Hubert Wißkirchen
Tel./Fax 02238/2192
e-mail: HWisskirchen@t-online.de
Cäcilienstr. 2
50259 Pulheim-Stommeln

Im WS 1999/2000 biete ich folgende Veranstaltung an:

Thema: **Zwischen Westen und Osten - Russische Musik.**
Didaktische Analysen zu einer Unterrichtssequenz in SII.

Studiengang Schulmusik Proseminar (zu C 3 der StO)

Nähere Inhalte:
Russische Folklore und Kirchenmusik (Merkmalskatalog)
Entwicklung einer nationalen Musik bei Mussorgsky und Borodin
Stilvergleiche, Abgrenzungen ("Idealistische" versus "realistische" Ästhetik):
Schumann: Kinderszenen - Mussorgsky: Kinderstube
Borodin. Steppenskizze - Beethoven: 6. Sinfonie
Wiegenliedtopos bei Brahms, Mussorgsky, Schubert, Gershwin u. a.
Syntheseversuch (musikalische Akkulturation):
Tschaikowsky: Streichquartett op. 11 u. a.
Rachmaninow: Prélude op. 3, Nr. 2 (Adornos Kritik)
Arvo Pärt: Tabula rasa; Variationen zur Gesundung von Arinuschka
Rußlandklischees in der Rockmusik (Sting: Russians; Joel: Leningrad)

Ort: Raum 13
Zeit: Dienstag, 17.00 - 18.30 Uhr
Beginn: Dienstag, 12. Oktober

Leistung für Scheinerwerb: Klausur

Malen nach Musik

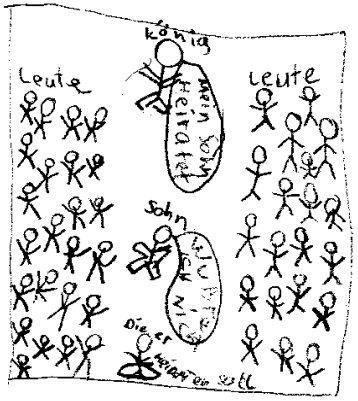
Klasse 5b, 30. 4. 1992 (29 Schüler)
"Wir hören ein Stück Musik **{Mussorgskys "Das große Tor von Kiew"}** zunächst einmal an. Dabei überlegen wir, was für ein Bild wir dazu malen könnten (mit der Entscheidung warten wir allerdings, bis wir das Stück ganz gehört haben!).
Während das Stück mehrfach abgespielt wird, malen die Schüler ihre Bilder.

Ergebnisse:
Kirche 2x
"Thronsaal" - "Kerker mit Folterkammer" - "Burg" (Bild) (3 Ebenen von unten)
Kriegsszenen 2x (vertikale Bilderfolge: Panzer, Flugzeuge u. ä.)
Schlachtfeld von oben gesehen
Turnierpferd ("Turnier gewonnen")
"Hannibal im Triumphmarsch. Er hat den Krieg gewonnen". Rückseite: Bild: Elefant mit vielen Köpfen drumherum (Hannibals Zug über die Alpen, Geschichtsunterricht!)
"Der Krieg": 1."Triumphmarsch" ("Hurra") 2. "Gedenkminute" (Gräber, Lebt wohl (Schluchz).
"Der Sieg, aber Tote"
"Wir haben gewonnen. Leider sind viele Freunde von uns gestorben, auch viele Elefanten und Pferde konnten nicht ihr leben weiter führen. Aber unser alter Elefant Suru (?) wird noch sehr lange leben. Nicht wahr, Suru?" (Sprechblase Mann/Junge). "Töh-röööööö!" (Sprechblase Elefant)
"Der Tod": schwarzer Berg mit Grabstein und Tod.
Friedhof | Gräber | Glockenturm | Geist | Beerdigung: Tag Sonne ú dto.: Nacht, Geisterstunde
"Der Winter geht, der Frühling kommt": 1. Berglandschaft, es schneit, Skifahrern, Schneemann; 2. Sonne, Taube, Mädchen mit Blumen u.a.
Blaues Meer, aufgehende rote Sonne, Schiff | Schiff im Sturm | Schiff fährt durch eine ruhige Meerenge auf eine blühende Insel zu |.... |.... |.... |(unfertig)
König, Geiger, tanzendes Paar, Kasper u. a.
Hochzeitspaar vor Priester + Fanfarenbläser
Zar
"Krönung von Zarin Katharina II" (Fernsehfilm einige Wochen vorher)
Gott auf Thron (wie römischer Kaiser): in der Hand Zettel: "Taten - gut - böse", (also jüngstes Gericht) auf unterster Stufe geflügelter Verstorbener (?) mit Aureole
König/Sohn: Bildergeschichte à la "Geschichte vom verlorenen Sohn" (Religionsunterricht? türkische Version: König will Sohn zwingen, ein bestimmtes Mädchen zu heiraten)
aufgehende Sonne
Konzert: Podium mit Cellist + Dirigent, Vordergrund: 1. Reihe des Publikums (von hinten gesehen)

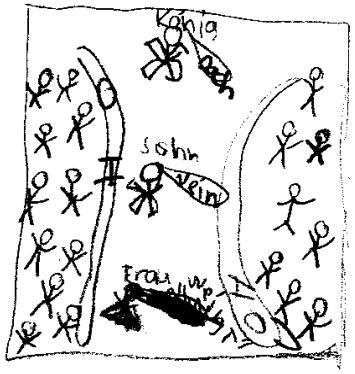
Methode: Malerisches Perzept. Vorteile
- Der Lehrer erfährt eine Menge über die Musikrezeption seiner Schüler
- Die Schüler lernen die Musik durch häufiges Hören relativ genau kennen
- Die Besprechung der Bilder gibt Anlaß, nach bestimmten Merkmalen zu forschen, die bestimmte Assoziationen hervorgerufen haben. (Semantik der Musik)

Zur Förderung der formal-strukturellen Rezeption eigen sich besonders **grafische Hörskizzen**, z.B.:

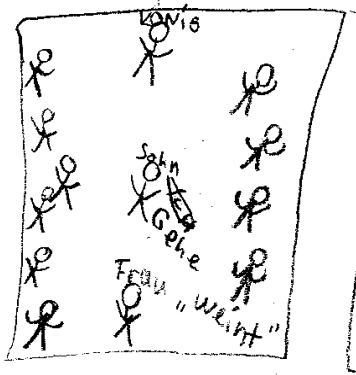
Michael Struck:
... Seine Überschrift lautet in Mussorgskijs Autograph: *"Das reckenhafte Tor (In der alten Hauptstadt Kiew)." S*tassow machte genauere Angaben zu Hartmanns Bildvorlage: *"Die Zeichnung Hartmanns ist ein architektonischer Entwurf zu einem Stadttor in Kiew im altrussischen Stil, mit einer Kuppel in Form eines slawischen Helmes.*
Das Aquarell, das überliefert ist, hatte Hartmann für einen Architektenwettbewerb (1869) angefertigt. Er war für ein Kiewer Stadttor ausgeschrieben, blieb allerdings in praktischer Hinsicht ergebnislos. Der Entwurf weist verschiedene nationale Symbole auf: Die gleichsam weit in den Boden hineingewachsenen Säulen galten als Symbol der Vorzeit; die quasi geschnitzten Ornamente spielten auf den volkstümlichen Kopfputz der russischen Frauen (Kokoschnik) an; die Kuppel hatte, wie erwähnt, die Form eines slawischen Helmes. Zudem galt Kiew als *"Sinnbild der nationalen Würde".* Diese nationale Symbolik findet in Mussorgskijs Schlußstück eine musikalische Entsprechung in den 'russisch' gefärbten Themen (Hauptthema; choralartige Weise mit Anklängen an einen überlieferten Choral) und hebt den Finalcharakter des Stückes hervor. Allerdings wurden auch hier wesentliche Umgewichtungen vorgenommen: Wiederum haben auf Hartmanns Arbeit die Menschen nur untergeordnete Funktion. Dagegen weisen bei Mussorgskij beide Themen einen vokalen Grundcharakter auf und stellen dadurch die 'menschliche' Komponente in den Vordergrund. So symbolisieren die beiden Choralepisoden, die sich zunächst unmittelbar auf die kleine ins Stadttor integrierte Kirche beziehen lassen, im Verlauf des Stückes eher den Kirchengesang und damit die Gläubigen (möglicherweise als näherkommender Prozessionszug, wie die Dynamik nahelegt).
Der Finalcharakter des Stückes kommt auch darin zum Ausdruck, daß ein letztes Mal die "Promenade" auftritt. Sie erscheint innerhalb der harmonisch zu jener Zeit neuartigen 'Glocken-Episode' und hat hier primär zyklische Funktion. Dagegen ist sie ihrer selbstbildnishaften Aufgabe entkleidet. Die 'Glocken'-Episode spielt zunächst mit Sicherheit auf die in Hartmanns Entwurf abgebildeten Glocken im Turm des Stadttors an. Doch formen sich einzelne Elemente des Bildes zugleich zeitlich-räumlich zur ‚Szene' (Hauptthema - Choralepisoden in unterschiedlicher Lautstärke - Glockenepisode). Ein Vergleich von Musikstück und Hartmanns Aquarell macht überdies deutlich, daß Mussorgskijs Finale an Ausdrucksspracht und Größe des Aufrisses den Architektur-Entwurf bei weitem übersteigt.
Bild im Wort - Anmerkungen zu Mussorgskijs Bildern einer Ausstellung" und ihrem Programm. In Constantin Floros: Programmusik, Laaber 1983, S. 75f.



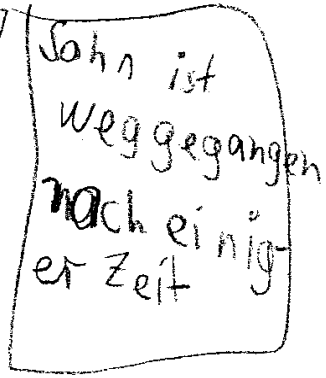
1 (T1ff.)
Leute
König:Mein Sohn heiratet
Sohn:Wußte ich nicht
Die er heiraten soll (Frau)



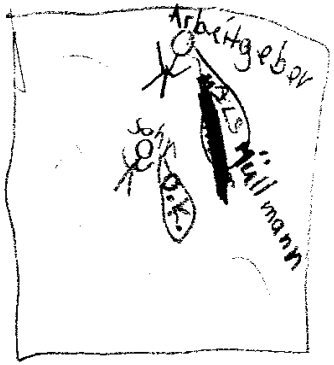
2 (T. 22ff.)
König:Doch
Sohn: Nein
Frau: "weint" (T. 31ff)



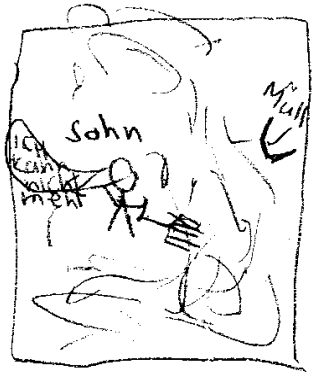
3
König:
Sohn: Ich gehe (T. 47ff.)
Frau: "weint" (T. 64ff.)



4
Sohn ist weggegangen
nach einiger Zeit (T. 81ff.)

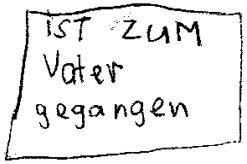


5 (T. 85ff. ?)
Arbeitgeber: Als Müllmann
Sohn: o. k.

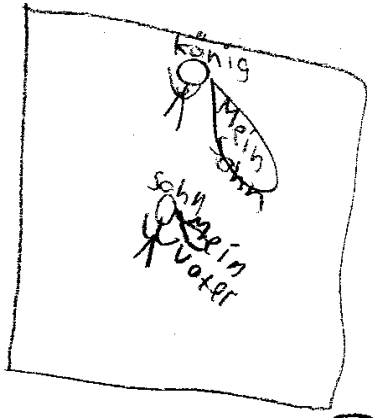


6 (T. 93ff.?)
Müll
Sohn: Ich kann nicht mehr

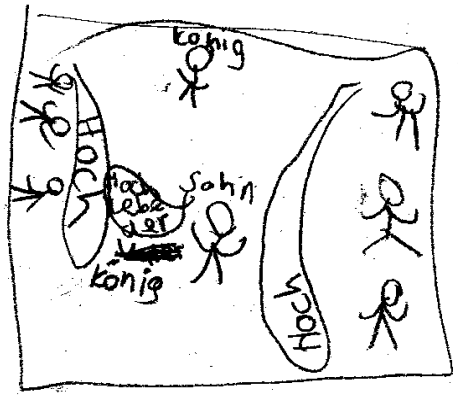
Gülsah



7 (T. 112ff.)
Ist zum Vater gegangen



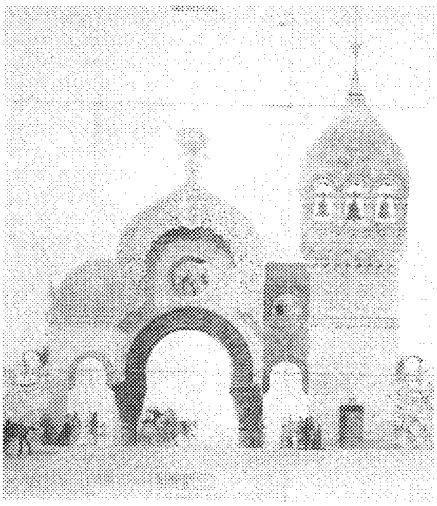
8 (T. 115ff.)
König: Mein Sohn
Sohn: Mein Vater



9
Leute: Hoch / König / Leute. Hoch
Sohn: Hoch lebe der König

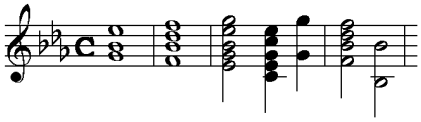
Modest Mussorgsky: Das große Tor von Kiew (Bilder einer Ausstellung, 1874)

	1	2	3	4	5	6	7
Holz-bläser							
Streicher							
Blech-bläser							

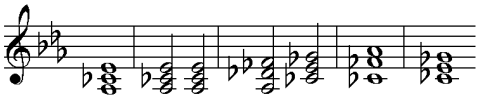


8	9	10

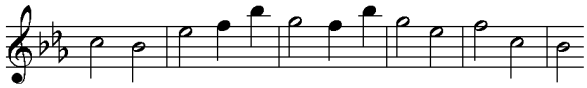
I



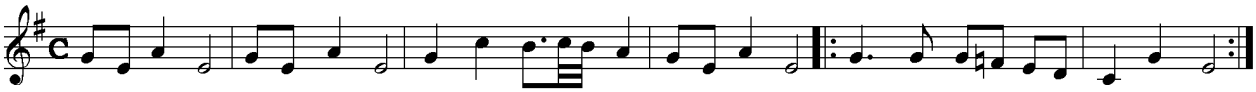
II



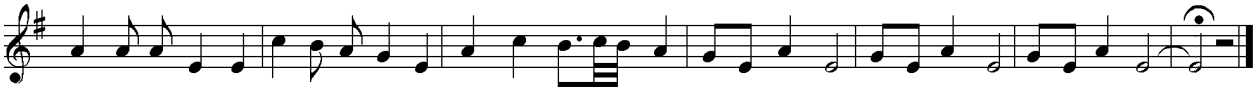
III



Lied der Wolgabootschlepper aus Rußland

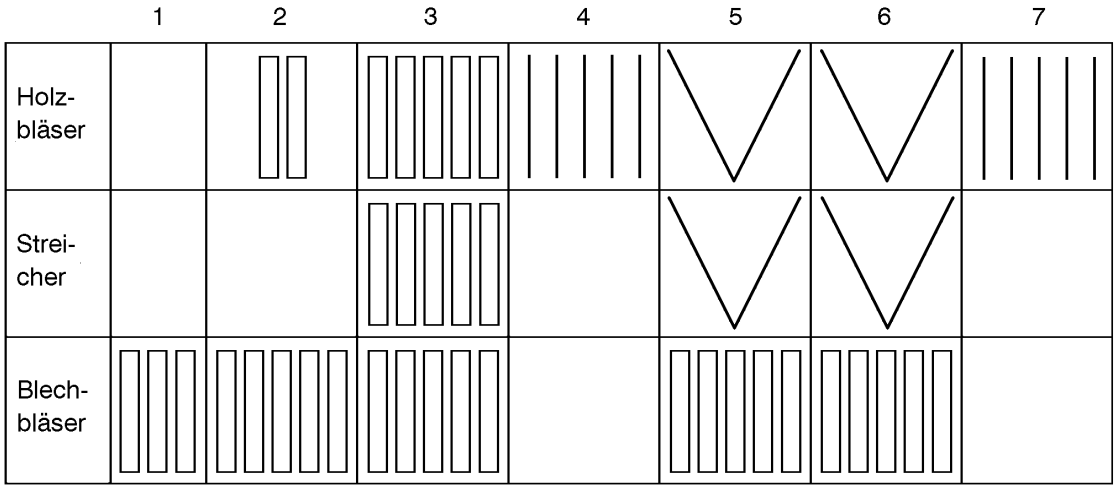


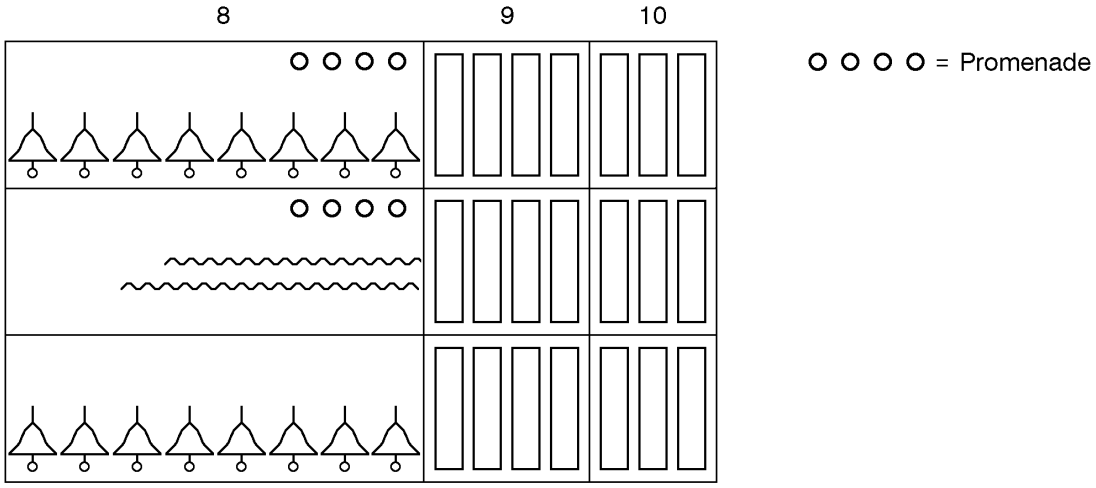
He - uch - la, he - uch - la, singt noch ein - mal: He - uch - la! 1. Laßt uns ge - hen am U - fer lang,
laßt uns sin-gen der Son - ne Sang!
2. Mut - ter Fluß, ach Wol - ga du,
dei - ne Tie - fe schenkt uns Ruh.

