

Versuch über Musiken der Trauer und des Todes

Zu allen Zeiten, aber besonders auch in unserem Jahrhundert, gibt es textlose Musiken der Trauer. Im Gegensatz zu textbezogenen Trauermusiken (Requiem, Traueroden und -kantaten) scheint es nur verstreut in Komponistenbiographien o. ä. darüber Untersuchungen zu geben, schon gar nicht, welche Allgemenkriterien diese Werke verbinden und welchen Stellenwert Musiken der Trauer für Komponisten in ihrem Œuvre und Leben bilden. So prägt offensichtlich die Tabuisierung des Todes und der Trauer sich auch in der Musikwissenschaft aus. Der Umgang mit Trauer und Tod ist in einer ganz auf die Dynamik der Jugend ausgerichteten Gesellschaft – trotz massenhaften Sterbens im Fernsehen – zumindest schwierig.

Dieser Artikel soll einen ersten Versuch darstellen, sich diesem komplexen Thema zu nähern, wobei textbezogene Werke ganz ausgeklammert und bezüglich der alten Musik nur einige exemplarische Werke genannt werden sollen, zumal textunabhängige Trauermusiken in früheren Epochen relativ selten anzutreffen sind. Trauerwerke – vor allem solistischer Art – gibt es meines Wissens bei Bläsern am häufigsten für die Flöte. Da aber Kompositionen für Streicher, Klavier oder Orchester einen sehr großen Anteil dieser Werke stellen, werden sie gelegentlich auch zur Verdeutlichung von Sachverhalten herangezogen.

Daß schöpferische Prozesse in Literatur, Kunst und Musik Entsprechungen in seelischen Prozessen haben, ist bekannt. Insofern kann durch diese auch „Trauerarbeit“ geleistet werden: Bewältigung, Verarbeitung und Transzendierung der Trauer. Anhand einiger weniger Werke – berühmtestes Beispiel: Bergs *Violinkonzert* – gibt es bereits Ansätze in der Musikliteratur, aber meines Wissens noch keine Untersuchung darüber, wie weit der Trauerprozeß, der – sofern er zugelassen wird – immer ähnlich abläuft, ganz bestimmte Musikstrukturen, -chiffren und Formtypen evoziert.

Im ersten Teil des Artikels soll eine gewisse allgemeine Systematisierung versucht werden,

die im zweiten Teil anhand detaillierterer Analysen verdeutlicht werden soll.

Als „Ruf ins Entbehrte“, als „Pathos der Vermisung“ charakterisiert Ernst Bloch anhand der griechischen Sage um die Entstehung der Panflöte die Geburt der Musik. Mit der Einheit von Syrinx als der zu Schilfrohr verwandelten Nymphe und Syrinx als der aus dem Schilfrohr entstandenen Flöte bezeichnet Bloch das Ziel, auf das sich Musik zubewegt: „Es ist ein widerspruchsvoll-utopisches: Dieses Flötenspiel ist das Vorhandensein eines Verschwundenen; was über die Grenze hinaus ist, wird von dieser Klage eingeholt, in diesem Trost gefaßt. Als Klang ist die verschwundene Nymphe geblieben, schmückt und bereitet sich darin, tönt der Bedürftigkeit vor. Der Klang kommt aus einem Hohlraum, wird vom befruchtenden Lufthauch erzeugt und bleibt noch im Hohlraum, den er klingen läßt. Die Nymphe wurde das Schilfrohr.“¹

So entstand Musik also auch, um Trauer auszudrücken. Und in der Tat ist Musik im Ritus der Trauer und als Ausdruck der Trauer um „Verlorenes“², als „Trauerarbeit“ nach wie vor existentiell wichtig.

Oft ist nicht entscheidbar, inwieweit Trauer vom Komponisten von außen geschildert, inszeniert wird, oder inwieweit Subjektiv-Erlebtes zu Musik – und damit zum Ausdruck einer „Trauerarbeit“ – wird. Eine wesentliche Möglichkeit, Trauerarbeit zu leisten, bot sich in der Antike durch das gemeinsame Ritual der Threnodien, die heute noch als Klagegesänge (*Myroloja* = „Schicksalsbeweinung“) in einigen Teilen Griechenlands im Gemeinschaftsleben verankert sind.³ Ähnlich insistierende und dabei so variantenreiche Wiederholungen wußte André Jolivet in der fünften seiner *Cinq Incan-*

Sehr verehrte Leserinnen und Leser,
an dieser Stelle standen in TIBIA bisher die Fußnoten.
Aus herstellungstechnischen Gründen stehen die Anmerkungen ab sofort jeweils am Ende eines Aufsatzes.
Bitte haben Sie Verständnis für diese Maßnahme.

tations⁴ zwingend künstlerische Gestalt zu geben. Über Jahrhunderte spielte im instrumentalen Bereich auch der Trauermarsch (*marcia funebre*) eine große Rolle. In der heutigen Zeit wird von den meisten Komponisten eine der Strenge und Unerbittlichkeit des Todes angemessene Satztechnik bevorzugt: der (in-memoriam-)Kanon, in dem der Komponist einerseits seiner Gefühle am ehesten Herr werden kann, andererseits durch die kompositorische Kunstfertigkeit dem Toten am besten seine Ehrerbietung erbringen kann, z. B. Igor Strawinsky: *Double Canon, in memoriam Raoul Dufy* oder Elliott Carter: *Canon for 3, in memoriam Igor Strawinsky*. Der Kanon als Satztechnik bietet also einerseits Halt, verhindert Geschwätzigkeit, suggeriert große Dichte und damit Intensität ohne überflüssigen Zierat, andererseits läßt er aber auch in seiner Objektivität offen, wie stark sein Schöpfer emotional involviert ist. Ist der Komponist subjektiv stark betroffen, kann es zu (größeren) Kompositionen mit entsprechend reichhaltigeren Aspekten der Trauer kommen. Um diese verschiedenen Aspekte innerhalb der Musiken der Trauer einigermaßen systematisieren zu können, erscheint es mir notwendig, zunächst die typischen Stadien der Trauer, die den Stadien des Sterbens sehr ähnlich scheinen, allgemein kurz zu skizzieren.

1. Erfährt ein Mensch vom Tode eines ihm Nahestehenden, so tritt – analog einem Todkranken, dem sein unheilbarer Zustand mitgeteilt wird – zunächst eine Art Lähmung ein, ein „Nicht-wahr-haben-Wollen“⁵.


