

RETROUVER SON LA VON THOMAS MEYER

Auf der Suche nach einem verlorenen Ton



*In Budapest,
12. November 1956*

Foto: Jack Esten

Retrouver son la – A la recherche de la note perdue

Que fait la musique, quand elle veut se repenser, repartir sur de nouvelles bases ? Quand elle veut repartir sur de nouvelles bases ? Quand elle s'est égarée ? Quand il n'y a plus d'issue ? Quand en elle il n'y a plus d'harmonie ? Quand elle tombe malade ? Quand les questions deviennent pesantes ? Quelques réflexions et notes éparses.

«Ma fin est mon commencement
Et mon commencement ma fin
Est teneure vraiment
Ma fin est mon commencement.
Mes tiers chans trois fois seulement
Se retrograde et ainsi fin.
Ma fin est mon commencement
Et mon commencement ma fin.»
Guillaume de Machaut: *Dreistimmiges Rondeau*

«In my beginning is my end.
[...]
In my end is my beginning.»

T. S. Eliot: *Four Quartets: East Coker*

Was macht die Musik, wenn sie sich besinnen möchte und einen neuen Anfang sucht? Wenn sie einen Anfang suchen muss? Wenn sie sich verheddert hat? Wenn sie keinen Ausweg mehr weiss? Wenn sie nicht mehr in sich stimmt? Wenn sie krank wird? Wenn ihr die Fragen zu schwer werden? Dazu etwas Material und eine Handvoll loser Notate.

PROLOG

«Ein Lehrer hat mich in die Zwölftontechnik eingeführt. Davon bin ich krank geworden. Ich habe 120 Ärzte gesehen; sie konnten mir nicht helfen. Schliesslich begann ich stundenlang dieselbe Klaviertaste zu spielen. Das hat mich gerettet.» So erzählte es Giacinto Scelsi einst dem Zürcher Pianisten Werner Bärtschi.¹

1

Um das Chaos des allerersten Anfangs darzustellen, setzt Jean-Féry Rebel in seiner Symphonie nouvelle *Les éléments* (1737) zunächst einmal einen Cluster, der aus allen Tönen der harmonischen Molltonleiter² besteht. Ein unerhörter Moment, den man damals schon verstanden haben dürfte. Allmählich beginnt Rebel diese Dissonanz dann zu entwirren bzw. zu entfalten hin zu einer Ordnung, die auf

einem zentralen d schliesst. Hier wird aus dem Tohuwabohu («inanis et vacua»; wüst und leer) Ordnung geschaffen, wird gereinigt.

Das Chaos hingegen, wenn wir es überhaupt als solches bezeichnen wollen, erscheint zu Beginn oder vielmehr vor der *Schöpfung* Haydns ganz andersartig: Als eine Oktave, rein, aber auch leer (& öd). Fraglich, ob man sich hier das Chaos denken soll oder nicht einfach das Ungeformte: ebenso schlicht wie nichtssagend (Nichts sagend). Der erste Schöpfungsakt endet denn auch mit dem C-Dur des Lichts. Der Anfang ist schlagend, Haydnisch original; schwierig jedoch, ihn eindeutig zu bestimmen, zu deuten: Öd, leer, nichts, es scheint fast, als habe er das noch nicht entdeckte schwarze Loch, die von Astrophysikern umschriebene Ur-Singularität, musikalisch gedacht. Interessant, dass es bei Rebel ein Schöpfer ist, der ein Durcheinander ordnet, während Haydn einen Schöpfer betont, der das Ungeformte, Eintönige ausarbeitet und gestaltet (Abbildung 1, S. 6).

Assoziation:

Dieses Nacheinander von Einklang und Dreiklang bei Haydn erinnert an Shakespeares berühmtes und gelegentlich vertontes VIII. Sonett *Music to hear* (Verse 5-14):

If the true concord of well-tuned sounds,
By unions married, do offend thine ear,
They do but sweetly chide thee, who confounds
In singleness the parts that thou shouldst bear.
Mark how one string, sweet husband to another,
Strikes each in each by mutual ordering;
Resembling sire, and child, and happy mother,
Who, all in one, one pleasant note do sing:
Whose speechless song, being many, seeming one,
Sings this to thee: 'Thou single wilt prove none'.³

Dieser Schöpfungs-Anfang ist rein musikalisch gesehen auch ein Einstimmen: Einklang vor der Rhythmisierung (die sich allenfalls im darunter liegenden Paukenwirbel andeutet oder anbahnt) und vor der Mehrstimmigkeit. Es scheint, als habe Haydn hier auch nochmals kompositorisch gefasst, was es

1. Werner Bärtschi, *Pianist Werner Bärtschi erinnert sich*, in: *Tages-Anzeiger* Zürich, 7. Januar 2005, S. 45.

2. Ähnliches machten Arthur Honegger und Arthur Hoérée in der Musik zu Kirsanoffs Film *Rapt*: Für eine Gewitterszene liessen die beiden Komponisten das Orchester improvisieren. Sie gaben den Musikern dabei genaue Anweisungen, ob es sich um das Aufziehen des Sturms, um Regen oder um Blitze handelte. Vgl. Thomas Meyer, *Mehr als ein muhsamer Broterwerb. Arthur Honeggers Beitrag zum Schweizer Filmschaffen*, in: Chris Walton et al., *Musik im Exil. Die Schweiz und das Ausland 1918-1945*, Bern: Peter Lang 2005, S. 225ff. Die Szene ist bemerkenswert, weil dieses Gewitter nicht einfach nur bedrohlich wirkt, sondern weil sie den Film in einen Abgrund zu ziehen scheint.

