

Cristóbal Halffter — ein Komponist engagierter Neuer Musik
Cristóbal Halffter, wohl der renommierteste spanische Komponist der Gegenwart, ist gleichzeitig ein Vertreter engagierter Kunst, dies jedenfalls seit den Jahren um 1970. Angesichts der Stagnation, die im Musikleben Spaniens um die Jahrhundertmitte herrschte, stellt der Anschluss an die internationale Kultur der Neuen Musik durch die sogenannte «Generación del 51» eine bemerkenswerte Leistung dar. Halffters Hinwendung zu einer engagierten Neuen Musik mit der Kantate «Yes, speak out» im Jahre 1968 erfolgte im Zusammenhang einer übergreifenden Tendenz der damaligen Avantgardemusik, zeichnet sich indessen gegenüber anderen engagierten Komponisten durch mehrere Besonderheiten aus. Dieses Engagement ist kaum jemals ein politisch spezifiziertes, sondern meist ein allgemeines, liberal-humanistisches, auch religiöses Engagement für Freiheit und Würde des Menschen. In Titeln, Widmungen und programmatischen Sujets wird es bei Instrumentalwerken, in vertonten Texten bei Vokalwerken ästhetisch greifbar, und zwar auf eine Weise, die «Engagement» und «Neue Musik» nicht als Gegensätze erscheinen lässt, sondern als Bedingungen des Halffterschen Schaffens, die einander fruchtbar ergänzen.

Cristóbal Halffter, un compositeur contemporain engagé
Cristóbal Halffter, le compositeur espagnol actuel le plus renommé, est également un représentant de l'art engagé, et ce depuis les années soixante-dix. Face à la sclérose qui gangrénait la musique espagnole au milieu du siècle, Halffter contribua grandement à l'internationalisation de la nouvelle musique grâce à la «Generación del 51». Le compositeur se tourne vers une musique neuve et engagée avec sa cantate «Yes, speak out», qu'il écrivit pour l'ONU en 1968, sur un texte de Norman Corwin, et qui le fit connaître comme l'un des principaux représentants de l'avant-garde internationale. Son engagement n'est pas spécifiquement politique, mais plutôt libéral, humaniste, religieux, prônant la liberté et la dignité de l'homme. Il se définit lui-même comme ayant un sens mystique très accentué: «Noche pasiva del sentido» tire son inspiration de Saint Jean de la Croix.

Von Hermann Danuser

Vergegenwärtigt man sich die Bedeutung Spaniens in der Entwicklung der zeitgenössischen Musik der zweiten Hälfte unseres Jahrhunderts, dann wird man nicht zögern, dem 1930 geborenen Cristóbal Halffter — neben dem gleichaltrigen Luis de Pablo — einen herausragenden Rang zuzuerkennen. Neffe von Rodolfo und Ernesto Halffter, zweier in der Nachfolge de Fallas zu hohem Ansehen gelangter Komponisten¹, wuchs er in einer der Musik sehr günstigen familiären Umgebung auf, sah sich dann aber um so dringlicher mit der Aufgabe konfrontiert, seinen eigenen Weg zu suchen und zu finden. Dieser Weg aber war kein anderer als der, welcher Spanien zur Neuen Musik hinführte.

Spanischer Weg zur Neuen Musik

Bedenken wir die Situation, die Cristóbal Halffter im Musikleben seines Landes, als er am Madrider Konservatorium von 1947 bis 1951 seine Studien absolvierte, vorfand: Unangefochten, wandlungslos herrschte ein tonaler Neoklassizismus, und zwar nicht als jene Richtung der Moderne, als welche er sich auch im Spanien der zwanziger und frühen dreissiger Jahre durchgesetzt hatte, sondern in seiner später «gemäßigten», der Moderne entgegengesetzten Form, die bruchlos in einen populä-

ren, national gefärbten Folklorismus überging. So sehr diese Richtung auch den kulturpolitischen Masstäben einer klerikal fundierten, national-isolationistischen Restauration entsprach, die General Franco nach seinem Sieg im spanischen Bürgerkrieg (1936–39) dem Land aufzwang, so sehr gilt es doch zu beachten, dass sie keineswegs eine nationale Besonderheit der Musikgeschichte Spaniens darstellte, vielmehr mit einer allseits sich manifestierenden Abkehr von den Idealen der Moderne, der internationalen Strömung eines musikalischen «Populismus», in den dreissiger und vierziger Jahren korrespondierte.² Mit dem Tode von Manuel de Falla (1946, in der argentinischen Emigration) und Joaquín Turina (1949) waren zwei wichtige Repräsentanten zeitgenössischer Musik dahingegangen, und unübersehbar war die Stagnation, eine geradezu lähmende Stagnation, welche die spanische Musikkultur um die Jahrhundertmitte kennzeichnete.³ Eine Erneuerung erschien, auf Dauer wenigstens, unausweichlich. Und es war, wie anderswo auch, eine Gruppe junger Künstler, welche die Chance ergriff, Spanien aus solcher Isolation zu befreien und ihm innerhalb der internationalen Kultur der Neuen Musik eine beachtenswerte Stellung zu sichern: die sogenannte «Generación del 51». Cri-

