

Dona nobis pacem (1981)

Die lateinische Messe der Gruppe *Pedalpoint* als Modell einer zukünftigen Symbiose von "U-" und "E-Musik"?

"U-Musik" und "E-Musik" werden gemeinhin als einander ausschließende Gegensätze aufgefaßt. Ebenso wie Carl Dahlhaus in seinem nachdenklichen akribischen Vortrag von 1984 gehe ich davon aus, daß jeder zumindest eine Ahnung davon hat, welche musikalischen Polaritäten mit den gewählten sprachlichen Symbolen gemeint sind, auch wenn eine ausführliche (und immer fragmentarische) Begriffsklärung unterbleibt. Meine Beweggründe für die Wahl der begrifflichen Polarität "E" und "U" liegen vor allem in der Subsumtion vielfältiger musikalischer Erscheinungsformen unter das jeweilige Sprachetikett (abendländische Musiktradition auf der einen, Pop/Rock/Jazz auf der anderen Seite), sowie in der je eigenen Affinität zu Rezeptionsweisen, Distributionsweisen etc.. In den folgenden Ausführungen möchte ich eine Komposition vorstellen, in der sich - so meine Meinung - Einflüsse sogenannter "E-" bzw. "U-Musik" vermischen, einander durchdringen, förmlich eine Symbiose eingehen. Könnte sich hier ein Paradigma einer neuen Musikästhetik manifestieren, ein Modell gegeben sein für eine Musik ohne "U" und "E"?

Einleitung: Annäherungen von Pop/Rock und "Klassik"

In einem Beitrag zu dem von Wolfgang Sandner herausgegebenen Themenband *Rockmusik* (Mainz 1977) konstatierte Tibor Kneif ein *steigende[s] Kunstverständnis der Rockmusiker*¹, eine *Annäherung, oft eine Angleichung an das Artikulationsvermögen der Bildungssphäre*². In seinen folgenden Erörterungen versucht Kneif dann zu zeigen, wo sich die Vermischung von *Rockmusik und Bildungsmusik*³ seiner Meinung nach manifestiere. Im einzelnen führt er folgende Aspekte an, die die Annäherung der Rockmusik an die Bildungsmusik reflektieren:

1. Der Zugriff der Rockmusik auf Werke der Bildungsmusik durch Uminstrumentierung, Arrangement, freie Bearbeitung.
2. Die Übernahme von Ausschnitten der Bildungsmusik in beliebigen Zitatenreihen, in gezielten Einzelzitaten, in Stilzitaten oder in Collagen.
3. Die Aneignungen zyklischer Formen in Suite, Konzeptalbum, Rockoper und Rockoratorium.

¹ Kneif (1977), S. 133

² ebd., S. 131

³ Kneif wählt den Terminus Bildungsmusik nicht ohne eine gewisse boshafte Absicht, denn er kennzeichnet dadurch den Stellenwert der so etikettierten Musik als sozial akzeptiertes Attribut des »Bildungsbürgers«. In meinen eigenen Überlegungen möchte ich nicht auf diesen Ausdruck zurückgreifen, da mir seine implizierten negativen Konnotationen zu belastend erscheinen und im Rahmen meiner Ausführungen keine Hilfe bedeuten würden. Deshalb wähle ich die - auch nicht unumstrittene - GEMA-übliche Trennung von U- und E-Musik, jedoch nicht ohne auf die relativierenden Abstand erzeugenden Anführungsstriche verzichten zu wollen!

4. Die anspruchsvollere und komplexere musikalische Faktur der Rockmusik besonders in der Weiterentwicklung ostinatener Stimmführungstechniken, in der - wenn auch seltenen - Anwendung polyphoner bzw. scheinpolyphoner Techniken, in der immer raffinierten Handhabung des Parameters Klangfarbe.

Durch zahlreiche Beispiele werden Kneifs Aussagen, die zum Teil recht bissig mit den angeführten Musikern ins Gericht gehen, einsichtiger, nachvollziehbar. Auch wenn ich gerade hinsichtlich der Wertungen Kneif nicht in allen Punkten folgen möchte, so umreißt der Beitrag - obwohl vor dreizehn Jahren verfaßt - doch schon wesentliche Aspekte meiner folgenden Ausführungen: Seit etwa Mitte der 60er Jahre wurde die vermeintlich unüberwindliche Demarkationslinie zwischen der Pop/Rockmusik und der traditionellen "E-Musik" zunehmend verwischt. Zugegeben, es waren immer wieder Einzelne und kein Massentrend, die den Grenzgang wagten. Sie kamen beispielsweise neugierig wie die Beatles von hüten, von Pop/Rock zur "Klassik", ebenso wie von drüben, aus "Klassikgefilden", fasziniert von Pop/Rock, so etwa die Pianisten Rick van der Linden, Keith Emerson, Rick Wakeman oder der Dirigent Eberhard Schoener.

Überschaut man nun die Versuche zur Verschmelzung von Pop/Rock und "Klassik", die bei weitem nicht alle eine tatsächliche Amalgamierung anstreben; so blickt man auf eine Vielfalt, die die von Kneif genannten Beispiele weit übersteigt. (Andererseits möchte ich einige Beispiele von Kneif streichen, z.B. die Transkriptionen klassischer Musik für den Synthesizer, die meiner Meinung nach nichts mit Pop/Rock zu tun haben!) Da wären beispielsweise die Konzerte für Band und Sinfonieorchester zu erwähnen (z.B. Deep Purple, Caravan, Eberhard Schoener), aber auch das Aufgreifen des Gedankens programmatischer Bezüge der Musik zu außermusikalischen Vorlagen (z.B. Alan Parsons Project *The Fall of the House of Usher* nach E. A. Poe).

