

Ein Komponist der Harmonien – ein Gespräch mit Witold Lutosławski

Un compositeur d'harmonies –
entretien avec Witold Lutosławski

Ein Komponist der Harmonien –

Ein Gespräch mit Witold Lutosławski

Am 7. Februar dieses Jahres starb in Warschau der grosse polnische Komponist Witold Lutosławski, der die zeitgenössische Musik der vergangenen dreissig Jahre auf ganz eigene Weise mitgeprägt hat. Er war längst ein «Klassiker der Moderne». In der Zürcher Tonhalle hätte in diesem März ein Konzertzklus in Anwesenheit des Komponisten stattfinden sollen: Es wurde ein «in memoriam». Mehrmals trat Lutosławski in Zürich auch als Dirigent eigener Werke mit dem Collegium Musicum und dem Tonhalle-Orchester auf; bei einer solchen Gelegenheit führte Thomas Meyer 1986 mit ihm das folgende Gespräch, das wir hier anstelle eines Nachrufes abdrucken. Es verdeutlicht (und revidiert auch) die Position, die Witold Lutosławski in der zeitgenössischen Musik innehatte.

Un compositeur d'harmonies –

Untretien avec Witold Lutosławski
Le 7 février de cette année mourait à Varsovie le grand compositeur polonais Witold Lutosławski, qui a marqué de façon très personnelle la musique contemporaine des trois dernières décennies. Depuis longtemps, il était un « classique moderne ». Le mois de mars dernier, une série de concerts de ses œuvres aurait dû avoir lieu en sa présence ; ç'aura été « in memoriam ». Lutosławski avait dirigé plusieurs exécutions de ses œuvres à Zurich, que ce soit avec le Collegium musicum ou l'Orchestre de la Tonhalle. C'est à l'occasion d'un de ces passages, en 1986, que Thomas Meyer avait eu avec lui l'entretien que nous republions en guise de nécrologie. Il précise (et nuance) la position que Witold Lutosławski occupait dans la musique contemporaine.

Thomas Meyer: Warum hat Ihrer Meinung nach die polnische Musik Ende der 50er, Anfang der 60er Jahren einen solchen Aufschwung genommen?

Witold Lutosławski: Wahrscheinlich hatte die polnische Musik zuvor keine Möglichkeit, sich wirklich zu entwickeln. In diesem Moment wurde plötzlich eine Menge von Talenten entdeckt: allerdings in einer jüngeren Generation als in der meinigen. Ich war schon ziemlich reif in dieser Periode.

TM: Sie haben ja vor diesem Aufschwung schon bedeutende Werke geschrieben; Sie waren einer der Wegbereiter. Wie haben Sie das persönlich erlebt?

WL: Im Jahre 1947 vollendete ich meine *I. Sinfonie*. Das ist ein Werk, das ich auch jetzt noch aufführe. Aber dann merkte ich, dass ich auf diesem Weg nicht weitergehen konnte und dass ich von Null auf anfangen musste, so als ob die bisherige Klangsprache nicht für mich existieren würde. Und das tat ich. Ich habe viele Jahre daran gearbeitet, und die ersten Stücke, in denen ich die Resultate dieser Arbeit schon gebrauchte, entstanden am Ende dieses Jahrzehnts, 1958...

TM: ... die *Trauermusik* (in memoriam Béla Bartók für Streicher)...

WL: ... und auch die *Fünf Lieder* (nach Worten von Kazimiera Illakowicz, 1958), die ich ein bisschen früher be-

gann. Das waren die ersten Resultate meiner Arbeit, die ziemlich lange, zehn Jahre etwa, dauerte. Natürlich konnte ich während dieser Periode gar nicht komponieren. Das war unmöglich. Ich komponierte also Gebrauchsmusik: Musik für Theater und für Hörspiele, auch einige Lieder für Kinder. Aber währenddessen arbeitete ich immer an der Klangsprache.