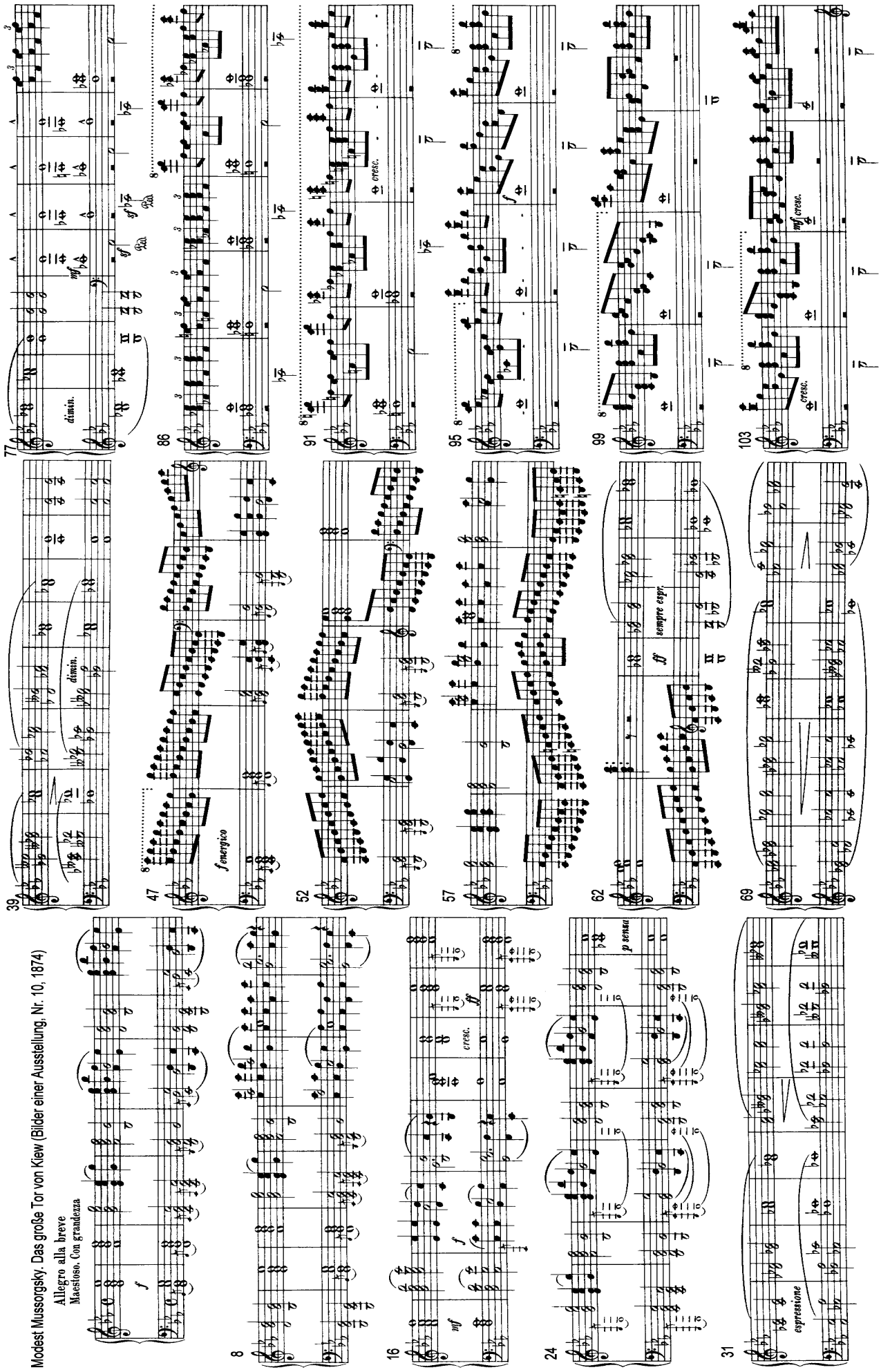


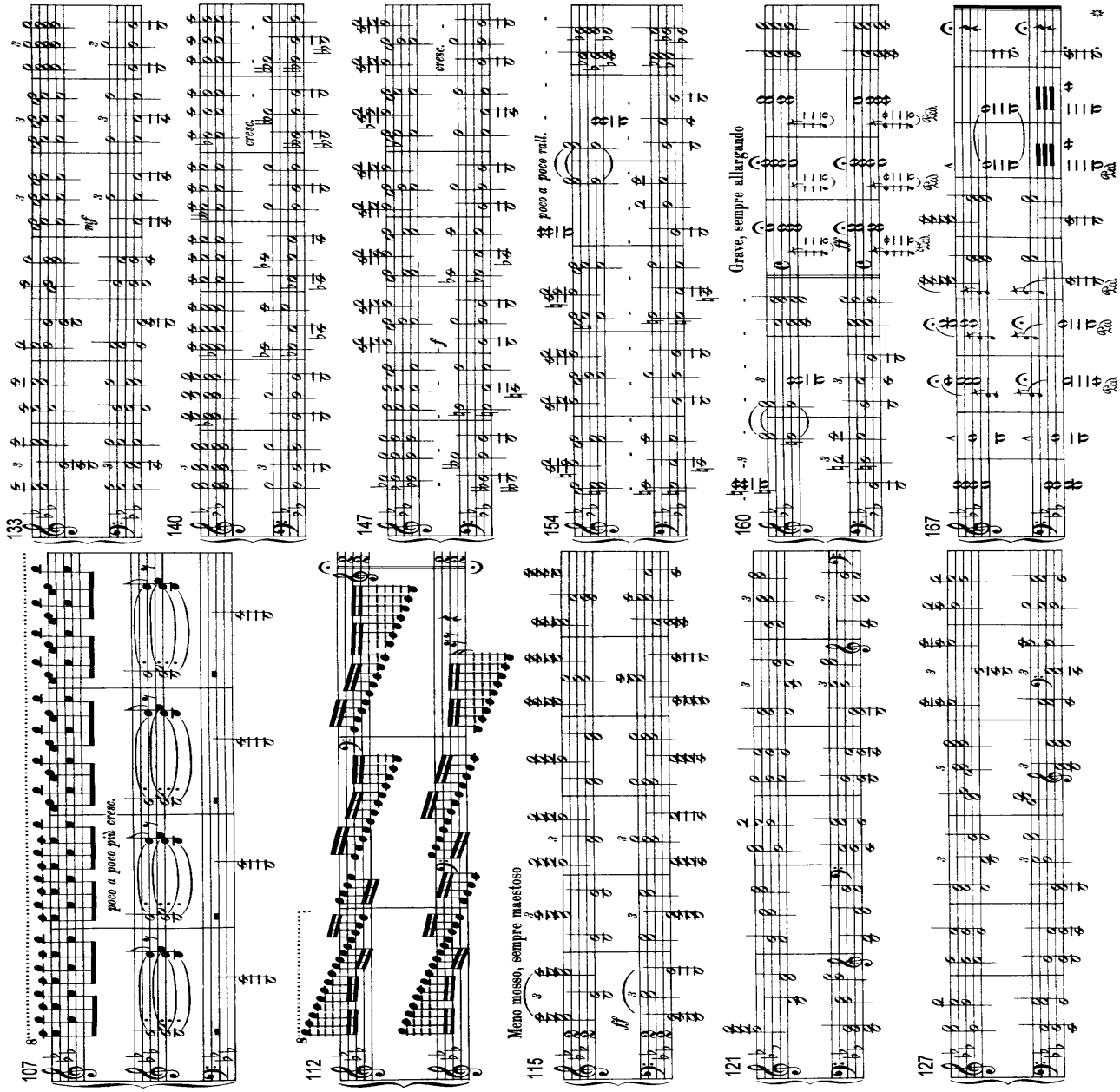
Hei-da-da, hei-da, hei-dada, heida, singt noch ein - mal: He - uch-la, he - uch-la, he - uch-la,

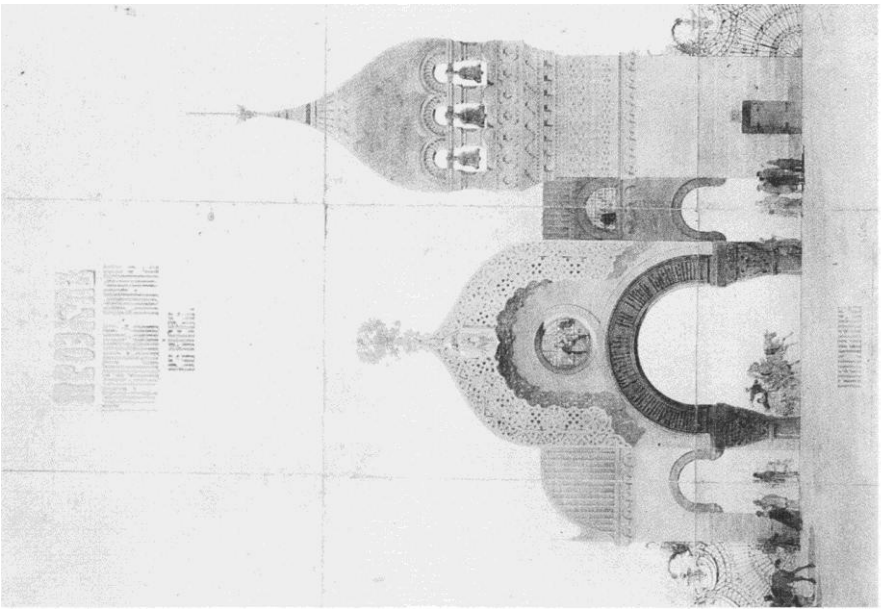
Modest Mussorgsky: Das große Tor von Kiew (Bilder einer Ausstellung), Orchestrierung von Ravel






Modest Mussorgsky. Das große Tor von Kiew (Bilder einer Ausstellung, Nr. 10, 1874)
Allegro alla breve
Maestoso. Con grandezza
f
mf
f
cresc.
ff
p senza
espressione
f energico
dimin.
ff sempre espr.
mf cresc.





Viktor Hartmann: Das große Tor von Kiew

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 halbtonlosen Trichorden (cdf, dfg, also Auschnitten aus der pentatonischen Leiter)

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

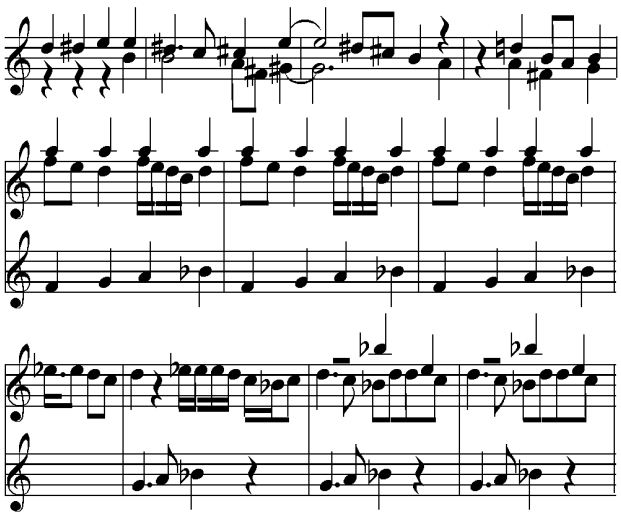
Quartkadenzierungen: $^{a}_{g}$d , $^{g}_{e}$d u. ä.

Taktwechsel, ungewöhnliche Taktarten (5/4 u.a.)
ungewöhnliche Periodenlängen (z. B. 6 T.)
ungebundenes "Strömen"

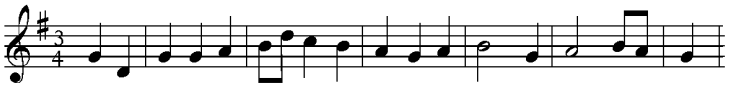
Mehrstimmigkeit

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

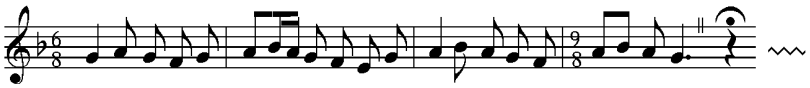
Oh Oh Oia, Festlied aus Mingrelien (vorchristlich?) Die Musik Georgiens BM 30 L 2025



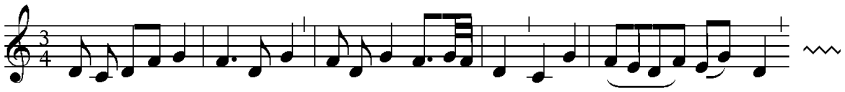
Lobgesang
Möller Nr. 1, nach G transponiert



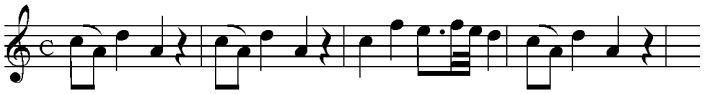
Je-chal (Byline, Nordrußland)
MGG Beispiel 1



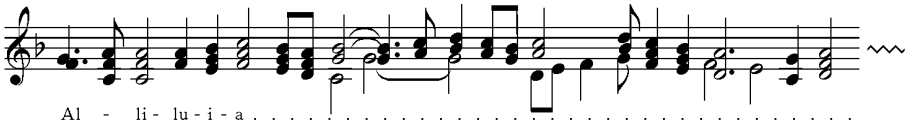
Ne bylo (Mittlere Wolga)
MGG Beispiel 5



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)

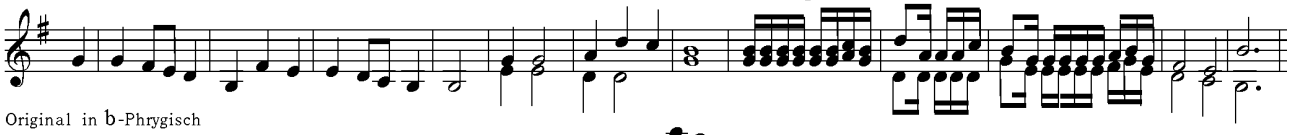


Melodiebildung bei älteren bäuerischen Typen: (Nach MGG 11, Sp. 1130-1131)

Protjaschnaja Pessnja (gedehnter Gesang, Großrußland):
expansiv, langzügig, melismatisch, lange Haltetöne am Zeilenschluß

duma (Ukraine):
Vorliebe für Verzierungen, übermäßige Sekunden, orientalische Leittonspaltung, rhythmisch frei, Wechsel von schneller Bewegung und Haltetönen

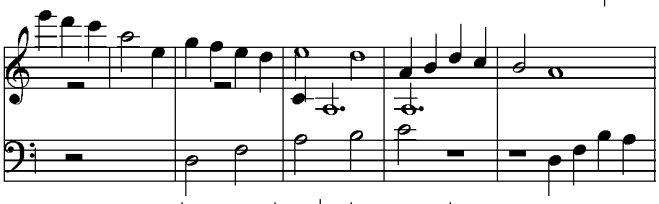
OY OOH POLI KRYNETCHANKS (Lieder aus der Ukraine, Request Records SRLP 8166)

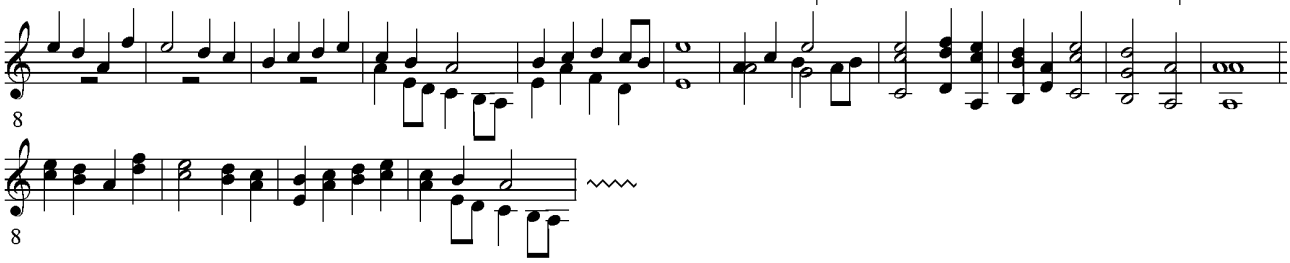


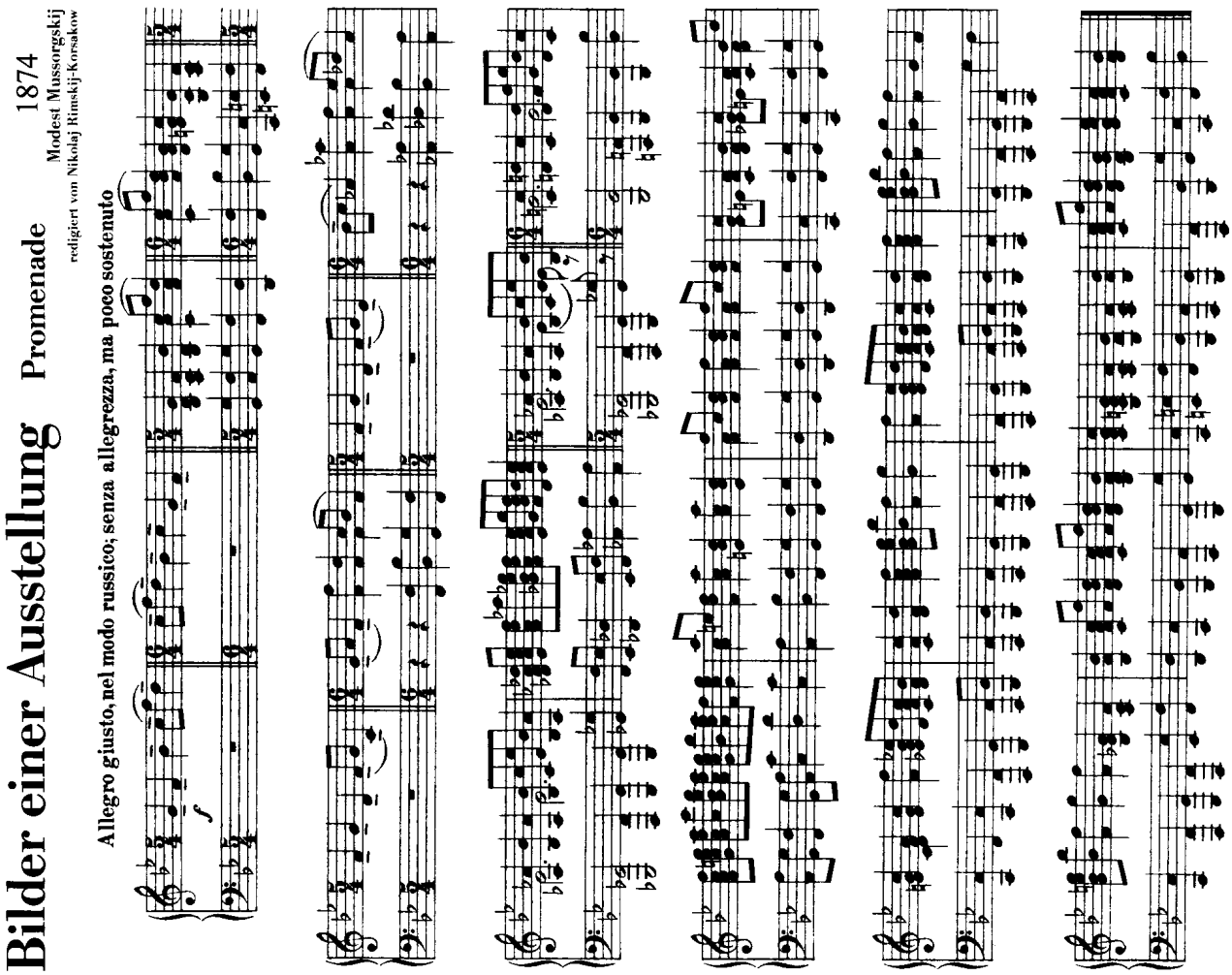
Original in b-Phrygisch

OY NA HORI BERESTOCHOK (ebda.)

Vorspiel: Banduraensemble

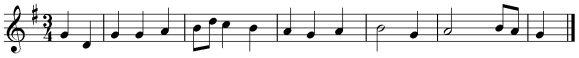




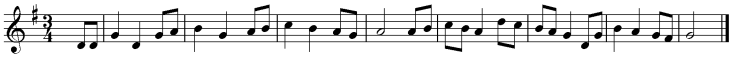


Ilja Repin: Mussorgsky (1881)

Russisches Lied



Lothringisches Lied



Эй, ухнемъ! (Бурлацкая)

He, uch-la! (Gesang der Wolgabootschlepper)

Bearb. von M. Balákireff

Maestoso. ♪= 112

f

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

mf

4

е - ще да разъ! Эй — ух - немъ! Эй — ух - немъ!
Ruft noch ein - mal! He, — uch - la! He, — uch - la!

Fine.

f

Fine.

7

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

ff

10

бе - ре - зу 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! He - da, da, he - da,

14

Ай - да, да ай - да, ра - 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 beredtesten Zeugnisse aus der Zeit der Sklaverei und gehört heute zu den verbreitetsten russischen Volksliedern. Die Bootschlepper (Burlaken) mußten die schweren Kähne und Flösse der Wolga stromaufwärts schleppen. Sie zogen an Tauen, die, wie aus dem Text hervorzugehen scheint- die Worte sind nie ganz befriedigend erklärt worden- um einen sich drehenden Pfahl aus Birkenholz gewunden waren. Die Birke, der beliebteste und meistbesungene Baum in Rußland, hat im Volksliede fast immer das Beiwort „lockig" (vergl. Nr. 14 „Die Birke"); dieses Beiwort wird auch auf den Pfahl aus Birkenholz übertragen.*
Die Bearbeitung von Mili Balakireff, mit Genehmigung des Verlegers Herrn M. P. Belaieff 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 „Siberia."

Hubert Wißkirchen WS 1999

Modest Mussorgsky: Gastgelage (Piruschka), Text: Kolzoff

Tranquillo

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

4 wer-te Gä-ste nahn. Wirt und Wir-tin nei-gen tief zur Er-de sich, füh-ren sie vom Hof ins

8 lich-te Gastgemach; vor dem Heilgenbil-de al-les fromm sich kreuzt. An den Eichen-tischen,

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

16 An-ge-tan mit schön ge-fran-stem Fest-ge-wand geht ent-lang die Reihn die

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

22 reichend einem Jeden kräftigen Branntewein. Folgt der Hauswirt selbst ihr, schänkend würziges Bier

26 aus geschnitzten Kruges al-tem Prunkgerät. Drauf die hol-de Tochter goldnen Honig beut,

30 lächelnd dazu schämig wie es Mädchenart. Und die Gäste schmausen, trinken froh gelaunt,

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

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 Metropoliten 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 setzen 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 jahrhundertelang 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 mehrchörige Musik von Gabrieli und Monteverdi. Mit der Tradition des *Znamenny-Gesangs* hatte diese Musik aber nichts mehr gemein

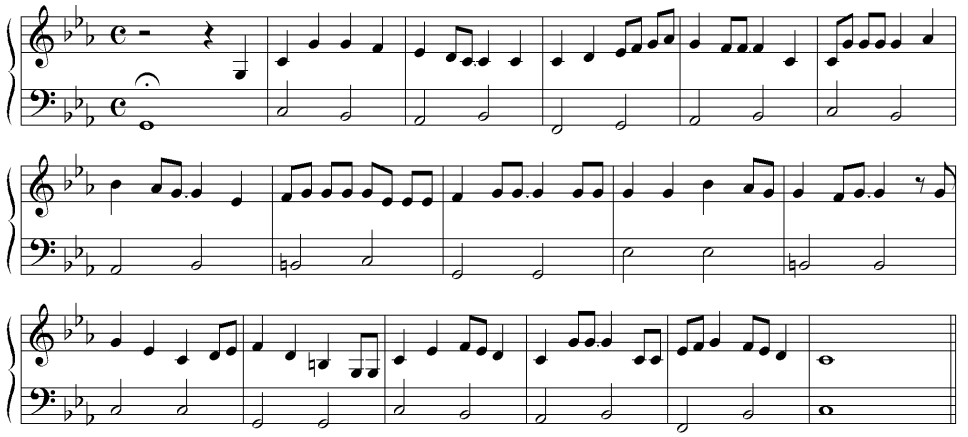
Gegen Ende des 18. Jahrhunderts war die italienische Oper in Rußland fest etabliert. Rußland öffnete seine Türen für bekannte und erfolgreiche Musiker aus dem westlichen Ausland. Umgekehrt studierten russische Hofmusiker wie Berzowski (1745 - 1777) und Bortnjanski (1751 - 1825) in Italien. Sie übernahmen 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.

