

Einführung in das Problemfeld „Fremde und eigene Musik“ anhand des Filmes „The Mission“ (1986) - Musik: E. Morricone-

Vorspann: „Die historischen Ereignisse der folgenden Geschichte sind wahr. Sie haben sich im Jahre 1750 im Grenzland von Argentinien, Paraguay und Brasilien zugetragen.“

Aufeinandertreffen zweier extremer Kulturen:

- Indianer im „natürlichen Zustand“ in der kaum zugänglichen Gegend oberhalb der Fälle,
- spanische Kolonialisten, Ausbeuter, Sklavenhändler, die die Indianer wie Vieh jagen und verkaufen (Prototyp: Rodrigo Mendoza). Weil die spanische Verfassung das verbietet, wird das Gebiet in einem Schacher, dem auch der Vertreter des Jesuitenordens letztlich zustimmen muß, den Portugiesen zugesprochen, um die Ausbeutung fortsetzen zu können.
- Die Idee der Versöhnung der Kulturen vertreten nur die jesuitischen Missionare (Prototyp: Pater Daniel). Sie unterhalten im Flachland schon blühende Missionsstationen, übermitteln den Indianern Kultur (Streichorchester) und Zivilisation (blühende christlich-kommunistische Plantagen, die den weltlichen Ausbeutern ein Dorn im Auge sind). Ein erster Missionierungsversuch oberhalb der Fälle scheitert, der Missionar wird umgebracht. Darauf macht Pater Daniel einen zweiten, erfolgreichen Versuch. Selbst Mendoza, durch eigene Verstrickungen – Ermordung des Bruders aus Eifersucht –, die Zuwendung Daniels und die natürliche Menschlichkeit der Indianer geläutert, wechselt ins Lager der Jesuiten. Dennoch endet der Film in der brutalen Zerstörung des hoffnungsvollen Unternehmens.

Ein dritter Weg, die Koexistenz, die den Indianern ihre eigene Kultur und Zivilisation läßt, scheint nicht in Betracht zu kommen. Die Frage an den Film wäre, ob nicht auch der jesuitische Versuch trotz aller Achtung der Würde der Indianer und trotz der erkennbaren Bereitwilligkeit, auch von ihnen zu lernen, letztlich ein Überlegenheitsgefühl beinhaltet. Warum sonst sollte man ihnen das „Heil“ des Glaubens und (utopischer) gesellschaftlicher Strukturen bringen? (Aktueller Hinweis auf das Problem der Aborigines in Australien.)

Die gleiche Frage, an die Musik gestellt:

- Wird musikalischer Kolonialismus vermieden, d. h. gelingt die Synthese zwischen indianischer und westlicher Musik? Oder wird das Indianische als bloßer exotischer Reiz in westliche Standards integriert?

Hintergrundinformationen zur Musik / Geschichte der Indianer (Nicole Brinkmann)

Der Film spielt im Grenzland zwischen Argentinien, Paraguay und Brasilien:

Argentinien:

Großartige Leistungen vollbrachten die Jesuiten in den sogenannten 'Indio-Reduktionen' oder 'Missionen'. Hier entstanden zu einer Zeit, als die Musikpflege in den Städten noch ärmlich genannt werden muß, mitten im Urwald wahre Kulturzentren, von denen allerdings (aus politischen Gründen) wenig Nachricht in die Welt drang. Die Musikliebe der Guaranis (am Oberlauf des Parana) wahr vorbildlich. Jede Jesuitenmission besaß ein regelrechtes Orchester, reichhaltige Instrumentensammlungen, Musikarchive, ja sogar Kostüme und Kulissen, um allegorische Opern und Ballette aufführen zu können.

Brasilien:

Die erste Musikausübung im modernen Sinne fand sich in den Missionen; sie lagen im Südwesten des Landes und nahmen unter Karl III. (von Spanien) ein tragisches Ende. (Karl III: 1716 - 1788)

Paraguay:

Auf heutigem paraguayischen Boden standen einige der bedeutendsten Missionen, wahre Wunderreiche im Urwald, in denen auch die Musik blühte. Die baldige und restlose Vermischung zwischen spanischem und indianischem Element schuf Zwischenformen, bei denen der rassische Anteil kaum zu bestimmen ist. Tatsache ist, daß die hier lebenden Indianer, die Guaranis, zu den musikalisch begabtesten des Erdteils gehören. Sie kennen eine Reihe von Blasinstrumenten, zumeist generell 'memby' genannt. Die Guaranimusik ist wie die aller Indios reich an Schlaginstrumenten.

Das Instrumentarium der mittel- und südamerikanischen Hochkulturen war vielgestaltig, wobei Blasinstrumente überwogen. Die ungewöhnlich große Zahl erhaltener gedoppelter und dreifacher Aerophone sowie Abbildungen umfangreicher Musikergruppen lassen auf eine zumindest rudimentäre Mehrstimmigkeit schließen. Bei Indianerstämmen, die bis in die jüngste Zeit ohne Kontakte zu Weißen blieben, sind die Melodien oft litaneiartig strukturiert; ein kleiner, engstufig ausgefüllter Ambitus überwiegt. Unter den Aerophonen überwiegen, neben einfachen Holztrompeten und Rohrblattinstrumenten, Flöten verschiedenster Bauart, darunter auch Panflöten.

Es ist nachgewiesen, daß schon zu Beginn des 16. Jh. viele Kirchenmusiker in die Neue Welt kamen und daß etwas später ganze Schiffsladungen voller Instrumente aus Europa in die Neue Welt gebracht worden sind. Während in Peru die katholische Kirche eigentlich alle Formen der Inkamusik rigoros unterdrückte, trug die Arbeit der Jesuiten in ihren Reduktionen in Paraguay ganz andere Züge. Unter ihrer Obhut konnte sich die indianische Musik erhalten.

Voltaire nannte die von den Jesuiten in Paraguay errichtete Republik der Heiligen einen wahren Triumph der Humanität. Das Land wurde Kollektiveigentum im Rahmen eines konsequenten christlichen Sozialismus. Als die Jesuiten jedoch 1767 aus Paraguay und überhaupt aus Südamerika vertrieben wurden, verfielen die Bewohner der Reduktionen der Armut und Ausbeutung durch die Kolonialisten.

The Mission: Gabriels Oboe

music by Ennio Morricone

Lento

1 *p* *mf* *p*

4 *p*

6 *p*

9 *p*

12 *p*

a) dreistimmig singen

1 Choir

Vi - ta en - ta no - stra fel - i - cus no - stra vi - ta no - stra sic cla - mant

vi - ta vi - ta no - stra fel - i - cus no - stra vi - ta no - stra

vita vita nostra poena poena nostra ira ira nostra
 tellus nostra vires nostrae fides nostra
 vita nostra poena nostra ira nostra
 sic clamant sic sic clamant sic clamant sic sic

b) Kadenz aussetzen

c) Akkordbezeichnung eintragen
 sus = suspenzion = Vorhalt

Leitmotive: A: Daniels Oboenthema
B: vita nostra-Thema

Leitmotive 'leiten' den Hörer durch den Film, geben den einzelnen Szenen ihren charakteristischen Ausdruck und dem Ganzen den Zusammenhang. Das erreichen sie dadurch, daß sie bestimmten Personen und Ideen zugeordnet werden und so eine bestimmte Bedeutung bekommen.

Das **Oboenthema A** gehört zu Daniel und verkörpert die Idee der Liebe, Versöhnung und Gewaltlosigkeit, letztlich das „Paradies“. Es hat einen schwebenden, fließenden Charakter. Das wird vor allem durch die vielen melodischen Ornamente und die asymmetrische Periodik erreicht. Gefühlsmäßig aufgeladen wird es durch die reiche Harmonik mit die vielen Vorhaltbildungen, die einen Spannungszustand aufbauen, der dann gelöst wird. Die gefühlsmäßige Spannung wird auch durch die Steigerung im Tonhöhenverlauf hervorgerufen. Es ist „klassisch-romantische“ Musik. Daß das Thema von einer indianischen Flöte wiederholt wird, symbolisiert die „Einbeziehung“ (?) des Indianischen.

Das **vita nostra-Thema B** ist den Indianern zugeordnet. Es weist folkloristisch-einfache Merkmale auf (vgl. *Network 13: Colombia, Track 5: Canto de mujeres de los suyá*):

- einen engen Ambitus,
- drei Kerntöne, die immer wieder kreisend wiederkehren,
- sich wiederholende rhythmisch-melodische Muster.

Damit verweist es auf den „Naturzustand“, in dem die Indianer leben.

Durch Veränderung und Bearbeitung werden die Leitmotive bestimmten Situationen angepaßt:

- Motiv-Fetzen aus B, auf der Panflöte geblasen, wirken wild und bedrohlich (Kampfszene),
- die Kombination von A und B symbolisiert die Überwindung der Gegensätze von 'Rot' und 'Weiß', den paradiesischen Zustand des Ausgleichs und der Harmonie.



Orpheus, in der **griechischen Mythologie** Dichter und Musiker, der Sohn der **Muse** Kalliope und des Apollon (Gott der Musik) oder des Königs Oïagros von Thrakien. Apollon schenkte ihm die Leier, und er wurde ein so hervorragender Musiker, daß er unter den Sterblichen ohnegleichen war. Wenn Orpheus spielte und sang, war die ganze Natur gerührt. Seine Musik bezauberte Bäume und Steine und zähmte wilde Tiere, und sogar die Flüsse änderten ihren Lauf, um ihm zu folgen.

Orpheus ist wohl am bekanntesten wegen seiner unglücklichen Ehe mit der schönen Nymphe **Eurydike**. Bald nach der Hochzeit wurde die Braut von einer Schlange gebissen und starb. Untröstlich vor Schmerz, beschloß Orpheus, in die Unterwelt zu gehen, um sie zurückzuholen, ein Versuch, den kein Sterblicher jemals unternommen hatte. **Hades**, der Herrscher der Unterwelt, war von seinem Spiel so bewegt, dass er Eurydike freigab – unter einer Bedingung: Er durfte sich erst dann umschaun, wenn sie beide die Oberwelt erreicht hatten. Orpheus konnte jedoch seine Begierde nicht beherrschen. Als er das Tageslicht erblickte, sah er sich einen Augenblick zu früh um, und Eurydike verschwand. Von Trauer erfüllt, zog sich Orpheus von der Welt zurück, insbesondere von der Gesellschaft der Frauen. Er wanderte in der Wildnis umher und spielte für die Steine, Bäume und Flüsse. Schließlich machte eine Gruppe wilder thrakischer Frauen, Anhängerinnen des Gottes Dionysos, den sanften Musiker ausfindig, und sie zerrissen ihn. Als sie seinen abgetrennten Kopf in den Fluss Hebros warfen, rief er unaufhörlich nach Eurydike. Schließlich trug das Wasser seinen Kopf in Lesbos an Land, wo die Musen ihn begruben. Nach Orpheus' Tod wurde seine Leier als Sternbild Lyra an den Himmel versetzt *Microsoft® Encarta® 98 Enzyklopädie*

Vergleich des „Vita nostra“-Themas mit originaler Indianermusik:

Canto de mujeres de los suyá, CD World Network 13, Columbia (1992)

A musical score for a single melodic line in 5/8 time, featuring a mix of eighth and quarter notes. The score is divided into 18 numbered measures across four staves. The key signature has three flats (B-flat, E-flat, A-flat).

Das Lied der Suyá aus dem brasilianischen Amazonasgebiet wird von den jungen Frauen während der Initiation am Abend vor der Hochzeit gesungen. Seine Merkmale sind:

- Einstimmigkeit
- Enger Ambitus
- Hierarchie von Kerntönen (ges, f, des) und Nebentönen (ces, b)
- Keine genauen melodischen Korrespondenzen, aber immer ähnliche Floskeln
- Keine quadratische Periodik
- Maqam-Prinzip (keine wörtlichen „Strophen“)

Das „vita nostra“-Thema übernimmt zwar die Beschränkung auf wenige Kerntöne, die Asymmetrie (5-Taktgruppen), paßt das folkloristische Modell aber gleichzeitig stark westlichen Standards an (Mehrstimmigkeit, Dur, Kadenzharmonik, schematisierte Rhythmik – Überlagerung des 6/8- und des 3/4-Taktes -)

Anfang des Filmes:

Two short musical motifs. The first, labeled 'Klangfläche', consists of a sequence of notes with a '+' sign and 'Pauke' below it. The second, labeled 'Indianerthema', is a short melodic phrase.

Indianerkinder spielen Geige

A musical score for a string ensemble in 3/4 time, featuring a complex texture of chords and arpeggios.

Daniels Thema

A musical score for a string ensemble in 5/8 time, featuring a complex texture of chords and arpeggios. The score is divided into three systems of staves.

Alle Themen sind von einer gemeinsamen Substanz her konzipiert, aufeinander bezogen (fallende kleine Sekunde und große Terz). Dennoch hat man den Eindruck, daß das Indianische in ein Größeres, Besseres aufgeht. Die „wilde“ Vorform (Panflöte) des „vita nostra“-Themas steht für „Gewalt“, „Kampf“. Ganz deutlich in den Vordergrund tritt es an der Stelle, wo vom Martyrium des ersten Missionars gesprochen wird. (Später – 00:16:00 - erscheint es in ähnlichem Kontext, z. B. beim

Einreiten Mendozas mit gefangenen Indianern in die Stadt.) In der Einblendung Pater Daniels mit dem Streichorchester der Indianerkinder wird aus dem fallenden Gestus eine „richtige“ spanische Folia. Beim Aufbruch Pater Daniels (Danielthema) wirkt das Motiv „gezähmt“, „kultiviert“ („romantische“ Streicher, Harmonisierung, fließende Rhythmik). Es zeigt seine liebevolle Hinwendung zu den Indianern.

Die Szene, in der Mendoza seinen Bußgang zu den Indianern macht und in die neue Gemeinschaft integriert wird, bestätigt die aufgezeigte Tendenz. (00:31:00 – 00:47:00) Als ein Indianer zum Abschluß der Bauarbeiten an der Missionsstation das Kreuz aufhängt, erklingt als Symbol der Aufhebung der Gegensätze die Verbindung beider Hauptthemen (Daniels Oboenthema und das „vita nostra“-Thema).

Folia (Tanz aus Spanien, ab 16. Jh.)

Die Folia steht im 'spanischen' Sarabandenrhythmus.

Zur Hausaufgabe (harmonische Analyse):

Sowohl Daniels Oboenthema als auch das „vita nostra“-Thema sind kadenzharmonisch bestimmt.

In Daniels Oboenthema sind die Vorhalte mit ihrem Mechanismus von Spannung und Lösung Ingredienzien einer Gefühlsspannungsmusik. Dazu paßt auch der schwelgerische Streichersound.

Was ist Folklore?

Ideenbörse:

- Musik die "gewachsen" ist, nicht von einem „Genie“ komponiert
- Musik der Gemeinschaft, eines Dorfes, nicht eines einzelnen - mündlich überliefert, nicht notiert
- landschaftliche Bindung (Jedes Tal hat seine eigene Tracht!)
- Gruppenbindung: Der einzelne ist in einen eng abgegrenzten Verband eingegliedert, ist weniger Subjekt als Mitglied einer sozialen Gemeinschaft.
- starke Festlegung auf tradierte Formeln, Formen, Regeln, aber dennoch darf/soll sich der einzelne sich auch (in Nuancen) abheben. In der Musik geschieht das durch improvisatorische Veränderung feststehender Musiziermodelle.
- Musik zum Mitmachen: Mitklatschen, Mitsingen, Tanzen
- funktionale Bindung (Gebrauchsmusik): Tanz, Ritus, Krankenheilung, Feldbegehung u.ä.; nicht autonome Musik (wie die "Darbietungsmusik" für den Konzertsaal)
- nicht jede volkstümliche Musik ist Folklore: Bach/Gounods "Ave Maria"; heutige vermarktete "Volksmusik" (= für den Markt hergerichtete Unterhaltungsmusik)
- Authentische Volksmusik gibt es bei uns nicht mehr. Sie wurde schon im 19. Jahrhundert durch Industrialisierung, Aufbrechen der bäuerlichen Strukturen, Verstädterung und Ausbreitung des Kunstmusikmarktes verdrängt, im 20. Jh. dann endgültig durch die massenmediale Verbreitung und Einebnung der Musik zerstört.
- Reste authentischer Folklore findet man in den Randzonen Europas.

Robert Jourdain: Das wohltemperierte Gehirn, Darmstadt 1998, S. 371-73

Wie klang diese frühe Musik? Betonte sie Rhythmus oder Melodie, den Schlag oder den Gesang? In seinem Buch *Rhythm and Tempo* schrieb der Musikwissenschaftler Curt Sachs:

Als Hans von Bülow, der berühmte Dirigent und Pianist, stolz verkündete: "Am Anfang war der Rhythmus", bestätigte er nur seinen Ruf, markige, aber wenig fundierte Sprüche loszulassen. Erst lange nachdem die Menschen - wie die Vögel - ihrer Fröhlichkeit und Traurigkeit eine Melodie gegeben haben, trat der Rhythmus auf. Solange der Sänger allein singt, ohne andere Stimmen oder Instrumente zu seiner Begleitung, ist strenger Rhythmus und Tempo kaum notwendig.

Sachs war sich hierbei ziemlich sicher, denn er hatte in den Jahrzehnten ethnologischer Musikforschung bei den traditionellen Kulturen Amerikas, Asiens, der Pazifikregion und sogar Afrikas nur selten "die mechanische Disziplin" westlicher Rhythmusregeln gefunden...

... Das strenge Metrum ist nämlich nicht nur in traditionellen Kulturen selten, es ist auch in der Frühzeit der abendländischen Musik praktisch unbekannt. Wie wir bereits ... sahen, entwickelte sich unsere achthundert Jahre alte Musiktradition aus den monotonen Kirchengesängen, die außer der Silbenmetrik der Sprache (Prosodie) wenig Rhythmus aufwiesen. Nach Ansicht einiger Musikwissenschaftler ist sogar das Musterbeispiel metrischer Musik, die angeblich "primitive" Percussion-Musik Schwarzafrikas (die in Wahrheit technisch hochentwickelt ist) eigentlich eine relativ junge Entwicklung. Sie könnte durch den Kontakt mit der metrisch reichen Musik des Mittleren Ostens entstanden sein.

Auch die Entwicklungspsychologie liefert uns Hinweise auf die Evolution der Musik, wenn man davon ausgeht, daß Kulturen am ehesten zunächst das entwickeln, was auch in der individuellen menschlichen Entwicklung zuerst kommt. In Kapitel 3 haben wir erfahren, wie Kinder Musik zuerst als Melodie erfahren, oft indem sie die natürlichen Akzentuierungen der Sprache überbetonen. Die ersten Melodien folgen keinem exakten Schlag und variieren in der Tonhöhe. Rhythmische Regelmäßigkeit lernen Kinder erst Jahre danach und ein richtiges Gefühl für Harmonie noch später.

Sachs bezeichnet den vermutlichen Vorläufer der Melodie als "tumbling strains" (etwa: strauchelnde Klänge). Das sind die einzelnen, in die Länge gezogenen, unmelodischen Schreie, die Ethnomusikwissenschaftler manchmal bei Naturvölkern gefunden haben:

Es ist in seinem Charakter wild und gewalttätig: Nach einem Sprung zum höchstmöglichen Ton im brüllenden fortissimo gleitet oder fällt die Stimme in Sprüngen oder Schritten wieder hinab zu einem pianissimo und pausiert auf ein paar sehr niedrigen, fast unhörbaren Tönen. Dann vollführt sie wieder einen gewaltigen Sprung zur höchsten Note und wiederholt diese Kaskade so oft wie nötig. In ihrer sehr emotionalen und "unmelodischen" Form erinnern diese Klänge fast an tierische ungezähmte Freudenschreie oder wütendes Wehgeschrei und stammen ursprünglich vielleicht von wilden Ausbrüchen solcher Gefühle.

Lied eines sizilianischen Carrettiere: E tengo lu cori quantu na nuciddra (Ich hab ein Herz so groß wie eine Haselnuß).

A Transkription

The image shows a musical transcription of a Sicilian folk song. It consists of four staves labeled 'a', 'b', 'c', and 'd'. Each staff begins with a treble clef and a common time signature (C). Staff 'a' starts with a key signature of one sharp (F#). The music features a mix of eighth and sixteenth notes, often beamed together, and includes some triplets. There are various ornaments and slurs throughout the piece.

B Melodiemodell

a	b	c	d

Curt Sachs:

"Das Urgebilde einer musikalischen Eingebung ist eine prätheoretische Gestalt - wie maqam in den arabischen Ländern und raga in Indien - ausgezeichnet durch ihre Umrißkurve, Spannung und Entspannung, Schrittfolge (meist Ausschnitte einer Oktave), bestimmte, oft wiederkehrende Formeln, Rhythmus, Tempo und Ethos. Die Definition deckt sich ungefähr mit dem Modus. Für die Einzelheiten innerhalb der Gestalt bleibt ein erheblicher Grad von Freiheit. Ebenso wie keine zwei Individuen genau gleich sind, obgleich sie alle zu derselben Spezies Mensch gehören, so sind alle denkbaren Realisierungen einer musikalischen Eingebung verschieden. Diese Realisierungen nennen wir Melodien. Unsere Tonleitern sind künstliche, leblose Abstraktionen sowohl von den einzelnen Melodien als auch von übergeordneten Gestalten."

Vergleichende Musikwissenschaft. Musik der Fremdkulturen. Heidelberg 1957, S. 29

Bence Szabolcsi:

"Was bedeutet also 'Maqam'? Laut Idelsohn, dem Forscher der orientalischen Musik, bedeutet der Ausdruck ursprünglich jenes Podium, auf dem der arabische Sänger am Hofe seine Lieder dem Kalifen vortrug. Laut anderer Deutung bezeichnet das Wort einfach die Regel, das Gesetz wie der griechische 'Nomos', der ebenfalls auf die Musik angewandt wurde; einer dritten Deutung nach soll es den Ton, im weiteren musikalischen Sinne die Melodieform, das Modell, die Formel, die typische Gestalt benennen ... Nach Idelsohn und Lachmann diene das Maqam-Prinzip dazu, die verschiedenen lokalen Melodien der Stämme des vorislamitischen Zeitalters ... mit unterscheidenden Bezeichnungen auseinanderzuhalten...: Hidschas-maqam, Irak-aqam, Ispahan-maqam, Adscham-maqam, Nahavand-maqam bezeichnen je einen Landstrich, in dem diese Melodien einst entspringen mochten ... Wir wissen, daß auch die Griechen bestimmte Melodietypen und sogar Tonleitern jahrhundertlang mit ethnographischen Namen: 'doris', 'phrygisch', 'lydisch', 'aeolisch' usw. bezeichneten ... Es gibt verpflichtende Traditionen, die bestimmen, welchen Maqam der arabische, welchen Raga der indische, welchen Patet der javanische Musiker bei dieser oder jener Gelegenheit vorzutragen hat. Hier könnten wir noch den griechischen Nomos und das byzantinische Epichema erwähnen. Worin besteht die Bindung, und was ist es, das die Melodie so bindet? Vorgeschrieben ist meist die allgemeine Form der Melodie, manchmal sind es nur ihre Grenztöne, innerhalb deren Bereiches sie sich frei bewegen kann, manchmal ist es der gesamte Tonbereich, oder mit der Tonleiter auch der Rhythmus, ein andermal sind es nur die Anfangs- und Schlußtöne. Das scheint so ziemlich locker und zufallsmäßig zu sein, aber der orientalische Musiker unterscheidet den guten, überlieferungstreuen Vortrag sofort unfehlbar vom fehlerhaften, traditionswidrigen. Das Fehlerhafte, das Traditionswidrige besteht aber keineswegs in der persönlichen Initiative des Vortragenden, sondern im Gegenteil: der Vortragende ist nicht nur berechtigt, die Melodie innerhalb gewisser Grenzen zu improvisieren, das ist sogar seine Pflicht; er muß sich jedoch dabei an das Vorbild, an die vorgezeichneten Umrisse des Maqams halten. Nun sehen wir klar: Maqam bedeutet die Tradition der Gemeinschaft, die Regel, den Stil, worin der Musiker lebt; die Improvisation, die aktuelle Gestaltung der Melodie übernimmt, innerhalb der Regeln der Gemeinschaft, des Stils, die Rolle seiner Persönlichkeit. Jetzt begreifen wir, warum ein und dieselbe Melodie nicht zweimal auf gleiche Weise erklingen kann. Denn das Wesen der Kunst ist durch das Gleichgewicht bedingt: durch das Gleichgewicht zwischen Gebundenheit und Freiheit, zwischen bleibendem Vorbild und improvisiertem Vortrag, zwischen Gemeinschaft und Individualität, zwischen erhaltender Beständigkeit und schöpferischem Augenblick."

Bausteine einer Geschichte der Melodie. Budapest 1958. S. 223-225.

Phrygischer Modus (ursprünglich: Dorisch)

8 7 6 5 4 3 2 1

Tetrachord Tetrachord

Spieltechniken des Flamenco

Rasgueado:

eine Art 'rollenden Donnerens' (häufig verwendet zu Beginn eines Stückes, zwischen den Strophen - coplas - und in der Endphase)

Der Spieler bildet mit der rechten Hand eine lockere Faust und läßt dann, beginnend mit dem kleinen Finger, die 4 Finger über die Saiten schnellen. (Abschläge: ↑ von den tiefen zu den hohen Saiten, Aufschläge: ↓ umgekehrt)

Einfaches Rasgueado:

↑ ↑ ↑ ↓
K M R Z (Kleiner-, Mittel-, Ring-, Zeigefinger)

Rasgueado mit Auf- und Abschlägen:

↑ ↑ ↑ ↑ ↓ ↑ ↓ ↑ ↓
K M R Z Z Z Z Z

Tremolo-(rollendes) Rasgueado:

↑ ↑ ↑ ↑ ↓
K M R Z Z

Picado:

staccato, Wechselschlag, Zeige- und Mittelfinger spielen abwechselnd

Ligado:

'Rollen' mit der linken Hand, erster Ton mit Daumen (D) gespielt, die anderen folgen legato

D D D D D D D

Tremolo:

D Z R M Z

Arpeggios:

D Z M Z

Golpe:

Klopfen auf die Schlagplatte oder Decke der Gitarre

D

Nach: Georg Rist: Wie spiele ich Flamencogitarre, Lilienthal 1986, Eres Edition

Zu „E tengu tu cori“:

Archaische Melodik:

- Deszendenzmelodik
- Prosamelodik (ametrisch, aperiodisch)
- Wenige Zentraltöne mit ornamental umspielten Nebenstufen
- Maqam-Prinzip: improvisatorische Aktualisierung feststehender Gerüstmodelle
- Off pitch-Phänomene: portamento (glissando), vibrato, Mikrointervalle (Vierteltöne)
- An Tetrachordräumen orientiert
- Expressive Intensität

Vergleich dreier Varianten: LP LLST 7333 Folk Music And Songs Of Sicily. Work Songs vol. 1

B 1 c): E tengu lu cori

B 1 b): A munti Pddirinu cc'è na rrosa

B 1 a): Rarreri a me finestra cc'è un gghardino (Beifall für gelungene Varianten)

Flamencobeispiel: Me pregonas (La Prinace, voc., Pedro Pena, Git.) auf CD "El Cante Flamenco", Philips 832 531-2

The image shows a musical score for 'Me pregonas'. It features a vocal line on a treble clef staff with a key signature of one flat (B-flat). The melody starts on a high note and descends stepwise. A bracket under the first four notes is labeled '4', with an arrow pointing to the right, indicating a four-measure phrase. Below the staff, guitar chords are indicated: d, C, B, A, B, A, B, A, B, A. The notes in the vocal line correspond to these chords.

Musik der andalusischen Zigeuner; antike, maurische und jüdische Einflüsse; nach 1800 von Zigeunern tradiert. Die älteste Stilform ist der cante jondo ('tiefer', 'innerlicher' Gesang); ursprünglich rein vokal, dann mit Gitarrenbegleitung, schließlich auch mit Tänzerin ('rasende Mänade'); antike Haupttonart Dorisch (heutiges Phrygisch), Deszendenzmelodik, melodischer Kern: fallender Tetrachord ('Lamentobaß') mit besonderer Betonung (=häufiger Verwendung) des fallenden Leittons. Ambitusausweitung bis zur Sext (Der Sänger setzt in dieser oberen Region ein und fällt dann zum Grundton ab.), innere Differenzierung des engen Ambitus durch chromatische Zwischentöne (oder Doppelstufen), Zigeunerelement der übermäßigen Sekunde, off-pitch (Portamenti), orientalische Melismatik (Sekundbewegung im Wechsel mit Haltetönen, endloses Umkreisen von Kerntönen), Verharren auf einer Note bis zur Besessenheit (Vorschläge von oben und unten, Beschwörungsformel, prähistorischer Sprechgesang); expressiver, kehliger Stimmklang, teilweise Falsett, improvisatorische Verzierungen, Fehlen eines metrischen Rhythmus (byzantinisch, gesungene Prosa); kontrastreicher Wechsel von lauten und leisen Passagen, von freien und rhythmisierten Abschnitten; Klagegesang (dauernder Klage laut "Ay") mit 4 Verszeilen; die Form wird aber durch die exzessiven Verzierungen verundeutlicht.

Altes maqam-Prinzip: Verwendung feststehender Modelle und Formeln in individuell-spontaner Realisierung. Die Harmonik folgt dem fallenden Tetrachord (s. u.); Die Gitarre spielt rhythmisierte, schnell repetierte Akkorde, in den Zwischenspielen improvisatorisch-virtuose Einlagen, bei der Begleitung des Sängers folgt sie dem Prinzip der Heterophonie, indem sie eine andere 'Version' der vom Sänger realisierten Formel spielt. Die älteste Form des Flamenco ist die Seguiriya; eine Unterart ist neben vielen anderen der Polo.

Film: VHS 126 Spanische Volksmusik (Schulfunksendung), u. a. Flamenco:

Ursprünglich Gesang + Schläge mit der Hand, Sologesang, sehr expressiv, leidenschaftliche Stimmung, Melismen, Vokalverfärbungen, Leid / Klage, rhythmisch frei und unregelmäßig, nicht Volkstanz wie die Sevilliana (Paartanz mit regelmäßigem Rhythmus), Gegenrhythmen, Mitklatschen schwer, nervöser Charakter
 Im 19. Jh. + Gitarre: Rasgueado-Schläge (schnell repetierte Akkorde), Falsetas (Melismenspiel), Dialog mit dem Sänger
 Im 20. Jh. + Tänzerin (Spiel mit den erhobenen Händen wie in indischen Kulttänzen), Kleid vergrößert den an sich engen Raum, auf dem getanzt wird, Zapateado (mit den Füßen Rhythmen stampfen), Steigerung gegen Schluß: „Der Teufel kommt raus!“

Flamencoparodie: Horst Koch: Flamenco III, LP "Macht Wind & anderen Unsinn", WB 56 020

'Flamenco' in der Kunstmusik:

J. Ph. Krieger: Passacaglia (1704), Musik im Leben II S. 55

Bach: Chaconne f. Viol. in d-Moll

Bizet: Carmen: Schluß der Einleitung; Habanera (Nr. 4); Seguidilla (Nr. 10 + Rückverwandlung in 'echten' Flamenco in: Carlos Saura: Carmen - Film -, CD "Carmen", polydor 817 247-2); Zigeunerlied (Nr. 12)

de Falla: Feuertanz aus "El amor Brujo"

Miles Davis: Flamenco Sketches, LP "Kind of Blue (1959), CBS 62066 (vgl. E. Jost: Free Jazz, Mainz 1975, S. 23ff.

Al Di Meola/John Mc Laughlin/Paco De Lucia: Mediterranean Sundance, LP "Friday Night In San Francisco", Philips 6302 137 (rec. 5. 12. 1980, live)

Harmonische Vorübung zur Analyse:

The Doors	Albeniz	Bach	Koch
<p>a G F E e D C H</p>	<p>g F Es D</p>	<p>c B As G</p>	<p>H E Fis H</p>

The Doors: Spanish Caravan

e D C H

Allegro (in 1) *tacet* Zitat von "Asturias" (I. Albeniz)

1 *tacet*

6

11

16 B

21 C7 B

26 A D

32 G C F

38 Bb F# B

Much Slower (in 3)

44 Em Am B Em
Car - ry me, car - a - van, take me a - way, Take me to

49 Am B Em Am Em
Por - tu - gal, take me to Spain. An - da - lu - si - a. with

54 B7 Em Am Em B7
fields full of grain. I have to see you a - gain and a -

59 Em D7
gain. Take me, Span - ish Car - a - van, Yes, I

64 C ad lib (long) B7 (long)
know you can.

69 Very fast (in 1) *tacet*

Queen: Innuendo 1996

5

10

15

20

Queen:
Innuendo
1990

Manuel de Falla:

Spanien und die neue Musik, Zürich 1968 (S. 66-70.):

ANALYSE DER MUSIKALISCHEN ELEMENTE DES CANTE JONDO

Die geschichtlichen Faktoren

Es gibt in der spanischen Geschichte drei Ereignisse, die sich auf das allgemeine kulturelle Leben ganz verschieden ausgewirkt haben, in der Musikgeschichte jedoch einen deutlichen Zusammenhang zeigen. Es sind:

1. Die Übernahme des byzantinischen Gesanges durch die spanische Kirche.
2. Der Einfall der Mauren.
3. Die Einwanderung und Ansiedlung zahlreicher Zigeunerstämme in Spanien.

Der große Maestro Felipe Pedrell schreibt in seinem <Cancionero Musical Espanol>: «Der in unserem Volksgesang tief verwurzelte musikalische Orientalismus hat seinen Ursprung in der antiken byzantinischen Zivilisation, deren Einfluß in den Riten der spanischen Kirche spürbar ist vom Übertritt zum Christentum bis zum elften Jahrhundert, als die römische Liturgie eingeführt wurde. »

Wir möchten hinzufügen, daß wir in der *Seguiriya*, einem der andalusischen Lieder, in dem unserer Meinung nach der alte Geist am stärksten erhalten geblieben ist, folgende Elemente des byzantinischen Gesangs finden: die Tonarten der primitiven Systeme (die nicht zu verwechseln sind mit den heute als altgriechisch bekannten Systemen, obwohl sie manchmal einen Teil jener Struktur ausmachen); die den primitiven Tonarten eigene Enharmonik oder, mit anderen Worten, die Teilung und Unterteilung des Leittones in seiner anziehenden Funktion der Tonalität; und schließlich das Fehlen eines metrischen Rhythmus in der melodischen Linie sowie deren reiche Modulation.

Diese Eigenschaften kennzeichnen allerdings manchmal auch den maurisch-andalusischen Gesang, dessen Ursprung viel später datiert als die Übernahme des byzantinisch-liturgischen Gesangs durch die frühe spanische Kirche. Dies bestätigt Pedrell in seiner Ansicht, daß «unsere Musik weder den Arabern noch den Mauren etwas Wesentliches verdankt, die vielleicht nicht mehr taten, als daß sie einige charakteristische ornamentale Schnörkel des orientalischen und persischen Systems abänderten, woraus sich dann ihr arabisches System ergab. Folglich waren es die Mauren, die beeinflußt wurden.»

Wir wollen annehmen, daß sich der Maestro hier ausschließlich auf die rein melodische Musik der andalusischen Mauren bezieht; denn niemand kann bestreiten, daß wir in den anderen Formen ihrer Musik, besonders in den Tänzen, sowohl rhythmische als auch melodische Elemente finden, die wir in den primitiven spanischen Kirchengesängen vergeblich suchen. Und es steht außer Zweifel, daß die Musik, die noch heute in Marokko, Algier und Tunis unter dem Namen <andalusische Musik der Mauren von Granada> bekannt ist, nicht nur ihren spezifischen Charakter bewahrt hat, sondern in den rhythmischen Formen ihrer Tänze den Ursprung vieler unserer andalusischen Tänze, wie die *Sevillanas*, *Zapateados*, *Seguidillas* usw., leicht erkennen läßt.¹

Abgesehen von dem byzantinisch-liturgischen und dem arabischen Element gibt es aber in der *Seguiriya* Formen und Eigenheiten, die von den frühen christlichen Kirchengesängen oder der Musik der Mauren Granadas

völlig unabhängig sind. Woher stammen sie? Meiner Meinung nach von den Zigeunerstämmen, die sich im fünfzehnten Jahrhundert in Spanien ansiedelten. Viele kamen nach Granada, wo sie sich meistens außerhalb der Stadtmauern niederließen und allmählich die Lebensweise der Einwohner übernahmen, weshalb man sie als <*Castellanos nuevos*> bezeichnete. Der Name sollte sie von den übrigen Angehörigen ihrer Rasse unterscheiden, in denen der Nomadengeist unverändert weiterlebte, und die <*Gitanos bravios*> genannt wurden.

Diese Stämme nun - nach geschichtlicher Hypothese aus dem Osten kommend - waren es, die meiner Ansicht nach dem andalusischen Gesang jene neue Modulation gaben, die den *Cante Jondo* ausmacht. Der *Cante Jondo* ist die Resultante bekannter Faktoren und nicht das exklusive Produkt eines der Länder, die zu seinem Entstehen beitrugen; es ist die uralte andalusische Eigenart, die sich mit den zuströmenden Einflüssen verbunden und eine neue musikalische Tonart geformt hat. Dies läßt sich vielleicht besser erklären, wenn wir die typischen Merkmale des *Cante Jondo* analysieren. Der Name *Cante Jondo* wird auf jene Liedergruppe angewandt, deren Prototyp wir in der *Seguiriya Gitana* zu erkennen glauben. Von der *Seguiriya* wurden andere Formen abgeleitet, die sich bis heute im Volk erhalten und - wie zum Beispiel die *Polos*, *Martinetes* und *Soleares* - ihre außerordentlichen Qualitäten nie verloren haben, welche sie innerhalb der großen Liedergruppe auszeichnen, die gewöhnlich *Flamenco* genannt wird.

Diese letztgenannte Bezeichnung sollte strikte auf jene moderne Gruppe beschränkt werden, welche Lieder umfaßt wie die sogenannten *Malagueñas*, *Granadinas*, *Rondeñas* (ein Sprößling der beiden vorangehenden), *Sevillanas*, *Peteneras* usw., die nur als Auswüchse der oben zitierten Gesänge betrachtet werden können.

Wenn wir aber annehmen, daß die *Seguiriya Gitana* ein echtes Beispiel der *Cante-Jondo*-Gruppe darstellt, müssen wir, bevor wir ihren Wert vom rein musikalischen Standpunkt betrachten, feststellen, daß dieser Gesang vielleicht der einzige in Europa ist, der in aller Echtheit - sowohl im Stil als auch in der Struktur - die höchsten Vorzüge des primitiven Gesanges der östlichen Völker lebendig erhält.

1) All diese Einzelheiten bestätigen meiner Ansicht nach, daß die Elemente, die den Ursprung andalusischer Tänze wie des *Cante Jondo* bildeten, vorwiegend aus Granada stammten, obschon diese Tänze und Gesänge später in anderen Teilen Andalusiens (wo sie, nebenbei bemerkt, besser erhalten geblieben sind) neue Formen annahmen und spezielle Bezeichnungen erhielten.

Aus <El Cante Jondo>; Granada, Juni 1922.

ANALOGIEN DES CANTE JONDO MIT DEN PRIMITIVEN GESÄNGEN DES ORIENTS (S. 71-75)

Die wesentlichen Elemente des *Cante Jondo* weisen folgende Analogien mit gewissen Liedern aus Indien und anderen östlichen Ländern auf:

Erstens: Der Gebrauch der Enharmonik als Modulationsmittel. Das Wort Modulation ist hier nicht im modernen Sinn aufzufassen. Heute verstehen wir unter Modulation den einfachen Übergang von einer Tonalität in eine andere, ähnliche, bloß in verschiedener Tonhöhe, ausgenommen den Wechsel der Tongeschlechter (Dur und Moll), den einzigen Unterschied, der zwischen dem siebzehnten und dem letzten Drittel des neunzehnten Jahrhunderts von der europäischen Musik eingeführt wurde.

Diese Tonarten oder melodischen Folgen bestehen aus Tönen und Halbtönen, deren Reihenfolge festgelegt ist. Die

primitiven indischen und die von ihnen abgeleiteten Systeme hingegen betrachten den Platz, den die kleineren Intervalle (in der temperierten Skala die Halbtöne) in der melodischen Folge (Skala) einnehmen, keineswegs als unveränderlich. Eher glauben sie, daß diese kleineren, die Gleichheit der Tonleiter zerstörenden Intervalle dem Steigen und Fallen der Stimme entsprechen sollten, das durch den Ausdruck des gesungenen Wortes bedingt wird. Dies erklärt, warum die primitiven indischen Tonarten so zahlreich waren. Denn jede der theoretisch bestimmten Tonleitern erzeugte durch die völlig ungezwungene Abänderung von vier der sieben Noten neue melodische Folgen. Mit anderen Worten, nur drei der Noten, welche die Skala formten, waren unveränderlich; überdies wurden die veränderlichen Noten geteilt und unterteilt, was manchmal dazu führte, daß in einigen Fragmenten des Satzes die Spannungs- und Auflösungsnoten geändert waren, genau wie wir es im *Cante Jondo* finden.

Dazu kommt - sowohl in jenen Liedern als auch in den unseren - die häufige Anwendung des *portamento vocal*, wobei die Stimme von einer Note in die andere gleitet und dabei die ganze Skala feinsten Graduierungen durchläuft, die es zwischen zwei verbundenen oder getrennten Noten gibt. Demnach ist der Begriff Modulation, wenn er die Art beschreibt, wie sich ein Sänger seiner Stimme als Ausdrucksmittel bedient, in diesem Falle eigentlich viel präziser angewandt als in den akademischen Abhandlungen über die Technik der europäischen Musik.

Zusammenfassend stellen wir also fest, daß im *Cante Jondo* wie auch in den primitiven Liedern des Orients die musikalische Skala eine direkte Folge dessen ist, was man die mündliche Skala nennen könnte. Gewisse Leute kamen zu dem Schluß, daß Sprache und Lied ursprünglich ein und dasselbe waren. Louis Lucas sagt in seiner *Acoustique Nouvelle* in einer Abhandlung über die Vorzüge des enharmonischen Genus, daß es «als erstes in der Rangordnung der Natur erscheint, durch Nachahmung der Singvögel, Tierlaute und der unzähligen Geräusche der Materie».

Was wir heute als enharmonische Modulation bezeichnen, können wir gewissermaßen als eine Folge des primitiven enharmonischen Genus betrachten. Allerdings ist diese Folge eher scheinbar als wirklich, zumal unsere temperierte Skala uns nur erlaubt, die tonale Funktion einer Note zu ändern, wohingegen die eigentliche Enharmonik diesen Ton auf Grund seiner natürlichen Anziehungskraft modifizieren würde.

Zweitens: Wir bezeichnen es als charakteristisch für den *Cante Jondo*, daß sich die Melodien kaum außerhalb einer Sexte bewegen. Es ist klar, daß diese Sexte nicht nur aus neun Halbtönen besteht wie unsere temperierte Skala, sondern daß die Anzahl der Noten, über die der Sänger verfügt, durch den Gebrauch der Enharmonik wesentlich erhöht wird.

Drittens: Die Wiederholung und das manchmal bis zur Besessenheit Verharren auf einer und derselben Note, die oft von einem von oben oder unten kommenden Vorschlag begleitet ist. Dies ist ein Merkmal gewisser Beschwörungsformeln und sogar jenes Sprechgesanges, den wir als prähistorisch bezeichnen, und der zu dem Glauben Anlaß gegeben hat, daß der Gesang allen anderen Sprachformen vorangegangen sei. Deshalb war es in gewissen Liedern der hier besprochenen Gruppe möglich, jegliches Gefühl eines metrischen Rhythmus zu zerstören, besonders in der *Seguiriya*, so daß der Eindruck einer gesungenen Prosa entsteht, während in Wirklichkeit Verse den Text bilden.

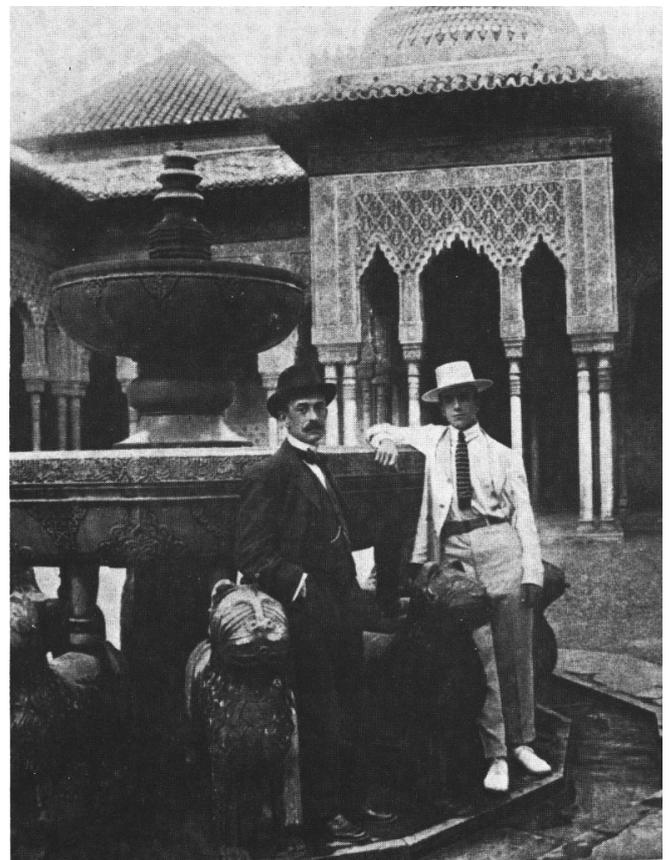
Viertens: Obwohl die Zigeunermelodie sehr reich an Ornamentierungen ist, werden sie wie in den primitiven orientalischen Gesängen nur dort angewandt, wo die emotionale Kraft des gesungenen Wortes eine Erweiterung oder einen jähen Gefühlsausbruch suggeriert. Diese Verzerrungen sind also eher erweiterte stimmliche Modulationen als ornamentale Läufe, obwohl sie, in die

geometrischen Intervalle der temperierten Skala übersetzt, den Aspekt der letztgenannten annehmen.

Fünftens: Das Händeklatschen und die Zurufe, mit denen man in unserem Land die Sänger und Spieler erregt und anfeuert, haben ihren Ursprung ebenfalls in einer Sitte, die in analogen Fällen bei Rassen orientalischer Herkunft bis heute befolgt wird. Nun soll jedoch niemand den Schluß ziehen, daß die *Seguiriya* und die von ihr abgeleiteten Formen einfach aus dem Orient ins Abendland verpflanzte Gesänge seien. Es handelt sich hier höchstens um eine Pfropfung, beson- ners gesagt, um eine Verschmelzung der Urquellen, die sich nicht plötzlich oder zu einem bestimmten Zeitpunkt offenbart hat, sondern einen Teil der geschichtlichen Ereignisse ausmacht, die sich auf unserer Halbinsel abgespielt haben.

Und dies ist der Grund, warum der Gesang Andalusiens, obschon er in den wesentlichen Elementen mit den Liedern geographisch weit entfernter Völker übereinstimmt, einen intimen Charakter hat, der so eigentümlich, so national ist, daß man ihn mit keinem andern verwechseln kann.

Aus <El Cante Jondo>, Granada 1922.



Falla mit dem Tänzer und Choreographen Leonid Massine vor dem Löwenbrunnen im Hof der Alhambra, um 1916.

Die drei Tongeschlechter des Tetrachords (Griechen)

1 1 1/2 ca. 1 1/2 1/2 1/2 ca. 2 1/4 1/4

diatonisch chromatisch enharmonisch

J. S. Bach: (Kleines) Präludium in c

Con moto

3.

4.

7.

10.

13.

16.

19.

*) Dieses Stück ist für Laute oder Clavier komponiert.

25.

28.

31.

34.

37.

40.

Suite espagnole (ab 1886) Nº 5. ASTURIAS.

I. Albéniz, Op. 232.

(Leyenda.)

Allegro. (d. ass.)

p

marcato il canto

Piano.

