

Søren Møller Sørensen

Dialektik von Innovation und Tradition

Zum Streichquartett-Schaffen Per Nørgårds

1 Der Artikel Dear Mr. [Sibelius]/Dear Mr. [Nørgård] in: *Nordic Sounds*, 3/1997, S.3-7 dokumentiert die Beziehung Nørgårds zu Jean Sibelius. [↑](#)

2 Weiteres über die Musik und Ästhetik Per Nørgårds in: Anders Beyer (Red.), *The Music of Per Nørgård. Fourteen Interpretative Essays*, Sclar Press 1996. [↑](#)

3 Nur die Streichquartette 1 bis 6 sind bis jetzt auf CD zugänglich: Per Nørgård, *String Quartet No. 1-6. The Kontra Quartet*, Kontrapunkt 32015. [↑](#)

Entdeckungseifer und Experimentierfreude sind Schlüsselbegriffe für die Musik des dänischen Komponisten Per Nørgård. Ungeachtet der verschiedenen Materialien und Techniken, mit denen er sich in seiner bald fünfzigjährigen Laufbahn als Komponist auseinandergesetzt hat, scheinen seine künstlerischen Projekte immer die Form eines Forschungs-Projekts oder einer Entdeckungsreise zu haben. Angelpunkt ist die Untersuchung der Wahrnehmungs-, Erlebnis- und Ausdrucksbereiche, die durch das jeweils im Mittelpunkt stehende Material und die entsprechende Verfahrensweise umschrieben sind. Der in diesem Sinne forschungshafte Charakter von Nørgårds Musik sollte aber nicht dazu verleiten, die Eigenarten dieses Schaffens nach einem vereinfachten Modell von Innovation durch Negation zu begreifen. Vielmehr entfaltet Nørgård in seinen Werken eine kompliziertere Dialektik von Innovation und Traditionsbestätigung.

Diese Dialektik, die sich in immer neuen Formen konkretisiert, begleitet Nørgård mit einer *Auslegung*, die nicht primär den geschichtlichen Charakter des Komponierens hervorhebt. Nørgård strebt in seiner Musik und den darin entfalteten musikalischen Ordnungsprinzipien vielmehr nach einer mikrokosmischen Qualität, die er selbst mit Worten wie »organisch« und »naturnah« beschreibt. Musik wird also in emphatischem Sinne Erkenntnischarakter zugeschrieben, was aus der Überzeugung heraus geschieht, daß sie in ähnlicher Weise zu Erkenntnissen beitragen kann wie moderne naturwissenschaftliche Methoden, z.B. die fraktale Geometrie und die Chaos-Forschung. Ihre Ergebnisse sind nach Nørgårds Überzeugung durch seine seriellen Entfaltungsprinzipien des Materials wie auch durch jene früher entstandener Musik, die ihn besonders angeregt hat, vorweggenommen oder bestätigt worden.

Interessant ist in diesem Zusammenhang das Verhältnis von Nørgård zu Jean Sibelius¹, wobei strukturelle Besonderheiten bei Sibelius als »Vorformen« der seriellen Techniken Nørgårds interpretiert werden. So entsteht das Bild, daß die Symphonik von Sibelius sowohl Nørgårds Frühschaffen, das ebenfalls von dem dänischen Komponisten Vagn Holmboe stark beeinflusst wurde, als auch sein späteres, systematisches Komponieren nicht nur geprägt hat, sondern die Arbeiten von Sibelius und Nørgård verschiedene Ergebnisse eines kontinuierlichen Strebens nach dem »Organischen« und »Naturnahen« darstellen.