Die Problematik einer ästhetischen Bewertung der Verbindung von "E-" und "U-"Musik findet sich in der Literatur ausführlich thematisiert⁴. Da trifft beispielsweise Kneif die Aussage, daß weder *die Bach-Anklänge bei der Gruppe The Nice noch Mussorgskys 'Bilder einer Ausstellung', Bartóks 'Allegro barbaro' oder die 'Sinfonietta' von Janáček in der Rock-Umarbeitung von Emerson, Lake & Palmer [...]* *genuine Rockmusik dar[stellen]*, und er äußert die überraschende Vermutung, solche Werke seien *häufig Dokumente einer Inspirationspause oder einer internen Bandkrise*⁵. Immerhin bewertet der Autor derartige Experimente als *künstlerische Innovation*, die er für die Rockmusik irreführend als *Gag oder Gimmick* "übersetzt"⁶. Mit dieser Position wird jeder Versuch einer ernsthaften Verschmelzung beider Musikbereiche diskreditiert, denn es handelt sich dann um einen Fall von Dekadenz, Verlust an Authentizität (keine "genuine" Rockmusik) oder Effekthascherei. Wohin solche Argumentationslinien münden, zeigt sich dann bei Schuler (1978): *Unter dieser Pression* [gem.: Neues für

⁴ Neben Kneif (1977) z.B. Pfaff (1974), Kneif (1975), Borris (1977), Sandner (1977), Schuler (1978), Halbscheffel (1980)

⁵ Kneif (1975), S. 20

⁶ ebd., S. 24

den Musikmarkt zu produzieren] *stehend, begannen die Beatles ab 1965 meines Wissens als erste Rockband auf Kunstmusik der Vergangenheit für ihre Zwecke zurückzugreifen. Und zwar vordergründig in der Weise, daß sie sich zu Innovationen, sogenannten 'Gags' oder 'Gimmicks', wie sie für den Rock charakteristisch sind, anregen ließen.*⁷ Es ist schon fast unfreiwillig komisch, wie Schuler als treuer Leser von Kneif sodann eine *gewisse musikalische Stagnation* der Beatles konstatiert, die diese zu Klassikexperimenten genötigt hätte⁸. Eine solche Aussage über die Beatles der Jahre 1966/67 zeugt von Inkompetenz und spricht regelrecht arrogant den Musikern das Recht ab, nach eigenständigen und individuellen Möglichkeiten ästhetischen musikalischen Ausdrucks zu suchen!. Niemand käme auf den Gedanken mit einer derartigen Argumentation auf Berlioz' *Symphonie fantastique* zuzugehen und den Rückgriff auf die *dies irae*-Sequenz als Zeichen abnehmender Schaffenskraft zu brandmarken...

Allen vor mir gesichteten Bewertungen der Verschmelzung von Rock und Klassik, von "U" und "E" war gemein, daß die Ergebnisse *entweder* an der Rockmusik *oder* an der sog. klassischen Musik gemessen wurden, ohne daß versucht wurde, das Ergebnis als völlig neue "Züchtung" zu betrachten, als von den "Vorfahren" ästhetisch losgelöstes Objekt eigener Qualität.

Wenn im folgenden ein größerer Zyklus, eine lateinische Messe, untersucht werden soll, so geschieht dies vor dem Hintergrund der hier skizzierten Annäherung oder Verschmelzung von Pop/Rock mit der sog. "E-Musik". Die Leitfrage soll dabei lauten, ob in diesem relativ unbekanntem Werk ein Modell zu sehen ist für eine ästhetisch lebensfähige Symbiose von "U" und "E", in der beide Sphären tatsächlich verschmelzen, zu einer Einheit werden können, ohne daß der eine Bereich sich dem anderen unterordnen muß, um in das Gesamtwerk Eingang finden zu können.

***Dona nobis pacem* von Pedalpoint: Informationen**

Die Gruppe *Pedalpoint*, ein Quartett um den niederländischen Komponisten und Flötisten Thijs van Leer, führte 1981 in vielen Kirchen Europas die zyklische Komposition *Dona nobis pacem* auf. Der Titel war Programm: es handelte sich um eine musikalisch-religiöse Friedensinitiative, zu der sich die Musiker zusammengefunden hatten. *Dona nobis pacem* - gib uns Frieden - basiert auf dem lateinischen Text des Ordinarius der katholischen Messe, weist die Komposition damit als in der Tradition lateinischer Messkompositionen stehend aus. Die Musik jedoch, ein eklektisches "Panakustikum" traditioneller und moderner musikalischer Einflüsse, widersetzt sich allen stilistischen Festlegungen. Durch eine auf den ersten Blick beliebig anmutende patchworkartige Verbindung disperater Elemente sperrt sich die Musik gegen eine oberflächlich-konsumierende Hörhaltung. Zweifelsohne: Dies ist Kirchenmusik jenseits von Sacropop und *Jesus Christ Superstar*.

⁷ Schuler (1978), S. 137

⁸ ebd.

