

Oktober 1981 in Donaueschingen uraufgeführt werden soll, auch den Computer als elektronischen Klangumformer live einzusetzen (s. Abb. S. 202/203).

Serockis *Pianophonie*, sowohl eine Art „Symphonie“ für Klavier als auch eine Studie über den Klavierklang, setzt das von den elektronischen Geräten gelieferte musikalische Material von Anfang an demjenigen der herkömmlichen Instrumentalpartien gleich. Alle Klangveränderungen sind genau fixiert, wobei die einzelnen Frequenzen in der Partitur teils als Noten, teils als Zahlen eingetragen sind. Durch die computergesteuerte Vorprogrammierung ist ein sehr hoher Differenzierungsgrad in der Live-Elektronik möglich. Ohne Zäsur folgen sich sieben Entwicklungsphasen, die zur Climax und einer variierten Reprise des Anfangs führen. Nach einem im Originalklang zu spielenden, aggressiven („barbaro“) ersten Abschnitt folgt bei Ziffer 13 (siehe Notenbeispiel) eine lyrische Episode, bei der der Solist erstmals einen der beiden, von ihm bedienten Sinusgeneratoren (G 2) nach genauer Angabe der Partitur (125 Hertz, festgelegte Dauer) zuschaltet. Bei Ziffer 15 folgt dann auch der 1. Sinusgenerator. Die Klangregie in der Mitte des Saales leitet bei Ziffer 13 – über die Lautsprecher (L) 1 und 2 (von insgesamt 6) – den Originalklang (0) in den Saal und blendet (das Crescendo-Zeichen!) über die Lautsprecher 1, 2, 3 und 6 den Ring- (besser: Produkt-)Modulator 2 ein. Der Ringmodulator 1 setzt ohne Einblendung über Lautsprecher 4 und 5 bei Ziffer 15 ein.

Eine Passage, an der das Halaphon zum Zuge kommt, zu demonstrieren, ist hier nicht möglich, weil wir die sowohl in der Richtung wie auch der Geschwindigkeit flexible Klangbewegung ohne Lautsprecher im Saal nicht hören. So wählen wir als zweites und letztes Beispiel die Verzögerung (V) und zwar eine solche ohne Schichtung (Vs), also ohne Playback, weil dies mit der Partitur nicht eben leicht nachvollziehbar ist. Bei Ziffer 85 (Notenbeispiel, Partiturseite 64; S. 201) beginnt eine Art Kadenz, die vom Klavier allein mit Live-Elektronik gespielt wird. Die Verzögerungsmaschine 1 spielt über Lautsprecher 1 und 2 unter Verwendung etlicher Filter (F) das vom Klavier Vorgetragene mit einer Verzögerung von 9 Sekunden, Verzögerungsmaschine 2 dasselbe (aber eben nur einmal, ohne Schichtung) mit 16 Sekunden Verspätung. Dadurch entsteht die zu Beginn dieses Abschnitts in Klammern angedeutete Polyphonie. Der Pianist spielt also mit seiner eigenen Vergangenheit.

Die auskomponierte live-elektronische Klangumformung bedeutet die volle Emanzipation der Klangfarbe, die in den siebziger Jahren erfolgte und für das musikalische Kunstwerk der nächsten Jahrzehnte bedeutsam sein dürfte.

Peter Andraschke

## Die Bedeutung von Folklore und außereuropäischer Kultur für die Musikszene der 1970er Jahre im deutschsprachigen Raum

„Reden wir offen: Es ist eine ebenso heikle wie undankbare Aufgabe, die deutsche Literatur der siebziger Jahre zu charakterisieren. Dies sollte nicht als Werturteil verstanden werden. Denn die Schwierigkeiten, die sie jenen bereitet, die eine übersichtliche Ordnung schaffen möchten, hängen mit ihrer Eigenart zusammen, müssen aber nicht unbedingt gegen die Qualität sprechen.“

Mit diesen Sätzen beginnt Marcel Reich-Ranicki seine *Anmerkungen zur deutschen Literatur der siebziger Jahre*<sup>1</sup>, in denen er am Ende des Jahrzehnts aus seiner reichen Kenntnis der Gegenwartsliteratur versucht, die Vielfalt scheinbar unzusammenhängender Erscheinungen nach Gewichtigkeiten zu ordnen und dabei einige offenkundige Schwerpunkte herzustellen. Einige seiner Bemerkungen lassen sich auch für die Musikszene feststellen – etwa die Entdeckung des Individuums, das Interesse an Privatem, die direkte Selbstdarstellung<sup>2</sup>, die außerordentliche Sensibilität für seelische Vorgänge, das

<sup>1</sup> M. Reich-Ranicki, *Anmerkungen zur deutschen Literatur der siebziger Jahre*, in: *Entgegnung. Zur deutschen Literatur der siebziger Jahre*, Stuttgart 1979, S. 17–35.

