

Ausstein - Versuch einer Laudatio für Ulrich Gasser = Une carrière rocailleuse - essai d'hommage à Ulrich Gasser

Autor(en): **Brotbeck, Roman**

Objektyp: **Article**

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

Band (Jahr): - **(1992)**

Heft 32

PDF erstellt am: **18.09.2024**

Persistenter Link: <https://doi.org/10.5169/seals-928061>

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.

und Therapeuten steht seither neben den Couches bereit, um, wie einst die Eroberer an fernen Gestaden, unser Gold gegen Spiegelchen und Glasperlen einzutauschen. – Nein, der Vergleich ist nicht zu weit hergeholt. Freud selber sah sich gern als Conquistador, als Kolonisator des innerpsychischen Kontinents, und schon Jean Paul sprach in einem der ersten Texte, welche die Existenz jenes Weltteils des Unbewussten in Betracht zogen, von «diesem wahren inneren Afrika». So betrachtet steckt in Offenbachs «Ba-ta-clan», wo die Unverständlichen orakelnden Barbaren am Ende, wie aus der Hypnose, als Pariser aufwachen, ein zweiter, man kann schon sagen: tiefenpsychologischer Witz – wenn dieser auch dem Macher unbewusst unterlaufen sein mag (aber das dürfte in diesem Zusammenhang eh die angemessene Gemütsverfassung sein).

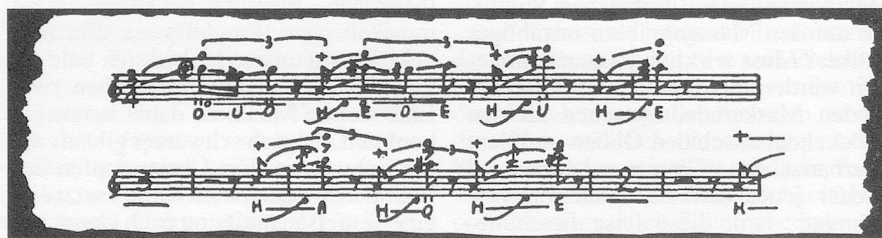
Absichtlich janusgesichtig, oder – um im Jargon des Zeitgeistes zu reden – zutiefst ambivalent ist das exotische Glasperlenspiel des Italieners *Giacinto Scelsi*, dessen höchst eigentümlichen Klangkontinent die Welt erst so spät entdeckte. Auch seine «Canti del Capricorno» (Beispiel 4) sind in einer jeder Verständlichkeit entzogenen Pseu-

«wahren inneren Afrika».

Aber es gibt ein Werk, in dem die hier beschworene Verschwisterung von Psychoanalyse und Exotik sogar explizit komponiert ist: das Ballett «L'Homme et son désir», das *Darius Milhaud* 1921 schrieb, und in dem der Mensch von seinen Wünschen direkt ins Gebüsch zurückkatapultiert wird, das Unterbewusstsein als schlagzeugbestückter Regenwald erschleimt und das Verlangen – wie konnte es auch anders – sich in beredter Sprachlosigkeit artikuliert.

Das ehemals Eigene als Folklore

Klopffzeichen aus dem Herz der Finsternis, sie führten schon bei Joseph Conrad in seiner gleichnamigen Erzählung nur an die geographische Oberfläche im afrikanischen Dschungel, in Wahrheit aber in die inneren Abgründe der europäischen Psyche, dorthin, wo die Kolonialisierung der Kolonialisten ihren Anfang nahm. Antonin Artaud war eines ihrer prominentesten Opfer. Auch ihm sollte der innere Exot durch die Conquistadores der Psychiatrie mittels Elektroschocks ausgetrieben werden. Für einmal vergeblich. Der gebrochene Mann, der am 25. Mai 1946 endgültig aus der



Beispiel 4: Aus dem «Canto del Capricorno XVI» von Giacinto Scelsi

dosprache notiert, deren Phonetik bloss zum Schein fernöstlich eingefärbt ist. In Wirklichkeit klingt diese Musik aus einem doppelsinnigen Asien zum Okzident herüber. Das im Titel beschworene Sternzeichen des Steinbocks ist zweideutig: Als astronomisches Phänomen deckt es auf der äusseren Himmelskarte ein Gebiet ab, das, von Indien nach Zentralamerika verlaufend, ziemlich genau die Territorien des Kolonialismus umschliesst; aber zugleich grenzt es als astrologisches auf der inneren Sternmappe die Herrschaftsdomäne, das psychische Bleigebiet des Saturns ein. Und so berichtet das Stück von zwei Kolonialreichen auf einmal, von einem äusseren und einem inneren.

