

# Materialien zum Zentralabitur Musik 2010 NRW

## Teil b

Verbindliche Inhalte	Möglicher unterrichtlicher Kontext
<ul style="list-style-type: none"> <li>- Kunstwerksgedanke</li> <li>- Gebrauchsmusik</li> <li>- musikalischer Kitsch</li> </ul>	
<ul style="list-style-type: none"> <li>• Tekla <b>Badarzewska</b>: La prière d'une vierge</li> </ul>	Badarzewska: Mazurka Brecht/Weill: Mahagonny (1930), Szene 9
<ul style="list-style-type: none"> <li>• Frédéric <b>Chopin</b>: Nocturne op. 55.1</li> </ul>	Carl Ditters von Dittersdorf: Streichquartett Nr. 3 (1788) Mozart: Streichquartett KV 464 (1782-85)
<ul style="list-style-type: none"> <li>• <b>Mozart</b>: Eine kleine Nachtmusik KV 525, 1. Satz</li> </ul>	Mozart: c-Moll-Sonate KV 457, 1. Themenkomplex Beethoven c-Moll-Sonate op. 10 Nr. 1, 1. Themenkomplex Mozart: Ein musikalischer Spaß KV 522
<ul style="list-style-type: none"> <li>• <b>Vivaldi</b>: La Primavera, aus Le Quattro Stagioni und Bearbeitungen (in der Lerngruppe wählbar)</li> </ul>	Bach: Brandenburgisches Konzert Nr. 3, 1. Satz
<ul style="list-style-type: none"> <li>• <b>The Beatles</b>: „Yesterday“ im Vergleich zu z. B. „Michelle“</li> </ul>	Bach: Chor (Nr. 2) aus der Kantate 12, 1714

### Verbindliche Vorgaben

#### 2.1 Inhaltliche Schwerpunkte

##### Inhaltlicher Schwerpunkt I

(zum Bereich des Faches I: Musik gewinnt *Ausdruck* vor dem Hintergrund von *Gestaltungsregeln*)

*Das polyphone Prinzip in der Musik*

- kanonische

*Das polyphone Prinzip in der Musik*

- kanonische und kontrapunktische Gestaltungstechniken

- Giovanni Pierluigi da Palestrina: „Kyrie“ aus der Missa Papae Marcelli
- Johann Sebastian Bach: Präludium und Fuge c-Moll BWV 847
- Robert Schumann: „Träumerei“ aus „Kinderszenen“ op. 15 (Nr. 7)
- Arvo Pärt: Cantus in memoriam Benjamin Britten

##### Inhaltlicher Schwerpunkt II

(zum Bereich des Faches II: Musik erhält *Bedeutung* durch *Interpretation*)

*Formen interpretierenden Umgangs schwerpunktmäßig am Beispiel textgebundener Musik*

- aspektorientierte, interpretierende Umgangsweisen mit vorgegebenen Kompositionen

- Verklänglichmachung vorgegebener Texte

- Einspielungs(,Interpretations-')vergleich: Pink Floyd: „Careful With That Axe, Eugene“ Live-Mitschnitt („UMMAGUMMA“, EMI B000026LDW) und Studio-Aufnahme („Relics“, EMI B000002U0D)
- Bearbeitung: Richard Wagner: „Lied der Spinnerinnen“ aus „Der fliegende Holländer“ (2. Aufzug, 4. Szene) – Franz Liszt: „Spinnerlied“ aus „Der fliegende Holländer“ von Richard Wagner. Für das Pianoforte“
- Vertonung eines Textes durch verschiedene Komponisten: Johann Wolfgang von Goethe: „Erlkönig“ durch Johann Friedrich Reichardt (1794), Karl Friedrich Zelter (1797), Franz Schubert (D 328 (op. 1), 1815), Carl Loewe (op. 1 Nr. 3, 1818)

73

##### Inhaltlicher Schwerpunkt III

(zum Bereich des Faches III: Musik hat *geschichtlich* sich verändernden *Gehalt*)

**Musik im Spannungsfeld zwischen Kunstanspruch und Popularität**

- Kunstwerksgedanke

- Gebrauchsmusik

- musikalischer Kitsch

- Antonio Vivaldi: La Primavera, 1. Satz aus Le Quattro Stagioni op. 8 (Nr. 1) und Bearbeitungen (in der Lerngruppe wählbar)
- Wolfgang Amadeus Mozart: Eine kleine Nachtmusik KV 525, 1. Satz
- Frédéric Chopin: Nocturne op. 55.1 im Vergleich zu Tekla Badarzewska: La prière d'une vierge
- The Beatles: „Yesterday“ im Vergleich zu z. B. „Michelle“

# Gebet einer Jungfrau

1856 (Paris 1859)

Thekla Badarczewska

Andante

6

11

15

19

22 *espressivo*

27

32

36

39 *Piu Allegro*

43

mp3

# MAZURKA.

Thekla Badarczewska.

Moderato.

2.

11

15

19

23

27

31

35

39

43

47

51

55

59

63

67

71

75

79

83

87

91

95

99

103

107

111

115

119

123

127

131

135

139

143

147

151

155

159

163

167

171

175

179

183

187

191

195

199

203

207

211

215

219

223

227

231

235

239

243

247

251

255

259

263

267

271

275

279

283

287

291

295

299

303

307

311

315

319

323

327

331

335

339

343

347

351

355

359

363

367

371

375

379

383

387

391

395

399

403

407

411

415

419

423

427

431

435

439

443

447

451

455

459

463

467

471

475

479

483

487

491

495

499

503

507

511

515

519

523

527

531

535

539

543

547

551

555

559

563

567

571

575

579

583

587

591

595

599

603

607

611

615

619

623

627

631

635

639

643

647

651

655

659

663

667

671

675

679

683

687

691

695

699

703

707

711

715

719

723

727

731

735

739

743

747

751

755

759

763

767

771

775

779

783

787

791

795

799

803

807

811

815

819

823

827

831

835

839

843

847

851

855

859

863

867

871

875

879

883

887

891

895

899

903

907

911

915

919

923

927

931

935

939

943

947

951

955

959

963

967

971

975

979

983

987

991

995

999

2

6

10

14

18

22

26

30

34

38

42

46

50

54

58

62

66

70

74

78

82

86

90

94

98

102

106

110

114

118

122

126

130

134

138

142

146

150

154

158

162

166

170

174

178

182

186

190

194

198

202

206

210

214

218

222

226

230

234

238

242

246

250

254

258

262

266

270

274

278

282

286

290

294

298

302

306

310

314

318

322

326

330

334

338

342

346

350

354

358

362

366

370

374

378

382

386

390

394

398

402

406

410

414

418

422

426

430

434

438

442

446

450

454

458

462

466

470

474

478

482

486

490

494

498

502

506

510

514

518

522

526

530

534

538

542

546

550

554

558

562

566

570

574

578

582

586

590

594

598

602

606

610

614

618

622

626

630

634

638

642

646

650

654

658

662

666

670

674

678

682

686

690

694

698

702

706

710

714

718

722

726

730

734

738

742

746

750

754

758

762

766

770

774

778

782

786

790

794

798

802

806

810

814

818

822

826

830

834

838

842

846

850

854

858

862

866

870

874

878

882

886

890

894

898

902

906

910

914

918

922

926

930

934

938

942

946

950

954

958

962

966

970

974

978

982

986

990

994

998

mp3

**Ernst Theodor Amadeus Hoffmann:**

"Es ist nicht zu leugnen, dass in neuerer Zeit - dem Himmel sei's gedankt! - der Geschmack an der Musik sich immer mehr verbreitet, so dass es jetzt gewissermaßen zur guten Erziehung gehört, die Kinder auch Musik lehren zu lassen, weshalb man denn in jedem Hause, das nur irgend etwas bedeuten will, ein Klavier, wenigstens eine Gitarre findet..."

Der Zweck der Kunst überhaupt ist doch kein anderer, als dem Menschen eine angenehme Unterhaltung zu verschaffen und ihn so von den ernsteren oder vielmehr den einzigen ihm anständigen Geschäften, nämlich solchen, die ihm Brot und Ehre im Staat erwerben, auf eine angenehme Art zu zerstreuen, so dass er nachher mit gedoppelter Aufmerksamkeit und Anstrengung zu dem eigentlichen Zweck seines Daseins zurückkehren, d. h. ein tüchtiges Kammrad in der Walkmühle des Staats sein und (ich bleibe in der Metapher) haspeln und sich trillen lassen kann.

Nun ist aber keine Kunst zur Erreichung dieses Zwecks tauglicher als die Musik. Das Lesen eines Romans oder Gedichts, sollte auch die Wahl so glücklich ausfallen, dass es durchaus nichts phantastisch Abgeschmacktes, wie mehrere der allerneuesten, enthält, und also die Phantasie, die eigentlich der schlimmste und mit aller Macht zu ertötende Teil unserer Erbsünde ist, nicht im mindesten anregt - dieses Lesen, meine ich, hat doch das Unangenehme, dass man gewissermaßen genötigt wird, an das zu denken, was man liest: dies ist aber offenbar dem Zweck der Zerstreuung entgegen...

Was nun aber die Musik betrifft, so können nur jene heillosen Verächter dieser edeln Kunst leugnen, dass eine gelungene Komposition, d. h. eine solche, die sich gehörig in Schranken hält und eine angenehme Melodie nach der andern lässt, ohne zu toben oder sich in allerlei kontrapunktischen Gängen und Auflösungen närrisch zu gebärden, einen wunderbar bequemen Reiz verursacht, bei dem man des Denkens ganz überhoben ist oder der doch keinen ernsten Gedanken aufkommen, sondern mehrere ganz leichte, angenehme - von denen man nicht einmal sich bewusst wird, was sie eigentlich enthalten, gar lustig wechseln lässt. Man kann aber weiter gehen und fragen: Wem ist es verwehrt, auch während der Musik mit dem Nachbar ein Gespräch über allerlei Gegenstände der politischen und moralischen Welten anzuknüpfen und so einen doppelten Zweck auf angenehme Weise zu erreichen? Im Gegenteil ist dies gar sehr anzuraten, da die Musik, wie man in allen Konzerten und musikalischen Zirkeln zu bemerken Gelegenheit haben wird, das Sprechen ungemein erleichtert. In den Pausen ist alles still, aber mit der Musik fängt der Strom der Rede an zu brausen und schwillt mit den Tönen, die hineinfallen, immer mehr und mehr an...

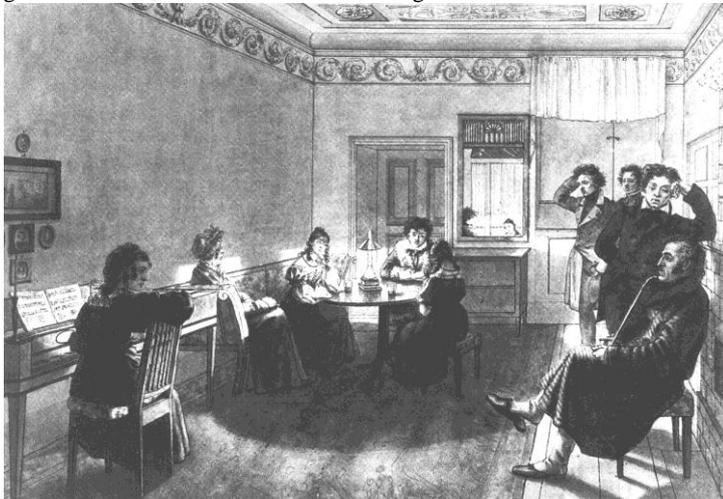
Euch ihr heillosen Verächter der edlen Kunst, führe ich nun in den häuslichen Zirkel, wo der Vater, müde von den ernsten Geschäften des Tages, im Schlafrock und in Pantoffeln fröhlich und guten Muts zum Murki seines ältesten Sohnes seine Pfeife raucht. Hat das ehrliche Röschen nicht bloß seinetwegen den Dessauer-Marsch und 'Blühe liebes Veilchen' einstudiert, und trägt sie es nicht so schön vor, dass der Mutter die hellen Freudentränen auf den Strumpf fallen, den sie eben stopft? ...

Ist dein Sinn aber ganz dieser häuslichen Idylle, dem Triumph der einfachen Natur, verschlossen, so folge mir in jenes Haus mit hellerleuchteten Spiegelfenstern. Du trittst in den Saal; die dampfende Teemaschine ist der Brennpunkt, um den sich die eleganten Herren und Damen bewegen. Spieltische werden gerückt, aber auch der Deckel des Fortepiano fliegt auf, und auch hier dient die Musik zur angenehmen Unterhaltung und Zerstreuung. Gut gewählt, hat sie durchaus nichts Störendes, denn selbst die Kartenspieler, obschon mit etwas Höherem, mit Gewinn und Verlust beschäftigt, dulden sie willig...

Wohl ein glänzender Vorzug der Musik vor jeder anderer Kunst ist es auch, dass sie in ihrer Reinheit (ohne Beimischung der Poesie) durchaus moralisch und daher in keinem Fall von schädlichem Einfluss auf die zarte Jugend ist... Werden die Kinder älter, so versteht es sich von selbst, dass sie von der Ausübung der Kunst abstrahieren müssen, da für ernste Männer so etwas sich nicht wohl schicken will und Damen darüber sehr leicht höhere Pflichten der Gesellschaft etc. versäumen können. Diese genießen dann das Vergnügen der Musik nur passiv, indem sie sich von Kindern oder Künstlern von Profession vorspielen lassen.