stóbal Halffter selbst hat diesen Begriff geprägt, mit Blick auf die um 1930 geborenen Komponisten, die – wie er – im Jahre 1951 ihre Studien beendeten und zu neuen Ufern aufbrachen, in engem Austausch mit bildenden Künstlern. Die Historiographie, etwa Tomás Marco in dem dem 20. Jahrhundert gewidmeten 6. Band der «Historia de la música española»⁴, hat den Terminus aufgegriffen, betont jedoch – indem sie ihn auf C. Halffter, Luis de Pablo und den kanarischen Avantgardisten (und Cage-Anhänger) Juan Hidalgo bezieht – zu Recht, dass nicht das Jahr 1951, sondern erst die Jahre um 1960 eine entscheidende Epochenzäsur in der Musikgeschichte Spaniens darstellen. (In Klammern sei vermerkt, dass beide Komponistengenerationen, welche von der spanischen Musikgeschichtsschreibung für das 20. Jahrhundert bisher geltend gemacht werden – die neoklassizistische «Generación del 27» und die «Generación del 51» – ihre publizistischen Vorkämpfer hatten, diese in Enrique Franco, jene in Adolfo Salazar, womit sich ein allgemeiner Aspekt des Generationsproblems in der Musikgeschichte des 20. Jahrhunderts hier bestätigt.⁵) Der spanische Musikwissenschaftler Emilio Casares Rodicio – er hat übrigens vor einem Jahr an seinem Lehrstuhl an der Universität Oviedo den ersten Studiengang für Musikwissenschaft in Spanien eingerichtet (dem an weiteren Orten bald andere folgen sollen) – spricht in der Monographie, die er aus Anlass von Halffters 50. Geburtstag im Jahre 1980 über unseren Komponisten geschrieben hat, von einer dreifachen Zielsetzung dieser jungen «Generación del 51»: Es sei erstens darum gegangen, die in der Isolation des franquistischen Spaniens verlorene Zeit, was die Auseinandersetzung mit aktuellen Entwicklungen der Neuen Musik anbetrifft, nachzuholen; zweitens den Musikbegriff, auf den hin sie ihr Schaffen orientierte, aus seiner traditionellen Statik zu befreien und jener raschen Dynamik anzupassen, welche aus der Idee einer Neuen Musik damals abgeleitet wurde; und drittens sollten neue «Formen», und zwar für jedes Werk nach Massgabe einer individuellen Konzeption, erfunden werden, um so innerhalb der Kultur der Neuen Musik eine Eigenständigkeit zu erreichen.⁶

Halffters Entwicklungsgang vollzog sich demnach während der fünfziger Jahre in einer intensiven Auseinandersetzung mit den früheren Paradigmata Neuer Musik, zumal dem modernen Neoklassizismus Strawinskys und Bartóks sowie der Zwölftontechnik Schönbergs; und gegen Ende des Jahrzehnts ist auch, nachdem 1957 in Madrid durch eine Initiative von Ramón Barce die Gruppe «Nueva Música» gegründet worden war, der Anschluss an die serielle Reihentechnik gefunden. 1959 wurde für Halffter insofern zu einem wichtigen Jahr, als er damals in das Verlagsprogramm der Universal Edition aufgenommen wurde – als erstes Werk von

ihm erschien dort die Soloviolinsonate – und er die «Cinco Microformas» komponierte, ein aus fünf kurzen Variationen über ein zwölftöniges Thema bestehendes Orchesterwerk, das er als Zielpunkt seiner formativen Phase bezeichnete.⁷ Folkloristische und neoklassizistische Vorbilder gehörten nun unwiderrufbar der Vergangenheit an. Spanien war, ähnlich wie Polen, gegen 1960 zu einem Land mit international beachteten Vertretern der Neuen Musik geworden – dies alles unter dem Regime Francos, von dem zwar keine staatliche Förderung zu erwarten war, das sich jedoch der Musik gegenüber einigermaßen gleichgültig verhielt und Kontakte zu Westeuropa, aber auch zu Argentinien und Mexiko nach einer vorsichtigen Öffnung 1953 nicht verhinderte.⁸ Und 1965 fand dann gar, nunmehr durchaus mit offizieller Unterstützung, das jährliche Fest der Internationalen Gesellschaft für Neue Musik in Madrid statt – musikpolitisch wohl auch insofern kein Zufall, als sich das Regime mit dem Minister Fraga Iribarne damals aus touristischen und ökonomischen Gründen um eine weitergehende Öffnung nach aussen bemühte.⁹

Durchaus im Einklang mit einer übergreifenden Tendenz der Avantgarde-Kultur spielte die Problematik, die sich mit dem Stichwort «Engagement und Neue Musik» andeuten lässt, in Halffters Schaffen bis zu den mittleren sechziger Jahren keine Rolle. Zum Verständnis seiner weiteren Entwicklung scheinen mir indessen zwei Gegebenheiten wichtig, weil sie auf eine Grundspannung in Halffters künstlerischer Physiognomie verweisen, die sich jenseits stilistischer Aspekte manifestiert. Zum einen ist für seine Arbeit um die Mitte der fünfziger Jahre charakteristisch, dass sich die Rezeption von Strawinskys neoklassizistischem Formalismus und die Rezeption des (in der Zwölftonmusik nicht gebrochenen) Schönbergischen Expressionismus durchaus ergänzten, überlagerten und zu einem Dritten verbanden, statt einander so auszuschließen, wie es bei den zugrunde liegenden historischen Modellen der Fall war. Und zum anderen blieb eine expressive Komponente selbst den Werken des Halffterschen Serialismus der sechziger Jahre erhalten, so dass er in einem Interview mit der «Gaceta Literaria» vom 15. Februar 1966 das Bekenntnis zu einem seriellen Formbegriff, sein Ziel sei «die reine Schöpfung, einzig den strikt musikalischen Notwendigkeiten unterworfen», mit gutem Grund durch die Intention ergänzen konnte, es sei ihm aber auch darum zu tun, «latinizar el serialismo»¹⁰, was wohl so viel heisst wie: der Reihentechnik durch ihre «Latinisierung» eine ihr ansonsten versperrte Ausdrucksdimension zu öffnen.