Suite espagnole (ab 1886) Nº 5. ASTURIAS.

I. Albéniz, Op. 232.

(Leyenda.)

Allegro. (♩ = 188.)

p

marcato il canto

Piano.

QUEEN: INNUENDO, 1991**Einleitung****1. Strophe**

Oooh, oooh -

While the sun hangs in the sky and the desert has sand
 While the waves crash in the sea and meet the land
 While there's a wind and the stars and the rainbow
 Till the mountains crumble into the plain

Refrain

Oh yes we'll keep on tryin'
 Tread that fine line
 Oh we'll keep on tryin' yeah
 Just passing our time

2. Strophe

Oooh, oooh -

While we live according to race, colour or creed
 While we rule by blind madness and pure greed
 Our lives dictated by tradition, superstition, false religion
 Through the eons, and on and on

Refrain

Oh yes we'll keep on tryin'
 We'll tread that fine line
 Oh oh we'll keep on tryin'
 Till the end of time
 Till the end of time

Zwischenspiel

Through the sorrow all through our splendour
 Don't take offence at my innuendo
 Do do do do do [INNUENDO]

Instrumentalteil [Flamenco]**Zwischenspiel**

You can be anything you want to be
 Just turn yourself into anything you think that you could ever be
 Be free with your ego - be free, be free to yourself

Instrumentalteil [Flamenco-Rockimprovisation]**3. Strophe**

Oooh, ooh -

If there's a God or any kind of justice under the sky
 If there's a point, if there's a reason to live or die
 If there's an answer to the questions we feel bound to ask
 Show yourself - destroy our fears - release your mask

Refrain + Coda

Oh yes we'll keep on trying
 Hey tread that fine line
 Yeah we'll keep on smiling yeah
 And whatever will be - will be
 We'll just keep on trying
 We'll just keep on trying
 Till the end of time
 Till the end of time
 Till the end of time

Oooh, oooh -

So lange die Sonne am Himmel steht und die Wüste Sand hat
 So lange die Wellen im Meer schlagen und an Land brechen
 So lange es Wind und Sterne gibt und den Regenbogen
 Bis die Berge zur Ebene werden

Oh ja, wir werden es immer wieder versuchen,
 den schmalen Lebenspfad zu gehen
 Oh, wir sollten es immer wieder versuchen (yeah),
 während wir unsere Zeit verbringen

Oooh, oooh -

So lange wir entsprechend Rasse, Farbe oder Glauben leben
 So lange wir mit blindem Wahnsinn und reiner Habgier herrschen
 unser Leben von Tradition, Aberglaube, falscher Religion bestimmt ist
 Über Jahre hinweg und weiter und weiter

Oh ja, wir werden es immer wieder versuchen ...

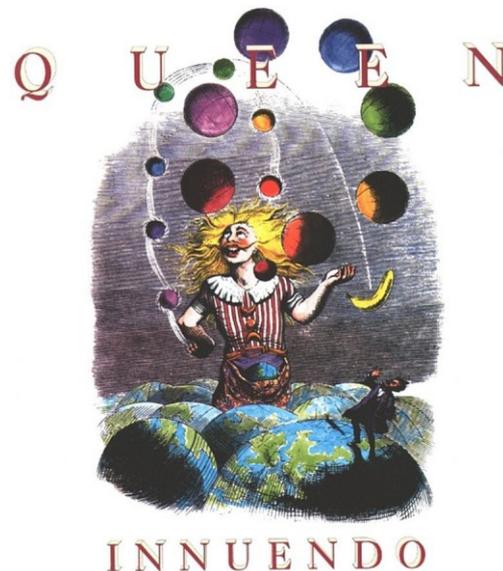
Durch das Leid, bis zur ganzen Herrlichkeit
 Nimm mir es nicht übel, wenn ich nur versteckte Andeutungen mache
 Do do do do do [INNUENDO]

Du kannst alles sein, was Du willst
 Wandle Dein Ich in das, was Du schon immer einmal sein wolltest
 Sei frei mit Deinem Ich - sei frei, sei frei zu dir selbst

Oooh, oooh -

Wenn es einen Gott gibt oder irgend eine Gerechtigkeit unter dem
 Himmel
 Wenn es einen Sinn gibt, wenn es ein vernünftiges Leben und Sterben
 gibt
 Wenn es eine Antwort auf die unsere unausweichlichen Fragen gibt
 Zeige Dich - vertreibe unsere Angst - laß die Maske fallen

Oh ja, wir werden es immer wieder versuchen ...



Innuendo - Part 1

♩ = 73

Einzählen:
one, two
three, four

Keyb.

Bass

Drums

7

8

distorted

feedback

distorted

3

Keyb.

Bass

Drums

11

Voc.

fall

E(no3)

Oh_ oh_

E(no3)

Git.1

8

8

Keyb.

Bass

gliss.

Crash

HiHat closed

HiHat open

Bassdrum

Snare

15

Voc.

frei

3

3

3

3

3

3

While the sun hangs in the sky and the desert has sand, while the waves crash in the sea and meet the land

E^{b9(no3)}

E

Git.1

8

8

Keyb.

Bass

Drums

19

Voc. *While there's a wind and the stars and the rain-bow, till the mountains crumble in-to the plain, oh*

Git.1 G#(no3) A(no3) G#(no3) A(no3) G#(no3) A(no3) G#(no3)

Git.2

Keyb

Bass

Drums

23

Voc. *yea we'll keep on try - in' tread that fine line*

Git.1 C#

Git.2

Keyb

Bass

Drums

27

Voc. *Oh we'll keep on try - in' yeah, just pas-sing our time*

Git.1 F# G# G# E

Git.2

Keyb

Keyb

Bass

Drums

Innuendo - Part 2

52 *A* *D-* *A* *D-*

Piano *p rubato*

56 *E* *F* *E* *F*

Lead-Voc. 8 Through the sorr-ow, all through our splendour, Don't take off-ence at my in - nu - en - do

Pno *con ~~rit.~~ sempre*

60 *molto rubato* *C* *Ab/C* *ritardando molto . . .*

Chor *pp* do-do-do-do-do-do do-do-do-do-do-do do-do-do-do

Pno *pp*

65 *♩ = 152* *A-* *G* *F* Handclap:

Git 1

Pno *ff subito*

68

Clap

Git.1 *E* *F* *E* *F* *E* *F7* *E*

Pno

Innuendo - Part 2

52 *A* *D-* *A* *D-*

Piano *p rubato*

56 *E* *F* *E* *F*

Lead-Voc. 8 Through the sorr-ow, all through our splendour, Don't take off-ence at my in - nu - en - do

Pno *con ~~rit.~~ sempre*

60 *molto rubato* *C* *Ab/C* *ritardando molto . . .*

Chor *pp* do-do-do-do-do-do-do do-do-do-do-do-do-do do-do-do-do

Pno *pp*

65 *♩ = 152* *A-* *G* *F* Handclap: *ff subito*

Git 1

Pno

68

Clap

Git.1 *E* *F* *E* *F* *E* *F7* *E*

Pno

73

Clap

Solo Git.

Git. I

Pno

A- G F

76

Clap

Solo Git.

Git. I

Pno

E F E F E F7 E A-

8^{va} Gitarrensolo ad lib.

81

Clap

Solo Git.

Git. I

Pno

G F

loco

86

Clap

Solo Git.

Git. I

Pno

E F E F7 E F E E

Lauf 8va basso!

Innuendo - Part 3

92

S/A
You can be a - ny-thing you want to be, just turn your - self

T/B

Piano

96

S/A
in - to a - ny-thing you think that you could e - ver be. Be free with your

T/B

Pno.

100

S/A
tem - po, be free be free. Sur - ren - der your e - go, be

T/B

Pno.

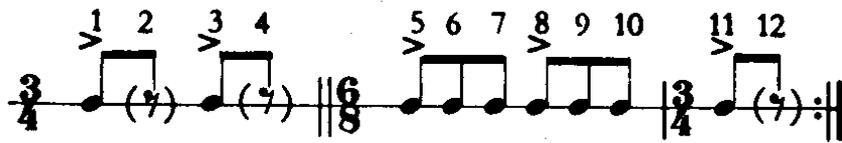
105

S/A
free, be free to your - self

T/B

Pno.

Die Akzente der rhythmischen Einheit von 12 Schlägen liegen hier auf dem 1., 3., 5., 8. und 11. Schlag. Eine dem Rhythmus angemessene Notierung ergibt sich durch die Verwendung des $\frac{3}{4}$ - und $\frac{6}{8}$ -Taktes:



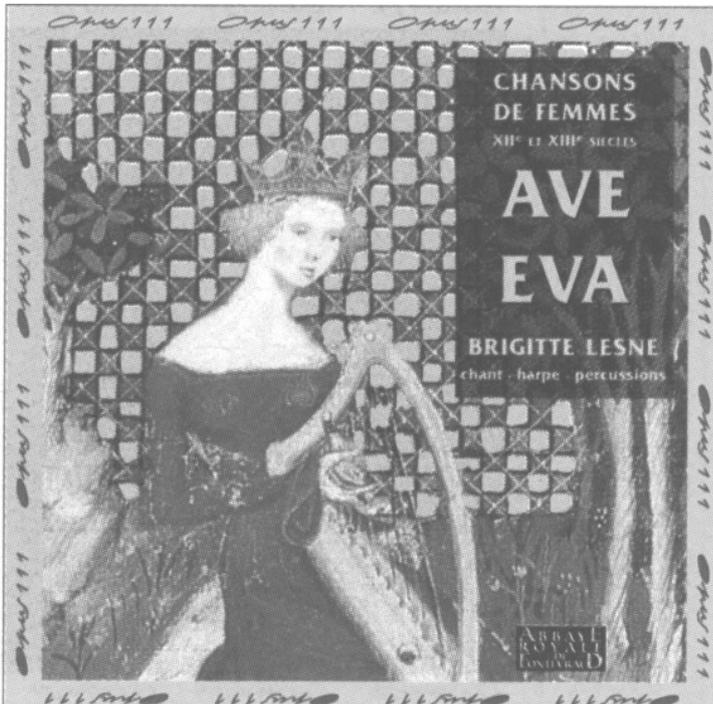
Das Stück und die Variationen beginnen auf dem 2. Viertel des $\frac{3}{4}$ -Taktes (entsprechend dem 1. Schlag der rhythmischen Einheit) oder auf dem 1. Achtel des $\frac{6}{8}$ -Taktes (entsprechend dem 5. Schlag der rhythmischen Einheit). Im letzteren Fall wird der Anfang der rhythmischen Einheit mitgedacht oder durch zweimaliges Klopfen der Viertelnoten (Golpe – s. u.) ausgefüllt. Das Stück endet nach beliebig vielen Variationen auf dem 10. oder 11. Schlag der rhythmischen Einheit (Beispiel 13).



Claus Schreiner (Hg.): Flamenco, Frankfurt a/M 1985, S. 167

Modell einer Stilanalyse:

<u>Flamenco</u>	<u>Spanische Reise</u>	<u>„Klass. Tanzmusik</u>	
<p>Rasgueados ☹ ☹☹☹☹☹ Ornamentik/ Melismen</p>	<p>■ ☹ ☹☹☹☹ 1, 3, 25/26 ■ (Triolenfigur 13,16, Sechszehntel 69)</p>		
<p>skalische Engmelodik, fallender Duktus, Wechsel von Haltetönen und Melismen (spontan- unregelmäßig)</p>	<p>■ (20-25) ■ (13/14 u.a., allerdings ^ in umgekehrter Reihenfolge)</p>	<p>■■■■■ ■■■■■ aber: durchgehendes Muster (nicht spontanes Ausdrucksmittel)</p>	<p>Mischung von Dreiklangs- und Skalenmelodik Wellenbewegung (auf - ab)</p>
<p>a) relativ frei strömende Melodik b) komplexes Akzentmuster (Gitarre): 1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11 12 keine wörtliche Wie- derholung, keine identische „Strophen“, sondern dauernde Varianten bei strenger Bindung an die Vorgaben des maqams</p>	<p>■■ Synkopen (1, 13 u.a.): „exotisches“ Element ■ (manchmal + 2 = 10: 9-10, 27-28)</p>	<p>■■■■■ ■■■ ■■■■■ (meist 8taktig) ■■■■■</p>	<p>Akzentstufentakt durchgehende Muster: hm-ta-Begleitung, 2taktige Phrasenmuster u. a. taktgerechte Akzente symmetrisches Periodenschema Refrainbildung (= wörtliche Wiederholung von Teilen)</p>
<p>Flamenco-Formel: d C B A (abwärts) Sekundreibungen durch die Vermischung von 1. und 2. Stufe der phrygischen Tonart</p>	<p>■■ (1-5, Wellenbewegung), 19- 25, 63-70, 71-77 gerade diese Stellen sind andererseits aber besonders „klassisch“ wegen der Motivsequenzierung und des Stimmtauschs (63ff.)</p>	<p>■■■ ■ 40, 58</p>	<p>Kadenzharmonik: d g A D (Moll) D G A D (Dur) „romantische“ Reizharmonik / Chromatik / Alterationen</p>
		<p>■ Stimmtausch 63-70 / 71-77 ■■ fast durchgehend Sequenzierungen</p>	<p>(kontrapunktische Satztechnik, motivische Arbeit)</p>



Spanien 1. H. 13. Jh.

1. Cantiga de amigo (instrumentale Fassung) aus dem Martin Codax:

① *Cantiga de amigo* von Martín Codax *ad libitum*

On - das do mar do Vi - go
Se vis - tes meu a - mi - go
E ay Deus se ver - ra ce - do

MGG 2,774, Anfang 13. Jh., Spanien, CD "Die goldene Pforte zur Frühen Musik"

2.

Ir me quería yo por este Caminico
rogar quero al Dió de no encontrar al enemigo.
Que davox en bonhora
que ya, que ya me vo.
Auf diesem Wege wollte ich gehen,
Gott will ich darum bitten, daß ich dem Feind nicht begegne.
Möge er es euch wohlergehen lassen,
Denn jetzt schon, jetzt schon gehe ich.
CD „Die goldene Pforte zur Frühen Musik“

Ir me quería, Anfang 13. Jh., Spanien, CD "Die goldene Pforte zur Frühen Musik", Transkription der rhythmisierten Fassung

Ir me quería yo por este Caminico (CD „Die goldene Pforte zur Frühen Musik“)

Quasi gregorianische (in greg. Notation überlieferte) Melodik mit orientalisierender übermäßiger Sekunde (chromatischer Tetrachord b-a-ges-f, fallend, überhöht mit des-c, insgesamt also Sextraum wie Seguiriya) aus dem Anfang des 13. Jh.s (Spanien)

'Modulationen' des chromatischen Tetrachords (mikrotonale Enharmonik im Sinne de Fallas) demonstriert Carmen Linares auf der CD „World Network 25, Spanien (Nr. 6) in den „**Martinetes**“ (Vorform des Flamenco, ursprünglich Musik der Schmiede, Hammerbegleitung häufig, „Romances“ der andalusischen Bauern aus dem 17. Jh.). Im zweiten Teil auch a-gis-fis-e. Hier wird deutlich, wie weit die Notation zurückbleibt hinter der 'Realität'. **Klangbeispiel: CD 56a 21**

Den chromatischen Tetrachord (a-gis-f-e der Sängerin; a-G-F-E des Gitarristen) hört man bei der **Seguiriya** auf der derselben CD (Nr. 4). **Klangbeispiel: CD 56a 22**

Nr. 2 derselben CD (**Malagueñas y Rondeña**) Gitarrenvortrag im Sinne von Bachs Kleinem Präludium c und Albeniz' „Asturias“.

Paco de Lucia: Panaderos flamencos (CD Paco de Lucia, Philips 836 341-2, 1969):

Klassischer Zuschnitt („Rokoko“) **Klangbeispiel: CD 56a 23**



Paco de Lucia/J. Torregrosa: Ceba Andaluza (ebda):

F,es,des,c, durchgehende Klatschrhythmen **Klangbeispiel: CD 56a 24**

Huguety Tagell: Flamenco (Vlc. Solo), CD „Le Grand Tango“ (Naxos 8.550785, 1993):

À la „Asturias“ (Anfang), dann fallender Tetrachord, aber recht „klassisch“ **Klangbeispiel: CD 56a 25**

Vangelis: Conquest of Paradise

1. In no - re - ni per i - pe, in no - re - ni co - ra,
2. Ne ro - mi - ne tir - me - no, ne ro - mi - ne to - fa,

ti - ra - mi - ne per i - to, ne do - mi - na.
i - ma - gi - ne pro me - no per i - men - ti ra.

instrumental

D.C. al Fine

"Conquest of Paradise" von *Vangelis Papathanassiou* wurde ursprünglich für den Kolumbus-Film "1492 - Eroberung des Paradieses" geschrieben (1992). Mangels Filmerfolg blieb auch der Soundtrack zunächst in den Regalen der Schallplattenläden liegen und entwickelte sich erst 1994 - zwei Jahre später - zum Hit, weil der Boxer Henry Maske den Titelsong des Films als Hymne in einem Weltmeisterschaftskampf einsetzte. Ursprünglich hatte Maske dafür das Stück "Oh Fortuna" aus den "Carmina Burana" von Carl Orff vorgesehen, bekam jedoch nicht die Genehmigung dafür. Als Ersatz wählte er daraufhin das ebenso hymnische, aber kaum bekannte "Conquest of Paradise". Komponist Vangelis Papathanassiou verarbeitete dabei musikalisches Material aus dem 17. Jahrhundert. Der A-Teil des Stückes entspricht in Harmonik und Melodik dem Standardmuster der Folia, einem Tanz, der schon um 1500 im portugiesischen Raum bekannt war. Auf dieses Schema haben in den darauf folgenden Jahrhunderten immer wieder berühmte Komponisten zurückgegriffen. Ein paar Beispiele: "Sonate für Violine und Klavier" von Corelli (um 1700), "Folia" von Marin Marais (1701), "Bauernkantate" von J. S. Bach (1722), "Rhapsodie Espagnole" von F. Liszt (1863), "Variationen über Corelli" von Rachmaninow (1932). Wer übrigens glaubt, bei "Conquest of Paradise" eine bestimmte Sprache zu erkennen, täuscht sich, denn es handelt sich um Phantasiesilben, die im Klang der lateinischen Sprache nachempfunden wurden. Der Textschöpfer Guy Protheroe tat das in der Absicht, die Aufmerksamkeit des Zuschauers bei der dazugehörigen Filmsequenz nicht durch einen Gesangstext vom Bild abzulenken. (Wulf Dieter Lugert: Songs, Metzler)

Klassische Merkmale im Gegensatz zum Flamenco:

- Reichere Harmonik, Modulation
- Kadenzharmonik I-IV-V-I (TSDT)
- Klare symmetrische Gliederung
- Klare Taktbindung (Metrik)
- Relativ feste rhythmische und melodische Strukturen (Muster, Motive)
- „disziplinierter“ Ablauf

Das unfrome Glaubensbekenntnis des Körpers

Kulturelle Kreuzung: Joaquín Cortés fordert einen neuen Fusion-Flamenco

In seiner reinsten Form ist der Flamenco eine hypnotische Kunst mit therapeutischen Effekten. Der Blues der andalusischen Zigeuner feiert die Selbsterlösung des einzelnen in der Ekstase. Die Erschütterungswellen der Musik, der Stimmen und tanzenden Körper befreien im Idealfall die Teilnehmer von innerer und äußerer Last: Zwar ist das Aufbegehren gegen die anonymen Mächte des Schicksals vergeblich, dennoch werden diese beständig neu herausgefordert. Nur für Augenblicke ist Selbsterlösung im kollektiven Psychodrama möglich. Dann triumphiert der "Duende", jener geheimnisvolle Dämon, der Tänzer und Sänger beseelt, wenn sie vor der Intensität ihres eigenen Lebens erschrecken und Zeitgefühl wie Subjektivität in einem rauschhaften Zustand transzendieren.

Diese spirituellen Charakteristika des Flamenco sind noch heute jedem "aficionado" ins Herz geschrieben. Erst die Einsicht in den leidenden Ursprung aller Lust, wie sie sich im Tanz des Gitanos manifestiere, erhebe das Spektakel zur Kunst. Federico García Lorcas Diktum, nach dem der Flamenco erst jenseits aller Kulinarik zu leben beginne, ist ihnen immerwährende Verheißung: "Weder der spanische Tanz noch der Stierkampf sind Unterhaltung - für niemanden. Der ‚Duende‘ übernimmt es, leiden zu machen mittels des Dramas."

Mit den Dämonen der Vergangenheit will sich der achtundzwanzigjährige Joaquín Cortés nicht länger herumschlagen. Er inszeniert seit zwei Jahren mit wachsendem Erfolg sein Bühnenwerk "Pasión Gitana" als Beispiel eines "neuen Flamenco", der weder die Effekte der Popmusik, die Raffinesse des Modern Dance noch die Eleganz des klassischen Balletts verschmäht. Obwohl in Spanien, Italien und Frankreich längst zum Sexsymbol stilisiert - neben seinen Erfolgen als Werbeträger für "Seat"-Autos und MTV-Moderator half ihm auch seine Liaison mit dem marketingbewußten Model Naomi Campbell -, zog der einstige Wunderknabe des Spanischen Nationalballetts schnell den Zorn der Flamenco-Fetischisten auf sich. Er habe das Reinheitsgebot dieses ursprünglich rituellen Tanzes verletzt, den "Duende" ins handliche Videoformat gezwängt und die Würde dieser alten Volkskunst mutwillig zerstört.

Schon die Inszenierungen von Antonio Gades sahen sich vor Jahren solchen Vorwürfen ausgesetzt, und Cortés läßt die Kritik kalt: "Der Flamenco ist nur die Basis meiner Arbeit, in Wirklichkeit betreibe ich ein ‚mestizaje cultural‘, eine kulturelle Kreuzung der Tänze." Trotz dieser Öffnung einer weitgehend erstarrten Tradition hat der Sproß einer andalusischen Zigeunerfamilie nicht den Sinn für seine Herkunft verloren: "Wir Zigeuner haben wie die Schwarzen den täglichen Rassismus mit Hilfe des Tanzes und des Gesangs überlebt."

Mit dem hungrigen Blick eines Raubvogels breitet Cortés seine Arme wie fürchterliche Schwingen aus. Auf der Bühne der Jahrhunderthalle Hoechst erfüllt er das Klischee vom heißblütigen Spanier ohne jedes schlechte Gewissen. Für ihn ist Flamenco zuallererst eine Spielmarke der Fun-Kultur - auch Popgruppen wie "Ketama" oder Filme über die Seele der Zigeuner wie "Alma Gitana" verheißern der jungen Generation eine respektlose Neuaneignung. Das mystische Gemeinschaftserlebnis wird für Cortés nicht dadurch entwertet, daß es in weiträumigen Corps-de-ballet-Passagen fünfzehn von Giorgio Armani eingekleidete Tänzerinnen bewegt oder einen Saxophonisten zu jazziger Phrasierung animiert. Sein Fusion-Flamenco setzt vor allem auf rhythmische Überwältigung: Die rasenden Perkussionsketten, die von vier Musikern mit Metallhülsen auf den Fingern aus Kastentrommeln herausgeschlagen werden, sind Cortés und seinen Mittänzerinnen und -tänzern primäre Inspiration. Mit nacktem Oberkörper verkörpert er stilsicher den Latin-lover-Typ, fixiert immer wieder in Herrscherpose und mit arrogantem Blick das Publikum.

Und dennoch ist Cortés mehr als ein tanzender Macho. Wie schneidende Schwerter zerteilen seine Arme im „Pasión“-Abschnitt „Oscora Luz“ die Luft. Die plastische Geometrie seiner Gesten läßt jetzt eine schmerzliche Selbstdisziplin fühlbar werden. In den Absätzen seiner Stiefel scheint Cortés einen Schlagzeuger versteckt zu haben. Das perkussive Trommeln der Schuhe, das berühmte "Zapateado", beherrscht er mit dem Feingefühl eines Musikers. In einer Szene benutzt Cortés seinen Körper gar als Schlaginstrument und nutzt Bauch und Brust als Resonanzflächen. Doch auch strenggläubige Flamenco-Liebhaber kommen während der laufenden Deutschland-Tournee auf ihre Kosten

Das „Hungergefühl der Stimme“, das dem „Cante“ seine Schönheit verleiht, bricht sich bei der Sängerin Charo Manzano immer wieder Bahn. Und da ist vor allem Christóbal Reyes mit einer eigenen Choreographie, der Onkel von Cortés, der ihn erst zu einer klassischen Tanzausbildung animierte. Die Härte und Präzision seiner Körpersprache, die fühlbare Nervenspannung bis in die Fingerspitzen, sein fast telepathisches Kommunikationsvermögen mit den drei Gitarristen, all das läßt seinen Auftritt zum Freudenfest werden.

Das Hauptverdienst des Frankfurter Abends aber dürfte in der für unmöglich gehaltenen Verschmelzung von klassischem Ballett und spanischem Volkstanz liegen. Während die weichen Fließbewegungen des Balletts die Illusion der Schwerelosigkeit anstreben, wird der Flamenco förmlich in den Boden hineingetanz. Er ist der Erde verbunden, zielt nicht himmelwärts. Die Wurzeln des Flamenco liegen im Boden, und der fast bewegungslose Oberkörper des Tänzers suggeriert bei allen Stampfbewegungen nicht selten eine statuenhafte Starre. Cortés vereinigt in seiner Person gestische Schroffheit mit schwebender Leichtigkeit. Seine opulente Hommage an das eigene Volk der Zigeuner lebt gerade aus der Gleichzeitigkeit der Extreme. Nur einmal an diesem Abend gerät sein selbstbewußter Crossover-Flamenco bedrohlich in die Nähe eines kulturellen „commercials“: Schweißbedeckt steht Cortés mit einer angezündeten Zigarette im fahlen Licht eines Punktscheinwerfers und scheint mit dieser dramatischen Pose nichts anderes sagen zu wollen als: "Ich rauche gern." PETER KEMPER FAZ 13. 5. 1997

Beispiel: VHS „Carlos Saura's Flamenco“, polyband 70330. Nr. 4 Farruca (21:50)

AFICIONADO. Ein Flamencofan, der sich für die Kunst des Flamenco begeistert, ohne sie aktiv und professionell auszuüben. Die Aficionados tragen viel zur Kultivierung und zum Niveau des Flamenco bei.

AY. Klage laut, der häufig zum Einsingen verwendet wird. Die ayes können jedoch sowohl am Anfang, als auch in der Mitte oder am Ende eines Cantes gesungen werden, um ihm mehr Charakter und Ausdruck zu verleihen.

CANTE. Gesang. Im Flamencolexikon werden die Begriffe *cante* und *Flamenco* (als Substantive) synonym verwandt.

Gleichermaßen bezeichnet man hiermit auch die Stilrichtung des Flamenco-Gesangs. In Andalusien werden alle Arten volkstümlicher Gesänge als *cante* benannt. Somit wird dieser Begriff in Andalusien zu einer allgemeinen Vokabel, mit der man häufig das Lied, den Gesang und Loblieder bezeichnet, kurz, alles das, was gesungen wird.

CANTE JONDO. Ausdruck, der subjektiv verwandt wird, um sich auf die Stilarten des Cante Flamenco zu beziehen, bei denen die Feierlichkeit, Ursprünglichkeit, Tiefe und Ausdrucksstärke gepriesen werden, die durch die Gefühle und Eigenschaften des Sängers besonders zum Ausdruck kommen. Cante Jondo wird allgemein als optimaler Exponent des ursprünglichen und grundlegenden Wesens dieser Kunst angesehen. Bekannt geworden ist dieser Ausdruck durch den andalusischen Federico García Lorca. Er wird häufig mit "tiefinnerer Gesang" ins Deutsche übersetzt.

CONTRAPUNTO. Kontrapunkt. Gleichzeitige Kombination von Stimmen oder Teilstimmen, die zwar unabhängig voneinander sind, aber alle zusammen ein gleichklingendes und harmonisches Gefüge bilden. Der Ausdruck "Stimmen oder Teilstimmen" bezieht sich sowohl auf die Instrumente als auch auf den Gesang. Im Cante Flamenco kommt der rhythmische Kontrapunkt sehr häufig bei der Siguriya, der Soleá, dem Tango etc. vor, da bei diesen Cantes nicht nur ein einziger Rhythmus besteht, sondern zwei überlagerte, der innere Rhythmus, der dem Gesang selbst entspricht und der äußere oder Basisrhythmus, der von der Gitarre getragen wird.

?????DUENDE. Nach der Definition der Real Academia Española de Lengua "Mysteriöser und unaussprechlicher Zauber des

Cantes."

MALAGUEÑA. Strophengesang, der aus vier oder fünf acht-silbigen Versen besteht, mit Kreuzreimen, die sich sowohl auf Vokale oder Konsonanten reimen können und die sich im allgemeinen dadurch in sechs verwandeln, weil der erste oder dritte wiederholt wird. Sie wird als Prototyp der Cantes de Levante betrachtet, die aus den traditionellen Fandangos de Málaga hervorgegangen ist und die ihren Flamenco-Charakter in seiner Gesamtheit während der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts durch ihre bedeutendsten Interpreten erhielt. Heutzutage handelt es sich bei der Malagueña nicht um einen Cante, der getanzt wird. Seine Gitarrenbegleitung wird immer "por arriba" (im Grundakkord A) gespielt und stellt einen großen melodischen Reichtum dar. Die Begleitung kann auch im Ton der Taranta und Granaina gespielt werden. Es existieren verschiedene Arten von Malagueñas.

SEVILLANA. Strophengesang, der der klassischen spanischen Seguidilla ähnelt, d.h. er besteht aus vier oder sieben Versen, die in beiden Fällen sieben-silbig sind, wobei der erste und der dritte frei gestaltbar sind anderen beiden fünf-silbigen sich gleichklingend reimen. Wenn es sich um sieben Verse handelt, haben der fünfte und der siebte das gleiche Versmaß und reimen sich untereinander gleichklingend, wobei der sechste jedoch - wie der erste und dritte - sieben-silbig und freigestaltbar ist. Außerdem besteht auch die Variante, Strophen im Form von Quartetten zu komponieren, d.h. es werden Strophen mit vier achtsilbigen Versen gebildet. In Anbetracht der anfänglichen Vertonungen der professionellen Musiker, die sich an den ursprünglichen Stil hielten, kommen heutzutage in den Sevillanas eine Vielzahl von unterschiedlichsten Formen in ihren Strophen zum Ausdruck, sowohl in literarischer wie auch musikalischer Hinsicht. Als Archetypus der folklorischen Gesänge mit flamenco-ähnlichen Charakter hat der Gesang *por Sevillanas* das Ziel, den gleichnamigen Tanz zu begleiten. Der Gesang zeichnet sich durch seine Anmut, Lebhaftigkeit, agilen Dynamik und Flexibilität aus und die Gitarrenbegleitung kann in jeder Tonart gespielt werden. Als Tanz stellt er einen Paartanz dar, der gegenwärtig in vier Strophen interpretiert wird, wobei jede eine andere Choreographie enthält, und die untereinander mit einer kleinen Pause abgetrennt sind. Als charakteristisches Bewegungselement sind die *Paseos*, *Pasadas* und der *Remate* zu bezeichnen, wobei im *Remate* im letzten *Compás* der Gesang, die Musik und der Tanz gleichzeitig plötzlich enden, so daß die Tänzer in einer provokativen und eleganten Haltung stehenbleiben, die den werbenden, galanten Charakter des Tanzes zum Ausdruck bringt.

SIGURIYA. Gesang mit vier Versen, von denen die ersten beiden und der letzte im allgemeinen aus sechs und der dritte aus elf

Silben besteht, wobei dieser in Partikeln aus fünf und sechs Silben unterteilt ist. Ebenfalls gibt es Siguriyas, die aus drei Versen bestehen, wovon einer elf und zwei sechs Silben enthalten, wobei beim Gesang jedoch entweder ein Vers wiederholt oder ein zweiter künstlich angefügt wird. Obwohl dieser Cante bereits Ende des 18. Jahrhunderts auftauchte, wurde er erst Anfang des 19. Jahrhunderts häufiger interpretiert. Er hat keine musikalische Verbindung zu der traditionellen spanischen Seguidilla und beinhaltet einen starken, dramatischen Gesang, der dunkel und verzweifelt klingt und der als einer der grundlegenden Stile betrachtet wird, die das wesentliche Element (*jondo*) des Cante Flamencos zum Ausdruck bringen. Die Texte der Strophen sind von trauriger, sentimentaler Art und spiegeln die menschlichen Tragödien, Leiden und Schmerzen in Verbindung mit den ewig gültigen Themen wie Liebe, Leben und Tod wider. Die Gitarrenbegleitung wird "por en medio" gespielt. Aufgrund seiner Vielzahl an unterschiedlichen Nuancen und das notwendige Verständnis, genau zu wissen, wie die Terzen in das musikalische Maße einzufügen sind, stellt dieser Cante einen der am schwierigsten zu interpretierenden Gesänge dar. Auch als Tanz verkörpert die Siguriya, wie es dem Cante entspricht, eine der tiefsten und ursprünglichsten Formen des Baile Flamencos. Er ist nüchtern, stark und kräftig, pathetisch, zeremoniell, läßt keinen Raum für leichte Ausschmückungen und wird in einem langsamen und verhaltenen *Compás* vorgetragen. Im Baile *por Siguriya* werden pointierte Schritte mit *Desplantes* verbunden, die in diesem Fall aus kräftigen *Redobles* bestehen und im mittleren Teil eine *Escobilla* einfügen. Der Grundschritt besteht aus einem rhythmischen Laufen, das mit trockenen, laut klingenden kurzen Schlägen ausgeführt wird, wobei der Tänzer sich auf dieselbe Stelle zu vorwärts und rückwärts bewegt. Der feierliche und ernsthafte Charakter des Tanzes wird bereits im Eingangs- und Ausgangsteil deutlich, der im allgemeinen aus einem langen Schreiten besteht. Er kann unterschiedslos von Männern und Frauen getanzt werden, wobei seine Interpretation ein starkes Temperament verlangt.

SIGURIYA CORTA. Diese besteht aus drei Versen, einem elfsilbigen, der zwischen zwei sechssilbigen liegt. Beim Gesang wird üblicherweise entweder der erste Vers wiederholt oder dem ersten wird ein künstlicher Vers vorangestellt.

Joh. Phil. Krieger: Passacaglia (1704)

Aus der F-Dur-Partita "Lustige Feld-Music", Nr. III

The image displays two systems of handwritten musical notation, likely for a symphony. Each system consists of ten staves. The notation is dense and complex, featuring a variety of note values, rests, and dynamic markings. The first system includes a tempo marking 'Allegro' at the top right and a performance instruction 'Vivace' at the bottom left. The second system includes a tempo marking 'Allegro' at the top right. The handwriting is fluid and expressive, with many slurs and ties connecting notes across staves. The overall appearance is that of a student's or composer's manuscript.

System 1: Treble clef staff with measures 1-8. Measure numbers 2, 3, 3, 4, 5, 6, 7, 8 are written above the staff. The bass clef staff is empty. Below the bass clef staff is a blank grand staff.

System 2: Treble clef staff with measures 9-16. Measure numbers 9, 3, 10, 11, 3, 12, 13, 3, 14, 15, 16 are written above the staff. The bass clef staff is empty. Below the bass clef staff is a blank grand staff.

System 3: Treble clef staff with measures 1-12. Measure numbers 2, 3, 4, 5, 3, 6, 7, 8, 9, 10, 11, 12 are written above the staff. The bass clef staff is empty. Below the bass clef staff is a blank grand staff.

System 4: Treble clef staff with measures 13-24. Measure numbers 13, 3, 14, 15, 16, 3, 17, 18, 19, 20, 3, 21, 22, 23, 24 are written above the staff. The bass clef staff is empty. Below the bass clef staff is a blank grand staff.

System 5: Treble clef staff with measures 1-12. Measure numbers 2, 3, 4, 5, 3, 6, 7, 8, 9, 10, 11, 12 are written above the staff. The middle and bass clef staves contain accompaniment.

System 6: Treble clef staff with measures 13-24. Measure numbers 13, 3, 14, 15, 16, 3, 17, 18, 19, 20, 3, 21, 22, 23, 24 are written above the staff. The middle and bass clef staves contain accompaniment.

Manuel de Falla: El Amor Brujo (1915): DANSE RITUELLE DU FEU.

All^o ma non troppo. (M. 1-196) (pour chasser les mauvais esprits)

Measures 1-11 of the piano accompaniment. Dynamics: *f*, *pp*, *mf*, *pp*. Performance markings include *tr* and *tr*.

Measures 12-21 of the piano accompaniment. Dynamics: *mf*, *pp*, *mf*, *pp*, *mf*, *p*, *mf*, *p*, *mf*, *p*.

Measures 22-27 of the piano accompaniment. Dynamics: *mf*, *p*, *mf*, *marc. il canto*.

Measures 28-33 of the piano accompaniment. Dynamics: *mf*, *p*, *mf*, *p*, *mf*, *p*, *mf*, *p*.

Measures 34-39. Includes vocal line: *LANDELAS* *mf* Ah! Ah! Ah! Ah!

Measures 40-44. Includes vocal line: (quelques voix) Ah! Ah! Piano part: *ff e molto marcato*.

Measures 45-49. Includes vocal line: Ah! Ah!

Measures 50-54. Includes vocal line: Ah! Ah! Ah!

Measures 55-62. Includes vocal line: Ah! Ah!

Measures 63-70 of the piano accompaniment. Dynamics: *f*, *pp*, *mf*, *p*.

Measures 71-77 of the piano accompaniment. Dynamics: *mf*, *p*, *mf*, *p*, *mf*, *p*, *mf*, *p*.

Measures 78-84 of the piano accompaniment. Dynamics: *mf*, *p*, *mf*, *p*, *mf*, *p*, *mf*, *p*.

Measures 85-91 of the piano accompaniment. Dynamics: *mf*, *p*, *mf*, *p*, *mf*, *p*, *mf*, *p*.

Measures 92-98 of the piano accompaniment. Dynamics: *mf*, *p*, *mf*, *p*, *mf*, *p*, *mf*, *p*.

Measures 99-104 of the piano accompaniment. Dynamics: *p cresc.*, *mf*, *p*, *mf*, *p*, *mf*, *p*.

Measures 105-110 of the piano accompaniment. Dynamics: *mf*, *p*, *mf*, *p*, *mf*, *p*, *mf*, *p*.

Measures 111-116 of the piano accompaniment. Dynamics: *mf*, *p*, *mf*, *p*, *mf*, *p*, *mf*, *p*.

Measures 117-122 of the piano accompaniment. Dynamics: *mf*, *p*, *mf*, *p*, *mf*, *p*, *mf*, *p*.

Measures 123-128 of the piano accompaniment. Dynamics: *p*, *pp poco rit.*, *morendo*.

Measures 129-134 of the piano accompaniment. Dynamics: *pp a tempo*, *piu pp*.

Thomas Garms: Der Flamenco und die spanische Folklore in Manuel de Fallas Werken, Wiesbaden 1990, S. 32:

Aufbau(des Flamencos)

Unter dem *Cante flamenco* wird generell nicht nur ein in verschiedene Verse unterteiltes Lied verstanden. Vielfach besteht der *Cante* aus verschiedenen, dramaturgisch gestaffelten Abschnitten.

1. *Temple* (span.: Stimmung): Einsingen der Stimme ohne Worte, sich wiederholende ay-Schreie, Einstimmen und erste Kontaktaufnahme mit dem Rhythmus.
2. *Planteo* (span.: Entwurf): Beginn und Melodievorstellung des *Cante*.
3. *Tercio grande* (span.: großes Drittel): Zentrum des Gesangs mit den Flamenco-Coplas, ausgeführt mit der ganzen Intuition und Kraft des Interpreten.
4. *Tercio de alivio* (span.: entspanntes Drittel): Zunächst ein Nachlassen der emotionalen Spannung des *Tercio grande*.
5. *Tercio valiente* (span.: starkes Drittel): Forcierung der Eigenständigkeit und Persönlichkeit des *Cantaors*, seines Stils und seiner Inspiration.
6. *Cambio o remate* (span.: Wechsel/Abschluß): Beendigung des *Cante* bzw. Übergang in einen Ausgang. Bei diesem Wechsel übernimmt der *Cantaor* meist einen ähnlichen *Cante*.

Garms, S. 35



Antizipationen, Alterationen, freie Leitton-einstellungen und Hinzufügungen wandeln den Verlauf der (wegen der Anzahl der Gitarrensaiten maximal sechsstimmigen) Akkorde ab. Zum Beispiel:



Diese Verbindung ergibt sich aus der Spielpraxis des Instruments. Die Akkorde G-Dur und F-Dur werden so gegriffen, daß die hohe E-Saite und H-Saite frei mitschwingen.

S. 254f.: *El amor brujo*

Besetzung: 2 Flöten (1 Flöte abwechselnd mit Piccolo), Oboe, 2 Klarinetten, 1 Fagott, 2 Hörner, 2 Trompeten, Pauken, Perkussion (Glocken), Klavier, Streicher, Singstimme (Mezzosopran).

Als eine Art *Gitaneria*, ein Zigeunerballett, verstand Manuel de Falla den auf ein Libretto von Gregorio Martinez Sierra geschriebenen Tanz-Einakter *El amor brujo*. Dem Untertitel "Zigeunerszene aus Andalusien" gemäß ist das Stück in Granada angesiedelt. In einem Zigeunerlager treibt ein Gespenst sein Unwesen. Es ist der verstorbene Liebhaber von Candelas, einer jungen, schönen und leidenschaftlichen Zigeunerin. Das Gespenst verfolgt sie mit seiner Eifersucht über das Grab hinaus und läßt nicht zu, daß es von Candelas vergessen wird: Die Erinnerung an den Zigeuner "ist zu einem hypnotischen Traum geworden, zu einer tödlichen, in Angst und Wahnsinn treibenden Zwangsvorstellung".

Dann begegnet Candelas dem attraktiven Zigeuner Carmelo, der ihr den Hof macht. Gern würde sie dessen Liebe erwidern, aber das Gespenst erscheint jede Nacht und versetzt sie in Angst und Schrecken, zumal wenn sie sich mit Carmelo verabredet hat. So scheucht der Tote das Paar jedesmal dann auseinander, wenn Carmelas und Carmelo ihre Liebe mit einem Kuß besiegeln wollen.

Schließlich kommen sie auf eine List. Da sie wissen, daß der Tote zu Lebzeiten von weiblichen Reizen immer rasch gefesselt war, überreden die beiden Candelas' verführerische Freundin Lucia dazu, das Gespenst abzulenken. Lucia nimmt den Vorschlag aus Neugierde an: Tatsächlich erliegt der Verstorbene gerade in dem Moment den Reizen Lucias, als die Liebenden einen leidenschaftlichen Kuß austauschen; der Bann ist

gebrochen. Das durch die Liebe besiegte Gespenst stirbt endgültig.

Die Geschichte zeigt, daß Falla zu dieser Zeit ganz und gar einem Spanien verfallen war, das noch dem romantischen Denken entspringt: Feurige Männer und leidenschaftliche Frauen, die sich in elementarer Lust und Wut dem Tod entgegenstemmen, sind bis heute erhalten gebliebene Klischeebilder von den Menschen der iberischen Halbinsel. Blut und Boden, auch bei Garcia Lorca ein stets wiederkehrender Topos, waren für Falla und andere Intellektuelle der Zwischenkriegszeit in Europa die geheimnisvolle Grundlage eines erregten, leidenschaftlichen und energisch vertieften Lebens. Der Komponist hoffte, aus den vom Schicksal geprägten Zwängen und Trieben einer archaischen Gesellschaft sowie deren Wertvorstellungen ein unmittelbares, wirklich nationales Kunstwerk schaffen zu können. Die in *El amor brujo* erzählte Geschichte ist ein Paradigma für Eifersucht, Liebe und mystische Kräfte in dem Leben von Menschen, deren sinnlich-emotional ausgerichtetes Handeln - durch Kunst wieder-gespiegelt - eine gewisse Allgemeingültigkeit für das *Spanische*, die *Raza* schlechthin besitzen soll.

Daß Sierra dem Libretto möglicherweise eine Fabel oder originale *Coplas*, die er von Pastora Pavons Mutter erfahren hatte, zu Grunde legte, ist nicht auszuschließen. Als Indiz dafür könnte einerseits der märchenhaft-naive Stoff gelten, andererseits entsprechen die Gesangstexte sowohl formal als auch inhaltlich der *Cante-jondo*-Lyrik. "Verstand und Willenskraft des Menschen, der nach Schönheit, Harmonie und Glück strebt und die Welt begreifen möchte, müssen verzweifeln vor der Grausamkeit und Absurdität, von der er umgeben ist - sei es im Verhalten der Herrschenden, sei es in der Ungerechtigkeit, den er in Liebe und Haß, Reichtum und Armut, Gesundheit, Krankheit und Tod erfährt", formuliert Papenbrok den poetischen Kern des *Cante jondo*.²⁵⁵ In *El amor brujo* nimmt die anfängliche Verzweiflung jedoch ein gutes, fast burlesk heiteres Ende. Dies ist für den Hauptteil überlieferter *Cante-jondo-coplas* nicht der Fall.



Julio Jaenisch: Manuel de Falla, Freiburg 1952, S. 82ff.:

Nach Falla muß der schöpferische Künstler stets seine eigene Persönlichkeit bewahren und darf sich an nichts binden, weder an eine Schule, noch an einen festen Stil oder an eine umrissene Form, denn all dies würde ein Erstarren und Wiederholen bedeuten, in dem das schöpferische Leben erstickt. Seine Quellen der Inspiration findet er in der Volksmusik, sei sie Tanz oder Lied; doch ist es nötig, in ihr Innerstes vorzudringen, um sich nur die Substanz des Rhythmus und der Klangfarbe anzueignen. Andalusische Themen zum Beispiel lassen sich nicht einfach übernehmen, denn in authentischer Form würden Cante jondo und flamenco im Konzert zur Karikatur werden.

Falla klagt über die vielen Reisen, zu denen er gezwungen ist, um als Pianist oder Dirigent aufzutreten, sei es nun in den großen Städten Spaniens oder im Ausland. Viel kostbare Zeit geht so für die Komposition verloren, denn seine Arbeitsstätte ist nur Granada, das er einmal im Jahre aus eigenem Antrieb verläßt, um sich in einem kleinen Ort in völliger Abgeschlossenheit zu sammeln und auf die Arbeit vorzubereiten.

Denn diese braucht Einsamkeit; der Umgang mit Menschen bringt Störung und Beunruhigung mit sich. Der Komponist soll sich daher abscheiden und nur seiner Schöpfung leben, die in ihm wächst wie ein neues Wesen, das nach Formung und Vollendung drängt. Das Werk ist aber nicht etwa für den Schaffenden allein da obgleich es ganz den Stempel seiner Persönlichkeit trägt; denn das wäre sinnloser Egoismus. Falla glaubt vielmehr an eine schöne Nützlichkeit der Musik vom sozialen Gesichtspunkt aus; das Problem besteht darin für das Publikum zu schreiben, ohne schädliche oder gar erniedrigende Zugeständnisse zu machen. Denn das ihm innewohnende Ideal ist die Substanz, die der Künstler auszudrücken hat, selbst wenn dies schwer oder schmerzlich ist. Doch niemand soll dieses Ringen verspüren, fügt der Meister hinzu, und die Schöpfung muß nach dem Reinigungsprozeß wie eine harmonische Improvisation wirken, die scheinbar aus den einfachsten und sichersten Mitteln entstand.

Den Neuerungen des 19. Jahrhunderts in der Musik mißtraut Falla; denn er findet, daß das Ursprüngliche früherer Zeit immer seltener wird und der Ausdruck des Gefühls leicht zur Konvention erstarrt. Doch er studiert die Modernen der verschiedenen Richtungen aufmerksam, weil jeder Zuwachs an Ausdrucksmitteln ihm schätzenswert scheint, selbst wenn seine Verwirklichung einstweilen unvollkommen ist. Das bedeutet für ihn nicht Gefolgschaft und Nachahmung, und er weiß genau, daß seine Kunst aus dem Spanischen erwächst und eine rein musikalische Substanz braucht, die im weitesten Sinne den ewigen Gesetzen des Rhythmus und der Tonalität untergeordnet ist.

