

---

## Beiträge

### Verborgenes Gebet

#### Oliver Knussens Gedenkstück für Michael Vyner

von Felix Meyer

«Non multa sed multum»: Dieses schon von Anton Webern im Zusammenhang mit seinen Bagatellen op. 9 evozierte Motto<sup>1</sup> könnte ohne weiteres auch über dem kompositorischen Schaffen Oliver Knussens stehen. Denn auch bei Knussen herrscht weniger das «Vielerlei» als das «Viel» vor; was seine Musik auszeichnet, ist nicht ihre quantitative, sondern ihre qualitative Fülle. So hat der im Sommer 2018 verstorbene Komponist und Dirigent zwar nur relativ wenige Opera von meist geringem Umfang hinterlassen. Umso größer sind aber der «innere» und «äußere» Beziehungsreichtum und die Suggestionskraft dieser Werke, die Knussen in vielen Fällen mehrfach revidierte und verfeinerte, bis er sie als definitiv erachtete. Die Knappheit seiner kompositorischen Produktion ist denn auch nicht so sehr die Folge eines durch die Doppelkarriere verursachten Zeitmangels. Sie resultierte in erster Linie aus Knussens ausgesprochen selbstkritischer, perfektionistischer Haltung sowie aus seiner ästhetischen Neigung zur prägnanten, konzentrierten musikalischen Miniatur – eine Präferenz, zu der er sich einmal (aus der Hörerperspektive) mit der Aussage bekannte, er werde lieber «ein paar Minuten lang verzaubert» als «eine Stunde lang hypnotisiert».<sup>2</sup>

Welche Sorgfalt Knussen auf die Komposition solcher Miniaturen angewandt hat, zeigt sehr schön das 1990 entstandene und 2003 revidierte Stück *Secret Psalm* für Violine solo. Es ist dem Gedenken an Michael Vyner, den im Oktober 1989 verstorbenen künstlerischen Leiter der London Sinfonietta, gewidmet und wurde unter seinem ursprünglichen Titel *Secret Song* am 6. Mai 1990 von Nona Liddell in einem Konzert zu Ehren des Verstorbenen im Royal Opera House Covent Garden uraufgeführt. Im Programm dieses Hommage-Konzerts schrieb der seit den späten 1970er-Jahren eng

---

1 Anton Webern, handschriftliche Widmung an Alban Berg in der Druckausgabe der Bagatellen op. 9, August 1924; Nachlass Alban Berg, Österreichische Nationalbibliothek, Wien.

2 «I prefer to be bewitched for a few minutes than hypnotized for an hour.» Oliver Knussen, Booklettext zur CD Deutsche Grammophon 449 572-2 (1996), S. 3–6, hier S. 3.



Abbildung 1: Oliver Knussen und Michael Vyner auf Konzertreise mit der London Sinfonietta, Dezember 1986 (Foto von Clive Barda, ArenaPAL, mit freundlicher Genehmigung).

mit der London Sinfonietta verbundene Komponist, er habe sich darin auf ein sehr bekanntes, aber im Kontext dieses Anlasses eher «unpassendes» Werk bezogen, das Vyner regelmäßig genannt habe, wenn sie jeweils im Scherz darüber gesprochen hätten, welche Musik bei ihrer Beerdigung gespielt werden sollte.<sup>3</sup> Und im definitiven Einführungstext zur revidierten Fassung des Stücks hielt sich Knussen ebenfalls mehr oder weniger bedeckt hinsichtlich der Identität des Bezugswerks: Als Ausgangspunkt der Komposition, heißt es hier lediglich, habe ihm der von Vyner – einem ausgebildeten Geiger – besonders geschätzte langsame Satz eines sehr bekannten Violinkonzerts gedient.<sup>4</sup>

Solche Diskretion wäre eigentlich gar nicht nötig gewesen. Denn schon eine flüchtige Begegnung mit *Secret Psalm* – sei es lesend, sei es beim Anhören der Aufnahme mit Alexandra Wood<sup>5</sup> – macht klar, dass es sich beim fraglichen langsamen Satz um das Adagio aus dem Violinkonzert Nr. 1

- 
- 3 «The notes of this piece grow from the piece that Michael always cited – a very well[-] known piece at that, but not exactly appropriate to this occasion.» Programmheft *A Concert for Michael Vyner*, 6. Mai 1990, o. S.; Sammlung Witold Lutoslawski, PSS.
- 4 «[Michael Vyner] began life as a violinist and particularly loved the slow movement of one very well-known concerto, which provided the starting-point for the three «verses» of this short meditation.» Vorwort zur Druckausgabe von *Secret Psalm*, London: Faber Music 2009, o. S.
- 5 Erschienen auf einer CD des Labels NMC (NMCD178), die ausschließlich Werke von Knussen enthält.