2. Danach wird ein Emotionschaos durchlebt: Schmerz, Wut, Auflehnung, Schuldgefühle, Erinnerungen wechseln einander ab, durch-

dringen sich. Sogar gelegentlich ein tiefes Gefühl der Freude ist möglich, darüber z. B., daß diese Beziehung überhaupt existiert hat, daß das ein Stück Leben ist, daß von niemandem mehr weggenommen werden kann, auch nicht vom Tod.

3. Diesem Stadium eignet das Sich-Fügen ins Unvermeidliche, Demut, das Annehmen des Todes. (Im Falle der Trauer können auch Schuldgefühle auftreten, daß man nicht mehr diese ersten bohrenden Schmerzen empfinden kann).

4. Schließlich ist das Gleichgewicht beim Hinterbliebenen (auf einer höheren Ebene) wiederhergestellt, eine Neuorientierung tritt ein, es kann noch Wehmut auftreten, aber sie erscheint durchlichtet. Im Falle des Sterbens bildet das letzte Stadium das Durchschreiten der unsichtbaren Wand zum Jenseits, die endgültige Trennung der Seele vom Körper, das „Eintauchen ins Licht“ (in Gott).⁶

Die Übergänge zwischen den Stadien sind in der Regel fließend, bis zu einem gewissen Grad können sie sich auch durchdringen.

Dem ersten Stadium entsprechen musikalisch im wesentlichen „Melodien“ aus einem oder wenigen Tönen, fahle Harmonik („leere“ Oktaven, Quinten), Stille, unerbittlich gleichmäßige oder auch unregelmäßige Schläge – aber auch die Dumpfheit eines „marcia funebre“⁷ (*sotto voce*). Der Vielfalt des zweiten Stadiums entsprechen natürlich vielfältige Emanationen in der Musik, wobei immer zu berücksichtigen ist, daß viele der angeführten Darstellungsmittel ambivalent sind: so entstand aus dem pompösen strahlenden Marschrhythmus  des Königs (frz. *Ouverture*) zunächst der Trauer-



BLOCKFLÖTEN

nach
Terton, Rottenburgh,
Stanesby, Bressan,
Denner usw.
Alto ab DM 1 850,--



TRAVERSI

nach Rippert, Hotteterre, Kirst;
Grenser + Rottenburgh (beide auch als
Studentenmodelle) ganz aus Buchs-
baum, prof. Qual. von Ansprache
und Intonation: Nur DM 1500,--
direkt aus Vorrat lieferbar!

OBOEN

nach
Denner, Stanesby
und Schlegel
ab DM 1 950,--



Jan HERMANS · Historical Woodwinds

Werkendam 12 · B-2360 Oud-Turnhout (Belgien) · Tel. 00-32-14-41 65 40

Renaissance-Querflöten von Neidhart Bousset

Satz von 5 Flöten (A = 440 Hz): Baß in f, Baß in g, Baß in a, Tenor in c (2x), und 2 Flöten (A = 415 Hz): Tenor in c', Tenor in d'. Die 7 Flöten zusammen: DM4400,-.

Bernard Thomas, 15 Rock Street
Brighton BN2 1NF, GB.
telefon +44 1273 692974
telefax +44 1273 622792

marschrhythmus für den König, später erst der allgemeine Trauermarsch, der allerdings auch noch weitere Merkmale harmonischer und melodischer Art aufweisen mußte, um als „marcia funebre“ wahrgenommen zu werden. Entsprechendes gilt für die häufig zu findende Seufzermelodik, den passus duriusculus, den Lamentobaß (in der neuen Musik gelegentlich durch Mikrintervalle gesteigert): Chromatik kann eben Leiden und Leidenschaft bedeuten, Trauer und Liebesdrängen („leben!“). Oft sind in der Melodik auch große Sprünge zu finden, meist ein Zeichen der Verzweiflung. In der Harmonik überwiegen in diesem Stadium Dissonanzen und überhaupt ungewöhnliche Fortschreitungen, dunkle „schwarze“ Klangfarben stehen gegen Grelles, das disparate Element kann durch Geräuschtöne, Rauschen, Atmen etc. gesteigert werden. Neben Marschrhythmen finden sich auch „Todesrhythmen“ als Zeichen für das stolpernde, stockende Herz im Totenkampf, z.B. Richard Strauß: *Tod und Verklärung*, z.B. Alban Berg: *Violinkonzert*, Michael Denhoff: *Epitaph für Karl-Heinz Sonius* (Flöte solo) schließlich *Totentänze* als rituelle Wiederholungen bei Jolivet: *Cinq Danses rituelles*, 5. Danse: *Danse funéraire*, bei Schostakowitsch z. B. in den *Aphorismen* op. 13 mit grotesker Dies-irae-Paraphrase. In Bläsermusik habe ich Totentänze eigenartigerweise kaum gefunden. Jolivets *Chants de Linos* ist ein herausragendes Beispiel: der *Gesang des Linos* war im antiken Griechenland eine Art Threnodie, eine Totenklage, bestehend aus Klageliedern, Schreien und Tänzen. Der Idee des mittelalterlichen Totentanzes sind zumindest auch Klaus Hochmanns *Bilder des Todes* (nach Hans Hol-

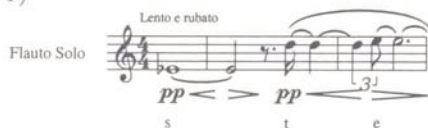
bein) für Blockflöten und Schlagzeug von 1991 verpflichtet. Ein Extremfall von Melodik und Rhythmus ist der Einzelton mit seinem Einschwing- und Ausschwingvorgang als Metapher für Werden und Vergehen, z. B. Kazuo Fukushima MEI.