Der Komponist des Werkes, Thijs van Leer (Jg. 1948), wird vielen bekannt sein als einstiger Kopf der niederländischer Band *Focus*, die er zusammen mit dem Gitarristen Jan Akkerman gründete und prägte. Beide Musiker absolvierten in ihrer Jugendzeit eine klassische Instrumentalausbildung, van Leer studierte außerdem Komposition. Als Flötist aber auch als Keyboarder und Sänger trug van Leer maßgeblich zum typischen Klangbild von *Focus* bei. Die Band gehörte in den frühen 70er Jahren zu den herausragenden Bands, die ihre Musik aus allen drei Quellen - Pop/Rock, Jazz, "Klassik" - wie selbstverständlich speisten. Van Leer bekannte sich ausdrücklich zu einem musikalischen Eklektizismus: *Man kann Vorhandenes nicht einfach wegwerfen. Deshalb benutzt jeder von uns jedes Stilmittel, das ihm zur Verfügung steht.*⁹

Neben van Leer spielen bei *Dona nobis pacem* Tato Gomez (Baß), Paul Shigihara (Gitarren) und Mario Argandoña G. (Schlagzeug) mit. Auf der Hülle der Doppel-LP fehlen biographische Hinweise völlig. Dafür legen die Musiker (Ausnahme: Shigihara) durch persönliche Widmungen Zeugnis ab von einer an die Musik geknüpften Religiosität, die an Bachs Widmungen seiner Werke erinnert. Ferner danken die Musiker einem gewissen Juan Edo Fernandez *for his spiritual guidance*. Diese Indizien deuten darauf hin, daß es sich bei der Messe um ein religiöses Werk handelt, das nicht als *Gag* oder *Gimmick* sondern als Ausdruck christlichen Glaubens verstanden sein will.

Die Schallplattenhülle führt die verwendeten Instrumente auf, die sich auch durch den Höreindruck problemlos bestimmen lassen: Baß(-gitarre), Gitarren, Gitarrensynthesizer, Schlagzeug, Percussion, Klavier, Synthesizer, Vocoder, Flöten. Außerdem singen drei der vier Musiker. Das Instrumentarium bewegt sich im Rahmen des in der Pop-/Rockmusik Üblichen; lediglich die Flöten sind etwas seltener in Pop und Rock anzutreffen, wenngleich sie nicht als ungewöhnlich oder exotisch einzustufen sind. Insgesamt läßt sich feststellen, daß die Instrumente der zeitgenössischen Pop-/Rockmusik entstammen, und offenbar keine ausdrücklichen Anleihen bei der Kunstmusik angestrebt werden.

Das bildlich von einer photographisch etwas verfremdeten "Friedenstaube" dominierte Klapp-Cover gibt den lateinischen Text der Messe wieder. Übersetzungen ins Deutsche, Niederländische, Französische, Englische und Spanische auf den Innenhüllen zeugen (bei aller sprachlichen Nachlässigkeit) von der Absicht, den gesungenen Text in seiner Botschaft für alle Hörer zu erschließen. Gerade durch den Rückgriff auf die lateinische Sprache wird nicht nur die Anknüpfung an die kirchliche Tradition zum Ausdruck gebracht, sondern auch ein die Sprachgrenzen überschreitender Universalismus dokumentiert, der meiner Meinung nach mit der Intention Pendereckis in seiner *Lukas-Passion* vergleichbar ist¹⁰.

⁹ Graves; Schmidt-Joos (1990), S. 286

¹⁰ Die Argumentation von Müller, daß bei Penderecki die lateinische Sprache *das Leidensgeschehen in seiner ganzen lapidaren Drastik wiedergibt, weit eindringlicher als irgendeine der neueren Sprachen*, kann ich nicht nachvollziehen (Müller 1973, S. 19).

Dona nobis pacem: Zur formalen Anlage

Die Messe dauert insgesamt ca. 63 Minuten. Auf der Plattenhülle sind die Hauptteile aufgeführt, die ihrerseits z.T. in weitere Partien aufgeschlüsselt sind: *Kyrie, Gloria, Credo, Sanctus, Agnus dei, Pater noster*. Die traditionellen Teile der Messe weisen in der Vertonung durch van Leer sehr unterschiedlichen Umfang auf. Das *Credo*, das nicht nur durch den umfangreichsten liturgischen Text und die zentrale Position hervorgehoben ist, nimmt mit ungefähr 31 Minuten fast die Hälfte der Ausführungszeit in Anspruch. *Kyrie, Gloria* und *Sanctus* mit je ca. 8-10 Minuten Dauer sind etwa gleichgewichtet, während das *Agnus dei* und das in Messkompositionen eher unübliche *Vater-unser* mit 3:42 Min. bzw. 2:18 Min. die kürzesten Abschnitte sind.

Zwei Beobachtungen drängen sich bereits beim ersten Hören auf:

1. Die Aufnahmetechnik arbeitet mit sehr viel Hall und Filterungen, jedoch wohl nicht, um die musikalische Substanz in ein "kulinarisches" verschwommenes Klangbild einzubetten im Sinne eines - in Verwendung eines Ausdrucks Hermann Rauhes - *musikalischen Uterus*. Die Hallanteile sind vielmehr als Versuch zu interpretieren, die Akustik eines großen Kirchenraumes zu simulieren, für den diese Musik offensichtlich geschrieben ist. Die aufnahmetechnisch provozierten Schwebungen (Interferenzen) und die in der Satztechnik aufzufindende weite Auffächerung des Tonfrequenzspektrums, das die unterschiedlichen Brechungs- und Reflexionseigenschaften kurzer bzw. langer Schallwellen nutzt, belegen diese Einschätzung.

2. Der lateinische Text wird abschnittsweise vertont. Die Unterteilungen des liturgischen Textes sind dabei sehr unterschiedlich lang und liegen zwischen einer Einzelzeile (z.B. *Kyrie eleison*) und umfangreicheren zusammenhängenden Textpartien (vor allem im *Credo*).