Doch wie die in der Paul Sacher Stiftung befindlichen Skizzenmaterialien zeigen, leitete Knussen nicht nur diesen «Refrain», sondern den ganzen Tonsatz des Stücks direkt aus seiner Vorlage ab. Ausgehend vom anfänglichen Fünftonmotiv des Bruch'schen Adagio-Themas (T. 16–17) und der darauffolgenden aufsteigenden Skala (T. 18–19), gewann er zunächst durch Rotation weitere Fünfton- und Skalenfolgen (*Beispiel 2*) – ein Verfahren, das er in den 1980er- und 1990er-Jahren auch in etlichen anderen Werken anwandte.<sup>6</sup>

Die auf diese Weise generierten Tongruppen legte Knussen sodann auf verschiedenen Transpositionsstufen und zum Teil in Umkehrung den einzelnen Phrasen seiner Komposition zugrunde. So beruht z. B. der Beginn der ersten «Strophe» auf der originalen Tonfolge *B–C–As–G–F*, der Beginn der zweiten auf der minimal modifizierten, um einen Ganzton nach oben transponierten Umkehrung dieser Tonfolge (*C–B–D–E–F*)<sup>7</sup> und der Beginn der dritten auf der Originalform, transponiert um einen Ganzton nach unten (*As–B–Ges–F–Es*) – die Transpositionsstufen replizieren somit auf der großformalen Ebene den Beginn von Bruchs Melodie. In jedem der drei Teile werden in der Folge auch alle Permutationen der Fünftonfolge und ihrer Umkehrung als Ursprungsmaterial verwendet, während die aufsteigende Skala und ihre Permutationen lediglich in den Schlussabschnitten des zweiten und dritten Teils zum Zuge kommen.

Bei der rhythmischen Gestaltung des Stücks bezog sich der Komponist ebenfalls auf eine Vorlage bzw. ein Modell: Als Grundlage diente ihm nämlich der Sprechrhythmus des jüdischen Heiligungs- bzw. Trauergebets Kaddisch. Diesen übertrug Knussen – aus einer unbekanntenen Quelle – in sein vom 2. Mai 1989 bis zum 19. November 1991 verwendetes «Skizzenheft 3» (siehe *Abbildung 2*) und lehnte sich dann bei der Niederschrift seines Stücks stark an diese Transkription an (*Beispiel 3*).

So verfehlt es wäre, die Violinstimme Phrase um Phrase auf die Bedeutung des im Skizzenheft notierten (aramäischen) Texts des Kaddisch zu beziehen, so wenig dürfte daran zu zweifeln sein, dass sich der ausgeprägt deklamatorische Charakter des Stücks aus diesem Bezug erklärt. Und zumindest die erwähnte Schlussformel gibt sich eindeutig als Umsetzung der Worte «v'imru Amen» («und spricht: Amen») zu erkennen, wobei die ersten beiden (Haupt-)Töne dem Wort «v'imru» entsprechen, während der lang ausgehaltene bzw. tremolierende Schlussston das – in der Text-Rhythmisierung des Skizzenhefts nicht notierte – «Amen» darstellt.

Das Studium der Manuskripte ermöglicht somit einen aufschlussreichen Einblick in die musikalischen Inspirationsquellen und den Schaffensprozess

---

6 Vgl. dazu Julian Anderson, «Harmonic Practices in Oliver Knussen's Music since 1988», in: *Tempo*, Nr. 221 (Juli 2002), S. 2–13 (Teil 1), sowie *Tempo*, Nr. 223 (Januar 2003), S. 16–41 (Teil 2).

7 Die genaue Umkehrung müsste *C–B–D–Es–F* lauten.



inzwischen in Amsterdam, eine «triple fantasy on MV [/] centre of Rilke songs [/] Bruch (MV's favourite piece)»<sup>9</sup> ins Auge fasste – eine Idee, von der im realisierten Stück allem Anschein nach nur das dritte Element zum Tragen kam. Und so macht eine andere handschriftliche Quelle, nämlich ein skizzenhafter Particellentwurf einer Fassung mit Orchester, auf ein bisher unbekanntes Faktum der Nachgeschichte des Stücks aufmerksam. Dieser Entwurf zeigt nämlich, dass Knussen im Frühjahr 2002 vorhatte, das nach wie vor unveröffentlichte, immer noch *Secret Song* betitelte Stück als Schlussteil des ebenfalls deklamatorisch geprägten ersten Satzes in sein in Arbeit befindliches Violinkonzert zu integrieren. Er verwarf die Idee jedoch – vielleicht um den Satz im Verhältnis zu den folgenden beiden Sätzen nicht zu lang werden zu lassen. In einem qualitativen Vorbehalt war diese Entscheidung jedenfalls nicht begründet. Im Gegenteil: Nachdem sich Knussen im Zusammenhang mit dem Violinkonzert nochmals ausgiebig mit dem *Secret Song* beschäftigt hatte – im erwähnten Particellentwurf unterlegte er den Notentext Takt für Takt mit analytischen Notizen zum verwendeten Tonhöhenvorrat –, entschied er sich nun endlich, das Stück (in leicht überarbeiteter Form) zu veröffentlichen und ihm den definitiven Titel *Secret Psalm* zu geben.

---

<sup>9</sup> Mit den Initialen Michael Vyners war ein auf einer alphabetischen Chiffrierung beruhendes Zweitonmotiv bzw. Intervall gemeint; der Hinweis auf das «Zentrum der Rilke-Lieder» dagegen bezog sich auf ein Motiv aus dem zweiten Lied der *Four Late Poems and an Epigram of Rainer Maria Rilke* für Sopran solo (1988).