

Daniel Glaus Ein Porträt

Die ersten Stücke des 1957 in Bern geborenen Komponisten und Organisten sind von Webern und Berg beeinflusst. In der hybriden Toccata für Klavier («per Girolamo... pour Claude») setzt er sich dann mit verschiedensten Stilen und Techniken auseinander. Wichtigen Raum nehmen in seinem Schaffen geistliche Werke ein. In den «Motteten und Gesängen zu Karfreitag» und im Klaviertrio «In hora mortis» schafft er sich seine eigene kultische Handlung mit einer asketischen, konstruktiv strengen Musik, die in ihrer Religiosität zwar einer heute verbreiteten Tendenz folgt, aber den oft damit verbundenen Kitsch strikt meidet. Theo Hirsbrunner beleuchtet einige wichtige Stationen in der Entwicklung seines ehemaligen Theorieschülers.

Daniel Glaus Portrait

Les premières pièces de Daniel Glaus, compositeur et organiste né à Berne en 1957, doivent encore beaucoup à Berg et à Webern. Dans la toccata hybride pour piano « per Girolamo... pour Claude », Glaus s'attaque à divers styles et techniques. Les morceaux sacrés occupent une place importante de son œuvre. Dans les « Motets et cantiques de Vendredi-Saint » ainsi que dans le trio avec piano « In hora mortis », Glaus crée ses propres rites, à partir d'une musique ascétique d'une construction sévère, dont la religiosité suit une tendance aujourd'hui très répandue, tout en évitant rigoureusement le kitsch qui y est associé. Theo Hirsbrunner éclaire ici quelques étapes capitales de l'évolution de son ancien élève de théorie.

von Theo Hirsbrunner

Im Jahre 1957, genau genommen am 16. Juli 1957, geboren worden zu sein, gab Daniel Glaus eine Chance, um die wir, die mehr als zwanzig Jahre Älteren, ihn beneiden könnten. Der Kampf um die Musik der ersten Nachkriegsjahre war ausgestanden, als Glaus Student am Konservatorium Bern wurde. Niemand mehr wagte zu bestreiten, dass Arnold Schönbergs und vor allem Anton Weberns Kompositionen mit zwölf nur auf einander bezogenen Tönen zu den Grundlagen des musikalischen Handwerks gehörten. Dass diese Technik ihrerseits dann auch wieder nicht genügte, um das alleinige Fundament einer neueren Entwicklung zu bilden, hatte sich gerade in den siebziger Jahren schon herumgesprochen. Die Erschütterungen der Revolte um 1968 hatten den Akademismus des aus der Dodekaphonie hervorgegangenen Serialismus entlarvt. Aleatorik, *indeterminacy*, Klangkomposition, instrumentales Theater usw. boten einen Ausweg aus dem Gefängnis starrer Regeln, die aber immerhin den Vorteil aufwiesen, lehr- und lernbar zu sein. Schulweisheiten, die sich ihrer selbst schämen, da sie dem aktuellen Komponieren hintennachhinken, können doch ein Sprungbrett für künftige Entwicklungen sein; nur weiss der Lehrer nicht, wohin die Reise seines Schülers führen wird. In der Rückschau ist es vielleicht möglich, Tendenzen aufzuspüren, die im späteren freien Schaffen eine wichtige Rolle spielen werden.

Gesellenstücke

Selbstverständlich studierte Glaus, der sich bei Heinrich Gurtner zum Organisten ausbilden liess, auch die Musik der Renaissance und des Barock. Er verfasste eine Motette im Palestrinastil und schrieb Choräle, die denjenigen J.S. Bachs täuschend ähnlich sind. Durch solche Kopien wurde aber die Neugierde nach neueren Techniken nicht gedämpft. Dass Glaus Ländler von Franz Schubert, von denen nur die Oberstimme vorhanden ist, im freien Klaviersatz ausharmonisierte, kann als Episode ohne jede Bedeutung übergangen werden. Nach einigen Versuchen in spätromantischem Stil gelangte er aber zu Anton Webern, dessen «Kinderstück» für Klavier ihn zu einem Zyklus für Klaviertrio anregte (1979). Er nennt die Stücke *Miniaturen*, überschreibt das dritte mit «scherzhaft» und die aus dem Pianissimo auffahrende Bewegung der ersten beiden Takte mit «flüchtig». Der Wechsel von *pizzicato* und *arco* in den Streichern, interpunktiert von zwei arpeggierten Akkorden des Klaviers, unterstreicht und steigert in den folgenden Takten noch den launischen Charakter der Musik (*Beispiel 1*).