Aus der richtig angegebenen Tendenz der Kunst fließt auch von selbst, dass die Künstler, d. h. diejenigen Personen, welche (freilich töricht genug!) ihr ganzes Leben einem nur zur Erholung und Zerstreuung dienenden Geschäfte widmen, als ganz untergeordnete Subjekte zu betrachten und nur darum zu dulden sind, weil sie das *miscere utili dulce* in Ausübung bringen... Manche von diesen unglücklichen Schwärmern sind zu spät aus ihrem Irrtum erwacht und darüber wirklich in einigen Wahnsinn verfallen, welches man an ihren Äußerungen über die Kunst sehr leicht abnehmen kann. Sie meinen nämlich, die Kunst ließe den Menschen sein höheres Prinzip ahnen und führe ihn aus dem törichtem Tun und Treiben des gemeinen Lebens in den Isistempel, wo die Natur in heiligen, nie gehörten und doch verständlichen Lauten mit ihm spräche. Von der Musik hegen diese Wahnsinnigen nun vollends die wunderlichsten Meinungen; sie nennen sie die romantischste aller Künste, da ihr Vorwurf nur das Unendliche sei; die geheimnisvolle, in Tönen ausgesprochene Sanskrita der Natur, die die Brust des Menschen mit unendlicher Sehnsucht erfülle, und nur in ihr verstehe er das hohe Lied der - Bäume, Blumen, der Tiere, der Steine, der Gewässer!

Die ganz unnützen Spielereien des Kontrapunkts, die den Zuhörer gar nicht aufheitern und so den eigentlichen Zweck der Musik ganz verfehlen, nennen sie schauerlich geheimnisvolle Kombinationen und sind in stande, sie mit wunderlich verschlungenen



Salon in der Wohnung Julius Schoppes in der Leipziger Straße 45 in Berlin  
Tuschzeichnung eines unbekanntenen Künstlers, um 1816  
30 × 38 cm Stadtmuseum Berlin, Inv.-Nr. VII 60/189 W

Moosen, Kräutern und Blumen zu vergleichen. Das Talent, oder in der Sprache dieser Toren: der Genius der Musik, glühe, sagen sie, in der Brust des die Kunst übenden und hegenden Menschen und verzehre ihn, wenn das gemeinere Prinzip den Funken künstlich überbauen oder ableiten wolle, mit unauslöschlichen Flammen."

Aus: Gedanken über den hohen Wert der Musik, AmZ 1812.  
Zit. nach: E.T.A. Hoffmann: Musikalische Novellen und Schriften, München o. J., S. 50ff.

*Assa förida*: 'verdorbene' (=stark abgehangenes) Fleisch;  
*miscere utili dulce*: das Angenehme mit dem Nützlichen verbinden;



*Murki*: Bassfigur:

*Sanskrita* (indisch): die in Regeln gefasste (Kunst-)Sprache

*Haspeln*: Garn auf die Spule wickeln,

*trillen*: = drillen, drehen

*Walkmühle*: Apparatur zur Verdichtung Geweben bei der Tuchproduktion.

Der Text von E. T. A. Hoffmann ist eines der ganz frühen Zeugnisse für die Entwicklung eines U-Musik-Marktes in der bürgerlichen Gesellschaft. Hoffmann beschreibt die neue Erscheinung satirisch, aus der Perspektive eines Bauern. Man muss also, wenn man Hoffmanns eigene Wertung erkennen will, die Bewertungen innerhalb des Textes umdrehen.

→ Wir erstellen eine Tabelle, in der die Kennzeichnungen der Gebrauchsmusik und der ‚Kunst‘musik gegenübergestellt werden.

<b>Gebrauchsmusik</b>	<b>Kunstmusik</b>
häusliche Idylle	Isistempel, Schwärmer Phantasie die romantischste aller Künste das Unendliche unendliche Sehnsucht
einfache Natur eine angenehme Unterhaltung wunderbar bequemer Reiz angenehme Unterhaltung und Zerstreuung sich gehörig in Schranken hält eine angenehme Melodie nach der andern	Denken ernste Gedanken kontrapunktische Gänge schauerlich geheimnisvolle Kombinationen

→ Welche Funktion haben die beiden Musikrichtungen?

→ Zu welcher der beiden Musikrichtungen gehört das „Gebet einer Jungfrau“? Wir suchen nach triftigen Begründungen für unsere Zuordnung.

→ Wir vergleichen unsere Beobachtungen und Wertungen mit folgenden Texten:

### Kriterien für ‚Kunst‘- und Trivialmusik

#### Carl Dahlhaus:

"Durch Emphase wird das Einfache banal. Richard Hohenemser bestimmte das Triviale in der Musik als die Aufdringlichkeit des Selbstverständlichen. Und nichts ist so selbstverständlich wie die Auflösung des Dominantseptakkordes in der Tonika. Dennoch verleiht Tschaikowsky (in seinem Andante cantabile der 5. Sinf.) der Tonika, die jeder erwartet, durch Vorhalte mit schweren Akzenten einen Nachdruck, als wäre sie ein Ereignis. Das Schematische erscheint als mühsam Errungenes.-

Über musikalischen Kitsch. In: Studien zur Trivialmusik im 19. Jahrhundert, Regensburg 1967, S. 67

#### Carl Dahlhaus:

"Musikalische Qualität ist analytisch als Differenzierung, Originalität und Beziehungsreichtum fassbar.»

»... Trivialmusik ist ein Serienprodukt. Um den bequemen Genuss nicht zu stören, darf sie aus den Grenzen des Gewohnten nicht herausfallen. Zugleich aber ist sie zur Auffälligkeit gezwungen, um sich abzuheben und im Gedächtnis zu haften. Ihr ästhetisches Ideal, wenn es gelingt, Verschlissenes reizvoll erscheinen zu lassen.

Von kunstvoller Differenzierung unterscheidet sich die banale Akzentuierung, das Auftrumpfen mit Requisiten, durch ihren ornamentalen Charakter. Während Differenziertes sich ohne Zwang aus Einfachem entwickelt, ist der triviale Effekt, der Parvenu unter den Kunstmitteln, daran kenntlich, dass er einem simplen Gebilde aufgeklebt ist, statt es zu durchdringen. Schema und Pointierung bleiben voneinander abhebbar und machen in ihrer widerspruchsvollen Verschränkung die Wirkung des Banalen aus."

Trivialmusik und ästhetisches Urteil. In: Studien zur Trivialmusik im 19. Jahrhundert, Regensburg 1967, S. 25f.

#### Franzpeter Goebels:

Mehr noch dürfte als Charakteristikum gelten das Missverhältnis von Anspruch und Erfüllung, die Disproportion von innen und außen, die mangelnde Materialechtheit, die Verselbständigung äußerer Werte, zusammenfassend: Der Hang zum mehr scheinen als sein. Es lieben sich noch viele Kriterien anfügen wie Flachheit und Primitivität der Erfindung und Form u. a. m. Schließlich ist es auffällig, dass Kitsch nicht »bei seinem Leisten« bleibt, sondern zu Grenzüberschreitungen neigt und zu manchen Assoziationen literarischer und bildnerischer Art greift, um eine möglichst totale Wirkung zu erzielen. Die für das Erlebnis eines Kunstwerks nötige Eigenbeschränkung wird hier aufgelöst, »Die feinen Fingerzeige für Verständnis und Vortrag«, die Schumann gleichsam als Unterschriften seinen Klavierstücken mitgab, rücken an die erste Stelle und Überwuchern das musikalische Hören. Diesen Phänomenen des musikalischen Kitsches entspricht auch die Kitsch-Interpretation, die das Kitscherzeugnis erst verlebendigt. Von den Elementen der Wiedergabe vermögen Tempo, Agogik und Dynamik vornehmlich kitschige Störungen des Gleichgewichts und der mazed bewirken. Frische und gezügelte Temponahme engt meist eine Verkitschung weitgehend ein. Statt sich dienend und sinnvoll der Struktur ein- und unterzuordnen, aus ihr selbst die Kräfte zu gewinnen, sieht sie sich in der Verlegenheit, von sich aus alles in das »Werk hineinzulegen«. Die subjektive unmotiviert »Nuance« (vor allem als rubato) dominiert. Gegen eine verniedlichende, versüßende und verweilende Interpretation ist im Grunde auch das Meisterwerk nicht gewachsen.»

Bemerkungen zur Frage Kitsch und Kunst. In: "Sammelsurium", Wilhelmshaven 1963, Heinrichshofen's Verlag, S. 5

#### Gunter Kunert:

»Kitsch. Gleich welcher Gattung, als Literatur, Film, Werk der bildenden Kunst: Kitsch definiert sich zuallererst als die Abwesenheit von Widerspruch. Wie Kunst nur durch ihn entsteht, er in ihr sich ausprägt und damit als Echtheitssiegel aller Künste begriffen wird, so entstammt Kitsch nicht dieser Herkunft, erscheint wie dem Haupte eines Zeus entsprungen, der aber ein Gartenzweig ist.

Die übertriebene 'Schönheit' des Kitsches, seine suchtverursachende Sentimentalität und Geistlosigkeit resultieren daraus, dass in ihm, unter Leugnung des Prinzips, jede Hervorbringung sei eine aktive Antinomie, die irreal Harmonie gestaltet ist. Nicht Harmonie im Sinne gelungener Balance konträrer Elemente und Kräfte, sondern Harmonie vor aller Einsicht in die Existenz von Gegensätzen. Darum ist diese Harmonie ohne Rest, ohne den Würze bedeutenden Tropfen Wehmut im Glase des Lebens. Die Rechnung, die vollkommen und allzu glatt aufgegangen ist. In solcher Harmonie, deren Schaffung das Ausblenden jeglicher Realität bedingt, bekundet sich das Fehlen von Intellekt, ja von Intelligenz überhaupt, selbst von Instinkt, der zumindest das dialektische Wesen aller Dinge ahnt.

Blindheit gegen alle Welt ist Voraussetzung von Kitsch; nur die hemmungslose Uneinsichtigkeit kann ein Bild falscher, weil voraussetzungsloser Harmonie herstellen. Und doch, wir merken es an unserer eigenen Reaktion, am Gerührtsein beim Aufnehmen, ist daran Abglanz des Ersehnten, der Utopie, endlich erlöst zu sein vom Leid des Wissens, dass wir aus den Widersprüchen immer wieder nur zu weiteren Varianten schmerzlicher Erfahrung gelangen können. Insofern bezeichnet Kitsch das Glück, die Seligkeit mo-

mentanen und notwendigen Vergessens, und aus dieser Notwendigkeit bezieht er die Berechtigung und die Permanenz seines Existierens." Verspätete Monologe (FAZ 28.12.1979)

**Heinz Friedrich:**

"Ohne Dissonanzen gäbe es keine Harmonie, und ohne Harmonie keine Dissonanzen. Das eine bedarf des anderen..."

Im hellenischen Mythos taucht die Harmonie zum ersten Mal auf. Harmonia ist die Tochter des Ares, des Kriegsgottes, und der Aphrodite, der Göttin der Schönheit und Liebe. Krieg und Liebe, Zerstörung und Schönheit haben sich verbunden, um Harmonia zu zeugen. Um Harmonia als Braut zu gewinnen, musste Kadmos durch herkulische Taten Unvereinbares zusammenbringen. So zwang er Widerspenstige, wilde und einander wenig gewogene Bestien wie Eber und Löwe unter das gemeinsame Joch, um Ordnung zu schaffen. Denn nicht ohne Grund stimmt wohl der Name Kadmos« mit dem böotischen Begriff für Kosmos überein. Und das Wort Kosmos bedeutete, bevor ihm universale Dimensionen zugewiesen wurden, »Ordnung«. Leben braucht Ordnung, um wirksam in Erscheinung treten zu können, und Kunst, die Leben durch Gestaltung pointiert und zum wiederholbaren Exemplum erhebt, braucht sie auch. Form ist Ordnung, »geprägte Form, die lebend sich entwickelt«. . . Das heißt, Leben entsteht und erhält sich in immer neuen Variationen dadurch, dass Ordnung zerstört und Ordnung geschaffen wird."

Orpheus steigt nicht mehr herab. Harmonie - Erinnerung an einen alten Begriff, FAZ 1. 3.1986

**Hermann Scherchen:**

"Die Kitschgrenze beginnt, wo die Materialreize nicht in die höheren Stufen der Kunst einzugehen vermögen."

Zit. nach: C. Dahlhaus: Über musikalischen Kitsch. In: Studien zur Trivialmusik im 19. Jahrhundert, Regensburg 1967, S. 66

→ Wir stellen eine Tabelle mit Kriterien für Trivialmusik und Kunstmusik zusammen:

Trivialmusik	Kunstmusik
irrealer Harmonie Harmonie vor aller Einsicht in die Existenz von Gegensätzen Abwesenheit von Widerspruch.  Flachheit und Primitivität das Gewohnte Aufdringlichkeit des Selbstverständlichen banale Akzentuierung Missverhältnis von Anspruch und Erfüllung Disproportion von innen und außen mangelnde Materialechtheit Verselbständigung äußerer Werte mehr scheinen als sein Assoziationen literarischer und bildnerischer Art möglichst totale Wirkung  Interpretation: subjektive unмотivierte »Nuance« (rubato) Gerührtsein beim Aufnehmen	Harmonie im Sinne gelungener Balance konträrer Elemente und Kräfte Harmonie mit Dissonanzen  Differenzierung Originalität  Beziehungsreichtum  frische und gezügelte Temponahme

→ Wir suchen Belege für (oder gegen) die wichtigen Kernaussagen der Texte in einem Vergleich von Schumanns „Träumerei“ mit Badarzewskas „Gebet einer Jungfrau“.



Bei Badarzewska ist die extreme Klangspreizung zwischen rechter und linker Hand durch nichts legitimiert. Sie ist eine „banale Akzentuierung“, zeigt ein „Missverhältnis von Anspruch und Erfüllung“ sowie eine „Disproportion von innen und außen“. Das zeigt ein Vergleich mit Beethoven, der als erster dieses Mittel benutzt:

Beethoven: Sonate op. 111, 2. Satz



Die Stelle aus dem letzten Satz von Beethovens letzter Klaviersonate, zeigt einen extremen Lagenunterschied zwischen Melodie und Begleitung. Diese für damaliges Verständnis geradezu halbrecherische Passage ist legitimiert durch die exzeptionelle Idee der

Entmaterialisierung eines Themas.<sup>1</sup> Dazu dienen auch die Triller. Legitimiert werden solche Mittel vor allem durch den Zusammenhang: Schon das Thema selbst zeigt eine außergewöhnliche räumliche Spreizung zwischen Melodie und Begleitung. Die lyrische Kantilene schwebt über einem dunklen Grund:



Bei Badarzewska werden solche außergewöhnlichen Mittel zu billigen Reizen, die man einfach einem nichtssagenden Klanggrund appliziert, ganz so wie Pierre & Gilles es auf ihrem Madonnenbild (s. u.) tun.

