

Christa Brüstle

„*Music as an impassioned argument*“. Zum künstlerischen Konzept in den Streichquartetten von Elizabeth Maconchy (1907-1994)¹

Die irisch-englische Komponistin Elizabeth Maconchy gehört seit etwa 1930 – im Schatten von Benjamin Britten und Michael Tippett – zu den bedeutendsten und einflußreichsten Komponisten Großbritanniens. Ihre Orchestermusik zeigt Spuren ihres Lehrers Ralph Vaughan Williams, in ihrer Kammermusik orientierte sie sich vor allem an den Werken von Béla Bartók, die sie seit 1925/26 studierte. Ein Musikkritiker fand für sie einmal den Beinamen „*Bela Bantock*“. Elizabeth Maconchy hinterließ bis zu ihrem Tod im November 1994 drei Opern, eine große Anzahl weiterer Vokalwerke, viele Orchesterstücke einschließlich Konzerte und zahlreiche kammermusikalische Werke, darunter 13 Streichquartette.²

Das Komponieren von Streichquartetten empfand Elizabeth Maconchy immer als besondere Herausforderung. In einem Interview erklärte sie, daß sie in Streichquartetten ihr kompositorisches Konzept von „*music as an impassioned argument*“ am besten umsetzen könne: „*Writing chamber music has been my own main preoccupation. I have found the string quartet above all best suited to the expression of the kind of music I want to write – music as an impassioned argument.*“³ Es stellt sich die Frage, was die Komponistin mit jener Aussage über ihre Musik meint. Was bedeutet Elizabeth Maconchys „künstlerisches Konzept“ von Musik als „*impassioned argument*“ im Blick auf ihre Streichquartette? Ist diese Vorstellung von Musik überhaupt als kompositorisches Konzept zu betrachten, oder haben wir es nur mit einer schönen Metapher zu tun, die selbst im weitesten Sinne „Systematisches“ eher zurückweist?

Elizabeth Maconchy hat ihre kompositorische Maxime mehrfach, immer auf ähnliche Weise dargelegt (sowohl in schriftlicher Form als auch in Form von Stellungnahmen in Interviews oder Radio Talks).⁴ Sie unternahm dies hauptsächlich in Beschrei-

¹ Grundlagenforschungen zu Elizabeth Maconchy ermöglichte mir die Förderung durch das Frauenförderprogramm des Berliner Senats, für die ich hiermit meinen Dank aussprechen möchte. Für ihre Unterstützung danke ich ferner Prof. Nicola LeFanu (York University) und Dr. Jennifer Doctor (Britten-Pears Library, Aldeburgh).

² Vgl. *1907-1987: The 80th Birthday of Elizabeth Maconchy*, Werkliste mit Einleitung von Hugo Cole (November 1986), hrsg. v. Chester Music, London (o. J.).

³ Elizabeth Maconchy: *A Composer Speaks – I*, in: *The Composer* 42 (1971/72), S. 25 (wahrscheinlich ein BBC-Vortrag vom 29. 9. 1971, vgl. auch National Sound Archive London: M4263WBD1).

⁴ Im National Sound Archive der British Library London sind z. B. folgende Radiomitschnitte von und über Elizabeth Maconchy zugänglich, in denen die Streichquartette besprochen werden: *E. Maconchy talks about string quartets in general and about some of her own in particular*, BBC Radio 3 vom 9. 10. 1976 (NP2788AWC1); *Composer's Portrait*, speaker: E. Maconchy, BBC Radio 3 vom 13. 10. 1977 (M7259BW/1); *The Composer E. Maconchy talks to Michael Hall*, BBC Radio 3 vom 29. 3. 1990 (B5698/03 0:46'3''). In einem Dokumentarfilm von 1985 (produziert von Margaret Williams) spricht die Komponistin u. a. ebenfalls über ihre Streichquartette (den Film hat das British Music Information Center in London archiviert).