Liberal-humanistisches Engagement

In den späten sechziger Jahren zeichnete sich dann bekanntlich innerhalb der Entwicklung der Neuen Musik eine bemerkenswerte Wandlung ab, indem

mehrere Komponisten, die bis anhin im Sinne der von Peter Bürger so genannten «Neoavantgarde»¹¹ wohl um eine ständige Revolutionierung der künstlerischen Darstellungsmittel, nicht aber um gesellschaftliche Wirkungsmöglichkeiten ihrer Aktionen bemüht waren, sich plötzlich und dringlich mit der Frage: «Für wen komponieren Sie eigentlich?» (Hansjörg Pauli¹²) konfrontiert sahen, mit Fragen nach der gesellschaftlichen Funktion von Musik, ihrer sozialen Brauchbarkeit, auch der Praxisrelevanz von Theorie. Es scheint, als sei auch Cristóbal Halffters Entwicklung von 1967/68 an im Zusammenhang dieses übergreifenden Wandlungsprozesses der Neuen Musik zu verstehen, eines Prozesses, der ebenso wie die gegen den Vietnam-Krieg gerichtete «Studentenbewegung» Mitte der siebziger Jahre seinen Schwung einbüsste, ohne dass doch die in ihm aufgeworfenen Probleme als gelöst oder nicht länger aktuell gelten könnten. Betrachten wir neben den Faktoren des Wandels auch die Momente der Kontinuität, dann zeigt es sich allerdings, wie wenig hier von einer «Konversion» der Art, dass Halffter gleichsam über Nacht von einem unpolitischen zu einem politisch engagierten Komponisten geworden wäre, die Rede sein kann. Die Spezifik seines Engagements, gerade auch im Vergleich mit dem anderer Komponisten, möchte ich, bevor wir auf die Werke zu sprechen kommen, in vier allgemeinen Punkten zusammenfassen.

Erstens trennt Halffter zwischen politischem und musikalischem Engagement. Sein Bewusstsein als Demokrat mit politischer und sozialer Verantwortlichkeit führte ihn früh zu kritischer Distanz gegenüber dem diktatorischen Regierungssystem Francos. Vor allem als nach dessen Tod im November 1975 Spaniens ereignisreicher Übergang zur Demokratie einsetzte, trat er mit manchen politischen Erklärungen an die Öffentlichkeit und stellte sich sogar in seinem Wohnort Villafranca (Bierzo) einer Kandidatur als unabhängiger Senator der Provinz León. Gleichwohl gehört er, um seine Eigenständigkeit wahren zu können, keiner politischen Partei an.¹³ Und gleichermaßen wichtig, ja – wie er mehrfach betont hat¹⁴ – wichtiger noch als jede politische Tätigkeit ist ihm die Möglichkeit, als Komponist mit *musikalischen* Mitteln zu aktuellen Problemen der Gegenwart Stellung zu beziehen. In einem am 5. Oktober 1970 gehaltenen Vortrag umschrieb er diese doppelte Verpflichtung mit folgenden Worten: «Ich beziehe mich auf das Wissen um die Stellung, die ein Komponist in der gegenwärtigen Gesellschaft einnimmt. Selbstverständlich hinterlassen all die verschiedenartigen Probleme, die die Gesellschaft, in der wir leben, und meine Art tätiger Mitwirkung stellen, tiefe Spuren in mir, ohne dass ich jedoch auch nur einen Augenblick vergesse, dass das Komponist-Sein eine Weise des Mensch-Seins darstellt, die zwei unumgängliche Verpflichtungen miteinschliesst: eine

Pflichterfüllung einerseits als Mensch, indem man der Gesellschaft dient, in der man lebt; und andererseits als Komponist, indem man jener Aufgabe dient, der man aus eigenem Entschluss sein Leben gewidmet hat».¹⁵

Zweitens hat Halffter auch nicht zeitweise den Versuch unternommen, ähnlich wie Luigi Nono mit «La fabbrica illuminata» (1964) aus dem institutionellen Gefüge der internationalen Teilkultur Neue Musik auszubrechen und den Adressatenkreis seiner Musik zu wechseln, indem er statt auf ein bürgerliches «Elite»-Publikum auf die Arbeiterschaft als eine andere, künstlerisch weniger gebildete Schicht der Gesellschaft gezielt hätte. Immerhin scheint sich auch in Halffters Denken eine – im einzelnen noch nicht untersuchte – Bewegung vollzogen zu haben, insofern er eine elitäre Kunst für Minderheiten Mitte der sechziger Jahre und Mitte der siebziger Jahre ebenso entschieden forderte, wie er sie 1969 (nach der Komposition der Kantate «Yes, speak out») zu-

freilich, dass sich diese Minderheit aus Millionen von Individuen zusammensetzt. Wenn es Kunst ist, glaube ich, dann ist es für eine Minderheit, und wenn es für eine Mehrheit ist, dann ist es keine Kunst».¹⁸ Allzu billig wäre es, in diesen aus ihrem Zusammenhang gerissenen Zitaten bloss eine krasse Widersprüchlichkeit in der Einschätzung der eigenen Position Halffters als eines Komponisten Neuer Musik erkennen zu wollen. Ich denke vielmehr, dass sich in ihnen Hoffnung und Enttäuschung eines Künstlers spiegeln, der mit seinem Aufstieg zu internationalem Ruhm, und zwar sowohl als Komponist wie als Dirigent, um 1970, den Jahren des breiten Erfolgs von Pendereckis «Lukas-Passion» also, die Erwartung hegte, er könne mit seiner Neuen Musik den engen Kreis des spezialisierten Avantgarde-Publikums aufsprengen und weitere Hörschichten erreichen, eine Erwartung, die sich eben, wenn überhaupt, nur sehr partiell erfüllen sollte. Darüber hinaus, so scheint mir,