3. Dorothea Tieck übersetzte das Bild sehr schön: «Kann wohlgestimmter Saiten Harmonie, / Vermählt im Dreiklang, nicht dein Ohr ergötzen? / Nein, denn den Einzelstehenden schelten sie, / Der so den Ton des Ganzen darf verletzen, / Merk, wie die Saiten zart vermählt sind, / Durch Wechselwirkung in einander klingen, / Wie Vater, Mutter und das holde Kind, / Die, eins in Lieb', ein süßes Lied nur singen. / Wortloser Sang von Vielen

bedeutet, polyphon zu komponieren – ein Problem, das mit der Mehrstimmigkeit einsetzt: Die Vielheit einzustimmen, in eins zu setzen. Der Beginn von Perotins dreistimmigem Organum *Alleluia Nativitas* weist darauf hin: die Septime steigt in die Oktave auf.⁴ Das erscheint aussergewöhnlich; in den anderen Organa wird jeweils ein Quint-Oktav-Akkord an den Anfang gestellt, wie eine lange Intonation. Es ist freilich egal, ob dieser reizvolle Leitton fehlt; er akzentuiert allenfalls, was hier vor sich geht. Die Musik sucht und findet den Ein-, den Zusammenklang. So als spüre dieser uns aus dem Dunkel nur mit seinem Namen und seiner Musik herüberleuchtende Magister Perotinus, dass er zunächst das Gewirr der Stimmen ordnen muss, ehe er die Mehrstimmigkeit auf ihren Weg schickt (Abbildung 2).

Bei Haydns Ur-Oktave ging allerdings bereits ein Einstimmen des Orchesters voraus. Ein Vorgang, den einige Autoren damals gern ganz vor das Auftreten der Musiker verschoben hätten: Das wilde Durcheinanderpräluieren des Orchesters, das heute noch üblich ist. Der Lexikograph Heinrich Christoph Koch kritisiert es unter dem Stichwort «Präluieren»:

«Man braucht diesen Ausdruck, theils um das vor dem Choralgesange übliche Vorspiel auf der Orgel zu bezeichnen, theils auch, um damit jede Fantasie aus dem Stegreife zu benennen, welche die Tonkünstler oft vor dem Anfange einer Musik, oder eines besondern Tonstückes hören lassen, und wobey oft der eine aus dem es dur, der andere aus dem d dur fantasirt, und die Ohren der Zuhörer peiniget. In gut eingerichteten Orchestern wird diese Art zu präluieren keinem Tonkünstler erlaubt.»⁵

Etwas Unstatthaftes also geradezu, etwas Unangenehmes zumindest. Es erinnert uns daran, wie ein Orchester nach einem besonders diffizilen und langen Satz kurz nachstimmen muss, auf dem Kammerton a (was den Hörern manchmal etwas peinlich vorkommen muss, als sei das Sich-Verstimmen nicht ein ganz normaler Vorgang). Das Orchester fokussiert auf einen Ton, auf eine Gemeinsamkeit, stimmt sich ein, damit die Stimmen (the parts: die Teile) wieder geordnet auseinandergehen können.

Zurück zur *Schöpfung*: Der Beginn wird thematisiert. Ein solches Sich-selber-Kennzeichnen des Anfangs als Schöpfungsbeginn, als Markierung gibt es seither häufig. Das Motiv des Beginnens wird im Folgenden von Komponisten aufgegriffen. Als *Movens*. Das a-e (zunächst weder als Dur noch als Moll erkennbar) zu Beginn der Beethoven'schen Neunten (in d-Moll) ist ein solcher Urgrund, in den Signale (antreibend, markierend, rhythmisierend, schaffend) eingreifen. Ursprung einer neuen Sinfonik gleichsam aus dem Nichts (Beethoven dachte Form stets auch als Metapher), Ursprung des Klangs, der sich später zum Elysium hinaufsteigern wird, hier noch in der Ursuppe, die gleichsam immer schon am Klingen war. Später im geordnet-ungeordneten Durcheinanderfließen des Es-Dur im *Rheingold*. Es sind Momente, in denen die Musik nicht etwas setzt, sondern erst etwas zu suchen und zu finden vorgibt, in denen sie sich in einem Zustand des Rohen, des Ungeordneten, des Öd-Leeren befindet. Das Präluieren wird zum Schöpfungsakt. Oder anders – aber wiederum in Bezug auf d-Moll – inszeniert das nun über das ganze Orchester verteilte a zu Beginn von Mahlers Erster auch einen Neubeginn der Sinfonik aus der Natur heraus: «Wie ein Naturlaut», in den ähnlich wie bei Beethovens Neunter Signale (Vogelrufähnliches) gesetzt werden. Es ist eine Erste aus dem Geist von Beethovens Letzter. Mahler sagte einmal, Beethoven habe nur eine

Erster Teil.
1. Einleitung.
Die Vorstellung des Chaos. Josef Haydn.
1732-1809.

Largo.

Largo.
con Sordino

Largo.

Abbildung 1: Joseph Haydn, «Die Schöpfung», Beginn.

Neunte komponiert, von seinen eigenen Sinfonien sei aber eigentlich jede «eine Neunte», das heisst ein eigentlicher Schöpfungsakt. Ein Bogen also von Haydn über Beethoven zu Mahler, denen man die Brucknerschen Sinfoniefanfänge beigesellen müsste, die sich fast alle aus einem an Beethovens Neunte erinnernden Anfang heraus entwickeln.

