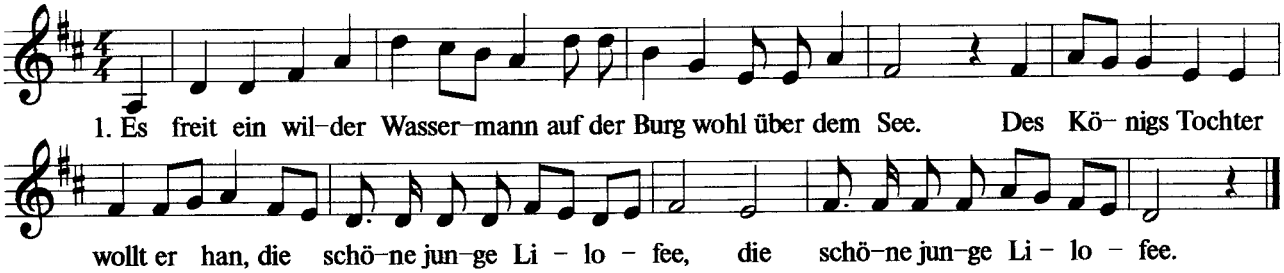
FFL08 Fortbildung fachfremder Lehrer 16.3. + 15. 6.94: Analyse und Interpretation

Klangbeispiele:

1. Loewe: Prinz Eugen 2:58
2. Elvis Presley: Hound Dog 2:14
3. Borodin: Steppenskizze aus Mittelasien 7:14
4. Mendelssohn. Sommernachtstraum (Ouverture) 12:29
5. Saint-Saëns: Danse macabre 7:02
6. Sibelius: Finlandia 8:17
7. Dumisani Maraire: Mai Nozipo 6:54
8. Bartók: For Children Nr. 27
9. Bartók: For Children Nr. 32

Der wilde Wassermann (Nordhöhmen 1813)



2. Sie hörte drunten Glocken gehn
im tiefen, tiefen See,
wollt' Vater und Mutter wiedersehn,
die schöne junge Lilofee.

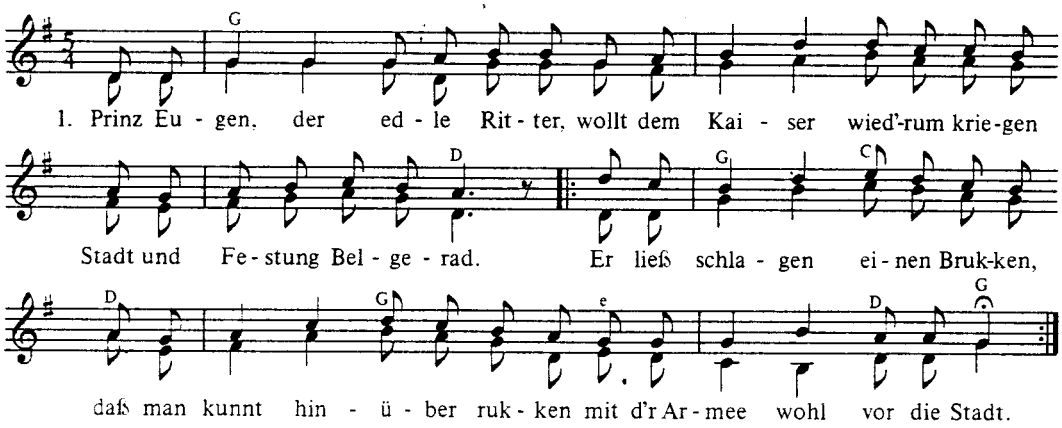
3. Und als sie vor dem Tore stand
aufder Burg wohl über dem See,
da neigt sich Laub und grünes Gras
vor der schönen jungen Lilofee.

4. Und als sie aus der Kirche kam
von der Burg wohl über dem See,
da stand der wilde Wassermann
vor der schönen jungen Lilofee.

5. "Sprich, willst du hinuntergehn mit mir
von der Burg wohl über dem See?
Deine Kindlein unten weinen nach dir,
du schöne junge Lilofee.

6. "Und eh ich die Kindlein weinen laß
im tiefen, tiefen See,
scheid ich von Laub und grünem Gras,
ich arme junge Lilofee."

Prinz Eugen



2. Als der Brucken war geschlagen,
daß man kunnt mit Stuck und Wagen
frei passiern den Donaufluß:
Bei Semlin schlug man das Lager,
alle Türken zu verjagen,
ihn'n zum Spott und zum Verdruß.

3. Am einundzwanzigsten August so eben
kam ein Spion bei Sturm und Regen,
schwur's dem Prinz'n und zeigt's ihm an,
daß die Türken furagieren,
so viel als man kunnt verspüren,
an die dreimal hunderttausend Mann.

4. Als Prinz Eugenius dies vernommen,
ließ er gleich zusammen kommen
sein General und Feldmarschall:
er tät sie recht instruieren,
wie man sollt die Truppen führen
und den Feind recht greifen an.

5. Bei der Parole tät er befehlen,
daß man sollt die zwölfe zählen
bei der Uhr um Mitternacht;
da sollt all's zu Pferd aufsitzen,
mit dem Feinde zu scharmützen,
was zum Streit nur hätte Kraft.

6. Alles saß auch gleich zu Pferde,
jeder griff nach seinem Schwerte,
ganz still ruckt man aus der Schanz;
d'Musketier wie auch die Reiter
täten alle tapfer streiten:
's war fürwahr ein schöner Tanz!

7. Ihr Konstabler auf der Schanzen,
spielet auf zu diesem Tanzen
mit Kartaunen groß und klein,
mit den großen, mit den kleinen
auf die Türken, auf die Heiden,
daß sie laufen all' davon!

8. Prinz Eugenius wohl auf der Rechten
tät als wie ein Löwe fechten
als General und Feldmarschall.
Prinz Ludewig ritt auf und nieder:
Halt't euch brav, ihr deutschen Brüder,
greift den Feind nur herzhaft an!

9. Prinz Ludwig, der mußt' aufgeben
seinen Geist und junges Leben,
ward getroffen von dem Blei.
Prinz Eugen war sehr betrübet,
weil er ihn so sehr geliebet;
ließ ihn bring'n nach Peterwardein.

Franz Eugen, Prinz von Savoyen, österreichischer Generalfeldmarschall, befreite 1717 Belgrad von den Türken.

Text und Melodie: um 1717.

Prinz Eugen

Comodo

1. Zel - te, Po - sten, Wer - da - ru - fer! Lust - ge Nacht am Do - nau - u - fer!
2. Um das Feu - er auf der Er - de, vor den Hu - fen sei - ner Pfer - de

Pfer - de stehn im Kreis um - her, an - ge - bun - den an den Pflök - ken;
liegt das öst - reich - sche Pi - kett. Auf dem Man - tel liegt ein je - der;

an den en - gen Sat - tel - blök - ken han - gen Ka - ra - bi - ner schwer.
von den Tscha - kos weht die Fe - der, Leut - nant wür - felt und Kor - nett.

3. Ne - ben sei - nem mü - den Schek - ken
4. Vor acht Ta - gen die Af - fai - re

ruht auf ei - ner woll - nen Dek - ken der Trom - pe - ter ganz al - lein;
hab ich zu Nutz dem gan - zen Hee - re in ge - hör' - gen Reim ge - bracht.

„Laßt den Knö - chel, laßt die Kar - ten, kai - ser - li - che Feld - stan - dar - ten
Sel - ber auch ge - setzt die No - ten, drum, ihr Wei - ßen und ihr Ro - ten.

5. Und er singt die neu - e Wei - se
wird ein Rei - ter - lied er - freun!
mer - ket auf und ge - bet acht!"

ein - mal, zwei - mal, drei - mal lei - se de - nen Rei - ters - leu - ten vor;

und wie er zum letz - ten Ma - le en - det, bricht mit ei - nem Ma - le

los der vol - le, kräft - ge Chor: „Prinz Eu - gen, der ed - le Rit - ter!"

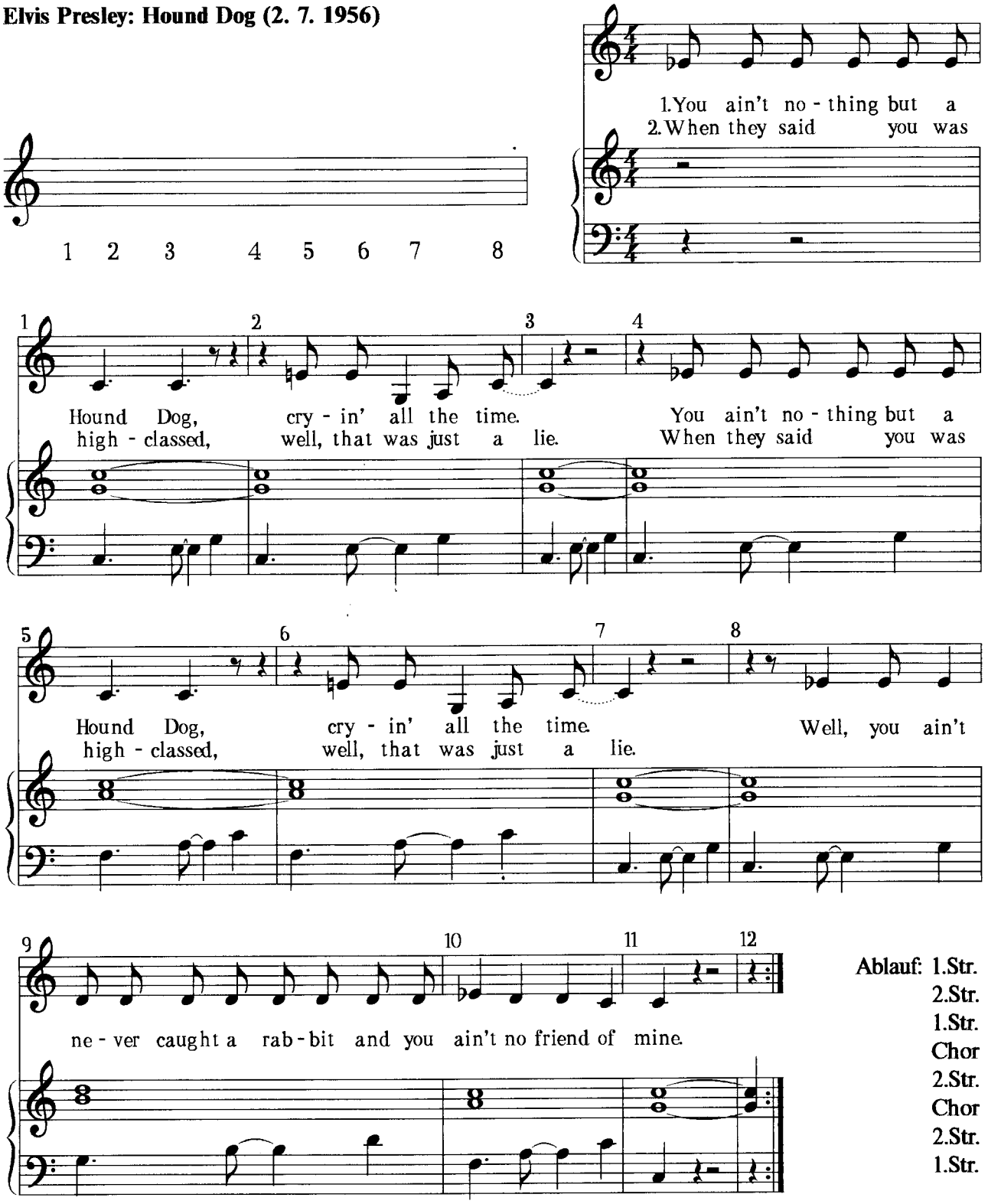
Hei, das klang wie Un - ge - wit - ter weit ins Tür - ken - la - ger hin.

Der Trom - pe - ter tät den Schnurrbart streichen und sich auf die Sei - te schleichen

zu der Mar - ke - ten - de - rin.

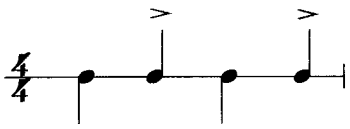
Text: Ferdinand Freiligrath (1810-1876), Melodie: Karl Loewe (1796-1869).

Elvis Presley: Hound Dog (2. 7. 1956)

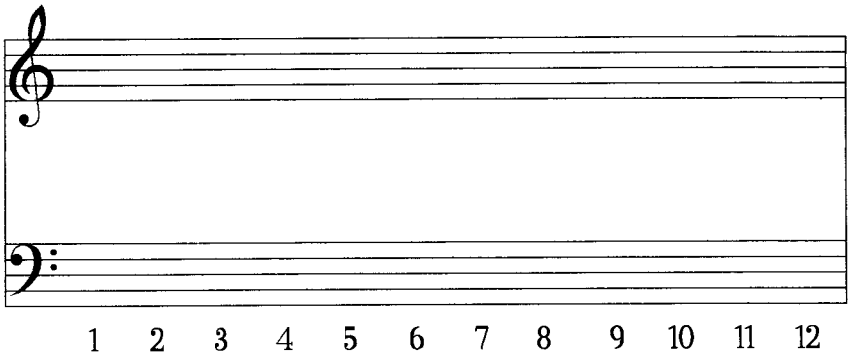


Ablauf: 1.Str.
2.Str.
1.Str.
Chor
2.Str.
Chor
2.Str.
1.Str.