Einen detaillierteren Eindruck von dem Werk möchte ich durch die Beschreibung und Interpretation ausgewählter Abschnitte vermitteln. Dabei ergibt sich das übliche Problem bei der Analyse von Pop-/Rockmusik: Noten liegen nicht vor, so daß der - bisweilen trügerische - Höreindruck als Grundlage für die Analyse ausreichen muß. Diese potentielle methodische Fehlerquelle tritt zu den prinzipiellen Problemen der "Übersetzung" von Musik in die Sprache und zu der hier geforderten, zur Verknappung zwingenden Kürze der Ausführungen...

Beispiel 1: Gloria

Das Gloria ist mit ca. 8 Minuten der längste äußerlich nicht getrennte Abschnitt der Komposition. An ihm läßt sich verdeutlichen, wie sich in Pop und Rock wurzelnde Spielweisen vermischen mit musikästhetischen Denkweisen traditioneller abendländischer Musik. Der Anfang, von Schlagzeug, Baß und Gitarre begleiteter Gesang, präsentiert sich nahezu ungebrochen im pop/rock-musikalischen Idiom mit "funkiger" Gitarre. Der Aufbau dieses Einleitungsstücks wird durch die Reihung zweier viertaktiger Motivgruppen (a, b) geprägt. Einer dreimaligen Abfolge des viertaktigen Gloria-Ausrufes (a-a-a) folgt zweimalig die Textzeile "Gloria in excelsis Deo" (b-b), der sich wiederum die dreifache Motivgruppe a anschließt (a-a-a). Die Eingängigkeit der Gestalt, die sich wie ein Ohrwurm beim Hören festsetzt, war vermutlich der Grund, warum dieser Anfang als

Titelmusik zu einer Fernsehserie über Kirchen ausgewählt wurde¹¹. Die Reihung der Motivgruppen ruht in sich selbst, ohne nach Entwicklung zu streben. Allerdings wird die Motivgruppe a bei jeder der drei einander folgenden Versionen im rhythmischen Ablauf der Synthesizerwürfe nach dem jeweiligen zweiten "Gloria" variiert, so daß das Wiederholungsprinzip kaum merklich mit einer Variation vermischt wird.

Der Jubelgesang wird nach einem Gitarrenteil, der auf der Motivgruppe a basiert, mit einem Ritardando verlassen und führt in einen umfangreichen ruhigeren Mittelteil. Auffällig hier vor allem eine düstere Synthesizer/Vocoder-Episode, die sich stimmungsmäßig offenbar auf den Text ("Du nimmst hinweg die Sünden der Welt...") bezieht.

Erwähnenswert, da über weite Strecken typisch für *Dona nobis pacem*, ist die Behandlung der Baßgitarre. Sie wird oft als selbständige Stimme geführt, in der harmonischen Anlage bleibt jedoch das pop/rocktypische Denken in harmonischen Blöcken meist erhalten.

In einem recht langen Accelerando-Teil (das Schlagzeug übernimmt das Metrum auf dem Becken) wird das Tempo des Einleitungsabschnittes wieder erreicht und schließlich nach einem Zwischenschluß der einleitende Gloria-Teil wiederholt; er wird ausgeblendet, ein ansonsten in der Messe selten angewendetes Verfahren, ein musikalisches Ende zu erreichen.

In dem beschriebenen Ausschnitt zeigen sich einige Merkmale, die für diese Messe typisch sind:

- Das Instrumentarium wird pop/rock-konform eingesetzt, der "Sound" sprengt nicht das in Pop und Rock Übliche.
- Die formale Anlage (A-B-A) und das musikalische Denken in motivisch-thematischen Bezügen entspringen der Tradition der "E-Musik".
- Abschnitte unterschiedlichen musikalischen Charakters werden gereiht, regelrecht nebeneinander gestellt, ein Formungsprinzip, das sich in der "U-Musik" vor allem in längeren Werken häufig findet.

Beispiel 2: Et ressurexit

Das *Et ressurexit* nimmt im *Credo* insofern eine Sonderstellung ein, als es zweimal vertont wurde. Der Grund hierfür liegt in dem oben angedeuteten Verfahren, den liturgischen Text abschnittsweise zu vertonen. Die Auferstehung Jesu findet zwei stimmungsmäßig völlig unterschiedliche Musikalisierungen. In der ersten Fassung wird der Gesang (*Et ressurexit tertia die...*) sehr sanft und intim von Flöte, akustischer Gitarre und leisem, akkordisch gespielter Synthesizer einleitet dann begleitet. In einem stimmungsmäßig unveränderten meditativen Zwischenspiel übernimmt die akustische Gitarre die musikalische Führung. Z. T. werden Textabschnitte wiederholt und in einigen Fällen der Text durch den Vocoder verfremdet. Die gesamte Stimmung der Musik läßt den Text als meditative Reflexion erscheinen: das Wunder der Auferstehung wirkt noch unbegreiflich.

Anders die unmittelbar anschließende zweite Fassung. Das Tempo ist schneller, der Charakter der eines Jubelgesanges, in den später eine zweite Stimme einfällt. Anders als sonst sind Interjektionen in den liturgischen Text eingestreut ("Oh!", "Hey!"). Das Schlagzeug treibt das Stück voran, und aufwärts strebende Rückungen deuten die Auferstehung musikalisch aus. Nimmt man beide Vertonungen zusammen, so könnte man sie vielleicht folgendermaßen interpretieren: Das Wunder der Auferstehung ist zunächst regelrecht unfassbar, eben ein Wunder. Erst mit einer gewissen Distanz stellt sich die Gewißheit ein, daß Jesus auferstanden ist, eine Gewißheit, die in dem Jubelgesang ihren Ausdruck findet. Die Übereinstimmung der musikalischen Bewegungsrichtung mit der sprachlich geschilderten Bewegung belegt möglicherweise den Versuch, die alte Praxis der Ton-symbolik zumindest rudimentär wiederzubeleben. Für einen Zufall halte ich jedenfalls diese musikalische Gestaltung nicht, da Rückungen in der gesamten Messe ansonsten nicht anzutreffen sind und die Faktor der gesamten Komposition deutlich macht, daß ein hoher Grad geistiger Durchdringung des musikalischen Materials dem Komponisten unterstellt werden kann.

