

„Mich beschäftigt ja nur der Mensch“

Boris Godunow — das russische Musikdrama



Eine vergleichende Diskografie
von Gottfried Kraus

Auch heute ist der Platz, den Mussorgskys „Boris Godunow“ auf dem musikalischen Theater einnimmt, letztlich noch ungeklärt. An den meisten Opernhäusern wird das Werk nur gespielt, wenn ein prominenter Sänger der Titelrolle vorhanden ist oder für ein Gastspiel gewonnen werden kann, und mit wenigen Ausnahmen ist es dann auch entsprechend lieblos inszeniert. In Rußland dagegen ist „Boris Godunow“ die Nationaloper, und in den vergangenen Jahren hat sich die Erkenntnis von seinem Ausnahmecharakter auch außerhalb Rußlands immer stärker durchgesetzt. Nicht zuletzt durch das Wissen um den Original-Boris, der jedem, der ihn einmal hören konnte, die Erkenntnis liefert, daß Mussorgsky mit ihm das Musikdrama schlechthin geschaffen hat. Was ein Richard Wagner erträumte und nur bedingt realisieren konnte: das Gesamtkunstwerk aus Wort, Bild und Ton, das Drama von gleichzeitig nationaler und allgemein menschlicher Bedeutung, ein Werk aus der Seele des Volkes, all das ist hier in höchst genialer und organischer Weise Wirklichkeit geworden.

Wer sich das berühmte Porträt Mussorgskys von Repin — gemalt nur wenige Tage bevor der Komponist, völlig geschwächt und vom Alkohol entkräftet, in einem Militärspital starb — ins Gedächtnis ruft, mag die Legende von dem genialen, aber völlig undisziplinierten Mussorgsky glauben, dessen Werke darauf angewiesen waren, von dem „Fachmann“ Rimsky-Korssakow instrumentiert und bearbeitet zu werden. Die neuere Forschung aber lehrt es anders: sie zeigt uns einen zwar übersensiblen, aber künstlerisch und geistig hellwachen Mussorgsky, der äußerst konsequent um neue Ausdrucksformen in der Musik rang, der, wenn man will, am Unverständnis seiner Zeit scheiterte. „Mich beschäftigt ja nur der Mensch“, schreibt Mussorgsky während der Arbeit an der zweiten Fassung des „Boris“, „ihn will ich darstellen, sehe ihn in allen Situationen vor mir und will ihn groß, ohne falsche Farben darstellen. Wenn es mir nur gelingt!“ Es ist charakteristisch für das Unverständnis, das Mussorgskys Zeitgenossen dem „Boris“ entgegenbrachten und das dieses grandiose Werk auch heute noch verfolgt, daß es erst der „falschen Farben“ Rimsky-Korssakows bedurfte, um den „Boris Godunow“ den Menschen verständlich zu

machen. Oder vielleicht bedurfte es auch erst einer Sängerpersönlichkeit vom Zuschnitt eines Schaljapin, um der Welt zu zeigen, welch großartiges Werk hier geschaffen worden war. Doch gerade Schaljapin hat mitgeholfen, die Legende vom „Boris“ als „Vorwand“ für einen großen Sänger in unseren Breiten heimisch zu machen und die Sicht auf die wahre Bedeutung dieser Oper zu verstellen.

Als Mussorgsky die erste Fassung seines „Boris“ 1870 im Petersburger Marinskij-Theater herausbrachte, lehnten die Kritik und die maßgeblichen Theaterleute die Oper rundweg ab. Nur die Jugend verstand ihn. Sie begriff die Tragödie doppelt, weil Mussorgsky hier nicht nur die Tragödie des Boris, sondern darüber hinaus die Tragödie des russischen Volkes gestaltet hatte. Das Leid, das den aus politischer Rason zum Mörder gewordenen Boris übermächtig verfolgt und alles, was er zum Besten des Volkes tun will, in Schlechtes verkehrt, das Leid des Volkes, das nach den Worten des Blödsinnigen „hungernd und unwissend“ die Finsternis nicht sieht, die sich über Rußland herabsenkt, das russische Leid ist das Grundthema des „Boris Godunow“. Mussorgsky bediente sich des historischen Sujets, das vor ihm schon Puschkin künstlerisch zu formen versucht hatte, um mit den umfassenden Mitteln seiner neuen Musik auszudrücken, was ihn und die gärende nationale Jugend Rußlands bewegte.

Als Rimsky-Korssakow dann nach Mussorgskys Tod seine Bearbeitung herstellte, war es letzten Endes ein Sieg der Konvention über das Neue. Rimsky-Korssakow glättete die originale Partitur, er hob die Elemente der „Großen Oper“, wie zum Beispiel den Polenakt, den Mussorgsky nur widerwillig und als Konzession an die Wünsche der Theaterleute eingefügt hatte, noch mehr heraus, er strich die kurze, aber wichtige Szene des Zusammentreffens zwischen Boris und dem Blödsinnigen vor der Kathedrale St. Basil und setzte den Tod des Boris an den Schluß, wodurch allerdings der prophetische Ausklang durch die Worte des Blödsinnigen dem Effekt zuliebe entfiel. In dieser Form wurde die Oper, nicht zuletzt dank Schaljapins weltweitem Einsatz, auch außerhalb Rußlands bekannt. In dieser Form wird sie heute noch fast überall gespielt, sowohl in Rußland als auch bei uns, wenn sich auch

allmählich die Urfassung oder doch zumindest die der Urfassung viel nähere Bearbeitung Schostakowitschs durchzusetzen beginnt.

