

Zeitschrift: Dissonanz = Dissonance
Herausgeber: Schweizerischer Tonkünstlerverein
Band: - (2009)
Heft: 106

Artikel: "Que ferais-je sans ce monde" : zur Fünften Symphonie von Marcel Mihalovici auf ein Gedicht von Samuel Beckett = la 5e Symphonie de Marcel Mihalovici sur un poème de Samuel Beckett
Autor: Näf, Lukas
DOI: <https://doi.org/10.5169/seals-927699>

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. [Siehe Rechtliche Hinweise.](#)

Conditions d'utilisation

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. [Voir Informations légales.](#)

Terms of use

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. [See Legal notice.](#)

Download PDF: 12.05.2025

ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, <https://www.e-periodica.ch>

«Que ferais-je sans ce monde» — La 5^e Symphonie de Marcel Mihalovici sur un poème de Samuel Beckett

L'étroite amitié qui unissait Marcel Mihalovici (1898-1985) et Samuel Beckett (1906-1989) porta également ses fruits sur le plan artistique: Beckett, qui avait l'habitude de s'opposer farouchement à la mise en musique de ses œuvres, n'autorisa pas seulement Mihalovici à s'emparer de sa pièce *La dernière bande* et de son poème *Que ferais-je...*, mais collabora même activement avec le compositeur franco-roumain pour l'opéra *Krapp ou La dernière bande*. Dans sa 5^e symphonie (1966-69), Mihalovici met en scène la poésie de Beckett sous la forme d'une arche opposant scherzo et élégie. De cette confrontation avec le contenu poétique résulte une forme symphonique de l'intériorisation. Contrairement à d'autres compositeurs (Barrett, Holliger, Kurtág, Wildberger), Mihalovici ne tire pas toutes les conséquences du « silence » de Beckett et ne va pas jusqu'à l'extinction du médium musical — avec les limitations expressives qui s'ensuivent. Il crée au contraire une œuvre d'art dans laquelle la tradition symphonique sert à exprimer avec sensibilité et efficacité l'introspection de Beckett, sans que la musique ne devienne une illustration prosaïque du texte littéraire.

EIN RUMÄNE IN PARIS

Kennen Sie Marcel Mihalovici? Nicht? Oder sagen Ihnen die Namen Arthur Honegger, Bohuslav Martinů, Alexandre Tansman, George Enescu, Constantin Brancusi, Hans Rosbaud, Ferdinand Leitner, Paul Sacher oder eben Samuel Beckett mehr? Mit all diesen Persönlichkeiten hat der rumänisch-französische Komponist Marcel Mihalovici (1898–1985) im vergangenen Jahrhundert intensiv zusammengearbeitet. Doch ist heute seine Person eben so wenig wie sein ambitioniertes symphonisches Schaffen, nebst einem ebenfalls ausgereiften musikdramatischen Werk, ein Begriff, selbst in Paris nicht, wo Mihalovici zwischen 1919 und 1985 lebte und wirkte. Sein Schattendasein ist wohl auch damit zu erklären, dass kaum Einspielungen seiner Werke auf Tonträgern greifbar sind.¹

Dennoch lohnt sich die Auseinandersetzung mit diesem Komponisten, der sich nicht krampfhaft um den Anschluss an die musikalische Avantgarde der Zeit bemühte, zweifellos. Mihalovicis Kompositionen wurden zu Lebzeiten des Komponisten stets aufgeführt und von der Öffentlichkeit, besonders in Frankreich, Rumänien, Deutschland und der Schweiz, mit grossem Interesse aufgenommen. Sämtliche Werke liegen bei verschiedenen französischen Verlagen im Druck vor. Nicht zuletzt zeigt die Zusammenarbeit mit bedeutenden Künstlern der Zeit – und als Beispiel sei in diesem Artikel die Zusammenarbeit mit Samuel Beckett thematisiert –, dass Mihalovici als kreativer Geist zu überzeugen vermochte.²