Für meine Gebrauchsmusik habe ich sogar eine Art Stil gefunden, in welchem einfache diatonische Melodien mit nichttonalen Kontrapunkten und Harmonien verbunden werden (siehe *Beispiel 1*), in Stücken wie den *Volksmelodien* (1945) und *Bukolika* (1952) für Klavier, den *Tänzerischen Präludien* (1954) für Klarinette und Klavier, der *Kleinen Suite* (1950 für Kammerorchester bzw. 1951 für Orchester) und dem *Schlesischen Triptychon* (1951, für Sopran und Orchester). Das waren meistens Auftragswerke fürs Radio: Gebrauchsmusik eben. Aber eines Tages fand ich, dass ich in diesem Stil auch etwas Seriöses schreiben könnte, und das war das *Konzert für Orchester*. Danach habe ich folkloristische Themen und das alles verlassen. Ich konnte mit etwas beginnen, was ich für sehr persönlich halte.

TM: Geht also Ihre persönliche Öffnung parallel zur politischen Öffnung Polens in jener Zeit?

Gąsior • taniec śląski

Andantino

Beispiel 1. Witold Lutosławski: Volksmelodien, *Gąsior* (T. 1 – 8)

WL: Es ist ein Zufall, dass ich gerade in den 50er Jahren diese neuen Stücke geschrieben habe. Ich war schon fertig und konnte die Resultate meiner früheren Arbeit gebrauchen. Die ersten sozusagen reifen Stücke waren die *Jeux vénitiens* (1961), die *Trois poèmes d'Henri Michaux* (1961–63, für 20stimmigen Chor und Orchester) und die 2. *Sinfonie* (1965–67). Natürlich war damit meine Arbeit an der Klangsprache nicht zu Ende. Ich arbeite auch in den letzten Jahren noch daran. Was ich zum Beispiel für eine Lücke hielt, waren die einfachen Fakturen, im Gegensatz zu den dicken Klangmassen wie in der 2. *Sinfonie* oder im *Streichquartett* (1964) usw. Ich habe erst vor einigen Jahren eine Methode gefunden, mit der ich diese einfachen, nicht so dicken Fakturen gestalten konnte.

TM: Mit dem *Doppelkonzert für Oboe, Harfe und Kammerorchester* (1979–80) etwa?

WL: Ja, dort natürlich und in der Kammermusik mit Klavier: dem *Epitaph* (1979) für Oboe und dem *Grave* (1981) für Cello. Stücke wie diese waren zehn Jahre früher unmöglich.

TM: Kehren wir nochmals zu den 50er Jahren zurück: welchen Kontakt hatten sie zum Westen?

WL: Es gab vorher keinen Kontakt mit dem Westen. Und darum war die polnische Musik, die dann entstand, eine Entdeckung für die westlichen Länder, aber das war nur der Fall bei Penderecki, Gorecki und jüngeren Leuten und nicht bei meiner Generation. Ich wurde schon 1946 in Paris aufgeführt, und zwischen 1945 und 1949, also vor dieser Periode ab 1949, in der wir die Kontakte mit dem Westen verloren, reiste ich. Ich war bei den Weltmusikfesten der IGMM, ich war zweimal in Frankreich, während drei Monaten. Ich hatte Kontakt mit neuer Musik.

TM: In den Jahren 1945–49 kam also durchaus ein westlicher Einfluss nach Polen. Man hatte Gelegenheit, Schönberg und Strawinsky kennenzulernen.

WL: Strawinsky wurde natürlich schon vor dem Kriege aufgeführt, Schönberg viel weniger, obwohl ich Schönbergs Musik schon vor dem Kriege in Warschau gehört habe: Zum Beispiel die 1. *Kammersinfonie*, daran erinnere ich mich sehr gut. Aber ich glaube, dass für

uns Polen die *Zweite Wiener Schule* im Vergleich mit anderen Traditionen unseres Jahrhunderts weniger einflussreich war. Es gibt einige, die die Zwölftontechnik angewandt haben, wie Tadeusz Baird oder Kazimierz Serocki, aber letztlich doch sehr wenige. Vielleicht ist diese Technik unserer musikalischen Mentalität fremd.