Gemeinsam ist der „Träumerei“ und dem „Gebet einer Jungfrau“ der Elevationscharakter des Hauptmotivs, der ‚himmelnde‘ Blick, wie er auch auf dem Titelblatt der Erstausgabe zu sehen ist. Bei Badarzewska wird er aber maßlos übertrieben. Die extremen Höhen sind ein aufgesetzter Effekt, der durch keinen inneren Zusammenhang legitimiert wird. Die ‚erdenschweren‘ 08-15-Akkorde wollen so gar nicht dazu passen. Das sind eben alles Versatzstücke. Über die 4 Takte bei Schumann könnte man über das oben (Datei „Zentralabitur a“) schon Gesagte hinaus noch viel mehr Beobachtungen anstellen. Man schau z. B. nur, wie der Dreiklangsaufstieg inszeniert ist, wie er aus dem lang gehaltenen Anfangston erst nach einer sanften Wendung über den Leitton aufsteigt. So bekommt er eine unverwechselbare Charakteristik. Das einzig ‚Besondere‘ des Dreiklangsaufstiegs bei Badarzewska ist die Oktavierung, die der Figur sogar ihre Leichtigkeit nimmt, und keine andere Funktion hat, als dem Banalen Bedeutsamkeit anzukleben oder dem Leicht-zu-Spielenden einen virtuosen Anstrich zu geben.

Die musikalische Substanz des „Gebets einer Jungfrau“ ist fast Null. Sie besteht aus den einfachsten musikalischen Formeln:

- die unablässige Reihung der Grundkadenz ohne die geringste harmonische und modulatorische Ausweichung,
- einfache Dreiklangsbrechungen und Skalenausschnitte als melodisches Material, aufgepeppt durch ein paar Triller und scheinvirtuose Arpeggiofiguren in den variierten Perioden und ‚frappierende‘ technische ‚Finessen‘ wie die überschlagenden Hände,
- reine Diatonik ohne einen einzigen chromatischen Ton.

Auch in der formalen Gestaltung herrscht absolute Redundanz: die Anfangsphase (T. 1-2) wird wörtlich (oder ‚variiert‘) endlos wiederholt. Es fehlt jeglicher ‚Widerspruch‘. Auch die Schluss-Stretta (T. 39 ff.) ist nur die abermalige Umschreibung des ‚Grundgedankens‘. Neu sind hier lediglich das Tempo und die Tonrepetitionen, ein besonders einfallsloses Variationsprinzip.

Der Jahrhundert-Erfolg des Stückes beruht nach allem nicht auf seinem musikalischen Wert, sondern auf seiner gesellschaftlichen Funktion und den beim Hörer evozierten Assoziationshorizonten.

Ganz deutlich wird das in der Einleitung, die – außer dass auch sie die Grundkadenz umschreibt – nichts mit dem Stück zu tun hat. In schwerem Unisono und angereichert durch kurze ‚Seufzer‘-Vorschläge wird die doppelt oktavierte Tonleiter abwärts gespielt. Wie unter einer schweren Last scheint hier die „Jungfrau“ auf die Knie zu fallen. Die ‚bedeutsame‘ Generalpause und die Fermatendominante sind natürlich ein wirksames Podest für die folgenden Himmelsflüge. Unverkennbar ist das Ganze eine Billigvariante des romantischen Kunstverständnisses:

#### Franz von Schober/Franz Schubert:

Du holde Kunst, in wieviel grauen Stunden,  
Wo mich des Lebens wilder Kreis umstrickt,  
Hast du mein Herz zu warmer Lieb entzunden,  
Hast mich in eine bessere Welt entrückt!

Handelt es sich vielleicht auch gar nicht um ein Gebet, sondern um Liebeseufzer, gar um ein Liebesduett, wenn man T. 22 ff. als antwortende Männerstimme interpretiert? Die große Exclamatio-Sexte mit anschließendem Sekundgang abwärts erinnert jedenfalls verdächtig an Mozarts „Dies Bildnis ist bezaubernd schön“.

Ein noch deutlicherer Bezug besteht zu den damals grassierenden Küchen- und Bänkelsänger-Liedern (z. B. „Mariechen saß weinend im Garten“), deren hervorstechendes Merkmal der akzentuierte, gedehnte und nach unten geführte Leitton (7) war.

Nicht zu unterschätzen sind natürlich auch ‚religiöse‘ Konnotationen, z. B. an die beliebten Ave Maria-Kompositionen (Schubert 1825, Bach/Gounod 1859). Auch bei Schuberts Ave Maria handelt es sich ja inhaltlich um das Gebet einer Jungfrau in sorgenvoller Lage. Auch in Schuberts Jugendwerk „Die Betende“ schickt die Frau ihre „Seufzer himmelwärts“. Hier allerdings noch im Gewand eines geistlichen Liedes.

Jedenfalls traf Badarzewskas Stück einen Nerv der Zeit, sonst wäre es nicht zu einem Jahrhunderterfolg geworden.

Mozart

Badarzewska

T Joseph Christian von Zedlitz, 1832

Franz Schubert: Die Betende

Matthäusson Herbst 1814

Adagio

<sup>1</sup> Thomas Mann beschreibt die Stelle in seinem „Doktor Faustus“ so: „... und ein Augenblick kommt, eine extremste Situation, wo das arme Motiv einsam und verlassen über einem schwindelnd klaffenden Abgrund zu schweben scheint – ein Vorgang bleicher Erhabenheit ...“

**Frédéric Castello:**

Das Gebet einer Jungfrau. Szenen aus der Gartenlaube

Man muss es sich ungefähr so vorstellen: Die höhere Tochter, nennen wir sie der Mode halber Eloise, darf sich heutigen Abends im Kreise der Familie und aller geladenen Freunde am hochglanzpolierten Klavier öffentlich präsentieren - ein gesellschaftliches Ereignis also von Rang, und was nur einigermaßen einen Namen hat, ist geladen. Gedämpfte Spannung liegt über dem gründerzeitlich ausgestatteten Salon, und das nicht nur des kommenden Kunstereignisses wegen, sondern vor allem dank der Anwesenheit jenes jungen Reserveleutnants, der - sein Einjähriges eben erst hinter sich gebracht habend - doch eine wahrhaft respektable Erscheinung und überdies ganz zweifelsfrei aus bestem Hause (dies freilich nur hinter vorgehaltenen Händen und Fächern geflüstert) stattlich gewichster Schnurrbart, einwandfrei gezogener Mittelscheitel, die Haltung so kerzengerade, wie man sie nur auf dem Kasernenhofe zu erwerben die Gelegenheit hat. Und dann, nicht zu vergessen, ist dieser junge Mann der Sohn eines Vaters, der immerhin über einigen Grundbesitz in der Lausitz ... Nicht wahr, das sind Aussichten, die Eloise heute abend hoffentlich nicht verspielt. Schließlich, was wäre das für eine glückbringende Alliance? ...

Eloise freilich hat alles ihrige getan, dass es kein Fehlschlag werde. Wie sie am frühen Nachmittage noch einmal die Anstandsregeln nicht nur memoriert, sondern regelrecht eingeübt. Sich artig und zierlich auf die züchtigen Schritte besonnen, die sie - kaum hatte sie ihr Backfischalter erreicht - von ihrer Gouvernante nebst jener Grazie des Augenaufschlags förmlichst erlernt: zwei Waffen, vor deren präziser, das heißt korrekt-natürlicher Anwendung noch jeder Sohn aus gutem Hause während des letzten halben Jahrhunderts kapituliert hatte. Jetzt endlich! Sie tritt heran, begleitet vom schabrackengedämpften Murmeln des heischenden Publikums; rückt sich den Schemel zurecht; postiert mit einer herausfordernd nachlässigen Bewegung (die nur die Folge strengster Übung sein kann) die Noten aufs Pult. Und beginnt. Ein Seufzer des Erkennens durchzittert den Raum: Ach ja, nicht schöner könnte sie's einleiten, ihr häusliches Konzert, als mit dem "Gebet einer Jungfrau", dieser rührselig-schönen Musik der Thekla Badarzewska, die hier und heute zu einer geradezu symbolischen Darbietung erhöht wird: Eloise mit aller Seufzerinbrunst des verliebten Herzens macht sich am Pianoforte so eindringlich zu schaffen, spielt so sehr hinüber in eine ganz bestimmte Richtung, ein wenig blass zwar in der Tongebung, doch wie intensiv im Ausdruck des niedlichen Gesichtchens - da bahnt sich etwas an. Die Macht der Musik schwingt ihr Szepter, derweil Amor seinen Pfeil von süßen Saiten schnell, dem jungen Leutnant der Reserve mitten ins treudeutsch-nationale Herz. Er aber, der sich des allgemeinen Liebreizes halber kaum zu rühren wagt, steht schutzlos dem Ansturm weiblicher Gefühle ausgeliefert, die zu bezwingen ihn auch das eifrigste Studium des Clausewitz nicht hatte lehren können. ...

Begleitheft der CD "The Maiden's Prayer, Naxos 8.550646 (1994)

**Stichwort Serienproduktion:**

Der Vergleich von Thekla Badarzewska's „Gebet einer Jungfrau“ und ihrer Mazurka (s. o.) ist schlagend: Beide Stücke sind streckenweise nahezu identisch, das eine ist ein Abziehbild des anderen.

**Parallelen in der Bildenden Kunst****Christopher Schwarz:**

"Glaubt man Pierre und Gilles, so sind ihre Bilder ein Dokument der edelsten Empfindungen. Von wegen Ironie. Die beiden Pariser Foto-Künstler meinen es ernst. Eine »Odyssee des Imaginären« nennen sie anspruchsvoll ihren Trip in die Tiefen des Gemüts. Der Kitsch-Vorwurf kränkt sie, gibt ihr Gefühl ihnen doch die rosigen Visionen einer anderen, geheimnisvollen Welt, vor der die Wirklichkeit verblasst. Mit fast schon rührender Unschuld, unbekümmert um die Forderungen des herrschenden Geschmacks, basteln sie an ihren künstlichen Paradiesen, inszenieren sie mit ihren Freunden absurde Gegenwelten des schönen Scheins, in denen alles Platz hat, was das Heim schmückt - vom Lamettasilber bis zum Goldfischbassin. Seit 1976 arbeiten sie zusammen, fotografiert Pierre, verwandelt Gilles die Fotos mit dem Pinsel in kolorierte Idyllen... Ihre plakativen Effekte beruhen wie bei Pop auf einfachen Formeln. Das halb geöffnete Mündchen, den schmachtdenen Blick, die demutsvoll über der Brust gefalteten Hände versteht jeder. Es sind ästhetische Gemeinplätze; sie dienen als Reizauslöser. Die Fotos illustrieren die melodramatischen und sentimental Klischees, auf die sie sich beziehen, und überzeichnen sie. Was übrigbleibt, ist die Schablone, die vorgefabrizierte Gebärde. Daher lächeln die Gesichter so geistlos, haben auch die lasziven Posen etwas Aseptisches. Alles wirkt clean, ist glatte, faltenlose Oberfläche. Pierre und Gilles mögen beteuern, aus jeder Geste spreche das Gefühl. In Wahrheit fehlt den Figuren, darin liegt ihr makabrer Reiz, jede lebendige Regung. Es sind Wesen ohne Fleisch und Blut, geschlechts- und alterslos; sie stammen aus der Retorte. ...

Dass der Kitsch die Wirklichkeit hinter sich lässt zugunsten der Illusion, ist ihm nicht vorzuwerfen. Das tut auch das Märchen - und das tut die Kunst, der seit Plato der Ruf nachgeht, sie lüge. Allerdings neigt der Kitsch dazu, illusorisch die Wirklichkeit zu ersetzen. Es würde ihm nicht einfallen, auf seinen Schein und damit auf seine Nichtigkeit aufmerksam zu machen. Kunst verspricht das Glück, Kitsch dagegen tut so, als könne er es erfüllen. Das Ideal wird als wirklich vorgestellt, die Spannung aufgelöst. ...

Er funktioniert wie jene starken Symbole, die dem Betrachter suggerieren, sie seien die Sache selbst. Deshalb ist es so schwer, dem Sog des Kitsches zu entgehen. Er lädt zu selbstvergessenem Träumen ein, zu den Wonnen der Regression.

Nirgendwo kann man das besser beobachten als im Kino, das der Ort des legitimen Kitsches genannt wurde. Während die bildende Kunst und das Theater auf Distanz halten, drängt sich das Leinwandgeschehen dem Zuschauer mit zuweilen peinigender Unmittelbarkeit auf. ... Selbst viele gute Filme kommen ohne sentimentale Drücker nicht aus. ... Der Kritiker im Zuschauer mag geurteilt haben: Was für ein kitschiger Film, doch sein Gefühl seufzte leise: Ach, wie schön. ... man genießt das eigene Gerührtsein. Darin allenfalls liegt die Verlogenheit. Kitsch bezeichnet nicht nur die



Merkmale des Kitschprodukts, sondern auch eine Haltung. Der kitschige Mensch braucht die Kunst zur Kolorierung der Gefühle. Sie ist für ihn vor allem Anlass, in Stimmungen zu baden. Nicht dass er sich ergreifen lässt von einer Darstellung, kennzeichnet den kitschigen Menschen, sondern dass er die Sentiments auskostet, die in ihm geweckt werden."

Aus: Chr. Schwarz: Pierre & Gilles. In: Frankfurter Allgemeine Magazin, 17. 5. 1991, S. 81ff.

### **Volker Weidemann: Lieder, die wie Krücken sind**

Peter Wicke sucht nach Stützen für seine Thesen zur Popmusik

Als die polnische Pianistin Thekla Badarzewska-Baranowska 1861 im Alter von nicht einmal dreißig Jahren starb, feierte die seriöse Musikwelt dieses Ereignis als eine "Erlösung von einer Geißel der Menschheit". In einem Musikalischen Conversations-Lexikon hieß es noch 1870: "Ein früher Tod verhinderte sie, die Welt mit weiteren demoralisierenden Producten einer Aftermuse zu überschwemmen." Schon zu Lebzeiten war ihr von Seiten der Musikautoritäten blanker Hass entgegengeschlagen. Und alles nur, weil sie im Alter von achtzehn Jahren ein Klavierstück komponiert hatte, das zum Massenerfolg wurde: Es hieß "Das Gebet einer Jungfrau" und war der erste Megahit der Musikgeschichte. Die Noten wurden in Riesenaufgaben unter das Volk gebracht, keine Salonmusik kam mehr ohne das sentimentale Rührstück aus.