Halffter mit José Luis Beunza, dem «Gaudium et Spes» gewidmet ist

rückwies: «Meine Intention ist Konsequenz eines Gedankens, den ich festhalte und mit dem ich zweifellos einem Grundsatz de Fallas folge: Musik zu machen, die für die anderen nützlich ist, mich hinzugeben, eine soziale Aufgabe zu erfüllen. Nichts würde mir grösseres Entsetzen einflössen, als mich in einem Elfenbeinturm als Gebrauchs- und Forschungsobjekt von Minderheiten eingeschlossen zu fühlen. In diesem Sinne möchte ich eine gemeinschaftliche Kunst schaffen, die daher oft massenorientiert ausfallen kann. Ich denke, dass sie im Grunde einfach menschlich ist».¹⁶ Im Januar 1966 hatte er noch geäußert: «Unsere Musik muss im Augenblick notwendigerweise für eine Elite sein. Ihre Beurteilung kann nicht Sache des grossen Publikums von heute sein, ihm fehlen die erforderlichen Urteilsprinzipien»¹⁷, und 1975 sollte er, im Gespräch mit José Miguel Lopez, wieder zur selben Position zurückfinden und sie mit einem Schönberg-Zitat stützen: «Kunst ist eine Sache von Minderheiten, dies ist eine Tatsache. Nötig ist

dokumentiert dieses Schwanken mögliche Akzentverschiebungen innerhalb der oben erwähnten Grundspannung des Halffterschen Musikdenkens zwischen Form und Ausdruck, insofern die institutionelle Perspektive sich verschiebt, je nachdem, ob die konstruktive oder die kommunikativ-emotionale Seite von Halffters Neuer Musik in den Blick fällt.

Wenngleich drittens der Übergang zu einem engagierten Komponieren um 1970 in Halffters Schaffensgang nicht ohne Auswirkungen auf Kompositionstechnik und Ästhetik seiner Musik erfolgte – wir können sie mit dem vorläufigen Stichwort einer Verlagerung von «serieller Musik» zu «Klangkomposition» andeuten –, so hatte er doch nicht im geringsten eine Senkung des ästhetischen Anspruchs und des konstruktiven Niveaus zur Folge. In der Tat blieb Halffter unberührt von der im Zuge der westeuropäischen Eisler-Rezeption um 1970 geführten Diskussion um eine Modifikation des musikalischen Avantgardekonzepts, die darin bestand, dass

man – nach dem von Günter Mayer vorgestellten Interpretationsmodell¹⁹ – mit Blick auf einen weniger gebildeten, neuen Adressatenkreis eine Vereinfachung des komplexen musikalischen Materials postulierte, gleichzeitig jedoch am Anspruch auf ästhetische Fortschrittlichkeit festhielt, indem man – mittels einer Unterscheidung zwischen Materialstruktur und -behandlung – avancierte Kompositionsverfahren auf abgegriffenes, triviales musikalisches Material zu beziehen suchte. Bei Halffter bilden demgegenüber, der von Theodor W. Adorno in seiner «Philosophie der neuen Musik» begründeten Theorie entsprechend, Materialstruktur und Kompositionstechnik eine unauf lösbare Einheit, auch und gerade in seinen engagierten Werken, die in keinem Fall eine kommunikative Wirkung auf Kosten des musikalischen Konstruktionsniveaus erzielen.

Und viertens ist Halffters Engagement, wie wir sehen werden, das eines überzeugten, praktizierenden Katholiken, ein allgemein-menschliches, humanistisches Engagement, das kaum jemals – ausser allenfalls bei «Gaudium et Spes-Beunza» (1973) – zu einer Parteilichkeit spezifiziert wird, wie sie für eine greifbare, politisch intendierte Wirkung von Musik unabdingbar ist. Zitieren wir von Halffters zahlreichen Erklärungen einige, die in Casares' verdienstvoller Monographie wiedergegeben sind: «Soweit in Frage steht, was ein Komponist in der Welt tut, dann ist es dies: Zeuge seiner Epoche zu sein; daraufhin sucht er in der Kunst eine Reihe von Problemen, die seine Umgebung beschäftigen, zu gestalten, und endlich verwirklicht er Kunst», oder: «Die Musik ist nicht mehr als eine andere Interpretation dieser Realität mittels einer abstrakten Sprache», oder auch: «Es gibt eine Reihe von Gegebenheiten, die mich tief bewegen, und ich suche zu bezeugen, dass ich gegen sie bin. Ich verfüge über kein anderes Mittel zu solchem Zeugnis, als meinen Beruf. Aus diesem Grund gebe ich meinen Werken Über-

schriften».²⁰ Titel, Widmungen, programmatische Sujets bei Instrumentalwerken, vertonte Texte bei Vokalwerken sind in der Tat die Schichten, in denen Halffters zeugnishaftes Engagement werkästhetisch – d.h. auf einer anderen Ebene als in begleitenden Erklärungen und Kommentaren – greifbar wird. Im Vergleich zu einer unmittelbaren Parteilichkeit ist es keineswegs fiktiv, wohl aber subjektiv und allgemein, so dass der Hörer, statt einem vom Autor gestifteten eindeutigen Sinn gewissermassen «ausgeliefert» zu sein, die Bedeutung des künstlerischen Gehaltes in einem persönlichen Akt der Sinngebung zu konkretisieren hat.

Kundgebung im Vokalen

In Halffters früherem Schaffen, das sich recht gleichmässig auf Vokal- und Instrumentalmusik erstreckt, weisen als erstes die «Brecht-Lieder» in Richtung auf die uns beschäftigende Problematik. Das Werk liegt in zwei Fassungen vor, einer ersten für Gesang und zwei Klaviere von 1964/65 – sie umfasst die Lieder «Epitaph», «Die Maske des Bösen» und «Eisen» –, und einer zweiten mit Orchesterbegleitung von 1967, die um ein längeres viertes Lied, «Liturgie vom Hauch», erweitert worden ist.²¹ Bezeichnenderweise hat Halffter Texte ausgewählt, die eher weltanschaulicher als politischer Art sind, erfüllt wohl von der aufklärerischen Prägnanz Brechtscher List, nicht aber konkret-parteilich ausgerichtet. Diese Lieder atmen in ihrer Spannung zwischen übersteigter Ausdrucksintensität und parodistischer Distanz den expressionistischen Geist von «Pierrot Lunaire», dessen Partitur Halffter übrigens als erstes Werk Schönbergs kennengelernt hatte. Ziel dieser Lieder ist die überraschende Schlusspointe. In «Eisen» etwa, der Traumparabel von einem Sturm, wird das Toben der Elemente, welches den eisernen Schragen eines Baugerüstes abwärts riss, mit wilder Gestik tonmalerisch «geschildert»; mit lakonischer Kürze folgt im letzten Takt dann aber die

Pointe, dass das, was aus Holz war, sich bog – und blieb. (Beispiel 1).