Die Gespenster, die den Urwald unserer Seele bevölkern, jene Nachtvölker, die der romantische Psychologe Carl Gustav Carus schon als die «Neger» des Unterbewussten ansprach (als hätten die sogenannten Primitiven ein Zwillingvolk in uns), tanzen, seit Freud das Bordbuch seiner Entdeckungsreisen eröffnete, zu ganz neuen, fremdartigen Klängen auf. Wie Signale aus einer Neuen Welt gerät der gestammelte Befund in *Arnold Schönbergs* Psychodrama «Erwartung», wo eine ausser sich geratene Protagonistin immer wieder feststellen muss, dass die schwarzen Gestalten ringsum bloss eigene Schattwürfe sind. Projektionen aus dem

Klinik des Doktor Ferdière entlassen wurde, exorzierte stattdessen in einem gegentherapeutischen Gewaltakt den Normalbürger aus sich heraus, bis der Urwald seines Kopfes einen Mediziner freisetzte, dessen Sprache nicht viel mehr als den Wortschatz für Fäkalien mit einer europäisch-zivilisierten gemein hatte. Die Exoten siedeln nach Europa um, und wenn sie nicht unter uns wären, in uns stecken sie schon lange. Schaut uns doch an, wie lauter fremdes Volk hängen wir an den Theken der Imbissstuben und zapfen zerstreut unsere Fernsehstankstellen an. Die Kolonialisierung der Kolonialisten, sie hat längst begonnen, und nur Optimisten meinen, sie stehe kurz vor ihrer Vollendung. Das ehemals Eigene ist zu einer neu einzuübenden Folklore geworden. Die sogenannte Regionalkultur, die sozusagen im eigenen Vorgärtchen emporspriesst, dünkt einen bizarrer als ein Cheeseburger mit Coca-Cola. In unseren Köpfen legen die Multinationalen ihre Monokulturen an und erschöpfen dort, wie einst in den Kolonien, unsere Ressourcen und Bodenschätze. Welch heimtückische Rache! Der Rückschlag der Gewehre hat zuletzt auch die Schultern der Schiessenden zertrümmert. Witzig, wirklich: Wir sind die Indianer unserer eigenen Ausbeutungslust geworden.

Fred van der Kooij

Ausstein –

Versuch einer Laudatio für Ulrich Gasser

Für sein Oratorium «Der Vierte König» (vgl. den Bericht in *Dissonanz* Nr. 30, S. 36) erhielt der 1950 in Frauenfeld geborene Ulrich Gasser – zusammen mit dem aufführenden Frauenfelder Oratorienchor – den Thurgauer Kulturpreis 1991. Anlässlich der Preisverleihung am 14. Januar 1992 hielt Roman Brotbeck eine Rede, die hier leicht bearbeitet wiedergegeben wird. Der Autor beschreibt Gassers steinigen Weg aus dem windgeschützten Revier der Neuen Musik hin zu einem kompromisslosen und oft provokativen Komponieren. Er versucht eine Deutung von dessen Auffälligkeiten: dem manchmal gewalttätigen Einbrechen von Äusserem in die musikalische Struktur, der Arbeit mit (Klang-)Steinen, der immer wieder angesprochenen Passionsthematik.

Une carrière rocailleuse –

Essai d'hommage à Ulrich Gasser (tout comme le Chœur Né en 1950 à Frauenfeld, Ulrich Gasser (tout comme le Chœur d'oratorio de Frauenfeld) s'est vu décerner le Prix culturel de la Thurgovie pour son oratorio «Le quatrième roi» (voir le compte-rendu de *Dissonance*, no. 30, p. 36). Lors de la remise du prix, le 14 janvier 1992, Roman Brotbeck prononça le discours qui suit et que nous publions légèrement remanié. L'auteur y décrit le chemin ardu que Gasser a suivi, des rivages abrités de la musique nouvelle, vers un style sans compromis et souvent provocant. Il tente d'en interpréter les caractéristiques les plus saillantes: irruption, parfois violente, d'événements extérieurs dans la structure musicale, emploi de lithophones, omniprésence de motifs de la Passion.

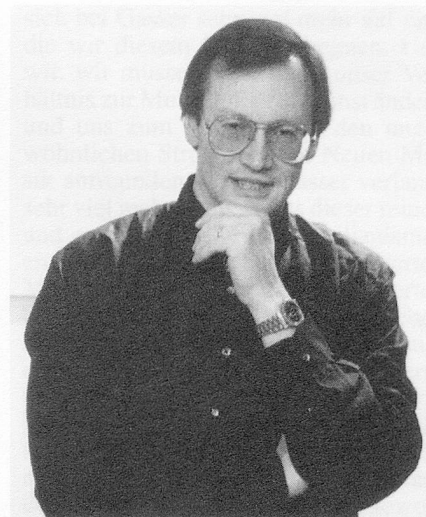


Photo Martin Gasser

Von Roman Brotbeck

Am liebsten hätte ich das Publikum und den Preisträger Ulrich Gasser überrascht: mit einer provokativen Situation aus dem «täglichen» Leben – beispielsweise mit einer Türe, die zuschlägt; einer Vase, die umstürzt und zerbricht; lautem Geplärr aus einem Transistorradio; oder besser noch mit einem riesigen Windstoss, der über die Bühne fegt und alle Ständer um- und die Noten wegbläst. Vielleicht auch mit einem wilden Autohupen von draussen, oder meinetwegen nur mit einem schweren Bild, das anstelle dieser Laudatio mit lautem Getöse von der Wand herunterkracht. Und nach dieser Provokation würde dann mit dem nächsten Programmpunkt weitergefahren als sei nichts gewesen. Das Publikum würde aber nach einem solchen Ereignis ganz anders zuhören, und sei es nur, weil es ein zweites ähnliches erwartete.

