

Gabriele Busch-Salmen

»Deine Kompositionen ... mit meinen Liedern identisch«

Carl Friedrich Zelter zum 250. Geburtstag

Als Johann Wolfgang Goethe am 18. Juni 1798 in einem Brief an August Wilhelm Schlegel seiner Ungeduld Ausdruck verlieh, mit der er der Begegnung mit Zelter entgegensah, ahnte er noch nicht, daß ihm in dem um neun Jahre jüngeren Berliner Baumeister, Komponisten, Pädagogen, Kulturpolitiker und Leiter der Singakademie der Freund erwuchs, der ihm bis zu seinem Lebensende zum nächsten Vertrauten werden sollte: »Wenn ich irgend jemals neugierig auf die Bekanntschaft eines Individuums war, so bin ichs auf Herrn Zelter. Gerade diese Verbindung zweier Künste ist so wichtig und ich habe manches über beyde im Sinne, das nur durch den Umgang mit einem solchen Manne entwickelt werden könnte. Das Originale seiner Compositionen ist, so viel ich beurtheilen kann, niemals ein Einfall, sondern es ist eine radicale Reproduction der poetischen Intentionen.«¹

Er war auf den Komponisten einige Jahre zuvor, im Jahr 1795, aufmerksam geworden, als er Lieder aus dessen Feder in Gesellschaft hörte, darunter die Vertonung eines Textes von der populären Lyrikerin Friederike Brun: »Ich denke dein, wenn sich im Blütenregen der Frühling malt«. Diese Melodie hatte für ihn einen, wie er schreibt: »unglaublichen Reiz«, er hätte der Musik »kaum solche herzliche[n] Töne zugebraut«. Angeregt durch den Tonfall, verwarf er die Verse und dichtete auf Zelters Melodie *seine* Version einer Liebesklage, »Nähe des Geliebten«, einen seiner dichtesten lyrischen Texte: »Ich denke dein, wenn mir der Sonne Schimmer/ Vom Meere strahlt.« Dieses Lied hatte sein lebhaftes Interesse an dem damals als Vokalkomponist noch wenig bekannten Zelter entfacht. Und da sein langjähriges Vertrauen zum Berliner Hofkapellmeister Johann Friedrich Reichardt aus politischen Gründen erschüttert war, mangelte es ihm an einem musikalischen Partner, den er stets um sich zu haben wünschte. Zeitlebens war er darum bemüht,

insbesondere seine Lyrik durch die Musik »begleiten, tragen, heben und fördern zu lassen«, was einer dauerhaften »Societät« mit einem kompetenten Musiker bedurfte. Die Musikalisierung seiner Lyrik sollte, wie er 1810 in einem an den nun schon zum Freund gewordenen Zelter gerichteten liedästhetischen Exkurs erneut formuliert: »eine Art Symbolik fürs Ohr« sein, »wodurch der Gegenstand, insofern er in Bewegung oder nicht in Bewegung ist, weder nachgeahmt noch gemalt, sondern in der Imagination auf eine ganz eigene und unbegreifliche Weise hervorgebracht wird, indem das Bezeichnete mit dem Bezeichnenden in fast gar keinem Verhältnisse zu stehen scheint.«²

Nach dem Erlebnis der Zelterschen Kompositionen bittet er zunächst das Verlegerehepaar Unger mit Nachdruck um Vermittlung. Am 13. Juni 1796 schreibt er: »Danken Sie ihm vielmals und sagen Sie ihm daß ich sehr wünschte ihn persönlich zu kennen, um mich mit ihm über manches zu unterhalten. [...] und ich werde alles was <aus dem Nachlaß Mignons und des alten Harfenspielers> das Licht erblicken kann Herrn Zelter am liebsten vertrauen.«³ Dabei suchte er, das lehren uns die vorausgegangen intensiven Freund- und Partnerschaften mit Musikern, nicht die Zusammenarbeit mit einem Spezialisten. Wer seine Lyrik durch die Vertonung »ins Allgemeine beförderte«, sollte ihm ein umfassend literarisch gebildeter, *denkender* Dialogpartner sein, ein so eloquenter wie kritischer Berichterstatter in Sachen Musik, befähigt, mit ihm »über manches« Theoretische der allgemeinen Musik- und Tonlehre zu sprechen. In Philipp Christoph Kayser hatte er in den Jahren von 1775 bis 1788 einen solchen Partner gefunden, dem der umtriebige Johann Friedrich Reichardt gefolgt war, 1795 erregte Zelter zunächst seine Neugierde und weckte im Verlaufe der Jahre seine ungeteilte Sympathie. Sie wurde zu

1 Zit. nach: Goethes Werke, *Weimarer Ausgabe (WA)*, IV. Abt., Bd. 13, S. 182–184.

2 Brief vom 6. März 1810, zit. nach: *Johann Wolfgang Goethe. Sämtliche Werke nach Epochen seines Schaffens. Münchner Ausgabe (MA)*, Bd. 20.1, S. 228.

