•1.Vierteltakt.2005

OÖ VOLKS LIED WERK



Amsel, Drossel, Fink und Star ...

1
AUFTAKT
Vorwort

2
TITELTHEMA
Vogelkonzert. Zur musikalischen Darstellung von Vogelstimmen in der Musikgeschichte. Vom Finkelein und anderem bunten Federvieh, oder Volkslieder, die einen Vogel haben. Vogelfang und -haltung im Salzkammergut. Der Balzgesang des Tüpfelsumpfhuhns ...

3
MENSCHEN
Geschwister Pernegger

4
DIE ZITHER
Die Zither. Ein Instrument für Königshof und Bürgerhaus

5
AUFGEKLAPPT
Bücher & CDs

6
ÜBER'N ZAUN
Gerald Mayr
Alpendiktion – Vom Schneeberg bis nach Korsika. Zyklus Kulturlandschaft 2.5.05

7
RESONANZEN
Landeskulturmedaille an Volker Derschmidt. Treffpunkt Zither '05

11
NOTEN
Wenn des Fruanjahr anakimmt. Alojsia-Polka. Hasibacher-Marsch

12
KALENDARIUM
Veranstaltungen & Seminare

Vierteltakt. Das Kommunikationsinstrument des Oberösterreichischen Volksliedwerkes. Nr. 1 / März 2005 EUR 4,50

Vogelkonzert Zur musikalischen Darstellung von Vogelstimmen in der Musikgeschichte[1]

Von Erich Wolfgang Partsch

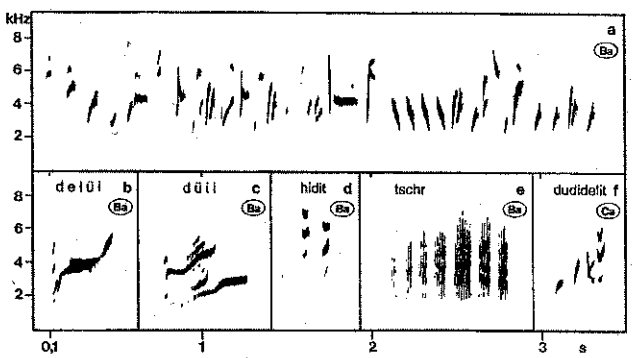
Ein andermal nannte er die Vögel die ersten Komponisten. Und als er ihnen beim Spazierengehen wieder einmal lauschte, sagte er zu mir: „Schon als Kind habe ich auf den Gesang der Vögel geachtet, deren bewußtes Singen und melodisch-rhythmischer Anfang immer in ein artikuliertes Zwitschern übergeht: wie wenn ein vierfüßiges Tier einen Augenblick auf zwei Beinen steht, dann aber gleich wieder auf alle ‚Viere' fällt."

Gustav Mahler in den Erinnerungen von Nathalie Bauer-Lechner

Vogelgesänge haben Musiker von jeher fasziniert. Die Rufe und Melodien, die keineswegs nur auf Singvögel beschränkt sind, besitzen im Tierreich mit Abstand das umfangreichste Stimmrepertoire; das Frequenzspektrum liegt innerhalb von 8.000 Hertz. Die Aufgabe der Stimmbildung trägt die ausschließlich bei Vögeln vorkommende Syrinx (Stimmkopf, „unterer Kehlkopf"), die an der Gabelung der Luftröhre in den beiden Bronchien liegt. Die melodisch-rhythmische Mannigfaltigkeit einer einzigen Art ist oft erstaunlich – so kennen Ornithologen bei der Amsel rund 300 Motivtypen. Aufgrund dieser enormen Variationsbreite (eingeschlossen regional divergierende „Dialekte") und der Ähnlichkeit mit musikalischen Melodiegestalten spricht man von Elementen, Phrasen, Motiven und Strophen, die häufig in Sonagrammen wiedergegeben werden (Notenbeispiel 3a). Diese Ähnlichkeit bedeutet aber nicht, dass es sich um tonal gefestigte Gestalten handelt. So weichen etwa reale Kuckucksrufe beträchtlich von der berühmten „Rufterz" ab (eine Tatsache, auf die im Übrigen der Naturbeobachter Gustav Mahler eigens hinweis) – das Zitieren von Vogelstimmen in der Musik ist also stets mit einer Umsetzung in bzw. Anpassung an unser Tonsystem verbunden.

Grundsätzlich unterscheiden Ornithologen zwischen kurzen, prägnanten Rufen (z.B. Kuckuck, die charakteristischen Rufe des Stieglitz oder das zweisilbige, dumpfe „uúoo" des Uhu) und reich strukturierten Gesängen (z.B. Amsel, Nachtigall). Diese Vogelgesänge können klar strophisch gegliedert sein oder eher kontinuierlich verlaufen; Rufe können dabei im Gesang integriert sein (z.B. Stieglitz). Zusätzlich erzeugt eine Reihe von Vögeln Instrumentallaute (z.B. Klappern der Störche). Die Funktionen von Vogelgesängen sind mehrfach: Rufe und Melodien dienen vorrangig der Arterkennung, Reviermarkierung und Partnerwerbung.[2] Die letztgenannte Funktion war auch der Grund für Charles Darwin, in den Gesängen Vorbilder für menschliches Singen in der Urzeit anzunehmen. Noch heute jedenfalls ist bei Naturvölkern eine teils überaus starke Bindung an Vogelstimmen zu beobachten. So stellen Vögel für die Kaluli, ein kleines Gartenbauernvolk in Papua Neu Guinea, Geistwesen verstorbener Verwandter und Freunde dar. *People are like birds; we get up with their calls in the morning and sleep when they do*, ist die dort vorherrschende Ansicht. Das gesamte ästhetische Denken der Kaluli ist nachweislich von Vogelgesängen geprägt.[3] In anderen Kulturen werden Ruf-Imitationen für Jagdzwecke genutzt oder auch zur besseren Erlernung der Rhythmik eigener Gesänge.[4]

Notenbeispiel 3a: Sonagramm der Stimme des Stieglitz aus: Hans-Heiner Bergmann/ Hans-Wolfgang Helb, *Stimmen der Vögel Europas*, München 1982.