Sich neu zu finden und zu erfinden ist also auch ein musikhistorischer Akt. *Stimmung* von Karlheinz Stockhausen ist (in werkbiographischer Gleichzeitigkeit zu den intuitiven Kompositionen *Aus den sieben Tagen*) ein neues sich-Einfinden, sich-Einstimmen – auch ins Komponieren jenseits von Serialismus und Aleatorik (wenn auch diese Erfahrungen weitertreibend). Man könnte das zusammen mit der eingangszitierten Scelsi-Szene als Kritik an der Dodekaphonie und dem Serialismus lesen. Scelsi selber hat das Einstimmen weiter getrieben. Das stundenlange Anschlagen nur einer Klaviertaste⁶ gibt uns eine Ahnung von jenen Stücken, in denen er sich auf einen Ton konzentriert, ihn umspielt, in ihn hineinhört. Es geht ihm darum, das Herz der Laus schlagen

scheint nur Einer, / Und spricht zu dir: Du Einzeler wirst Keiner.» William Shakespeare, *The Sonnets / Die Sonette*, hrsg. von Raimund Borgmeier, Stuttgart: Reclam 1974, S. 11.

4. Das freilich nur in der Handschrift von Montpellier; die Handschriften von Wolfenbüttel und Florenz enthalten diesen Leitton nicht. Möglicherweise handelt es sich dabei auch um die andeutende Notation einer Improvisation, die der Komposition voranging, aber das ist ein weites Feld ...

5. Heinrich Christoph Koch, *Musikalisches Lexikon*, Frankfurt am Main: August Hermann d. J. 1802.

zu sehen bzw. zu hören. Interessant ist dann aber zusätzlich, dass die berühmten *Quattro pezzi per orchestra (ciascuno su una nota sola)* eine spiralförmige Bewegung vom ersten Zentralton f zum h zum as und dann zum a vollziehen – und also auf eben diesem Kammerton landen. In diesem Punkt finden sich auch alle Instrumente des Orchesters zusammen. Es ist ein Höhepunkt im Unisono, auf einem Punkt, im Zentrum.

Konsequenzen:

Der musikgeschichtliche Protest gleichsam gegen die zu grosse Komplexität, die zu weit getriebene Vielfalt. Neues Einstimmen, auf einem Ton. Das hat Folgen:

- im Obertonsingen einerseits bei Stockhausen: Ein Aspekt des Titels *Stimmung* weist hin auf «die reine Stimmung, in der die Vokalist:innen die 2., 3., 4., 5., 6. und 9. Obertöne zum Grundton des tiefen B singen und immer wiederfinden sollen, nachdem sie unrein geworden sind»⁷ – eine vielsagende Formulierung: Sich-Wiederfinden auf einer Reinheit. Von daher kommt der Gedanke an eine Regeneration im Einstimmen und weiter an all die Heilslehren, die mit dem Obertonsing und der reinen Stimmung verbunden werden: «Gewiss ist *Stimmung* meditative Musik. Die Zeit ist aufgehoben. Man horcht ins Innere des Klanges, ins Innere des harmonischen Spektrums, ins Innere eines Vokales, ins Innere.»⁸
- im Spektralismus andererseits, der sich ganz zentral um die Stimmung kümmert. «Nicht mehr mit Noten, sondern mit Tönen komponieren» nannte das Gérard Grisey im Vorwort zu *Les espaces acoustiques*, entstanden zwischen 1974 und 1985.⁹ Das Obertonspektrum wird zur Grundlage des Komponierens – wobei gleich anzufügen ist, dass Grisey die ideologischen Falltüren dieser Kompositionsweise sehr schnell erkannt und umgangen hat. Nachdem der Komponist unter anderem durch Computeranalyse ins Innere des Klanges vorgedrungen ist, kann er (nicht ganz unähnlich Haydn in der *Schöpfung*) aus dem Inneren heraus die Musik neu entfalten.

Ein spannender Moment ist es, wenn bei einer Aufführung der *Espaces acoustiques*, dieses an die hundert Minuten



Abbildung 2: Perotinus Magnus, «Alleluia Nativitas», Beginn (Codex Monpellier).

dauernden Werkzyklus, nachgestimmt werden muss. Man hat den Eindruck, das gehöre zum Stück. Frage: Liesse sich die *Schöpfung*/Schöpfung nachstimmen? Jakob Ullmanns *Komposition für Orchester (I-V) ... schwarzer sand/schnee*, geschrieben 1990/91¹⁰, spricht davon und thematisiert das Stimmen/Nachstimmen (auf dem a vor allem im ersten und letzten Teil). Ullmann: «Dennoch, in jedem abonnementskonzert, bei jedem auftritt eines Orchesters gibt es einen moment, in dem diese konventionen [innerhalb des Orchesters] scheinbar nicht mehr behindernd gelten, einen moment, in dem die alleinige fixierung auf eine tonhöhe eines musiklers eine freiheit möglich werden lässt, die vielleicht sogar die hoffnung in sich birgt, auch die anderen töne – und mit ihnen unsere wahrnehmung – könne derart befreit werden.»¹¹ Was Heinrich Christoph Koch verbieten wollte, wird nun zu einer quelle, einer möglichkeit sich zu öffnen und sich zu befreien. Ullmann weiter: «Dieser, häufig allzu kurze, moment des stimmens ist der ausgangspunkt der *komposition für Orchester*; der freiheit dieses momentes, in

6. Noch eine andere Assoziation: die Repetitionen der Minimal Music, am deutlichsten in den Klavierperformances eines Charlemagne Palestine.

7. Karlheinz Stockhausen, *Stimmung für 6 Vokalist:innen*, in: ders., *Texte zur Musik 1963-1970* (hrsg. von Dieter Schnebel), Köln: DuMont Schauberg 1971, S. 108. Die anderen Bedeutungen von «Stimmung» sind: Sich-Einstimmen, seelische Gestimmtheit und Stimme.