¹¹ Es handelte sich um eine Serie im Sender West 3 (WDR), an die ich mich erinnere. Ich hoffe, daß meine Erinnerung in diesem Punkt nicht trügt...

Beispiel 3: Sanctus (inkl. Osanna)

Das zweigeteilte *Sanctus* (*Sanctus* und *Osanna*) dürfte auch bei "unvorbelasteten" Hörern den Eindruck erwecken, daß hier Anleihen bei der "E-Musik" gemacht werden. Der Grund liegt darin, daß im *Sanctus* eine Doppelfuge zu hören ist und das *Osanna* in seinem Rückgriff auf Renaissance-Madrigale recht archaisch wirkt.

Bei der Fuge handelt es sich um eine Textierung - man könnte von einer Kontrafaktur sprechen - des Titels *Carnival Fugue*, den van Leer mit *Focus* auf der Platte *Focus III* (1973) veröffentlichte. Die Themen der Doppelfuge darf man getrost als in der Tradition Bachs stehend bezeichnen. Das ruhige Tempo ermöglicht die gesangliche Ausführung der Fuge. Der Kopf des Fugenthemas im Sopran liefert auch außerhalb der strengen Fugenkonstruktion das Material zu den Instrumentalteilen. Innerhalb des *Sanctus* erscheint immer wieder thematisches Material aus der Fuge, auch wenn zwischenzeitlich z.B. im improvisatorisch wirkenden Baßflötenpart ein Ausbrechen aus dem motivisch-thematischen Material durchaus festzustellen ist. Innerhalb des Schlußteils wird das Fugenthema von der Gitarre im halben Tempo gespielt, und auch die Coda fußt auf dem Fugenkopf, wobei das Thema nach zwei Takten quasi als offene Frage im (Klang-)Raum stehenbleibt und in sich verlierenden Ausklang aufgeht.



In einem schlichten zweistimmigen Satz erscheint das *Osanna*. Der alte Dreiertakt (*tempus perfectum*) wie auch der melodische Duktus erinnern an das Kirchenlied *Allein Gott in der Höh' sei Ehr*. Der Vergleich beider Melodien veranschaulicht jedoch, daß van Leer seine melodische Linie trotz Punktierungen und Vorzeichen einförmiger gestaltet, als sie in dem alten Kirchenlied anzutreffen ist, da es sich bei der zweiten 4-Takt-Gruppe lediglich um eine Sequenzierung der ersten handelt:



Ausführung und Arrangement sind ausgesprochen schlicht gehalten und sind durchaus als Wiederbelebung der Musikpraxis der Renaissance anzusehen: A cappella-Teile (8 Takte) wechseln mit ebenso langen Instrumentalteilen ab. Material sind zwei zweistimmige achttaktige Melodien in Dur (s.o.) bzw. Moll:



Im Sinne einer Steigerung wird der erste a cappella-Satz nur auf Singsilbe vorgetragen, und ab Takt 57 wird der Gesang von den Instrumenten begleitet, wobei im Wechsel von drei achttaktigen Durchgängen abwechselnd die Instrumente oder der Gesang führen. Ein kurzes Zwischenspiel der

Instrumente bleibt trotz quasi-polyphoner Stimmführung ebenfalls schlicht und wird zum Abschluß von Singstimmen (auf Singsilben) ergänzt. Quasi als Reprise wird die achttaktige Melodie a cappella, dann zusammen mit den Instrumenten vorgetragen und endet mit einem Ritardando.

Im Gegensatz zur betonten Schlichtheit des *Osanna* spielt die vokale Einleitung mit dem ansonsten sehr eingängigen Rhythmus, was in der noch nicht an einen festen Takt gebunden Musik der Renaissance durchaus nicht unüblich ist. Notiert man ohne Rücksicht auf Taktarten den rhythmischen Ablauf der Einleitung, so müßte man sie als Wechsel von 3/4, 4/4 und 2/4 aufschreiben:



Obwohl in dem hier vorgestellten Abschnitt von *Dona nobis pacem* die Anleihen bei der Tradition abendländischer Kunstmusik besonders deutlich hervortreten, fällt es mir schwer, eine Begründung hierfür zu finden. Will van Leer lediglich sein musikalisches Handwerk demonstrieren, im Kneifischen Sinne mit seiner musikalischen Bildung protzen?¹² Ist es nur ein *Gag* oder *Gimmick*, Fuge und Renaissance in den Zyklus zu integrieren? Verbeugt sich van Leer vor Johann Sebastian Bach, der in das *Sanctus* seiner *h-moll-Messe* ebenfalls eine Fuge einbindet? Steht die Fuge als Symbol für die Heiligkeit Gottes? Möglicherweise könnte van Leer aber auch auf die lange Tradition des Christentums und seiner Sakralmusik hinweisen wollen, auf einen Vergangenheitsbezug, der im Text selbst durch die alttestamentarische Bezeichnung Gottes (*Deus sabaoth*) anklingt? Ich möchte die Frage nach der Begründung hier ausdrücklich offenlassen.