Eine künstlerische Auseinandersetzung mit Vogelstimmen ist seit der griechisch-römischen Antike bekannt. Das berühmteste Beispiel ist wohl die gesellschaftskritische Komödie *Die Vögel* von Aristophanes, in der vom Dichter lautmalerische Effekte die Doppelbödigkeit verstärken. So leitet der Wiedehopf im *Prologos* seinen Monolog mit *Epopoi popopo popopo popoi / Io io ito ito ito ito!* ein.[5]

In nicht unähnlicher Weise nützte im Spätmittelalter Oswald von Wolkenstein in seinem Lied *Der may mit lieber zal* Vogelstimmen für burleske Effekte: *cu cu cu ... oci oci oci ... ci cieriri ... ciwigk ...* Der – als Terz fixierte – Kuckucksruf *(sing cuccu)* steht im Zentrum eines englischen Kanons *Sumer is Icumen in* aus der Mitte des 13. Jahrhunderts. Das anonyme Stück zählt nicht nur wesentlich zur Frühgeschichte kanonischen Singens, sondern ist zugleich das älteste bekannte Werk mit sechs Stimmen. Weiters enthalten Virelais des 14. Jahrhunderts Imitationen von Vogelrufen. Stets geht es um vertraute Naturklänge, die

[1] Der vorliegende Beitrag ist die überarbeitete und erweiterte Fassung eines Vortrags, den der Autor am 5. Dezember 2001 im Rahmen der interdisziplinären „Matreier Gespräche" in Matrei/ Osttirol gehalten hat.

[2] Näher dazu: Bezzel, Einhard/Prinzinger, Roland: *Ornithologie. 2.*, völlig neubearb. u. erw. Aufl., Stuttgart 1990; *Sound production/Songs*, in: *The Cambridge Encyclopedia of Ornithology.* Ed. Brooke, Michael and Birkhead, Tim. Cambridge 1991, S. 281–292; Bergmann, Hans-Heiner/Helb, Hans Wolfgang: *Stimmen der Vögel Europas. Gesänge und Rufe von über 400 Vogelarten in mehr als 2.000 Sonagrammen*, München 1982.

[3] Feld, Steven: *Sound and Sentiment. Birds, Weeping, Poetics and Song in Kaluli Expression*, Philadelphia 1982, bes. S. 217–225; Zitat S. 61.

[4] Shimeda, T.: *Patterned Listening as a Basis of the Music Tradition of the Penan, Sarawak, Malaysia*, in: *The Oral and the Literature in Music*, Tokyo 1985, S. 180–192.

[5] Aristophanes: *Die Vögel.* Übers. Christian Voigt, Stuttgart 1971, S. 15.



Notenbeispiel 1: Clement Janequin, *Le chant des oiseaux* (Reduktion auf zwei Stimmen).