Durch nichts wäre es gerechtfertigt, wollte man an der Tatsache Anstoss nehmen, dass die Reihe der eigentlich engagierten Werke Halffters daraufhin in einer Auftragskomposition ihren Anfang nahm: der Kantate «Yes, speak out» für Bariton, Sopran, zwei Chöre und zwei Orchester mit zwei Dirigenten auf eine Dichtung Norman Corwins, ein Werk, das 1968 im Auftrag des damaligen UNO-Generalsekretärs U Thant zur Zwanzigjahrfeier der Menschenrechtsdeklaration der Vereinten Nationen entstanden ist und das bei seiner New Yorker Uraufführung und bei weiteren Gelegenheiten weltweite Beachtung fand. Diese in sechs ohne Unterbrechung ineinander übergehende Teile gegliederte Kantate monumentalen Zuschnitts – eine mehrchörige Disposition ist von Halffter übrigens, im Anschluss an Stockhausens «Gruppen», bereits in der «Sinfonia para tres grupos instrumentales» (1961–63) getroffen worden – geht aus von einer gleichsam negativen Darstellung vielfältiger Menschenrechtsverletzungen, führt dann auf ihrem Höhepunkt über die bittere, aufrüttelnde Anklage zu einer emphatischen Proklamation einzelner Menschenrechtsartikel – die Zitate sind in einen dramatischen Kontext eingebettet – und wird mit einer positiven Aussicht auf Frieden beschlossen. Ist hier, dem Charakter des appellhaft nach aussen gerichteten Vokalwerkes entsprechend, Textverständlichkeit wenigstens zeitweise eine unabdingbare Voraussetzung seiner Ästhetik, so hat Halffter demgegenüber in «Noche pasiva del sentido» (1969/70), einem Werk für Sopran und Schlagzeuger mit live-elektronischer Umwandlung, die geheimnisvolle Lyrik des spanischen Mystikers San Juan de la Cruz

En una noche obscura,
con ansias, en amores inflamada,
oh dichosa ventura,
salí sin ser notada,
estando ya mi casa sosegada.

The image shows a page of musical notation for 'Brecht-Lieder' by C. Halffter. It features a vocal line (C) and piano accompaniment (PI). The score includes lyrics in German: 'Doch was da aus Holz war / sich und blieb.' and 'Dejar sonando hasta que se extinga el sonido.' The music is in a key with one sharp (F#) and has a tempo of quarter note = 52. The score is marked with various dynamics like p, f, mf, and pp, and includes performance instructions like 'staccato' and 'Dejar sonando hasta que se extinga el sonido.' There are also some markings like 'Tea' and 'ff'.

Beispiel 1: C. Halffter, Brecht-Lieder, UE 14934, Copyright 1969 by Universal-Edition Wien, mit freundlicher Genehmigung

(In einer geheimnisvollen Nacht,
Sehnsuchtsvoll, in Liebe entflammt,
O seliges Geschick,
Gelang es mir zu entfliehen,
Da mein Körper friedlich ruhte.)

unter fast völliger Auflösung der Textsemantik in eine avantgardistische Sprachkomposition, im Sinne einer vokalen Klangkomposition, übersetzt.²² Diese grosse musikalische Lyrik zeigt, dass Halffter auch nach 1968 keineswegs nur engagierte Dichtung im engeren Sinne komponierte, sein humanes Engagement vielmehr grundsätzlich alle, vor allem auch die religiösen Belange der *cause humaine* umschliesst.

Es ist für Cristóbal Halffter wohl charakteristisch, dass er «Gaudium et Spes-Beunza» (1973), dasjenige Werk, in welchem sein künstlerisches Engagement im franquistischen Spanien am ehesten eine unmittelbar politische Dimension erreichte, gleichzeitig als ein religiöses Werk konzipierte, so dass die politische und die religiöse Schicht als zwei Seiten ein und derselben Sache erscheinen. Es handelt sich um eine Komposition für Chor a capella, Sprecher

auch in der elektronisch verfremdeten und dadurch «musikalisierten» Wiederholung voll verständlich bleiben. Diese Schicht unmittelbaren Engagements wird in den Kontext eines musikalischen Kunstwerks gehoben durch eine vom Chor (und Tonband) realisierte zweite Schicht, die teils als moderne vokale Klangkomposition mit Clusterbändern, teils unter Rückgriff auf historisch ältere Tonsatzmodelle gestaltet ist und die als Textkomposition des Kyrieleyson zu Beginn und der Seligpreisungen der Bergpredigt nach Matthäus im weiteren Verlauf durchgängig einen religiösen Gehalt verwirklicht. Indem diese zweite Schicht ruhig-statisch am Beginn und am Ende des Werkes allein erklingt, in der Mitte indessen, während der auf-rüttelnden gesprochenen Rede, in den Hintergrund tritt, ergibt sich musikalisch eine klare Bogenform, welche in zwingender Weise das politische Engagement als eine Aktualisierung des religiösen Bewusstseins fassbar macht.²³ Eine verwandte Thematik, nun allerdings fast völlig auf die geistliche Ebene verschoben, bestimmt auch «Officium



