

Infotext

Violin solo Vol.4 TRO-SACD 01433

Seit die Meister Leonin und Perotin an und für Nostre Dame begannen, Ordnung im Reich der abendländischen Töne zu schaffen, können wir das Spiel der Gezeiten beobachten, das in mehr oder minder schöner Regelmäßigkeit zwischen subjektiv(istisch)er Selbstverwirklichung und objektiv(istisch)en Prinzipien vonstatten geht. Mal will *einer* seine Faust=Formel gefunden haben und damit die ganze Welt beglücken, mal hat eine Schule oder Gruppe in entbehnungsreicher Gemeinschafts-Anstrengung das Allheilmittel der Menschheit herausdestilliert: Am Ende aber, ob jemand nun nach geworfenen Mikadostäbchen komponiert, sich an Handbüchern über *das musikalisch Schöne* ausrichtet oder nach Richtlinien arbeitet, die irgendein *Kollektiv kommunistischer Kunstschaffender* als „verantwortungsvolle Volkstümlichkeit“ befohlen hat – am Ende zählt doch wieder nur die Kommunikation, die zwischen dem schöpferischen Emanationspunkt und dem einzelnen Adressaten stattfindet.

Das macht auch den ganz besonderen Reiz solcher Programme aus, wie wir es hier vor uns haben. Nicht zuletzt, weil sie den, der da gehalten ist, einen gehörigen Einführungstext zu verfassen, mit einer Reihe interessanter Probleme konfrontiert, in denen es unter anderem auch wieder um den Widerstreit von abstrakten Prinzipien und persönlichem Reflex, um Fakten und Empfindungen, und gleich zu Beginn schon um die Frage geht, wie sich derlei unterschiedene, weithin disparate Erscheinungen unter ein Dach bringen ließen. Soll ich die Charaktere und ihre klingenden Manifestationen einfach in der Reihenfolge ihres Auftretens oder soll ich sie chronologisch ordnen? Nach den Entstehungsdaten der Werke, eventuell sogar nach ihrer Spieldauer – oder ganz einfach alphabetisch durchsortieren, damit nacheinander zu lesen ist, wie

1. Grazyna Bacewicz (1909-1969) ihre kompositorische Ausbildung bei Kazimierz Sikorski an der Musikschule ihrer Heimatstadt Łódz sowie bei Nadia Boulanger in Paris erhielt und zunächst als exzellente Geigerin von sich reden machte...

2. der jüdische Uhrenhändlersohn Ernest Bloch (1880-1959) aus Genf unter anderem in Frankfurt am Main bei Iwan Knorr und Ludwig Thuille in München gelernt hat, bevor er trotz der Premiere seiner Oper *Macbeth* im väterlichen Geschäft arbeiten mußte, von wo aus er nach einigen Jahren als Dirigent in der Schweiz schon 1916 in die USA ging und es zum vielgeachteten Professor brachte ...

3. Aram Chatschaturjan (1903-1978), der Sohn eines armenischen Schuhmachers aus dem georgischen Tiflis, nach seinem Studium an der Moskauer Gnessin-Schule und dem Konservatorium als denkbar linientreuer Komponist größte internationale Erfolge erringen konnte ...

und 4. der aus dem damals wolgadeutschen Engels stammende Alfred Schnittke (1934-1998) sich früh gegen die offiziellen Richtlinien des Kreml auflehnte, bis er, vom Westen als einer der beliebtesten Sowjet-Dissidenten gehandelt, aus seiner generellen Protesthaltung schließlich zu einem ernsthaften, polystilistisch-einfallsreichen

Postmodernen wurde, der sich in bedeutender internationaler Anerkennung sonnte.