Beispiel 4: Pater noster

Mit dem Vaterunser endet *Dona nobis pacem*. Es soll in diesem Zusammenhang nur kurz vorgestellt werden, da eine etwas vereinfachte Transkription von Franz Sussmann vorliegt und dies eine Analyse und Interpretation außerhalb der hier angesprochenen Thematik ermöglicht.¹³

Das *Pater noster* entwickelt sich aus einer viertaktigen Kadenzformel über einem gleichbleibenden Baßton. Ob man diesen (wie Sussmann) als Orgelpunkt bezeichnen sollte (Englisch: "pedal point" wie der Gruppenname) sei dahingestellt.¹⁴ Die Viertaktgruppe leitet das *Pater noster* ein und aus, wird als instrumentales Zwischenspiel verwendet und begleitet (z.T. variiert) einige Gesangsabschnitte. Auch die abweichende zweite viertaktige Phrase lehnt sich in der Begleitung deutlich an die Einleitungsgruppe an, so daß das gesamte Stück einen sehr homogenen Eindruck hervorruft, aus dem sich die Melodie entwickeln kann. Diese beschränkt sich am Anfang (*Vater unser im Himmel, geheiligt werde Dein Name*) auf einen von zwei Stimmen gesungenen Rezitationston. Der rezitativische Charakter des Anfangs scheint mir bedeutsamer als die von Sussmann vermutete Symbolisierung der Einheit und Heiligkeit Gottes durch die Verwendung des Orgelpunktes.¹⁵

Die Gesamtanlage zeigt sehr viel Sinn für musikalische Dramaturgie bei gleichzeitiger Beachtung der textlichen Aussage. Die ruhige Begleitung, die durch Umspielungen von Gitarre und Klavier figurativ variiert wird, in Verbindung mit dem - trotz einiger melismatischer Wendungen - dekla-

¹² Fugen zu komponieren setzt Kenntnisse der Kompositionslehre voraus, wie sie bei den meist autodidaktisch ausgebildeten Pop-/Rockmusikern selten anzutreffen sind. Die wenigen Fugen, die mir innerhalb der "U-Musik" bekannt sind, stammen wohl deshalb ausnahmslos von solchen Musikern, die aus einer "klassischen" Ausbildungstradition stammen, und aus dieser Herkunft nie ein Hehl gemacht haben (z.B. Friedrich Gulda mit *Prelude and Fugue*, Keith Emerson von Emerson, Lake & Palmer mit *Fugue*, Jon Lord von Deep Purple in *Anthem*, Gentle Giant *On reflection*).

¹³ Sussmann (1988), S. 29-39

¹⁴ ebd., S. 30

¹⁵ ebd.; möglicherweise könnte man auch die häufige Verwendung des 3/4-Taktes in Verbindung sehen zur Dreieinigkeit Gottes, wie sie musikhistorisch belegt ist (vgl. Michels 1977, S. 211).

matorischen Duktus der Stimmen, geben meiner Meinung nach dem Vaterunser eine Ruhe, Ausgeglichenheit, Selbstverständlichkeit, die sowohl seiner liturgischen Bedeutung als auch seiner Aussage sehr angemessen ist.

Zusammenfassung

Die auszugsweise Beschreibung der Messe *Dona nobis pacem* sollte andeuten, zu welchen Formen Einflüsse aus "U-" und "E-Musik" in dieser Komposition verschmelzen. Zugegebenermaßen ist das Unterfangen einer Analyse und Interpretation des Zyklus nicht einfach, da zunächst die Umständlichkeit und akustische "Unsinnlichkeit" der Sprache gegenüber dem musikalischen Gegenstand eine schwerwiegende Hypothek bedeuten. Ferner liegt keine Partitur zu *Dona nobis pacem* vor, was angesichts der komplexen und ästhetisch ambitionierten Faktur die Analyse beträchtlich erschwert.

Folgende Ergebnisse scheinen mir von besonderer Wichtigkeit im Rahmen des hier angerissenen Themas:

- *Dona nobis pacem* nimmt eine Sonderstellung innerhalb der Musik der letzten Jahrzehnte ein und kann deshalb nicht als repräsentativ für irgendwelche musikalischen Entwicklungen angesehen werden. Äußerlich manifestiert sich diese Sonderstellung in der Funktionalität der Messe als sakrale "Kirchen-Musik" bei gleichzeitigem Einsatz eines pop/rocktypischen Instrumentariums sowie Verwendung der traditionellen Liturgie und der lateinischen Sprache.¹⁶
- Das Instrumentarium wird weitgehend pop/rockkonform eingesetzt, der "Sound" weicht nur streckenweise ab hin zu Bereichen, die der avancierten Jazzmusik oder der neueren "E-Musik" verwandt sind. Der Raumklang wird der Akustik eines Kirchenraumes nachgebildet, wodurch die funktionelle Bindung der Komposition verdeutlicht wird. Etwas überraschend, daß das Kirchenmusikinstrument schlechthin, die Orgel, keine Verwendung findet.
- Die Schallplatte als authentisches Abbild eines Musikwerkes anstelle der Partitur entspricht der Praxis der "U-Musik".
- *Dona nobis pacem* dürfte mit großer Wahrscheinlichkeit vor der Schallplatteneinspielung im Notenbild vorgelegen haben, wurde also komponiert im traditionellen Sinne. Erst diese Arbeitsweise ermöglicht die beobachteten Bezüge zwischen Text und Musik, die ausgeprägte "Dramaturgie" der Musik, das motivisch-thematische Arbeiten in Verbindung mit formalem konstruktivistischem Denken. Hierin wird ein dominierender Einfluß der "E-Musik" erkennbar.
- Die Melodik entfernt sich über weite Strecken von dem für Pop/Rock Typischen. Großer Ambitus, große Intervallsprünge und moderate Melismatik sind dominierend in einigen Abschnitten, die sich dadurch dem Nach- oder Mitsingen durch das Publikum entziehen. Hierin liegt ein wichtiger Unterschied zum sogenannten Sacropop, der auf leichte Singbarkeit und Eingängigkeit abzielt.