<sup>2</sup> P. Andraschke, *Traditionsmomente in Kompositionen von Cristóbal Halffter, Klaus Huber und Wolfgang Rihm*, in: *Die neue Musik und die Tradition (= Veröffentlichungen des Instituts für Neue Musik und Musikerziehung Darmstadt XIX)*, Mainz etc. 1978, S. 130–152.

Interesse an der Psychologie, der Wunsch mit seiner Musik mitzuteilen statt zu monologisieren, für einen breiteren Kreis verständlich zu komponieren, statt sich damit zu begnügen, seine Werke an wenige Spezialisten zu richten. Neben diesen Tendenzen zeigt die Musik- gegenüber der Literaturentwicklung eine Besonderheit, die sich aber auch in anderen Kultur- und Lebensbereichen feststellen läßt: die Auseinandersetzung mit Folklore und außereuropäischer Kultur<sup>3</sup>.

Ein breites Interesse der Öffentlichkeit an Folklore und an außereuropäischer Musik setzt in Deutschland um 1965 ein und kennzeichnet die Musikszene der 1970er Jahre besonders auffallend. Im folgenden wird auf die Situation im deutschsprachigen Kulturraum hingewiesen, da dieses Phänomen anderswo, etwa in Frankreich und in den USA, eine davon verschiedene Geschichte und Gewichtung hat.

Für die deutschen Komponisten sind die Folklore und die außereuropäische Kultur in diesen Jahren zum großen Teil eine Neuentdeckung. Bei Karlheinz Stockhausen verändert etwa die Begegnung vor allem mit asiatischer Musik und fernöstlichem Musikdenken die ganze Lebenshaltung und die Kompositionsart. Doch auch alle anderen wichtigen Vertreter der Neuen Musik – Mauricio Kagel, Hans Werner Henze usw. – haben in entscheidenden Werken Folklore und außereuropäische Musik einbezogen, und zwar in verschiedenster Weise: als Zitat<sup>4</sup>, als Grundlage für Bearbeitungen und vor allem als Haltung in Klang und Ausdruck. Die Programme der zeitgenössischen Musiktage, der Konzertreihen, der Rundfunkanstalten und der einschlägigen Festivals (etwa die 1974 in Berlin begonnenen „Metamusik-Festivals“ oder die Veranstaltung „Weltkulturen und moderne Kunst“<sup>5</sup> während der XX. Olympiade in München im Jahre 1972) geben darüber Auskunft. Werke abendländischer Tonkunst erklingen in diesen Veranstaltungen, im Rundfunk, wie auch auf Schallplatten gleichzeitig und gleichberechtigt nebeneinander.

Die 1970er Jahre sind überhaupt entscheidend davon geprägt, daß im ganzen Bereich der Kompositions- und Aufführungspraxis bis dahin geltende Begrenzungen in breiterem Maße als bisher geöffnet werden: das gilt für die Gattungen der Kunstmusik (siehe z. B. die sogenannte „Szenische Musik“) ebenso wie auch für das Verhältnis der verschiedenen Musikarten zueinander, wo sich verstärkt gegenseitige Einflüsse und neue Bezüge zwischen den Populärmusiken, dem Jazz und der Kunstmusik zeigen. Auch die Komponisten aus dem früheren Darmstädter Kreis versuchen nun mit einer möglichst faßlichen Musik breitere Publikumsschichten zu erreichen<sup>6</sup>. Sie orientieren sich verstärkt an Traditionen und nehmen auch wieder den Ausdrucksbereich von Tonalität (einschließlich der in ihr entwickelten Formen und Gattungen) wahr. Zu den Traditionen, auf die sie zurückgreifen, gehören die Folklore und die außereuropäische Musik. Dabei ist das Bezugnehmen auf Folklore und vor allem auf fernöstliche Musikkulturen mit einem Male so selbstverständlich geworden, daß es fast schon als Modeerscheinung gewertet werden kann; zumindest ist es aber ein wichtiger Trend, dem sich kaum ein Komponist entzieht.