Diese Denkweise, die sich über scheinbare oder reale Brüche und Gegensätze hinwegsetzt, ist für Per Nørgård bezeichnend und betrifft nicht nur seine Beziehung zur Tradition. Sowohl sein universalistischer ästhetischer Anspruch als auch seine »inklusive« künstlerische Praxis werden ebenso in seinem Verhältnis zu Gattungsnormen und stilistischen Ebenen deutlich. So zeugt sein umfangreiches Gesamtwerk einerseits von dem Bestreben, neue Klangwelten zu erschließen und zu erforschen. Andererseits erkennt man den geheimen Wunsch Nørgårds zu zeigen, daß nichts durch die Geschichte endgültig entwertet wird, jede musikalische Ausdrucksform, die es einst gab, irgendwie fortlebt und damit auch jede Erlebnisqualität, jede emotionale Region, die Musik überhaupt berühren kann, auch zeitgenössischer Musik zugänglich ist. Die Wege zu diesem (Wieder-)Bewohnbarmachen der ganzen musikalischen Landschaft sind jedoch nie geradlinig und die Methoden nicht einfach. Sie schließen komplizierte, systematisierte Verfahrensweisen ein, die von einer beredten, holistisch gefärbten Theorie begleitet sind, die philosophische, naturwissenschaftliche, wahrnehmungspsychologische und astrologische Überlegungen einbezieht².

Welchen Stellenwert hat nun die Gattung Streichquartett innerhalb dieses selbstgeschaffenen musikalischen Kosmos, in dem keine Grenzziehung und kein Unterschied – weder in der diakronen Dimension der Geschichte noch in der synkronen Dimension des heutigen (rudimentären) Gattungssystems – für absolut gehalten werden kann? Bis heute hat Nørgård acht Quartette geschrieben³. Die ersten zwei – *Quartetto Breve* (1952) und *Quartetto Briosso* (1958) – gehören seiner frühesten Periode (etwa 1950-60) an. Sie zeigen in Technik und Stil starke Einflüsse von Vagn Holmboe, bei dem Nørgård in Kopenhagen studiert hatte. Es sind damit zugleich klingende Zeugnisse der oft sehr aggressiven Ablehnung des Einflusses radikaler innovativer Entwicklungen in Zentraleuropa, die die dänische Musik der 50er Jahre geprägt hat.

Schon das dritte Streichquartett *Drei Miniaturen* (1959) signalisiert andere Wege. Wir finden hier Per Nørgård auf der Suche nach neuen Möglichkeiten eines systematischen Komponierens. Doch ist die angewandte Systematik hier noch äußerst einfach und entfaltet sich in einem traditionellen, kontrapunktischen Satz. Jede Stimme wiederholt ihre eigene kleine Melodiezeile, wobei die Melodiezeilen von verschiedener Länge sind, so daß ständig neue Konstellationen entstehen. Dieser neue experimentelle Ansatz Nørgårds in den *Drei Miniaturen* aber, der später zu eigenen, reihentechnischen Versuchen führte, verweist auf den schon bald sich ereignenden, radikalen Umbruch in seinem Verhältnis zur internationalen Moderne. Um 1960 trat an die Stelle der schroffen Ablehnung die Erkenntnis, daß es unumgänglich sei, sich Ergebnisse dieser avancierten Musikentwicklungen persönlich anzueignen, womit die experimentelle Schaffensphase bei Nørgård (etwa 1960-70) eingeleitet wurde.

Dieser gehören das vierte und fünfte Streichquartett *Dreamscape/Quartet in 3 spheres* und *Inscape* (beide 1969) an. Der Problem- und Möglichkeitsbereich, der im *Dreamscape/Quartet in 3 spheres* experimentell untersucht wurde, war das Zusammenwirken von drei virtuellen Räumen. Diese »Dreiräumigkeit« ist durch die Kombination von einem »live«-Streichquartett und zwei auf Tonband aufgenommenen Quartetten erzielt worden. Die zwei Tonbandaufnahmen enthalten

verschiedene Rauminformationen. Die erste ist in einem sehr resonanzreichen, die zweite in einem sehr resonanzarmen Raum und dabei sehr nahe an den Instrumenten aufgenommen worden, damit die geräuschhaften Mikroklänge des Quartettspiels wahrnehmbar werden können. Auf diese Weise sind drei gleichzeitig erklingende Quartette zu erleben: ein »normales«, ein »weit entferntes« und ein »sehr nahes«. Dieses Experiment mit musikalischen Raumerlebnissen wird durch eine Untersuchung von Interferenzphänomenen ergänzt, die dann im nächsten Streichquartett weiter verfolgt wird.