bungen ihrer kompositionstechnischen Eigenheiten und Ziele. Im Vordergrund steht für sie kontrapunktische Arbeit, sowohl Kontrapunkt von Melodien als auch von Rhythmen. Kontrapunkt, so sagt sie, zeige mehrere Facetten: es könne sich um ein ruhiges Weben (Gewebe) von melodischen Parts handeln, Kontrapunkt könne aber auch die Bedeutung einer harmonischen Entwicklung annehmen, wobei diese Möglichkeit mit Abläufen in einem Drama zu vergleichen sei. Auch in einem Drama führe das Aufeinandertreffen und die Interaktion von verschiedenen Stimmen oder Individuen zu spannungsgeladenen Situationen oder Höhepunkten. In dem zuvor zitierten Interview heißt es: „*Thus in a string quartet one has the perfect vehicle for dramatic expression of this sort: four characters engaged in statement and comment, passionate argument, digression, restatement, perhaps final agreement – the solution of the problem.*“⁵

Maconchy hatte das Ziel, möglichst ökonomisch zu arbeiten – ähnlich wie die Zeitgenossen etwa Paul Hindemith oder Darius Milhaud –, das heißt aus konzentrierten Themen oder vielmehr thematischen Motiven durch Ableitungen, Variation und Transformation einen ganzen Satz bzw. ein Quartett zu modellieren (sie schaffte bewußt und unbewußt Zusammenhänge, denn manchmal sah sie erst in Selbstanalysen, daß es ihr wieder einmal gelungen war, alles auf einen „Kern“ zu beziehen).⁶ Der Suche nach dem kleinsten gemeinsamen Nenner kann in diesem Rahmen nicht nachgegangen werden, sondern der Frage nach zwei Aspekten der Entfaltung einer oder der zentralen Idee eines Streichquartetts auf der Basis der Vorstellung etwa von Darlegung, Erörterung, Auseinandersetzung, Diskurs oder Argumentation.

Zum einen geht es um den Aspekt der „Vierstimmigkeit“ als Ausgangspunkt für interpretierbare sprachliche Aktionen und Interaktionen.⁷ Das vierte Streichquartett von Maconchy soll hierbei als Modellfall dienen. Es entstand zwischen 1939 und 1943 und stellt nach ihrem einsätzigen dritten Streichquartett von 1938 wieder ein Quartett mit vier Sätzen dar, die allerdings alle *attacca* ineinander übergehen. Laut Maconchy durchdringt das eröffnende Pizzikato-Motiv im Cello (Notenbeispiel 1) das ganze Werk, „*it is the seed from which all the melodic material will grow.*“⁸



Notenbeispiel 1

⁵ Maconchy, *A Composer Speaks* –I, S. 28.

⁶ Vgl. Elizabeth Maconchy: *Serenata concertante – an analytical note*, in: *Twenty British Composers*, hrsg. v. Peter Dickinson, London 1975, S. 50-53.

⁷ Vgl. hierzu Ludwig Finscher: *Studien zur Geschichte des Streichquartetts*, Kassel u. a. 1974. Vgl. auch Nicole Schwindt-Gross: *Drama und Diskurs. Zur Beziehung zwischen Satztechnik und motivischem Prozeß am Beispiel der durchbrochenen Arbeit in den Streichquartetten Mozarts und Haydns* (= Neue Heidelberger Studien zur Musikwissenschaft 15), Laaber 1989.

⁸ CD-Booklet (S. 7) zu den Streichquartetten Nr. 1-4 (Hanson String Quartet), Unicorn-Kanchana 1989. Die angefügten Notenbeispiele entstammen der bei Alfred Lengnick (London 1950) herausgegebenen Partitur des vierten Streichquartetts, für deren Überlassung freundlichst gedankt sei.

Nimmt man an, dieses zweitaktige Gebilde am Anfang des vierten Streichquartetts enthalte die „zentrale Idee“, die im Werk eine Entfaltung findet, so könnte die Idee folgendermaßen umschrieben werden: bewegungsmäßige-dynamische und harmonische Öffnung (fünf Viertel) und Ankunft in der Terz (drei Viertel) mit dynamischer Abrundung, oder intervallmäßig: Halbton – Ganzton (bzw. verminderte Terz) – kleine Terz. Da kontrapunktische Verfahren für Maconchy – wie bereits erwähnt wurde – grundlegend sind, ist es wenig erstaunlich, bei der Durchsicht des Werks nach thematisch-motivischen Ableitungen auf mannigfache Formen von Gegenbewegung, Umkehrung, Spiegelungen, Imitation etc. zu stoßen, die nicht nur die melodische, sondern auch die rhythmische Gestaltung in allen Sätzen betreffen.

