

Improvisationen, notiert : der Komponist Hans Eugen Frischknecht

Autor(en): **Hirsbrunner, Theo**

Objektyp: **Article**

Zeitschrift: **Dissonanz**

Band (Jahr): - **(2000)**

Heft 63

PDF erstellt am: **22.07.2024**

Persistenter Link: <https://doi.org/10.5169/seals-927977>

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Inhalten der Zeitschriften. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern.

Die auf der Plattform e-periodica veröffentlichten Dokumente stehen für nicht-kommerzielle Zwecke in Lehre und Forschung sowie für die private Nutzung frei zur Verfügung. Einzelne Dateien oder Ausdrucke aus diesem Angebot können zusammen mit diesen Nutzungsbedingungen und den korrekten Herkunftsbezeichnungen weitergegeben werden.

Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Die systematische Speicherung von Teilen des elektronischen Angebots auf anderen Servern bedarf ebenfalls des schriftlichen Einverständnisses der Rechteinhaber.

Haftungsausschluss

Alle Angaben erfolgen ohne Gewähr für Vollständigkeit oder Richtigkeit. Es wird keine Haftung übernommen für Schäden durch die Verwendung von Informationen aus diesem Online-Angebot oder durch das Fehlen von Informationen. Dies gilt auch für Inhalte Dritter, die über dieses Angebot zugänglich sind.

IMPROVISATIONEN, NOTIERT VON THEO HIRSBRUNNER

Der Komponist Hans Eugen Frischknecht

Im Verlauf des 19. Jahrhunderts ging den meisten Komponisten die Fähigkeit verloren, vor Publikum zu improvisieren. Die Kadenz in Solokonzerten wurden fixiert; man wollte keine Risiken eingehen, wie sie das aus dem Augenblick geborene Musizieren fast immer bereit hält. Zugleich wurden die Komponisten sich ihrer totalen Verfügungsgewalt über das Werk immer bewusster und wollten auch nicht das kleinste Detail irgendeinem Interpreten überlassen, der in den meisten Fällen nur von minderer kompositorischer Begabung war. Beethoven schrieb für Mozarts Klavierkonzert in d-Moll KV 466 Kadenz und gestaltete den Beginn seines 5. Klavierkonzertes in Es-Dur op. 73 als gewaltige Improvisation des Solisten, deren Eckpunkte von Akkordschlägen des Orchesters akzentuiert werden. Nichts mehr wurde dem Zufall überlassen, der doch früher gerade als Nervenkitzel goutiert wurde.

Oder doch? Festgehalten wurde in erster Linie die Tonhöhenorganisation, getreu dem in Europa lange unangefochtenen Primat dieses Parameters einer Komposition. Europäische Musik war und ist bis heute vor allem Tonhöhenmusik; die Rhythmen sind mehr oder weniger frei, gerade wenn in den notierten Solokadenz der Schein einer Improvisation aufrecht erhalten werden soll. Verbale Angaben wie *rallentando*, *accelerando*, *stringendo* oder *ritenuto* unterstützen diese Tendenz, können aber keine genaue Fixierung der rhythmischen Organisation garantieren und wirken mehr wie Empfehlungen oder Suggestionen an die Adresse des Interpreten, der mehr oder weniger stark auf diese eingeht.

Hier setzt nun Hans Eugen Frischknechts Kritik an der kompositorischen und improvisatorischen Praxis der Vergangenheit ein, dies um so mehr, als sich in der Gegenwart eine extrem komplexe Rhythmusnotation entwickelt hat, die in Ungenauigkeit umschlägt. Man muss nur mal erlebt haben, wie Alois Kontarsky Karlheinz Stockhausens 1. Klavierstück mit seinen ineinander geschachtelten Tondauern-Relationen analysierte, um der totalen Unmöglichkeit einer genauen Realisation inne zu werden. Olivier Messiaen wiederum, der als einer der Begründer jener komplexen Rhythmik gelten darf, spielte seine eigenen Werke oft höchst ungenau, gerade was den Rhythmus anbelangt. Und Pierre Boulez erklärte unumwunden, dass er zuweilen sehr kompliziert notiere, ohne auf einer genauen Realisation zu