Einbruch der Aussenwelt

Wer jetzt allerdings den Abbruch dieser pseudo-originellen Einleitung erwartet und eine Rede zum Thema, zum Preisträger Ulrich Gasser wünscht, den muss ich enttäuschen: Diese Einleitung ist Gasser, und zwar sogar sehr typischer Gasser: nämlich Takt 214 aus seinem Streichquartett *Christusdornen*, dessen Anweisungen ich hier paraphrasiert habe. Mit grösster Theatralik bricht in diesem Takt die Aussenwelt ins Streichquartett ein, und zwar ohne jede Diffe-

renzierung: Die Musizierenden werden unterbrochen und irgend etwas Provokierendes des täglichen Lebens geschieht oder wird über Tonband eingespielt. Was es ist, scheint dem Komponisten viel weniger wichtig, als dass es erstens deutlich und meinetwegen auch gewalttätig geschieht und dass es zweitens mit musikalischer Gestaltung gar nichts zu tun hat. Dies ist allerdings ein Vorgehen, das für die eigentliche Musik selbstmörderisch sein kann. Denn, gesetzt der Fall, ich hätte hier jetzt z.B., ohne als Täter in Erscheinung zu treten, wirklich ein Bild von der Wand runtergeholt – es bliebe jener Moment dieser Feier, an den Sie sich noch in zwanzig Jahren erinnern würden. Genauso ging es mir auch bei diesem Streichquartett, das ich vor bald zehn Jahren während einer achtstündigen Audition Neuer Schweizer Musik gehört habe. Ich weiss nicht mehr, welche Kollegen mit dabei waren, ich weiss nicht mehr, welche Werke gespielt und welche Kompositionen schliesslich für eine internationale Präsentation ausgewählt wurden, aber ich weiss noch, dass in den *Christusdornen* bei diesem Takt 214 ein Jumbojet startete.

Solche Einbrüche in eine relativ ausgeglichene, ja sogar geschlossene musikalische Struktur gibt es häufig in den Werken von Ulrich Gasser. In ihrer Direktheit bleiben sie unvergesslich, sie bringen aber auch in wenigen Augen-

blicken leichtfertig eine mühsam erarbeitete musikalische Struktur in ihrer Ganzheit in Gefahr.

Der Anlass zu dieser Preisverleihung ist das Oratorium *Der Vierte König*. Auch hier setzte Gasser mit dem Klangstein am Schluss sehr viel, ja vielleicht sogar alles aufs Spiel. Auch bei diesem Oratorium fordert Gasser das Risiko heraus, dass das Publikum mit diesem Klang im Herzen quasi mit einem Itemissa-est, anstatt mit einem sehr geschickt aufgebauten und mehrschichtig komponierten Oratorium über das Verhältnis zwischen Menschen- und Göttersöhnen nach Hause geht.

Aber Gasser will seine Musik fast zwanghaft immer dieser Feuerprobe aussetzen, so als wolle er prüfen, ob die Musik neben diesen starken Klangrealien bestehen kann – prüfen auch, ob das Komponierte das Nichtkomponierte oder Kaum-Komponierte erträgt. Andere Komponisten sind froh, wenn sie ihre musikalische Grammatik von der Realität entfernen können, Gasser setzt sie ihr immer wieder aus. Mit diesem Vorgehen hat er sich auch schon den Vorwurf des Bastlers eingetragen. Denn jeder sogenannte professionelle Musiker oder Komponist wird ihm gerade im Falle der *Christusdornen* vorwerfen, dass das Nicht-Komponierte im Kontext des Komponierten auch komponiert wirkt, nur einfach schlecht komponiert. Aber man kann es durchaus auch anders sehen: Dieser Takt 214 ist nämlich in den *Christusdornen* nur das drastischste Beispiel für eine ganze Reihe von Störungen. Im ersten Teil des Werkes kann man sie noch überhören, nach diesem Takt aber nicht mehr: Weil der Hörer eine Wiederholung der Provokation erwartet, spitzt er die Ohren, und er vernimmt dann eine ganze Reihe von Störungen verschiedenster Art, die schliesslich auch die «intakten» musikalischen Strukturen affizieren – die Störung macht sich das Gestörte zu eigen. Dass einem bei diesem Streichquartett gerade der Höhepunkt der Störung – dieser Takt 214 – haften bleibt, ist deshalb auch in der Struktur der Komposition selber begründet und vielleicht doch nicht nur eine aufgesetzte spätdaistische Äusserlichkeit.

Stein und Gott

In den Ruf des Bastlers geriet Ulrich Gasser aber vor allem, weil er in zahlreichen Werken für Instrumente komponierte, die man zwar in Kunsthochschulen zu schlagen, aber in Musikhochschulen nicht zu spielen lernt: nämlich Steine. Sie sind in Gassers Schaffen schon ziemlich früh ein Hauptthema geworden, häufig verbunden mit seinem zweiten zentralen Thema, das man im weitesten Sinne die Frage nach Gott nennen könnte. Am stärksten, versicherndsten und zugleich bedrohlichsten wirkt diese Verbindung zwischen Stein und Gott am Schluss des *Vierten Königs*, wo im Steinklang der Gott als ein Stein und der Stein als ein Gott erscheint.