Die Symphonien des Allrounders Mihalovici gehören neben den Opern und zahlreichen Kammermusikwerken zu den Hauptwerken des Komponisten, der am 22. Oktober 1898 in Bukarest geboren wurde, wo er ersten Violin- und Theorieunterricht genoss. 1919 übersiedelte er auf Empfehlung seines Mentors George Enescu (1881–1955) nach Paris, wo er bis 1925 an der Schola Cantorum bei Nestor Lejeune (Violine), Vincent d'Indy (Komposition), Amédée Gastoué (Gregorianik) und Léon-Edgard Saint-Réquier (Harmonielehre) studierte. Schon bald exponierte er sich mit ersten Kammermusikwerken (*I. Streichquartett* op. 10; 1923) und Orchestermusik (*Notturmo*; 1925) im hart umkämpften Pariser Musikmarkt. In Zusammenarbeit mit dem avantgardistischen russischen Maler Mikhail Larionov und der Tänzerin Lizica Codreanu wurden 1923 die Ballettmusiken *Une vie de*

Polichinelle und 1924 *Karaquenz* in Paris aufgeführt. Mit dem Operneinakter *L'intransigeant Pluton* op. 27 positionierte er sich sodann auch im Bereich des Musiktheaters.

Um 1930 etablierte sich in Paris eine Gruppe von ausländischen Komponisten um den Verleger Michel Dillard, der im Verlag «La Sirène Musicale» Werke von Bohuslav Martinů, Conrad Beck, Tibor Harsányi, Alexander Tcherepnin und Marcel Mihalovici veröffentlichte und um 1930 wenige Konzerte zu Werbezwecken veranstaltete. In Anlehnung an die Pariser Schule der Bildenden Kunst wurden diese Komponisten als *École de Paris*³ bezeichnet. Ab 1932 engagierte sich Mihalovici in der Gesellschaft für zeitgenössische Kammermusik *Triton*⁴, wo zahlreiche seiner Werke zur Aufführung gelangten. Nach Exiljahren in Cannes während des Zweiten Weltkrieges verstärkte sich seine Präsenz ab 1950 auch in Deutschland und der Schweiz, wo seine Werke von Ferdinand Leitner, Paul Sacher, Erich Schmid, Hans Rosbaud und Heinz Zeebe im Konzert und der Oper gefördert wurden. Nicht zuletzt erfuhren seine Symphonien hochstehende Uraufführungen und Radioeinspielungen durch die erwähnten Dirigenten. Ab den 1940er Jahren engagierte er sich am französischen Radio, wo er Mitglied des Musikkomitees war. Zwischen 1959 und 1962 war er Lehrer an der Pariser Schola Cantorum. Mehrere französische Preise ehrten seine Tätigkeit. Höhepunkte seines künstlerischen Schaffens bilden die Oper *Krapp ou La dernière bande* op. 81, die Mihalovici 1959 in enger Zusammenarbeit mit Samuel Beckett (1906–1989) komponierte, und seine *Fünfte Symphonie* op. 94.

AUSEINANDERSETZUNG MIT DER SYMPHONIE

Es war ein Auftrag des berühmten und vermögenden Basler Mäzens Paul Sacher, der zur ersten Symphoniekomposition von Mihalovici führte.⁵ Mihalovici schrieb 1951 für seinen Freund Sacher die *Sinfonia giocosa* op. 65. Im Gegensatz zur früher entstandenen *Symphonies pour le temps présent* (1944) – gemeint sind die schreckliche Zeit der deutschen Besatzung Frankreichs und die Gräueltaten des Zweiten Weltkriegs –, die formal einer Ouvertüre nachgebildet ist, verwendet Mihalovici im ersten Satz seiner *Sinfonia giocosa* das dualistische Modell des Sonatenhauptsatzes. Die Durchführung, der tra-

1. Es kann lediglich auf Radiomitschnitte zurückgegriffen werden, die sich in der Paul Sacher Stiftung, Basel, der Zentralbibliothek Zürich oder den Archiven der Radiostationen befinden.

2. Dazu ausführlich: Lukas Näf, «Music always wins». Marcel Mihalovici und Samuel Beckett, Dissertation Universität Zürich, 2008.

3. Manfred Kelkel, *L'École de Paris: une fiction ?*, in: Pierre Guillot (Hrsg.), *Hommage au compositeur Alexandre Tansman (1897–1986)*, Paris: Presses de l'Université de Paris-Sorbonne 2001, S. 85–89.

