

Die Berge schweigen, die Erinnerung spricht

Eine Reise zu den Wurzeln verspricht „Viaje a la Semilla“, die zur letzten Jahrtausendwende entstandene Komposition von Leo Brouwer, und man könnte solch eine Vorstellung, die Gegenwart auf Vergangenes hin durchlässig zu machen, als ein Leitmotiv der hier zusammengeführten Stücke von Komponisten aus drei Kontinenten betrachten. Geradezu programmatisch erscheint diese Idee in „Homenaje“ von Manuel de Falla, einer Komposition, in der sich prismatisch Räume und Zeiten bündeln. De Fallas Stück gilt als die erste Gitarrenkomposition des 20. Jahrhunderts, die dieses Instrument nicht von Randformen des Musizierens, wie etwa der Folklore, her begreift, sondern es ganz auf der Höhe des zeitgenössischen musikalischen Denkens einsetzt, so wie sonst z.B. ein Klavier. Das zeigt sich auch schon in dem Zusammenhang, in dem das Stück erschien.

1920 publizierte die neugegründete Pariser Zeitschrift „La Revue musicale“ einen Band mit zehn neuen Kompositionen zur Erinnerung an den 1918 gestorbenen Claude Debussy. Während andere Komponisten, wie etwa Paul Dukas, naheliegenderweise ihren Beitrag für Klavier schrieben, benutzte de Falla in diesem Kontext als einziger die Gitarre. Dafür bieten sich zwei Erklärungen an, die beide mit den Vorstellungen zusammenhängen, die der Komponist in jenen Jahren entwickelte, um eine Verschmelzung der spanischen Musik an der Peripherie Europas mit dessen Zentrum zu erreichen. Im Zusammenhang mit dieser Verbindung musikalischer Idiome suchte de Falla auch nach einem historischen Brückenschlag vom 20. Jahrhundert zur Tradition, etwa in der eigenwilligen Verwendung des Cembalos.

In seiner „Homenaje“ zeigt de Falla einerseits Debussys Affinität zum spanischen Idiom, in der Verwendung der Habanera, aber auch durch das kleine viertaktige Zitat kurz vor Schluss, das Debussys Klavierstück „La soirée dans Grenade“ aus dem Zyklus „Estampes“ entstammt. Granada, die Stadt der spanischen Gitarre, war nicht nur auch der Wohnort de Fallas, mit seiner großen Geschichte bildete es für ihn die Wurzel seines kultur- und musikgeschichtlichen Denkens.

Neben diesem spanischen Blick auf Debussy wirkt aber wiederum auch dessen Ästhetik zurück auf de Falla, jene Formbildung, die der französische Musikphilosoph Vladimir Jankélévitch im Blick auf die „Soirée“ als eine „Form aus Unterbrechungen“ bezeichnet hat. Nicht erst in dem plötzlich einmontierten Debussy-Zitat, sondern auch schon zuvor, im vielfachen plötzlichen Wechsel der Gesten zeigt sich diese Idee eines Zeitverlaufs, der zwischen Kontinuität und Diskontinuität changiert.

Und den erwähnten historischen Brückenschlag vollzieht de Falla im Rückgriff auf die Gattungsgeschichte des „Tombeau“. Der Untertitel verweist auf diese Tradition, wenn man die Formulierung genau nimmt, gilt der Verweis allerdings zunächst der Gruppenpublikation des Stückes: „Écrite pour ‚Le tombeau de Debussy‘“ - geschrieben für (die Zeitschrift) „Debussys Tombeau“. Das Tombeau als musikalischer Grabstein ist in seiner spezifisch französischen Tradition, in der beispielsweise auch noch Pierre Boulez mit seinem „Tombeau“ für Mallarmé steht, eine solistische instrumentale Trauermusik jenseits des kirchlichen Rituals. Als artistische Gattung richtet es sich nicht an die Trauergemeinde im engeren Sinn, sondern bezeugt eine Art kompositorischer Kommunikation der Komponisten untereinander. Das meist benutzte Instrument war im 17. Jahrhundert, der Entstehungszeit dieser Gattung, nicht ein Tasten- oder Streichinstrument, sondern die Laute. Und diesen Umstand reflektierte de Falla, als er sich für die Gitarre entschied.

Auch der erst 18-jährige Leo Brouwer entwarf als angehender Gitarrist und Komponist im kubanischen Havanna solche auf die Tombeau-Tradition zurückgehenden musikalischen Porträts auf der Suche nach Leitbildern. 1957 entstanden so zwei „Homenajes“ an Manuel de Falla und Darius Milhaud.

