

Gary Kulesha

# Von Serialismus und musikalischer Konzeptkunst

Neue Musik in Ontario

1 Vgl. den Artikel *Echoes of time and the River* von Alan Gillmor S. 27 ff in diesem Heft – die Red. 

2 Vgl. den Artikel von Kirk MacKenzie *Entwürfe in die Zukunft* S. 21 ff – die Red. 

Ontario ist der Bevölkerungszahl nach die größte von Kanadas Provinzen und Toronto die größte kanadische Stadt. Bis vor kurzem sah sich die Regierung Ontarios in hohem Maße den Künsten und ihrer Förderung verpflichtet, was zur Herausbildung eines beachtlichen Musiklebens beigetragen hat. Etwa einhundertfünfzig der rund dreihundert Mitglieder des kanadischen Komponistenverbandes leben in Ontario, gut einhundert davon in der Region Toronto. Angesichts dieser Größenordnungen ist es unmöglich, signifikante kompositorische »Trends« auszumachen. Die Komponisten beziehen sich in ihren Werken vielmehr auf jede Art von musikalischen Quellen.

## Serielle und andere Voraussetzungen

Im Unterschied zu Québec gibt es keine vorgestellten oder realen »Traditionen« zu bewahren. In der Frühzeit des kanadischen Musikschaffens war Toronto des Zentrum des sogenannten englischen, post-Brahmsschen Stils, verkörpert vor allem durch Healey Willan (1880-1968) und Ernest Macmillan (1893-1973). In den dreißiger Jahren kehrte John Weinzweig (\*1913) aus den USA zurück, wo er die Zwölftontechnik studiert hatte. Als Weinzweig in den vierziger Jahren zu lehren begann, wurde Toronto, vor allem die University of Toronto, zu einem Zentrum dieser gegen die Romantik gerichteten, aber ausgesprochen deutsch-österreichisch geprägten Auffassung. Weinzweig selbst entwickelte einen eigenen seriellen Stil, der einen großen Teil der rhythmischen Probleme zu lösen vermochte. Seine Musik mied die üppigen, an Mahler abknüpfenden Texturen von Berg und verlagerte das Schwergewicht kompositorischer Arbeit auf Tonzellen, die in der Tradition Webers angesiedelt sind. Im Unterschied zu Schönberg verwendete Weinzweig solche Zellen, die seiner Musik eine an Strawinsky erinnernde Klarheit verliehen und einen Stil entstehen ließen, der bereits Elemente des Minimalismus aufweist. Weinzweigs beste Stücke, die er in diesem Idiom geschrieben hat – etwa das Zweite Streichquartett (1946), seine Klaviersonate (1950) und das Divertimento für Flöte und Streicher (1946) – gehören zum Besten, was in Kanada überhaupt geschrieben worden ist. Leider sind sie nicht mehr regelmäßig zu hören.

Die Wirkung dieses Stils war weitreichend, Weinzweigs Einfluß als Lehrer enorm. Über viele Jahre hinweg bildete er einen großen Teil der anglo-kanadischen Komponisten aus, deren Schüler wiederum seine Enkelschüler genannt werden

können. Obwohl nicht alle Komponisten Ontarios der seriellen Schulen verpflichtet sind, ist die Orientierung an den grundlegenden Idealen jener deutsch-österreichischen Musik charakteristisch.

Oskar Morawetz (\*1917), Weinzeigs stärkster Konkurrent, entwickelte dagegen eine sehr persönliche eigene Musiksprache, die auf der Chromatik der Nach-Wagner-Tradition basiert, gefiltert durch Erfahrungen mit Regers und Bartóks Musiksprache. Beide Komponisten schrieben (und schreiben) eine Musik, die dem thematischen Konfliktmodell und dem Entwicklungsgedanken verpflichtet ist. Während sich viele Komponisten aus Québec auf französische Kompositionsmodelle beziehen, blieben diejenigen aus Toronto den deutschen Idealen verbunden. [...] Dementsprechend erscheinen Kompositionen des Schönberg-Schülers John Cage vor allem im Musikleben von Ontario und höchst selten in demjenigen von Québec. Dagegen werden Werke von Pierre Boulez und seinen Anhängern auf Grund ihrer französischen Wurzeln häufig in Québec aufgeführt, während sie in den Konzertprogrammen von Ontario kaum eine Rolle spielen.