Ich persönlich sehe zwei Quellen in der europäischen Musik des 20. Jahrhunderts: die eine ist natürlich die *Zweite Wiener Schule*, aber die andere ist zuerst Debussy, dann der junge Strawinsky, Bartók, Varèse und Messiaen. Das hat mit der Wiener Schule sehr wenig zu tun. Und ich fühle mich dieser Tradition verbunden. Natürlich gebrauche ich auch Reihen, aber das hat eine ganz andere Bedeutung. Ich bin ein Komponist der Harmonien, bin harmonisch sehr empfindsam, und darum passt die Technik der Zwölftontechnik nicht zu meiner musikalischen Mentalität.

TM: Haben Sie Varèse selber noch kennengelernt?

WL: Ich hatte die Gelegenheit, ihm vorgestellt zu werden, 1962 in New York. Ich habe lange mit ihm gesprochen.

TM: Man sagt ja häufig, es gebe in Ihrem Œuvre einen Bruch, der gerade in den späten 50er Jahren, bei der *Trauermusik* und den *Jeux vénitiens*, anzusiedeln wäre. Wenn man aber Ihre Werke vor und nach 1958 nebeneinander hört, etwa die beiden Sinfonien, fällt einem auf, dass diese Beschreibung zwar oberflächlich gesehen von der Kompositionstechnik her stimmt, dass Ihre Musik aber dennoch im Wesen gleich geblieben ist. Man findet im *Konzert für Orchester* (1950–54) und im *Livre pour orchestre* (1968) ganz ähnliche Dinge.

WL: Das ist wahr, und es freut mich, dass Sie das sagen. Das beweist, dass es keine Mode war: es war eine Entwicklung der Klangsprache... Wissen Sie, so ein Begriff wie Inhalt in der Musik existiert ja doch. Es gibt so etwas, was über die Klangsprache in einem Werk hinaus zu hören ist, und ich glaube, dass diese Entwicklung in meiner Musik gar nicht so plötzlich kam. Sie war kontinuierlich, und sie dauert bis heute an.

TM: In früheren Werken gibt es Passagen, die klingen, als wären sie in einem

aleatorischen Kontrapunkt notiert. Natürlich sind sie genau auskomponiert...

WL: Davon wusste ich allerdings damals noch nichts. Aber ich glaube, meine Methode der Zufallsoperationen ist viel mehr mit meiner früheren Musik verbunden als mit der John Cages. Das hat nichts damit zu tun, – obwohl ich sagen muss, dass ich die Idee John Cage verdanke. Ich hörte am Radio ein paar Minuten aus seinem *zweiten Klavierkonzert*, und plötzlich merkte ich, dass ich anders komponieren könnte. Ich schrieb später an Cage: Sie waren «comme une étincelle», wie ein Funke über einem Pulverfass. Er hat mir ermöglicht, einige Sachen zu realisieren, die ich zuvor nicht komponieren konnte. Und darum habe ich ihm auch das Manuskript der *Jeux vénitiens* als Geschenk geschickt.

TM: Sie haben vorher vom Inhalt in der Musik gesprochen...

WL: ... sehr zögernd...

TM: ... sehr zögernd, ja, aber es würde mich doch interessieren, wie Sie diesen Inhalt in der Musik umschreiben würden, gerade auch, weil Sie ein Komponist sind, der sehr instrumental denkt.

WL: Ich glaube, Inhalt in der Musik, das sind spezifische Emotionen, aber sehr spezifische, rein musikalische. Natürlich ist das mit einigen anderen Gefühlen und Erlebnissen verbunden, weil wir nur eine Psyche haben, aber man ist sich dessen nicht bewusst. Und nie ist es bei mir etwas, das ich zuvor beschlossen habe... Es ist gleichsam instinktiv.

TM: Sie machen kein Programm und komponieren nicht auf einen Inhalt hin.

WL: Nein, nein. Das kommt instinktiv. Es gibt wahrscheinlich etwas, was man Inhalt nennen könnte, aber das sind nicht «die Gefühle des Lebens», nein, das ist wahrscheinlich was anderes.

TM: Es gibt für mich in Ihrem Œuvre vor allem zwei Werke, die sehr spielerisch, ja fast heiter sind. Zum einen die *Jeux vénitiens*, zum anderen das *Doppelkonzert*, – zwei Werke, die weit auseinander liegen?