4. Vgl. dazu die Untersuchung von Ruth Melkis-Bihler, *Pierre-Octave Ferroud (1900–1936). Ein Beitrag zur Geschichte der Musik in Frankreich (=Europäische Hochschulschriften, Reihe 36 Bd. 130)*, Frankfurt am Main/Bern etc.: Lang 1995, S. 433–465.

5. Zur Freundschaft und Zusammenarbeit zwischen Paul Sacher und Marcel Mihalovici: Lukas Näf, *Paul Sacher und Marcel Mihalovici*, in: Mitteilungen der Paul Sacher Stiftung 22 (2009), S. 14–19.

6. Veronika Gutmann (Hrsg.), *Alte und Neue Musik. Das Basler Kammerorchester (Kammerorchester) unter Leitung von Paul Sacher 1929–1976*, Zürich: Atlantis 1977, Band 2, S. 272.

7. Im Zusammenhang mit *Krapp* vgl. Marcel Mihalovici: *Zur*

ditionelle Ort der motivisch-thematischen Arbeit, verarbeitet regulär das erste Thema, das «durant le développement [...] pas mal de transformation [...]»⁶ erlebt. Auch der zweite Satz entspricht in der Gestaltung als Variationensatz durchaus der Tradition. Mihalovici sah sich nicht veranlasst, in einer Phase zeitgeschichtlicher und ästhetischer Umwälzungen traditionelle Prinzipien der musikalischen Gestaltung grundsätzlich zu relativieren.

Der Rückgriff auf tradierte musikalische Formen, augenscheinliches Aufblitzen der strengen Ausbildung an der Pariser Schola Cantorum, findet sich auch deutlich in der *Sinfonia partita* op. 66 von 1952. Dieses Werk für Streichorchester besteht aus den Sätzen «Intrada e Ricercare», «Invenzione», einem «Perpetuum Mobile» – in Scherzo-Form – sowie einem abschliessenden «Finale». Das «Ricerca» des ersten Satzes ist fugisch gestaltet, was Anleihen beim Ricercar des 16. und 17. Jahrhunderts offensichtlich macht. Das Wiederauflebenlassen tradierter Formen, die Mihalovici zuweilen als «reine musikalische Formen»⁷ oder strenge «Kompositions-Formen»⁸ bezeichnete, bestimmt das Œuvre von Mihalovici durchgängig.

Es erstaunt kaum, dass auch bei der *Sinfonia variata* op. 82 von 1960, Mihalovicis dritter Symphonie, die Ausgestaltung tradierter musikalischer Formen innerhalb eines ausgedehnten Variationensatzes eine zentrale Rolle spielt: «Die erste Variation hat Form und Gefüge einer Sonate von Scarlatti, die zweite ist ein ruhiges Lied und die dritte, mit der der erste Teil schliesst, hat Form und Charakter eines Scherzo.»⁹ Die Scherzo-Form, der wir auch in Mihalovicis *Fünfter Symphonie* wieder begegnen werden, ist durchaus zu erkennen. Doch allzu plakativ rekurriert Mihalovici nicht auf das «Altbewährte», denn es gilt wohl auch in diesem Fall seine Devise, dass es sich bei seinen Stücken «ne s'agit pas d'une «forme» sonate ou symphonie, mais d'un «climat» de sonate ou de symphonie.»¹⁰