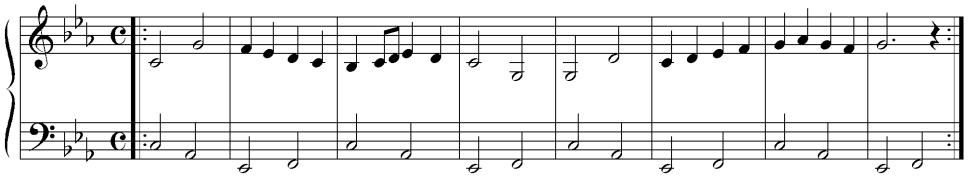
Der Charakter der russischen Kirchenmusik der Gegenwart geht vor allem auf das 19. Jahrhundert zurück. Er wurde geprägt von Alexej Fjodorowitsch Lwow, seinem Sohn Leexej (1798 - 1870; er war 25 Jahre lang musikalischer Direktor der Hofkapelle), Pjotr Turchaninov und anderen. Sie schufen den klangvollen, gefühlsbetonten Gesangsstil, 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.

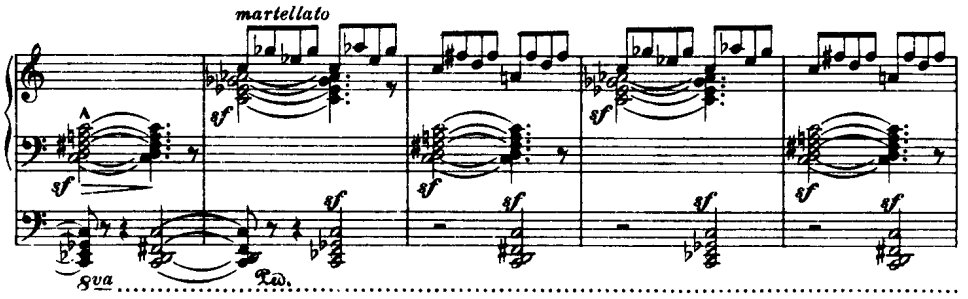
Sting: Russians (1985) Video	
In Europe and America, there's a growing feeling of hysteria Conditioned to respond to all the threats In the rhetorical speeches of the Soviets Mr. Krushchev said we will bury you I don't subscribe to this point of view It would be such an ignorant thing to do If the Russains love their children too	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.
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	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.
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	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.
We share the same biology Regardless of ideology What might save us me and you Is if the Russians love their children too	Wir haben dieselben biologischen Anlagen, ohne Rücksicht auf die Ideologie. Was mich und dich retten kann, ist, daß auch die Russen ihre Kinder lieben.

Nikita Chrutschow: 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 "Meine schöne Taube weint voll Kummer Tag und Nacht" (aus „Leutnant Kijé“, op. 60, 1933/34, Suite nach der Musik zum gleichnamigen Lustspiel, in dem Bürokratie und Zarismus im Petersburg des beginnenden 19. Jahrhunderts karikiert werden. Leutnant Kijé existiert nur in den Büchern des Regiments)

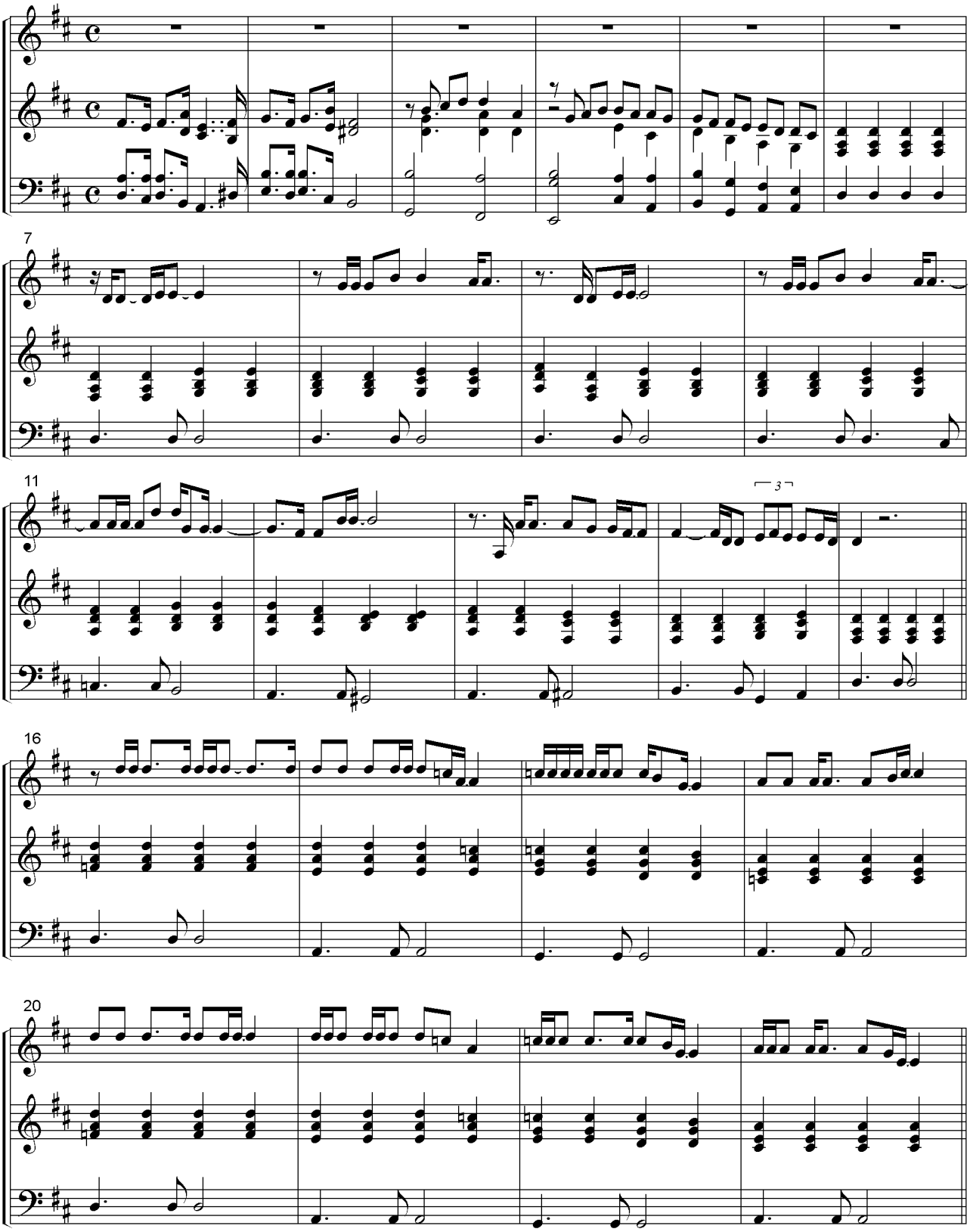


Mussorgsky: Boris Godunow, Glocken (Krönungsszene)

Leningrad, Text und Melodie: Billy Joel	
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	*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.*
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.	*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 was born in forty nine, a cold war kid in McCarthy time. Stop 'em at the thirtyeighth parallel. Blast those yellow reds to hell.	*Ich wurde 1949 geboren,* *ein Kind des kalten Krieges während der McCarthy-Zeit.* *Stoppt sie am 38. Breitengrad.* *Schickt diese feigen Roten zur Hölle.*
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?	*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?*
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.	*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*
But children lived in Levittown and hid in the shelters underground till the Soviets turned their ships around and tore the Cuban missiles down.	*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.*
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?	*Und bei strahlendem Oktoberwetter* *wußten wir, daß unsere Kindheitstage vorbei waren.* *Und ich sah meine Freunde in den Krieg ziehen.* *Wofür kämpfen sie noch?*
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.	*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.*

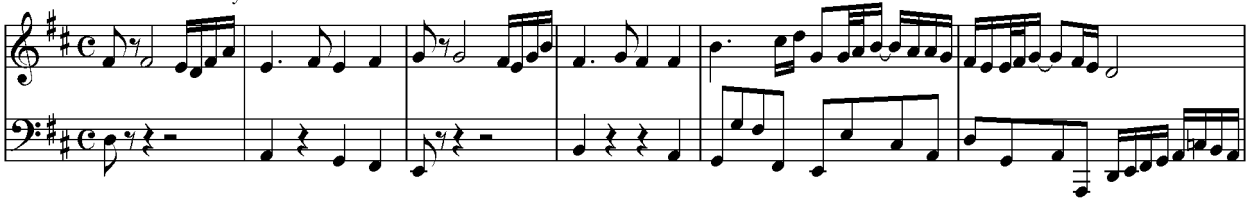
Leningrad: Im 2. Weltkrieg 900 Tage (Ende 1941 - Frühjahr 1944) belagert.
Koreakrieg zwischen Nor- und Südkorea 1950-53, Grenze: der 38. Breitengrad
McCarthy: am. Politiker (Republ.); 1950 -1954 Vorsitzender des Senatsausschusses zur Untersuchung amerikanischer ´Umtriebe´: Suche nach angeblichen Kommunisten in der Verwaltung und im öffentlichen Leben; im Zuge des kalten Krieges zur Verfolgungswelle ausgeweitet; förderte antikommunistische Vorurteile.
Kubakrise: Den Weltfrieden bedrohende Konfrontation zwischen USA und UdSSR wegen Stationierung von Raketen auf Kuba. Kennedy verhängte eine Seeblockade und erreichte im Oktober 1962 das Einlenken Chruschtschows.
Levittowns: In den Außenzonen amerikanischer Großstädte errichtete Wohnsiedlungen aus einheitlichen Fertighäusern
(Klangbeispiel: CD 111 Lieder, Songbook, Klett)

Billy Joel: Leningrad



Tschaikowsky: Violinkonzert

Bach: Air



Mussorgsky: Boris Godunow

Die Oper beginnt mit der unausgesprochenen Voraussetzung, daß Boris Godunow den rechtmäßigen Thronerben Dimitrij hat ermorden lassen, um selber Zar zu werden.
Erstes Bild: Nacht. Klosterzelle
Der alte Mönch Pimen schreibt beim Schein eines Öllichts an seiner Chronik Rußlands. Bei ihm ist der Novize Grigorij Otrepjew, der die Chronik fortführen soll. Er träumt vom zwielichtigen Aufstieg. Doch Pimen besänftigt ihn, indem er an die Vergangenheit mahnt. Ihr stellt er die schreckliche Gegenwart gegenüber, mit der er seine Chronik gerade abschließt. Er erzählt dem erstaunten Novizen von Boris' Freveltat Und erwähnt dabei, daß der ermordete Zarewitsch, lebte er noch, mit Grigorij gleichen Alters wäre. In Grigorij blitzt ein kühner Entschluß auf, ohne daß er ausgesprochen würde.

Zweites Bild: Eine Schenke in der Nähe der litauischen Grenze
Grigorij ist aus dem Kloster geflohen, weil er auf Grund ketzerischen Verhaltens verhaftet werden sollte. Zusammen mit den Bettelmönchen Missail und Warlaam kehrt er in einer Schenke an der litauischen Grenze ein. Von der Wirtin erfährt er den Weg nach Litauen und die Tatsache, daß er bereits verfolgt wird.

1. Aufzug Zweites Bild
Eine Schenke in der Nähe der Litauischen Grenze.

SCHENKWIRTIN *(stopft eine alte warme Jacke)*
Fing mir einen grauen Enterich
o, du mein Enterich,
mein herzliebster Enterich!
Und ich setzt' dich, den grauen Enterich,
o, auf den klaren Weiher,
unter einen Weidenstrauch.
Du sollst fliegen, fliegen, grauer Enterich!
Schwing dich auf, hoch hinauf,
zu mir Armen komm' herab.
Werd dich lieben, herzen so -
meinen lieben Freund
den herzliebsten Enterich.
Setz dich zu mir und ganz nah,
umarme mich, mein Freund,
und einmal küß mich dann!
(Hinter der Bühne hört man Sprechen und lautes Lachen.)
Schau mal an! Vorüberziehende ... Liebe Gäste!
Holla! Sind verstummt! ... Sind wohl vorbeigerauscht.
Komm und küß mich heiß und innig.
O, du mein Enterich,
mein herzliebster Enterich!
Du ergötze mich,
ergötze mich, die Witwe,
das freie Witwelein!

MISSAIL UND WARLAAM *(hinter der Tür)*
Christenmenschen,
rechtschaffen, gottesfürchtig,
für den Kirchenbau
spendet doch ein Kopekchen;
wird dir hundertfach vergolten.
SCHENKWIRTIN
O, du, mein Gott! Ehrwürdige Mönche! Ich Törin,
elende Törin, alte Sünderin!
(läuft aufgeregt hin und her)
So ist's! . . .
sie sind's ... die ehrwürdigen Mönche ...
(Warlaam und Missail treten ein; ihnenfolgt der falsche Dimitrij mit Namen Grigorii.)
WARLAAM *(die Wirtin verbeugt sich eifrig)*
Weib, Friede deinem Hause!
SCHENKWIRTIN
Womit soll ich euch bewirten, ehrwürdige Mönche?
MISSAIL
Was Gott gesandt, Frau Wirtin.
WARLAAM *(stößt Missail an)*
Gibt es auch Wein?
SCHENKWIRTIN
Wie denn nicht, meine Väter! Gleich bring ich ihn.
(Sie geht hinaus.)
(Warlaam beobachtet Grigorij.)
WARLAAM *(zu Grigorij)*
Was bist du nachdenklich, Geselle? Da ist die litauische Grenze, zu der du so sehr gelangen wolltest.
GRIGORIJ *(am Tisch, in Gedanken)*
Bevor ich nicht in Litauen sein werde, kann ich nicht ruhig sein.
WARLAAM
Was ist dir Litauen so ans Herz gewachsen?
Sieh uns an, Vater Missail und mich Erzsünder,
seit wir aus dem Kloster abhauten, scheren wir
uns um nichts mehr. Ob Litauen, ob Rußland,
ist doch Hose wie Jacke, was soll schon sein,
gibt es erst Wein.
(Die Wirtin kommt mit Weingefäßen.)
Da kommt er herein!
SCHENKWIRTIN *(stellt den Wein auf den Tisch)*
Bitte, meine Väter, trinkt, wohl bekomm's!
MISSAIL UND WARLAAM
Danke sehr, Schenkwirtin, Gott möge dich segnen.
(Sie gießen sich Wein ein und trinken.)
WARLAAM
So war's einst in der Stadt, in der Stadt Kasan,
als der schreckliche Zar recht gefeiert und gezecht.
Die Tataren schlug er grimmig,
ihnen Freud' und Lust vergällend durch der Russen Reich zu ziehen.
Mit dem Heere kam er an, nach Kasan - der Stadt.
Er ließ Gänge legen unter die Kasanka - den Fluß,
die Tataren, in dem Städtchen, gehen auf und ab,
schauen auf den Zaren von oben herab,
bös' Tatarenvolk.
Hat den schrecklichen Zaren der Zorn gepackt.
Und er dachte nach, den Kopf gebeugt,
wie der Zar die Kanoniere rief -
Kanoniere für das Brandgeschoß,
für das Brandgeschoß.
Und dann rauchten schon die Lunten, die aus wildem Wachs;
trat der junge Kanonier zum Faß heran.
Und das Pulverfaß, es rollte, rollte schnell bergab,
hei, und mitten in den Minengang hinab
und dann knallte es.
O, wie heulte gar und brüllte die Tatarenschar,
böse Flüche ertönten laut.
Ungeheure Mengen fanden ihren Tod,
ja, es waren vierzigtausend Mann
und dreitausend noch.
So war's einst in der Stadt, in der Stadt Kasan. He!

Modest Mussorgsky: Boris Godunow (Original 1874)

ZWEITES BILD.

Eine Schenke in der Nähe der Littauischen Grenze.

Allegro con brio.

1 Moderato assai.

f dim. al

5

cresc.

10

2 Allegro con brio.

Moderato.

ritard.

dim.

15

ЗАНАВѢСЪ.
RIDEAU. *VORHANG*

3 19

ritard. poco a poco

4 Allegretto capricioso non troppo accelerando.

dim.

5 ХОЗЯЙКА. (штопаетъ старую дуншгрѣйку)
L'HÔTESSE. (elle ravande une vieille pélerine) *DIE SCHENKWIRTIN.* (*stopft ein altes Kleidungsstück*)

По - й - ма - ла я — ся - за се - лез - ня. — Ох, ты мой се - ле - зень,
J'avais un beau canard bleu et noir un canard tout bleu, tout noir. Oh, mon ca - nard tout bleu,
Hab ge - fan - gen ich — ei - nen En - te - rich; O du mein En - te - lein,

мой ка - ка - тикъ се - лезень. По - са - жу — те бѣ, ся - за — се - ле - зня.
mon canard tout bleu, tout noir. Je te mettrai dans l'eau de l'e - tang, mon canard tout bleu tout noir.
willst du nicht mein ei - gen sein? Setz dich, En - te - rich, grau - er — En - te - rich,

6

Охъ, на чистень - кій прудокъ, подъ ра - ки - то - вый кустокъ.
Oui, je te met - trai dans l'eau sous l'om - bra - ge des bouleaux.
auf dem Teich am U - fer - saum, un - term grü - nen Wei - den - baum.

dim.

Mussorgsky: Boris (1872)

Prolog

ERSTES BILD

Hof des Klosters Nowodiewitsch bei Moskau. In der den Zuschauern zugekehrten Seite der Klostermauer ein Tor mit einem Türmchen. Das Volk drängt sich hin und her, in nachlässiger Bewegung.

Andante

pp

1

cresc. p

Nach 15 Takten:

(Входитъ Приставъ.)
(L'exempt entre en scène.) (*Der Vogt tritt auf.*)

4 Moderato

ff

ПРИСТАВЪ (къ народу)
5 L'EXEMPT (au peuple) *DER VOGT (zum Volk)*

Ну, чтожъ вы? чтожъ вы и - до - ла - ми ста - ли? Жи - во, на ко -
Eh bien, quoi? E - tes-vous donc des sta - tu - es? Vi - te, à ge -
Was soll das? Steht her - um wie stumme Götzen! Nieder, auf die

(*droht mit dem Knüttel*)
(грозитъ дубинкою)
(il les menace de sa trique)

лѣни! Ну - же! да - ну!
noux! Vi - te! Al - lez!
Kniee! Hört ihr? Wird's bald?

Э - ко чор - то - во от - ро - дье!..
Que le diable vous em - por - te!..
Was für ei - ne Teu - fels - brut!