8. Ebd., S. 109.

9. Zitiert nach dem Booklet zur Aufnahme unter Stefan Asbury, Kairos 0012422KAI, 2005.

Abbildung 3: Karlheinz Stockhausen, «Stimmung» (1968), Aufführung durch das Collegium vocale Köln, um 1969. © Universal Edition Wien



dem rückbindung der tradition und die offenheit der zukunft sich begegnen und durchdringen, gleichsam nachhören zu können, machte für den komponisten eine reihe von entscheidungen nötig, die die gestalt des ganzen stücks bestimmt haben und wohl auch prägen.»¹² Er schreibt in seinem Kommentar ausserdem von einem «orchesterton, der dem komponisten jedenfalls ausdrück einer hoffnung ist, über deren berechtigung angesichts der im untertitel auf die entstehungszeit anfang 1991 rekurrierenden und ja nicht beendeten bedrohung allerdings der komponist als letzter zu entscheiden hätte». Hoffnung auf einen Neustart.

INTERMEZZO I

ORBIS TONORUM

Sándor Veress, «Orbis tonorum», Nr. 1 «Tempi passati», Beginn (Oboe) in der Reinschrift von Veress. © Paul Sacher Stiftung, Basel

Irritierend ist es, wenn Sándor Veress seinen *Orbis tonorum* für Kammerensemble von 1986 auf einem a der Oboe beginnen lässt.¹³ Man hat den Kammerton des Einstimmens noch deutlich im Ohr, und nun wird er zum Ausgangspunkt dieses «Bogens», der nicht nur einer der Töne bzw. Tonarten, sondern vielmehr ein Lebensbogen ist, beginnend mit den *Tempi passati* des ersten Satzes, schliessend mit dem achten Satz, den *Tempi da venire ...?*, der Ungewissheit der Zukunft. Die Eingangsmelodie wird nochmals angedeutet. Rückkehr zum Anfang / Unmöglichkeit der Rückkehr? Ist es eine Ahnung des eigenen Tods?

Veress selber schrieb über den ersten Satz: «In *Tempi passati* wird eine einfache kleine Melodie angetönt, die als solche auf eine weite Vergangenheit zurückblickt, auf eine Zeit nämlich, als die Melodie noch das Leitprinzip der Musik war. Sie ist hier allerdings in einen anderen Aspekt gestellt, indem sie in die 12-Ton-Tonalität eingebettet erscheint anstatt in irgendeine alte diatonische Skala.»¹⁴ Auffallend daran ist die Betonung des «Tons»: «angetönt» im Sinn eines «Kammertönens», 12-Ton-Tonalität dann, was uns als ein Widerspruch erscheinen mag und was wohl eine kleine Provokation darstellt. (Veress löst gleichsam Scelsis Problem durch Synthese.) Es ist eine Rückbesinnung, ein Sich-selber-Finden in Ursprüngen – für den Ethnologen Veress natürlich auch eine Verortung in einer Heimat¹⁵, ein Sich-Besinnen, von dem aus nun eben ein Bogen ausgespannt wird.

Zwischenruf:

Das a ist die Dominante, der Rezitationston, der Psalmodiert über dem Lebenston D (Bernd Alois Zimmermann, Heinz Holliger, Hölderlin¹⁶, Veress hier im *Orbis tonorum* am Schluss, wohl auch Schostakowitsch).

Dass dieser *Orbis tonorum* auch aus einer langen Schaffenskrise, aus den für Veress typischen Zweifeln geboren wurde, mag sich zudem in diesem Oboen-a andeuten: Einstimmung auch da wieder aufs Komponieren. Sich-Einfinden.

2

Von der «rückbindung der tradition» und der «offenheit der zukunft», die einander im Moment des Stimmens begegnen und einander durchdringen, schrieb Ullmann.

Mich interessiert dieser Moment innerhalb eines Werks. Gewiss würde man derlei (wiederum) bei Haydn finden. Momente des Stillestehens, des Sich-Einfindens auf einem Ton, zum Beispiel in der Klaviersonate D-Dur Hob. XVI: 37. Im Finale rastet die Musik nach dem G-Dur-Abschnitt gleichsam auf einem einsamen a¹ ein – Rollstopp auf der Dominante, bevor die Reprise wieder einsetzt. Auch wenn das auf dem Klavier weniger deutlich wird als im Orchester, so besagt dieses Einschliessen auf den Ton A mitsamt Neubeginn doch gleichsam «Neustart». Genau ein solcher Moment findet sich, wenn auch nur ganz kurz, in Witold Lutosławskis *Trauermusik* von 1955-58, einem Werk der Wende.

1958 eine *Trauermusik* «à la mémoire de Béla Bartók» zu veröffentlichen, mag auf den ersten Blick etwas ungewöhnlich erscheinen. Der Ungar war 1945 in New York gestorben. Seither hatte sich die Welt geändert, war in zwei Blöcke zerfallen, im Westen hatte eine Hochkonjunktur eingesetzt, und musikalisch hatte sich die Avantgarde so rasant weiter entwickelt, dass der deutsche Komponist Wolfgang Fortner 1963 feststellen zu können glaubte: «Sein [Bartóks] Werk hat seinen geschichtlichen Platz; zu brennenden Fragen der Gegenwart spricht Bartók nicht mehr; seine Musik ist nicht mehr «musica viva».¹⁷ Eine Bartók-Nachfolge schien nicht in Sicht.