Auf Schallplatten gibt es leider noch keine einzige Aufnahme der Urfassung, und das ist um so bedauerlicher, als gerade in der letzten Zeit zwei sehr aufwendige Produktionen des „musikalischen Volksdramas“ erschienen sind. Die eine davon, eine Produktion des Bolschoi-Theaters in Moskau, berücksichtigt aber immerhin den originalen Mussorgsky so weit, daß sie die Szene vor der St.-Basils-Kathedrale beibehält und die Szene im Wald von Kromy an den Schluß setzt, wodurch die ganze Oper vom Niveau des „Vorwandes für einen großen Bassisten“ auf die Ebene des national-russischen Musikdramas gehoben wird.

Wenn man die Schallplattenfassungen des Werkes überblickt, so ist festzustellen, daß auch hier die Einschätzung der Oper als ein Vorwand für einen Sänger dominiert. Der erste berühmte Vertreter der Titelpartie war, wie gesagt, Fjodor Schaljapin. In der Tat, wenn wir seine Platten hören, die in verschiedenen, zum Teil verbesserten Überspielungen auch heute noch im Handel sind, wird uns die Suggestion dieses Sängers gerade in dieser Rolle durchaus plausibel. Schaljapins unverwechselbares Timbre, seine charakteristische Art der Deklamation, die den Ausdruck vielfach über den Belkanto stellte, schufen für den Boris so etwas wie einen Standard, an dem jeder neue Sänger gemessen wird; und so scheint es auch immer noch der Ehrgeiz jedes Boris-Interpreten zu sein, von Kritikern mit Schaljapin verglichen zu werden.

Daß ein solcher Ehrgeiz aber nicht unbedingt angebracht ist, zeigen verschiedene Boris-Aufnahmen auch exzeptionellen Zuschnitts, die sich nicht aus dem Bann des Schaljapin-Vorbildes zu lösen vermögen und damit einem Stil verhaftet bleiben, der heute eben doch schon überholt ist. Das gilt — auf die Gefahr, als „Ketzer“ bezeichnet zu werden, sei es gesagt — auch für den heute wohl populärsten Boris-Sänger, Boris Christoff, vor allem für seine frühere Aufnahme unter Issay Dobrowen, die in Ausschnitten noch immer im Handel ist. Der bulgarische Sänger hat von Schaljapin nicht nur gelernt, neben dem Boris auch die beiden anderen Baß-Partien der Oper,



Von königlicher Unnahbarkeit: George London als Boris in einer Aufführung des Moskauer Bolschoi-Theaters, September 1962

den Warlaam und den Pimen, zu singen — wobei das Vorbild allerdings nur Warlaams Lied und die Erzählung des Mönches in seinem umfangreichen Arienrepertoire gehabt haben dürfte —, Christoff hat von Schaljapin auch die Art der Deklamation und sogar Einzelheiten der Gestaltung übernommen. Das ist zweifellos von starker theatralischer Wirkung, die künstlerische Substanz seiner Boris-Darstellung wage ich anzuzweifeln, nicht zuletzt deshalb, weil Christoff auch in der neuen Aufnahme unter Cluytens wieder die drei Rollen nebeneinander singt. Das Begleitheft dieser Aufnahme der Angel-Serie bemüht sich, die Darstellung dieser drei grundverschiedenen Rollen durch einen Sänger künstlerisch zu motivieren. Und würde es nicht gerade der „Boris“ sein, man könnte vielleicht zustimmen: Warum soll ein guter Opernsänger nicht einen Zaren, einen alten Priester und einen besoffe-

nen Bettelmönch gleichgut darstellen können? Doch im Fall des „Boris“ liegt die Sache nicht nur an der Oberfläche. Wer sich mit dem Zaren identifiziert — und ein Sänger dieser menschlich so unerhört reichen und ergiebigen Rolle muß sich mit ihr identifizieren, sie nicht nur nach den Gesetzen des Theaters darstellen — kann nicht zu gleicher Zeit auch die beiden anderen Figuren singen. Es muß notwendigerweise der Eindruck entstehen, als seien ihm alle drei Rollen nur ein Vorwand für seine artistisch gleichwohl glänzende Charakterisierungskunst.

Von dieser Seite, das heißt von außen, nähert sich auch Kim Borg der Rolle in seiner Anthologie russischer Opern (DGG). Monolog und Tod des Boris werden mit enormem Aufwand an Theatralik und äußerer Dramatik gestaltet, zum Kern der Rolle dringt Borg nicht vor. Denn diese Figur ist

nur vom Menschlichen her zu erfassen. „Mich beschäftigt ja nur der Mensch“, schrieb Mussorgsky: die Vielschichtigkeit des Boris, diese typisch russische Synthese von Grausamkeit und Milde, von Wildheit und Menschlichkeit, von persönlicher Größe und dem unsagbaren Leid des Schuldiggewordenen. Mussorgsky hat das grandios zu gestalten gewußt: wenn er Boris als liebevollen Vater zeigt — mit Xenia und in der rührenden Szene mit dem Zarewitsch über der Karte Rußlands — und ihn gleich darauf über Schujskys vermeintliche Ungehorsam in rasende Wut ausbrechen läßt; wenn er dem königlichen Zaren die gepeinigten Kreatur gegenüberstellt, in völliger Einsamkeit gegenüber Gott. Diese Rolle faßt sich nur auf dem Weg von innen nach außen.