Народъ на колѣняхъ.
Le Peuple à genoux. *Das Volk, auf den Knieen.*

6 Meno mosso

CORO

Soprani

Alti

На ко - го ты насъ по - ки - даешь о - тецъ нашъ! Ахъ, на ко - го то ты
Il ne faut pas que tu nous abandonnes, o - pè - re! Ah! Sans toi - quel se - ra
Sieh uns flehend zu dei - nen Füßen, o Va - ter! Ach, laß uns - endlich als

Tenori

Ахъ, на ко - го то ты
Ah! Sans toi - quel se - ra
Ach, laß uns - endlich als

Bassi

Meno mosso

f mf f

7

mf

Мы да всѣ тво - и си - ро - ты
Ne nous lais - se pas sans ai - de,
Wir sind ver - waist, ganz hilf - los

о - ста - вляешь, кор - ми - лецъ! Мы да всѣ тво - и си - ро - ты
le sort de ton peuple, bon pè - re! Ne nous lais - se pas sans ai - de,
Za - ren dich grüßen, lieber Va - ter! Wir sind ver - waist, ganz hilf - los

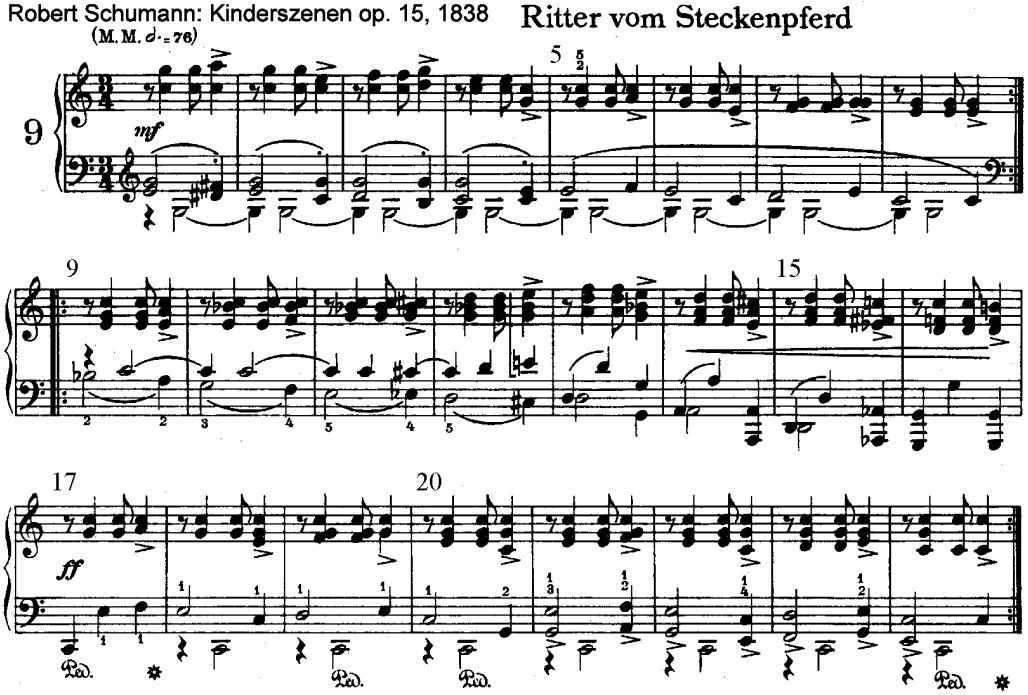
Ахъ, да мы те - бя то про - симъ, мо - лимъ со - сле - за - ми
Ah! nous te prions o pè - re, vois nos lar - mes a - me - res,
Ach, wir flehn dich an, er - barm - dich uns - rer hei - ßen Trä - nen,

без - за - щитны - е - cours. Ахъ, да мы те - бя то про - симъ, мо - лимъ со сле - за - ми
et sans ton se - Ah! nous te prions o pè - re, vois nos larmes a - me - res,
und - oh - ne Schutz. Ach, wir flehn dich an, er - barm dich uns - rer hei - ßen Trä - nen,

sfp sfp sfp sf

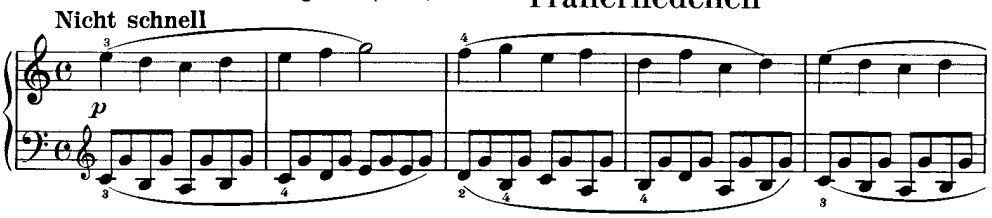
Robert Schumann: Kinderszenen op. 15, 1838 **Ritter vom Steckenpferd**

(M.M. ♩.= 76)



Schumann: Album für die Jugend op. 68, 1848 **Trällerliedchen**

Nicht schnell



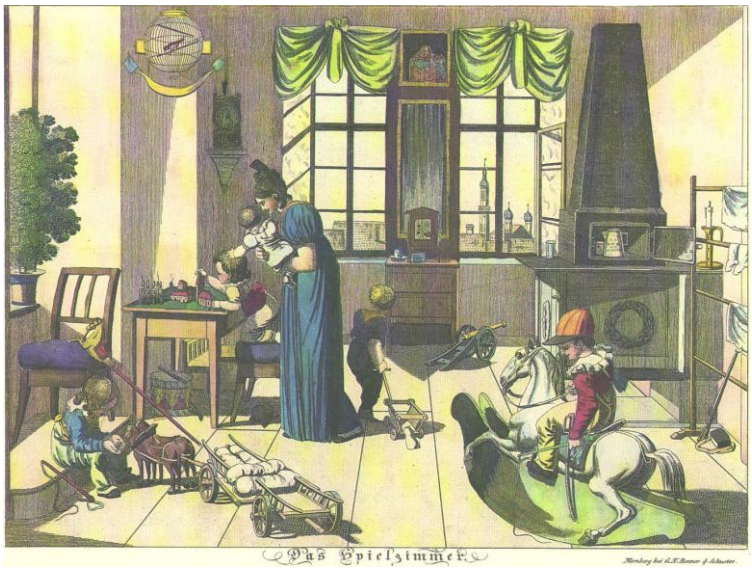
Informationen zu den "Kinderszenen" von Robert Schumann (Bozzetti)

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:

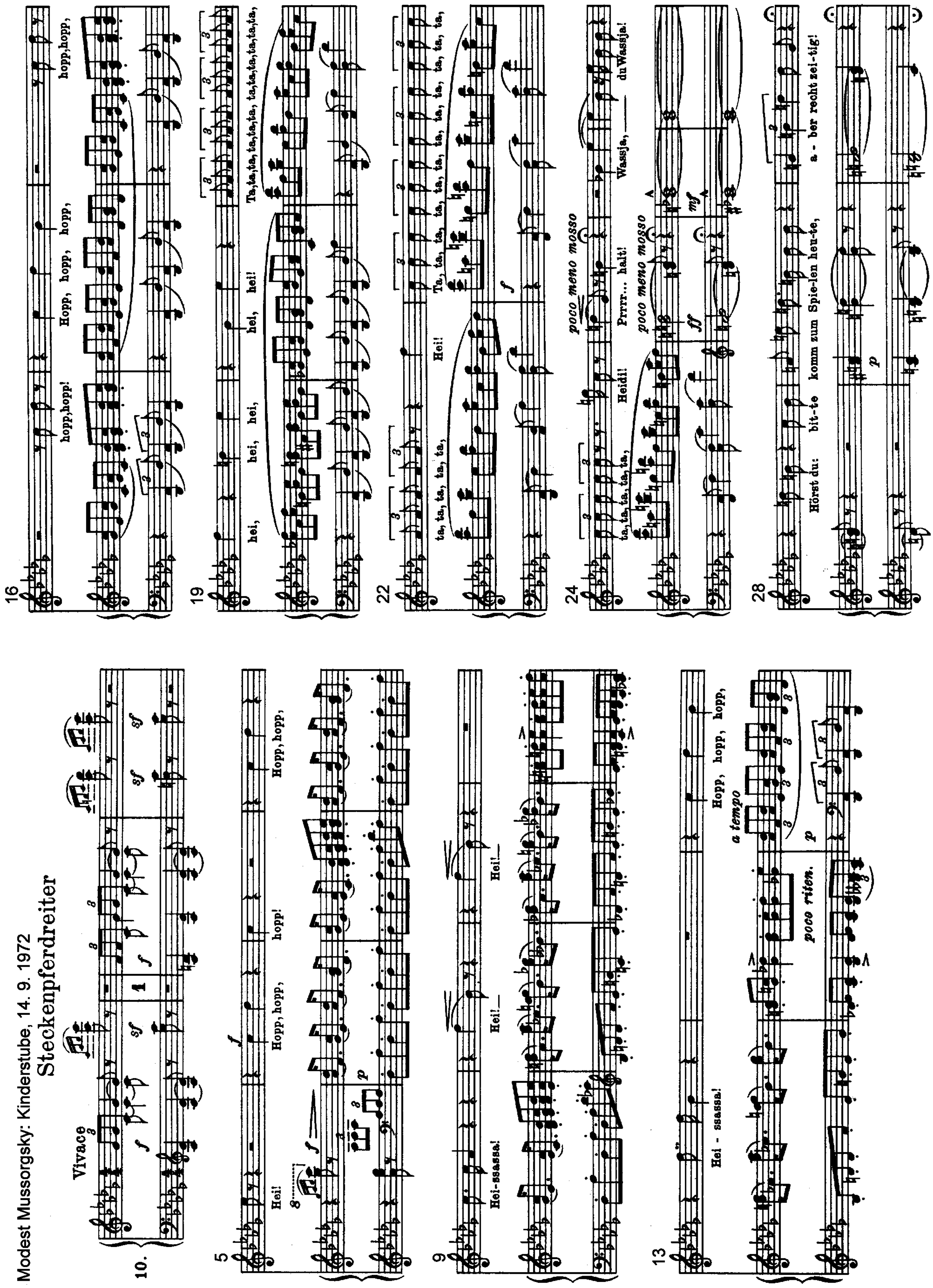
> "Ich habe erfahren, daß die Phantasie nichts mehr beflügelt als Spannung und Sehnsucht nach irgend etwas (...) Und daß ich es nicht vergesse, was ich noch komponiert. War es wie ein Nachklang von deinen Worten einmal, wo du mir schriebst, ich käme dir auch manchmal wie ein Kind vor - kurz, es war mir 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.«

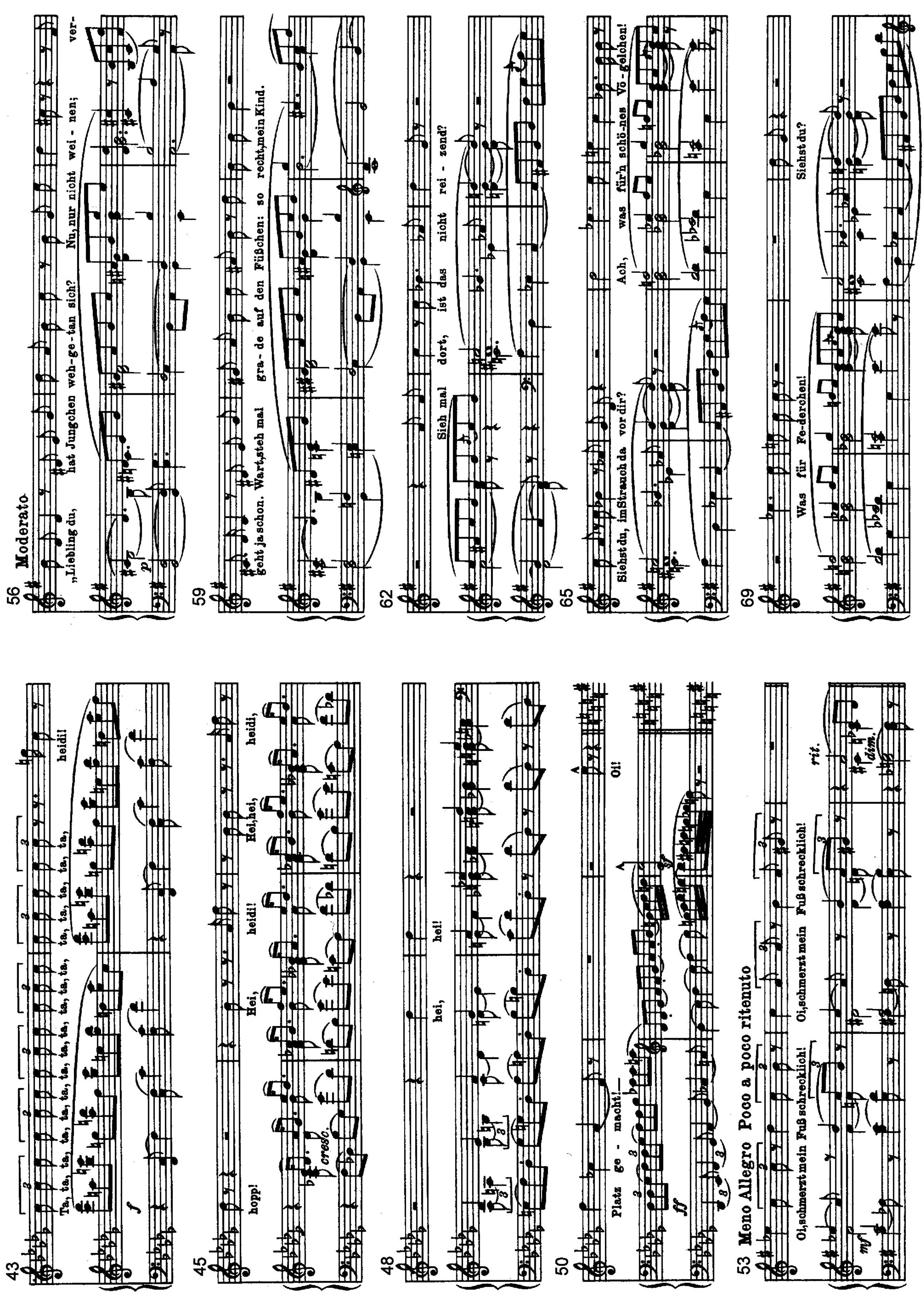
Über die Bedeutung der den Stücken beigegebenen Überschriften schreibt Schumann 1839 anläßlich einer abfälligen Kritik Rellstabs:

> "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."



Johann Michael Voltz. Kinder-Bilder. Zwei Hefte, Nürnberg 1823, Nachdruck Berlin 1984


Modest Mussorgsky: Kinderstube, 14. 9. 1972
Steckenpferdreiter
10.
Vivace
Hei! Hopp, hopp, hopp! Hopp, hopp,
Hei-ssassa! Hei! Hei!
Hei - ssassa!
a tempo
Hopp, hopp, hopp,
poco riten.
hopp, hopp! Hopp, hopp, hopp, hopp, hopp,
hei, hei, hei, hei, hei! Ta, ta, ta, ta, ta, ta, ta, ta, ta, ta, ta, ta,
ta, ta, ta, ta, Hei! Ta, ta, ta, ta, ta, ta, ta, ta,
ta, ta, ta, ta, Heidi! Prrrr... halt! Wassja, du Wassja!
poco meno mosso
Hörst du: bit-te komm zum Spie-len heu-te, a - ber recht zei-tig!


43
Ta, ta, ta, ta, ta, ta, ta, ta, ta, ta, ta, ta, heidi!
f
45
hopp! Hei, heidi! Hei, hei, heidi,
cresc.
48
hei, hei!
50
Platz ge - macht! Oi!
ff
53 Meno Allegro Poco a poco ritenuto
Oi, schmerzt mein Fuß schrecklich! Oi, schmerzt mein Fuß schrecklich!
mf
rit.
dim.
56 Moderato
„Liebling du, hat Jungchen weh-ge-tan sich? Nu, nur nicht wei - nen; ver-
p
59
geht ja schon. Wart, steh mal gra-de auf den Füßchen: so recht, mein Kind.
62
Sieh mal dort, ist das nicht rei - zend?
65
Siehst du, im Strauch da vor dir? Ach, was für'n schö-nes Vö-gelchen!
69
Was für Fe-derchen! Siehst du?

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", Tschaikowskys "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 Riesemann:
"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 falschen, 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, splitternackt über den Sand weglief 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 Riesemann: 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 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 verrußten 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*, 1823. 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 entfleußte! ...
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: "Abendsegen" (aus dem Märchenspiel " Hänsel und Gretel", 1893)

lein! Drum träu - - - me,
Klar. Vl. mf p
träu - me, Kind - chen, träu - me, gar hol - de Träu - me
mf p
brin - gen euch die En - - - ge - lein!
(versinkt) Fl. Klar. Hf. p Fg.
Gretel (ebenso) 92 dasselbe Zeitmaß (sie kauern sich nieder und falten die Hände)
Hänsel (schlaftrunken) Laß uns den A - bend-se - gen be - ten!
Sandmann war da!
dasselbe Zeitmaß
Hr. Va. pp Hr.

3 mit halber Stimme
A-bends, will ich schla-fen gehn, vier-zehn En-gel um mich stehn:
mit halber Stimme
A-bends, will ich schla-fen gehn, vier-zehn En-gel um mich stehn:
Str. pp

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
poco cresc.

15 93 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
Fl. pp subito

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 - - -
Vl. poco rit.

23 94 a tempo
sen! [125] (sie sinken aufs Moos zurück und schlummern, Arm in Arm verschlungen, alsbald ein)
sen! [129]
a tempo
Bl. pp Hr. Fg. Vc.

27
Vc.

31 poco ritard. (gänzliche Dunkelheit) Vl. pp

36 95 Tempo (hier dringt plötzlich ein heller Schein durch den Nebel, der sich alsbald
rit. pp Hr.

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

p

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

dim.

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

dim.

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

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

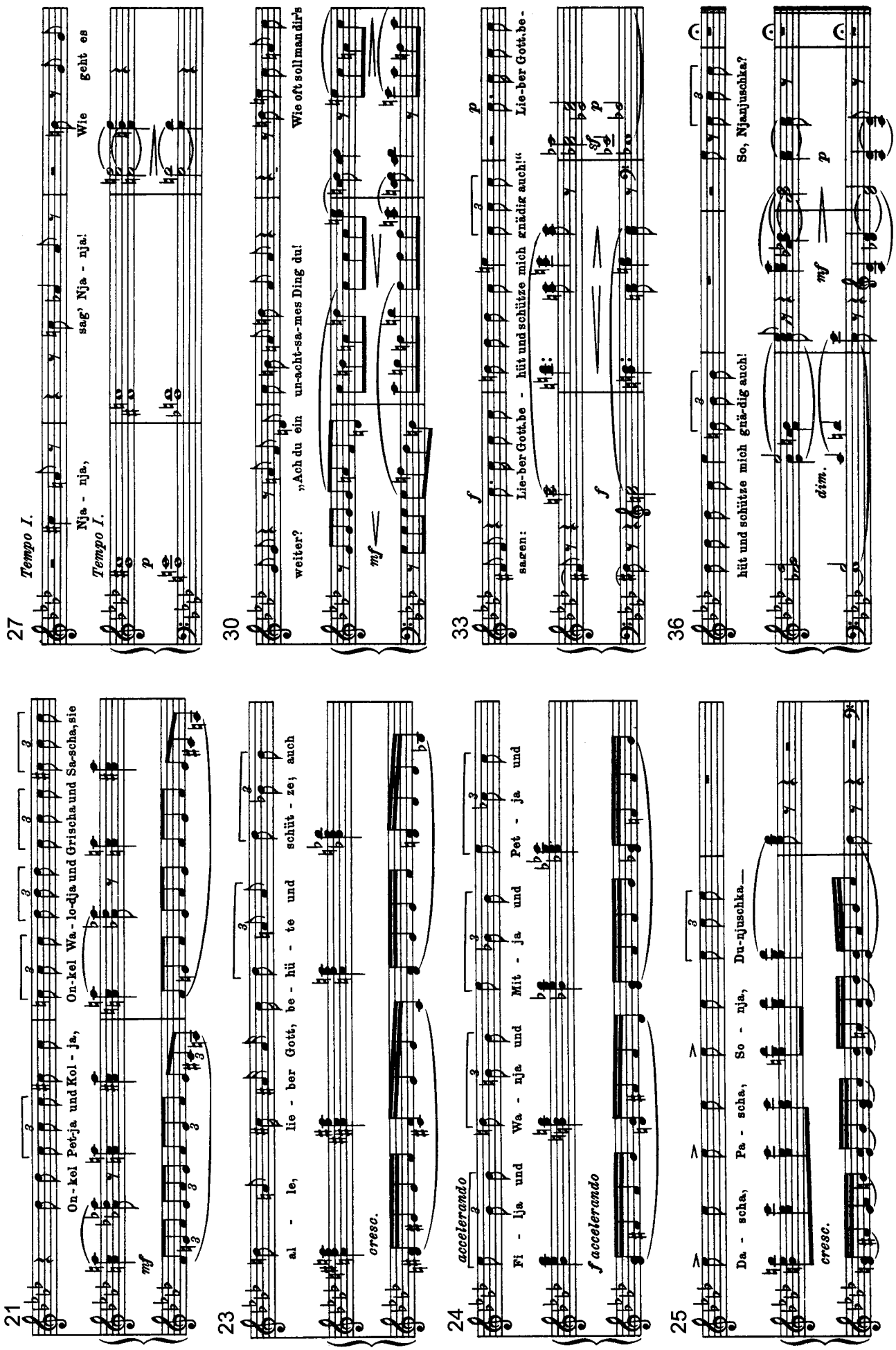
dim.

16 Und behüt, lieber Gott, Tante Katja, Tante Na-tascha, Tante Mascha, Tante Pa-

mf p

19 ra-scha, Tan-te Lju-ba, War-ja und Sa-scha und Ol-ja und Tan-ja und Nad-ja,

cresc.


21
On-kel Pet-ja und Kol - ja, On-kel Wa - lo-dja und Grischa und Sa-scha, sie
mf
23
al - le, lie - ber Gott, be - hü - te und schüt - ze; auch
cresc.
24
accelerando
Fi - lja und Wa - nja und Mit - ja und Pet - ja und
f accelerando
25
Da - scha, Pa - scha, So - nja, Du-njuschka
cresc.
27
Tempo I.
Nja - nja, sag' Nja - nja! Wie geht es
Tempo I.
p
30
weiter? „Ach du ein un-acht-sa-mes Ding du! Wie oft soll man dir's
mf
33
f
sagen: Lie-ber Gott, be - hüt und schütze mich gnädig auch!" Lie-ber Gott, be -
f
p
36
hüt und schütze mich gnä-dig auch! So, Njanjuschka?
dim.
mf
p

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

Modest Mussorgky: Mit der Puppe (Text von ihm 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!

