

V. Die neue Musik in Israel

in jeder Art und Form höchste Meisterschaft bewiesen. Stilistisch griff er seinerzeit den „Mittelmeer“-Stil auf und vertiefte seine Verbundenheit mit den als authentisch betrachteten und als solche empfundenen Ursprüngen israelischer Musik sowie mit der Bibel und der hebräischen Sprache als den verlässlichsten Quellgründen der Eingebung. Er ist aber als Musikerpersönlichkeit völlig individualistisch und unabhängig und kann keiner Strömung beigezählt werden.

Neben seiner Hauptbeschäftigung, die im Komponieren besteht, befaßte sich Paul Ben-Haim mit Unterrichten. Eine beachtliche Reihe von Komponisten der jüngeren Generation (auch einige, die nicht genannt werden wollen und deren Namen Ben-Haim streng geheim hält) waren seine Schüler, darunter Jehuda Wohl, Ben-Zion Orgad, Benjamin Bar-Am, Asher Ben-Yohanan, Noam Sheriff, Tzvi Avni, Jacob Gilboa, Ami Maayani, Shulamit Ran, die volkstümliche Komponistin Naomi Shemer und ... der Autor des Buchs *Die Musik Israels*, der sich bei ihm in Instrumentationskunde vervollkommnete. „Ich werde es natürlich geheim halten“ sagte Ben-Haim. „Nein!“ — antwortete Max Brod — „Wenn Sie Ihre Schüler nennen, dann bitte auch mich!“]

In besonders kompromißloser Form strebte ALEXANDER URIJAH BOSKOVICH nach einem reinen Israel-Musikstil — und das, was ihm vorschwebte, hat er zuerst vornehmlich in drei großartigen, in ihrer Originalität kaum erschöpfbaren Werken erreicht: in einem *Konzert für Oboe* (1943, IMP; Engel-Preis 1954), dessen erstem Satz das hier folgende Beispiel entnommen ist,

Beispiel 20

Calmo

The musical score is written for piano. It begins with a piano introduction marked *pp*. The melody is in the right hand, featuring a mix of eighth and sixteenth notes, often beamed together. The left hand provides a steady accompaniment with eighth notes. The key signature has one sharp (F#), and the time signature is 6/8. The piece concludes with the word "etc." in the right hand, indicating it is a fragment of a larger work.

"To the Chief Musician"

P. BEN-HAIM (1958)

Broad and solemn (♩ = 58)

1. 2. Flutes

1. 2. Oboes

1. English Horn

1. (in B♭) 2. Clarinets

2. (in B♭)

2. Bassoons

1. 2. Horns (in F)

3.

2. Trumpets (in C)

2. Trombones

1. Tuba

1st player Percussion

2nd player

Harps (c, d, e, f, g, a, b)

Harpichord

Broad and solemn (♩ = 58)

1st Violins

2nd Violins

Violas

Violoncelli

Double basses

(dis) *f* *4g*

(dis) *f* *4g*

Beispiel 19. Paul Ben-Haim: *Dem Sangmeister*, 1. Partiturseite in Handschrift, © 1958, IMP

(siehe auch S. 136), einem *Konzert für Violine* (1942) [das er, obwohl es mit dem Huberman-Preis des IPO gekrönt wurde, in selbstkritischer Weise zurückzog, dessen Mittelsatz er jedoch als selbständiges Stück mit Klavierbegleitung unter dem Titel *Psalm* gelten ließ] und der oft aufgeführten *Semitischen Suite* (1946—47, IMP) in der er in den Kreis der in Israel eingebürgerten Tänze [ursprünglich] auch den arabischen Schwerttanz „Debka“ einbezog. [In der endgültigen zweiten Orchesterfassung von 1959 hat Boskovich die Debka ausgelassen. Sie ist in Klavierversion in den *Sechs Stücken für die Jugend* (1947), die (bei Mills, USA) auch als *Kleine Suite* für Streicher, Flöte und arabische Trommel (1956—57) erschien, erhalten.] Die Klavierfassung der *Semitischen Suite* ahmt auf überraschende Weise, völlig neuartig, den Klang eines orientalischen Orchesters nach. Die Orchesterfassung vereinigt Exotik mit den triumphalen Farben des Ausklangs.