WL: Es ist wahrscheinlich ein gewisses Gefühl der Virtuosität, das diese zwei Stücke, die ganz verschieden sind, doch verbindet. Dieser Aspekt ist in meiner Musik sehr wichtig, – etwa, dass das Orchester wie ein virtuoser Spieler

betrachtet wird. Das ist auch in der 2. *Sinfonie* und anderen Stücken der Fall. Es ist mein Ehrgeiz, eine Musik zu schreiben, die wirklich zu spielen ist – als eine Tätigkeit von «human beings», von menschlichen Wesen.

TM: Das *Doppelkonzert* ist 1980 entstanden. Ich habe mich gefragt, ob Sie dieses Konzert zwei Jahre später auch so komponiert hätten – damals in der politisch schwierigen Situation Polens nach der Verhängung des Kriegsrechts im Dezember 1981.

WL: Warum nicht? Das ist ziemlich unabhängig. Natürlich haben unsere Erlebnisse einige Bedeutung für unsere schöpferische Tätigkeit, aber nie direkt. Ich war nach der Erklärung des Kriegsrechts so schockiert von der Lage, in der wir uns befanden, dass ich etwas vollkommen anderes machen wollte, etwas, das mir sozusagen eine Entspannung geben konnte. Und ich habe ein sehr lustiges Stück komponiert: eine Mini-Ouvertüre für fünf Blechbläser (1982). Das war meine Reaktion, instinktiv, wissen Sie, – um etwas zu finden, das diesen Schock vielleicht mildern würde.

TM: Sie hätten also nicht wie zum Beispiel Krzysztof Meyer eine *Polnische Sinfonie* komponiert?

WL: Nein. Einige meiner Kritiker und Zuhörer sagen, in meiner 3. *Sinfonie* (1981–83) gebe es einiges, was als Echo meiner Erlebnisse betrachtet werden könnte. Ein Kritiker in Chicago schrieb nach der Uraufführung: «Solche Musik konnte nur jetzt und nur in Polen entstehen.» Das beweist, dass der Mann diese Musik vorstanden hat. Ob es richtig ist oder nicht, das kann ich nicht sagen.

TM: Oder möchten Sie es nicht?

WL: Wahrscheinlich gibt es etwas, das meine Erlebnisse und Gefühle spiegelt. Jerzy Semkow, der grosse polnische Dirigent, sagte zu mir, als er meine 3. *Sinfonie* zum ersten Mal gehört hatte: «Das ist ein sehr tragisches Werk!» Naja, ich weiss nicht, tragisch oder nicht, das war keine Absicht von mir. Das ist die Musik, die ich schreiben musste, und das ist alles.

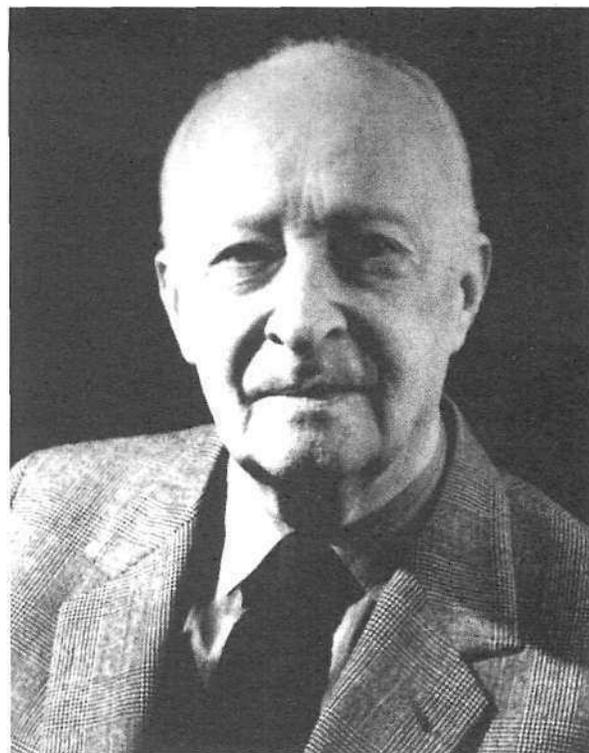
TM: Sie sprechen sehr viel von Instinkt. Und Sie schliessen sich als Persönlichkeit fast aus damit.