Mittlerweile hat sich gezeigt, dass sich in Ungarn über Veress eine Linie zu Ligeti und Kurtág, ja bis hin zu Péter Eötvös in die Gegenwart zieht. Aber auch der polnische Komponist jener *Trauermusik* liesse sich als ein Bartók-Nachfolger beschreiben – auf allerdings vielschichtige Weise. Bereits durch den Zweiten Weltkrieg schon an seiner Entwicklung gehindert, kam Lutosławski Ende der vierziger Jahre immerhin in Paris mit neuen Tendenzen in Berührung, war dann aber gezwungen, sich in den fünfziger Jahren durch Gebrauchsmusik und Volksmusikbearbeitungen über Wasser zu halten – eine «Episode», wie der Komponist später sagte. In seinem *Konzert für Orchester* von 1954, dem «Gipfel dieser nationalistischen, folkloristisch basierten Musik»¹⁸, so der Komponist, überhöhte er diese Phase gleichsam – auch das war eine Hommage an Bartóks gleichnamiges Werk. Endlich aber zeigte sich ab Mitte der fünfziger Jahre infolge der «Tauwetter»-Periode nach Stalins Tod eine gewisse Öffnung in Polen, vor allem ab 1956 durch das neue Festival, den «Warschauer Herbst», das zu einem Fenster Richtung Westen wurde und das die Blüte der polnischen Musik in den sechziger Jahren begünstigte. Witold Lutosławski war ein Vorreiter. Mit seinen *Jeux vénitiens* sollte er 1961 gleichsam mit einem Schlag eine weitere Ära der Neuen Musik einläuten. Wenn er mit der *Trauermusik*, durch die er damals international bekannt wurde, Bartók noch ein Denkmal setzte, sich dabei aber gleichzeitig an Schönbergs Zwölftontechnik orientierte, könnte man fast mutmassen, er habe hier Bartóks Stil zu Grabe getragen – was mitnichten stimmt.

Die Verhältnisse sind komplexer: Das Stück, das der Dirigent Jan Krenz zu Bartóks 10. Todestag anregte, wurde nicht rechtzeitig fertig. In den fast vier Jahren, in denen Lutosławski daran arbeitete, konnte sich sein Stil

10. Zu finden auf der CD *Donauessinger Musiktage 1991*, da music CD 77312, 1992. Michael Kunkel danke ich herzlich für diesen Hinweis.

11. Zitiert nach dem Booklet der CD *Donauessinger Musiktage 1991*.

12. Ebd.

13. Diesen Tipp bekam ich ebenfalls von Michael Kunkel. Barbara Golan versah mich mit Material, und Heinz Holliger unterrichtete mich über die Hintergründe des Stücks. Allen dreien sei an dieser Stelle herzlich gedankt. Vgl. auch: Andreas Traub, *Zeitschichten. Zum «Orbis tonorum» (1986) von Sándor Veress*, Saarbrücken: Pfau-Verlag 1999 (= *fragmen*, Heft 28).

14. Zitiert nach: Sándor Veress, *Orbis tonorum*, Bern: Bernische Musikgesellschaft 1986 (Programmheft zur Uraufführung vom 9.11.1986 im Grossen Saal des Konservatoriums Bern). Der Text wurde mir freundlicherweise von Claudio Veress zu Verfügung gestellt.

15. Seltsam: Die Melodik erinnert an jene sich frei und jenseits der Jodlergesetze bewegenden Zäuerlis, die Noldi Alder zu singen pflegt.

16. Vgl. Heinz Holliger in seinem Kommentar zum *Scardanelli-Zyklus* bzw. zu *Herbst III*; Booklet zur Aufnahme des Werks auf ECM 437 441, 1993.

17. Zitiert nach: Hans Vogt, *Neue Musik seit 1945*, Stuttgart: Reclam 1972, S.73.

18. Tadeusz Kaczyński, *Gespräche mit Witold Lutosławski*, Leipzig: Reclam 1976 (darin auch: Bálint András Varga, *Neun Stunden bei Lutosławski*).

entwickeln. Nicht vergessen sei in diesem Zusammenhang aber der gescheiterte Ungarn-Aufstand von 1956. Möglich, dass die Musik Bartóks dadurch in einem anderen Zusammenhang erschien. Lutosławski, diese integrale Leitfigur der Neuen Musik Polens, reagierte zwar nie direkt auf politische Ereignisse, zeigte sich aber doch emotional involviert. Seine 3. Sinfonie von 1983 etwa ist durchaus im Licht der Auseinandersetzungen um die Gewerkschaft «Solidarność» und der Ausrufung des Kriegszustands in Polen 1981 zu sehen. Ähnliches ist, auch wenn sich der Komponist dazu nie explizit geäußert hat, bei der *Trauermusik* zu vermuten.¹⁹ So steht dieses Stück, bewusst oder nicht, gleichsam für die musikalische Öffnung Polens (die sich in der neuen Technik zeigt) und als Zeugnis für die Trauer um Ungarn. Es konzentriert Gegensätze: Öffnung, Trauer und Abschluss.

Aus solchen Widersprüchen entsteht eine spannungsgeladene Musik. Zwar zitiert Lutosławski Bartók nicht, aber es gibt starke Bezüge, die er freilich mit der Zwölftontechnik verbindet. Er folgte damit keineswegs den herrschenden Strömungen der Darmstädter Avantgarde. Schönberg, so betonte er immer wieder, stand für ihn nie an erster Stelle. «Vielleicht ist diese Technik unserer musikalischen Mentalität fremd.»²⁰ In seiner Ahnengalerie hängen neben Bartók vielmehr Debussy, Strawinsky, Varèse, allenfalls Messiaen.

