Tradition als Dekonstruktion : Mathias Spahlingers "adieu m'amour, hommage à guillaume dufay" = Tradition comme déconstruction : "adieu m'amour, hommage à guillaume dufay" de Mathias Spahlinger

Autor(en): **Lehner, Michael**

Objekttyp: **Article**

Zeitschrift: **Dissonanz = Dissonance**

Band (Jahr): **- (2007)**

Heft 100

PDF erstellt am: **24.05.2024**

Persistenter Link: https://doi.org/10.5169/seals-927757

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

TRADITION ALS DEKONSTRUKTION

VON MICHAEL LEHNER

Mathias Spahlingers «adieu m'amour. hommage à guillaume dufay»

Tradition comme déconstruction — *«adieu m'amour. hommage à guillaume dufay» de Mathias Spahlinger*
Dans *adieu m'amour. hommage a guillaume dufay* de Mathias Spahlinger pour violon et violoncelle (1982/83), il en va ni d'appropriation, ni de retour, mais de la mise en exergue d'un écart indissoluble, de la représentation d'une distance insurmontable. Spahlinger thématise cette image historique et son reniement de l'historicisme. Mais il n'en reste par pour autant au niveau du simple constat. Il conçoit même la foi dans le progrès comme indispensable ; penser sans imputer un sens lui paraît impossible. Cette imputation du sens doit s'avérer réfléchie, comme un mythe qui se sait mythe.

Der Begriff der «Bearbeitung» ist zu einem ebenso wichtigen wie problematischen im zeitgenössischen Komponieren geworden. «Bearbeitung» ist schwer zu fassen, und bewegt sich irgendwo zwischen Arrangement und (Re-)Komposition, zwischen «Aneignung» des Vergangenen, seiner Re-Integration in die Gegenwart und einem mehr oder weniger bewussten Versuch zur «guten alten Zeit», zum emphatisch Schönen zurückzukehren. Ausserdem scheint eine Bearbeitung mit geringerem Aufwand herstellbar: Sie erleichtert die Formgestaltung, da die historische Vorlage bereits eine Form zur Verfügung stellt oder sinnstiftende Wirkungsmächtigkeit entfalten kann. Sie birgt den Reiz der direkten Auseinandersetzung mit der musikalischen Tradition, mit dem historischen Material. Über diese direkte, «handwerkliche» Auseinandersetzung mit Vergangenem kann eine Reflexion des Geschichtsbewusstseins und Geschichtsbildes und die Einordnung des eigenen Standpunktes in die Tradition geschehen.

In den letzten Jahren ist das Bearbeiten historischer Vorlagen aber vermehrt zu einer Modeerscheinung geworden. Entsteht die Bearbeitung aus mangelnder Reflexion heraus, besteht sie einzig darin, eine Vorlage zu zerstückeln, zu verfremden oder zu überlagern, misslingt die Komposition zwangsläufig. Die Vorlage wird dann nur benutzt, um sich pseudointellektuell in den modernistischen Diskurs über das aufgebrochene Geschichtsbild mit seiner Unmöglichkeit der objektiven Sinnhaftigkeit einzureihen, die immer zu subjektiver Sinnunterstellung werden muss.

In Mathias Spahlingers *adieu m'amour. hommage a guillaume dufay* für Violine und Violoncello (1982/83) geht es dagegen weder um Aneignung, noch um Rückkehr, sondern um das Herausheben einer unauflösbaren Entfernung, um die Darstellung einer unaufhebbaren Distanz. Spahlinger thematisiert dieses Geschichtsbild und seine Abkehr vom Historismus, aber bleibt nicht bei der blossen Konstatierung stehen. Er hält einen Fortschrittsglauben nach wie vor für unverzichtbar, weil ihm Denken ohne Sinnunterstellung nicht möglich scheint. Diese Sinnunterstellung müsse sich als reflektierte erweisen, als ein «Mythos, der sich als Mythos weiss» (Liebrucks). «Sinn in der Geschichte [...] ist nicht dadurch erledigt, dass Herr Schlaumeier ihn als menschliches Konstrukt durchschaut hat. Sinn war nie, wie schon der liebe Gott nicht ‹real existent›, sondern wirklich – zum Beispiel geschichtswirksam.»[1] Und an anderer Stelle: «Es gehört zur menschlichen Endlichkeit dazu, an die Zukunft zu glauben und für die nächstfolgende Generation Sinn zu unterstellen und für die etwas zu wollen; und wenn sich hundertmal herausstellt, dass es im Antlitz Gottes sinnlos ist. Das ist das, was an Sisyphos heldenhaft ist.»[2]