3 *MA* (wie Anm. 2), Bd. 20.2, S. 1641.

Dietmar Schenk

Siegfried Ochs – gescheiterter Student und erfolgreicher Kapellmeister

Eine Erinnerung anlässlich des 150. Jahrestages seiner Geburt

Die heutige Kultur klassischer Musik ist ohne ihre vielfältigen Wurzeln in der bürgerlichen Welt des 19. Jahrhunderts nicht denkbar. Es lohnt sich, die Protagonisten dieses Zeitalters, auch die eher vergessenen und wenig beachteten, in den Blick zu nehmen. In aller Regel sind es keine Helden des archaischen Typs (Gott sei Dank!), wohl aber selbständige, unternehmungslustige, befähigte Menschen, die etwas auf die Beine stellten: eben Bürger im besten Sinne des Wortes, »citoyens« im Gemeinwesen der Musik.

Der Berliner Chorleiter Siegfried Ochs ist eine dieser Persönlichkeiten, ohne deren Leistungen das Musikleben der Gegenwart ärmer wäre; vor 150 Jahren, am 19. April 1858 wurde er geboren. Sein Lebenswerk ist der Aufbau des Berliner Philharmonischen Chores, dessen Jubiläen immer ein wenig im Schatten der Jahrestage des Philharmonischen Orchesters stehen.¹ Denn sie fallen ins selbe Jahr; beide Ensembles entstanden 1882. Ansonsten kennen einige Experten die reizenden, humorvollen Variationen über das Volkslied »s'kommt ein Vogel geflogen«, die den Kapellmeister als Tonsetzer vorstellen.

Ochs zeichnete eine erstaunliche Respektlosigkeit gegenüber Autoritäten aus. Diese Bemerkung betrifft die biografische Konstellation, die Ochs' Schicksal bestimmte: Er war »Eleve« der »Königlichen Hochschule für Musik« in Berlin, einer behäbigen, konservativen »Unterrichtsanstalt«, die unter der Ägide des großen, allseits verehrten Joseph Joachim stand,² und er wurde des Instituts verwiesen. Aber Ochs arrivierte trotz dieses erheblichen Makels, und sogar in der Stadt seines Scheiterns. Das zeigt neben Ochs' persönlichen Qualitäten die Liberalität der Epoche. Freiheit stützt sich immer auf Vielfalt und

ein gewisses Gleichgewicht der Mächte, auf Strukturen, in denen nicht *eine* Strömung oder Meinung dominiert, in denen man in gewissen Grenzen neu anfangen kann.

Siegfried Ochs ist das zweite Kind eines wohlhabenden, jüdischen Seidenhändlers aus Frankfurt am Main; Ochs' Vater betrieb mit seinem Bruder ein in Süddeutschland führendes Seidenwarengeschäft. In seiner Kindheit erlebte Ochs vor der Besetzung seiner Heimatstadt durch preußische Truppen (1866) noch die innerhalb des Deutschen Bundes Freie Stadt – und ein lebenslustiges Elternhaus. Die ganze Stadt, wie sie Ochs erlebte, war in der Reichsgründungszeit anti-preußisch gesinnt: »Den Süddeutschen lag die gemütliche, weniger formelle Art des Südens näher als der zwar formell korrekte, aber hochfahrende Ton, der von den Preußen mitgebracht wurde.« Der in London lebende Onkel war als Rechtsanwalt für die französische Kaiserfamilie tätig; eine Prinzessin Bonaparte stieg im Hause Ochs ab, als sie den in Gefangenschaft geratenen Onkel, den ehemaligen französischen Kaiser Napoléon III., in Schloss Wilhelmshöhe bei Kassel besuchen wollte.