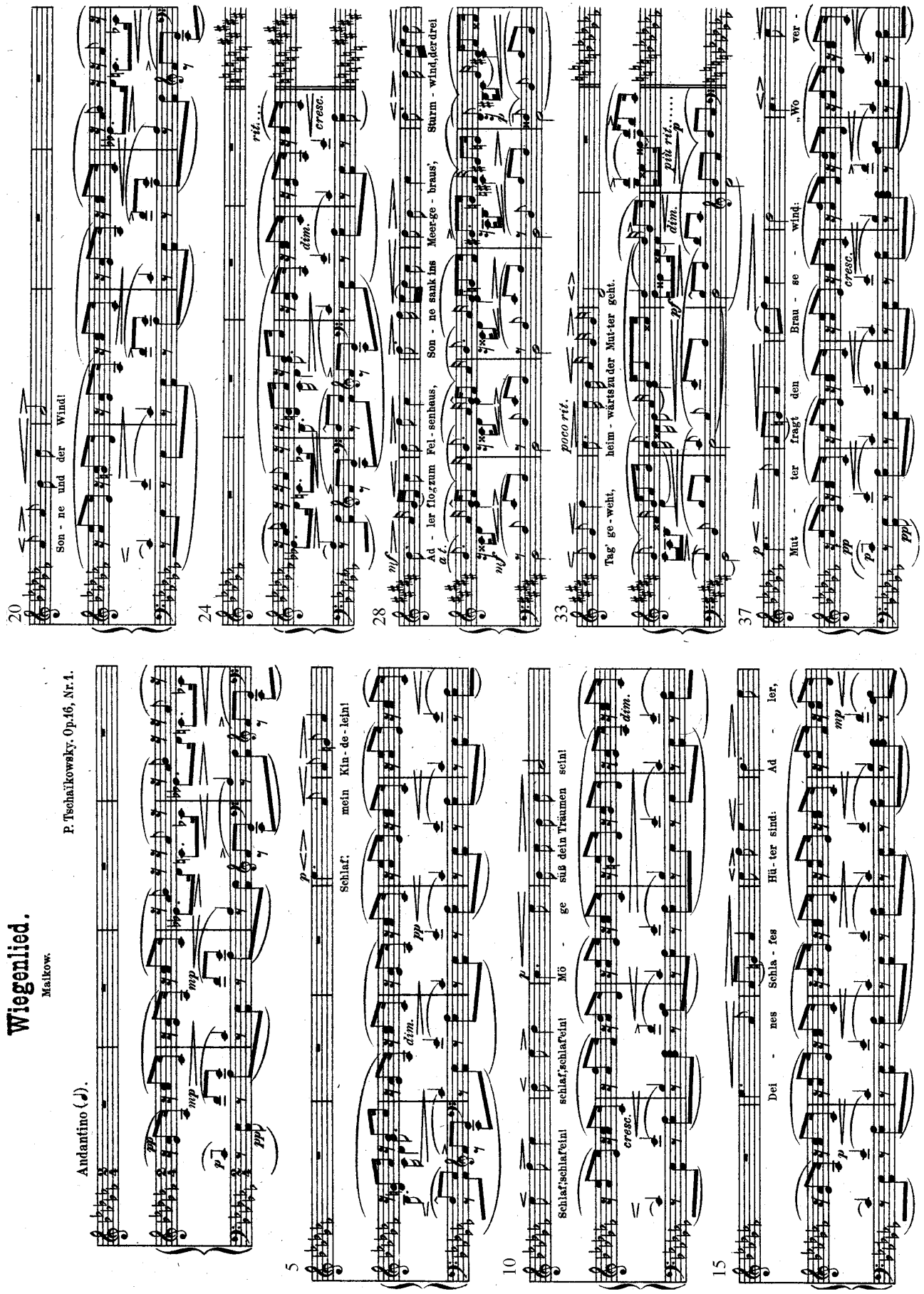
Tjapa, schlafe ein,
will dir jetz erzählen,
wovon dir soll träumen:
vom Zaubergarten,
wo auf allen Bäumen,
wie sonst Früchte reifen,
Näschereien wachsen,
Kuchen und Konfekt,
brauchst sie nur zu greifen!

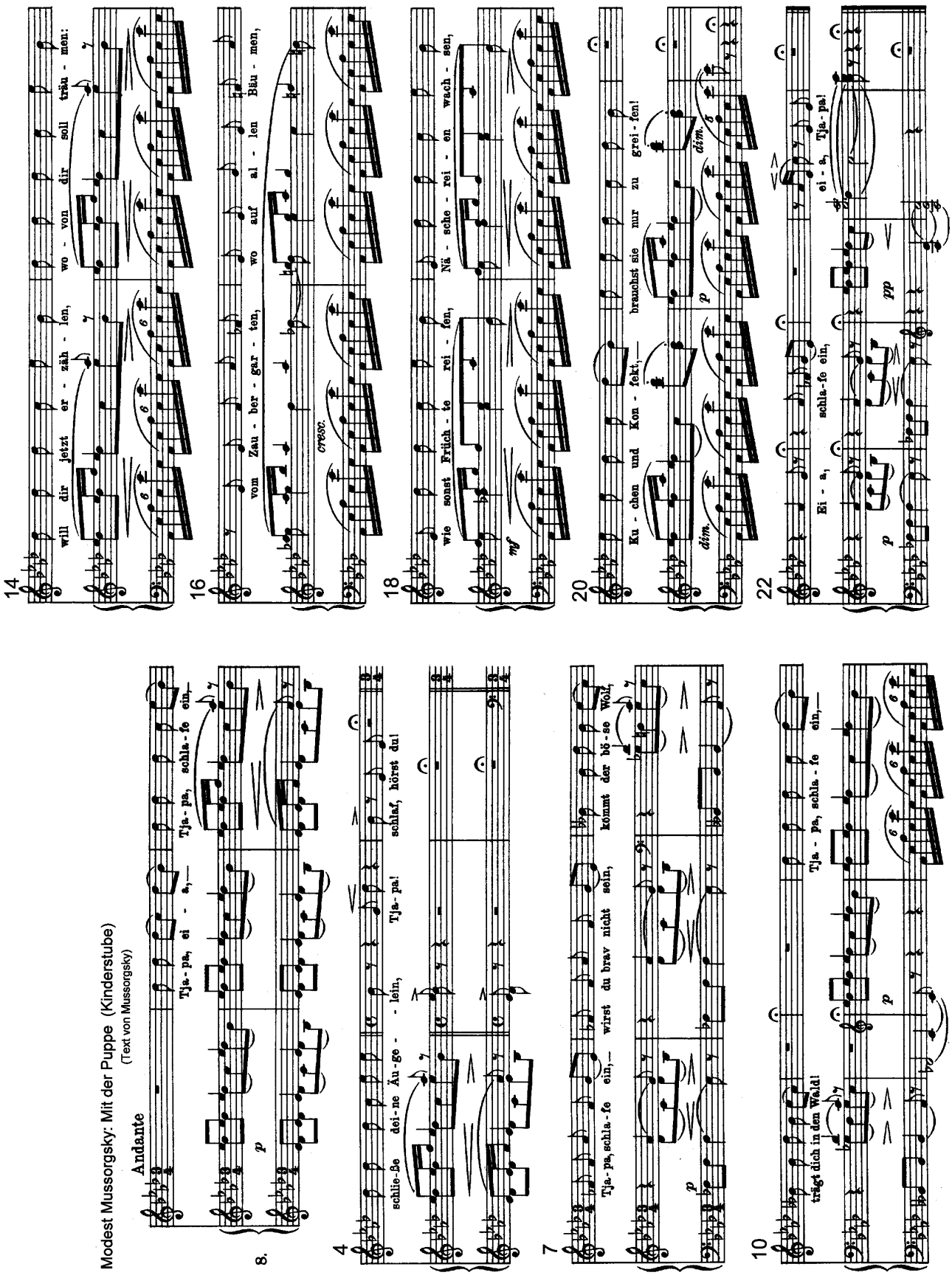
Eia, schlafe ein,
eia, Tjapa!

Rölleke, Heinz (Hg.): Wiegen- und Kinderlieder. Gesammelt durch die Brüder Grimm, Weimar 1999 (S. 20 und 100):
18
Godn. Abend gode Nacht,
mit Rosen bedacht,
mit Negelken besteeken,
krup ünner de Deeken,
Morgen frö wills God, wöl wi uns wedder spreeken.

18 Hs. Jacob Grimm auf einem Einzelblatt
Herkunftsangabe: Schütze. 1. 14.

Quelle ist Schützes Idiotikon, Bd. 1, Hamburg 1800, der das Abendlied unter der Rubrik »Volksreim« abdruckt. Es ist der erste Beleg in dieser Form des wohl im 15. Jahrhundert entstandenen Liedes. Wie Jacob Grimm, so rückte auch Brentano seine hochdeutsche Umformung im »Wunderhorn« unter die Kinderlieder (68c) ein, was er mit der Überschrift »Gute Nacht, mein Kind« rechtfertigte. Tatsächlich handelt es sich ursprünglich nach Ausweis der Blumensymbolik (Rosen und kleine Nelken stehen für Liebe und Aphrodisiaka) um ein Liebeslied. Die berühmte Vertonung durch Johannes Brahms von 1868 interpretierte es durch Anfügen einer zweiten Strophe endgültig als Kinderschlaflied.


Wiegenlied.
Maikow.
P. Tschaikowsky, Op.16, Nr.1.
Andantino (♩).
Schlaf; mein Kin-de-lein!
Schlaf,schlaf,schlaf ein! schlaf,schlaf,schlaf ein! Mö - ge süß dein Träumen sein!
Dei - nes Schla - fes Hü - ter sind: Ad - ler,
Son - ne und der Wind!
Ad - ler flo,zum Fel - senhaus, Son - ne sank ins Meer-ge - braus, Sturm - wind,der drei
Tag' ge - weht, heim - wärtszu der Mut-ter geht.
Mut - ter fragt den Brau - se - wind: „Wo ver -


Modest Mussorgsky: Mit der Puppe (Kinderstube)
(Text von Mussorgsky)
Andante
Tja - pa, ei - a,— Tja - pa, schla - fe ein,
schlie - ße dei - ne Äu - ge - - lein, Tja - pa! schlaf, hörst du!
Tja - pa, schla - fe ein,— wirst du brav nicht sein, kommt der bö - se Wolf,
trägt dich in den Wald!
Tja - pa, schla - fe ein,—
will dir jetzt er - zäh - len, wo - von dir soll träu - men:
vom Zau - ber - gar - ten, wo auf al - len Bäu - men,
wie sonst Früch - te rei - fen, Nä - sche - rei - en wach - sen,
Ku - chen und Kon - fekt,— brauchst sie nur zu grei - fen!
Ei - a, schla - fe ein, Tja - pa!
cresc.
dim.
mf
p
pp

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

Zart bewegt (An B. F. in Wien)

Singstimme

Pianoforte

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

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.

Franz Schubert: op. 98, 2 Wiegenlied
Textdichter unbekannt
D 498

November 1816

Langsam

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

pp

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.

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 dilletantenhaft."
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 narrt 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. D i e f e i n e n Z ü g e d e r m e n s c h l i c h e n N a t u r und der m e n s c h l i c h e n 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)

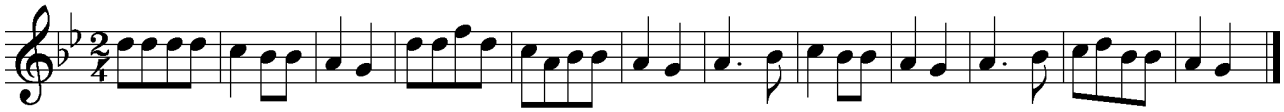
Mussorgsky (2. 1. 1873 an Stassow):
"Wenn unsere gemeinsamen Versuche, in lebendiger Musik lebendige Menschen zu schaffen, von den l e b e n d e n Wesen werden verstanden werden, und wenn die nur v e g e t i e r e n d e n Menschen mit tüchtigen Klumpen Schmutz nach uns werfen, wenn die m u s i k a l 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)

GK Musik 12/I 2. Klausur 1. 12. 1993

Thema: Analyse und Interpretation: Tschaikowsky: 4. Sinfonie, 4. Satz, T. 149 - 202

Aufgaben:

1. Beschreibe den Unterschied zwischen dem originalen russischen Volkslied "Stand ein Birkenbaum in dem Felde" und seiner Verwendung in T. 149 - 156 (Vl. 1) bei Tschaikowsky.



2. Beschreibe, wie die Melodie weiter verarbeitet wird. (Da die Melodie oder Teile von ihr sehr häufig auftreten und da das Lesen der Partitur schwierig ist, kannst Du nicht jede Einzelheit - im Notentext oder mit Worten - darstellen, Du solltest aber die wesentlichen Züge kennzeichnen. Als Hilfe wurden in der Partitur bestimmte Stellen - T. 173f., 177, 181, 188f. - farbig gekennzeichnet. Diese sollten zumindest berücksichtigt werden.) Wie verändert sich der Charakter der Musik?

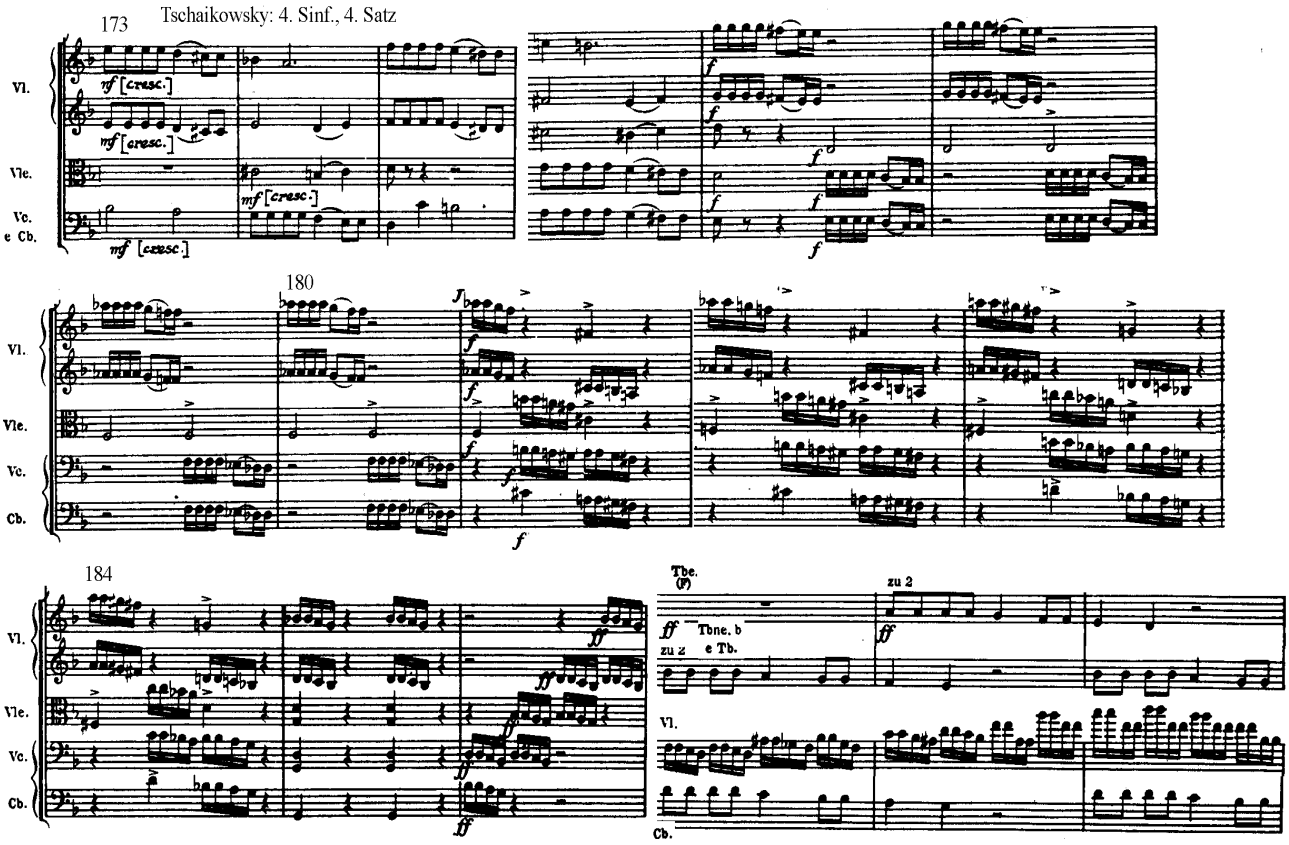
3. Welche Merkmale des Umgangs mit dem thematischen Material weisen Tschaikowsky als "Westler" oder "Akademiker" aus?

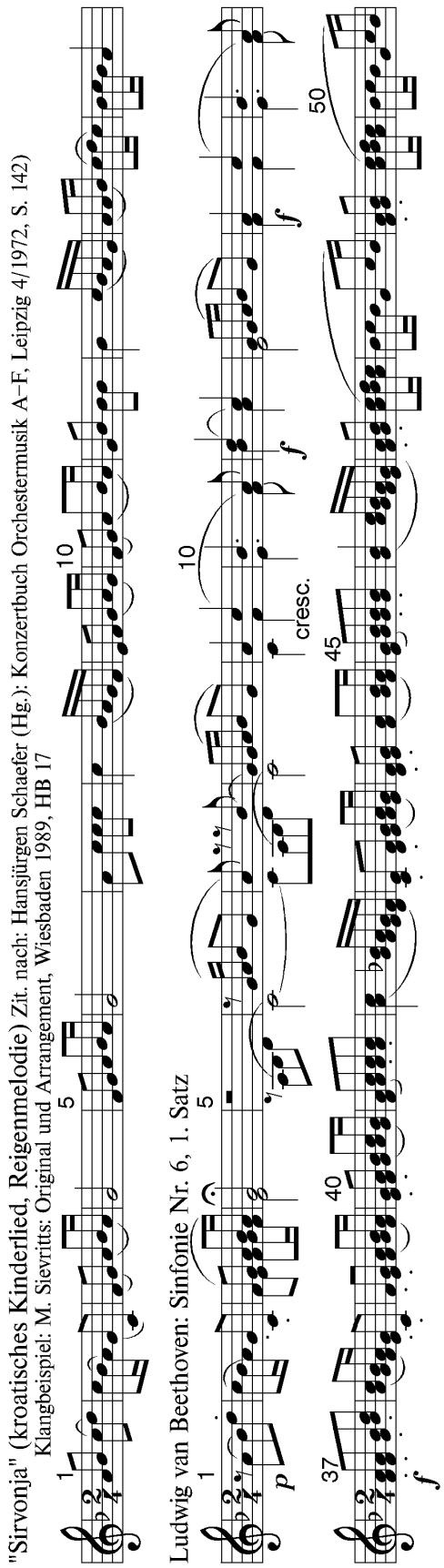
4. Interpretiere die Musik von dem von Tschaikowsky selbst verfaßten Programm aus (s. u.):
   Zu welchem Aspekt des Programm-Textes paßt der vorliegende Musik-Ausschnitt? Warum verwendet Tschaikowsky das Volkslied? Warum verändert er es?

Tschaikowsykys Programm:
"Der vierte Satz. Wenn du in dir selber keine Freude findest, so schau um dich! Geh ins Volk! Sieh, wie es versteht, lustig zu sein und sich ungehemmt der Freude hinzugeben:
Das Bild eines Volksfestes. Doch kaum hast du dich selbst im Anblick fremder Freuden vergessen, als das Fatum, das unermüdliche Schicksal dir wiederum seine Nähe verkündet.
Aber die anderen kümmern sich nicht um dich! Sie haben sich noch nicht einmal nach dir umgewandt, sie merken gar nicht, daß du einsam und traurig bist. O, wie sie sich freuen! Wie glücklich sind sie, weil all ihre Gefühle unbefangen und einfach sind! Und du willst behaupten, alles in der Welt sei düster? Es gibt doch noch Freude, einfache, urwüchsige Freude. Freue dich an der Freude anderer und - du kannst doch das Leben ertragen!"

Material:
Partituraussschnitt
Cassette mit dem Volkslied (Klavier) und dem Tschaikowsky-Ausschnitt

Zeit: 3 Stunden





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 A r b e i t , eine solche Einheit. Überall, wo es g u t ausgeführt werden kann, wird und m u s s 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 a l l e n , die nur jemals geschrieben worden sind, und versuche nun aus dem Werk zu e r k l ä r e n , 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 V o r b e r e i t u n g und a l l m ä h l i g e 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 U e b e r r e i z hervorbringen, der, statt seinen Zweck zu erreichen, Ermattung hervorbringt."