Die Vorwürfe, der sich die junge Pianistin ausgesetzt sah, sind Konstanten in der Geschichte der Populärmusik: Je größer der Publikumserfolg eines Musikstücks, desto lauter die Zweifel an seinem künstlerischen Wert. Was jedem gefällt, kann nicht wirklich gut sein. Vielleicht ist es sogar gefährlich: "Der Untergang der Musik als Kunstform" schien manchem seriösen Musikkritiker nach dem großen Erfolg der Baranowska zu drohen. Der zweite Vorwurf, dem sich die Pianistin ausgesetzt sah und der sich beim Aufkommen jeder Populärmusikwelle in der Geschichte findet, war der der Unsittlichkeit. Ob Walzer, Jazz, Rock'n'Roll oder Technomusik - die Geschichte der Populärmusik ist auch die Geschichte einer zunehmenden Erotisierung, der Verletzung gesellschaftlicher Tabus.

Da war das scheue "Gebet einer Jungfrau" noch sehr zaghaft. Trotzdem waren sich die Sittenwächter sicher, dass mit diesem Lied nur scheinbar dem Höheren gehuldigt würde. In Wirklichkeit sei doch nur das Niedere gemeint. Es war auch ein gesellschaftlicher Skandal. Vielleicht ein größerer als all die anderen, die folgen sollten und die insgesamt eine Geschichte erzählen von der fortschreitenden Enttabuisierung des öffentlichen Raumes im Geiste einer immer neueren Musik. Eine Geschichte auf dem Weg zu bloßer Körperlichkeit, die zur Zeit ihr (vorläufiges?) Ende in den Berliner Tanzklubs gefunden hat, in denen öffentlich ausgeführte Kopulationen zum Tanzvergnügen gehören.

Auch politisch lässt sich die Geschichte der Popmusik scheinbar als fortlaufende Entwicklung einer zunehmenden Popularisierung und Demokratisierung lesen. Als ein "Durchsickern durch die soziale Pyramide nach unten" und ein Verschmelzen der sozialen Klassen im Tanz und in der Musik. Diese Linie könnte ihr großes Finale dann in der sich alljährlich wiederholenden Massentanzveranstaltung, der Love Parade in Berlin, finden. In Peter Wickes "Kulturgeschichte der Popmusik" baut das alles schön logisch und konsequent aufeinander auf und scheint in weiten Teilen Stoff für eine gelungene Fortschrittsgeschichte zu liefern. ...

Rezension über: Peter Wicke: "Von Mozart zu Madonna". Eine Kulturgeschichte der Popmusik. Gustav Kiepenheuer Verlag, Leipzig 1998. In: FAZ 14. 8. 1999

### **Weiteres Material zu „Kunst und Popularität“:**

<http://www.wisskirchen-online.de/downloads/1982bswberlinmaterial.pdf>

<http://www.wisskirchen-online.de/downloads/1983kunstundpopularitaetkongrebericht.pdf>

<http://www.wisskirchen-online.de/downloads/19836kunstundpopularitaetmub.pdf>

<http://www.wisskirchen-online.de/downloads/chopingaenschalsklausur1987.pdf>

## Brecht/Weill: Mahagonny (1930)

### Der Name "Mahagonny"

Nach Sehm<sup>2</sup> geht er auf das Land "Magog" aus der Apokalypse zurück, neben Babylon die zweite Stadt der Sündhaftigkeit in der Bibel. In Anlehnung an das dreisilbige Babylon bildete Brecht sein Mahagonny, wie die Stadt im Stück mehrfach genannt wird. Zu Beginn der 20er Jahre bezeichnete Brecht mit Mahagonny den Antisemitismus. Dazu passt, dass die Völker, die Israel vernichten, nach der Prophezeiung Hesekiels aus Magog kommen werden. Wie Babylon in der Apokalypse eine Chiffre für Rom ist, ist Mahagonny für Brecht das Schlüsselwort für das Berlin der "golden twenties", das sich dem aus Augsburg zugereisten als neues Sünden-Babel darstellte.

Nach Ewen<sup>3</sup> steht der Name Mahagonny dem deutschen Wort Mahagoni so nahe, dass es davon abgeleitet zu sein scheint. 1923 in München sprach Brecht von Mahagonny, um so die "Massen braunbehemdeter Kleinbürger" zu bezeichnen. Eine andere Theorie setzt nach Ewen<sup>4</sup> den Ursprung des Namens noch früher an und deutet ihn als phantasievolles Trugbild einer Überseelandschaft mit tropischen Wäldern und Wolkenkratzern. Danach ist Mahagonny das Symbol für Amerika.

Eine andere Spur: 1921 erschien in Deutschland eine Schallplatte mit dem afrikanischen Shimmy „Komm nach Mahagonne“ von Leopold Kraus-Elka (VOX 6239). Brecht schrieb im gleichen Jahr „Mahagonnygesänge“.

### Kurt Weill erzählt die Fabel von Mahagonny:

»Zwei Männer und eine Frau, auf der Flucht vor den Konstablern, bleiben in einer öden Gegend stecken. Sie beschließen, eine Stadt zu gründen, in der den Männern, die von der Goldküste her vorüberkommen, ihre Bedürfnisse erfüllt werden sollen. In dieser >Paradiesstadt<, die hier entsteht, führt man ein beschauliches, idyllisches Leben. Das kann aber die Männer von der Goldküste auf die Dauer nicht befriedigen. Es herrscht Unzufriedenheit. Die Preise sinken. In der Nacht des Taifuns, der gegen die Stadt heranzieht, erfindet Jim Mahoney das neue Gesetz der Stadt. Dieses Gesetz lautet: >Du darfst alles.< Der Taifun biegt ab. Man lebt weiter nach den neuen Gesetzen. Die Stadt blüht auf. Die Bedürfnisse steigen — und mit ihnen die Preise. Denn: man darf zwar alles — aber nur, wenn man es bezahlen kann. Jim Mahoney selbst wird, als ihm das Geld ausgeht, zum Tode verurteilt. Seine Hinrichtung wird zum Anlass einer riesigen Demonstration gegen die Teuerung, die das Ende der Stadt ankündigt.«

Zit. Nach: Jürgen Schebera: Weill. Eine Biographie, Mainz 1988, S. 126

### Ulrich Holzhausen:

In der Oper [Mahagonny] wird der bürgerlichen Gesellschaft, der bedingungslosen Waren- und Konsumgesellschaft, ein gewaltiger Zerrspiegel vorgehalten. Ihre Themen sind die grenzenlose Genussucht, die völlige Perversion und Kommerzialisierung aller menschlichen Regungen und Bedürfnisse, die alles durchdringende Macht des Geldes, die auch die zwischenmenschlichen Beziehungen beherrscht. All das spielt sich in der imaginären Stadt Mahagonny ab — bis zum bitteren Ende, bis zum Untergang in Chaos und Anarchie. Das Stück ist von einer geradezu erschreckenden Aktualität, als ob es für unsere Zeit geschrieben wäre, für die Gesellschaft, die sich zu Tode amüsiert. Dabei ist die Kritik meist von bitterer Schärfe, sie kann nicht in Form von schmissigen Songs genussvoll konsumiert werden, wie noch in der „Dreigroschenoper“. Die Wahrheiten von „Mahagonny“ tun weh, und das ist wohl auch der Grund, warum die Oper heute so selten gespielt wird.

Es nimmt nicht wunder, dass die Uraufführung in Leipzig durch den mutigen GMD Brecher zu einem der schlimmsten Theater-Skandale der Weimarer Zeit wurde. Schlimm nicht wegen des Skandals an sich, den hatten die Autoren ja bewusst provoziert, sondern, weil sich zu den erbosten Freunden der traditionellen Oper noch organisierte Störtrupps der Nazis gesellten, die die Aufführung im Tumult enden ließen und fast den Abbruch erzwangen. Der brutale Ungeist brach sich da Bahn, derselbe Ungeist, der dafür sorgte, dass „Mahagonny“ nur noch in wenigen Städten und dann nur unter großen Schwierigkeiten gegeben werden konnte, ehe Weill im März 1933 überstürzt aus Deutschland fliehen musste und an weitere Aufführungen nicht mehr zu denken war.

Im Ankündigungsheft des wdr zur Schulfunksendung über „Kurt Weills Konzeption der epischen Oper“ (28.02.1990)

### Jürgen Schebera:

„Aber das Leben in Mahagonny ist langweilig. In Szene neun gibt es dazu eine herrliche musikalische Travestie. Wenn der Vorhang sich öffnet, erklingt vom Klavier eine virtuos-schwülstige Bearbeitung des »Gebets einer Jungfrau«, danach sagt einer der Männer leise: »Das ist die ewige Kunst!« Es folgt im 3/4-Takt, in einem bewusst verzerrten Walzerrhythmus, Jims sehnsuchtsvolle Erinnerung an die tiefen Wälder Alaskas. Kitsch des bürgerlichen Salons (Jungfrau-Gebet) und Kitsch der bürgerlichen Oper (Sehnsuchtsarie) werden gekontert und gleichzeitig zertrümmert.«

Weill. Eine Biographie, Mainz 1988, S. 126

Weill ‚parodiert‘ im ersten Teil das „Gebet einer Jungfrau“, das vom Pianisten auf der Bühne gespielt wird, dann folgt eine Verballhornung der bürgerlichen Opern- und Operettenmusik in der ‚Tenorarie‘ des Jim. Die Melodie im Walzertakt erinnert etwas an Eduard Künnekens „Ich bin nur ein armer Wandergesell“ aus „Der Vetter aus Dingsda“ (1921).<sup>5</sup> Der Melodie wird verfremdend eine Begleitung im stile barbaro unterlegt, wie er in Bartóks Allegro barbaro (1911) und Strawinskys Sacre (1913) entwickelt worden war. Er ist gekennzeichnet durch rhythmisierte Quint-Quart-Bordunflächen, rhythmische Patterns und dissonante Klangreibungen. Dieser musikalische Primitivismus steht bei Weill für die Ersetzung der metaphysischen und religiösen Werte durch archaische Sinnlichkeit und Brutalität.



<sup>2</sup> Gunter G. Sehm: Moses, Christus und Paul Ackermann. Brechts Aufstieg und Fall der Stadt Mahagonny, in: Brecht-Jahrbuch, 76, S. 97

<sup>3</sup> Frederic Ewen: Bertolt Brecht, Hamburg 1973, S. 88

<sup>4</sup> Frederic Ewen: Bertolt Brecht, Hamburg 1973

<sup>5</sup> Klangbeispiel: Peter Anders <http://de.youtube.com/watch?v=kZm1IpCZd2c>

<p><i>Vor dem „Hotel zum Reichen Mann“ unter einem großen Himmel sitzen rauchend, schaukelnd und trinkend die Männer von Mahagonny, darunter unsere vier Freunde. Sie hören eine Musik an und betrachten träumerisch eine weiße Wolke, die von links nach rechts über den Himmel zieht, sodann wieder umgekehrt usw. Um sie stehen Plakate mit Inschriften: „Schonen Sie gefälligst meine Stühle“, „Machen Sie keinen Krach“, „Vermeiden Sie anstößige Gesänge“.</i></p> <p>PAUL</p> <p>Tief in Alaskas weißverschneiten Wäldern Habe ich in Gemeinschaft mit drei Kameraden</p> <p>Bäume gefällt und an die Flüsse gebracht Rohes Fleisch gegessen und Geld gesammelt. Sieben Jahre habe ich gebraucht Um hierherzukommen.</p> <p>Dort in der Hütte am Fluss in sieben Wintern Schnitt unser Messer in den Tisch unsre Goddams. Wir machten aus, wo wir hingehen würden Wo wir hingehen würden, wenn wir Geld genug hätten.</p> <p>Alles habe ich ertragen Um hierherzukommen.</p> <p>Als die Zeit vorbei war, steckten wir das Geld ein Und wählten uns vor allen Städten die Stadt Mahagonny Kamen hierher auf dem kürzesten Weg Ohne Aufenthalt Und mussten das hier sehen Etwas Schlechteres gab es nicht Und etwas Dümmeres fiel uns nicht ein Als hierherzukommen.</p> <p><i>Er springt auf.</i></p> <p>Ja, was fällt euch denn ein? Das könnt ihr doch mit uns nicht machen! Da seid ihr an die Falschen gekommen. <i>Er schießt seinen Revolver ab.</i></p> <p>Komm heraus, du Hier-darfst-du-nicht-Schlampe! Hier ist Paule Ackermann aus Alaska, dem gefällt's hier nicht!</p> <p>BEBBICK <i>aus dem Hause stürzend</i></p> <p>Was gefällt dir hier nicht?</p> <p>PAUL</p> <p>Dein Dreckhaufen!</p> <p>BEBBICK</p> <p>Ich verstehe immer Dreckhaufen! Sagten Sie nicht eben Dreckhaufen?</p> <p>PAUL</p> <p>Ja, das sagte ich, Paule Ackermann. <i>Die Wolke erzittert und geht eilig ab.</i></p> <p>PAUL</p> <p>Sieben Jahre, sieben Jahre hab ich die Bäume gefällt. DIE SECHS MÄDCHEN, JAKOB, HEINRICH, JOE</p> <p>Hat er die Bäume gefällt. JAKOB, HEINRICH, JOE</p> <p>Hat er die Bäume gefällt. JAKOB</p> <p>Sei ruhig, Paul! Grad.</p>	<p>PAUL</p> <p>Und das Wasser, und das Wasser, und das Wasser hatte nur vier DIE SECHS MÄDCHEN, JAKOB, HEINRICH, JOE</p> <p>Das Wasser hatte nur vier Grad.</p> <p>PAUL</p> <p>Alles habe ich ertragen, alles, um hierherzukommen. Aber hier gefällt es mir nicht Denn hier ist nichts los!</p> <p>JENNY</p> <p>Lieber Paule, lieber Paule Hör auf uns und lass das Messer drin.</p> <p>PAUL</p> <p>Haltet mich zurück! JAKOB, HEINRICH, JOE</p> <p>Hör auf uns und lass das Messer drin. JENNY</p> <p>Lieber Paule, komm mit uns und sei ein Gentleman. PAUL</p> <p>Haltet mich zurück! JAKOB, HEINRICH, JOE</p> <p>Komm mit uns und sei ein Gentleman. PAUL</p> <p>Sieben Jahre Bäume fällen Sieben Jahre Kälte leiden Alles musste ich ertragen Und nun muss ich das hier finden! BEBBICK, WILLY, MOSES</p> <p>Du hast Ruhe, Eintracht, Whisky, Mädchen. PAUL</p> <p>Ruhe, Eintracht, Whisky, Mädchen! JENNY, JAKOB, HEINRICH, JOE</p> <p>Lass das Messer in der Tasche! CHOR</p> <p>Ru-he! Ru-he! BEBBICK, WILLY, MOSES</p> <p>Du kannst schlafen, rauchen, angeln, schwimmen! PAUL</p> <p>Schlafen, rauchen, angeln, schwimmen! JENNY, DIE SECHS MÄDCHEN, JAKOB, HEINRICH, JOE</p> <p>Paule, lass das Messer drin! Paule, lass das Messer drin! CHOR</p> <p>Ru-he! Ru-he! BEBBICK, WILLY, MOSES</p> <p>Das sind die Paules aus Alaska Das sind die Paules aus Alaska. PAUL</p> <p>Haltet mich zurück, sonst gibt's ein Unglück, Weil hier nichts los ist! Weil hier nichts los ist! <i>Er steht auf einem Tisch.</i></p> <p>Ach, mit eurem ganzen Mahagonny Wird nie ein Mensch glücklich werden Weil zu viel Ruhe herrscht Und zu viel Eintracht Und weil's zu viel gibt Woran man sich halten kann. <i>Lichter aus. Alle bleiben im Dunkeln auf der Bühne stehen.</i></p>
--	--