22

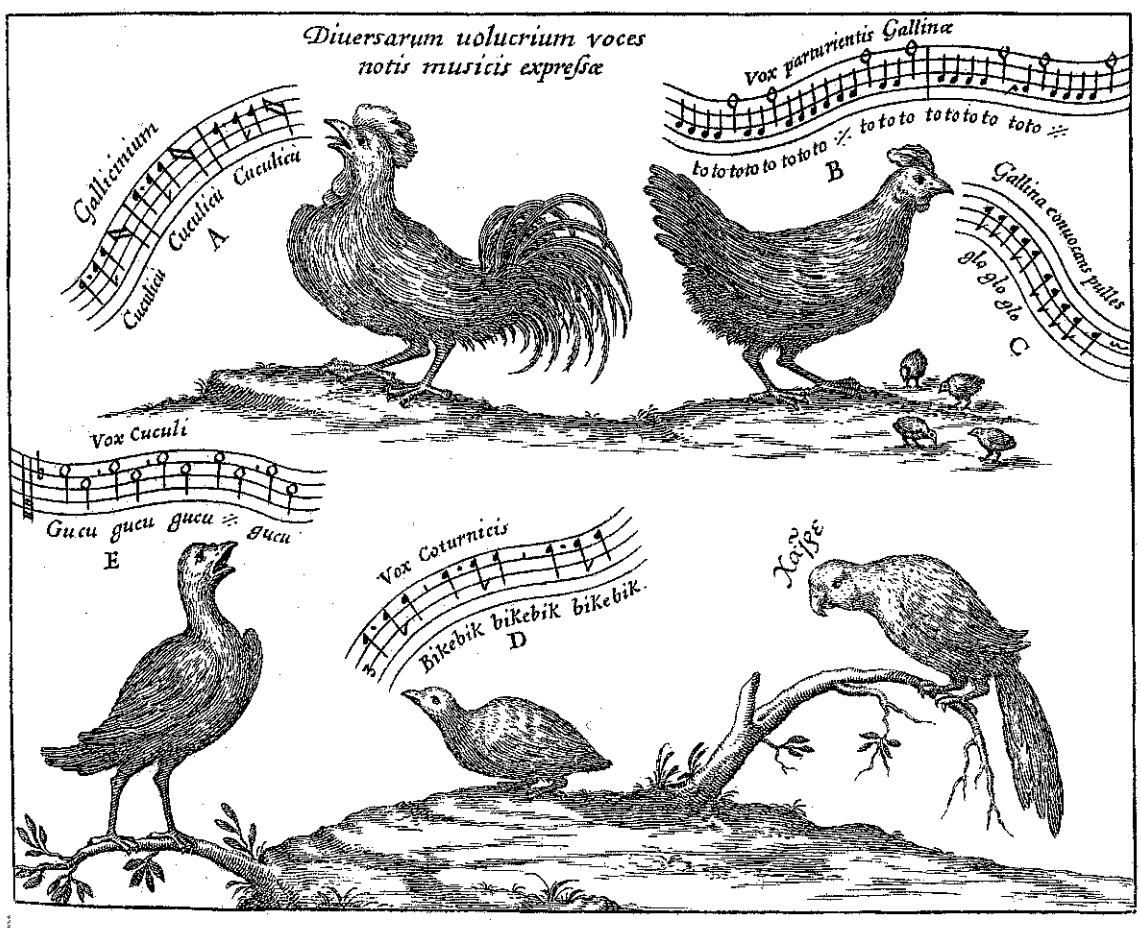
abbildend in den menschlichen Gesang einbezogen sind. Daneben gab es schon recht früh im Orgelbau ähnliche Versuche einer Imitation, die von Johann Gottfried Walther folgendermaßen beschrieben wurden: *Vogel-Gesang, ist ein Register, so in alten Orgeln noch zu finden. Es bestehet in einem bleyernen Kästgen, worinn 3 oder 4 Pfeiffen sind, und wenn Wasser dazu gegossen wird, so giebt es ein Zwitschern von sich, als wenns lauter Vögel wären.*[6]

Zusätzliche Momente erscheinen in der Vokalmusik der Renaissance: In einem Stück wie dem Chanson *Le chant des oiseaux* von Clement Janequin steht nicht bloß der Gedanke reiner Imitation eines bestimmten Rufes im Vordergrund, sondern überdies Witz und stimmliche Souveränität (Notenbeispiel 1). Die Natur an sich bleibt in diesem Rahmen sekundär, denn mit gleicher Methode wurden Straßenlärm oder Schlachtengetümmel als Sujets verwendet.

In virtuoser Nachahmung werden im Barockzeitalter Vogelstimmen – nun häufiger – in Instrumentalstücke gesetzt. Ob es sich um ein deskriptives Cembalowerk von Francois Couperin oder Jean-Philippe Rameau handelt oder um den bekannten *Coucou* in Form eines Rondeaus von Louis-Claude Daquin – die technische Brillanz erinnert zuweilen an die beliebten Serinettes („Vogel-Orgeln"), kleine mechanische Flötenwerke, die zur Unterhaltung, aber ebenso zum Anlernen von Singvögeln dienten. Gleichzeitig konnten sich die realen Vorbilder in diffizilen Klanggemälden auflösen: Die verliebte Nachtigall, der erschreckte Hänfling oder die klagenden Grasmücken – Couperin hat sie alle in poetische Bilder gefasst, in denen sich programmatische Sujets mit einem reichhaltigen Repertoire an Ornamenten verbinden. Insofern ist es immer der Künstler, der die Rufe aus der Natur nachgestaltet und dabei auch die Lust am Möglichen – „Machbaren" – ausschöpft.

Georg Friedrich Händels Orgelkonzert in F-Dur über Kuckuck und Nachtigall, das *Capriccio über das Henner- und Hannergeschrey* des Wiener Hoforganisten Alessandro Poglietti, Johann Joseph Fux' Orchestersuite *Il Rossignolo* oder Heinrich Ignaz Franz Bibers *Sonata representativa* gehören genauso in diesen Themenkreis. Schon die Bezeichnung *representativa* verweist auf szenisches Denken, auf barocke Komödiantik und Unterhaltung. Der vom Komponisten virtuos aufgebotene Tierreigen, der unter anderem auch *„Katz"* und *„Fresch"* zu Wort kommen lässt, ist nach wie vor

[6] Walther, Johann Gottfried: *Musicalisches Lexicon oder Musicalische Bibliothec.* Studienausgabe. Hrsg. Friederike Ramm, Kassel etc. 2001, S. 576; auch als *Nachtigallenzug (Rossignol)* bekannt



Notenbeispiel 2: Athanasius Kircher, *Musurgia universalis*, Nachdruck der Ausgabe Rom 1650, Hildesheim–New York 1970.

der alten ästhetischen Forderung nach Naturnachahmung *(imitatio naturae)* verpflichtet, zum Teil ins Lyrische, Groteske und auch Virtuose gesteigert. So tritt Bibers Nachtigall in einer verzierungsreichen, kantablen Violinstimme zum Vorschein.

In die Barockzeit fällt im Übrigen auch der erste Versuch, Vogelstimmen schriftlich zu fixieren. Im ersten Buch seiner *Musurgia universalis* (1650) setzte sich der Gelehrte Athanasius Kircher ausführlich mit dem Gesang der Vögel auseinander. Deutlich tritt dabei die Vorbildwirkung der Natur hervor; dies zeigt Kircher am Beispiel der Nachtigall als *vollkommen Ideam der gantzen Music-Kunst.*[7] Darüber hinaus demonstriert er dem Leser eine Aufzeichnungsform von Vogelrufen in Notenschrift (Notenbeispiel 2).

