

GÜNTER NEUBERT Vita, Werke, Analysen, 1989

Vita

Geboren am 11.03.1936 in Crimmitschau, Sohn eines Lehrer-Ehepaars, Studium im Fach Schulmusik an der Musikhochschule in Leipzig, 1955-1960 Tonmeisterstudium an der Berliner Hochschule für Musik „Hanns Eisler“, 1965-1967 Aspirantur für Komposition bei Rudolf Wagner-Régeny an der Berliner Musikhochschule, 1968-1971 Meisterschüler an der Akademie der Künste bei Rudolf Wagner-Régeny und Paul Dessau; seit 1960 Tonregisseur beim Staatlichen Rundfunkkomitee; 1975-1989 Lehraufträge an den Musikhochschulen in Dresden und Leipzig, seit 1989 freischaffend tätig, 1992-2000 war er Tonmeister beim Mitteldeutschen Rundfunk.

Kompositionen

Werke für 1 Instrument: Musik für Flöte (1965); *Klavierstück* für Paul Dessau (1969); *Drei Kaminstücke* für Gitarre (1. nach Matthias Claudius, 2. nach Heinrich Heine, 3. nach Nikolaus Lenau) (1975); *Vier Impressionen* nach Ernst Barlach für Klavier (1978); *Kontraste* für Kontrabass (1984); *Partita* für Orgel (1985); *Meditation* über eine Tonreihe aus dem letzten Choral der Matthäus-Passion von J. S. Bach in der Art einer Choralfantasie für Orgel (1985); *Kreuzspiegel* für Harfe (1986).

Werke für 2-5 Instrumente: Sonate für Horn und Klavier (1964); *Drei Vortragsstücke* für Trompete und Klavier (1968); *Goccia-Capriccio* per flauto e chitarra (1978); *Dithyrambus* für 2 Schlagzeuger (1986); *Reflexionen* für 2 Hörner (1989); *Musikalische Essays* nach Grétry für Englisch Horn, Posaune und Kontrabass (1982); *Intermezzo eines Liebhabers*. Capriccio für 4 Violoncelli (1971); *Triptychon* für Englisch Horn, Viola, Kontrabass und Gitarre (1983); *Musik für Bläserquintett* (1968); *Makrokosmos I*. Musik für 4 Instrumente (Oboe, Viola, Violoncello und Kontrabass), Schlagzeug und elektronisches Mehrkanaleinspiel (1980); *Konzertante Kammermusik* für Oboe, Violine, Viola, Violoncello und Klavier (1973/76); *Kammersinfonie* für Nonett (1979).

Werke für Kammerensemble: Variationen über ein Stücklein aus der „Musikalischen Rüstkammer“ für Sopran und 9 Instrumente (Flöte/Barockflöte, Oboe/Barock-Oboe, Fagott-/Barock-Fagott, Horn/Naturhorn, Cembalo, Laute, Violine, Viola/Altgambe, Violoncello-/Tenorgambe) (1971); *Notturno – Nachtgedanken* für 19 Streicher (1979); *Mors et vita* für drei Klanggruppen (A: Bariton, Pauke, Viola, Violoncello, Kontrabass; B: Sprecher, Posaune; C: Oboe/Oboe d’amore, Mezzosopran) und Tonband (Text: Friedrich Hölderlin) (1988); *Memento* für Mezzosopran, Bariton, Sprecher und Instrumentalensemble (Text: Friedrich Wolf) (1988).

Charakterzüge in seinem Schaffen

Kritik an künstlerischen und menschlichen Haltungen, darin haben Rudolf Wagner-Régeny und Paul Dessau vorbildhaft auf ihre Schüler gewirkt. Bei Neubert wird dieser Einfluss nach dem Meisterschülerstudium, das er 1971 beendet, vornehmlich in Werken vokalsinfonischen Zuschnitts spürbar, zum Beispiel in den Orchesterliedern *Gewaltig wie der Tod, Von menschlichen Schwächen* oder den *Lessing-Fabeln*.

Im kammermusikalischen Bereich dominiert ein eher burschikoser, unterhaltender Charakterzug, so in den Kompositionen *Intermezzo eines Liebhabers*, *Konzertante Kammermusik*, *Kaminstücke* oder im *Goccia-Capriccio* (1978). Um 1980, also relativ spät, beginnt Neubert sich ausgiebiger mit den Mitteln und Möglichkeiten der elektronischen Musik zu beschäftigen; es entstehen Musiken für Audiovisionen und Planetarien (*Makrokosmos I*). Die Hinwendung zur synthetischen Klangerzeugung verwundert nicht, da Neubert schon sehr früh – er absolvierte 1960 ein Tonmeisterstudium in Berlin – mit der Gerätetechnik des Rundfunks umzugehen gelernt und eine spezifische Hörfähigkeit entwickelt hat. Dennoch wird die elektronische Klangaufbereitung nur begrenzt in kompositorische Konzepte eingebracht.