Diesen Weg ist der dritte große Boris-Sänger gegangen, den uns — nach Schaljapin und Christoff — die Schallplatte gegenwärtig macht: George London. In diesem Fall läßt sich die eindrucksvolle Entwicklung des Sängers an drei verschiedenen Boris-Aufnahmen verfolgen. Die erste — heute leider nicht mehr erhältliche Platte (Columbia) — wurde knapp nach dem ersten Wiener „Boris“ mit dem damals noch nicht dreißigjährigen London gemacht. Sie zeigt einen ganz anderen, einen neuen Boris. Das Leid dominiert, das Menschliche, das vom Schicksal Getriebene steht im Vordergrund; alle Wildheit, alle Theatralik ist dieser Darstellung fremd. Der in Amerika aufgewachsene Sänger hatte von seinen russischen Eltern und von russischen Lehrern, vor allem von Georges Dobreowsky, der selbst über fünfhundertmal als Boris auf der Bühne stand, die Tradition der Boris-Darstellung gelernt; gelernt, sich im Stil des alten Zarenreiches zu bewegen, das Nebeneinander von königlicher Unnahbarkeit und menschlicher Unmittelbarkeit — wie es die Szene vor St. Basil so deutlich ausdrückt — zu realisieren. Aus Eigenem, aus seiner überragenden künstlerischen Disziplin und menschlichen Intensität, die dem Sänger etwa zur gleichen Zeit seinen großen Erfolg als Amfortas der ersten Bayreuther Nachkriegsfestspiele eintrugen, wachsen die beiden Szenen schon in dieser frühen Aufnahme zu erschütternder Eindringlichkeit. Gut zehn Jahre später hat sich in der sehr eindrucks-

DISKOGRAPHIE

Gesamtaufnahmen

1. George London (Boris), Mark Reschetin (Pimen), Alexej Guelewa (Warlaam), Irina Arkhipowa (Marina), Vladimir Iwanowsky (Dimitri) u. a. Chor und Orchester des Bolschoi-Theaters Moskau; Alexander Melik-Paschaew (aufgenommen im Mai 1963 in Moskau)
Amerikanische Columbia Stereo M 4 S 696, auch Mono (Kassette mit vier Platten, illustriertes Textheft russisch und englisch)
2. Boris Christoff (Boris, Pimen, Warlaam), Evelyn Lear, Dimiter Usunow u. a. Chor der Nationaloper Sofia; Orchestre de la Société des Concerts du Conservatoire Paris; André Cluytens (aufgenommen im September 1962 in Paris)
Electrola (Angel-Serie) STA 91 256/59 Stereo, auch Mono (Kassette mit vier Platten, illustriertes Textheft in Deutsch), 100,— DM
3. Miro Changelovich, Branko Pivnicki, Zharko Tzveych, Melani Bugarinovich, Miro Brajnik u. a. Chor und Orchester der National-Oper Belgrad; Kreshimir Baranovich
Decca LXT 5054-56, nur Mono (Kassette mit drei Platten, Inhaltsangabe ohne Text), 75,— DM

Ausschnitte

1. Boris Christoff (Boris, Pimen, Warlaam), Eugenia Zareska (Marina), Nicolai Gedda (Dimitri); Issay Dobrowen
His Master's Voice ALP 1323, nur Mono (Bestellnummer E 90 131), 25,— DM
2. George London als Boris Godunow (Krönungsszene, Monolog, Glöckchen-Szene, Abschied und Tod), Columbia Symphony Orchestra; Schippers
CBS SRBG 72 021, Stereo und Mono, 25,— DM

Einzelaufnahmen

1. Fjodor Schaljapin
His Master's Voice COLH 100 (Szenen aus Boris)
Electrola Unvergänglich — Unvergessen E 40 037 (Tod des Boris), 8,— DM
2. Kim Borg (Monolog und Tod des Boris, Erzählung des Pimen); Radio-Symphonie-Orchester Berlin; Horst Stein
DGG 136 386, 21,— DM
3. Nicolai Gjaurov (Erzählung des Pimen); London Symphony Orchestra; Edward Downes
Decca SXL 21 063-B, Stereo, 25,— DM
4. Boris Christoff (Tod des Boris)
Electrola STE 91 328, 25,— DM

vollen und von Thomas Schippers temperamentvoll dirigierten Ausschnitt-Aufnahme der CBS sein Boris gewandelt: Er ist härter, bestimmter geworden und hat doch nichts von den seelischen Dimensionen eingebüßt. Die Stimme ist nicht mehr so weich, so ausschließlich Ausdruck des Leides, doch sie hat dafür an Volumen, Souveränität und Ausdrucksreichtum gewonnen. Und dann, vor knapp zwei Jahren, Gastspiel und anschließende Aufnahme im Bolschoi-Theater von Moskau: Inmitten eines rein russischen Ensembles und der in der Aufnahme unerhört deutlichen Atmosphäre von Tradition wächst dieser Boris zu einsamer Größe. Er ist Zentrum, ohne sich in den Vordergrund zu spielen, das unverwechselbare Timbre der Stimme ist geblieben, die Diktion von harter, unerbittlicher Prägnanz. Londons Intensität geht hier fast an die Grenze des Erträglichen; es ist — anders als in der frühen Aufnahme — nicht mehr alles „schön gesungen“, doch von solcher Eindringlichkeit, daß jeder Einwand verstummt. Londons Interpretation nähert sich hierin wieder der Schaljapins, von der er ursprünglich so weit entfernt schien. Die Bolschoi-Aufnahme, bisher nur in Rußland und in Amerika erschienen und hierzulande zur Zeit über den Auslandsorderdienst der Electrola erhältlich, wird zum Dokument.