Der junge Ochs gehörte, wie er selbst angibt, zu den »sogenannten guten Schülern« und verließ das Elternhaus, um das Polytechnikum in Darmstadt zu besuchen. Musik und Theater brachte ihm u.a. der »Abonnementplatz« der Familie nahe, den er »absitzen« musste, wenn sich niemand anderes fand, um ihn wahrzunehmen. Musikunterricht erhielt Ochs bei Kapellmeister Louis Schlösser, der Beethoven noch persönlich gekannt hatte. Ein Universitätsstudium nahm Ochs in Heidelberg auf, wo es »noch gemütlicher« war als zu Beginn der 1920er Jahre, in denen er seine Memoiren verfasste. Die Studenten feierten im Sommer 1877 den persönlich anwesenden Richard Wagner, der im Hotel »Russischer Hof« abgestiegen war. Den Versammelten rief dieser zu: »Aber nun singen Sie mir doch einmal ein Gaudeamus igitur (er sprach es ichidur aus) vierstimmig«. Anekdoten und kleine Erzählungen wie diese sind in

1 Vgl. aber die Jubiläumsschrift des vergangenen Jahres von Habakuk Traber: *Aufbruch als Devise. 125 Jahre Philharmonischer Chor Berlin*, Berlin 2007.

2 Zur Hochschulgeschichte siehe vom Verf.: *Die Hochschule für Musik zu Berlin. Preußens Konservatorium zwischen romantischem Klassizismus und Neuer Musik*, Stuttgart 2004.

Mirjam Gerber

Der 200. Geburtstag einer Dilettantin: Henriette Voigt (1808–1839)

»Nie aber hörten wir jemals eine schlechte Composition von ihr spielen; nie auch munterte sie Schlechtes auf.«
(Robert Schumann über Henriette Voigt)

Es gibt wenige Gelegenheiten, an das Wirken musikalisch aktiver Frauen der Vergangenheit zu erinnern. Neben einem Nachruf zum frühen Tode Henriette Voigts in der NZfM¹, geschrieben aus sehr persönlicher Sicht ihres Freundes Robert Schumann, waren ihr 100. Geburts- wie auch ihr 100. Todestag Anlass für weitere Schriften über die unermüdliche Förderin und Freundin der Musik und der Musiker². In diesem Jahr jährt sich ihr Geburtstag zum 200. Mal und gibt erneut Anlass zur Beschäftigung mit ihrer Lebensgeschichte.

Wer war Henriette Voigt? Diese Frage ist schwer zu beantworten, denn es gilt, das Leben einer der vielseitigsten Frauen der Leipziger Musikgesellschaft zu erforschen. Sie war eine Pianistin, Klavierlehrerin, Förderin, Beraterin, Fürsprecherin, Gesellschafterin und vielleicht auch das, was sich hinter dem Begriff der Salonière verbirgt. In dieser unbeholfenen Aufzählung zeigt sich das Problem: Es fehlen Kategorien, es fehlt an Beschreibungsmustern. Sie war keine Komponistin, auch wenn sie ein paar Walzer schrieb; sie war aber auch nicht das, was man als Mäzenin betiteln könnte, denn dazu fehlte ihr das Geld. Aus ihrer Korrespondenz, ihren Tagebüchern und auch durch Schriften über sie lässt sich ihre wichtige Position im musikalischen Umfeld Leipzigs erahnen. So schrieb z. B. Felix Mendelssohn Bartholdy in bezug

auf eine bevorstehende Aufführung seiner Sinfonie op. 11 in Leipzig an sie: »Können Sie die Aufführung noch verhindern, so thun Sie mir einen Gefallen; können Sie es nicht, so wird es Ihnen ein Leichtes sein auf eine oder die andre Art unter Ihren Bekannten es zu sagen, daß diese Sinfonie op. 11 ist, d. h. daß sie von einem Jungen gemacht ist.«³

Die Pianistin Henriette Voigt pflegte ein spezifisches Repertoire, in dem vor allem die Werke Beethovens und Bachs eine gewichtige Rolle einnahmen, und prägte eine eigene Musikanschauung, die sie nach außen vertrat und unterrichtete⁴. Robert Schumann nannte sie eine »Beethovenerin«⁵. In einem Tagebucheintrag zu Beethoven wird deutlich, dass sich Henriette Voigt selbst als »Verkünderin« von Beethovens Werk verstand: »Wie erscheinen mir doch meines heißverehrten Beethovens himmlische Gedanken stets höher, in einem stets reinerem, erhabenen Lichte! ach [sic] ich sage es leise zu mir selbst mit hoher Wonne, (mag mir der hohe Verklärte dieses Selbstgefühl verzeihen) ich verstehe ihn, ich strebe mit allen Kräften dahin, ihn würdig zu verkünden.«⁶ Aber auch das zeitgenössische Repertoire war für sie von großer Bedeutung. Vor allem bevorzugte sie Werke befreundeter Komponisten wie Mendelssohn Bartholdy, Taubert und Schumann. Henriette Voigt schrieb 1838 von einer Berlinreise an Schumann: »Denken Sie [...] an eine Seele, die [...] Ihre Gedanken wiederzugeben sucht, von Ihnen spricht mit grundfester Ueberzeugung und gern das Schwerdt zur offenen Fehde zieht wenn es gilt, Ihre Ideen gegen die fest eingepuppten der Philister zu vertheidigen. Man liest hier Ihre Zeitung mit dem größten Interesse, aber Ihre Compositionen