¹⁶ Außergewöhnlich ist nur die Koppelung von Funktion, Instrumentarium und Libretto, denn jede Kategorie für sich genommen ließe sich mit zahlreichen Parallelfällen belegen.

Die Möglichkeiten der Stimmbehandlung, wie sie sich in der "E-Musik" des 20. Jahrhundert entwickelt haben, werden nicht genutzt, sondern ein am Schönklang (i.S. eines volkstümlich verstandenen Belcanto) orientiertes Gesangsideal fortgeschrieben.

- Die zahlreichen Beispiele zur Durchbrechung oder "Verschleierung" des Taktes lassen sich zwar deuten als Ausdruck der Aneignung von rhythmischen Denk- und Spielweisen, wie sie sich beispielsweise im Jazzrock antreffen lassen, genauso gut könnte man auch die traditionellen Bezüge in der "E-Musik" z.B. von Schumann und Brahms bis zu Strawinski suchen. Mir scheint eine andere Sichtweise angemessener: durch die Variierung des Rhythmus wird eine Fessel der Pop/Rockmusik abgestreift, nämlich das "Diktat" des durchgängigen Beat, einer gleichmäßig pulsierenden rhythmischen Grundschrift. In gleicher Absicht wird auch die in Pop/Rock nahezu tabuisierte Tempoänderung durch Accelerando oder Ritardando mehrfach praktiziert.

- Die Versuche, Text und Musik aufeinander zu beziehen, stellen ein weiteres "Erbe" der "E-Musik" dar, auch wenn sich derartiges bei "echten" Pop-/Rockmusikern, solchen, die nicht von der "E-Musik" herkommen, finden läßt.¹⁷

Kann nun, dies als zusammenfassende Überlegung mit Blick auf die im Titel des Aufsatzes genannte Ausgangsfrage, die Messe *Dona nobis pacem* den Anspruch erheben, als Modell für die Verschmelzung von "E-" und "U-Musik" zu fungieren, indem hier - so meine Meinung - tatsächlich eine gegenseitige Durchdringung von "E" und "U" stattfindet, und zwar nicht nur hinsichtlich des verwendeten Materials, sondern auch hinsichtlich der kompositorischen Denkweisen? In meiner Einschätzung, daß es bei *Dona nobis pacem* tatsächlich zu einer Verschmelzung von "U" und "E" gekommen ist, ohne daß einer der beiden musikalischen Bereiche den Primat reklamieren darf, tritt ein persönliches Werturteil zutage, dem je nach eigenem Standpunkt widersprochen werden kann. So werden möglicherweise aus dem Blickwinkel der "E-Musik" oberflächliche Effekte oder fehlender Sinn für die avancierteste Musik oder mangelnder musikalischer Tiefgang (was immer das auch sein mag) moniert werden, während seitens der "U-Musik" die Verkopfung, die elitäre Faktur wahrscheinlich zum Vorwurf erhoben werden. Kurz: "E-Anhänger" könnten die "Verunreinigung" der Musik durch "U-Musik" kritisieren, "U-"Befürworter die Verwässerung durch Einflüsse der "E-Musik".

Mit ziemlicher Sicherheit werden sich aber die meisten Stimmen darin einig sein, daß es sich bei dem Zyklus nicht (mehr) um Pop-/Rockmusik handelt. Für den "Rock" hatte Kneif geltend gemacht, daß er entgleitet, wenn man sich ihm in reiner Kontemplation, ohne vitales, roh leibliches Engagement nähert.¹⁸ Verwandt durchaus Borris' Einschätzung der Einflüsse klassischer Musik auf die "Pop-Musik", damals in Gestalt der Klassikadaptionen: *Diese Musik [gem.: Klassikadaptionen] arbeitet mit einem aus historischer*

¹⁷ Vgl. Maas (1989); Kneif (1977)

¹⁸ Kneif (1975), S. 22; in dem das Zitat einleitenden Halbsatz bezeichnet Kneif Rock als ein *Trivialprodukt extremer Art.*

*Ferne herübergeholt Material; trotz der elektrischen Verstärkung und klanglichen Verschärfung hat sie nicht mehr die angeheizte Stimulanz zu Emotion, Sexualität und Aggression wie frühere und andere Pop-Musik.*¹⁹ Und selbst Schuler könnte *Dona nobis pacem* nicht mehr als "Rockmusik" bezeichnen, denn diese rechnet bekanntlich nicht mit dem musikalischen Langzeitgedächtnis; deshalb wäre es auch völlig verfehlt, von einer Rockbearbeitung motivisches oder thematisches Arbeiten im Sinne klassischer Musik zu erwarten.²⁰

Auch wenn ich *Dona nobis pacem* für ein sehr gelungenes Werk halte, eines, das für mich Genuß wie geistige Herausforderung bei jedem Hören bedeutet, möchte ich die Frage nach dem Modellcharakter verneinen. Zum einen ist die Faktur und der Anspruch der Komposition zu speziell, kann nicht auf profane Musik übertragen werden, wodurch die Wirkung als Modell gravierend eingeschränkt wird. Zum anderen handelt es sich um ein höchst individuelles Werk, das maßgeblich durch die musikalischen Erfahrungen und Fertigkeiten seines Urhebers bestimmt wird. Und in diesem Sinne kann die Messe nur Beispiel dafür sein, daß eine - wie ich meine - lebensfähige und ästhetisch reizvolle Symbiose aus "E" und "U", aus Pop/Rock, Jazz, und "Klassik" möglich ist, daß eine Verschmelzung jenseits von *Originalität um jeden Preis* neue Ausdrucksmöglichkeiten eröffnen kann.