Es soll hier nicht leichtfertig behauptet werden, daß dieser Aufnahme, die erstaunlicherweise in Amerika nicht nur gute Zensuren erhielt, so ohne weiteres der Vorzug vor der sehr aufwendigen Aufnahme unter André Cluytens gebührt. Der Vergleich fällt längst nicht in allen Details zugunsten der russischen Produktion aus: manche Besetzung der anderen Rollen, vor allem aber die Klangtechnik ist bei der Angel-Produktion zweifellos perfekter.

Die russische Produktion wirkt im ganzen ernster. Sie erhält ihre Lebendigkeit nicht aus technischen Finessen, sondern direkt aus der Leistung der Sänger, Musiker und des Dirigenten. Der inzwischen verstorbene Alexander Melik-Paschaew begreift die Musik gleicherweise mit Verstand und Herz.

Während bei Cluytens die impressionistischen Effekte überwiegen, während man bewundernd die schillernden Farben der Partitur hört, wirkt die Musik unter dem Russen trotz der ebenfalls verwendeten Rimsky-Korssakow-Bearbeitung bei weitem härter, kompromißloser, schärfer in ihrer dramatischen Diktion. Die Tempi sind im ganzen breiter, die Melancholie, der Grundzug des Leides, wird stärker bewußt; von dieser Basis aus aber scheint auch die Dramatik kraftvoller und das starke folkloristische Element überzeugender.

Die Chöre — wesentliche Handlungsträger der Oper — sind in beiden Fällen großartig. Der nach Paris geholt Chor von Sofia scheint, vielleicht auch durch die bessere Technik, artistisch perfekter, von Cluytens sehr durchsichtig geführt, der Moskauer Chor ist voller und weicher im Klang, die Einzelstimmen lösen sich organischer aus der Masse, wie überhaupt die Volksszenen in der Moskauer Aufnahme eine nicht zu überbietende Unmittelbarkeit erlangen.

Die Besetzung der anderen wichtigen Rollen ist in beiden Fällen recht einheitlich: Evelyn Lear, der sehr gut charakterisierten, allerdings ein wenig „hellen“ Marina, steht die russische Mezzosopranistin Irina Arkhipowa gegenüber, deren prachtvolles Organ raffiniert eingesetzt ist. Dimitri Usunow ist als Dimitri um das zu schwer, was der Sänger des Bolschoi-Theaters, Vladimir Iwanowsky, zu leicht und hell scheint; die ideale Besetzung ist hier in der Dobrowen-Aufnahme der junge Nicolai Gedda mit seiner strahlenden und doch lyrischen Stimme. Für die beiden Baßrollen Pimen und Warlaam, in beiden Aufnahmen der Electrola ebenfalls von Boris Christoff gesungen und stimmlich wie deklamatorisch effektiv gestaltet, werden in der russischen Produktion zwei echte russische Bässe eingesetzt, Mark Reschetin als stimmungsgewaltiger und trotzdem weicher Pimen und Alexej Guelewa als urwüchsiger Warlaam. Die Erzählung des Pimen vor Boris' Tod gibt es übrigens auch von einem Boris-Sänger der Zukunft, dem jungen bulgarischen Bassisten Nicolai Gjaurov, dessen Stern in den letzten Jahren kometenhaft auf-

gegangen ist. Sein mit maximaler Stimm-entfaltung gesungener Pimen auf seiner ersten Arienplatte bei Decca läßt immerhin mit Neugier den ersten Boris bei den Salzburger Festspielen 1965 erwarten.

Die Besetzung der vielen kleineren Rollen in den beiden Gesamtaufnahmen aus Paris und Moskau ist durchaus befriedigend. Wichtig scheint mir noch der Hinweis, daß in beiden Aufnahmen der gesamte „Polen-Akt“, also auch Marinas sonst oft gestrichene Szene mit dem Jesuitenpater enthalten ist. Plattentechnisch ist die Pariser Aufnahme sehr gekonnt und klanglich expansiv aufgenommen, leider ist der Plattenwechsel sehr ungeschickt angeordnet: die Szene im Zaren-schloß wird zweimal zerrissen, was besonders im Duett Boris—Schujsky stört, die Szene Marina—Dimitri wird ebenfalls im aufregendsten Moment getrennt. Hier hätte man unbedingt eine andere Lösung finden müssen. Die Moskauer Produktion ist klanglich ebenfalls sehr rund und voll, Stereoeffekte werden nicht so reichlich, aber durchaus genügend angewendet. Wie weit leichtes Rauschen auf das Konto der Produktion oder auf das des mir vorliegenden Exemplares gehen, vermag ich nicht zu entscheiden. Jedenfalls vermittelt sie in ihrer Gesamtheit das ungleich stärkste Bild eines der großartigsten Werke des musikalischen Theaters.