1 Robert Schumann: *Erinnerungen an eine Freundin*, in: NZfM, Nr. 40 (15. November 1839), S. 158–160.

2 Julius Gensel: *Henriette Voigt. Erinnerungen aus dem Leipziger Musikleben zu Mendelssohns Zeit*, in: *Die Grenzboten*, Leipzig 1909, Bd. 1, S. 393–400. Rudolf Weinmeister: *Henriette Voigt. Zum 100. Todestag der Eleonore Robert Schumanns*. Sonderabdruck aus dem Leipziger Jahrbuch 1939. (Im imaginären Kreis der Davidsbündler Schumanns erscheint sie unter dem durch Beethovens Oper inspirierten Namen Eleonore/Leonore).

3 Karl Voigt: *Acht Briefe und ein Facsimile von Felix Mendelssohn-Bartholdy*, Leipzig 1871, S. 13.

4 Sie selbst hatte ihre pianistische Ausbildung bei Karl Gottlieb Reißiger in Leipzig und Ludwig Berger in Berlin erhalten.

5 Schumann, *Erinnerungen an eine Freundin* (wie Anm. 1), S. 159.

6 Tagebucheintrag vom 27.6.1831. LE-sm.

Henriette Voigt an Schwindsucht und starb nach einem längeren Kuraufenthalt in Salzbrunn noch vor ihrem 31. Geburtstag. »Bis zum letzten Augenblicke behielt sie aber dieselbe Liebe zur Musik, dieselbe aufopfernde Anhänglichkeit an ihre Meister, und zeigt sie es in so kleinen Zügen, wie daß sie oft selbst Blumen und Früchte einkaufte, es einem verehrten Künstler heimlich oder offen zuzuschicken.«²⁸

Die Reaktionen auf ihren Tod zeugen von dem Ansehen und der Freundschaft, die sie bei Künstlern besaß. Johann Verhust komponierte einen Grabgesang für die Trauerfeier und Robert Schumann veröffentlichte seine »Erinnerungen an eine Freundin«. Der Nachruf Schumanns, die ihr gewidmeten Wer-

ke²⁹ und ihre Stammbuchblätter³⁰ spiegeln Henriette Voigts Ansehen als Pianistin und Gesellschafterin bei ihren Zeitgenossen wider. In der Todesanzeige schrieb Robert Schumann über Henriette Voigt im positiven Sinne: »Vielleicht die erste Dilettantin unserer Stadt«³¹.

28 Schumann, *Erinnerungen an eine Freundin*, (wie Anm. 1), S. 158.

29 Musikalische Widmungen: Clara Wieck: *Soirées Musicales* op. 6, Robert Schumann: *Sonate g-Moll* op. 22, Ludwig Schunke: *Variationen über den Sehnsuchtswalzer* op. 14, Wilhelm Taubert: *Trio F-Dur* op. 32, vierhändiges *Duo a-Moll* op. 11, Ludwig Berger: *Andante et Presto* op. 25, Heinrich Dorn: *Caprice* (laut Tagebucheintrag vom 8.4.1836).

30 Kompositionen in ihrem Stammbuch: Felix Mendelssohn Bartholdy: *Gondoliere fis-Moll*, später veröffentlicht unter op. 30,6, und *Fuge in h-Moll*, weitere Kompositionen von: Reißiger, Bennett, Schunke, Hauptmann, Spohr, Loewe, Kalliwoda, Taubert u. a.

31 Robert Schumann in: *NZfM*, Nr. 35 (29. Oktober 1839), S. 140.

Jürgen Pilch

Albert Dietrich (1829–1908)

Skizzen zu seiner Vita und zum frühen Klaviertrio op. 9

In diesen Wochen jährt sich der 100. Todestag von Albert Dietrich. Entgegen den kolportierten und immer wieder abgeschriebenen Angaben ist dieser Tag nicht der 20., sondern der 19. November. Eine solche kleine Ungenauigkeit ist zwar für die Interpretation von Werk und Wirken dieses Mannes irrelevant, bildet aber einen Indikator für die nicht vorhandene Beschäftigung mit ihm.¹ Als am 21. und 22. Mai des Jahres 1909 bei Liepmannssohn in Berlin der Nachlass des langjährigen Oldenburger Herzoglichen Hofkapellmeisters und Komponisten Dietrich, zusammen mit dem Nachlass des viele Jahre als Kapellmeister am Stadttheater in Frankfurt a. M. tätigen Georg Goltermann, unter den Hammer kam und bis heute nicht geschlossen nachweisbar ist², erahnte wohl niemand den Verlust für die Musikge-