1961, nach einem kurzen, durch die kubanische Revolution und die Rückkehr in die Heimat unterbrochenen Studium in New York, schrieb Brouwer eine weitere „Homenaje“ an Béla Bartók. In jenem Jahr, gerade 22 Jahre alt, wurde der vielversprechende junge Komponist Leiter der Musikabteilung des Kubanischen Kino-Instituts und schrieb bis heute die Musik zu über sechzig Filmen. Darunter war auch der 1964 von Humberto Salas gedrehte Film „Un día de Noviembre“. Aus der Partitur seiner mit Gitarre, Flöte, Bass und Percussion sparsam instrumentierten Filmmusik erstellte Brouwer später eine Version der hitverdächtigen Titelmelodie für Gitarre solo.

Neben solchen Arbeiten im Bereich der funktionalen Musik nahm Brouwer in den sechziger und siebziger Jahren ebenso Anteil an den experimentellen Entwicklungen der europäischen Musik wie der amerikanischen minimal music. Eine Konstante bildete dabei aber der Bezug auf die afro-amerikanischen Wurzeln der kubanischen Musiktradition, wie sie in der tänzerischen Beweglichkeit und der sanften Melodik der 1978 veröffentlichten „Dos temas populares Cubanos“ deutlich wird, einem Wiegenlied mit perkussiv verfremdeten Klängen zu Beginn, sowie den „Augen die verzaubern“ mit ihren gleitenden Übergängen zwischen Zweier- und Dreiermetren. Selbst in diesen kleinen Stücken wird deutlich, was Brouwer einmal mit Blick auf den japanischen Komponisten Toru Takemitsu, mit dem ihn viel verbindet, hervorhob: „Er schrieb so für die Gitarre, wie er auch für Orchester komponierte. Das ist es, was ich auch in meiner Musik mache, und das ist es, warum ich ihn liebe“.

Noch deutlicher wird solch quasi orchestrales Denken in der „Viaje a la semilla“, deren unterschiedliche Gesten der Klangerhaltung gleichsam verschiedenen imaginären Instrumentationen nachempfunden scheinen.

Brouwer hat sich oftmals von literarischen Vorlagen anregen lassen. So bezieht sich beispielsweise sein 5. Gitarrenkonzert von 1991 auf Italo Calvino und das 2005 entstandene Solostück „El arpa y la sombra“ (Die Harfe und der Schatten) auf einen Roman des kubanischen Schriftstellers Alejo Carpentier. Auf die Lektüre der gleichnamigen Carpentier-Erzählung geht auch die im Jahr 2000 komponierte „Viaje a la semilla“ zurück. In ihr wird die Biografie eines kubanischen Adligen in rückläufiger Chronologie erzählt: vom Totenbett bis zur Geburt. In dieser paradoxen Erzählwelt laufen die Uhren rückwärts; Kerzen wachsen, während sie brennen; Dokumente verlieren im Moment, wo die Unterschrift geleistet wird, ihre Rechtskraft. Brouwer hat diese rückläufige Zeitstruktur nicht mit solch konstruktiven, vielleicht naheliegenden musikalischen Techniken, wie etwa Krebsgestalten abgebildet. Der chiffrenartige Anfangsklang und die daraus hervorwachsende Wiederholungsfigur lassen sich allerdings durchaus als ein Symbol für Rückläufigkeit lesen, denn das Fundament, der Basston, wird auf das Ende des Klanges verschoben. Aber was Brouwer eher einzufangen sucht, ist das Entgleiten einer regelmäßig voranschreitenden Zeit. Beständige Taktwechsel und rhythmische Felder mit minimalistisch verschobenen Akzenten bringen das Zeitgefühl ins Schlingern. Werden so in der Rhythmik die Wurzeln der afro-amerikanischen Musik erfahrbar, dann ist es in der Harmonik ein Ausgangspunkt der europäischen Moderne, die 12-Ton-Technik Arnold Schönbergs, auf die Brouwer in einer sehr freien Weise Bezug nimmt, aber dennoch deutlich, weil die stellenweise auftretenden Zwölftonreihen gleichzeitig thematischen Bildungen entsprechen. Das erscheint wie ein musikalischer Ausdruck jenes spezifisch lateinamerikanischen Zeitgefühls, das Alejo Carpentier einmal beschrieben hat als „Präsenz der Vergangenheit in der Gegenwart, und zwar einer Gegenwart, in der schon deutliche Regungen der Zukunft zu erkennen sind“.