Das alles kann man nachschlagen, vor allem, seit das „ganze Wissen der Welt“ nur noch einen Mausklick entfernt ist. Über Igor Strawinsky (1882-1971) schließlich, den großen Mann des 20. Jahrhunderts, und *seine* Bedeutung für die Musik, können wir uns selbst die einfachsten biographischen Anmerkungen schenken, und auch der Stellenwert seines Schaffens steht heute so völlig außer Frage, daß wir mit erheblichem Vergnügen auf die wortgewaltigen Verdikte zurückblicken können, mit denen sich einst die Jünger serieller Haken- und Häkelarbeiten gegen die existenzbedrohende Vorstellung verwahrten, es könne auch außerhalb ihrer scholastischen Welt eine Zukunft geben (für die es allerdings nötig gewesen wäre, aus der „Reihe“ zu tanzen).

Also wollen wir auch mit ihm beginnen, den Maurizio Kagel einst in einer Gedenkkomposition als *Fürst Igor Strawinsky* betitelt und von dem Werner Egk meinte, er erzeuge »nie Blendwerk, immer Licht«. Ausgerechnet Werner Egk? Nun, ich hätte der politischen Korrektheit wegen vielleicht Theodor W. Adorno zitieren sollen, der *Le Sacre du Printemps* als »Virtuosienstück der Regression« herunterputzte – oder den aus Mannheim kommenden Philosophen Ernst Bloch: »Was hohl ist, darauf läßt sich gut pfeifen. So auch hält es Strawinsky mit sich und dem seinen.« Wenn aber jemand etwas Richtiges so treffend formuliert wie Egk, dann verdient er es auch, daß man ihn noch einmal zu Worte kommen und etwas über *seine* persönlichen Erkenntnisse zum Thema sagen läßt. »Beim Studium der mannigfachen Werke des Meisters habe ich gefunden:

- daß die Ordnung unabhängig von unserem Willen besteht, und daß sie nicht hergestellt werden kann, sondern aufgefunden werden muß
- daß die Auffindung der Ordnung eine Leistung der schöpferischen Intelligenz ist, während die unduldsame intellektuelle Systematik zur Pedanterie und Sterilität führt,
- daß nicht die Methode zählt, sondern nur die Entdeckung, daß die Töne nichts Abstraktes, sondern etwas Konkretes sind,
- daß die Natur in jedem Falle liebenswert ist, weil sie die Ordnung enthält,
- daß durch die Anstrengung des Willens keine Energie entsteht, sondern daß der Wille eine Ausstrahlung der Energie ist,
- daß die Natur Igor Strawinskys eines der stärksten Energiezentren unserer Zeit ist,
- daß die wohltätigen Wirkungen seines Genies auf seinem wunderbaren Instinkt für die Ordnung beruhen, und daß die Klarheit die schönste und freundlichste Eigenschaft der Poesie ist.«¹⁾

Aus diesem Gefühl für Ordnung heraus hat Igor Strawinsky in der Tat komponiert. Man kann das an der Wirkung nachprüfen, die seine Musik auf uns macht: Selbst wenn das eine oder andere nicht unbedingt auf der persönlichen Wellenlänge liegen mag, so spüren wir doch immer einen Sinn für die „richtigen Noten an der richtigen Stelle“. Selbst solch miniaturistische Dinge wie die hier eingespielte *Elegie* aus dem Jahre 1944, die „auf Anregung von Germain Prévost komponiert wurde, damit man sie zur Erinnerung an Alphonse Onnou, den Gründer des Quatuor Pro Arte, spiele“ – sogar ein solch kleines A-B-A-Stück ist konzentrierte Organisation und Bewegung auf einem derart fokussierten Raum, daß George Balanchine, der Choreograph, sie als kleines tänzerisches Meisterwerk empfand: „Mit den begrenzten Mitteln einer Solobratsche (es ist völlig falsch,

das Werk mit mehreren Instrumenten aufzuführen) werden alle Möglichkeiten einer zweistimmigen Fuge herausgeholt. In dem Tanz, den ich nach diesem Werk konzipierte, habe ich den Versuch gemacht, den Fluß, die Dichte und die Vielseitigkeit des musikalischen Geschehens mit Hilfe der verschlungenen Körper zwei Tänzer darzustellen, wie angewurzelt auf der Bühnenmitte.“