1963 komponierte Mihalovici seine vierte Symphonie, die er *Sinfonia cantata* op. 88 nannte. Mit diesem vokalsymphonischen Werk erprobte Mihalovici Gestaltungsweisen, die für die Ausformung der Vokalpartie in seiner *Fünften* bestimmend wurden und rückt so deutlich von den vorangegangenen Werken ab, die ihren Fokus auf die formale Gestaltung legten. Durch die Vertonung von Texten aus dem Alten Testament (Buch Kohelet bzw. Ecclesiaste) öffnet Mihalovici das Feld für die musikalische Reflexion über den Sinn des Lebens und für Fragen der Lebensführung und integriert so philosophische Überlegungen in sein Werk. Das viersätzige Werk («Prologue» – «Rapsodie» – «Ritournelle» – «Méditation») ist gekennzeichnet durch eine klare Behandlung des Chores, die sich in einfacher Zweistimmigkeit mit Sequenzbehandlung und homorhythmischen a cappella-Chorsätzen ausdrückt. Wie in der Oper *Krapp* übernimmt auch in der *Vierten* von Mihalovici ein Bariton die Hauptrolle und schafft durch eine expressive Gesangsweise und gesprochene Passagen emotionale und musikalische Kulminationspunkte. Die differenzierte Verwendung des Sprechgesangs verweist nicht nur entschieden auf die Opern *Phèdre* und *Krapp*, sondern auch voraus auf seine *Fünfte*. Die satztechnische Gestaltung der Symphonie bedient sich im weitesten Sinne einer motivisch-thematischen Arbeit, die sehr deutlich im Satz «Rapsodie» hervortritt. Das zu Beginn in den Hörnern exponierte Hauptmotiv bestimmt durch dessen Varianten, die durch die Veränderung seiner Komponenten und die Techniken der Abspaltung und Neukombination entstehen, den gesamten Satz. Diese Techniken entwickelte Mihalovici sodann in seiner *Fünften* entschieden weiter.

Marcel
Mihalovici und
Monique Haas
1941 in
Cannes.

Foto: François
Fontenoy



FÜNFTE SYMPHONIE

Kulminationspunkt in Mihalovicis symphonischem Schaffen ist seine *Fünfte Symphonie* op. 94, mit der er auch einen Abschluss in der Beschäftigung mit der Gattung Symphonie fand. Das Werk entstand zwischen 1966 und 1969 in mehreren Etappen, wobei der Fortschritt durch Mihalovicis Herzinfarkt vom Herbst 1967 verzögert wurde. Vorerst sah Mihalovici keine vokale Partie vor. Erst im Sommer 1968 entschied sich Mihalovici, ein Gedicht von Samuel Beckett in die Symphonie zu integrieren und die bereits bestehenden Teile des Werks zu überarbeiten.¹¹ Das in Erinnerung an Hans Rosbaud verfasste Werk wurde 1971 erstmals in Bukarest aufgeführt, doch auch vom französischen, deutschen und schweizerischen Radio wurde das Werk in den 1970er Jahren aufgenommen und gesendet. Im Zusammenhang mit der Aufführung in Paris merkte Mihalovici an, dass dieses Werk «[...] comprend une importante partie vocale pour laquelle j'ai utilisé un poème de Samuel Beckett.»¹²

Die Hinwendung zu einem Gedicht des Wahlparisers Samuel Beckett erstaunt nur auf den ersten Blick. Beckett und Mihalovici arbeiteten im Rahmen des Opernprojekts *Krapp ou La dernière bande* 1959/1960¹³ bereits früher sehr eng und überaus erfolgreich zusammen, was die eindrückliche Aufführungstatistik von *Krapp* in den letzten vierzig Jahren zeigt. Die beiden kannten sich seit den 1950er Jahren. Ab 1937 weilte Beckett in Paris, wo er seiner späteren Frau, der Pianistin Suzanne Deschevaux-Dumesnil, begegnete. Diese kannte ihrerseits Monique Haas, die Ehefrau von Mihalovici aus der gemeinsamen Pariser Studienzeit. Spätestens im April 1956 kam es zu einer ersten Begegnung zwischen Mihalovici und Beckett im Rahmen eines Pariser Konzertes von Monique Haas.¹⁴

Becketts literarisches Schaffen, das zahlreiche musikalische Bezugspunkte aufweist¹⁵, war nicht nur für Mihalovici, sondern auch für eine ganze Reihe anderer Komponisten des 20. und 21. Jahrhunderts, etwa Morton Feldman, Heinz Holliger, György Kurtág, Roman Haubenstock-Ramati, Wolfgang Fortner, Jacques Wildberger und Detlev Müller-

Entstehung der *Krapp*-Partitur, in: Programmheft der Städtischen Bühnen Bielefeld, Spielzeit 1960/61.

8. Im Zusammenhang mit *Die Heimkehr* vgl. Marcel Mihalovici, Programmheft der Woche für Neue Musik 1954 in Frankfurt, Sammlung Paul Sacher, CH-Bps.