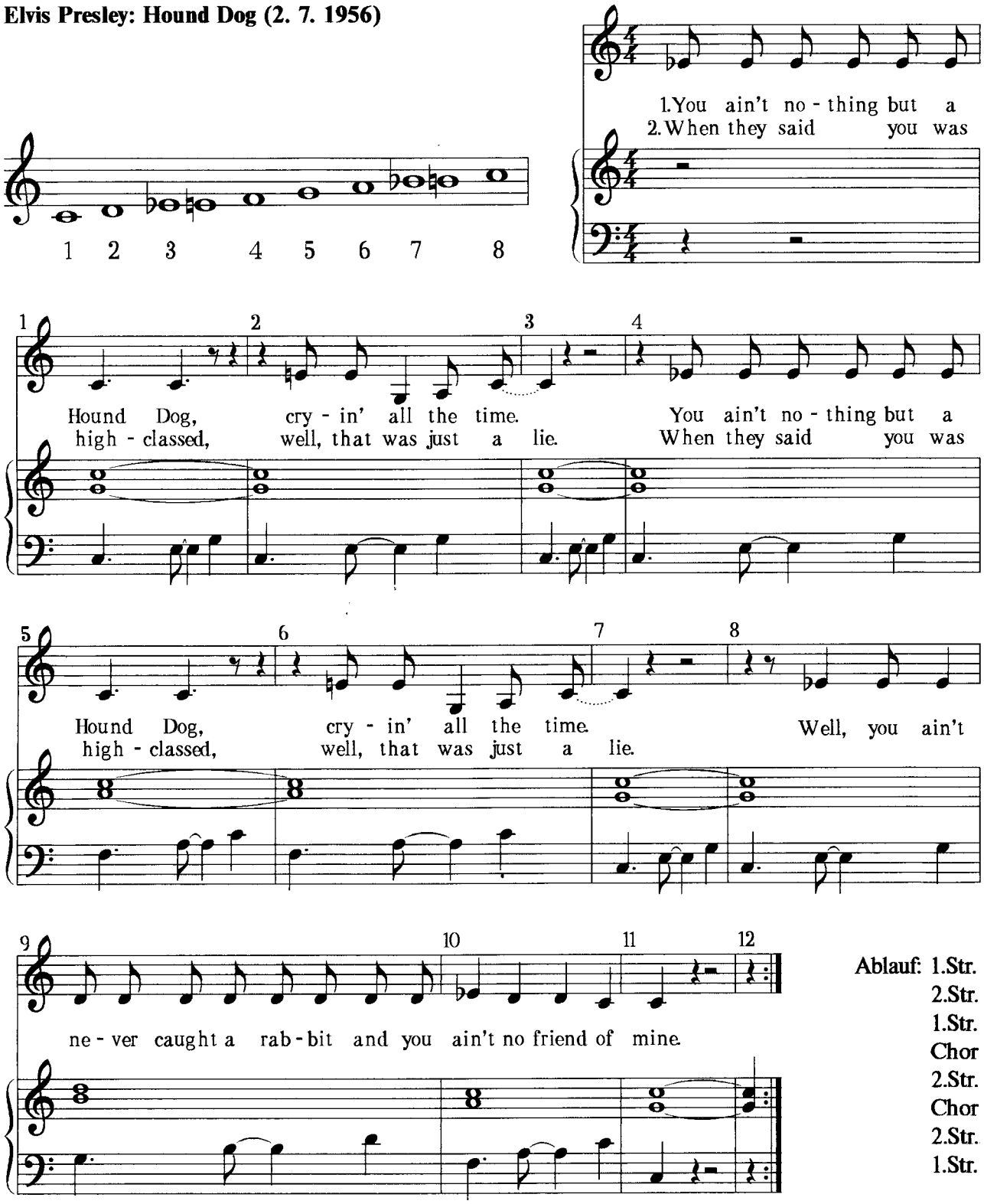
beat/after beat:



Handclapping:

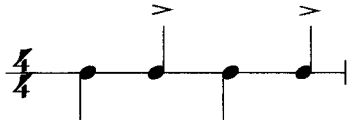


Elvis Presley: Hound Dog (2. 7. 1956)

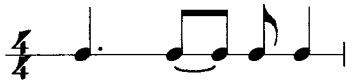


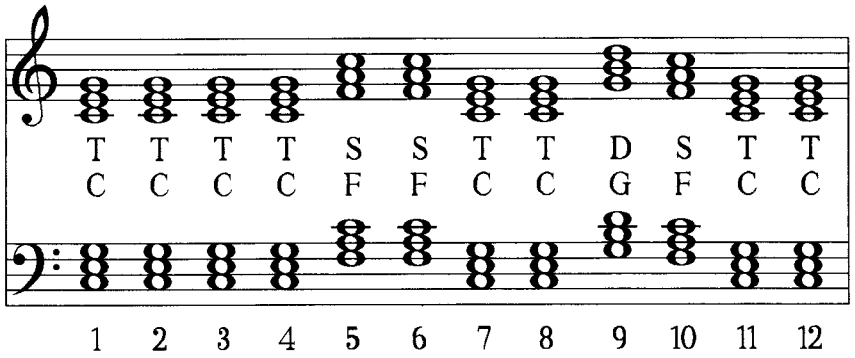
Ablauf: 1.Str.
2.Str.
1.Str.
Chor
2.Str.
Chor
2.Str.
1.Str.

beat/after beat:

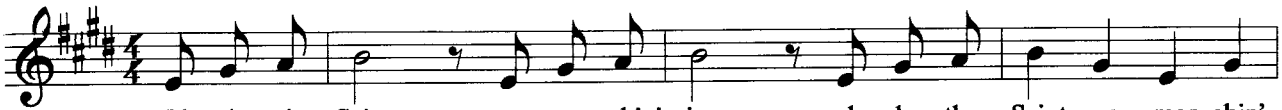


Handclapping:



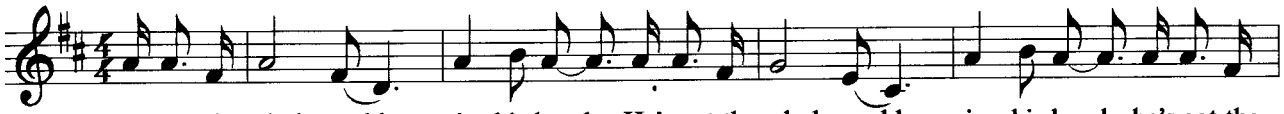


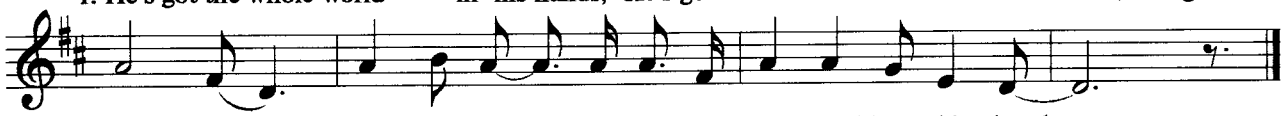
Oh, when the Saintsl



2. And when the stars begin to shine . . .
3. And when the band begins to play . . .
4. When Gabriel blows in his horn . . .
5 . And when the sun refuse to shine . . .
6. And when they crown Him Lord of Lords . . .
7. And on that hallelujah–day . . .

He's got the whole world in his hands

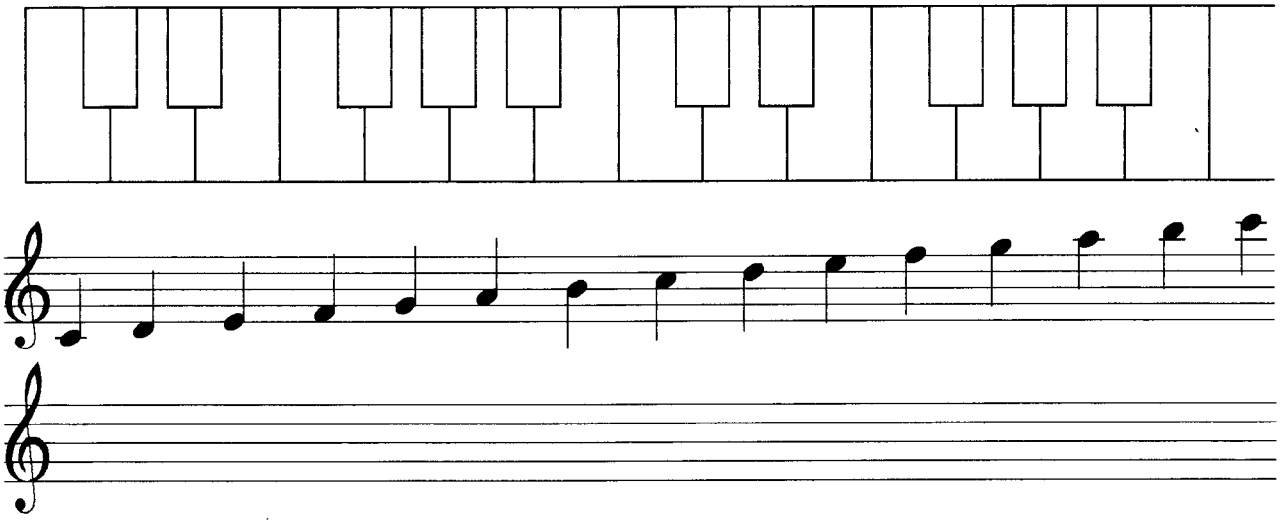




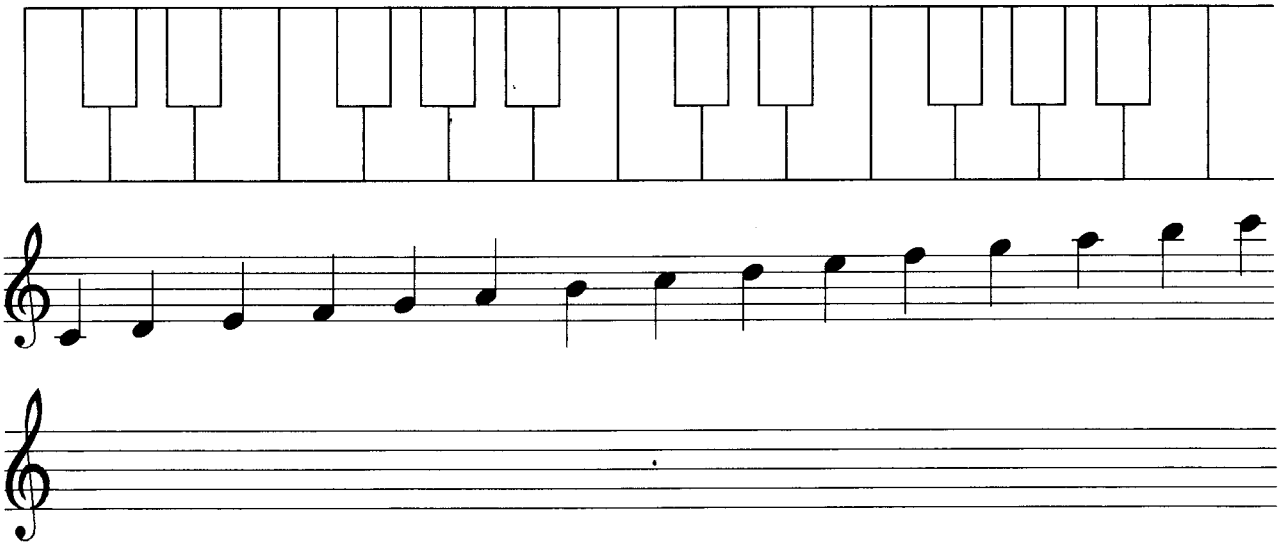
2. He's got the tiny little baby in his hands.
3. He's got you and me brother in his hands.
4. He's got the son and his father in his hands.
5. He's got the mother and her daughter in his hands.
6. He's got everybody here in his hands.
7. He's got the sun and the moon in his hands.