Als besonders verabscheuungswert bezeichnet Falla einen engherzigen Nationalismus, den Gebrauch abgedroschener Formeln und die willkürliche Anwendung von Grundsätzen, die aus der Laune geboren sind und zu den schlimmsten Feinden der wirklichen und unberührbaren Dogmen der Musik werden. Sein Ziel ist eine Kunst, die schlicht und stark ist, dabei ohne Eitelkeit und Selbstsucht.

Die französischen Impressionisten stehen ihm als Freunde und Künstler nahe, so besonders Dukas, Ravel und Debussy; er schätzt an ihnen viel weniger die Tatsache des Neuen als das Individuelle ihrer musikalischen Konzeption. Der germanische Formalismus und das Malerische oder Pathetische der nordischen Romantik läßt sich nicht in sein Schaffen eingliedern; denn die Quellen seiner Inspiration sind fern von diesem Kräftezentrum und brauchen andere

Ausdrucksformen, um unverfälscht zu bleiben. In diesem Sinne sind folgende Worte gemeint: "Schubert und Mendelssohn komponierten zweifellos gemäß ihrer innigsten Empfindung, aber weder ihre Musik noch die anderer darf zur stereotypen Form aller Komposition werden. Auch in Spanien gibt es Akademiker, die ihre Schüler Quartette in der Art Beethovens schreiben lassen. Doch damit wird jegliches eigene Empfinden eines werdenden Musikers ausgeschlossen, denn ein Ausländer wie Beethoven oder irgend ein anderer konnte zwangsläufig nichts von der Musik wissen, die unserer Landschaft innewohnt, oder vom Aussehen und der Sprache unserer Menschen, oder von der Gestalt unserer Berge. Musikalisch immer die gleichen Ausdrücke und Formeln zu benutzen, ist für niemanden gut, und es wird überdies langweilig."

Wer die iberische Halbinsel und Mitteleuropa kennt, wird bestätigen, wie richtig das Urteil Fallas ist; denn es handelt sich da um zwei verschiedene Welten, die auch musikalisch eine verschiedene Sprache haben müssen. Im Unterschied zu der bereits hochentwickelten, gefestigten germanischen Musik erhofft sich Falla für die spanische viel von der Zukunft: "Denn erst jetzt beginnt die Musik ihren Weg, und die Harmonie ist noch an der Schwelle... So zum Beispiel stammen die andalusischen Volksgesänge aus einer Tonleiter, deren Stufen von den zwölf Noten der jetzigen Oktave keineswegs erfaßt werden, so daß man höchstens ein Trugbild der Vierteltöne geben kann, indem man die Akkorde einer Tonalität über die einer anderen legt. Aber es nähert sich der Tag, an dem unsere Aufzeichnungen durch bessere ersetzt werden, die diesen Erfordernissen gerechter werden."

Allegro barbaro. 1911 Béla Bartók.

Tempo giusto. (♩ = 76 - 84)

Piano.

**THE ALCURS OF SPRING
DANCES OF THE YOUNG GIRLS
LES AIGURES PRINTANIERES
DANSES DES ADOLESCENTES**

Igor Stravinsky: Sacre, 1913

12 Tempo giusto $\text{♩} = 60$

Musical score for measures 12-13. The score includes parts for C. lag., Fag., Cor. in Fa., Vl. II, Vl., Vc., and Ob. The tempo is marked 'Tempo giusto d = 60'. Performance instructions include 'Tutti piz.', 'arco (non div.)', 'sempre simile', 'sempre stacc.', and 'Tutti (non div.)'. Measure numbers 1, 2, 3, 4, 5, 6, 7, and 8 are indicated. A rehearsal mark '12' is present at the beginning of measure 1.

Musical score for measures 14-15. The score includes parts for C. lag., Fag., Cor. in Fa., Vl. II, Vl., Vc., and Ob. Performance instructions include 'Solo', 'piz.', and 'meno'. Measure numbers 1, 2, 3, 4, 5, 6, 7, and 8 are indicated. Rehearsal marks '14' and '15' are present.

Musical score for measures 15-16. The score includes parts for Fl. piz., Ob., C. lag., Cl. Bue. in Bb., Cl. in Sib., Cor. in Fa., Tr. in Do, Vl. I, Vl. II, Vl., Vc., and Ch. Performance instructions include 'Tutti piz.', 'come sopra', and 'Solo con word.'. Measure numbers 1, 2, 3, 4, 5, 6, 7, and 8 are indicated. Rehearsal marks '15' and '16' are present.

Musical score for measures 16-17. The score includes parts for Ob., C. lag., Fag., Tr. in Do, Vl. I, Vl. II, Vl., Vc., and Ch. Performance instructions include 'piz.', 'poco meno', and 'foco meno'. Measure numbers 1, 2, 3, 4, 5, 6, 7, and 8 are indicated. Rehearsal marks '16' and '17' are present.

Igor Strawinsky: Sacre (1913)

The image displays a page of a musical score for Igor Stravinsky's 'Sacre' (1913), covering measures 18 through 21. The score is arranged in two systems. The first system (measures 18-19) includes staves for Violin I and II, Viola, Violoncello, and Contrabasso. The second system (measures 20-21) includes staves for Flute I and II, Clarinet in F major, Bassoon, Trumpet, Trombone, and Timpani. The score is written in 3/4 time and features a variety of musical notations, including dynamics (e.g., *mp*, *f*, *sfz*, *pp*, *mf*), articulation (accents, slurs), and performance instructions (e.g., *arco*, *pizz.*, *div.*, *rit.*). The lyrics 'come sopra' are written above the strings in measures 18 and 19. Measure numbers 18, 19, 20, and 21 are clearly marked at the beginning of their respective systems. The page is numbered '21' in the top right corner.



Pablo Picasso: Les Demoiselles d'Avignon (1907)

Merkmale Neuer Musik (Sacre) 1913:

- Rhythmisierete Klangfläche
- Akkordmischung E/Es7
- Asymmetrische Gegenakzente
- „Primitiv“-Material, z. B. des-b-es-b-Glockenmotiv
- Barbarismus: „heidnisches“ Ritual der Frühlingsweihe, Menschenopfer an die „magna mater“, (vgl. Picassobild)

De Falla verfährt ähnlich: Was für Strawinsky die russischen Folkloreelemente sind, das ist für de Falla der Flamenco: eine „ursprüngliche, archaische“ Musik.

Maurice Ravel: Boléro, 1928

I. Thema (Flöte usw.)

Klangbeispiel: CD 56b 2

II. Thema (Fag. usw.) (Variante von I.)

Robert Rosenblum:

"An die Stelle früherer perspektivischer Systeme, die den genauen Ort deutlich unterschiedener Dinge in einer vorgetäuschten Tiefe bestimmten, setzte der Kubismus ein unsicheres Gefüge zerstückelter Flächen in unbestimmter räumlicher Lage. Im Gegensatz zu der Annahme, daß ein Kunstwerk die Fiktion einer jenseits von ihm liegenden Realität sei, nahm der Kubismus das Kunstwerk als eine Realität, die den Vorgang wiedergibt, durch den Natur zur Kunst wird.

... die Demoiselles beschwören noch ferner liegende, antike, vorchristliche Welten herauf - zuerst jene hellenistischen Venus- und Viktoriadarstellungen, die sich wie die drei Aktfiguren auf der linken Seite aus ihren Gewändern schälen; und dann, bei weitem ertümlicher und fremder, die ungeschlachten, kantig gehobelten Formen der heidnischen iberischen Kunst; und schließlich kommt dieser Atavismus in den beiden rechten Figuren zu etwas ganz Entlegenem und Primitivem, zu den erschreckenden Ritualmasken der afrikanischen Negerkunst.

Die unmittelbare Wirkung liegt bei den Demoiselles in einer barbarischen dissonanten Kraft, und das Erregte und Wilde hat nicht nur in solchen Ausbrüchen vitaler Energie wie in Matisse's Werk von 1905-09 eine Parallele, sondern auch in der zeitgenössischen Musik des folgenden Jahrzehnts. Das beweisen schon die Titel von Werken wie Bartóks *Allegro Barbaro* (1910), Strawinskys *Le Sacre du Printemps* (1912-13) oder Prokofieffs *Skythische Suite* (1914-16). Die Demoiselles treiben die Ehrfurcht, die das neunzehnte Jahrhundert in zunehmendem Maße vor dem Primitiven empfand, zu einem Höhepunkt, nachdem schon Ingres sich für die linearen Stilisierungen früher griechischer Vasenmalerei und für die italienischen Primitiven begeistert und Gauguin die europäische Lebensordnung zugunsten der einfachen Wahrheiten in Kunst und Leben der Südsee abgelehnt hatte...

Zu Beginn des Jahres 1910, als Picasso dem Impuls zu einer immer stärkeren Zerlegung der Massen in Fragmente und einem konsequenter ausgerichteten Vokabular von Bogen und Winkeln folgte, wurde selbst die menschliche Gestalt mit einer Folgerichtigkeit behandelt, die schließlich das Organische und das Anorganische miteinander verschmelzen ließ...

Diese mehrschichtige Welt, die Zergliederung und Zusammenhanglosigkeit im Werke Picassos und Braques, hat enge Parallelen in anderen Künsten. Zum Beispiel weist ihr beinahe genauer Zeitgenosse Igor Strawinsky in den Jahren nach 1910 den neuen Weg zu einer Musikstruktur, die man kubistisch nennen könnte. Die melodische Linie wird bei ihm oft - besonders im *Le Sacre du Printemps* (1912-13) - durch rhythmische Muster zu fragmentarischen Motiven aufgespalten, die ebenso abgehackt und gegeneinander verschoben sind wie die winkligen Flächen der kubistischen Bilder, und einem Gefühl für flüssige zeitliche Abfolge genauso destruktiv gegenüberstehen. Ähnlich liefern Strawinskys Experimente mit der Polytonalität in *Petruschka* (1911), wo zwei verschiedene Tonarten - bei diesem oft zitierten Beispiel C- und F-Dur - gleichzeitig erklingen, starke Analogien zu jenen Mehrfach-Ansichten, die uns die Möglichkeit einer absoluten Bestimmung des Kunstwerks nehmen. In der Literatur führen James Joyce und Virginia Woolf - auch sie beide gleichaltrig mit Picasso und Braque - mit Romanen wie *Ulysses* (zwischen 1914 und 1921 entstanden) und *Mrs. Dalloway* (1925) kubistische Techniken ein. In beiden Werken ist der erzählerische Ablauf auf die Ereignisse eines Tages begrenzt, doch wie bei einem kubistischen Gemälde werden diese Ereignisse zeitlich und räumlich in Fragmente zerlegt und in einer Komplexität vielfältiger Erlebnisse und Ausdeutungen, die das simultane und widerspruchsvolle Gewebe der Realität hervorrufen, wieder zusammengesetzt..."

Der Kubismus und die Kunst des 20. Jahrhunderts, Stuttgart 1960 S. 9-57)

Volker Scherliess:

"Die Ursprünge solchen unorganischen Bauens ließen sich bereits im Volksgesang annehmen: Er war sprachgezeugt, d. h. vor allem durch den tonischen Vers geprägt, und er war in seiner musikalischen Anlage instabil, d. h. offen, weiterdrängend; darin dürfte die Tendenz zu Motivreihungen liegen, damit zu Ostinatobildungen, die sowohl statisch im Sinne von Flächigkeit als auch dynamisch als Steigerung wirken. Daneben wären natürlich auch die Volkstänze (die übrigens nicht immer rein instrumental, sondern vielfach mit Gesang durchsetzt waren - noch bei Borodin ist ja der Chor beteiligt) als Quelle zu nennen. Erinnern wir uns an den Anfang von Strawinskys *Chroniques de ma vie*. >Einer der Ersten klanglichen Eindrücke, dessen ich mich entsinne<, so schreibt er, sei der Gesang eines alten Bauern gewesen: >Sein Lied bestand aus zwei Silben, es waren die Einzigen, die er aussprechen konnte. Sie hatten keinen Sinn, aber er stieß sie, mit großer Geschwindigkeit abwechselnd, unglaublich geschickt hervor. Dieses Geleier begleitete er auf folgende Weise: er drückte die rechte Handfläche gegen die linke Achselhöhle und bewegte den linken Arm sehr schnell auf und nieder. Dadurch brachte er unter seinem Hemd in rhythmischer Folge eine Reihe recht verdächtiger Töne hervor, die man euphemistisch als 'Schmatzen' bezeichnen könnte. Mir bereitete das ein tolles Vergnügen, und zu Hause angekommen, versuchte ich mit großem Eifer, diese Musik nachzuahmen.< Bezeichnend genug: so wie die frühesten musikalischen Erlebnisse des Thomas Mannschen Adrian Leverkühn im gemeinsamen Kanonsingen bestanden, ist es hier - und es hat nicht weniger programmatischen Charakter - die begeisternde Wirkung zweier gegeneinander gesetzter Ostinati, die das Leben eines Komponisten als musikalisches Urerlebnis bestimmen sollte. In der Tat: nimmt man die Musik des Bauern - rhythmisches Continuum, kombiniert mit einer stereotypen, unregelmäßig wiederholten melodischen Floskel -, so hat man Strawinsky in nuce."

"... ein mechanisches Verfahren; nicht willkürlich, sondern begründbar; aber nicht zwingend - es hätte auch ganz anders gemacht werden können. Keine unumstößliche Forderung von außen (durch ein vorgegebenes Formschema oder eine notwendige Motivbeantwortung o. Ä.), sondern eine selbstgewählte Methode. Im Verhältnis der Einzelteile bleibt vieles austauschbar, und die klingende Erscheinung ist letztlich das Ergebnis wechselnder Zuordnung. Wir nennen dieses Verfahren >Schablonentechnik<,...: Verschiedene klingende Schablonen (d. h., dem allgemeinen Sprachgebrauch entsprechend, vorgeformte Elemente, von unterschiedlichstem Inhalt) werden hintereinander, übereinander, parallel und versetzt gebracht. Eine Technik der Komposition, ein Verfahren zur Synthese - und es enthält zugleich die formale Analyse. Daß die mechanische Prozedur, wie in unserem Beispiel, mit der Akribie eines Räderwerks vorgenommen wird, ist nicht selbstverständlich; häufig fehlt ein Glied des Zahnrades, oder es rastet aus und tritt wiederholend auf der Stelle, so daß eine Unregelmäßigkeit des Ablaufs entsteht (zum Begriff >demolierte Mechanik< vgl. das entsprechende Kapitel bei Hirsbrunner)."

Igor Strawinsky und seine Zeit, Laaber 1983, S. 95f. und 99f.

Vernunft ist Unsinn, Wohltat Plage

Bernhard Streck zeigt, wie die Ethnologie unser Weltbild auf den Kopf stellt (FAZ 10. 7. 1998)

Die postmoderne Debatte hat die Fundamente aller Kulturwissenschaften brüchig werden lassen. In der Ethnologie sind ihre Folgen besonders spürbar. Die Kritiker des Faches, die es in den sechziger und siebziger Jahren als "Handlanger" des Kolonialismus und Imperialismus denunzierten, hatten es zumindest noch ernst genommen. Kaum war diese Krise überwunden, stellte die Repräsentationsdebatte der achtziger Jahre seinen wissenschaftlichen Charakter selbst zur Disposition. Auch Ethnologen erzählten nur Geschichten, so ließen ihre postmodernen Kritiker nun verlauten, und ihr Geschäft sei letztlich immer darauf hinausgelaufen, die Grenze zwischen "uns" und den "anderen" festzuschreiben.

Kulturelle Differenzen bestehen nun aber einmal, und würde es wirklich helfen, sie zu leugnen? Erst ihre Anerkennung macht es möglich, zu einem besseren Verstehen des kulturell anderen zu gelangen. Und das bleibt letztlich das oberste Ziel der "Wissenschaft von der Differenz", als die der Leipziger Ethnologe Bernhard Streck die Ethnologie definiert. Sein als "Führung" deklariertes Buch dient der Ehrenrettung eines Faches, das der kulturellen Grenzen nur bedarf, um sie zu überschreiten.

Schon Herder, den Streck als einen Gründervater der Ethnologie reklamiert, sei es darum zu tun gewesen, kulturelle Differenz nicht als Gefälle wahrzunehmen, sondern als Annahme der eigenen Begrenztheit. An diesem Programm der Verunsicherung haben sich Ethnologen seither immer wieder versucht. Gegen die Infantilisierung nichteuropäischer Kulturen, wie sie auch heute noch in der Rede von den "Unterentwickelten" die öffentliche Meinung beherrscht, war die Ethnologie schon früh zu Felde gezogen. Deutsche Völkerkundler wiesen nach, daß die sogenannten Naturvölker nicht "geschichtsloser" als andere Völker sind, und die britischen Funktionalisten zeigten wenig später anhand des zweckrationalen Charakters ihrer Institutionen und Gebräuche, daß sie genauso pragmatisch denken wie wir. Als ein Versuch der Rehabilitation läßt sich selbst das monumentale Werk Pater Wilhelm Schmidts lesen, der in seinem zwölbändigen "Ursprung der Gottesidee" zu belegen suchte, daß der Monotheismus selbst bei den vermeintlich primitivsten Völkern zu finden sei. Kaum eine andere Schulrichtung aber hat nach Streck die Anerkennung des anderen so konsequent betrieben wie die von Leo Frobenius begründete Kulturmorphologie. Die von ihm propagierte Öffnung zur Nachtseite des Lebens, seine Suche nach dem Dämonischen im Menschen und sein intuitives Erfassen fremder Weltbilder hätten Einsichten zutage gefördert, die dem modernen Vernunftglauben oft entgegenliefen. Das Interesse von Frobenius und seinem Schüler Jensen habe dem Exzessiven, Elementaren und Grausamen primitiver Bräuche gegolten, die sie allerdings, anders als ihre zeitgenössischen Kollegen, als Darstellung einer tiefreligiösen Ergriffenheit vom So-Sein der Welt deuteten.

In der Nachfolge dieses Ansatzes sieht auch Streck selbst sich als einen *guide noir*: Aufgabe der Ethnologie sei es, die Residuen des Archaischen, Primitiven und Heidnischen in fremden Kulturen ebenso wie in der eigenen, aufgeklärten Welt aufzudecken. Dementsprechend gerät seine "Führung" durch Ethnologie eher zu einer Umleitung in die oft dunklen Randzonen des Faches. Ein längerer Ausflug in die Geschichte des 1914 gegründeten Leipziger ethnologischen Instituts, an der sich die Indienstahne des Faches für kolonialistische, rassistische und antiimperialistische Ideologien exemplarisch verfolgen läßt, eröffnet den Reigen. Es folgen Exkurse in die Entdeckungsgeschichte Afrikas, Anmerkungen zum islamischen Fundamentalismus und zum Heiligen Krieg, zu den mythischen Überlieferungen und zu den Fruchtbarkeitsriten südsudanesischer Völker. Ausführungen zur diskriminierenden Rolle, die Hautfarbenschattierungen auch in Afrika spielen, zur ethnologischen Reziprozitätstheorie und dem Beitrag, den sie für das Verständnis des "Korruptionssumpfs" in den Staaten der Dritten Welt leisten kann, zu Maskenspiel und Totendienst stehen oft unverbunden nebeneinander.

Durchgängig aber bleibt der Bezug auf Frobenius' kulturmorphologische Schule. Ein Kapitel über Jensens während des Krieges entwickelte Dema-Gottheiten-Theorie gilt der Wiederentdeckung eines heute zweifellos zu Unrecht in Vergessenheit geratenen Ansatzes. Streck zeigt überraschende Korrespondenzen zu neueren Untersuchungen auf. Hatte Jensen den in archaischen Mythen und Kulturen zum Ausdruck gebrachten Zusammenhang von Leben und Tod, Wachstum und Vergehen noch unter dem Gesichtspunkt der Ergriffenheit und Erhabenheit interpretiert, so erfährt derselbe Sachverhalt bei dem von der Studentenbewegung geprägten Hans Peter Duerr eine hedonistische Umdeutung: Die entsprechenden Kulte erscheinen bei ihm als ein "lustvolles Happening". Beide Ethnologen betreiben eine Auslegung des Fremden im Eigenen, die sich an zeitgenössischen Strömungen orientiert. Beiden ist aber auch gemeinsam, daß sie wider den Stachel dessen lücken, was Streck als die "Monokultur der Vernunft" bezeichnet.

In gewisser Hinsicht gleichen Ethnologen den Tricksterfiguren der Mythologie und den heiligen Narren mystischer Traditionen, stellt Streck am Ende seines Rundgangs durch das Panoptikum ethnologischer An- und Einsichten fest. Ethnologen sind notorische Grenzgänger, die zu einer Erschütterung unserer eigenen Denkhorizonte beitragen. Provokant ist dementsprechend auch der Tenor von Streck's Buch. Liest es sich auch erfrischend, wenn er fortlaufend gegen die Regeln heutiger politischer Korrektheit verstößt, gegen die Entwicklungsgläubigen zu Felde zieht und das Lob archaischer Lebensformen singt, so vermag man ihm doch nicht in jedem Fall zu folgen. Wenn er vor der Brisanz ethnizistischer Bewegungen warnt und in diesem Zusammenhang seine Skepsis gegenüber der bei uns heute grassierenden "Ausländertümelei" zum Ausdruck bringt, bedient er sich einer Analogie, die Verhaltensweisen in eins setzt, wie sie unterschiedlicher kaum sein könnten. Auch erscheint der Respekt, den er den raunenden Altvorderen der deutschen Völkerkunde zollt, bisweilen übertrieben. Waren sie zu ihrer Zeit wirklich nonkonformistisch? Sie werden es durch die Lektüre, der man ihre Werke heute unterzieht. Unkonventionell im Blick auf den gegenwärtig vorherrschenden Zeitgeist ist dagegen Streck's eigener Zugang zum Fach. Auf diese Weise ist ein eigenwilliges, ein wichtiges Buch entstanden.

KARL-HEINZ KOHL

Bernhard Streck: "Fröhliche Wissenschaft Ethnologie". Eine Führung. Edition Trickster im Peter Hammer Verlag, Wuppertal 1997. 264S., br., 36,- DM.

EL AMOR BRUJO (DER LIEBESZAUBER) ERSTES BILD

Einleitung und Szene

Die Handlung spielt vermut/ich in Cádiz. Es ist Nacht Die Zigeunerinnen legen Karten, um etwas über ihr Liebesglück zu erfahren. Candelas, voller Liebeskummer, singt das **Lied vom Liebesleid**:

Ay!
Yo no sé que siento
ni sé qué me pasa
cuando este mardito
gitano me farta,

Ay!
Candela que ardes...
Más arde el infierno
que toíta mi sangre
abrasa de celos!

Ay!
Cuando el río suena
qué querrá decir?
Por querer a otra
se orvía de mí!

Ay!
Cuando el fuego abrasa...
Cuando el río suena...

Si el agua no mata el fuego,
a mí el pesar me condena,
a mí el querer me en venena,
a mí me matan las penas.

Ah!
Ich weiß nicht, was ich fühle,
noch weiß ich, was mit mir geschieht
wenn dieser verfluchte
Zigeuner mich verläßt.

Ah!
Candela, die du brennst...
Heißer als die Hölle brennt,
lodert mein Blut
vor Eifersucht !

Ah!
Wenn der Fluß rauscht,
was will er sagen?
Weil er eine andere liebt,
vergaß er mich!

Ah!
Wenn das Feuer brennt...
wem der Fluß rauscht...

Wenn das Wasser das Feuer nicht auslöscht,
dann verdammt mich mein Leid,
dann vergiftet mich meine Liebe,
dann tötet mich mein Schmerz.

Manuel de Falla: El amor brujo (1915), Canción del amor dolido

Allegro
A - y!
que sien - to, ni sé qué me pa - sa
Yo no sé
Can - de - la que
cuan - do és - te mar - di - to gi - ta - no me fár - ta
a tempo
ar - des Más ar - de el in - fier - no que toi - ta mi san - gre a - bra - sa de
ce - los!
A - y!
Cuando el río - o sue - na qué quer - rá de - cir? A - y!
Por que - rer a o - tra se or - ví - a de mí! A - y!
Si el a - gua no ma - ta el fue - go
Cuan - do el fue - go a - bra - sa
a tempo
rit. (con forza)
A mí el pe - sar me con - de - na A mí el que - rer me en ve - ne - na! A mí me ma - tan las pe - nas!
calmo e misterioso
A - y!

Manuel de Falla: El amor brujo (1915), Canción del amor dolido

Allegro

1 A - y!

8 (con dolor) Yo no sé que sien-to, ni sé qué me pa - sa

16 (con temor) cuan - do és - te mar - di - to gi - ta - no me far - ta Can - de - la que

23 affret. a tempo rit. ar - ces Más ar - de el in - fier - ro que toi - ta mi san - gre a - bra - sa de

27 ce - los A - y!

34 (con angustia) Cuando el río - o sue - na qué que - rá de - cir? A - y!

42 Por que - rer a o - tra se or - ví - a de mí! A - y!

48 (con desvarío) (con locura) Cuan - do el fue - go a - bra - sa Cuan - do el río sue - na... Si el a - gua no ma - ta el fue - go

54 rit. (con forza) a tempo A mí el pe - sar me con - de - na A mí el que - rer me en ve - ne - na! A mí me ma - tan las pe - nas!

60 calmo e misterioso A - y! A - y!

Manuel de Falla: El amor brujo (1915), Canción del amor dolido

1 Allegro

Yo no sé que sien-to, ni sé qué me pa - sa
 A - y!

8 (con dolor) Yo no sé que sien-to, ni sé qué me pa - sa
 1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11 12,13,14,15

16 cuan - do és - te mar - di - to gi - ta - no me far - ta (con temor) Can - de - la que
 1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11,12,13,14,15

23 ar - des Más ar - de el in - fier - no que toi - ta mi san - gre a - bra - sa de
 affret. a tempo rit. <
 1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11 12 13

27 ce - los! A - y!

34 (con angustia) Cuando el rio - o sue - na qué quer - rá de - cir? A - y!
 1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11 12,13,14,15

42 Por que - rer a o - tra se or - ví - a de mí! A - y!
 1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11 12,13,14,15

48 (con desvario) (con locura) Cuan - do el fue - go a - bra - sa Cuan - do el rí - o sue - na... Si el a - gua no ma - ta el fue - go
 1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11 12 13 14 15 16 17

54 A mí el pe - sar me con - de - na A mí el que - rer me en ve - ne - na! A mí me ma - tan las pe - nas!
 rit. (con forza) a tempo

60 A - y! A - y!
 calmo e misterioso f

Chanson du chagrin d'amour. Canción del amor dolido.

Allegro. (♩ = 100)

1. Flauti. 2.
Oboe.
1. Clarineti. in La. 2.
Fagotto.
1. Cori. in Fa. 2.
Timpani.
Piano.
Voce.
Allegro. (♩ = 100)
Violini 1.
Violini 2.
Viola.
Violoncelli.
Contrabassi.

Solo.

f sempre

1. Fl. 2.
Ob.
1. Clar. in La. 2.
Fag.
1. Cor. in Fa. 2.
Timp.
Piano.
Voce.
Vi. I.
Vi. 2.
Viole.
Vi. 3.
Cb.

f sempre

Yo no sé que bien - to, ni sé qué me
(con dolor)

LK Musik 12/I

1. Klausur

26. 9. 1997

Thema: Analyse und Interpretation von Manuel de Fallas "Polo" (1922)

Aufgabe: Untersuche das Stück hinsichtlich seiner Beziehung zum Flamenco (Seguiriya) bzw. zur klassisch-modernen Musik.

Dabei sollten folgende Aspekte berücksichtigt werden:

- Gestaltung der Melodiestimme
- Struktur der Begleitung (Motivik, Tonalität/Harmonik, Rhythmik/Metrik/Periodik)
- Ausdruck (Text, Beziehung der Musik zum Text) und Vortrag (Hier sollte auch eine kurze Bewertung der beiden Einspielungen erfolgen.)
- formaler Ablauf
- zusammenfassende Einordnung bzw. Bewertung des Stückes vor dem Hintergrund von de Fallas ästhetischem Konzept (Was will er mit seiner Musik? Wie rechtfertigt er sein Verfahren? Inwieweit entspricht das Stück diesem Konzept?)

Arbeitsmaterial: - Notentext (Original: Klavierfassung)
 - Cassette mit 2 Einspielungen (Beide sind Bearbeitungen. Eine Einspielung in Originalbesetzung ist derzeit nicht am Markt.)
 a) Ann Monoyios, Sopran, Manuel Barrueco, Gitarre (1993)
 b) Victoria de los Angeles, Sopran,
 Kammerorchester aus Lliure, Dirigent: Josep Pons (1995)

Arbeitszeit: 4 Unterrichtsstunden

- Hinweise:
- Der Polo ist eine im Anfang des 19. Jahrhunderts entstandene Variante älterer Flamencogesangsformen.
 - Beim Lesen der Klavierstimme bitte auf die wechselnden Schlüssel achten!!!
 - Deine Darstellung sollte nicht sklavisch der Reihenfolge der in der Aufgabenstellung genannten Aspekte folgen.

Als Lesehilfe für die im Baßschlüssel nicht so Geübten dient die nebenstehend abgebildete Notation der Gitarrenstimmung.

Gitarrenstimmung

The diagram shows a standard guitar tuning on a six-string instrument. The strings from top to bottom are tuned to E, A, D, G, B, and E'. The notes are written on a grand staff with a treble clef for the upper strings and a bass clef for the lower strings.

Manuel de Falla: Siete Canciones populares Españolas, Nr. 7: Polo (P 1922)

The image shows a page of a musical score for 'Polo' by Manuel de Falla. It features a piano accompaniment and a vocal line. The piano part is written in a 3/8 time signature and includes markings such as 'lebhaf VIVO (♩ = 80)', 'f marc. 3', and 'p'. The vocal line is written in a soprano clef and includes the lyrics 'E A d g h e\''. The score is divided into measures, with measure numbers 5, 9, and 13 indicated. There are also some performance instructions like 'come prima wie beim ersten Mal'.

37
-y!"
Guar - do u - na
Ich trage einen
"A -
più sonoro *klangvoller*

41
-y!"
Guar do u - na pena en mi pe - cho
Ich trage einen Kummer in meinem Herzen

45
-y!"
Guar do u - na pena en mi pe - cho
Ich trage einen Kummer in meinem Herzen
"A -

49
-y!"
Que á na - die se la - di - réi
Den ich niemand gestehe!
starkes Crescendo
cresc. molto
kurz
coro
a Tempo
a Tempo
cresc.
(colla voce)
mit der Gesangsstimme

17
f
p

21
f
p

25
f
p

29
mit Feuer
con furore
Guar - do u -
Ich trage ei -

33
- na -
sciolto frei im Vortrag
f
p
(senza sord.) ohne Dämpfer

73 *meno f ma intenso aber intensiv*
weniger
ha - flucht!
ya!
"A"

77 *cresc.*
schwerfällig pesante
f
Y auten
Den ich
cresc.
colla voce
mit der
Gesangs-
stimme

82 *a Tempo, ma più mosso*
aber bewegter
me lo dió á en - ten - der!
niemand gestehel
a Tempo, ma più mosso

86 *f*
"A - y!"
cresc. starkes Crescendo *molto*
8ª bassa...

53

57 *marc.*

61 *come prima*
wie beim ersten Mal

65 *frei im Vortrag sciolto*
Mal - Verflucht
ya el sei a - mor. mia l.
die Liebe, ver -

69 *senza sord.*
cresc.
ha - flucht!
ya, - mal -
Verflucht a - mor, ver -
die Liebe, ver -

Lösungsskizze zu de Fallas Polo (LK Musik 12/I - 1. Klausur, 26. 9. 1997)

Melodiegestaltung

Flamencoelemente:

Text: Liebesklage, Verfluchung, Ay!-Laut am Anfang, in der 2. Str. und am Schluß
 Expressivität der Musik: vgl. Vortragsanweisungen, dynamischen und agogischen Schwankungen
 phrygischer Modus (E), in der 2. Strophe sogar mit dem Rezitationston c´´
 fallender Melodiegestus, am Schluß der Strophen mit dem Tetrachord a-g-f-e
 Wechsel von langgehaltenen Tönen und schnellen Melismen
 Engmelodik, fast ausschließlich skalische Bewegung
 relativ frei strömende Melodik; selten wörtliche Wiederholungen - z.B. 41f. und 45f.; freier rezitativischer Gestus an den Strophen Schlüssen (unbegleitet)
 ungewöhnliche Periodenlängen, z. B. 1. Strophe: 6 + 6 + 6; 2. Str. 8 + 6+2+2)
 Die formale Anlage entspricht dem maqam-Prinzip des Flamenco: Die 2. Strophe ist keine Wiederholung oder Variation der ersten, sondern folgt nur (relativ frei) dem gleichen Grundriß.
 Beide Sängerinnen versuchen die Stimmodulation des Flamencosängers teilweise zu treffen, das gelingt besonders in der 2. Aufnahme recht gut. Dabei wird deutlich, daß de Falla mit den sehr schnellen 32tel-Melismen wahrscheinlich ein modern-klassisches Pendant zu den nicht notierbaren mikrotonalen Schwankungen des Original-Flamencos schaffen wollte.

Begleitung

Im Gegensatz zur Melodie wirkt die Klavierstimme zunächst überwiegend **klassisch-modern:**

- durchlaufende, relativ gleichmäßige Spielfiguren (wie in einem Präludium, einer Etüde)
- fast durchgehend 8taktige, wiederholte Perioden in den Soloteilen geprägt. An den Flamenco (1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11 12) erinnert nur die binnenrhythmische Akzentstruktur: 1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11 12 13 14 15 16 17 18 19 20 21 22 23 24. In den Melodieteilen (Strophen) ist die Begleitung weniger markant und mehr flächenhaft-fließend, um den freieren rhythmischen Fluß der Melodie nicht zu stören.
- rhythmisierte (ostinate) Klangflächen: in den Soloteilen Quintklang a-e mit Sekundreibungen (d, h) bzw. d-Moll mit a (Bordunwirkung) im Baß und Sekundreibung (h); in den Strophen auf dem Quintklang e-h, ebenfalls mit Sekundreibungen.

In diese leicht kadenzharmonische Anlage sind aber **Flamencoelemente** eingewoben:

- Das f der d-Moll-Stelle (T. 17-31) mündet in T. 33 ins e, verkörpert also den typischen fallenden phrygischen Leitton. Ähnlich T. 33-40: Quinte e-f, T. 41-46: f-c+e-h!!! (=Akkordmischung 1.+2. Stufe im Flamenco)
- Die Original-Flamencoformel aGFE tritt rein nie auf. Andeutungsweise findet sie sich am Schluß: tiefste Töne: a (T. 65) - g (67-74) - f/e (75-76) - e/a (83) - E-Dur-Klang (83, 86, 87 - Schluß); harmonisch: G (73-74) - F7+ (75-76) - G (77-78) - F- (79-82) - E (3ff.)
- Das E-Dur findet sich nur am Schluß, aber der e-h-Klang ist zentral für das ganze Stück (s. o.). Gleich am Anfang steht eine Akkordmischung von a-Moll und dem e-h-d-Klang.
- Rasgueados treten nicht in der originalen Rhythmik auf, sondern in der Form von Akkordschlägen

Beziehung zum Text:

Das Zerhacken des Textes, der 'zerrissen-stotternde' Satzbau, verrät die Wut des lyrischen Ich. Die asymmetrischen Akkordschläge des Klaviers verstärken das ebenso wie die das ganze Stück durchziehenden Repetitionsfiguren (= Tremolo = 'Beben' vor Wut) und die Dissonanzen. Die Verzweiflung kommt besonders an den break-Stellen (Strophenschlüssen zum Ausdruck), wo die Sängerin ohne Begleitung und rhythmisch ganz frei ihr Gefühl verströmt.

Ästhetik/Wertung

de Falla bezieht sich in seinem „Polo“ - ähnlich wie in „Ay! Yo no ...“ (1915) ganz direkt auf die Seguiriya. Aber im Verhältnis zu dem früheren Stück wirkt das vorliegende im Ausdruck gemäßiger, kontrollierter. Das liegt vor allem an der Begleitung, die relativ wenige Flamencoelemente enthält und in ihrem Ablauf sehr diszipliniert wirkt. De Falla kam es ja auch gar nicht darauf an, den Flamenco nachzuahmen. Er benutzt ihn als Inspirationsquelle und als für ihn als Spanier notwendige Grundlage der künstlerischen Identitätsfindung. In diesem Stück ist dieses Vorhaben, aus dem „Alten, Archaischen“ das Neue zu finden, in der Verbindung des sehr flamencohaften Vokalparts mit einem mehr klassischen-modernen Instrumentalpart gut gelungen.

Darstellung:	5	
Punkte:	40	
Prozente:	100	

Georg Friedrich Händel: Rezitativ und Arie der Cleopatra aus der Oper "Julius Cäsar" (1724)

Cleopatra, die Schwester des ägyptischen Königs Ptolemäus, rivalisiert mit ihrem Bruder um die Macht. Mit Hilfe des römischen Feldherrn Cäsar sucht sie die Königswürde zu erlangen. Dabei verliebt sie sich in Cäsar. Während eines Treffens mit Cleopatra wird Cäsar überfallen, muß fliehen und springt von einer Felsenhöhe ins Meer, wo er nach Cleopatras Meinung ertrunken ist. (In Wirklichkeit konnte er sich schwimmend an Land retten.) In der anschließenden kriegerischen Auseinandersetzung mit Cleopatra bleibt Ptolemäus Sieger. Cleopatra wird verhaftet. In dieser Situation, wo sie alles verloren zu haben glaubt, singt sie das folgende Rezitativ mit anschließender Arie (5. Szene des 3. Akts):

<p>E pur così in un giorno perdo fasti e grandezze? Ahi, fato rio! Cesare, il mio bel nume, è forse estinto; Cornelia e Sesto inermi son, non sanno darmi soccorso. Oh Dio, non resta alcuna speme al viver mio.</p> <p>Piangerò la sorte mia, si crudele e tanto ria, finchè vita in petto avrò! Ma poi morta d'ogn' intorno il tiranno e notte e giorno fatta spettro agiterò.</p>	<p>Und so, an einem einzigen Tage, verliere ich Ansehen und Würde? O hartes Los! Cäsar, mein herrlicher Abgott, ist vielleicht tot; Cornelia und Sextus sind ohne Waffen, können mir nicht helfen. O Gott, mir bleibt keine Hoffnung mehr in meinem Leben.</p> <p>Ich beklage mein Los, ein so grausames und hartes, solange ich Leben in der Brust habe! Aber dann als Tote werde ich überall den Tyrannen Tag und Nacht als Gespenst jagen.</p>
--	---

Georg Friedrich Händel: Rezitativ und Arie der Cleopatra aus der Oper Julius Cäsar (1724)

Rezitativ

E pur co - si in un gior - no per - do fa - sti e gran - dez - ze? Ahi, fa - to ri - o! Ce - sa - re,

5
il mio bel nu - me, e for - se es - tin - to, Cor - ne - lia e Se - sto in - er - mi

8
son ne san - no dar - mi soc - cor - so. Oh Di - o, non re - sta al - cu - na spe - me al vi - ver mi - o.

Arie

Largo

5 10
Pian - ge - rò, pian - ge - rò la sor - te mi - a, sì cru - de - le e tan - to ri - a

15 20
fin - ché vi - ta in pet - to a - vrò! pian - ge - ro pian - ge - rò la sorte mi - a

Allegro

50
Ma poi mor - ta d'ogn' in - tor - no il ti - ran - no e not - te e gior - no

55
fat - ta spet - tro a - gi - te - rò,

PERSISCHE KLASSISCHE MUSIK (Network 3, wdr, 17. 10.1987)

Die Wurzeln persischer Musik lassen sich bis in die Antike verfolgen. Schon Alexander der Große war bei seiner Eroberung des Orients von den Instrumenten wie Melodien, die er dort vorfand, fasziniert. Man kann sagen, daß das iranische Hochland und Mesopotamien Wiegen der Musik waren. Hier entwickelten sich Instrumente, die man viel später und nach vielen Verwandlungen im Okzident wiederfindet. So sind Lauten, das Cymbalum, die Oboe, Fiedel oder die Harfe orientalischer Herkunft.

Die (vier) Solisten des Ensemble „Aref“ spielen Santur, Tar, Kemantché und Ney. Santur ist vom Wort Psalterion abgeleitet. Seine Verwandten kennen wir unter dem Namen Zymbal(um) oder Hackbrett. Tar ist eine sechssaitige Langhalslaute, deren Korpusdecke mit einer feinen Haut überzogen ist und die so besonders feine, silbrige Töne erzeugt. Die viersaitige Spießgeige Kemantché erzeugt ihren Timbre wie die Tar über eine feine Haut. Die Flöte Ney hat sechs Löcher, kein Mundstück und wird zum Spiel zwischen die Zähne geschoben und nicht gegen die Lippen, wie in arabischen Ländern.

Im Ensemble hören wir noch weitere Lauten: Barbat und Robab sowie Rahmen- und Handtrommeln: Daff, Tonbak und Table Zurkaneh und ein weiteres Streichinstrument: Gheytchek. Nicht alle diese Instrumente führen üblicherweise die persische klassische Musik auf, doch dem Arrangeur und Komponisten Parviz Meshkatian gelingt es, in Instrumentation und Bearbeitung die klassischen Themen in einem neuen Licht erscheinen zu lassen.

Der Gesang hat in der klassischen Musik allerhöchsten Stellenwert inne, er ist das Herz, die Seele der persischen Kunstmusik. Diese privilegierte Situation hängt eng mit seiner Verbindung zur Poesie zusammen, die seine Tragweite verstärkt. Seine ergreifende Schönheit läßt sich erst mit dem Verständnis der gesungenen Verse ganz erschließen. Die verschiedenen Instrumentalstile entwickelten sich in der Imitation des Gesangs.

Mohammad Reza Shadjarian stammt aus einer angesehenen Musikerfamilie. Sein sängerisches Talent wurde früh erkannt und gefördert. Dazu kamen Studien bei verschiedenen Meistern der Instrumente Setar (Langhalslaute) und Santur sowie der Kalligraphie (s. seine Titelillustration). Sein Interesse gilt der persischen Klassik wie der Volksmusik. "Im klassischen iranischen Gesang improvisiert der Sänger Ornamente und Vokalisieren innerhalb der überlieferten Rahmenintervalle. Diese Gesangsform, ungebunden und ohne (festen) Rhythmus, ist eine reine Improvisation, die von der Sensibilität und der Stimmung des Sängers abhängig ist. Die Schönheit des Gesangs wird durch die Begeisterung bestimmt, mit der er vorgetragen wird. Aus diesem Grund muß der Interpret des "Awaz" über viele Jahre hinweg bei einem Meister (der klassischen Melodien, die man "Radiif" nennt,) lernen. Er muß außerdem lernen, mit Talent und unbegrenzt zu improvisieren, um - gleich einem altgedienten Redner - seine Empfindungen auszudrücken ohne zu atmen, ohne sich auf Noten zu berufen oder auf eine von ihm komponierte Melodie. Er ist gleichzeitig Komponist und Interpret, und er erfüllt beide Aufgaben zur gleichen Zeit." (M.R. Shadjarian)

Die persische Kunstmusik ist nicht mit der arabischen gleichzusetzen, obwohl es zwischen beiden orientalischen Musikkulturen vielfältige Beziehungen und Wechselwirkungen gegeben hat. Im Mittelpunkt der neueren persischen klassischen Musik steht der "Dastgah", ein Begriff, den wir mit dem arabischen Maqam, indischen Raga oder mittelalterlichen Modus vergleichen können.

Im hier veröffentlichten "Dastgah Chahargah", wurden lange improvisierte Abschnitte und komponierte Stücke zusammengestellt. Die Kompositionen bzw. Bearbeitungen stammen von Parviz Meshkatian, der auch als Solist zu hören ist. In den solistischen Phasen der Dastgah-Interpretation wird ausschließlich improvisiert. Wenn aber alle elf Musiker des Ensembles gemeinsam spielen, handelt es sich um komponierte Stücke. So sind der erste, dritte und fünfte Satz komponiert.

Der erste Satz ist eine Ouvertüre (pers. „Moqaddameh“) mit dem Titel "Tchekad" (Berggipfel).

Darauf folgt als zweiter Satz ein großer improvisierter „Awaz“ (d.h. Gesang). Shadjarian wählte für ihn ein Ghazal (Gedichtform) von Sa'di, der im 13. Jahrhundert lebte und neben Hafez zu den größten Dichtern Persiens zählt.

Als du mein Haus betrest, verging ich vor Verlangen.
Die Seele verließ mich und flog gen Himmel!
Mein Ohr erwartete deine Botschaft,
Als der Bote kam, verlor ich die Sinne.
Ich hoffte, ein Wiedersehen mit dir stillte meine Sehnsucht,
Als ich aber dich erblickte, fing ich noch mehr Feuer!
Wie der Tau, lag ich vor der Sonne,
Meine Liebe verwandelte sich in die Seele,
die Seele stieg zu den Sonnen!
Meine Hände hatten keine Kraft, die Geliebte zu erreichen,
Mal eilte ich zu Fuß zu ihr, mal auf dem Kopf.
Um sie zu sehen, und ihren Worten zu lauschen,
Wurde ich ganz Aug' und Ohr.
Wie kann ich die Blicke von ihr wenden,
Ihr verdanke ich, daß ich sehend geworden!
Sie war es, die mein Opfer nicht annehmen wollte;
Ich war es, der ihre Jagdbeute zu sein wünschte!
Mich, Sa'di, fragt man, warum mein Gesicht errötet,
Liebeselixier ist es, das mein Antlitz in Gold verwandelt!

„Doktharake julideh" (Bauernmädchen mit zerzaustem Haar), das folgende, vom ganzen Ensemble gespielte Instrumentalstück, geht auf den Meister Ustad Ali Naqi Vaziri (1886-1981) zurück und wurde ebenfalls von Parviz Meshkatian bearbeitet.

Der vierte Satz, ein „Mesnewi“ (Gedichtform), ist wieder ein großer improvisierter Gesang mit solistischen instrumentalen Vorspielen oder Nachklängen nach Versen von Sa'di:

Im Osten ist die himmlische Kerze aufgestiegen,
 O Weinschenk, reich mir den Rubintrunk der Morgenstunde!
 Raub mir den Verstand, wozu brauche ich ihn noch?
 Erwachen will ich nicht, laß mich träumen und den Weltenschmerz vergessen.
 Meinen Schädel nimm als Schild, wenn es vom Himmel Steine regnet;
 Mein Herz nimm als Zielscheibe, wenn die Pfeile der bösen Zungen auf mich zielen.
 Dem Einsiedler gebührt seine Höhle, Sa'di aber will wandern ins Grüne.
 Was kümmern den weisen Künstler die Unwissenden?!

Die instrumentalen Improvisationen zum Ende des vierten Satzes bündeln sich zu einem rhythmisch zupackenden virtuosen Stück, das in den fünften Satz überleitet.
 Das Finale ist in dieser Dastgah-Interpretation kein tänzerischer Kehraus sondern ein „Tasnif“, ein Strophenlied auf Verse von Hafez, dem großen Dichter des vierzehnten Jahrhunderts.

Mundschenk, früh am morgen ist es, füll den Pokal mit Rubintrank!
 Das Weltenrad kennt kein Verweilen.
 Beeile dich, bevor das vergängliche Leben zu Ende geht.
 Mach uns mit rosarotem Wein trunken.
 Männer der leeren Worte sind wir nicht;
 Auch keine Einsiedler, wir bereuen nichts.
 Mit uns sprich im Namen des reinen Weines.
 Rechts vom Pokal ist aufgestiegen der Sonnenwein.
 Suchst du den Freudentaft, dann sieh ab vom Schlaf.
 An dem Tag, an dem das Weltenrad aus unserem Staub Töpfe formt,
 Füll du die Schale unserer Schädel mit Wein.
 Die gute Tat ist es, den Wein anzubeten.
 Wach auf und entschieße dich zur guten Tat.