Mit dem Einzelton berühren wir bereits das Gebiet der Klangfarbe, so können Flageolets z. B. Lichtcharakter haben, aber auch Zeichen der Angst sein. Glockennachahmungen sind im Kontext einer Trauermusik schon eindeutiger Zeichen: z. B. in Aaron Coplands *Duo* für Flöte und Klavier. Zitate und Halbzitate sind immer Bedeutungsträger, stehen für Erinnerungen, Hoffnung, auch zur Verifizierung des Requiemedankens. Z. B. wird Gerhard Brauns Altquerflötensolo *Tenebrae* (in memoriam Konrad Lechner) durch das gregorianische Requiem-Zitat in der Mitte des Werkes auch „hörbar“ zum Requiem.⁹ Anklänge an die Psalmodie und Choralzitate sind meist als demutsvolle Bitte an Gott zu verstehen. Im Falle des Choral-Zitats von *Es ist genug* in Michael Denhoffs Flötensolo *Epitaph für Karl-Heinz Sonius* wird darüber hinaus noch Musikgeschichte impliziert: Dieser Choral aus der Bach-Kantate *O Ewigkeit du Donnerwort* ist strukturell in das *Violinkonzert* von Alban Berg eingewoben, wird dann am Schluß der ekklesiastischen Aktion *Ich wandte mich und sah an alles Unrecht, das geschah unter der Sonne* von Bernd Alois Zimmermann geradezu als Programm wieder aufgenommen: Einige Tage nach Vollendung dieses Werkes ging Zimmermann in den Freitod.

Eine weiche „gefaßte“ Harmonik, möglicherweise in Verbindung mit einem Zitat (Choral u. a.) oder ein „stiller“ Marsch wird wohl für das dritte Stadium stehen: Demut, Annahme des Unabänderlichen – dies kann dann zur Transformation ins Licht des 4. Stadiums führen (z. B. in Bergs *Violinkonzert*). Ob eine Trauerkomposition dunkel oder hell endet, hängt sicher einerseits vom Blickwinkel des Komponisten ab – sieht er den Verlust nur aus seiner Sicht oder vielleicht auch als Gewinn aus der Sicht des Verstorbenen –, andererseits von seinen eschatologischen Vorstellungen.

Zuletzt sei noch auf Ton- und Zahlensymbolik hingewiesen, eine zusätzliche kompositorische

Schicht, die das ganze Werk durchziehen kann. Namen können durch Tonsymbole eingeschrieben werden (z. B. Fukushima: *MEI, NB 1*)



Dr. Wolfgang S--- t ---e- inecke), auch durch Zahlen dargestellt werden (z. B. B-A-C-H = 2 + 1 + 3 + 8 = 14), ganze „Texte“ können so „hingeheimlicht“ (Alban Berg) werden, eine im übrigen sehr alte Tradition¹⁰; Zahlen können auch für Daten stehen (Geburtstag, Todestag).

Grundsätzlich werden alle Formen für Trauermusiken benutzt, aber ein Schwerpunkt liegt zweifellos auf den Kurzformen (z. B. Kanon, Aphorismus), die auch gelegentlich in größere Werke integriert werden.

In der alten Musik spielt das Tombeau – als instrumentale Totenklage auf eine in der Regel bekannte Persönlichkeit – eine führende Rolle, meist in getragenen Charakter (Allemande grave / Pavana). Auch die „Freie Fantasie“ hat nach Peter Schleuning oft den Charakter einer Totenklage, hier allerdings ist der „Ausdruck einer individuellen Klage“ betont durch den oft rezitativen Charakter: Taktfreiheit verbunden mit extremer Überraschungsharmonik, so bei J. S. Bach in der *Chromatischen Fantasie* oder den *Fantasien* von C. Ph. E. Bach (e-Moll, fis-Moll z. B.).¹¹ Ähnliche Einzelstücke sind auch als Lamento oder Plainte betitelt.

Die Dreiteiligkeit (a-b-a-Form) vieler Solowerke in unserem Jahrhundert (z. B. Fukushima *MEI* 15 + 35 + 15 Takte) suggeriert u. a. auch Rituelles sowie Werden und Vergehen. Rituelles spielt auch in Tanzformen hinein (Jolivet *Chant de Linos, Danse funéraire* etc.), explizit ausgeprägt im *Marcia funebre*. Dagegen symbolisieren die Walzereinschübe in Alfred Schnittkes *Klavierquintett* oder Michaels *Trio* op. 58 wehmütige Erinnerungen, bei beiden Komponisten als Kanon entwickelt, bei Michael zusätzlich in Verbindung mit Namenssymbolik und Halbzitaten der Dvořák-Walzer op. 54/1 + 4.

Werke von Frank Michael bei Zimmermann



- AMUN-RA** für Flöte solo / **OKTOPUS** für Flöte und Tonband
ZM 18830 DM 17,-
- Musik zu Zweit.** 20 leichte Stücke für Flöte und Klavier
ZM 22280 DM 18,-
- Gezeiten op. 30, 2a.** Quartettanalyse für Flöte, Altflöte in G, Viola und Violoncello in Form eines Divertissements über ein Thema von Friedrich Kuhlau
ZM 22620 Fotokopie
- 6 Miniaturen op. 31,1** für Klarinette in B oder Altflöte in G und Viola
ZM 18900 DM 17,-
- Spiele op. 38** für Flöten (1–15 Instrumente)
ZM 21040 DM 16,50
- Shakuhachi op. 38,5** für Flöte solo
ZM 23990 DM 12,-
- Sakura op. 38,6.** Leichte Variationen über das japanische Kirschblütenlied für 2 Flöten
ZM 27290 DM 12,-
- Schattenspiele op. 44,1-4** für Flöte (Baßflöte, Piccolo) und Cembalo (Klavier)
ZM 25090 DM 25,-
- Quartetto sereno op. 53** für 4 Flöten (Piccolo, Flöte, Altflöte, Blockflöte)
ZM 23790 DM 27,50
- Scherenschnitte op. 54** für Flöte, Oboe (2. Flöte) und Fagott
ZM 26190 DM 27,50
- Träume im Kristall op. 61** für 2 Flöten, Klavier und Schlagzeug
ZM 26690 DM 17,-
- Schmetterlinge op. 64** für 2 Flöten
ZM 28290 DM 22,-
- Due Canzoni op. 65,1** für Flöte, Altflöte, Baßflöte und Subbaßflöte
ZM 22510 DM *
- Tre Capricci op. 65,2** für Piccolo, Flöte und Baßflöte (Soli oder als Trio)
ZM 22520 DM *
- Una Cavatina op. 65, 3** für Subbaßflöte in G solo (oder Flöte, Altflöte in G, Baßflöte solo)
ZM 22530 DM *
- Nocturnal op. 68** für Flöte und Gitarre
ZM 32280 in Vorbereitung
- Dumka op. 69** „Hommage à Antonín Dvořák“ für 3 Flöten
ZM 29920 DM 22,-