9. Marcel Mihalovici, *Sinfonia variata*, in: Tonhalle-Gesellschaft Zürich. Generalprogramm 1961–62.

10. France-Yvonne Bril, 14 décembre. orchestre philharmonique, in: Les cahiers musicaux de l'O.R.T.F. 13 (1971), H. 7, S. 5.

11. Brief von Samuel Beckett an Marcel Mihalovici, 11. August 1968, Privatbesitz.

12. France-Yvonne Bril, 14 décembre. orchestre philharmonique, in: Les cahiers musicaux de l'O.R.T.F. 13 (1971), Heft 7, S. 5.

13. James Knowlson, Samuel Beckett. Eine Biographie, aus dem Englischen von Wolfgang Held, Frankfurt am Main: Suhrkamp 2001, S. 586–588. Vgl. auch Edith Fournier, Marcel Mihalovici and Samuel Beckett: Musicians of Return, in: Mary Bryden (Hrsg.): Samuel Beckett and Music, Oxford: Clarendon Press 1998, S. 131–139.

14. James Knowlson, Samuel Beckett. Eine Biographie, S. 533f.

Samuel Beckett in
London, 1980.

Foto:
John Minihan/
Pro Litteris



Siemens, von inspirierender Tiefe.¹⁶ Im ersten und dritten Satz seiner *Fünften* vertont Mihalovici das Gedicht *que ferais-je sans ce monde sans visage sans questions* von Beckett aus dem Jahre 1948.¹⁷ Mihalovici kannte das Gedicht von einer Anthologie des Verlags Les Éditions de Minuit mit dem Titel *Poèmes*.¹⁸ Bereits 1930 schrieb Beckett erste Gedichte, wobei 1937 seine Lyrik auch in französischer Sprache erschien. Die Gedichte der Sammlung *Trois poèmes* von 1948 gehört dabei zu den signifikantesten Werken Becketts und sind angeblich «the culmination of a poetic evolution toward the pure lyric.»¹⁹

Besonders bemerkenswert an diesem Gedicht ist die klar sichtbare Zweiteiligkeit, die nicht nur eine äusserliche bzw. formale, sondern auch eine innere, inhaltliche Bedeutung hat, wobei die beiden Teile im Verhältnis von Frage und Antwort stehen. Das Gedicht orientiert sich grosso modo an der Struktur eines Sonetts. Nicht zu überhören sind die von Beckett integrierten Echos und Wiederholungen, wie zum Beispiel die Formel «sans ce» und die musikalischen Komponenten in Form von Zischlauten.

- [1] ²⁰que ferais-je sans ce monde sans visage sans questions
- [2] où être ne dure qu'un instant où chaque instant
- [3] verse dans le vide dans l'oubli d'avoir été
- [4] sans cette onde où à la fin
- [5] corps et ombre ensemble s'engloutissent
- [6] que ferais-je sans ce silence gouffre des murmures
- [7] haletant furieux vers le secours vers l'amour
- [8] sans ce ciel qui s'élève
- [9] sur la poussière de ses lests
- [10] que ferais-je je ferais comme hier comme
- [11] aujourd'hui
- [12] regardant par mon hublot si je ne suis pas seul
- [13] à errer et à virer loin de toute vie
- [14] dans un espace pantin
- [15] sans voix parmi les voix
- [16] enrhumées avec moi

Das Gedicht entfaltet sich innerhalb der Spannung von innerer und äusserer Welt, zwischen «Realität» und «Illusion». Es scheint, als würde die Möglichkeit der «Verinnerlichung» für Beckett die grössere Attraktivität besitzen: «Authentic existence is possible inside the mind and not outside, where bodies go about mechanically performing their preestablished functions.»²¹ Beckett formuliert in diesem Gedicht auch den Gedanken der Stimmlosigkeit inmitten von vielen Stimmen, der von Mihalovici musikalisch aufgenommen wird.