Zum Schluß noch ein paar Worte über die dritte derzeit erhältliche Aufnahme des „Boris Godunow“, die Einspielung der Belgrader Nationaloper, deren Verdienste vor allem darin liegen, daß sie viele Jahre die einzige Aufnahme der Oper war. Auf nur sechs Plattenseiten wird hier die musikalisch saubere Wiedergabe einer Repertoire-Aufführung geboten, in der sowohl die oben erwähnte Szene mit Marina als auch die vor St. Basil fehlen. Die Sänger sind stimmlich guter Durchschnitt, Miro Changalovich in der Titelrolle hat gute Momente, ist aber im ganzen zu larmoyant. Sehr eindrucksvoll auch hier die Chöre, doch scheint mir diese Aufnahme den beiden neuen Produktionen gegenüber kaum mehr konkurrenzfähig zu sein.

Appell an den Interpreten

Joachim Herrmann
Das moderne Notenbild
und seine Deutung

Fragen der Notation gehören gemeinhin nicht zu den Problemen, die dem Schallplattenfreund auf den Nägeln brennen; denn gerade die schwarzen Scheiben geben ja die Möglichkeit, sich auch ohne elementare musikhandwerkliche Kenntnisse intensiv mit der Materie zu befassen. Im Fall der modernsten Musik bietet allerdings die Betrachtung ihrer schriftlichen Fixierung eine Verständnishilfe, die weit über das Technische hinausgeht und grundsätzliche ästhetische Probleme und Anschauungen der Avantgarde von heute berührt.

Als im frühen Mittelalter der liturgische Gesang der Kirche vereinheitlicht werden sollte und der gregorianische Choral für alle Länder Europas verbindlich wurde, waren die Musiker gezwungen, die Chormelodien, die man bisher mündlich überlieferte, in Schriftzeichen festzuhalten. Sie mußten eine eigene Zeichensprache erfinden, die Notenschrift wurde geboren. Nur war sie nicht von Anfang an so vollkommen ausgebildet wie das eindeutig festgelegte Zeichensystem unserer Zeit. Von der Zeit der ersten „Neumen“, die wie stenographische Winke den melodischen Verlauf des Chorals anzeigen, bis in unsere Gegenwart hat die Notenschrift mannigfache Veränderungen durchgemacht. Die ständige Entwicklung der musikalischen Sprache in Form und Ausdruck machte eine immer umfassendere und genauere schriftliche Fixierung der Kompositionen notwendig. Die polyphone Schreibweise erforderte eine präzise Angabe der rhythmischen und metrischen Zeitwerte.

Immer genauer legten die Komponisten die Angaben für das Tempo und die Dynamik fest. Es entwickelte sich ein umfangreicher Zeichenkodex, der für den Interpreten bis in den einzelnen Takt verbindlich wurde, ja oft sogar die einzelne Note mit einem besonderen Ausdrucksakzent versah. Die Notenschrift wurde zum optischen Medium, mit dem der Komponist vorschreibt, wie er sich die Wiedergabe seiner klanglichen Vorstellungen wünscht und durch das der Interpret seine künstlerische Aufgabe zu gewissenhafter, eindeutiger Erfüllung erhält. Der zeitliche Ablauf der Musik, ihre Bewegung, war in der Notenschrift zu einem graphischen Symbol erstarrt. Die Phantasie des Komponisten blieb auf diese Sinnzeichen angewiesen, um sich mitteilen zu können, sie war gleichsam an die Zügel gelegt, gefesselt. Und die ursprünglich schöpferische Phantasie mußte sie als Hindernis empfinden, sobald sich diese Sinnzeichen als untauglich erwiesen, neue Klangvorstellungen und

