

Beat A. Föllmi

Zwölftonmusik in der Innerschweiz

Vom musikalischen Doppelleben des katholischen Kirchenmusikers Josef Garovi (1908–1985)

Unter den katholischen Kirchenmusikern der Schweiz aus der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts ist der Obwaldner Josef Garovi wohl eine der eigenwilligsten Künstlerpersönlichkeiten. Neben seinem Wirken als Dirigent, Organist und Dozent hinterliess er zahlreiche Kompositionen, darunter auch einige Zwölftonwerke aus den Fünfziger- bis Siebzigerjahren, sowohl vokale als instrumentale, liturgische als weltliche.

Josef Garovi wurde am 7. März 1908 in Sachseln geboren und verbrachte seine Jugend im Kanton Obwalden. Seine Familie stammt ursprünglich aus Bissone im Tessin. Unter seinen Vorfahren finden sich Architekten und Baumeister, darunter auch der bekannte Francesco Borromini. Beim Luzerner Stiftsorganisten Franz Josef Breitenbach (1853–1934) begann Garovi sein Musikstudium, das er am Konservatorium Neuenburg mit den Fächern Musiktheorie und Dirigieren abschloss.

Studienaufenthalt in München...

Bedeutsam wurden seine beiden Auslandsaufenthalte in München und in Paris. In den Jahren 1931–1932 studierte er in München bei Joseph Haas und Gottfried Rüdinger. München war in den Zwanziger- und frühen Dreissigerjahren nicht unbedingt ein Zentrum für neue Musik. Die dort lebenden Komponisten, wie Carl Orff mit seinen Schülern Karl Marx (1897–1985) und Werner Egk (1901–1983), gehörten nicht eben zur musikalischen Avantgarde. Immerhin gab es zu Beginn der Dreissigerjahre bei den von Hermann Scherchen geleiteten «Wochen für neue Musik» ein Forum für avantgardistische Musik, das allerdings nur kurze Zeit Bestand hatte, da es in München nach der nationalsozialistischen Machtübernahme im März 1933 rasch zu einer Einengung und Polarisierung des geistigen und künstlerischen Klimas kam.

Garovis Lehrer Joseph Haas (1879–1960) war ein bedeutender und vielseitiger, doch insgesamt eher konservativer Komponist. Er hatte bei Max Reger studiert, mit dem ihn die Beherrschung des Kontrapunkts und die Beibehaltung der tonalen Musiksprache verband. Zu Beginn der Dreissigerjahre entwickelte Haas das auf Volksliedern beruhende, sogenannte «Volksatorium». Von 1921 an leitete er an der Akademie der Tonkunst in München eine Klasse für Komposition und wurde 1925 Leiter der Abteilung für katholische Kirchenmusik. 1921 gründete er – zusammen mit Heinrich Burkard und Eduard Erdmann – das Donaueschinger Kammermusikfest für Neue Musik. Der andere Lehrer Garovis, Gottfried Rüdinger (1886–1946), war ebenfalls ein Schüler Regers und seit 1920 Professor für Musiktheorie an der Münchner Akademie. Noch stärker als Haas orientierte sich Rüdinger an der seiner Meinung nach bedrohten alpinen Volksmusik, die

er, zusammen mit der Kirchenmusik, in sein kompositorisches Schaffen einbaute.

... und in Paris

Eine völlig andere Atmosphäre hat Garovi in Paris vorgefunden, wo er sich in den Jahren 1932 bis 1934 aufhielt. Er studierte am Conservatoire de musique beim Pianisten Vlado Perlemuter (geb.



Josef Garovi zurzeit des Paris-Aufenthalts.

Foto: zug

1904) und an der École normale beim Organisten Marcel Dupré (1886–1971). Weiter nahm er bei Arthur Honegger Kompositionsunterricht. Selbstverständlich hat der 24-jährige katholische Kirchenmusiker aus der Schweizer Provinz nicht in den kosmopolitischen Zirkeln eines Ezra Pound, James Joyce, Pablo Picasso, Max Ernst oder einer Gertrude Stein verkehrt. Doch von der aussergewöhnlichen musikalischen Offenheit, die in der ersten Hälfte der Dreissigerjahre in Paris herrschte, hatte er bestimmt profitiert. Immerhin wirkte dort während dieser Zeit Igor Strawinsky, ebenso die «Groupe des six» mit Auric, Durey, Honegger, Milhaud, Poulenc und Tailleferre. In den Konzertsälen waren Werke ausländischer Komponisten, wie Schönberg, Berg, Bartók, Hindemith, Prokofjew, Casella oder de Falla zu hören.