Ein Blick auf die Programme des Toronto Symphony Orchestras in den sechziger und siebziger Jahren zeigt, daß die neue Musik Kanadas hier vor allem durch solche Komponisten repräsentiert war, deren Schaffen in der Tradition von Konflikt- und Entwicklungs-dramaturgien angesiedelt ist: Morawetz, Otto Joachim (\*1910), Harry Somers (\*1925), R. Murray Schafer (\*1933), Harry Freedman (\*1922), Norma Beecroft (\*1934) und Walter Buczynski (\*1933). Angesichts der Nähe amerikanischer Musikzentren ist das völlige Fehlen von Einflüssen aus den USA in dieser Zeit ausgesprochen überraschend. Ausnahmen finden sich in dem herausragenden Werk von Derek Holman (\*1931) und von Godfrey Ridout (1918-1984), doch im Großen und Ganzen stand die neue Musik in Ontarios in jenen Jahrzehnten ganz im Zeichen Europas und besonders Deutschlands.

## **Auflösungen**

Erste Veränderungen zeichneten sich in den siebziger Jahren ab, wofür es mehrere Gründe gab. Zum einen verlor der Serialismus in seiner intensiven und komplexen Ausprägung, seine Anziehungskraft, hatte doch die polnische Avantgarde gezeigt, daß die Trennung von deutschen und französischen Einflüssen nur einer der möglichen Wege war, um ästhetische Alternativen zu entwickeln. Auch versagten sich, zweitens, die Interpreten zunehmend jener schonungslos radikalen, undankbaren neuen Musik. Und drittens hatte sich eine jüngere Komponistengeneration von der spätromantischen Idee verabschiedet, wonach das einzige Ziel von Komposition die permanente Innovation sei. Außerdem entstanden für eine neue zeitgenössische Musik auch neue Ensembles. In Toronto wurde 1971 die Gruppe New Music Concerts gegründet, ein Jahr später entstand als Reaktion darauf die Gruppe Array. New Music Concerts war der Vertreter des Mainstreams der kanadischen neuen Musik, Array spezialisierte sich auf alternative Ästhetiken. Keines der beiden Ensembles war jedoch auf eine bestimmte Ästhetik festgelegt, obwohl Array sehr darum bemüht war, etablierte Formen neuer Musik zu meiden. In dem Jahrzehnt zuvor gab es nur begrenzte Möglichkeiten zur Aufführung neuer Musik, die sich zudem an solchen Komponisten orientierten, die vom Publikum akzeptiert wurden, also einer gemäßigten Moderne angehörten. Die neuen

Ensembles nun waren bereit, Risiken einzugehen und verhalfen einer größeren Zahl von Komponisten zur Aufführung ihrer Werke. Hinzu kam, daß allein schon die Existenz hochrangiger Interpretensembles für neue Musik das Schreiben für orchestrale Besetzungen in den Hintergrund treten ließ. Angesichts fehlender Probezeiten und der Ablehnung durch die Hörer waren viele Komponisten von der Arbeit mit den Orchestern desillusioniert. New Music Concert und Array offerierten nun attraktive Alternativen. Dieser Trend, für kleine Besetzungen zu schreiben, spiegelt sich – negativ – auch in den Programmen des Toronto Symphony Orchestra, das in jener Zeit nur sechs Kompositionen zur Uraufführung brachte, mit einer Ausnahme aller Werke aus dem Mainstream der sechziger Jahre.