Für andere Komponisten wäre so etwas wahrscheinlich der Rückzug ins Dinosaurierzeitalter, ins Prähistorische. Steine haben nur für den Geologen eine Geschichte; sie entstanden, bevor es die Menschen gab, und sie werden die Menschen auch alle überleben. Steine sind dem täglich erfahrbaren Gesetz des Werdens und Sterbens nicht ausgeliefert bzw. sie sind es in dermassen viel langsameren Prozessen, dass es unsere Vorstellungskraft eigentlich übersteigt, denn: Wer kann sich nur schon ein relativ junges Steinealter von einer Million Jahre wirklich vorstellen? Steine und Götter haben also eines gemeinsam: sie sind quasi unsterblich. Das steigert ihre musikalische Tauglichkeit keineswegs, weil man mit ihnen nicht rechnen kann; sie haben den entscheidenden Nachteil, dass sie in wichtigen Momenten doch nur das sind, was sie sind: Steine oder Götter. Deshalb kann man die Götter im Musiktheater auch nur dann einigermaßen sinnvoll einsetzen, wenn sie halbwegs begabte Verwandlungskünstler sind und in verschiedener Gestalt auftreten können.

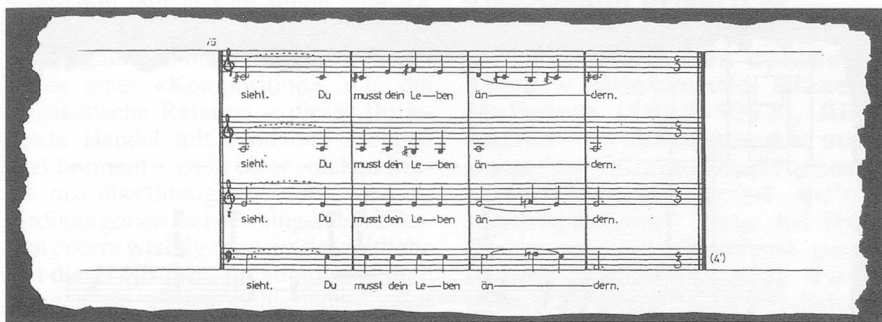
Wenn ich also richtig komponieren will, wenn ich nach Abstraktion der Klangrealien strebe, z.B. mit einer gewissen Konsequenz aus dem einen ein anderes ableiten will, oder wenn ich nur schon ein einigermaßen ausgeglichenes Verhältnis unter den musikalischen Parametern anstrebe, dann muss ich mein musikalisches Feld von Steinen befreien und mit ihnen vielleicht sogar eine Mauer ums Feld herum bauen, damit der Wind das Feld nicht schädigt. So ist Ulrich Gasser lange Jahre hindurch auch vorgegangen. Er hat zahlreiche, im besten Sinne saubere Stücke geschrieben, mit vielen Feinheiten, Abstufungen und Differenzierungen aller Arten. Da wurde zwar selten ein Ton geradeaus gesagt bzw. gespielt, aber man lebte in den siebziger Jahren ja auch in einer Zeit, wo das Direkte verpönt und falscher Affirmation verdächtig war. Vielleicht ist das Steinmäuerchen, das Gasser um einige dieser frühen Stücke aufbaute, etwas gar hoch geraten, so dass es in der Musik zuweilen fast windstill wird, aber solches entsprach dem Trend der Zeit und brachte dem Komponisten sehr frühen Erfolg ein. Er fand bald einen internationalen Verleger. Er wur-

de auf verschiedensten internationalen Festivals gespielt, und man handelte ihn eine Zeitlang sogar als wichtigsten Schweizer Nachwuchskomponisten. Zwar hatte er auch schon damals seine exotischen Aspekte, dann etwa, wenn er auf seinem Rennvelo und im Tricot, dem wie allen Sportkostümen auch ein Moment ästhetischer Verweigerung eignete, verbissen durch die halbe Schweiz raste, um ein Konzert mit Neuer Musik zu hören. Vor allem aber bedeutete schon damals Gassers *grande gueule* – wie die Franzosen sagen würden – oft eine Belastung für die Konsenspflichtigkeit aufgeklärter deutscher Komponisten und Musikkritiker. Man liess ihn deshalb auch nie ganz an sich herankommen, auch in Boswil nicht, wo Gasser in den achtziger Jahren intensiv mitarbeitete und – ich formuliere diplomatisch – einigermaßen kontroverse Diskussionen auslöste.

Aber trotzdem: Hätte Gasser diesen windgeschützten Weg Neuer Musik weitergeführt, dann hätte er sicher die grössere Karriere gemacht; man hätte ihm seine Parzelle innerhalb der neueren Musik-Szene zugesprochen, auf der er sich dann mit der Gewissheit von Aufführungen und Uraufführungen hätte austoben können – z.B. unter dem Stichwort «kritische geistliche Musik», die dem kirchenmusikalischen Hauptbetätigungsfeld, dem Gotteslob, das wir ja meist für uns selber anstimmen, auszuweichen versucht, oder unter dem Stichwort «textiler Skulpteur», weil diese Stücke insofern einen skulpturalen Aspekt haben, als die Musik immer wieder verschiedene Aspekte derselben «Figur» zeigt und sich um diese «Figur» langsam herumbewegt.