WL: Ja... (lacht). Die Musik fällt sozusagen vom Himmel. Darum wählt man etwas, was man wirklich für gut hält. Und darum kann ich über Inhalt nicht reden. Das kommt. Wenn ich eine Auswahl mache und finde, etwas ist nicht gut genug, werfe ich es weg. Einige andere Ideen sind nicht nur bei der Uraufführung gut, sondern noch nach fünfzig oder hundert Aufführungen. Solche Ideen behalte ich. Das ist meine Methode.

TM: Ich kann den Kritiker aus Chicago gut verstehen. Es gibt in dieser 3. *Sinfonie* sehr viele Adagio-Momente...

WL: ... am Ende...

TM: ... sehr schwere Momente, auch sehr melodiose, mit einer schweren Melodik. Das ist, so scheint mir, bis zu einem gewissen Grad etwas Neues in Ihrem Werk.



WL: Ja, das ist neu. Wahrscheinlich ist das der Einfluss meiner Erlebnisse. Ich weiss nicht. Aber darüber kann ich nichts sagen.

TM: Ich möchte trotzdem nochmals in dieser Richtung nachfragen: Wenn Sie eines Ihrer Werke neben das *Polnische Requiem* Pendereckis, neben die *Polnische Sinfonie* Meyers oder das dem Papst gewidmete Chorstück *Anenai* Augustyn Blochs stellen müssten, Werke, die viel mit jener politischen Situation vom Dezember 1981 zu tun haben und die auch sehr «polnisch» sind, welches würden Sie auswählen?

WL: Es ist schwierig für mich zu sagen, ob meine Musik sehr polnisch ist oder nicht. Sie ist polnisch, weil ich ein Pole bin. Und ich bin sehr aufrichtig in meiner Musik. Ich glaube, dass der Epilog, das Adagio aus der 3. *Sinfonie* vielleicht geeignet wäre...

TM: Sie haben, soviel ich weiss, nie religiöse Musik komponiert. Haben Sie nie geplant, ein Oratorium oder auf der anderen Seite z.B. auch eine Oper zu komponieren?

WL: Religiöse Musik habe ich geschrieben: zwei Fragmente eines Requiems, *Lacrimosa* und *Requiem*, aber die sind nicht veröffentlicht. Ich habe sie für mein Kompositionsdiplom komponiert. Zum Oratorium: ich wollte schon lange ein Requiem komponieren, aber ich weiss nicht, warum es nie dazu kam.

Oper interessiert mich sehr, weil ich eine ziemlich dramatische Musik schreibe. In Stücken wie der 3. *Sinfonie* oder dem *Cellokonzert* (1969–70) gibt es eine gewisse Dramaturgie. Das könnte auch in einer Oper sein. Offen gesagt bin ich aber kein sehr guter Zuschauer und Zuhörer der Oper. Ich finde besonders die Musik und das Singen, verbunden mit realistischem Theater, lächerlich. Es gibt einige Stücke, die ich

vollkommen akzeptiere, zum Beispiel *L'enfant et les sortilèges* von Ravel. Das ist eine Oper, in der das Singen so natürlich wie das Sprechen ist, denn, wenn die Möbel oder andere Gegenstände singen, ist das genauso, als wenn sie sprechen würden. Darum halte ich dieses Stück für etwas Ideales im Sinne des Musiktheaters. Was ich schreiben könnte, wäre natürlich etwas Surrealistisches oder etwas Absurdes – oder so etwas wie ein Traum. Aber kein realistisches Theater. Die grössten Komponisten wie Verdi oder Puccini komponierten realistische Stücke, das ist grosse Musik, aber als Theater kann ich es nicht akzeptieren. Leider, das ist mein Fehler.

TM: Das Stichwort Surrealismus bringt mich auf die französische Literatur. Sie haben aus diesem Umkreis einige Gedichte vertont. Henri Michaux, Jean-François Chabrun, Robert Desnos. Sie haben eine Vorliebe dafür.