Bis Takt 33 des ersten Satzes ist das auffallendste Moment zum Beispiel die Umkehrung (melodisch) in der Bratsche, die eine klar „auslegende“ Erweiterung und Entgegensetzung zur Vorgabe des Cellos darstellt. Wirkt die „Gegenbewegung“ bzw. „Umkehrung“ durch die melodische Erweiterung oder Ausdehnung hier am Anfang „kommentierend“, so im *Presto* ab Takt 72 auf Grund der Verkürzung und raschen Aufeinanderfolge von Vierteln aufwärts und Vierteln abwärts eher wie eine Auseinandersetzung, eine „Rängelei“ um die Richtung des Weitergehens, um es bildhaft auszudrücken. Die Passage wird schließlich auf eine „Auseinandersetzung“ zwischen *Tempo I* und *Presto*, sozusagen zwischen dem Fünf-Viertel-Teil und dem Drei-Viertel-Teil des Cello-Ausgangsthemas zugespitzt, die sich erst vor dem zentral positionierten *Lento appassionato* (ab T. 111) beruhigt und dazu überleitet. Die erwähnte „Auseinandersetzung“ bleibt im ersten Satz singulär, sie wird nicht mehr aufgegriffen. Stattdessen hat Maconchy später die Auf- und Abbewegung „in eine Linie“ gebracht und durch Tonrepetitionen stabilisiert (ab T. 168 und im letzten Satz).

Absichtlich wurden diese Ereignisse aus dem Partiturrekontext genommen, um der Frage nach möglichen musikalischen Gegebenheiten für das Bild „argument“ auf einer einfachen (thematisch-motivischen) Ebene nachzugehen, und es handelt sich um simple sukzessive oder simultane Vorgänge. Wir finden sie auch in den Sätzen zwei bis vier: im zweiten Satz z. B. spielt das Cello zu Anfang (T. 9f.) den „zwischen-trendenden“ oder vermittelnden Widerpart zu den Oberstimmen, bevor eine Steigerung mit Durchsetzung und Aufwärtstendenz stattfindet. Im Vordergrund steht melodisch häufig der Fünf-Viertel-Teil der beiden Ausgangstakte des ersten Satzes, allerdings in Achteln, die in 2+3- oder 3+2-Aufteilungen mit verschiedenen Akzenten den zweiten Satz dominieren (vgl. den Beginn bei Notenbeispiel 2).



tiert) wird eine abwärtsgehende Triolenbegleitung beigegeben (ein simultanes „Sprechen“, das nur als „Singen“ sinnvoll vorgestellt werden kann), die die „Schwere“ des *Lento*-Themas kontrastiert. Im Vordergrund des dritten Satzes stehen der Drei-Viertel-Teil des Ausgangsthemas mit dem Terzgang, oftmals Mündungen in gehaltene Sekunden, kleine Intervalle, wobei ein „Spannungszug“ immer aufs neue gestrafft wird (vgl. den Beginn bei Notenbeispiel 3).

Lento, molto espress (♩=50)

The image shows a musical score for two violins. The top staff is labeled 'VIOLIN I' and the bottom staff is labeled 'VIOLIN II'. The tempo is 'Lento, molto espress' with a metronome marking of ♩=50. The key signature has one flat (B-flat). The time signature is 3/4. The music features a triplet accompaniment in the right hand of both violins, with a melodic line in the left hand. Dynamics include 'con forza e appassionato' and 'f'.

Notenbeispiel 3

Nimmt man in bezug auf „Gegenbewegung“ den vierten Satz in den Blick, so zeigt sich, daß die Dreierbewegung, die im ersten Satz (dort T. 72ff.) eine „Auseinandersetzung“ initiierte, nun thematisch integriert wird, sie umfaßt zumeist auch alle vier Stimmen und bewegt sich häufig in Oktaven. Die „Gegenbewegung“ verläuft wieder horizontal und sukzessiv, jedoch nun sozusagen „chorisch“.

Auf der Ebene thematisch-motivischer Variation und Kombination und sukzessiv bzw. simultaner Ereignisse gibt es demnach sicherlich auch in Streichquartetten des 20. Jahrhunderts eine Reihe von Aktionen und Interaktionen, die mit sprachlichen Aktionen verglichen werden können, auch wenn die Aktionen und Interaktionen vermutlich immer einen Bezugsrahmen (Kontext, Ausgangsmaterial) brauchen, um sie genauer bestimmen zu können.