Rund acht Jahrzehnte später erschienen Antonio Vivaldis Flötenkonzerte op. 10 in Amsterdam im Druck (1729); die Nr. 3 ist dem Stieglitz („Distelfink") gewidmet: *Il Gardellino*. Der in der ornithologischen Fachliteratur als *ruffreudig* bezeichnete Vogel wurde vom Komponisten mit seinem charakteristischen Ruf von Beginn an in der Solostimme abgebildet, wobei die „Originaltreue" überrascht. Das steil aufschießende „Stieglitz"-Motiv, aber auch spätere Passagen zeigen Übereinstimmungen mit den realen Rufen und Gesängen (Notenbeispiele 3a und 3b). Ähnlich wie die Vogelstimmen-Episode im *Sommer* aus den *Quattro Stagioni* stellen diese Naturklänge für Vivaldi inspirierende außermusikalische Modelle dar, die in ihrer Grundtypik künstlerisch „zubereitet" und in einen virtuosen Rahmen gesetzt werden. Der ursprüngliche Stieglitz-Ruf wird zum eindrucksvollen Abbild in technischer Bravour, das seine Künstlichkeit dabei nicht verleugnet.

Der sich im Laufe des 18. Jahrhunderts vollziehende gesellschaftliche und soziokulturelle Wandel führte zu einem veränderten Naturverständnis. Im Zuge der neuen Strömungen und Erfahrungen war die Rolle der Natur als unmittelbares Vorbild nicht mehr so eindeutig festzulegen. Indem nun Natur als Gegenpol zu Stadt und Zivilisation immer häufiger bewusst auf Spaziergängen und Landpartien erkundet wurde, sich für die Besucher landschaftliche Schönheiten auftaten, dieser Aufbruch „hinaus" zugleich auch ein Stück Freiheit bedeutete, stellte sich immer dringlicher die Frage nach der wahren Art des künstlerischen Umgangs: Reichte in der Kunst weiterhin eine Abbildung natürlicher Objekte? Musste nicht der Neuentdeckung von Sinnen und Gefühlen mehr entsprochen werden? War denn eine nicht-abbildende, „ideelle" Verarbeitung weit angemessener?

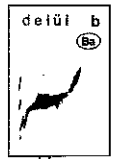
Johann Mattheson brachte 1725 die ästhetischen Debatten auf den Punkt, als er formulierte: *Ein älterer Komponist machts wie alle armseligen Erfinder: wenn sie keine Melodie haben / so ahmen sie den Guckguck / und andern unvernünfftigen Viehwerk / nach: welches zwar zum Zeitvertreib / aber sonst zu nichts / nützet.* [...] *Die Music ist keine solche mimische Augen-Kunst / als die Mahlerey. Sie geht mehr auf das innerliche / als äuserliche. Die Natur ist ihr objectum nicht in solchem Verstande / daß sie ein jedes Geräusche nachmache; sondern daß sie / durchs Gehör / mit schönen Gedanken und Melodien / des vernünfftigen Menschen Seele bewege und erbaue.*[8]

Mit diesen Worten kündigt sich ein neuer Zugang an. *Music* [...] *geht mehr auf das innerliche* – Natur wird also in ihr zu einer Vorstellungswelt für *schöne Gedanken und Melodien*, um beim Hörer positive Affekte auszulösen; möglichst naturgetreue Ton(nach)malerei kann aus diesen Gründen kein Endzweck mehr sein.

Genau in diesem Zusammenhang ist Ludwig van Beethovens *Sechste Symphonie*, die *„Pastorale"*, zu sehen. Zweifellos folgt der Komponist mit der *„Pastorale"* einem traditionell verankerten Naturbild, das schon aus der barocken Oper geläufig ist; überdies verweisen die Vogelstimmen in der Coda des zweiten Satzes – als eine Art Kadenz – noch auf das alte Prinzip der *imitatio naturae*. Der Spaziergänger Beethoven hat im Übrigen die Stimmen von Nachtigall, Wachtel und Kuckuck durchaus „naturalistisch", d.h. in wesentlichen Grundzügen wiedergegeben: Zum berühmten Terzruf des Kukkucks (Klarinette) gesellt sich der (Flöten-)Gesang der Nachtigall, der – wohl im Freien abgelauscht – in der Dynamik crescendiert und motivisch-rhythmisch beschleunigt. Der charakteristische „Wachtelschlag", eine Folge von gleichartigen dreisilbigen Motiven, ist der Oboe übertragen (Notenbeispiel 4). Dennoch darf diese Vogelstimmen-Episode nicht darüber hinwegtäuschen, dass sich

[7] Kircher, Athanasius: *Musurgia universalis.* Rom 1650, Reprint Kassel 1988, S. 49.