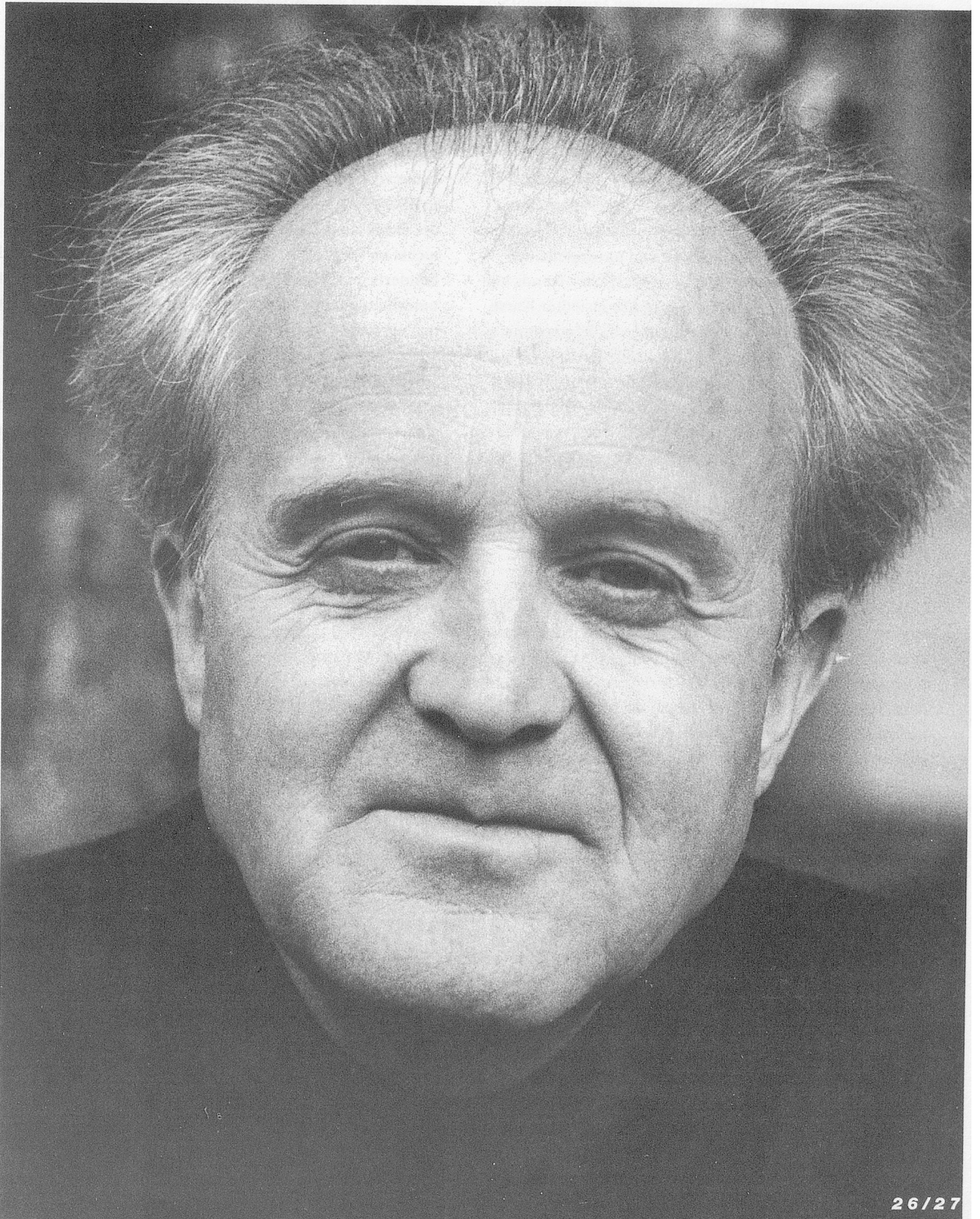
insistieren; wichtig war nur, dass der regelmässige Puls eines traditionellen Taktschemas vermieden wurde.