Ein Tasnif voll von Symbolen, das Pathos und Begeisterung verströmt. So ist der Mundschenk der (spirituelle) Meister und Wegweiser; der Wein das rubinrote Lebenselixier schlechthin; der Trunk die Verbindung der Liebe, die Weisheit und Reife schenkt; die gute Tat ist es, die uns in mystischer Verzückerung den spirituellen Bereich öffnet.

Jean Troulliet (nach Texten von Jean During & Jan Reichow)

Tonsystem. Das persische Tonsystem beruht auf einer Teilung der Oktave in 17 Töne, aus denen jeweils 7 für eine Skala ausgewählt werden. Dabei wird der Ganzton (entspricht 200 bzw. 204 Cents) nicht in zwei, sondern in drei Stufen geteilt, über deren Größe unter den heutigen Theoretikern keine Einigkeit besteht: einige gehen von einer Teilung in gleichgroße Mikrintervalle von je 67 Cents aus, andere kommen zu unterschiedlich großen Stufen von 24,9 oder 114 Cents. In der musikalischen Praxis werden die exakten theoretischen Werte jedoch immer nur annäherungsweise erreicht.

Grundlage der Musiktheorie bildet ein System aus 7 Dastgah und 5 von diesen abgeleiteten Avaz oder Nagmeh:

Shur	<i>c d- es f g a s b c'</i>
Abu-Ata	<i>c d- es f g a s b c'</i>
Dashti	<i>c d e f g a h- c'</i>
Afshari	<i>c d e- f g a b c'</i>
Bayat-eTork	<i>c d e f g a h- c'</i>
Mahur	<i>c d e f g a h c'</i>
Homayun	<i>c d- e f g a s b c'</i>
Esfahan	<i>c d e s f g a- h c'</i>
Sehgah	<i>c d e- f g a- b c</i>
Chahargah	<i>c d- e f g a- h c'</i>
Nava	<i>c d e s f g a- b c'</i>
Rast Panjgah	<i>c d e f g a h c'</i>

(- = Erniedrigung des betreffenden Tones um ein Mikrintervall)

Nicht die abstrakte Skala verleiht dem Dastgah seinen spezifischen Charakter, sondern einzelne, musikalisch besonders herausgehobene Stufen: der Initialton Aqaz, die Finalis Ist, ein Hauptton Shahed sowie ein weiterer Ton Moteghayer, der im Unterschied zu den zuvor genannten in der Regel während einer Darbietung um ein Mikrintervall alteriert wird.

Das Große Lexikon der Musik. Freiburg 1976, Bd. 4, S. 202

Merkmale russischer Folklore

Nach: MGG 11, Sp. 1222-20

Tonalität

Vorliebe für Moll
 Dur-Moll-Wechsel
 Labilität des Grundtons
 Pentatonik
 modale Leitern (meist plagal)

Melodiebildung

Tetrachordaufbau, oft mit halbtönen Trichorden (cdf, dfg, also Ausschnitten aus der pentatonischen Leiter)

Kreisen um das Kernintervall der Terz (z. B. d f). Durch Neben- und Durchgangsnoten entsteht der Quintraumen: c **d** e **f** g. Es gibt auch die Terzenschichtung um eine Kern-Terz: d **f** **a** c
a g

Quartkadenzierungen: $\text{g d}^e, \text{e d}^e$ u. ä.
 Taktwechsel, ungewöhnliche Taktarten (5/4 u.ä.)
 ungewöhnliche Periodenlängen (z. B. 6 T.)
 ungebundenes "Strömen"

Mehrstimmigkeit

Wechsel von Einstimmigkeit und Mehrstimmigkeit
 Parallelismus: unisono, Oktavierung, Austerzung, Quint- und Dreiklangparallelen ('Organum')
 gelegentlich Quart-Sekund-Klänge (z. B. cfg)
 russischer Kompaktsatz: 'Note gegen Note', Ausharmonisierung fast jeder Melodienote
 Borduntöne, Haltetöne

Oh Oh Oia, Festlied aus Mingrelien (vorchristlich?) Die Musik Georgiens BM 30 L 2025

Lobgesang

Möller Nr. 1, nach G transponiert

Je-chal (Byline, Nordrußland)

MGG Beispiel 1

Ne bylo (Mittlere Wolga)

MGG Beispiel 5

He, uchla

Möller Nr. 36

Alte Weise f. 3st. MCh., 17. Jh.,

Transkription nach der Schallplatte "Im Goldglanz der Ikonen. Altrussische Chormusik aus drei Jahrhunderten", Vol. 2, eurodisk 88 762 KK (von Fis nach F transponiert)

Melodiebildung bei älteren bäuerlichen Typen: (Nach MGG 11, Sp. 1130-1131)

Protjaschnaja Pessnja (gedehnter Gesang, Großrußland):

expansiv, langzünftig, melismatisch, lange Haltetöne am Zeilenschluß

duma (Ukraine):

Vorliebe für Verzierungen, übermäßige Sekunden, orientalische Leittonspaltung, rhythmisch frei, Wechsel von schneller Bewegung und Haltetönen

OY OOH POLI KRYNETCHANKS (Lieder aus der Ukraine, Request Records SRLP 8166)

Original in b-Phrygisch

OY NA HORI BERESTOCHOK (ebda.)

Vorspiel: Banduraensemble

Perzept 20.20.1997, beide Themen von Goldenberg und Schmuyle je 3x vorgespielt (keine Vorgaben):

Goldenberg:

exotisch, orientalistisch (6x), flamencohaft (2x), persisch, arabisch, hebräisch (abendländisch)
bedrohlich (2x), bedrohlich→einschüchternd, gewaltsam, aggressiv, Wut (2x), hart, sehr stark, Triumph, dramatisch
stolz (König→Diener), pompös
auch etwas depressiv (4x)
temperamentvoll
Sonnenaufgang (2x), drohende Hitze
Verwirrung
Stadt

Schmuyle:

Trauer (6x), Melancholie (3x), Seufzen
allein, (melancholische Erinnerung) einsam
kalt, Schnee
Regentropfen (Xylophon), Regen
Küken, Vogelsang
verträumt (langsames Erwachen), wolzig
Rußland
Mädchen – Dorf
Wechselspiel: Vorfreude/Hoffnung – Angst/Enttäuschung, unruhig

Modest Mussorgsky: Samuel Goldenberg und Schmuyle (1874)

Andante. Grave - energico

Musical score for Samuel Goldenberg und Schmuyle, measures 1-15. The score is in 3/4 time and features a piano accompaniment with a prominent triplet pattern in the right hand. The tempo is marked 'Andante. Grave - energico'. The dynamics range from *f* to *p*. The score includes a section marked 'Andantino' starting at measure 9. The piece concludes with a *dimin.* (diminuendo) marking.

Musical score for Samuel Goldenberg und Schmuyle, measures 17-30. The score is in 3/4 time and features a piano accompaniment with a prominent triplet pattern in the right hand. The tempo is marked 'Andante grave'. The dynamics range from *mf* to *ff*. The score includes a section marked 'poco ritard. con dolore' starting at measure 25. The piece concludes with a *cresc.* (crescendo) marking.

Bilder einer Ausstellung Promenade

1874
Modest Mussorgskij
redigiert von Nikolaj Rimskij-Korsakow

Allegro giusto, nel modo russo; senza allegrezza, ma poco sostenuto

Jüdischer Kantorengesang: eindeutig Nähe zu Goldenberg: einstimmig, Schlangenmelodik, Haltetöne im Wechsel mit schneller Bewegung, fallende Terzen an Phrasenenden

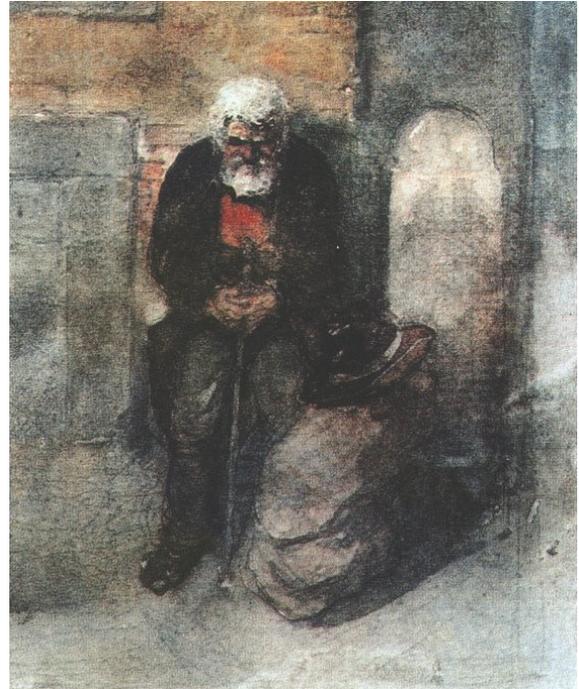
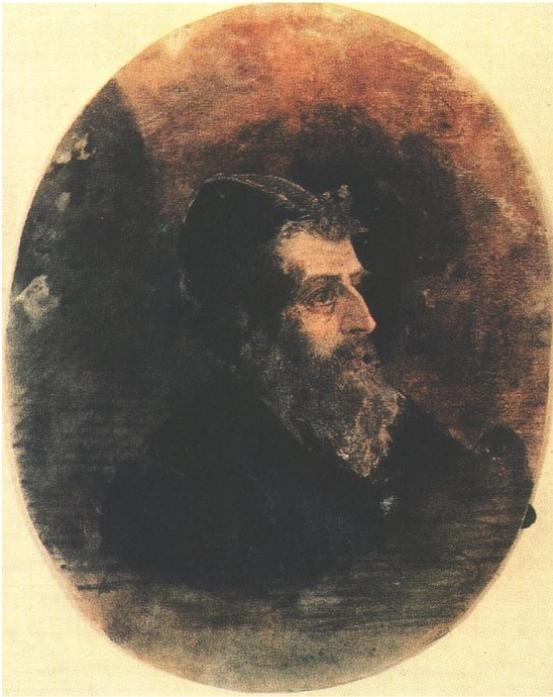
einfaches 2st. Folklorelied (2 Frauen): Schmuyle: 2st., fallender, kurzphrasiger, gedehnter Duktus ('gedehntes Lied'), immer dasselbe, Quartfall am Schluß

1

Ilja Repin: Mussorgsky, 1881



Viktor Hartmann: Samuel Goldenberg und Schmuyle



Musorgsky besaß ein anderes (verschollenes) Bild Hartmanns mit 2 polnischen Juden, und nach diesem ist das vorliegende Stück komponiert.



Grigori Grigorjewitsch Mjassojedow: Mittagspause in der Kreisverwaltung (1872) Viktor Hartmann: 2 polnische Juden: Samuel Goldenberg und Schmuyle

Pierre d'Alheim: (Über "Samuel Goldenberg und Schmuyle"):

"Als Vorwurf dienen zwei jüdische Melodien, von denen die eine erhaben, imposant und bedächtig, die andre lebhaft, schnell, hüpfend und demütig ist; sie geben ein untrügliches Bild der zwei Männer: der Reiche schreitet breitspurig und dick wie ein Zuchthund des Weges, der Arme drückt sich, mager, klein und Grimassen schneidend wie ein Köter um ihn herum. Listig sucht er den Blick des andern. Man sieht sie in der Tat leibhaftig vor sich stehen, und das Gebell des Fettes, welcher sich in zwei Triolen von dem Listigen zu befreien sucht, beweist, daß Mussorgskij sowohl mit der Singstimme als im Orchester komische Wirkungen zu erzielen vermochte."

("Mercure de France" 1896). Zit. nach Lini Hübsch: Mussorgskij. Bilder einer Ausstellung, München 1978, S. 52

Brockhaus Enzyklopädie (1968):

"Dreyfus-Affäre, die tiefgreifenden innenpolitischen Verwicklungen in Frankreich, die aus dem militärgerichtlichen Verfahren gegen den französischen Hauptmann A. DREYFUS im letzten Jahrzehnt des 19. und zu Beginn des 20. Jahrh. entstanden. Dreyfus, jüdischer Abkunft, wurde im Dez. 1894 von einem Militärgericht in einem völlig regelwidrigen Verfahren des Landesverrats zugunsten des Deutschen Reiches für schuldig befunden und zu lebenslänglicher Deportation auf die Teufelsinsel (Cayenne, Französ.-Guayana) verurteilt. Das wichtigste Beweismittel der Anklage war ein angeblich von Dreyfus, tatsächlich von dem Major MARIE-CHARLES-FERDINAND WALZIN-ESERHAZY stammender Brief mit einer Liste (>bordereau<), der im Papierkorb des dt. Militärattachés in Paris, M. VON SCHWARTZKOPPEN, gefunden worden war und der die Übergabe geheimer Papiere ankündigte. Die Hintergründe des Prozesses sind in starken antisemitischen Strömungen zu sehen."

Vorwort der Breitkopf&Härtel-Ausgabe der "Bilder einer Ausstellung", Wiesbaden 1983:

"Samuel Goldenberg und Schmuyle.

Dieses Stück heißt auf Mussorgskijs Autograph >Zwei polnische Juden, der eine reich, der andere arm< und geht auf eine der Sandomir-Zeichnungen Hartmanns zurück, die sich einst im Besitz Mussorgskijs befanden, aber nicht mehr existieren. Erhalten geblieben aber sind zwei Zeichnungen Hartmanns aus dem Sandomir-Milieu; die eine zeigt einen gutsituierten oder wohlhabenden Juden mit edlem Gesicht, die andere einen heruntergekommenen oder verkommenen Juden. Mussorgskijs Charakterisierung gleicht einer Karikatur: ein pompöses, aufgeblasenes Gehabe des einen, ein wimmerndes Betteln mit kriecherisch-schmeichlerischer Geschwätzigkeit (musikalisch: Triolen!) des anderen."

Oskar von Riesemann:

"Das nächste Stück heißt: >Samuel Goldenberg und Schmuyle<. >Ich will versuchen, den Juden Hartmanns beizukommen<, schreibt Mussorgski an Stassow. Der Versuch ist gelungen, wer sollte es leugnen? Das Stück ist seinem Gegenstande nach vielleicht der kühnste programmusikalische Vorstoß im Bereich der Miniature, der bis dahin gewagt worden war; wir verdanken ihm eine der amüsantesten Karikaturen, welche die Musikliteratur aufzuweisen hat; die beiden Juden, der eine reich und behäbig und dementsprechend zugeknöpft, einsilbig und langsam in seinen Bewegungen, der andere arm und verhungert und von einer geschäftigen und geschwätzigen Vielweserigkeit, die jedoch nicht den geringsten Eindruck auf seinen Partner macht, sind mit genialem Blick für das Charakteristische und Komische musikalisch nachgezeichnet; man sieht diese beiden gelungenen Typen des Warschauer Ghettos deutlich vor sich, glaubt geradezu den Kaftan des einen sich blähen und die Peizker des anderen flattern zu hören; die musikalische Beobachtungsgabe Mussorgskis feiert in diesem einzigartigen musikalischen Scherz einen Triumph; es erweist sich, daß er es vermag, die >Intonationen der menschlichen Rede< nicht nur durch die Stimme, sondern auch auf dem Klavier wiederzugeben." a.a.O., S. 369f.

Gottfried Blumenstein:

"Jedoch darf die Instrumentierung für Orchester, die 1922 Maurice Ravel geschaffen hat, als >ultimative< Fassung gelten. Zweifellos hat Ravels genialisches Instrumentierungstalent eine ganz wunderbare Arbeit geleistet, wobei aber nicht zu überhören ist (wenn man beispielsweise Horowitz' durchtobte Klavierversion im Ohr hat), daß er die musikalischen Wogen dabei ziemlich geglättet hat und grundsätzlich einem alles umschlingenden Schönklang auf der Spur war.

In den 50er Jahren hat Sergej Petrowisch Gortschakoff, Professor am Moskauer Konservatorium, eine Fassung erstellt (bescheiden für die Schublade >konzipiert<), die versucht, sich Mussorgskys Intentionen wieder anzunähern... Gortschakoff benutzt sparsamere, hart aufeinanderprallende und somit eindeutiger zu unterscheidende Mittel, während Ravel der Meister der Feinabstufung ist." Beiheft der CD-Einspielung von Masur (1990), S. 4f.

Mussorgsky (über ein Erlebnis im Winter 1861 auf dem väterlichen Gut im Pskowschen Gouvernement):

"Plötzlich erschien in der Ferne eine Schar junger Weiber, die mit fröhlichem Gesang und Gelächter die glatte Straße herabkamen. In meinem Kopf nahm dieses Bild sofort musikalische Formen an, und völlig unerwartet entstand die erste à la Bach auf und ab stampfende Melodie - und die lustigen lachenden Weiber erschienen mir in Gestalt des Themas, aus der ich dann nachher den Mittelteil oder das Trio gemacht habe. Alles dies in modo classico, entsprechend meinen damaligen musikalischen Beschäftigungen. So entstand das 'Intermezzo'." Riesemann S. 70f.

Mussorgsky (an Rimski-Korssakow):

"Was für eine Rede immer ich höre, wer immer sprechen mag, vor allem: gleichviel was gesagt wird - sofort arbeitet mein Gehirn an der musikalischen Darstellung des Gehörten." Riesemann, S. 216f.

Brockhaus Enzyklopädie, 1968:

Sephardische Juden kommen aus Spanien und sprechen Ladino. 1492 vertrieben, zerstreuten sie sich über ganz Europa. Die sephardischen Juden bewahrten ihre alten Traditionen und Gesänge auch dort, wo sie, wie in Polen und Rußland, mit den Aschkenasis zusammenlebten, die aus Deutschland kamen, jiddisch (mittelhochdeutsch) sprachen und sich stärker - in der Liturgie und im Leben - ihrer kulturellen Umgebung anpaßten. Die sephardischen Juden waren Träger einer hohen Kultur und gehörten einer Oberschicht an.

Эй, ухнемь! (Бурлацкая) He, uch-la! (Gesang der Wolgabootschlepper)

Bearb. von M. Balakireff

Maestoso. ♩ = 112

Эй — ух - немь! He, — uch - la! Е - ще ра - зикъ! Vor - wärts, stümmt — an:

4

Fine.

е - ще да разъ! Эй — ух - немь! He, — uch - la! He, — uch - la!

Fine.

7

Е - ще ра - зикъ, е - ще да разъ; ра - зо - вьемъ мы —
Vor - wärts, stümmt — an, un - sern al - ten Ruf! Win - det auf — den —

10

бе - ре - су ра - зо - вьемъ мы да куд - ря - ву! Ай - да, да, Ай - да
Bir - ken - pfahl! Win - det auf den Stamm des Lok - ken - baums! Ай - да, да, Ай - да
He - da, da, da, he - da,

14

Ай - да, да ай - да, па - зо - вьемъ — мы куд - ря - ву!
He - da, da, he - da, vor - wärts, win - det — auf, un - sern Lok - ken - stamm!

Da capo al Fine sempre dimin. fino al ppp

Anmerkung: Der Gesang der Wolga-Treidler ist eins der schönsten und beredetesten Zeugnisse aus der Zeit der Sklaverei und gehört heute zu den verbreitetsten russischen Volksliedern. Die Bootschlepper (Burlaken) mußten die schweren Kähne und Flüsse der Wolga stromaufwärts schleppen. Sie zogen an Tauern, die, wie aus dem Text hervorzugehen scheint, die Birke, der beliebteste und meistbesungene Baum in Rußland, hat im Volksliede fast immer das Beiwort „Lokig“ (vergl. Nr. 14 „Die Birke“), dieses Beiwort wird auch auf den Pfahl aus Birkenholze übertragen. Die Bearbeitung von Mitt Balakireff, mit Genehmigung des Verlegers Herrn M. P. Beliaeff in Leipzig der Sammlung von 40 Russischen Volksliedern entnommen, ahmt mit ihren parallelen Terzen und Sexten den Stil altrussischer Balladen nach; vergl. Nr. 3 „Jung Wolga“. Die Melodie wurde oft in der Kunstmusik verwertet, u. a. von Glasunoff in „Stenka Rasin“ und von Giordano in der Oper „Sibiria“.

Die russisch-orthodoxe Kirche

Die offizielle Geschichte des Christentums in Rußland beginnt mit der Taufe Wladimirs, des Herrschers von Kiew, im Jahr 988. Wie lange vor ihm der römische Kaiser Konstantin ließ er erklären:

Jeder, der morgen nicht zum Floß kommt, um sich taufen zu lassen, sei er reich oder arm, wird bei mir in Ungnade fallen.

Die Heirat mit der Schwester des Kaisers von Byzanz festigte zugleich seine Beziehung zum auf der Höhe seiner Macht stehenden byzantinischen Reich.

Die Geschichte

Lange wurden die Metropolen der russisch-orthodoxen Kirche vom Patriarchen von Konstantinopel eingesetzt, bevor die russisch orthodoxe Kirche im 15. Jahrhundert begann, eigenständige Entscheidungen zu treffen. Zu diesem Zeitpunkt war auch die byzantinische Liturgie in nahezu unveränderter Form fest eingeführt und in den als Altbulgarisch bekannten südslawischen Dialekt des Slawenapostels Kyrill übersetzt, der bis heute als Kirchenslawisch in der liturgischen Sprache der russisch-orthodoxen Kirche weiterlebt.

Unter der Mongolenherrschaft (1240 - 1461) überlebte das Christentum in Rußland. Zwar nahmen die Mongolen 1272 den islamischen Glauben an, waren jedoch den Christen gegenüber tolerant, da diese ebenfalls "Leute des Buches" waren (d.h. sich zum Teil auf dieselben Heiligen Schriften beriefen). Erst ein Jahrhundert nach dem Fall von Konstantinopel setzten die Russen 1589 ihren ersten Patriarchen in Moskau ein.

Von da an sah sich die russisch-orthodoxe Kirche fast ständig mit Schwierigkeiten konfrontiert. Auf den Tod des Zaren Boris Godunow 1605 folgte eine Zeit des Bürgerkriegs. Schlimmer wohl waren die fehlgeschlagenen Bemühungen des Patriarchen Nikon (Patriarch von 1652 - 1666), die Vorherrschaft der Kirche über den Staat durchzusetzen. Sie endeten im Großen Schisma und der Unterordnung der Kirche unter die Macht des zaristischen Regimes.

Die jüngste Bewährungsprobe war die bolschewistische Revolution von 1917. Daß die Kirche jahrhundertlang das Zarentum unterstützt hatte, wurde nun von den Bolschewisten zum Anlaß genommen, die Kirche aufs schärfste zu bekämpfen. 1923 wurde der Patriarch Tichon verhaftet; man versuchte, der Kirche wirtschaftlich und geistlich den Boden zu entziehen (Kirchengüter und -gebäude wurden vom Staat konfisziert; Klöster wurden aufgelöst, religiöse Versammlungen eingeschränkt, der Religionsunterricht an den Schulen verboten; in der Anfangszeit der Revolution wurden sehr viele Priester getötet).

Im Zweiten Weltkrieg entdeckten die Kommunisten zwar für kurze Zeit die Nützlichkeit der Kirche für die Unterstützung patriotischer Empfindungen; aber bereits in der Chruschtschow-Ära reagierte der Staat auf ein offenes Bekenntnis zum christlichen Glauben erneut mit Repressalien.

Seit dem Zusammenbruch des Kommunismus hat sich gezeigt, daß die Kirchen in Rußland und Osteuropa - trotz der langen Geschichte ihrer Unterdrückung - lebendig sind.

Die Musik der russisch-orthodoxen Kirche

Die russisch-orthodoxe Liturgie ist eng verwandt mit der byzantinischen; vieles, was über den Gottesdienst der griechisch-orthodoxen Christen gesagt wurde, trifft auch für die russisch-orthodoxen zu.

Deutlich anders ist aber die musikalische Entwicklung. Die Geschichte der russischen Kirchenmusik ist komplex; sie ist bestimmt vom Verlust bzw. der allmählichen Veränderung der alten Tradition; und - gleichsam als Gegenpol - durch die derzeitige Rückbesinnung auf traditionelle oder sogenannte "kanonische" Musik.

Die alten Gesänge wurden in einer Notation überliefert, die der byzantinischen ähnlich ist. Einige Manuskripte, die z.T. bis ins 11. Jahrhundert zurückgehen, lassen erkennen, daß der Gesang - wie im gregorianischen oder byzantinischen Choral - von einer einzigen (einstimmigen?) Melodie bestimmt war. Anfangs waren diese Melodien byzantinisch. Die Übersetzung der griechischen Liturgie ins Slawische und ihre Übertragung in eine andere Kultur veränderte auch die Musik; heute ist sie praktisch keiner anderen Tradition mehr vergleichbar. Die älteste Sammlung dieser Gesänge ist unter dem Namen *Znamenny* bekannt; der vollständige Titel lautet *Znamenny raspev* (Singen nach Zeichen).

Zwar ist eine große Anzahl alter Handschriften erhalten, aber die Symbole der Notation sind nicht mehr bekannt, so daß die frühesten Versionen dieser alten Melodien nicht mehr rekonstruierbar sind. Als im 17. Jahrhundert die inzwischen allgemein verbreitete westliche Notenschrift auch nach Rußland gelangte, wurden einige der traditionellen Melodien umgeschrieben. Einem rigorosen Reformstreben unter dem Patriarchen Nikon fiel die alte Notation zum Opfer. Im Zuge der Reformen übernahm man auch den neuen westlichen Gesangsstil mit seinen barocken Harmonien - eine Maßnahme, die so umstritten war, daß sie zur Abspaltung einer Gruppe von Christen führte, die für die Beibehaltung der alten Traditionen eintrat.

Bis heute gibt es Anhänger dieser traditionellen Liturgie (die "Altgläubigen"), meist in entlegenen Gegenden Sibiriens oder des Ural. Sie haben keine eigenen Priester, versammeln sich aber, um den Gottesdienst in althergebrachter Form zu feiern. Nur bei den "Altgläubigen" hat sich der *Znamenny*-Choral noch in der ursprünglichen Form und in einer der oben beschriebenen ähnlichen Notation erhalten. Noch seltener findet man den für spezielle Festtage gedachten *Demestwenny-Gesang*, ein kunstvoll verzierter Sologesang, der an den *Kalophonie-Gesang* der byzantinischen Kirche erinnert.

Seit dem 17. Jahrhundert steht die russische Kirchenmusik der westlichen Tradition näher als der östlichen. Wesentlich beeinflußt wurde diese Entwicklung von Nikolai Deletsky (um 1630 -1690) aus Kiew. Er studierte in Polen,

wo die italienische Musik sich durchgesetzt hatte, und setzte westliche Stilelemente in seinen eigenen kirchenmusikalischen Kompositionen und Textbüchern ein.

Unter seinen Schülern ist Kalaschnikow erwähnenswert. Seine umfangreichen *Geistlichen Konzerte* für die Vesper sind Stücke für bis zu vier Chören und bis zu vierundzwanzig Stimmen; ihre imitatorischen Effekte erinnern an die ein Jahrhundert ältere mehrstimmige Musik von Gabrieli und Monteverdi. Mit der Tradition des *Znamenny-Gesangs* hatte diese Musik aber nichts mehr gemein

Gegen Ende des 18. Jahrhunderts war die italienische Oper in Rußland fest etabliert. Rußland öffnete seine Türen für bekannte und erfolgreiche Musiker aus dem westlichen Ausland. Umgekehrt studierten russische Hofmusiker wie Berzowski (1745 - 1777) und Bortnjanski (1751 - 1825) in Italien. Sie übernahmen zwar den italienischen Opernstil nicht in ihre Kirchenmusik, bezogen aber doch technische Elemente wie Kontrapunkt und Harmonielehre ein. Viele ihrer Psalmvertonungen sind im Hinblick auf ihre Intensität in der Choralkomposition Meisterwerke.

Der Charakter der russischen Kirchenmusik der Gegenwart geht vor allem auf das 19. Jahrhundert zurück. Er wurde geprägt von Alexej Fjodorowitsch Lwow, seinem Sohn Leexej (1798 - 1870; er war 25 Jahre lang musikalischer Direktor der Hofkapelle), Pjotr Turchaninov und anderen. Sie schufen den klangvollen, gefühlsbetonten Gesangstil, für den die russische liturgische Musik bekannt ist (*St.-Petersburg-Stil*).

In der Hofkapelle sang man vereinfachte und gekürzte Versionen der traditionellen Melodien. Als *Obichod* (Lobgesänge) wurden diese Gesänge in romantischer Harmonisation 1848 veröffentlicht und fanden rasche Verbreitung. Bis heute bilden sie die Grundlage der russischen Kirchenmusik. Es ist allerdings bedauerlich, daß die russische Kirche ihre musikalischen Traditionen vor allem auf diese Choräle begrenzt sieht. Denn zur selben Zeit vollzog sich im Bereich der russischen Kunstmusik eine interessante und kreative Entwicklung. Sie begann mit Glinka und gipfelte in der Musik der "Gruppe der Fünf": Rimskij-Korsakow, Mussorgskij, Balakirew, Borodin und Kjui. Auf die Kirchenmusik ihres Landes hatte keiner von ihnen einen wesentlichen Einfluß. Die Kluft zwischen den gemütvollen Harmonien von Lwow und der Welt der russischen Symphonien und des Balletts erscheint unüberbrückbar. Nur ein großer Komponist jener Zeit leistete einen eigenständigen Beitrag zur orthodoxen Kirchenmusik; und er mußte sich dafür vor Gericht verantworten.

Andrew Wilson-Dickson: *Geistliche Musik*, Giessen 1994, S.156ff.



Modest Mussorgsky: Gastgelage (Piruschka), Text: Kolzoff

Tranquillo

Weit und hoch sind heut die Flor-ten auf-ge-tan, denn zu Roß und Schlit-ten

wen-te Gü-ste nahn. Wirt und Wir-tin rei-gen tief zur En-de sich, füh-ren sie vom Hof ins

lich-te Gast-gemach; vor dem Hei-ligen-bil-de al-les Bromm sich kreuzt. An den Eichen-tischen,

weiß ge-deckt al-le, auf den Ei-chen-bän-ken neh-men Platz sie dann.

An-ge-tan mit schön ge-fran-stam Fest-ge-wand geht ent-lang die Reih'n die

jun-ge Haus-frau jetzt, bie-tend rings zum Will-komm ih-re Lip-pen frisch,

reichend einem led-en kräf-tigen Braun-tein. Folgt der Haus-wirt selbst ihr, schän-kend wür-ziges Bier

aus geschüt-zten Kruges al-tem Prunk-gerät. Dreauf die bol-de Tochter gol-dnen Honig beut,

lächelnd dazu schäm-ig wie es Mäd-chen art. Und die Gä-ste schmausen, trin-ken froh gelaunt,

wohl vom A-bend-ro-te bis zur Mit-ter-nacht.

Modest Mussorgsky. Das große Tor von Kiew (Bilder einer Ausstellung, Nr. 10, 1874)
Allegro alla breve
Maestoso. Con grandezza

7
8
16
24
31
39
47
52
57
62
69
77
86
91
95
99
103

f
mf
f marc.
p
p assai
f marc.
p
mf cresc.
p cresc.

dimin.
f marc.
sempre espr.
espressione

107 *poco a poco più cresc.*

112

115 *Meno mosso, sempre maestoso*

121

127

133 *mf*

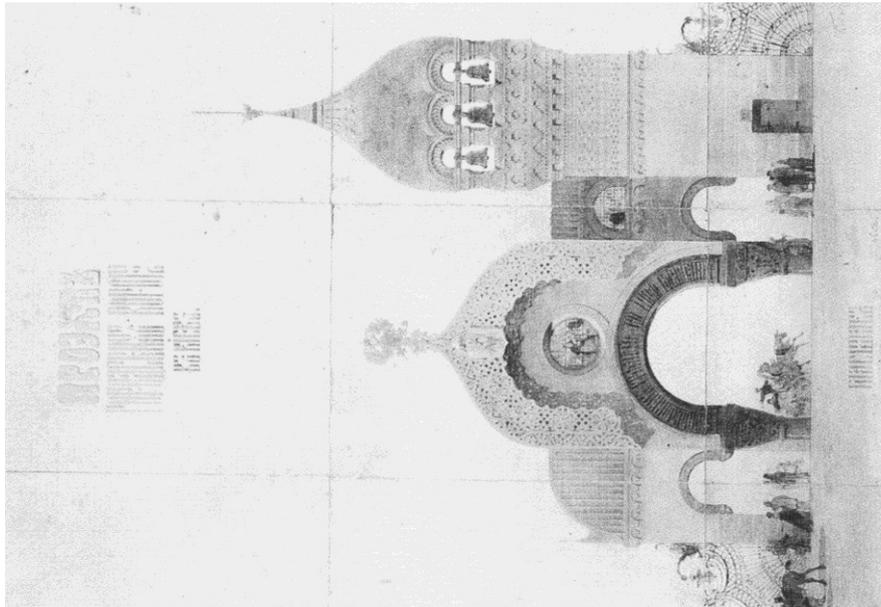
140 *cresc.*

147 *f*

154 *poco a poco rall.*

160 *Grave, sempre allargando*

167 *



Viktor Hartmann: Das große Tor von Kiew

<p>Sting: Russians (1985) Video</p> <p>In Europe and America, there's a growing feeling of hysteria Conditioned to respond to all the threats In the rhetorical speeches of the Soviets Mr. Krushchev said we will bury you I don't subscribe to this point of view It would be such an ignorant thing to do If the Russains love their children too</p> <p>How can I save my little boy from Oppenheimer's deadly toy There is no monopoly of common sense On either side of the political fence We share the same biology Regardless of ideology Believe me when I say to you I hope the Russians love their children too</p> <p>There is no historical precedent To put words in the mouth of the president There's no such thing as a winnable war It's a lie we don't believe anymore Mr. Reagan says we will protect you I don't subscribe to this point of view Believe me when I say to you I hope the Russians love their children too</p> <p>We share the same biology Regardless of ideology What might save us me and you Is if the Russians love their children too</p>	<p>In Europa und Amerika gibt es ein ein Gefühl wachsender Hysterie, gewohnt, auf all die Drohungen zu reagieren in den rhetorischen Reden der Sowjets. Herr Chruschtschow sagte: "Wir werden euch beerdigen." Ich stimme seiner Ansicht nicht zu. Es wäre so dumm, dies zu tun, wenn auch die Russen ihre Kinder lieben.</p> <p>Wie kann ich meinen kleinen Jungen vor Oppenheimers tödlichem Spielzeug retten? Es gibt kein Monopol der Vernunft beiderseits des politischen Zaunes. Wir haben dieselben biologischen Anlagen, ohne Rücksicht auf Ideologie. Glaube mir, wenn ich dir sage: Ich hoffe, auch die Russen lieben ihre Kinder.</p> <p>Es gibt keinen historischen Präzedenzfall, - um Worte eines Präsidenten in den Mund zu nehmen - es gibt nicht so etwas wie einen gewinnbaren Krieg, das ist eine Lüge, die wir nicht mehr glauben. Herr Reagan sagt: "Wir werden euch beschützen." Ich stimme seiner Ansicht nicht zu. Glaube mir, wenn ich dir sage: Ich hoffe auch die Russen lieben ihre Kinder.</p> <p>Wir haben dieselben biologischen Anlagen, ohne Rücksicht auf die Ideologie. Was mich und dich retten kann, ist, daß auch die Russen ihre Kinder lieben.</p>
---	--

Nikita Chruschow: Staats-und Parteisekretär der U.d.S.S.R. von 1954-1964; J. R. Oppenheimer: Physiker, gilt als "Vater der Atombombe"; Präzedenzfall: d. h.: auf jede Aufrüstung folgte bisher immer ein Krieg; Ronald Reagan: Präsident der U.S.A. in den 80er Jahren



Melodie von Prokofieff: Romance (aus „Leutnant Kijé“, op. 60, 1933/34)



<p>Leningrad, Text und Melodie: Billy Joel</p> <p>Victor was born in the spring of forty four And never saw his father anymore. A child of sacrifice, a child of war. Another son who never had a father after Leningrad</p> <p>Went off to school and learned to serve the state. Followed the rules and drank his vodka straight. The only way to live was drown the hate. Russian life was very sad, and such was life in Leningrad.</p> <p>I was born in forty nine, a cold war kid in McCarthy time. Stop 'em at the thirtyeighth parallel. Blast those yellow reds to hell.</p> <p>Cold war kids were hard to kill under their desk in an air raid drill. Haven't they heard we won the war? What do they keep on fighting for?</p> <p>Viktor was sent to some Red Army town. Served out his time, became a circus clown. The greatest happiness he'd ever found, was making Russian children glad. And children lived in L.</p> <p>But children lived in Levittown and hid in the shelters underground till the Soviets turned their ships around</p>	<p><i>Victor wurde im Frühling '44 geboren und sah niemals seinen Vater. Ein Kind, das Opfer bringen mußte, ein Kriegskind. Noch ein Sohn, der nach L.. niemals einen Vater hatte.</i></p> <p><i>Er ging zur Schule und lernte dem Staat zu dienen. Er befolgte die Regeln und trank seinen Wodka. Die einzige Art zu überleben war, den Haß zu ertränken. Leben in Rußland, wie auch in Leningrad, war sehr trüb.</i></p> <p><i>Ich wurde 1949 geboren, ein Kind des kalten Krieges während der McCarthy-Zeit. Stoppt sie am 38. Breitengrad. Schickt diese feigen Roten zur Hölle.</i></p> <p><i>Kinder des kalten Krieges ließen sich schwer töten unter ihren Bänken bei Übungen für den Luftangriff. Haben sie nicht gehört, daß wir den Krieg gewonnen haben? Wofür kämpfen sie noch?</i></p> <p><i>Victor wurde in die Rote Armee eingezogen. Diente die vorgeschriebene Zeit, wurde Zirkusclown. Das größte Glück bedeutete für ihn, russische Kinder glücklich zu machen. Und es gab Kinder in Leningrad</i></p> <p><i>Aber es lebten auch Kinder in den Levittowns und versteckten sich in den Luftschutzbunkern bis die Sowjets mit ihren Schiffen umkehrten und die Waffen in Kuba abbauten.</i></p> <p><i>Und bei strahlendem Oktoberwetter</i></p>
---	--

<p>and tore the Cuban missiles down.</p> <p>And in that bright October sun we knew our childhood days were done. And I watched my friends go off to war. What do they keep on fighting for?</p> <p>And so my child and I came to this place To meet him eye to eye and face to face. He made my daughter laugh, then we embraced. We never knew what friends we had until we came to L.</p>	<p><i>wußten wir, daß unsere Kindheitstage vorbei waren. Und ich sah meine Freunde in den Krieg ziehen. Wofür kämpfen sie noch?</i></p> <p><i>Und so kamen mein Kind und ich dorthin, ihm Auge in Auge gegenüberzustehen. Er brachte meine Tochter zum Lachen, dann umarmten wir uns. Wir wußten vorher nicht, wie gute Freunde wir hatten, bis wir nach Leningrad kamen.</i></p>
---	---

Leningrad: Im 2. Weltkrieg 900 Tage (Ende 1941 - Frühjahr 1944) belagert.

Kubakrise: Den Weltfrieden bedrohende Konfrontation zwischen USA und UdSSR wegen Stationierung von Raketen auf Kuba. Kennedy verhängte eine Seeblockade und erreichte Okt. 1962 das Einlenken Chruschtschows.

McCarthy: am. Politiker (Republ.); 1950 -1954 Vorsitzender des Senatsausschusses zur Untersuchung amerikanischer 'Umtriebe': Suche nach angeblichen Kommunisten in der Verwaltung und im öffentlichen Leben; im Zuge des kalten Krieges zur Verfolgungswelle ausgeweitet; förderte antikommunistische Vorurteile.

Levittowns: In den Außenzonen amerikanischer Großstädte errichtete Wohnsiedlungen aus einheitlichen Fertighäusern
(Klangbeispiel: CD 111 Lieder, Songbook, Klett)

Modest Mussorgsky: Boris Godunow (Original 1874)
ZWEITES BILD.

Eine Schenke in der Nähe der Litauischen Grenze.
Allegro con brío.

1 Moderato assai.
f dim. al

5 p cresc.

10 2 Allegro con brío.
ritard. Moderato.
dim. pp

15

3 19 ritard. poco a poco
ЗАНАВѢСЬ.
RIDEAU. VORHANG.
ppp

Modest Mussorgsky: Boris Godunow (Rimsky-Korsakow-Bearbeitung)
Zweites Bild.

52 Allegro con brío. ♩ = 144. Eine Schenke an der Litauischen Grenze. Moderato assai. ♩ = 84.

mf dim.

5 p

9 Tempo I.
cresc. sf

13 Moderato assai. ♩ = 84.
dim. p

17

21 poco riten.
Vorhang.
Curtain.

Modest Mussorgsky: Boris Godunow (Rimsky-Korsakow-Bearbeitung)

ZWEITES BILD

Nacht 24 Takten: Eine Szene in der Nähe der Lituanischen Grenze.

Allegretto capriccioso non troppo accelerando

4

5 ХОЗЯЙКА (мушкетёр старую луврговскую) ДИЕ СЧЕНК ВИРТИН (stopft ein altes Kleidungsstück)
L'HOTESSE (elle ravande une vieille peléline)

По-к ма-ла к-ск-за се-дз-м-я. Охъ, ти мѣхъ се-дз-м-я.
J'avais un beau canard bleu et noir un canard tout bleu tout noir. Oh, mon canard tout bleu tout noir.
Zab go - san - gen sch et - noir En - te rich; O du mein En - te lein,

мо-к ка-са-текъ се-дз-м-я. По-са-ху-те бръ, онъ-за-се-те-рикъ.
mon canard tout bleu tout noir. Je te mettrai dans leau de le-tang, mon canard tout bleu tout noir.
schilt die nicht mein ei-gen sein? Sets dich, En - te rich, grat. et - En - te rich,

6

Охъ, на вистекъ - нѣ прыахъ, похъ па-мъ-го-нѣхъ кырокъ.
Oui, je te met - trai dans leau sous l'om - bra - ge des borieaux.
auf dem Teich am U - fer saum, im - term gra-nem Höl - den Baum.

WARLAAM

1. Strophe: Hört, was einst in der Stadt Kasan geschehen.
Beim Gelage saß Zar Iwan der Schreckliche.
Die Tataren schlug er grimmig,
daß die Lust zur Rückkehr ihnen verging
ein für alle Mal.

2. Strophe:

Царь Илья - ван - це - мент sans qu'on é - te à Ka - san, - san, - san,
Nochts, gens heimlich kam der Zar von vor die To - re Ka - san;
Охъ ноа - ко - нин ноа - нокъ ка нокъ ка - сан - сы въ - сы.
Felt creu - ser tout dou - ce - ment sous la ti - vi - re un pas - sa - ge.
En - nem Mi - ner gang fiêg gra - ben im - term Pfêg er dôrck.
Ha - ra - ta - pe to no - ro - po - ry no - ra - za - ba - nort,
Les Ta - ta - ren se pro - mé - nent par la vil - le sans sou - ci,
Die Tu - ta - ren, die stol - ster - ten in den Stra - ßen um - her,
schau - ten von den
sa - ba to no - rak - an - ba - nort, zu - ra - ta - po - se.
si sur lui ils jet - tent un re - gard, Les Ta - ta - ren mau - dis.
Höl - ten auf dem Za - ren und sein Heer, scarr, Tu - ta - ren - volk!
dim.

94 (УГОРТЪ) (Elle sort)
(ste geht hinaus)
Какъ не баты отъ ихъ мо-и!
C'est-à-vis br-è-re-cy!
Voi-là! A linstant!
So-ort ist er da.
Comment donc meubons messieurs!
Frei-ich, ho-be Pà-ter!

98
8.....
13
Варлаамъ наблюдаетъ нать Григоріа
(Варлаамъ) (Grigori)
cresc. (Varklaam regarde Grigori)
103
Варлаамъ (su Grigori)
Варлаамъ (à Grigori)
14
Чюмъ ты пръ-а-ну ма лоя, то варна?
A quoi pen-ses-tu dans ce ma-ra-de?
Sag, vous estimes so frun-ge dich, Ge-Fähr-er?

107
Вотъ и гра-ли-а ли-товска-я,
Le-jou-is-toi de toucher au but,
Rien est die Grenze von Lit-tan-en,
just die Grenze, nach der es so mächtig dich hin-og.
15
Григорій (у стола залучивий)
GRIGORI (secondés pensivement à la table)
GRIGORI (am Tisch, tu gedankten)

110
По-ка не бу-лу вѣ-литъ-вѣ-
Je ne se-rai pas ve-ni-er.
Erst dann vernehmst du mich et cher.

79 Agitato.
(суется) (désagité)
Такъ и еуть! Ce sont eux!
(hin- und hergehend) Ja, Mir, wahr!
Sie sind!

83
старца.
Pil-ger!
Входитъ Варлаамъ и Мисаилъ, входятъ за ними Самовакъ похъ немецъ Григоріа
(Le faux Dimitri, appelé alors Grigori, entre avec les moines)
Varklaam und Missail treten ein; hinter ihnen der falsche Dimitri; unter dem Namen Grigori)
87
Moderato assai.

87
Чюмъ то мѣнясъ похвалъ?
Que pourrais je vous of-fir
Wo-mit kann ich die-nen Euch,
Же-но, мѣръ по-му тво-е-му!
O femme, mѣrx à ton humble toit!
Frau, de sei mit dir!

91
срапци четки-е?
Re- vendés pe-res?
ehrentzige Mon- che?
Мисаилъ.
MISSAIL.
Чюмъ Боръ послать, хоз-я-во-ша-ка.
Rien Rien, si- non ce que tu as.
Was Gott dir gab, du gu-te Frau!
Вѣтъ ли въ-ва?
As-tu du vin?
Gib's hier auch Wein?

Robert Schumann: Kinderszenen op. 15, 1838

Ritter vom Steckenpferd

(M.M. $\text{♩} = 76$)

Informationen zu den "Kinderszenen" von Robert Schumann (Bozzetti)

Dieses Werk wird wegen seines Titels oft als Stück für Kinder mißverstanden. Es sind jedoch nach Schumanns eigenen Worten "Rückspiegelungen eines Älteren und für Ältere", lyrische Klavierstücke, die dem Erwachsenen, der seine »prosaische" Lebenswirklichkeit als problematisch empfindet, das Kindsein als Ideal eines „poetischen“ Lebens vorstellen. Realistische Darstellungen sollten es nach Schumanns Aussage nicht sein. An Clara Wieck schreibt er:

"Ich habe erfahren, daß die Phantasie nichts mehr beflügelt als Spannung und Sehnsucht nach irgend etwas (...)
Und daß ich es nicht vergesse, was ich noch komponiert. War es wie ein Nachklang von deinen Worten einmal, wo du mir schriebst, ich käme dir auch manchmal wie ein Kind vor - kurz, es war mir ordentlich wie im Flügelkleide, und hab ich da an die 30 kleine putzige Dinger geschrieben, von denen ich etwa zwölf ausgelesen und ‚Kinderszenen‘ genannt habe.«

Über die Bedeutung der den Stücken beigegebenen Überschriften schreibt Schumann 1839 anlässlich einer abfälligen Kritik Rellstabs:

"Ungeschickteres und Bornierteres ist mir aber nicht leicht vorgekommen, als es Rellstab über meine Kinderszenen geschrieben. Der meint wohl, ich stelle mir ein schreiendes Kind hin und suche die Töne danach. Umgekehrt ist es -: die Überschriften entstanden natürlich später und sind eigentlich nichts als feinere Fingerzeige für Vortrag und Auffassung."

Modest Mussorgsky: Kinderstube, 14. 9. 1972
Steckenpferdreiter

10. *Vivace*

5. Heil, hopp, hopp, hopp, hopp, hopp

9. Hei-ssassa! Heil... Heil...

13. Hei - ssassa! Hopp, hopp, hopp, a tempo poco riten.

16. hopp,hopp! Hopp, hopp, hopp, hopp,hopp,

19. hei, hei, hei, hei, hei! He,ta,ta, ta,ta,ta, ta,ta,ta, ta,ta,ta,

22. Hei! Hei, ta, ta, ta, ta, Hei! Hei, ta, ta, ta, ta, ta, ta, ta, ta,

24. *POCO MENO MOSSO* Heidl! Frrrr... halt! Wasseja, du Wasseja!