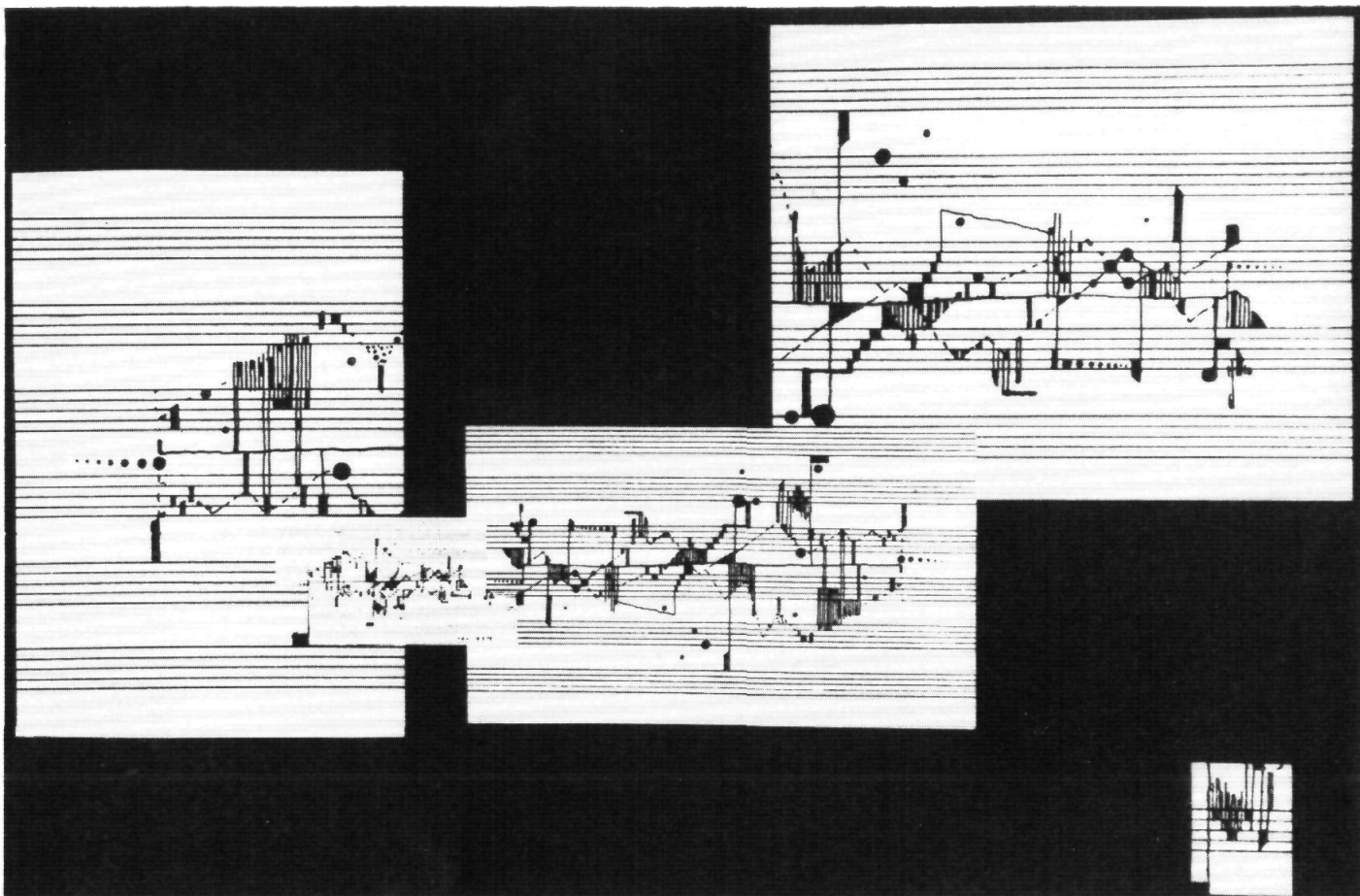


Abbildung 1: Roman Haubenstock-Ramati, „decisions“, studie in form

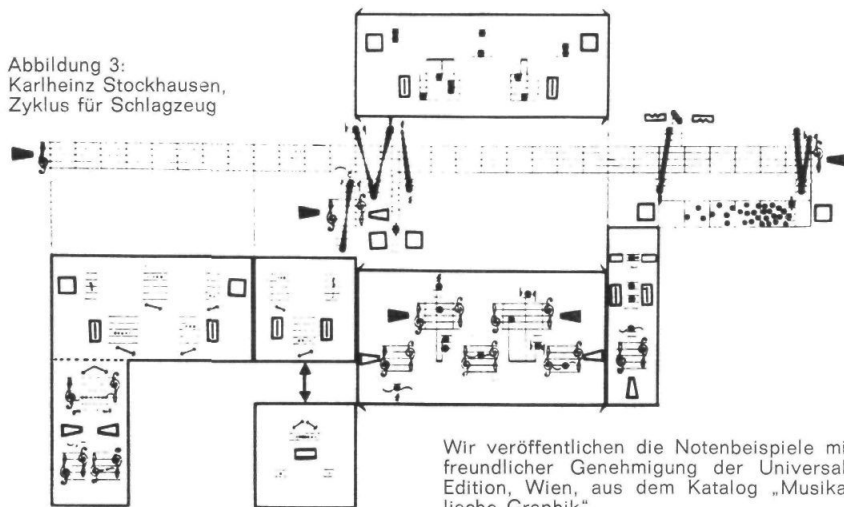
Strukturverhältnisse schriftlich festzuhalten, die sich mit der Zwölftonmusik und der beginnenden Auflösung aller bisherigen Sinnbezogenheiten zwischen den Tönen ankündigten. Der Komponist von heute begnügt sich nicht mehr mit den traditionellen Formprinzipien in Melodik, Harmonik, Rhythmik und Dynamik, die man heute „Parameter“ nennt. Die motivischen Relationen, die Klanghäufungen in Tontrauben oder Tonclustern, das enge Gewebe der Motivfloskeln, die vielfältigen Akkordbrechungen in Arpeggien und Glissandi, die Nachhall-effekte verlangen eigene Zeichen, die sich der Komponist selbst zurechtlegen muß, ehe er an die Komposition geht. So schickt Stockhausen seinen Werken einen sehr ausführlichen Kommentar mit einem Zeichenverzeichnis voraus, das der Interpret natürlich genau lernen muß, wenn er das Stück sinngemäß wiedergeben will. Aber vor allem haben metrische Verhältnisse, die von keinen regelmäßigen Zählheiten mehr geleitet werden, das Notenschriftbild völlig verändert. An die Stelle der bisherigen Noten-

werte treten, wie auf dem Notenbild von Haubenstock-Ramati (Abbildung 1) zu erkennen ist, verschieden starke Punkte, deren Zeitwerte durch den gegenseitigen Abstand festgelegt sind. Die Dynamik wird durch die Größe und Stärke der Punkte kenntlich gemacht. In den dicken senkrechten Balken sind mehrere Töne zu sogenannten „Clustern“, also Klanghaufen zusammengefaßt. Der konventionellen Notenschrift am nächsten zeigt sich noch Pierre Boulez in dem Beispiel aus seiner „Improvisation sur Mallarmé“ (Abbildung 2). Hier findet man sogar noch Taktstriche angedeutet, die man im allgemeinen in der modernen Notengraphik sonst nicht mehr antrifft. Nur sind sie hier wohl nicht dazu da, die Zählheiten der rhythmischen Struktur voneinander abzugrenzen, sondern gerade deren ständige Fluktuation leichter übersichtlich zu machen. Karlheinz Stockhausen hat in seinem Zyklus für Schlagzeug (Abbildung 3) die verschiedenen Instrumente durch Dreiecke und Vierecke angegeben und durch besondere Zeichen vermerkt, ob sie auf dem Fell oder