Um diesen Halbheiten und Finten zu entgehen, verwendet Frischknecht seit geraumer Zeit fast nur noch die so genannte *space notation*: eine Anleitung zu rhythmisch ziemlich freiem Improvisieren, während die Tonhöhen eindeutig fixiert bleiben. Doch bevor ich auf diesen Aspekt von Frischknechts Komponieren eingehe, sei seine berufliche Karriere kurz skizziert, die ihn von St. Gallen nach Berlin und Paris führte, um schliesslich in Bern und Biel zu enden. Dabei wird sofort auffallen, dass er neben dem Komponieren vor allem das Orgelspiel pflegt, das von jeher die Domäne von grossen Improvisatoren war. Gerade mit diesem Instrument hat sich eine Praxis erhalten, die, wie hier kurz dargestellt, anderswo längst ausgestorben ist.

LEHRJAHRE

Hans Eugen Frischknecht wurde am 8. Mai 1939 in St. Gallen geboren, wo er nach der Matura das Klavierlehrerdiplom beim SMPV erwarb. Von 1959 bis 1962 studierte er an der Hochschule für Musik in Berlin bei Michael Schneider Orgel, Boris Blacher Komposition, Josef Rufer Zwölftontechnik und Ernst Pepping Kontrapunkt. Nach dieser schon sehr vielfältigen Ausbildung folgten zwei Jahre in Paris (1962–1964), wo Gaston Litaize ihn im Orgelspiel und Robert Veyron-Lacroix auf dem Cembalo unterrichtete. Ganz entscheidend war der Kontakt mit Olivier Messiaen, in dessen Classe d'Analyse am Conservatoire national supérieur Frischknecht den heute legendär gewordenen Kursen über die Oper von Claudio Monteverdis *L'Orfeo* bis Alban Bergs *Wozzeck* und die geistliche Musik von der Gregorianik über die Ars nova bis heute folgte. Dreimal vier Stunden pro Woche dauerte der Unterricht, der ungeahnte, Zeit und Raum überbrückende Perspektiven öffnete.

Messiaen war, wie gut bekannt, auch Organist, der in der Kirche La Sainte-Trinité amtierte und dort – weit entfernt von jedem Dogmatismus – die Improvisation in verschiedenen Stilen pflegte. Obwohl er um 1950 dem Serialismus wichtige Impulse gegeben hatte, zeichnete er sich durch grosse Toleranz aus, die auf Frischknecht eingewirkt hat, der jeden kompositorischen Automatismus ablehnt. Vom Cluster



bis zur grossen Terz, von der Atonalität bis zur Tonalität ist für ihn alles möglich, wenn es die Umstände gestatten. Die Versuchung, sich irgend einem System zu unterwerfen, hatte über Frischknecht keine Macht. Deshalb schliesst er in eine CD mit Orgelmusik des 20. Jahrhunderts von Max Reger bis John Cage, die er vor kurzem aufgenommen hat, auch Pepping ein, nicht nur aus Freundlichkeit dem ehemaligen Lehrer gegenüber, sondern auch aus Generosität, die auch dem am Wegrand der Geschichte Vergessenen und Liegengebliebenen ihre Aufmerksamkeit zuwendet.

