

Manfred Weiss

5. Sinfonie

von Armin Köhler

Besetzung: 3.3.3.3. –
4.3.3.1. – P.S. – Hf.
Cel. – Streicher

Dauer: ca. 25'

Uraufführung:
12.12.1988 Frankfurt/
O., Philharmonisches
Orchester Frankfurt/
O., Leitung: Andreas
Wilhelm

Die »Fünfte« von Manfred Weiss entstand im Auftrag des Philharmonischen Orchesters Frankfurt/O. anlässlich der Gedenkveranstaltungen zum 200. Geburtstag von Carl Philipp Emanuel Bach. Anders als beispielsweise in seinem Violinkonzert oder in der Schützmotette *Verleih uns Frieden*, verzichtet er diesmal konsequent auf das Verfahren, Musik des Widmungsträgers oder zumindest Stilzitate in die Sinfonie zu integrieren, was unverkennbar zur inneren Geschlossenheit des viersätzigen Werkes beiträgt. Einzig am Ende der ersten beiden Sätze erscheint als *cantus firmus* das *Dies-irae*-Motiv, dessen Struktur sich jedoch nahtlos in die Faktur der Sätze einfügt. Huldigungsmusiken sind offenbar seine Welt nicht mehr. Andererseits verbietet es ihm sein Traditionsverständnis, gattungsspezifische Reflexionen anzustellen, die sinfonische Form kritisch zu hinterfragen, auf unsere Zeit bezogen aufzubrechen oder gar zu destruieren. Nicht zuletzt deshalb wird derjenige enttäuscht sein, der hier ungesagt Eigenes oder klanglich unentdeckt Neues erwartet. Das sind nicht die Hintergründe und Wesenszüge Weisscher Ästhetik. Er ist vielmehr interessiert an sprachlicher Faßbarkeit und an der unmittelbar emotionalen Wirkung von Musik auf der Grundlage tradierter Kompositionsmuster. Obwohl das klangliche Material und der expressive Gehalt auf persönliche und durchaus originelle Weise gefaßt sind, übernimmt Weiss im Grunde das klassische musikalische Sprachgefüge, versteht er Musik als eine Sprache bzw. als affektive Gebärde.

Bereits zu Beginn des ersten Satzes finden sich die drei für das weitere Geschehen verbindlichen motivischen Komplexe. Zunächst wird ein Dreitonsekundmotiv exponiert, das sich im weiteren Verlauf alsbald als Primärzelle des Werks herauskristallisiert, da es nahezu immer präsent ist, ob nun als Clusterfläche oder Sekundschriftfolge, ob es die anderen Motive kontrapunktiert oder als führendes Motiv. Aus ihm erwächst schließlich auch der *Dies-irae*-*cantus-firmus* am Ende der ersten beiden Sätze. Ab Takt 9 erscheint, imitatorisch von den Trompeten vorgetragen, ein Quertonmotiv, welches als einziges der drei Motive seine Struktur entsprechend seiner dramaturgischen Funktion wandelt – im zweiten Satz zum Tritonusintervall und im dritten zur Terz. Dieses Motiv geht schließlich über in ein Sept/Quartmotiv, das von einem Horncluster und einem asymmetrischen Rhythmus der kleinen Trommel kontrapunktiert wird. Es erscheint im ersten und letzten Satz überwiegend in homophoner Satzweise mit mixturierten Klängen und wird hauptsächlich in den beiden Mittelsätzen kanonisch geführt. Dieses kanonische Prinzip wiederum ist in erster Linie an die beiden ersten Motive gebunden, und es

bedarf schon kulminanter Abschnitte im Werk wie beispielsweise jenem ab Takt 80 im ersten Satz, daß eines dieser Motive auch einmal en bloc erscheint.