auf dem Holzrand angeschlagen werden sollen. Die Dichte und die Anzahl der Punkte bestimmen die Stärke und Schnelligkeit der Schläge. In den Schriften von Haubenstock-Ramati und auch von Stockhausen werden bereits Formen von graphischen Gebilden erkennbar, die völlig unabhängig von ihrer musikalischen Bestimmung eine eigene, selbständige Beachtung und Betrachtung hervorrufen können. Die Emanzipation der graphischen Gestalt von ihrer akustischen Bestimmung ist von Bussotti bereits bis an die Grenze getrieben worden, an der sich eine rein zeichnerische Komposition durch Hinzufügung von kleinen graphischen Floskeln, die entfernt an die Ligatur-Zeichen der alten Choralnotenschrift erinnern, und durch Bindungsbögen in ein Musikstück (Abbildung 4) verwandeln läßt. Der Unterschied von Notenschrift und Graphik ist damit aufgehoben, man spricht deshalb auch heute bereits von einer „musikalischen Graphik“, die einen selbständigen optischen Ausdruckswert beanspruchen kann. Man verwendet diese musikalische Graphik auch bereits



Abbildung 3: Karlheinz Stockhausen, Zyklus für Schlagzeug



Wir veröffentlichen die Notenbeispiele mit freundlicher Genehmigung der Universal-Edition, Wien, aus dem Katalog „Musikalische Graphik“

als Wandschmuck. Der amerikanische Pianist und Komponist John Cage veranstaltet in New York Ausstellungen von seinen Partituren und verkauft sie als Graphiken. Der Käufer braucht dabei durchaus nichts von Musik zu verstehen und auch nicht die Bedeutung der zeichnerischen Symbole zu kennen. In Deutschland war erstmalig im Jahre 1959 während der Musiktage in Donaueschingen musikalische Graphik ausgestellt. Die elektronische Musik bedarf an sich keiner schriftlichen Aufzeichnung, da die verschiedenen technischen Impulse direkt auf ein Tonband eingetragen werden. Man hat auch ein Lochstreifenverfahren entwickelt, das in dem Tongenerator die gewünschten Klangeffekte auslöst. Die graphische Darstellung von elektronischen Studien Stockhausens dient eigentlich nur zur Kontrolle über die Breite der angewandten Frequenzen, immerhin läßt sich aus der mathematisch präzisen Struktur eine Vorstellung von dem Klangablauf der Musik gewinnen. Nun wissen aber die jungen Komponisten sehr genau, daß die Gestaltung und Hervorkehrung der graphisch-optischen Reize eines Notenbildes auf Kosten der präzisen Genauigkeit in dem musikalischen Auftrag an den Interpreten geschieht. Die Mitteilung des Komponisten besitzt keinen eindeutigen Sinn mehr. So wird aus dieser Not eine Tugend entwickelt, indem man von dem Interpreten eine selbstschöpferische Freiheit in der Auslegung der Komposition erwartet. Sie soll nicht mehr unbedingte Vorschrift sein, der sich der Interpret unterwirft. So gibt es auch bereits Komponisten wie Boulez, die in ihr graphisches Notenbild verschiedene Möglichkeiten der Ausführung einzeichnen und dem Interpreten zur freien Auswahl zur Verfügung stellen. Diese Notation will lediglich als Entwurfsschrift eine Vorstellung von der Musik vermitteln, die Richtung angeben, die der Spieler einschlagen soll. Die Realisation des Klangphänomens wird ihm allein überlassen. Der neue Begriff „Aktionsschrift“ drückt den selbstschöpferisch-verantwortlichen Mitvollzug aus, der von dem künftigen Interpreten mehr erwartet als eben nur eine fleißig studierte, technisch und künstlerisch beherrschte Wiedergabe der Komposition. Die Funktion des Interpretentums erfährt eine völlig neue Bedeutung. Stockhausens