WL: Besonders die Sprache ist mir sehr nah. Ich höre das Französische sehr gern gesungen. Und darum habe ich sogar für Fischer-Dieskau einen französischen Text gewählt. Als er mich fragte, ob ich etwas für Bariton hätte, sagte ich: «Momentan nicht, aber Ihre Frage ist eine grosse Anregung». Und sofort habe ich einige deutsche Dichtungen gelesen. Ich habe leider nichts gefunden, was mir passte. Und da hörte ich eine Schallplatte, auf der Fischer-Dieskau Debussy- und Ravel-Lieder sang; sein Französisch war makellos. Und darum habe ich sofort zu einem Desnos-Text gegriffen. Das ist eine Dichtung, die ganz für Musik geschrieben ist. Es war mir sofort klar, wie es vertont werden könnte. Es war eine Freude für mich.

TM: Das ist die Komposition *Les espaces du sommeil* (1975). Es gibt dort eine Stelle, die mich besonders interessiert: Kurz vor Schluss lautet eine Zeile:

«des poumons de millions et millions d'êtres», und darauf folgt eine starke Musik, ein Ausbruch. Ich empfinde diesen Ausbruch fast als Jubel.

WL: Jubel?... Wissen Sie, das ist so sonderbar in der Musik, dass jeder seine eigenen Gefühle darin findet, und darum ist es schwierig zu sagen, ob es Jubel ist oder nicht. Das ist eine Stelle, wo sicher starke Gefühle zu Wort kommen. Das ist klar. Aber ob es Jubel ist oder nicht, ist schwierig zu sagen. Wenn wir schon irgendeine Bedeutung mit der Musik verbinden, müssen wir davon ausgehen, dass Musik vieldeutig ist, nicht eindeutig.

TM: Ich meine das mit dem Jubel auch nur in Anführungszeichen; es ist für mich kein negativer Ausbruch, es ist Freude darin, etwas Positives.

WL: ... aber auch der Text ist positiv: «Des poumons de millions et millions d'êtres». Das heisst, er erlebt während des Schlafes die Lungen dieser Millionen: das suggeriert einem so eine Musik. Ein Beispiel dafür aber, wie vieldeutig Musik sein kann, ist die Reaktion des Ungarn Bálint András Varga, der Gespräche mit mir in einem Buch veröffentlicht hat. Er sagte: «Diese Stelle ist erschreckend für mich» (lacht). Sehen Sie: Für Sie ist es etwas Positives, für Bálint Varga war es erschreckend. So ist es mit der Musik.

TM: Warum ich – um das anzufügen – auf den Jubel komme: Die Stelle erinnert mich an den Schlusssatz von Beethovens Neunter.

WL: Ja, das verstehe ich. Daran habe ich nie gedacht. Das ist ein Kompliment für mich.

TM: Ihre polnischen Kollegen sprechen oft von Ihnen als ihrem verehrten Meister. Das zeigt Ihre Bedeutung in Polen. Dabei haben Sie gar nie unterrichtet.

WL: Ich bin kein guter Lehrer. Was mich interessiert, ist meine persönliche Entwicklung, und das ist zu wenig für einen Studenten. Er sollte alles wissen, was jetzt gebräuchlich ist, aber das interessiert mich nicht. Wenn ich Lehrer an einem Konservatorium wäre, müsste ich alles studieren, und ich habe keine Zeit. Das wäre ein Unsinn für mich. Darum lehre ich nicht. Aber ich bin immer in Kontakt mit jungen Komponisten, nicht nur in Polen, auch im Ausland. Einige, die nach Warschau kommen, zeigen mir ihre Partituren. Ich glaube, das ist gut für jemanden, der seine Studien beendet hat: Er fühlt sich ein bisschen verloren in der musikalischen Welt, und darum kann ihm der Kontakt mit einem erfahrenen Menschen dienen. Die jungen polnischen Komponisten wissen, dass ich immer Zeit habe, wenn sie mir etwas zeigen oder über etwas diskutieren wollen. Aber ein regelmässiger Unterricht ist für mich undenkbar.

TM: Krzysztof Meyer sagte mir einmal, Sie seien der einzige Komponist, bei dem er viel gelernt habe, obwohl er andere Lehrer hatte.

