Foto: Erna Faust

60. GEBURTSTAG VON EDUARD DE BOER

FESTHALTEN AN DER TONALITÄT

IN DER INTERNATIONALEN BLASMUSIKSZENE WURDE MAN ENDE 1995 ERSTMALS AUF IHN AUFMERKSAM: EDUARD DE BOERS »ARMENISCHE RHAPSODIE NO. 1« WAR DAMALS PFLICHTSTÜCK BEIM MINI-WMC IN KERKRADE. DAS RHYTHMISCH ZUM TEIL ÄUSSERST VERTRACKTE STÜCK LENKTE ERNEUT DEN BLICK AUF DIE MUSIK DER DAMALS NOCH NICHT LANGE AUTONOMEN EHEMALIGEN SOWJETREPUBLIK ARMENIEN UND LIESS IM VERGLEICH DAZU DIE »ARMENISCHEN TÄNZE« VON ALFRED REED GAR NICHT SOOO SCHWIERIG AUSSEHEN.

Kaukasische Volksmusik hat immer wieder Einzug in Eduard de Boers kompositorisches Schaffen gefunden. Dabei hat der am 24. Juli 1957 in Sneek, östlich des Ijsselmeeres, geborene Komponist zunächst eine für mitteleuropäische Verhältnisse recht unauffällige musikalische Ausbildung genossen. In Utrecht und Maastricht belegte er die Fächer Klavier, Komponieren und Orchesterleitung. Unter seinen Lehrern hebt er Hans Kox (Komposition) hervor, der seinerseits Schüler von Henk Badings war. »Er war stilistisch unabhängig und hat uns einige Freiheiten gelassen«, erzählt de Boer.

Am Ende seiner Ausbildung war ihm aber sein musikalischer Horizont nicht weit genug. »Ich wollte mich auch mit Musik außerhalb des westlichen Kulturkreises befassen«, erzählt er, und so sei er beim Hören einiger Weltmusik-Aufnahmen auch auf Musik aus Armenien gestoßen. »Rhythmik und Tonsystem sind so ganz anders«, schwärmt er. Vor allem seine Werke mit Bezug zu Armenien hat er unter dem Pseudonym Alexander Comitas veröffentlicht und dabei sinnfällig eine Brücke zur Musikgeschichte dieses Landes geschlagen. Gomitas Vartabed (1869 bis 1935) gilt als Begründer der modernen klassischen Musik Armeniens. Auf seine Volksliedsammlungen hat auch Alfred Reed bei der Konzeption seiner »Armenischen Tänze« zurückgegriffen.

Persönlich sei er noch nie in Armenien gewesen, erzählt de Boer. Auch außermusikalische Meldungen zu diesem Land, wie zum Beispiel die Völkermord-Resolution des Deutschen Bundestages, seien in den niederländischen Medien kaum mehr als eine Randnotiz gewesen.

Bevor sich de Boer ganz dem Komponieren widmete, arbeitete er von 1981 bis 1990 freiberuflich als Pianist für die Orchester und Chöre des niederländischen Rundfunks. Seit dieser Zeit habe er das Glück, regelmäßig Kompositionsaufträge zu erhalten. Als Student war er mit den neuesten Techniken vertraut, hat auch serielle Werke wie zum Beispiel »Structures« von Pierre Boulez analysiert und verstanden, aber irgendwann sagte er sich: »Diesen Weg möchte ich nicht gehen!« Zur gleichen Zeit habe er die Musik von Dmitrij Schostakowitsch kennengelernt und auch sein erstes Orchesterwerk nach ihm benannt. Die »Hommage an Schostakowitsch« erschien drei Jahre nach dessen Tod. Die von Frans Scheepers erstellte Version für Blasorchester wurde von der Marinierskapel unter Leitung von Maurice Hamers uraufgeführt. Die Musik dieses Russen, für de Boer einer der größten Komponisten überhaupt, könne man auch genießen, ohne musikalisch vorgebildet zu sein. Ohne große Erklärungen kann man verstehen, welche Geschichte die Musik erzählen will.

De Boers Festhalten an der Tonalität brachte ihm viel negative Reaktionen ein. »Wie kann man mit deinem Talent so komponieren?« Man habe ihm vorgeworfen, in einer »toten Sprache« zu schreiben, sagt er und erklärt die zweite Bedeutung seines Pseudonyms. »Comitas« stamme ebenfalls aus einer »toten Sprache«, denn es ist das lateinische Wort für Freundlichkeit. Dieser Aspekt passt absolut zu dem stets freundlich auftretenden Komponisten, dessen Musik man anmerkt, dass sie im 20./21. Jahrhundert entstanden ist und trotzdem auch »freundlich« gegenüber dem Publikum ist. Sein Konzept einer neuen zeitgenössischen Musik hat er auf seiner Webseite comitas.org im Text »Busoni's Garden« niedergeschrieben.