Seit 1964 wirkt Frischknecht nun an der Johanneskirche in Bern als Organist und Veranstalter von Abendmusiken. Doch Konzertreisen brachten ihn weit herum in Europa und Amerika, und am Orgel-Improvisationswettbewerb in St. Albans (England) errang er 1971 den ersten Preis. Obwohl sich sein Unterricht in Tonsatz und Kontrapunkt durch hohe Professionalität auszeichnete, wurde er erst 1983 vom Konservatorium Biel als Lehrer für Musiktheorie und Improvisation engagiert. Daneben setzte sich Frischknecht von je in ehrenamtlicher Funktion für das Wohl von Musikerinnen und Musiker ein, gründete 1970 die IGNM-Vokalisten und improvisierte in verschiedenen Experimenten mit Jugendlichen, was von bestandenen Pädagogen mit Stirnrünzeln verfolgt wurde. Verschiedene Schweizer Erstaufführungen von Werken Messiaens gehören zu Frischknechts Verdiensten, ohne dass er um sie grossen Propagandalärm gemacht hätte. Ihm fehlt die Aura einer charismatischen Führergestalt; doch still und wie selbstverständlich setzt er sich für das ein, was ihm wertvoll und unvergleichlich scheint; vom Diktat bestimmter verführerischer Trends hält er sich fern. Obwohl er schon 1959 die Darmstädter Kurse für Neue Musik besuchte, widerstand er der Versuchung, sich einem der sich dort bildenden Klüngel anzuschliessen. Seine Lehrjahre in Berlin und Paris hatten ihm die Augen und Ohren geöffnet für die Vielfalt dessen, was im 20. Jahrhundert an Musik möglich war und sich in Würde seinen Platz in der Welt sichern durfte. Unrealistisch wäre es deshalb, sich lange in ein System einzuschliessen, das bald von darauf folgenden überholt würde.

SPACE NOTATION

In den 1988 entstandenen *Sechs Bildern für Klavier* wird auf eine relativ einfache und schlüssige Weise der Charakter einer Improvisation realisiert: Fixiert sind ganz eindeutig die Tonhöhen (Notenbeispiel 1), die doch den Schein einer aus dem Augenblick entstehenden Ordnung bewahren; die Gemeinsamkeit der drei hier wiedergegebenen Abschnitte beruht mehr auf der sich wiederholenden Gestik der hohen, tiefen und rasch repetierten Oktaven als auf intervallischen Beziehungen, wie sie durch eine Reihe gewährleistet wären. Die Tondauern aber stehen nicht genau fest, doch geben die gewählten Zeichen eine ohne viel Vorstudium erkennbare

Orientierung über lange, kurze und mittlere Werte, da sie sich auf die traditionelle Notation beziehen. Denkbar wäre auch eine Darstellung auf Millimeter-Papier gewesen, doch Frischknecht möchte die Spontaneität des Interpreten aktivieren, der ohne strengen Drill im unwiederholbaren Augenblick gerade das tut, was ihm richtig scheint. Die Interaktion zwischen den Tonhöhen und den Tondauern soll jedesmal neu entstehen; Frischknecht stellt nur einen raumzeitlichen Raster bereit, der flexibel bleibt und dennoch das Schema von Phrase-Phrase-Entwicklung suggeriert, das seit der Klassik viele Formen der Instrumentalmusik bestimmt. Im Gegensatz zu den eingangs erwähnten Kadenz in Solokonzerten wird nicht eine längst verloren gegangene Kunst des Improvisierens vorgetäuscht, und die übertriebene Komplexität zeitgenössischer Werke, die nie genau wiedergegeben werden kann, wird auch vermieden, so dass ein vollkommenes Gleichgewicht zwischen Bindung und Freiheit entsteht.

Die *Sechs Bilder* setzen sparsam auch verbale Anmerkungen ein und weisen Titel auf, die sich nicht ausschliesslich auf Spieltechnisches beziehen; neben dem ersten Stück, das *Oktaven* heisst, steht z.B. das dritte mit der Charakterbezeichnung *Ein Flimmern* und das fünfte mit *Blüten*, so dass sich ein weites Feld von poetischen Assoziationen öffnet, das den Interpreten stimuliert und die Hörenden günstig stimmt. Nicht abstrakte Tonordnungen werden vorexerziert, keine verschlüsselten Botschaften werden durchgegeben, so dass einem mühelosen Kontakt mit dieser Musik, die in der Tradition des romantischen Charakterstückes bleibt, nichts im Wege steht. So pflegten Komponisten des 19. Jahrhunderts im kleinen Kreis ihre Freunde und Freundinnen zu unterhalten und die ephemere Gültigkeit ihrer Improvisationen als Reiz zu geniessen.