Bitte Sonderprospekt anfordern:

MUSIKVERLAG ZIMMERMANN

Gaugrafenstraße 19-23, 60489 Frankfurt/Main
Telefon (069) 78 10 22, Telefax (069) 7 89 54 41

ZIMMERMANN FRANKFURT

Bei Choralbearbeitungen, Choralfantasien, Liedziten etc. wird natürlich vom Komponisten auch immer der Text mitgedacht, bildet also eine unhörbare, aber wahrnehmbare Bedeutungsebene. Fugati bzw. Fugen dienen einerseits der Bannung und Formung des Schmerzes (analog dem Kanon), andererseits gerade auch die Darstellung der schmerzvollen Raserei (z. B. Schostakowitsch 7. *Streichquartett* / Michael 5. Streichquartett *Metamorphosen der Trauer*). Auch die Passacaglia scheint zwei entgegengesetzten Bedeutungsebenen zu dienen: einerseits Symbol für die Unerbittlichkeit des Schicksals, auch als Zeichen für das „Sich-um-sich-selbst-Drehen“ (Michael 5. Streichquartett), kann sie andererseits Symbol für die endgültige Transformation, für das Loslassen ins Eingehen zum Licht sein (Schnittke *Klavierquintett*: wobei hier das Passacagliethema in einer Art Des-Dur-Pentatonik im Diskant liegt und sozusagen am Ende in der Ferne im äußersten *ppp* verschwindet).¹²

Bevor nun einzelne Werke genauer betrachtet werden, sollte doch der Versuch einer Klassifikation von Trauerkompositionen vorgenommen werden unter der Maßgabe, daß es erstens Überschneidungen geben wird und zweitens die Werkangaben keine Vollständigkeit beanspruchen können, sondern daß es sich hier um eine erste Auflistung einer großen Zahl von Musiken der Trauer handelt.

Musik vorwiegend rituellen Charakters

André Jolivet: *V. Incantation* (Fl. solo), Boosey & Hawkes

Kazuo Fukushima: *Requiem* (1956) und *MEI* (1962) (Fl. solo), Edizioni Suvini Zerboni

Toru Takemitsu: *Itinerant* (Fl. solo), Schott

Karl Michael Komma: *Threnos* (1984) (Fl./Klav.), Ms.

André Jolivet: *Chant de Linos* (Fl. / Hf. / Streichtrio), Leduc

André Jolivet: *Danse funéraire* aus „Danses rituelles“ (Orch.), Leduc

Olivier Messiaen: *Et exspecto resurrectionem mortuorum* (18 Hbl./16 Blfl./Metallschlaginstr.), Leduc
 Pierre Boulez: *Rituel* (In memoriam Bruno Maderna) (Orch.), UE

W. A. Mozart: *Maurerische Trauermusik*, Peters

Sterbeprozess im Ritus

Igor Strawinsky: *Danse sacrale* aus „Sacre du printemps“, Boosey & Hawkes

Trauermusiken vorwiegend „objektiver“ Art
 Kazuo Fukushima: *Requiem* (Fl. solo), Suvini Zerboni

Dietrich Erdmann: *Lamento* (Fl. / Baßfl. solo), Breitkopf

Klaus Hochmann: „...vom Tod umfassen“ (Fl./Picc./Altfl. solo), Doblinger

Benjamin Britten: *Niobe* aus „Metamorphosen des Ovid“ (Ob. solo), Boosey & Hawkes

Dmitri Schostakowitsch: *Trauermarsch* aus „Aphorismen“ op. 13 (Kl. solo), Peters

Béla Bartók: u.a. aus 14 *Bagatellen* op. 6, Nr. XIII (Elle est morte...) *Lento funebre* (Kl. solo), Editio Musica Budapest

Manuel de Falla: *Homenaje*, für Gitarre solo, Chester Music

Rolf Riehm: *Notturmo für die trauerlos Sterbenden* (1977), für Gitarre (auf den [auf den Umgang mit dem] Tod der Stammheimer RAF-Häftlinge), Edition Pro Nova; „*KlageTrauerSehnsucht*“ (1977), für 2 Gitarren, Moeck

R. Malipiero: *Memoria*, für Flöte und Cembalo, Suvini Zerboni

Goffredo Petrassi: *Dialogo angelico* (2 Fl.), Suvini Zerboni

Veit Erdmann-Abele: *Linien* (Fl./Orgel), Ms.

Witold Lutoslawski: *Epitaphe* (Ob./Klav.), Chester Music

Felix Werder: *Begräbnis*, 2. Satz aus „Paisago“ (Altfl. + Baßfl.), Ms.

Klaus Hochmann: *Bilder des Todes* (Blfl. /Schl.), Ms.

Aaron Copland: *DUO* (Fl./Klav.), Boosey & Hawkes

Berthold Hummel: *Trio* op. 95c (In memoriam Olivier Messiaen) (Fl./Ob./Kl.), Zimmermann

Elliot Carter: *Canon for 3* (Bläser) (In memoriam Igor Strawinsky), AMP

Edison Denisov: *Canon en memoire d'Igor Strawinsky* (1979), für Flöte, Klarinette und Harfe, Breitkopf

Igor Strawinsky: z. B. *Epitaphium* (Fl./Klar./Hf.), *Double Canon* (Streichqu.), Boosey & Hawkes

Wolfgang Rihm: *Deploration* (1973) (Fl./Vc./Schl.), UE

Ryhohei Hirose: *Lamentation* (4 Blfl.), Zen-On-Music

Klaus Hochmann: *4 Madrigale* (Fl. / Altfl. / Baßfl. / Subbaßfl.), Ms

Aaron Copland: *Threnodies* (Fl. / Streichtiro), Boosey & Hawkes

Miklos Csemicky: *Capriccios, Epitaphs and Choral* (Bläserquintett) (In memoriam I. Strawinsky), Editio Musica Budapest

Béla Bartók: *Orchesterstücke* op. 12, 4. Satz *Marcia funebre* Kossuth (Trauermarsch), UE