In den achtziger Jahren werden Neuberts Themen durchweg ernster, ob im Oratorium *Laudate Ninive* der Kammermusik *Mors et vita*, der vokalsinfonischen *Hymne an die Menschheit* oder in den instrumentalen Kompositionen, etwa der *Sinfonia infernale*, den *Musikalischen Essays*, dem *Triptychon* oder den Orgelkompositionen. Langjährige Erfahrungen und der Kontakt zum Lehrer Paul Dessau haben seiner Musik eine neue Dimension gegeben; es dominiert die Aktualität der Themen verbunden mit einer prononcierteren Musiksprache, hervorgerufen durch einen politisch verantwortungsvollen Mitgestaltungswillen.

Analysen

Goccia-Capriccio (1978)

per flauto e chitarra, Aufführungsdauer ca. 9 Min., einsätzige.

Das „Regentropfen-Capriccio“ (goccia, ital. Tropfen) hat einen poetischen Hintergrund, es geht auf Worte von Holmar Attila Mück zurück: „... und manchmal flüstern Tropfen.“ Nicht dass Neubert – in Ergänzung zu Hanns Eisler – nun die fünfzehnte Art „den Regen zu beschreiben“ versuchte, auch war seine Absicht wohl nicht, eine regennasse Fensterscheibe zu porträtieren; aber ein Text wie „Sieh mal, Tropfen... dicke, lange, dünne ... laute ... leise ... rennen, hüpfen, springen... „ hat seine direkte musikalische Entsprechung, erleichtert den Zugang zum Stück sowohl für den Interpreten als auch für Hörende. Formal spannt sich ein großer dynamischer Bogen vom beginnenden gis¹ bis zum schließenden a. Mit den längeren Tönen am Anfang (gis¹, a¹, gis¹ im *pp*) setzt der Autor das enge Intervall der kleinen Sekunde, den Grundbaustein des gesamten Stückes. Die Töne gleiten nicht gerade dahin, sondern kommen gelegentlich ein wenig (mikrointervallisch) von ihrer Bahn ab, vermischen sich mit Geräuschen (Slap-Effekt) oder weichen ganz dem Geräusch (Klappenschlag). Allmählich erweitern sich die Tonverbindungen zu größeren Gruppen, vervielfältigen sich, gleich einem einsetzenden Regen, begleitet von Windböen (frullato). Dichte Tonfolgen – tropfend und fließend, staccato (*mf*) und legato (*pp*) – markieren den Höhepunkt. Erregt spritzen akzentuierte hohe Töne heraus, dicke Dreitonballungen schlagen im forte herein und verlieren sich repetierend im *pp*: längere Töne setzen wieder beruhigend ein und schillern in wechselnden Farben.

Kammersinfonie

für Nonett (1979), für Flöte (auch Flauto piccolo, Flauto contralto); Oboe, Klarinette, Horn, Fagott, Violine, Viola, Violoncello, Kontrabass; Aufführungsduer ca. 21 Min.

Satzfolge: I Entstehen – Sonata, II Erhellen – Marcia e canto, III Verwandeln – Sonate inversa IV Erhellen – Passacaglia e Toccata

Wenngleich mehrere Orchesterwerke von Günter Neubert vorliegen – *Tanzszenen* (1964), *Divertimento* (1965), *Streichermusik* (1967), *Orchestermusik* (nach Robert Schumann) (1969), *Orchesterlieder* (1973, 1975) und zwei Konzerte – so sind der vokale und vokalinstrumentale wie der kammermusikalische Bereich bis bin zur Solokomposition nicht weniger bedeutungsvoll für sein Schaffen. Mitunter verschwimmen die Grenzen zur Sinfonik durch starke Reduzierung der Besetzung, aber der Blick bleibt auf die große sinfonische Form gerichtet, zum Beispiel bei dem *Notturno* für 19 Streicher (1979), der *Kammersinfonie* (1979) und den fünf Gesängen *Von menschlichen Schwächen* für Bass und Kammerorchester (1983).