Problematischer wird diese, wenn ein ganzes Ensemble von Musikern oder sogar ein volles Orchester sich im Zusammenspiel verständigen muss. Ein Dirigent könnte Einsätze geben, aber ohne Takte zu schlagen. Bei Kammermusik müsste aber jeder Ausführende die ganze Partitur kennen und immer vor Augen haben. Diese Situation besteht z.B. im 1999 entstandenen Quintett für Flöte, Klarinette in B, Violine, Violoncello und Klavier. In dieser Partitur macht Frischknecht auch Vorschläge, wie bestimmte Passagen ausgeführt werden sollen: Sehr lebhaft und unregelmässig zu wiederholende Figuren (Notenbeispiel 2) geben das Vorbild ab für die Realisation nur summarisch notierter Tonhöhen (Notenbeispiel 3), wobei die Dauer der einzelnen Komplexe in Sekunden angegeben ist, aber auch nur ungefähr, was grosse Freiheiten gewährt. Die einzelnen «Akkorde» der verschiedenen Instrumente ergänzen sich entweder zur Zwölftönigkeit oder greifen ineinander, so dass stehende Klänge sich bilden, die durchaus eine harmonische Funktion erfüllen: ein bekanntes Phänomen improvisatorischen Musizierens im Rahmen von vorgegebener Harmonik, wie wir es im Barock oder auch im Jazz finden.

Notenbeispiel 1

The image shows a musical score for piano, titled 'Notenbeispiel 1'. It consists of two staves: a treble clef staff on top and a bass clef staff on the bottom. The music is written in a key with one sharp (F#) and one flat (Bb). The score includes various dynamics such as *ff*, *f*, *mp*, and *ff*. There are also articulation marks like accents (>) and slurs. A specific section is labeled '1) Oktaven' with a '40' below it, indicating a tempo or duration. The notation includes chords, single notes, and some complex rhythmic patterns. A 'Ped.' (pedal) marking is present at the beginning of the piece.

Notenbeispiel 2

Handwritten musical score for five staves: FC (Flügelhorn), KC (Klarinette), VC (Viola), Vcl (Violoncello), and Kl (Klavier). The score includes a tempo marking $\approx 1'05''$ and a key signature of one flat (D). The notation features various musical symbols such as dynamics (p), articulation (accents), and phrasing slurs. The piano part (Kl) includes chordal structures and melodic lines.

Notenbeispiel 3

Handwritten musical score for five staves: FC, KC, VC, Vcl, and Kl. The score includes a tempo marking $(1 \text{ Takt} \approx 7''-10'')$ and a key signature of one sharp (F#). The notation includes dynamics (p) and phrasing slurs. The piano part (Kl) includes chordal structures and melodic lines. The score is annotated with boxes containing chord diagrams and the text "ähnliche Figuren mit diesen Tönen" (similar figures with these tones) and "simile".

ROSA LOUI

Besonders interessant wird diese Form von Zusammenspiel, wenn es sich um Sologesang mit Begleitung des Klaviers handelt, denn beide am Werk Beteiligten sind von jeher dafür disponiert, eine herausragende Rolle zu spielen, die viele Freiheiten, ja Brillanz und Virtuositum gestattet. Das

trifft in besonderem Masse für *rosa loui*, 7 Lieder für Alt und Klavier von 1969, zu. Der Text von Kurt Marti, 1967 entstanden, ist schon für sich allein in verschiedener Hinsicht bemerkenswert. Denn damals, rund um den Mai 1968, bildete sich, vor allem unter den jungen Menschen, eine neue Konzeption von dem heraus, was die Schweiz sein könnte, und die traditionellen Werte, die seit der Zeit des Faschismus un-