Uraufführung der Kantate «Yes, speak out» in den Vereinten Nationen

und Tonband. Im Zentrum des Werkes steht die Rede, die Halffters Freund José Luis Beunza vor einem Militärgericht gehalten hatte, als er wegen Dienstverweigerung angeklagt und verurteilt wurde. Darin heisst es u.a.: «Seit Kain Abel mit einem Eselsprügel tötete, bis zur Atombombe und den modernen chemischen und bakteriologischen Waffen, kann man eine regressive Entwicklung der Menschheit beobachten, an der ich nicht teilhaben möchte. Die Welt ist krank, ihr Verhängnis liegt in der mangelnden Brüderlichkeit zwischen den Menschen und Völkern. Die Situation nimmt dramatische Züge an, wenn wir bedenken, dass der Mensch erstmals in seiner Geschichte die Macht besitzt, jegliche Lebensspur auf Erden zu tilgen. Ich bin der Auffassung, dass die Geschichte genügend Erfahrung der verheerenden Folgen der Gewalt bietet, um uns verpflichtet zu fühlen, andere Wege sozialen Wandels zu suchen». Beunzas grosse Verteidigungsrede, welche im Namen der Menschlichkeit und der Freiheit die Ankläger zu Angeklagten macht, wird vom Sprecher so vorgetragen, dass die Worte

Defunctorum» (1977/78 komponiert, 1979 in Paris uraufgeführt), nach inneren und äusseren Massen eines von Halffters Hauptwerken. Statt sich an den tradierten Requiem-Text zu halten, stellte der Komponist in eigener Auswahl Bibelausschnitte aus dem Neuen Testament so zusammen, dass die düsteren Töne der Totentrauer am Schluss in einen Jubelgesang übergehen, dem ein utopisches Moment eigen ist. Der mittlere dritte von insgesamt fünf Sätzen («Mors histórica Jesús») bildet musikalisch einen Höhepunkt an Komplexität in diesem Werk, das sich insgesamt als Synthese früherer Halffterscher Verfahrensweisen verstehen lässt.²⁴ Hier, wo übrigens der Choral «O Haupt voll Blut und Wunden» aus Bachs Matthäus-Passion als Zitat eingeflochten ist, wird deutlich, inwiefern die religiöse Thematik mit der eines weltlichen Engagements in Beziehung steht: Christus, der schuldlos sein Leben zur Rettung der Menschheit gab, ist göttliches Vorbild all derer, denen Halffter das Werk mit den Worten gewidmet hat: «Es ist ein Gesang für alle diejenigen Personen, die ihr Leben für die übrigen hingege-



Beispiel 2: C. Halffter, *Requiem por la libertad imaginada*, UE 15632, Copyright 1972, mit freundlicher Genehmigung

ben haben, ohne Gewalt anzuwenden, doch selber Opfer von Gewalt wurden, und es ist ganz offensichtlich, dass wir dank dieser Personen Hoffnung für die Menschheit hegen können und für das, was jenseits der Menschheit liegt.»²⁵ Und: «Ich denke an Gandhi, Martin Luther King und viele andere Namenlose, die gestern und heute den endgültigen Beweis ihrer Liebe zu den Nächsten erbracht haben; für diejenigen aber, die Christi Beispiel gefolgt sind, kann es kein anderes Wort geben als Alleluja».²⁶ Im Unterschied zu «Gaudium et Spes – Beunza», wo die Spannung zwischen religiösem Bewusstsein und Engagement Struktur und ästhetischen Gehalt des Werkes unmittelbar bestimmt, handelt es sich bei «Officium Defunctorum», werkästhetisch betrachtet, ausschliesslich um eine geistliche Komposition, der die Dimension des Engagements nicht direkt innewohnt, wohl aber vom Autor durch Kommentare, gleichsam als *applicatio textus* im Sinne der theologischen Hermeneutik, zugeschrieben worden ist.

Klage und Anklage im Instrumentalen

Wenn wir die Titel, die Halffter seinen Instrumentalwerken gegeben hat, im grösseren Überblick betrachten, dann fällt auf, dass in den sechziger Jahren form- und strukturbezogene Titel überwiegen («5 Microformas», «Formantes», «Espejos», «Secuencias», «Líneas y puntos», «Anillos» u.a.) in den siebziger Jahren aber ausdrucks- oder inhaltsbezogene Überschriften (z.B. «Planto por las víctimas de la violencia», «Requiem por la libertad imaginada», «Pinturas negras», «Elegías a la muerte de tres poetas españoles», «Pourquoi?», «Variaciones sobre la resonancia de un grito») im Vordergrund stehen. Diese Differenz scheint eine Umorientierung von einer Form- zu einer Ausdrucksästhetik anzuzeigen, die den breiteren musikhistorischen Perspektiven des Wechsels von einem seriellen zu einem postseriellen Musikdenken recht genau entspricht. Im Lichte der Kompositionsgeschichte wären die engagierten Instrumentalwerke Halffters, deren Bedeutung sich nicht aus einer Ästhetik engagierter Vokalmusik ableiten lässt, auch als Antworten auf die Frage zu verstehen, wie individuell gestaltete «Klangkompositionen», bei deren Deutung das Rationalitätsideal des Materialbegriffs von serieller Musik versagt (weil die Kategorie des Klanges, hier in oberster Instanz eingesetzt, nicht selber «formbildend» sein kann), «inhaltsästhetisch» begründet oder jedenfalls dem (nicht länger als Experte vorausgesetzten) Hörer näher gebracht werden können.

Im Bereich der Instrumentalmusik begegnen wir jedenfalls zunächst zwei Werken vom Anfang der siebziger Jahre, bei denen sich die werkästhetische Dimension des Engagements auf den Titel beschränkt (wenn wir von Kommentaren des Komponisten absehen, die nicht in die gedruckte Partitur aufgenommen worden sind). Bei «Planto por las víctimas de la violencia» (1970/71) handelt es sich um ein Werk für Kammerensemble und elektronische Klangumwandlung – Halffters

tie, indem – nach dem Vorbild der kanonisch begründeten Clusters in Orchesterwerken Ligetis – die Reihe in Umkehrung, später auch wieder in Originalgestalt vielstimmig in Streichern und Bläsern kanonisch geschichtet wird. (Beginn dieser Partie siehe *Beispiel 3*).