schichtsschreibung. Die Beschäftigung mit einem »Duodezkomponisten« im Rahmen der noch jungen universitären Musikwissenschaft war in einer Zeit der musikalischen Heroenverehrung und ihrer noch nicht abgeschlossenen Verarbeitung weder erwünscht noch nötig und beschränkte sich in Einzelfällen auf ein persönliches und/oder familiäres Interesse. Auf den Gedanken, dass viele Dezennien später die Beschäftigung mit den so genannten Kleinmeistern einmal die Basis für eine adäquate Beurteilung eben jener Großen werde bilden können, kam damals kaum jemand.

Der Umstand des fehlenden geschlossenen Nachlasses braucht, bei aller daraus resultierenden Unbequemlichkeit, nicht unbedingt beklagt zu werden. Andere Sachverhalte treten dadurch in den Vordergrund, die zum einen in seiner Biographie, zum anderen in seinem Werk zu finden sind, und antizipierend sei, im Sinne eines Skopus, gesagt: Erstens Dietrich bewegte sich in einem, wie man heute sagen würde, Netzwerk von Musikern, vornehmlich Komponisten, deren Liste ein »Who's

1 Der Autor arbeitet an einer Dissertation: *Albert Dietrich. Leben und Werk*, Universität Münster/Westfalen.

2 Liepmannssohn, *Anktionskatalog* Nr. 38, Mai 1909. Viele »spektakulärere« Stücke aus dem Nachlass, beispielsweise von Brahms, tauchten als Einzelstücke später wieder auf.

Sabine Zimmer

Ein zeitloser Katholik im klingenden Universum

Ein Portrait des Komponisten Olivier Messiaen (1908–1992)

Olivier Messiaen – ein Musiker, ein Gläubiger, ein Zeitloser, ein Mystiker, ein Synästhet, ein Systematiker, ein Naturliebhaber. Berühmt wurde der Franzose als Komponist und Organist, gleichfalls engagiert unterrichtete er am Pariser Conservatoire Tonsatz und Komposition. Sein Œuvre wird bewundert und geschätzt, doch ebenso umstritten ist sein Ruf als moderner Komponist. Wo die einen in ihm einen Schmelztiegel verschiedenster musikalischer Elemente sehen, gilt er anderen als ein Konstrukteur, der zu beliebig mit seinen kompositorischen Mitteln umgeht. Das Für und Wider in Bezug auf seine musikalische Sprache, löste zeitweilig intensive Diskussionen in der Fachwelt aus – heute hat Messiaens Musik einen festen Stellenwert im Repertoire namhafter Pianisten, Organisten und Orchester weltweit. Am 10. Dezember jährt sich nun der 100. Geburtstag des Komponisten – Zeit zum Nachdenken über die Facetten seines Lebens, seiner Musik und seiner Philosophie.

I – Ein Leben im Glauben

Olivier Messiaen wurde am 10. Dezember 1908 im französischen Avignon als erstes von zwei Kindern geboren. Der Anglist Pierre Messiaen (1883–1957) und die Dichterin Cécile Sauvage (1883–1927) ließen ihre beiden Söhne an ihrem eigenen geistigen und schöpferischen Leben, sofern es die Umstände erlaubten, teilhaben. Die Familie lebte vorerst in der Auvergne, bevor der Vater für fünf Jahre als Soldat an der Front dienen musste und Cécile mit ihren Kindern und deren Großmutter in Grenoble lebte. Grenoble stellte die musikalische Wiege für Messiaen dar, dort brach seine Begeisterung für die Musik hervor. Er begann autodidaktisch Klavier zu spielen, beschäftigte sich mit Opernpartituren und komponierte außerdem sein erstes Stück »Le Dame de Shalott«.

Nach Messiaens eigenen Aussagen zufolge war es vor allem der Einfluss der Mutter während seiner Kindheit, der seine späteren Interessen prägt und formt. Cécile animierte Olivier und seinen Bruder Alain dazu, »große Dichtung und das Schauspiel zu entdecken«¹, mit viel Einbildungskraft wurden die Shakespeare-Übersetzungen des Vaters auf der Bühne des Puppentheaters lebendig. Die gefühlvollen und mystisch anmutenden Gedichte der Mutter bildeten einen kreativen Nährboden für die beiden Kinder, Alain dichtete später selbst, und Olivier übernahm viele Motive und Themata als Inspiration für seine Musik. Der Gedichtband »L'Âme en bourgeois« (Die knospende Seele) trägt die Widmung »Für Olivier Messiaen« – hieraus ein kurzer Ausschnitt aus dem Gedicht »La Tête« (Der Kopf):²