Hauptdreiklänge: Durdreiklänge auf der 1., 4. und 5. Stufe

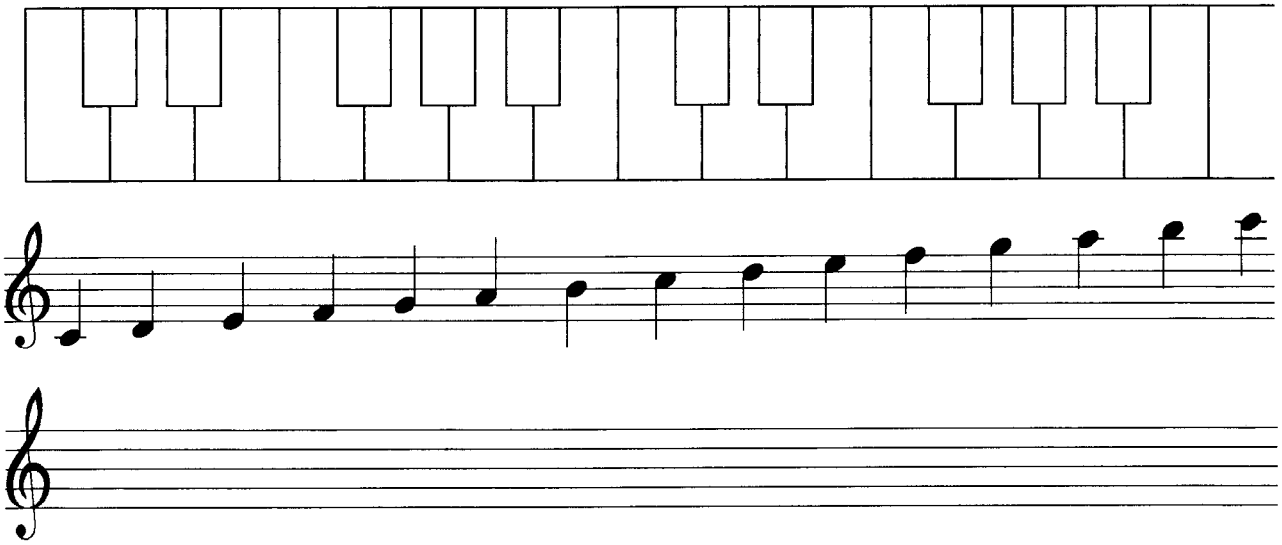
C–Dur



D–Dur



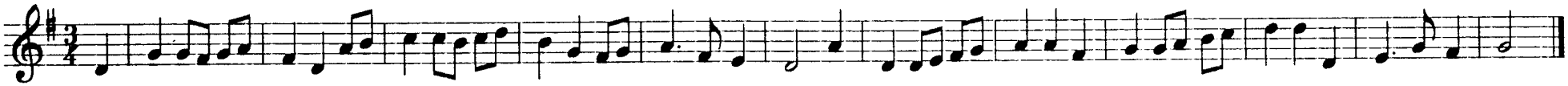
E–Dur



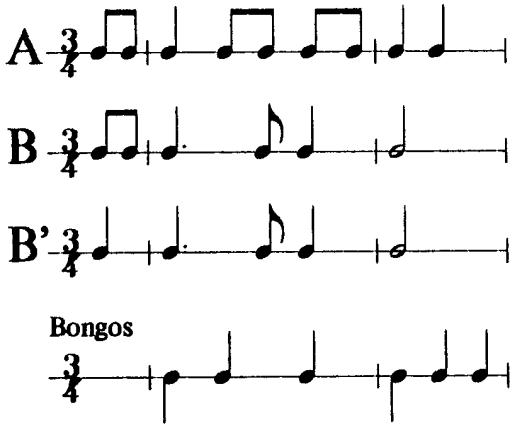
Ein Durdreiklang besteht aus einer großen Terz (unten) und einer kleinen Terz (oben).

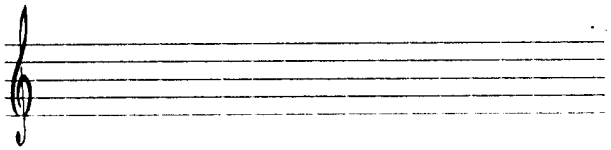
Die güldene Sonne

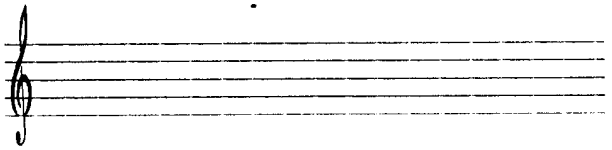
Text: Philipp von Zesen (1619–1689). Melodie: Johann GeorgAhle (1651–1706).

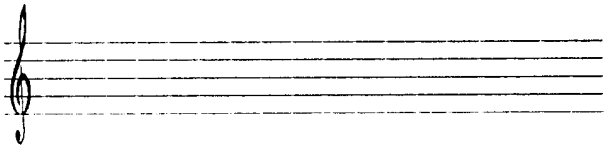


1. Die gül-de-ne Sonne bringt Le-ben und Wonne, die Fin-sternis weicht. Der Morgen sich zeiget, die Rö-te auf-stei-get, der Monde ver-bleicht.

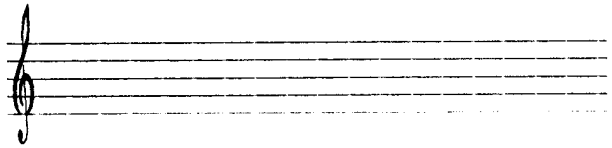




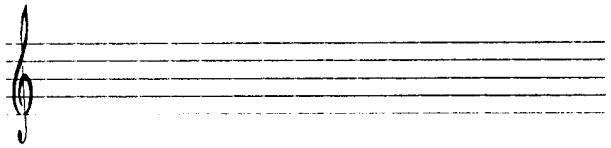




2. Nun sollen wir loben den Höchsten dort oben,
daß er uns die Nacht hat wollen behüten
vor Schrecken und Wüten der höllischen Macht.



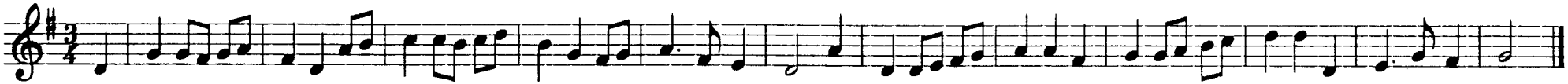
3. Kommt, lasset uns singen, die Stimmen erschwingen,
zu danken dem Herrn. Ei, bittet und flehet,
daß er uns beistehet und weichet nicht fern.



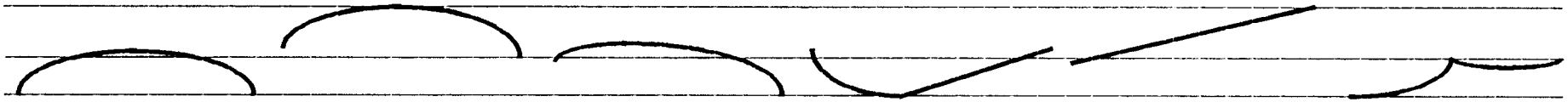
4. In meinem Studieren wird er mich wohl führen
und bleiben bei mir, wird schärfen die Sinnen
zu neuem Beginnen und öffnen die Tür.

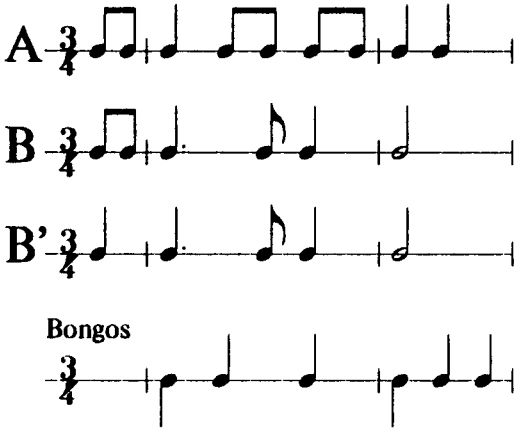
Die güldene Sonne

Text: Philipp von Zesen (1619-1689). Melodie: Johann GeorgAhle (1651-1706).



1. Die gül-de - ne Sonne bringt Le-ben und Wonne, die Fin-sternis weicht. Der Morgen sich zeiget, die Rö-te auf - stei-get, der Monde ver-bleicht.



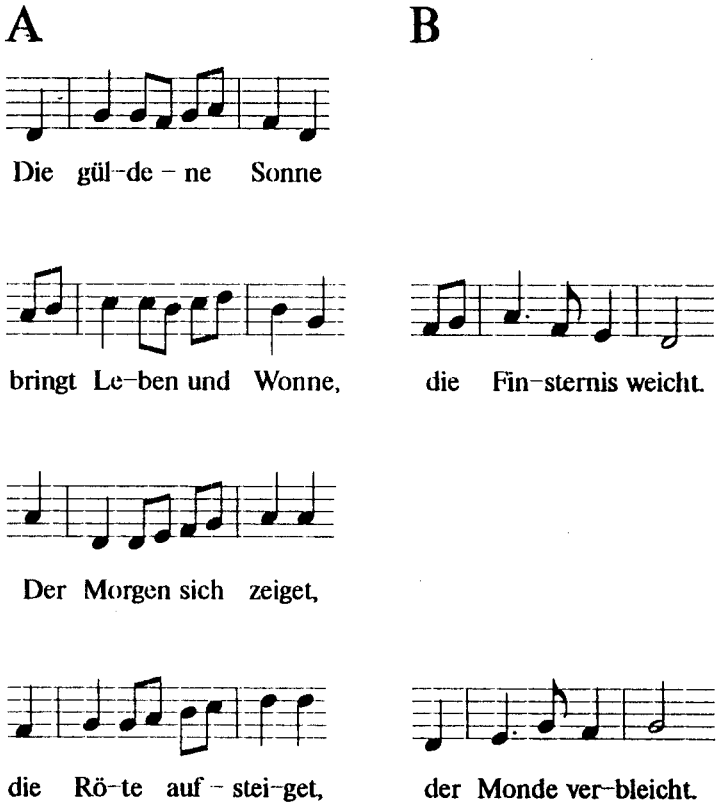


2. Nun sollen wir loben den Höchsten dort oben,
daß er uns die Nacht hat wollen behüten
vor Schrecken und Wüten der höllischen Macht.

3. Kommt, lasset uns singen, die Stimmen erschwingen,
zu danken dem Herrn. Ei, bittet und flehet,
daß er uns beistehet und weichet nicht fern.

4. In meinem Studieren wird er mich wohl führen
und bleiben bei mir, wird schärfen die Sinnen
zu neuem Beginnen und öffnen die Tür.

Die positiven Begriffe (Sonne, Leben und Wonne, Morgen, Röte) werden durch den lebendigen Achtelrhythmus (A) dargestellt, die negativen Begriffe (Finsternis, Monde) durch den stockenden, bremsenden punktierten Rhythmus (B). - Rein musikalisch hat B schlußbildende Funktion. -
Die Tonhöhenbewegung verdeutlich das 'Aufgehen' des neuen Tages durch steigende Bewegung und Aufwärtssequenzierung (bringt Leben, der Morgen sich zeiget, die Röte aufsteiget), das 'Vergehen' der Nacht durch Abwärtsbewegung (die Finsternis weicht) bzw. Auspendeln in tiefer Lage (der Monde verbleicht)



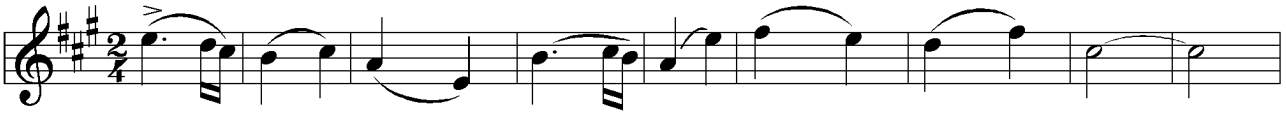
Hubert Wißkirchen 16.03 + 15.061994 Analyse und Interpretation

Alexander Borodin: Eine Steppenskizze aus Mittelasien (1880)

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

Material:

□ "russisches Lied"

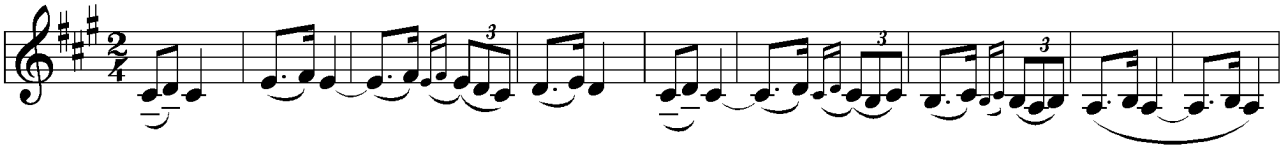


[abgespaltener Kopf des "russischen Liedes"

⊏ augmentierter Kopf des "russischen Liedes"

▭ augmentierte Form des "russischen Liedes"

○ "morgenländische Weise"