Das ist gerade im ersten Satz der *Trauermusik* spürbar. Hier verwendete Lutosławski zwar Zwölftonreihen, aber er legte sie so an, dass viele Unisoni und Oktaven, gleichzeitig aber auch eine etwas karg wirkende, terz- und sextlose Harmonik entstand. Die Dodekaphonie verleiht dem Stück eine gewisse Strenge, die einem solchen Trauerritual angemessen ist. Der Prolog wächst kanonisch aus dem Tritonus f-h bzw. h-f heraus und wird am Ende auch wieder dorthin verschwinden. Der zweite Satz *Metamorphosen* entfaltet eine Kette von ineinander verschränkten Variationen. Die Rhythmik steigert sich und führt zum dritten Satz hinüber: *Apogäum*, was hier nicht die Erdferne, also den entferntesten Punkt des Mondes von der Erde, sondern im Polnischen schlicht einen Höhepunkt meint. Die Musik setzt unmittelbar im dreifachen Forte ein. Es handelt sich um einen dissonanten Zwölftonakkord, der hier sukzessive abgebaut wird, bis nur noch ein Unisono-a (der Kammerton, auf dem das Orchester ganz kurz «nachstimmt») übrig bleibt.²¹ Sie lässt den Tonraum, der aufs weiteste gespannt war, zum Kammerton zusammensinken, wie ein Expander. Und dieser hier erreichte Einzelton ist der Wendepunkt. Neubeginn im Ende des Alten. Von diesem Punkt aus startet aufs Neue der Epilog, der deutlich auf den Prolog zurückgreift und die Form abzuschließen scheint. Tatsächlich aber erlaubt sich der Komponist da eine kleine, signifikante Abweichung: Nicht auf dem Tritonus h-f endet das Stück, sondern auf ais-e. Das Stück ist gleichsam an einem anderen Ort angekommen. Das kennzeichnet auch die Stellung des Werks im Schaffen des Komponisten. Die *Trauermusik* offenbart sich noch in diesem kleinen Detail als eindruckliches Werk des Übergangs.

Exkurs über das Enden:

Es ist gewiss ein Zufall (so wie die folgende Auswahl vom Zufall bestimmt ist), dass einige Stücke auch in einem a enden. (Vielleicht liefert das zusätzliche Erkenntnis, vielleicht auch nur Aberglauben.) Sándor Veress' *Diptych* für Bläserquintett zum Beispiel läuft nach einer Fermate mit der Coda in einem hohen a der Flöte aus. (Freilich wollte Veress noch zwei Sätze hinzukomponieren.) Der zweite der drei *Canti di Prigionia* (1938-41) von Luigi Dallapiccola beharrt zum Schluss

auf einem «lunghissima», «(svanendo)» ausgehaltenen a des Klaviers, lange attackiert von einem tonal ambivalenten Sechstonklang. So endet die Betrachtung des eingekerkerten und schliesslich hingerichteten Philosophen Boethius (Invocazione di Boezio): felix qui potuit gravis terrae solvere vincula. Am auffallendsten das Ende der *Vierten Sinfonie* von Jean Sibelius – freilich nicht in einem simplen a, sondern in einem a-Moll-Akkord. Die Vierte gilt gemeinhin als tragischste und schwierigste der Sinfonien. Man hat das mit der Tumor-Erkrankung des Komponisten erklärt, aber auch mit seiner Irritation durch die neuen Klänge Schönbergs und Strawinskys, die er damals kennenlernte. Jedenfalls ist das Werk Ausdruck einer Schaffenskrise. Die Musik des Finalsatzes wirkt vordergründig vital, ja zuweilen fast heiter, aber er ist durchsetzt von irren und manchmal harten Signalen und aufwühlenden Unwegsamkeiten (Unwägbarkeiten). 35 Takte vor Schluss erreichen die Streicher (dieses Kollektiv) ein leisestes, zitterndes a, das aber sofort wieder zerstäubt. Noch einmal fächert sich der Klang auf und endet dann. Der Schluss erstirbt freilich eben gerade nicht²², sondern er insistiert, gedämpft, aber geradezu trotzig in einem «mezzoforte dolce» mit portato gespielten Akkordrepetitionen.

INTERMEZZO II

In diesem Zusammenhang wäre auf den gegenteiligen Vorgang hinzuweisen. Stimmen heisst: in eine Mitte, in eine mittlere und angemessene Spannung bringen, das Mass finden. Entsprechend ist das Hinaufstimmen mit einer Anspannung verbunden, was Gustav Mahler im zweiten Satz («In gemächlicher Bewegung. Ohne Hast») seiner *Vierten Sinfonie* ausnutzt. Assoziationen: Totentanz, Meister Hein, der schwarze Geiger.

Das Gegenteil deutet, wie Heinz Holliger im Gespräch sagt, ein Erlahmen der Lebenskraft an: Es findet sich auf dramatische Weise in seinem *Streichquartett* von 1973 und auch im späteren *Violinkonzert*. Deskordatura möchte man das nennen. Das Wort wird vieldeutig, verweist nicht mehr nur auf corda/chorda = Saite, sondern – gewiss etymologisch falsch – auf cor, cordis: Herz, im weiteren Sinn: Seele; Entherzung, Absenken des Blutdrucks, Entseelung. Das beschreibt den Vorgang in Holligers frühem *Streichquartett*. Und von da her bedeutet das Neustimmen auch: sein Herz einstimmen, seine Seele wiederfinden.

3

Es erstaunt eigentlich, dieser Idee des Neubeginns gleich zweimal bei Henri Dutilleux zu begegnen, einem Komponisten, der von sich selber sagte, dass ihn «die reine, die programmlose Musik» besonders fasziniert habe, obwohl es, «um die Wahrheit zu sagen, bei mir doch sehr häufig kleine Programme im Hintergrund» gebe. Er hat den Moment des Nachstimmens aus dem Schöpfungsprozess als Moment der Krise verstanden. Zum ersten Mal findet er sich in *L'arbre des songes pour violon et orchestre* (1980-1985). Nach dem dritten Satz folgt ein Interludium, das einem Nachstimmen der Instrumente gleicht. In diesem Moment scheint es, als suche der Komponist etwas. Er zweifelt. Was Dutilleux im Gespräch bestätigte:

« Absolument ! C'est le mur, c'est se trouver devant le mur. J'ai été bloqué et j'avais une forme de stress. En plus, j'étais poussé par la fuite du temps. L'œuvre devait être

19. Krystyna Tamawska-Kaczorowska, *Muzyka żałobna na orkiestrę smyczkową*, in: Witold Lutosławski: *Materiały sympozjum poświęconego twórczości. Prezentacje, interpretacje, konfrontacje*, Warszawa 1985, S. 68-117; zitiert nach: Maja Trochimczyk, «Dans la Nuit»: *The Themes of Death and Night in Lutosławski's Oeuvre*, in: Zbigniew Skowron (Hrsg.), *Lutosławski Studies*, Oxford: Oxford University Press 2001, S. 97, Fn. 4. Diese Autorin ist die einzige, die den Ungarn-Aufstand im Zusammenhang mit der *Trauermusik* kurz erwähnt.