In *adieu m'amour* werden Spahlingers philosophisch-ästhetischen Positionen klingend erfahrbar. Er nähert sich der Vorlage Dufays mit der Haltung, die sein ganzes Komponieren bestimmt: der Verweigerung von Konvention. Diese kann für Spahlinger nur über «bestimmte Negation» von Konvention erreicht werden. Nichtkonventionelles Verhalten existiere nicht, allenfalls ein Verhalten, dass eine Konvention negiert und sie somit reflektiert. Den Begriff der «bestimmten Negation» entlehnt er Hegels Geschichtsphilosophie, und begreift damit Negation nicht als rein aggressiven Akt, sondern als konstruktives Moment, als «Energie des Denkens» (Hegel).

Dieses quasi autoreflexive Potential wird freigesetzt, um eine Musik zu realisieren, die sich selbst ins Bewusstsein nimmt und eingeschliffene Hörweisen freilegt. «Fürs Denken gilt, dass nur das zu Bewusstsein kommt, was destruiert wird.»[3] Das Destruierte wiederum ist «aufgehoben» in dem bekannten Mehrfachsinn: «es sind nur diejenigen bewusstseinszustände überwunden [...], die aufgehoben sind und in den nächsthöheren gegenwärtig und wirksam bleiben.»[4] In der Destruktion traditioneller musikalischer Prinzipien kann durch Verweigerung von traditioneller Sinnstiftung ein neuer, erkenntniskritischer Sinngehalt gewonnen werden. Spahlinger beschreibt diese Dialektik als «die liebevoll sezierende Durchdringung von Ordnungsprinzipien»[5]. Das impliziert letztlich ein subjektives Konstrukt von Geschichte, deren Sinn immer ein unterstellter bleibt.

1. Mathias Spahlinger, zitiert nach: Heinz-Klaus Metzger und Rainer Riehn, *Hat es noch Sinn? Aus einem Gespräch zwischen Mathias Spahlinger, Heinz-Klaus Metzger und Rainer Riehn*, in: dies. (Hrsg.), *Was heisst Fortschritt?* (= *Musik-Konzepte* Heft 100), München: text + kritik 1998, S.82.

2. M.S. zitiert nach: Heinz-Klaus Metzger und Rainer Riehn (Hrsg.), *Geschichte der Musik als Gegenwart. Hans Heinrich Eggebrecht im Gespräch mit Mathias Spahlinger* (= *Musik-Konzepte Sonderband*), München: text + kritik 2000, S. 4.

3. M.S. zitiert nach: Peter Niklas Wilson, Art. Mathias Spahlinger, in: *Komponisten der Gegenwart*, München: text + kritik 1992ff., 5. Nachlieferung Juli 1994, S. 3.

4. Vgl. Mathias Spahlinger, *gegen die postmoderne mode. zwölf charakteristika der musik des 20. jahrhunderts*, MusikTexte Nr. 27 (Januar 1989), S. 3.

5. Wilson, Art. Spahlinger, S. 2.

«Wir konstruieren unser Selbstverständnis aus der Geschichte, indem wir fortschreitend in der Gegenwart immer die Geschichte umschreiben. […] Darin steckt, dass die Geschichte immer schon die Einheit dessen ist, was geschieht, *und* der Geschichten, die wir uns darüber erzählen werden.»[6]

«KEIN TON, DER NICHT VON DUFAY STAMMT»