Es fällt der musikalischen Analyse nicht leicht, zwischen der Struktur dieses Werkes und seinem Titel stringente Beziehungen aufzuzeigen; die Tradition der Totenmesse (Requiem) ist jedenfalls, wenn überhaupt, ebenso bloss mit-



Beispiel 3: C. Halffter, *Requiem por la libertad imaginada*

Zusammenarbeit mit Hans Peter Haller vom Freiburger Experimentalstudio für Elektronische Musik hat sich im Bereich der Live-Elektronik auch später als sehr fruchtbar erwiesen²⁷ –, bei «Requiem por la libertad imaginada» (1971) um ein Werk für grosses Orchester ohne Elektronik. Es sind beides «Klangkompositionen» jener seit György Ligetis «Atmosphères» (1961) innerhalb der Neuen Musik zu immer grösserer Geltung gelangten Art, bei welcher der Klang Vorrang vor den übrigen Kategorien der Komposition (Rhythmus, Tonhöhe etc.) besitzt und diese als Funktionen des Klanges zu begreifen sind.²⁸ Der Beginn des «Requiem» geht aus von einem sehr leisen, gleichsam aus dem Nichts in Erscheinung tretenden Geräuschfeld, freilich nicht in völliger Statik, sondern subtil bewegt. Halffter nutzt demnach auch hier die aus der Beziehung von Einzelton und clusterhafter Klangtotalen sich ergebende Möglichkeit, das Werden des Klanges aus der Stille heraus bzw. sein Entschwinden in die Stille als formbildende Ideen der Anfangs- und Schlussgestaltung aufzufassen. Nach einer gewissen Belebung verdichtet sich die Struktur in Takt 40f., wo – eingebettet in einen leisen Klanggrund – drei Oboen in kanonischer Fügung eine zur (rhythmisch traditionell notierten) Melodie konkretisierte Zwölfton-Reihe (*c h a d e s b g a s e c i s f i s f*) vortragen, die für die folgenden Abschnitte wichtig bleibt. (*Beispiel 2*). So entwickelt sich beispielsweise ab Takt 58 eine breit angelegte Cluster-Par-

telbar – als «Allusion» im Sinne Ligetis – greifbar wie im anderen Fall diejenige des Klagegesangs (Planto). Dies besagt jedoch nicht, die Relation zwischen Musik und Überschrift sei hier durch jene Willkür bestimmt, die etwa ein Streicherstück Krzysztof Pendereckis durch die nachträgliche Hinzufügung des Titels «Threnos. Den Opfern von Hiroshima» zu einem Welterfolg hat werden lassen. Wohl dürfte die Allgemeinheit des Halffterschen Engagements – in beiden Fällen ist die Klage (über die Opfer der Gewalt bzw. für die imaginierte Freiheit) gleichzeitig Anklage, Aufruf für die Zukunft – mit der politischen Situation Spaniens in der Endphase der Herrschaft Francos zusammenhängen, doch zweifellos weist der Gehalt der Werke über die Situation ihres Ursprungs hinaus.

Um Klage, Anklage und ein Memento für eine bessere Zukunft geht es auch bei den «Elegías a la muerte de tres poetas españoles», jenem 1975 komponierten Orchesterwerk, mit dem wir unsere Betrachtung beschliessen wollen. Die drei Dichter, denen die instrumentalen Klagegesänge gelten, sind Antonio Machado, Miguel Hernandez und Federico García Lorca. Ihr Tod – im Exil, im Kerker, durch Ermordung – ist das Sujet einer Steigerungsanlage, eines Crescendos in drei Sätzen, bei dem die Faktor der Makroform der wachsenden Grausamkeit der Todesart korrespondiert. Jedem Satz hat Halffter ein Gedicht vorangestellt: «Exilio» von Jorge Manrique dem ersten, «Carcel»

von Hernandez selbst dem zweiten, «Sangre» von Antonio Machado, eine kurze Zeile auf Lorcás Tod («...y el crimen fue en Granada, ¡en su Granada!»), dem dritten Satz. Hier haben wir also, über den Titel hinaus, Dichtungen, auf deren Inhalt und Stimmungsgehalt sich die Musik bezieht. Halffter selbst umschreibt in dem Vortrag, den er über dieses Werk anlässlich der Darmstädter Ferienkurse für Neue Musik 1976 gehalten hat, seine doppelte Intention mit folgenden Worten: «Bei den «Elegien» existieren zwei deutlich zu unterscheidende schöpferische Absichten, die einen Teil ihrer eigentlichen Existenz bilden. Die erste ist zutiefst menschlicher, in gewisser Weise auch politischer Art – die Grenze zwischen Menschlichkeit und Politik sollte jeder nach seinem Kriterium ziehen –, die zweite ausschliesslich musikalisch. Ich werde mich auf beide Intentionen getrennt beziehen; denn ich glaube, wenn der Zuhörer weiss, was ich mir vorgenommen habe, hat er grössere Möglichkeiten, mein Werk einzuschätzen».²⁹ Halffters Musik begnügt sich mithin seit den Jahren um 1970, wie stimmig sie auch auf der strukturell-formalen Ebene als Kunstwerk durchgebildet ist, nicht mit einer «Abstraktion» des Materials, mit einem Gelingen der Formkonstruktion. Wie die Musik wahlverwandter Komponisten eines engagierten Humanismus – ich denke vorab an Luigi Dallapiccola und Karl Amadeus Hartmann – ist seine Musik Ausdruckskunst, und zwar nicht bloss im Sinne jenes abstrakten musikalischen Ausdrucks, der aus der Formkonstruktion resultiert, sondern eines humanistisch spezifizierten Ausdrucks. Der Komponist erscheint in seinem Werk nicht als Figur einer ästhetischen Sphäre der Autonomie, die von der Wirklichkeit abgekoppelt ist, sondern als *zoon politikon*, als *homo politicus*, der sich in der gesellschaftlichen Realität verankert weiss. Als solcher hält er freilich an der Selbständigkeit des Ästhetischen fest und weigert sich, die Musik zur blossen Funktion einer politischen Wirkung zu degradieren. «Engagement» und «Neue Musik» sind für Cristóbal Halffter demnach keine Gegensätze, als welche sie im Rahmen einer in Deutschland geführten Diskussion³⁰ oft gesehen wurden, sondern einander notwendig ergänzende Bedingungen seines Schaffens, in deren doppelter Intention er keinerlei Widerspruch zu erkennen vermag.