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

"... zwey Regeln;

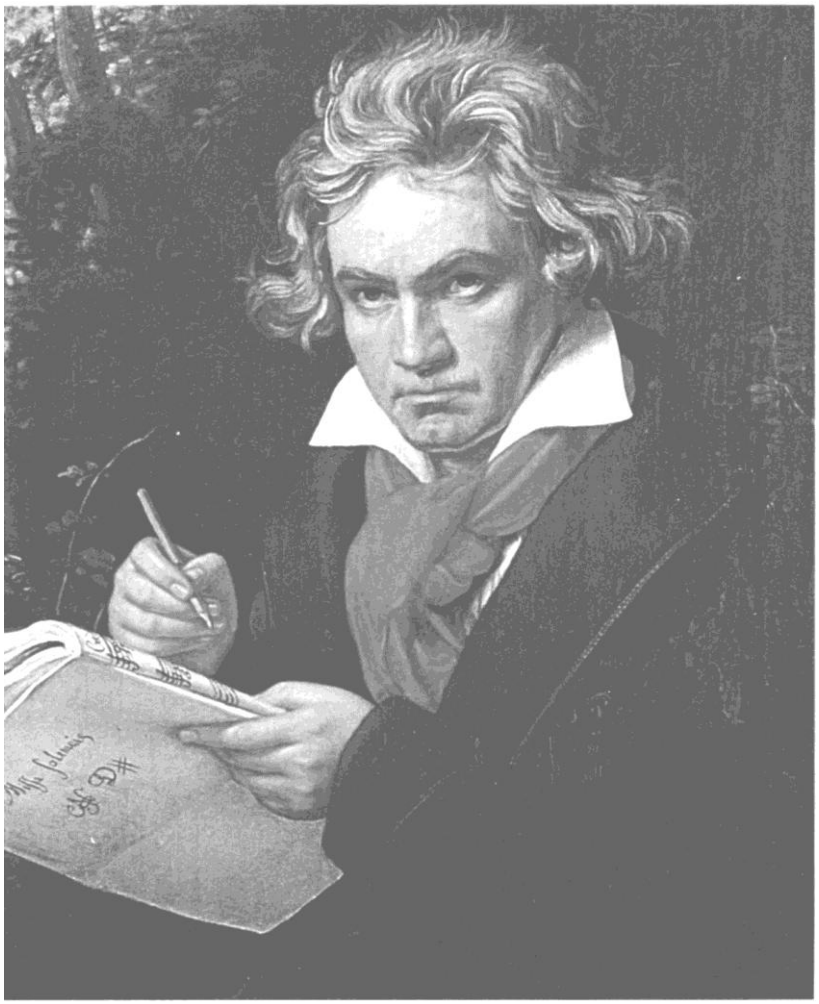
Die erste: Daß der Musiker immer lieber Empfindungen als Gegenstände von Empfindungen malen soll; immer lieber den Zustand, worinn die Seele und mit ihr der Körper durch Betrachtung einer gewissen Sache und Begebenheit versetzt wird, als diese Sache und Begebenheit selbst. Denn man soll mit jeder Kunst 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, ches diese Bewegungen veranlaßt...

Die zweyte 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 Ideenreyhen und ihren Gesetzen hier voraussetzen dürfte, so würd ich sagen, daß die Ideenreyhe 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 Mahlerey -
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.

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, Taglöhner 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 häufelte 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 [KastnerKapp 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 Gebüschen, Wäldern, unter Bäumen, Kräutern, Felsen wandeln zu können, kein Mensch kann das Land so lieben wie ich. Geben doch Wälder, Bäume, Felsen den 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 personificirt 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 der Natur sich in all seiner Kraft ihm geoffenbart und zur Schöpfung eines Werkes befähigt, dem in der gesammten Musik-Literatur kein ähnliches zur Seite gestellt werden kann, zu einem Tongemälde, in welchem Situationen aus dem geselligen Leben in Verbindung mit Scenen 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 einggegliedert (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 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")
- Verzierungen (Vorschläge) als Umspielungsverfahren (oder Klangmalerei: "Vogelgezwitscher"?)

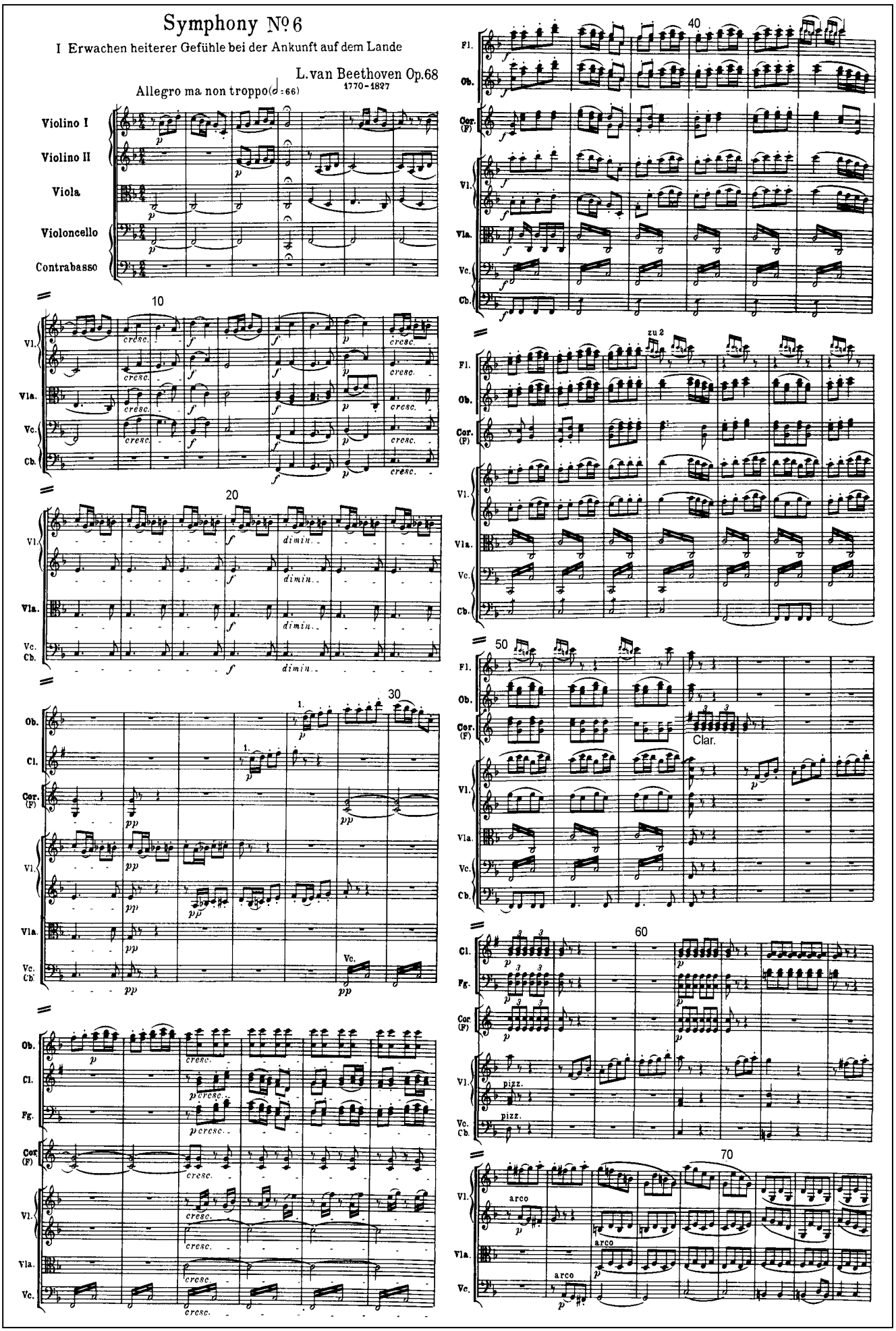
"Erwachen heiterer Gefühle bei der Ankunft auf dem Lande"!!
Form: Sonatensatz (kurze Wiederholung); Programmusik?
Hören und Mitlesen des ganzen Satzes Programmatische Elemente: Dudelsack, Vogelgezwitscher, Ährenrauschen(?), Kuckucksrufe (Quart); aber eigentlich wenige realistische Schilderungen, sondern 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 Entwicklungprinzip garantiert die innere Einheit, das Sich-Aus-Sich-Selbst-Entfalten. Vgl. die Überleitung zum 2. Thema (T. 55f. bzw. 341ff.): Abspaltung, Sequenzierung, Umkehrung, 16tel verschwinden, dadurch Gleichmäßigkeit vorbereitet.


Symphony No. 6
I Erwachen heiterer Gefühle bei der Ankunft auf dem Lande
L. van Beethoven Op. 68
1770-1827
Allegro ma non troppo
Violino I
Violino II
Viola
Violoncello
Contrabasso
Fl.
Ob.
Cor. (F)
Vl.
Vla.
Vc.
Cb.
Cl.
Fg.
cresc.
dimin.
zu 2
Clar.
pizz.
arco

Prélude

opus 3 No. 2

Sergej Rachmaninoff
1873–1943

Lento

ff ppp sopra *) una corda * segue

4 mf

7 ppp

10 ppp

14 Agitato mf simile tre corde

17 mf

20 cresc. simile

23

26 ff

29 dim.

32 cresc.

35 fff

38

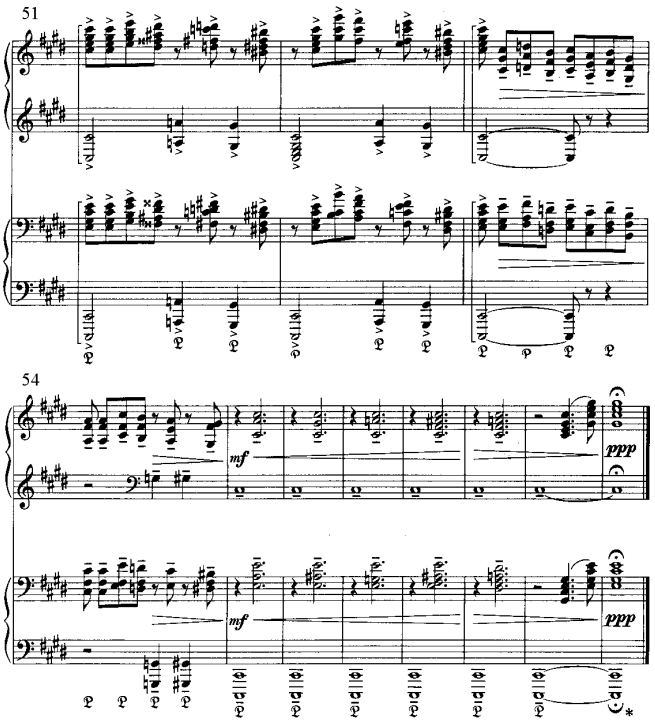
41 sfff ff sfff ff

Tempo I

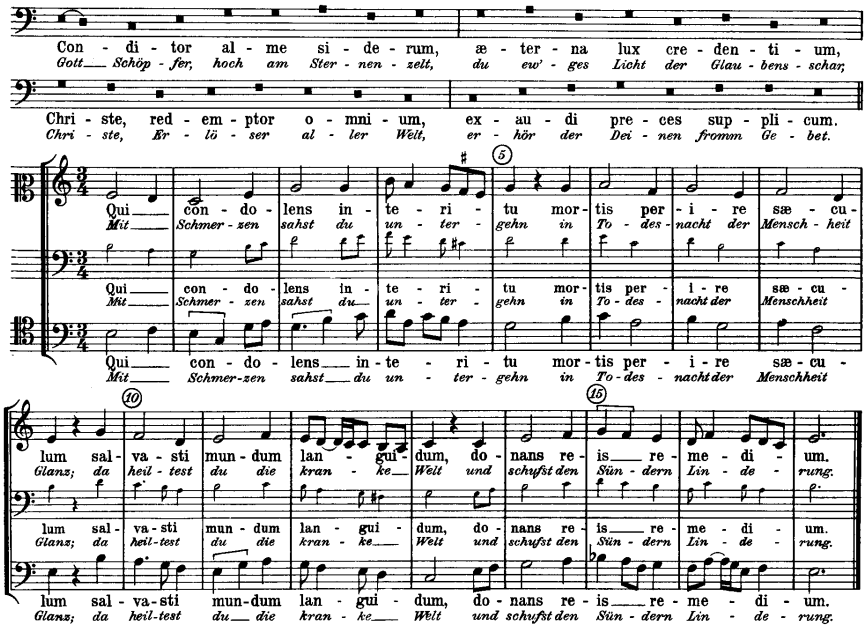
45 sfff pesante sfff sfff pesante sfff segue

48 sffff sffff

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 Tatzen. 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 Dilletant, der sie makellos hinlegt, an ihnen zum Weltbeherrscher wird. Wagnis und Sicherheit vermengen sich in einem der verwegensten 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 zurückzuhalten 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 stumpfesten 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



Guillaume Dufay (In Adventu Domini)



Fauxbourdon heißt wahrscheinlich nicht "falscher Baß", sondern "Eselsstimme" (= 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 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

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 MUHO Köln 14. 12. 1999 (1x vorgespielt, Aufnahme Ashkenasy)

1. unglaublich tieftrübe / finster / Hoffnungsblitze verneinend / abgeklärt, dennoch traurig / Versuche zu banalisieren / oder abzulenken, / zu umgehen / verneinend, abweisend // innere Aufruhr, Kampf / sich nicht zufriedengeben wollen / nicht einsehen wollen, / sich winden // unbarmherziges Wiederholen / der These / an sämtlich möglichen / und unmöglichen Stellen / Verstummen / in gelöster Ergebenheit, /Aufgabe, Übergabe, / Eingeständnis, alles sanft, / auf übliche Art
2. - Brutal / - tief traurig, melancholisch / - oft wiederkehrendes, fallendes, / Thema / - bedrohlich / - Aufgewühlter Mittelteil, / monumentaler & gewaltiger / Themeneinsatz / - Tod / - keine wirklichen Stimmungswechsel
3. - extreme Gegensätze in der Dynamik (zu <u>dick!</u> für mich) / - gute Entwicklungstechnik / - wirkt als ob es in einer Konzertsituation dazu dienen / soll "Virtuosität" zur Schau zu stellen ("Bravo!"-Rufe vom Parkett)/ - Dimension des Tragischen zu platt
4. erst düster, bedrohlich, dann etwas weicher, aber immer noch traurig, / → Modulationen, Wechsel Dur - Moll, Steigerung des Motives, / dann wieder Rückkehr auf Ausgangspunkt / Beschleunigung und immer stärkere Steigerung → imposant, / monumental, beeindruckend (GÄNSEHAUT!!!) / immer wiedererkennbares Baßmotiv + Bewegung im Sopran / Muster von Steigerung - Höhepunkt - Abfall steigert s. ebenfalls / absolutes "Erschlaffen", Ruhe, Traurigkeit, abruptes Ende
5. - sehr emotionales Stück / - absolut mitreißend / (innerer Konflikt?) beim / "Agitatoteil" / - anscheinend bewußt / monumental, bis zum / Teil virtuos gemacht / harmonisch, bombastisch / angelegt / - mündet genial im "Neapolitaner" / = S^n
6. sehr pessimistisch / klingt wie e. Dialog / Mittelteil ist wie e. Agonie / Schicksalhaftes, Breites / Drückendes / irgendwie ein zergrüchtes Schreien / Etwas, was bis zum Endes nicht aussprechbar ist
7. dramatisch traurig / verletzt leidend zehrend / resigniert Unentschlossenheit
8. - aggressiver Anfang / - Metrum Taktart bleibt unklar / - viele parallele Klänge / - kontrastreich (Anfang übriges Stück) / ←kein klarer Bezug / (zuerst, später fügt sich beides zusammen → gute Idee) / - chromatische Durchgänge / - viele "brutele" Stellen
9. - gehend, schreitend / - organisch (crescendi, ritardandi) / - Ausbruch / - Der Lautsprecher ist kaputt! / - Terz/Sext-Parallelen zur Melodie
10. - Ankündigung, bedrohlich / - von melancholisch traurig, Versuch herauszukommen, Beruhigung / - Anschwellen, Wellenbewegung, Zuspitzung / - Aufschrei zwischen Verzweiflung und Erlösungsüberzeugung / - Beruhigung, Ausklang
11. lauter Anfang, Kirchenglockenartig / Tempo zieht an, Melodie kulminiert im "wasserfallartigen" Abfallen. / Glocken kehren zurück, nun lauter, Verklingen
12. Kraft, Ernst / Nachdenklichkeit, gedankenverloren / innerer Kampf,/Aufwallungen > Seelenfraß
13. gruselig / geheimnisvoll / imposant / nachdenklich / nachdrücklich / gehetzt / aufgeregt / brutal / durchdringend / abflauend
14. → schwere Dunkelheit / → sehr machtvoller, sakraler Beginn (→ dunkle große Kirche; (glockenartige Klänge) / → geringe thematische Variation im 1. Thema (lediglich harmonische) / → übervirtuoser Vortrag!! kurzes Ausbrechen in Hektik, Flucht / kehrt "doppelpompös zurück in die mächtigen Klänge d. Anfangs / (Ringartiger Aufbau sofort zu erhören)

eigenes Perzept:

trübe düster leidend	Tragik Schicksal Konflikt	monumental virtuos übervirtuos beifallheischend	banal	Wiederholungen	Parallharmonik	Glocken Kirche	erlöste Ergebenheit		

Adorno:

Düsternis	Vernichtung	grandioso kolossal Kraft	leicht infantil Riesenbagatelle Kindertriumph Warencharakter Kurzatmigkeit Einprägsamkeit	dauernd wiederholte Schlußkadenz ohne Inhalt Passacaglia		russische Mystik slavischer Jargon		Identifikation Nerokomplex	Konvention Affirmation

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, Kadenzen, 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:

Rachmaninow (= Normverletzung)	*„klassisches“ Kunstwerk (= Norm)*
bloßer Effekt (nichts dahinter)	Tiefgang, Gehalt, Inhalt
Schein (mehr scheinen als sein, Vortäuschung von Virtuosität)	Sein (Übereinstimmung von Gehalt und Gestalt)
Riesenbagatelle	Komplexität
- kurzatmig	- größere Bögen
- einfache Kadenz	- interessante Harmonik
- billige Akkordumspielungen	- anspruchsvolle thematisch-motivische Arbeit
- endlose Wiederholungen	- Entwicklungsprozesse, immer verändert
- leichte Spielbarkeit	- technisch anspruchsvoll
Konvention	Originalität
Bestätigung der Erwartung	Neuheitswert, Innovation, Überraschung
Dilletantismus	Professionalität
Ware	einmaliges Ereignis, autonomes Werk, integrales Werk
Identifikation mit „Star“, Selbstspiegelung („bestaunen sich selber“)	Hingabe an das Werk, Hörer vollzieht den komplexen Ablauf im Detail verständnisvoll nach
Tagträume, mystische Schicksalsverfallenheit, Irrationalität	Rationalität (Arbeit, gründliche Ausführung, Konstruktion)

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 A r b e i t , eine solche Einheit. Überall, wo es g u t ausgeführt werden kann, wird und m u s s 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 a l l e n , die nur jemals geschrieben worden sind, und versuche nun aus dem Werk zu e r k l ä r e n , 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 V o r b e r e i t u n g und a l l m ä h l i g e 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 U e b e r r e i z hervorbringen, der, statt seinen Zweck zu erreichen, Ermattung hervorbringt."

Prinzipien klassischer Ästhetik:

Adorno: Rachmaninow (= Normverletzung)	*Daraus ableitbare Vorstellung Adornos vom „klassischen" Kunstwerk (= Norm)*	*Rezension von Beethovens 3. Klavierkonzert in der AMZ vom 10. 4. 1805 (Spalte 445-457)*
bloßer Effekt (nichts dahinter), Schein (mehr scheinen als sein, Vortäuschung von Virtuosität)	Tiefgang, Gehalt, Inhalt, Sein (Übereinstimmung von Gehalt und Gestalt)	„schöne und edle Ideen" („Materie"), „größte und schönste Wirkung", „Geist und Effekt"
Riesenbagatelle	Komplexität	„bedeutendes Werk"
- kurzatmig	- größere Bögen	„zweckmässige V o r b e r e i t u n g und a l l m ä h l i g e Hinüberleitung des Zuhörers zu dem Höchsten und Entscheidendsten"
- einfache Kadenz	- interessante Harmonik	Ausweichungen in entfernt liegende Tonarten
- billige Akkordumspielungen	- anspruchsvolle thematisch-motivische Arbeit	„gründliche ... Ausführung", „Konstruktion" (motivisch-thematische Arbeit)
- endlose Wiederholungen	- Entwicklungsprozesse, immer verändert	
- leichte Spielbarkeit	- technisch anspruchsvoll	
Konvention	Originalität	„originell", aber „nicht ins Schwülstige oder Allzugesuchte übergehend"
Bestätigung der Erwartung	Neuheitswert, Innovation, Überraschung	„die Aufmerksamkeit der Zuhörer immer von neuem an(zu)regen und (zu) spannen"
Dilletantismus	Professionalität	„gründliche Ausführung"
Ware	einmaliges Ereignis	„bedeutendes", „originelles" Werk eines „genialen Meisters"
Identifikation mit „Star", Selbstbespiegelung („bestaunen sich selber")	autonomes Werk, integrales Werk, Hingabe an das Werk, Hörer vollzieht den komplexen Ablauf im Detail verständnisvoll nach	
Tagträume, mystische Schicksalsverfallenheit, Irrationalität	(Rationalität?)	„ein so festgehaltener Charakter ohne Ausschweifung, und, in Absicht auf A r b e i t, eine solche Einheit", d.h.: - **motivisch-thematische Arbeit** - **Organismus** - **Entwicklungsprinzip** - **klassisches Maß („Würze", nicht „Überreiz")**

Franz Lehár: **Nr. 5. Wolgalied** 1927
(Zarewitsch)

Iwan: melde gehorsamst, der Wind.
Zarewitsch: (neigt den Kopf und versinkt in Träumerei)

Moderato (*non troppo*) Zarewitsch — Al - leinl — Wieder al - leinl — Kin-sam wie im-mer! Vor-

Listesso tempo — ü - ber rauscht die Ju-gend-zeit in lan - ger, ban-ger Kin-sam-keit. Mein Herz ist schwer und

Allegretto (Zarewitsch hat sich in einem Stuhl gesetzt und gähnt) — trüb mein Sinn, ich sitz im gold-nen Kä-fig drin.