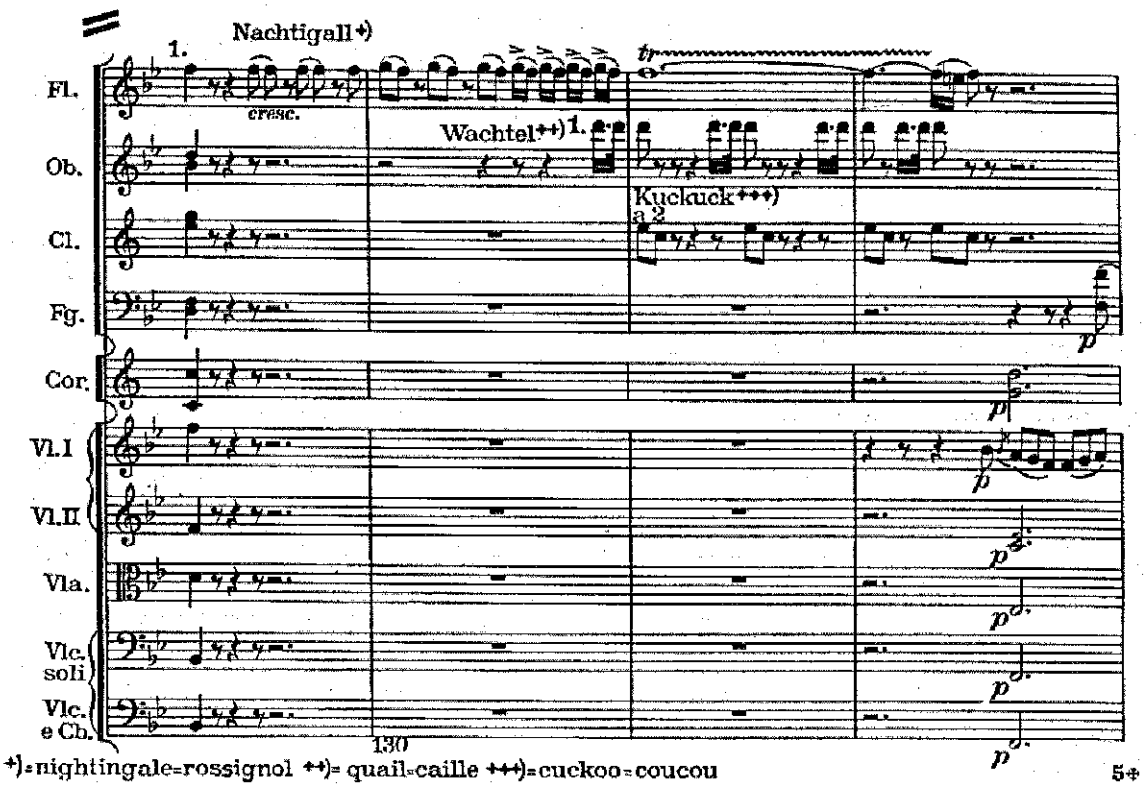
[8] Mattheson, Johann: *Critica Musica 2,* Hamburg 1725, Reprint Amsterdam 1964, S. 75.



< Ausschnitt von Notenbeispiel 3a.

Notenbeispiel 3b (unten):
Antonio Vivaldi, *Konzert für Flöte, Streicher und Basso continuo* op. 10/3, Il gardellino, 1. Satz, Beginn.





Notenbeispiel 4: Ludwig van Beethoven, *Symphonie Nr. 6, Pastorale*, 2. Satz, Coda.

der Komponist der *„Pastorale"* insgesamt vom alten Nachahmungsgedanken merklich entfernt hat. Vielmehr geht es um eine nicht figürliche „Idee" der Natur, um die emotionale und ideelle Position des Menschen in dieser Umwelt. Folgerichtig gibt es daher in dem fünfsätzigen Werk mit Ausnahme der Vogelstimmen und der Gewitterszene keine weiteren musikalischen Abbilder mehr – Beethovens berühmter Ausspruch *Mehr Ausdruck der Empfindung als Mahlercy* kennzeichnet den neuen ästhetischen Weg treffend.

Mit der Romantik eröffneten sich neue Dimensionen. Indem Natur in einer allumfassenden Sicht mit dem Unendlichen zusammengedacht wurde, zugleich als eine imaginierte Welt, die Transzendentes mit einschloss und Wege zur Selbsterkenntnis, zeigte sich ihre Reflexion in der Musik nun anders. Friedrich Wilhelm Joseph Schellings Auffassung, dass Natur und Kunst auf unterschiedliche Weise das Unendliche ausprägten, gehört zu den charakteristischen Positionen. Damit waren Naturklänge endgültig der puren Bildhaftigkeit entzogen und es ergaben sich neue Sinnzusammenhänge.

Sieht man beispielsweise Franz Schuberts Gesänge durch, tauchen viele textliche Anspielungen auf Vogelstimmen auf (*An die Nachtigall, Horch, horch! die Lerch im Ätherblau, Die Krähe, Die Vögel* u.a.); dennoch sind diese realen Bilder zumeist bewusst einer konkreten Umsetzung entzogen – vielmehr in stilisierter, „übertragener" Form deutet die Musik auf einen dahinter befindlichen, tieferen Sinn. Das dem Hörer vermittelte Naturerleben entzieht sich realen Lauten. Oder Robert Schumanns *Vogel als Prophet* aus den *Waldszenen* op. 82 erscheint äußerlich frei inspiriert; eine reale Vogelstimme ist nicht erkennbar (und soll es auch gar nicht sein). Das musikalische Resultat ist – *langsam, sehr zart* – ein arabeskenreiches Stimmungsbild, das mit seiner emotionalen Befindlichkeit schon vor-impressionistisch anmutet.