»J'ai tiré du sourire ambigu de la lune,
Des reflets de la mer, du velours de la prune
Ces deux astres naïfs ouverts sur l'infini.
Je dirai: j'ai formé cette joue et ce nid
De la bouche où l'oiseau de la voix se démène;
C'est mon oeuvre, ce monde avec sa face
humaine.«³

Die sehr persönliche poetische Sprache von Cécile Sauvage hinterlässt tiefe Spuren in der theologischen und kompositorischen Gesinnung Messiaens. Seine Vorlieben für Vogelgesänge, das Kosmische und Himmlische sowie das Unendliche, sind in den

- 1 Peter Hill, Nigel Simeone: *Messiaen*, Mainz 2007, S. 22.
- 2 Theo Hirsbrunner: *Olivier Messiaen. Leben und Werk*, S. 14f. Laaber 1999; zit. nach Paul Griffiths, *Olivier Messiaen and the music of time*, London 1985, S. 19f.
- 3 »Ich habe dem zweideutigen Lächeln des Mondes,/ dem Leuchten des Meeres, dem Samt der Pflaume/ Diese zwei kindlichen Sterne entnommen, die sich dem Unendlichen öffnen/ Ich werde sagen: ich habe diese Wange geformt und dieses Nest/ des Mundes, wo sich die einem Vogel gleiche Stimme abmüht;/ Das ist mein Werk, diese Welt mit ihrem Menschengesicht.«

sigkeit nicht ein ewiges Phänomen? Gerade jetzt, da Begriffe wie »Multi-tasking« und »Zeitmanagement« zum Alltag gehören, wächst nicht auch die Sehnsucht nach einer Atempause? Privat musste sich Messiaen straff organisieren. Zwischen den Diensten als Organist an der »Trinité«, seiner Unterrichtstätigkeit am

Pariser Conservatoire, sowie den Konzertreisen und der Betreuung von Aufführungen seiner Werke, blieben ihm zum Komponieren lediglich die Sommermonate, wo er sich in sein Haus in Petichet zurückzog. Womöglich ist Messiaen heute noch genauso aktuell und neu wie vor einhundert Jahren.

Martin Knust

Modifikationen der Zeit

Einojuhani Rautavaara (*1928) und seine Kammeroper »Das Sonnenhaus«

I – Die finnische Oper der Gegenwart
und der Opernboom der 1970er Jahre

Die Geschichte der Musik in Finnland beginnt zwar schon lange vor Sibelius, doch erst durch ihn wurde eine eigentliche und eigene finnische Musiktradition begründet. Wenn auch sein Einfluß auf dem Gebiet der Orchestermusik, vor allem der Symphonik, in Finnland unübersehbar ist, war es ihm, trotz mehr oder weniger systematischer Bemühungen vor allem in den 1890er Jahren, nicht vergönnt, auch eine finnische Oper zu kreieren. Die finnischen Komponisten zu Beginn des 20. Jahrhunderts versuchten, Anschluß an die rasanten kompositorischen Entwicklungen auf dem europäischen Festland zu bekommen, allerdings nicht immer mit Erfolg. So wird heutzutage in Finnland Aarre Merikantos (1893–1958) einzige Oper »Juha« (1922) mit Recht als eines der avanciertesten Werke dieser Zeit und Gattung verehrt, ein Werk, das vollkommen auf der Höhe der Zeit war. Dennoch ist es, zumindest in den Jahrzehnten nach seiner Entstehung, praktisch folgenlos geblieben und wurde erst von der nachfolgenden Komponisten- und Hörergeneration gewürdigt. Das Opernrepertoire in Finnland wurde bis in die 1960er Jahre von den Klassikern des Genres dominiert, also von Werken Mozarts, Puccinis, Verdis und vor allem Wagners.¹ Eine eigenständige, kontinuierliche finnische und finnischsprachige