Hermann Danuser

Beim vorliegenden Text handelt es sich um die erweiterte deutschsprachige Fassung des Vortrages «Cristóbal Halffter – Un ejemplo de la Nueva Música comprometida», den der Autor Anfang Oktober 1985 auf dem Internationalen Kongress «España en la Música de Occidente» in Salamanca gehalten hat. Er ist Lisa und Ignacio Sotelo gewidmet.

- ¹ Rodolfo Halffter (geb. 1900) wanderte 1935 nach Mexiko aus, während sein Bruder Ernesto (geb. 1905) in Spanien blieb und seine Verbundenheit mit Manuel de Falla u.a. durch die Vollendung von dessen Fragment gebliebenem Hauptwerk «Atlántida» unterstrich.
- ² Vgl. hierzu vom Verf., Die Musik des 20. Jahrhunderts (= Neues Handbuch der Musikwissenschaft, hrsg. v. Carl Dahlhaus, Bd. 7) Laaber 1984, S. 195ff.
- ³ Vgl. Emilio Casares Rodicio, Cristóbal Halffter (= Colección Ethos-Música, hrsg. v. dems., Bd. 3), Oviedo 1980, S. 18ff.
- ⁴ Tomás Marco, Historia de la música española. 6. Siglo XX, Madrid 1983, S. 207 ff.
- ⁵ Vgl. vom Verf., Generationswechsel und Epochenzäsur. Ein Problem der Musikgeschichtsschreibung des 20. Jahrhunderts, in: Komponisten des 20. Jahrhunderts in der Paul Sacher Stiftung, hrsg. v. Hans Jörg Jans, Basel 1986, S. 52.
- ⁶ Casares, op. cit., S. 21. (Alle Übersetzungen aus dem Spanischen vom Verf.)
- ⁷ Ebd., S. 81.
- ⁸ 1953 wurden z.B. auch die Werke Lorcás, Ortega y Gasset und Unamunos wieder in Spanien zugelassen.
- ⁹ Vgl. hierzu Anton Haefeli, Die Internationale Gesellschaft für Neue Musik (IGNM). Ihre Geschichte von 1922 bis zur Gegenwart, Zürich 1982, S. 201f. und S. 523f.; sowie Casares, op. cit., S. 107.
- ¹⁰ Zit. nach Casares, S. 82f.
- ¹¹ Peter Bürger, Theorie der Avantgarde, Frankfurt am Main 1974.
- ¹² So der Titel einer Sammlung von Gesprächen, die Pauli mit sechs Komponisten der Neuen Musik führte (Frankfurt am Main 1971).
- ¹³ Zum Beispiel in dem Gespräch Halffters mit José Luis Pérez de Arteaga, in: Ritmo, 51. Jg., Nr. 508 (1981), S. 20.
- ¹⁴ Casares, op. cit. S. 156.
- ¹⁵ Zit. nach Casares, S. 141.
- ¹⁶ Ebd., S. 142.
- ¹⁷ Ebd., S. 44.
- ¹⁸ Interview Halffters mit José Miguel Lopez, in: Ritmo, 45. Jg., Nr. 454 (1975), S. 6.
- ¹⁹ Günter Mayer, Weltbild – Notenbild. Zur Dialektik des musikalischen Materials, Leipzig 1978, S. 93ff.; vgl. auch vom Verf., Hanns Eisler – zur wechselhaften Wirkungsgeschichte engagierter Musik, in: Die Wiener Schule heute (= Veröffentlichungen des Instituts für Neue Musik und Musikerziehung Darmstadt, Bd. 24), hrsg. v. Carl Dahlhaus, Mainz 1983, v.a. S. 97ff.
- ²⁰ Alle drei Zitate bei Casares, op. cit., S. 154.
- ²¹ Vgl. dazu Tomás Marco, Cristóbal Halffter (= Artistas Españoles Contemporáneos, Bd. 34), Valencia 1972, S. 39f.
- ²² Vgl. Peter Andraschke, Traditionsmomente in Kompositionen von Cristóbal Halffter, Klaus Huber und Wolfgang Rihm, in: Die neue Musik und die Tradition (= Veröffentlichungen des Instituts für Neue Musik und Musikerziehung Darmstadt, Bd. 19), hrsg. v. Reinhold Brinkmann, Mainz 1978, S. 131ff.
- ²³ Vgl. hierzu und auch zu anderen Werken: Andres Briner, Menschlichkeit und Gewalt. Zum Werk von Cristóbal Halffter, in: Komponisten des 20. Jahrhunderts in der Paul Sacher Stiftung, op. cit. (s. Anm. 5), S. 393ff.
- ²⁴ Vgl. Casares, op. cit., S. 178ff.
- ²⁵ Interview mit Pérez de Arteaga (s. Anm. 13), S. 18.
- ²⁶ Casares, S. 181.
- ²⁷ Dazu Andraschke, a.a.O., S. 131ff.
- ²⁸ Vgl. vom Verf., Die Musik des 20. Jahrhunderts (s. Anm. 2), S. 383ff.
- ²⁹ Cristóbal Halffter, Elegien zum Tode dreier spanischer Dichter, in: Ferienkurse '76 (= Darmstädter Beiträge zur Neuen Musik, Bd. 16), hrsg. v. Ernst Thomas, Mainz 1976, S. 65f.
- ³⁰ Vgl. u.a. Musik zwischen Engagement und Kunst (= Studien zur Wertungsforschung, Heft 3), hrsg. v. Otto Kolleritsch, Graz 1972; und: Über Musik und Politik (= Veröffentlichungen des Instituts für Neue Musik und Musikerziehung Darmstadt, Bd. 10), hrsg. v. Rudolf Stephan, Mainz 1971.