Masaaki Hayakawa: *Requiem Sánti* (Bambus-)Flöte und Str., Zimmermann

Witold Lutoslawski: *Trauermusik in memoriam Béla Bartók*, Chester Music

Paul Hindemith: *Trauermusik*, für Viola und Streicher (1936) auf den Tod Georg V., Schott
Edison Denisov: *Epitaph*, für Kammerorchester (1983), Ricordi
André Caplet: *Conte fantastique d'après Poe: Le masque de la mort rouge* (Hf. / Str.), Durand
Luigi Gianella: *Concerto lugubre* in c-Moll (Flöte/Orchester), Zanibon

Sterbeprozess

Richard Strauss: Tod und Verklärung (Symph. Dichtung), Peters
Leoš Janáček: *Taras Bulba*, UE

Trauermusiken vorwiegend „subjektiver“ Art („Trauerarbeit“ des Komponisten)

a) nur einige Komponenten der Trauerstadien:

Michael Denhoff: *Epitaph für Karl-Heinz Sonius* (Fl. solo), Breitkopf
Kazuo Fukushima: *MEI* (Fl. solo), Zerboni
Werner Heider: *Flöten-Ornament III* (Trauermusik „Zum Tode meines Vaters“) (Fl. solo), UE
Ralf Emig: *SOLO* (In memoriam S. E.) (Baßfl. solo), Bote & Bock
Mark Kopytman: *Lamentation* (In memory of my mother) (Fl. solo), Israeli Music Publ.
Gerhard Braun: *Tenebrae* (In memoriam Konrad Lechner) (Altfl. in G solo), Flautando Edition
Maki Ishii: *Sen-Yo* (Fl. solo), via Bote & Bock
Franz Liszt: „Richard Wagner – Venezia“ (Kl. solo) (Am Grabe Richard Wagners), Peters
Arnold Schönberg: *Klavierstück* op. 19 Nr. VI (Auf den Tod Gustav Mahlers), UE
Felix Werder: *Trauer um Sigrid* (Fl./Kl.), Ms.
Karlheinz Stockhausen: *Adieu* (1966), für Bläserquintett, UE
Tiët Ton-Tha: *ai van 2* (Epitaph 2) (Baßbfl. / Cemb.) Jobert „à la mémoire de mon frère S.“, Jobert, Paris
Manfred Trojahn: *Epitaph* (à la mémoire de Gertrud Zoeller) (4 Fl.), Bärenreiter
Dmitri Schostakowitsch: *7. Streichquartett* op. 107 (Dem Gedächtnis von Nina Schostakowitsch), Peters
Luciano Berio: *Requies* (In memoriam Cathy Berberian) (Orch.), UE
Karl Amadeus Hartmann: u.a. *Concerto funebre* (Vl./Str.), Schott

b) alle Komponenten, einschl. „Transzendenz“

Armin Schibler: *Epitaph, Furioso* und *Epilog* (Fl. / Streichtrio), Ahn & Simrock
Alfred Schnittke: *Klavierquintett* (Dem Andenken meiner Mutter Maria Vogel), Sikorski
Frank Michael: *Trio* op. 58 (In memoriam Sigrid Eppinger) (Fl. / Vc. / Kl.), Bote & Bock
– *Innere Bilder* op. 59 (Fl. / Hf.), Bote & Bock
– *Fragmente* op. 60 (Vl. solo), Bote & Bock

– *Träume im Kristall* op. 61 (2 Fl. / Kl. / Schl.), Zimmermann
– *Streichquartett Nr. 5* op. 63 „Metamorphosen der Trauer“, Bote & Bock
– *Schwarzer Gesang* op. 66 (Dem Andenken meines Vaters) (Subbaßfl. in G / 2 Ob. / Schl. / Str.), Ms.

Sterbe- und Trauerprozess

Alban Berg: *Violinkonzert* (Dem Andenken eines Engels), UE
– *Lyrische Suite* (6. Satz Largo desolato); UE
Frank Michael: *Spiegelschriften* op. 67 (Flöten + Zusatzinstr. solo), Ms.

Todes-Vision

Grete v. Zieritz: „*Le violon de la mort*“ Danse macabre (Vl. / Kl.), Ries & Erler

MEI von Kazuo Fukushima gehört wohl zu den bekanntesten Kompositionen der Trauer (für Flöte solo) unseres Jahrhunderts. *MEI* ging noch ein ähnliches Werk voraus: *Requiem* für Flöte solo von 1956. Den Begriff „Requiem“ auf ein Solo zu übertragen scheint eine ähnlich typisch japanische Reduktion zu sein, wie wir sie aus der mit wenigen Strichen auskommenden Tuschalerei oder dem aus nur 17 Silben bestehenden Haiku kennen. Dem lateinischen Begriff „Requiem“ entspricht auch die Verwendung der „europäischen“ Zwölftonreihe, wobei Fukushima nur die Original-Reihe, Umkehrung, Krebs und Krebsumkehrung ohne Transpositionen verwendet. Jedoch durchbricht Fukushima die strenge Reihenkompositionsregel, indem er kleine Tongruppen nach der Exposition gewissermaßen insistierend wiederholt und damit die Intensität des Ausdrucks ähnlich wie in der originalen japanischen Skahuhachi-Musik steigert.

MEI meint das Schattige, das Dunkel: Nach altem japanischen Glauben kann man mit dem gezogenen Ton der Flöte die Welt der Toten erreichen. *MEI* ist nicht mehr zwölftönig, die Musik ist genuin japanisch. Das Stück beginnt mit einem Dreitonmotiv in typisch japanischer Shakuhachimelodik. Es ist dreiteilig, der Mittelteil wild rufend, endend mit dem h^3 , dem „Ton des Todes“, mit dem Ton der Transzendenz.¹³ Dieser Transzendenzcharakter wird auch deutlich durch das plötzliche Umschlagen des Tones h^3 vom *fff* zum *ppp* – als ob eine Membran durchstoßen würde, als ob man „hinter den Spiegel“¹⁴, in eine andere Welt träte.¹⁵