Als kleiner Appetitanreger sei zum Abschluss der Vorspann zitiert (*Übersetzung Joachim Buch*): Die Art, in der sich die gegenwärtige »ernste« Musik im Alltagsleben präsentiert, muss zumindest als ungeschickt bezeichnet werden. Einerseits sagt man uns, dass diese mehr oder weniger zeitgenössischen und als großartig angesehenen Komponisten von sogenannter »ernster« Musik die Fackel von ihren berühmten Vorgängern übernommen hätten, andererseits ist das Interesse an ihrer Musik sehr begrenzt. Nach Eduard de Boers Ansicht steht dieses Phänomen im Zusammenhang mit dem Image zeitgenössischer Kunst im Allgemeinen. Es entspringe aus dem Fortschrittsglauben des 19. Jahrhunderts. Er argumentiert, dass, zusammen mit dem Verschwinden der Reste dieses Denkens, sich die zeitgenössische »ernste« Musik nach und nach auf eine andere Art präsentiere und besser zur heutigen Alltagswirklichkeit passe. **job**

FELDZUG

»MARCH OF ISKAHDAR-KHAN« VON EDUARD DE BOER

VON JOACHIM BUCH

IN DEN FRÜHEN NEUNZIGER JAHREN HAT EDUARD DE BOER ERSTMALS SEIN PSEUDONYM ALEXANDER COMITAS FÜR STÜCKE MIT VORWIEGEND ARMENISCHEM UND GEORGISCHEM EINFLUSS VERWENDET. MIT DEM VORLIEGENDEN »MARCH OF ISKAHDAR-KHAN«, DEN ER UNTER SEINEM ECHTEN NAMEN VERÖFFENTLICHT HAT, IST ER MUSIKALISCH NOCH ETWAS WEITER NACH OSTEN GEZOGEN. DAS BISHER NOCH NICHT ÖFFENTLICH AUFGEFÜHRTE STÜCK BASIERT AUF EINER USBEKISCHEN MARSCHMELODIE, DIE DEN LETZTEN FELDZUG ALEXANDERS DES GROSSEN BESINGT.

Abbildung: Pompejanisches Mosaik, Nationalmuseum Neapel

Wie die meisten zeitgenössischen Komponisten schreibt Eduard de Boer in der Regel Auftragswerke. Der etwa zwölf Minuten dauernde »March of Iskahdar-Khan«, von dem sowohl eine Version für Harmonie- als auch Fanfare-Orchester existiert, entstand ohne Auftrag. Das Stück wurde von de Boer allerdings mit einem außergewöhnlichen Crowdfunding-Projekt verbunden. Jedes Orchester und jede Person, die daran interessiert ist, kann für 100 Euro Co-Auftraggeber dieser Komposition werden. Die Auftraggeber werden dann als solche auch in der Partitur erwähnt und erhalten dann gratis Partitur und Stimmen in Form von PDF-Dateien.

Das Stück beginnt mit einer langen, zumeist recht offen instrumentierten Einleitung, dynamisch direkt im Forte. Die Assoziation eines langsam heranziehenden Heeres, gekoppelt mit wachsender Dynamik (wie zum Beispiel im Schlussteil von Ottorino Respighis »Pini di Roma«), stellt sich erst etwas später ein. Die Eigenschaften der ersten vier Takte (markante Punktierungen, unregelmäßige Akzente in der rhythmischen Begleitung) tauchen in der Einleitung immer wieder auf (Notenbeispiel 1). Eine erste orientalisch wirkende Melodie schleicht sich ab Takt 25 im 2. Altsaxofon ein. Die Begleitrhythmen im tiefen Blech bleiben unverändert und das Tenorsaxofon hat das Motiv der Trompeten übernommen (Notenbeispiel 2).

Eine erste Steigerung zum Fortissimo ist ab Takt 53 bzw. Ziffer 5 erreicht. Der Einsatz der Trompeten mit dem gleichen Motiv wie zu Beginn wirkt nach dem Orchestertutti besonders deutlich (Notenbeispiel 3). Nach einer kurzen dynamischen Abschwächung beginnt ein neuer, schnellerer Abschnitt im $^{6}/_{8}$-Takt (Tempo 168 oder 8_{4}; je nachdem ob man alla breve oder in Ganzen dirigieren will). Zunächst wirkt der Abschnitt wie eine etwas exotische Tarantella, aber man stößt plötzlich auf einige sehr ungewöhnliche rhythmische Einwürfe (Notenbeispiel 4; ab Takt 130).