28. Hüst du: bit-te komm zum Spie-len heu-te, a - ber recht zei-tig!

Modest Mussorgsky (1839-1881) verstand sich als nationalrussischer Komponist. Er wehrte sich, zusammen mit seinen Freunden Balakirew, Borodin, Cui und Rimski-Korsakow, gegen die Überfremdung der russischen Musik. Um sich nicht verbiegen zu lassen, verzichtete er auf ein Musikstudium, denn am Moskauer und Petersburger Konservatorium wirkten damals überwiegend deutsche und italienische Lehrer. Zum Vorbild nahm er sich, vor allem was seine Vokalkompositionen anbetraf, Alexander Dargomyshski (1813-1869). Dieser hatte in seiner nach Alexander Puschkins (1799-1837) >Steinernem Gast< geschaffenen gleichnamigen Oper versucht, ein melodisches Rezitativ zu schaffen, in dem die Sprachmelodik der Verse aufgefangen wird. Auf diese Weise wollte er zu einer nationaltypischen Rezitativform gelangen. Sein zentrales ästhetisches Anliegen hatte er in dem Begriff der >musikalischen Wahrheit< zusammengefaßt. Genau an diesem Punkt knüpfte Mussorgsky an. Dem großen >Lehrer der musikalischen Wahrheit< widmete er das >Wiegenlied des Jerjomuschka< (1868) und >Mit der Njanja<, das erste Lied des Zyklus >Die Kinderstube<. Bei der Arbeit an seiner Oper 'Die Heirat' (1868) geht Mussorgski im Interesse der 'Wahrheit' noch über Dargomyshski hinaus, indem er auf Verse verzichtet und einen Prosatext vertont. Am 30. Juli 1868 schreibt er an Ljudmila Schestakowa über seine Arbeit:

Modest Mussorgsky:

"(...) Ich strebe folgendes an: Daß meine handelnden Personen so auf der Szene sprechen wie lebende Menschen reden, dabei aber so, daß der Charakter und die Kraft der Intonation der handelnden Personen, gestützt durch das Orchester, das das musikalische Gewebe ihres Sprechens bildet, ihr Ziel direkt erreichen; das heißt, meine Musik soll die künstlerische Neuerzeugung der menschlichen Rede in all ihren feinsten Brechungen sein, das heißt, die Töne der menschlichen Rede, als äußerliche Bekundungen von Denken und Fühlen, sollen, ohne Outrierung und Verstärkung, eine wahrhaftige, genaue, aber künstlerische, hochkünstlerische Musik ergeben. Dieses Ideal erstrebe ich (>Schöne Sawischna<, >Die Waise<, >Das Wiegenlied Jerjomuschkas<, >Mit der Amme<)".
Übersetzung: Sigrid Neef: Die Russischen Fünf, Berlin 1992, S. 155

César Cui, dem Mussorgski damals sehr nahe stand und dessen kleinem Sohn Sascha das "Abendgebet" gewidmet ist, bestätigt auf bemerkenswerte Weise diese ästhetische Intention:

César Cui:

>Zu singen sind sie (die Lieder des Zyklus >Die Kinderstube<) nicht, es gibt in ihnen auch keinen romantischen Wohlklang. Man muß sie sprechen, aber so sprechen, daß die durch den Autor in Noten festgehaltenen Intonationen streng bewahrt werden."
César Cui in den Sankt Petersburger Nachrichten vom 6. September 1872, Übs.: Sigrid Neef, a.a.O. S. 155

Die Lieder der Kinderstube reihen sich ein in die lange Reihe von Musikstücken des 19. Jahrhunderts, die sich mit dem Thema Kindheit beschäftigen (Schumanns "Album für die Jugend" und "Kinderszenen", Humperdincks "Hänsel und Gretel", Tschairowskys "Jugend-Album" u. v. a.). Wie seine Zeitgenossen mag auch Mussorgsky in den Kindern das Ursprüngliche, noch nicht Verdorbene, einen sozusagen letzten Kontakt mit dem verlorenen Paradies geliebt haben. Dennoch unterscheidet er sich in der Behandlung des Themas von den Zeitgenossen: nicht Utopie und Verklärung, sondern Realismus und Liebe zum genauen Detail kennzeichnen sein Werk.

Oskar Rieseemann:

"Eines von seinen Modellen zu den Szenen der >Kinderstube<, die älteste Tochter D. W. Stassows, nach ihrer Verheiratung Frau Warwara Dmitriewna Komarova, erzählt in ihren >Kindheitserinnerungen<... anschaulich vom Kinderfreunde Mussorgski...>Mussorgskis entsinne ich mich von meinem siebenten Jahre an. Richtiger gesagt: ich war sieben Jahre alt, als ich sein Erscheinen in unserem Hause zu bemerken begann, denn er war wahrscheinlich schon früher oft bei meinen Eltern gewesen, doch gab ich mir darüber noch keine Rechenschaft ab. Doch mit einemmal trat er in den Kreis unseres kindlichen Lebens hinein als 'Mussorjanin', wie ihn die Erwachsenen nannten, und wie auch wir Kinder, im Glauben, dies sei sein richtiger Name, ihn sogleich zu nennen begannen. Er war oft bei uns in der Stadt und auch auf der Datsche in Samanilowka bei Pargolowo. Da er sich ganz natürlich gab und sich nie jener fälschen, gekünstelten Ausdrucksweise bediente, welche Erwachsene in solchen Häusern, wo sie mit den Eltern befreundet sind, den Kindern gegenüber anzuwenden lieben, so faßten wir nicht nur bald eine große Zuneigung zu ihm, sondern betrachteten ihn geradezu als einen d e r U n s e r e n. Ich und meine Schwester Sina waren besonders verwundert darüber, daß er uns, wenn er uns grüßte, immer wie erwachsenen Damen die Hand küßte mit den Worten: 'Guten Tag, Bojarenfräulein' oder 'Ihr Händchen, Bojarenfräulein' - das schien uns ebenso unwahrscheinlich als erstaunlich, jedenfalls höchst unterhaltsam. Dafür plauderten wir mit ihm ganz ohne Scheu, wie mit einem Altersgenossen. Auch meine Brüder kannten keine Schüchternheit ihm gegenüber und erzählten ihm alle kleine Begebenheiten ihres Lebens, wobei der jüngste noch nicht einmal seinen Namen ordentlich aussprechen konnte, sondern immer 'Mussoljanin' sagte, so daß Mussorgski, wenn er zu uns kam, uns Kindern schon von weitem zurief: 'Hallo, der Mussoljanin ist da!' Die musikalischen Bilder..., (die) Mussorgski... oft am Klavier vorgeführt hat..., sollten diese unsere kindlichen Erzählungen wiedergeben. - Mit mir als der Ältesten führte Mussorgski oft auch 'ernste Gespräche'... Es wurde uns zur Gewohnheit, daß er an allen kleinen Begebenheiten unseres täglichen Lebens teilnahm: er sah zu, wie unser kleiner zweijähriger Bruder auf dem Hofe in der Wanne gebadet wurde, wobei das Brüderchen jämmerlich schrie, splinternackt über den Sand wegglief und nur durch das Versprechen, Erdbeeren zu bekommen, wieder herbeizulocken war. Mussorgski spielte uns oft solche Szenen, sozusagen mit verteilten Rollen, allein vor und neckte das Brüderchen, das immer 'Beelen - Beelen' haben wollte...<"
Oskar von Rieseemann: Monographien zur russischen Musik II: Modest Petrowitsch Mussorgski, München 1926, S. 180f.

Die realistische Ästhetik teilte Mussorgsky mit vielen russischen Künstlern seiner Zeit, vor allem mit dem Dichter Tolstoi ('Krieg und Frieden') und dem Maler Ilja Repin, von dem das berühmte (oben abgebildete) Mussorgsky-Porträt stammt, das den Komponisten kurz vor seinem Tode zeigt.

Klaus Gallwitz:

„Dreizehn Maler und ein Bildhauer hatten 1863 in einem bis dahin beispiellosen Akt des Protestes die Akademie in St. Petersburg verlassen, weil sie es ablehnten, sich der einzigen, für alle Studenten verbindlichen Prüfungsaufgabe zu unterwerfen. Das beanstandete Thema lautete: >Göttermahl in Walhalla<. Den Gewinnern winkten Goldmedaillen und Auslandsstipendien. Mit ihrem Schritt verzichteten die Kandidaten auf die begehrten Auszeichnungen. Sie schlossen sich zu einer Genossenschaft zusammen mit der erklärten Absicht, gemeinsam zu leben und zu arbeiten. Gegen die kosmopolitische Salonkunst der Akademie setzten sie einen aggressiven Realismus nationaler Prägung... In einem Zeitraum von knapp dreißig Jahren werden alle neuen Sujets in der Malerei entdeckt: die kleinen Leute, Bettler und Studenten, die dunklen Wälder, die morastigen, schillernden Sümpfe, die Geborgenheit der Hütten und die Einsamkeit der Steppe. Gelächter dringt aus den Dörfern, und man hört das Flüstern vor den Beichtstühlen. Frömmigkeit und Aufruhr liegen dicht beieinander, vor allem aber die Geduld einer Bevölkerung, die sich noch nicht in diesen neuen Bildern erkennt, sondern den verrotteten Heiligenbildern anhängt, die seit jeher zu ihrem Leben gehören.“

Esther und Klaus Gallwitz (Hg.): Rußlandbilder, Köln 1990, S. 265-267

Nikolai Tschernyschewskij (1855):

"Das Schöne ist das Leben; schön ist das Wesen, in dem wir das Leben so sehen, wie es unseren Begriffen nach sein soll; schön ist der Gegenstand, der in sich das Leben zum Ausdruck bringt oder uns an das Leben erinnert."

Zit. nach: Ders.: Die ästhetischen Beziehungen der Kunst zur Wirklichkeit, hg. von Georg Lukács, Berlin 1954, S. 46

Georg Friedrich Hegel (1832ff.):

"Das Schöne ist die vom Leben abgewandte Kunst."

"Mit einem Worte, die Kunst hat die Bestimmung, das Dasein in seiner Erscheinung als wahr aufzufassen und darzustellen, d. i. in seiner Angemessenheit zu dem sich selbst gemäßen, dem an und für sich seienden Inhalt. Die Wahrheit der Kunst darf also keine bloße Richtigkeit sein, worauf sich die sogenannte Nachahmung der Natur beschränkt, sondern das Äußere muß mit einem Inneren zusammenstimmen, das in sich selbst zusammenstimmt und eben dadurch sich als sich selbst im Äußeren offenbaren kann. Indem die Kunst nun das in dem sonstigen Dasein von der Zufälligkeit und Äußerlichkeit Befleckte zu dieser Harmonie mit seinem wahren Begriffe zurückführt, wirft sie alles, was in der Erscheinung demselben nicht entspricht, beiseite und bringt erst durch diese Reinigung das Ideal hervor. Man kann dies für eine Schmeichelei der Kunst ausgeben, wie man z. B. Porträtmalern nachsagt, daß sie schmeicheln. Aber selbst der Porträtmaler, der es noch am wenigsten mit dem Ideal der Kunst zu tun hat, muß in diesem Sinne schmeicheln, d. h. alle die Äußerlichkeiten in Gestalt und Ausdruck, in Form, Farbe und Zügen, das nur Natürliche des bedürftigen Daseins, die Härchen, Poren, Närbchen, Flecke der Haut muß er fortlassen und das Subjekt in seinem allgemeinen Charakter und seiner bleibenden Eigentümlichkeit auffassen und wiedergeben. Es ist etwas durchaus anderes, ob er die Physiognomie nur überhaupt ganz so nachahmt, wie sie ruhig in ihrer Oberfläche und Außengestalt vor ihm dasitzt, oder ob er die wahren Züge, welche der Ausdruck der eigensten Seele des Subjekts sind, darzustellen versteht. Denn zum Ideale gehört durchweg, daß die äußere Form für sich der Seele entspreche. So ahmen z. B. die in neuester Zeit Mode gewordenen sogenannten lebenden Bilder zweckmäßig und erfreulich berühmte Meisterwerke nach, und das Beiwesen, Drapierung usf. bilden sie richtig ab; aber für den geistigen Ausdruck der Gestalten sieht man häufig genug Alltagsgesichter verwenden, und dies wirkt zweckwidrig. Raffaelische Madonnen dagegen zeigen uns Formen des Gesichts, der Wangen, der Augen, der Nase, des Mundes, welche als Formen überhaupt schon der seligen, freudigen, frommen zugleich und demütigen Mutterliebe gemäß sind. Man könnte allerdings behaupten wollen, alle Frauen seien dieser Empfindung fähig, aber nicht jede Form der Physiognomie genügt dem vollen Ausdruck solcher Seelentiefe..."

Vorlesungen über die Ästhetik I, Frankfurt 1986, S. 205f.



Bartholomé Estéban Murillo: Trauben- und Melonenesser, um 1645/46
Peter Eikemeier u.a. (Hg.): Alte Pinakothek München, München 1991, S. 279



Johann Erdmann Hummel: Ernst Wilhelm Brücke als Kind, 1825, Kat. 45

Mussorgsky (Sommer 1972 an Stassow):

"Es ist doch merkwürdig, daß man sich mit jungen Malern und Bildhauern so gut über ihre Gedanken und Ziele unterhalten kann und nur selten von ihrer Technik die Rede ist, während unter uns Musikern nur von Technik und dem musikalischen Alphabet wie in der Schule geredet wird... Fürchte ich mich vielleicht vor der Technik, weil ich sie nicht richtig beherrsche? Aber ich habe sicher Freunde, die mich in der Hinsicht verteidigen werden... Solange der Künstler nicht die Windeln, Strumpfhalter und Gamaschen verwirft, werden die sinfonischen Priester, die ihren Talmud der ersten und zweiten Ausgabe als das Alpha und Omega des künstlerischen Lebens setzen, regieren. Ihre kümmerlichen Gehirne fühlen, daß der Talmud nicht in lebendiger Kunst für Menschen für das Leben gebraucht werden kann - da ist kein Platz für vorgeschriebene Paragraphen und Kapitel... Mich beunruhigt ..., warum Iwan der Vierte und der Dritte, und besonders >Jaroslaw< von Antokolsky, und Repins >Schiffer< so lebendig sind, so lebendig, daß, wenn man ihnen gegenübergestellt wird, man sagen möchte: >Ja, gerade Sie habe ich treffen wollen.< Woher kommt es, daß alle unsere zeitgenössische Musik, trotz ihrer ausgezeichneten Qualität, nicht so lebendig ist?" Seroff, S. 159f.

Mussorgsky (Sommer 1972 an den Maler Repin):

Was ich darstellen will, ist das Volk; ich sehe es, wenn ich schlafe, ich denke daran, wenn ich esse, und wenn ich trinke, dann erscheint es vor mir in seiner ganzen Größe - riesig, ohne falschen Farben. Wenn es mir gelingt - gut! Wenn nicht, werde ich sehr traurig sein. Aber das Volk wird mir nicht aus dem Kopf gehen - wirklich, im Ernst." Seroff, S. 161

Mussorgsky (2. 1. 1873 an Stassow):

"Wenn unsere gemeinsamen Versuche, in lebendiger Musik lebendige Menschen zu schaffen, von den lebenden Wesen verstanden werden, und wenn die nur vegetierenden Menschen mit tüchtigen Klumpen Schmutz nach uns werfen, wenn die musikalischen Pharisäer uns kreuzigen werden - wir wollen doch weiterarbeiten ..." Riesemann, S. 218

Mussorgsky (7. 8. 1875 an Stassow über Rimsky-Korsakow):

"...Ich traf den Römer [Rimski auf russisch = der Römer]. Wir sprangen beide von den Droschken und umarmten uns auf gute Art. Da erfahre ich - er hat 15 Fugen geschrieben, eine verwickelter als die andere, und - weiter nichts!

Oh, trocknete ihm doch die Tinte ein,

Bevor beim Schreiben sie dem Gänsekiel entfloßte! ...

Wann werden diese Leute, statt Fugen ... zu schreiben, in vernünftige Bücher hineinschauen und auf diese Weise mit vernünftigen Menschen Umgang pflegen, oder ist es schon zu spät?

Nicht das erwarten wir heutzutage von der Kunst. Nicht darin beruht die Aufgabe des Künstlers. Das Leben, wo immer es sich zeigt, die Wahrheit, wie bitter immer sie sei, eine kühne, aufrichtige Sprache zu den Menschen à bout portant (aus nächster Nähe), das ist mein einziges Bestreben, das will ich, und darin fürchte ich, mich zu verhauen." Riesemann, S. 352



Matthäus Kern: Das Kind in der Wolfsschlucht, 1842 (In: Koschatzky, 49)

Schaukelmotiv des Anfangs (Begleitung): vgl.

- „Die Tuilerien“ (Bilder einer Ausstellung)

- Verdi: Othello, Anfang 4. Akt: Kinder-Lied vom Weidenbaum

Engelbert Humperdinck: "Abendseg'n" (aus dem Märchenspiel "Hänsel und Gretel", 1893)

lein! Drum träu - - me,

träu - me, Kind - chen, träu - me, gar hol - de Träu - me

(versinkt) brin - gen euch die En - ge - lein!

Gretel (ebenso) 3 dasselbe Zeitmaß (sie kauern sich nieder und fallen die Hände) 92
 Hänsel (schlaftrunken) 3 Laß uns den A - bend-se - gen be - ten!
 Sandmann war da! dasselbe Zeitmaß

3 mit halber Stimme
 A - bends, will ich schla - fen gehn, vier - zeh - n En - gel um mich stehn:
 mit halber Stimme
 A - bends, will ich schla - fen gehn, vier - zeh - n En - gel um mich stehn:

7
 zwei zu mei - nen Häup - ten, zwei zu mei - nen Fü - ßen,
 zwei zu mei - nen Häup - ten, zwei zu mei - nen Fü - ßen,

11
 zwei zu mei - ner Rech - ten, zwei zu mei - ner Lin - ken,
 zwei zu mei - ner Rech - - ten, zwei zu mei - ner

15 [23] immer leise
 zwei - e, die mich dek - ken, zwei - e, die mich wek - ken,
 immer leise
 Lin - ken, zwei - e, die mich dek - ken, zwei - e, die mich

19 mit Steigerung poco rit.
 zwei - e, die mich wei - sen zu Him - mels Pa - ra - dei - -
 wek - - ken, zwei - e, die zum Him - - mel wei - -

23 [94] a tempo
 sen! [125] (sie sinken aufs Moos zurück und schlummern, Arm in Arm verschlungen, als bald ein)
 sen! [129] a tempo

27

31 poco ritard. (gänzliche Dunkelheit) VI 8

36 [95] Tempo
 hier dringt plötzlich ein heller Schein durch den Nebel, der sich als bald

40 wolkenförmig zusammenballt und die Gestalt einer in die Mitte der Bühne hinabführenden Treppe annimmt) Hr. Str. p dolce

44 p dim.

Modest Mussorgsky: Abendgebet (aus: "Kinderstube", 1870)

Allegro moderato

9. Lie-ber Gott, be-hü-te

4. Va-ter und Mut-ter, seg-ne und be-hü-te sie. Lie-ber Gott, be-hü-te

7. Bruder Wassinka und Bruder Mischenka. Lie-ber Gott, be-hü-te

11. Großmutter auch, die lie-be, gib noch recht lang Le-ben und Ge-sundheit ihr.

13. Großmut-ter ist so gut, Großmut-ter ist so alt, lie-ber Gott!

16. Und behüt, lieber Gott, Tante Katja, Tante Na-tascha, Tante Mascha, Tante Pa-ra-scha, Tan-te Lju-be, War-ja und Sa-scha und Ol-ja und Tan-ja und Ned-ja,

19. ra-scha, Tan-te Lju-be, War-ja und Sa-scha und Ol-ja und Tan-ja und Ned-ja,

27 *Tempo I.*
 Nja - nja,
 sag' Nja - nja!
 Wie geht es

30
 weiter? „Ach du ein un-acht-sa-mes Ding du!
 Wie oft soll man dir's

33
 sagen: Lie-ber Gott, be - hüt und schütze mich gnädig auch!“ Lie-ber Gott, be -

36
 hüt und schütze mich gnä-dig auch!
 So, Njanjuschka?

21
 On- kel, Pet- ja, und Kol- ja,
 On- kel Wa- lo- dja und Grischa und Sa- scha, sie

23
 al - le, lie - ber Gott, be - hü - te und schüt - ze; auch

24 *accelerando*
 Fi - lja und Wa - nja und Mit - ja und Pet - ja und

25
 Da - scha, Pa - scha, So - nja, Du- nju schka -

Peter Tschaikowsky: Wiegenlied (Maikow), op. 16, Nr.

Modest Mussorgsky: Mit der Puppe (Text von ihm)

1 (1873)

Schlaf, mein Kindelein!
 Schlaf, schlaf ein!
 Schlaf, schlaf ein!
 Möge süß dein Träumen sein!
 Deines Schlafes Hüter sind:
 Adler, Sonne und der Wind!

Adler flog zum Felsenhaus,
 Sonne sank ins Meergebraus,
 Sturmwind, der drei Tag geweht,
 heimwärts zu der Mutter geht.

Mutter fragt den Brausewind:
 „Wo verweilest du mein Kind?
 Strittst du mit der Sterne Heer?
 Jagtest Wellen du im Meer?“

„Nicht bewegt ich Meeresflut,
 nicht umwölkt ich Sternenglut,
 Hab bewahrt dein Kindelein klein,
 schaukelte die Wiege sein!“

Schlaf mein Kindelein!
 Schlaf, schlaf ein!
 Schlaf, schlaf ein!
 Möge süß dein Träumen sein!
 Deines Schlafes Hüter sind:
 Adler, Sonne und der Wind!

Das Lied entstand unter dem Eindruck der Nachricht, daß die jungverheiratete Frau des Komponisten Rimsky-Korsakow ein Kind erwarte, und ist ihr gewidmet.

selbst), 1870

Tjapa, eia,
 Tjapa, schlafe ein,
 schließe deine Äugelein.
 Tjapa! Schlaf, hörst du!

Tjapa, schlafe ein,
 wirst du brav nicht sein,
 kommt der böse Wolf,
 trägt dich in den Wald!

Tjapa, schlafe ein,
 will dir jetzt erzählen,
 wovon dir soll träumen:
 vom Zaubergarten,
 wo auf allen Bäumen,
 wie sonst Früchte reifen,
 Näschiereien wachsen,
 Kuchen und Konfekt,
 brauchst sie nur zu greifen!

Eia, schlafe ein,
 eia, Tjapa!

Wiegenlied.

Malkow.

P. Tschaikowsky. Op.16, Nr.1.

Andantino (♩).

Musical score for measures 1-4. The music is in 3/4 time with a key signature of one sharp (F#). It features a piano accompaniment with a steady eighth-note pattern in the right hand and a more melodic line in the left hand. Dynamics include *pp* and *mp*.

5

Musical score for measures 5-9. The melody continues with a *dim.* marking. The piano accompaniment remains consistent. Dynamics include *pp* and *dim.*

10

Musical score for measures 10-14. The melody is more active, with a *cresc.* marking. Dynamics include *cresc.* and *dim.*

15

Musical score for measures 15-19. The melody concludes with a *mp* dynamic. Dynamics include *mp*.

Musical score for measures 20-23. The melody continues with a *rit.* marking. Dynamics include *rit.*

24

Musical score for measures 24-27. The melody continues with a *dim.* marking. Dynamics include *dim.* and *cresc.*

28

Musical score for measures 28-32. The melody continues with a *mf* dynamic. Dynamics include *mf*.

33

Musical score for measures 33-36. The melody continues with a *poco rit.* marking. Dynamics include *poco rit.* and *dim.*

37

Musical score for measures 37-41. The melody concludes with a *pp* dynamic. Dynamics include *pp* and *cresc.*

Modest Mussorgsky: Mit der Puppe (Kinderstube)
(Text von Mussorgsky)

Andante

8. Tja - pa, ei - a, Tja - pa, schla - fe ein.

4. schlie - ße dei - ne Äu - ge - lein, Tja - pa! schlaf, hörst du!

7. Tja - pa, schla - fe ein, wirst du brav nicht sein, kommt der bö - se Wolf,

10. trägt dich in den Wald! Tja - pa, schla - fe ein.

14. will dir jetzt er - zäh - len, wo - von dir soll träu - men:

16. vom Zau - ber - gar - ten, wo auf al - len Bäu - men, *cresc.*

18. wie sonst Fröh - le rei - fen, Nä - sche - rei - en wach - sen, *mf*

20. Ku - chen und Kon - fekt, brauchst sie nur zu grei - fen! *dim.*

22. Ei - a, schla - fe ein, ei - a, Tja - pa! *p*

Johannes Brahms: Fünf Lieder op. 49, 1868
4. Wiegenlied

Singstimme *Zart bewegt* (An B.F. in Wien)

Guten A - bend, gut Nacht, mit
Guten A - bend, gut Nacht, von

Pianoforte

Ro - sen be - dacht, - mit - Näg - lein be - steckt schlupf
Eng - lein be - wacht, - die - zei - gen im - Traum dir -

un - ter die Deck: mor - gen früh, wenn Gott will, wirst du wie - der ge -
Christkindleins Baum. Schlaf nun se - lig und süß, schau im Traum's Pa - ra -

weckt, mor - gen früh, wenn Gott will, wirst du wie - der ge - weckt.
dies, schlaf nun se - lig und süß, schau im Traum's Pa - ra - dies.

*Wunderhorn
G. Scherer.*

Franz Schubert:

op. 98, 2 Wiegenlied

Textdichter unbekannt
D 498

Langsam

Schla - fe, schla - fe, lei - se wiegt - dich
Schla - fe, schla - fe, in dem sü - ßer. Kna - be, noch be - schützt dich
Schla - fe, schla - fe, in der Flau - men Scho - ße, noch um - tönt - dich

pp

November 1816

4

dei - ner Mut - ter Hand; sanf - te Ru - he, mil - de La - be bringt dir schwe - bend
dei - ner Mut - ter Arm; al - le Wün - sche, al - le Ha - be faßt sie lie - bend,
lau - ter Lie - bes - ton; ei - ne Li - lie, ei - ne Ro - se, nach dem Schla - fe

8

die - ses Wie - gen - band.
al - le lie - be - warm.
werd' sie dir - zum Lohn.

An die Musik

Franz Schubert, Op. 88 Nr. 4

Franz von Schober

Originaltonart: D-dur

Mäßig (♩ = 40)

Du hol - de
Kunst, in wie - viel grau - en Stun - den, wo mich des
Le - bens wil - der Kreis um - strickt, hast du mein
Herz - zu - war - mer Lieb' ent - zun - den, haast mich in ei - ne
bess - re Welt ent - rückt, in ei - ne bess - re Welt ent - rückt!

Oft hat ein
Seuf - zer, der - net Harf' ent - flos - sen, ein sü - ßer
hei - li - ger Ak - kord von dir den Him - mel
bess - rer Zel - ten mir er - schlossen, du hol - de Kunst, ich
dan - ke dir da - für, du hol - de Kunst, ich dan - ke dir!

Peter Tschaikowsky: Streichquartett op. 11, 2. Satz (1872)

Andante cantabile

Measures 1-10 of the score. The music is in B-flat major, 3/4 time, and marked 'Andante cantabile'. The first violin part begins with a melodic line marked *p* *con sordino*. The second violin, viola, and cello/bass parts provide harmonic support with sustained notes and rhythmic patterns. Measure numbers 5 and 10 are indicated above the staves.

Measures 11-20 of the score. The first violin part features a more active melodic line starting at measure 15, marked *p* *express.*. The other instruments continue with their respective parts, with the cello/bass part also marked *p* *express.* at measure 20. Measure numbers 15 and 20 are indicated above the staves.

Measures 21-30 of the score. The first violin part has a prominent melodic line marked *mf* starting at measure 25. The second violin part has a melodic line marked *pp* starting at measure 25. The viola and cello/bass parts have melodic lines marked *mf* and *p* respectively. The first violin part has a melodic line marked *pp* starting at measure 30. Measure numbers 25 and 30 are indicated above the staves.

Tschaikowsky:

"Die Musik von Mussorgski schicke ich von ganzem Herzen zum Teufel, sie ist eine gemeine und niederträchtige Parodie auf die Musik." (Riesemann, S. 247f.)

Brief vom 29. 10. 1874 an seinen Bruder über den "Boris".

Tschaikowsky:

"Von Mussorgski meinen Sie mit Recht, er sei 'abgetan'. Dem Talente nach ist er vielleicht der Bedeutendste von allen, nur ist er ein Mensch, dem das Verlangen nach Selbstvervollkommnung abgeht und der zu sehr von den absurden Theorien seiner Umgebung und dem Glauben an die eigene Genialität durchdrungen ist. Außerdem ist er eine ziemlich tiefstehende Natur, die das Grobe, Ungeschliffene, Häßliche liebt ... Mussorgski kokettiert mit seiner Ungebildetheit; er scheint stolz zu sein auf seine Unwissenheit und schreibt, wie es ihm gerade einfällt, indem er blind an die Unfehlbarkeit seines Genies glaubt. Und in der Tat blitzen oft recht eigenartige Eingebungen in ihm auf. Er spricht trotz all seiner Scheußlichkeiten dennoch eine neue Sprache. Sie ist nicht schön, aber unverbraucht." (Riesemann, S. 247f.)

Brief vom 24. 12. 1876 an Frau von Meck.

Tschaikowsky:

"Die Inspiration ist ein Gast, der nicht auf den ersten Ruf erscheint. Aber arbeiten sollte man trotzdem stets, und ein ehrlicher Künstler wird nie mit gefalteten Händen dasitzen, unter dem Vorwand, zum Arbeiten nicht aufgelegt zu sein. Wartet man auf die Stimmung und bemüht sich nicht, ihr entgegenzutreten, so verfällt man leicht der Apathie und Faulheit... Glaube und Geduld verlassen mich nie, und heute früh wurde ich wieder von der geheimnisvollen Flamme der Inspiration erfaßt ... deren Ursprung man nicht kennt und die mir die Fähigkeit verleiht, Werke zu schaffen, das menschliche Herz zu bewegen und eine nachhaltige Wirkung auszuüben. Ich habe gelernt, mich zu überwinden. Ich bin glücklich, daß ich nicht in die Fußstapfen meiner russischen Landsleute getreten bin, die es aus Mangel an Selbstvertrauen und Selbstbeherrschung vorziehen, sich auszuruhen und alles zu verschieben, sobald sie auf die geringsten Schwierigkeiten stoßen. Deshalb schreiben sie - trotz großer Begabung - so wenig und so diletantenhaft."

Brief vom 5. 3. 1878 an Frau von Meck. (Helm, S. 124ff.)

Tschaikowsky:

"Als ich gestern mit Ihnen über den Schaffens-Vorgang eines Komponisten sprach, habe ich die Arbeit, die der ersten Skizzierung folgt, noch nicht deutlich genug geschildert. Dieser Teil ist besonders wichtig. Was aus dem Gefühl heraus niedergeschrieben worden ist, muß nunmehr kritisch überprüft, ergänzt, erweitert und, was das Wesentlichste ist, verdichtet werden, damit es den Erfordernissen der Form angepaßt wird. Zuweilen muß man in diesem Punkt seiner eigenen Natur zuwiderhandeln, schonungslos Dinge vernichten, die man mit Liebe und Inspiration komponiert hat. Ich kann mich über eine karge Erfindungsgabe und Einbildungskraft nicht beklagen, habe jedoch immer unter mangelnder Gewandtheit in der Behandlung der Form gelitten. Nur mit andauernder, hartnäckiger Arbeit habe ich es dahin gebracht, Formen zu vollenden, die bis zu einem bestimmten Grad dem Inhalt entsprechen. Allzu unbekümmert, habe ich früher nicht erkannt, wie ungeheuer wichtig die kritische Überprüfung meiner eigenen Entwürfe ist. So konnte es geschehen, daß aufeinanderfolgende Teile nur locker zusammengefügt und Nahtstellen sichtbar waren. Das war ein schwerer Fehler, und es hat mich Jahre gekostet, bis ich überhaupt begonnen habe, ihn zu korrigieren. Jedoch werden meine Kompositionen niemals Vorbilder an Form sein, weil ich nur das zu ändern imstande bin, was an ihr sich nicht mit meinem musikalischen Charakter verträgt - von Grund auf kann ich sie nicht ändern."

Brief vom 25. 6. 1878 an Frau von Meck. (Morgenstern, S. 230f.)

Mussorgsky über Tschaikowsky:

„Es kommt ja nicht auf die Musik, auf Worte, Palette oder Meißel an – der Teufel hole euch Lügner und Heuchler e tutti quanti! Gebt und lebendige Gedanken, laßt uns in fruchtbarem Gespräch mit den Menschen bleiben, gleich über was, aber narret uns nicht mit hübschen Melodien, die wie eine Schachtel Konfekt von einer Dame der Gesellschaft herumgereicht werden.“

Mussorgsky (18. 10. 1872 an Stassow):

"Die künstlerische Darstellung der Schönheit allein, im materiellen Sinne des Wortes, ist eine große Kinderei - das Säuglingsalter der Kunst. Die feinen Züge der menschlichen Natur und der menschlichen Masse aufzufinden, ein eigensinniges Bohren in diesen unerforschten Regionen und ihre Eroberung - das ist die Mission des echten Künstlers. Z u n e u e n U f e r n ! furchtlos durch Stürme, hinweg über alle Klippen und Untiefen, z u n e u e n U f e r n ! - Der Mensch ist ein geselliges Tier und kann nichts anderes sein; in den menschlichen Massen, genau ebenso wie im einzelnen Individuum, gibt es gar feine Züge, die der Beobachtung entgleiten, Züge, die von niemandem noch berührt worden sind: sie zu entdecken und zu studieren, lesend, beobachtend, erratend, sie mit dem innersten Innern zu erfassen und dann die Menschheit damit zu nähren wie mit einer gesunden, kräftigen Speise, die noch niemand gekostet hat . das ist eine Aufgabe! Herrlich, wie herrlich! ... Repins 'Burlaki', Antokolskijs 'Inquisition' - d a s sind Pionierarbeiten, die zu neuen Ländern, 'zu neuen Ufern' führen." (Riesemann, S. 130 und 133)

Mussorgsky (2. 1. 1873 an Stassow):

"Wenn unsere gemeinsamen Versuche, in lebendiger Musik lebendige Menschen zu schaffen, von den l e b e n d e n Wesen werden verstanden werden, und wenn die nur v e g e t i e r e n d e n Menschen mit tüchtigen Klumpen Schmutz nach uns werfen, wenn die m u s i k a l i s c h e n P h a r i s ä e r uns kreuzigen werden - wir wollen doch weiterarbeiten ... " (Riesemann, S. 218)

LK Musik 12/I**Klausur Nr. 2****24. 11. 1997**

Thema: Vergleichende Analyse und Interpretation:
Mussorgsky: Mit der Njanja, 1868 – Tschaikowsky: Großmutter und Enkel, 1883

Aufgabe: Untersuche die beiden Stücke hinsichtlich ihrer ästhetischen Konzeption im Spannungsfeld zwischen Inhaltsästhetik und Formästhetik.

Möglicher Untersuchungsgang:

- Vergleich der beiden Texte
- Allgemeine (vergleichende) Charakterisierung der beiden Lieder hinsichtlich ihres Vertonungskonzepts (Worauf kommt es dem Komponisten jeweils an? Wie zeigt sich das in allgemeinen Merkmalen der Komposition? ...)
- Genauere Untersuchung wichtiger Struktur- und Ausdrucksmerkmale des Tschaikowsky-Stücks, dann des Mussorgsky-Stücks
- Kurze zusammenfassende Einordnung und Bewertung der beiden Stücke

Arbeitsmaterial: - Notentexte
- Toncassette (Mussorgsky: Boris Christoff, 1955, Dauer: 1:56; Tschaikowsky: Dauer: 1:40; Tschaikowsky: Ilya Levinsky, 1996, Dauer: 2:33)
- Liedtexte (s. u.)

Arbeitszeit: 4 Unterrichtsstunden

<p>Modest Mussorgsky:</p> <p>Mit der Njanja (1868)</p> <p>O erzähl mir, Njanjuschkka, o erzähl das Märchen mir, weißt du, das vom Werwolf, weißt du noch! Wie er um das Haus im Dunkeln schlich, wie die Kinder er zum Walde trug und sie fraß, daß kein Knöchelchen übrig blieb, und wie laut die Kinder schrie'n und jammerten ...</p> <p>Njanjuschkka! Nicht wahr, dafür zur Strafe fraß er sie, weil sie folgsam nicht ihrer Njanjuschkka, nicht gehorchten ihren Eltern auch; dafür fraß der Wolf sie, Njanjuschkka?</p> <p>Oder weißt du: Lieber noch erzähl mir von dem Königspaare, das am Meer in einem schönen Schlosse wohnte. Er wahr lahm und hinkte immer so, wo er stolperte, wuchs ein Pilz sogleich! Und die Frau, die hatte Schnupfen stets; Wenn sie nieste, platzten alle Scheiben.</p> <p>Weißt du, Njanjuschkka: Von dem Wolfe das besser schon nicht erzähl! Laß im Wald ihn! Und erzähl mir lieber das! Das Komische!</p>	<p>P. I. Tschaikowsky:</p> <p>Großmutter und Enkel (Nr. 1 der 16 Kinderlieder op. 54, 1883)</p> <p>Ein alt Mütterlein im Stübchen Saß am Fenster Strümpfe strickend, über ihre große Brille in die Ecke immer blickend, weil im Winkel dort ein braungelockter Knabe wortlos harret, weil voll Sorge sein Gesicht, sein Blick ins Leere immer starret.</p> <p>„Warum bleibst im Haus, mein Bübchen? Geh zum Garten Beete graben, oder ruf die kleine Schwester, spiel mit ihr Rößlein und Wagen!“</p> <p>Kam das Enkelchen zum alten Frauchen, lehnt sein Lockenköpfchen an sie an. Und er schweigt, mit seinen großen Augen schelmisch auf sie schauend ...</p> <p>„Willst gewiß was Hübsches haben?“ Fragt die Großmama den Knaben. „Möchtest Feigen oder Trauben, möchtest schönes Spielzeug haben?“</p> <p>„Nein! Geschenke brauch ich keine, Spielzeug habe ich genug schon, Ränzlein kaufe mir! Zur Schule zeige mir den Weg nun!“</p> <p>(Deutsch von Hellmuth Pattenhausen)</p>
---	---

Modest Mussorgsky: Mit der Njanja (Kinderstube)
(Text von Mussorgsky)

26. April 1866. "Alexander Ssergejewitsch Dargomyshski, dem großen Verkünder der Wahrheit in der Musik" gewidmet.

Allegretto

1 O er - zähl mir, Njan-jusch-ka, o er - zähl mir, Her-ze-lein, je - ne

4 Mär vom Un - hold Bö - se-wicht: Wie der Un - hold durch die

7 Wäl - der ging. Wie der Un - hold klei - ne Kin - der fing und sie

10 fraß und be - nag - te, die Knöchel - chen. Und die Kin - der, wie sie wein - ten,

13 jam - mer - - ten... Njan-jusch-ka A - ber

16 sag mal, wo - für denn strafft er sie? Sie be -

19 lei - dig - ten ih - re Wär - te - rin, sie ge - horchten ih - ren

22 Ei - tern nicht... Und der Un - hold fraß sie, Njan-jusch-ka?

25 O - der, hör mal: du er - zähl das Mär - chen von dem

28 Kö - nig lie - ber, der im Schlos - se leb - te an dem blau - en Mee - re...

31 Er ging lahnm, wurd "Hin - ke - pink" ge - nannt: Wo er

35 stol - perte - ein Plitz schoß da auf. Und die Kö - ni - gin hatte

38 Schnup - fen stets. Wenn sie nieste, Schei - ben platz - ten

42 da. Hör mal, Njan - jusch - ka: Du, er - zähl das Märchen von dem

46 Un - hold nicht! Laß den Un - hold! Nun er - zähl mir lie - ber

50 dies, das Lu - sti - gel

1:

Großmutter und Enkel

(Alexej Pleschtschjev)

Deutscher Text: Hellmuth Pattenhausen

P. J. Tschaikowsky, op. 54, 1. 16^o
(1883)

Moderato

Ein alt

5

Müt - ter - lein im Stüb - chen
sass am Fen - ster Strümpfe stri - ckend, ü - ber

9

ih - re grosse Brill - le
in die E - cke im - mer bli - ckend,

13

weil im Win - kel dort ein braun - ge - lock - ter Kna - be wort - los

16

har - ret,
weil voll Sor - ge sein Gesicht, sein Blick ins Leere immer

20

starr - ret ...
"Warum bleibst im Haus, mein Büb - chen?"

24

Geh zum Garten Beete gra - ben, o - der ruf die kleine Schwester, spiel mit

44 Trau - ben, möchtest schön-nes Spielzeug ha - ben?" rifen.
mf

49 *meno mosso*
 "Nein! Ge - schen-ke brauch ich keine, Spiel - zeug ha - be ich ge-nug schon,
mf

55 *tempo I*
 Ränzlein kaufe mir! Zur Schu-le endlich zel - ge mir den Weg nun!"
mp

60

28 ihr Röss-lein und Wa-gen!"
 Kam das En-kei - chen zum alten
p

32 Frauchen, lehnt sein Lockenköpf - chen an sie an. Und er schweigt, mit seinen großen
dolce

36 Augen schelmisch auf sie schau - end... "Willst ge-wiss was Hübsches
p

40 ha - ben? "Fragt die Gross- ma-ma den Kna - ben. "Möchtest Fei - gen o - der

Lösungsskizze/Bewertungsbogen

2. Klausur LK Musik 12/I (24. 11. 1997)

1. Text:

Beide Texte entsprechen sich inhaltlich als Szene zwischen einem Kind und der Bezugsperson, unterscheiden sich aber in der Textsorte: Prosa - Gedicht.	2	
Bei Mussorgsky handelt es sich um einen Monolog des Kindes, das verschiedene Assoziations- und Gedankenketten vor der Amme ausbreitet, bevor es sich entscheidet, welches Märchen diese ihm erzählen soll.	1	
Bei Tschaikowsky schildert der Text die Situation und mündet in einen Dialog zwischen Großmutter und Enkel.	1	

2. Musikalische Konzepte:

Mussorgsky folgt einem inhaltsästhetischen, realistischen Konzept und gestaltet die Textvorlage als durchkomponierte musikalische Szene:	1	
- Er ahmt den Sprechduktus des Kindes rhythmisch und melodisch nach.	1	
- Das sieht man an den Taktwechseln, Fermaten, Tonrepetitionen und der geringen Zahl von melodischen Korrespondenzen (Prosamelodik).	2	
- Er benutzt verschiedene Stile und Ausdrucksfiguren zur Charakterisierung von Personen und psychischen Situationen bzw. inneren Entwicklungen (s.u.).	1	
- Er unterstreicht tonmalerisch viele Details des Textes (s. u.)	1	
- Das führt zu einer bunt gewürfelten Form mit einer Reihe von Schnitten (s.u.)	1	
Tschaikowsky folgt einem mehr formästhetischen Ansatz und vertont das Gedicht als Strophenlied:	2	
- Er schreibt eine mehr musikalisch bestimmte Melodie, der sich der Text unterordnet.	1	
- Das sieht man an der regelmäßigen, symmetrischen, periodischen Gliederung (Korrespondenzmelodik).	1	
- Er gibt im wesentlichen die Gesamtsituation wieder: einfacher folkloristisch-floskelhafter Aufbau: Großmutter: Quintraum, 2 (a) + 2 (b) + 2 (a) + 2 (b'), Quartfall, Äolisch; Enkel: 4 (c) + 4 (c), Septambitus, steigend, G-Dur.	1	
- Aus diesen beiden Elementen wird durch additive Reihung eine Strophenform: (A)A – B – A – B – A' – C (A). Die Wiederholung des Vorspiels am Schluß rundet das Ganze ab.	2	
- Es wird aber auch deutlich, daß trotz des insgesamt einheitlichen Ablaufs doch einige Details genauer beleuchtet werden:		
- Die Großmutter wird als ruhige einfache Frau charakterisiert (Wellenform der Melodie, einfache akkordische Begleitung).	1	
- Der Enkel wirkt durch das Dur, die steigende Melodie, die Achtel-Tonrepetitionen, das weitertreibende fill-in-Motiv T. 16/17, 20/21... (abgespalten aus A, T. 5-6, damit A und B verbindend) und die Achtelrepetitionen im Klavier unruhiger (vgl. Text).	2	
- In den weiteren A-Strophen, wo die Großmutter den Enkel anredet, übernimmt die Begleitung ansatzweise die Achtelfiguren der B-Strophen (Aktivierung).		
- Der C-Teil bricht mit dem Formschema, um die Pointe deutlicher herauszustellen: Modulation, asymmetrische Glieder (T. 49ff: 3+3+2+3), dennoch bleibt es – bis auf die „gesprochene“ Pointe „Ränzlein kaufe mir!“ - bei der Korrespondenzmelodik.	1	

3. Genauere Analyse des Mussorgsky-Stückes:

Tonmalerische Unterstreichung von realen Details:		
- chromatische Triolenfigur ab 10, vor allem 13: „jammerten“	1	
- dissonanter Akkord (Tritonusrahmen) T. 32ff.: „hinken“	1	
- Stolperfigur in T. 35 + „schoß auf“	1	
- Niesfigur 36 – 40: ha (Kl. Sekunde) – ha – ha – ha – ha – ha – h a -tschi (höchster Ton, kurzer Vorschlag)	1	
- „Platzen“: ähnlich wie Niesfigur + tiefe Baßtöne (dumper Aufprall) + Zerspringen des Glases (chromatische 16tel-Figur)	1	
Harmonische und tonräumliche Verdeutlichung von seelischen Befindlichkeiten:		
- Dur + 'normale' Dreiklänge: Zutrauliche Anrede an die Amme: T. 14-15, 23-24, 25-28, 43-44, 48-53 und schöne Vorstellungen („blaues Meer“ T. 28-30)	2	
- Dissonante Klänge und 'schräge' Intervalle in der Melodie: Lustig-Skurriles (s.o.) und Unbehaglichkeit/Angst:	1	
- Tritonus: (4: „jene Mär“, 5: „Bösewicht“, 9: „Kinder fing“, 31/32: „er ging lahm“, 33: „Hinkepink“, 47: „Unhold“)	1	
- An den gleichen und ähnlichen Stellen dissonante Akkorde + tiefe Lage	1	

- Steigen (+ Cresc.): steigende Erregung: 6-15, 19-22	1	
Milieu- und situationsgerechter Einsatz von Stilen:		
Nachahmung des Tonfalls, mit dem die <i>Amme</i> diese Märchen (und die eingestreuten Ermahnungen) wohl vorgetragen hat:	1	
- T 6-9): Unisono, Sekundklang (bäurisch-folkloristisch)	1	
- T. 19-22: Heterophonie (= Unisono mit Abweichungen), Bordunton d (dto.)	1	
Kind:		
- Durharmonik u.ä. s.o.		
- Kindliche Leiermelodik mit Trichord, Quartfall und weichem Satz (Dur + chromatischer Baßgang) in hoher Lage, legato = zutrauliche Zuwendung zur Amme, die was erzählen soll.	2	
- Umschlag der Stimmung bei dem Gedanken an den „Unhold“: T. 4-5: dissonante Akkorde und Intervalle, tiefe Lage, Zerstörung des rhythmisch gleichmäßigen Flusses - Pausen, Überdehnung des „Bö(sewicht“) -	2	
- Dieser Vorgang des stilistischen Umschlages wiederholt sich an entsprechenden Stellen ähnlich: T. 14-18 (Dur, Quarten – Diss., verminderte Sept) // 42ff.: Dur – Diss. (Märchen vom Unhold – Dur-Kadenz (das lustige Märchen)	2	
Form:		
Der wechselvolle Ablauf entspricht den sprunghaften Assoziationen des Kindes. Deshalb fehlt auch eine tonartige Geschlossenheit (Beginn Ges/es, Ende B-Dur). Die Schnitte in der formalen Anlage sind durch Pausen/Fermaten und harmonische und stilistische Wechsel bestimmt (5/6, 13/14, 18, 22, 25/26, 30/31, 36, 43, 48). Mussorgsky schreibt hier also ein extrem von der realen Szene bestimmtes Stück.	1	
Die Form ist weit zerklüfteter als bei den bisher behandelten Stücken. Dennoch gibt es auch formstabilisierende Faktoren:	2	
- Die Gruppierung von Stilzonen: A-B (1-5), C-A (6-13), D-B (14-18), C (18-22), D (22-25), Av (26-30), Bv (31-42), A-Bv (43-47), Av (48-53). Das Nachspiel bezieht sich auf die Stelle vom „blauen Meer“ (T. 28ff.) und indirekt auf den Anfang und bildet damit eine lose Klammer.	1	
- Ein durchgehender, aber eben immer wieder gestörter Sprechrhythmus, der zunächst auch durch melodische Korrespondenzen geprägt ist, die dann verfremdet werden: T 1ff.: 67/12345 – 67/12345 - 671 Bruch; T. 6ff.: 12/3456 – 12/3 - 12/3456 – 12/3 -...; T. 19ff.: 56/123 – 45/123 – 45/12 - ... u. a.	2	
Tschaikowskys Stück ist zwar nicht wesentlich westlich geprägt – es stellt eine russische Genreszene dar -, ist aber dennoch als musikalisches „Stilleben“ formästhetisch bestimmt und setzt sich dadurch von Mussorgskys Realismuskonzept grundsätzlich ab.	1	

Darstellung:	6	
Punkte:	60	
Prozente:	100	

George Gershwin: Porgy and Bess (1935): Summertime (Lullaby)

Allegretto semplice

Musical score for measures 1-5. The piano accompaniment is marked *mf espressivo*. The vocal line is in G major, 3/4 time, with a melody that begins with a quarter rest followed by a quarter note G4.