Das Gedicht „Das gute Recht“ von Paul Éluard regte Günter Neubert zur Komposition der *Kammersinfonie* für Nonett an. Den vier Strophen des Gedichtes entsprechen formal, weniger programmatisch, die vier Sätze der Kammersinfonie. Der I. Satz „Entstehen“ (Sonata) entwickelt eine intervallgeprägte, fast archaische Gestalt von thematischer Bedeutung, die sich in den Takten 65/66 voll entfaltet und in der sich der humanistische Schöpfungsgedanke manifestiert. Aus dieser thematischen Intervallgruppe wird – ganz im Sinne klassischer Verfahren – durch Motivabspaltung das Material für größere Abschnitte des Satzes gewonnen. Eine zweite, weniger charakteristische Tongruppe, die aus zwei gegenläufigen Ganztongruppen besteht, ist mit ihren kleinen Intervallschritten von einer „weinselig“-lauten Kantabilität geprägt. Violine und Viola beginnen mit diesen beiden „Themen“ nach einem flammenlodernden Zwischenteil den Schlussgesang.

Der II. Satz „Erhalten“ (Marcia e canto) beginnt fortissimo mit einer wild-skurrilen Marschintonation in den Bläsern, unter die sich ruhige Streicherharmonien legen und aus denen sich Linien wie hoffnungsvolle Melodiebruchstücke (Paul Éluard „.... Und trotz der Drohung des Todes“) abzeichnen, überlagert von wechselnden Zeit- und Klangdichten. „Verwandeln“ ist der III. Satz überschrieben, und der Untertitel „Sonata inversa“ verweist auf die über große Abschnitte krebsgängige Wiederholung des I. Satzes, der Sonata. Der IV. Satz „Erhellen“ (Passacaglia e Toccata) ist ein Spiel in den Klangbereichen hell/dunkel. Ganz unklassisch wehrt der Schluss-Satz dem Gedanken der Synthese. In seiner Zweischichtigkeit – dem geläufigen Figurenwerk und den getragenen harmonischen Fortschreitungen – erinnert er an Gestaltungsprinzipien des II. Satzes. Der kurze Mittelteil ist von geradezu naiver Klarheit, wird noch einmal bewegter und fährt hinauf zu den reinen Höhen des A-Dur, „.... Vom Grunde des kindlichen Herzens / bis hin zur höchsten Klarheit“ (Paul Éluard).

Musikalische Essays (1982)

für Englischhorn, Posaune und Kontrabass, nach André-Ernest-Modeste Grétry (1741-1813), in Erinnerung an Paul Dessau, Aufführungsduer ca. 16 Min., einsätig.

Zitate aus den „Essays über Musik“ des französischen Schriftsteller-Komponisten Grétry wie

zum Beispiel „Heute bedeutet natürlich zu sein, ... die üblich gewordene Haltung einzunehmen, nicht aber die wirklich angemessene“ bringt Neubert in Verbindung mit einem Satz von Paul Dessau (1894-1979): „Keine Fertigware also sei die Kunst, sondern 'Versuche' im Sinne Brechts. Ein Kunstwerk sollte nicht gefangennehmen, sondern erobert werden. Der Sieg wäre ein Doppelsieg: der des Zuhörers und Schöpfers zugleich.“ Dem entspricht ein verwendetes Zitat von Grétry: „Auch hat man sich geirrt und wird sich noch länger irren, wenn man die Grundlagen der Musik wie der Malerei festzulegen und zu sichern sucht.“

In der eigentümlichen melodramatischen, stark gestischen Komposition konversieren Wort (Die Texte können von den drei Instrumentalisten oder auch von einem Sprecher gesprochen werden) und Musik, findet ein imaginärer Dialog zwischen Interpreten und Hörer statt, der in seiner Dringlichkeit der Aussage nachdenklich stimmt, aktiviert, kommunikativ wird: „Die wildesten Menschen sind schon halb zivilisiert, wenn sie bereitwillig im Takt von Militärmusik marschieren.“

Aus der Quintole zu Beginn der Komposition wird sowohl rhythmisch als auch intervallbezogen im Verlauf des Stücks eine variantenreiche Fülle entwickelt, von heftigen instrumentalen Aktionen unterbrochen. Textworte werden gedeutet, ihre Bedeutungen karikiert und persifliert. Neubert sucht neue Ausdrucksmittel, um eine musikalisch höchstmögliche Prägnanz seiner intendierten Deutung zu erzielen. In dieser doppelbödigen, nicht selten sarkastischen musikalischen 'Untermalung' blitzt Aktualität auf, beißend und pointiert formuliert.