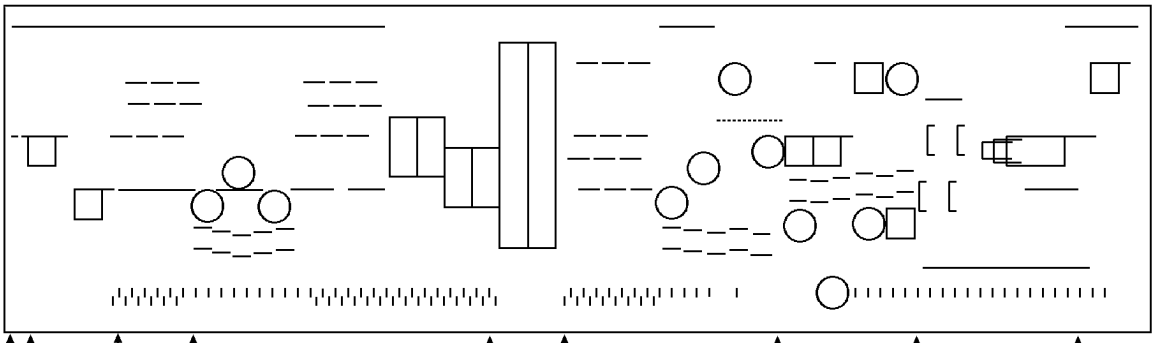
ı'ı'ı' "Getrappel"

— Liegeton

Instrumentierung der Themenauftritte

Kl		EH		Kl	Fl		EH	V1		Ob	Fl	Kl	V	Fl
	H					H	Ob		Vc	V2		V	Vl	H	Ob	Ob
							EH				Va	Vc			EH	Kl
							Kl				Vc		H	EH		
							Fg						Fg		Va	
							Vc							Vc		

grafische Strukturskizze



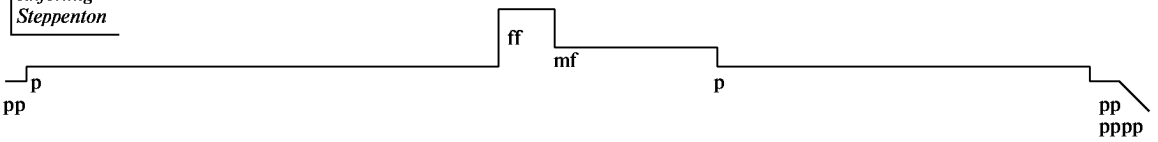
Bezüge zum Programm

russ. Lied — *Ge– trappel* — *morgenländische Weise eigentümlicher Klang (EH)* — *Karawane zieht weiter* — *Schutz der russischen Waffen* — *verbinden sich zur Harmonie* — *Widerhall verliert sich* — *entfernt weit Lüfte*

eintönig Stille (pp) einförmig Steppenton

'Hymne' akkordischer Kompaktsatz

Dynamikprofil



Nikolai Rimsky-Korssakow:
Im Frühjahr 1879 erschienen in Petersburg zwei Herren, Tatistschew und Korwin-Krukowsky mit Namen. Sie besuchten mich, Borodin, Mussorgsky, Ljadow, Naprawnik und noch andere Komponisten. Der Grund ihres Besuchs war folgender: Für 1880 stand das fünfundzwanzigjährige Herrscherjubiläum des Zaren Alexander bevor. Aus diesem Anlaß hatten die beiden ein großes Bühnenstück geschrieben: einen Dialog zwischen dem Genius Rußlands und der Geschichte, illustriert durch aktuelle Bilder, in denen einzelne Ereignisse der letzten fünfundzwanzig Jahre künstlerisch gestaltet werden sollten. Tatistschew und Korwin-Krukowsky hatten bei allen möglichen Instanzen die Genehmigung zu der geplanten Festaufführung eingeholt, und nun wandten sie sich an uns mit der Bitte, zu diesen aktuellen Bildern eine entsprechende Orchestermusik zu schreiben. (...) Der Dialog zwischen dem Genius Rußlands und der Geschichte war furchtbar hochtrabend; doch die Vorwürfe für die aktuellen Bilder waren glücklich gewählt und eigneten sich vortrefflich für eine Vertonung, und so übernahmen wir die Aufgabe. Auf diese Weise entstanden - teils in dieser, teils in der folgenden Saison - mein Chor Ruhm auf das Thema eines alten Wahrsagerliedes, Borodins später sehr populär gewordene Steppenskizze aus Mittelasien, Mussorgsky steuerte einen Marsch (Die Einnahme von Kars) bei. (...) Unsere Kompositionen entstanden in kurzer Zeit, allein die Herren Tatistschew und Korwin-Krukowsky (...) waren von der Bildfläche verschwunden, und mit ihnen die Aussicht auf die Aufführung des Dialogs und der Bilder mit unserer Musik. Von dem ganzen Vorhaben blieben unsere Kompositionen, die dann später auch in Petersburger Konzerten aufgeführt wurden. Chronik meines musikalischen Lebens, Leipzig 1968, S. 238f.

Programm der Uraufführung 20. (8.) April 1880 in Petersburg
>In der mittelasiatischen Wüste erklingt erstmals der Gesang eines friedlichen russischen Liedes. Man hört das näherkommende Getrappel von Pferden und Kamelen und die wehmütigen Klänge einer orientalischen Weise. Durch die unendliche Steppe kommt eine einheimische Karawane heran, beschützt von russischen Kriegern. Vertrauensvoll und ohne Angst zieht sie ihren langen Weg dahin, unter der Bewachung der schrecklichen Kriegsmacht der Sieger.
Die Karawane entfernt sich weiter und weiter. Die friedlichen Weisen der Besiegten und der Sieger fügen sich zu einer Harmonie, deren Nachhall noch lange in der Steppe zu hören ist, bis er schließlich in der Ferne langsam erstirbt.< Borodin

Programm der Aufführung 27. (15.) August 1882 in Moskau
>In der einförmigen, sandigen Steppe Mittelasiens erklingt erstmals der ihr fremde Gesang eines friedlichen russischen Liedes. Man hört das näherkommende Getrappel von Pferden und Kamelen und die wehmütigen Klänge einer orientalischen Weise. Durch die unendliche Steppe kommt eine einheimische Karawane heran, beschützt von russischen Kriegern. Vertrauensvoll und ohne Angst zieht sie ihren langen Weg dahin, unter dem Schutz der russischen Kriegsmacht.
Die Karawane entfernt sich weiter und weiter. Die friedlichen Weisen der Russen und der Einheimischen fügen sich zu einer Harmonie, deren Nachhall noch lange in der Steppe zu hören ist, bis er schließlich in der Ferne langsam erstirbt.<
Sigrid Neef: Die russischen Fünf, Berlin 1992, S. 88

Wassili Jakowlew (1948):
Als im Dezember 1883 die Steppenskizze zum ersten Mal in Moskau zur Aufführung kam, hatten die beiden ebengenannten Rezensenten nur recht Oberflächliches zu bieten. Rasmadse schrieb: >Die übrigen Nummern des Konzerts waren sehr interessant, eine von ihnen, das schöne Orchesterbild von Borodin Eine Steppenskizze aus Mittelasien, mußte auf Verlangen des Publikums wiederholt werden.<
Die Rezension von Ossip Lewenson holte etwas weiter aus: >Wenn man aus dem Programm jene Bilder streicht, die in Musik einfach nicht übersetzbar sind (Lewenson führt hierzu Beispiele an, beginnend mit 'durch die unübersehbare Wüste' usw. bis hin zu 'und die Karawane zieht weiter und weiter' - Anm. v. W.J.), so bleibt nur das 'Pferdegetrappel' und die beiden Lieder: das russische und das orientalische. Der tonmalerische Effekt des 'Pferdegetrappels' ist jedoch nicht neu und wesentlich besser von Liszt in der ersten der Zwei Episoden aus Lenaus Faust vorgestellt worden, während russische, orientalische und andere Lieder in einem Musikwerk nur dann von irgendeinem Wert sind, wenn der Komponist irgend etwas mit ihnen anstellt. Dort, wo jegliche Durchführung von Themen fehlt und nur eine Aufeinanderfolge oder, wie in diesem Fall, ein geschickt kombinierter Zusammenklang arrangiert ist, entsteht eine Art Potpourri. Bei raffinierter Instrumentation und einfühlsamer Interpretation durch das Orchester kann ein solches Werk vorübergehend Erfolg haben.< Die Aufnahme der Musik Borodins in Rußland zu seinen Lebzeiten. In: Ernst Kuhn (Hg.):Alexander Borodin, Berlin 1992, S. 388f.

Michael Stegmann:
Nach dem plötzlichen Tod Zar Nikolais II. hatte dessen ältester Sohn am 18. Februar/2. März 1855 als Alexander II. den russischen Thron bestiegen. Seine Regierungszeit stand ganz im Zeichen innerer Reformen, deren bedeutendste (am 5./17. März 1861) die Aufhebung der Leibeigenschaft und die Einrichtung weitgehend autonomer Kreisverwaltungen (Semstwos) waren. Daneben verfolgte Alexander eine überaus aggressive Expansionspolitik, in deren Rahmen auch mehrere Feldzüge nach Mittelasien durchgeführt wurden; zu Alexanders Eroberungen gehörten die Städte Taschkent und Samarkand, die er 1867/68 dem Khan von Buchara abnahm und als Gouvernement Turkestan dem russischen Reich einverleibte, sowie die Khanate Chiwa (1873) und Chokand (1876).
Das obskure Szenario, zu dem Borodin seine Steppenskizze komponiert hat, ist nicht erhalten; vermutlich handelte es sich dabei um ein >lebendes Bild<, möglicherweise in Art eines Dioramas. Jedenfalls entpuppt sich der Schutz russischer Soldaten, unter dem die Karawane ruhig und sicher die mittelasiatische Steppe durchzieht, als glatter Euphemismus zur Verherrlichung der Eroberungen Alexanders II. Es ist schwer einzusehen, warum sich Borodin, Mussorgsky und Rimsky-Korssakow als Exponenten des >Mächtigen Häufleins< der nationalrussischen Musik dazu bereit erklärt haben, an Tatistschews und Korwin-Krukowskys Zaren-Huldigung mitzuwirken; schließlich stand das >Mächtige Häuflein< in seiner ästhetischen wie in seiner politischen Haltung der slawophilen Narodniki-("Volkstümler"-)Bewegung nahe, für die Alexander II. der ärgste Feind Rußlands war. Aus dem Kreis der Narodniki ging auch 1879 die extremistische Gruppierung der Narodowolzen hervor, die (nach mehreren gescheiterten Attentaten) den Zaren am 1./13.März 1881 durch einen Sprengstoffanschlag tötete. Warum also diese Mitarbeit an dem Dialog zwischen dem Genius Rußlands und der Geschichte?
Zeitweise stand das gesamte >Mächtige Häuflein< unter Aufsicht der Ochrana, der zaristischen Geheimpolizei, die in den Zusammenkünften der Gruppe eine revolutionäre Zelle vermutete; vielleicht war das gesamte Projekt von Anfang an als Tarnung gedacht, als Vorspiegelung der Zarentreue, und sein Scheitern sogar vorprogrammiert. Jedenfalls scheinen weder Borodin noch die anderen Komponisten sonderlich überrascht oder sogar unglücklich gewesen zu sein, als die beiden Librettisten von der Bildfläche verschwanden. Zit. nach Neue Zeitschrift für Musik, 2/1987, S. 35f.

Fjodor Michajlowitsch Dostojewsky:
Rußland kann doch nicht der großen Idee untreu werden, die es als Vermächtnis von einer Reihe von Jahrhunderten empfing, und der es bisher unbeirrt folgte. Diese Idee besteht unter anderem auch in der Vereinigung der Slawen; diese Vereinigung ist aber keine Vergewaltigung und keine Eroberung, sondern ein Dienst der Allmenschheit. Wann und wie oft hat denn Rußland in der Politik nur seiner direkten Vorteile wegen gehandelt?
Tagebuch eines Schriftstellers, 1876. Zit. nach: D. Tschizewsky und D. Groh (Hg.): Europa und Rußland, Darmstadt 1959, S. 477

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<. In seinen >Lebenserinnerungen<, dem wertvollsten, wenn auch nicht immer ganz verläßlichen aller Originaldokumente über russische Musik, erzählt uns Rimsky-Korsakow, wie die Mitglieder des >Mächtigen Häufleins< ihre Urteile zu fällen pflegten: >Meistens wurden die einzelnen Teile eines Werkes Stück für Stück hintereinander kritisiert. Z. B. waren die ersten vier Takte ausgezeichnet, die nächsten acht schwach, die folgende Melodie war wertlos, aber der Übergang zur nächsten Phrase war gut, usw. Nie wurde eine Komposition als eine künstlerische Einheit angesehen. Es war gewöhnlich Balakirew, der jenem Kreise neue Werke vorführte; er tat dies meist ganz fragmentarisch, spielte zuerst den Schluß, dann den Anfang...
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