Doch bereits bevor die Komponisten die Musik-Folklore und außereuropäische Kulturen für sich entdeckten, setzte, auch in Deutschland, ein allgemeines reges Interesse an der Folklore in all ihren Erscheinungsformen und innerhalb der Musik-Folklore vor allem am Volkslied ein, das bis heute anhält. Die seit Anfang der 1960er Jahre im Fach Volkskunde verstärkt geführten grundsätzlichen Diskussionen über Sache und Abgrenzung von Folklore und Folklorismus belegen diesen neuen Trend. Das Interesse am deutschen Volkslied hatte – vor allem wohl bedingt durch seine politisierte Rolle bis Ende des 2. Weltkrieges – lange stagniert. Nach 1960 zeigen sich dann erste Ansätze zu einer Entwicklung, die zur heute teilweise schon stark kommerzialisierten Folklorebewegung im deutsch-

<sup>3</sup> Ders., *Folklore und außereuropäische Musik in Kompositionen der Avantgarde im 20. Jahrhundert*, Habilitationsschrift Freiburg i. Br. 1981, mschr.

<sup>4</sup> Ders., *Das revolutionär-politische Zitat in der avantgardistischen Musik nach 1965*, in: *MuB XI* (1979), S. 313–318.

<sup>5</sup> *Katalog Weltkulturen und moderne Kunst. Die Begegnung der europäischen Kunst und Musik im 19. und 20. Jahrhundert mit Asien, Afrika, Ozeanien, Afro- und Indoamerika. Ausstellung veranstaltet vom Organisationskomitee für die Spiele der XX. Olympiade München 1972*, München 1972.

<sup>6</sup> P. Andraschke, *Kompositorische Tendenzen bei K. Stockhausen seit 1965*, in: *Zur „Neuen Einfachheit“ in der Musik (= Studien zur Wertungsforschung XIV)*, Wien und Graz 1981, S. 126–143.

sprachigen Raum führte. Sie erreicht eine breitere Wirkung jedoch erst zu Anfang der 1970er Jahre und prägt dann dieses Jahrzehnt entscheidend<sup>7</sup>.

Organisierter Ausgangspunkt waren die im Jahre 1964 initiierten Waldeck-Festivals, die neben der Wiederbelebung des deutschen Volksliedes auch deutschsprachige Liedproduktionen von Qualität fördern sollten. Als Vorbilder galten zunächst vor allem irische, englische und amerikanische Beispiele und das französische Chanson. Doch stehen auf den Programmen der Sänger später auch historisches Liedgut, bevorzugt aus dem Barock, dem späten Mittelalter und politische Lieder, wobei der wissenschaftlichen Sammlung von Wolfgang Steinitz *Deutsche Volkslieder demokratischen Charakters aus sechs Jahrhunderten*<sup>8</sup> als Quelle und Anregung große Bedeutung zukommt. Das Interesse der Sänger, der Liedermacher und der Hörer war stets breit gestreut. Es reicht von nostalgischer Schwärmerei, romantischer Verklärung bis hin zu Reformen forderndem gesellschaftskritischem und politischem Engagement. Dabei lag ein sozialkritisches und politisches Interesse der Folklorebewegung nicht von Anfang an und wesentlich zugrunde, auch wenn es in späteren Jahren, vielfach aus aktuellen Anlässen (Atomkraft, Studentenbewegung, Vietnamkrieg etc.) öfter in den Vordergrund gerückt ist. Für einige der Liedermacher und Interpreten bedeuteten die Waldeck-Festivals der 1960er Jahre den Beginn einer erfolgreichen internationalen Karriere.

Das große allgemeine Interesse an Folklore brachte es wohl mit sich, daß auch in der Populärmusik im deutschsprachigen Raum (so im Rock und im Schlager) seit Ende der 1960er Jahre immer stärker Elemente der deutschen Folklore aufgenommen wurden. Auch hier waren zunächst englische Vorbilder maßgebend. Doch ist in der letzten Zeit wichtige Rockmusik deutscher Prägung entstanden, die auch international erfolgreich ist<sup>9</sup>. In den jetzt oft deutschen Liedtexten wird auch der Dialekt als sprachliches Ausdrucksmittel eingesetzt. Viele Sänger verwenden deutsche Volkslieder als Grundlage. Entsprechend dem großen Interesse, besonders bei der Jugend, an Fernöstlichem wird aber in der Populärmusik ebenso auf außereuropäische Musikpraktiken Bezug genommen.