Weill: Mahagonny Nr. 9

Gardine auf Vor der „Hier-darfst-du“ Schenke unter einem großen Himmel sitzen rauchend, schaukelnd und trinkend die Männer von Mahagonny, darunter unsere vier Freunde. Sie hören eine Musik an und betrachten träumerisch eine weiße Walke, die von links nach rechts über den Himmel zieht, sodann umkehrt und von rechts nach links zieht, sodann wieder umkehrt u. s. w. Um sie stehen Plakate mit Inschriften: „SCHÖNEN SIE GEFÄLLIGST MEINE STÜHLE“, „MACHEN SIE KEINEN KRACH“, „VERMEIDEN SIE ANSTÖSSIGE GESÄNGE“:

Andante (J. 58)

114 (Klavier u. d. Bühne)

Jack (sagt leise)  
Das ist die ewige Kunst.

Video: Szene 9 (1. Teil), Inszenierung von Peter Zadek, Salzburg 1998

## Texte zur Parodie

### **Schrade:**

"Strawinsky wird zum Erfinder der Parodie. Der Historiker weiß um diese Technik der Parodie. Sie ist alt genug, um den Anspruch auf eine ehrwürdige Tradition erheben zu können... Man stellt sich heute freilich meist unter einer Parodie etwas Negatives vor, dem die Absicht des Verspottens, des Lächerlichen, der Komik zugeschrieben wird. Nichts dergleichen trifft für die musikalische Parodie zu, wie sie das Mittelalter, die Renaissance und selbst noch Bach verstanden. Sie ist nämlich in dem ursprünglichen Sinne des Wortes verstanden worden, und der ursprüngliche Sinn ist durchaus positiv. P a r o d i e ist ein 'Nebengesang' und heißt soviel wie ein Lied verändert singen. Das Parodieverfahren, das die Komponisten des Mittelalters und vor allem des 16. Jahrhunderts als Kompositionstechnik höchsten Ranges ausgeprägt haben, ist in der Tat ein Verändern, ein Erneuern einer schon bestehenden Komposition. Ein Komponist wählt sich für seine geplante Komposition eine Vorlage, ein ... Werk von ihm selbst oder irgendeines andern Komponisten. Das Modell aber wird verändert in allen seinen Teilen, und die Wandlung erfasst den vollständigen, geschlossenen Komplex des Modells. In solcher Wandlung entsteht die neue Komposition, das neue gültige Kunstwerk, das bisweilen das Modell kaum erkennen oder nur noch ahnen lässt... Und genauso sehen wir das Werk Strawinskys... Er schafft das Neue, indem er dem gewählten Modell die Verwandlung in das Eigene aufzwingt..."

In : Otto Tomek: Igor Strawinsky, Köln 1963, S. 13f.

### **Viktor Sklovskij (1916):**

"... Wenn wir uns über die allgemeinen Gesetze der Wahrnehmung klarwerden, dann sehen wir, dass Handlungen, wenn man sich an sie gewöhnt hat, automatisch werden. So geraten z. B. alle unsere Angewohnheiten in den Bereich des Unbewusst-Automatischen; wenn jemand sich an die Empfindung erinnert, die er hatte, als er zum ersten Mal eine Feder in der Hand hielt oder zum ersten Mal in einer fremden Sprache redete, und wenn er diese Empfindung mit der vergleicht, die er beim zehntausendsten Mal hat, dann wird er uns zustimmen. Das ist ein Prozess, dessen ideale Ausprägung die Algebra darstellt, wo die Dinge durch Symbole ersetzt sind... So kommt das Leben abhanden und verwandelt sich in nichts. Die Automatisierung frisst die Dinge... Und gerade, um das Empfinden des Lebens wiederherzustellen, um die Dinge zu fühlen, um den Stein steinern zu machen, existiert das, was man Kunst nennt. Ziel der Kunst ist es, ein Empfinden des Gegenstandes zu vermitteln, als Sehen, und nicht als Wiedererkennen; das Verfahren der Kunst ist das Verfahren der >Verfremdung< der Dinge und das Verfahren der erschwerten Form, ein Verfahren, das die Schwierigkeit und Länge der Wahrnehmung steigert, denn der Wahrnehmungsprozess ist in der Kunst Selbstzweck und muss verlängert werden; die Kunst ist ein Mittel, das Machen einer Sache zu erleben; das Gemachte hingegen ist in der Kunst unwichtig..."

Kunst als Verfahren. Zit. nach: Literatur. Reader zum Funkkolleg. Band 2, Frankfurt 1977 Fischer Taschenbuch Verlag, S. 214f.

### **Carl Dahlhaus:**

"Im Funktionalismus der Zwanziger Jahre ist der polemische Zug... besonders krass ausgeprägt. Der schnöde Ton, den die Neue Sachlichkeit anschlug, war als Herausforderung des traditionellen Kunstbegriffs gemeint. Die Ästhetik, gegen die man sich auflehnte, war die Schopenhauersche, in der die Musik mit metaphysischer Würde ausgestattet worden war. Und die >eigentliche< Realität, die Substanz der Wirklichkeit... entdeckte man nunmehr in banaler Alltäglichkeit. Eine neue Stoffschicht, zu der man sich hingezogen fühlte, war die triviale des Zirkus und des Jahrmarkts; ... Wollte also die Musik >realistisch< und >sachlich< erscheinen, so musste sie sich trivial gebärden, sei es auch im Konjunktiv des Stilzitats. Die Zerstörung kompositionstechnischer Traditionen... wurde abgelöst durch eine Wiederherstellung von Konventionen, und zwar gerade der verschlissenen. Durch Ironie legitimierte man die >Wonnen der Gewöhnlichkeit< und umgekehrt. Die Banalität war immer zugleich ästhetische Provokation: ein ungewohnter Reiz in durchaus artifiziellem Kontext."

Musikalischer Funktionalismus. In: Carl Dahlhaus: Schönberg und andere, Mainz 1978, Schott, S. 66/67:

### **Die Funktionen bzw. Intentionen der Parodie:**

- Spass, Ulk, Persiflage
- Kritik, Provokation, Solidarisierung mit dem "Unten":
  - politisch: Eisler, Weill;
  - kulturell/ästhetisch: Die Vertreter des Funktionalismus (der "Gebrauchskunst" als Gegenstück zur l'art pour l'art, zum autonomen Kunstwerk) der 20er Jahre opponieren gegen den metaphysischen Anspruch und die unendliche Verfeinerung und Kompliziertheit der spätromantischen Musik durch ihre Hinwendung zur "banalen Alltäglichkeit" der Tanz-, Unterhaltungs-, Marsch-, Schlager- und Jazzmusik. Die Parodie solcher Musikmodelle wird als Mittel der Destruktion, Provokation, Verspottung und Entlarvung benutzt, aber auch aus Freude am "Primitiven" und "Elementaren" und aus dem Bedürfnis der Solidarisierung mit der "Masse".
- kreative, produktive (also nicht-museale) Auseinandersetzung mit Tradition, Wahrnehmungsschärfung, Aufdecken von Mechanismen mit dem Ziel des Aufbrechens automatisierter Wahrnehmung (Sklovskys Formalismus, Strawinskys Neoklassizismus)
- Verfahren zur Schaffung neuer Kunstwerke mit evtl. höherem Organisationsgrad (Strawinskys "Marsch", "Walzer" u. Ä.)

### **Musikalische Verfahren der Verfremdung**

(in loser Reihung, nicht überschneidungsfrei):

- Demolierung (Zerstörung) des Zusammenhangs, der Konvention
- Isolierung von Teilmomenten
- Reduktion: Komplexes wird primitiv gemacht: Banalisierung, Barbarisierung
- Übertreibung bestimmter Teilmomente
- Mechanisierung (Isolierung + Übertreibung bzw. Perpetuierung): z.B. dauernde, penetrante Wiederholung von Elementen
- Umfunktionierung/Umgewichtung: Streicher werden wie Schlagzeug eingesetzt, Hauptsächliches wird nebensächlich, Nebensächliches wird in den Vordergrund gestellt, aufgedonnert
- Normverletzung/Stilmontage/Diskrepanzerzeugung: Verfremdung eines klassischen Kontextes durch Dissonanzen, falsche Harmonien, Taktverschiebungen u. Ä.; Mischung nicht zusammenpassender Stile
- Distanzierung/Ironisierung: z.B. romantische Gefühlsgesten "einfrieren" durch Entstellung

- Wir hören T. 1-49 des Weillschen „Gebets einer Jungfrau“ und lesen dabei die Noten des Originals von Badarzewska mit.
- Wir lesen die obigen Texte zum Begriff Parodie und versuchen das Weillsche Verfahren hier einzuordnen.
- Wir vergleichen Weills Bearbeitung (T. 1-8) mit dem Original genauer. Was wird verändert (kritisiert)??

Badarzewska

Weill Andante (J. 156)

In Mahagonny ist die Musik nicht Dienerin oder Zuarbeiterin oder Kompagnon des Textes, sondern die Hauptsache. Alle Teile sind als Kompositionen konzipiert, denen dann der Text zugeordnet wird. In der Nummer 9 handelt es sich um eine „Paraphrase“ des „Gebets einer Jungfrau“ in Form einer Operszene. Das Stück steht für die vernebelnde, systemerhaltende Funktion der Kunst. Hätte Weill das Stück unverändert zitiert, wäre der wichtige Zeitbezug nicht erreicht worden, man hätte evtl. sogar eine Kritik an vergangenen Zuständen und ‚niederer‘ Gesellschaftsschichten vermuten können. Deshalb hat er nach allen Regeln der Kunst das Stück aufgewertet, so dass der Hörer sich selbst als Kritisierten erkennen kann.

- Seine Bearbeitung nimmt alles billige Beiwerk weg: die Einleitung, die extrem hohe Lage der Melodie.
- Der Differenzierungsgrad wird erhöht: Die platte Akkordrepetition der Begleitung wird aufgelockert, die Harmonik wird erweitert, zunehmend spielt die Chromatik eine Rolle. Sie wird zur zentralen Figur, die das Stück beziehungsreich durchzieht und ihm eine nachvollziehbare Logik verleiht. Damit wachsen die Innenspannung des Stückes und seine Ausdruckswirkung. Ein Gebet oder ein zarter Liebeszufzer ist das nicht mehr, dafür sind die chromatisch drängenden Figuren zu lasziv-erotisch aufgeladen. Der Klaviersatz wird auf die Höhe der Zeit gebracht (Rachmaninow).
- Die Variationen des Themas verdienen nun diesen Namen.

Das in die Musik hineingesprochene „Das ist die ewige Kunst“ bekommt erst in diesem Kontext seine extrem provokante Note. Angegriffen wird das bürgerliche Kunstverständnis. In dem Einleitungstext heißt es: „sie betrachten träumerisch eine weiße Wolke“. Man ist an Bilder aus dem romantischen Salon erinnert:



Josef Danhausers Bild „Liszt am Klavier“<sup>6</sup> (1840) vermittelt einen Eindruck von der ‚metaphysischen‘ Kraft der Musik, von der Weltversunkenheit der Hörer, vom Transzendenzbezug der Musik. Der Blick Liszts geht – unter den Augen des ‚Titanen‘ und Über-Vaters Beethoven – hinaus in den Himmel, der auch hier durch Wolken dargestellt ist.

Auch die Gegenfigur Jim Mahoney ist von Gefühlen wehmütiger Erinnerung getragen. Deshalb passt der Operettentone genau zu ihm. Er wird aber auch stark verfremdet durch den stile barbaro der Begleitung, der die Herkunft Jims aus der Wildnis symbolisiert. Besonders sarkastisch wirkt die Kombination mit dem Mittelteil des „Gebets einer Jungfrau“ (Weill T. 47) bei der Textstelle: „um hierher zu kommen“. Die Diskrepanz zwischen Utopie und Realität kann nicht deutlicher formuliert werden. Zu dem Klavier tritt der Summchor, ein Allerwelts-Stilmittel aus der Schlagerbranche, das in besonderer Weise die Falschheit eines solchen Bewusstseins markiert (vgl. den Text von Sønstevold/Blaukopf). An der zweiten Summchor-Stelle („um hierher zu kommen“) wird, damit unmissverständlich klar wird, dass wirklich die ‚echte Kunst‘ gemeint ist, Badarzewska durch eine Anspielung auf Chopins Nocturne op. 37 Nr. 2 ersetzt:

Tempo I.