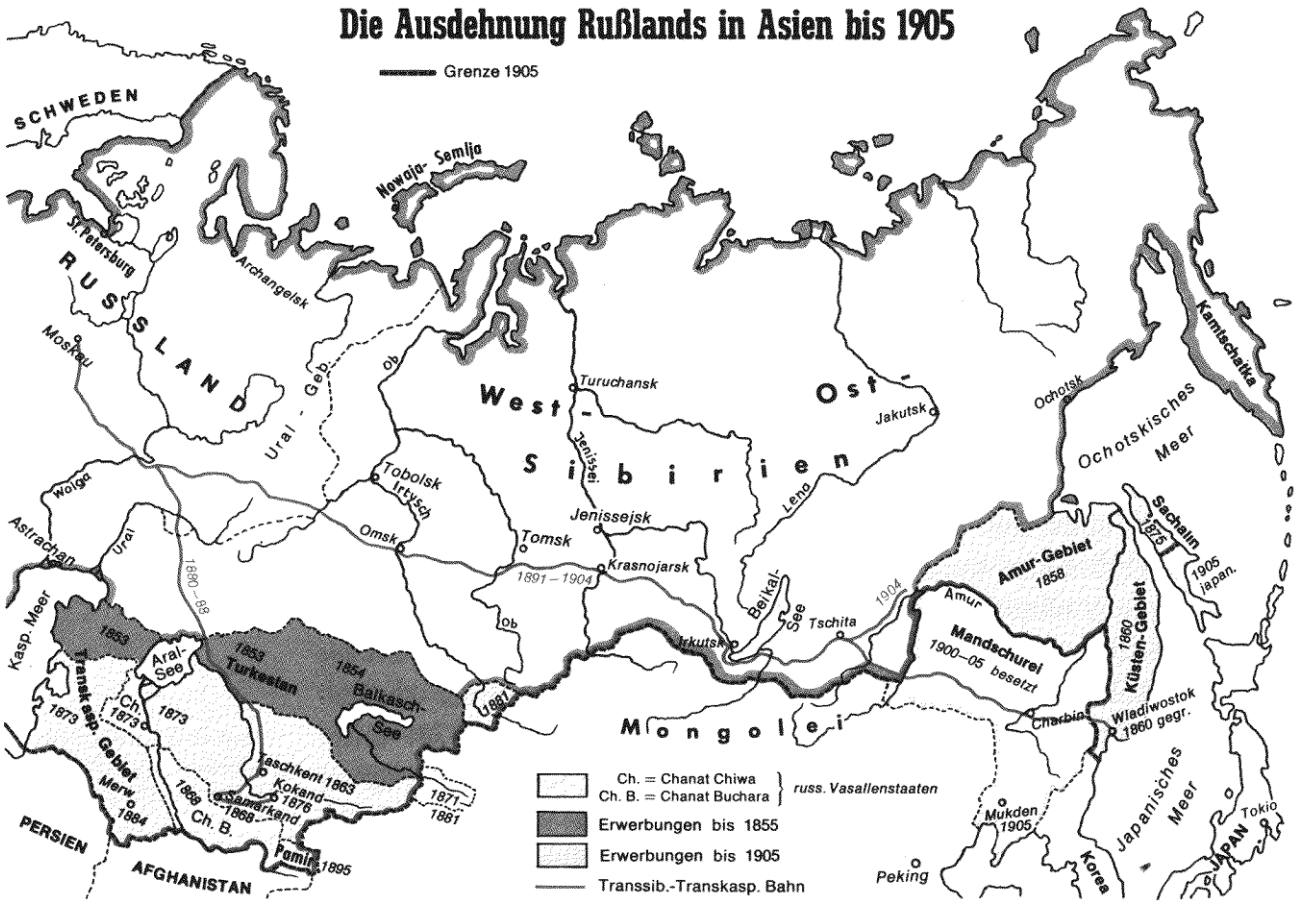
Tschaikowsky:
"Von Mussorgski meinen Sie mit Recht, er sei 'abgetan'. Dem Talente nach ist er vielleicht der Bedeutendste von allen, nur ist er ein Mensch, dem das Verlangen nach Selbstvervollkommnung abgeht und der zu sehr von den absurden Theorien seiner Umgebung und dem Glauben an die eigene Genialität 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." , Brief vom 24. 12. 1876 an Frau von Meck. Oskar von Riesemann: Monographien zur russischen Musik II. Modest Petrowitsch Mussorgski, München 1926, Nachdruck Hildesheim 1975, S. 247f.
"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. (Everett Helm: Peter I. Tschaikowsky, Reinbek1976, rm 243, S. 124ff.)
"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, vedichtet 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 anddauernder, 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. (Sam Morgenstern (Hg.): Komponisten über Musik, München 1956, S. 230f.)

Rm: "Vom Dritten Rom
"Unermüdlich sucht der frühere russische Vizepräsident Ruzkoj politische Kräfte unter dem radikalnationalen Banner zusammenzuführen. Ihm genügt nicht seine Partei. Jetzt hat er zusammen mit anderen Nationalisten, mit Kommunisten und Halbkommunisten eine übergreifende Sammelbewegung gegründet, die im Herbst zu einer Volksbewegung werden will. Immerzu ist von nationaler Einigkeit die Rede. Was dies machtpolitisch bedeuten soll, läßt Ruzkoj nicht im dunkeln: Rußland in den Grenzen des alten Reiches oder, wie es manchmal noch ungenierter heißt, in den Grenzen der Sowjetunion. Die nationale Identität des russischen Volkes solle bewahrt werden, fordert Ruzkoj. Sie ließe sich leichter erhalten, wenn die Russen nicht wieder in einem Staat mit den Ukrainern, den baltischen, den transkaukasischen, den zentralasiatischen Völkern zusammenlebten. Doch Ruzkoj scheint hier keine Gefahr zu sehen. Offenbar möchte er die Russifizierung fortsetzen, wie Breschnew sie betrieb.
Auf anderen Gedankenbahnen bewegt sich der soeben heimgekehrte Solschenizyn. Er möchte den nichtslawischen Völkern, die dem Sowjetkäfig entkamen, ihre Unabhängigkeit lassen, wenn auch widerwillig. Hingegen sähe er gern Ukrainer und Weißrussen wieder mit den Russen vereint. Solschenizyn ist geleitet von panslawistischen Vorstellungen. Jelzin wird von Ruzkoj auf das heftigste bekämpft; aber auch Solschenizyn hat nichts für ihn übrig. Der russische Präsident ist beiden zu westlich orientiert. Doch ebendieser Präsident Jelzin nimmt in Anspruch, daß Rußland schon mehrmals die Welt gerettet habe.
Seltsame Beständigkeit: Jede russische Herrschaftsordnung nimmt jeweils auf ihre Weise die am Anfang des 16. Jahrhunderts entwickelte Lehre von Moskau als dem >Dritten Rom< auf, vom russischen Reich, das nach dem Untergang des römischen und des byzantinischen allein der Welt Heil verheiße. Die Erscheinungsformen wechseln - Panorthodoxie, russischer Imperialismus, Panslawismus, Bolschewismus. Die jüngste Version bildet sich heraus. Aber noch längst sind die Wunden nicht vernarbt, welche Moskauer Herrschaft vielen Völkern in Europa durch Jahrzehnte geschlagen hat. Das russische Volk soll Herr seiner Geschicke sein. Andere Völker zu beherrschen gehört nicht zu seinem Lebensrecht." Leitartikel der FAZ vom 30. 5. 1994

direkte politische Funktion: Aufführung bei der Feier zu Ehren des Zaren (kam nicht zustande)
indirekte Funktionen:

- Borodin identifiziert sich mit dem Bewußtsein der Russen, eine Ordnungsmacht zu sein. Das verbindet ihn mit (fast) allen Russen, nicht nur mit den Slawisten, sondern auch mit den Zaristen, wahrscheinlich auch den Westlern (vgl. Text von Dostojewsky). Einem damaligen und heutigen Angehörigen eines "Steppenvolkes" erschien und erscheint das natürlich anders, nämlich als (imperialistische, kolonialistische) Ideologie. (Schon Cäsar beschrieb seine Eroberungspolitik in Gallien als Befriedungspolitik - Gallia pacata -).
- Die ästhetische Position des "Mächtigen Häufleins" war als antiwestliche natürlich auch politisch (vgl. Texte von Lewenson, Abraham und Tschaikowsky): Ablehnung der westlichen 'Technik', des Prinzips der musikalischen Logik auf der einen, Beförderung einer nationalen Musik auf der Grundlage der russischen Folklore und eines mehr additiven russischen Kompositionsprinzips (das im Montage- und Schablonenprinzip Strawinskys Weltgeltung erhielt) auf der anderen Seite.

Der Abrahamtext ist hochideologisch und von einem westlichen Überlegenheitsgefühl geprägt (sachlich richtige Beschreibung in abwertender Verbalisierung). Lewenson und Tschaikowsky urteilen auch von einem prowestlichen Standpunkt aus: Rußland kann nur durch Ablegung seiner Lethargie und Faulheit und durch die Übernahme westlicher Standards weiterkommen. Das sind Gedanken, die auch und gerade heute wieder hochaktuell sind.
Die politische Wirksamkeit der Musik beruht gerade auf ihrer scheinbar unpolitischen Natur. Rimsky-Korsakow bezeichnet die Sujets als "furchtbar hochtrabend", mokiert sich also über den pathetisch-aufgedonnerten Huldigungsstil (und damit über den politischen Inhalt), bewertet andererseits aber die konkreten "Vorwürfe für die aktuellen Bilder" als "glücklich" und "vortrefflich geeignet für eine Vertonung". Er würde also, gefragt, sein Handeln als unpolitisch bezeichnen. Wenn man dann aber sieht, wie genau und subtil bei der Umsetzung des Programms in Borodins Steppenskizze die politischen Inhalte ästhetisch transformiert werden, entpuppt sich eine solche Vorstellung als falsch.
Das russische Thema ist dominant: es erscheint am Anfang und am Schluß, es kommt aus dem Steppenton und 'entschwebt' am Schluß wieder in ihn: die Steppe, der laut Programm der russische Ton bisher fremd ist, wird sozusagen russifiziert. Der gleiche Gedanke artikuliert sich in den imitatorisch verschachtelten Themenfragmenten gegen Schluß, die den "Nachhall" des russischen Liedes in der Steppe darstellen. In der Mitte des Stückes tritt - entsprechend dem ursprünglichen Programm ("schreckliche Kriegsmacht") - wirkungsvoll inzeniert durch das plötzliche ff, die massive Klanggestaltung, die im Sinne einer Hymne kompakte Ausharmonisierung (die schon in den vorhergehenden Themenauftritten begann), die 'programmwidrige' Ausblendung des Ambiente (Getrappel, Steppentöne) und die harmonische Rückung von Es nach C - das Russenthema ganz martialisch auf. (Die zarte Verschmelzung dieses Themas mit dem Steppenton am Schluß stellt sozusagen die Verinnerlichung dieses politischen Anspruchs dar.) Übrigens verzichtet Borodin zugunsten dieser effektvollen Inszenierung auf eine vom Programm her naheliegende Perspektivendynamik. Er schreibt also keine Programmusik im eigentlichen Sinne, sondern ein poetisches Gemälde mit deutlich artikulierter politischer Aussage.
Das orientalische Thema erscheint zwar auch relativ häufig, wird aber im zweiten Teil zunehmend durch die Instrumentation und die chromatisierte Harmonik europäisiert.



Werner Adam: Die Heimkehr des Propheten

"Rußland irrt umher auf der Suche nach seinem Ich und hat sich dabei in ein heilloses Durcheinander verstrickt. Zu diesem Schluß ist einer seiner berühmtesten Söhne gekommen, kaum daß er zum ersten Mal seit zwanzig Jahren wieder heimatlichen Boden betreten hat. Wie das nach anfänglichem Aufatmen über den Zusammenbruch des Kommunismus nun um so stärker von einem Gefühl nationaler Demütigung heimgesuchte Kernland der zerfallenen Sowjetunion aus seiner Identitätskrise herausfinden könne, hatte Alexander Solschenizyn schon vor den historischen Verwerfungen im einstigen östlichen Imperium schwarz auf weiß dargelegt. Jetzt aber, da der Mahner und Zürner aus dem ihm so fremd gebliebenen amerikanischen Exil heimgekehrt ist, will er seinen Vorstellungen mit alttestamentarischer Strenge persönlich von Wladiwostok bis Sankt Petersburg politisch wie geistig Gehör verschaffen. Dabei hält Solschenizyn ein Manifest zur Neugestaltung Rußlands parat, mit dem er sich bereits ein Jahr vor dem Untergang des Sowjetreichs nicht nur als weitsichtiger Prophet, sondern mehr noch als slawophiler Patriot ausgewiesen hatte. Er, dessen Geistesverwandtschaft zu Dostojewskij schon 1970 bei seiner Auszeichnung mit dem Nobelpreis für Literatur hervorgehoben worden war, sieht es nicht ungern, wenn man ihn vor allem als moralische Instanz betrachtet und anerkennt. Daß Rußland einer solchen bedarf, hat der große Erzähler und Verfasser eines monumentalen Epos über die Vorgeschichte der bolschewikischen Oktoberrevolution gleich nach seiner Rückkehr im früheren Zentrum des "Archipel GULag" durch lautes Klagen über das Fehlen jeglicher Bemühungen um eine Auseinandersetzung mit der kommunistischen Vergangenheit deutlich gemacht.