Vielleicht hängt mit der neuen Bedeutung des Volksliedes auch das zu beobachtende Interesse der Komponisten am Lied zusammen, das Werke sehr unterschiedlicher Kompositionsidee und Ausprägung hervorgebracht hat. In seinen *Stimmen. Eine Sammlung von Liedern für zwei Singstimmen und Instrumentalgruppen* (1973) etwa komponiert Henze auf dem Hintergrund vielfältiger Lied-Traditionen und -typen der Kunst- und Populärmusik aus einem in der Begegnung mit der Studentenbewegung seit den späten 1960er Jahren neu gewonnenen gesellschaftskritischem und politischem Selbstverständnis heraus. Wenn dagegen Kagel in seiner sogenannten „Lieder-Oper“ *Aus Deutschland* (Berlin 1981) auf Texte bekannter Kunstlieder des 19. Jahrhunderts zurückgreift, so komponiert er damit seine Sehnsucht nach der deutschen Romantik in einer Zeit, da Romantisches wieder aktuell ist. Sein Werk soll, wie er vermerkt, zugleich auch „Hinweis auf die verschiedenen Arten, Abarten und Folgen sein, die diese Sehnsucht nach Romantik verursacht hat“<sup>10</sup>.

Die zahlreiche Beschäftigung mit Folklore und außereuropäischer Kultur, vor allem mit Mystik und Meditation, betrifft nicht die Musikszene allein. Sie hängt mit allgemeinen und gewichtigen Neuorientierungen auf gesellschaftlichem und kulturellem Gebiet zusammen<sup>11</sup>. Ihre Ursachen sind sehr komplex und nicht auf einen einzigen Nenner zu bringen. Sie stehen auch in dem größeren Zusammenhang der neuen Bindung an Traditionen in vielen Lebensbereichen auf der Suche nach sicheren und dem Wunsch nach gesicherten Lebensqualitäten, womit sich die Menschen in den hochindustrialisierten Ländern zugleich von den Zwängen entwickelter Technik und gesellschaftlicher Bindung lösen möchten. Noch Ende der 1960er und Anfang der 1970er Jahre wurden hierfür zum Teil radikale politische Lösungen gefordert, die sich auch auf eine wesentliche Politisierung der Künste erstreckten. Im Laufe der 1970er Jahre läßt das politische Engagement nach, und es zeigt sich

<sup>7</sup> T. Kannmacher, *Das deutsche Volkslied in der Folksong- und Liedermacherszene seit 1970*, in: *Jahrbuch für Volksliedforschung* XXIII (1978), S. 43–52.

<sup>8</sup> Zwei Bde., Berlin 1954 und 1962.

<sup>9</sup> Vgl. Chr. Kneisel, *Wo das Kraut wächst. Rock in der Bundesrepublik*, in: *Rock in den 70ern. Jazzrock, Hardrock, Folkrock und New Wave*, hrsg. von T. Kneif, Reinbek bei Hamburg 1980, S. 197–245.

<sup>10</sup> W. Burde, *„Aus Deutschland“ – ein Gespräch mit Mauricio Kagel über seine Lieder-Oper*, in: *NZfM* 142 (1981), S. 367.

<sup>11</sup> H. E. Richter, *Können wir nur noch durch Widerstand wir selber sein? Beitrag zum Thema der Römerberggespräche 1981: „Innerlichkeit – Flucht oder Rettung?“*, in: *psychosozial* IV (1981), Heft 3, S. 82–92.

immer stärker ein individuelles Suchen nach neuen Vorbildern und Möglichkeiten, das sich manchmal auch als Flucht aus der Realität offenbart. Die Hoffnung richtet sich auf ein Wiederentdecken von und Binden an Traditionen der Vergangenheit (hierbei spielt auch die Folklore eine wichtige Rolle), an Traditionen in und außerhalb Europas (hier besonders in Religion und Mystik<sup>12</sup>) und generell auf der Erfahrung des eigenen Ich mit Hilfe der Psychologie und der Meditation<sup>13</sup>.

Dieses vielschichtige Phänomen der Neuorientierung erklärt wohl die meisten Erscheinungen in der Musik und insgesamt in der Kultur der 1970er Jahre, die in ihrer Vielfalt Züge einer Übergangszeit aufweisen.

Ekkehard Jost

## Tendenzen des europäischen Free Jazz der 70er Jahre

Der Begriff Free Jazz enthält eine Behauptung. Sie lautet, der Jazz, von dem hier die Rede ist, sei frei. Man kann an diese Behauptung zwei Fragen knüpfen: „frei wovon?“ und „frei wofür?“.