Aber Gasser wählte einen andern – im eigentlichen Sinne des Wortes – steinigern Weg. Und er kündigte diesen steinigen Weg auch mit der für ihn typischen Kompromisslosigkeit gleich vor der Fachwelt an, mit den *Stein / Zeit / Spielen* 1984 am Komponistenseminar in Boswil. Sie waren für mich damals der Anlass, meinen bisher schärfsten Verriss zu schreiben (vgl. *Dissonanz* Nr. 3, S. 18). Diese *Stein-Zeit-Spiele* waren in ihrer ersten Version der in jeder Hinsicht masslose Ausbruch aus dieser eng gewordenen Parzelle Neuer Musik, immer an der Grenze dessen, was man Geschmack nennt – und für mich damals auch jenseits davon. Die Steine – und mit ihnen das in übertragenem Sinne Nicht-Komponierte und die Verweigerung von Komposition – wurden hier gleich schubkarrenweise auf die Bühne transportiert.

Dieser Boswiler Durchfall hat Gasser aber letztlich nichts anhaben können. Ja, es scheint, als wären ihm solche Verrisse fast eine Art Elixier, um steinbeiserisch an einem Problem festzuhalten. Wer so vorgeht, muss allerdings mit Verlusten rechnen; nach 1985 brach denn auch die internationale Karriere Gassers deutlich ein. Er verschwand gleichsam in der Weinfelder Versenkung, nahm dafür aber am regionalen Musikleben grösseren Anteil und be-



Beispiel 1: Schluss von Ulrich Gassers «Archaischem Torso Apollos»

kam schliesslich auch von einer kantonalen Musikvereinigung und nicht von einem deutschen Funkhaus den Kompositionsauftrag für sein bisher längstes Werk: für das Oratorium *Der Vierte König*. Deshalb wirkt es auch so schlüssig und sinnvoll, dass ihm der Kanton Thurgau gerade in dieser Situation seinen Kulturpreis gibt, den er natürlich schon lange verdient hätte.

An der Grenze des rationalen Menschseins

Das Nicht-Komponierte und Nicht-Komponierbare ist in den letzten Jahren eine immer wichtigere Kategorie in Gassers Komponieren geworden. In diesem Sinne hat sich auch die Arbeit mit den Klangsteinen Arthur Schneiters verändert. Früher war es eher ein Komponieren mit Steinen, an Steinen und oft auch über Steine. Der Stein hatte in diesen Stücken noch etwas Metaphorisches und zuweilen auch Programmatik. Häufig wurden lebendige Strukturen bei Gasser quasi versteinert, ins Kristalline getrieben. Das hatte immer auch seine schmucken und ornamentalen Momente. Heute jedoch ist Gassers Musik in ihren extremsten Momenten selber Stein, genauer: zum mit sich selbst identischen Stein geworden. Ein solcher Stein bildet sein letztes Werk mit dem Titel *Archaischer Torso Apollos (Rilke) für gemischten Chor a cappella, komponiert anno 1991*. Er besteht aus einem Schönklang, der stehen bleibt, verweislos, einfach sich selber ist, so wie der Torso, den das Rilke-Sonett beschreibt.

*Wir konnten nicht sein unerhörtes Haupt,
darin die Augenäpfel reiften. Aber
sein Torso glüht noch wie ein Kandelaber,
in dem sein Schauen, nur zurückgeschraubt,*

*sich hält und glänzt. Sonst könnte nicht der Bug
der Brust dich blenden, und im leisen Drehen
der Lenden könnte nicht ein Lächeln gehen
zu jener Mitte, die die Zeugung trug.*

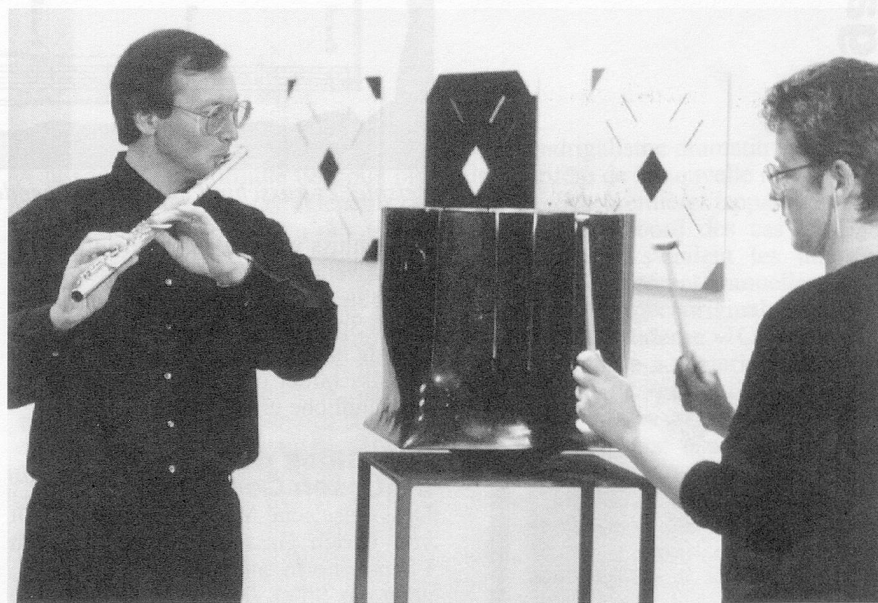
*Sonst stünde dieser Stein entstellt und kurz
unter der Schultern durchsichtigem Sturz
und flimmerte nicht so wie Raubtierfelle*