Inscape pointiert den experimentellen Charakter nicht weniger deutlich, allerdings geht es jetzt um die Erforschung des sehr engen Tonraums h-d'. Im ersten Satz wird diese kleine Terz unserem Hören, gleich einer klanglichen Landschaft, allmählich geöffnet. Mikrotonalität erfüllt den Tonraum, und im Satzgewebe - dominiert von wiederholten, pulsierenden Rhythmen und pendelnd zwischen polyrhythmischen und homophonen Flächen - erscheinen Ton für Ton und skalenartig abwärts führend die sieben Vierteltöne des kleinen Terzintervalls. Dieses Intervall wird gleichsam unter eine sehr starke Lupe gelegt, wobei wir besonders auf die von mikrotonalen Zusammenklängen erzeugten Interferenzerscheinungen aufmerksam werden. Mehrmals im Satzverlauf verweilen die Streicher auf dem Viertelton als Zusammenklangsintervall, um die dort entstehenden »beat tones« hervortreten zu lassen. Sehr kleine Glissandi betonen die Lebendigkeit dieses Vierteltones. Im zweiten Satz ist das Tonmaterial noch auf jene kleine Terz begrenzt, der dritte aber macht plötzlich auf »die Welt draußen« aufmerksam. Der Tonraum erweitert sich - zunächst durch ein wiederholt vom Violoncello pizzicato gespieltes tiefes g - und die Töne h und d', die als Ecktöne eines »beliebigen« Intervallraumes präsentiert wurden, entpuppen sich als Teil einer G-Tonalität.

Nach den gelungenen experimentellen Quartetten aus dem Jahre 1969 folgt in der Streichquartettproduktion Nørgårds eine lange Pause. Das sechste Quartett ist von dem fünften durch siebzehn Jahre getrennt. Diese lange Pause, die anzeigt, daß Nørgård in seiner mittleren Schaffensphase kein Streichquartett geschrieben hat, ist jedoch für die Gattungsdiskussion interessant.

Gegen Ende der 60er Jahre schienen nämlich die Experimente Nørgårds ihr Ziel erreicht zu haben. Er hatte ein für ihn typisches, serielles Prinzip, die »Unendlichkeitsreihe«, entwickelt, die sich besonders in den Werken um die dritte Symphonie (1975) als geeignet erwies, kompositorische Konsistenz in Werken von großer stilistischer Vielfalt zu sichern. Zudem erlaubte sie ihm in Verbindung mit obertonreihenbasierter Harmonik Anspielungen an die klassisch-romantische Tradition und bot damit eine technische Grundlage für Nørgårds »inklusive« kompositorischen Anspruch.

Streichquartette tauchen in seinem Schaffen erst wieder auf, nachdem er eine neue, emphatisch experimentelle Situation erreicht hatte. Der mannigfaltige, jedoch prästabile harmonische Raum der Unendlichkeitsreihe bildete nämlich nicht, wie zunächst angenommen, den Abschluß seiner künstlerischen und technischen Entwicklung. Denn um 1980 entwickelte Nørgård ein neues Interesse für musikalische Erscheinungen außerhalb des intellektuell Systematisierbaren. Zum Beispiel weist seine vierte Symphonie (1981) Züge des Spontanen auf und tastet

sich in eine Ausdruckswelt von katastrophischer existentieller Erfahrung vor.