Diesen Übertritt ins Jenseits sozusagen hat auch Ralf Emig in anderer Weise in seinem *SOLO* für Baßflöte von 1985 „In memoriam S.E.“ zwingend gestaltet: Das ebenfalls dreiteilige Werk, beginnend in der Tiefe mit den Namenstönen *es* und *e*, sich langsam hochsteigernd in einen dualistisch angelegten immer schmerzlicher wilder werdenden Mittelteil, kippt nach den insistierenden *cis*⁴-Rufen (*fff*) plötzlich in einen Multiphonic um (nur *ff*), der die Reprise, die Rücknahme bis zum verlöschenden Schluß hin einleitet. Dieser Akkord erscheint insgesamt fünfzehnmal (150 = [Alphabetzahl für] Sigrid Eppinger¹⁶), der die choralähnlich absteigende Melodik siebenmal – in Dynamik und Intensität abnehmend – unterbricht, einem jenseits der Spiegelmembran sich entfernenden Wesen entsprechend; hier ist allerdings die Idee des Übertrittes weniger ätherisch als in *MEI* gestaltet, eher könnte sich auch die Assoziation einer zerbrechenden Ebene einstellen, zumal ein Multiklang immer auch gebrochen wirkt.¹⁷

Michael Denhoffs *Epitaph für Karl-Heinz Sonnus* hat gewiß Ähnlichkeiten mit dem Notenbild Fukushimas: Es finden sich die beschwörend-insistierenden Wiederholungen, die schnellen Vorschläge und ähnliches. Die zusätzliche kompositorische Schicht, das zeilenweise ins Werk eingefügte Zitat des Chorals *Es ist genug* – in dem Denhoff außer der Trauer über den Verlust des Flötistenfreundes auch „Musikgeschichte“ als Bedeutungsebene einkomponiert hat¹⁸ – bewirkt hier die rondoähnliche Form: der Choral als innerer ruhender Pol, während die *Couplets* in großer Dichte die unterschiedlichen Facetten der Trauer Gestalt werden lassen. Unter anderem finden sich Seufzer in Vierteltönen, Halbtönen, kleinen Terzen, unterbrochen von dem oben erwähnten „Todesrhythmus“. Die Tonrepetitionen auf dem *c* (Takt 66ff.) mit unterschiedlichen Vorschlägen vor dem letzten Einsatz des Chorals – *so spanne mich nun aus* heißt hier die Choralzeile – wirken eher ratlos vor dem unfaßbaren Geschehen des Todes und haben ihre formale Entsprechung in den verzweifelten irregulären *fff*-Tonrepetitionen auf dem hohen *g* ab Takt 30.

Die Dreiteiligkeit der Form kann sich zur Fünfteiligkeit erweitern, so im 5. Stück der

Cinq Incantations von Jolivet: A B A' B' A'. Die *Cinq Incantations* entstanden zwar nicht direkt als so bezeichnete In-memoriam-Musik, aber Jolivets Frau berichtete, daß André Jolivet durch den Tod der Mutter einige Wochen vorher doch „très affecté“ war. Hilda Jolivet schreibt: „Il pleura et la flûte répète ses longs sanglots“. Und er durchlebte seine Jugend von neuem. Unter diesem Licht scheint auch vor allem die *IV. Incantation* „Pour une communion sereine de l'être avec le monde“ eine besondere Bedeutung zu haben, von ihm selbst als eine der wichtigsten Stellen seines Werkes bezeichnet. Inwieweit die in dieser Zeit Jolivet durch Hélène de Calliase nahegebrachte Verbindung von Esoterik, Zahlen und Musik in diesem von magisch-ritueller Kraft erfüllten Werk ihren Niederschlag gefunden haben, wäre durchaus eine genauere Untersuchung wert.¹⁹

1986 komponierte Klaus Hochmann einen fünfteiligen Flötenzyklus ... *vom Tod umfängen*. Der Titel des Zyklus und die den fünf Sätzen vorangestellten Texte dienen als Anregung zur Komposition und bilden mit dieser eine unerhört sinnlich wahrnehmbare Einheit. Die einzelnen Stücke sind fünfgliedrig, z. B. a - b - a - b - a oder a - b - c - b - a. Dieser Spiegelung entspricht auch die Gesamtanlage einer Bogenform, das dritte Stück als Mittelpunkt ist ein großes „Adagio“ für Altflöte in G.

Auch wenn Klaus Hochmann ausdrücklich feststellt, daß diese Musik keine Programmmusik darstellt, setzte er doch Symbole für den Tod gekonnt ein: Das zentrale Altflötensolo scheint nachgerade Metapher für Werden und Vergehen: beginnend mit den Tönen *h*¹ - *c*² und endend im „Todeston“ mit dem Seufzer *c*¹ - *h*, entwickelt es sich bis zum flackernden Mittelpunkt hin, um im Krebs notengetreu zurückzulaufen.²⁰

Manfred Trojahn's *Epitaphe à la memoire de Gertrud Zoeller pour quatre flûtes* beginnt mit ätherischen Klängen, die sich zu grellen Aufschreien verdichten, meist homophon, in unerbittlicher Statik, die im Mittelteil von einem über 63 Takte langen immer wieder akzentuierten *fff* -Triller *f* - ges grundiert werden; drei Großteile: A - A' - A'', deren Schlußteil in verwandelten transzendierenden Krebsstrukturen in der Höhe *ppp* verlischt. Bei diesem Werk wie

auch bei Armin Schiblers *Epitaph, Furioso und Epilog* op. 65 für Flöte und Streichtrio fällt auf, daß hier Besetzungen benutzt werden, die eher für das heitere Gegenteil von Trauermusiken, nämlich Serenaden, üblich sind, ein Umstand, der für mich die „Subjektivität“, das Involviertsein der Komponisten geradezu spüren läßt.

Bei Schibler finden sich nun nahezu alle Stadien einer „Trauerarbeit“. Das *Epitaph*, beginnend mit einer tiefen Flötenklage unter Streicherflageoletts, steigert sich über eine Kadenz zu einem fortissimo, die Wiederholung, verkürzt und variiert mit dem Violoncello als Melodieträger, führt zu einem „ruhig fließenden Teil“: Flöte Orgelpunkt fis¹, Violoncello Orgelpunkt C-e; maßgeblich für den Eindruck der Ruhe ein fallendes hohes Viola-Pizzikato als Ostinato, die Violine läßt ein großräumiges ornamentiertes Solo hören. Dieser Fünfteiligkeit (A B A' B' C) des *Epitaphs* entspricht die Siebenteiligkeit des *Epilogs*: D E F D' E' F' D'' (Coda).