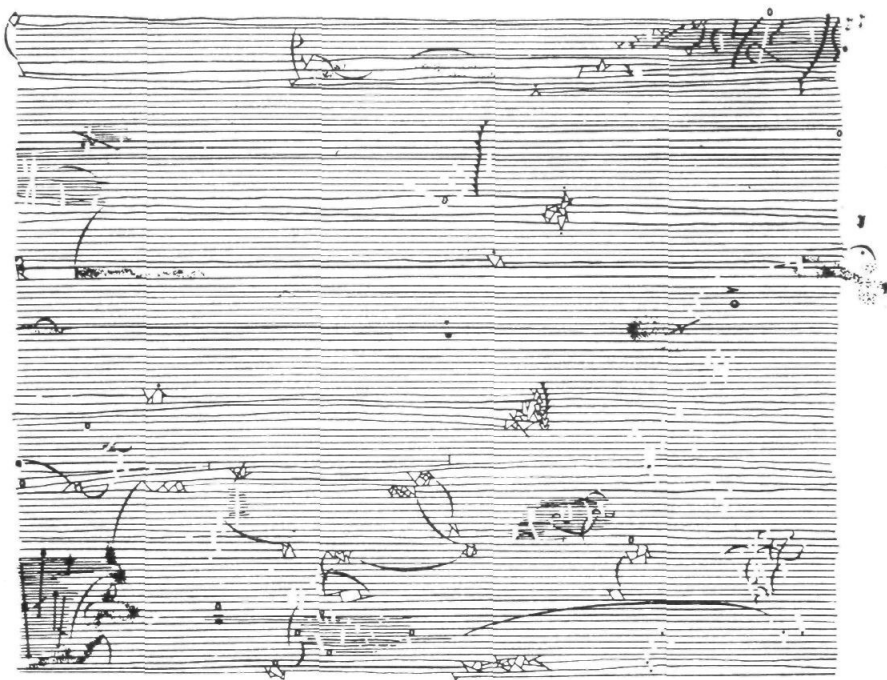


Abbildung 4:
Sylvano Bussotti,
Piano Piece for David Tudor 3

sen hat in einem Aufsatz „Musik und Graphik“ die Schlußfolgerung gezogen, die sich aus dieser neuen Situation im Verhältnis zwischen dem Interpreten und dem Werk für die Zukunft der Musikentwicklung ergibt: „...sowohl die Entstehung von Aktions-, Entwurfs-, Ideogramm- und Formelschriften für Interpreten und Realisierende als auch das andere Extrem einer Musik ohne graphische Aufzeichnung für mechanische oder elektromagnetische Tonträger haben gemeinsam, daß sie auf Augenblick und Gegenwart bezogen sind und aus einem Vertrauen auf die erst allmählich — nach Überwindung der deterministischen Epoche — zur Freiheit gelangenden schöpferischen Fähigkeiten des Menschen hervorgehen; daß

alles Mechanische, auf Einübung und Wiederholung Beruhende im Bereich der Musik Apparaturen übertragen werden sollte und die mitschöpferische Tätigkeit von Interpreten und Tontechnikern wesentlich zum Werk hinzugehören wird. Dies alles wird in der Entwicklung einer neuen musikalischen Graphik — und im Verzicht darauf — enthalten sein müssen, wenn sie vergegenwärtigen soll, was die Komponisten heute denken und realisieren.“ Nichts anderes scheint sich somit im neuen musikalischen Schriftbild ankündigen zu wollen, als die Wiederherstellung der Personalunion von Komponist und Interpret, wie sie in früheren Epochen unserer Musikgeschichte bestand und als das Ideal der Musikausübung angesehen wurde.

Testschallplatten

Ein Hinweis von Peter Lux

Das Angebot an Einzelbausteinen für Schallplattenwiedergabeanlagen ist in den letzten Jahren auch in Deutschland erfreulich vielfältig geworden. Neben kompletten „Gerätekettens“ unterschiedlichster Qualität und Preislage werden dem Musikfreund in so reicher Auswahl „Bausteine“ angeboten, daß ihm die Kaufentscheidung oft nicht leicht wird. Tonabnehmer und Tonarme, Plattenlaufwerke und Verstärker oder komplette Boxen sind nach Geldbeutel und Leistungswünschen auszusuchen und zusammenzustellen. Die meisten Bausteine sind so gefertigt, daß auch der technisch interessierte Laie mit einigem Geschick eine Anlage in HiFi-Qualität montieren kann. Viele Musikliebhaber wählen deshalb diesen Weg. Dabei taucht dann aber zwangsläufig der Wunsch nach geeigneten Möglichkeiten zur Prüfung der erstellten Kombination auf. Und

wer eine fertige Anlage kauft, wird ebenfalls an einer Feststellung der Qualitätsstufe interessiert sein, zumal Verkäufer sich ja allzu oft unter kommerziellen Gesichtspunkten für ein bestimmtes Gerät oder Fabrikat einsetzen. Mit aufwendigen Meßinstrumenten kann man einige Klarheit über die Güte einer Wiedergabeanlage gewinnen. Doch sind diese Apparate nicht nur teuer (der Preis beträgt oft ein Vielfaches der HiFi-Anlage), sondern auch in ihrer Bedienung für den Laien recht kompliziert und außerdem nach Prüfung der gewünschten Wiedergabeeinrichtung nutzlos. Am zweckmäßigsten ist es, zum Test einer Anlage geeignete Schallplatten als Tonquelle und das eigene Ohr gewissermaßen als „Meßinstrument“ zu benutzen. Nach Möglichkeit sollte die Anlage in dem Raum geprüft werden, in dem sie später stehen soll.

Neben den Lieblingsplatten des Prüfers, die nach meiner Erfahrung allerdings neueren Aufnahmedatums sein sollten, haben sich besonders folgende Schallplatten als geeignet erwiesen:

Bach: Toccata und Fugen, Somerset ST-C 534; Mozart: Konzert für Flöte, Harfe und Orchester, Telefunken SLT 43 047; Schubert: Forellenquintett, Decca SXL 21 004-B; Schumann: Carnaval, RCA LSC 2669-B; Ravel: Daphnis und Chloë, Columbia STC 80 764; Respighi: Feste Romane, CBS S 72 026; Strauss: Ein Heldenleben, DGG 138 025; Strauss: Salome, Decca SXL 20 037/38-B. Außerdem gibt es jedoch zur Überprüfung einer Wiedergabeanlage verschiedene technische Testplatten, die zum Teil auch Aufschluß über die Leistungsfähigkeit der Apparaturen geben. Die 17-cm-Platte „Telefunken-Stereo-Test“