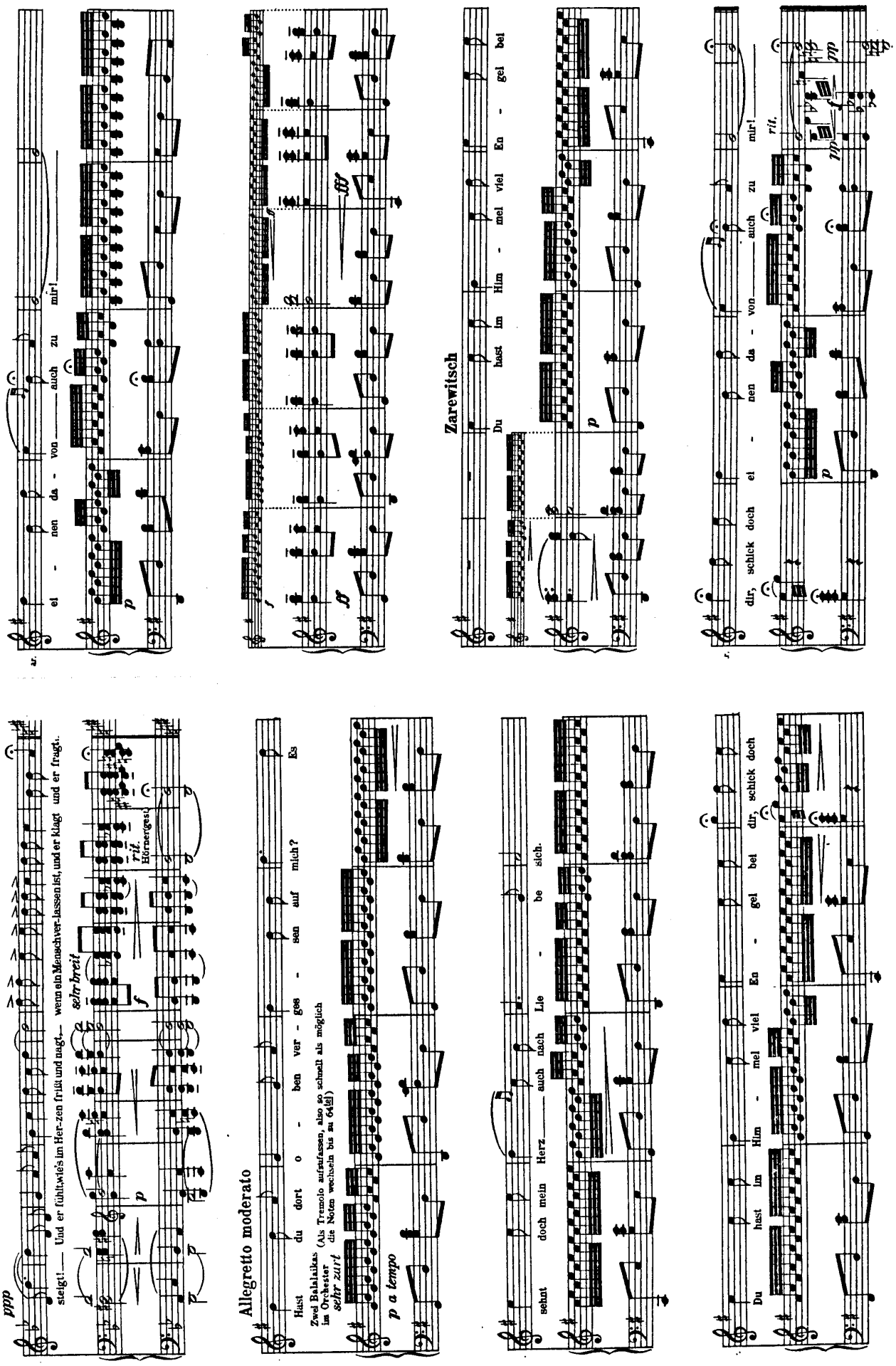
sich eine Tasse Tee aus dem summenden Samovar ein. Er läßt die Tasse unberührt vor sich stehen, neigt den Kopf und versinkt in Träumerei) — *tempo rubato* — *animato*

Zarewitsch — Klar. — Streich. — Es — *rit.*

Moderato — *poco animato* (ganz verklingend) — stehl ein Sol - dat am Wol - ga - strand, — *a tempo* — hält Wa - che — *a tempo* — *poco animato* — (ganz verklingend)

für sein Va - ter - land. — *poco animato* — *meno* — In dunk - ler Nacht al - lein und fern, — *a tempo*

— es leuchtet ihm kein Mond, kein Stern. — Regungslos die Steppe schweigt, — ein Trän ihm ins Auge — *meno* — *a tempo*


el - nen da - von auch zu mir!
Du hast im Him - mel viel En - gel bei
dir, schick doch el - nen da - von auch zu mir!
rit.
steigt! Und er fühlt, wie's im Her-zen frisst und nagt, wenn ein Menschver-lassen ist, und er klagt und er fragt.
sehr breit
rit.
Hörnerges.
Allegretto moderato
Hast du dort o - ben ver - ges - sen auf mich? Es
Zwei Balalaikas im Orchester
(Als Tremolo aufzufassen, also so schnell als möglich die Noten wechseln bis zu 64tel)
sehr zart
p a tempo
sehnt doch mein Herz auch nach Lie - be sich.
Du hast im Him - mel viel En - gel bei dir, schick doch

Modest Mussorgsky: Eine Nacht auf dem kahlen Berge (Rimsky-Korsakow-Fassung)

Unterirdischer Lärm der Geisterstimmen

1 pp

2 p f f f

Erscheinung der Geister

3 f

4 f ff sfz

Tanz der Hexen mit den Teufeln (folkloristisch)

5 mf usw. p cresc.

Erscheinen der teuflischen Majestät

6 ff

7

neues folkloristisches Tanzthema

8 mf poco a poco animato cresc.

9

religiöses Motiv, Anbetung, Höllenmesse

10

11

12

Beim Höhepunkt des Hexensabbats läutet von ferne das Glöckchen einer Dorfkirche. Die Geister zerstreuen sich.

13 14

Tagesanbruch (Dumka)

15

Zu "Eine Nacht auf dem Kahlen Berge" von Modest Mussorgsky

Möglicherweise entstanden erste Skizzen schon 1858/59 bei der Arbeit an einer nie fertiggestellten Oper nach Nikolai Gogols Novelle *Johannisnacht.* Seit 1860 arbeitete er zusammen mit Balakirew an der Musik zu dem Bühnenstück "Die Hexen" von Baron Mengden. Dabei soll er diese Skizzen verwendet haben. Auch diese Arbeit ist verschollen. Mussorgsky charakterisiert sie in einem Brief vom 24. 10. 1862 , mit dem er auf die negative Kritik Balakirews antwortet, so: "Nie werde ich aufhören, dieses Stück für anständig zu halten und namentlich für ein solches, in dem ich nach selbständigen kleineren Sachen zum ersten Mal auch in einem größeren Werk mein eigenes Gesicht gezeigt habe... Ob Sie nun, lieber Freund, die Absicht haben, meine 'Hexen' aufzuführen oder nicht - am allgemeinen Plan und der Ausarbeitung werde ich nichts mehr ändern - an diesen 'Hexen, die genau mit dem Inhalt des Vorwurfs übereinstimmen und ohne Verstellung und Nachahmung geschaffen wurden."
Zit. nach: Melos/NZ 1, 1978, S. 12

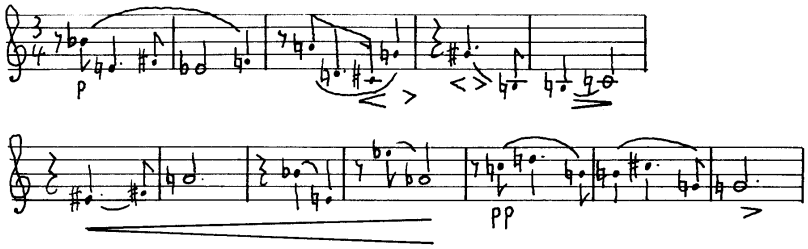
1864 verwendet er Teile dieser Musik (T 359ff) im 4. Akt der Oper "Salammbo".
Über die am 12. Juni begonnene und am 23. Juni 1867 vollendete Originalfassung des Werkes schreibt er in Briefen an Rimsky-Korssakow (5. - 24. Juli):
"Die Hexen - ein vulgärer Titel, sozusagen ein Spitzname für meine Komposition, ist in Wirklichkeit >Die Johannisnacht auf dem Kahlen Berge<... (Anm.: Der Berg liegt in der Nähe von Kiew) Wenn mein Gedächtnis mich nicht täuscht, pflegten die Hexen auf diesem Berge zusammenzukommen, trieben ihren Schabernack und erwarteten ihren Herrn - Satan. Bei seiner Ankunft bildeten sie einen Kreis um den Thron, auf dem er in Form eines Ziegenbocks saß, und sangen sein Lob. Als Satan durch ihren Preisgesang genügend in Leidenschaft versetzt worden war, gab er den Befehl für den Sabbat, wobei er für sich selbst die Hexen auswählte, die seinen Sinn fesselten. - Das ist also, was ich getan habe. An die Spitze der Partitur habe ich den Inhalt gesetzt: (1) Versammlung der Hexen und ihr Geschwätz; (2) Satans Zug; (3) Widerliche Verherrlichung Satans, und (4) Sabbat. (Anm.: Hexensabbat, Bacchanal) -Wenn meine Komposition aufgeführt wird, hätte ich gern den Inhalt auf dem Programm, um ihn dem Hörer klar zu machen. Form und Charakter meines Werkes sind russisch und originell. Die allgemeine Stimmung ist heißblütig und ausschweifend.. - Der Sabbat beginnt tatsächlich mit dem Erscheinen der Teufel, d. h. die widerliche Verherrlichung gemäß den Erzählungen bildet den einen Teil des Sabbats; aber ich habe den einzelnen Episoden verschiedene Überschriften (im Inhalt) gegeben, um ein klareres Bild der musikalischen Form zu erzielen, da sie neu ist. .
Zit. nach dem Vorwort der Eulenberg-Partitur 841

"Meine Musik ist durch und durch russisch. Die feurigen, ungeordneten Töne geben ihr eine eigenständige Form und einen besonderen Charakter. Meine boshaften Possen sind wohl eine urrussische Errungenschaft, völlig unabhängig und verschieden vom deutschen Tiefsinn und deutscher Routine."
Zit. nach: Große Komponisten und ihr Musik, Heft 33, S. 797

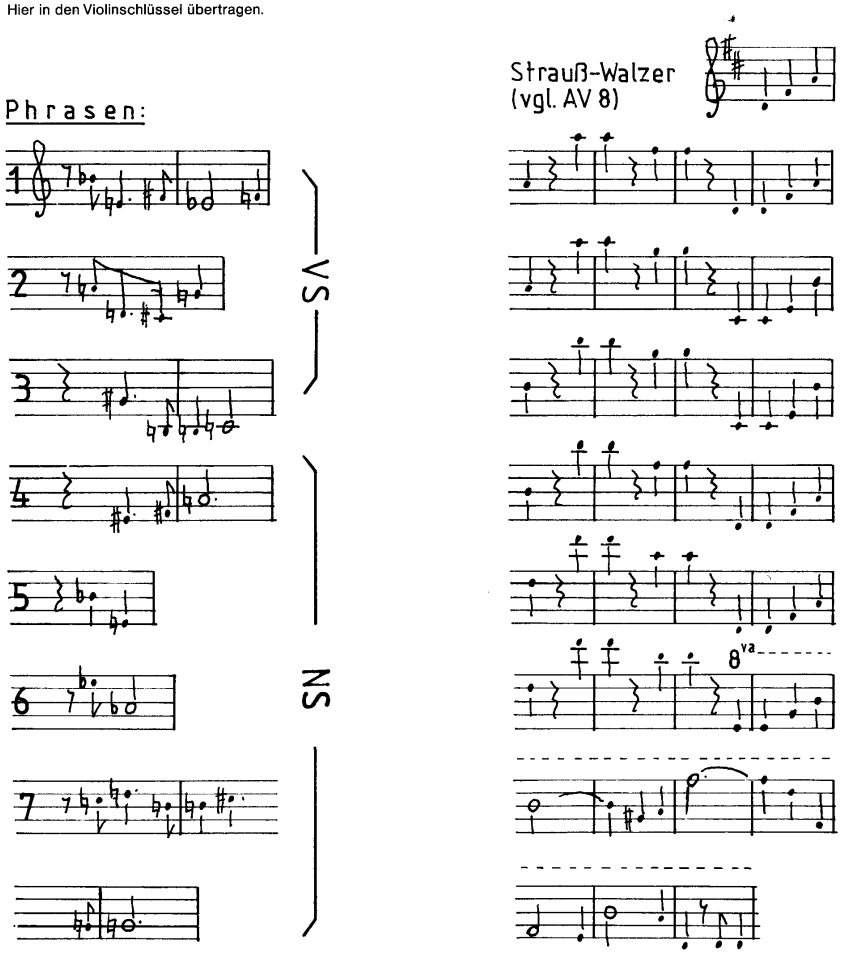
Das Werk war wirklich neuartig und schockierend und wurde auch von Mussorgskys Mentor Balakirew vernichtend beurteilt. Deshalb kam es zu keiner Aufführung. Später (1872) verwendete er die Musik in im Opernballett *_Mlada* und (1875) in der Oper "Der Jahrmarkt von Sorochinzy", die auch unvollendet blieb und erst 1917 aufgeführt wurde. In dieser Form endet das Stück mit dem Klang der Dorfkirchenglocke und einer Dumka, in der der junge Landmann sein Unglück in der Liebe ausdrückt. Vier Jahre nach Mussorgskys Tod (1881) fertigte Rimsky-Korsakow, vor allem gestützt auf die Sorochinzy-Fassung, seine Version der "Nacht auf dem Kahlen Berge" an, die dann 1886 in Petersburg und 1889 auf der Pariser Weltausstellung mit gewaltigem Erfolg aufgeführt wurde.

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

Arnold Schönberg: Variationen für Orchester op. 31, Thema



Nach der Taschenpartitur Arnold Schönberg: Variationen für Orchester, Universal Edition Nr. UE 12196, Wien 1956.
Hier in den Violinschlüssel übertragen.



Arnold Schönberg:

"Es ist nicht meine Absicht, die Rechte der Mehrheit zu bestreiten.

Aber eines ist sicher:
Die Macht der Mehrheit hat irgendwo eine Grenze.
Überall dort nämlich, wo nicht alle in der Lage sind,
das, worauf es ankommt, selbst zu tun. . . .

Hier im Rundfunk wird der Mehrheit ihr Recht. Zu jeder Tages- und Nachtzeit serviert man ihr jenen Ohrenschmaus, ohne welchen sie scheinbar heute nicht leben kann. Und so ist sie immer wild entsetzt, wenn sie einmal für kurze Zeit auf diesen Ohrenschmaus verzichten soll. Ich mache diesem Unterhaltungsdelirium gegenüber das Recht einer Minderheit geltend: man muß auch die notwendigen Dinge verbreiten können, nicht bloß die überflüssigen. - Und die Tätigkeit der Höhlenforscher, Nordpolfahrer, Ozeanflieger gehört zu diesen Notwendigkeiten. Und in aller Bescheidenheit sei es gesagt: auch die Tätigkeit jener, die auf geistigem und künstlerischem Gebiet Ähnliches wagen. Auch diese haben Rechter, auch diese haben einen Anspruch auf den Rundfunk.

Neue Musik ist niemals von Anfang an schön. Sie wissen, daß nicht nur Mozart, Beethoven und Wagner mit ihren Werken anfangs auf Widerstand stießen, sondern auch Verdis Rigoletto, Puccinis Butterfly und sogar Rossinis Barbier von Sevilla ausgepfiffen wurden, und daß Carmen durchgefallen ist. Das liegt nur daran: gefallen kann nur, was man sich merkt, und das ist ja bei der neuen Musik sehr schwierig

Meister eines gefälligen Stils tragen dem durch den Aufbau ihrer Melodien Rechnung, indem sie jede kleinste Phrase so oft wiederholen, bis sie sich einprägt.

Ein strenger Kompositionsstil aber muß es sich versagen, sich dieses bequemen Hilfsmittels zu bedienen. Er verlangt, daß nichts wiederholt werde, ohne die Entwicklung zu fördern, und das kann nur durch weitgehende Variationen geschehen. . . .

In meinem Kompositionsstil ist häufig dieser Umstand eine der Hauptursachen, warum ich schwer zu verstehen bin: ich variiere ununterbrochen, wiederhole fast niemals unverändert, springe rasch auf ziemlich entlegene Entwicklungserscheinungen und setze voraus, daß ein gebildeter Hörer die dazwischenliegenden Übergänge selbst zu finden imstande ist. Ich weiß, daß ich mir damit nur selbst Enttäuschungen bereite, aber es scheint, daß die Aufgabe, die mir gestellt ist, keine andere Darstellungsweise zuläßt.

Warum eine solche Darstellungsweise mir berechtigt erscheint, kann vielleicht ein Beispiel erläutern.

Wenn ich jemandem einen komplizierten Mechanismus, z. B. ein Auto, erklären will, so würde das eine unabsehbare Zeit erfordern, wenn ich ihm zuerst die Anfangsbegriffe der Physik, der Mechanik, der Chemie erklären müßte. Je vertrauter er aber mit dem betreffenden Wissen ist, desto rascher gelange ich dazu, ihm die feineren Unterschiede zu erklären, und am raschesten verständigt sich der Fachmann mit dem Fachmann. Ähnlich ist es in der Musik: kann man voraussetzen, daß ein Zuhörer einen musikalischen Komplex sofort erfaßt, so kann (man) diesem einen anderen rasch folgen lassen, auch wenn der Übergang von einem zum anderen ohne ausführliche Vorbereitung geschah.

Arnold Schönberg, Vortrag über op. 31 - 22. 3. 1931 - In: Stil und Gedanke, Frankfurt 1976, Fischer Verlag, S. 255ff.

