

an Bach als Brennpunkt europäischer Musik“ (hier S. 158–189) vermittelt einen Eindruck, wie hier (und sonst in der Bach-Szene kaum) über diesen unruhigen Europäer ungarischer Abkunft und wacher Italienbegeisterung nachgedacht und nachgeforscht wurde: Froberger und Frescobaldi in Betracht ziehend wie auch die Philosophie Leibniz' und die Gedanken Schubarths.

Vieles an den hier gesammelten Erinnerungen ist persönlicher Art: Eine sensible und exzentrische Künstlerin, mit „zweitem Gesicht“ und zu telepathischen Erfahrungen begabt, musiziert für Kühe, spricht mit Hunden und erlebt auch sonst allerlei Absurdes auf winterlicher Konzerttournee durch Pommern, entkommt Schicksalsschlägen wie durch Wunder, aber Fotos belegen die Authentizität. Einige schöne, starke Natur- und Liebesgedichte belegen ihr poetisches Talent – dies alles hätte noch wenig mit Musikgeschichte zu tun. Umso mehr dann hat es ihr „Streitbrief“ aus dem Jahre 1945: Da ging es um Hermann Scherchen, dem trotz 25-jähriger Tätigkeit als Dirigent in Winterthur die Mitgliedschaft im Schweizerischen Tonkünstlerverein (und eine leitende Tätigkeit bei Radio Beromünster) als Ausländer mit Verfahrenstricks verweigert wurde, was sie zum Austritt unter Protest bewog (später warben Freunde um ihren Wiedereintritt und erreichten ihre Ehrenmitgliedschaft).

Musikgeschichtlich und politisch aufschlussreich sind ihre Erinnerungen an Zeitgenossen wie Paul Hindemith, bei dem sie in Berlin studierte und sich mit einer komplizierten Doppelfuge vorstellte, den sie aber auch als Maler und Zeichner bewundernd in Erinnerung hat, da sie nie nur Musik interessierte – so gelangte sie über Heinrich Kaminski an Emil Nolde, dessen schleswig-holsteinisches Anwesen sie erlebte und schilderte, bevor er 1937 in nationalsozialistische Verfemung geriet, auch Schönberg hat sie in Berlin noch erlebt – als Studentin bei Edwin Fischer und Eta Harich-Schneider hat sie jenes Berlin der 1920er- und frühen 1930er-Jahre noch kennen gelernt, das damals manchem als kultureller Mittelpunkt der Welt erschien, bevor hier die Lichter ausgingen und es in die Barbarei jener Diktatur fiel, die auch sie wieder in ihre Schweizer Heimat zurücktrieb. Dort porträtierte sie – 1940 – Arturo Toscanini und schrieb über Zeitgenos-

sen nicht nur der Musikszene wie die Kunsthistoriker Linus Birchler und Pater Thietland, den Therapeuten „Hermano“, den Maler „Captain Bilbo“ und einen Hund namens Chico – große Künstlerporträts gelten Glenn Gould und dem Schweizer Komponisten Peter Mieg, über den sie schrieb und dessen Werke sie einspielte. Überall, wo sie ihre Tourneen als Cembalistin hintrug: durch US-amerikanische und kanadische Universitäten, in die seltsamsten Landschaften und zu den liebenswürdigsten Zuhörern.

Diese Rezension wurde ungewollt zu einem Nachruf: Silvia Kind verstarb am 30. Mai 2002 an ihrem Wohnort Port Angeles.

(Juli 2002)

Detlef Gojowy

NICOLE KÄMPKEN: *Hans-Georg Burghardt (1909–1993). Leben und Werk. Ein Sonderweg in der „modernen“ Musik. Sinzig: Studio 2000. 236 S., Abb., Notenbeisp. (Edition IME. Reihe 1: Schriften. Band 4.)*

Wer war Hans-Georg Burghardt? In der zweiten Auflage von *Die Musik in Geschichte und Gegenwart* hat er keinen Eintrag, und auch im renommierten Loseblattlexikon *Komponisten der Gegenwart* sucht man den Namen vergeblich. Aus der vorliegenden Schrift (die an der Universität Bonn von Siegfried Kross betreut wurde) erfahren wir, dass Burghardt ein zwar vergessener, gleichwohl aber produktiver Komponist gewesen ist, der immerhin 116 gezählte Opera vorzuweisen hat (vgl. das Werkverzeichnis am Ende der Arbeit). Mit zwanzig Jahren trat er der Anthroposophischen Gesellschaft bei, deren Ideologie er bis an sein Lebensende treu blieb. Ausgehend von der Intervalllehre Rudolf Steiners, nach der die Intervalle bestimmten Phasen der Erdentwicklung zuzuordnen seien (atlantische Zeit: Septime, nachatlantische Zeit: Quinte, neue Zeit ab dem 16. Jahrhundert: Terz), entwickelte Burghardt ein Tonsystem, das auf die Sekunde gegründet und dem 20. Jahrhundert und damit seiner eigenen Musik adäquat sei. Bei Burghardts „Sekundensystem“ handelt es sich um ein deduktiv entwickeltes Ordnungssystem, das sich von der anhemitonischen Pentatonik zur Heptatonik unter Einschluss variabler Terzen und Sexten erweitert. Mit diesem insgesamt doch sehr eingeschränkten Ton- bzw. Intervallbestand be-

gnügte sich der Komponist bis zu seinen letzten Werken, nachdem er 1940 sein „Sekundsystem“ erstmals schriftlich fixiert hatte.

