

# MUSIK DER JUNGEN

„Was ist heute die Kunst? Eine Wallfahrt auf Erbsen.“  
Thomas Mann „Dr. Faustus“

Die Konzerte dieses Wochenendes, die zugleich die „Internationalen Ferienkurse für Neue Musik“ abschließen, sind der jüngsten Komponistengeneration, den Zwanzig- bis Dreißigjährigen, gewidmet. 32 Komponisten dreizehn verschiedener Nationen haben Gelegenheit, ihre Werke aufzuführen. In der Ermöglichung dieser Wechselbeziehungen scheint uns die Hauptbedeutung der Ferienkurse zu liegen.

Diese Seite gehört der jungen Generation: fünf Komponisten (aus Frankreich, England, Holland, Schweden und Deutschland) äußern sich über die neue Musik, ein junger Kritiker setzt sich temperamentvoll mit den Vorträgen auseinander.

## Antoine Duhamel

(Frankreich)

In Frankreich kann man nur in Paris von einer Pflege der modernen Musik sprechen. Jedoch ist der interessierte Kreis relativ klein, da die musikalische Allgemeinbildung schlecht ist. Das Conservatoire ist so akademisch, daß seine beiden führenden Lehrer, Messiaen und Milhaud, zwar als „große Komponisten“ gelten, aber nicht viel Einfluß haben. Da die ältere Generation in ihrer Entwicklung vor dem Kriege stehengeblieben ist, setzt sich das Publikum, dem das zeitgenössische Musikschaffen am Herzen liegt, ausschließlich aus jungen Leuten zusammen: Neben dem Conservatoire haben sich kleinere Gruppen gebildet um Casanova, Serge Nigg und Leibowitz, von denen nur der letztere vor allem durch seine musiktheoretischen Werke einen gewissen Einfluß auf Kritik und öffentliche Meinung hat.

Eine Verbindung der Cercles untereinander besteht nicht. So ist auch eine Einrichtung wie die Darmstädter Ferienkurse in Frankreich undenkbar, weil das „Verbindende“, das im Kennenlernen anderer Werke und Meinungen zu fruchtbarer eigener Anregung liegt, dort nicht erstrebt wird. Um so dankbarer muß man für die hier gegebenen Möglichkeiten sein.

Als die bedeutendsten modernen Komponisten betrachtet man in Frankreich Schoenberg und Bartók, während Strawinsky, der nach dem Krieg in vielen Konzerten aufgeführt worden ist, von der Jugend leidenschaftlich abgelehnt wird. Man sieht vor allem in seinen letzten Werken eine gewisse „Verarmung“ und will von der nur dekorativen Musik, wie sie nach dem ersten Weltkrieg vorherrschend war (Strawinskys und Diaghilews russisches Ballett), nichts mehr wissen.

## Peter R. Fricken

(England)

Das verhältnismäßig große Interesse, das die neue Musik in England findet, ist hauptsächlich ein Verdienst von BBC mit seinem berühmten III. Programm, in dem Copland, Villa-Lobos, Britten und Tippett häufig gespielt werden. Außerdem gibt es in London die IGNM, die mit ihren regelmäßigen Konzerten unter der Leitung von Clark auch die Zwölfton-Musik zu Gehör bringt. Vor geladenen Gästen tagt ferner allmonatlich das „Committee for the Promotion of modern Music“ in London, in dem die neuesten Werke erklingen und diskutiert werden. Auch veranstaltet man jedes Jahr in Cheltenham ein Fest mit moderner Musik. Die „English School“ wird von Vaug-

han Williams repräsentiert, der die englische Tradition mit einem ausgesprochenen Folklorismus fortsetzt. Hingegen basieren Tippett und Britten auf den Prinzipien von Purcell. Barkley, der bei Nadja Boulanger in Paris studierte, ist deutlich französisiert und gilt gewissermaßen als „kleiner Strawinsky“.

Mein Studium in London am Royal College of Music bei Dr. R. O. Morris war hauptsächlich der niederländischen Polyphonie des 16. Jahrhunderts gewidmet. Diese Kontrapunktstudien ergänzte ich nach dem Krieg bei dem Kodaly-Schüler Mathias Seiber, der eine Synthese der linearen Schreibweise mit folkloristischen Elementen anstrebt.

## Ingvar Lidholm

(Schweden)

Ingv. Lidholm ist Stadtkapellmeister in Örebro, einer Stadt Mittelschwedens von etwa 65 000 Einwohnern. Er hat ein Orchester von 50 Musikern, zur Hälfte gut ausgebildete Laien, zur Verfügung. Die Unvoreingenommenheit seines Publikums ermöglicht ihm, in jedem seiner jährlich etwa 15 Sinfoniekonzerte alte und neue Musik nebeneinander zu bringen, die mit gleichem Interesse aufgenommen wird. Dies ist allerdings ein seltener Idealfall, im übrigen sind die Konzertinstitutionen in Schweden im gleichen Maß vom konservativen Publikum abhängig wie in Deutschland. So war z. B. die Palmen-Symphonie von Strawinsky noch nicht zu hören, seine übrigen Werke, auch die von Bartok, nur recht vereinzelt; am häufigsten spielt man Hindemith.