Das Stück – in der offiziellen Version für Violine um eine Quinte aufwärts transponiert – verwendet sowohl in seinem Prä- und Postludium wie auch in der zentralen Fuge einen äußerst geringen Vorrat an Zeichen oder Motiven. Diese aber sind so genereller Natur, daß es kein Wunder ist, ihnen in den meisten andern Kompositionen dieses Programms wiederzubegegnen, und dennoch setzt sie Strawinsky mit einer ganz markanten *clarté* ein. Das „Energiezentrum“ fungiert eben wie ein individueller Magnet, der alle um ihn verteilten Feilspäne (d.h. das tönende Material) in spezifische Muster ordnet.

Kaum tauscht man das Energiezentrum aus, so wird dasselbe Material ein völlig neues Aussehen annehmen, wie das in den beiden – gleichermaßen von Johann Sebastian Bach beeinflussten – Suiten für Solovioline der Fall ist, die Ernest Bloch 1958, ein Jahr vor seinem Tod, für Yehudi Menuhin komponierte. Daß er selbst einst Geigenschüler von Eugène Ysaÿe war, hat Bloch auch am Ende seines Lebens nicht vergessen und läßt in seinen beiden späten Stücke noch einmal eine ganz beachtliche Virtuosität hervorbrechen, die an den Komponisten der älteren *Concerti grossi* erinnert: Was völlig fehlt, ist einerseits der „hebräische“ Ton des Violinkonzerts, der *Suite hebraïque*, der massiven Cellohhapsodie *Schelomo* und des *Baal Shem*, andererseits aber auch die feiste Romantik der frühen Jahre und die etwas befremdlich anbietende Haltung der epischen Rhapsodie *America*. Hier, wo er nichts weiter zur Verfügung hat als eine Geige, und wo er sich der alten Musik der Alten Welt erinnert, entstehen zwei recht komprimierte, motivisch durchaus aufeinander bezogene Werke von unverkennbar barockem Zuschnitt. Dabei hat Bloch in beiden Suiten die historischen Satztypen zugleich aufgegriffen und umgeordnet. Die Gigue an zweiter Stelle (in der zweiten Suite), eine langame „Gavotte“ als zweiter Satz der ersten Suite, die obendrein mit einem Rückgriff auf das Präludium beschlossen wird – das ist ebenso „unzeitgemäß“ wie die kapriziösen, dezenten Paganini-Andeutungen, die die Suite Nr. 2 mit ihren rauschenden Sechzehnteln beenden.

Zehn Jahre später schreibt die erst 58-jährige Grazyna Bacewicz ebenfalls ein „Spätwerk“. Und vielleicht hat sie sogar geahnt, daß ihr nicht mehr viel Zeit blieb, denn „die Natur, die mir in ihrer Huld die Gabe der Komposition geschenkt hat, gab mir dazu etwas, das die Kultivierung dieser Gabe gestattet. Ich habe nämlich einen kleinen, unsichtbaren Motor, dank dessen ich in zehn Minuten mache, wofür andere eine Stunde brauchen: dank seiner laufe ich, anstatt zu gehen, ich kann fünfzehn Briefe in einer halben Stunde schreiben, sogar mein Puls geht bedeutend schneller als bei Anderen, und ich wurde schon im siebenten Monat geboren.“ Wieder eine eigene Energiequelle, wieder die weitgehend gleichen Materialien – und wieder ganz neue Muster und Reliefs. Avancierter, radikaler, frecher und auch klanglich an Grenzen stoßend, ohne sich je zur Modernität zwingen zu wollen: Das sind die vier Capricen einer in vieler Hinsicht erstaunlichen Komponistin, die allein schon deshalb so sehr überzeugen kann, weil sie sich ihre Profession ganz offensichtlich nie von einer „bösen Welt“ ertrötze, die dem „armen, schwachen Weib“ seine Selbstverwirklichung verwehrt und daher mit grundsätzlich beleidigter Miene attackiert werden muß. Nein, Grazyna Bacewicz tat ganz einfach, was zu tun war. Nicht ein Moment des Leerlaufs, jeder instrumentale Effekt – natürliche und künstliche Flageolets (man höre nur das glöckchenartige Pizzikato am Ende der zweiten Caprice),