WL: Er hat meine Partituren studiert; es gibt manche, die das so machen. Und in diesem Sinne bin ich für einige junge

Komponisten, die nach Mustern suchen, vielleicht ein Lehrer. Ich glaube, sie imitieren auch einiges, vielleicht ein bisschen oberflächlich und nicht ganz tief, z.B. diese Prozeduren wie den aleatorischen Kontrapunkt usw.

Am wichtigsten in meiner Kompositionstechnik ist natürlich die Tonhöhenorganisation: das heisst Harmonie, Monodie, Melodie, Kontrapunkt, Polyphonie usw. Aber das ist schwierig zu studieren, und ich glaube, es gibt nicht viele, die meine Partituren wirklich in diesem Sinne studiert haben. Erstaunlicherweise sind sie an der Harmonik nicht besonders interessiert. Wahrscheinlich hören sie es nicht, sie hören andere Sachen: Klangfarbe, Rhythmus, Dynamik, Form, aber nicht die Tonhöhenorganisation, die ich für das wichtigste halte.

TM: Das würde heissen: Der aleatorische Kontrapunkt ist wirklich nur eine Notationstechnik. Sie müssen die Harmonik vorher so weit ausgehört haben,

dass sie in jedem Moment «stimmt».

WL: Natürlich. Und das interessiert meine Nachfolger nicht so. Und das ist traurig. Was der Zufall auf dem Gebiet der Harmonik bringt, interessiert mich nicht. Die Harmonik und die Tonhöhenorganisation müssen in dieser Technik vorherbestimmt werden.

TM: Wenn Sie von Harmonik sprechen, denkt man immer noch an die Tonalität, die Sie ja aufgegeben haben. Gibt es für Sie irgendwelche harmonische Ordnungen im atonalen Tonraum?

WL: Sicher, und das war der Gegenstand meiner Arbeit während der letzten Jahrzehnte, seit der Vollendung der 1. Sinfonie. Natürlich habe ich viele Regeln für die Organisation der Harmonik gefunden. Um Ihnen ein Beispiel zu geben: Ich habe mit den Extremen begonnen, den Zwölftklängen, das heisst den vertikalen Zwölftonakkorden, und dabei die Regel gefunden: Je weniger verschiedene Intervalle es zwischen Nachbartönen in einem Zwölftklang

gibt, desto grösser wird die Bedeutung – sagen wir – der Physiognomie eines Akkords.

Es gibt zwei elementare Akkorde von zwölf Tönen, nämlich einen Kleinsekundenakkord und einen Quartenzwölftklang (siehe Beispiel 2). Das sind die Extreme, bei denen nur ein Intervall zwischen den Nachbartönen vorkommt: eine kleine Sekunde oder eine Quarte bzw. eine Quinte (Quarte und Quinte sind sozusagen von derselben Familie). Aber es gibt viele Akkorde, in denen zwei Intervalle gebraucht werden, und die haben auch eine besondere Physiognomie, besondere Charaktere oder Farben oder Qualitäten, oder welche Begriffe man immer wählen will. Qualität ist wahrscheinlich der beste Begriff: die Qualität eines Akkords. Die Qualität erlaubt mir, scharfe Kontraste zu schaffen. Am schärfsten ist z.B. der Kontrast zwischen einem Kleinsekundenakkord und einem Quartenzwölftklang.

TM: Wäre es nicht sinnvoll, all diese Erfahrung in einer theoretischen Schrift zu verarbeiten. Das wäre auch interessant für andere.

WL: Natürlich, aber ich müsste es doch ausformulieren, und das ist zeitraubend, und ich habe nicht viel Zeit.

Ich habe viel Zeit verloren in meinem Leben, das war nicht immer meine Schuld: Es gab schwierige Perioden in meinem Leben. Und darum habe ich jetzt keine Zeit, um etwas anderes zu machen als zu komponieren oder meine Werke aufzuführen. Darum denke ich zumindest jetzt nicht daran, ein Buch zu schreiben.

Interview: Thomas Meyer

Beispiel 2. Witold Lutoslawski: 2. Sinfonie, Klangausschnitt (Ziffer 152)