1) rosa loui

ACT

Klavier

so ro-sa wie du ro-sa bisch

so ro-sa bisch kei lau-

süsch

hinterfragt galten, wurden angezweifelt. Dazu nur einige Hinweise: Martis Gedichte sind im berndeutschen Dialekt geschrieben. Den Dialekt zu sprechen und zu pflegen war eine Waffe der «geistigen Landesverteidigung» gegen die braunen Usurpatoren, und das galt in ganz besonderem Masse für das Berndeutsche mit seiner trotzig Bedächtigkeit. Das Berndeutsche ist darüber hinaus eine der ältesten Formen des Alemannischen, sehr wenig beeinflusst vom Hochdeutschen. Leider geriet die Pflege des Dialekts zunehmend zu einem selbstgefälligen Folklorismus. Dagegen kämpfte nun Marti an und fand einen neuen Sprachstil, den man Modern Mundart nannte. Mit dieser anglisierenden Formel wurde der Anschluss an eine Zeit betont, die sich immer weniger aus Jodeln und Fahenschwingen machte.

Martis Gedichte üben leise Kritik am Berndeutschen und sind doch eine Liebeserklärung an dessen Eigenart. Der Titel *rosa loui* weist zurück auf einen der hintersten Winkel des Haslitals, der Roseloui heisst. Um unseren *chers confédérés* von jenseits der Saane das Verständnis zu erleichtern, sei beigefügt, dass man im Alemannischen unter einer Loui eine Lawine versteht, die wie kein anderes Naturereignis die Grossartigkeit und Gefahr unserer Alpenwelt repräsentiert und unerwünschte Eindringlinge fernhält, so geschehen bei der Schlacht am Morgarten, wo die Innerschweizer eine künstliche Lawine aus Felsbrocken und Baumstämmen auf die Habsburger hinunter rollen liessen. Während des Zweiten Weltkriegs entstand in der Schweiz über dieses historisch verbürgte Ereignis ein Film mit Heinrich Gretler in der

Hauptrolle, der den Willen zum Widerstand stählen sollte. Marti befreit die *loui* (Lawine) von all ihrem Pathos und dichtet ein graziöses Wortspiel auf die Worte *rosa* und *loui*, das von Hans Arp oder Kurt Schwitters stammen könnte:

so rosa
 wie du rosa
 bisch
 so rosa
 isch
 kei loui süsch
 o rosa loui
 rosa lou
 i wett
 so rosa
 wär ig ou
 (so rosa wie du rosa bist, so rosa ist keine lawine sonst.
 o rosa loui, rosa lou, ich möchte, so rosa wäre ich auch)

Frischknecht vertont nun diesen Text in extrem atonalem Stil und vollzieht damit endgültig den Bruch mit der bernischen Bodenständigkeit. Was die sechziger Jahre auf dem literarischen Gebiet als Modern Mundart bezeichneten, wird durch das musikalische Idiom noch akzentuiert. Vielleicht ist es das erste Mal, dass der Dialekt mit einer so avancierten Kompositionstechnik in Berührung kam. Der Klavierpart ist aber denkbar einfach gehalten; nur kleine Sekunden durchmessen wie spasseshalber den Tonraum (Notenbeispiel 4), dazwi-

schen stehen einige isolierte Clusters. Dadaistisch sind Text und Musik, weil sie sich wie ihre Vorbilder im Cabaret Voltaire während des Ersten Weltkrieges von allem hohen Pathos fernhalten und am Sinn von hoher Kunst zu zweifeln beginnen. Die Gesangslinie folgt dem Rhythmus der Worte sehr genau. Das Wort *rosa* z.B. wird im Gegensatz zum Hochdeutschen und Französischen auf der ersten Silbe nur kurz betont, und der Diphthong *ou* verführt zu einem Glissando, wie es diesem herben Urlaut der Sprache angemessen ist.