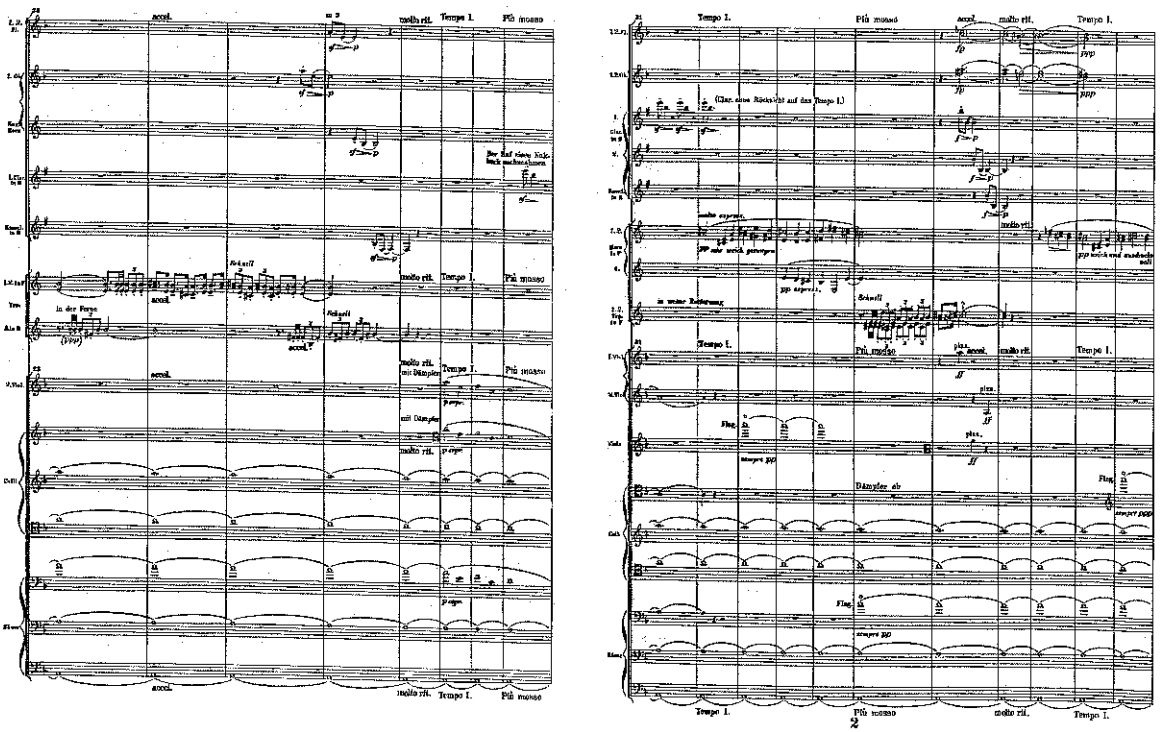
Auch Richard Wagners *Waldweben* aus dem *Siegfried* geht über die alte Tradition des Naturbildes hinaus: *Siegfrieds Aufmerksamkeit wird endlich durch den Gesang der Waldvögel gefesselt. Er lauscht mit wachsender Teilnahme einem Waldvogel in den Zweigen über ihn* (2. Aufzug). Die Imitation der Vogelstimmen auf einer rasch geschnitzten Rohrpfeife misslingt jedoch – *Auf dem dummen Rohre gerät mir nichts*, muss sich der Protagonist alsbald eingestehen. Es ist dies aber gleichzeitig sein Scheitern am alten ästhetischen Prinzip der *imitatio naturae*. Erst durch den Klang von Siegfrieds Horn, selbst von ihm gestaltet, eröffnet sich eine Verbindung, eine gedankliche Brücke zu der ihn umgebenden Natur.

Im ausgehenden 19. Jahrhundert war es schließlich Gustav Mahler, der – selbst ein großer Naturfreund und Wanderer – vielfältige Naturlaute in sein musikalisches Werk transferierte. Aber allein schon die Bezeichnung *Wie ein Naturlaut* (*Erste Symphonie*, Introduktion) dokumentiert, dass es

sich um ein Kunstprodukt handelt und keinesfalls um eine getreue Abbildung der Realität. Gerade an der Introduktion in den Kopfsatz der *Ersten Symphonie*, dem Mahler in rein erklärender Absicht zunächst Begriffe wie Frühling oder Waldidylle zuordnete (die er später aus Furcht vor Missverständnissen nachdrücklich vermied), lässt sich sein künstlerischer Umgang mit der Natur instruktiv zeigen. Der Komponist entfaltet ein statisches Naturbild mit gleichsam „vorgefundenen", noch nicht komponierten Elementen: Liegeklänge, Quarten, Fanfaren. In diese diffizile Klanglandschaft tönen die Klarinetten *ohne Rücksicht auf das Tempo* mit Kuckucksrufen hinein (Notenbeispiel 5). Allerdings erklingt eine absteigende Quart – was aber nicht auf die tatsächlich vorkommende Variationsbreite hinweist, sondern mit eben dieser Quart ist der Vogelruf strukturell im gesamten Satz verankert. Das *Abklatschen* von Naturlauten war Mahler völlig fremd; stets ging es ihm um eine *übertragene, stilisierte Form, die das Typische des Naturlautes getreuer wiedergibt, als sein buchstäblicher Nachhall.*[9] Und folgerichtig wird der Kuckucksruf in einen höheren Sinnzusammenhang in Mahlers Naturverständnis integriert.

[9] Killian, Herbert: *Gustav Mahler in den Erinnerungen von Nathalie Bauer-Lechner.* Rev. und erw. Ausgabe, Hamburg 1984, S. 182.