Musical score for measures 6-9. The tempo changes to *Moderato*. The piano accompaniment is marked *mp espress.*. The vocal line continues with the lyrics: "Sum-mer - time an' the liv - in' is".

Musical score for measures 10-13. The piano accompaniment is marked *mp poco rit.*. The vocal line continues with the lyrics: "eas - y, Fish are jump - in' an' the cot - ton is".

Musical score for measures 14-17. The tempo changes to *a tempo*. The piano accompaniment is marked *mf a tempo*. The vocal line continues with the lyrics: "high Oh, yo' dad - dy's rich, An yo'ma is good -".

Musical score for measures 18-21. The piano accompaniment is marked *mf*. The vocal line continues with the lyrics: "look - in' So hush, lit - tle ba - by, don' you".

Musical score for measures 22-25. The tempo changes to *poco animato*. The piano accompaniment is marked *mf espress.*. The vocal line continues with the lyrics: "cry One of these".

Musical score for measures 26-29. The tempo changes to *Tempo I*. The piano accompaniment is marked *R.H.*. The vocal line continues with the lyrics: "morn - in's you goin' to rise up sing - in' Then you'll".

Musical score for measures 30-33. The piano accompaniment is marked *mp*. The vocal line continues with the lyrics: "spread yo' wings an' you'll take the sky But till that".

Musical score for measures 34-37. The piano accompaniment is marked *mp*. The vocal line continues with the lyrics: "morn - in' there's a noth - in' can harm you With".

Musical score for measures 38-41. The piano accompaniment is marked *mp*. The vocal line continues with the lyrics: "Dad - dy an' Mam - my stand - in' by".

Musical score for measures 42-45. The piano accompaniment is marked *dim.* and *ten.*. The vocal line continues with the lyrics: "high".

Bearb. Eduard Pütz

Langsam

1. Some-times I feel like a mo-ther-less child, some-times I feel like a
 2. Some-times I feel like I'm al - - mos' gone, some-times I feel like I'm
 3. Some-times I feel like a mo-ther-less child, some-times I feel like a

1. home. lan. home.
 2. be - lie - ver, - a long way's - from
 3. be - lie - ver, - a long way's - from

1. mo-ther-less child, some-times I feel like a mo-ther-less child, a
 2. al - - mos' gone, some-times I feel like I'm al - - mos' gone, way
 3. mo-ther-less child, some-times I feel like a mo-ther-less child, a

1. long way's from
 2. up in de haeb'n - ly way's - from
 3. long way's from

1. Auf dem Weg in das himmlische Land;
 Glaubensgefährte,
 Auf dem Weg in das himmlische Land.
 3. Manchmal fühle ich mich wie ein mutterloses Kind,
 Manchmal fühle ich mich wie ein mutterloses Kind,
 Es ist ein weiter Weg nach Hause;
 Glaubensgefährte,
 Es ist ein weiter Weg nach Hause.

1. home. lan. home.
 2. be - lie - ver, - a long way's - from
 3. be - lie - ver, - a long way's - from

1. home. a long way's - from home.
 2. lan', - way up in de haeb'n - ly lan'.
 3. home, - a long way's - from home.

10
1. home.
2. lan.
3. home.

1. home. True True True
 2. lan. True True True
 3. home. True True True

13
1. home.
2. lan'.
3. home.

1. home, - a long way's - from home.
 2. lan', - way up in de haeb'n - ly lan'.
 3. home, - a long way's - from home.

1. Manchmal fühle ich mich wie ein mutterloses Kind,
 Manchmal fühle ich mich wie ein mutterloses Kind,
 Es ist ein weiter Weg nach Hause;
 Glaubensgefährte,
 Es ist ein weiter Weg nach Hause.
 2. Manchmal fühle ich mich, als sei ich fast schon tot,
 Manchmal fühle ich mich, als sei ich fast schon tot,

Aufführungspraxis: 1.(3.) Strophe mit gestr. Bass, 2. Strophe mit pizz. Bass (Stichnoten) im Rhythmus. (Schlagzeug ad lib)

Alexander Borodin: Eine Steppenskizze aus Mittelasien (1880)

Material:

"russisches Lied"



"morgenländische Weise"



**grafische
Struktur-
skizze**



**Bezüge
zum Pro-
gramm**

In der einformigen Steppe Mittelasien erklingen die bisher fremden Töne eines friedlichen russischen Liedes. Aus der Ferne vernimmt man das Getrappel von Pferden und Kamelen und den eigentümlichen Klang einer morgenländischen Weise. Eine einheimische Karawane nähert sich. Unter dem Schutze der russischen Waffen zieht sie sicher und sorglos ihren weiten Weg durch die unermeßliche Wüste. Weiter und weiter entfernt sie sich. Das Lied der Russen und die Weise der Asiaten verbinden sich zu einer gemeinsamen Harmonie, deren Widerhall sich nach und nach in den Lüften der Steppe verliert.

Alexander Borodin: Eine Steppenskizze aus Mittelasien (1880)

In der einförmigen Steppe Mittelasiens erklingen die bisher fremden Töne eines friedlichen russischen Liedes. Aus der Ferne vernimmt man das Getrappel von Pferden und Kamelen und den eigentümlichen Klang einer morgenländischen Weise. Eine einheimische Karawane nähert sich. Unter dem Schutze der russischen Waffen zieht sie sicher und sorglos ihren weiten Weg durch die unermeßliche Wüste. Weiter und weiter entfernt sie sich. Das Lied der Russen und die Weise der Asiaten verbinden sich zu einer gemeinsamen Harmonie, deren Widerhall sich nach und nach in den Lüften der Steppe verliert.

Material:

"russisches Lied"



[abgespaltener Kopf des "russischen Liedes"

□ augmentierter Kopf des "russischen Liedes"

□ augmentierte Form des "russischen Liedes"

○ "morgenländische Weise"

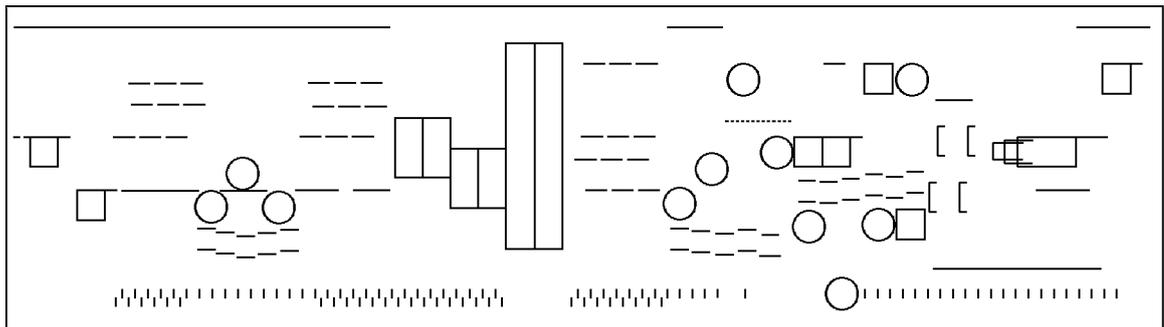


||| "Getrappel"

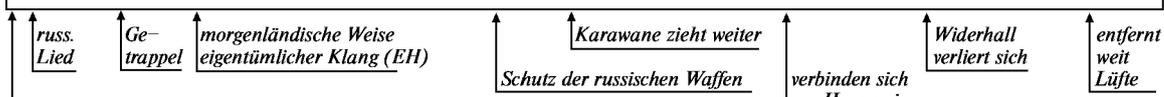
— Liegeton

Instrumentierung der Themenauftritte	Kl		EH		Kl	Fl		EH	V1	Ob	Fl	Kl	V	Fl
	H				H	Ob		Vc	V2	V	VI	H	Ob	Ob
					EH				Va	Vc		EH	Kl	
					Kl				Vc		H	EH		
					Fg						Fg	Va		
					Vc						Vc			

grafische Strukturskizze



Bezüge zum Programm



eintönig
Stille (pp)
einförmig
Steppenton

'Hymne'
akkordischer Kompaktsatz

Dynamikprofil



Nikolai Rimsky-Korssakow:

Im Frühjahr 1879 erschienen in Petersburg zwei Herren, Tatitschew und Korwin-Krukowsky mit Namen. Sie besuchten mich, Borodin, Mussorgsky, Ljadow, Naprawnik und noch andere Komponisten. Der Grund ihres Besuchs war folgender: Für 1880 stand das fünfundzwanzigjährige Herrscherjubiläum des Zaren Alexander bevor. Aus diesem Anlaß hatten die beiden ein großes Bühnenstück geschrieben: einen Dialog zwischen dem Genius Rußlands und der Geschichte, illustriert durch aktuelle Bilder, in denen einzelne Ereignisse der letzten fünfundzwanzig Jahre künstlerisch gestaltet werden sollten. Tatitschew und Korwin-Krukowsky hatten bei allen möglichen Instanzen die Genehmigung zu der geplanten Festaufführung eingeholt, und nun wandten sie sich an uns mit der Bitte, zu diesen aktuellen Bildern eine entsprechende Orchestermusik zu schreiben. (...) Der Dialog zwischen dem Genius Rußlands und der Geschichte war furchtbar hochtrabend; doch die Vorwürfe für die aktuellen Bilder waren glücklich gewählt und eigneten sich vortrefflich für eine Vertonung, und so übernahmen wir die Aufgabe. Auf diese Weise entstanden - teils in dieser, teils in der folgenden Saison - mein Chor Ruhm auf das Thema eines alten Wahrsagerliedes, Borodins später sehr populär gewordene Steppenskizze aus Mittelasien, Mussorgsky steuerte einen Marsch (Die Einnahme von Kars) bei. (...) Unsere Kompositionen entstanden in kurzer Zeit, allein die Herren Tatitschew und Korwin-Krukowsky (...) waren von der Bildfläche verschwunden, und mit ihnen die Aussicht auf die Aufführung des Dialogs und der Bilder mit unserer Musik. Von dem ganzen Vorhaben blieben unsere Kompositionen, die dann später auch in Petersburger Konzerten aufgeführt wurden.

Chronik meines musikalischen Lebens, Leipzig 1968, S. 238f.

Fjodor Michajlowitsch Dostojewsky:

"Rußland kann doch nicht der großen Idee untreu werden, die es als Vermächtnis von einer Reihe von Jahrhunderten empfing, und der es bisher unbeirrt folgte. Diese Idee besteht unter anderem auch in der Vereinigung der Slawen; diese Vereinigung ist aber keine Vergewaltigung und keine Eroberung, sondern ein Dienst der Allmenschheit. Wann und wie oft hat denn Rußland in der Politik nur seiner direkten Vorteile wegen gehandelt?"

Tagebuch eines Schriftstellers, 1876. Zit. nach: D. Tschizewsky und D. Groh (Hg.): Europa und Rußland, Darmstadt 1959, S. 477

Programm der Uraufführung 20. (8.) April 1880 in Petersburg (Man beachte die Unterschiede zu dem späteren Programmtext!):

"In der mittelasiatischen Wüste erklingt erstmals der Gesang eines friedlichen russischen Liedes. Man hört das näherkommende Getrappel von Pferden und Kamelen und die wehmütigen Klänge einer orientalischen Weise. Durch die unendliche Steppe kommt eine einheimische Karawane heran, beschützt von russischen Krieger. Vertrauensvoll und ohne Angst zieht sie ihren langen Weg dahin, unter der Bewachung der schrecklichen Kriegsmacht der Sieger.

Die Karawane entfernt sich weiter und weiter. Die friedlichen Weisen der Besiegten und der Sieger fügen sich zu einer Harmonie, deren Nachhall noch lange in der Steppe zu hören ist, bis er schließlich in der Ferne langsam erstirbt. Borodin"

Zit. nach: Sigrid Neef: Die russischen Fünf, Berlin 1992, S. 88

Rezension der Aufführung im Dezember 1883 in Moskau von Ossip Lewenson:

"Wenn man aus dem Programm jene Bilder streicht, die in Musik einfach nicht übersetzbar sind, so bleibt nur das 'Pferdegetrappel' und die beiden Lieder: das russische und das orientalische. Der tonmalerische Effekt des 'Pferdegetrappels' ist jedoch nicht neu und wesentlich besser von Liszt in der ersten der beiden Episoden aus Lenaus Faust vorgestellt worden, während russische, orientalische und andere Lieder in einem Musikwerk

nur dann von irgendeinem Wert sind, wenn der Komponist irgend etwas mit ihnen anstellt. Dort, wo jegliche Durchführung von Themen fehlt und nur eine Aufeinanderfolge oder, wie in diesem Fall, ein geschickt kombinierter Zusammenklang arrangiert ist, entsteht eine Art Potpourri. Bei raffinierter Instrumentation und einfühlsamer Interpretation durch das Orchester kann ein solches Werk vorübergehend Erfolg haben."

Zit. nach: Ernst Kuhn (Hg.): Alexander Borodin, Berlin 1992, S. 388f.

Tschaikowsky:

"Ich habe gelernt, mich zu überwinden. Ich bin glücklich, daß ich nicht in die Fußstapfen meiner russischen Landsleute getreten bin, die es aus Mangel an Selbstvertrauen und Selbstbeherrschung vorziehen, sich auszuruhen und alles zu verschieben, sobald sie auf die geringsten Schwierigkeiten stoßen. Deshalb schreiben sie - trotz großer Begabung - so wenig und so diletantenhaft."

Brief vom 5. 3. 1878 an Frau von Meck. Zit. nach: Everett Helm: Tschaikowsky, Reinbek 1976, S. 127

Gerald Abraham:

"Diese äußerste Primitivität des musikalischen Denkens gibt uns manchmal einen harten Stoß. Der Russe kümmert sich meistens fast ausschließlich um den Reiz, den die Klangstruktur im gegenwärtigen Augenblick ausstrahlt, seine geistige Schau ist nicht genügend weit und gedächtnisstark, um jenen Genuß zu vermitteln, den wir aus den besten Werken von Beethoven oder Brahms zu ziehen vermögen, wenn wir fühlen, um mit den Worten Walter Paters zu reden, daß der Komponist >das Ende vorausgesehen und es nie aus den Augen verloren hat<... Die Grundlage der neuen Weise musikalischer Komposition in Westeuropa, das System logischer Entwicklung von ursprünglichen Gedanken, dessen erster wahrhaft bedeutender Meister Beethoven war, ist dem Geist der russischen Musik vollkommen fremd... Bei den Russen können wir nie beobachten, daß sich einige unscheinbare Keime entfalten, sich selbst in immer neuem Lichte zeigen, bis ihre Möglichkeiten beinahe unerschöpflich erscheinen und sie sich zu einem großen, kunstvoll zusammenhängenden Klangkörper auswachsen. Ein solches Denken in Tönen - ein progressives Denken - ist nicht die Art, in der die Russen gestalten; bei ihnen besteht die geistige Arbeit mehr in einem Brüten, sie wälzen die Ideen unaufhörlich in ihrem Geiste umher, betrachten sie von den verschiedensten Seiten her, stellen sie vor sonderbare und phantastische Hintergründe, aber niemals entwickeln sie etwas aus ihnen."

Über russische Musik, Basel 1947. Amerbach-Verlag, S. 14 - 17

Fjodor Michajlowitsch Dostojewsky:

Rußland kann doch nicht der großen Idee untreu werden, die es als Vermächtnis von einer Reihe von Jahrhunderten empfing, und der es bisher unbeirrt folgte. Diese Idee besteht unter anderem auch in der Vereinigung der Slawen; diese Vereinigung ist aber keine Vergewaltigung und keine Eroberung, sondern ein Dienst der Allmenschheit. Wann und wie oft hat denn Rußland in der Politik nur seiner direkten Vorteile wegen gehandelt?

Tagebuch eines Schriftstellers, 1876. Zit. nach: D. Tschizewsky und D. Groh (Hg.): Europa und Rußland, Darmstadt 1959, S. 477

"Sirvonja" (kroatisches Kinderlied, Reigenmelodie) Zit. nach: Hansjürgen Schaefer (Hg.): Konzertbuch Orchestermusik A-F, Leipzig 4/1972, S. 142)
Klangbeispiel: M. Sievritts: Original und Arrangement, Wiesbaden 1989, HB 17

Rezension zu Beethovens 3. Klavierkonzert in der Allgemeinen Musikalischen Zeitung VII, 10 April 1805, Spalte 445-457:

"Gegenwärtiges grosse Konzert gehört zu den bedeutendsten Werken, die seit einigen Jahren von diesem genialen Meister erschienen sind, und dürfte sich von mancher Seite sogar vor ihnen allen, und zu seinem Vortheile, auszeichnen. Wenigstens findet Rec. in keinem seiner neusten originellen Werke, neben einer solchen Summe schöner und edler Ideen, eine so gründliche und doch nicht ins Schwülstige oder Allzugesuchte übergehende Ausführung, einen so festgehaltenen Charakter ohne Ausschweifung, und, in Absicht auf Arbeit, eine solche Einheit. Überall, wo es gut ausgeführt werden kann, wird und muss es von der größten und schönsten Wirkung seyn ... Ich wiederhole also nur nochmals mit zwey Zeilen: dies Konzert ist in Absicht auf Geist und Effekt eins der vorzüglichsten unter allen, die nur jemals geschrieben worden sind, und versuche nun aus dem Werk zu erklären, woher dieser Effekt komme, in wiefern derselbe durch die Materie und deren Konstruktion erreicht wird..."

Ein Hauptmittel, die beabsichtigte Wirkung in solch einem Werke zu erreichen, ist ferner die zweckmässige Vorbereitung und allmähliche Hinüberleitung des Zuhörers zu dem Höchsten und Entscheidendsten...

Ein anderes, besonders bey einem so langen und weitausgeführten Musikstück nothwendiges Hülfsmittel, die Aufmerksamkeit der Zuhörer immer von neuem anzuregen und zu spannen, sind Ausweichungen in entfernt liegende Tonarten. Sie sind Würze - aber eben deswegen nur selten und für das Vorzüglichste anzuwenden; weil sonst, wie in den meisten der neusten Kompositionen geschieht, die zu starken Portionen der Würze einen Ueberreiz hervorbringen, der, statt seinen Zweck zu erreichen, Ermattung hervorbringt."

Johann Jakob Engel: Ueber die musikalische Malerey, Berlin 1780:

"... zwey Regeln;

Die erste: Daß der Musiker immer lieber Empfindungen als Gegenstände von Empfindungen malen soll; immer lieber den Zustand, worinn die Seele und mit ihr der Körper durch Betrachtung einer gewissen Sache und Begebenheit versetzt wird, als diese Sache und Begebenheit selbst. Denn man soll mit jeder Kunst dasjenige am liebsten ausführen wollen, was man damit am besten, am vollkommensten ausführen kann. Besser also immer, daß man in einer Gewittersymphonie, dergleichen in verschiedenen Opern vorkömmt, mehr die innern Bewegungen der Seele bey einem Gewitter als das Gewitter selbst male, welches diese Bewegungen veranlaßt...

Die zweyete Regel ist: daß der Tonsetzer keine solche Reyhe von Empfindungen muß malen wollen, die von einer andern Reyhe von Begebenheiten oder Betrachtungen abhängig und deren Folge unbegreiflich oder gar widersinnig ist, so bald man nicht zugleich diese andere Reyhe denkt, von welcher jene eben abhängt. Eine Symphonie, eine Sonate, ein jedes von keiner redenden oder mimischen Kunst unterstütztes musikalisches Werk - sobald es mehr als bloß ein angenehmes Geräusch, ein liebliches Geschwirre von Tönen seyn soll - muß die Ausführung Einer Leidenschaft, die aber freylich in mannigfaltige Empfindungen ausbeugt, muß eine solche Reyhe von Empfindungen enthalten, wie sie sich von selbst in einer ganz in Leidenschaft versenkten, von außen ungestörten, in dem freyen Lauf ihrer Ideen ununterbrochenen Seele nach einander entwickeln. Wenn ich eine noch nicht bekannt gewordene Theorie von den verschiedenen Ideenreihen und ihren Gesetzen hier voraussetzen dürfte, so würd ich sagen, daß die Ideenreihre keine andere als die lyrische seyn muß...

Nun heißt man Malen in der Singmusick: das Objektive darstellen; hingegen das Subjektive darstellen, heißt man nicht mehr Malen, sondern Ausdrücken. . ."

Zit. nach: Rainer Fanselau: Musik und Bedeutung, Frankfurt 1984, Diesterweg Verlag, S. 139f.)

Beethoven:

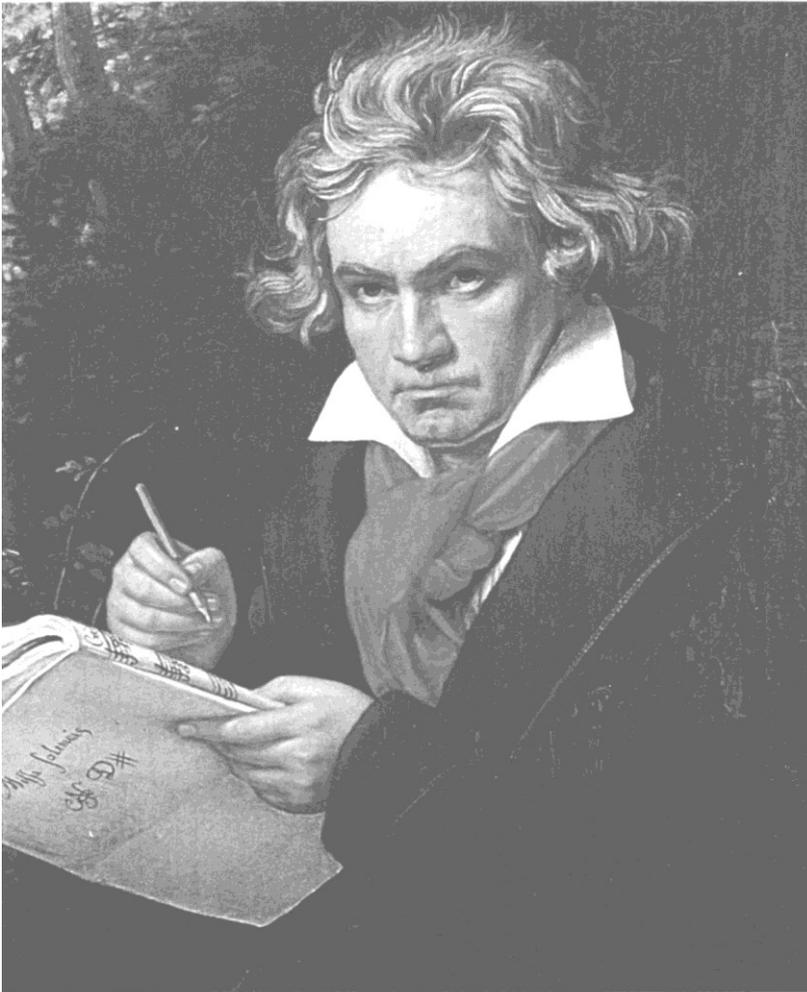
Überschrift des 1. Satzes:

"Erwachen heiterer Gefühle bei der Ankunft auf dem Lande"

28. 3. 1809 an den Verleger Breitkopf:

"Der Titel des Sinfonie in F ist: Pastoral-Sinfonie oder Erinnerung an das Landleben Mehr Ausdruck der Empfindung als Malerey -

Ludwig van Beethoven, Sinfonie Nr. 6, hg. von Hubert Unverricht, S. 166.



207. Ludwig van Beethoven. Ölbild von Joseph Carl Stieler. Walter Hinrichsen, New York.

Dem berühmten Maler Stieler, der zahlreiche Mitglieder des Kaiserhauses porträtiert hatte, räumte Beethoven insgesamt drei Sitzungen ein. Nach einer Aufschrift auf der Rückseite des Bildes („Ludwig v. Beethoven, Tonsetzer, nach der Natur gemalt von J. Stieler 1819“) ist dieses 1819 entstanden, doch wurde das Gemälde, das Beethoven stark idealisiert, erst gegen April 1820 ganz ausgearbeitet. Die Hände mußte Stieler aus dem Gedächtnis malen.

Widerhall, den der Mensch wünscht!

Aus einem Brief an Erzherzog Rudolph, Baden, 27. Mai 1813 [Kastner-Kapp Nr. 385]:

Ihro Kaiserliche Hoheit! Ich habe die Ehre, Ihnen meine Ankunft in Baden zu melden, wo es zwar noch sehr leer an Menschen; aber desto voller angefüllter und in Oberfluß und hinreißender Schönheit pranget die Natur.—Wenn ich irgendwo fehle, gefehlt habe, so haben Sie gnädigst Nachsicht mit mir, indem so viele aufeinander gefolgte fatale Begebenheiten mich wirklich in einen beinahe verwirrten Zustand versetzt; doch bin ich überzeugt, daß die herrlichen Naturschönheiten, die schönen Umgebungen von hier mich wieder ins Geleise bringen werden ...

Verstreute Notizen Beethovens [nach Kastner-Kapp Nr.507 und Thayer III, S.506]:

Mein Dekret: nur im Lande bleiben. Wie leicht ist in jedem Flecken dieses erfüllt! Mein unglückseliges Gehör plagt mich hier nicht. Ist es doch, als ob jeder Baum zu mir spräche auf dem Lande: heilig, heilig! Im Walde Entzücken! (...) Leicht bei einem Bauern eine Wohnung gemietet, um die Zeit gewiß wohlfeil. Süße Stille des Waldes! ...

Allmächtiger / im Walde / ich bin selig / glücklich im / Wald jeder / Baum spricht / durch dich.

Aufm Kahlenberg 1815 Ende September. / O Gott welche / Herrlichkeit / in einer / solchen Waldgegend / in den Höhen ist Ruhe - / Ruhe ihm zu / dienen -

Der englische Musiker Charles Neate (1784 - 1877) verbrachte 1815 mehrere Monate in Wien und in Beethovens Nähe. Darüber berichtete er 1861 dem Beethoven-Biographen A.W. Thayer. Dieser schreibt [Thayer III, S.505]:

Neate war in seinem ganzen Leben ... niemals mit einem Menschen zusammengekommen, welcher sich so an der Natur erfreute und eine solche Freude an Blumen, an Wolken, kurz an allem und jedem hatte, wie Beethoven; "Natur war gleichsam seine Nahrung, er schien förmlich darin zu leben". Bei den Spaziergängen durch die Felder setzte er sich wohl auf irgend eine grüne Bank, die zum Sitzen einlud, und ließ dann seinen Gedanken freien Lauf.

Ähnlich charakterisiert Beethovens Adlatus und Biograph Anton Schindler den Komponisten, und kommt dann zu dem Urteil [Schindler I, S. 152f.]:

Zu besserem Verständnis werde gesagt, daß wir uns in Beethoven einen Menschen vorzustellen haben, in welchem sich die äußere Natur völlig personifiziert hatte. Nicht ihre Gesetze, vielmehr die elementare Naturmacht hatte ihn bezaubert, und das einzige, was ihn in seinem wirksamen Genuß der Natur beschäftigte, waren seine Empfindungen. Auf diesem Wege ist es gekommen, daß der Geist

Was sich heute in der Undurchschaubarkeit der großen Stadt museal hervortut, gehörte damals, Ende des achtzehnten Jahrhunderts, zu einem vorstädtischen Bereich, in dem sich dreitausend Menschen in engen, kargen Wohnungen drängten, Handwerker in den Höfen ihre Werkstätten hatten, Tagelöhner neben Beamten lebten, Lehrer neben Dienstboten. Die Enge drückte sie alle auf die Straße, wo von ihnen nicht nur viele Handel trieben und arbeiteten, sondern ebenso entspannten, spielten, flanierten, dem Treiben der Nachbarn nachspionierten.

Die Straßen stanken. Bei Nacht gab es so gut wie kein Licht.

Die Lebensunruh wärmte die einen, machte die andern frösteln.

Wer träumte, wurde rasch durch das Geschrei des Tags und die Seufzer der Nacht aufgeschreckt. Die Sommersonne trocknete die Gassen und Höfe so aus, daß der Unrat gar nicht dazukam zu faulen. Der Regen häu-felte den Dreck auf, und im Winter fror rasch, was faulen und stinken konnte...

Peter Härtling: Schubert. Roman, München 6/1997, S. 12f.

Beethovens Verhältnis zur Natur (nach: Rudolph Bockholdt: Beethoven. VI. Symphonie ..., München 1981)

Aus einem Brief Beethovens an Therese Malfatti, Mai 1810 [Kastner-Kapp Nr. 245]:

Ich lebe sehr einsam und still. (...) Wie glücklich sind Sie, daß Sie schon so früh aufs Land konnten! Erst am achten kann ich diese Glückseligkeit genießen. Kindlich freue ich mich darauf; wie froh bin ich, einmal in Gebüsch, Wäldern, unter Bäumen, Kräutern, Felsen wandeln zu können, kein Mensch kann das Land so lieben wie ich. Geben doch Wälder, Bäume, Felsen den

der Natur sich in all seiner Kraft ihm geoffenbart und zur Schöpfung eines Werkes befähigt, dem in der gesamten Musik-Literatur kein ähnliches zur Seite gestellt werden kann, zu einem Tongemälde, in welchem Situationen aus dem geselligen Leben in Verbindung mit Szenen aus der Natur vor das geistige Auge des Zuhörers gebracht sind: die Pastoral-Sinfonie.

Folklore und Kunstmusik

Was ist Folklore?

- Musik die "gewachsen" ist, nicht von einem Genie komponiert
- Musik der Gemeinschaft, eines Dorfes, nicht eines einzelnen - mündlich überliefert, nicht notiert
- landschaftliche Bindung, einzelner in eng abgegrenzten Verband eingegliedert (Jedes Tal hat seine eigene Tracht!)
- starke Festlegung auf tradierte Formeln, Formen, Regeln, aber (nach dem maqam-Prinzip) fügt der einzelne improvisatorische Veränderungen hinzu.
- Musik zum Mitmachen: Mitklatschen, Mitsingen, Tanzen
- funktionale Bindung (Gebrauchsmusik): Tanz, Ritus, Krankenheilung, Feldbegehung u.ä.; nicht autonome Musik (wie die "Darbietungsmusik" für den Konzertsaal)
- nicht jede volkstümliche Musik ist Folklore: Bach/Gounods "Ave Maria"; heutige vermarktete "Volksmusik" (= für den Markt hergerichtete Unterhaltungsmusik)
- Authentische Volksmusik gibt es bei uns nicht mehr. Sie wurde schon im 19. Jahrhundert durch Industrialisierung, Aufbrechen der bäuerlichen Strukturen, Verstädterung und Ausbreitung des Kunstmusikmarktes verdrängt, im 20. Jh. dann endgültig durch die massenmediale Verbreitung und Einebnung der Musik zerstört.

- Reste authentischer Folklore findet man in den Randzonen Europas.

Sind Volksmusik und Kunstmusik wirklich so getrennt, wie es eben dargestellt wurde?

- "abgesunkenes Kulturgut" (Der Lindenbaum von Schubert)

- nationale Schulen im 19. Jahrhundert, nationale Bewegungen: Chopin, Mussorgsky, Smetana, Dvorak, Grieg, Janacek, de Falla

Beethoven?

- Deutsche Tänze - 6. Sinfonie, Anfang des 1. Satzes, Folkloreelemente? die laute Stelle, Thema kann man nachträllern, klingt tänzerisch, Folklore müßte einheitlicher sein, müßte viele Wiederholungen und starre Muster aufweisen, die vielen dynamischen Nuancen und die 'choralähnliche' Stelle passen nicht zur Folklore.

2. Hören:

Es gibt bei B. auch starre Muster (Endloswiederholung + Bordunton in T. 16ff.):

3. Hören + Partitur

- Bordun f-c T. 29ff., Dudelsacknachahmung, Oboe als "Schalmei", an der lauten Stelle T. 37ff.: grob, derb, bäurisch
- Terzenparallelen ("Dienstmädchenterzen")
- Verzerrungen (Vorschläge) als Umspielungsverfahren (oder Klangmalerei: "Vogelgezwitscher"?)

"Erwachen heiterer Gefühle bei der Ankunft auf dem Lande"!!

Form: Sonatensatz (kurze Wiederholung); Programmusik?

Hören und Mitlesen des ganzen Satzes Programmatische Elemente: Dudelsack, Vogelgezwitscher, Ährenrauschen(?), Kuckucksrufe (Quart); aber eigentlich wenige realistische Schilderungen, sondern mehr Gefühle, die er beim Gedanken an das Landleben hat.

Welche Gefühle?

- innige ('choralartige' Stelle T. 13ff.
- lustige, tänzerische
- pathetische, triumphale

Vergleich mit der Vorlage (Sirvonja)

- fast wörtlich übernommen, aber "verfeinert": auftaktiger Beginn, motivisch-thematische Arbeit T. 5ff. (Abspaltung), legato, Charakteränderung

Text von Engel: (Oppositionsbegriffe: Malen - Ausdrücken)

Malen	Ausdrücken
Gegenstände	Empfindungen
Sache, Begebenheit	Seelenzustand
Gewitter selbst	innere Bewegungen der Seele beim Gewitter
redende, mimetische Kunst	(kein konkretes Reden und Abbilden)
darstellend außengesteuert (abhängig von einer anderen Reihe von Empfindungen) {Micky Mouse-Film, underscoring}	Ausführung <u>einer</u> Leidenschaft in einer Reihe von Empfindungen, die nicht von außen gesteuert wird, sondern im Zustand der Versenkung sich frei (nach eigenen Gesetzen) entwickelt Der Gegenstand ist nur Auslöser.
{heteronom}	(autonom)
(episch, erzählend)	lyrisch (Stimmungsgedicht)
Objektives darstellen	Subjektives ausdrücken
(realistisch)	(idealistisch)

Beethoven erzählt keine Geschichte (Ankommen, Aussteigen, Begrüßen ...), sondern stellt verschiedene Empfindungen, die mit der Grundvorstellung "Ankunft auf dem Lande" verbunden sind, dar. Das Entwicklungsprinzip garantiert die innere Einheit, das Sich-Aus-Sich-Selbst-Entfalten. Vgl. die Überleitung zum 2. Thema (T. 341 ff.): Abspaltung, Sequenzierung, Umkehrung, 16tel verschwinden, dadurch Gleichmäßigkeit vorbereitet.

Prélude

opus 3 No. 2

Sergej Rachmaninoff
1873-1943

Lento

ff

ppp

*una corda **

segue

4

mf

7

ppp

10

ppp

14 **Agitato**

mf

tre corde

17

mf

20

cresc.

23

26

ff

29

dim.

32

cresc.

35

fff

38

41

fff

ff

fff

ff

45 **Tempo I**

fff pesante

fff

fff pesante

fff

segue

48

fff

fff



Theodor W. Adorno:

Prélude cis-moll von Rachmaninoff. Aus Stücken für die Jugend und Schülerkonzerten sind Stellen vertraut, die grandioso überschrieben sind. Die kleinen Hände machen die Geste der Kraft. Kinder imitieren die Erwachsenen; womöglich die Liszt paukenden Virtuosen. Es klingt ungeheuer schwierig, jedenfalls sehr laut. Aber es ist tröstlich leicht: das spielende Kind weiß genau, daß die kolossale Stelle nicht fehlgehen kann, und ist im voraus des Triumphes gewiß, der keine Anstrengung kostet. Diesen Kindertriumph hält das Präludium für infantile Erwachsene fest. Es hat seine Beliebtheit den Hörern zu verdanken, die sich mit dem Spieler identifizieren. Sie wissen, sie könnten es ebensogut. Indem sie die Macht bestaunen, die die vier Notensysteme im vierfachen Fortissimo bezwingt, bestaunen sie sich selber. Es wachsen ihnen die imaginären Taten. Psychoanalytiker haben den Nerokomplex entdeckt. Das Präludium hat ihn vorweg befriedigt. Es erlaubt dem Größenwahn sich auszutoben, ohne daß er dingfest zu machen wäre. Keiner kann den donnernden Akkorden nachrechnen, daß der Dilettant, der sie makellos hinlegt, an ihnen zum Weltbeherrscher wird. Wagnis und Sicherheit vermengen sich in einem der verwegenen Fälle von Tagträumen in der Musik. Die Begeisterung steigt am höchsten, wenn es als Zugabe im dreiviertel verdunkelten Saal gespielt wird. Die Düsternis der Vernichtung, die der slawische Jargon des Stückes androht zugleich und verherrlicht, weckt in jedem Zuhörer die Gewißheit,

daß bei solch ominösem Dämmer auch er selber den Flügel in Trümmer schlagen könnte. Dazu hilft ihm aber nicht bloß die Konstellation von schwerem Geschütz und leichter Spielbarkeit, sondern die Anlage der Riesenbagatelle. Fast alle tonale Musik und zumal die vorklassische gibt heutzutage dem Amateur die Chance zur Kraftgeste in der Schlußkadenz. Sie ist affirmativ und sagt: es ist so; Bekräftigung als solche, ganz gleich, was vorausgeht. Daher das Ritardando. Es unterstreicht, und an seiner Kraft mißt der Spieler die eigene, indem er sein Ungestüm zu bändigen, sich zurückhalten vermag. Wenn diese gestische Bedeutung der Schlußkadenz vielleicht erst seit der Romantik markiert wird, so hat Rachmaninoff in nachromantischem Verschleiß sie vollends von allem Inhalt - allem musikalisch sich Ereignenden - emanzipiert und als Ware auf den Markt geworfen. Das Präludium ist eine einzige Schlußkadenz: wenn man will, ein einziges unersättliches, wiederholtes Ritardando. Es parodiert die Stufenfolge der Passacagliaform, indem es die drei kadenzbildenden Baßtöne, die ein Passacagliathema beschließen könnten, selber gewissermaßen als Passacagliathema hinstellt. Die Wiederholung prägt es ein mit rücksichtsloser Reklame; die Kurzatmigkeit der Phrasen erlaubt noch dem stumpfsten Gehör, sich zurechtzufinden. Auch die motivbildende melodische Gegenstimme umschreibt bloß die Kadenz. Die Musik sagt überhaupt nur noch: es ist so. Daß man nicht weiß was, macht ihre russische Mystik aus. In der Mitte kommt es mit Triolen billig zum Laufen und täuscht virtuose Geläufigkeit vor. Vergebens. Es ist nur die motivische Gegenstimme. Das Schicksal bleibt dabei, es sei so und nicht anders. Explodiert es dann aber zum Schluß mit der Urgewalt der Konvention, so ist ihm der Dank all derer gewiß, die es schon immer gewußt haben und kommen sahen.

Aus: Theodor W. Adorno, Musikalische Warenanalysen. In: Quasi una fantasia. Musikalische Schriften II Frankfurt 1963, Suhrkamp Verlag, S. 59-61

Der Fauxbourdon gehört zu den Canon-Kompositionen. Canon heißt Richtschnur und enthält die Angabe, auf welche Weise ein Notentext zu lesen ist. Wie in der gleichzeitigen caccia wird der Superius nur einmal notiert aber zweifach ausgeführt: Im Fauxbourdon wie notiert und in der Unterquart, in der caccia wie notiert und zeitlich versetzt im Sinne des modernen Kanons. Der Fauxbourdon wäre demnach ein "Canon sine pausis".

Die Parallelbewegung widerspricht den Kontrapunktlehren der Zeit, stellt also eine Ausnahmetechnik dar. (Markiert sie die Einbruchstelle folkloristischer Praktiken?)

Hans-Otto Korth: Der Fauxbourdon in seinem musikgeschichtlichen Umfeld. In Klaus-Heinz Metzger und Rainer Riehn (Hg.), Guillaume Dufay, München 1988, S. 74 - 96

Guillaume Dufay (1400-1474): Conditor alme siderum, 2. Zeile (Adventshymnus)



Cantus oder Superius (cantus firmus)
 Superius eine Quart tiefer (nicht notierte Mittelstimme)
 Tenor (Sexten oder Oktaven zum Superius)

Gerüst:



Rachmaninow komponierte sein Prélude 1902 mit 19 Jahren. Als Kind schon war er tief beeindruckt von den Glocken der Sophien-Kathedrale in Nowgorod. Später hat er oft die Ansicht vertreten, daß Glocken eine Vielfalt von menschlichen Gefühlen ausdrücken können.

Perzept LK 12/I 12. 12. 1997

1x vorgespielt (selbst), ohne Angaben, ohne speziellen Hörauftrag

1. „Strawinsky“, Wiederholungen, Verzweiflung, Durcheinander, Wut, Soldaten kommen aus Krieg zurück
2. bedrohlich, Furcht, traurig, Begräbnis, Regen, Tod
3. 3 Teile, Gegensatz: hart/tief – hoch/Choral, viele Sequenzen, „zum Einschlafen“, Ausbruch, chaotisch ⇒ Choral (laut), laute Akkorde ⇒ Fragezeichen am Schluß
4. „Rachmaninow“, bedrohlich, düster, russisch, Akkorde, gleiche Noten, gewaltig, autoritär, Wiederholungen, Ende in die Länge gezogen (milder), Trauer in der Mitte
5. Totenglocken, Geschichte (allerdings nicht schlüssig): Geister, Kirche, Choral, Mönche – schnell. Ausbruch der Dämonen, aber eine erwartete Auseinandersetzung findet nicht statt
6. apokalyptisch, Glocken, Wut ⇔ Trauer
7. Dynamikwechsel, rauf – runter, Gefühlsschwankungen, einzelne Gedanken (Akkord)
8. laut – leise (Akkorde), zieht sich hin, dunkel, tiefgründig
9. pompös, bedrohlich, düster, Kadenz, heterogene Teile, Verwirrung (Mitte), Ekstase
10. Gefahr, Unbehagen, kirchlich, beruhigt, Ehrfurcht, Verwirrung, Orgel – glockenähnlich, Ruhe am Ende
11. kraftvoll, Kontraste, chromatisch, romantisch – dramatisch, Gang durch eine große Kirche, facettenreich, Dur-Moll-Wechsel, Bruch ⇒ Flucht (schneller Lauf die Treppe hinunter, verfolgt), unaufhaltsam, Schrecken, Schluß: Wohlgefallen
12. bedrohlich, Dissonanzen, depressiv, Dynamiksprünge, aneinandergereiht,
13. einschläfernd ⇒ Crash, aber melodisch, große Sprünge, ohne Ruhe, beginnt immer wieder

Auswertung des Adorno-Textes:

<p><i>Rachmaninow (= Normverletzung)</i></p> <p>bloßer Effekt (nichts dahinter) Schein (mehr scheinen als sein, Vortäuschung von Virtuosität) Riesenbagatelle</p> <ul style="list-style-type: none"> - kurzatmig - einfache Kadenz - billige Akkordumspielungen - endlose Wiederholungen - leichte Spielbarkeit <p>Konvention Bestätigung der Erwartung Dilletantismus Ware Identifikation mit „Star“, Selbsspiegelung („bestaunen sich selber“) Tagträume, mystische Schicksalsverfallenheit, Irrationalität</p>	<p><i>„klassisches“ Kunstwerk (= Norm)</i></p> <p>Tiefgang, Gehalt, Inhalt Sein (Übereinstimmung von Gehalt und Gestalt)</p> <p>Komplexität</p> <ul style="list-style-type: none"> - größere Bögen - interessante Harmonik - anspruchsvolle thematisch-motivische Arbeit - Entwicklungsprozesse, immer verändert - technisch anspruchsvoll <p>Originalität Neuheitswert, Innovation, Überraschung Professionalität einmaliges Ereignis, autonomes Werk, integrales Werk Hingabe an das Werk, Hörer vollzieht den komplexen Ablauf im Detail verständnisvoll nach Rationalität ?</p>
--	--

Rezension zu Beethovens 3. Klavierkonzert in der Allgemeinen Musikalischen Zeitung VII, 10 April 1805, Spalte 445-457:

"Gegenwärtiges grosse Konzert gehört zu den bedeutendsten Werken, die seit einigen Jahren von diesem genialen Meister erschienen sind, und dürfte sich von mancher Seite sogar vor ihnen allen, und zu seinem Vortheile, auszeichnen. Wenigstens findet Rec. in keinem seiner neusten originellen Werke, neben einer solchen Summe schöner und edler Ideen, eine so gründliche und doch nicht ins Schwülstige oder Allzugesuchte übergehende Ausführung, einen so festgehaltenen Charakter ohne Ausschweifung, und, in Absicht auf Arbeit, eine solche Einheit. Überall, wo es gut ausgeführt werden kann, wird und muss es von der größten und schönsten Wirkung seyn ... Ich wiederhole also nur nochmals mit zwey Zeilen: dies Konzert ist in Absicht auf Geist und Effekt eins der vorzüglichsten unter allen, die nur jemals geschrieben worden sind, und versuche nun aus dem Werk zu erklären, woher dieser Effekt komme, in wiefern derselbe durch die Materie und deren Konstruktion erreicht wird...

Ein Hauptmittel, die beabsichtigte Wirkung in solch einem Werke zu erreichen, ist ferner die zweckmässige Vorbereitung und allmähliche Hinüberleitung des Zuhörers zu dem Höchsten und Entscheidendsten...

Ein anderes, besonders bey einem so langen und weitausgeführten Musikstück nothwendiges Hülfsmittel, die Aufmerksamkeit der Zuhörer immer von neuem anzuregen und zu spannen, sind Ausweichungen in entfernt liegende Tonarten. Sie sind Würze - aber eben deswegen nur selten und für das Vorzüglichste anzuwenden; weil sonst, wie in den meisten der neusten Kompositionen geschieht, die zu starken Portionen der Würze einen Ueberreiz hervorbringen, der, statt seinen Zweck zu erreichen, Ermattung hervorbringt."

