musik von Robert Blum

Autor(en): **Lehmann, Gustav**

Objektyp: **Article**

Zeitschrift: **Badener Neujaarsblätter**

Band (Jahr): **48 (1973)**

PDF erstellt am: **16.05.2024**

Persistenter Link: <https://doi.org/10.5169/seals-323458>

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.

Zur Musik von Robert Blum

Eine umfassende Darstellung seines Lebens und Wirkens müsste alle andern Beiträge aus diesem Heft verdrängen. Das 151. Neujahrsblatt der Allgemeinen Musikgesellschaft Zürich auf das Jahr 1967 ist ausschliesslich Robert Blum gewidmet. Es wäre wenig sinnvoll, hier eine Zusammenfassung von dem zu geben, was Gerold Fierz dort vorgetragen hat. Auch ist Robert Blum seither mit neuen Werken hervorgetreten. Sie zeigen, dass der nun Zweiundsiebzigjährige noch immer Neuartiges in seine persönliche Sprache einzubergen weiss. Ich denke hier an die Vierteltöne im hochbedeutenden Streichquartett von 1970, an die Clusters (Sekundenschichtungen) in «Trias» für Bass-Bariton, Männerchor und Orchester nach den Psalmen 150, 146 und 117. «Trias» ist soeben entstanden und wird im Mai 1973 in der Tonhalle Zürich zur Uraufführung gelangen. Ich komme auf dieses Werk zurück.

Nur wenige wussten Dynamik so in die zweite Lebenshälfte hinüberzutragen wie Robert Blum. Schon rein Äusserliches weist uns auf diese seine Eigenart. Er steuert noch immer souverän einen Alfa Romeo 2000 durch den Verkehr und gehört als einziges Gründermitglied der «Pro Musica» Zürich noch deren Vorstand an. «Pro Musica» fördert seit den dreissiger Jahren neuartige Musik. C. Saint-Saëns schrieb um 1920 Stücke, die allenfalls um 1880 modern geklungen hätten. Von den seither eingetretenen Wandlungen der Tonsprache spürt man in ihnen nichts. Wer so vergleicht, ermisst erst voll Blums Lebendigkeit, seine Fähigkeit, auf verschiedenen Klaviaturen – und doch stets sich selbst zu spielen. Darin gleicht er Strawinsky. Bei Strawinsky finden wir die Pulcinella-Suite nach Pergolesi neben späten Zwölftonstücken, die A. v. Webern huldigen, bei Robert Blum die «Lamentatio angelorum», gleichsam in modernem Palestrina-Stil geschrieben, neben dem Divertimento über eine Zwölftonreihe aus dem Jahre 1966 und dem Streichquartett.

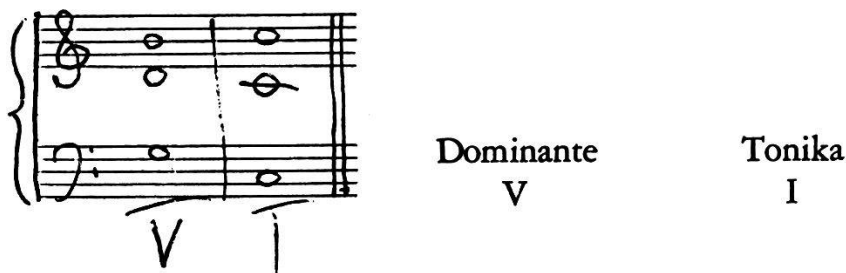
Nicht nur die geistige Beweglichkeit, die Weite des Horizontes verbindet Robert Blum mit Strawinsky, sondern ein Stück weit auch die ästhetische Einstellung. Für beide ist Musik klingende Ordnung. Diese Anschauung war der griechischen Antike und dem Mittelalter geläufig. Jede verwirklichte Ordnung galt damals als Musik. Das schloss eine geradezu ekstatische Wiedergabe von klingender Musik keineswegs aus. Berichte aus dem 12., 13.