Auch im 20. Jahrhundert stellten Vogelstimmen unvermindert vielfältige Anreize für künstlerische Auseinandersetzungen dar; die Konzepte gerieten dabei höchst verschiedenartig. Näherte sich der eine Künstler mit geradezu wissenschaftlicher Akribie – zum Teil unter Einsatz technischer Medien – diesen Naturlauten, waren sie für den anderen bloßer Impuls für eigenschöpferisches Weiterentwickeln.
Bemerkenswert ist der Zugang des italienischen Impressionisten Ottorino Respighi: In seinem Zyklus von Tondichtungen mit dem Titel *Pini di Roma* singt eine Nachtigall in den Pinienzweigen auf dem Janiculus – allerdings direkt von der Schallplatte. Mit dieser Darstellungsweise ist eine neuartige Ebene erreicht: Die Naturstimme wird nicht nachgeahmt oder gar künstlerisch umgeformt, sondern einfach real zitiert. (Dass die Aufnahme selbst eine Transformation, also eine subjektive Vermittlungsform darstellt, sei jetzt beiseite gelassen.) Diese Mischung aus (traditionellem) Orchesterklang und Technik war zugleich ein origineller Vorgriff auf spätere avantgardistische Konzepte. So hat beispielsweise in jüngerer Zeit der kanadische Komponist Murray Schafer in seinem Werk *Le cri de Merlin* den Klang einer akustischen Gitarre mit elektronisch zugespielten Vogelstimmen gekoppelt. Die frei gewählte Natureinsamkeit Merlins, des alten Zauberers aus dem Artus-Kreis, wird mittels eines mehrdimensionalen Klangbildes dargestellt.
Eine ganz andere Vogelstimme führt Igor Strawinsky dem Publikum in seiner ersten Oper *Le Rossignol* vor. In der lyrischen Märchenoper nach Hans Christian Andersen erscheinen frei fließende, farbig schillernde Vokalisen – der Nachtigallengesang wird auf diese Weise in eine fast surreale Märchenlandschaft übergeführt (Notenbeispiel 6). Das schnurrende Spielwerk der mechanischen Nachtigall hingegen stellt – als Mechanisierung der Naturstimme – den Gegenpol dazu dar.
Beschäftigt man sich mit Vogelstimmen in der Neuen Musik, kommt wohl dem Komponisten und Organisten Olivier Messiaen eine Sonderstellung zu. Wie kein zweiter Künstler hat er sich ausführlich mit Vogelgesängen auseinandergesetzt. Als Ornithologe durchstreifte er inner- und außereuropäische Länder, um dann die notierten Vogelstimmen mit ihren ametrischen Strukturen und Motivrepetitionen in seine Tonsprache künstlerisch zu



Notenbeispiel 5: Gustav Mahler, *Symphonie Nr. 1*, 1. Satz, Introduktion.



Notenbeispiel 6: Igor Strawinsky, *Le Rossignol*, Chanson.

integrieren. Das Kernstück ist seine ornithologische Trilogie *Le Réveil des Oiseaux* (Klavier und Orchester), *Oiseaux exotiques* (Klavier und Orchester) und *Catalogue des Oiseaux* (Klavier solo). So kommentierte er in der *Réveil* die Stimmen um Mitternacht: *Solo der Nachtigall in Gestalt einer einleitenden Klavierkadenz. Zwei andere Nachtigallen wetteifern mit der ersten (ebenfalls Klavier). Große Stille. Einige nächtliche Stimmen: der Steinkauz (1. Violine), der Wendehals (Klavier), der Seidenrohrsänger (Es-Klarinette), die Heidelerche (Piccolo) und die Nachtschwalbe (Streicher). Wiederum eine Nachtigall: ihren Gesang teilen sich diesmal Flöte, Klarinette und Klavier.*[10]

Mit Akribie des Wissenschaftlers vermerkte er in den Partituren die einzelnen Vogelarten. Natürlich war immer wieder eine Anpassung an das chromatisch temperierte Tonsystem – etwa in Form von Intervallveränderungen – und an seine modale Harmonik notwendig. Die Spannung zwischen Original und Transkription war dem Komponisten auch deutlich bewusst. So erinnerte sich Gerd Zacher an eine Bemerkung während einer Probe des *Chants d'oiseaux aus dem Livre d'Orgue: Ach, spielen Sie die Rhythmen der Vogelstimmen nicht so strikt. Es ist schon schlimm genug, daß ich über die Tonhöhen entscheiden mußte.*[11]

Schon früh wird das Faszinosum Vogelstimmen in seinen Werken spür- und hörbar. Nach einem seriellen Kompositionsstadium und Experimenten in Elektronik wandte sich der Künstler dezidiert der Natur zu, und zwar mit dem erklärten Ziel, persönliche Glaubensvorstellungen mittels dieser Funde zu vermitteln. So treten im Schlusssatz der *Messe de la Pentecote (Le vent de l'Esprit)* für Orgel solo in einem eigenständigen Abschnitt Lerchen-Stimmen chorisch hervor (Notenbeispiel 7). Sie sind nicht bloß aus der Natur entlehnte musikalische Formeln, sondern symbolisieren hier im theologischen Kontext Jubel, das Alleluja. Und ebenso tönen verschiedene Vogelstimmen als vielfältiger Chor der Schöpfung zuvor in der *Communion*. Die ursprünglichen Naturlaute sind damit im Kunstwerk eng mit religiösen Botschaften verbunden.