Um die zeitgenössischen Werke macht sich in Stockholm eine Kammermusikvereinigung Fylkingen verdient, die aus einem kleinen, exklusiven Kreis von etwa 200 Menschen besteht, die dafür dann aber nur das Alleranspruchsvollste, wie Schönberg und Strawinsky, auführen. Als richtungweisend werden Strawinsky und Bartok angesehen.

## Henk Stam

(Holland)

Die Resonanz, die die moderne Musik in Holland findet, ist sehr gering, weil man kaum etwas zu hören bekommt. Der große Erfolg der Uraufführung der Shakespeare-Songs von Fortner war ein ausgesprochener Son-

## Technik und Inspiration

Das Konzert mit Werken Schönbergs zeigte für viele junge Hörer wohl zum ersten Male die überragende Bedeutung dieses Komponisten, nicht nur als eigentlichen Initiators der neuen Musik, deutlich, sondern vor allem als Persönlichkeit von einer Potenz der Aussage, die bis jetzt in ihrer Art unerreicht geblieben ist. Deutlicher konnten die Unterschiede zwischen Schönberg, Strawinsky und Hindemith nicht hervortreten als in dieser Musikwoche, und es scheint nicht nur an der neuen Orientierung zum Ausdruckhaften zu liegen, daß die Meisterwerke der mittleren Schaffensperiode Strawinskys und Hindemiths, die zu hören waren, (Sacra du printemps und Streichtrio op. 34) eine größere und unmittelbare Beziehung zu unserer Zeit und unserer Generation aufweisen als Orpheus (1947) von Strawinsky und Hindemiths Klavierkonzert (1945) und Cellosolone (1948).

Immer wieder zeigte es sich, daß gerade in der Frühzeit der neuen Musik, der Sturm- und Drangperiode von 1911 bis 1928 etwa, die fruchtbarsten Keime zur Weiterentwicklung der neuen zeitgenössischen Musik liegen, und von dieser Perspektive bekommt auch der neue Aufschwung der Reihenkomposition seine besondere Bedeutung.

Die auffallende Hinwendung einer ganzen Reihe von Komponisten zur Dodekaphonie ist wohl in erster Linie in dem Bemühen um den gesetzmäßigen Aufbau des musikalischen Kunstwerks zu sehen, da mit dem Vollzug der Atonalität die harmonische Bindung in der bisherigen tonalen Form aufgegeben wurde und sich die Notwendigkeit einer neuen konstruktiven Bindung ergab. Diese neue Bindung, zunächst als völlig voraussetzungslos erscheinend, versuchte man nachträglich als konsequente Weiterentwicklung satztechnischer Prinzipien der gesamten Musikentwicklung historisch zu fundieren. Josef Rufer verfolgte dieses Ziel in seinen Kursen. Freilich trifft die historische Fundierung der Dodekaphonie nur teilweise auf die Musikentwicklung zu, wie das Beispiel Mozarts zeigt. Die im rein Konstruktiven bestehende Konsequenz der Reihentechnik übte einen nicht geringen Einfluß auf die Komponisten aus, die, wie der Kreis um Leibowitz, zunächst um die musikalisch intellektuelle Verantwortung des Kunstwerks bemüht waren. Zweifellos liegt darin eine gewisse Gefahr; denn Musik ist mehr als perfektionierte Technik, und die praktischen Ergebnisse zeigen, daß in der Bewäl-

tigung der rein kompositionstechnischen Dinge allein, so wichtig sie für den Schaffensvorgang sind, nicht der eigentliche Wert der absoluten Musik liegt. Es scheint mir völlig sekundär zu sein, ob Schönberg, Berg, Webern u. a. wegen oder trotz der Dodekaphonie gute Musik gemacht haben, sondern es ist vielmehr von Bedeutung, daß sie gute Musik gemacht haben. Mit welchen Mitteln, ist im Grunde unwichtig. Und hier liegt auch eine gewisse Gefahr in der, freilich durch die zeitliche Kürze der Kurse bedingten, Zuspitzung mancher Vorträge, die scheinbar die Anwendung der Kunstmittel als im Vordergrund stehend erscheinen lassen, doppelt gefährlich für noch nicht reife junge Menschen, denen nicht nur ihre Jugend, sondern auch die unbestreitbare geistesgeschichtliche Problematik unserer Zeit — von soziologischen, politischen und wirtschaftlichen Dingen ganz abgesehen — die Begriffe verwirrt. Es erscheint mir als weiteres ungesundes Zeichen, daß eine gewisse, von jeglicher kompositionstechnischen Vorbildung unbelastete Inferiorität das rein Rationalistische an der Dodekaphonie als „pars pro toto“ nimmt und kreuzfidel nach rezeptmäßiger Anleitung Zwölftonmusik macht, ein Vorgang, gegen den Schönberg mit aller Entschiedenheit protestiert hat.