Adieu m'amour ist eine dreistimmige Chanson in Rondeau-Form, die Dufay vermutlich um das Jahr 1460 komponierte.[7] Sie beschreibt den schmerzvollen Abschied von der Geliebten, ein typisches Sujet der Zeit. An diesen betrauerten Abschied knüpft Spahlinger an, indem er die Idee der Entfernung mehrfach ins Zentrum rückt: Zum einen ist sein *adieu m'amour* eine Raumkomposition für Violine und Violoncello. Nach den Spielanweisungen ist die Geige rechts hinten auf dem Podium zu postieren, das Violoncello vorne seitlich vom Publikum abgewandt, in kleineren Räumen soll das Violoncello sogar neben oder hinter dem Publikum sein. Zum anderen thematisiert der Komponist die Entfernung zwischen seinem zeitgenössischen Komponieren und der Musik Dufays mittels der instrumentalen Spieltechniken einerseits, und der Fragmentierung der Vorlage andererseits. Spahlinger spricht bei *adieu m'amour* von einer erfahrbaren Distanz zu einer «geliebten tradition, an die wir nicht heranreichen, die sich dem besitzerischen zugriff entzieht, sich nicht rekonstruieren lässt».[8] Von innen heraus scheint der Vorlage ihre Verfügbarkeit entzogen: an den wenigen Stellen, an denen Dufays Musik deutlich zu erkennen ist, ist die Klangerzeugung so erschwert, dass der brüchige Klang beinahe abzustürzen droht.

Die Musik hat hörbar Mühe, das Alte durchscheinen zu lassen: «es geht um eine Vergegenwärtigung von etwas, das sozusagen eine exterritoriale Erfahrung ist und das diese Musik schon immer transportiert hat, ohne dass man sich klar gemacht hat, dass sie weit weg ist und dass ein eigener adäquater Ausdruck so nah an dem, was rückwirkend betrachtet dann unmittelbar schön ist, unmöglich sein kann.»[9] Entfernung findet sich bereits bei Dufay: Der trauernde Gestus des Liebesabschieds, der Entfernung zweier Menschen voneinander ist auf der materialen Ebene der Musik dargestellt. Der absteigende «F-Dur»-Dreiklang, die fallenden Fauxbourdon-Sätze in Verbindung mit dem weichen lydischen Modus und dem typischen Sext- und Dezimsatz in den Aussenstimmen lassen eine melancholische Wirkung entstehen, der sich auch ein heutiger Hörer kaum entziehen kann, selbst wenn ihm viele musikalische Chiffren und Hörgewohnheiten der Zeit nicht mehr selbstverständlich sind. Das um sich selbst kreisende Rondeau hält den Hörer in seinen «vergrübelt-aussichtslosen Kreisgängen»[10] gefangen.

Betrachten wir zunächst den formalen Ablauf und die kompositorische Faktur der Bearbeitung. Spahlinger übernimmt den Ablauf des Rondeaus (AB AA AB AB) und teilt das Stück in vier Abschnitte, die in der Partitur mit römischen Ziffern überzeichnet sind: I entspricht den originalen Formteilen AB, II = AA, III = AB, und IV wiederum AB. Die Taktzahlen bleiben bis auf wenige Ausnahmen streng gewahrt. Der A-Teil Dufays umfasst 15 Takte, der B-Teil 13 Takte. I und IV entsprechen mit jeweils 28 Takten genau einem Durchlauf AB, II ist mit einem Pausentakt auf 31 geweitet (AA= 30 Takte). Nur der dritte Teil ist im Dienste einer hintergründigen Dramaturgie (siehe unten) um zusätzliche 5 Takte geweitet und fällt aus dem Rahmen.