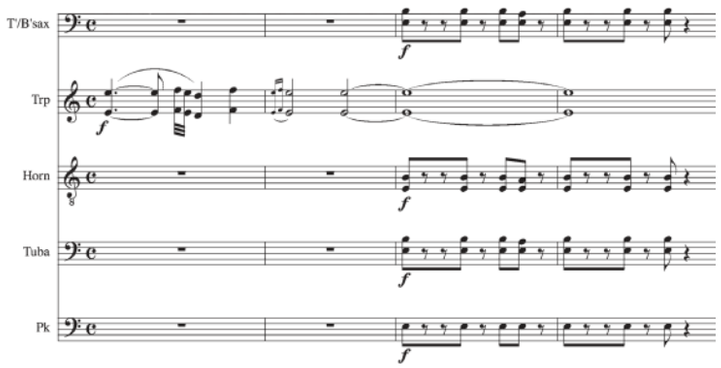
Mit dem nächsten Tempowechsel (ab Ziffer 16, Takt 154,) kommt der im Titel angegebene Marschcharakter wieder mehr zum Ausdruck. Die Melodie liegt im Holz (motivisch ausgehend von der Trompetenmelodie aus Notenbeispiel 1), das Blech spielt einfache Vor- und Nachschläge, aber alles wird von einem triolisch dominierten Rhythmus in der Tenortrommel angetrieben.

Ab Ziffer 22 greift der Komponist auf verschiedene Begleitrhythmen und Motive zurück, die bisher auftraten und setzt sie in den Saxofonen und im tiefen Blech ein (Notenbeispiel 5). Der Rhythmus des Tenorsaxofons (quasi $^{6}/_{8}$) wird nach und nach vom ganzen Orchester übernommen und die Musik steigert sich bis Ziffer 28 zum Forte.

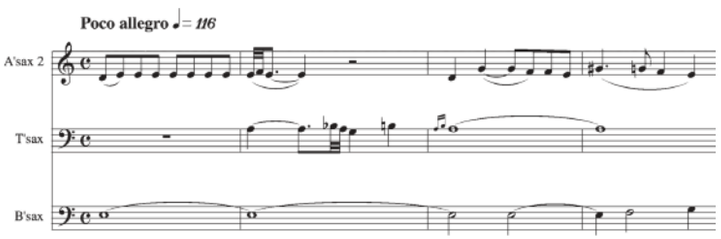
Autofahrtechnisch gesehen erfolgt ab Ziffer 36 eine Vollbremsung. Das Tempo geht auf ein langsames Adagio zurück (Tempo 36, was mit einem mechanischen Metro-

nom bereits nicht mehr angezeigt werden kann. Schon zwei Takte später steht jedoch schon »poco a poco accelerando« in der Partitur und ehe man sich versieht, ist aus dem dünn instrumentierten Satz bereits wieder ein Orchestertutti geworden und man musiziert ab Ziffer 39 im doppelten Tempo. Hier dominiert das Motiv mit dem doppelten Quartsprung aufwärts (siehe Tenorsaxofon in Notenbeispiel 5). Die Notenwerte verkürzen sich jedoch immer mehr, bis ab Takt 380 wieder der Rhythmus im Quasi-$^{6}/_{8}$-Takt erscheint.

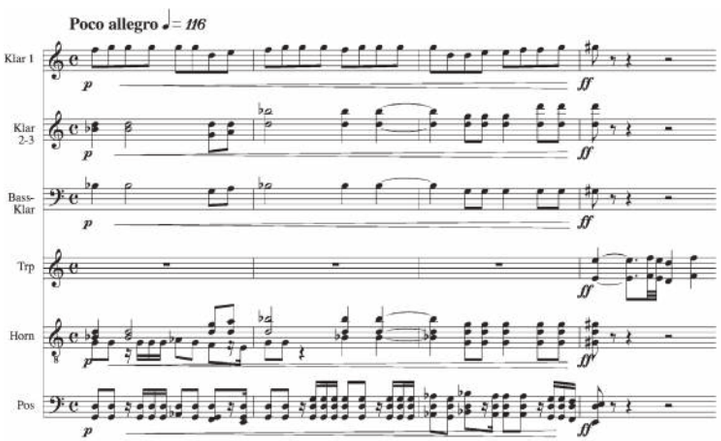
Man glaubt sich als Hörer auf dem Weg zu einer großen finalen Stretta, aber statt einem Ende auf einem strahlenden Tonika-Akkord – was in diesem Falle C-Dur wäre – hört man einen B-F-Quintklang, der durch ein hinzugefügtes E noch etwas »verschmutzt« wirkt. Ein kurzes Paukensolo leitet über zu einem neuen Adagio (Notenbeispiel 6). Die eigentliche Stretta beginnt nach einem erneuten Anlauf aus einem Adagio heraus ab Ziffer 49 bzw. Takt 455. Aus dem gefühlten $^{12}/_{8}$-Takt wird ab Ziffer 51 bzw. Takt 478 ein tatsächlicher $^{2}/_{2}$-Takt und nach einigen Kaskaden endet das Werk mit einem kräftigen Triolenschlag in einem Unisono auf dem Ton A.