20. Witold Lutosławski, zitiert nach: Thomas Meyer, *Ein Komponist der Harmonien. Ein Gespräch mit Witold Lutosławski [1986]*, in: *Dissonanz* Nr. 40 (Mai 1994), S. 17.

21. Ist das ein verstecktes Bartók-Zitat? Der erste Satz der *Musik für Saiteninstrumente, Schlagzeug und Celesta* endet in den Geigen auf dem Kammerton a, nachdem zuvor erste und zweite Violinen sich von diesem a aus zuerst bis zum es auseinander bewegt haben und dann wieder zusammengelaufen sind – dies symmetrisch und im Total alle zwölf Töne enthaltend.

22. Wie Nils-Eric Ringbom in seiner Biographie schreibt: *Sibelius*, Olten: Verlag Otto Walter 1950, S. 140.

donnée pendant la saison. Nous étions au mois d'août et il était question du mois de novembre pour la création. Je ne voyais pas d'issue. Je n'étais pas désespéré à ce point, mais tout de même ! C'était prévu pour la radiodiffusion française, pour l'Orchestre National, Lorin Maazel et Isaac Stern qui avaient retenu ces dates, non seulement pour des concerts en France, mais pour les prolongements à l'étranger. Demander de changer de date, c'est très embarrassant. Alors, j'ai pris ma décision. Tout le monde fut très compréhensif, y compris à la radio. A partir de ce moment-là, je me suis senti libéré. J'étais fixé sur une note — le *la* — et j'ai voulu que ce *la* devienne obsédant, tout à fait obsédant ; j'ai joué là-dessus. Et j'eus alors l'idée de l'improvisation : les musiciens d'orchestre s'accorderaient sur le *la*. On dit d'ailleurs, en français « avoir retrouvé son *la* ». Alors, c'est une chose un peu artificielle, car la surprise n'intervient qu'une fois, c'est une loi dans le domaine du cirque. Vous avez été surpris, c'est réussi, mais pour la seconde audition, vous serez déjà moins surpris ! »²³

Ein obsessives a – wie bei Scelsi. Hinter diesem kompositorischen «Wo will ich hin? Wohin soll ich mich wenden?» spürt man das Denken des Komponisten – oder vielmehr der Musik selber. So ist in mehreren Stücken Dutilleux' der Schaffens- oder Entstehungsprozess eingeschrieben und somit nachvollziehbar. Es gibt einen ähnlichen, sehr bewegenden Moment in *The Shadows of Time*, jenem Orchesterstück mit zwei Kinderstimmen aus den Jahren 1994-95.

Letzte Zwischenbemerkung:

Es kann natürlich nicht darum gehen, all diese sehr unterschiedlichen Beispiele über einen Kamm zu scheren. Im Gegenteil: Die «Wahrheit» liege in der Differenz, nicht in der Reduktion, sagte Roland Barthes in seiner letzten Vorlesungsreihe am Collège de France.²⁴ Er hatte beschlossen, ein «neues Leben» zu beginnen. Kurz nach der letzten Sitzung starb er an den Folgen eines Verkehrsunfalles.

Zwischen den Sätzen *Mémoire des ombres* und *Vagues de lumière* gibt es wiederum ein kleines Interlude, das gleichsam dieses a wiederzufinden sucht. Das ist weniger deutlich als in *L'arbre des songes*. In *The Shadows of Time* handelt es sich um ein *gis*, das umspielt wird. Darüber unterhielt ich mich mit Dutilleux im Oktober 2004:

TM: *Il s'agit d'un instant où la musique doit se retrouver, car le mouvement précédent est dédié aux enfants morts pendant la Deuxième Guerre et après. Il porte en épigraphe « Pour Anne Frank et pour tous les enfants du monde, innocents » (1994-1995).*

HD: Justement, car le souvenir de ce qui s'est passé véritablement est quelque chose de tellement bouleversant... La sonorité, la couleur des voix d'enfants s'est curieusement imposée à ma pensée du fait qu'une école maternelle se trouve à quelques pas de mon studio et que l'écho de leurs cris, de leurs chants, pénètre jusqu'à moi. Ce jour-là, il s'agissait de quelques fragments de comptines qui me parvenaient comme un message au moment où l'on commémorait en 1995, certains drames qui se sont passés en Europe avant la défaite des nazis : le cas d'Anne Frank, et en France celui des enfants d'Izieux, ces enfants d'origine juive qui ont été dénoncés et ont péri dans les camps toujours en 1945. En commençant à écrire l'œuvre, je ne

pensais pas encore à cela. Je savais seulement qu'il me faudrait ajouter à mon orchestration d'autres éléments que les seuls groupes de cuivres et de cordes qui formaient la trame de l'œuvre. Il me fallait une couleur différente. Encore la couleur ! Et c'est la voix des enfants que j'ai entendue ce jour-là qui me l'a inspirée ! C'est étrange. C'est la circonstance extramusical, et cela arrive assez souvent : [...]

Comment avez-vous trouvé le texte des voix d'enfants : « Pourquoi nous ? Pourquoi l'étoile ? ».

Ces deux mots, ces quatre mots me semblaient suffire. Pourquoi l'étoile ? La seule évocation de l'étoile a quelque chose de magique pour les enfants. C'est ce que je trouve tellement pénible, tellement insupportable dans ce qui s'est passé. Et souvent je me dis que nous-mêmes qui étions des témoins en France, à Paris, nous n'avons pas été assez attentifs, non seulement aux mesures prises par l'occupant nazi, mais par celles qui les anticipaient, édictées par le gouvernement de Vichy.