In der nun vorliegenden Burghardt-Monographie werden Leben und Werk umfassend dargestellt. Grundlage sind Tagebücher und sonstige Aufzeichnungen Burghardts, Gespräche mit dem Komponisten und einigen seiner Schüler sowie die veröffentlichten und unveröffentlichten Werke. Quellen außerhalb des Wirkungskreises von Burghardt werden nicht herangezogen. Auch gibt es seitens der Autorin keinerlei kritischen Blick auf Person und Schaffen des Künstlers. Sie sammelt die Daten, gibt die Ansichten des Meisters wieder und beschreibt die Kompositionen (wo immer möglich unter Zitierung von Äußerungen Burghardts). Noch der Hinweis auf andere, Burghardt nahe stehende Komponisten in den ausleitenden Sätzen am Schluss der Arbeit geschieht unter Berufung auf ihn: „Burghardt selbst führt im zweiten Teil der *Beiträge zur Tonalitätsfrage in der Musik der Gegenwart* vierzehn Komponisten auf, in deren Kompositionen er teilweise Grundzüge des Sekundsystems verwirklicht sah“ (S. 180 f.) – darunter Karl Marx, Wilhelm Maler, John Vincent. Das Buch kann also als eine vermittelte Autobiographie eingestuft werden, für deren Inhalt Burghardt selbst verantwortlich gemacht werden müsste.

Vielleicht lassen sich Denken und Fühlen dieses „Sonderlings“ in der Musikgeschichte des 20. Jahrhunderts am besten an einem Zitat aus einem Werkkommentar erkennen, den Burghardt am Ende seines Lebens über das Finale seiner *Violinsonate* op. 90 geäußert hat: „In dem mechanisch-motorischen einer auf vollen Touren laufenden Maschine gleichkommen den Ablauf versinnlichen sich gewisse drachenhafte Kräfte unserer Zeit. Der Geiger hat dieses Stück nach Möglichkeit mit geschlossenen Augen wie in einem herabgedämpften tranceartigen Bewußtseinszustand virtuos ohne Temporrückung vorzutragen. Da, im Takt 251, schlägt Michael dazwischen. Mit drei gewaltigen Schlägen stürzt er den Drachen in die tiefsten Tiefen hinunter. Ganz leise klingt A-Dur auf, als erlösendes Ende.“ – Kein Kommentar (auch nicht von der Verfasserin).

(Oktober 2002)

Peter Petersen

OLGA GLADKOWA: *Galina Ustvol'skaja – Musik als magische Kraft. Übertragung aus dem Russischen unter Mitwirkung von Jürgen KÖCHEL und Dorothea REDEPENNING. Berlin: Verlag Ernst Kuhn 2001. XIV, 154 S., Abb., Notenbeisp. (studia slavica musicologica. Band 19.)*

Man veranstaltete einen Kongress über den Kannibalismus. Einer der angekündigten Teilnehmer konnte sein Referat nicht mehr halten. Er war unterwegs gefressen worden. Man veranstaltete ein Symposium über unbekannte, vergessene und inoffizielle Musik, doch einer der Referenten, Abraham Jusfin, konnte sein Referat über die zu Unrecht unbekannte Leningrader Komponistin Galina Ustvol'skaja nicht halten: Die Behörden seines Landes hatten ihm die Ausreisegenehmigung verweigert. So geschehen bei der Zagreber Musikbiennale 1977.

„Inoffiziell“ und im Westen unbekannt war und blieb die Musik dieser Šostakovič-Schülerin noch ein Jahrzehnt, so wie die ihrer gleichfalls von ihrem Komponistenverband behinderten Landsmännin Sofia Gubajdulina. Das bedeutet beide Male nicht, dass es sich nach einem westlichen Denkklichee um „Untergrundmusik“ gehandelt hätte – beide hatten an ordentlichen Lehranstalten ordentliche Studien absolviert, erfuhren durchaus offizielle Aufführungen und Drucklegungen und waren ordentliche Mitglieder des Komponistenverbandes – aber eben nur ordentliche und keine außerordentlichen, die das Privileg gehabt hätten, an die internationale Öffentlichkeit zu treten. So berichtet Olga Gladkova: „Ehrentitel wurden den Autoren, die nicht den ‚Führungskreisen‘ nahe standen, im Komponistenverband nach dem Prinzip ‚Sie sind noch nicht an der Reihe‘ verliehen. Dass man beabsichtigte, ihr den Titel ‚Verdienter Künstler Russlands‘ zuzusprechen, teilte man Galina Ustvol'skaja telefonisch mit. Doch es vergingen einige Jahre, bevor die Komponistin ganz zufällig erfuhr, dass ihr der Titel tatsächlich zugesprochen worden war. Der Sekretär hatte lediglich ‚vergessen‘, sie zu benachrichtigen, und so gab es weder Gratulationen noch eine Information im dicken Monatsbulletin des Verbandes“ (S. 49). Auf die Einhaltung des Bekanntwerde- und Auslandsreiseprivilegs wurde streng geachtet; seine Nichtbeachtung löste Aggressionen und Repressionen aus, die bis zum Berufsverbot und