Mihalovici steht durch die Integration einer Singstimme mit seiner *Fünften*, nach der ebenfalls mit vokalen Elementen ergänzten *Vierten*, in einer Tradition, die spätestens durch Beethovens *Neunte* angestossen und von Gustav Mahler weitergeführt wurde. Einerseits scheint sich Mihalovici bewusst auf diese Tradition der Charakterisierung der Gattung Symphonie als «Volksreden an die Menschheit»²², also als Überbringerin einer philosophisch-metaphysischen Idee zu beziehen. Dafür spricht, dass er einen Text verwendet, der das In-der-Welt-Sein des Menschen thematisiert. Doch folgt Mihalovici nicht derselben Gestaltungsweise, die seit Beethoven bestimmend war, nämlich die Formung des vokalen Teils als übersteigertes Finale (es wäre freilich ein besonderes Kunststück, Becketts Text in diese Richtung musikalisch zu deuten). Mihalovici steht mit seiner *Fünften* durchaus in der Symphonietradition, nur schon des ausgedehnten Scherzos wegen, das an die Bedeutung der Scherzi bei Mahler erinnert. Abweichend ist nun aber die grossformale Gestaltung, bei der einem langsamen Einleitungssatz mit kurzem Vokalteil, ein sehr bewegtes Scherzo und abschliessend nochmals ein elegischer langsamer Satz folgt, der das Beckett-Gedicht in extenso vertont. Die dreisätzige, bogenförmige Gestaltung macht sich los von der vier- beziehungsweise mehrsätzigen Form und reduziert bewusst auf zwei Stimmungen: das Elegische und das Scherzohafte. Mit dem französischen Komponisten Louis Saguer diskutierte Mihalovici, ob seine *Fünfte* in besonderer Beziehung zu Mahlers *Lied von der Erde* stehe, zumal Saguer den Schluss des Werkes mit dem langsam ausklingenden «Abschied» von Mahlers Werk in Verbindung brachte. Die meditativen

15. Vgl. dazu die Erläuterungen zu *Words and Music* (1963) und *Cascando* (1964) von Katharine Worth, *Words for Music Perhaps*, in: Mary Bryden (Hrsg.), *Samuel Beckett and Music*, S. 9–20.

16. Vgl. dazu die nicht abschliessende Liste in: Mary Bryden (Hrsg.), *Samuel Beckett and Music*, S. 261–263.

17. Marcel Mihalovici, *Ma collaboration avec Samuel Beckett*, in: *Arts, drama, architecture, music* 337 (1970), S. 67–67.

18. Samuel Beckett, *poèmes*, Paris: Éditions de Minuit 1968, S. 25. Die Erstausgabe ist erschienen in: *Transition Forty-Eight* 2 (1948), S. 96–97.

19. Lawrence E. Harvey, *Samuel Beckett. Poet and Critic*, Princeton: Princeton University Press 1970, S. 223.

20. «was würde ich tun ohne diese Welt ohne Gesicht ohne Fragen | wo Sein nur einen Augenblick dauert wo jeder Augenblick ins Leere fliesst und ins Vergessen gewesen zu sein | ohne diese Welle wo am Ende | Körper und Schatten zusammen verschlungen werden | was würde ich tun ohne diese Stille Schlund der Seufzer | die wütend nach Hilfe nach Liebe lechzen |

Wiederholungen der zentralen Worte «*ewig*» beziehungsweise «*avec moi*» und die ähnliche Instrumentierung mit zwei Harfen und Celesta legen den Vergleich nahe. Mihalovici sieht eine Verbindung indes hauptsächlich im Lyrischen, weniger im Bau des Werkes.²³ Die Beziehung zur Elegie, explizit gemacht durch die Tempoangabe im 3. Satz «*Adagio elegiaco*», zeigt sich nicht nur im langsamen Tempo, sondern auch zuweilen bei kammermusikalischen Stellen und durch den prominenten Einsatz des typischen Instruments der Elegie: der Flöte. Der inhaltliche Konnex zum Gedicht Becketts ist dabei augenscheinlich, ist doch die Elegie seit Schiller mit der Sehnsucht nach dem Ideal und der Abkehr von der «realen» Welt verbunden.