Diese kosmopolitische Pariser Atmosphäre stand in denkbar grossem Kontrast zu Garovis musikalischem Wirkungsfeld nach seiner Rückkehr in die Schweiz im Jahre 1934. Sein Leben und Wirken

spielte sich nun hauptsächlich in der Innerschweiz und im Wallis ab. Er war zunächst bis 1956 Musiklehrer und Organist am Kollegium Sarnen und lehrte gleichzeitig Orgel und Theorie an der Organistenschule Luzern, deren Leitung er von 1948–1956 innehatte. Daneben dirigierte er die Harmoniemusik Kerns. Von 1952 bis 1956 versah er das Doppeltamt des Organisten und Dirigenten in der Pfarrei St. Anton in Grossteil OW. Im Jahr 1956 gab er alle diese Ämter auf und zog ins Wallis, wo er bis 1962 als Musikdirektor in der Burgschaft Visp verschiedene Ämter (Organist, Dirigent, Schulmusiker) ausübte. Von 1962 bis zu seiner Pensionierung war er Chordirektor an der Johanneskirche in Würzenbach LU und an der Stadtzürcher St. Josefskirche. 1973 zog er sich nach Orselina im Tessin zurück und wirkte gelegentlich als Organist in Orselina und Locarno. Spät konnte er noch Ehrungen entgegennehmen: Die Lasso-Medaille des Allgemeinen Cäcilienverbandes für die Länder der deutschen Sprache wurde ihm 1977 und der Kulturpreis der Innerschweiz 1978 verliehen. Garovi starb am 17. Oktober 1985 in Locarno.

Rückzug und Aufbruch

Diesem zwar arbeitsreichen, aber verhältnismässig unspektakulären Leben abseits der grossen kulturellen Zentren Europas steht Garovis eminentes Interesse an neuen musikalischen Entwicklungen gegenüber – ein Interesse, das in einige seiner Kompositionen, künstlerisch umgesetzt, Eingang gefunden hat.

Garovis Ausbildung in München und Paris stand im Spannungsfeld von solidem Handwerk und Experiment, von Rückzug und Aufbruch, von Verwurzelung und Internationalität. Es war für einen jungen begabten Musiker aus der katholischen Innerschweiz 1931 durchaus naheliegend, an der Münchner Akademie für Tonkunst zu studieren. Dort gab es eine Abteilung für katholische Kirchenmusik und es wurde ein solider, kontrapunktischer Musikstil gelehrt, der den angehenden Kirchenmusiker auf seine Arbeit an der Orgel und mit Chören vorbereitete. Es war allerdings ganz und gar nicht naheliegend, dass der katholische Kirchenmusiker daraufhin seine Ausbildung in Paris vervollständigte. Dieser Schritt lässt sich wohl nur durch Garovis Interesse erklären, die neusten Entwicklungen innerhalb der musikalischen Avantgarde kennenzulernen.

Bezeichnenderweise aber ist Garovi während seines Studiums in Paris (und erst recht nicht in München) nicht mit Vertretern jener Musikrichtungen in Kontakt gekommen, die ihn später fasziniert haben und die er mit grossem Interesse verfolgt hat: die Zwölftonmusik der Wiener Schule und die Mi-

Notenbeispiel 1



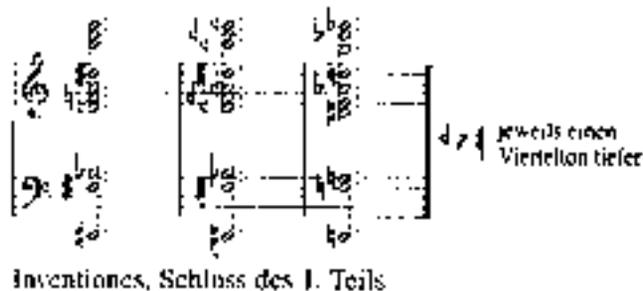
Notenbeispiel 2



Notenbeispiel 3



Notenbeispiel 4



krotonalität von Alois Hába. Mit den neusten Entwicklungen in Deutschland und Frankreich nach dem Zweiten Weltkrieg ist Garovi in erster Linie durch die Lektüre theoretischer Schriften in Kontakt gekommen; die Bücher von Schönberg, Eimert, Jelinek und Hába in seiner Bibliothek weisen handschriftliche Anmerkungen und Anstreichungen eines wachen Lesers auf. Doch interessierten ihn nicht bloss die theoretischen Aspekte. Als Komponist hat er sich in mehreren eigenen Werken an der Zwölftontechnik versucht. Seine Experimente zeigen das vorsichtige Herantasten eines Autodidakten und die eigenwillige Kreativität eines phantasiereichen Musikers.