Prinzipien klassischer Ästhetik:

<p><i>Adorno: Rachmaninow (= Normverletzung)</i></p> <p>bloßer Effekt (nichts dahinter), Schein (mehr scheinen als sein, Vortäuschung von Virtuosität)</p> <p>Riesenbagatelle</p> <ul style="list-style-type: none"> - kurzatmig - einfache Kadenz - billige Akkordumspielungen - endlose Wiederholungen - leichte Spielbarkeit <p>Konvention</p> <p>Bestätigung der Erwartung</p> <p>Dilletantismus</p> <p>Ware</p> <p>Identifikation mit „Star“, Selbstbespiegelung („bestaunen sich selber“)</p> <p>Tagträume, mystische Schicksalsverfallenheit, Irrationalität</p>	<p><i>Daraus ableitbare Vorstellung Adornos vom „klassischen“ Kunstwerk (= Norm)</i></p> <p>Tiefgang, Gehalt, Inhalt, Sein (Übereinstimmung von Gehalt und Gestalt)</p> <p>Komplexität</p> <ul style="list-style-type: none"> - größere Bögen - interessante Harmonik - anspruchsvolle thematisch-motivische Arbeit - Entwicklungsprozesse, immer verändert - technisch anspruchsvoll <p>Originalität</p> <p>Neuheitswert, Innovation, Überraschung</p> <p>Professionalität</p> <p>einmaliges Ereignis</p> <p>autonomes Werk, integrales Werk, Hingabe an das Werk, Hörer vollzieht den komplexen Ablauf im Detail verständnisvoll nach</p> <p>(Rationalität?)</p>	<p><i>Rezension von Beethovens 3. Klavierkonzert in der AMZ vom 10. 4. 1805 (Spalte 445-457)</i></p> <p>„schöne und edle Ideen“ („Materie“), „größte und schönste Wirkung“, „Geist und Effekt“</p> <p>„bedeutendes Werk“</p> <p>„zweckmässige Vorbereitung und allmähliche Hinüberleitung des Zuhörers zu dem Höchsten und Entscheidendsten“</p> <p>Ausweichungen in entfernt liegende Tonarten</p> <p>„gründliche ... Ausführung“, „Konstruktion“ (motivisch-thematische Arbeit)</p> <p>„originell“, aber „nicht ins Schwülstige oder Allzugesuchte übergehend“</p> <p>„die Aufmerksamkeit der Zuhörer immer von neuem an(zu)regen und (zu) spannen“</p> <p>„gründliche Ausführung“</p> <p>„bedeutendes“, „originelles“ Werk eines „genialen Meisters“</p> <p>„ein so festgehaltener Charakter ohne Ausschweifung, und, in Absicht auf Arbeit, eine solche Einheit“,</p> <p>d.h.:</p> <ul style="list-style-type: none"> - motivisch-thematische Arbeit - Organismus - Entwicklungsprinzip - klassisches Maß („Würze“, nicht „Überreiz“)
--	---	---

Wolfgang Sandner:

(Einleitungstext zur CD "Arvo Pärt. Tabula rasa. ECM 817 764-2)

"Der Priestermonch Kyprian hat die legendäre Gestalt der Ostkirche, den Sänger Romanos beschrieben; wie diese wunderbare Bruststimme beginne, eine göttliche Melodie zu singen und die Worte, die sich mit dem Klang silberner Glöckchen ergeben, in dem Halbdunkel eines gewaltigen Gotteshauses verklingen.

Hat Kyprian das Werk Arvo Pärts - den *Cantus* vielleicht - erahnt? Ließ Arvo Pärt sich von den geweihten Schriften inspirieren? Oder ist es die beharrliche Sphäre der Orthodoxie, die sich seit dem Jahre 787 zu ändern weigert, aus ihrer Beharrlichkeit Kraft gewinnt und damit die Jahrhunderte - die Ikonen von einst und die Klänge von heute - verbindet? Die Erläuterungen des Komponisten Pärt zu seinem Stil, den er mit dem lateinischen Wort für Glöckchen als Tintinnabuli-Stil bezeichnet, klingen, als habe Kyprian sie in das goldene Buch der Orthodoxie graviert: >Tintinnabuli-Stil, das ist ein Gebiet, auf dem manchmal wandle, wenn ich eine Lösung suche, für mein Leben, meine Musik, meine Arbeit. In schweren Zeiten spüre ich ganz genau, daß alles, was eine Sache umgibt, keine Bedeutung hat. Vieles und Vielseitiges verwirrt mich nur, und ich muß nach dem Einen suchen. Was ist das, dieses Eine, und wie finde ich den Zugang zu ihm? Es gibt viele Erscheinungen von Vollkommenheit: alles Unwichtige fällt weg. So etwas Ähnliches ist der Tintinnabuli-Stil. Da bin ich alleine mit Schweigen. Ich habe entdeckt, daß es genügt, wenn ein einziger Ton schön gespielt wird. Dieser eine Ton, die Stille oder das Schweigen beruhigen mich. Ich arbeite mit wenig Material, mir einer Stimme, mit zwei Stimmen. Ich baue aus primitivstem Stoff, aus einem Dreiklang, einer bestimmten Tonalität. Die drei Klänge eines Dreiklangs wirken glockenähnlich. So habe ich es Tintinnabuli genannt.> ...

>Das ist mein Ideal. Zeit und Zeitlosigkeit hängen zusammen. Augenblick und Ewigkeit kämpfen in uns. Daraus entstehen all unsere Widersprüche, unser Trotz, unsere Engstirnigkeit, unser Glaube und unser Kummer.< ...

>Tabula rasa ist gewissermaßen ein Auftrag von Gidon Kremer. Ich habe immer Angst vor neuen Ideen. Ich sagte zu Gidon: 'Darf es vielleicht eine langsame Musik sein?' 'Ja, ja', sagte Gidon. - Das Werk war ziemlich schnell fertig. Die Besetzung lehnt sich an ein

Werk von Alfred Schnittke an, das zur gleichen Zeit in Tallinn aufgeführt werden sollte: für zwei Geigen, präpariertes Klavier und Streicher. Als die Musiker die Noten sahen, riefen sie aus: 'Wo ist die Musik?' Aber dann haben sie sehr gut gespielt. Es war schön, es war still und schön.< ...

Das Orchesterwerk *Cantus* ist dem Andenken Benjamin Brittens gewidmet: >In den zurückliegenden Jahren haben wir sehr viele Verluste für die Musik zu beklagen gehabt. Warum hat das Datum von Benjamin Brittens Tod - 4. Dezember 1976 - gerade eine Saite in mir berührt? Offenbar bin ich in dieser Zeit reif dafür geworden, die Größe eines solchen Verlustes zu erkennen. Unerklärbare Gefühle der Schuld, ja mehr als das, entstanden in mir. Ich hatte Britten gerade für mich entdeckt. Kurz vor seinem Tod bekam ich einen Eindruck von der seltenen Reinheit seiner Musik - eine Reinheit, die dem Eindruck vergleichbar ist, den ich von den Balladen Guillaume de Machauts erhalten hatte. Außerdem hatte ich lange schon den Wunsch gehabt, Britten persönlich kennen zu lernen. Es kam nicht mehr dazu."

19. Arvo Pärt: Für Alina (1976)

Vsluschiwajas [= sich einhörend]

Zit. nach der Handschrift des Komponisten, abgedruckt in: Melos 2, Mainz 1985, S. 85. © Universal Edition, Wien

variationen zur gesundung von arinuschka

für klavier

Produktion
in Zusammenarbeit
mit dem
Verlag
arvo pärt
(* 1935)

Moderato

1.

2.

3.

4.

Più mosso

5.

(simile)

6.

Rolf Urs Ringger:

"Auch für ein potentiell Publikum ist das nicht mehr Musik zum Hinhören, sondern zum Weghören - in der Praxis: zum flüchtigen oder zum Überhören. Musik wird zum Background, zum Zusatz, im günstigsten Fall zum (entbehrlichen) Dekor. Aus Saties Vorstellung einer >Musique d'ameublement< entstanden einige Stücke für kleine Besetzungen: Die >Trois petites pièces montées< von 1919 wurden seine bekanntesten und haben sich inzwischen im Konzertsaal etabliert. Die Interpreten sollten sich an verschiedenen Orten im Saal aufstellen und ein Stück ohne Unterbrechung wiederholen, während das Publikum schwatzte, umherging, konsumierte, ohne auf diese Hintergrundmusik zu achten. Dadurch durfte sie keinen anderen Stellenwert mehr haben als etwa Möbel, Bilder, Teppiche, eben: >Ausstattungsmusik<."-

Von Debussy bis Henze, München 1986, Serie Piper 502, S. 55f.

Nicole Geeraert:

"Jahrhundertlang hatte das Prinzip der Entwicklung das Fundament der abendländischen Kunstmusik gebildet. Jedes Element eines Werkes muß verarbeitet, durchgeführt, variiert werden, vom ersten zum letzten Takt verläuft ein Kompositionsprozeß, der den zeitlichen Ablauf und seine Dauer immanent bedingt. Die >Kunst< beruht nicht auf der Erfindung des musikalischen Materials, sondern auf dem, was der Komponist daraus macht. Saties Gymnopédies dagegen sind starr, entwicklungslos und schlicht bis an die Grenzen der Monotonie und Monochromie. Ihre Form entsteht nicht durch Fortspinnung der Gedanken, sondern aus ihrer Reihung, Anfangs- und Endpunkt sind willkürlich gesetzt, das traditionelle Prinzip von Spannung und Entspannung ist im Großen radikal aufgegeben. Die Uniformität geht sogar so weit, daß die drei Stücke sich ihrem Material und ihrer Struktur nach kaum voneinander unterscheiden. In alldem ist Satie dem Zeitgeist zumindest ein Jahr voraus (- und nahezu ein Jahrhundert, wenn man bedenkt, daß die Kompromißlosigkeit dieser Textur in den Werken John Cages und der Minimalisten zu einem Grundprinzip der Avantgarde erhoben wird -): erst durch die Konzerte balinesischer Gamelan-Orchester im Rahmen der Pariser Weltausstellung von 1889 lernte man in Europa eine Musik kennen, die bei allem Reichtum der Klangfarben so gut wie ohne Varianz der melodischen, rhythmischen und harmonischen Parameter abließ; und erst aufgrund dieser - für Komponisten wie Debussy, Ravel oder Charles Koechlin essentiellen - Erfahrung begann man, an der Gültigkeit des abendländischen Evolutionsgedankens zu zweifeln."

Erik Satie: 3 Gymnopédies, NZ 4/85, S. 33

Erik Satie: Three Gymnopédies (Ceremonial choral dances performed at ancient Greek festivals)

Lent et douloureux

5 10 15 20

25 30 35

40 45 50 55 60

65 70 75

ERIK SATIE (1866 bis 1925)

»Ich bin sehr jung in einer sehr alten Zeit zur Welt gekommen«, meinte Erik Satie, Verfasser von »Schlappen Präludien«, »Unappetitlichen Chorälen«, »Ausgetrockneten Embryos«. Kindheit und Jugend des »Hofmusikers der Dadaisten« verlief nach seinen eigenen Angaben völlig normal. »Es gab keine Augenblicke, die es verdient hätten, in einem seriösen Bericht erwähnt zu werden« - nicht seine amouröse Affaire mit einem Dienstmädchen, die dazu führte, daß er von zu Hause türmte und sich am Montmartre ansiedelte, nicht seine Pianisterei im Kabarett »Chat Noir«, nicht seine Erstveröffentlichung: Ein ganz gewöhnlicher Walzer mit der hochstaplerischen Opuszahl 62.



Seinen Ruf als Montmartre-Exzentriker pflegte Satie wie seinen Bart. Eine kleine Erbschaft hatte ihn vorübergehend »reich« gemacht - was er zunächst dazu benutzte, zum Schneider zu gehen und sich ein Dutzend gleicher Anzüge aus grauem Cord machen zu lassen. Sie begleiteten ihn bis ans Ende seines Lebens. Eine Zeitlang sympathisierte er mit dem mystisch-okkultistischen Orden vom Tempel »La Rose + Croix«, gründete eine eigene Religion und gab eine Zeitschrift heraus, in der er unter erfundenen hochtrabenden kirchlichen Titeln und Pseudonymen die Exkommunikation mißliebiger Musikkritiker forderte. Würdevoller Abschluß eines solchen Angriffs: »Ich befehle Entfernung aus Meiner Gegenwart, Trauer, Stille, schmerzhaftes Nachdenken«. 1895 veröffentlichte Satie auf eigene Kosten ein »Christliches Ballett« und schickte es dem Direktor der Opéra. Als keine Antwort kam, betrachtete er sich als beleidigt und sandte seine Sekundanten. Der Direktor hatte Mühe, aus dieser ungemütlichen Situation herauszukommen.

Die Gegensätzlichkeit seiner Werke - »Messe der Armen«, »Distinguierte Walzer eines präziösen Angeekelten«, »Sokrates« (ein symphonisches Drama), »Unangenehme Aussichten« und andere - brachten seine Kritiker ins Schlingern. War er ein Scharlatan oder ein »Vorläufer als solcher«, der die französische Musik vom Wagner-Dunst und von jeder Bedeutsamkeitssucht befreite? Ein Clown oder der Schöpfer einer »lebendigen, wachen, klaren, scharfen, genau konstruierten Musik, deren ironische Art schamhaft ihre Schleier breitet über unendlich viel Zartheit« (Milhaud)?

Saties Bedeutung als Phonometrograph

»Jeder wird Ihnen sagen, daß ich kein Musiker bin. Das stimmt. Von Anfang an habe ich mich unter die Phonometrographen eingereiht. Meine Arbeiten sind die reinste Phonometrie. Man nehme die Fils des Etoiles, Morceaux en forme de poire, En habit de Cheval oder die Sarabandes, und man sieht, daß keine musikalische Idee der Schöpfung dieser Werke vorausgeht. Es ist der wissenschaftliche Gedanke, der vorherrscht. Übrigens macht es mir mehr Freude, einen Ton zu messen, als ihn zu hören. Mit dem Phonometer in der Hand arbeite ich begeistert und sicher... Als ich das erste Mal ein Phonoskop anwandte, untersuchte ich ein mittelgroßes B. Nie habe ich, das versichere ich Ihnen, eine abstoßendere Sache gesehen. Ich rief meinen Diener, damit er es sehe. Auf der Phonowaage erreicht ein gewöhnliches, ganz gebräuchliches Fis ein Gewicht von 93 kg. Es kam von einem dicken Tenor, den ich wog... Ich glaube sagen zu können, daß die Phonologie über der Musik steht. Sie ist abwechslungsreicher. Der finanzielle Verdienst ist größer. Ihm verdanke ich mein Vermögen. Jedenfalls, mit dem Motodynamophon kann ein mittelmäßig geübter Phonometer in derselben Zeit und mit derselben Anstrengung mehr Klänge notieren als der geschickteste Musiker. Deshalb habe ich so viel geschrieben.

Über Kritik

»Diejenigen, die dieses Werk (»Sokrates«) nicht begreifen, werden von mir gebeten, sich als unterlegen und völlig minderwertig betrachten zu wollen.«

Tageslauf eines Musikers

Ein Künstler muß sein Leben ordnen. Hier ist mein präziser Tagesplan. Ich stehe um 7.18 auf; Eingebungen habe ich von 10.30 bis 11.47. Das Mittagessen nehme ich um 12.11, und um 12.14 verlasse ich den Tisch. Ein gesunder Ausritt auf meinem Besitz von 13.19 bis 14.35. Eine weitere Folge von Eingebungen von 15.12 bis 16.07. Von 17.00 bis 18.47 verschiedene Beschäftigungen (Fechten, Nachdenken, Unbeweglichkeit, Besuche, Kontemplation, Körperbewegung, Schwimmen etc.). Das Abendessen wird um 19.16 aufgetragen und ist beendet um 19.20. Nachher von 20.09 bis 21.59 laute symphonische Lektüre. Ich gehe regelmäßig um 22.37 zu Bett. Einmal in der Woche wache ich mit einem Ruck um 3.14 auf. (An Dienstagen.)



*Etude pour un buste
de M. ERIK SATIE
faite par lui-même,
avec une pensée:
De plus vers au monde
plus jeune dans un temps
plus vieux.*

Chanson: Les Bourgeois (1962) Text: Jean Clouzet, Jacques Brel; Musik: Jean Corti

1. Le cœur bien au chaud,
2. Le cœur bien au chaud,
3. Le cœur au re-pos

Les yeux dans la bière,
Les yeux dans la bière,
Les yeux bien sur terre,

Chez la grosse Adrienne de Mon-ta-lant
C'est la grosse Adrienne de Mon-ta-lant
Au bar de l'ho-tel des "Trois Faisans",

Jo - jo se prenait pour Voi - tai - re
Voi - lait brûler nos vingt ans
Jo - jo par - le de Voi - tai - re

Et Pierre pour Ca - sa -
Et Ca - sa - no - va n'o -
Et Pierre de Ca - sa -

Moi, je me prenais pour moi.
Moi, j'étais presque aussi saoul que moi.
Moi, je parle encore de moi.

Et moi, qui é - tais le plus fier,
Et moi, qui restais le plus fier,
Et moi, qui suis resté le plus fier,

Et quand vers minuit, passaient les notaires, Qui sortaient de l'hotel des "Trois Faisans" On leur montrait noir' cul
Et quand vers minuit, passaient les notaires, Qui sortaient de l'hotel des "Trois Faisans" On leur montrait noir' cul
Et c'est en sor-tant vers minuit Monsieur l'Commissaire, Que tous les soirs de chez la Mon-talant, De jeunes "peigneux" nous

et nos bonnes manières En leur chan - tant: Les bour - geois c'est comme les cochons, Plus ça devient
et nos bonnes manières En leur chan - tant: leur chan - tant:
montrent leur derrière En nous chan - tant: nous chan - tant:

vieux plus ça devient bé - te, Les bour - geois c'est comme les cochons, Plus ça devient vieux plus ça devient...

vieux plus ça devient...

1. Das Herz voller Wärme
Die Augen im Bier
Bei der dicken Adrienne aus Montalant
Mit Freund Jojo
Und Freund Pierre
Begossen wir unsere zwanzig Jahre
Jojo hielt sich für Voltaire
Und Pierre für Casanova
Und ich der der stolzeste war
Ich hielt mich für mich selbst
Und als gegen Mitternacht die Notare vorbeigingen
Die aus dem Hotel "Drei Fasane" kamen
Zeigten wir ihnen unseren Arsch und unsere guten Manieren
Und sangen ihnen zu:
Die Bürger sind wie die Schweine
Je älter sie sind desto blöder

2. Das Herz voller Wärme
Die Augen im Bier
Bei der dicken Adrienne aus Montalant
Mit Freund Jojo
Und Freund Pierre
Verabschiedeten wir uns von unseren zwanzig Jahren
Voltaire tanzte wie ein Vikar
Und Casanova traute sich nicht
Und ich der immer noch der stolzeste war
Ich war fast so besoffen wie ich
Und als gegen Mitternacht die Notare vorbeigingen
Die aus dem Hotel "Drei Fasane" kamen
Zeigten wir ihnen unseren Arsch und unsere guten Manieren
Und sangen ihnen zu:
Die Bürger sind wie die Schweine
Je älter sie sind desto blöder

3. Das Herz voller Ruhe
Die Augen fest auf dem Boden
An der Bar des Hotels "Drei Fasane"
Mit Herrn Anwalt Jojo
Und Herrn Anwalt Pierre
Verbringen wir unsere Zeit mit Notaren
Jojo spricht von Voltaire
Und Pierre von Casanova
Und ich der ich der stolzeste geblieben bin,
Ich rede noch immer von mir
Und wenn wir gegen Mitternacht gehen, Herr Kommissar,
Zeigen uns jeden Abend von der Montalant herüber
Junge >Arschgeigen< ihren Hintern
Und singen uns zu:
Die Bürger sind wie die Schweine
Je älter sie sind desto blöder

"Les Bourgeois ist das bekannteste Chanson Brel's gegen die Bourgeoisie und zugleich eine Art Exorzismus des Bourgeois in sich selbst. Mit zwanzig Jahren beginnt das >âge idiot< (L'Âge idiot), da nach akzeleriert die Zeit in Richtung Tod, deren Verbündeter sie ist. Entsprechend ist jede der drei Strophen einer anderen Zeitebene zugeordnet. Strophe I gehört noch zur Zeit der Illusionen (V. 7 ff.), der Opposition gegen die Bourgeois, über die hemmungslos gespottet werden kann. Strophe II markiert den Wendepunkt. Noch ist das Establishment Zielscheibe des Hohns, doch die ersten Zeichen des >embourgeoisement< sind nicht zu verkennen. Strophe III bezieht sich auf die Zeit nach der vollkommenen Integration in das Establishment der Honoratioren, die sich nur mit Hilfe der Vertreter der öffentlichen Ordnung gegen die Verunglimpfung durch eine neue Generation von >peigne-culs< wehren zu können glauben. Auffallend ist, daß sich von Anfang an zwei Kollektive ->nous< und >ils< - gegenüberstehen. Das Chanson beschreibt, wie die >nous< zu >ils< werden. Kollektive sind bei Brel von vornherein negativ besetzt. Der Individualismus des >moi<, das in dieser Art Rollenchanon (V. 1-50) versucht, sich von den an deren Gliedern der >nous<-Gruppe abzuheben, ist lediglich Formsache, Egozentrik, die den Konformismus keineswegs verhindert. Der Ortswechsel von den Strophen I/II zu Strophe III ist nur folgerichtig. Der Bruch zwischen den Strophen II und III ist vorprogrammiert.

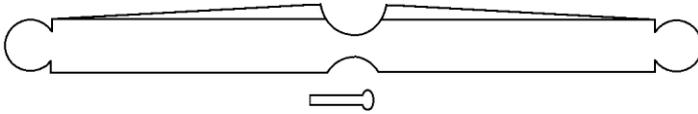
Dieses Chanson ist insofern ein dramatisches, als es auf verschiedenen Zeitebenen >spielt< und der Interpret in den Versen 51-54 gezwungen ist, eine andere >Rolle< zu übernehmen. Brel gelingt es in seiner Interpretation vorzüglich, diese dramatischen Elemente durch besondere Akzente (Rhythmus, Artikulation, Modulationen) und deren Variation von Strophe zu Strophe zur Geltung zu bringen. Die drei Punkte am Schluß des Refrains sind von der Reimung und dem Parallelismus zum zweiten Vers des Refrains her durch das Wort >con< (vulgärsprachlich: >saudumm<) zu ersetzen.

Dietmar Rieger (Hg.): Französische Chansons, Stuttgart 1988, Reclam UB 8364, S. 410f.

Altrussische Glockenmusik

Nach: Elmar Arro: Die altrussische Glockenmusik. In: Beiträge zur Musikgeschichte Osteuropas (Hg. Von Elmar Arro), Wiesbaden 1977, Franz Steiner Verlag; S. 77 - 159

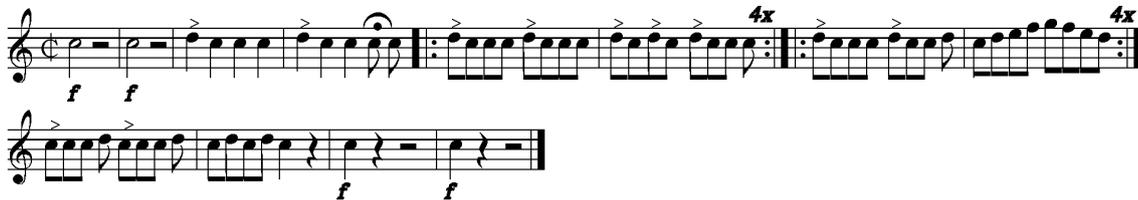
Glocken gibt es in Rußland seit ca. 950, dem Beginn der Christianisierung. Ihr Vorläufer in der heidnischen Zeit waren Schlaghölzer (Bilos), die auch später noch neben den Glocken verwendet wurden, und zwar sowohl in der folkloristischen Praxis als auch in der Liturgie (z. B. in der Fasten- und Passionszeit als asketische Läutwerke, vergleichbar den in der westlichen Kirche in gleicher Funktion verwendeten Klappern).



Bilo mit Klöppel [vgl. Film über Insel Patmos VHS 217, 2:09:49]

Es wurden meist drei Größen verwendet. Die großen waren ca. 6,40 m, die mittleren ca. 2,15 m und die kleinen ca. 1 m lang. Sie wurden an einem in der Mitte befestigten Strick oder einer Kette gehalten oder aufgehängt und (wahrscheinlich von zwei Personen - dafür spricht die symmetrische Anlage -) mit hölzernen oder eisernen Schlegeln oder Hämmern geschlagen. Es handelte sich also um ein zweistimmiges Spiel. Für mehrstimmige Musik spricht auch die Tatsache, daß die Bilos selten einzeln, sondern im Ensemble gespielt wurden. Je nach der Dicke der Stelle, auf die man schlug war der Ton höher oder tiefer. Wie immer in der folkloristischen Musik, handelt es sich um improvisierte Musik, deren reglementierte Motive und freie Paraphrasierungsverfahren nur mündlich tradiert wurden.

Heute ist diese verloren. Es gibt nur eine einzige, von Smolenskij erstellte Aufzeichnung eines Bilo-Läutmotivs:



Die russischen Glockengeläute versuchten, solche folkloristischen Musizierpraktiken, die u. a. auch der Nachrichtenübermittlung (etwa in großen Klosteranlagen) dienten, zu übernehmen. Dazu war natürlich eine große Zahl von Glocken vonnöten. (An Kathedralen waren es 2 - 3 Dutzend!) Diese Glocken wurden nicht, wie unsere, frei, sondern starr in einem Rahmen aufgehängt. Sie konnten also nicht frei schwingen. Beweglich war nur der Klöppel. Er wurde mit Hilfe eines Zugseils gegen die Glockenwandung geschlagen. Das ermöglicht eine genauere Steuerung der Töne. Ein Glöckner konnte dabei mit verschiedenen Seilen an Armen und Beinen mehrere Glocken schlagen (vergleichbar der süddeutschen Praxis des "Beierns"). Häufig wurden die Glocken aber auch - wie die großen Bilos - mit Hämmern angeschlagen, da dadurch ein noch genaueres Motivspiel möglich wird. An Kathedralen waren in der Regel mindestens 6 perfekt ausgebildete und aufeinander eingespielte Läutemusiker angestellt.

Gemeinsame musikalische Kennzeichen russischer Glockenmusik und Folklore:

Perebor ('nacheinander durchnehmen'): Er bildet sozusagen das Vorspiel des Geläuts, bei dem die einzelnen Glocken quasi probeweise in langsamem Tempo von oben nach unten angeschlagen werden. Die erste (hohe) Glocke wird dabei häufig mehrmals angeschlagen. Die Deszendenzmelodik verweist auf die über Byzanz vermittelten antiken Wurzeln.

Quart-Quint-Dreitonmotiv:



Hier fließen die nach der Oktave reinsten Intervalle der Obertonreihe, die ja gerade bei der Glocke besonders deutlich mitschwingt, ineinander und bilden einen Quartsekundklang. Er wurde auch bei den vielen Nachbildungen russischer Glockenmusik in der Kunstmusik als charakteristisch angesehen, z. B. in Rachmaninows Orchesterstück "Glocken":



Ein melodischer Reflex auf den Quart-Quint-Klang ist in der russischen Folklore die ungewöhnlich häufige Schlußformel

Ansonsten findet aber in der vokalen und instrumental Folklore eine Anpassung der Quint-Quartstruktur an den Tetrachordrahmen statt. Es entstehen die verbreiteten Trichorde (Sekund-Terz-Struktur):



Sie beherrschen auch das obige Rachmaninow-Beispiel.

Wiederholung: Wie in jeder folkloristischen Praxis spielt die starre (evtl. abgewandelte) Wiederholung kleinmotivischer Floskeln eine zentrale Rolle.

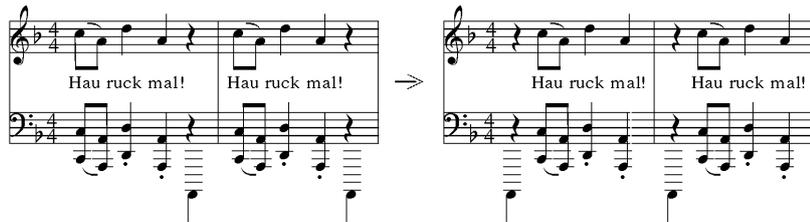
"Melken" (Seitenschlagfigur mit einem beibehaltenen "Bordun"-Ton, Schaukelmotiv): Es werden häufig dabei die Töne dreier Grundglocken mit Prim, Quarte und Quinte benutzt. In der "komprimierten" folkloristischen Form des Trichords sieht dieses stereotyp wiederholte Läutmotiv so aus:



In der berühmten Dubinuschka ("Ej, Uchnem!"), dem Lied der Wolgabootschlepper, wird die Bedeutung dieses Glockenmotivs für die Folklore deutlich



Vorliebe für extrem hohe und (vor allem) extrem tiefe Töne: Wie die riesigen tiefen Glocken sind auch die extrem tiefen Bässe ein Markenzeichen russischer Gesangsmusik. Wie für den Westen der Tenor Caruso, ist für die Russen der Baß Schaljapin der Inbegriff des Sängers. In seiner Bearbeitung der Dubinuschka imitiert Balakirew quasi zur Verdeutlichung des Glockenursprungs dieser Musik im Baß den tiefen Bolschak, die Kontrabaßglocke. Dabei macht Balakirew einen Fehler: In der Glockenmusik gibt der Bolschak den Rhythmus an, die anderen Glocken richten sich nach ihm. Er müßte also auf der 1. Taktzeit stehen (Dann wäre auch die Betonung des Textes richtig!):



Peresecka (Überschlag): Durch den Aufschlag-Abprall beim Glockenschlagen entstehen Zwischentöne, wie sie in den Achteln der "Promenade" Mussorgskys nachgeahmt werden:



Heterophonie/Parallelismus: Gleichzeitiges Singen oder Spielen einer Melodie - etwa von verschiedenen großen Bilos - in verschiedenen Tonhöhen, ergibt eine Parallelbewegung (Organum). Da in der folkloristischen Praxis die gleiche Melodie aber immer anders, nämlich als Variante eines Urtyps gespielt wird (Maqam-Prinzip), entstehen zu den parallel geführten Sekund-, oder Quart-, oder Quintklängen zusätzliche (Zufalls-)Klänge. Später wurden auch Terzparallelen oder Terz-Sext-Parallelen (Falsobordoni) gebräuchlich. In dem folgenden Beispiel aus Rachmaninows "Glocken" finden wir neben den Parallelismen eine als glockenhafte empfundene Sequenzierungstechnik, die in der Kunstmusik häufig die starre Wiederholung ersetzt.

Rachmaninow: 2. Klavierkonzert, Anfang:

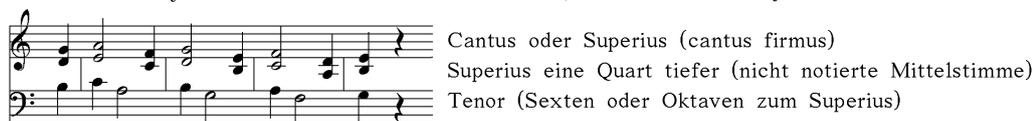
Rachmaninow war als Kind schon von den Glocken der Sophien-Kathedrale in Nowgorod tief beeindruckt. Später hat er oft die Ansicht vertreten, daß Glocken eine Vielfalt von menschlichen Gefühlen ausdrücken können. (Information aus Große Komponisten und ihre Musik 48, S. 1168)



Die russische Glockentradition ist zerstört. Seit 1970 in Deutschland schöpferische Weiterführung dieser Tradition durch Eberhard Maria Zumbroich. LP's: Das russische Glockenspiel 1 und 2, TABOR 8492 und 8575

Guillaume Dufay (1400-1474): Conditor alme siderum:

Guillaume Dufay (1400-1474): Conditor alme siderum, 2. Zeile (Adventshymnus)



Gerüst:



Fauxbourdon heißt wahrscheinlich nicht "falscher Baß", sondern "Eselstimm" (= Stimme der Sackpfeife, von lat. faux = Kehle, Schlund und dem griech.-lat. Wort für Maulesel)

Der Fauxbourdon gehört zu den Canon-Kompositionen. Canon heißt Richtschnur und enthält die Angabe, auf welche Weise ein Notentext zu lesen ist. Wie in der gleichzeitigen caccia (s. o.) wird der Superius nur einmal notiert aber zweifach ausgeführt: Im Fauxbourdon wie notiert und in der Unterquart, in der caccia wie notiert und zeitlich versetzt im Sinne des modernen Kanons. Der Fauxbourdon w„re demnach ein "Canon sine pausis".

Die Parallelbewegung widerspricht den Kontrapunktregeln der Zeit, stellt also eine Ausnahmetechnik dar. (Markiert sie die Einbruchstelle folkloristischer Praktiken?)

Hans-Otto Korth: Der Fauxbourdon in seinem musikgeschichtlichen Umfeld. In Klaus-Heinz Metzger und Rainer Riehn (Hg.), Guillaume Dufay, München 1988, S. 74 – 96

Arvo Pärt: Tabula rasa (1977)

I. ludus

Con moto (♩ = ca 120)

1

A

Pianoforte

Violino solo I

Violino solo II

Violini I div.

Violini II

Violen

Violoncelli

Contrabassi

© dieses und der folgenden Notenbeispiele
1980 Universal Edition A. G. Wien

B C

Pf.

VI. I solo

VI. II solo

VI. I

VI. II

Vle.

Vc.

Cb.

2

D

Pf.

VI. I solo

VI. I

VI. II

Vle.

Vc.

Cb.

E F

Pf.

VI. I solo

VI. I

VI. II

Vle.

Vc.

Cb.

3

Pf.

VI. I solo

VI. II solo

VI. I

VI. II

Vle.

Vc.

Cb.

Pf.

VI. I solo

VI. II solo

VI. I

VI. II

Vle.

Vc.

Cb.

H

Pf.

VI. I solo

VI. II solo

VI. I

VI. II

Vle.

Vc.

Cb.

The image displays a musical score for a symphony by Arvo Pärt. It is divided into two systems. The first system includes staves for Violin I (VI. I), Violin II (VI. II), Viola (VIe.), Violoncello (Vc.), and Contrabasso (Cb.). The second system includes Piano (Pf.), Violin I (VI. I), Violin II (VI. II), Viola (VIe.), Violoncello (Vc.), and Contrabasso (Cb.). The score features various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings like *mp* and *p*. There are also performance instructions like 'G.P.' (Grave Pause) and 'G.P.' (Grave Pause) in the piano part. The score is marked with circled numbers 1 and 4, and boxed numbers 5 and 4, indicating specific measures or sections.

Arvo Pärt:

Meine Musik kann man nur bedingt als tonal bezeichnen.

Sie läßt sich nicht mit dem klassischen Begriff der tonalen Musik identifizieren. Man kann eher von einer globalen Anwendung des Dur-Moll-Dreiklangs sprechen.

Im Dreiklang besticht mich die natürliche Reinheit, der Lakonismus und der Wohlklang.

Wenn man von einer gewissen Mode für die Rückkehr zur Tonalität spricht, so kann man sagen, daß auch Moden nicht zufällig entstehen.

Es ist wie das Ein- und Ausatmen. Man kann nicht immer nur einatmen man muß auch ausatmen.

Gott ist stärker als wir. Auch die Tonalität ist eine unbestreitbare Kraft. Die Wahrheit ist einfach und der Weg zu ihr ist gerade.

Und in meiner Musik wird dies auf natürliche Weise durch die Beständigkeit der Ausdrucksmittel verkörpert.

Bevor man aufersteht, muß man sterben.

Bevor man etwas sagt, sollte man vielleicht nichts sagen.

Meine Musik entstand immer, nachdem ich lange geschwiegen hatte, und zwar im buchstäblichen Sinn dieses Wortes. Wenn ich vom Schweigen spreche, dann meine ich jenes "Nichts", aus dem Gott die Welt erschuf.

Deswegen ist, ideal gesehen, die Pause heilig.

Die Stille ist uns nicht nur so einfach gegeben, sondern, um uns von ihr zu nähren. Diese Nahrung ist für uns nicht weniger wertvoll als die Luft. Es gibt die Redewendung: von der Luft und der Liebe leben. Ich möchte sie abwandeln: wenn man mit Liebe an das Schweigen herangeht, kann Musik entstehen.

Oft muß ein Komponist sehr lange auf diese Musik warten.

Diese andächtige Erwartung ist eben jene Pause, die mir so lieb ist.

Zit. nach: melos 2,85, S. 98f.

Not fast
Scott Joplin: The Entertainer (1902)

Musical notation for measures 1-4. The piece is in 2/4 time with a key signature of one sharp (F#). The tempo is marked 'Not fast'. The music features a rhythmic piano accompaniment and a melodic line in the right hand.

Musical notation for measures 5-8. Measure 5 begins with a piano (*p*) dynamic. The right hand has a melodic line with some grace notes.

Musical notation for measures 9-12. Measure 9 begins with a piano (*p*) dynamic. The right hand continues with a melodic line.

Musical notation for measures 13-17. Measure 13 begins with a piano (*p*) dynamic. The right hand has a melodic line with some grace notes.

Musical notation for measures 18-20. Measure 18 begins with a piano (*p*) dynamic. The right hand has a melodic line with some grace notes.

21

Musical notation for measures 21-24. Measure 21 includes the instruction 'Repeat 8va.' and a forte (*f*) dynamic. The right hand has a melodic line with some grace notes.

25

Musical notation for measures 25-28. Measure 25 begins with a forte (*f*) dynamic. The right hand has a melodic line with some grace notes.

29

Musical notation for measures 29-33. Measure 29 begins with a piano (*p*) dynamic. The right hand has a melodic line with some grace notes.

34

Musical notation for measures 34-36. Measure 34 includes first and second endings, marked '1.' and '2.', with an 8va instruction. The right hand has a melodic line with some grace notes.

37

Musical notation for measures 37-40. Measure 37 begins with a piano (*p*) dynamic. The right hand has a melodic line with some grace notes.

Andre Asriel: Jazz. Aspekte und Analysen, Berlin 1985, S. 57f.:

Minstrelsy und Ragtime

Das Wort *Minstrel* geht auf das lateinische *minister* - der Geringere (als der Fürst), dann der Dienstuende, der Diener - zurück. Seit dem 14. Jahrhundert bezeichnete man in Frankreich mit *ménéstrier*, dann *ménéstrel*, und in England mit *minstrel* den Berufsmusiker der damaligen Unterhaltungs»Branche". Es gab plebejische Minstrels, arme, wandernde Spielleute, und es gab höhergestellte, die an den Höfen der Adligen angestellt waren und gut bezahlt wurden.

In Amerika gab es seit der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts ebenfalls wandernde Spielleute. Sie sorgten während der Periode der westlichen Expansion der jungen Vereinigten Staaten in den sehr verstreuten und abgelegenen Siedlungen der Pioniere für musikalische Unterhaltung.

Die eigentliche Periode der amerikanischen Minstrelsy begann mit dem Hannoveraner Musiker JOHANN CHRISTIAN GOTTLIEB GRAUPNER, der im Jahre 1799 in Boston in der Pause einer Theateraufführung das Lied »The Gay Negro Boy«' zum besten gab. Auf Graupner folgten zahlreiche Nachahmer, Einzeldarsteller wie G. W. DIXON, G. NICHOLS, B. FARRELL und TH. RICE (auch »Daddy Jim Crow« Rice genannt). Diese weißhäutigen Künstler, die Sänger, Schauspieler, Tänzer und Clowns in einem waren, stellten zum ersten Mal den Neger und sein Milieu auf der Bühne des weißen Mannes dar. Für ihre Vorführungen, die *Extravaganzas* genannt wurden, schwärzten sie sich Gesicht und Hände mit verkohltem Kork und imitierten, schreiend bunt gekleidet, den Dialekt und die Bewegungen der Negerklaven. Als Begleitung für Gesang und Tanz benutzten sie den Negern abgesehene Instrumente wie Banjo, knöcherne Klappern und Tamburin.

Aus diesen Einzeldarbietungen entstanden die sogenannten *Minstrel Shows*, die von kleinen Ensembles dargeboten wurden. Die erste Minstrelgruppe, die VIRGINIA MINSTRELS, trat 1843 in New York auf. Ihre Mitglieder waren Daniel Decatur Emmett (v), Billy Whitlock (bj), Frank Brower (Bones) und Dick Pelham (Tamburin). Seit den Virginia Minstrels bildeten sich bestimmte formale Traditionen heraus. Es gab eine feststehende Rollenverteilung. Der Erzähler mit der Violine war der *Middleman*, der Mann in der Mitte; ihm stand sein Helfer mit dem Banjo zur Seite. Die beiden anderen, nach ihren Instrumenten *Tambo* und *Bones* benannt, waren die sogenannten *Endmen*, die Leute am Ende, am Rande. Sie hatten u. a. die Aufgaben einer »Rhythmusgruppe« zu erfüllen. Auch die Show selbst entwickelte bald ihre eigene feststehende Form. Sie bestand aus zwei mehr oder weniger unzusammenhängenden Teilen: aus der eigentlichen Show, die Lieder, Späße und Couplets enthielt, und aus dem sogenannten Oho, mit Varieténnummern, kleinen Szenen und Burlesken. Der Oho-Tell wurde abgeschlossen durch den *Breakdown*, eine Gesangs- und Tanznummer aller Beteiligten.

Die Hauptblütezeit der Minstrel Show waren die Jahre 1850 bis 1870. Danach vergrößerten sich die Ensembles, und die Darbietungen wurden durch zusätzliche Sketche und Lieder erweitert. Nach 1890 schließlich begann die Minstrelsy unter »galoppierender Elephantiasis« zu leiden, wie Stearns es ausdrückt. So hatte zum Beispiel eine Schau in New York im Jahre 1894 einen Gesangschor von 500 (!) Mitgliedern. Dieser krankhaften Aufblähung folgte ein schneller Verfall, und nach der Jahrhundertwende spielten weiße Minstreltruppen kaum noch eine Rolle.

Man könnte erwarten, daß die Neger, das Objekt des Gelächters des weißen Minstrel-Publikums, diese Art der Unterhaltung abgelehnt hätten. Das Gegenteil trat ein. Rudi Blesh schrieb zwar, die Neger hätten durch die Übernahme der Minstreltradition, die unter anderem mit sich brachte, daß die ohnehin dunkelhäutigen Künstler ihr Gesicht zusätzlich mit dem üblichen verkohlten Kork schwärzten, nunmehr selbst ihre Karikaturisten karikiert, aber es will scheinen, daß diese Übernahme eher charakteristisch dafür war, daß die Neger die Assimilation weißer Gepflogenheiten - und seien sie noch so erniedrigend - eifrig betrieben, in der Hoffnung, dadurch eher als gleichwertig akzeptiert zu werden.

Wie dem auch sei, bald bildeten sich negerische Minstrelgruppen, die die Traditionen der weißen Minstrelsy übernahmen und veränderten und bis ins zweite Jahrzehnt des 20. Jahrhunderts weiterführten, in eine Zeit also, da die weiße Minstrelbewegung längst bedeutungslos geworden war. Seit dem Ende des 19. Jahrhunderts bereisten die Minstrelgruppen der Neger verstärkt auch den Süden der USA und stellten die Verbindung zu den dort entstandenen Formen negerischer Folklore her.



Arrigo Pollilo: Jazz, 1975: zwei »clog dancers«, die in den Minstrel-Shows auftraten. In der Mitte der Minstrel-Sänger Daddy Rice in der Rolle des »Jim Crow«. Rechts unten ein weiterer berühmter Minstrel-Musiker namens Juba Lane, der erste amerikanische Negerkünstler, der in Europa aufgetreten ist.

... Indes wäre es voreilig, anzunehmen, daß die Minstrelbewegung ein echter Anwalt der Sache der Neger gewesen wäre. Sie diente in erster Linie zur Unterhaltung der Weißen, und eine ihrer Hauptaufgaben war es, das Publikum zum Lachen zu bringen. Dieses Gelächter ging auf Kosten der Neger, die dann als Tölpel und Suffköpfe dargestellt wurden, als groteske Figuren oder als Dandies, die auf unzulängliche Weise das vornehme Gehabe der Herrschaften nachzuahmen versuchen...

Ragtime heißt wörtlich »Fetzen-Takt«.

Das Wort wurde 1893 zum ersten Mal gedruckt, und zwar im Titel des Liedes »Ma Ragtime Baby« (F. Stone).

Heute bezeichnen wir mit Ragtime einen Stil volkstümlicher Tanz- und Unterhaltungsmusik auf dem Klavier, der unabhängig vom Jazz im nördlichen Kulturkreis der amerikanischen Neger in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts entstand und der bis in die zwanziger Jahre hinein zu verfolgen ist. Vor der Einbürgerung des Begriffs Jazz (1917) nannte man übrigens auch den frühen instrumentalen Jazz Ragtime.

Volkstümliche, ragtimeartige Klaviermusik wurde im mittleren Westen und im Osten der USA schon lange vor der ersten Drucklegung des Wortes Ragtime gespielt". Voll entwickelten Ragtime aber gab es erst seit etwa 1885, als musikalisch ausgebildete

Pianisten-Komponisten sich dieses volkstümlichen Materials bemächtigten, es auf eine höhere Stufe künstlerischer Vollkommenheit hoben und so die erste komponierte, »gebildete« Musik der Neger schufen. Die Verbreitung des Ragtime, geschah einmal durch Verlagsereignisse, zum anderen durch herumreisende Pianisten, am stärksten aber mit Hilfe der sogenannten „Player Rolls“. Seitdem um 1900 bei einer Reihe von Weltausstellungen in Chicago und anderen amerikanischen Städten der Ragtime, zusammen mit dem Cake Walk, der Öffentlichkeit vorgestellt worden war, entdeckte die erstarkende amerikanische Musikindustrie diese Genres, standardisierte und verfälschte sie und sorgte für ihre Verbreitung als eine Art musikalischer Modeartikel. Die Ragtime-Cake-Walk-Mode überschwemmte die USA und griff schließlich auch auf England, Frankreich und andere europäische Länder über. Dieses eklatante Beispiel von Kommerzialisierung afro-amerikanischer Musik brachte seinen Urhebern bedeutende Profite ein.

Die musikalischen Quellen des pianistischen Ragtime sind die Coon Songs, Polkas und Cake Walks der Minstrelsy und die Märsche des 19. Jahrhunderts. Seine damals elektrisierende Neuheit verdankt der Ragtime vor allem bestimmten rhythmischen Techniken. Die rhythmische Grundlage des Ragtime, sein beat, der von der linken Hand gespielt wurde, entstammt der Polka oder dem Marsch, deren 3/4- oder 4/4-Takt (mit alla-breve-Neigung) allerdings dahingehend abgewandelt wurde, daß man die Nachschläge etwas stärker betonte als die Bässe.. Die Melodik, die der rechten Hand anvertraut war, benutzt Minstrel- und Marsch-Intonationen und zeigt allgemein einen fröhlichen, dur-seligen Charakter. Die rhythmische Gliederung dieser Melodien aber ist wieder von negerischen Gepflogenheiten beeinflusst. Jelly Roll Morton beschrieb die rhythmische Technik des Ragtime mit den Worten »... hit a

note twice. «

Diese einfachste Rag-Formel besteht in einer Art der Synkopierung, die - vermutlich vom Cake Walk herkommend - das »eins - und«, also den Nachschlag, vorzieht, ohne die Haupttaktteile (»eins« und »zwei«) anzutasten. Andere rhythmische Formeln hingegen zeigen bereits weitergehende Off-beat-Verschiebungen:



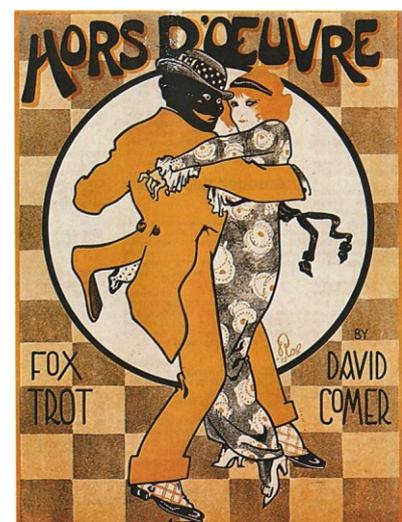
Der Ragtime ist vom Jazz deutlich zu unterscheiden. Allen rhythmischen Feinheiten des Ragtime liegt nämlich eine durchgehende, unelastische, gleichmäßige Achtelbewegung zugrunde, die jedes Aufkommen von jazzmäßigem Swing im Keime erstickt.

Debussy schrieb sein Klavierwerk "Children's Corner" im Juli 1898 für seine kleine Tochter Chou-Chou. Die hatte eine kleine Puppe, die "Golliwog" hieß und - wie es damals üblich war - "einen Schwarzen mit abstehenden Haaren, runden, dunklen Augen, mit einer verdrehten Körperhaltung, biegsam und zugleich grotesk" darstellte (E. Robert Schmitz: The piano works of Claude Debussy, 1950, S. 125). Die Musik beschreibt, wie seine Tochter die Puppe tanzen läßt.