Triptychon (1984)

für Englisch Horn (auch Schalmei in hoch F), Bratsche (auch Viertelgeige), Kontrabass und Gitarre, in Erinnerung an Max Beckmann, Aufführungsdauer ca. 14 Min., einsätig.

Es wäre irrig anzunehmen, der Komposition läge aufgrund des Titels ein Gemälde oder ein Triptychon Max Beckmanns zugrunde, „...obwohl die Bedrohung seiner (Beckmanns!) Künstlerpersönlichkeit durch Krieg und Verfemung durch den Faschismus ihre Spuren beim Komponisten hinterlassen haben“ (Neubert).

Der äußere Anlaß zur Komposition war eine Max Beckmann-Ausstellung 1984 im Museum der bildenden Künste in Leipzig. Während der konzeptionellen Vorarbeiten und der intensiven Beschäftigung mit dem Werk und dem Umfeld des Leipziger Malers blieben die Äußerungen Beckmanns zur künstlerischen Haltung die wirklich nachhaltigen Eindrücke. „Mein Lebenswille ist augenblicklich stärker als je, trotz dem ich schon furchtbare Sachen miterlebt habe und selbst schon einigemale gestorben bin. Aber je öfter man stirbt, umso intensiver lebt man...“ (aus einem Brief Beckmanns).

Die Komposition beginnt – ungewöhnlich genug – mit einem Monolog des Kontrabasses, den 'geräuschvoll-störend' Schalmei, Viertelgeige und Gitarre zweimal unterbrechen, um schließlich in nervöse Hektik zu verfallen (Allegro vivace). Erneut hebt der expressive Gesang des Kontrabasses an und wird abermals 'resolut' unterbrochen; gebietisch spielt sich die Gitarre in den Vordergrund, die Einwürfe von Schalmei und Viertelgeige klingen seltsam hohl. Während Gitarre und Kontrabass bei der Aufführung unverändert ihren Platz beibehalten, wechseln Bratsche und Englischhorn zweimal ihre Position, die Gitarre verlassend und dem

Kontrabass sich zuwendend, dem Hoffnungsträger, dessen Gesang, espressivo oder timoroso, schließlich doch – gemeinsam mit Englisch Horn und Bratsche – in ein verschlungenes 'Terzett' mündet, trotz der allgegenwärtigen Gefahr, die die Gitarreneinwürfe signalisieren.

Günter Neubert schrieb – wie oben erwähnt – zahlreiche Solokompositionen, die ausnahmslos im Auftrag und für einen bestimmten Interpreten entstanden sind; unter anderem die *Kontraste* für Kontrabass (für Dieter Zahn), die *Partita* für Orgel (für Felix Friedrich), die *Meditation* für Orgel (für Arwed Henking), *Kreuzspiegel* für Harfe (für Katharina Hanstedt) und *Reflexionen* für zwei Hörner (für Peter Damm).

Zu dieser Werkgruppe ist auch die Komposition

Dithyrambus von 1986

für zwei Schlagzeuger (für Gerd Schenker und Günter Pauli, Dauer ca. 13 Min.) zu rechnen. Der Titel verweist auf den kultischen Tanz der Dorier. Der Komposition liegt eine Tonreihe aus dem *Divertimento* von Paul Dessau zugrunde: a¹-cis²-b²-d²-f²-es²-e²-g²-fis²-c³-as³ (ohne h!), die im ersten Teil vom Vibraphon in wenigen Schritten (Takt 5-8) erobert wird. Charakteristisch ist der punktierte Dreier-Rhythmus, der bald in geschwinde Triolen überwechselt. Fellinstrumente und Vibraphon bestreiten den ersten Abschnitt; in den folgenden wird das Vibraphon im Wechsel mit einem Flaschenpiel verwendet, und die Tom-Toms weichen den Geräuschen der Shell- und Glass-Chimes, der Maracas, der Nietenbecken und des Tambourin, um dann im letzten Abschnitt des ersten Teils wieder zu den 'Fellen' zurückzukehren (Schlagzeug 2), sekundiert von Tamtam und Nietenbecken (Schlagzeug 1). Der zweite Teil kontrastiert in seinem sanften improvisatorischen Charakter, dem kurzphrasigen Wechselgesang von Vibraphon und Marimbaphon, auffällig zu den beiden rhythmisch dringenden und metrisch fixierten Ecksätzen.

Manuskript 1989