In den 80er Jahren entwickelt Nørgård aber auch ein neues, seriell generiertes Tonmaterial, mit dem er sich seitdem intensiv beschäftigt. Mit der ihm eigenen sprachlichen Erfindungsgabe hat er es »Tonseen« genannt. Grundgestalt dieses Materials ist eine Formel von zwölf Tönen, die sich durch Prozeduren der Unendlichkeitsreihe erweitern läßt. Das heißt, nach jedem Ton werden der ursprünglichen Formel zwei neue Töne hinzugefügt, so daß ein »Tonsee« von sechsunddreißig Tönen entsteht. Diese systematische Erweiterung kann wiederholt werden, wodurch ständig größere Seen entstehen: 12-36-108-324-972-2916-tönige usw. Die zwölftönige Grundgestalt präsentierte Nørgård zum ersten Mal in seinem sechsten Streichquartett *Tintinnabulary* (1986). Am Ende dieses einsätzigen Quartetts hören wir die Formel mehrmals von allen vier Stimmen gespielt. Der Weg zu dieser emphatischen Präsentation der Tonformel ist analytisch leicht erklärbar, wenn wir etwas über den besonderen Hintergrund der zwölftönigen »Tonseen« wissen. Was ich oben vielleicht ein wenig voreilig die Grundgestalt nannte, ist nämlich selbst ein Produkt hintergründiger Strukturbildung. Zwei Quintenstapel, die jeweils die Töne einer diatonischen Skala enthalten, kombiniert Nørgård nach Regeln (wobei die mittleren Töne unberücksichtigt bleiben), die sich aus der Zuordnung von Tönen der diatonischen Skala zu den astrologischen Zeichen des Tierkreises ergeben! Diese Genese der »Tonseen« aus ihren Elementen scheint der Leitgedanke des Streichquartetts *Tintinnabulary* zu sein. In den Takten 186-213 erfolgt sie augenfällig für den Leser der Partitur. Per Nørgård wählt also für die erste experimentelle Prüfung seiner neuen Technik das »durchsichtige« Medium Streichquartett, das für sein Vorhaben in der mittleren Schaffensphase vielleicht zu durchsichtig gewesen wäre. Damit bestätigt er zugleich einen zentralen Aspekt der Gattungskonvention. Auch in Nørgårds *Siebenten Streichquartett* (1993) finden wir »Tonsee«-Material, die Frage nach der Bedeutung der Tonseetechnik für das Werk als Ganzes ist allerdings analytisch noch nicht beantwortet.

Die eigentliche Bedeutung und der mögliche Wahrheitgehalt der mit weiterführenden metaphysischen Implikationen beladenen Kompositionssysteme von Nørgård kann selbstverständlich bestritten werden. Sicher ist aber, daß wir es bei ihm mit einem Komponisten zu tun haben, dessen Kreativität gesteigert wird, wenn sein Material und dessen Entfaltungsprinzipien nicht nur für sich selbst stehen, sondern zugleich schwer ergründbare, symbolische Bedeutungen tragen. So können wir also schlußfolgern: mit der »Tonsee«-Technik als Grundlage für das Streichquartettschaffen ist der Kreis geschlossen. Das Ideal eines »naturnahen« Komponierens – und das ist im Falle Nørgårds ein Komponieren, das beansprucht, universelle kosmische Gesetzmäßigkeiten zu verkörpern – wird auch in den Streichquartetten verfolgt.

Ob wir wirklich von einem geschlossenen Kreis reden dürfen ist jedoch zweifelhaft. Per Nørgårds achttes – und bis heute letztes – Streichquartett *Night descending as smoke* (1995-97) gibt diesem Zweifel Nahrung. Das Quartett scheint nicht nur alle Gattungskonventionen zu verletzen, sondern hat auch eine sehr ungewöhnliche Entstehungsgeschichte. Es basiert auf seiner Kammeroper *Nuit des Hommes* (1996), in der ein Streichquartett als tragendes Instrumentalensemble mit elektronisch erzeugter Musik zusammenwirkt. So, wie die Oper, gleicht auch das

Quartett einer der Kommunikation unmittelbar zugänglichen Mitteilung, die die psychologische Entwicklung von Guillaume Appollinaires gleichnamigem Gedicht-Zyklus über die Katastrophe des ersten Weltkrieges widerspiegelt.

Die neue experimentelle Situation der 80er Jahre, in deren Zentrum die Erforschung von Möglichkeiten der »Tonsee«-Technik steht, bedeutete also nicht, daß ganz andere Projekte ausgeschlossen waren. Immer gibt es bei Per Nørgård auch die Erkundung von Ausdrucksbereichen jenseits »der geschlossenen Kreise«. Ja, eigentlich ist der Komponist Per Nørgård eher dadurch gekennzeichnet, daß er Kreise durchbricht und klar definierbare Positionen verläßt, als daß er solche Kreise und Positionen entstehen läßt. So ist auch das kontinuierliche Streben nach dem Organischen und Naturnahen nur eine von anderen möglichen Interpretationen. Die Mannigfaltigkeit im Gesamtwerk von Per Nørgård aber zeugt davon, daß immer auch für andere Interpretationen Raum bleibt.