Spahlinger reduziert nun die Vorlage radikal auf einzeln artikulierte Töne, so dass es selbst bei Kenntnis der Chanson schwer fällt, Dufays Musik als Vorlage zu identifizieren. Nur an einigen Stellen, besonders in Formteil III, lässt er sie zitathaft an die Oberfläche treten, der geschulte Hörer kann beim ersten Hören im besten Falle die ungefähre Entstehungszeit der Vorlage datieren. Denn die Vorgehensweise ist von der Art, «dass das Original niemand wiedererkennt, auch nicht wer's kennt; abgesehen von zwei, drei wenigen Stellen, in denen die zugrundeliegende Musik soweit an die Oberfläche kommt, dass sie wiedererkennbar ist – auch wenn das, was gleichzeitig klingt, asynchron gespielt wird.»[11]

Tatsächlich ist aber kein einziger Ton notiert, der nicht auf das Original zurückzuführen ist. Abgesehen von den geräuschhaften Klängen und den asynchronen Passagen im III. Teil finden sich die übernommenen Töne bis auf wenige Ausnahmen an der exakten, originalen rhythmischen Position wieder. Ihr Erklingen erscheint dabei – die Aufteilung der Notation in Aktions- und Resultatnotation zeigt es an[12] – meist stark deformiert.

«ABSOLUT DURCHBROCHENE ARBEIT»

Dabei werden die sich beständig abwechselnden Formteile des Rondeaus nicht wie im Original einfach wiederholt, sondern immer jeweils unter einem anderen Aspekt beleuchtet: In Formteil I steht der Ton a und die charakteristische Wendung a b c im Mittelpunkt, meist reduziert auf die Töne a und b.[13] Die Spannung zwischen den konkurrienden Tönen b und h, die im Original durch den lydischen Modus und das feste Vorzeichen im Tenor im Gegensatz zu den anderen beiden Stimmen vorbestimmt ist, bleibt erhalten. Dies zeigt sich gleich im Formteil I, Takt 2 und 4: Spahlinger führt einmal den ganztönigen und einmal den halbtönigen Aufgang vor.

Zum ersten Mal deutlich hör- und bestimmbar dringt die Dufay-Vorlage bei I, Takt 16 durch. An dieser Stelle wird der Kanon auf dem fallenden «F-Dur»-Dreiklang, mit dem Dufay den B-Teil einleitet, unmittelbar identifizierbar. Indem Spahlinger den Kanon radikal auf die erste fallende Terz reduziert, ergibt sich die Möglichkeit, die Dreistimmigkeit des Originals in der Zweistimmigkeit darzustellen: ein kompositorischer Reiz, der an vielen Stellen im Stück spürbar wird. Zusätzlich erscheint der Kanon aufgebrochen und springt durch die Stimmen, so dass der zweite und der dritte Einsatz (I, Takt 16, Zählzeit 3 und I, Takt 17, Zählzeit 1) auf beide Instrumente verteilt sind. Ein Verfahren, welches Spahlingers Idee der «absolut durchbrochenen Arbeit» Rechnung trägt.[14] Einzelne Klänge können vom Hörer sowohl als Einzelereignis in ihrer eigenen Charakteristik als auch im Bezug zur Umgebung gehört werden, da die Einheiten nur virtueller Natur sind. In diesem Fall wird durch die bestimmte Negation des Ordnungsprinzips «Kanon» mittels «absolut durchbrochener Arbeit» die Wahrnehmung auf die unterschiedlichen Flageolett-Klänge gelenkt.

Der Formteil II stellt in seinem ersten Abschnitt (der einem A-Teil bei Dufay entspricht) Geräusche in den Vordergrund, der zweite Abschnitt (ebenfalls ein A-Teil der Vorlage) kreist um den Ton f und seine Beziehungen. In II, Takt 16-21 sind deutlich die verschieden oktavierten f zu hören, das Verfahren ist entsprechend dem Formteil I ausgeführt.

Im Formteil III gewinnt die Vorlage am deutlichsten an Kontur. Grössere Fragmente, wie die Klausel in III, Takt 5 oder die zweistimmige Imitation in III, Takt 7/8 sind deutlich wahrnehmbar. Allerdings wird das Durchscheinen Dufays durch asynchrone Spielweise, Pauseneinschübe und Klangfarbenveränderungen getrübt:

6. M.S. zitiert nach: Metzger, Riehn (Hrsg.), *Hans-Heinrich Eggebrecht im Gespräch mit Mathias Spahlinger*, S. 4.

7. Peter Gülke, *Guillaume Du Fay. Musik des 15. Jahrhunderts*, Kassel: Metzler 2003, S. 256.

8. M.S. zitiert nach: Peter Niklas Wilson, *«... was ein Komponist niemals komponieren kann». Notizen zur Kammermusik Mathias Spahlingers*, CD-Booklet zu: Mathias Spahlinger, *musica impura*. Ensemble Recherche, Accord 1998.