Doch was beim ersten Kontakt mit dem Stück so unvorhersehbar und improvisiert wirkt, hat Methode: Die Töne des Klaviers einerseits und diejenigen der Streicher andererseits erscheinen immer in derselben Oktavlage, nur der Rhythmus erzeugt eine erregte Stimmung.

Durch die Fixierung der Tonhöhen entsteht ein harmonischer Raum, in dem die Töne auch frei rotieren könnten. Ihre Reihenfolge wird gleichgültig, was Glaus in den abschliessenden Takten dazu bewegt, sie im Klavier aufsteigend und absteigend in einem kaum hörbaren Filigran und mit Pedal als Akkord zu bringen, bevor sich die Strukturen auflösen (Beispiel 2).

Mit all den erwähnten Merkmalen gelingt es Glaus, einige wichtige Erregungseigenschaften der Musik nach dem Zweiten Weltkrieg zu assimilieren. Der Gestus wirkt aber noch ein wenig angestrengt, zu sehr bemüht, es den grossen Vorbildern gleichzutun. Das änderte sich mit dem Klavierstück über die Reihe des Kinderstücks von Anton Webern, das kurz darauf (1980) entstand (Beispiel 3). Wieder sind die Tonhöhen je vier Takte lang fixiert, doch der Satz ist freier geworden und weist jenes für sein Vorbild, Webern, so unvergleichlich zarte Melos auf, das von raschen (flüchtigen) Figuren, vergleichbar den Reaktionen einer Raubkatze, unterbrochen werden kann.

Doch so schön gelungen dieses Stück nach Webern auch ist, erst im Kontakt mit bedeutender Lyrik gelang Glaus ein neuer Ton. Er komponierte Else Lasker-Schülers Gedicht *Senna Hoy* für hohe Stimme und Klavier (1980) und löste sich damit aus einer quasi mikroskopischen Sicht der Strukturen (Beispiel 4). Die Melodien greifen weit aus und verströmen, zusammen mit den dichten Akkorden, eine Wärme der Empfindungen, die weniger an Webern als an Alban Berg erinnert.

Damit verliess Glaus den Status eines Schülers, was sich noch an einem weiteren Werk – auch von 1980 – zeigt: Zu einer noch relativ braven Fuge und einem nicht minder braven Choral fügte er ein *Adagio piano* als Einleitung, eine Art Klangflächenkomposition à la Ligeti, und ein *Scherzo infernale* hinzu. Der Choral seinerseits wird von einem zweiten Choral grundiert, der hinter dem Podium gespielt werden soll oder vorher auf Tonband aufgenommen wurde.

Beispiel 3: Klavierstück über die Reihe des Kinderstücks von Anton Webern

Beispiel 1

Beispiel 2

de. Diese ferne Musik bleibt am Schluss allein übrig, während die Quartettisten im Vordergrund in ihrer Haltung erstarren und eine fürs Publikum kaum mehr erträgliche Stille entsteht. Die Leute im Saal des Konservatoriums Bern reagierten mit Empörung. Gibt es aber eine bessere Art zu beweisen, dass man nicht mehr Schüler ist, als liebe Gewohnheiten des Kunstbetriebs zu stören?

Meisterstücke

Nach seinen Jahren am Berner Konservatorium studierte Glaus Komposition bei Klaus Huber an der Hochschule in Freiburg im Breisgau, ohne diese Zeit mit der Reifeprüfung abschliessen zu wollen. Zu sehr war er schon mit ganz persönlichen Vorstellungen über seine Ziele angetreten, als dass er sich einem, wenn auch sehr anregenden, Schulzwang unterwerfen konnte. Huber liess ihn gewähren; zu verschiedenen waren die Studierenden seiner Klasse, als dass er einen von ihnen hätte auf eine bestimmte Laufbahn verpflichten wollen.

Das Resultat der Auseinandersetzung mit verschiedenen Stilen und Techniken ist die *Toccata per Girolamo* (... *pour Claude*) von 1985. Die Komponisten, die Glaus vertraulich mit Vornamen anspricht, sind Frescobaldi und Debussy, ein ungleiches Paar; und weit gespannt sind deshalb auch die sechs Inventionen, eingeleitet durch eine Introduction und abgeschlossen mit einer Toccata, der noch ein ganz eigenartiges Finale folgt, das weiter unten beschrieben werden soll.

Über die Struktur des Werkes liesse sich sehr viel sagen, es würde ein ganzes