und 14. Jahrhundert über groteskes Verhalten während des Musizierens lassen uns an modernstes musikalisches Theater und an das Auftreten heutiger Popmusiker denken. «Wenn die Konstruktion vorhanden und die Ordnung erreicht ist, ist alles gesagt», formulierte Strawinsky 1936 in seinen Erinnerungen. Und weiter: «Man könnte die Empfindung, die Musik weckt, am besten umschreiben, wenn man sie jener gleichsetzt, die in uns entsteht, wenn wir das Spiel architektonischer Formen betrachten.» Auch Robert Blum denkt assoziativ. Auf meine Frage hin zögerte er keinen Moment, anzugeben, welche Art von Bildern seiner Musik am ehesten entsprächen. Er nannte Beispiele von Max Bill und jene Bilder von Adolf Herbst, in denen dieser sich relativ weit von photographierbarer Wirklichkeit entfernt. Strawinsky und Blum vertonten Texte, schrieben Ballettmusik. Blum nannte ein reines Instrumentalwerk «Lamentatio angelorum». Strawinsky machte eines Tages vor Freude einen Luftsprung, als er den Titel eines bereits komponierten bizarren Stückes gefunden hatte: «Petruschka». Der Russe versuchte das Assoziative vom Ausdruck zu unterscheiden – ein schwieriges Unterfangen! Assoziieren war ihm selbstverständlich. Dass Musik irgend etwas ausdrücken könne, bezeichnete er als unmöglich. Robert Blum meidet dieses Dilemma, wenn er zur «Lamentatio» bemerkt, sie objektiviere Empfindungen, seelische Erschütterungen, die von Gewalttaten an Unschuldigen ausgelöst worden waren. Der Zusatz «angelorum» weist auf religiöse Wurzeln seiner Kunst. Blum hat wie Strawinsky zahlreiche geistliche Texte vertont. Ich erwähne einige Titel: das Oratorium «Erzengel Michael» von 1961, viele Hymnen und Psalmen, aus den letzten Jahren die Meditation nach Evangelien und Dichtungen des Berner Pfarrers Kurt Marti.

Zu einzelnen Werken

Für Robert Blum kommt «Kunst» auch von «Können», nicht nur von «Müssen», wie dies Schönberg einmal überspitzt formuliert hat. Gekonnte Musik entstammt einer Werkstatt, in die hineinzublicken sich lohnt.

Robert Blum hat sich eingehend mit Musik aus der Zeit der Gotik beschäftigt. Unmittelbare Frucht war 1949 seine Bearbeitung von «Sederunt principes» für 12 gemischte Stimmen und Orchester. «Sederunt principes» ist eins der ersten vierstimmigen Werke des Abendlandes. Perotinus verwirklichte darin um 1200 mit den sieben alten Tönen einen dissonanzenreichen Satz, der sich auf lange gehaltene Fundamenttöne stützt, aber noch nicht stets in die seit dem 15. Jahrhundert so vertraute authentische Schlussformel V-I einmündet:



Zwischen 1500 und 1900 pflegten alle abendländischen Stücke für drei oder mehr Stimmen früher oder später auf eine Wendung dieser Art zuzulaufen. Sie ist die grundlegende chemische Formel der dominantischen Tonalität, die gleichzeitig mit der zentralperspektivischen Malweise sich durchsetzte und verdrängt wurde. Seit einigen Jahrzehnten wissen nur noch wenige Komponisten erfrischend mit ihr umzugehen. Gute Beispiele: R. Blums Männerchöre nach Eichendorff von 1944, Prokofjews 5. Sinfonie, ebenfalls 1944 komponiert. Nur in einem der neuern Werke, die mir Robert Blum in den letzten Tagen vorgeführt hat, habe ich sie an markanter Stelle herausgehört, wenigstens was den Basssprung betrifft: am Ende der 6. Sinfonie.

Die dominantische Tonalität ist in den Hintergrund getreten, etwa wie das Gegenständliche in den Bildern von Adolf Herbst, die unser Musiker besonders liebt. Dafür sind gerade jüngst Elemente des Perotinschen Satzes erneut fruchtbar geworden in den Chorpartien der bereits erwähnten «Trias». Über dem lange ausgehaltenen Orchesterklang D A d ruft der Männerchor sein erstes Halleluja aus, mit wenigen Ausnahmen sich auf die sieben alten Töne beschränkend. Später bezieht Blum auch in die chorischen Partien chromatische Zwischenstufen mit ein, doch so, dass bis zum Ende die bejahenden Aussagen wie «Wohl dem, des Hilfe Gott ist» vorwiegend diatonisch klingen, ja in den Teilen mit dreizeitigem Takt und reinen Quint-Oktav-Klängen deutlich den gotischen Faden weiterspinnen:



ihm, der Himmel und Erde geschaffen

(bei Ziffer 16)



Bach charakterisierte Übles durch chromatische Halbtonschritte im Nacheinander. Beispiel aus der Johannes-Passion: «Wäre dieser nicht ein Übeltäter.» Es liegt symbolgeschichtlich auf derselben Linie, wenn Blum zu den Worten: «Doch den Weg der Gottlosen...», von Posaunen, Hörnern und Violinen leise intoniert, lang gehaltene Clusters einführt:

Denn das Heil ist ferne von ihnen



Diese extreme Konzentration von Halbtonabständen, zusammen mit dem gänzlichen Verstummen des Gesangs – der Text wird hier gesprochen – schafft einen wirkungsvollen Gegensatz zu allem Vorangegangenen und zum folgenden fortissimo zu singenden Bekenntnis: «Der Herr wird herrschen in Ewigkeit.» Über lange Zeit festgehaltene Akkorde stehen hier wiederum tonsymbolisch für Beständigkeit und Ewigkeit. Monotonie wird vermieden, indem Blum zum Beispiel in das strahlende D-Dur des Chorschlusses mit sicherem Klangsinne kreisende Folgen von Orchesterklängen einfügt, die zusammengenommen beinahe das chromatische Total der zwölf Töne ergeben.

Aber eben nur beinahe. Ein orthodoxer Zwölftöner hätte um seiner lieben Theorie willen noch die fehlenden Töne g, cis und h eingefügt. Robert Blum schreibt, was ihm gut klingt. Er verfügt frei über irgendwelche Variationstechniken, auch über die mit allen zwölf Tönen. Darin steht er Frank Martin nahe, dessen «Vin herbé» er in Zürich uraufgeführt hat.

Wenn Robert Blum nicht Schönberg aufsuchte, sondern Busoni, so war dies nicht in erster Linie ein Bekenntnis zu einem bestimmten künstlerischen Programm. Busoni hatte bis 1920 in Zürich gewirkt, war hier bekannt, während damals aus der Schönberg-Schule noch wenig zu uns gedrungen war. Zudem hat kein anderer als Busoni das kaleidoskopische Durcheinanderschütteln der zwölf Töne vorausgeahnt, ein Klavierstück aus Opus 11 von Schönberg bearbeitet und dafür gestimmt, dass Schönberg in den Jahren 1912 und 1913 die Zinsen der Gustav-Mahler-Stiftung empfangen solle. Robert Blum hat während seines Studiums bei Busoni in Berlin unter

anderem eine Aufführung des Schönberg'schen «Pierrot Lunaire» erlebt. Das Werk machte ihm tiefen Eindruck. Selber begann er, ähnlich wie sein im selben Jahr geborener Freund Willi Burkhard, erst viel später zwölftönig zu schreiben. Erste Komplexe dieser Art finden sich bei Blum im zweiten Satz des Passionskonzertes für Streicher und Orgel von 1943.

Zum Schluss seien einige Wendungen aus verschiedenen Werken kurz betrachtet. Wir wählen zwei Stellen aus «Lamentatio angelorum», entstanden 1942.

Lento zu Beginn

In Sekundenschritten von e aus durchmessen die beiden Randstimmen das diatonische Total der sieben alten Töne.

Später: Lento 1. Violine

Von einem lang gehaltenen gis-Fundament aus wird ebenfalls ein Total anvisiert, das Total der Halbtöne zwischen gis und es. Zu Beginn der «Lamentatio» verhalten sich die Töne e und a noch relativ deutlich zueinander wie eine Dominante zu einer Tonika. Wer eine Tonika-Dominant-Beziehung in «Galla» zwischen gis und es wittert, muss bedenken, dass der letzte oben zitierte Akkord kein g enthält, sondern ein a. Dieses a wirft ein Schlaglicht auf die Distanz zur dominantischen Tonalität von gestern.

Noch eine Stelle aus dem Divertimento über eine Zwölftonreihe für Kammerensemble (1966) bei Ziffer 18:

1. Violine



Hier werden übersprungene Töne nachträglich berücksichtigt, ähnlich wie im zweiten Beispiel aus «Lamentatio». Diesmal entsteht das chromatische Total.

Was ich mit diesen wenigen Beispielen zeigen will: es geht überall um Gleichgewichtszustände, sei der musikalische Gedanke nun eher diatonisch oder gar zwölftönig. Das nachträgliche Hereinholen übersprungener Töne, die Vorbereitung von Sprüngen durch anfängliche Sekundschritte, das sind Prinzipien älterer Satztechnik. Sie sind in Palestrinas Motetten wirksam, gewandelt auch in Bachs Fugenthemen. Robert Blum hat sie nicht vergessen. Bis heute lehrend, macht er auch seine Schüler auf sie aufmerksam.

Zusammenfassend lässt sich wohl sagen, dass es Robert Blum wie nur wenigen geglückt ist, Brücken zu schlagen zwischen fernster Vergangenheit und dem, was gerade jetzt auf uns zukommt.

Gustav Lehmann