Die frühe Phase der Entwicklung des Free Jazz in Europa, die im wesentlichen eine Phase der Emanzipation von den amerikanischen Vorbildern war, stand eindeutig im Zeichen der Frage nach der „Freiheit wovon“, wobei die Antwort der meisten Musiker in Europa lautete: von nahezu allem, was Assoziationen an die konventionellen Spielpraktiken und ästhetischen Normen des traditionellen amerikanischen Jazz herstellte, außer vielleicht von der emotionalen Energie und der rhythmischen Intensität, die jeder Art von Jazz – in mehr oder minder großen Portionen – zu eigen ist.

„Frei wovon“ bedeutete also: frei von den Regeln der harmonisch-metrischen Formschemata, vom durchlaufenden Fundamentalmelodienrhythmus (beat), von den intonatorischen Zwängen des temperierten Tonhöhen-systems, von thematischem Material, von organisatorischen Absprachen, von den Konventionen akademischer Instrumentaltechnik usw. usw.

Um zu illustrieren, was diese „Kaputtspiel-Phase“ des europäischen Free Jazz für die beteiligten Musiker seinerzeit bedeutete, ein Zitat des Wuppertaler Bassisten Peter Kowald aus dem Jahre 1972: „Da ging es hauptsächlich darum, die alten Werte wirklich kaputtzubrechen, das heißt: alles an Harmonie und Melodie wegfällen zu lassen. Und das Resultat war nur deshalb nicht langweilig, weil mit so großer Intensität gespielt wurde... Die Kaputtspiel-Zeit hat eigentlich erst alles, was musikalisch überhaupt möglich ist, gleichwertig spielbar gemacht. Heute ist zum ersten Mal klar, daß die meisten Amerikaner unserer Generation als musikalischer Einfluß gestohlen bleiben können“<sup>1</sup>.

Es wird deutlich, daß der emanzipatorische Kraftakt der europäischen Free Jazzer zunächst einmal auf eine Negation des Bestehenden hinauslief und, damit verbunden, zum Teil auch auf eine Vermeidungsstrategie, die all das tabuisierte, was als ‚konventionell‘, ‚traditionell‘, ‚amerikanisch‘ usw. zu identifizieren war. Das mündete bisweilen in eine seltsame „Du darfst nicht“-Haltung, die das programmatisch gemeinte Attribut „free“ in sein Gegenteil zu verkehren drohte, in ein rigides ästhetisches Dogma.

Der Ausweg aus dem sich zu Anfang der 70er Jahre abzeichnenden Dilemma, daß aus dem Free Jazz ein perspektivloser „Stil“ zu werden begann, den man „machte“, mit der gleichen Routine, wie man Bossa Nova „machte“ oder Soul, führte zwangsläufig von der Frage nach dem „frei wovon“ zu

<sup>12</sup> Vgl. etwa P. M. Hamel, *Durch Musik zum Selbst. Wie man Musik neu erleben und erfahren kann*, Bern, München und Wien 1976, erweitert München und Kassel etc. 2/1980.

<sup>13</sup> Die von sehr unterschiedlichen Gesellschaftsschichten und Altersgruppen in jüngster Zeit auffallend gefragte Meditationsmusik hat die Schallplattenindustrie zu manch überraschenden Produktionen veranlaßt. So erschien in der Reihe „Favorit – Musik zur Muße“ der Deutschen Grammophon Gesellschaft der Titel *Meditation. Musik zum Träumen* (Nr. 2535621). Herbert von Karajan und die Berliner Philharmoniker spielen eine Auswahl beliebter Stücke vor allem unterhaltenden Charakters, die von Johann Sebastian Bach (u. a. *Air* aus der *Ouverture D-dur*, BWV 1068) über Wolfgang Amadeus Mozarts *Romanze* aus *Eine kleine Nachtmusik* (KV 525), Léo Delibes *Ballade* aus der Ballettsuite *Coppélia* immerhin bis zu Claude Debussys *Prélude à l'après-midi d'un faune* reicht. Der hier gebrauchte Begriff von Meditation hat mit den aus dem asiatischen Kulturkreis übernommenen Meditationspraktiken nichts gemein.

<sup>1</sup> Zit. nach D. Fröse, *Freiheit wovon – Freiheit wozu. Peter Kowald Quintett*, in: *Jazz Podium* 12/1972, S. 22–25.