glissierende, manchmal nur noch andeutet notierte Läufe, bissige Dreiklangsfolgen, rauhes Raspeln am Steg, delikater Einsatz der Bogenspitze – alles ist Musik und Tanz in einem, Vortrags- und Schaustück in einem, geschrieben von jemandem, der keine Lizenz zum Komponieren brauchte ...

Ein Spätwerk im echten Sinne des Wortes ist dann der *Sonaten-Monolog*, den der armenisch-georgische Haudegen und Säbeltänzer Aram Chatschaturjan 1975, mithin drei Jahre vor seinem Tode als eines seiner allerletzten Werke komponierte. Unmittelbar vorausgegangen waren die *Sonaten-Fantasie* für Violoncello, die mit diesem Monolog und der nochmals ein Jahr später geschriebenen Sonate für Bratsche das qualitativ und ideologisch ungleichwertige Œuvre eines Mannes beschloss, der nur ein einziges Mal wirklich mit den Kulturgewaltigen seines Sowjetstaates aneinandergeraten war: als er nämlich im stolzen Bewußtsein, mit dem *Symphonie-Poem* von 1947 für Orgel, Orchester und 15 Trompeten eine perfekte Festmusik zum 30. Jahrestag der Oktoberrevolution geschaffen zu haben, ebenso in die Mühlen des berüchtigten Andrei Alexandrowitsch Schdanow geriet wie Sergej Prokofieff und Dmitri Schostakowitsch – wobei er, Chatschaturjan, wohl am wenigstens begriffen haben dürfte, was man ihm da an „volksfeindlichen Dissonanzen“ vorhielt. Denn er war von der berühmten Trias sicher der mit Abstand naturhafteste, am wenigsten intellektuelle Komponist, ein ursprüngliches Temperamentsbündel, der sich seit seinem ersten kammermusikalischen Erfolg, dem Trio für Violine, Klarinette und Klavier, und seinem packenden Examensstück, der ersten Symphonie, stets mit jenem recht begrenzten Vorrat an motivischen „Spänen“ begnügte, die er in seinem späten *Sonaten-Monolog* noch einmal vor uns ausbreitet. Die typisch exotische Pendelfigur, die dahinjagenden Sechzehnteltriolenketten, die scharfen, auch in der Klaviermusik immer wieder gern verwendeten Sekundreibungen, die „lombardischen“ Rhythmen, dann – vielleicht als später Tribut an das geliebte Schlagzeug – ein zartes Pochen auf das Corpus des Instruments: Fast könnte man glauben, Aram Chatschaturjan hätte hier seine eigene Elegie oder, unter Einbeziehung der beiden späten Geschwister, eine elegische Trilogie geschrieben – wie ein Echo der beiden großen konzertanten Zyklen für Klavier, für Violine und für Violoncello, von denen vor allem das Klavier- und das Violinkonzert über jeden musikalischen und politischen Zweifel erhaben sind. Der *Sonaten-Monolog* ist dem Geiger Viktor Pikaisen gewidmet und wurde von diesem noch im Herbst des Entstehungsjahres in Moskau uraufgeführt.

Ganz zufällig, mithin vermutlich einer höheren Ordnung gehorchend, haben sich die Kompositionen des vorliegenden Programms doch in einer chronologischen Folge ausgerichtet. Und zugleich kehren wir mit dem Schlußstück der Produktion zu den spekulativen Anfängen zurück, denn Alfred Schnittke, der sein Leben lang Formeln suchte, fand und nutzte, dieser in vielem faustische Charakter mit der Fähigkeit, durch seine oft ungewöhnlichen Klang- und Stilverbindungen zu fesseln und bis ins Mark zu rühren – er hat sich, wenn er komponierte, immer etwas „gedacht“, hat immer wieder seine Musik mit eloquenten Erläuterungen unter die Menschen gebracht und keinen Zweifel daran gelassen, daß er es sich nicht leicht gemacht hat.