Operntradition hat sich erst in den 1970er Jahren herausgebildet und ist zu dieser Zeit auch als solche international anerkannt worden. Die Handlung von Joonas Kokkonens »Viimeiset kiusaukset« (»Die letzten Versuchungen«), 1975 uraufgeführt, basiert auf den historischen Begebenheiten um den Prediger Paavo Ruotsalainen. Dieses Werk löste einen regelrechten Opernboom in Finnland aus, d. h. es wurden in der Folge zahlreiche Opern komponiert und stießen auf das Interesse des Publikums, und auch im Ausland entstand eine rege Nachfrage nach finnischen Opern. Zu den interessantesten und international erfolgreichsten Schöpfungen dieser Jahre zählen unter anderem Paavo Heininens »Silkkirumpu« (»Die Seidentrommel«) von 1983, Sallinen »Punainen viiva« (»Der rote Strich«) von 1978 und »Ratumies« (»Der Reitersmann«) von 1975.² Bereits früher, seit den späten 1950ern, hatte sich Rautavaara erstmals mit der Gattung Oper auseinandergesetzt, seit den 1970ern hat er mehr oder weniger kontinuierlich an Opernprojekten gearbeitet, also sowohl an neuen Werken als auch an der Revision alter; das Überarbeiten seiner älteren Werke ist für Rautavaaras Schaffen von grundlegender, auch ästhetischer Bedeutung. Finnland erlebt außerdem gegenwärtig einen zweiten Opernboom, der in den späten 1990er Jahren eingesetzt hat,³ und an dem auch Rautavaaras neueste Opern Anteil haben.

1 »Jos karkea yleistyks sallitaan, niin voidaan väittää, että suomalaisessa oopperataiteessa wagneriaaninen linjan on ollut dominoiva.«, in: Martti Haapakoski, Anni Heino, Matti Huttunen, Hannu-Ilari Lampila, Katri Maasalo: *Esittävä säveltaide*, Helsinki 2002, S. 427.

2 Mikko Heiniö: *Oopperabuumi ja uudet oopperat*, in: ders.: *Aikamme musiikki. 1945–1993* (= Suomen musiikin historia Bd. IV), Porvoo [u.a.] 1995, S. 305–356.

3 Peter Kislinger: *Land der 179.824. Seen, 1000 Talente und 110 Komponisten*, in: *ÖMZ* (2002), Heft 3–4, S. 8.

Raphael D. Thöne

Current Tendencies in German New Contemporary

21st Century Classical Music: The Composer Moritz Eggert (*1965)

Focusing on one specific tendency of modern contemporary new German music of the 21st century by focusing on one single composer has one inherent risk: it could create the impression that Moritz Eggert's compositional and aesthetic ›behaviour« as an artist represents either a complete new aspect of modern contemporary music, or that it is very likely that other composers might catch ›his train«. My intent is, however, quite different.

I claim that Eggert's artistic behaviour, expressed in his orchestral works, but even more so in those for opera and musical theatre, as well as in his oratorios, shows a remarkable tendency towards the integration of popular music idiomatic language into highly sophisticated ›serious« music without being arbitrary. Eggert's work seems to reflect today's demand for a so-called ›globalized« composer, who not only uses all the electronic devices and technological means that a modern composer has available as tools, but who, moreover, is aware of a completely new perception model. That Eggert participated in composing the first Internet Symphony, a worldwide project which brought together composers from all countries and continents, might be a first hint towards a new self-

understanding and self-concept of a contemporary modern composer.

Much more attractive and much more useful for a discussion might be the fact that Eggert's opening ceremony piece for the 2006 soccer world cup, a commissioned work, was not only televised but televised worldwide. And his oratorio »Die Tiefe des Raumes« (»From the Depth of Space«), performed as part of the cultural framework of the soccer world cup, was presumably the first serious work of a so-to-speak serious-considered composer which was announced and reported within the prestigious German daily news show »Tagesthemen«.

»Die Tiefe des Raumes« had its premiere in 2005 and was re-performed in the following year as part of the 2006 soccer world cup cultural presentation. This is a work whose content dealt with soccer, but which was transferred into the gestalt of the baroque form oratorio, orchestrated for a large symphony orchestra, four solo singers, three speakers and a full choir. Neither the feuilleton nor critics nor academics were Eggert's main audience. As he put it in an interview with Ingo Gerlach in 2006, »Mit der Tiefe des Raumes habe ich versucht, ein Stück zu schreiben, in dem sich

rechte Hand

linke Hand
(Mit der flachen Hand auf den Rahmen unterhalb der Tastatur (von unten nach oben) schlagen)

linker Fuß
(Mit dem Fuß auf die Erde stampfen)

1) Mit der flachen Hand oberhalb des Deckels schlagen.

Ex. 1 »Hämmerklavier«, No. III: »One-Man-Band«, b. 58f.

Stefan Drees

Experimentierfreude und Repertoireerkundung.