Ein zweiter Aspekt, der angesprochen werden soll, betrifft wiederum ein Element der Sprachhaftigkeit von Musik. Abrupte Kontraste der Satzart signalisieren in Streichquartetten seit Haydn und vor allem seit den letzten Quartetten von Beethoven häufig einen „ausdrucksmäßigen Umschlag“ und die Einforderung einer besonderen Aufmerksamkeit. Ein „ausdrucksmäßiger Umschlag“ kann dergestalt sein, daß sich die Musik – rezitativisch oder monodisch beispielsweise – dem Sprechen annähert, daß sie sich – gestisch – dem Hörer zuneigt.

Peter Revers hat diese Form von „veräußerlichter Sprachhaftigkeit“ als „die forcierte Individuation, das Sich-Aussprechen der Einzelperson und ihrer Befindlichkeit“ bezogen auf die Vierstimmigkeit bezeichnet und gezeigt, daß dies „ein strukturelles Moment von ungemein innovativer Sprengkraft“ für die Entwicklung des Streichquartetts im 20. Jahrhundert darstellte, wie beispielsweise in den Streichquartetten von Elliott Carter gesehen werden kann.⁹ Elizabeth Maconchys Streichquartette dürfen als

⁹ Peter Revers: *Sprachcharakter und Zeitgestalt. Aspekte der Gattung Streichquartett*, in: *Österreichische Musikzeitschrift* 51 (1996), S. 231-242 (unter Bezug auf Rüdiger Bittner: *Ein Versuch zur*

Zwischenstation auf diesem Weg betrachtet werden. Die Chromatik ihrer Stimmen stützt zwar deren lineare Eigenständigkeit im Hinblick auf das kontrapunktische Gewebe und ihre Gesten, jedoch ergibt sich die treibende Kraft der musikalischen Ereignisse zumeist aus dem Zusammenspiel, aus den Reibungen und Spannungen, die die Stimmen beim Zusammentreffen erzeugen (und die meines Erachtens nicht ohne den Hintergrund „tonalen Denkens“ funktionieren würden).

Die Abschnitte, die aus dem dichten harmonischen Spannungsnetz hervortreten, überlassen sich gegenüber der rhythmisch-harmonisch drängenden und motorisch aufgewühlten Umgebung ganz dem *Appassionato* oder *Espressivo*, einer statischen Befindlichkeit, die durch eine Melodie zum Ausdruck kommt oder durch eine „Entspannung“ etwa in einem diatonischen Zwischenspiel. Ein gutes Beispiel hierfür bietet der Schlußsatz des vierten Streichquartetts, der mit den „chorischen“ Linien, also mit dem motivischen „Ausgleich“ beginnt, dann eine dramatische „Geste“ aufbaut (Tremoloabschnitt, T. 41ff.), die abgelöst wird von einem „entspannenden“ diatonischen Interlude mit melodischer Ausbreitung (vgl. Notenbeispiel 4, T. 80ff.).

80 *Meno mosso* (♩. 80)
(pizz. sempre)

p sub. quasi lontano

pizz.

arco

p sub. quasi lontano

Notenbeispiel 4

Elizabeth Maconchy hat im Gegensatz beispielsweise zu Charles Ives ihren Streichquartettsätzen keine „programmatischen“ Überschriften wie „*discussion*“ oder „*arguments*“ beigegeben. Ives hatte dies in seinem zweiten Streichquartett (entstanden 1907 bis 1913) getan und dabei folgendes Bild assoziiert: „S[trinq] Q[uartet] for 4

men – who converse, discuss, argue... fight, shake hands, shut up – then walk up the mountain side to view the firmament“.¹⁰ Eine „konkrete“ Vorstellung wie diese hat Maconchy keinem ihrer Streichquartette unterlegt. „*Music as an impassioned argument*“ nimmt vielmehr ihren Hauptantrieb aus der Phantasie und dem Können der Komponistin. Die Inhalte der Streichquartette Maconchys liegen im kompositionstechnischen Verfahren – dort, wo sich die Intensität der künstlerischen Persönlichkeit zugleich offenbart und verbirgt. Leidenschaftliche Erörterung ist Maconchys musikalische Poetik.

¹⁰ Zit. nach H. Wiley Hitchcock: *Ives* (= Oxford Studies of Composers 14), London u. a. 1977, S. 61.