Düsseldorfer Ausstellung 1938

Film über Stephen Foster (VHS 195)
Bilder von minstrelshows + Fosters Lied
Oh Susanna



Foxtrott (1915)

Oh, Susanna

Text und Melodie: Stephen Foster, USA

Einzelne

1. I ___ come from A - la - ba - ma¹ with my ban - jo on my knee, ___
 I'm ___ goin' to Loui - si - a - na,¹ my Su - san - na for to see.

Alle

1.- 4. Oh, Su - san - na, oh, don't you cry for me!
 For I'm goin' to Loui - si - a - na with my ban - jo on my knee.

2. It rained all night, the day I left, the weather it was dry,
 the sun so hot I froze to death², Susanna, don't you cry! (Alle)
3. I had a dream the other night, when ev'rything was still,
 I thought I saw Susanna dear a-coming down the hill. (Alle)
4. The buckwheat cake³ was in her mouth, the tear was in her eye,
 I said I'm coming from the south, Susanna, don't you cry! (Alle)

- ¹ Staaten
 in den USA
- ² to freeze
 to death =
 zu Tode frieren,
 erfrieren
- ³ Buchweizen-
 kuchen

vgl. auch: Foster: Way down upon the Swanee river

Dvorak, 9. Sinfonie
I Adagio

pp
ff
f
(Ragtime)

I Allegro molto

mf
f
mp
↑ ↓ ~~~~~ 1. Thema
"Rakete" "Auspandeln"
scotch snap

3. Thema

f
pizz. (Banjo?)

Spiritual "Swing low, sweet chariot"

Spiritual "Little David"

Miss Baileys Ghost

f
Oh, Miss Bailey, un-fortunate Miss Bailey.
The Burl Ives Songbook, New York 1953, S. 129

II Largo

ppp
+ Paukenwirbel
ff dim.
"Entrückung"; (e) - E - Des
Kadenz s - I
f dim.

1. Thema

p

Spiritual "Massa dear"

Zit. nach: Antonin Dvorak, Antonin Dvorak. Zur Ästhetik seines sinfonischen Schaffens, Leipzig 1973, S. 307

pp
f
2. Thema

"Das Rufen der Liebe" für Flageolett, aus Omaha, indianische Melodie

f
3

Alies C. Fischer, A Study of Omaha Indian Music. Archeological Papers of the Peabody Museum, Harvard University, Vol. I. Cambridge/Mass. 1893
Zit. nach: Antonin Dvorak, Antonin Dvorak. Zur Ästhetik seines sinfonischen Schaffens, Leipzig 1973, S. 309

pp
3. Thema

III Scherzo

Molto vivace

Trio I Poco sostenuto

p
3

Trio II

mf
p
pp
tr

IV Allegro con Fuoco

ff
3

1. Thema

2. Thema

p
dim.

Beethoven: 9. Sinfonie, 1824

und der Che-rub steht vor Gott, steht vor Gott, vor Gott, vor Gott.

Mendelssohn-Bartholdy: Sinfonie Nr. 5 (1832)

36
ff Bläser
pp Streicher
pp

Richard Wagner: Parsifal, UA 1882

Gral-Motiv
Sehr langsam

p *cresc.* f

authentische Kadenz: V-I (D-T)
 plagale Kadenz: IV-I (S-T)
 von griechisch "plagios" = seitlich
 Sie wirkt "offener", weniger zielgerichtet
 als die authentische Kadenz.
 Sie wurde häufig in der alten Kirchenmusik
 verwendet. Man spricht deshalb auch vom
 "Kirchenschluß" (= Kirchenkadenz).

Glaubens-Motiv
Sehr langsam

f *dim.* p

In der Romantik entwickelte sich als
 besonderes Ausdrucksmittel die Verbindung
 terzverwandter Akkorde an Stelle
 quintverwandter Akkorde (D, S).
 Man nennt einen terzverwandten Akkord
 Mediante (z.B.: C-a, C-e). Im engeren Sinne
 meint man damit terzverwandte Akkorde, die
 leiterfremd sind (z.B.: C-A, C-As, C-Es, C-E).

Dvorák: 9. Sinf., 2. Satz

+ Paukenwirbel
ff dim.

ppp *f dim.*

Enigma: The Voice of Enigma, CD "Enigma + MCMXC a.D." (1991)

"Good evening. This is the voice of
 Enigma. In the next hour we will take
 you with us into another world – into
 the world of music, spirit and meditati-
 on. Turn off the light, take a deep
 breath and relax. Start to move slowly,
 let the rhythm be your guiding light."

Antonin Dvorák:

"Gerade jetzt beende ich die neue Sinfonie in e-Moll und habe eine große Freude, daß sie wieder anders wird als die früheren. Sie wird vielleicht ein wenig amerikanisch!!!"
Brief vom 14. 4. 1893 an Antonin Rus (Sychra, S. 258)

„Ich bin jetzt überzeugt, daß sich die zukünftige Musik dieses Landes aus dem gründen muß, was man allgemein mit Negermelodien bezeichnet. Diese können Fundament für eine ernstzunehmende und eigenständige, originale amerikanische Kompositionsschule sein. Als ich nach Amerika kam, spielte ich mit diesem Gedanken bereits, inzwischen aber ist dieser Gedanke meine feste Überzeugung. Diese schönen mannigfaltigen Melodien sind Äußerung dieses Landes, sie sind amerikanisch. Sie sind die Folklore Amerikas, und die amerikanischen Komponisten sollten sich ihnen zuwenden. Alle bedeutenden Musiker haben sich auf die Melodien des einfachen Volkes gestützt. Auch ich habe einfache, fast schon vergessene Melodien böhmischer Spielleute in meine Musik aufgenommen, denn nur so kann ein Komponist die wirklichen Gefühle seines Volkes ausdrücken... In den Negerliedern Amerikas finde ich alles, was man benötigt, um eine große und bedeutende Kunstmusik nationaler Färbung zu schaffen; denn diese Lieder sind pathetisch, zart, leidenschaftlich, melancholisch, traurig, religiös, klar gebaut, lustig, freudig ...“

Real Value of Negro Melodies. New York Herald, 12. 5. 1893 (Hildegard Junker: Anton Dvorák: Sinfonie in e-Moll op. 95, Altenmendingen 1989, S. 4f.)

"Diese schönen und mannigfaltigen Themen sind ein Produkt des Bodens, sind amerikanisch . . . Es sind die Volkslieder Amerikas, und Eure Komponisten müssen sich ihnen zuwenden. Alle großen Musiker haben aus den Liedern des einfachen Volkes geschöpft. Einige meiner amerikanischen Schüler im Fach Komposition scheinen zu denken, daß es kein besonders guter Geschmack ist, die Gedanken von den Plantagenliedern zu übernehmen, aber sie irren, und deshalb bemühe ich mich, ihnen die Wirklichkeit einzuhämmern, daß es die größten Komponisten nicht für unter ihrer Würde hielten, Motive in den einfachen Volksliedern zu suchen."

Real Value of Negro Melodies. New York Herald, 12. 5. 1893 (Sychra, S. 266)

"Die Wahrheit der Volksmusik beruht in ihren charakteristischen Zügen, in ihrem Kolorit. Ich habe nicht die Absicht, Melodien zu übernehmen, seien es nun die der Plantagenarbeiter, kreolische oder solche aus dem Süden, und sie als Themen zu verarbeiten; so sieht mein Plan nicht aus. Aber ich studiere bestimmte Melodien so lange, bis ich mir ihre charakteristischen Züge angeeignet habe und davon musikalische Gestalten schaffen kann, die diese charakteristischen Züge bewahren und weiterentwickeln. Die Sinfonie ist freilich das am wenigsten geeignete Genre, in dem sich dieser Prozeß verwirklichen läßt, ihre Form erlaubt nur, das Kolorit der Nationalität zu schaffen, um die es geht. Ganz frei kann man hier niemals verfahren."

For National Music, Chicago Tribune, 12. 8. 1893 (Sychra, S. 266)

"In der Volksmusik ist der Charakter enthalten, in ihr äußern sich die Züge eines Stammes. Deshalb studierte ich von diesem Standpunkt aus diese Melodien (der Neger und Indianer, Anm. d. Verf.). Ich fand, daß die Musik beider Stämme der schottischen Volksmusik ziemlich ähnlich ist. Beide haben eine besondere Tonleiter, in der bezeichnenderweise Quarte und Septime, resp. der Leitton fehlen. Bei beiden ist in der Molltonleiter die Septime konsequent klein, die Quarte erscheint, und die Sexte ist ausgelassen..."

Deshalb habe ich sorgfältig eine bestimmte Anzahl indianischer Melodien studiert, die mir ein Freund gegeben hat, und gründlich habe ich mir ihre charakteristischen Züge, eigentlich ihren Geist angeeignet..."

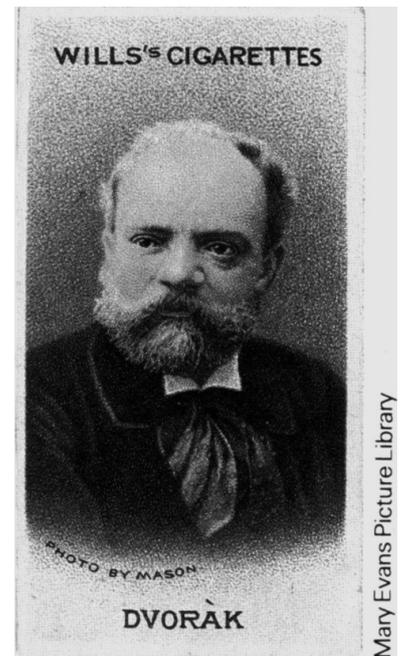
Es (das Largo, Anm. d. Verf.) ist in Wirklichkeit eine Studie oder Skizze zu einem größeren Werk, zu einer Kantate der Oper, die ich zu schreiben beabsichtige und die auf Longfellow's 'Hiawatha' basieren wird. Schon lange trage ich mich mit dem Gedanken, dieses Gedicht zu verwenden. Zum ersten Mal lernte ich es bereits vor etwa dreißig Jahren in einer tschechischen Übersetzung kennen. Damals hat es auf meine Einbildungskraft sehr stark gewirkt, und dieser Eindruck ist durch meinen hiesigen Aufenthalt nur verstärkt worden..."

Der Anstoß für das Scherzo der Sinfonie war die Festszene in Hiawatha, wo Indianer tanzen, und das ist indianische Lokalkolorit in der Musik zu verarbeiten."

Dvorák on his New Work, An Interesting Talk about >From the New World Symphony<, New York Herald, 12. 12. 893 (Sychra, S. 266, 270, 278 und 278)

"Es wurde natürlich darauf hingewiesen, daß viele der rührenden Lieder, zum Beispiel die von Foster, nicht von Negern komponiert wurden, sondern ein Werk der Weißen sind, während andere wieder nicht auf den Plantagen entstanden, sondern aus Afrika herübergekommen waren. Es scheint mir, daß davon wenig abhängt. . . Wenn diese Lieder von Negern auf den Plantagen als ihre eigenen übernommen wurden, und nach meinen Erfahrungen wirklich übernommen worden sind, wurden sie dadurch zu wirklichen Negerliedern."

Music in America, Harper's New Monthly Magazine XC, Nr. 357. (Sychra, S. 267) Zit, nach: Antonin Sychra, Antonin Dvorák, Zur Ästhetik seines sinfonischen Schaffens, Leipzig 1973, S. 270



Hermann Kretzschmar: Führer durch den Concertsaal, Leipzig 1898:

Der zweite Satz (Largo, C, Des dur) ist wohl derjenige, der bei den meisten Zuhörern der Sinfonie einen dauernden Platz in ihrer Erinnerung erobert. Er ist von der eigenthümlichen, ruhigen und träumerischen Schönheit, durch die uns zuweilen Bilder der Wüste, der Steppe, der Pusta so mächtig ergreifen. Die Stille und die Grösse der Seefläche und der unbestimmte Glanz der drüber liegt, wirken gemeinsam Phantasie und Sinne zu nähren und noch mehr zu reizen. In der Musik finden wir die Seitenstücke zu dem Satze Dvořak's am nächsten bei Borodin und Rimsky Korsakoff. Es handelt sich um einen neuen Ton, dem sich von den Aelteren nur Liszt in seinen Ungarischen Rhapsodien nähert. Dvořak hat vielleicht Eindrücke der Prairie in seine Largo gemischt.

Der Satz beginnt „wie Orgelton und Glockenklang“ mit feierlichem, breiten Accordenvorspiel der Messingbläser. Darauf setzt das englische Horn zu folgendem Gesang an:

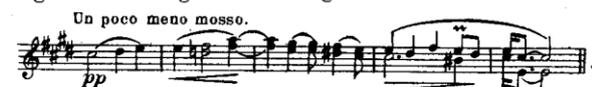


Das ist die Stimme des Gottesfriedens, der heitern Andacht, der kindlichen Unschuld, erhebend und lieblich zugleich. Der Satz wird unter Mitwirkung von Clarinetten, dann Fagotten zu einem bescheidenen Lied von 16 Takten erweitert. Da kehren die einleitenden Accorde, jetzt in den Holzbläsern, zum Abschluss wieder. Darauf nehmen die Violinen das Thema zu einem kleinen Satz der dem Mitteltheil des dreitheiligen Liedes ungefähr gleich und das Schlusswort hat das englische Horn. Ihm nach giebt, wie im fernsten Echo, das Horn con cordini die Motive des ersten Taktes noch einmal. Dieser bis hierher reichende erste Theil des Largo ist in Desdur geblieben. Der zweite setzt in Cismoll ein. Sein thematisches Material besteht aus mehreren Stücken.

Das erste Stück wird vom folgenden Thema gebildet:



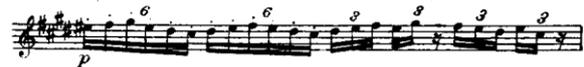
Es bringt von aussen her, ähnlich wie die Gmoll-Melodie des ersten Satzes der Sinfonie, Bewegung in die bis dahin feierlich ruhige Scene. Als zweites Stück folgt ihr ein langsamer Gesang in den Clarinetten



Ersichtlich ziehen Schatten durch ihn. Gleich das Desdur-Thema einem Dankgebet, so dieses einer Bitte um Schutz vor Gefahren. Ziehen wir aber die Erregung mit in Betracht, die sich in den Rhythmen der begleitenden Streichinstrumente ausspricht, ferner den leisen Ton in dem der

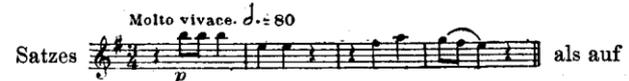
Satz gehalten ist, drittens den deutlichen nationalen Anklang in der Melodie, so dürfen wir den Abschnitt wohl auch auf Heimathserinnerungen des Componisten deuten. Das eine schliesst in diesem Fall das andere nicht aus. Was der Poesie versagt ist, verschiedene Vorstellungen und Empfindungen mit einander in der gleichen Sekunde zur Anschauung zu bringen, — die Musik kann es.

Die von diesen beiden thematischen Stücken gebildete Gruppe wird, und zwar in derselben Tonart, wiederholt. Der Hauptunterschied ist, dass jetzt die Violinen führen. Zu dem Triolenthema bringen die Holzbläser nachahmende und verstärkende Contrapunkte. Wie das bei Wallfahrten häufig vorkommt, dass sich an die religiösen Ceremonien ein bunter Jahrmarkt anschliesst, so folgt jetzt dem Cismoll-Theil ein dritter Abschnitt unsres Largo in Cisdur, dessen Charakter durch das ihm zu Grunde liegende Thema



genügend gekennzeichnet wird. Es läuft erst durch die obere Holzbläser, dann nimmt es das Streichorchester auf und treibt mit ihm zu einer wilden, bachantischen Lustigkeit, die sich mit der Schnelligkeit entwickelt, in der nur Naturvölker ihre Empfindungen wechseln. Die Trompeten setzen das Tüpfelchen auf das i des tollen Spucks. Sie sind es aber auch, die schon im nächsten Augenblick der aus Rand und Band gerathenen Gesellschaft der Instrumente wieder den ersten Zweck der Versammlung zu Gemüthe führen. In einem unerwarteten Adur (unmittelbar auf die Cisdur-Accorde) bringen sie den Anfang des Hauptthemas des LARGOS, des Desdur-Themas. Es folgt in seiner Originalgestalt und vom englischen Horn gesungen diesem Appell auf dem Fusse. Als es die Geigen aufnehmen, macht sich — in drei Fermaten — ein wunderbares Stocken bemerkbar. Der Satz verklingt poetisch als wenn sich Nacht übers Land breitet. Ganz nahe am Schlusse hören wir auch noch einmal die feierlich langsamen Bläseraccorde.

Das Scherzo der Sinfonie (Molto vivace, 3/4, Emoll) entfaltet in seinem Hauptsatz einen harten Humor. Diese Härte beruht weniger auf dem melodischen Thema des



der Einkleidung, die ihm der Componist giebt. Mit einigen erschreckenden Schlägen meldet es sich in den einleitenden Takten, lässt seine ersten Achtel befremdend, zügellos durch die Streichinstrumente sausen, erscheint dann endlich vollständig aber auf einem gänzlich unbefriedigenden Accord, (auf der Dissonanz h-d-e-g), so wie es die russischen Melodien zu thun pflegen. Als es zum zweiten Male seinen Weg sucht, stellt sich ihm die Clarinette rechthaberisch und ungeberdig entgegen. Dann hat sich wieder das Tutti des Streichorchesters in einem übermässigen Dreiklang verzift und als es endlich in die richtige Harmonie gekommen ist und im ff die Unglücksmelodie durchdrückt, stellen wieder die Hörner mit ganz querköpfigen Tönen

Gerhart von Westermann: Knaurs Konzertführer, München 1951, S. 339:

Den zweiten Satz empfinde ich als ein Landschaftsbild: weite Flächen, feierliche Stille der Natur, verlorene Einsamkeit des Menschen, eine fast beklemmende Sehnsucht im Herzen. Geheimnisvolle Bläserakkorde leiten den Satz ein, eine kindlich innige Melodie erklingt in der Schalmel des Englischhorns, wird im Pianissimo der Streicher weitergeführt und verklingt wie ein fernes Echo in den Hörnern. Andere Stimmungen, neue Wendungen werden aufgegriffen, die Klarinette erhebt sehnsuchtsvoll klagend ihre Stimme, wie Vogelgezwitzcher klingt es in Flöten und Geigen kurz auf. Wenn das Englischhorn wieder seinen Gesang anhebt, tritt vollkommene Ruhe ein: über die weite Landschaft senkt sich die Nacht.

Das Scherzo setzt mit elementarer Wildheit ein. Dem dahinbrausenden Hauptgedanken sind zwei Seitenthemen gegenübergestellt: zuerst als idyllische Episode eine weich geschwungene Melodie, die an die Weise des Englischhorns aus dem zweiten Satz erinnert. Und dann eine ländliche Tanzszene, mit der Dvořak wiederum den heimatischen Boden des Böhmerlandes betritt. In den Überleitungen zwischen diesen Gegensätzen tritt mehrfach bedeutungsvoll das Sehnsuchtsthema hervor, die Grundstimmung deutlich charakterisierend.

Hansjürgen Schäfer (Hg.): Konzertbuch Orchestermusik A-F, Berlin 1972, S. 497:

Der *langsame Satz* (Largo, Des-Dur, 4/4-Takt) wurde durch die Szene eines Indianerbegräbnisses aus Longfellows Epos »Hiawatha« angeregt. In diesem ergreifenden Trauergesang fühlen wir die endlose Ferne und die breiten, verlassen Flächen der Prärie, in

der die Klage über den Tod der treuen Gefährtin Hiawathas, Minnehah, erklingt. Das Englischhorn trägt das melancholische Hauptthema vor.

Dieser breit strömende, wundervolle Largogesang ist in dreiteiliger Liedform gestaltet. Der erregtere Mittelteil mit seiner indianisch intonierten, wie vom Windhauch umwehten Melodiebildung mündet in einen feierlichen Gesang der Holzbläser. Eine Abwandlung des wiederaufgenommenen Hauptthemas mutet an wie munteres Vogelgezwitscher. Als Gipfel einer großartigen Steigerung werden schließlich die glanzvoll aufstrahlenden beiden Themen des ersten Satzes vereinigt. Allmählich klingt sodann der Largosatz mit der Klagemelodie des Englischhorns und der Streicher in der erhabenen Ruhe des Anfangs aus. Er ist eine der schönsten und gedankentiefsten Kompositionen, die Dvorák geschaffen hat.

Auch im *Scherzo* (Molto vivace, e-Moll, 3/4-Takt) wird ein Bild aus Longfellows Dichtung lebendig: der Festanz der Indianer zur Hochzeit Hiawathas. Ein rhythmisch markantes, kanonisch geführtes Thema treibt den Indianertanz voran.

Große Komponisten und ihre Musik 35 (70er Jahre?):

Zweiter Satz: Largo

Es ist häufig behauptet worden, daß wir die reichen und farbigen Harmonien des Hauptthemas dieses Satzes - ein solistisches Englischhorn trägt es von Streicherharmonien und gelegentlichen Einwüfen der Holzbläser gestützt vor - Dvoráks Wunsch zu verdanken haben, die Besonderheiten von Harry Burleighs Gesang einzufangen, als dieser dem Komponisten Spirituals vorsang. Das mag stimmen. Falsch ist aber die ebenso häufig vertretene Ansicht, diese breite Melodie sei eine freie Wiedergabe des Spirituals "Goin' Home".

Der Satz beginnt mit einer Folge feierlicher Akkorde, die mit leichten Abweichungen wiederholt werden, nachdem das Hauptthema in ganzer Länge erklingen ist. Dann meditieren Violinen und Celli über dieses Thema, das den heimwehkranken Komponisten damals tief bewegt hat, bevor erst das Englischhorn, dann zwei gedämpfte Hörner liebevoll einzelne Fragmente davon hören lassen.

Die Stimmung ändert sich und das Tempo zieht leicht an, wenn nun Flöten und Oboen ein neues Thema ankündigen, das mit einer markanten absteigenden Triolenfigur beginnt.

Bereits früher hatte Dvorák Skizzen zu einer Oper 'Hiawatha' gemacht, die er jedoch nie vollendete: Es ist möglich, daß die düstere Musik, die er für Minnehahas Begräbnis geschrieben hatte, in die elegische Haupt-Melodie dieses Largos eingeflossen ist. Das kann man gut glauben, wenn man die verhaltene Leidenschaft der Musik bemerkt, und die ernste Schönheit der folgenden Melodie in den Holzbläsern hört, die von einem gezupften Baß und von gelegentlichen Einwüfen der Violinen begleitet wird. Vielleicht kann man sogar im Verlaufe der Musik den Klagegesang eines indianischen Begräbnisses vernehmen.

Plötzlich tritt eine kecke Oboenmelodie dazwischen, die die Flöte weiterführt. Die traurige Stimmung wird kurz unterbrochen, und immer mehr Instrumente fallen in diese glänzende, von den Blechbläsern überstrahlte Episode ein. Aber schnell kehrt wieder Ruhe ein. Das Englischhorn wiederholt seine Weise, behutsam von einer kleinen, gedämpft spielenden Streichergruppe vorgetragen. Noch einmal erklingen die nostalgischen Harmonien des Satzanfangs, und der Satz schließt in sanfter Ruhe.

Hans Renner: Reclams Konzertführer, Stuttgart 1959, S. 457f.:



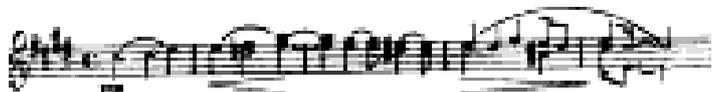
Zweiter Satz: Largo, "Lied der Prärie" könnte man den Satz überschreiben. "Legende" nannte ihn Dvorák. Was geschieht in ihm? Breite Blechbläserakkorde geben eine feierlich ernste Einleitung. Dann stimmt über gedämpften Streicherharmonien das Englischhorn jene



melancholische Weise an, die so bekannt geworden ist, daß sich die Schlager-Industrie ihrer bemächtigt hat (man bekommt sie für Bariton und Salon-Orchester, mit und ohne "Summchor" über den Rundfunk vorgesetzt!): Lied der Prärie! Klarinetten und Fagotte greifen den Ausklang auf. Die Blechbläserakkorde der Einleitung kehren in den Holzbläsern in höherer Lage wieder. Dann singen die Violinen das Lied der Prärie. Das Englischhorn führt es ausdrucksvoll zu Ende. Echohafter Nachklang in zwei gedämpften Hörnern. Der zweite Teil des Largo verläuft lebhafter. Seinen ersten schönen Gedanken zeigt die Abb.,

ihm folgt ein stilisierter Negergesang in den Klarinetten.

Die Holzbläser (erst Klarinetten, darin Oboe und Flöte) treten hervor. Auch dieser Teil wird wiederholt, wobei die Violinen führen. Der dritte Teil bringt eine kurze, leidenschaftliche Steigerung. Sie gipfelt rasch in einem großen Ausbruch des vollen Orchesters, wobei sich die Trompeten hervortun. Sie leiten überraschend zum ersten, ersten Teil zurück, in dem noch einmal vom Englischhorn das schöne Lied der Prärie angestimmt wird. Die Violinen greifen es auf. Dreimaliges Zögern. Wieder die feierlichen Bläserakkorde der Einleitung. Und leise, sehr stimmungsvoll klingt der Satz aus.



Bald nach seiner Ankunft in den USA spielte Dvorák mit dem Gedanken, eine Oper über den Stoff von Longfellows „Hiawatha“ zu schreiben. Dieses Epos hatte er in tschechischer Übersetzung kennengelernt. Das Vorhaben wurde niemals realisiert, aber zwei Skizzen dazu sind in die Symphonie ‚Aus der Neuen Welt‘ eingegangen: der Tod von Minnehaha mit seiner stark melancholischen Stimmung in der zentralen Melodie des Largos und der wirbelnde festliche Tanz aus Hiawathas fest im Scherzo.



Joseph Wright: Indianische Witwe (Große Komponisten 35)

TOPOS "Prozessionsgesang"

Bach: h-Moll-Messe (1738/39)

Symbolum Nicenum (1732)

Cre - do in u - num De - um, in u - num De - um, in u - num De - um, Cre - do in u - num De

Mozart. Zauberflöte (1791), Geharnischtenzene

1. geharnischter Mann

Der, welcher wandert die-se Stra-ße voll Beschwer - den,

2. geharnischter Mann

Der, welcher wandert die-se Stra-ße voll Beschwer - den,

Mendelssohn-Bartholdy: 4. Sinf. (Italienische), 1833

Dvorák: 9. Sinf., 2. Satz, Thema 3

Topos (von griechisch *topos*: Ort), im übertragenen Sinn Bezeichnung für einen Gemeinplatz; in der antiken **Rhetorik**, besonders bei Aristoteles und **Cicero**, Sammelbegriff für jene **Metaphern**, Wendungen, **Embleme**, **Motive** oder formelhaft verwendeten Sätze, die an geeigneter Stelle zur Ausschmückung eines **Textes** wiederverwendet werden können. Damit sind Topoi konstitutiv für die textuelle Struktur. Als rhetorische Disziplin ist die **Topik** Teil der *inventio*, bei der es um das Auffinden der Gedanken geht, die sich aus einem Thema entwickeln lassen. Im Lauf der **Literaturgeschichte** wurden Topoi zu festen Bestandteilen der Textproduktion, insbesondere in der mittelalterlichen **Scholastik**, in **Humanismus** und **Barock**. Mit der **Genieästhetik** des 18. Jahrhunderts verlor die Topik schlagartig an Bedeutung. Der Literaturwissenschaftler Ernst Robert Curtius begründete 1948 die Toposforschung, die einen für die gesamteuropäische literarische Tradition verbindlichen Grundbestand von Denk- und Ausdrucksschemata herausarbeitete; dazu gehören u. a. die Klage über die Schlechtigkeit der Welt, die Lobpreisung des Goldenen Zeitalters, die Vorstellung vom Buch der Natur und der so genannte *locus amoenus* (*Lustort*) als lieblicher Gegensatz zum *locus terribilis* (*Schreckensort*) innerhalb der **Idyllen-** und **Schäferdichtung**. Für eine Bewertung maßgeblich ist die Art und Weise der eigenschöpferischen Verwendung der poetischen Versatzstücke innerhalb eines Werkes. Die diachronische Untersuchung der Topoi ist auch Gegenstand von Studien zur **Intertextualität**

ENCARTA 98

TOPOS (griech., = Ort, Stelle, Gegend; auch Thema, Stoff), in der antiken Rhetorik (Aristoteles, Cicero) Bz. für den sprachlichen Allgemeinplatz. Die Topoi gehören in die Lehre von der rednerischen Findung bzw. Erfindung (*Ars inveniendi*). Im Rückgriff darauf spielt der Begriff auch in der musikalischen Rhetorik des Barock eine Rolle (vor allem bei J. Mattheson). "Loci topici" sind hier Erfindungshilfen bei der Komposition; es gibt z. B. einen *Locus notationis* (melodische Grundelemente), einen *Locus descriptionis* (vokale und instrumentale Affektdarstellung) und einen *Locus testimoniorum* (Zitatcharakter einer Melodie). Diese Topik ist eng verbunden mit den musikalischen Figuren und gebunden an die Erlernbarkeit innerhalb einer handwerklichen Kunstlehre.

Im Anschluß an die "historische" bzw. "poetische Topik" von E. R. Curtius und Anregungen von W. Gurlitt folgend spricht man neuerdings auch in der Musikwissenschaft verstärkt und gelegentlich in einem sehr weiten Sinn von Topoi. Die T.Forschung sieht ihre Aufgabe darin, schematisiert oder gar klischeehaft erscheinende Denk-, Vorstellungs- und Ausdrucksformen der musikalischen Produktion durch die Geschichte zu verfolgen, ihre Kontinuität und Wandlung, ihr Auftauchen und Versinken sowie individuelle, personalstilistische Ausprägungen zu beschreiben. Gegenstand dieser Untersuchungen sind u. a. die autonom musikalischen Elemente, die "topischen" Charakter angenommen haben (Taktarten, rhythmische und metrische Muster, harmonische und melodische Eigenheiten), geprägte Formeln mit sprachähnlichem Bezeichnungsscharakter (Affekte, Naturphänomene im Jahresablauf, Naturgewalten, Vorstellung des Todes), die Topik des Klanglichen (situationsbedingte Instrumentation), gattungstypische Topoi (Requiem-Vertonungen, Ariotypik), technisch-topische Darstellungsweisen (Variation, Ostinato, Kanon), Zitat-T. (Übernahme oder Verpflanzung musikalischer Stile, "Musik über Musik") oder von der Literatur angeregte topische Felder wie Krieg (z. B. Battaglia), Jagd (7. Jagdmusik), "Pastorale" (*Locus amoenus*, Ideallandschaft). Das Große Lexikon der Musik, Freiburg 1982

LK Musik 12/I

Nachschreibe-Klausur

19. 1. 1998

Thema:

Vergleichende Analyse und Interpretation:

- Mussorgsky: Ausschnitt aus der Krönungsszene des Boris (1874)
- Beethoven: Mittelteil des 3. Satzes aus dem Streichquartett op. 59, Nr. 2 (1806)

Aufgabe:

Untersuche die beiden Stücke hinsichtlich ihrer ästhetischen Konzeption im Spannungsfeld zwischen Inhaltsästhetik und Formästhetik.

Teilaufgaben:

- Beschreibe, wie beide Komponisten die russische Melodie in ihrem Werk einsetzen und verarbeiten.
- Begründe die Unterschiede von den unterschiedlichen Gattungen (Oper, Streichquartett) und – vor allem – von der unterschiedlichen ästhetischen Einstellung der Komponisten her. Dabei könnte es hilfreich sein, wenn Du Dir vorstellst, was wohl Mussorgsky über Beethovens Umgang mit russischer Folklore gesagt haben könnte.

Arbeitsmaterial:

- Notentexte
- Toncassette

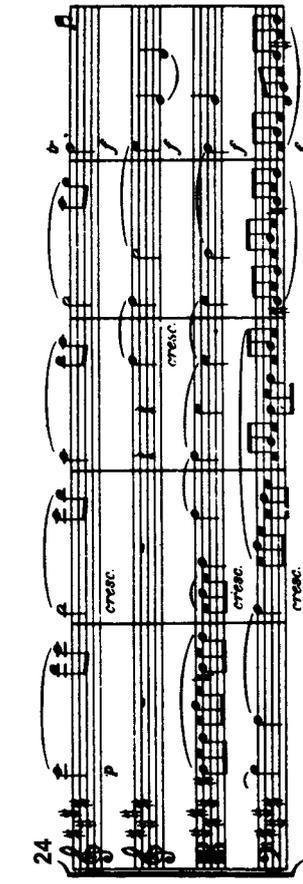
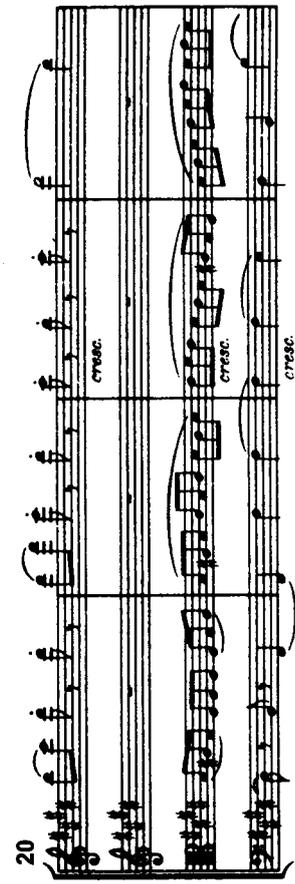
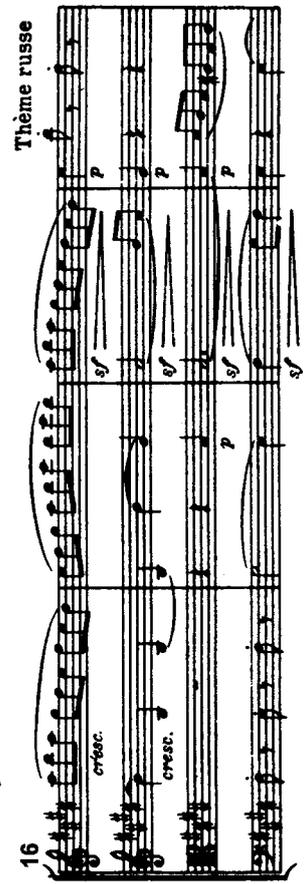
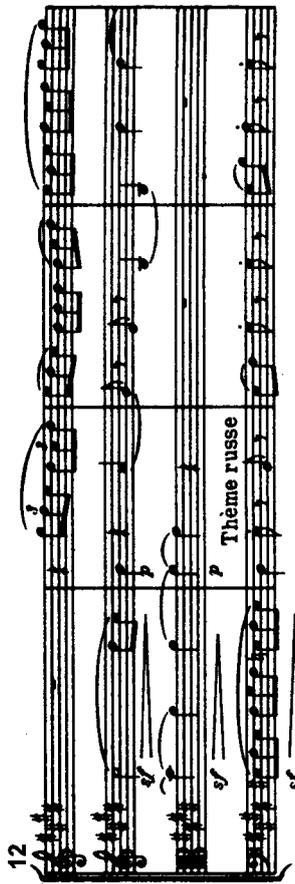
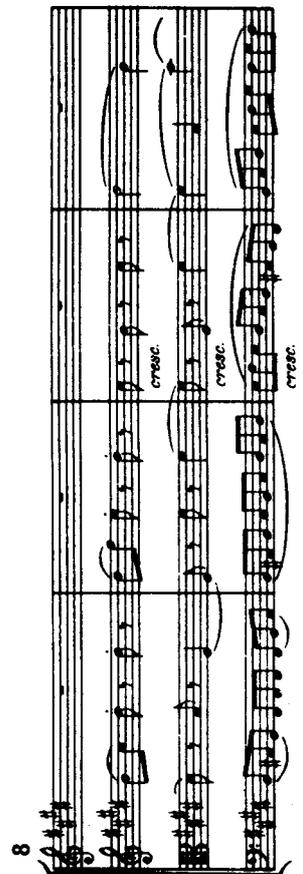
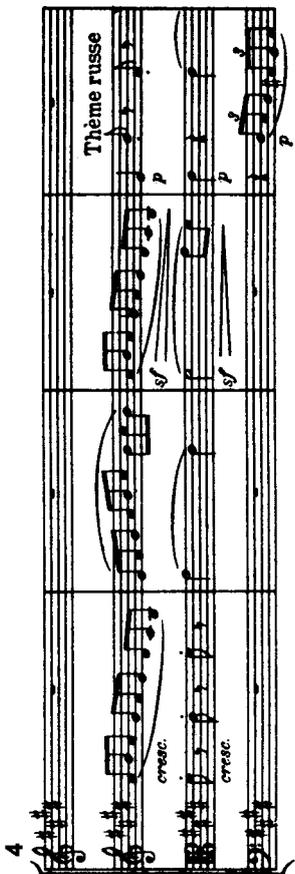
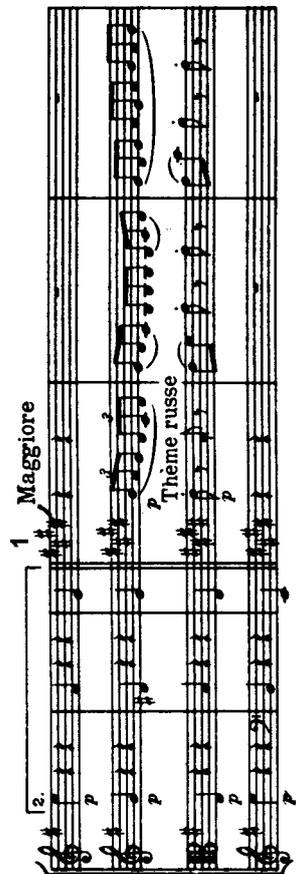
Arbeitszeit:

4 Unterrichtsstunden

Ludwig van Beethoven: Streichquartett op. 59, Nr. 2 (1806), 3. Satz (Mittelteil)
 dem russischen Gesandten in Wien, Graf von Rasumowsky, gewidmet.
 Beethoven verwendet eine russische Melodie ("Slava Gogu na nebe" = Preis sei
 Gott im Himmel), die er in der Liedersammlung von Pratsch fand:



Die gleiche Melodie verwendete später Modest Mussorgsky als Krönungshymne
 in seiner Oper Boris Godunow (1874)



29

sempre p e stacc.
sempre p

This system contains measures 29-34. It features a piano accompaniment with a steady eighth-note pattern in the right hand and a more active bass line in the left hand. The music is marked with dynamics like *p* and *sf*, and articulation like *sempre p e stacc.*

35

sempre stacc.

This system contains measures 35-40. The piano accompaniment continues with similar rhythmic patterns. The music is marked with *sempre stacc.*

41

p cresc.
sempre stacc.
cresc.
cresc.
p cresc.

This system contains measures 41-46. It shows a gradual increase in volume and intensity. The music is marked with *p cresc.*, *sempre stacc.*, and *cresc.*

47

sempre staccato
sempre staccato

This system contains measures 47-52. The piano accompaniment features a more complex rhythmic texture. The music is marked with *sempre staccato*.

53

55

This system contains measures 53-59. It features a piano accompaniment with a steady eighth-note pattern in the right hand and a more active bass line in the left hand. The music is marked with dynamics like *p* and *sf*.

60

65

legato
sempre p
sempre p
legato e sempre p

This system contains measures 60-65. The piano accompaniment continues with similar rhythmic patterns. The music is marked with *legato*, *sempre p*, and *legato e sempre p*.

68

70

legato
p

This system contains measures 68-73. The piano accompaniment continues with similar rhythmic patterns. The music is marked with *legato* and *p*.

76

80

pp
dim.
pp
pp
dim.

This system contains measures 76-81. The piano accompaniment continues with similar rhythmic patterns. The music is marked with *pp*, *dim.*, and *pp*.

Da capo il minore ma senza replica ed allora ancora una volta il trio, e dopo di nuovo da capo il minore senza replica.

32 35

10

ви и
règne et
thm, dem
Za - ren!

Царь на-мъ ба-тошка!
Gloire à
Heil dâr, Vâ-ter-chen!

Жи - ви и
Long règne et
Heil thm, dem

Царь на-мъ ба-тошка!
Gloire à
Heil dâr, Vâ-ter-chen!

Царь на-мъ ба-тошка!
Gloire à
Heil dâr, Vâ-ter-chen!

Царь на-мъ ба-тошка!
Gloire à
Heil dâr, Vâ-ter-chen!

црссс.

Царь на-мъ ба-тошка!
Gloire à
Heil dâr, Vâ-ter-chen!

40 45

11

аправотуы!
gloi - rei
Za - ren!

Царь на-мъ ба-тошка!
Gloire à
Heil dâr, Vâ-ter-chen!

Жи - ви и аправотуы!
Long règne et
Heil thm, dem
Za - ren!

Царь на-мъ ба-тошка!
Gloire à
Heil dâr, Vâ-ter-chen!

Жи - ви и аправотуы!
Long règne et
Heil thm, dem
Za - ren!

Жи - ви и аправотуы!
Long règne et
Heil thm, dem
Za - ren!

црссс.

Жи - ви и аправотуы!
Long règne et
Heil thm, dem
Za - ren!

црссс.

18 8

ва! Ужъ и
rei gloire au
Heil! Heil, dem

какъ на Ру - си
Bo - ris qui
Za - ren, Heil

си да-ро Бо - ва!
rè-gne-ra sur
Ro - ris, Heil dem

ри - су
notre pa -
Herr - scher

Сла - ва,
tri - e,
Rug - lands,
Heil thm!

ва! Ужъ и
rei gloire au
Heil! Heil, dem

какъ на Ру - си
Bo - ris qui
Za - ren, Heil

си да-ро Бо - ва!
rè-gne-ra sur
Ro - ris, Heil dem

ри - су
notre pa -
Herr - scher

Сла - ва,
tri - e,
Rug - lands,
Heil thm!

24 9

30

Жи - ви и аправотуы!
Long règne et
Heil thm, dem
Za - ren!

Торжественное шествие въ Соора. Пристава ставать народъ шпалорами.
(Procession solennelle. Le tsar sort de la cathédrale. Les exempts
de police reculent le peuple pour former la haie.)
(Feierlicher Zug des Zaren aus der Kathedrale. Die Wächter drängen das Volk zurück und formen Spalier.)

Жи - ви и аправотуы!
Long règne et
Heil thm, dem
Za - ren!

Жи - ви и аправотуы!
Long règne et
Heil thm, dem
Za - ren!

црссс.

Жи - ви и аправотуы!
Long règne et
Heil thm, dem
Za - ren!

црссс.

Modest Mussorgsky: Der Seminarist

Allegro moderato
 Pa-nis, pis-cis, cri-nis, fi-nis, ig-nis, la-pis, pul-vis, ci-nis... Ach, du

Musical score for measures 1-3. The vocal line is in the upper staff, and the piano accompaniment is in the lower staff. The tempo is marked 'Allegro moderato'. The lyrics are 'Pa-nis, pis-cis, cri-nis, fi-nis, ig-nis, la-pis, pul-vis, ci-nis... Ach, du'.

4 *mf* Re-gei, mei-ne Qual dul Or-bis, am-nis et ca-na-lis, or-bis, am-nis et ca-na-lis.

Musical score for measures 4-7. The vocal line is in the upper staff, and the piano accompaniment is in the lower staff. The lyrics are 'Re-gei, mei-ne Qual dul Or-bis, am-nis et ca-na-lis, or-bis, am-nis et ca-na-lis.'.

8 *f* Du, mit der der Pop' mich straf-te, knuff-te o-ben-drein mich noch und

Musical score for measures 8-12. The vocal line is in the upper staff, and the piano accompaniment is in the lower staff. The lyrics are 'Du, mit der der Pop' mich straf-te, knuff-te o-ben-drein mich noch und'.

13 *mf* *dim.* rauf-te mir den Schopf, daß ver-wirrt mir ganz der Sinn, noch ganz ver-stört der

Musical score for measures 13-17. The vocal line is in the upper staff, and the piano accompaniment is in the lower staff. The lyrics are 'rauf-te mir den Schopf, daß ver-wirrt mir ganz der Sinn, noch ganz ver-stört der'.

18 *p* *mf* Fas-cis, a-xis, fu-nis, en-sis, Korp.

Musical score for measures 18-21. The vocal line is in the upper staff, and the piano accompaniment is in the lower staff. The lyrics are 'Fas-cis, a-xis, fu-nis, en-sis, Korp.'.

22 *p* fus-tis, vec-tis, ver-mis, men-sis. Rei-zend ist das Töch-ter-chen des wohl-ehr-würd'-gen

Musical score for measures 22-25. The vocal line is in the upper staff, and the piano accompaniment is in the lower staff. The lyrics are 'fus-tis, vec-tis, ver-mis, men-sis. Rei-zend ist das Töch-ter-chen des wohl-ehr-würd'-gen'.

26 *p* Po-pen. Wäng-lein ro-sen-far-big schimmernd, Aug-lein schwarz be-wim-pert.

Musical score for measures 26-30. The vocal line is in the upper staff, and the piano accompaniment is in the lower staff. The lyrics are 'Po-pen. Wäng-lein ro-sen-far-big schimmernd, Aug-lein schwarz be-wim-pert.'.

31 *mf* Un-tern Hemd-chen, dem schnee-ig-wei-ßen, da schwillt es fül-lig und hebt und senkt sich.

Musical score for measures 31-34. The vocal line is in the upper staff, and the piano accompaniment is in the lower staff. The lyrics are 'Un-tern Hemd-chen, dem schnee-ig-wei-ßen, da schwillt es fül-lig und hebt und senkt sich.'.

35 *f* Fas-cis, a-xis, fu-nis, en-sis, fus-tis, ves-tis, ver-mis, men-sis... Ach, du Stjo-scha, mei-ne

Musical score for measures 35-38. The vocal line is in the upper staff, and the piano accompaniment is in the lower staff. The lyrics are 'Fas-cis, a-xis, fu-nis, en-sis, fus-tis, ves-tis, ver-mis, men-sis... Ach, du Stjo-scha, mei-ne'.

38 *pp* *mf* *pp*
 Stjo - scha, oh, wie woll - te ich dich küs - sen, küs - sen! An mein Herz dich

45 *dim.* *mf* *p* *pp*
 'dri - cken, pres - sen!
 Po - stis, fo - lis, cu - cu - mis at - que pol - lis at - que pol - lis...

51 *p* *pp*
 cu - cu - mis, cu - cu - mis... Neu - lich nun zur Eh - ren - mes -

56 *cresc.* *mf* *cresc.*
 se der hoch - heil - gen, un - ver - gleich - lich tu - gend - rei - chen Mi - tro - do -

61 *mf* *p*
 ra, las ich grad den Fest - psalm Neun, Vers Sechs.

66 *pp* *mf* *pp*
 Doch auf Stjo - scha mit dem lin - ken Au - ge schielt ich heim - lich, warf ver - stoh - len nach dem

71 *pp* *pp*
 lin - ken Bet - stuhl zu ihr stets ver - lieb - te Bli - cke.

76 *f* *mf* *cresc.* *mf*
 Teu - fel! hat der Al - te es ge - sehn. In sein Buch

81 *mf* *cresc.* *mf* *cresc.*
 erst mich ein - ge - schrie - ben, dann mit bar - ter Faust mir ins Ge - nick ver - setzt drei

86 *f* *mf* *cresc.*
 ar - ge Püf - fe, drauf noch um die Oh - ren mir ge - schla - gen hier mit

90 *cresc.* *ff*
der Gram-ma-tik. Or-bis, an-nis et ca-na-lis, et ca-na-lis, sanguis, un-guis et an-na-lis,

94 *cresc.*
et an-na-lis.

98 *p*
So ver - such - te mich der Bö - se in des lie - ben Got - tes

103 *mf* *cresc.*
eig - nem Hau - se. An-nis et an-na-lis

108 *cresc.* *ff*
sanguis, un-guis, et ca-na-lis, et ca-na-lis, et ca-na-lis.