Trotz konventioneller Elemente ist dieses Werk von eigenständigem Wesen und herber Schönheit. Im Grossen, wie bereits angedeutet, bildet das Werk eine Bogenform, die vom einleitenden *Adagio*, über das äusserst bewegte Scherzo zum elegischen dritten Satz reicht, wodurch eine stimmige, in sich zurückkehrende Form artikuliert wird. Angelpunkt des Werkes ist der rein instrumentale Mittelsatz in der Form eines grossen Orchesterscheros, was Mihalovici gegenüber Ferdinand Leitner²⁴ explizit erwähnt. Dieser Satz besteht aus zwei Hauptelementen, die eine klare Strukturierung ermöglichen. Einerseits handelt es sich um ein kurzes Hauptmotiv, das sich durch eine zumeist gleich bleibende Intervallfolge (kleine Terz – reine Quart – kleine Terz) und eine sich nicht ändernde rhythmische Gestalt auszeichnet. Die Bedeutung der Intervalle Terz und Quart ist für diese Symphonie charakteristisch. Das Hauptmotiv der Aussensätze enthält dieselben Intervalle. Andererseits wird diesem Hauptmotiv ein Liegeklang angegliedert, der meist einen Cluster bildet. Offensichtlich handelt es sich um eine *Da-capo*-Anlage mit einem Scherzo-Teil, der wiederholt und mit einem klar abgegrenzten, weniger bewegten Mittelteil C (Trio) kontrastiert wird. Dieser Mittelteil unterscheidet sich charakteristisch vom vorhergehenden und nachfolgenden Scherzoteil, da er gerade nicht das Hauptmotiv aufweist und sich auch in der Tempogestaltung klar abhebt.

Der erste Satz der Symphonie übernimmt die Aufgabe, in die Thematik des Gedichts einzuführen, und präsentiert die erste Zeile «*que ferais-je sans ce monde sans visage sans questions*» auf das sich langsam in diesem ersten Satz entwickelnde Hauptmotiv. Damit nimmt Mihalovici die formale Zweiteiligkeit des Gedichtes bewusst auf und stellt die zentrale Frage an erster Stelle.

Sopran *pp* S. 53/54 T. 108-112

Que f e - rais - je sans ce mon - de

Marcel Mihalovici, *Fünfte Symphonie op. 94* (1966-69), *Singstimme*, Takt 108-112.

Das fertige Hauptmotiv, definiert durch die charakteristische Abfolge eines Terzschrilles und zweier Quartschritte, ist das Ergebnis mannigfaltiger Variantenbildung und Veränderung seiner rhythmischen, linearen, artikulatorischen und dynamischen Komponenten. Die spezifische Ausgestaltung dieser Variantenbildung ist charakteristisch für Mihalovicis Satztechnik. Der zweite Einsatz der Sopranistin exponiert dasselbe Hauptmotiv nun aber mit dem stummen Einsatz der Stimme: «*bocca chiusa*». Zweifelloso rekurriert Mihalovici hierbei auf die zentrale Aussage des Gedichts: «*sans voix parmi les voix*». Die Stimmlosigkeit, die Ohnmacht, sich in der Realität wirklich Gehör zu verschaffen, drückt Mihalovici durch

Sprachlosigkeit aus. Der dritte Satz nimmt die Thematik des ersten Satzes wieder auf und präsentiert das vollständige Gedicht. Wie im ersten Satz des Werkes hebt Mihalovici die Kernfrage «*que ferais-je*» mit Zuhilfenahme der Sprechstimme, in adiatematisch notiertem Sprechgesang, besonders hervor. Die Aussage gewinnt dadurch an Prägnanz und Deutlichkeit.