9. M.S. zitiert nach: Metzger, Riehn (Hrsg.), *Hans Heinrich Eggebrecht im Gespräch mit Mathias Spahlinger*, S. 34.

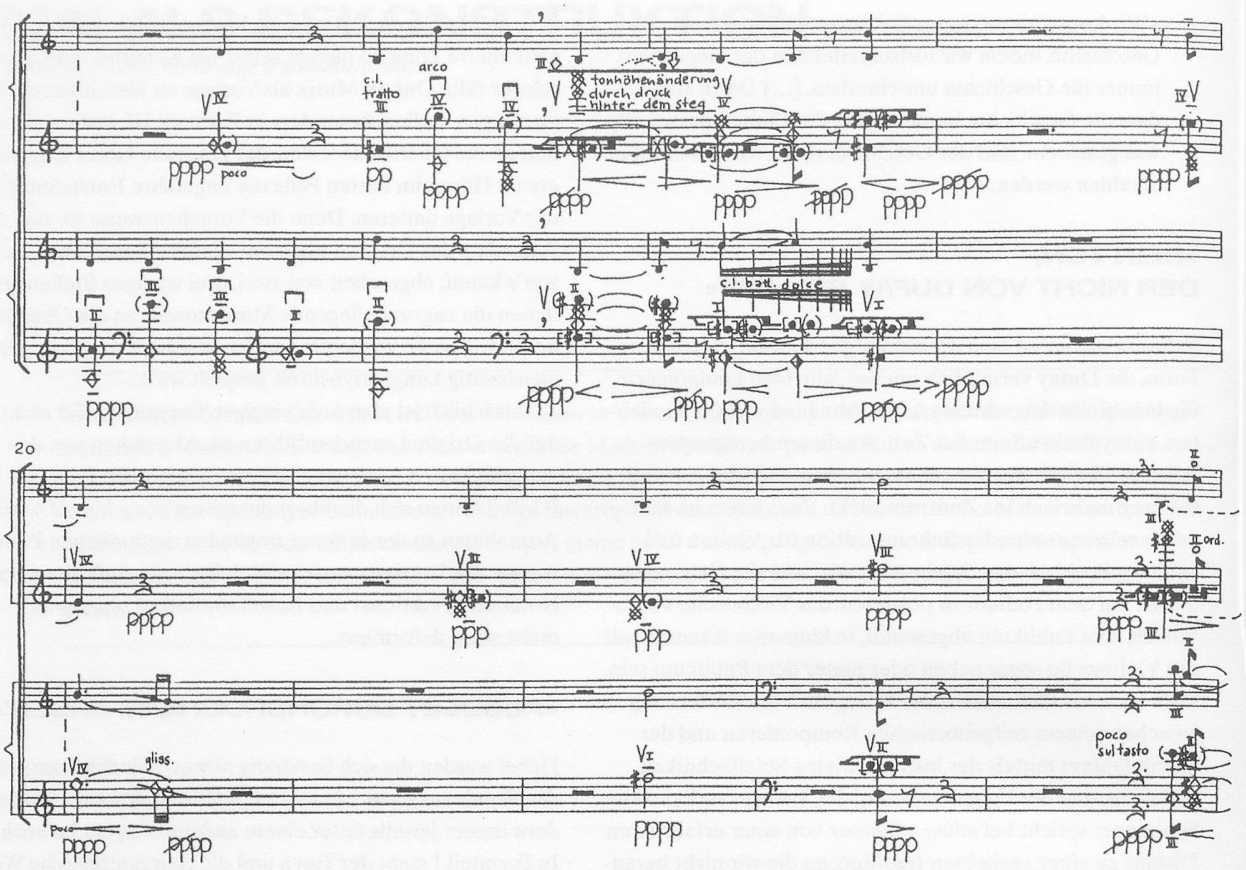
10. Gülke, *Guillaume Du Fay*, S. 259.