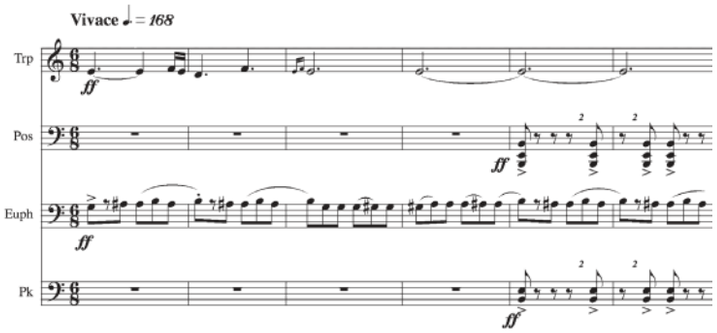
Notenbeispiel 1: Die Eigenschaften der ersten vier Takte tauchen in der Einleitung immer wieder auf.



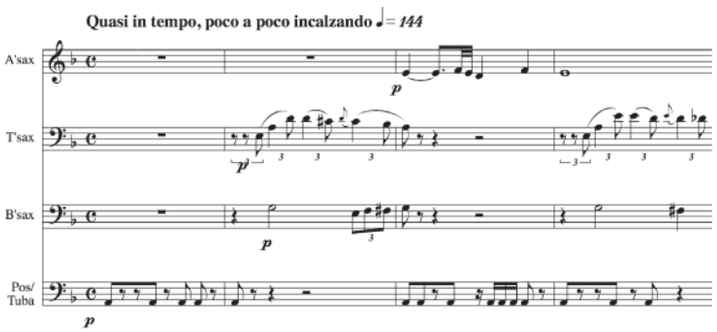
Notenbeispiel 2: Das Tenorsaxofon hat das Motiv der Trompeten übernommen.



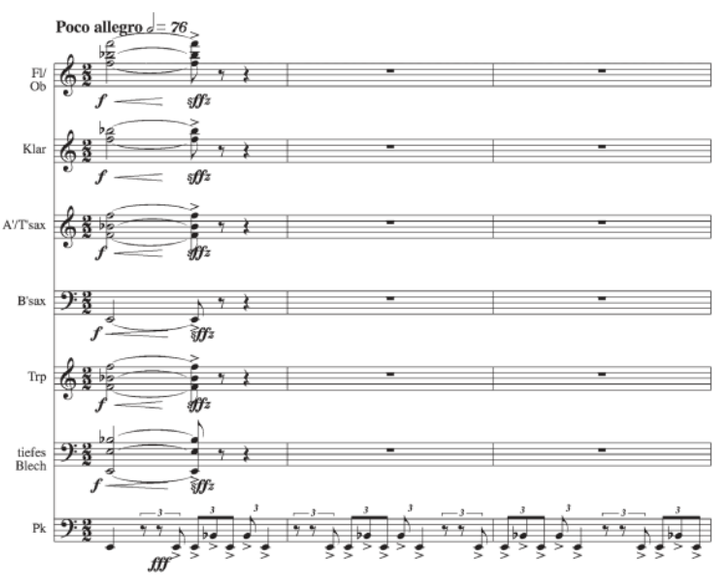
Notenbeispiel 3: Der Einsatz der Trompeten mit dem gleichen Motiv wie zu Beginn wirkt nach dem Orchestertutti besonders deutlich.



Notenbeispiel 4: Man stößt auf einige ungewöhnliche rhythmische Einwürfe.



Notenbeispiel 5: Begleitrhythmen und Motive werden in den Saxofonen und im tiefen Blech eingesetzt.



Notenbeispiel 6: Ein kurzes Paukensolo leitet über zu einem neuen Adagio.

LUST AUF WEITERBILDUNG?

Das **Fachmagazin für Blasmusik** richtet sein zentrales Augenmerk auf Aus-, Fort- und Weiterbildung sowie Wissensthemen in der Bläsermusik unter dem Motto: **»CLARINO bringt mich weiter!«**

Jahres-, Mini-, Studenten-,
Geschenkabo unter

clarino.de/abo

Digitale Einzelhefte und Abo

JETZT BEI Google Play

Erhältlich bei amazon

Laden im App Store