Zur Arbeit des Duo Gelland

Das Engagement, mit dem sich Cecilia und Martin Gelland als »weltweit einziges professionell agierendes Violinduo«¹ seit nunmehr fast 15 Jahren für die häufig als eher randständig empfundene Besetzungskombination mit zwei Violinen einsetzen, ist im zeitgenössischen Musikbetrieb einzigartig. Mit ihrer bisherigen Arbeit haben die beiden in Schweden ansässigen Musiker deutlich machen können, wie sich eine als marginal empfundene Kammermusikgattung unter der Voraussetzung ernsthafter künstlerischer Auseinandersetzung zu einer neuen, fruchtbaren Blüte entwickeln lässt. Angeregt durch die Aktivitäten des Duo Gelland ist mittlerweile eine kaum überschaubare Fülle neuer Kompositionen für zwei Violinen entstanden, die in intensiven Recherche- und Erkundungsgängen der Musiker zum vergessenen Repertoire der vergangenen Jahrhunderte einen Kontrapunkt findet.² Darüber hinaus lässt sich das Ehepaar aber auch in ungewöhnliche Besetzungskombinationen einbinden, wagt sich mit experimentellen Projekten in künstlerische Grenzbereiche vor und engagiert sich nicht zuletzt mit Workshops und pädagogischen Veranstaltungen auf dem Sektor der Vermittlungsarbeit.³

I – Erkundungen

Angefangen hat alles 1994 mit eher spontanen Überlegungen zur Gestaltung eines Duokonzerts anlässlich eines Kammermusikfestivals. Bei dessen Vorbereitung sahen sich die Gellands mit dem Problem einer scheinbar beschränkten Auswahl von Literatur konfrontiert, bedingt vor allem durch das selektive

Angebot der renommierten Musikverlage, das über den tatsächlichen Umfang der musikalischen Produktion kaum Aufschluss gibt – ein Umstand, an dem sich, vor allem im Hinblick auf Werke aus dem 18. und 19. Jahrhundert, bis heute noch nichts Wesentliches geändert hat. Recherchen im Anschluss an dieses Konzert brachten einige weniger bekannte Werke aus dem 20. Jahrhundert zu Tage und führten im darauf folgenden Jahr mit der CD-Einspielung des Duos »Cantus gemellus« (1973) von Dieter Acker⁴ zur ersten konkreten Weichenstellung für die weitere Karriere. In der zweiten Hälfte der Neunzigerjahre entstanden dann, ermöglicht durch Stipendien des schwedischen Staates, neue Kompositionen für das junge Ensemble, das 1999 mit seiner fulminanten Aufnahme der »Sieben Sonaten für zwei Violinen« (1951) von Allan Pettersson eine weitere CD vorlegte.⁵

In der Folgezeit haben die Musiker nachdrücklich unter Beweis gestellt, dass die Entscheidung für eine Fixierung auf die Besetzung mit zwei Violinen eine gute Wahl gewesen ist. Denn bislang wurden weit über einhundert Werke für das Duo Gelland komponiert und von diesem uraufgeführt. Einige dieser Kompositionen werden seit 2003 in einer laufend fortgeführten CD-Reihe bei nosag records dokumentiert.⁶ Am breiten musikalischen Spektrum dieser Veröffentli-

4 Vienna Modern Masters VMM 2013.

5 BIS-CD-1028.

6 Bislang erschienen 2003 »intense as your gaze in the rain – Violin Duos vol. 1« (Werke von Gunnar Bucht, Erik Förare, Werner Wolf Glaser und Anders Hultqvist: nosag records CD 075), 2006 »more words than our mothers taught us – Violin Duos vol. 2« (Werke von Erik Förare, Kerstin Jeppsson, Ingvar Karkoff, Håkan Larsson und Peter Schuback: nosag records CD 121) und 2007 »until the singing of the spheres brings us together – Violin Duos vol. 3« (Werke von Birgitte Alsted, Bernd Franke, Olov Franzén, Max Käck, Ingvar Karkoff und Rolf Martinsson: nosag records CD 152); zur letztgenannten Platte vgl. die Rezension von Stefan Drees in: *Die Tonkunst* 2 (2008), Heft 3, S. 419–420. Ein vierter Teil mit Kompositionen von Sanna Ahvenjärvi, Jonas Asplund, Aron Hidman, Alexander Keuk, Tapio Lapalainen und Johan Samskog ist in Vorbereitung.

1 Michael Kube: *Duo Gelland*, in: *MGG2*, Supplement, Kassel [u.a.] 2008, Sp. 171–172, hier Sp. 172.

2 Eine unvollständige, aber dennoch eindrucksvolle Repertoireliste findet sich auf der Website des Ensembles (<http://www.duogelland.com/>).

3 Vgl. auch Stefan Drees: *Engagement im Dienste einer vernachlässigten Gattung*, in: *Dissonanz* 93, März 2006, S. 43–44.