11. M.S. zitiert nach: Metzger, Riehn (Hrsg.), *Hans-Heinrich Eggebrecht im Gespräch mit Mathias Spahlinger*, S. 33.

12. Aufgrund der komplizierten Klangerzeugung sind die Instrumente in jeweils zwei Zeilen notiert: In der oberen Zeile ist das Klangresultat zu lesen, in der unteren die erforderliche Spieltechnik.

13. Im Vergleich zu Dufay ist Spahlingers Komposition einen Ganzton höher notiert. Im Folgenden beziehen sich die Tonhöhen immer auf die Vorlage, vgl. Guillaume Dufay, *Adieu m'amour, adieu ma joye* (Nr. 76), in: CMM Guillaume Dufay, *Opera omnia*, hrsg. v. Heinrich Besseler, Bd. 6: *Cantiones*, Rom 1964, S. 91.

14. Vgl. Metzger, Riehn (Hrsg.), *Hans-Heinrich Eggebrecht im Gespräch mit Mathias Spahlinger*, S. 11f.



Aus: Mathias Spahlinger, «adieu m'amour. hommage à guillaume dufay» für Violine und Violoncello (1982/83), Takt 16ff. © Peermusic, New York/ Hamburg

> «Wenn das Verhältnis zwischen dem geschlossenen Material und dem konkreten Stück nicht mehr gestört ist, so dass man den Text deutlich erkennt, dann braucht's irgendein anderes Verfahren, um das zu stören, damit man nicht sagt: ‹boa!›, und jetzt ist es wieder schöne Musik, so schön wie es früher einmal war. Das ist der Grund warum ich, je deutlicher man den Notentext erkennen kann, um so mehr die Synchronität gestört habe, da spielen die beiden ja aneinander vorbei.»[15]

In III, Takt 11-13 werden sogar drei Fragmente verschachtelt übereinander gelagert, so dass eine Verschleierung des Klanges stattfindet.

Im Teil IV wird schliesslich der Ton c und sein Umfeld zentral, deutlich wahrnehmbar durch die dreistimmige Doppeloktave in IV, Takt 1, die exakt dem ersten Klang in Dufays Chanson entspricht. Dabei weist der letzte Formteil trotz der anderen Tonauswahl deutlich auf den ersten zurück, sowohl im Hinblick auf die Vereinzelung der Klänge als auch durch direkte Anleihen, zum Beispiel dem Kanon in IV, Takt 16 (vgl. I, Takt 16). Für Spahlinger fast schon ungewöhnlich konventionell gemahnt Formteil IV an den Beginn des Stückes, der aber doch in dem Masse anders gestaltet ist, dass ein Reprisen-Begriff keinen Sinn hat.

«WAGNIS ZWISCHEN GELINGEN UND MISSLINGEN»

Bei der Betrachtung des formalen Ablaufs insgesamt fällt auf, dass das Tonhöhenmaterial abwechselnd auf die Töne a, f, und c fokussiert wird. Die zusammenhangstiftende «Substruktur» Dufays, der «F-Dur»-Dreiklang, bleibt in Spahlingers Komposition präsent, sie stellt ein wesentliches Auswahlkriterium seines Reduktionsprozesses dar.

Die vorgestellten vier Formteile beziehen sich jedoch nicht nur auf den musikalischen Ablauf des Rondeaus, sondern setzen sich auch mit dem Wechsel der unterschiedlichen Textteile auseinander, der mit der musikalischen Form nicht übereinstimmt. Im Skizzenmaterial[16] findet sich ein Formverlauf, der die Unterschiede des musikalischen und textlichen Abwechselns darstellt:

	I		II		III		IV	
Musik	A	B	A	A	A	B	A	B
Text	A		B	A	C		A	

Die Konzentration auf die vorgestellten Tonhöhen a, f und c findet immer in den Textteilen A statt. In II, Takt 1-15 (dies entspricht also dem Textteil B) werden tonlose Strichgeräusche auf der Zarge ein wichtiges Gestaltungsmittel. (In den Skizzen werden sie als «atem» bezeichnet). In Teil III (der dem Textabschnitt C entspricht) treten die «Zitate» an die Oberfläche, unterbrochen durch grosse Pausenabschnitte (III, Takt 19 ff.). Untergründig legt Spahlinger über den Formverlauf des musikalischen Rondeaus, den er weitgehend übernimmt, einen zweiten Verlauf, der der Textverteilung folgt. Diese unterschwellig versteckte Vorgehensweise findet sich in den meisten seiner Kompositionen und gehört zu Spahlingers festen ästhetischen Überzeugungen: «Manchmal ahnt man Dinge, die man nicht erkennt, und sie wirken trotzdem.»[17] Der verstärkte Einsatz der langen Pausen und der asynchronen Dufay-Fragmente steht für Spahlinger im Dienste einer Dramaturgie, die im Original nicht enthalten ist.

> «Alles was in der Tradition Formenkunde ist, kann man auf zwei Begriffe reduzieren: Dramaturgie und Teiligkeit. Und wenn die Teiligkeit ganz im Vordergrund steht, dann kann es gut sein, dass die Dramaturgie fast keine Rolle spielt, aber nie so, dass sie ganz verschwindet. [...]. Und ich benutze die Tatsache, dass der Text auf eine andere Art abwechselt als die Formteile, als Vorgabe dafür,

15. Gespräch des Autors mit dem Komponisten vom 16. Juli 2005.

16. Mathias Spahlinger stellte mir freundlicherweise sein Skizzenmaterial in Kopien zur Verfügung.

17. M.S. zitiert nach: Wilson, Art. Spahlinger, S. 7.

18. Gespräch mit dem Komponisten vom 16.Juli 2005.

19. Ebd.

20. M.S. zitiert nach: Peter Niklas Wilson, *Komponieren als Zersetzen von Ordnung. Der Komponist Mathias Spahlinger*, in: NZfM 149, Heft 4 (1988), S. 21.

Elemente mit einfliessen zu lassen, die im Original nicht drin sein können, weil in der Hauptsache die Teiligkeit im Vordergrund steht»[18]

In den Klauseln, die bei Spahlinger stets vor dem Schlussklang abbrechen, entscheidet er sich immer für den (für unsere Ohren) schärferen Klang der Doppelleittönigkeit. In der ersten Klauselbildung in I, Takt 5 legt er das b des Tenors in die Violine und lässt zugleich querständig den Leitton h, der zur Quinte strebt, im Violoncello folgen. Die Schwierigkeiten der Klauselbildung, an der sich die Geister der Notenherausgeber und Aufführenden scheiden, sind bei Spahlinger konsequent zu Gunsten der herberen Alternative entschieden: Die abgebrochenen Kadenzen sind im gesamten Stück ein zentraler Ausdruck des negierenden Kompositionsverhaltens. «Ich glaube, es wäre ganz unmöglich, diese Kadenzen, wenn ich sie hätte stehen lassen wollen, auf eine andere Art zu hören, als eine Bestätigung von Vergangenem. […] Das ist auch der Grund, weshalb ich es mir vorbehalten habe, 20 oder vielleicht 30% der Noten überhaupt zu benutzen.»[19] So wird auch nur eine einzige Kadenz im Stück zu Ende geführt: in der Passage II, Takt 12/13. Allerdings hören wir sie in unserem neuzeitlich-funktionsharmonischen Verständnis: Ein F-Dur-Klang wechselt auf einen C-Dur-Klang, dessen Dominantwirkung durch einen Septdurchgang verstärkt wird und schliesslich in die Tonika mit Terz im Bass zurückkehrt. Diese Stelle findet sich zwar genau so bei Dufay, nur ist sie völlig aus dem Zusammenhang gerissen. Der F-Dur-Klang bleibt nicht stehen, sondern mündet ohne Unterbrechung in die der Zeit gemässen Klausel. Die einzig «echte» Schlusswirkung ist somit eine falsche. Spahlinger spielt, indem er Dufays Musik fragmentiert und völlig aus dem Zusammenhang reisst, sinnreich mit unseren modernen Hörerwartungen, die stets das musikalische Material vorordnen.