In dieser Hinsicht könnte sich Solschenizyns künftiges Wirken tatsächlich als notwendig erweisen, denn ob in Rußland oder in den meisten anderen Nachfolgestaaten der Sowjetunion: Von den einstigen Unterdrückern ist bisher niemand zur Rechenschaft gezogen worden. Vielmehr habe, bemängelt der zornige Heimkehrer zu Recht, fast die gesamte ehemalige Führungselite mir nichts, dir nichts "die Maske wechseln" können, habe die alte Nomenklatura bislang keinerlei Reue gezeigt. Das trifft selbst für das sogenannte neue, das demokratische Rußland zu. Die bolschewikischen Putschisten vom August 1991 wurden von der gegenwärtigen, der ersten frei gewählten Staatsduma amnestiert, noch ehe der Prozeß gegen sie richtig in Gang gekommen war; den gleichzeitig auf freien Fuß gesetzten kommunistisch-nationalistischen Aufrührern vom Oktober 1993 blieb ein Verfahren von vornherein erspart.

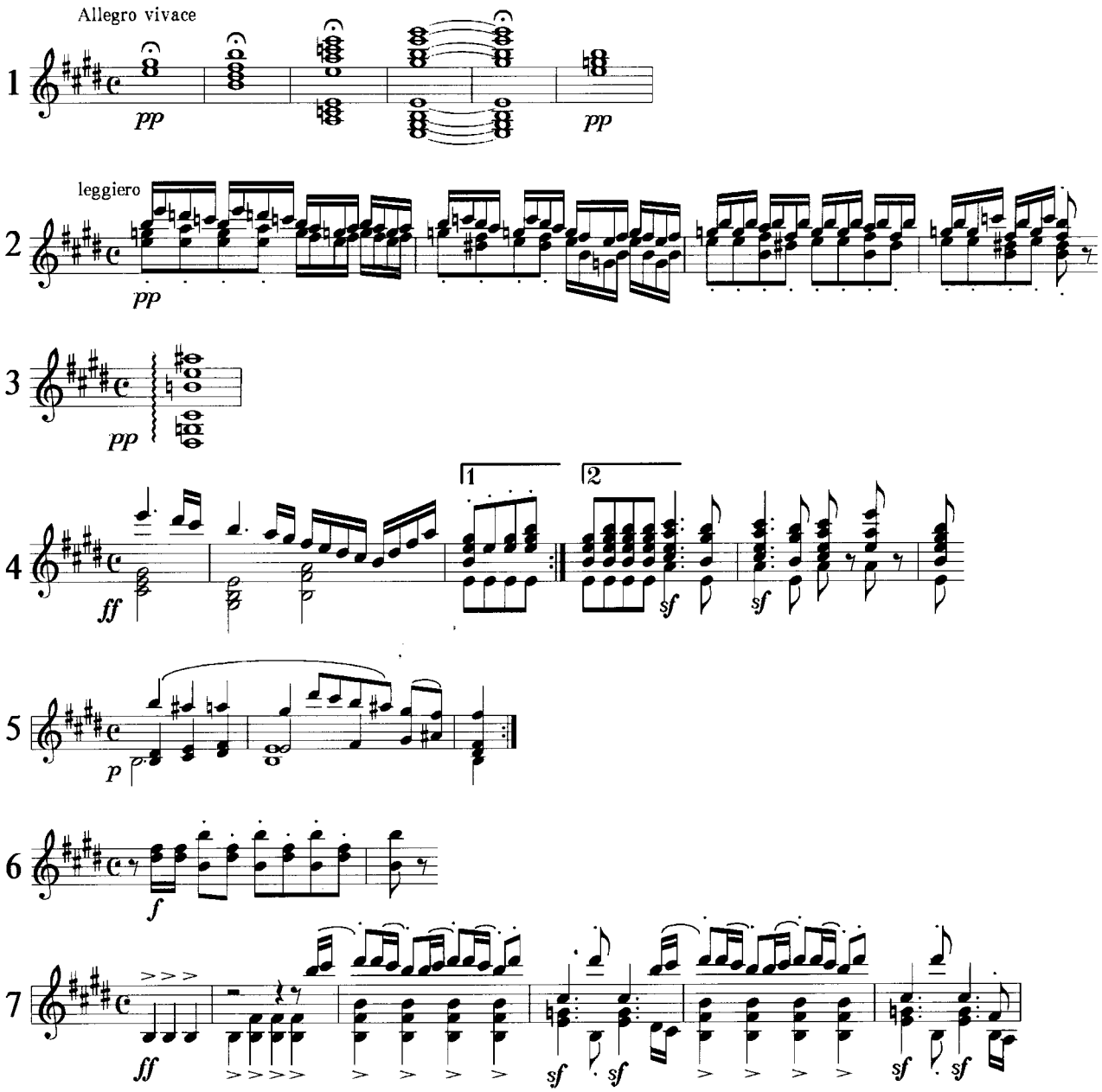
Mit Demokratie und Rechtsstaat westlichen Zuschnitts hat allerdings auch Solschenizyn nicht viel im Sinn. Er, der ebenso leidgeprüfte wie unbeugsame Antikommunist, hält Reformen in Richtung Marktwirtschaft nach eigenem Bekunden für unsinnig, möchte an der Spitze des Staates einen Rat der Weisen, moralisch absolut Integeren und politisch Lebenserfahrenen wissen. Mit der Selbstverwaltung will er ganz behutsam auf Dorf- und Kreisebene beginnen. Da in Rußland noch alle Revolutionen und Reformen von oben angeordnet worden sind, hat der Vorschlag, den Anfang mit demokratischen Gehversuchen in den Kommunen zu machen, vor dem Hintergrund der bisherigen Resultate sicher manches für sich. Bei näherem Hinsehen muten solche Vorstellungen jedoch auf nostalgische Weise anachronistisch an, denn die von Solschenizyn gewünschte geistige Wiedergeburt Rußlands setzt nach seiner Meinung eine weitgehende Verneinung westlicher Modelle und damit eine neue Selbstisolierung des eurasischen Kolosses voraus.

Mehr noch gibt zu denken, daß der einst unerschrockene Kämpfer gegen den Bolschewismus mit den Dissidenten unter seinen Landsleuten nie etwas gemein gehabt haben will. Er sei immer und vornehmlich ein Patriot gewesen, läßt Solschenizyn zwei Jahrzehnte nach seiner Ausweisung nun ausdrücklich wissen. Daß er die anderen der Andersdenkenden damit nachträglich des Vaterlandsverrats bezichtigen könnte, darf und sollte man gerade diesem Mann nicht unterstellen. Was ihn von einem Sacharow aber stets unterschieden hat, ist ein Merkmal russischer Tradition und Geschichte schlechthin: Sacharow, der Atomphysiker und Friedensnobelpreisträger, verkörperte den "Westler" im Gegensatz zum klassischen "Slawophilen", für den heute wie kein anderer Russe von intellektuellem Gewicht der Literaturnobelpreisträger Solschenizyn steht.

Zweifel daran beseitigt der in seiner Weltsicht ganz und gar russophil gebliebene Rückkehrer in diesen Tagen mit der Bekräftigung seiner Leitsätze zur Neugestaltung Rußlands. Den postsowjetischen Republiken im Baltikum, im Kaukasus und in Zentralasien billigt er zwar uneingeschränkt den Anspruch auf staatliche Unabhängigkeit zu. Von dem muslimisch-asiatischen "Hängebauch" des früheren Imperiums nimmt er hingegen das zum Teil stark russisch geprägte Kasachstan aus. Es gehört nach seiner Ansicht ebenso in eine Russische Union der Ostslawen wie die Ukraine und Weißrußland. Politisch nicht minder gefahrenträchtig ist sein an Jelzin gerichteter Vorwurf, Moskaus gegenwärtige Führung lasse es an Schutz für die 25 Millionen Russen außerhalb Rußlands fehlen. Mag sich Solschenizyn von den Kommunisten und Chauvinisten noch so entschieden distanzieren: Hält er an seinen antiwestlich durchwirkten großrussischen Vorstellungen fest, könnten davon am Ende vor allem die Kräfte profitieren, denen er einst so bewundernswert die Stirn geboten hat.

Leitartikel der FAZ vom 4. 6. 1994

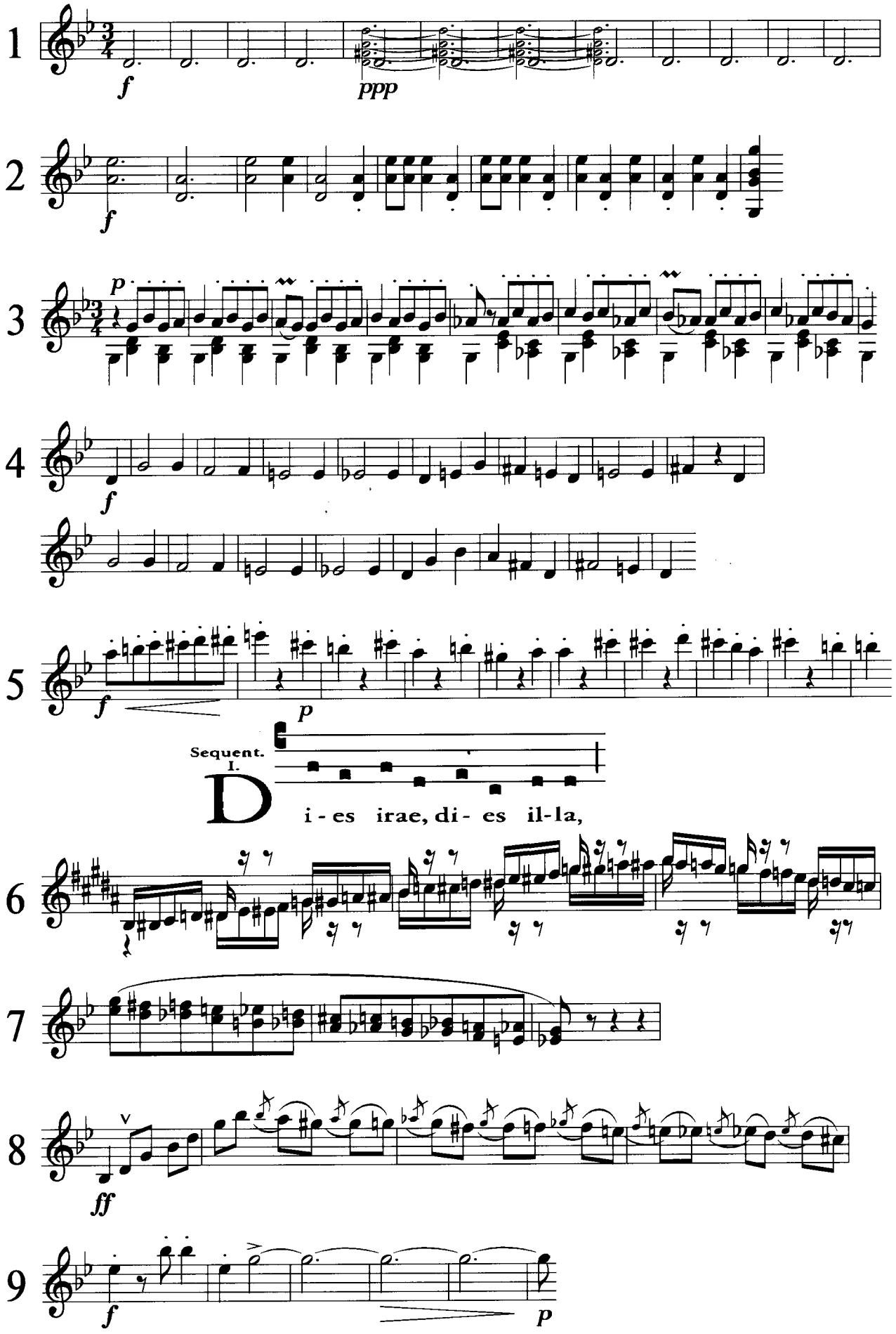
Felix Mendelssohn–Bartholdy: Ein Sommernachtstraum, Ouverture (1843, Musik zu Shakespeares Theaterstück)



Shakespeare: Ein Sommernachtstraum:
Im Walde nahe bei Athen treffen sich zwei Paare auf der Flucht: Hermia und Lysander und Helena und Demetrius. Hermia sollte nach dem Willen ihrers Vaters Demetrius heiraten, zieht aber Lysander vor. Helena ist Hermias Freundin und in Demetrius verliebt, der aber nichts von ihr wissen will und in Hermia verliebt ist. In der Nacht beherrschen Kobolde und Elfen den Wald, an ihrer Spitze stehen Oberon und Titania, die aus Eifersucht im Streit miteinander liegen. Der Elfenkönig läßt sich durch seinen Diener Puck eine Wunderblume bringen, deren Saft, auf die Wimpern Schlafender geträufelt, die Betroffenen sich in jede Kreatur verlieben läßt, die sie nach dem Erwachen zuerst erblicken, Damit will er sich an Titania rächen. Zunächst hat Puck seinen Spaß daran, die jungen athenischen Paare durch den Zaubersaft völlig durcheinanderzuwirbeln: statt Hermia lieben beide Männer nun Helena. Doch damit nicht genug. Puck treibt auch seinen Spaß mit sechs biederen Handwerkern, die ein Zwischenspiel für die Hochzeit des Herzogspaars einstudieren wollen. Ihrem Wortführer, dem Weber Zettel, verpaßt Puck einen Eselskopf, in den sich die erwachende Titania verlieben muß. So quirlt alles in buntem Spiel durcheinander, bis der Morgen den Spuk der Nacht verscheucht, Oberon befreit die Elfenkönigin von ihrem Bann und Zettel von seinem Eselskopf, er versöhnt sich mit ihr, Hermia und Lysander, Helena und Demetrius finden sich zu ihrem eigenen Erstaunen zusammen, und alle gedenken "der Geschichten dieser Nacht" wie "der Launen eines Traumes".