*und brächte nicht aus allen seinen Rändern
aus wie ein Stern: denn da ist keine Stelle,
die dich nicht sieht. Du musst dein Leben ändern.*

Dieser Torso ist in sein ursprüngliches steinernes Dasein zurückgefallen. Alles, was einmal an Leben in ihm war oder was Leben schuf, ist ihm weggebrochen – auch alles, was einmal Intention war: der Blick der Augen, die Richtung der Arme, die Bewegung der Beine und die Begierde des Geschlechts –, aber mit diesen abgebrochenen Inten-

tionen wird der Torso in Rilkes Gedicht sternförmig und legt seine andere Identität frei. Auch dieses Gedicht kreist wieder um das Passionsthema, das in Gassers Schaffen so zentral ist: Geburt, Tod und Auferstehung, die – weil sie die Grenze des rationalen Menschseins beschreiben – mit Rationalität auch nicht begreifbar und beantwortbar sind, auch nicht mit musikalischer oder ästhetischer Rationalität. Das ist auch die Provokation von Gassers wichtigen geistlichen Werken: sie sind nur insofern geistlich und nur insofern Passionsmusik, als sie zeigen, dass Musik dazu nichts Befriedendes und Beruhigendes sagen kann.

Und dann der Abbruch von Rilkes Gedicht mitten im letzten Vers und der dieses «Fragment» vollendende kurze Satz *Du musst dein Leben ändern*. Jeder einigermaßen traditionelle Komponist hätte in seiner Vertonung wohl gerade



Anne-Käthi und Ulrich Gasser beim Spiel der «Singenden Zikaden»

Photo Martin Gasser

diesen letzten Satz und die darin neu aufblitzende Intentionalität mit allen ihm zur Verfügung stehenden Zeigefingern hervorgehoben. Gasser jedoch klebt diesen Satz förmlich an die vorangehende Bewegung. Er komponiert den Vers und unterdrückt damit bis zu einem gewissen Grad das autoreflexive Moment dieser Stelle (Beispiel 1). Nicht der Klang muss sich in Gassers Vertonung ändern; dieser ruht in sich und ist gleichsam steinernes Objekt geworden. Da gibt es nichts zu ändern. «Du musst dein Leben ändern» bezieht

sich bei Gasser sehr viel mehr auf uns, die wir diesem Klang begegnen. Und wir, wir müssen nicht etwa unser Verhältnis zur Musik oder zur Kunst ändern und uns zum Beispiel mit den ungewöhnlichen Strukturen der Neuen Musik anfreunden – nein, Gasser verlangt sehr viel mehr: Angesichts dieser reinen und marmornen, am Neocäcilianismus eines Joseph Rheinberger orientierten Musik, angesichts dieser komponierten Unmöglichkeit sollen wir unser Leben ändern, d.h. unsere Fragmentierung, unser Torso-Dasein als latente Sternstruktur erfahren.

Die Änderung der Kunst und die strukturelle Erneuerung der Musik ist nicht mehr Gassers erstes Ziel. Er misstraut den zu Selbstverständlichkeiten gewordenen Idiomen der Neuen Musik; die Sprachkritik, die einst zur Abstossung der Tonalität führte, ist ihm bei den Enkelschülern zu konform, risikolos und vor allem zu ornamental geworden. Gasser bricht deshalb auch hier fast in jedem Stück neue Tabus, was sich in einer zunehmenden Ausbreitung tonaler Strukturen am manifestesten äussert. Aber der Ansatz, von dem aus er solches unternimmt, ist eigentlich immer noch jener des kritischen Avantgardisten. Er versucht nämlich nicht Hindemiths Projekt weiterzuführen und eine neue tonale Syntax zu entwickeln; ihn interessiert auch hier vor allem das Nicht-Komponierte; seine Anklänge an Tonalität sind Objekte, schöne Stellen, verführerisch

in ihrem So-Sein, in ihrer intentionslosen und konstruktionslosen direkten Schönheit, aber zum Teil auch hier verheerend für die Umgebung und für den unmittelbaren musikalischen Kontext. Im *Vierten König* ist der Klangstein ja nur das eine Risiko; die Herzland-Stelle, wo Gasser sich der Sentimentalität eines Schlagerkomponisten übergibt, ist das andere: auch hier droht die Verkürzung auf die schöne Stelle. Und doch ist sie – man mag sie mögen oder nicht – aus dem Oratorium nicht wegzudenken. Ohne sie und auch ohne den Klangstein

Udo Pizzetti et le néo-madrigalisme italien

Udo Pizzetti
und der italienische Neomadrigalismus

Beispiel 2: Ausschnitt aus «Die singenden Zikaden»

am Schluss würde das Oratorium seine Spannweite verlieren. Die Herzland-Stelle steigert die verständliche musikalische Sprache des Oratoriums zur Aufdringlichkeit; der Klangstein am Schluss bildet den Gegenpol, das Unverständliche und Fremde.