Johannes Brahms: Rhapsodie Nr. 2, op. 79,2

1879

Molto passionato, ma non troppo allegro

m. s. *f* *m. s.*

4 *rit.* *in tempo*

7 *rit.* *in tempo* *f*

10 *f*

13 *mp*

16 *cresc.*

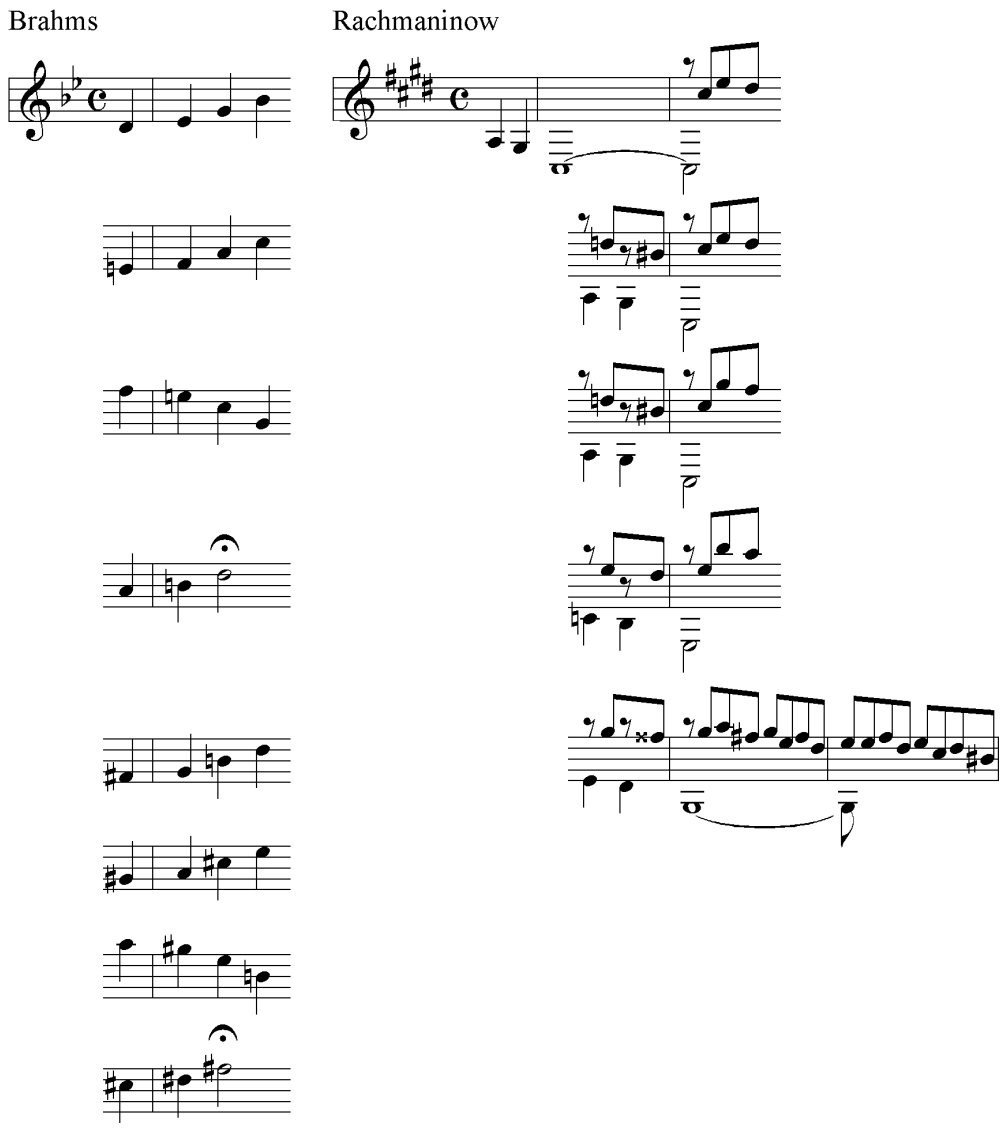
19 *f* *p mezza voce*

22

25 *cre*

28 *scen* *do*

31 *m. s.* *f*



RHAPSODIE (von griech. rhaptein = nähen, flicken und öde = Gesang) gehört in der Musik zu den aus der Literatur übernommenen Bezeichnungen. In der griechischen Antike trug der Rhapsode, auch als homerischer Sänger bekannt, bei Veranstaltungen von teilweise kultischer, stets aber nationaler Bedeutung Bruchstücke aus den Epen Homers vor, die er improvisatorisch verband. Dazu begleitete er sich auf der Kithara, was der griechische Dichter Pindaros einen „geflickten Gesang" nannte. In der jüngeren Musik- wie Literaturgeschichte begegnet die Rhapsodie seit der Antikenbegeisterung in der z. Hälfte des 18. Jahrhunderts. Der Dichter und Musiker D. Schubart, der als Improvisator und Rezitator vor allem Klopstockscher Werke auf sich aufmerksam machte, veröffentlichte 1786 *Musikalische Rhapsodien* (3 Hefte Lieder und Klavierstücke, mit ausführlichen Vorreden). J. Fr. Reichardt nannte die Komposition eines Fragments aus J. W. von Goethes *Harzreise im Winter* Rhapsodie; der Rhapsodie für Alt, Männerchor und Orchester, op. 53 von J. Brahms liegt derselbe Text zugrunde. - Die Übertragung in die Instrumentalmusik erfolgte zu Beginn des 19. Jh. in Wien. Zu nennen ist vor allem V. J. Tomásek, der sich bewußt auf die Antike bezog und, um der Geschmacksverflachung in der Klaviermusik entgegenzuwirken, sich in seinen Rhapsodien, Eklogen und Dithyramben an antiken Dichtungsformen orientierte, „in denen Ernst mit Kraft und Energie gepaart ist" (Vorwort). Sein Einfluß in solchen Charakterstücken reicht bis zu den Rhapsodien op. 79 und 119 von Brahms. - Fr. Liszt führte mit seinen *Ungarischen Rhapsodien* (seit 1840, zunächst für Klavier) das nationale Element durch (vermeintliche) Volksmelodien ein. In seiner dazu verfaßten Vorrede (1852; Gesammelte Schriften, L 1910, Bd. III, S. 170ff.) legt er Nachdruck auf die „nationale Begeisterung" und erklärt, mit seinen Rhapsodien die „Idee eines Zigeunerepos" anzustreben und durch die Musik die verschiedenen ethnischen Schichten Ungarns anzusprechen. Mit seinen Werken wurde die Aufnahme nationaler oder regionaler Melodien in die Rhapsodie wegweisend. Die formale Gestaltung ist frei; so gibt es potpourriartige Reihungen und symphonisch oder konzertant strukturierte Rhapsodien. Neben Werken national geprägter Musik von A. Dvorák, A. Glasunow, G. Enescu, C. Saint-Saëns, S. Rachmaninow (Rhapsodie über ein Thema von Paganini), M. Ravel *(Rhapsodie espagnole)*, B. Bartók, G. Gershwin *(Rhapsody in Blue) u.* a. wurde die Rhapsodie zu einer der bevorzugten Gestaltungsformen der Virtuosen- und Unterhaltungsmusik.

Honegger, Marc und Massenkeil, Günther (Hg.): Das Große Lexikon der Musik, Freiburg 1982, Bd. 7, S. 66

Mussorgsky: В деревне
(Impromptu)
In the Village — Im Dorf — Au village
Ивану Федоровичу Горбунову

1880

Larghetto. **(Quasi fantasia, canto popolare)**

pp

6

poco cresc.

12

p *sf* *mf* *poco dim.*

Tschaikowsky:
Jugendalbum op. 39

Russisches Lied
Chanson russe — Russian Song

Comodo

11.

f

sempre f

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

"Der Priestermönch 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 ergießen, in dem Halbdunkel eines gewaltigen Gotteshauses verklingen.

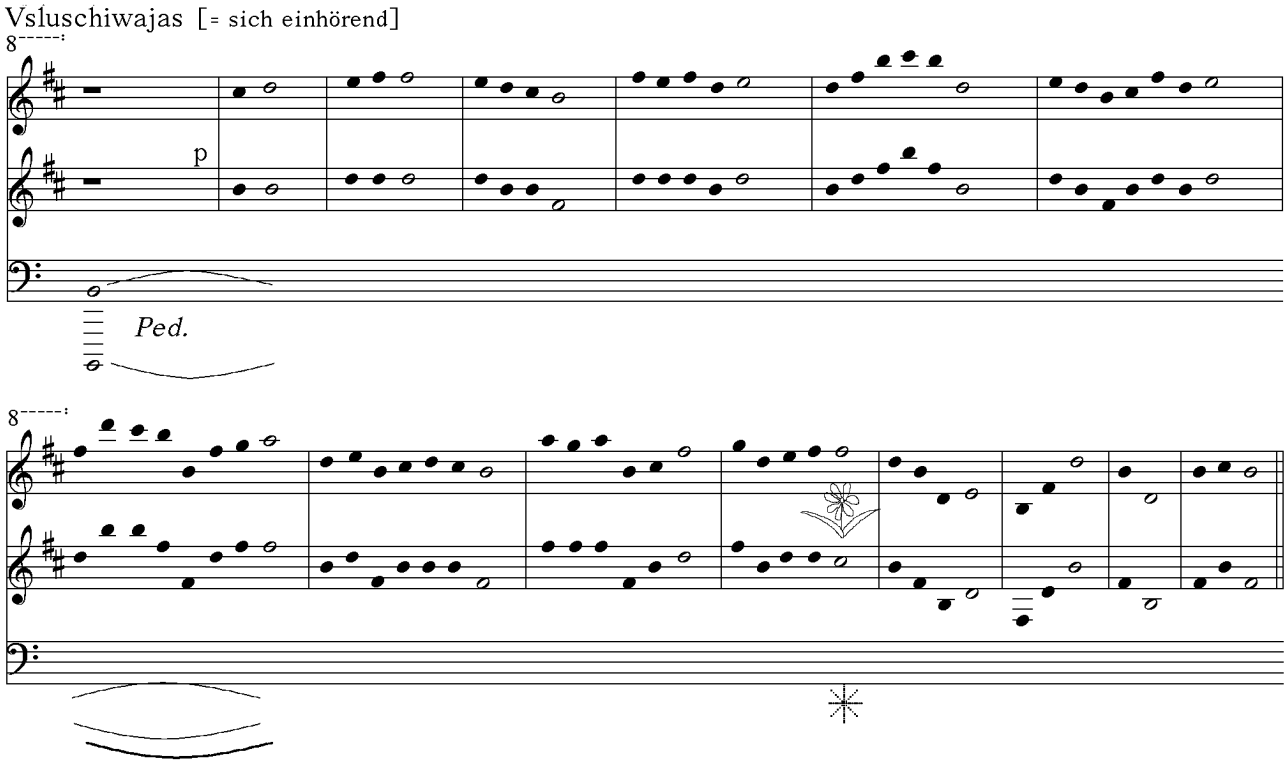
Hat Kyprian das Werk Arvo Pärts - den *Cantus* vielleicht - erahnt? Ließ Arvo Pärt sich von den geweihten Schriften inspirieren? Oder ist es die beharrliche Sphäre der Orthodoxie, die sich seit dem Jahre 787 zu ändern weigert, aus ihrer Beharrlichkeit Kraft gewinnt und damit die Jahrhunderte - die Ikonen 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.< ...

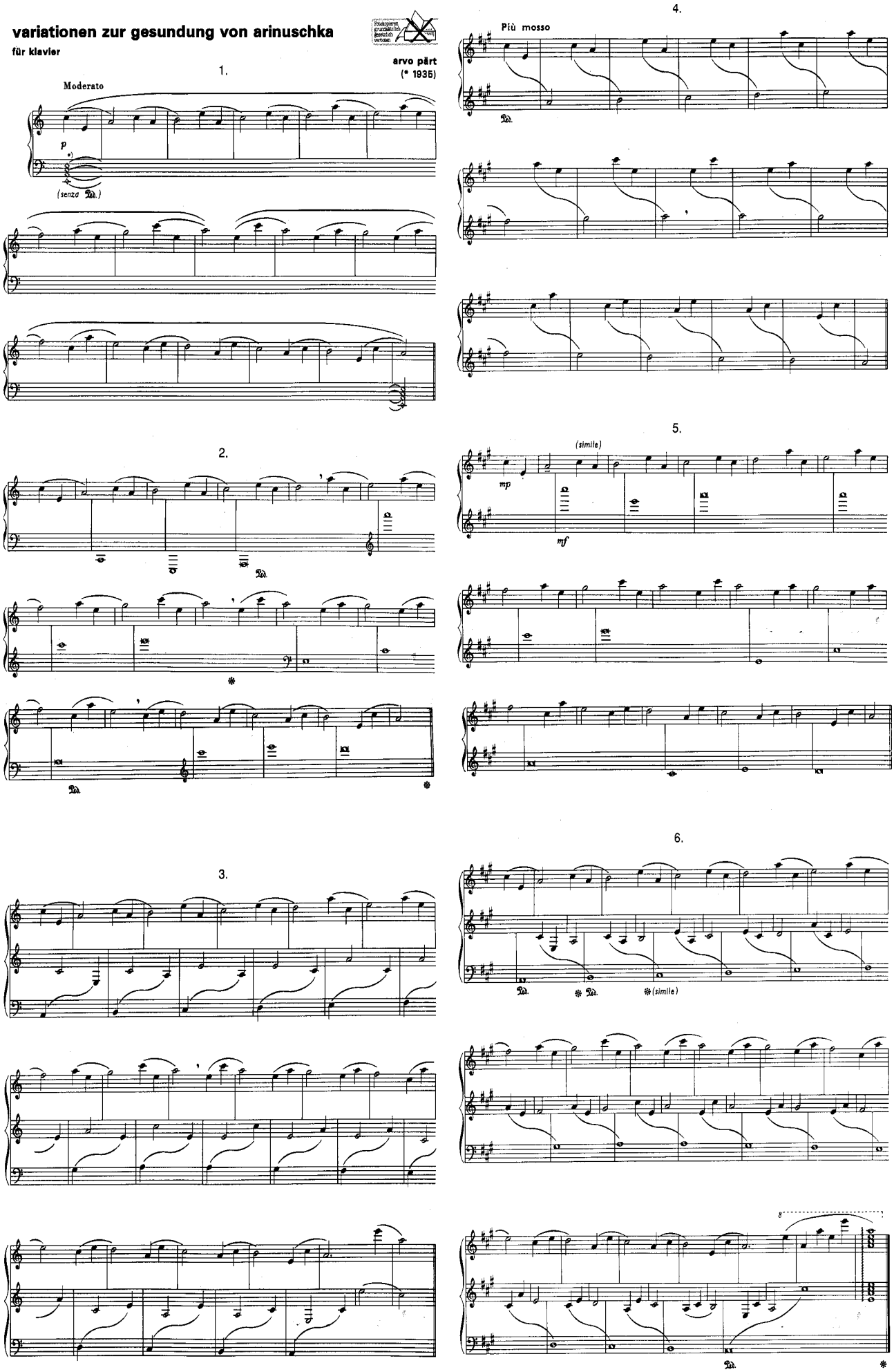
>Tabula rasa ist gewissermaßen ein Auftrag von Gidon Kremer. Ich habe immer Angst vor neuen Ideen. Ich sagte zu Gidon: 'Darf es vielleicht eine langsame Musik sein?' 'Ja, ja', sagte Gidon. - Das Werk war ziemlich schnell fertig. Die Besetzung lehnt sich an ein Werk von Alfred Schnittke an, das zur gleichen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



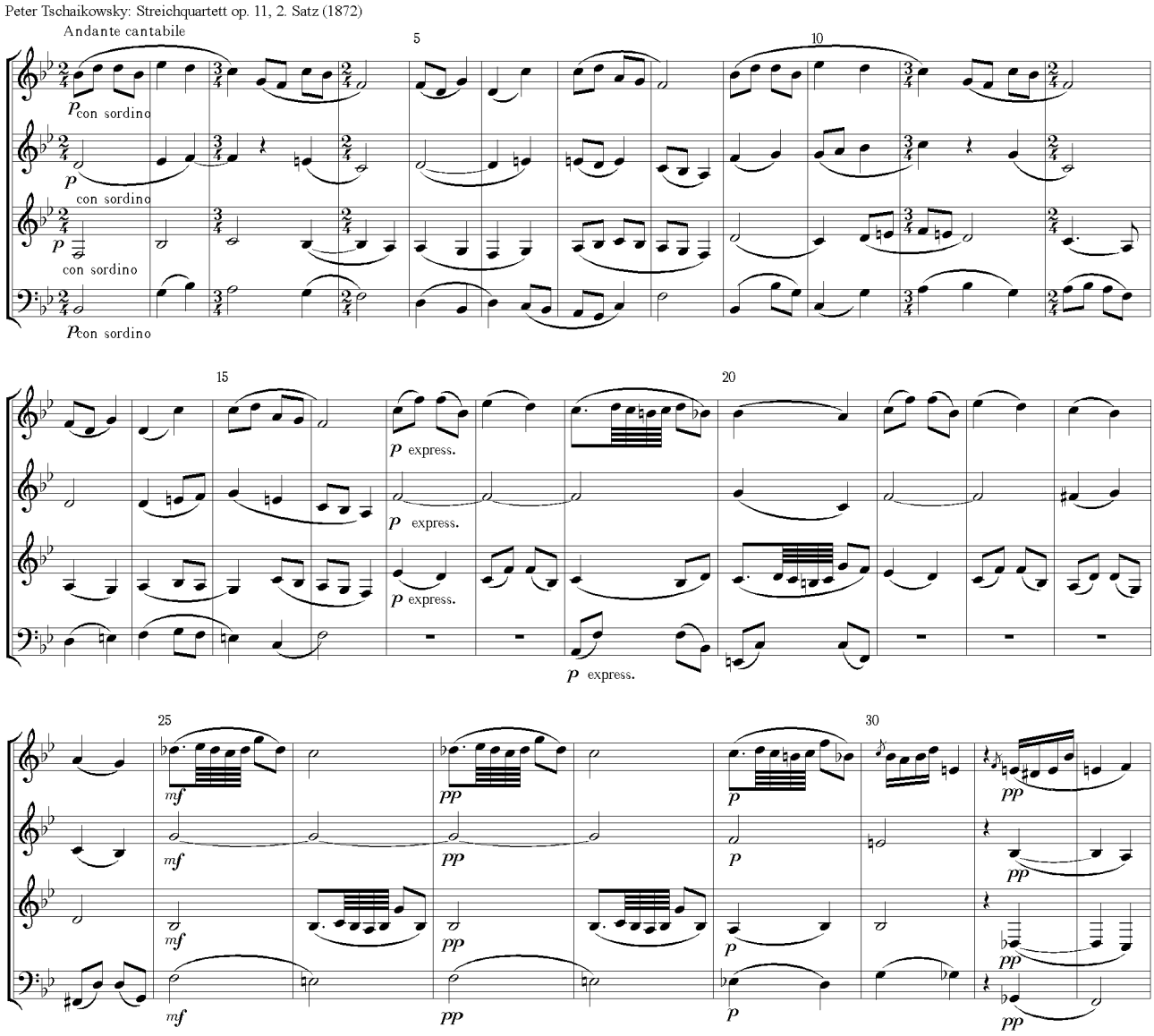
Zit. nach der Handschrift des Komponisten, abgedruckt in: Melos 2, Mainz 1985, S. 85. © Universal Edition, Wien


variationen zur gesundung von arinuschka
für klavier
arvo pärt
(* 1935)
1.
Moderato
p
(senza Ped.)
2.
3.
4.
Più mosso
5.
(simile)
mp
mf
6.
(simile)

MUHO KÖLN KLAUSUR 8. 2. 2000

Thema: Didaktische Analyse des 2. Satzes (T. 1-32) aus Tschaikowskys Streichquartett op. 11

Aufgaben: (1) Analysieren Sie den Ausschnitt aus Tschaikowskys Stück hinsichtlich seiner Stellung in dem Konflikt "zwischen Osten und Westen". Russische Merkmale? Westliche Merkmale? Ästhetisches Konzept (in Abgrenzung zu Mussorgsky)?
(2) Skizzieren Sie einen möglichen Unterrichtablauf für einen Oberstufenkurs, der den in diesem Semester skizzierten Kurs durchlaufen hat. Dabei können auch die beigefügten Materialien einbezogen werden

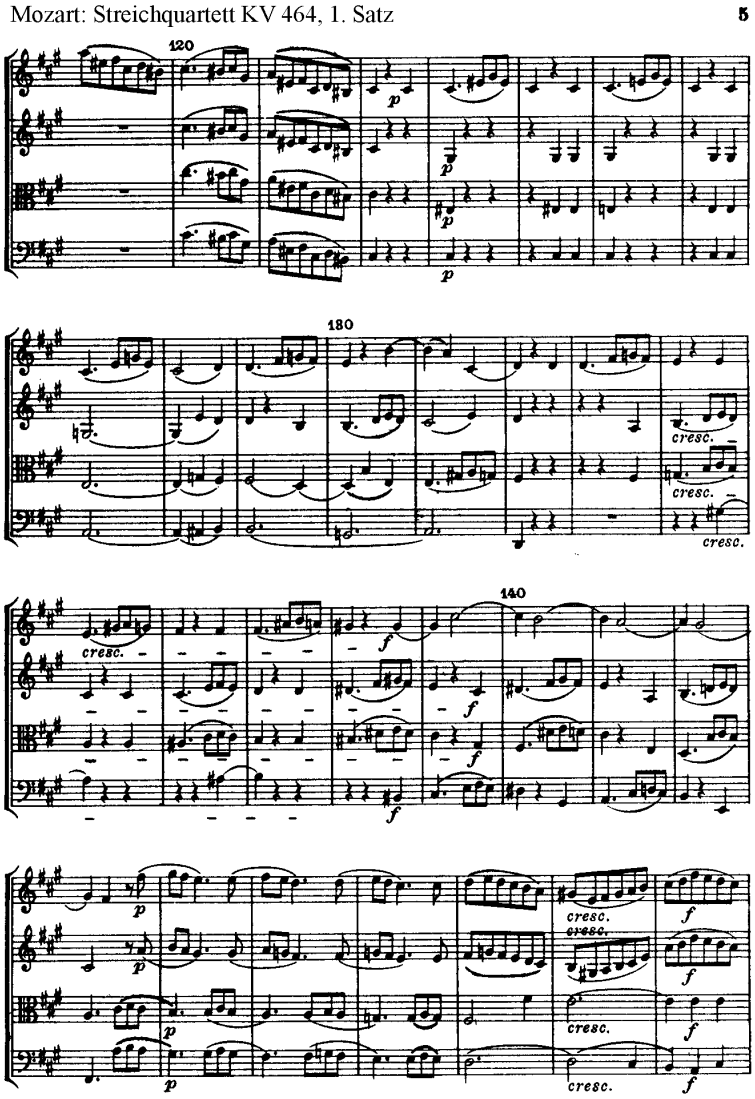
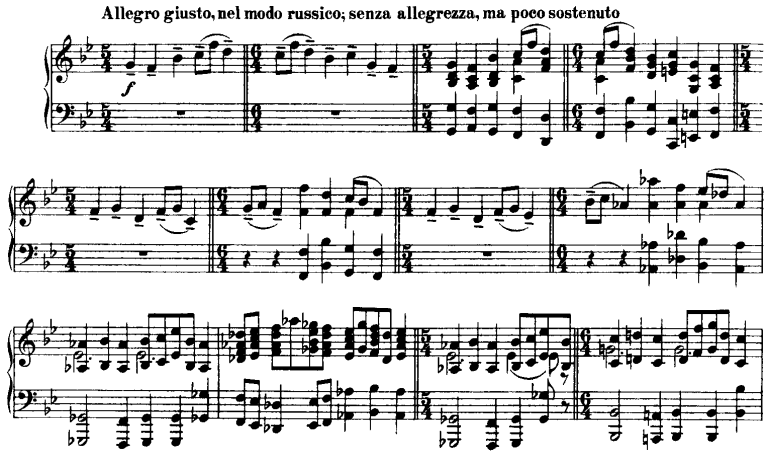


Mussorgsky über Tschaikowsky:
„Es kommt ja nicht auf die Musik, auf Worte, Palette oder Meißel an – der Teufel hole euch Lügner und Heuchler e tutti quanti! Gebt und lebendige Gedanken, laßt uns in fruchtbarem Gespräch mit den Menschen bleiben, gleich über was, aber narrt uns nicht mit hübschen Melodien,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

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.)

Mozart: Streichquartett KV 464, 1. Satz



Bilder einer Ausstellung **Promenade** 1874
Modest Mussorgskij
redigiert von Nikolaj Rimskij-Korsakow