Mihalovicis Fünfte ist ein Werk für grosses Orchester, wenngleich keine Mahlerschen Dimensionen erreicht werden. Bemerkenswert ist der Einsatz von zwei Harfen, einem Klavier und einer Celesta sowie einem umfangreichen Perkussionsapparat²⁵, der zusammen mit den vier bis fünf Pauken neun Spieler umfasst. Harfe und Celesta setzt Mihalovici etwa im ersten Satz zur Untermalung des in der Trompete («*con sordino*») vorgetragenen Hauptmotivs ein und schafft dadurch eine verklärende Stimmung, eine «impressionistische» Klangwolke, die sich innert Sekunden wieder auflöst. Freilich setzt Mihalovici diesen grossen Apparat nicht wahllos ein. Die Gestaltung des dritten Satzes zeugt von einer überaus heterogenen Schreibweise Mihalovicis. Es herrscht ein reger Wechsel zwischen kammermusikalischen Stellen und aufbrausenden Abschnitten mit der geballten Kraft des vollen Orchesters. Zuweilen sind die Streicher lediglich Begleiter für hervortretende Soloinstrumente, etwa die Klarinette. Auch eine Passage für Streichsextett, gespielt von den Solostreichern, integriert Mihalovici in sein Werk. Einen pastoralen Effekt bietet der Dialog zwischen der Soloflöte und der Klarinette. Die beiden Stimmen umranken sich mannigfaltig, doch nicht in simultan polyphoner Weise, sondern alternierend. Das eine Instrument hält bei den Umspielungen des anderen Instruments inne, als würde es mithören, während einfache Liegeklänge der Streicher einen Klangboden bilden. Die Mystik dieses Abschnitts unterstreicht Mihalovici durch ein feingliedriges, durchsichtiges Klanggemälde, das von arpeggierten Harfen und Celesta-Klängen gezeichnet ist.

Mihalovici inszeniert Becketts Lyrik in einer empfindlichen, für seine Tonsprache durchaus charakteristischen Klangaura. Aus seiner Auseinandersetzung mit dem dichterischen Gehalt resultiert eine symphonische Form der Verinnerlichung. Er hat aus der Beckettischen «Sprachlosigkeit» nicht jene Konsequenzen gezogen, die nach anderen kompositorischen Lesarten bis hin zur Auslöschung des musikalischen Mediums und damit zur grundsätzlichen Relativierung der Möglichkeiten musikalischen Ausdrucks führen können²⁶, sondern ein Kunstwerk geschaffen, in dem traditionelle symphonische Ausdrucksmittel dazu verwendet werden, Becketts Introspektion wirkungsvoll und sensibel nachzuvollziehen, ohne eine plakative musikalische Repräsentation von Literatur zu formulieren.

ohne diesen Himmel
der sich erhebt | über
dem Staub seines
Ballasts | was würde
ich tun ich würde wie
gestern wie heute tun |
durch mein Bullauge
schauend ob ich nicht
allein bin | beim Irren
und Schweifen fern
von allem Leben in
einem Puppenraum |
ohne Stimme inmitten
der Stimmen | die mit
mir eingesperrt»
Samuel Beckett,
Gedichte, aus dem
Englischen von Eva
Hesse und aus dem
Französischen von
Elmar Tophoven, Wies-
baden: Limes 1959,
S. 89.

21. Lawrence E. Harvey,
Samuel Beckett. Poet and Critic,
S. 242.

22. Theodor W. Adorno,
*Einleitung in die
Musiksoziologie*, in:
Rolf Tiedemann
(Hrsg.), *Theodor W.
Adorno, Gesammelte
Schriften*, Band 14,
Frankfurt am Main:
Suhrkamp 1973,
S. 281.

23. Brief von Marcel
Mihalovici an Louis
Saguer, 2. Februar
1983, N.L.a. 239,
F-Pn. In diesem Brief
erwähnt Mihalovici
zudem, dass er 1919
Hans Bethge, nach
dessen *Die chinesi-
sche Flöte* Gustav
Mahler *Das Lied von
der Erde* komponierte,
in Berlin kennen
gelernt habe.

24. «Es war eine
Wonne für mich, mit
Dir arbeiten zu können.
Wurdet Ihr fertig mit
dem Scherzo?» Brief
von Marcel Mihalovici
an Ferdinand Leitner,
4. Juli 1974, Ferdinand-
Leitner-Archiv 267,
D-Bda.

25. Wirbeltrommel,
Militärtrommel, kleine
Trommel, grosse Trom-
mel, Triangel, Wood-
block, Tempelblock,
Bongo, Becken (auch
freihängend), Gong,
Tam-tam, Tom-tom,
Glockenspiel, Marimba-
phon und Vibraphon.

26. Etwa bei Richard
Barrett, Heinz Holliger,
György Kurtág und
Jacques Wildberger;
vgl. dazu auch Michael
Kunkel, «... *dire cela*,
sans savoir quoi ...»
*Samuel Beckett in der
Musik von György
Kurtág und Heinz
Holliger*, Saarbrücken:
Pfauf 2008.