(Klavier auf der Bühne)

<sup>6</sup> Franz Liszt spielt vor Victor Hugo, Niccolò Paganini und Giacomo Rossini (hinten, von links), Alexandre Dumas, George Sand (vorne, von links) und Gräfin Marie d'Agoult (zu Füßen Liszts). Auf dem Flügel steht eine Beethoven-Büste von Anton Dietrich, an der Wand hängt ein Porträt von Lord Byron. Auf dem Flügel steht eine Beethovenbüste von Anton Dietrich.

**Gunnar Sønstevoid/Kurt Blaukopf:**

"Die charakteristische Nivellierung der einzelnen Formanteile ist geeignet, einem von solcher Musik >Berieselten< die Mühe des Lauschens abzunehmen. Er kann in den musikalischen Ablauf an jeder beliebigen Stelle >einsteigen<, kann hören und auch mitsingen oder -summen, ohne dass gelegentliche Ablenkung vom musikalischen Ablauf ihm das Gefühl verschafft, etwas >versäumt< zu haben..."

Die Begrenzung des Tonumfangs ist für die Melodik des Erfolgsschlagers ebenso charakteristisch und wichtig wie die Vermeidung allzu großer Intervalle. Sekundschritte sind die weitaus häufigsten Elemente der Melodiebildung. Damit wird die Mühelosigkeit in der Haltung des Schlagerkonsumenten wohl gefördert...

Der Schlager begnügt sich mit einer auffallend geringen Anzahl harmonischer Stufen...

Die beschriebene melodische und harmonische Struktur des Schlagers mündet in einen artifiziellen Primitivismus, der auf eine Art >Neo-Heterophonie< im Hörverhalten hinzielt: auch dem Unmusikalischen wird das Mitsingen oder zumindest die Vorstellung des Mitsingens dadurch ermöglicht, dass ihn einfachste melodische Fortschreitungen und eingeschlossene, repetierte harmonische Folgen im Gleis des musikalischen Geschehens festhalten. Gestützt auf Vorstellungen, die durch den Text erweckt werden und die hier außer Betracht bleiben, sucht und findet der Hörer des Schlagers klangliche Reize, die ihm die unmittelbare Identifikation gestattet, weil sie keine qualifizierte Höranstrengung fordern. Das Modell des Vereinzelteten und Vereinsamten, der im technisch vermittelten Schlager die Aufhebung seiner Isolierung durch Identifikation mit dem Klanggeschehen findet, wird also auch von dieser Seite her als sinnvoll ausgewiesen...

Die vorzugsweise ungeschulte Singstimme und deren Einbeziehung in einen sozial-musikalischen Background (>Sommchor<) erleichtert wiederum auf ihre Art die schon mehrfach angedeutete Identifikation. Der Konsument ist nicht mehr ein einzelner, der einer Darbietung gegenübersteht. Er verwandelt sich durch das Klangereignis selbst in den Angehörigen einer nicht bloß vorgestellten, sondern klingend - also real - erlebten Gemeinschaft, die durch den Background-Chor repräsentiert wird. Dies wieder trägt zur Vorstellung bei, die im Konsumenten erweckt wird, er sei einer von vielen, die am Geschehen teilnehmen und die unter Umständen >auch könnten, was der Solist kann<."

Musik der >einsamen Masse<, Karlsruhe 1968, S. 14-22

**Theodor W. Adorno (1975):**

"... In Kunstmusik aber, die den Namen verdient, wäre jegliches Detail, noch das einfachste, es selbst, keines beliebig durch andere zu ersetzen. Wo traditionelle Musik dem nicht genügt, genügt sie sich selbst nicht, auch wenn sie die berühmtesten Signaturen trägt. Im Schlager indessen sind die Schemata von dem konkreten Verlauf der Musik so getrennt, dass für alles ein anderes eintreten kann. Noch das Kompliziertere, dessen man zuweilen bedarf, wenn man nicht einer Langeweile verfallen will, welche die Kunden verscheucht, die aus Langeweile zur leichten Musik flüchten, steht nicht für sich ein, sondern als Ornament oder Deckbild, hinter dem das Immergleiche lauert. Fixiert ans Schema löst der Hörer die Abweichung sogleich wieder ins Allvertraute seiner eingeschliffenen Reaktionsweisen auf. Die Komposition hört für den Hörer, entfernt vergleichbar der Technik des Films, in der die gesellschaftliche Agentur des Kamera-Auges auf der Produktionsseite zwischen das Produkt und den Kinobesucher sich einschaltet und antezipiert (=vorwegnimmt), mit welchen Empfindungen er sehen soll. Spontaneität und Konzentration des Hörens dagegen werden von der leichten Musik, die das Bedürfnis nach Entspannung von den anstrengenden Arbeitsprozessen als ihre eigene Norm proklamiert, nicht gefordert, kaum nur geduldet. Man soll ohne Anstrengung, womöglich nur mit halbem Ohr hinhören; ein berühmtes amerikanisches Radioprogramm hieß >Easy Listening<, bequemes Hören. Man orientiert sich an Hörmodellen, unter die automatisch, unbewusst alles zu subsumieren ist, was in die Quere kommt.

... Die geförderte Passivität fügt dem Gesamtsystem der Kulturindustrie als einem fortschreitender Verdummung sich ein." Einleitung in die Musiksoziologie, Frankfurt a/M 1975, S. 44f.

**Peter Wicke:**

Doch ungeachtet der um sich greifenden »Klavierseuche« war die häusliche Musikpraxis des 19. Jahrhunderts in absoluten Zahlen betrachtet eher eine Randerscheinung. Wenn sie trotzdem von hoher kultureller Signifikanz ist, dann deshalb, weil sich hier die Spaltung in die unversöhnlich einander gegenüberstehenden Musikauffassungen von »E« und »U« mitten in des Bürgers Wohnstube vollzog. Und so sehr diese Grenze auch ausgebaut und von Kritikern und Publizisten mit endlosen Sentenzen über das »Gute, Edle, Wahre und Schöne« »wahrhaftiger Tonkunst« hochgerüstet wurde, sie konnte durch das bloße Umblättern des Notenblatts schon überschritten sein. Auf der nächsten Seite des Albums hatte vielleicht Robert Schumanns Klavierminiatur »Eine kleine Träumerei« aus op. 15 seinen Platz, mit seiner fein ziselierten Motivik trotz allen romantischen Schmelzes fraglos der anderen Seite zugehörig. Das Ideal von der »tönend bewegten Form«, wie es der Musikkritiker und -theoretiker Eduard Hanslick formulierte, ließ den inneren Bau der Stücke, die Ableitungslogik ihrer motivischen Bestandteile und den Grad der Individualisierung eines musikalischen Ordnungsprinzips zum Maß einer Musik werden, in der Inhalt zu Form und Form zu Inhalt werden sollte. Mit fast den gleichen Mitteln konnte auch einfach nur dem sich im Spiel bewegenden Körper, der Sinnlichkeit von Genuss und Selbstgenuss oder einer auf die Bedienung gesellschaftlicher Rituale gerichteten Spielfreude Ausdruck gegeben werden. Dies musste noch nicht einmal unbedingt ein Gegensatz sein, wie beispielsweise das Werk Chopins belegt, und doch zerfielen beide Seiten im Verlauf des 19. Jahrhunderts in ein Verhältnis der Unversöhnlichkeit.

Die Hausmusik des Bürgertums war nicht zuletzt deshalb ein bereits unter den Zeitgenossen viel diskutiertes Phänomen, weil sie die Ambivalenz einer sozialen Trägerschicht aufzeigte, der einerseits die Mittel fehlten, um an die repräsentativen Traditionen der feudalen Aristokratie anzuknüpfen, die sich andererseits jedoch als aufstrebende gesellschaftliche Führungsschicht eben diesen Traditionen verpflichtet fühlte. ... Doch welcher Bürger konnte oder wollte sich schon nach dem Vorbild der Hofkapellen ein eigenes Orchester halten oder häusliche Gesellschaften von namhaften Virtuosen umrahmen lassen? Die Entsinnlichung des Reichtums in Geld und in der abstrakten Verfügungsgewalt über materielle und menschliche Ressourcen verlangte nach repräsentativer Kompensation und schloss sie doch zugleich aus. ... So kopierte der Bürger die gesellschaftlichen Rituale der Aristokratie, die Abendsoirees, den häuslichen jour fixe zu Kaffee oder Tee, das regelmäßige Lüften der großen Garderobe in Oper und Konzert, aber er fand in der dem Staat überantworteten öffentlichen Musikpflege einerseits sowie in der eigenen Familie andererseits kosteneffiziente Lösungen für diesen unverzichtbaren Rahmen seines gesellschaftlichen Lebens.

Als sich die Bezeichnung »Salonmusik« um 1835 in Deutschland für eine Form der privaten Musikausübung einbürgerte, für die später der 1837 von der Leipziger *Neuen Zeitschrift für Musik* geprägte und eine Zeitlang synonym gebrauchte Oberbegriff »Hausmusik« üblich wurde, da gab es die »musikalisch-literarischen Salons« der Aristokratie — benannt nach den Empfangs- oder Gesellschaftszimmern der Paläste, in denen sie stattfanden — schon kaum noch. Ihr Ursprung lag im Paris des 17. Jahrhunderts, wo sie mit Lesungen, literarisch-philosophischen Vorträgen, mit Auftritten von Musikern und Sängern, mit gemeinsamem Theaterspiel und geistvoller Unterhaltung eine wichtige Rolle im gesellschaftlichen Leben ihrer Zeit gespielt hatten. Wer im europäischen Kunst- und Musikbetrieb etwas gelten wollte, der musste selbst noch im ersten Drittel des 19. Jahrhunderts seine Runde durch die Pariser Salons gemacht haben. Und wem das nicht gegeben war, der hielt sich an Piecen, deren in Französisch gehaltene Titel zumindest den Eindruck erweckten, sie kämen direkt aus den Salons der französischen Hauptstadt.

Diese zehrten allerdings längst nur noch vom Nimbus, den sie sich ein Jahrhundert zuvor im europäischen Geistesleben erworben hatten, wie der Korrespondent der Leipziger *Neuen Zeitschrift für Musik* 1838 nicht ohne Häme zu berichten wusste: »Der groeßte musikalische Unfug wird in Soireen getrieben. Vor allen Dingen vergeht man vor Hitze. Die Pariser setzen eine Ehre hinein, die Haelfte ihrer geladenen Gäste vor den Thueren campiren zu lassen. Wenn ihr Local 50 Menschen fasst, so werden gewiss 300 eingeladen. Hundert nehmen zum Glueck die Einladung nicht an, aber 150 andere muessen, wie gesagt, vor den Thueren Huetten bauen. Es waere wirklich der Muehe werth, eine solche Haerings-Gesellschaft eingesalzen nach Deutschland zu versenden, damit man den Geschmack des Pariser Lebens hinreichend kennen lernt. Aber mit der Hitze nicht allein zersetzt man uns den Athem, nein man fuettert uns auch mit Eis und franzoesischen Romanzen, bis wir bersten. Der gute Ton erfordert, die Romanzen mit heißerer, zitternder, halb erstickter Stimme [...] zu singen. Erfreut im hoechsten Grade sind wir, wenn wir mit einem Cyklus von 6 Romanzen durchgekommen und sich dann durch den Nebel, der sich um unser Gemueth gelagert hat, ein Gestirn erster Groeße wie Thalberg und Ernst" Bahn bricht, unsere lechzenden Herzen mit dem Nektar der wahren Kunst und einer charakteristischen Composition zu erfreuen.«

Ausgeschlossen von dem aristokratischen Gesellschaftsritual der Salons — der Begriff war inzwischen auch zum Synonym für die hier gepflegte Art der Geselligkeit geworden — blieben trotz der inflationären Einladungspraxis die Bürgerlichen. Da sie seit der Französischen Revolution der Aristokratie den gesellschaftlichen Rang streitig machten, revanchierte diese sich mit der gesellschaftlichen Ächtung der bürgerlichen Emporkömmlinge ... Das Bürgertum veranstaltete im Gegenzug eigene Abendgesellschaften — die zu Reichtum gelangten Spitzen des Finanz- und Wirtschaftsbürgertums ganz in aristokratischem Ambiente, der Rest eher bescheiden auf dem Kanapee vor der mit Spitzendeckchen geschmückten Kredenz und ohne den Glanz großer Namen, aber eben doch »Salons«. Die musikalische Umrahmung lag üblicherweise in den Händen der Tochter des Hauses. Der Klavierunterricht war damit für die Mädchen »aus gutem Hause« gleichsam das Pendant zum Militärdienst der Söhne, ein unerlässliches Pflichtprogramm: »Der Musikunterricht ist jetzt gewissermassen zu einem Gegenstande der Mode geworden« — lässt uns eine Studie aus der Jahrhundertmitte *Ueber den gegenwärtigen Zustand der teutschen Tonkunst, wie er ist und sein sollte* wissen» Wer irgendwie konnte, ließ seine Tochter Klavierspielen lernen, denn das erhöhte die Chancen auf dem Heiratsmarkt beträchtlich.

Die von den Verlagen eigens hierfür zusammengestellten Notenbände trugen Titel wie »Salon- und Unterhaltungsmusik«, »Salon- und Gesellschaftsstücke«, auch »Salon- und Amüsierstücke«. Klaviermusik war eine Zeitlang mit Salonmusik so gut wie identisch

...

"Von Mozart zu Madonna". Eine Kulturgeschichte der Popmusik. Gustav Kiepenheuer Verlag, Leipzig 1998, S. 32 ff.

À Mademoiselle J. W. STIRLING.  
**Nocturne.** F. CHOPIN, Op. 55, N°1.