Denkt man sich von Leo Brouwers „Viaje“ in die Zeit Fernando Sors hinein, jenes 1778 in Barcelona geborenen und 1839 in Paris gestorbenen Komponisten, der zwischenzeitlich vor allem mit seinem Ballett „Cendrillon“ von London bis Moskau

gefeiert wurde, so könnte man sich vorstellen, dass auch die Brouwersche Komposition, ebenso wie Sors „Le calme“ („Die Ruhe“ bzw. „der Ruhige“), im Untertitel als Caprice bezeichnet wäre, als ein Stück also, das einen spontanen Einfall in freier, launenhafter Weise fortspinnt. Bei Sors deutet jene Bezeichnung auf die reizvollen Abweichungen und irregulären Wendungen, etwa von Dur nach Moll, mit denen das schlichte Thema bei seiner Wiederkehr behandelt wird. Entstanden ist Sors im Selbstverlag erschienenen Stück vermutlich um 1832 in Paris, exakt zu der Zeit, wo ebendort Frédéric Chopin mit seinen Mazurken Furore machte. Und jenes aktuelle Modell der Mazurka scheint auch in der typischen Gestaltung des Dreiertaktes in Sors „Le Calme“ durch. Zeigt also dieses Porträt eines „Gelassenen“ einen jener melancholischen polnischen Emigranten, die die europäischen Salons jener Zeit bevölkerten und in unzähligen Zeugnissen der Kunst die Phantasie ihrer Umgebung anregten? Wir wissen es nicht, aber reizvoll ist dieser Gedanke schon, nicht zuletzt vor dem kosmopolitischen Hintergrund von Sors Leben.

Lennox Berkeley (geboren 1903) und Alan Rawsthorne (1905), gehören jener englischen Komponistengeneration an, die durch den zehn Jahre jüngeren Benjamin Britten dominiert wurde. Berkeley und Britten trafen sich das erste Mal 1936 und schrieben kurz darauf eine Gemeinschaftskomposition, die Orchestersuite „Mont Juic“, die mit durchaus politischem Hintergrund katalanische Themen verarbeitete. Ähnlich wie Britten suchten auch Berkeley und Rawsthorne in ihrer Jugend Anregung außerhalb des englischen Musiklebens. Rawsthorne studierte zeitweise in Berlin, Berkeley bei Nadia Boulanger in Paris. Dass Berkeley in seinen Pariser Jahren, in denen er auch zum Katholizismus konvertierte, schon einmal für Gitarre komponiert hatte, nämlich für den jungen Andres Segovia, hatte er völlig vergessen, als er 1957 zum ersten Mal mit Julian Bream zusammentraf, der ihn bat, etwas für Gitarre zu schreiben. An die daraufhin entstandene Sonatine knüpfte Berkeley erst 1971 wieder an. Sein op.77, „Theme and Variations“, ist ein erstes Stück, dessen Thema in Melodik und Rhythmik die Charakteristik eines Trauermarsches trägt. In der dritten Variation erscheinen die auffälligen Tremolofiguren noch einmal wie das in Tombeau-Kompositionen besonders beliebte Mittel zum Ausdruck von Schmerz und Trauer. Insgesamt aber arbeiten sich die Variationen zu immer leichteren Ausdruckswelten durch, in der auch die virtuosen Passagen wieder spielerischer Freude und Heiterkeit Raum geben.

Ganz anders erscheint der Sinn der Virtuosität in Rawsthornes „Elegy“, die wie Berkeleys Variationszyklus 1971 entstand. Es war das Todesjahr des Komponisten und dies ist seine letzte Komposition, die erst vom Widmungsträger Julian Bream, aus den Skizzen heraus ediert wurde. Der Mittelteil ist zwar als „Allegro di bravura e rubato“ bezeichnet, aber er entfaltet in der Rastlosigkeit seiner chromatischen Sechzehntelläufe weniger Glanz als vielmehr eine panische Hektik, Gefühle der Beklemmung, wie sie so oft mit ähnlichen Mitteln in der Musik von Schostakowitsch Gestalt gewinnen. An diesen Komponisten erinnert auch auf fast verblüffende Art das getragene Thema des ersten Teils mit seinem Wechsel von Diatonik und ausdrucksvoller Chromatik, das Ansätze zur Zwölftönigkeit in sich trägt. Nach dem Totentanz des Mittelteils erscheint die getragene Stimmung des Anfangs bei ihrer Wiederkehr wie verwandelt, Flageolettklänge bestimmen jetzt die Atmosphäre, ein Licht der Verklärung umhüllt die schmerzhaft bohrenden Erinnerungsbilder des Beginns.