[Mit der *Semitischen Suite* endet jäh in Boskovichs Schaffen die Periode des Mittelmeerstils oder — wie er ihn später spezifizierte — des „ost-mediterranen“ Stils. Der Schock, den er erlitt, als er erfuhr, daß seine Eltern in Auschwitz umgekommen seien, wirkte sich nach außen hin durch langes Schweigen aus. In der Tat fuhr er fort zu komponieren, doch vernichtete er alles wieder. Während der Zeit des Ringens im freien Schaffen gelangen Boskovich in den Jahren 1949 bis 1952 eine Dekade von vorzüglichem *Bühnenmusiken* und eine Ballettmusik *Der Knabe Samuel* für das Inbal-Tanztheater. Innerlich hatte das Schweigen des Künstlers tiefere Ursachen. Boskovich war religiös veranlagt, ein Sucher, der danach strebte, sich dem Unendlichen zu nähern. In den letzten fünfzehn Jahren seines Lebens fesselten ihn mystische Verborgenheiten. Ihn beschäftigte nicht nur die jüdische Kabbala, sondern auch die indische Philosophie und die Literatur der europäischen Mystik. Der Drang des schaffenden Künstlers, sich zu erneuern und dabei seinem Inneren treu zu bleiben, das Suchen nach völliger Verschmelzung des Neuen mit dem Herkömmlichen, nach Harmonie von Stoff und Geist, führte schließlich zum erlösenden Schaffen. Die Revision der *Semitischen Suite* und des *Oboenkonzerts* in den letzten vier Jahren des „Schweigens“ (1956—59), die intensive Beschäftigung mit altem Stoff in neuer Perspektive trug nicht wenig zum endgültigen Durchbruch der vollen Erfindungskraft des Komponisten bei, und bald entstand das *Stufenlied* für Orchester (1960), das mit dem IPO-Preis bedacht wurde. Das geistige Fundament für dieses Werk ist die Bibel und ihre Sprache, mit der sich Boskovich immer forschend und bewundernd befaßt hat.

Die Kantate *Tochter Israels* (1960, IMI) wurde bei einem Wettbewerb mit dem Henriette-Szold-Preis (1961) gekrönt und im Festkonzert der Israelischen Philharmonie anlässlich deren 25-Jahrfeier unter Gary Bertini mit dem englischen Tenor Ronald Dowd und dem Rinat-Chor uraufgeführt. Sie ist ein Lobgesang auf die jüdische Frau nach einem der schönsten Gedichte des hebräischen Dichters Chaim Nachman Bialik, dessen Worte vom Solo-Tenor vorgetragen werden, während sich der Chor eines biblischen Textes (aus dem Hohelied) und einer Stelle aus den Sabbath-Gebeten bedient. Diese Parallelführung gestaltet sich in der Musik zu einer Synthese von zwei kontrastierenden Stilen. Die persönliche Lyrik des romantischen Dichters wird in „moderne“, zuweilen beinahe serielle Musik gekleidet, während dem den „Kommentar“ bildenden traditionellen Text archaisch-modale Ausdrucksweise verliehen wird. Was aber dem Werk hauptsächlich israelischen Charakter gibt, ist die aus strenger hebräischer Sprachdeklamation und Sprachmelodie entstandene Rhythmik. Die serielle Tendenz der Kantate gestaltet sich zum Prinzip in den beiden letzten vollständigen Werken von Boskovich: im *Concerto da camera* für Violine und Kam-

טוֹקאַטָה 3, 'ספּרינג ראַין' 'ספּרינג ראַין' TOCCATA 3: 'Spring rain'

Allegro ($\text{♩} = 160$)

arco

V-S

fl

XII

Mar

Mus

arco

Vla

arco

Vol

arco

Cemb

201

208

209

209

IM.1.029

ARMANDO 16 GRAVE

Beispiel 21. Alexander Urijah Boskovich: Partiturseite aus dem *Concerto da camera* in Handschrift, © 1962, IMI

merensemble (1962, IMI; s. Partiturbeispiel vor S. 65, No. 21; U: Mirjam Fried mit IPO unter Gary Bertini, Jerusalem 1963, im Rahmen der internationalen Konferenz „Ost und West in der Musik“, s. S. 136; posthum mit dem „Millo“-Preis ausgezeichnet, 1965), in welchem eine Verschmelzung von serieller Technik mit liturgischen Traditionen orientalisch-jüdischer Gemeinden, insbesondere auf der Insel Djerba (s. Fußnote 1, Seite 18) erstrebt wird; und in den *Ornamenten* für Flöte und (in vier Gruppen geteiltes) Orchester (1964), die eine zeitgenössische instrumentale Interpretation der jemenitischen Version der Kantillationen des Lobgesangs der Israeliten nach dem Durchgang durch das Schilfmeer (Exodus 15) darstellen (U: IPO unter Gary Bertini mit Uri Toeplitz). — Der Entwurf eines mystischen, unter dem Eindruck von Martin Bubers Nacherzählungen der chassidischen „Geschichten des Rabbi Nachman“ ins Auge gefaßten Werks blieb unausgeführt, als Boskovich 57jährig am 6. November 1964 starb.