15. *Andante.*  
*p*

5

11

16

22 *a tempo*  
*riten.*

27

57

61

65 *f*  
*dim.*

69 *f rall.*  
*stretto*

72 *a tempo*  
*riten.*  
*p*

77 *molto legato e stretto*

31 *p*

36 *riten.*

41 *a tempo*

45 *più mosso*  
*ff*

49

53 *p*

80

83

86

89 *cresc.*  
*dim. ed accel.*

92

95 *in tempo*

Auf den ersten Blick hat Chopins Nocturne (1843) im ersten Teil eine noch größere Redundanz als das „Gebet einer Jungfrau“. Motiv a (T. 1-2) wird dreimal auf der gleichen Tonstufe wiederholt.

Bei genauerem Hingucken und Hinhören offenbart sich der große Unterschied. Chopins Stück hat ‚Charakter‘ und eine differenzierte Ausdrucksgestaltung. Die übertriebene Redundanz entpuppt sich als raffiniert-sensibles ästhetisches Spiel mit der Kreisbewegung um den Dreh- und Angelpunkt der Melodie, die Oberquinte c<sup>4</sup>. Der vorherrschende Duktus ist resignativ-fallend. Der Quartaufsprung ist hier noch schwächer als in Schumanns „Träumerei“ und auch die rhythmisch profilierten punktierten Achtel wirken – um das schwebende c<sup>4</sup> kreisend - eher haltlos-torkelnd. Kreisend ist auch die Harmonik, die gleich mit dem zweiten Akkord in die parallele Durtonart wechselt, dann aber sofort wieder zurückgeholt wird. Bei der 3. Wiederholung leistet die Melodie beim weiteren Abstieg zunächst harten Widerstand in dem Triller (T. 6). Der Neapolitaner (Ges<sup>6</sup>) kündigt aber schon den unaufhaltsamen Weg nach unten zum Grundton an. Das Ganze beginnt von vorn (T. 9), der A-Teil (T. 1-8) wird wiederholt, der Triller wird jetzt (T. 14) allerdings um ein gegenläufiges (steigendes) Ornament ergänzt. An dieser Stelle sieht man ganz deutlich, dass Chopins Fiorituren keine bloß äußeren ‚Verzierungen‘ (kosmetische Verschönerungen), sondern ‚sprechende‘ Figuren sind. Der leise Einspruch des Ornaments wird im Folgenden nach außen getragen. In dem Teil B (T. 17-4) beginnt der Widerstand gegen die Depression: Das Motiv ist aufwärts gerichtet und wird aufwärts sequenziert. An die Stelle der Stagnation (Wiederholung) tritt die dynamische Bewegung. Sie kulminiert in dem strahlenden e<sup>4</sup>, dass zunächst als Durchbruch nach C-Dur gehört wird, sich dann aber als Dominante entpuppt, deren Auflösung ins f-Moll den Beginn des resignativen Rückfalls - über dem nun als Orgelpunkt im Bass erscheinenden Zentralton c - einleitet. Das Kreisen beginnt von vorn (T. 25). In diesem A-Teil sind die Gegenkräfte aber noch virulent in der Triolenumspielung (T. 27-28) und dem forte (T. 29-32). Beide Teile werden wiederholt.

Die Gegensätze werden in der Großform noch stärker nach außen getragen als in diesem 1. Abschnitt.

In T. 45 scheint die Einheit des Stückes zu zerbrechen. Wilde quasi-rezitativische Unisonopassagen und kadenzierende Akkordblöcke wechseln einander ab. Der innere Widerstand wird zur Rebellion. Der Zusammenhang mit dem 1. Abschnitt ist erkennbar: Beide Motive sind Ableger aus dem Material des ersten Abschnitts. Die Triolenfigur (T. 48) umschreibt die Kernkonstellation des →c und sinkt dann wie in T. 6-8 skalisch ab (c<sup>4</sup>→f). Auch in dem statischen Akkordblock (T. 49-50) zeigt sich als Innenbewegung die fallende Sekunde des →c. Der punktierte Rhythmus bekommt nun Kraft wie in einer Mazurka und der Umspielungsfigur (T. 27-28 bzw. 43-44) wächst nun durch das ff, die Oktavierung und die Basslage Gewicht zu.

Der nächste Abschnitt (T. 57-72) greift wieder enger auf die Anfangskonstellation zurück, behält aber das Tempo und die innere Bewegtheit bei. Es ist ein bewegter Kampf um die Aufwärtsquart und die fallenden Vierteltonlinien. Die Quart wird nachdrücklich bestätigt. Der Aufwärtsdrang wird verstärkt durch die Aufwärtssequenzierung und die Triolenfiguren im Bass, die nun als rebellierend auffahrende Dreiklangsbrechungen auftreten. Das Ende – eingeleitet mit dem schon angesprochenen Ges-Dur-Akkord - ist ein fast katastrophischer Zusammenbruch mit abstürzenden Sechzehntelläufen und gequälten dissonanten Auffangversuchen - ausgehend von c → des (T. 71)!

Nach den Wirrnissen tritt das Thema nun (T. 73) sozusagen ‚gereinigt‘ auf. Ab T. 77 werden die Triolenfiguren zu einer kontinuierlichen Bewegungsfigur, die aufstrebende und fallende Tendenzen in einer virtuellen Zweistimmigkeit bindet und durch die hohe Lage dem Ganzen Leichtigkeit gibt. Selbst die Chromatik wirkt nun schwerelos. Die belastenden Faktoren treten in Takt 85 noch einmal kurz auf, aber bei ihrem letzten Auftritt versinkt die fallende Linie in den Tiefen des Basses und in einem friedvollen, lang andauernden F-Dur-Klang.<sup>7</sup> Die Triolen entschweben verklärt in die höchsten Höhen.

Dem Ende wird alles eventuell Kitschige genommen durch den angehängten Schluss, die vollstimmige S-D-T-Kadenz. Sie führt das Diminuendo fort und scheint in einem arpeggierten Tonika-Akkord zu verklingen. Doch dann wird überraschend dieser arpeggierte Akkord dreimal im Forte wiederholt. Der verklärte ‚Himmelsblick‘ erscheint so als Utopie, als Sehnsuchtsgeste. Es handelt sich bei dem choralartig-akkordischen Schluss um die bei romantischen Komponisten häufig anzutreffende „Religioso“.

Chopin spielt in seinem Nocturne mit der phrygischen Kadenz (Lamento-Bass), wie sie im Flamenco heute noch lebt (mp3):

Man kann das Stück geradezu als ein „Stück über des → c<sup>4</sup>“ ansehen. Diese Konstellation bestimmt alle Fasern der Komposition. In T. 88-89 sinkt das „des“ endlich in das „c“ der Durtonart zurück. Die choralartige Schlusswendung reflektiert das zum letzten Mal.

### Interpretationsvergleich

- Arthur Rubinstein 1937
- Daniel Barenboim 1982

Einige (wenige) Beobachtungssplitter und (z. T. subjektive) Bewertungen:

Rubinstein spielt wunderbar klar und ohne aufgesetzte sentimentale Akzente. Sehr schön kommt die Schwäche der punktierten Figur in T. 2 zum Ausdruck. Im Schlussteil geht ein bisschen der Virtuose mit ihm durch. Barenboim spielt insgesamt weicher und glatter. Beide weichen an den gleichen Stellen vom Notentext ab:

Über T. 94 wurde schon in der Anmerkung gesprochen.

T. 98/99 spielen beide f, das widerspricht eindeutig Chopins Intentionen.

In T. 19 und 35 spielen beide gleichmäßige Achtel, dabei ist die Punktierung sehr wichtig, unterstützt sie doch den entschlossenen Durchbruch zum ‚strahlenden‘ e im folgenden Takt.

<sup>7</sup> In der oben abgedruckten Fassung (Ausgabe von Mikuli) wird in T. 94 der Bassakkord noch einmal angeschlagen, um sein Verklingen zu vermeiden und die ‚Bodenhaftung‘ präsent zu halten. Andere Ausgaben halten den Akkord einfach durch. Arthur Rubinstein (1937) und Daniel Barenboim (1982) lassen in ihren Einpielungen den Bassakkord dagegen in T. 93 schon verklingen. Dieses reine ‚Entschweben‘ der Triolenfigur ist nicht im Sinne Chopins.

## Chopin und der Musikmarkt

### Barbara Zuber:

"Aus dem wirtschaftlich rückständigen und von der Kapitalisierung des europäischen Musikmarktes abgeschnittenen Polen reiste Chopin 1830 zum zweiten Mal nach Wien, wo zum ersten Mal der Musikmarkt für seine Karriere als Komponist und Pianist Bedeutung erlangte. Die Briefe, die er während seines Wien-Aufenthaltes nach Hause schrieb, schildern seine Anpassungsschwierigkeiten, die Tyrannei des Musikmarktes sehr anschaulich. Anfangs eher belustigt, dann schärfer formuliert, zeigte Chopin zunehmende Verachtung für den Musikmarkt, neigte dazu, sich abzuschließen, als er vom Aufstand der Polen gegen das zaristische Russland erfuhr, und mokierte sich über den >verdorbenen Geschmack des Wiener Publikums<, das in Gasthäusern und auf Tanzböden seine Walzerkönige Lanner und Strauß feierte. Chopins Kritik am Wiener Publikum richtete sich zugleich gegen das Wiener Verlagsgewerbe, das dem jungen Mann höflich die kalte Schulter zeigte und seine Produktionen lieber mit den Konsumbedürfnissen des Massenpublikums abstimme... Nicht so sehr dem Walzer als Genre galt seine Kritik - Chopin hatte bereits vor seinem und während des zweiten Wiener Aufenthaltes eine Reihe von Klavierwalzern komponiert -, sondern einem ganz bestimmten gesellschaftlichen Zusammenhang, in welchem die Tanzbelustigungen eines Massenpublikums und eine dem Markttrend angepasste Tanzmusik miteinander konvergieren.

... Hier dirigierte man in riesigen Ballsälen ebenso riesige Menschenmassen im Dreiviertel-Takt, und ebenso ins Riesige steigerten sich Opuszahlen der Walzerkönige, eine einzige Riesenkette von Walzern, deren massenhafte Verbreitung die Walzerunternehmer Lanner und Strauß mit den vielen Orchestern, die sie unterhielten, gleich mitorganisierten. Alles, was Chopin seitdem an Walzern komponierte, deutete auf Distanzierung von diesem Milieu. Das bedeutete auch eine immer stärkere >Sublimierung des Wiener Elements<, d. h. dessen expressive und pianistische Stilisierung. Chopin >strebte eine Vesselbständigung des Walzers im Sinne einer funktionell ausschließlichen Kunstform an, was ein Zusammendrängen der losen suitenartigen Tanzzykluskonstruktion erforderte. Er beseitigte also all die inneren Ein- und Überleitungen und beschränkte weitgehend die Introduktion, die in den Wiener Gebrauchswalzern zum Tanz vorbereitete< (Andrej Koszewski). Chopin komponierte nun Walzer mit bewusst durchgestalteter Artistik.

... Verlangten die Musikverleger vor allem nach Kompositionen, die sie schnell, billig und massenhaft auf den Markt werfen können, so legte Chopin gerade auf die Ausarbeitung und sorgfältige Prüfung seiner Kompositionen größten Wert. >Ich kann nicht genug daran feilen<, wiederholte er immer wieder in seinen Briefen... Der Vermarktung seines Virtuositums in den großen Konzertsälen von Paris widerstrebte er ebenso. Ihr setzte er die Exklusivität und das ausgewählte Publikum der halböffentlichen Salons (von Pleyel) und der privaten Salons der Pariser feinen Gesellschaft entgegen. Chopin, der aus dem feudalistischen Polen in die Großstadt Paris kam, wählte den Salon, eine aristokratisch-bürgerliche Erscheinungsform verblichener musikalischer Produktions- und Reproduktionsverhältnisse, Überbleibsel der absolutistischen Epoche, das bei der Finanzaristokratie nach den Revolutionswirren von 1830 zu neuen bürgerlichen Ehren kam, ...

... >Unter den Bürgerlichen<, schrieb er aus England, >muss man etwas Verblüffendes, Mechanisches aufweisen, was ich nicht kann; die höhere Gesellschaft, die reist, ist sehr stolz, aber gebildet und gerecht, wenn sie hinzuschauen geruht, doch sie ist durch tausenderlei Dinge so zerstreut, so von der Langeweile der Konvenance umgeben, dass ihr alles einerlei ist, ob die Musik gut oder schlecht ist, wenn sie vom frühen Morgen bis in die Nacht hören muss. Denn hier gibt es Blumenausstellungen mit Musik, Diners mit Musik, Verkaufsbasare mit Musik; Savoyarden, Tschechen, meine Kollegen, alles wird wie Hunde durcheinander gemischt.< Syndrom des Salon und Autonomie. In: Musikkonzepte 45, Fryderyk Chopin, hrsg. von Heinz-Klaus Metzger und Rainer Riehn, München 1985, edition text + kritik, S. 25-30

### Carl Dahlhaus:

"Gegenüber Liszt äußerte Chopin: 'Ich bin nicht geeignet, Konzerte zu geben, da ich vom Publikum scheu gemacht werde, mich von seinem Atem erstickt, von seinen neugierigen Blicken mich paralysiert fühle.'

Obwohl er einmal im Jahr im Pleyelschen Saal auftrat, waren nicht die Konzertsäle, in denen Liszt seinen Ruhm begründete, sondern die Salons der Pariser und der Londoner Aristokratie der Ort, an dem sich Chopin als Pianist wie als Komponist verstanden fühlte. Und man verdunkelt den Sozialcharakter der Chopinschen Musik, wenn man sie gegen die Bezeichnung 'Salonmusik', die durchaus adäquat ist, glaubt in Schutz nehmen zu müssen. Statt sich an einen heruntergekommenen Begriff von Salonmusik zu klammern - einen Begriff, der von Stücken abstrahiert ist, deren Zweck es war, einem bürgerlich-provinziellen Publikum einen musikalischen Wachtraum von Salons vorzuspiegeln, zu denen es nicht zugelassen war -, sollte man versuchen, die Ästhetik einer musikalischen Gattung zu rekonstruieren, die vom Geiste des authentischen Salons getragen war. (Was umgangssprachlich heute Salonmusik heißt, ist fast immer Pseudo-Salonmusik.) ...