1: Verzauberung; 2: Elfentanz; 3: geheimnisvoller Akkord; 4: Oberon der Elfenkönig; 5: Liebesmotiv; 6: Huldigungsmotiv 7: Rüpeltanz mit Eselsschrei

Camille Saint-Saëns: La Danse Macabre (Totentanz), op. 40 (1875)
Poème symphonique d'après une poésie de Henri Cazalis



Henri Cazalis: Danse macabre

Zig et Zig et Zig, la Mort en cadence
Frappant une tombe avec son talon,
La Mort à minuit joue un air de danse,
Zig et Zig et Zag, sur son violon.

Le vent d'hiver souffle, et la nuit est sombre;
Des gémissements sortent des tilleuls;
Les squelettes blancs vont à travers l'ombre,
Courant et sautant sous leurs grands linceuls.

Zig et Zig et Zig, chacun se trémousse,
On entend claquer les os des danseurs.
.....
.....

Mais psit! tout à coup on quitte la ronde,
On se pousse, on fuit, le coq a chanté.
.....
.....

Übersetzung (Gerald Kilian)

Tak und tak und tak, der Tod klopft im Takt
Mit seinem Absatz auf die Grabplatte.
Der Tod spielt um Mitternacht eine Tanzweise,
Tak und tak und tok, auf seiner Geige.

Der Winterwind flüstert und die Nacht ist düster;
Linden verhauchen Seufzer,
Weiße Skelette durchstreifen die Schatten,
Laufend und springend unter ihren großen Leichentüchern.

Tak und tak und tak, jeder hüpft hin und her,
Man hört die Knochen der Tänzer klappern.
.....
.....

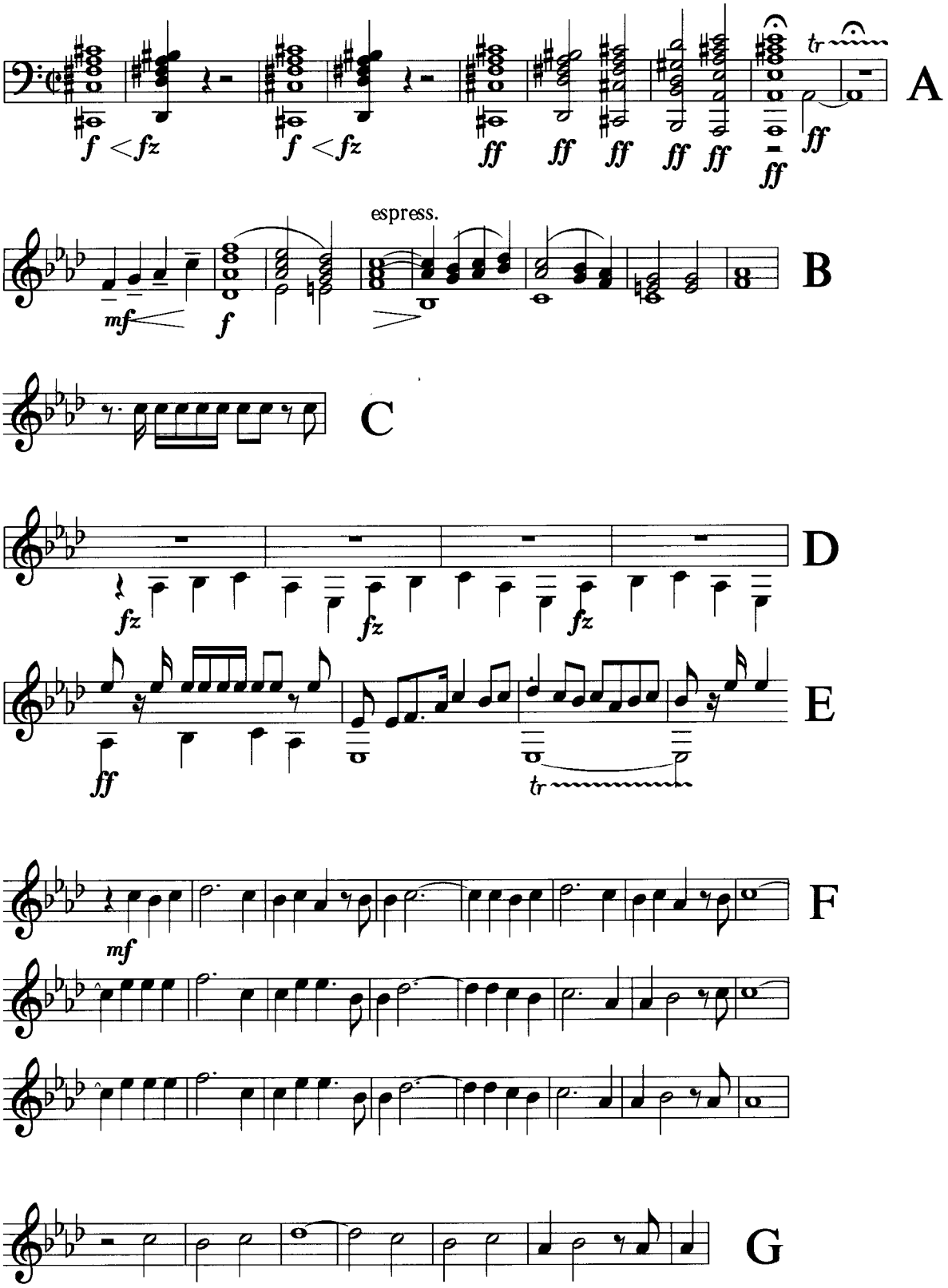
Aber pst! Plötzlich verlassen alle die Runde.
Sie stoßen sich an, fliehen, der Hahn hat gekräht.
.....
.....

Alfred Rethel: Der Tod als Erwürger (Ausschnitt)

Motiv/Instrumente		Musikalische Darstellung und Deutung	Programm/Bezug zum Gedicht
Harfe	1	Tonwiederholungen, ausgehaltene Streicherakkorde (ppp)	12 Glockenschläge, Mitternacht geisterhaft
Celli und Bässe		pizzicato	"Der Tod klopft im Takt mit seinem Absatz auf die Grabplatte."
Solovioline	2	Spiel auf den leeren Saiten der Geige (a–es statt a–e: Tritonus = diabolus in musica, Teufel in der Musik)	Der Tod stimmt seine Geige
Flöte Streicher,	3 3	Toten–Thema: auf engem Raum kreisende, motorische Achtelbewegung mit Hum–ta–ta–Begleitung (Walzer)	zwanghaft–magischer Tanz "Knochen der Tänzer klappern"
Solovioline	4	Walzer–Thema: fallende Chromatik, Moll	melancholisch–düstere "Tanzweise" des Todes
Holzbl. – Str. – Holzbl. Solovioline	3 3 3, 2	Toten–Thema Stimmen der Geige	Tanz der Toten
Streicher, Holzbläser+Soloviol.	3 3	wachsende Besetzung	immer mehr Tänzer fügen sich ein
Streicher	4	Walzerthema unisono	alle Tänzer sind einbezogen
Solovioline Holzbl. + Xylophon Solovioline	3 3 2	 Stimmen der Geige	 "Knochen der Tänzer klappern"
Orchester	4	Fugato: Das (veränderte) Walzerthema wechselt durch die Stimmen	Man tanzt kunterbunt durcheinander
Holzbläser	5	Dies irae–Thema in Dur, pausendurchsetzt	
Solovioline, Bläser, Str.	4	Walzerthema, zwischen Dur und Moll schwankend	Grotesker Tanz der Toten
Violinen	6, (3)	Chromatische Sechzehntelbewegung, Kopfmotiv des Totenthemas	"Der Winterwind flüstert"
Bläser, Holzbl., Str.	(3)	Durchführung des Kopfmotivs des Totenthemas	
Pos. u. a. Bl.	(4)	Durchführung des Kopfthemas des Walzers	Die Toten tanzen weiter
Pauken, Holzbl. Str.	7, 3	chromatischer Abwärtslauf (8tel)	"Linden verhauchen Seufzer"
Solovioline,	2	Stimmen der Geige	Der Tod setzt nochmals an
Streicher	(3/4)	Motive (Walzer/Toten–Thema) kombiniertt	"Jeder hüpft hin und her"
Orchester	3	ff, Höhepunkt des Totentanzes	
Streicher,	8	Fallende chromatische Tonleiter mit kurzen Vorschlägen	»Sie stoßen sich an und fliehen«
Oboe Streicher, Pauken, Gr. Trommel, Solovioline	9	Dreiklangsmotiv mit Signalcharakter, fp decrescendo, Tremolo	"Der Hahn hat gekräht" "Plötzlich verlassen alle die Runde"

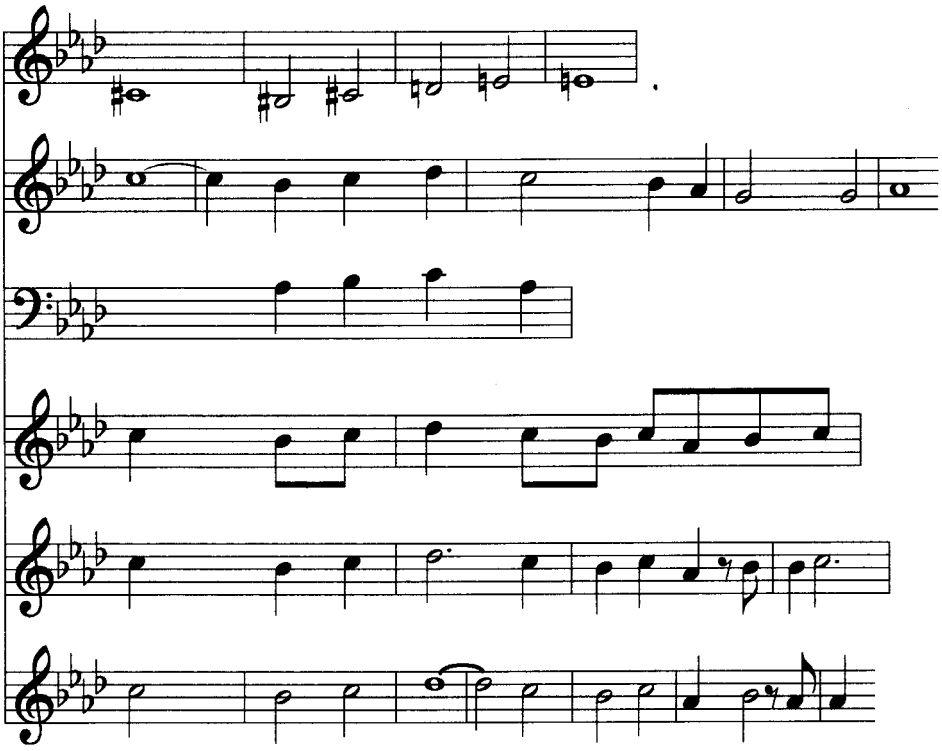
Jan Sibelius: Finlandia op. 26, Nr. 7 (1899)

Das Stück ist als Gelegenheitsmusik für eine Reihe lebender historischer Bilder entstanden, die anläßlich einer Demonstration gegen die Unterdrückung der finnischen Presse durch den Zaren in Helsinki vorgeführt wurden. Finnland litt damals sehr unter der russischen Herrschaft. Sibelius sagte später: "Wir haben 600 Jahre lang für unsere Freiheit gekämpft, und ich durfte der Generation angehören, die sie (1917 nach der russischen Revolution) errungen hat. Freiheit! Meine >Finlandia< erzählt davon, sie war unser Kampflied, das zur Siegeshymne wurde." Sibelius stellt in seinem Werk den Freiheitswillen seines Volkes und dessen Vertrauen auf seine seelische Kraft dar. Vorbild war für ihn Beethovens Egmont–Ouverture, die er 1891 in Wien gehört hatte.