Mani Matter, der Berner Troubadour, dichtete und komponierte während der sechziger Jahre auch in Modern Mundart, doch sein Vorgehen lässt sich nicht mit dem Frischknechts vergleichen. Er konzipierte seine Chansons zuerst im Kopf, Text und Musik entstanden gleichzeitig; erst spät wurde notiert und meist mit der Hilfe von Fachleuten. Frischknecht aber ging als Ostschweizer, als «Fremder», an die Berner Mundart heran und verfremdete sie wortwörtlich zu etwas Spielerischem von kabarettistischer Leichtigkeit, dessen spöttische Provokation unsere Vorstellung von dem, was in der Schweiz auf künstlerischem Gebiet möglich ist, um ein gutes und wichtiges Stück zu erweitern hilft.

Werkverzeichnis (Ergänzungen)*

Komposition für Flöte, Klarinette und Tonband (1971)
Rund um das Klavier, Stücke für mehrere Spieler an einem Klavier (L)
Zwei erweiterte Orgelskizzen (1993)
Trio für Klarinette, Violoncello und Klavier (1993)
Clav-Cemb für zwei Cembali (1994)
Gleich-Ungleich für grosse Orgel und Orgelpositiv (1994)
Eine neue Schöpfungsgeschichte für 12 Singstimmen (3S, 3A, 3T, 3B) (1994)
Vier Stücke für eine mitteltönig gestimmte Orgel (1995)
Flöten im Raum für Querflötenorchester (1996)
Jehan Alain, Facteur d'orgue für gemischten Chor (L) (1996)
Oktett für drei Bläser und fünf Streicher (1996) (Edition Gravis, Bad Schwalbach)
Psalm 113 für dreistimmigen Chor (SAM) und Orgel (L) (1996)
Vier Stücke für 24-Ton-Organ (1997)
Lobet den Herrn für dreistimmigen Chor (SAM) und Klavier (L) (1997)
Psalm 113 für dreistimmigen Chor (SAM) und Klavier (L) (1997)
Fünf einfache Orgelstücke in neuen Notationsarten (L) (1997)
Fünf Bilder für Klavier (1998)
Actions / Réactions für Schlagzeug und Orgel (1998)
Sprungbrett für mehrere Chöre und Instrumente (L) (1999)
Quintett für Flöte, Klarinette, Violine, Violoncello und Klavier (1999)

Bibliographie (Ergänzungen)*

«Verbotsliste für Komponisten am Ende des 20. Jahrhunderts», *Dissonanz* 44/1995
«Abriss der Musikgeschichte seit 1945», *Musikpädagogische Blätter* 2/1997

Diskographie (Ergänzungen)*

«Orgelmusik quer durch das 20. Jahrhundert». Hans Eugen Frischknecht spielt an der Goll-Organ der Johanneskirche in Bern (Werke von Max Reger, Louis Vierne, Jehan Alain, Ernst Pepping, Olivier Messiaen, György Ligeti, Marek Kopelent, John Cage, Hans Eugen Frischknecht). Musikverlag Müller&Schade, Bern, M&S 5019/2
Hans Eugen Frischknecht: Komposition für zwei Trompeten und Orgel / Fantasia für Violine, Schlagzeug und Orgel / Fünf Praeambeln für Orgel / Kristallisationen für Orgel / Tonal-Atonal für Orgel / Verflechtungen für zwei Organen / Farbschimmerungen II für zwei Organisten. Hans Eugen Frischknecht, Orgel u.a. Intersound, München, ISPV 161 CD

* Dieses Verzeichnis enthält nur Titel, die im Eintrag «Hans Eugen Frischknecht» des Lexikons *Schweizer Komponisten unserer Zeit* (Amadeus, Winterthur 1993, S. 128f.) nicht angeführt sind.

(L) = Diese Werke sind speziell für Laien-Interpreten komponiert.