Daß er bei seiner Suche gelegentlich einmal ins Unerträgliche geriet, liegt auf der Hand. Doch wer sich für das Mehrdeutige, die Gratwanderungen zwischen Genie und Wahnsinn interessiert, der muß mit so etwas rechnen, und wird nicht nur bei *Dr. Faustus*, sondern auch, wie 1982 geschehen, bei einer Gestalt wie Niccolò Paganini landen: „Das romantisch Doppelbödiges seines Wesens hat die Form und das paradoxe Wesen des Stücks beeinflusst, indem ich darin versuchte, den tragischen Aspekt widerzuspiegeln und

gleichzeitig zu überwinden. Das einsätzliche Werk geht am Anfang und am Ende im wesentlichen auf ein- und dasselbe Material zurück. Es gibt dann jedoch eine sukzessive Weiterentwicklung, die im Grunde einhergeht mit einer Steigerung zu quasi-chaotischen Zuständen, während gleichzeitig Paganini-Klischees aus den Capricci als Zitate eingeführt werden.“

Im Zusammenhang mit dieser Komposition legte Alfred Schnittke sich und uns wieder einmal Rechenschaft über seinen künstlerischen Werdegang ab. Und da mir der Zufall auch diese Ausführungen in die Hände gespielt hat, sollen sie zumindest auszugsweise diese Rundreise beschließen: “Meine musikalische Entwicklung lief über Klavierkonzertmusik, neoklassizistische Schulweisheit, eklektische Syntheseveruche (Orff und Schönberg) und kannte auch die unvermeidlichen Mannhaftigkeitsproben der seriellen Selbstverleugnung. Bei der letzten Station angelangt, beschloß ich, aus dem bereits überfüllten Zug zu steigen. Seither versuche ich, mich zu Fuß weiterzubewegen [...] Erst schien (bei der seriellen Methode) alles glatt zu laufen, aber dann konnte ich die Frage nicht mehr unterdrücken: Warum ist das Komponieren mit einem Mal so leicht geworden? Ja gewiß, man braucht viel Zeit für jedes Stück, aber diese Zeit ist mit Hirnarbeit ausgefüllt und nicht mit moralischer Anstrengung. Man hat ja nichts mehr zu entscheiden, es entscheidet sich alles von selbst, sobald einmal das Gesetz des Stückes gefunden ist [...] Ich sah mich also nach einer Möglichkeit um, meiner Musik einen reicheren assoziativen Gehalt zu geben. Ich versuchte, mich romantisch meinen Gefühlen auszuliefern [...]

In letzter Zeit wird bei mir das Komponieren – also die bewußte Zusammenstellung von Bauelementen nach festem Plan – immer mehr von dem verdrängt, was ich ‚Enträtselungsarbeit‘ nennen möchte: Ich bemühe mich, meine klanglichen Visionen, wie sie auf mich zukommen, möglichst genau in Noten einzufangen.“

Damit sind wir wieder bei unseren Meistern Leonin und Perotin angelangt. Beim Verhältnis zwischen Subjektivität und Objektivität – vor allem aber auch bei der nicht ganz unerheblichen Frage, ob die Ordnung, die wir empfinden, tatsächlich allgemein verbindlich oder nicht vielmehr eine solche ist, die sich jedes Energiezentrum selbst erzeugt, um mit anderen, die ähnliche Ordnungen als schön oder erstrebenswert empfinden, höhere Gemeinschaften zu bilden und so zwischen den Punkten der schöpferischen Emanation und der nachschöpferischen Rezeption Leben zu erzeugen.

© Eckhardt van den Hoogen