An der hier skizzierten Abfolge der Motive hält Weiss im ersten Satz konsequent fest, um sie erst ab Satz II variativ aufzubrechen. Charakteristisch für die dramaturgische Anlage ist weiterhin, daß, abgesehen von latenten strukturellen Verknüpfungen zwischen den Motiven und strukturellen Anleihen vom Sekundschriftmotiv, die einzelnen Motive niemals kontrapunktisch miteinander verzahnt werden, sondern nur sukzessiv erscheinen. Zudem werden sie jeweils ausschließlich von in sich geschlossenen Instrumentengruppen vorgetragen, wobei die Instrumente von Satz zu Satz wechseln. Ausnahmen bilden die Abschnitte ab Takt 50 im zweiten Satz und Takt 97 im dritten Satz. Die

Konzentration auf geschlossene Klanggruppen zielt vermutlich auf räumliche Tiefenwirkungen, die zudem durch Gegenüberstellung und kontrapunktische Verflechtung dieser Gruppen sowie durch die Verwendung asymmetrischer Rhythmik und polymetrischer Prinzipien erzielt wird. Diese blockhafte, nur an wenigen Stellen in Einzeltöne aufgelöste Stimmführung bedingt jedoch eine relativ geringe räumliche Tiefe. Ausnahmen in dieser Hinsicht bilden solche exponierten Abschnitte wie der ab Takt 97 im dritten Satz, wo durch Polymetrik (Flöten 3/8-Takt, Hörner 5/8-Takt, Streicher 4/4-Takt, Trompeten 5/4-Takt, Posaunen 6/4-Takt, Schlagwerk ametrisch) weitaus größere Raumtiefen ausgelotet werden.

Wie in jeder Musik, die syntaktisch wie eine Sprache gefaßt ist, dienen auch in dieser Sinfonie alle musikalischen Faktoren dem Aspekt der Versprachlichung von Klang. Das betrifft sowohl die harmonische Strukturierung und die Arbeit mit Klangfärbungen wie auch die kontrapunktischen Prinzipien. Die polymetrischen Strukturen finden Verwendung, um chaotische Zustände zu erzielen, bzw. um groteske sowie lärmende Haltungen zum Ausdruck zu bringen. Bestimmendes polyphones Prinzip ist jedoch das durchimitierte Satzgefüge, wobei nahezu alle gebräuchlichen kanonischen Verfahren, vom Linearkanon über den Umkehrungs- und Krebskanon bis hin zum Proportions- und Reservatskanon, vom einfachen bis hin zum fünffachen Kanon, Verwendung fanden. Dieses Prinzip hat zwar auch die Aufgabe, in sich fluktuierende Klangflächen zu bilden, wie zum Beispiel ab Takt 65 im ersten Satz, wird aber vorrangig dazu benutzt, um Prozesse zu verdichten und Spannungen aufzubauen, deren angestauten Energien in erster Linie durch mixturierte Klangflächen entladen werden. Stärker noch als diese »Umschlagplätze« der satztechnischen Faktur fungieren jedoch Melodik und Harmonik als »sprechende« Einheiten. Beredtes Beispiel hierfür ist der bereits erwähnte Wandlungsprozeß des Quartmotivs. Aber auch die Veränderungen der harmonischen Struktur von Satz zu Satz sind Ausdruck dieses Prinzips. Werden die ersten beiden Sätze von Quart/Tritonus, kleiner Sekunde und Septime beherrscht, basiert der dritte auf der Terz, die neben der Sexte und der großen Septime auch für den vierten Satz bestimmend ist. Sieht man von Modifizierungen in der Binnenform ab, folgt die Sinfonie in ihrer dramaturgischen Anlage im Grunde dem klassischen »Durch-Nacht-zum-Licht-Ideal«, wenn auch die Schlußapothese deutlich in Frage gestellt wird. Ihre vier Sätze verkörpern vier Stadien eines Prozesses. Die beiden ersten Sätze stehen, jeder auf seine Art, für Chaotisches, Brutales, ja Schreckliches. Die dramaturgische Funktion des Dies-irae-Motivs ist damit fest umrissen. Der dritte

Satz ist ein kurzes Scherzando mit deutlich grotesken und lärmenden Zügen. Der vierte Satz schließlich folgt dem konventionellen Ideal, setzt Harmonie gleich Schönheit und Empfindungen wie Liebe und Wärme.

Partitur und Aufführungsmaterial: Edition Peters (leihweise)

© positionen, 3/1989, S. 23