Der Hang zu Mystik und zum Chassidismus in der letzten Schaffenszeit bringt in israelischem Gewande die erste Zeit zurück, als der junge Künstler, ohne noch an eine Reise nach Palästina zu denken, die jüdischen Dörfer in den Karpaten aufsuchte und jüdische, insbesondere chassidische Volkslieder sammelte. Sieben solcher Lieder faßte er in einer hervorragend instrumentierten Suite *Die goldene Kette* (1937, IMI) zusammen, wobei er besonders auf die Wahrung des volkstümlichen Charakters achtete. Boskovich betätigte sich auch schriftstellerisch in vielen Essays und war jahrelang, bis zu seinem Tode, Musikkritiker der hebräischen Tageszeitung „Haaretz“. Ein Buch über die *Probleme der israelischen Musik* blieb unveröffentlicht. Eine Reihe von Komponisten der jüngeren Generation zählen zu seinen Schülern, darunter Jehoschua Lakner, Yeheskel Braun, Shlomo Yoffe, Theodor Holdheim, Yehuda Yannay, Eddie Halpern, Yizhak Sadai, Zvi Snunit, Shulamit Ran, der volkstümliche Komponist David Zehavi.]

Alexander Urijah Boskovich wurde am 16. August 1907 in Klausenburg (Cluj) in Transsilvanien geboren. Väterlicherseits führt sein Stammbaum auf den „Hohen Rabbi Löw“ zurück, den Meister der Golem-Sage. Er hat in Wien bei Richard Stöhr Komposition und bei Victor Ebenstein Klavier studiert und vervollkommnete sich dann in Paris bei Paul Dukas (dessen im Rahmen jüdischer Komponisten nicht vergessen werden darf) und bei Alfred Cortot. Er schrieb nicht viel, was von seinen Freunden und Bewunderern lebhaft bedauert wurde. Aber jedes Werk, das er schuf, bot einen Extrakt, eine mit eisernem Fanatismus angestrebte und verwirklichte Konzentration origineller Gedanken. Er kam 1938 nach Palästina, nachdem Issay Dobrowen das damalige Palestine Orchestra veranlaßt hatte, unter seiner Stabführung Boskovichs *Goldene Kette* aufzuführen. Sie hatte starken Erfolg. Doch Boskovich gab trotz des Erfolgs diese Richtung auf, immer deutlicher erschien ihm sein Ziel: Die neue Form, die dem neuen Leben in Israel gemäß war. Seine rhythmische und harmonische Erfindungsgabe, sein unfehlbarer Instinkt für die scharf geprägte Melodie (man höre etwa das zündende Finale des *Oboenkonzerts*) befähigten ihn zum Schöpfer und Neuerer auf diesem Gebiet. Mit dem Psalm *Adonai Ro'i* (*Der Herr ist mein Hirte*) für Alt und Orchester [einem der etwa zwanzig Lieder, die Boskovich komponierte] und witzigen, für die „Habimah“ geschriebenen *Bühnenmusiken* z. B. zu Goldonis *Vier Grobianen*, zu Racines *Phädra*, zu Lope de Vegas *Ziegenquell*, zum *Figaro* von Beaumarchais, in denen der Mittelmeerstil gleichsam seine einzelnen Provinzen abschreitet, mit all diesen erfreulichen Farben und Formen schließt sich für mich vorläufig der Horizont israelischer Musik, aber nur vorläufig. Neue Fahrten in unent-

decktes Land, von unseren Jüngsten unternommen, die ich noch gar nicht kenne, mögen bald neue Errungenschaften heimbringen!

Welches werden die weiteren Wege der jüdischen Musik im allgemeinen, der Israel-Musik im besonderen sein? Vor einem möge uns der Himmel behüten: vor nationalem Kitsch! Schon heute zeigt sich leider, daß vor allem auf dem Gebiet des Liedes und des Tanzes (des sogenannten „Schlagers“) im Ausland sehr viel angeboten wird, was zwar in Israel erzeugt wird, mit dem Geist Israels aber nichts zu tun hat. Die neuen Formen und Farben, vom heißen Bemühen einiger „éclaireurs“ entdeckt (wie Richard Muther sie in seiner „Geschichte der Malerei“ genannt hat), werden von mancherlei „profiteurs“ ausgebeutet und zu schlechter Exportware plattgewalzt. Die beiden Gattungen von „Produzenten“ werden einander ja immer den Boden auf dem Kunstgebiet streitig machen, die wahren Erfinder und die Nutznießer. Möge uns doch immer das Bewußtsein lebendig bleiben, daß in der Musik nur das der begnadeten Inspiration Entsprungene, das Geniale, blitzartig Erleuchtende ein Heimatrecht hat. Nur von ihm aus können die Massen des Volkes erzogen, zu ihrer edleren Natur geführt, gebildet, nur von ihm aus dem Universalklang der Menschheitsmusik neue Töne hinzugefügt werden.