## **Stilistische Explosion**

Diese Einöde der siebziger Jahre wurde vom Reichtum der achtziger abgelöst. [...] Und vermutlich ist es kein Zufall, daß Kanada gerade in einer Zeit auch musikalisch zu sich selbst fand, in der für die gesamte westliche Welt der Internationalismus zunehmend an Bedeutung gewann. Kanadier haben stets unter einem Mangel an Selbstbewußtsein gelitten. Die Doppelsprachigkeit, verbunden mit der riesigen Ausdehnung des Landes erzeugten in den sechziger und siebziger Jahren eine Art nationaler Neurose und es wurde eine hypothetische nationale Identität um Topoi wie »der Norden«, »Raum«, »Eingeborene«, die Dichotomie »Britisch/Amerikanisch« und anderes konstruiert. Die Wahrheit der kanadischen Identität liegt jedoch in ihrer Diversität, in der Heterophonie, die im Unterschied zu den USA die unterschiedlichen Traditionen eben nicht zu einer einheitlichen Nationalität »verschmilzt«, sondern sie als jeweils autonome einschließt. Dieser Mangel an Nationalbewußtsein paßt bestens zum wachsenden Internationalismus der westlichen Welt. Nicht zufällig sind kanadische Popstars in der Welt der populären Musik immer außerordentlich erfolgreich gewesen, denn Popmusik kennt keine Bindungen an nationale Wurzeln.

So ist die musikalische Avantgarde Kanadas, frei vom Zwang einer musikalischen Traditionsbewahrung, in den achtziger Jahren regelrecht explodiert, wofür die stilistisch vielfältige Szene neuer Musik in Ontario ein direkter Spiegel ist. Oskar Morawetz mit seinem vor Jahrzehnten entwickelten, spätrömantischen Stil und John Weinzwieg mit seinem kompakten, sehr persönliche Minimalismus sind darin nur noch Elemente. Sie stehen damit für die erste Generation zeitgenössischer Komponisten in Ontario, zu denen auch István Anhalt (\*1919) in Kingston<sup>1</sup> sowie Harry Freedman, Harry Somers und John Beckwith (\*1927) in Toronto gehören. Anhalt vor allem ist durch den Postmodernismus stark geprägt worden und hat verschiedene neue Einflüsse in seinen atonalen, dabei linear angelegten Stil aufgenommen. Zu den Komponisten aus der Generation der heute Sechzigjährigen gehören Derek Holman und Walter Buczynski. Holman arbeitet in einem nachtonalen Stil, während sich Buczynski vom Modernismus seiner mittleren Phase entfernt und einem mehr oder weniger atonalen, ausgeprägt gestischen Stil genähert hat.

Besonders typisch für die Entwicklung der Musikszene Ontarios ist das Schaffen von R. Murray Schafer<sup>2</sup>. Er war in den fünfziger Jahren Weinzwieg-Schüler, begann sich in den sechziger Jahren für die Werke der polnischen Avantgarde zu interessieren

und schuf eine Reihe exzellenter kleinerer Stücke, die auf diesen Einfluß zurückgehen. Beispiele dafür sind *Requiems for a Party Girl* (1966) für Mezzosopran und Kammerensemble und *Threnody* (1966) für Chor, Tonband und großes Orchester. *Requiems for a Party Girl* liegt eine graphische Partitur mit ausgeschriebenen Tonhöhen und Rhythmen, aber ohne eine verbindliche metrische Organisation zugrunde. Das musikalische Material ist vielfältig, jedoch im wesentlichen atonal. Besonders der Vokalpart ist ausgesprochen dramatisch und wirkungsvoll. In größeren Werken – nicht zuletzt im *Patria*-Zyklus – wird Schafers Sinn für Theatralik besonders deutlich, wobei viele Stücke wie *Music for Wilderness Lake* (1979), *Apocalypse* (1980) und *Ra* (1983) eine deutliche Nähe zu avantgardistischen »Happenings« und zur Installationskunst aufweisen. Sie sollen unter bestimmten Bedingungen, häufig auch zu bestimmten Jahres- oder Tageszeiten aufgeführt werden. Obwohl Schafer diese post-avantgardistische Entwicklung bis in die Gegenwart weitergeführt hat, komponierte er daneben auch eine Serie von sorgfältig und detailliert ausgearbeiteten kleineren Werke. So hat er eine Reihe von Streichquartetten vorgelegt (1970-1989) und Orchesterwerke von höchstem Rang geschaffen, die kompromißlos einer autonomen musikalischen Idee verpflichtet sind. Sein Akkordeonkonzert von 1993 etwa ist ein überraschendes Stück mit einem an Ginastera erinnernden, rhythmischen Impetus und starken Einflüssen (im Finale) aus nichtwestlicher Musik. Die musikalische Sprache ist frei atonal, konzentriert sich allerdings, Bartók vergleichbar, um zentrale Tonstufen. Sein jüngstes Trompetenkonzert (1995) wiederum weist Passagen auf, die vom »white note«-Stil des Minimalismus inspiriert sind. Schafer ist gleichsam zu einer Art Kompendium für die Entwicklung des kompositorischen Schaffens in Ontario geworden – er hat zahlreiche Anregungen aufgegriffen und sie zu einem ausgeprägten und differenzierten Personalstil verschmolzen.