Das Glück des brotlosen Gesangs

Dass diese neue Art der Verständlichkeit von Ulrich Gasser auf einer anderen Ebene enorm anstrengend sein kann, zeigt das Stück *Die singenden Zikaden* (Beispiel 2). Die krause Virtuosität von früheren Stücken Ulrich Gassers ist hier nicht mehr zu hören, sondern eine 30minütige Studie über Sprache, über ihren Sinn und natürlich auch den Sinn der Existenz. Den Ausgangspunkt der Komposition bildete ein Abschnitt aus Platons Phaidros über die singenden Zikaden, welche die Menschen am Mittag mit ihrem Gesang einschläfern, sie darob aber auch verachten, weil die schlafenden Menschen keine der Musen verehren, denen wiederum die Zikaden ihr singendes Dasein verdanken, denn wegen der Musen müssen diese nie essen und trinken und können ohne Unterlass singen. Und Sokrates sagt bei Platon:

«Aus vielerlei Gründen also müssen wir reden und nicht schlafen am Mittag.» Auf den ersten Blick setzt Gasser dies in grösster Einfachheit um. Auf der einen Seite die Klangsteine, quasi die Steine der Philosophen, an denen versucht wird, eine Sprache zu finden – einigermaßen vergeblich, weil diesen Steinen nicht zu entkommen ist, weil sie nicht zu einer Abstraktion fähig sind. Jedes musikalische Ereignis verweist hier zuallererst auf seine eigene Identität und schliesst sich gegen die musikalische Umgebung ab. Auf der andern Seite die Flöte, quasi die singende Zikade, die ohne Unterlass in ihrer Sprache singt. Eine schöne Melodie folgt der andern. Auch hier schliesst sich alles ein, kaum Entwicklung, kaum Kontakt zwischen den beiden Seiten, höchstens um sieben Ecken herum. Das Tun beider hat einen beliebigen Aspekt. Und die Länge des Stückes fördert noch diese Beliebigkeit. Wenn Entwicklung angedeutet wird, dann nur um vorzuführen, dass sich letztendlich nichts entwickelt. In gewisser Weise ist dies eine Dekonstruktion dessen, was man unter Komponieren traditionellerweise versteht: Die musikalischen Einzelmomente sind bei Gasser zu Nischen geworden, die sich selbst

regulieren und in sich schon eine Art «Ganzes» sind; deshalb bedürfen sie häufig gar nicht mehr des «Ganzes» im Sinne einer «Komposition», d.h. die musikalische Relation – dieser florierende Handel mit Motiven, Gruppen und Formeln – ist in einer solchen Musik fast überflüssig geworden. Was allerdings gerade bei den singenden Zikaden enorm wichtig wird, ist der zeitliche Ort dieser Nischen. Ihr autarkes Dasein können sie nur aufrechterhalten, weil Gasser ihr zeitliches Dasein sehr genau strukturiert. Die Flöte und die Klangsteine sind bei aller Verschiedenheit und Unvereinbarkeit in den regelmässigen Perioden sehr genau aufeinander abgestimmt – weniger um zusammenzukommen als vielmehr um ihre Autonomie erst eigentlich zu garantieren.

Diese scheinbar eindeutige Disposition eines scheinbar unvereinbaren Duos setzt aber gleich in mehrfacher Hinsicht Reflexionen frei, die alles sehr viel komplizierter und poröser werden lassen und Widersprüche aufzeigen – Widersprüche, die in diesem Falle auch die Eigenheiten und Qualitäten des Komponisten Ulrich Gasser fast schon steckbrieflich genau beschreiben: auf der einen Seite der Komponist als singende Zikade, glücklich im eigenen brotlosen Singen und paradoxerweise damit zufrieden, dass sie den Musen berichten kann, welche Wahrheitssuchenden unter den Menschen sie gerade nicht einschläfern konnte. Auf der andern Seite der Komponist als Philosoph, der reden muss am Mittag, um den Zikaden mit ihren schönen und immer gleichen Gesängen nicht zu erliegen, der Komponist, der – um der Wahrheit willen – taub wird gegen dieses Übermass an reiner Sprache, die das Essen und Trinken nicht mehr nötig hat und Realität gar nicht mehr zu greifen vermag. Das sind die beiden Stränge, die sich in Gassers letzten Werken in immer neuer – natürlich auch religiöser – Fragestellung verknoten. Es erklärt die Sehnsucht nach dem schönen selbstvergessenen Klang, und es erklärt die Gewalt, mit der er diesen in Frage stellen muss. Gassers letzte Werke sind fast durchwegs Reflexionen über ihren eigenen Sinn, sie existieren, indem sie ihre Existenz befragen – ohne Sicherheit und Antwort zu finden oder zu geben. Denn diese Verschlaufungen prägen auch unsern Hörvorgang, auch wir wissen nicht, ob wir in diesem Stück zwei Zikaden zuhören, denen wir gemäss dem merkwürdigen und vielleicht auch falschen sokratischen Rat am besten keine Beachtung schenken sollten, oder ob wir zwei Philosophen zuhören, die sich da gegenseitig fleissig und arbeitsam den Sinn des Lebens versichern. Vielleicht wird jetzt auch ein bisschen verständlicher, weshalb ich diese Laudatio, an deren langes Ende ich gekommen bin, ohne zu einem richtigen Lobgesang überhaupt nur angesetzt zu haben, auch mit einem plötzlich herunterdonnernden Bild hätte ersetzen können. In den Gesang der Zikaden hätte solches mindestens so gut eingeführt.