C'est quelque chose qui vous préoccupe ?

Cela m'a toujours obsédé. En me posant des questions à moi-même : quelles étaient mes réactions ? En 1941, j'ai dû signer un texte de la Société des Auteurs et des Compositeurs (SACEM) qui gère les droits d'auteurs. J'ai dû déclarer être purement aryen et j'ai ressenti une honte de devoir le faire. Depuis, j'ai retrouvé des lettres que j'envoyais à mes parents et je suis rassuré par mes réactions. Oui, mais est-ce suffisant ? Il ne suffisait pas de réprouver

23. Henri Dutilleux, *Interview mit Thomas Meyer vom Oktober 2004*, veröffentlicht auf der Homepage der Ernst von Siemens-Musikstiftung <http://www.evs-musikstiftung.ch> (4. Januar 2010).

24. Roland Barthes, *Die Vorbereitung des Romans* (dt. von Horst Brühmann), Frankfurt am Main: Suhrkamp 2008, S. 142.

VI

Finale
Prestissimo

2 Oboi
2 Corni in C alto
2 Clarineti in C
Timpani in C-G

Violino I
Violino II
Viola
Violoncello (Fagotto) e Basso

*) Die Violinen stimmen von *f* auf *g* / The Violins should tune their instruments from *f* to *g*
H. 34, 1-20

Abbildung 5: Joseph Haydn, Sinfonie Nr. 60 in C-Dur (1774), VI. Satz, Beginn.

cela, il fallait agir, c'est-à-dire entrer dans la Résistance. Nous l'avons fait, ma femme et moi, dans une chaîne de la Résistance, mais ce n'était pas une action héroïque car nous n'avions pas d'armes. C'était une résistance symbolique.

Mais, revenons à la musique elle-même : comme la poésie, elle doit essayer de dépasser la nature des événements. Ce que j'aime dans les sonnets de Jean Cassou (33 *Sonnets composés au secret*)²⁵, c'est qu'ils vont, par leur pure valeur, au-delà de l'époque si tragique et bouleversante qui les fit naître.

Gewiss: Es ist der Wunsch des Komponisten, dass die Musik bleibt, nicht die Ereignisse, die zu ihr geführt haben. Dennoch enthält dieser Moment des Wieder-Einstimmens in *The Shadows of Time* das sentimentalische Gefühl, eine Lösung, wenn nicht Erlösung finden zu können, ein Zurück zu den Anfängen, wenn nicht zur Natur, eine gefühlte Schuld, eine fehlende Unschuld zu bekennen, wenn auch nicht tilgen zu können. Die Schatten zu bannen. Die Dissonanz wird aufgelöst, die Unstimmigkeit wird bereinigt. Es ist allerdings aufschlussreich, dass jene neuerliche Einstimmung, die in *L'arbre des songes* noch möglich war, in *The Shadows of Time* nicht mehr vollständig funktioniert. Es bleibt beim Versuch. Das gilt, aus dem heraus zuvor auch die Gesänge der Kinder wuchsen, wird aber zumindest zum Ausgangspunkt neuer Bewegung, eines neuen Lichts: «Vagues de lumière».

Punkt. Halt. Neustart. Neuschöpfung.

EPILOG

Jedes Mal, wenn man glaube, etwas Originelles entdeckt zu haben, so meinte einmal Peter Maxwell Davies, könne man ziemlich sicher sein, es bereits bei Haydn vorgeformt zu finden. So auch in diesem Fall: Im Finale Prestissimo der Sinfonie Nr. 60 in C-Dur aus dem Jahr 1774 – Haydn bezeichnete sie 1803 in einem Brief an Joseph Elsler als «alten Schern» – findet sich ein solcher Moment des Nachstimmens. Das Stück beginnt frohgemut mit heftigen C-Dur-Akkorden, bewegt sich rasch fort – und hält plötzlich inne. Nach einer Generalpause beginnen die Geigen ihre Instrumente zu stimmen: A- und E-Saite stimmen zusammen²⁶, D- und A-Saite auch; nur die tiefste, die G-Saite ist einen Ganzton runtergerutscht und wird nun wieder hinaufgestimmt. Dann, nach einer Generalpause, geht das Stück weiter. Das ist nicht der einzige Gag in diesem Werk, freilich der auffälligste. Die Sinfonie trägt den Untertitel *Il Distratto* und besteht – was sich in der ungewöhnlichen Sechssätzigkeit zeigt – aus einer Begleitmusik, die Haydn zur Komödie *Le Distratt* von Jean-François Regnard aus dem Jahr 1697 schrieb.²⁷ Es geht um einen zerstreuten Mann, der so vergesslich ist, dass er fast seine Hochzeit verpasst und nach seiner Hochzeit sogar die Brautnacht vergisst. Und so könnte man es deuten: Die Geigen waren schlicht so zerstreut, dass sie das Nachstimmens vergessen hatten. Ein Scherz gewiss – und doch verweist er mit dem Titel *Il Distratto* auf Existentielles, auf die Zerstreutheit in diesem Fall, der durch ein neues Sich-Einstimmen nachgeholfen werden soll, auf die Zerstreutheit, auf das Fehlen eines Zentrums.²⁸

25. Dutilleux hat zwei von ihnen vertont.

26. Das Nachstimmens beginnt über dem a – mit der Quint, auf der Beethovens Neunte anfängt.

27. Vgl. Alexander Kulosa, *Paukenschläge: Die Sinfonie Nr. 60 (Der Zerstreute) von Joseph Haydn*, Aachen: Shaker Verlag 2004.

28. Aber auch dies: «Einen Weiser seh ich stehen unverrückt vor meinem Blick...» – auf g.