Eine zentrale Idee der Komposition ist die Klangerzeugung und das Verhältnis Geräusch – Klang. Die Verweigerung des konventionellen Instrumentaltones fügt sich nahtlos in die negierende Haltung ein. «Ein musikalisches Material, dass nicht vorab als musikalisch definiert ist, ist viel geeigneter, Ordnungen zu erfinden, Stücke zu organisieren, die zugleich in dem gesetzten Bezug und in einem nicht gesetzten Bezug zu hören sind».[20] *adieu m'amour* erfordert schwierigste Spieltechniken auf tief herabgestimmten Darmsaiten. Die Stimmung in Quinten wird verlassen, die Instrumente sind im Quint-Quart Abstand ausschliesslich in den Tönen g und d gestimmt, so dass die dem Tonmaterial des Originals entsprechenden Flageoletts erklingen können. Spahlinger wollte nach eigener Aussage durch die Verwendung der Darmsaiten den Grundklang den alten Instrumenten annähern. Beim Experimentieren mit den herabgestimmten Saiten habe er jedoch bemerkt, dass eine Vielzahl der geforderten Klangerzeugungen auf Stahlsaiten in normaler Stimmung gar nicht möglich wäre. Die Spieler müssen also zum einen bei der Aufführung im Raum über eine grosse Entfernung hinweg musizieren, was sich bei der extrem zurückgenommenen, fast immer in mehrfachem Piano verlaufenden Musik äusserst schwierig gestaltet. Zum anderen ist die Klangerzeugung in dem Masse erschwert, dass die Töne unmöglich auf den Punkt genau anspringen – eine natürliche Asynchronität entsteht. Eine Differenz zwischen Aktions- und Resultatnotation ist einkomponiert, Spahlinger kann «durch Komposition das Unkomponierbare hörbar» machen. Durch nichtkonventionelle Spieltechniken bleibt die Musik ein «Wagnis zwischen Gelingen und Misslingen». Auch hier führt Spahlinger auf die Pfade einer unentwirrbaren Dialektik, die beim Erklingen einer jeden Musik wirkt und die er mit einem Aperçu Karl Valentins benennt: «Wenn man's kann, ist's keine Kunst nimmer, aber wenn man's nicht kann, ist's erst recht keine!»[21] – Die Unmöglichkeit eines besitzerischen Zugangs zur Vergangenheit wird durch die Mühe des Erklingens der Töne und Klänge wahrnehmbar.

«LIEBEVOLL SEZIERENDES DURCHDRINGEN VON ORDNUNGSPRINZIPIEN»

Spahlinger versteht, wie eingangs erwähnt, sein kompositorisches Handeln trotz aller bisweilen aggressiven Radikalität als «*liebevoll* sezierendes Durchdringen von Ordnungsprinzipien». Trotz und durch die Tatsache hindurch, dass es für seine Begriffe darauf ankommt, sich zum «Corpus der Musik, wo immer man ihn anfasst, negativ zu verhalten»[22], spürt man das ganze Stück über den persönlichen Bezug zu Dufays Musik. Der emotionale Gehalt der Chanson scheint in Spahlingers Stück in den Mitteln und Techniken der zeitgenössischen Komposition «aufgehoben». Allerdings ist er auf eine andere Weise ausgedrückt, ein beständiges Absterben, das «morir doye» der (Text-)Vorlage wird hörbar: Alle Klauseln brechen ab, einzelne Klänge werden brüchig und verlieren sich im Geräusch, Stille ist wesentlicher Bestandteil des ganzen Stücks.

Auf diesen subjektiven Eindruck angesprochen, antwortete Spahlinger im Gespräch lächelnd: «Stimmt natürlich, das ist 'ne richtige Kitsch-Nummer. Da habe ich bei der Aufführung schon knallharte Avantgardisten weinen hören. Aber das ist ja nichts Verbotenes!»[23]

21. Zit. nach Wilson, *Komponieren als Zersetzen von Ordnung*, S. 19.

22. Gespräch mit dem Komponisten vom 16.Juli 2005.

23. Ebd.