Der österreichische Komponist Konrad Musalek distanziert sich deutlich von ornithologischer Objektivität: *Zunächst geht es mir wie bei jeder Komposition ganz allgemein immer um die Inspiration, wie bekomme ich einen Einfall, was inspiriert mich, woher nehme ich Motive, Themen, um damit dann ein Musikstück zu formen. In diesem Fall sind es also die verschiedenen, verschiedenartigsten Vogelstimmen, die – wie uns die Wissenschaft (die Akustik) lehrt – Geräusche sind und – wie irrtümlich immer angenommen wurde – keine Töne.*[12]

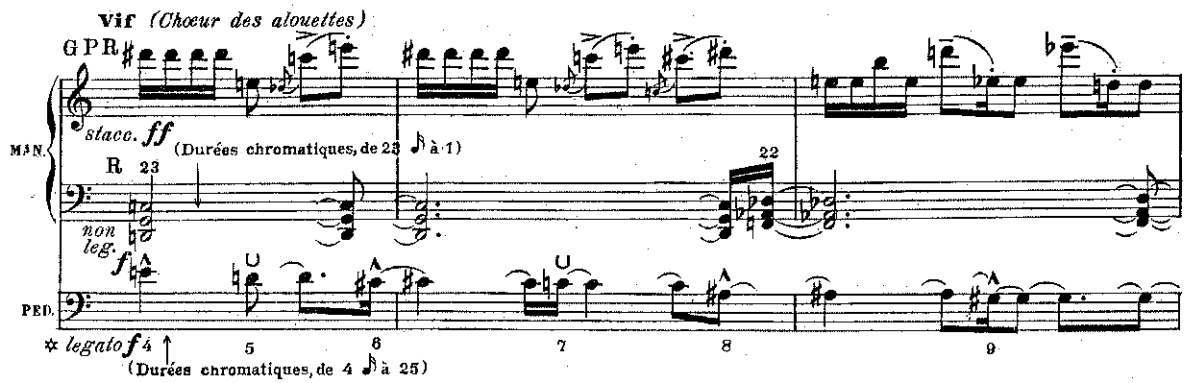
Kernpunkt für den Komponisten ist der *subjektive Eindruck, den ein Phänomen der Natur auf uns macht und wie wir es auslegen.* Oder anders formuliert: Ziel ist eine kreative Weiterführung in die eigene musikalische Sprache, was zugleich Entfernung vom Ausgangspunkt bedeutet. In diesem Verfahren spielt gerade die Rhythmik eine große Rolle, die in Musaleks Schreibweise der Ametrik *einigermaßen einzufangen* ist. Dabei ist die Identifizierung der einzelnen Vogelstimme überhaupt nicht bedeutsam. *Und so wird dann die Tonband-Zuspielung der von mir ausgewählten Vogelstimme manchmal sogar eine Art Kontrast, ein Gegensatz oder auch eine Ergänzung sein; und bekommt dann allzumal sogar die Bedeutung eines integrierten Bestandteiles, eines unverzichtbaren Teiles des fertigen Musikstückes.*

Als Beispiel sei der *Gartenrotschwanz* aus der Klavierschule *Spiele auf dem Klavier* herausgegriffen. Zu den Inspirationsquellen zählten die Tageszeit des Gesangs (vor dem Morgengrauen), die strophische Gliederung, die Silben „fuid fuid teck teck" (mit Stimme des Interpreten) sowie das Überwinterungsgebiet Afrika („Trommeln in Afrika"). Mit diesen genannten Elementen waren Möglichkeiten gegeben, die Kreativität für ein letztlich eigenständiges Werk anzuregen (Notenbeispiel 8).

[10] Zit. nach Schweizer, Klaus: *Orchestermusik des 20. Jahrhunderts seit Schönberg*, Stuttgart 1976, S. 233.

[11] Zit. nach Zacher, Gerd: *Livre d'Orgue – eine Zumutung*, in: *Olivier Messiaen*, Musik-Konzepte 28, München 1982, S. 101.

[12] Dieses und die Folgezitate aus einer schriftlichen Mitteilung des Komponisten vom 27. Januar 2005 an den Autor.



Notenbeispiel 7: Olivier Messiaen, *Messe de la Pentecote, Le vent de l'Esprit* (Sortie).



Notenbeispiel 8: Konrad Musalek, *Gartenrotschwanz* (Ausschnitt).

1997 war in Rostock die Installation *Am Anfang war nicht das Wort, sondern ein Zwitschern* von Henning Christiansen und Andreas Oldörp Rostock ausgestellt.[13] Fünfzig Kanarienvögel waren in einer großen Volière zu sehen und zu hören; kleine Orgelpfeifen und „singende Flammen" (brennendes Gas in Glasröhren) boten ergänzende optische und akustische Reize. Diese provokante Mischung von Lauten und Objekten aus Natur, Technik und Musikgeschichte erlaubte freie, aktuell bezogene Assoziationen und war nur mehr über große Entfernung auf altvertraute Symbole beziehbar. Einerseits waren mit dieser Installation naturwissenschaftliche Beherrschung, Naturverlust und ökologische Gefährdung angesprochen, auf der anderen Seite jedoch wurde der Besucher zurückverwiesen auf Wurzeln künstlerischer Inspiration, die wohl Gustav Mahler im Sinn hatte, wenn er von den Vögeln als *ersten Komponisten* sprach.

[13] Näher dazu Motte-Haber, Helga de la: *Musik und Natur. Naturanschauung und musikalische Poetik*, Laaber 2000, S. 227 f.