Hinwendung zur Dodekaphonie

Im Jahr 1950 verwendete Garovi vermutlich zum ersten Mal eine Zwölftonreihe in einer seiner Kompositionen. In der Kantate *Gesang der Geister über den Wassern* nach einem Text von Goethe ist die vollständige Zwölftonreihe ausschliesslich dem Solosopran zugeteilt, während der vierstimmige gemischte Chor a cappella ganz in traditionellem tonalem Chorsatz steht. Die Reihe erscheint nie anders als in ihrer Grundgestalt, gewissermassen als melo-

disches Material. Sie besteht mehrheitlich aus kleinen Intervallen (vor allem Sekunden) und ist so gebaut, dass jede Reihenhälfte für sich allein als tonale Melodie verstanden werden könnte. So konnte Garovi einzelne vier- bis fünftönige Folgen der Reihe in den tonalen Kontext des Chorsatzes einbauen, ohne dass die Tonalität irgendwo ins Wanken gerät. Von Zwölftonmusik im Sinne Schönbergs oder Eimerts kann hier deshalb nicht gesprochen werden.

Ganz anders steht es in der *Toccata für Orgel* aus dem folgenden Jahr (1951), die – wie es auf dem Titelblatt heisst – «nach einer Zwölftonreihe gestaltet» wurde. Das 140-taktige Stück ist dreiteilig: Anfang und Schluss im vollen Werk sind weitgehend streng zwölftönig durchgestaltet, der etwas ruhigere Mittelteil steht in Fis-Dur, im Tritonus-Abstand zum tonalen Zentrum C der Komposition. Der Aufbau der Reihe weist einige Besonderheiten auf; offensichtlich hat sich Garovi in der Zwischenzeit intensiv mit der Theorie der Zwölftontechnik auseinandergesetzt. Die erste Reihenhälfte wird an der Mittelachse, um einen Tritonus transponiert, gespiegelt (s. Notenbeispiel 1).

Im Gegensatz zu Schönberg oder Webern geht Garovi den tonalen Anklängen nicht aus dem Weg, sondern scheint sie geradezu zu suchen: Die ersten

drei Töne ergeben einen (unvollständigen) Septakkord, die Reihentöne 2-3-4 sowie 9-10-11 einen Molldreiklang. Weiter beginnt die Reihe mit einer Quinte und endet mit einer Quarte, was ihr einen stark tonalen Charakter verleiht. Die Reihe wird nicht nur in der Horizontalen entfaltet, sondern einzelne Reihenteile können auch zu Akkorden zusammengelegt werden. Doch trotz ihrer Zwölftönigkeit wirkt das Notenbild der *Toccata* über weite Strecken durchaus wie ein barockes Orgelstück.

In den 1954 komponierten vier Propriumssätzen *ad Missam D.N. Jesu Christi summi et aeterni sacerdotis* für vierstimmigen gemischten Chor und Orgel integrierte Garovi erstmals Zwölftonstrukturen in den liturgischen Kontext. Er verwendete dabei fast dieselbe Reihe wie bereits in der *Kantate* von 1950, einzig die Reihentöne 9-12 erscheinen hier im Krebs. Der Einbezug der Reihe in die musikalische Faktur ist allerdings sehr bescheiden und in keiner Weise mit der echten Zwölftönigkeit der *Toccata* zu vergleichen. Die Messsätze unterscheiden sich zunächst wenig von den üblichen katholischen Orgelmessen in cäcilianischem Stil: ein vierstimmiger, überwiegend homophoner Stil, mit einigen Verzierungen bei der Kadenz und mit gelegentlichen imitatorischen Stellen, dazu die Orgel, die keine wesentliche zusätzliche musikalische Substanz hinzufügt. Die Zwölftonreihe erscheint zum ersten Mal in der kleinen Doxologie des Introitus («Gloria patri...»). Sie wird allerdings nicht eigentlich verarbeitet, sondern nur ein einziges Mal unisono von Chor und Orgel vorgetragen (s. Notenbeispiel 2).