Qu Xiao-Song wurde 1959 in der südchinesischen Provinz Guizhou geboren. Seine Jugendjahre fielen zusammen mit der Kulturrevolution der Jahre 1966-1976. In deren Folge wurde der Schüler auch zur Arbeit mit Bauern aufs Land geschickt. Die Erfahrungen dort sollten sein ganzes Leben bestimmen, allerdings in einer Weise, die sich die Revolutionäre nicht unbedingt so vorgestellt haben dürften. Qu entdeckte die Natur als Gegenwelt zur Stadt, und fand in ihr später, in vielen musikalischen Feldstudien, ebenso den Ausgangspunkt seiner Inspiration wie ein Ziel seines kompositorischen Engagements: „Ich kann die ursprüngliche Welt nicht zurückbringen. Aber die Empfindung der Nähe zur Natur ist vielleicht das Kost-

barste, das die heute lebenden Menschen in ihrer Zivilisation verloren haben.“ 1978 gehörte er zum ersten Jahrgang, der im wiedereröffneten Konservatorium von Peking ein Kompositionsstudium aufnehmen konnte. Als 1989, während er sich als Stipendiat in New York aufhielt, die Demonstrationen am Pekinger Tiananmen-Platz blutig niedergeschlagen wurden, entschloss er sich, nicht wieder in seine Heimat zurückzukehren. Jahre in den USA und Europa folgten, mittlerweile allerdings lebt Qu wieder in China.

Jene Entscheidung von 1989 führte allerdings zunächst zu einem Verstummen als Komponist. Für Qu, der mit wenigen Tönen viel zu sagen weiß, wuchsen die Zweifel an der Wahrfähigkeit und der Berechtigung seines Komponierens. Aus jener Situation des Schweigens und der Suche heraus entstand dann 1990 das erste Stück seiner mittlerweile auf zehn Stücke gewachsenen Werkgruppe, die den Titel „Ji“ (Stille) trägt. „Ji 3“ für Gitarre solo wurde 1994 geschrieben und trägt den zusätzlichen Titel „Silent Mountain“ (Schweigender Berg). Der Komposition ist ferner ein Motto vorangestellt: „It goes to where it came from“ (es geht dahin, woher es kam). Das Element, das diese Einheit von Ursprung und Ziel seinem Wesen nach verkörpert, ist das Wasser. Und in der chinesischen Betrachtung der Landschaft gehört das Wasser zu den Bergen als Ort des Ursprungs, der Quellen. Dort werden auch Gräber und Tempel errichtet, dort ist der Platz der Begegnung mit den Ahnen, dort schließt sich der Kreislauf von Leben und Tod. Auch dieses ist also eine Art von Tombeau.

Hört man den Beginn von „Ji 3“ mit seinen gleichmäßig nebeneinandergestellten Tönen und den weit durch die Lagen schreitenden Intervallen, dann würde man am wenigsten an typische Gitarrenmelodien denken, aber auch nicht an andere Saiten- oder Blasinstrumente, sondern am ehesten noch an eine Art von Gongs, wie jene, die in einem berühmten chinesischen Gedicht aus der Tang-Zeit (7. Jh. n. Chr.) den Naturgeräuschen und der Stille der Berge entgegentreten: „Im Licht des Gebirges genießt man die Stimmung der Vögel / Der Schatten des Sees leert das Herz des Menschen / Zehntausend Geräusche, auf einmal: Stille / Es bleibt alleine der Klang des Musiksteinspiels“.

Aufgebaut ist „Silent Mountain“ wie ein Gesang mit vier Strophen und einem Zwischenspiel. Die Melodik der Strophen basiert auf zwei pentatonischen Skalen, von denen die erste rein erklingt, die zweite hingegen dadurch dramatisiert wird, dass sich fremde Intervalle hineindrängen, und dies in einem Maße, das sich im Fortgang der Komposition steigert. Jede Strophe beginnt auf eine stets leicht variierte Weise, in gleichsam naturhafter Unregelmäßigkeit der Varianten, mit einer fünftönigen Anfangsfigur, deren weiterer Ambitus die Weite des imaginierten Raumes zu spiegeln scheint. Daraus entwickelt sich eine Art Seufzer mit Nachklang, der wieder zum ersten Motiv zurückführt. Dieses staut sich dann in einem stehenden, wiederholten Klang mit einer Art Ruf-Echos, die wie Jodler gebrochen sind. Zum Ausklang jeder Strophe zieht sich die Musik in unregelmäßigen Repetitionen eines Klanges zusammen, aus der Weite wird Nähe, ein unregelmäßiger Puls, wie ein verschobener Herzschlag. „Mysteriously“ notiert der Komponist hier in der Partitur. Das Zwischenspiel wird ganz aus diesem Pulsieren entwickelt, und zum Schluss des Stückes wandert dieser Rhythmus in die Flageolettgefärbte hohe Lage, jetzt als „peacefully“ bezeichnet: Das Innere geht auf in der Weite des Raumes.

Martin Wilkening