## Die jüngere Generation

Schafers Konzept ist auch für die jüngere Komponistengeneration typisch, wobei das hervorstechendste Merkmal stilistische Vielfalt ist. Obwohl die meisten in den siebziger Jahren begannen, seriell zu komponieren, haben sie inzwischen – weit entfernt von jener Strenge – auf der Basis einer großen Mannigfaltigkeit eigene Personalstile entwickelt. Aufsehen erregte beispielsweise Steven Gellman (\*1947) mit seiner *Symphony in Two Movements* aus dem Jahre 1971, die er mit vierzwanzig Jahren schrieb. Gellman studierte in Frankreich bei Olivier Messiaen, bevor er nach Kanada zurückkam. So ist für sein Werk auch eine Synthese verschiedenster Einflüsse charakteristisch, die von dem deutlich französisch inspirierten *Deux Tapisseries* (1978) für Orchester über traditionelle Tonalität, Atonalität und modale Ostinati bis zu spätromantischen Reminiszenzen an Anton Bruckner reicht, so in seinem Klavierkonzert von 1989 und der *Universe Symphony* von 1985. Das letztgenannte Stück für und Synthesizer und großes Orchester, mit räumlich im Konzertsaal angeordneten Lautsprechern greift auf seinen früheren Versuch in *Odyssey* (1971) für Rockband und Orchester zurück, Popmusik und traditionelle Musizierpraktiken zu verbinden. [...]

Die Kompositionen von Patrick Cardy (\*1953) und Peter Koprowski (\*1947) wurzeln ebenfalls in der Avantgarde der siebziger Jahre. Cardy hat in seinen frühen Werken wie *Angels* (1980) für Kammerensemble eine auf alternative Techniken gegründete

Klangwelt geschaffen. Von dort ist er schrittweise zu einem eher tonalen Stil zurückgekehrt, wobei nicht selten modale Techniken aus der Renaissance vorherrschend sind. In dieser Kompositionsweise gibt es eine Serie von sieben Variationen über Machauts *Quant je suis mis*. Überhaupt ist für seine Musik die Verwendung von Zitaten charakteristisch, als direkte Fragmente aus anderen Kompositionen wie in *Jig* (1984) oder als stilistische Referenz wie in *Tango* (1989).

Peter Koprowski kommt aus Polen, wo er auch einen Teil seines Studium absolvierte. Er emigrierte 1976 nach Kanada und etablierte sich hier sofort mit einer ernstzunehmenden musikalischen Handschrift. Seine frühen Werke sind Szymanowski und der polnischen Avantgarde verpflichtet. Ein großer Teil seiner Partituren basiert auch auf grafischer Notation, so das Klavierquartett (1981) oder *Peripeteia* für Orchester (1977). In den letzten fünfzehn Jahren hat er wieder stärker auf traditionelle Methoden des Komponierens zurückgegriffen bis hin zu seinem jüngsten Werk, der *Symphony of Nordic Tales* (1995), die mehr oder weniger tonal angelegt ist. Sein Kompositionskonzept ist durch und durch europäisch geblieben.