Erfrischend, und in seiner Auswirkung nicht hoch genug zu werten, setzte sich Wolfgang Fortner mit dem ganzen Gewicht seiner Persönlichkeit für eine über das rein Kompositionstechnische hinausgehende Verantwortung des Kunstwerkes im rein Musikalischen ein, die er in einer undoktrinären Logik der melodischen und klanglichen Formgebung sieht, die ihre Impulse sowohl vom vitalen Musikantentum als auch von der musikalischen Intelligenz erhält, die beide Fortners Persönlichkeit und Stil kennzeichnen. Das Positive an Fortners Kursus war unbestreitbar die Feststellung, daß über das rein Kompositionstechnische hinaus, so eindringlich seine geistige Beherrschung gefordert wurde, das Entscheidende im musikalischen Schaffensvorgang in der konsequenten Durchbildung des Persönlichkeitsstils beruht, der dann in dem Zusammenwirken auch gegensätzlicher Richtungen das Kriterium des von unserer Zeit sowieso nicht restlos zu wertenden neuen Zeitstils ergibt. So war auch in dieser Beziehung die Bekanntschaft gerade der ausländischen Gäste mit der auf Band aufgenommenen Sinfonie Fortners von besonderem Wert.

Bernd Aloys Zimmermann

## Anregende Vorträge

In öffentlichen Vorträgen im Seminar Marienhöhe äußerten sich namhafte Vertreter des deutschen und internationalen Musiklebens zu den Problemen der gegenwärtigen Musik. Der Berliner Musikkritiker und Mitherausgeber der „Stimmen“, Hans Heinz Stuckenschmidt, eröffnete die Vortragsreihe mit einem Referat, das in der Feststellung gipfelte, in der Musikentwicklung von der Gregorianik bis zur Gegenwart sei die „Summe der Fortschritte größer als die Summe der Rückschritte“. Man könne demnach wohl von einem Fortschritt sprechen, der seinen Ausdruck in einer „Sprachbereicherung“ der Musik, einer im Laufe der Jahrhunderte ständig zunehmenden Differenzierung der Rhythmik und Harmonik finde. Stuckenschmidt betonte die Notwendigkeit der Abkehr vom stilistischen Spezialintendiment und der Wiedergewinnung eines neuen Universalismus. Diesem Vortrag, der zu weitergehenden Erörterungen hätte führen müssen, folgte leider keine Diskussion, so daß die Auseinandersetzung ausschließlich den zahlreichen kleinen Gruppen überlassen blieb.

### Soziologisches

Daß es zu intensiven Gesprächen wenigstens in den kleinen Gruppen kam, ist in erster Linie das Verdienst des französischen Musikwissenschaftlers und Komponisten Louis Saguer (Vincennes), dessen Referat über die „Krise im gegenwärtigen Musikschaffen“ eine zentrale Bedeutung für alle weiteren Auseinandersetzungen hatte. Die Kunst und mit ihr die Musik, so sagte Saguer, sei nicht autonom, sei keine „Wesenheit an sich“, sondern in starkem Maße den geistigen Kräften verbunden, die jede Äußerung unseres Daseins maßgebend bestimmen. Zwischen großer Musik und dem großen Publikum sei eine tiefe Kluft entstanden. Auch unter den schöpferischen Musikern hätten sich „Parteien“ gebildet, deren jede ihre Prinzipien und Theorien für das non plus ultra halte, indessen sich die große Masse der leichten Muse zuwendete. Saguer, der Stuckenschmidts These vom Fortschritt in der Musik entschieden ablehnte, forderte, daß alle Kunst soziologische Funktionen erfüllen und aus der Vereinsamung und Vereinzelung dieser Zeit erneut an die Mitte des Lebens geführt werden müsse. „Unsere Zeit wartet noch darauf“, betonte Saguer, „als Thema genommen zu werden.“

### Aesthetisches (Mißverständnisse)

Die diesem Vortrag folgende, von Wolfgang Fortner (Heidelberg) geleitete Diskussion zeigte einmal wieder,



Von links nach rechts: René Leibowitz, Paris, seine Gattin und Hans Werner Henze, Heidelberg. (Alle Photos: pbs)