Darauf folgt ein freierer, wiederum tonaler Schlussteil, in dem nur noch gelegentlich Reihenfragmente auftauchen. Graduale und Offertorium sind ohne Zwölftönigkeit, einzig gegen Ende des Offertoriums erklingen im Orgelpedal die ersten 9 Reihentöne, die allerdings vollständig in den tonalen Kontext integriert worden sind. Der Chorsatz der abschliessenden Communio ist in schlichtem, homophonem Stil gehalten, die Orgel füllt die Pausen zwischen den Textabschnitten mit «Zwölftonfeldern», jedoch stets in der Weise, dass der tonale Rahmen nicht gesprengt wird. Die Messsätze wurden am 14. Juli 1954 in der Pfarrkirche St. Anton in Grossteil (Gemeinde Giswil OW) anlässlich der Primizfeier von Josef Halter durch den Kirchenchor Grossteil unter der Leitung des Komponisten uraufgeführt. Niemand störte sich offensichtlich an den dodekaphonen Klängen, im Gegenteil: Der Rezensent des *Obwaldner Volksfreundes* rühmte die aufgeführten Kompositionen als «echt liturgisch empfundene Werke», die jedermann erfreut und begeistert hätten (28. Juli 1954, Nr. 60). Unter den Chormitgliedern befand sich auch Ruedi Rymann, der Schöpfer des erfolgreichen «Schacherseppi», dem so – wohl ohne davon zu wissen – die Ehre zuteil wurde, an der Geschichte der Dodekaphonie beteiligt gewesen zu sein.

Zweifellos zu den interessantesten Kompositionen Garovis zählen die *Inventiones* für Streichorchester aus dem Jahr 1969. Abgesehen von einigen zwölftönigen Strukturen in einer Orgelkomposition aus dem Jahr zuvor (*Erschienen ist der herrlich Tag*) hatte sich Garovi seit der Komposition der vier Propriumssätze im Jahre 1954 nicht mehr mit der Dodekaphonie beschäftigt. Im Gegensatz zu früheren zwölftönigen Kompositionen haben wir

mit den *Inventiones* nun eine Komposition vor uns, die sich sowohl hinsichtlich des Klangbildes als auch der Notation auf der Höhe seiner Zeit befindet. Hier wird etwas davon spürbar, dass Garovi ab 1962 mit der Musik der damaligen Avantgarde (Stockhausen, Xenakis, Boulez) in Berührung gekommen ist.

Die Zwölftonreihe in den *Inventiones* ist zwar wiederum so gestaltet, dass einzelne Reihenteile tonale Felder bilden, doch sonst vermied Garovi Anklänge an die Tonalität. Nirgendwo im Stück erscheinen Dreiklänge, auch nicht als Schlussklänge, wo entweder ein Cluster oder ein Einklang auftaucht. Doch Garovi liess es nicht bei der Anwendung einer einigermassen orthodoxen Zwölftontechnik bewenden. In derselben Komposition verwendete er gleichzeitig Zwölftönigkeit und Vierteltönigkeit – zwei Prinzipien, die nur schwer miteinander verbunden werden können, da die Zwölftönigkeit ja von der exakten Unterteilung der Oktave in zwölf gleiche Intervalle ausgeht. Die Verwendung von Vierteltönen würde denn, konsequent angewandt, zu einer «24-Tönigkeit» führen. Diesen Schritt ging Garovi jedoch nicht, sondern trennte in den *Inventiones* weitgehend Dodekaphonie und Mikrotonalität; letztere bleibt speziellen Abschnitten vorbehalten. Im Schlussabschnitt des ersten Teils erscheinen die Vierteltöne meist in einem «chromatischen», vierteltönigen Durchgang, und am Schluss des ersten Teils werden die abschliessenden 10-tönigen Cluster zweimal um einen Viertelton nach unten gerückt (s. Notenbeispiele 3 und 4):

Auch die *Drei Sätze für Orgel* aus dem Jahr 1971 legen Zeugnis von Garovis Kenntnis zeitgenössischer Musik ab. Die Reihe wird hier nicht bloss melodisch entfaltet, sondern zu Beginn, Stimmen übergreifend, in Klangfeldern exponiert. Solche Klangfelder werden nun ihrerseits als Bausteine im weiteren Verlauf der Komposition verwendet, wobei die Auswahl der Felder mit sich bringt, dass in der Folge nicht mehr alle zwölf Reihentöne vorkommen, wie das eine strenge Anwendung der Zwölftontechnik fordern würde. In seinem *Klavierstück* von 1975 wird die Reihe dann zu einer «freien Inspirationsquelle», wie sich der Komponist selber einmal ausdrückte.