Alexina Louie (\*1949) gehört, ebenso wie Gellmann, zu den wenigen Komponisten bzw. Komponistinnen Ontarios, die stark von Messian beeinflusst sind. Louie arbeitet mit chromatisch erweiterten Terzenstrukturen, gebrochen durch Einflüsse aus orientalischer Musik, die sie in den späten siebziger Jahren bei Tsun-Yuen Lui in Kalifornien studiert hat. Typisch ist auch eine strukturell organische Satztechnik, vergleichbar den sich permanent entwickelnden Prinzipien etwa bei Debussy. In den Kammermusiken *Refuge* (1981) für Akkordeon, Harfe und Vibraphon sowie *Winter Music* (1989) für Viola und zwölf Spieler werden ein intensiver Lyriismus und ihr Sinn für besondere Klangfarben deutlich. Jüngste Kompositionen wie *Tiger Down From the Mountain II* (1991) für Cello und Klavier sind dagegen strukturell weitaus dichter gearbeitet, stecken voller Dramatik und haben eine intensive Ausstrahlung.

Gary Kulesha (\*1954) hat sich expressis verbis zur Synthese verschiedener Einflüsse bekannt. Nach einer Phase des Ausprobierens in den siebziger Jahre kristallisierte sich 1981 in seinem ersten Kammerkonzert für elf Spieler die für ihn typische Schreibweise heraus. Das Konzert für Tonbandgerät und kleines Orchester (1991) bezieht Vierteltöne und dichte Cluster in einer beweglichen, tonlinienorientierten Struktur ein, die über einer strukturell signifikanten Grundbewegung organisiert ist. Kuleshas Behandlung der Tonalität ist ebenfalls an Bartóks »Zentraltönen« orientiert, die er auf der Grundlage vollständiger satztechnischer Kontrolle um weitere Tonika-Dominant-Funktionen und deren Ableitungen erweitert. Er ist durch die serielle Technik und den Kontrapunkt der Renaissance stark geprägt worden, arbeitet jedoch rhythmisch völlig frei. In verschiedenen Werken wie etwa in den *Political Implications* (1987) für Klarinettenquartett sowie in der *Fantasia Quasi Una Sonata* (1991) für Violine und Piano experimentierte er mit asynchroner Simultaneität.

Auch Ka Nin Chan (\*1949) hat verschiedenste Einflüsse überzeugend zu einem Personalstil kombiniert. Seine Ausbildung erhielt er hauptsächlich in Kanada, besuchte 1982 aber auch die Darmstädter Ferienkurse. Infolge dessen zeigen seine

frühen Werke einen ausgeprägten Sinn für strukturelles Denken. Mit dem Zweiten Streichquartett, beispielhaft für seine damaligen intensiven und dramatischen Stil, gewann er 1982 den Internationalen Kompositionswettbewerb in Budapest. Ein großer Teil seiner Werke verschmilzt unterschiedlichste Techniken wie Mikrotonalität und Tonalität, Pandiatonik und Elektronik, wobei er auch graphische Notationen verwendet.

## Experimente

Eine experimentelle Musikszene hat sich in Ontario nicht besonders ausgeprägt entwickelt. Nahezu alle bisher erwähnten Komponisten gehören mehr oder weniger dem Mainstream an. Alternative Kompositionsästhetiken sind ausgesprochen selten, zumal das, was vor zehn Jahren noch als experimentell galt inzwischen weitgehend etabliert ist. Henry Kucharzyk (\*1953) ist einer der wenigen, die durch die Integration immer wieder neuer innovativer Idee in ihrer Entwicklung experimentell geblieben sind. *Beating* (1986) für Solotänzer und Electronics bezieht den verstärkten Herzschlag des Tänzers, den er als Trigger-Impuls einsetzt, in eine MIDI-Textur ein. *Prosthesis* (1995) für MIDI Controller und Orchester (1995) ist eine Stück, in dem über jenen Controller eine bestimmte Zahl von Klangquellen aktiviert wird. Dabei entspricht auch Kucharzyks Tonsprache einer Mixture aus unterschiedlichen Stilen und Anregungen, eingeschlossen den deutlicheren Popmusik-Einfluß.