Man könnte denken, daß der As-Dur-Sextakkord als Orgelpunkt unter einem Flötenrezitativ als Schluß geeigneter wäre als der tatsächliche Schlußklang:



Jedoch durchdringt diesen weit mehr Licht, insofern eignet ihm mehr Transzendenz: C-e-h¹-g² als großer Septakkord in weiter Lage (Vc. + Va.) hat schon Leuchtkraft, die dunkle Farbe des Flöten-as vermischt sich mit der Violoncello-Dezime zu einem gespannten über 2 1/2 Oktaven geweiteten übermäßigen Klang – und die drei obersten Töne ergeben einen zusätzlichen Es-Dur-Klang.

Der Mittelsatz, das *Furioso*, hat einerseits durch den fast immer vorhandenen 16tel-Triolen-Impuls eine große Geschlossenheit, aber durch Hemiolenbildungen, durch dynamische Einbrüche etc. wird hier das „Emotionschaos“ sehr plastisch durchlebt.

Bei Schnittkes Klavierquintett und bei Michaels Opera 58 - 63 sind alle Stadien der Trauer, der gesamte Ablauf sozusagen, zu finden. Zwar ist Schnittkes Werk etwas früher als Michaels

op. 58 entstanden, doch lernte dieser das Quintett erst einige Zeit nach der Komposition seiner Trauerwerke kennen. Dennoch ist erstaunlich, wie gewisse archetypische Gesten bei beiden Komponisten in vergleichbaren Situationen in ähnlicher Weise zur Gestalt drängen. Schnittke – bekannt durch seine Technik der Polystilistik – zitiert, im Gegensatz zu anderen Werken, in seinem Klavierquintett kein Werk direkt, dafür teilweise verwandelte musikalische Gesten, z. B. die Halbtonumspielung, des



weiteren die der Verwandlung von Dur nach Moll: aber im Gegensatz zu Gustav Mahler z. B. wird nicht die Terz geändert (A-Dur → a-Moll), sondern die Außenquinte: As-Dur verwandelt sich zu a-Moll, so besonders plastisch am Ende des 3. Satzes. Hier folgt dem *ff*-As-Dur-Akkord des Klaviers das fahle *pp*-con sordino-a-Moll der Streicher. Der Walzer (2. Satz) beginnt mit einem B-A-C-H-Motiv, im Verlauf des Satzes blitzt bruchstückartig (mit verengten Intervallen) unter Vierteltontrillern verschleiert auch das Dies-irae-Motiv auf.



Alle diese Motive werden auch in die Vierteltonintensivierung getrieben. Dies ist auch bei Michael zu finden, allerdings bei „realeren“ Zitaten, die immer auch die Funktion der Erinnerungen in sich tragen, so z. B. Trio op. 58 Takt 49 - 52ff.²¹ (Couperin-Zitat).

Eigentlich alle Zitate sind miteinander verwandt und vice versa mit dem Namenssymbol in seinen verschiedenen Ausprägungen:



Eines erwächst aus dem anderen, besonders evident in der *Solo*-Kadenz der Flöte. Daß die wenigen präparierten Töne des Klaviers (es, g, d, Kontra-Es, Kontra-D) auf die jenseitige Seite des Spiegels verweisen, zeigt schon ihr fremdartiger gongähnlicher oder im Fortissimo zerbrochener Klang.

Das dichte zahlensymbolische Netz, das alle Werke ab op. 58 als zusätzliche Tiefenschicht durchzieht, erstreckt sich auf Metronomangaben, Taktzahlen, Mengen von Takten und Zählzeiten, Rhythmen bis hin zu Intervallzahlen. Ein (einfaches) Beispiel sei mit Takt 105ff. gegeben:²²

Das Cello spielt die Namensteine, ihre rhythmischen Werte ergeben sich aus den Buchstabenanzahlen: S = 18 (♩) I = 9 G = 7 R = 17 I = 9 D = 4 etc. Takt 104 = S. Eppinger. Ihre Namensteine als abwärtssteigende Sexte und Quarte angeordnet ergeben im Bild die Zahl 64 (= Sigrid).



Wenn man Schnittkes und Michaels Werk hört²³, wird man ohne Schwierigkeiten die Stadien der Trauerarbeit bis hin zur Transzendenz wahrnehmen können.

Grete von Zieritz' Werk *Le violon de la mort* ist insofern ein außergewöhnliches Werk des

Todes, als es aus einer „zwingenden Vision“ heraus entstand.²⁴ Der Vater der Komponistin lag im Sterben, als sie in einer menschenleeren, einsamen Hochgebirgsgegend ein einmaliges Erlebnis hatte. Sie hörte ein wildes, sehr akzentuiertes, klirrendes Geigenspiel – dann sah sie **ihn** plötzlich: den Tod, wie er lachend Geige spielte. Sie setzte sich und schrieb alles mit, was er spielte, änderte an diesen Aufzeichnungen auch nichts mehr. Dieser 1. Satz, wahrlich ein *Danse macabre* trägt das Motto: „Der Tod ist stärker als das Leben! Er steht im Tor des Eingangs zur Unendlichkeit mit seiner Geige.“ Noch vier weitere Sätze – „nicht vom Tod diktiert“ – folgen: „Marche des ombres“, „Valse“, „Lamentation“ und „Cancan phantastique“. Bei der Uraufführung 1952 – so berichtet Grete von Zieritz – „saß mein Freund, der Tod, als ich den Saal betrat, auf dem Flügel in einem karminroten Gewand²⁵, lachte und erwartete unser Spiel... Ich habe noch lange mit dem Tod ge-

lebt.“ In einer so rational wissenschaftlich denkenden Zeit wie der unseren wirken diese Aussagen auf die meisten Menschen befremdlich. Wie man auch zu dem Bericht stehen mag: die Unmittelbarkeit einer Intensität des Erlebnisses *Tod* ist dem Werk eigen.²⁶

ANMERKUNGEN

¹ E. Bloch: *Das Prinzip Hoffnung*. Frankfurt 1959, S. 1245f. Im übrigen sei darauf hingewiesen, daß Claude Debussys Solostück *Syrinx*, auf das sich Bloch wohl bezieht, nach neuester Forschung als Bühnenmusik in Gabriel Moureys Schauspiel *Psyché* nicht Pans Tod darstellt, sondern hinter der Bühne zu einem Tanz der Nymphen im Mondlicht erklang. Allerdings befindet sich Pan hier schon in einer von Todesahnungen überschatteten Stimmung.