Festzustellen ist aber in diesem Zusammenhang, daß Sandners Einschätzung von 1977 bis heute kaum etwas von ihrer Aktualität verloren hat: *Besieht man die Integrationsbemühungen von Rockmusikern und Musikern 'höherer' Musik genauer, dann stellt man einen fast zwanghaften osmotischen Druck der 'Kultur von unten' nach der 'höheren Musik' fest. Umgekehrte Tendenzen aber sind seltener, erweisen sich in der Praxis fast nur als Lippenbekenntnisse.*²¹ Dies halte ich für schade, denn in meinen Augen belegt Thijs van Leer, daß eine Verschmelzung einen ästhetischen Gewinn bedeuten kann, der vielleicht auch für die avantgardistische Musik von Vorteil sein könnte. Warum soll nicht die Utopie einer breitenwirksamen und gleichzeitig modernen Musik wieder geträumt werden? Oder ist den zeitgenössischen Komponisten die bissige Bemerkung eines polnischen Satirikers angemessener: *Manche Priester der Kunst ziehen es vor, in leeren Kirchen zu predigen - wegen der besseren Akustik.*²²

Diskographische Hinweise:

Pedalpoint: *Dona nobis pacem*, 2 LPs (CBS 88531)
Focus: *Focus III*, CD (EMI CDM 7 48861 2)

¹⁹ Borris (1977), S. 28

²⁰ Schuler (1978), S. 142

²¹ Sandner (1977), S. 1190; zu den *Lippenbekenntnissen* könnte man auch den euphorischen Aufsatz von Luciano Berio *Commenti al rock* rechnen (*Nuovo Rivista Musicale Italiana* 1 (1967), H. 5/6).

²² Wieslaw Brudzinski; das Aperçu war vor Jahren in der ZEIT abgedruckt worden - die Quelle hatte ich mir aber leider nicht notiert.

Literatur:

- Borris, Siegfried: *Popmusik - Kunst aus Provokation*. Wiesbaden : Breitkopf & Härtel, 1977
- Dahlhaus, Carl: *Ist die Unterscheidung zwischen E- und U-Musik eine Fiktion?* In: Ekkehard Jost (Hrsg.): *Musik zwischen E und U*. Mainz : Schott, 1984, S. 11-24
- Graves, Barry ; Schmidt-Joos, Siegfried: *Rocklexikon I*. Reinbek : Rowohlt, 1990
- Halbscheffel, Bernhard: *Living in the Past : Rock-Opern, -Symphonien, -Suiten und Parodien*. In: Tibor Kneif (Hrsg.): *Rock in den 70ern*. Reinbek : Rowohlt, 1980, S. 40-81
- Kneif, Tibor: *Rockmusik und Wissenschaft : Aspekte einer zeitgenössischen Trivialkunst*. In: *Melos/NZ* 1 (1975), S. 19-25
- Kneif, Tibor: *Rockmusik und Bildungsmusik*. In: Wolfgang Sandner (Hrsg.): *Rockmusik*. Mainz : Schott, 1977, S. 131-144
- Kneif, Tibor: *Ist Rock E- oder U-Musik?* In: ders.: *Rockmusik : ein Handbuch zum kritischen Verständnis*. Reinbek : Rowohlt, 1982, S. 198-206
- Maas, Georg ; Schmidt-Brunner, Wolfgang: *Pop/Rock im Musikunterricht*. Mainz : Schott, 1988.- Kommentar zu *Dona nobis pacem* auf den Seiten 178 f.
- Maas, Georg: *"Ein Spiel der Sinnlichkeit, durch den Verstand geordnet". Zum Verhältnis von Text und Musik in einigen Pop-/Rocktiteln*. In: Helmut Rösing (Hrsg.): *Rock, Pop, Jazz - musikimmanent durchleuchtet*. Hamburg : ASPM, 1989 (Beiträge zur Populärmusikforschung 7/8), S. 33-44
- Michels, Ulrich: *dtv-Atlas zur Musik*. Bd.1. München : dtv, 1977
- Müller, Karl-Josef: *Informationen zu Pendereckis Lukas-Passion*. Frankfurt a. M. : Diesterweg, 1973
- Sandner, Wolfgang: *Der Kunstanspruch der Rockmusik - Beziehungen zwischen "populärer" und "ernster" Musik*. In: *Universitas* 32 (1977), S. 1185-1190
- Schuler, Manfred: *Rockmusik und Kunstmusik der Vergangenheit : ein analytischer Versuch*. In: *Archiv für Musikwissenschaft* 35 (1978), S. 135-150
- Scibold, Wolfgang: *Beat und Kunstmusik : zwei unvereinbare Gegensätze für die Schulumusik?* In: *Musik und Bildung* 4 (1972), S. 172-176
- Souster, Tim: *Rock, Beat, Pop - Avantgarde*. In: *Musik und Bildung* 4 (1972), S. 177-180
- Sussmann, Franz: *Pop aktiv*. Mainz : Schott, 1988.- Unterrichtsmodell zum *Pater noster* S. 29-39