Roman Brotbeck

Ildebrando Pizzetti et le néo-madrigalisme italien

La génération des compositeurs italiens nés entre 1880 et 1890 – Ildebrando Pizzetti (1880–1968), Gianfrancesco Malipiero (1882–1973), Alfredo Casella (1883–1947), entre autres – se distingue par son rejet du vérisme, sa prédilection pour les œuvres instrumentales et son goût de la musique ancienne, au point qu'on a forgé le terme de «néo-madrigalisme» pour lui trouver un dénominateur commun. Cette notion convient parfaitement à Ildebrando Pizzetti, lequel manifeste plus d'audace dans ses œuvres vocales, grâce à l'étude des modèles de la Renaissance, que dans son écriture orchestrale, où il reste tributaire des conventions debussystes de l'époque. En analysant ses principales œuvres chorales, Carlo Piccardi n'en relève pas moins une coupure, vers 1913, entre un style archaisant et une période «néo-madrigalesque» proprement dite.

Ildebrando Pizzetti und der italienische Neomadrigalismus
Die Generation der zwischen 1880 und 1890 geborenen italienischen Komponisten – Ildebrando Pizzetti (1880–1968), Gianfrancesco Malipiero (1882–1973), Alfredo Casella (1883–1947) u.a. – zeichnet sich durch ihre Ablehnung des «verismo», ihre Vorliebe für instrumentale Werke und ihr Interesse für die alte Musik aus, so dass man von einem «Neomadrigalismus» sprechen kann, will man ihr einen gemeinsamen Nenner aufstülpen. Dieser Begriff passt besonders gut zu Ildebrando Pizzetti, der aufgrund seines Studiums des Renaissance-Kontrapunkts im Vokalen kühner scheint als im Bereich des Orchesters, wo er in Debussyschen Konventionen hängen bleibt. Der eigentliche Neomadrigalismus setzte sich erst um 1913 durch, als Pizzetti auf die archaischen, für die Polyphonie ungeeigneten griechischen Modi verzichtete.

par Carlo Piccardi

Le néo-madrigalisme

A la suite d'une formule devenue bien public – celle de la «Generazione dell'Ottanta» («génération des années 1880») –, et en cherchant un autre dénominateur commun à la diversité de la musique italienne du début du 20^{ème} siècle, Massimo Mila a forgé en 1957 une nouvelle notion non moins heureuse: le «néo-madrigalisme». Ayant constaté la relative incohérence avec laquelle la musique italienne du début du 20^{ème} siècle se détache de la tradition de l'opéra pour essayer de regagner le terrain symphonique et instrumental perdu, il notait qu'«il s'est reconstitué peu à peu une tournure nettement et indéniablement vocale, mais qui n'a rien de commun avec le lyrisme de l'opéra du 19^{ème} siècle, ce qui en fait l'originalité et le sujet d'admiration, voire d'envie, des observateurs étrangers».¹ Des compositions aussi diverses que les *Cori di Michelangelo Buonarroti* et *Giovane* de Dallapiccola, le *Coro di morti* de Petrassi, et d'autres exemples de Pizzetti, Malipiero, Peragallo, etc., évoquent pour Mila «une sorte de renaissance, au 20^{ème} siècle, du madrigal dramatique issu du «caravagisme» musical qui avait fleuri au 16^{ème} siècle, grâce à la triade Monteverdi, Banchieri, Orazio Vecchi».² Sa conclusion n'est pas moins péremptoire:

«Le madrigalisme dramatique est le filon aurifère de la nouvelle musique italienne. Ses premières apparitions, qui semblaient d'abord des cas isolés et exceptionnels, s'étaient les unes les autres, se renforcent mutuellement et constituent l'aspect original de notre visage musical moderne.»³ Ces mots révèlent la synthèse a posteriori, de même que le terme de «génération des années 1880» n'était pas un manifeste, mais la mise en évidence d'un dénominateur commun, découvert avec le recul du temps. Le «néo-madrigalisme» constitue une référence encore plus abstraite. Derrière les œuvres qui l'incarnent, il n'est pas possible de trouver un précédent, ni dans une tradition de composition récente, ni dans une pratique chorale répandue, dont l'Italie de la fin du 18^{ème} était totalement dépourvue. En Allemagne, en revanche, la fonction communautaire du chœur, héritée des *Singakademien* et des *Liedertafeln* du 18^{ème} siècle, avait été remise en honneur par les *Arbeitersängervereine* (sociétés de chant ouvrières) et, comme on le sait, celles-ci ne se limitaient pas au répertoire populaire, mais cultivaient la musique bourgeoise d'auteur, voire celle de compositeurs progressistes; d'ailleurs ces derniers jouèrent même parfois un rôle de guide, comme dans le cas d'Anton Webern, qui dirigeait les