James Rolfe (\*1961) ist einer der interessantesten konzeptuellen Komponisten Kanadas. Er lehnt alles ab, was er als »Maximalismus« in der Komposition bezeichnet und vermeidet jede Art traditioneller Strukturen und gestischen Denken. Seine Musik ist, wie beispielsweise in dem Orchesterstück *Ears, Nose & Throat* (1993-94), auf klaren Klangflächen aufgebaut, die konzeptuell durchgestaltet sind. Bemerkenswert ist in dieser Hinsicht auch *Before After* (1992) für Piccolo, Klarinette/Baßklarinette und Horn, weil die konzeptuelle Idee gleichsam pur an der Oberfläche liegt: in Form einer simplen Dreiergruppe werden die Instrumente auf die höchstmöglichen Töne geradezu gequält. Solch brachiale Konzeptualisierung hat ihre Wurzeln bei John Cage, der die Vorstellung entwickelte, das ein Konzept an sich schon schön und substantiell genug sein kann, um ein Kunstwerk darzustellen. Rolfes Tonsprache bleibt dabei allerdings klar und einfach, fast schon traditionell, bezieht kaum alternative Musiziertechniken ein.

Chris Paul Harman (\*1970) gehört zu den jüngsten Komponisten, die in Ontario auf sich aufmerksam gemacht haben. Sein Schaffen zeichnet sich durch eine bemerkenswerte Sensibilität für Klangschönheiten aus, wofür er immer wieder mit alternativen Methoden der Klangerzeugung auf traditionellen Instrumenten experimentiert hat. Nicht selten verlangt er beispielsweise die Präparation der Saiten von Streichinstrumenten mit Sicherheitsnadeln oder die Erzeugung von Tönen ohne festgelegte Tonhöhe auf dem Körper des Instruments. Sein *Let Me Die before I wake* (1994) für Orchester enthält einen signifikanten Part für eine Uhr. Die Kompositionsweise von Harman ist in hohem Maße durch die polnische Avantgarde der sechziger Jahre geprägt, wozu er eine Reihe anderer Elemente hinzugefügt hat. Seine Musik überschreitet nicht selten die Grenze zum Geräusch und enthält umgekehrt ausgedehnte Passagen vollständiger Stille. Den Höhepunkt seiner Komposition *Thema und Variationen* (1993) für Kammerensemble bilden

beispielsweise dreißig Sekunden Stille. Sein Interesse am Werk der französischen Spektralistin Tristan Murail und Gérard Grisey hat sich in einer faszinierenden und ausgeprägt schönen Tonalität niedergeschlagen, die an Stockhausens Musik für sechs Vokalistinnen *Stimmung* erinnert. Sie basiert nicht auf einer Funktionsharmonik, sondern auf den Obertönen der harmonischen Reihe. Harman ist noch sehr jung, aber seine weitere Entwicklung könnte vielversprechend werden.

### **Alarmierender Ausblick**

Die wachsende Zahl von Komponisten in Ontario und die zunehmende Qualität ihres Schaffens sind die einzig positiven Aspekte einer ansonsten verödeten Situation. Die Entwicklung in der Kunstförderung sowohl auf der Bundesebene als auch in den Provinzen ist alarmierend und überaus gefährlich für diesen Aufschwung an Aktivitäten. Es ist nicht frei von Ironie, daß genau zu dem Zeitpunkt, als die Komponisten Ontarios beginnen, einen ernstzunehmenden Beitrag zur Entwicklung einer eigengeprägten Kunst zu leisten, die unmittelbare Existenz dieser Aktivitäten auf dem Gebiet der neuen Musik bedroht ist. Es bleibt nur zu hoffen, daß die weltweite Wende zur Religion des Geldes kurzlebig sein wird und eine Rückkehr zu menschlichen Werten in nicht allzu weiter Ferne liegt.

*(Übersetzung aus dem Englischen: Steffen Handtke, Zwischentitel von der Redaktion)*