Der einleitende langsame Teil beginnt mit einem Motiv des Schmerzes, einem Aufschrei. Aus diesem Motiv entwickelt sich eine angestrengt–kraftvoll aufwärtsschreitende Melodie (A). Die vollen Blechbläser–Akkorde und der Trommelwirbel signalisieren wütende Entschlossenheit, der schreitende Duktus zugleich etwas Choralmäßig–Festes.
Immer mehr treten im folgenden die hemmenden Pausen zurück, und es kommt Bewegung auf, die aber überwiegend klagenden Charakter hat (weiche Holzbläser und Streicher). Aufsteigende Figuren (marcato, cresc.), die den zweiten Takt des späteren Kampfesthemas (E) vorwegnehmen, werden jeweils von fallenden (dimin.) wieder abgelöst (B).
Der zweite Teil beginnt mit einem rhythmisch zündenden Kampfruf der Trompeten, Posaunen und Pauken (C), gefolgt von einem Trommelwirbel. Brodelnde Unruhe breitet sich aus (Tremolofigur der Bässe, huschende Streicherfiguren). Das Anfangsthema (A) erscheint in rhythmischer Verkürzung und Straffung. Der Wille zum 'Aufstehen' gewinnt klare Konturen.
Der dritte Teil (Allegro) wird eingeleitet von einem entschlossen schreitenden Motiv aus 5 Viertelnoten im Baß (D), das allerdings erst seine Gestalt finden muß: dreimal verändert es seine metrische Position, erst beim vierten Mal findet es die zum 4/4–Takt passende Form, in der es dann die jubelnd–entschlossene Kampfesmelodie (E, eine rhythmisch gestraffte Variante des eher zaghaften Themas B) begleitet, die sich aus dem Kampfruf entwikkelt. Es ist, als ob das Volk sich erhebt und zur Tat schreitet.
Im vierten Teil ändert sich plötzlich der Charakter der Musik. Es erklingt eine ausdrucksvolle, volkstümliche Melodie (F, eine Variante von E), die wie ein inniges, vertrauenvolles Gebet klingt (schwebende Holzbläser, dann weiche Streicher).
Es folgt eine *Reprise* des dritten Teils mit der Kampfesmelodie.
Den krönenden *Abschluß* bildet – sozusagen als Vision des erhörten Gebetes – die rhythmisch vergrößerte Form der 1. Zeile der volkstümlichen Gebetsmelodie (G).

Der Einfluß Beethovens zeigt sich vor allem auch in der motivischen Ableitung aller Themen aus einem gemeinsamen Kern (Organismus–Prinzip, Metamorphose–Prinzip).

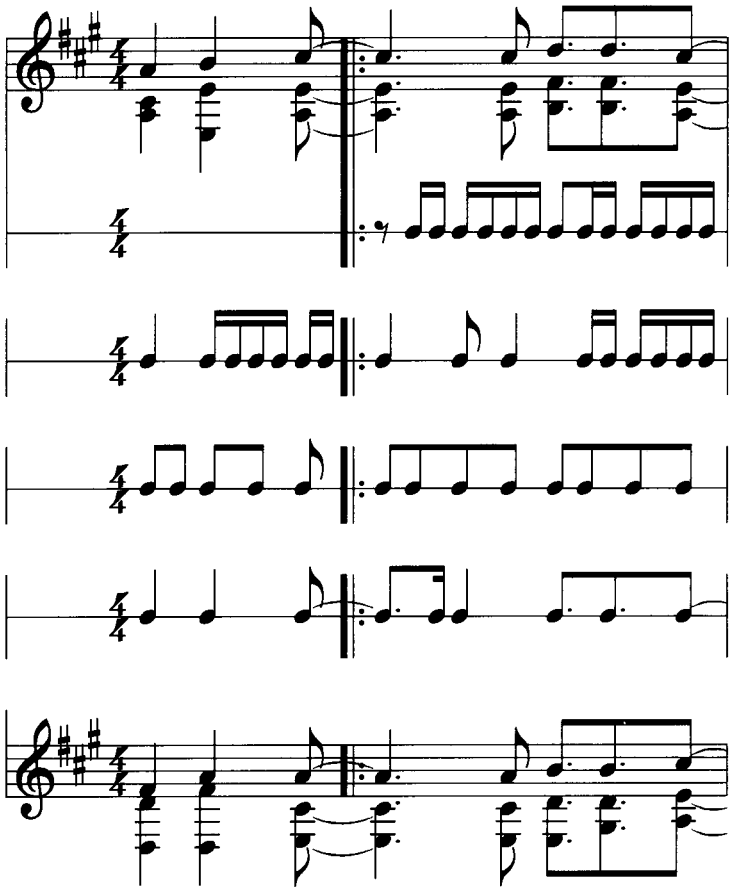


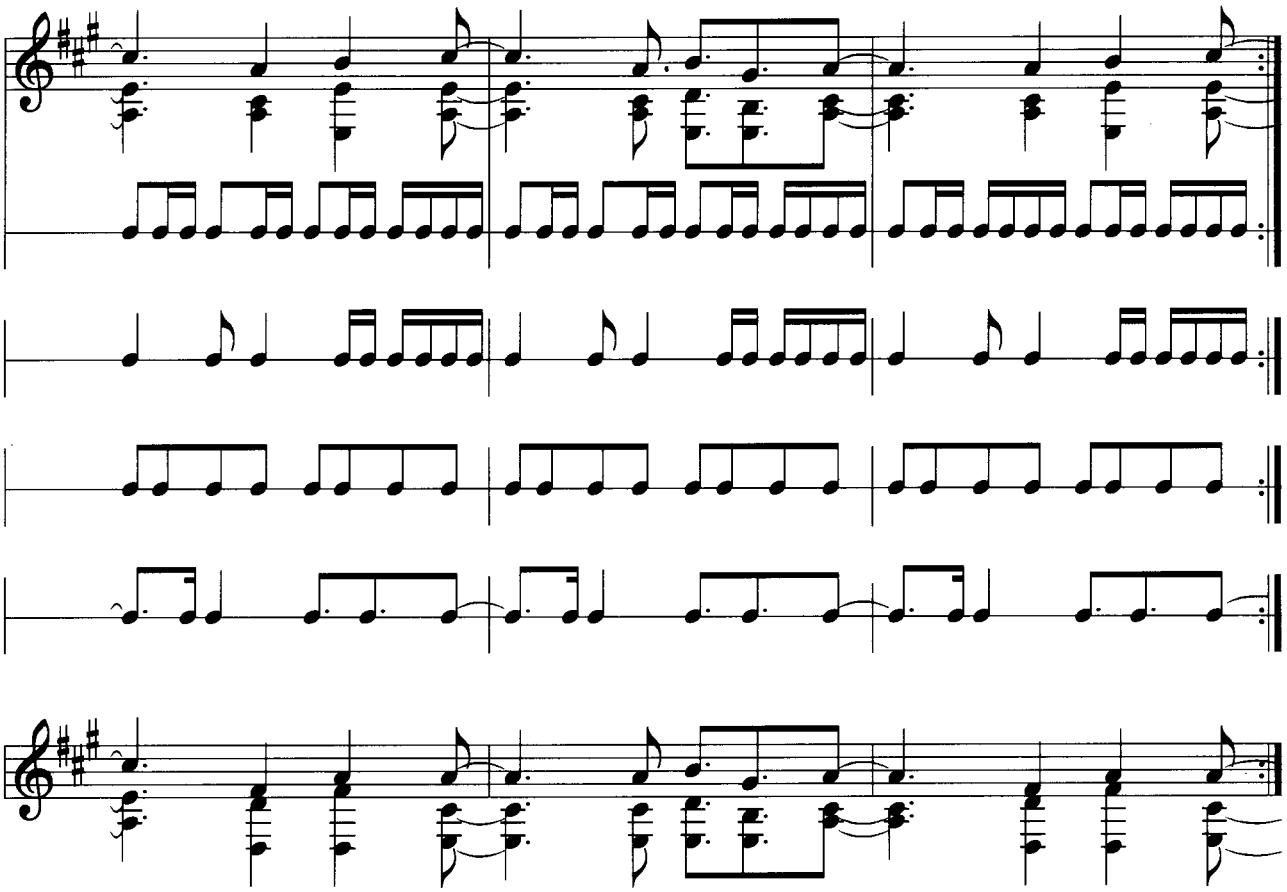
DUMISANI MARAIRE (geb. 1943 in Chakohwa, Provinz Manyika, Zimbabwe):

MAI NOZIP0 (Shona: "MUTTER NOZIP0") (1990)

"Mein Ziel war, das Leben meiner Mutter darzustellen. die 1989 starb. Ich schrieb das Stück in drei Teilen: der erste beschreibt mein Leben mit meiner Mutter auf der Erde. Es war sehr liebevoll, voller Fürsorge und Glück. Der zweite Teil ist traurig. denn er dreht sich um ihren Tod. Der dritte Satz ist wieder heiter und stellt dar, daß es meiner Mutter gut geht. und wie sie sich um mich und all ihre Kinder in der jenseitigen Welt oder im Himmel kümmert. Wir werden sie wiedersehen. wenn wir sterben."

CD Kronos Quartet "Pieces of Africa





"Normal"-Version

Béla Bartók: Trefa (=Scherz) For Children XXVII

Allegramente

giocoso

p poco rit.

f a tempo

p rit.

f a tempo

poco dim.
rit.

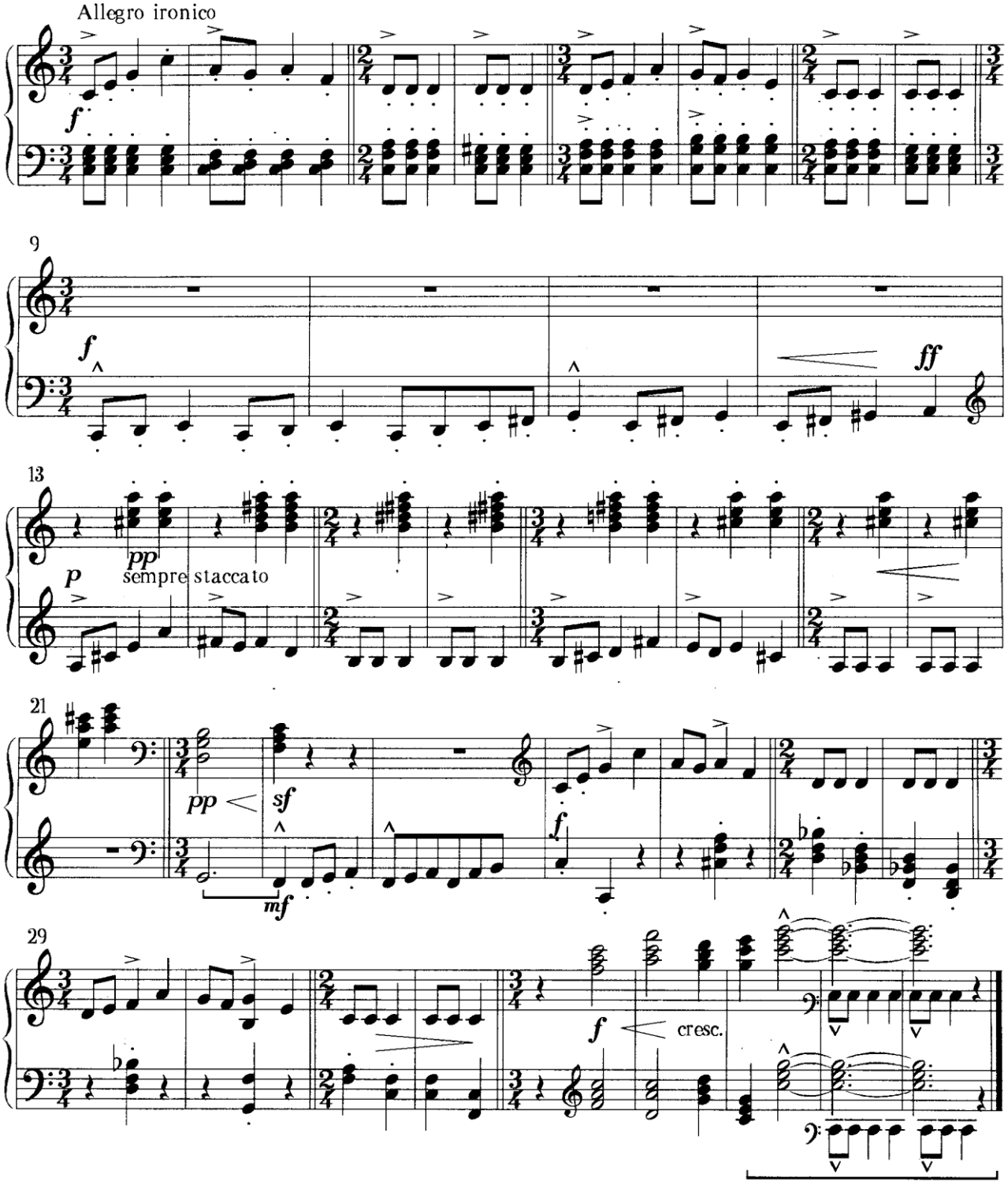
molto rit.
poco espr.

f a tempo

marcato

ff

Béla Bartók: For Children XXXII



Mitlese-Übung: Die Sforzato-Zeichen mitklatschen.

Melodie mitsingen:
Text: „Willst du denn nicht mit mir tanzen, Tölpel du, Tölpel du? Ist dir denn zu schwer den Ranzen, alte Kuh, alte Kuh?“
Eigene Texte machen.