² Tod ist ja nur die extremste Form eines Verlustes.

³ Jorgos Canacakis: *Ich sehe Deine Tränen, Trauern, Klagen, Leben können*, Kreuz Verlag, Stuttgart 1987.

⁴ „aux funéraires du chef pour obtenir la protection de son âme“.

⁵ Verena Kast: *Trauern*, Kreuz Verlag, Stuttgart 1982.

6 Letzteres und weitere Vorstellungen über ein Leben nach dem Tode hängen natürlich vom Glauben ab.

7 Meister des „marcia funebre“ in unserem Jahrhundert scheint mir vor allen anderen Dmitri Schostakowitsch zu sein.

8 In Gerhard Brauns *Tenebrae* für Altflöte in G wird dieses „unruhige“ Herz immer wieder durch andere Repetitionsrhythmen dargestellt, oft verbunden mit „pizzikato“-Klängen und schließlich reinen Klappengeräuschen.

9 Der Titel *Tenebrae* ist auch Anspielung auf ein Werk Lechners: *Lumen in tenebris*.

10 Die Zahlenschrift in Josquin des Prés' *Missa ad fugam* „erzählt“ die Ermordung seines Brotherrn, des Fürsten Galeazzo. (Gösta Neuwirth: *Erzählung in Zahlen* in Musik-Konzepte 26/27 Josquin des Prés, München 1982).

11 Peter Schleuning: *Die Fantasie I/II* (Das Musikwerk 42/43), Köln 1971.

12 Th. W. Adorno schreibt in seinem Buch: *Berg. Der Meister des kleinsten Übergangs*, S. 462 (Die musikalischen Monographien, Frankfurt/M. 1971) bezüglich des Schlusses der *Lyrischen Suite*: „Der Hörer gewinnt den Eindruck, er werde an die Grenze hinausgeführt – die Musik ist nicht zu Ende, er nimmt sie lediglich nicht mehr wahr. Die Stille wird als Fülle empfunden, der nachzuhorchen sei, über die Grenze der Sinne hinaus. Ein solcher Schluß gibt sich als Raumerweiterung und als Bewußtwerdung und Integration des Todes zu erkennen.“

13 Der Ton h taucht schon im Mittelalter als Beziehungston zum Tod auf. Die Tonart h-Moll – Beethoven charakterisiert sie als „schwarze“ Tonart – und der Ton h, der letzte der Tonleiter, besitzen in der Musik des 18. und 19. Jahrhunderts vielfach eschatologische Bedeutung, die im 20. Jahrhunderts (u. a. in Alban Bergs *Wozzek*) wieder aufgegriffen wird.

14 Diese Spiegelmetapher findet sich faszinierend gestaltet in Jean Cocteau Film „Orphée“ von 1949.

15 Eine außerordentliche Stelle, wobei der *ppp*-Ton am besten als whistle-Ton ausführbar ist. Dann bekommt er auch eine völlig irrealen, aber gleichzeitig ganz klare Färbung. (Die Bindung vor dem *ppp* kann dabei ignoriert werden, da der Nachhall des *fff* in jedem Fall dieses notwendige Neu-Ansetzen überbrückt). Das mag eine westliche Interpretation sein, die aber m. E. durch die östliche nicht unbedingt ausgeschlossen wird: In der Kunst des Shakuhachi-Spiels gibt es den bekannten Spruch „Ichi On Joh Butsu“, was bedeutet: „Durch einen einzigen Ton die Erleuchtung erlangen.“ (Vgl. auch Kiyoshi Kasai: *Die japanische Flötenmusik*, in: TIBIA 3/89, S. 505ff.)

16 Das ganze Werk hat 861 Töne: 86 ist die Zahl für „Eppinger“.

17 Zerbrochener Spiegel ist ja auch eine Chiffre für Unglück.

18 So wird wohl der „Todesrhythmus“ auch einen Reflex auf Bergs *Violinkonzert* darstellen. Und die gleich in der 1. Zeile und auch später immer wieder auftretenden Terzseufzer erinnern mich an Gustav Mahlers „Abschied“ aus dem *Lied von der Erde*.

19 Hilda Jolivet: *Avec... André Jolivet*. Flammarion 1978.

20 Der kleine Einschub von 4 Tönen am Ende zusätzlich ist einerseits sicher textassoziativ gemeint, andererseits kompositorisch notwendig, um ohne melodischen Bruch auf dem tiefen h schließen zu können. (Letzter Ton vorletzte Zeile :b!)

21 *Reminiszenzen* und *Nachklänge* lassen vielfach erkennen, daß Erinnerungen keine Wiederholungen, sondern Vergegenwärtigungen sind. Die „Wiederholung“ ist hier ein Wieder-Holen des Vergangenen, das Vergangene lebt in veränderter Form in der Gegenwart weiter. Eva-Maria Houben: *Die Aufhebung der Zeit*, Franz Steiner Verlag, Stuttgart 1992, S. 229.

22 ♯ = 71 (Viertel muß es heißen, einer der ganz wenigen Druckfehler!)

23 Schnittke u. a. CD Vir. 567-759 040-2, Michael CD Flöte Plus Thorofon CTH 20086.

24 In Ursula Stürzbecher: *Werkstattgespräche mit Komponisten*, Musikverlag Hans Gerig, 1971.

25 Natürlich fällt einem hier die Erzählung Edgar Allan Poes ein: *Die Maske des roten Todes* (1842). Diese Geschichte ist übrigens als eine Art Symphonische Dichtung von André Caplet für Harfe und Streicher komponiert worden.

26 Zieritz auf CD obligat LC 8390.

historische Instrumente

- Duziere, Pommerehne, Fabre, Chalmers, Klarinete, Oboen, Deutsche Schalmeien
- vom Diskant bis zum Kontrabass

bewährte Kinderinstrumente

- Kinderflöte
- Kinderoboe
- Kinderklarinete
- Klein und leicht zu spielen

Bitte fordern Sie Prospekte und Preislisten an, oder rufen Sie uns an

Guntram Wolf
historische und moderne Holzblasinstrumente
Bau • Restaurierung • Reparatur
Im Ziegelwinkel 13 • 96317 Kronach
Tel.: 0 92 61 / 42 07 • Fax: 0 92 61 / 5 27 82