Das Schicksal des Provinzlers

Garovis über Jahrzehnte dauernder Umgang mit der Dodekaphonie (und in geringerem Umfang mit der Mikrotonalität) ist eigenwillig und in einigen Fällen höchst originell. Gemessen an seinem Gesamtschaffen nehmen die Zwölftonkompositionen umfangmässig jedoch nur einen bescheidenen Platz ein. In der Hauptsache komponierte Garovi vokale und instrumentale Kirchenmusik, weiter einige Stücke für Orchester oder Harmoniemusik. Stilistisch bewegte er sich dabei in jenem Rahmen, den das entsprechende Repertoire eben vorgab. In jenen seltenen Fällen, wo er «Zwölftönigkeit» in kirchlicher Vokalmusik verwendete, tat er dies so behutsam, dass der tonale Kontext stets erhalten

blieb, und teilte zudem die Reihe dem Gesangsolisten oder dem Organisten, also den Berufsmusikern, zu.

Die eigentlichen Zwölftonwerke Garovis – die *Toccata*, die *Inventiones* oder die *Drei Sätze für Orgel* – heben sich von seinem übrigen Schaffen so eklatant ab, dass man von einem eigentlichen künstlerischen Doppelleben sprechen kann. Gewiss kam diese Aufspaltung nicht von ungefähr. Als Organist, Chorleiter und Dirigent hatte er die Bedürfnisse der verschiedenen kirchlichen und weltlichen Institutionen, in deren Dienst er stand, zu erfüllen. Dass er dabei in der Provinz, weitab der grossen musikalischen Zentren, wirkte, hat den Einsatz seiner künstlerischen Möglichkeiten limitiert; die Zurückweisung seiner «modernen» Kompositionen durch offizielle Stellen (beispielsweise am Tonkünstlerfest von 1955) hat das Weitere getan. Erst in den Jahren seit 1978 wurde es ihm im Rahmen der IMF Luzern ermöglicht, seine neuesten Werke aufzuführen und wenigstens zu einer nationalen Resonanz zu gelangen.

Das Schicksal des Provinzlers bestand für Garovi also nicht darin, dass er von den Entwicklungen in den Zentren keine Kenntnis gehabt hätte, sondern dass er kaum Möglichkeiten besass, selber aktiv daran teilzunehmen. Seine zahlreichen Kompositionen für kirchliche und weltliche Institutionen blieben Gebrauchsmusik und den anspruchsvollen Werken war die öffentliche Resonanz weitgehend verwehrt. 

1875 - 2000
125 JAHRE
KONSERVATORIUM
UND
MUSIKSCHULE
ZÜRICH

KOMPOSITIONSWETTBEWERB

für Kinder und Jugendliche, die in der Schweiz wohnhaft sind. In Zusammenarbeit mit Musik Hug und den Hug Musikverlagen.

KATEGORIE I: Jahrgang 1986 und jünger.
KATEGORIE II: Jahrgang 1982 und jünger

WERKE: Solo- oder Kammermusikwerke bis maximal fünf Ausführende. Die Kompositionen dürfen höchstens fünf Minuten dauern.

Einsenden an Konservatorium Zürich.
 Einsendeschluss spätestens 31. Mai 2000.
 Die prämierten Werke werden im Musikverlag Hug veröffentlicht.

JURY

Howard Griffiths, Jurypräsident, Daniel Knecht, Schulleiter KMZ, Andreas Nick, Komponist, Olivier Faller, Musiker, Jens Lohmann, Musiker, Nicole Froidevaux, Leiterin Hug Musikverlage

Die Jury wird bis 30. Juni 2000 eine Selektion treffen und maximal 6 Werke pro Kategorie auswählen. Diese Werke werden am Mittwoch, 27. September 2000, 18.30 Uhr, im Kleinen Saal der Musikhochschule Zürich, sofern nicht eine Präsentation durch die Komponistin oder den Komponisten gewünscht wird, durch Lehrerinnen und Lehrer von Konservatorium und Musikschule Zürich öffentlich aufgeführt. Die Preisverteilung findet direkt im Anschluss an diese Veranstaltung statt.

PREISE

Pro Kategorie werden folgende Preise in Form von Gutscheinen von Musik Hug vergeben:

1. PREIS: FR. 300.-

2. PREIS: FR. 150.-

PUBLIKUMSPREIS: FR. 100.-

Konservatorium und Musikschule Zürich

Kompositionswettbewerb

Hirschengraben 1, 8001 Zürich, Tel. 01 268 30 60