Der Geist der philosophisch-literarischen Salons, der sich schließlich auch in der Musik spiegelte - als sie anfang, in Umkehrung von Kants Diktum, 'mehr Kultur als Genuss' zu sein -, war durch die Formen des Essays und des Dialogs im Konversationston, nicht durch die der Abhandlung und des gelehrten Traktats bestimmt. Man kann die Kennzeichnung der klassischen Sonate als thematische Abhandlung oder tönende Meditation durchaus beim Wort nehmen, um verständlich zu machen, warum das Prinzip der Sonate und das der Salonmusik sich ausschlossen, wobei es überflüssig ist, die historische Charakteristik des Gegensatzes durch Epitheta der wechselseitigen Geringschätzung zu stören und einmal von seichter Salonmusik, zum anderen von pedantischem Sonatengeist zu sprechen. (Zu dem einen neigte Schumann, zu dem anderen Debussy.) Der Konversationston, den die Salonmusik anschlug, implizierte keineswegs, dass man es, um nicht als Pedant zu gelten, strikt vermeiden musste, Substantielles zu sagen. (Die fatale Mischung von sentimentaler Kantabilität und mechanischem Figuren- und Passagenwerk, die für die niederen Exemplare der Gattung charakteristisch ist, stellt keineswegs den stilistischen Inbegriff der Salonmusik dar.)...

... In der Dialektik von substantieller Wiederkehr und funktionaler Abwandlung der Teile besteht strukturell und ästhetisch die Pointe einer formalen Disposition, über die ein Buchstabenschema, wie es sonst der einfachen Form Lyrischer Klavierstücke angemessen erscheint, nicht das Geringste besagen würde.

Wenn sich unter der Oberfläche der überschaubaren Simplität eine Differenzierung und Individualisierung versteckt, so ist es für die Prägung der Musik durch den authentischen Geist des Salons ebenso wesentlich, dass sich das artifizielle Moment im Verborgenen hält, wie dass es überhaupt existiert. ('Nascondere l'arte' war seit der Renaissance die ästhetische Parole einer aristokratischen Musikkultur. Und nichts ist für Chopin bezeichnender als die ebenso eifrige wie verhohlene Bach-Rezeption: die latente Aneignung einer Überlieferung, die als Inbegriff des Artifizialen in der Musik galt.)

Neben der formalen Individualisierung, die mit der Unverwechselbarkeit des Chopinschen 'Tons' eng zusammenhängt, gehört die Transformation musikalisch-funktionaler und dichterischer Gattungscharaktere zu den Momenten, die das 'Poetische' der Chopinschen Musik, das Schumann bereits aus opus 2 herausfühlte, ausmachen. Unter einem Gattungscharakter kann man den Inbegriff der Merkmale verstehen, die eine Ballade als Ballade, ein Nocturne als Nocturne oder eine Mazurka als Mazurka konstituieren. Fast das gesamte Chopinsche Œuvre zehrt unverkennbar davon, dass Wesensmerkmale literarischer Gattungen oder funktionaler Musik - wie der 'Wechsel der Töne' in der Ballade, der melodische Duktus des Ständchens im Nocturne (dessen Chopinsche Variante übrigens weniger durch Field als durch Bellini inspiriert erscheint) oder das rustikale rhythmisch-dynamische Muster der Mazurka, des ländlichen polnischen Tanzes im Unterschied zur aristokratischen Polonaise - gleichsam ins Innere der Musik hineingezogen werden, einer Musik, die als autonome Kunst um ihrer selbst willen da ist und in der die literarischen oder musikalisch-funktionalen Gattungscharaktere wie Erinnerungen aufbewahrt sind. Das Generelle, von außen Angeeignete ist aufgehoben in dem spezifisch Chopinschen 'Ton'.

Poetische Musik: In : Neues Handbuch der Musikwissenschaft, Laaber 1980, S. 121f.

Klausurbeispiel für diesen Kontext: <http://www.wisskirchen-online.de/downloads/chopingaenschalsklausur1987.pdf>

**Mozart: „Eine kleine Nachtmusik“, KV 525 (1787)**

In vielen Werken Mozarts ist getreu den Ermahnungen seines Vaters die Einheit von Kunstanspruch und Popularität gewahrt.

**Leopold Mozart (1780):**

"Ich empfehle dir Bey deiner Arbeit nicht einzig und allein für das musikalische, sondern auch für das ohnmusikalische Publikum zu denken, - du weist es sind 100 ohnwissende gegen 10 wahre Kenner, vergiss also das so genannte populare nicht, das auch die langen Ohren Kitzelt."

Brief an seinen Sohn vom 11. 12. 1780. Zit. nach: Mozart, Briefe und Aufzeichnungen, hg. von Bauer und Deutsch, Bd. 3, Kassel 1963, S. 53.

**W. A. Mozart entgegnete:**

"Wegen dem sogenannten Populare sorgen sie nichts, denn, in meiner Oper ist Musik für aller Gattung Leute; - ausgenommen für lange Ohren nicht."

**Wolfgang Amadeus Mozart:**

"... die Concerten [Klavierkonzerte KV 413, 414, 415] sind eben das Mittelding zwischen zu schwer, und zu leicht - sind sehr Brillant - angenehm in die ohren - Natürlich, ohne in das leere zu fallen - hie und da - können auch kenner allein satisfaction erhalten - doch so - dass die nichtkenner damit zufrieden seyn müssen, ohne zu wissen warum."

Brief an seinen Vater vom 27. 12. 1782. Zit. nach: Mozart, Briefe und Aufzeichnungen, hg. von Bauer und Deutsch, Bd. 3, Kassel 1963, S. 245f.

Als 1987 Mozart die „Kleine Nachtmusik“ komponierte, war das anders geworden. Seine Musik wurde von vielen als schwer empfunden. 1788 konnte man in Cramers Magazin lesen:

„Kozeluchs Arbeiten erhalten sich und finden allenthalben Eingang, dahingegen Mozarts Werke durchgehends nicht so ganz gefallen. Wahr ist auch, und seine Haydn dedicierten Quartetten bestätigen es aufs Neue, dass er einen entschiedenen Hang für das Schwere und Ungewöhnliche hat. Aber was hat er auch große und erhabene Gedanken, die einen kühnen Geist verrathen.“

Selbst Mozarts Opern wurden vom Spielplan abgesetzt. Großen Erfolg hatte damals u. a. Carl Ditters von Dittersdorf mit seinen Singspielen.

**Vergleich:**

**Carl Ditters von Dittersdorf: Streichquartett Nr. 3 (1788)**

**Wolfgang Amadeus Mozart: Streichquartett KV 464 (1782-85)**

- Wir vergleichen die beiden Stücke hinsichtlich
  - der Originalität des verwendeten Materials,
  - der horizontalen und vertikalen Dichte der Gedanken,
  - der Art der satztechnischen und motivischen Verarbeitung sowie
  - des Ausdrucksprofils.
  
- Wir bestimmen die stilistische bzw. ästhetische Position der beiden Komponisten. Wir beziehen uns dabei auch auf folgenden Text:

**Carl Ditters von Dittersdorf:**

"... er (Mozart) ist unstreitig eins der größten Originalgenies, und ich habe bisher noch keinen Komponisten gekannt, der so einen erstaunlichen Reichtum von Gedanken besitzt. Ich wünschte, er wäre nicht so verschwenderisch damit. Er lässt den Zuhörer nicht zu Atem kommen, denn kaum will man einem schönen Gedanken nachsinnen, so steht wieder ein anderer herrlicher da, der den vorigen verdrängt, und das geht immer in einem so fort, so dass man am Ende keine dieser Schönheiten im Gedächtnis aufbewahren kann."

Zit. nach: H. J. Moser: Dokumente der Musikgeschichte, Wien 1954, S. 135.

# QUARTETT N° 3

1

Moderato  $\text{♩} = 66$  Carl Ditters von Dittersdorf (1739-1799)

Violino I  
Violino II  
Viola  
Violoncello

Wiener Philharmonischer Verlag N° 364

W. Ph. V. 364

# Quartet

1

W. A. Mozart. 1756-1791. Köchel-Verzeichnis N° 684.

All. Allegro.  $\text{♩} = 108$

Violino I.  
Violino II.  
Viola.  
Violoncello.

No. 88

Ernst Eulenburg Ltd., London-Zürich

## Analyse

Dittersdorf

A(1.Th.) 1-8 abab

B 9-16 cc'cc''

A1 17-24 bb1bb1

C 25-36 c<sub>c</sub>c<sub>c</sub>dd(d)..

D(2.Th.) 37-42 ddd

B 43-50 cc'cc''

Mozart

A(1.Th.) 1-8 a-b a-b

A1 9-16 a1a1a2-..

A2 17-24 a<sub>a</sub><sup>a</sup>

B 25-36 cc1ddd-eee-

C(2.Th.) 37-44 fgfg

+ 45-54 f1 gf hhhh

f g g g g

g g

f'f1f2

Reihungsprinzip:

häufige Wiederholungen  
(Motive, Halbsätze, Perioden)

meist einfacher homophoner Satz,  
nur in C 2st. Imitation

Harmonik sehr einfach: I,V,(IV), nur C etwas  
profilierter (parallele Molltonart, chromatische  
Schärfungen)

melodische Erfindung schematisch und floskelhaft  
z. B. a-b: rhythmisch gleichförmig, einfache  
Dreiklangsbrechung, primitive Repetition

Ausdruck gleichförmig spielerisch-heiter, nur in C  
andeutungsweise pathetisch

hoher Redundanzgrad:  
viele Wiederholungen,  
konventionelles Material,  
geringe strukturelle Dichte

Der Hörer wird in der Vertikalen kaum gefordert, er  
kann sich auf die Melodie konzentrieren, und selbst  
da wird er durch die Wiederholungen (fast jeder  
Gedanke wird erst einmal wiederholt) und die  
einfache additive Reihung entlastet.

Der gleichmäßige Ausdrucksverlauf ermöglicht  
ein entspannteres, oberflächlicheres Hören.

Obwohl nach Mozarts Stück komponiert, gehört  
das Stück dem älteren galanten Stil an.

Der Text bestätigt, dass Dittersdorf ein Vertreter des galanten Stils ist. Für ihn hat die Musik mehr leichten Unterhaltungscharakter. Deshalb betont er die Rücksicht auf den Hörer, den er nicht anstrengen möchte: Er soll nicht außer "Atem" geraten, sondern entspannt und gemütlich zuhören, einem "schönen Gedanken nachsinnen" können (vgl. in seinem eigenen Stück die dauernde Wiederholung der einzelnen Gedanken).

Richtig erkennt er den Reichtum an "originalen" Gedanken bei Mozart - das bestätigt ja auch die Analyse -, aber der Informationswert ist ihm zu hoch, die Gedanken folgen ihm zu schnell aufeinander und überfordern die Gedächtniskapazität.

Was er überhaupt nicht sieht, ist die starke Integration des Materials in Mozarts Musik. Wahrscheinlich haben für ihn die Varianten, vor allem wegen des mit ihnen oft verbundenen Ausdruckswechsels, den Wert neuer Gedanken, nur so ist seine Aussage, dass sich bei Mozart die Gedanken gegenseitig "verdrängen" zu verstehen.

All das zeigt, dass er die im Sturm und Drang eingeleitete stärkere Gefühlsdifferenzierung und stärkere Profilierung der Details gegen den Einheitsablauf ebensowenig mitvollzogen hat wie die Synthese von Detailprofilierung und Substanzgemeinschaft im hochklassischen Stil.

→ Wie ist die „Kleine Nachtmusik“ Mozarts hier einzuordnen?

Reihungs- + Entwicklungsprinzip:

keine wörtlichen Wiederholung, sondern dauernde  
Variantenbildung, stärkere Verarbeitung des Materials

Homophonie (aber abwechslungsreichere Gestaltung der Be-  
gleitstimmen) + dichte 4st. Polyphonie ( A2: Fugato, C: imi-  
tatorische Durchführung mit Engführung)

Harmonik teilweise einfach (aber mit mehr Durchgangs-  
chromatik), teilweise mit auffälliger Profilierung (Dur-Moll-  
Wechsel T.16, Modulation C - H in B).

melodische Erfindung prägnant u. kontrastreich  
z.B. a-b: rhythmisch abwechslungsreich, interessante  
Melodiekurve: akzentuierter Anstoß - erst vorsichtige, dann  
immer stärker zielgerichtete Wellenlinie abwärts - Auffangen der  
Abwärtsbewegung in einem geradlinigen Anstieg, dessen zwei  
letzte Töne in Korrespondenz zum Anfang stehen und so die  
sequenzierte Wiederholung motivieren.

Ausdruck wechselnd: spielerisch-heiter, pathetisch, weich-  
fließend, spannungsvoll drängend u. a.

geringere Redundanz:  
dauernde Variantenbildung,  
vielfältigeres und stärker individualisiertes Material, teilweise  
hohe strukturelle Dichte (satztechnisch und motivisch)

Der Hörer wird in der Vertikalen teilweise stark gefordert:(ein  
Durchhören der motivischen Struktur in C ist nur einem geübten  
Hörer möglich), aber auch in der Horizontalen wechseln die  
Gedanken schneller und abrupter.

Die abwechslungsreiche Ausdrucksentwicklung erfordert ein  
bewusstes empathisches Mitgehen.

entwickelter hochklassischer Stil (Synthese zwischen galantem  
Stil, expressivem Ausdrucksstil des Sturm und Drang und der  
durchbrochenen Arbeit)

Serenade "Eine kleine Nachtmusik" KV 525 (1787) W. A. Mozart

(1756-1791)

Allegro

Violino I  
Violino II  
Viola  
Violoncello e Contrabasso

6

11

18

24

29

34

40

Ulrich Michels:

„Serenade, Divertimento, Notturmo, Kassation sind Begriffe, die im 17./18. Jh. etwa gleichbedeutend für eine unterhaltende Musik (auch Tafelmusik) gebraucht wurden. Ihr Charakter ist heiter, ihre Besetzung klein.

**Serenade**, ital. sera, Abend, oder al sereno, unter heiterem Himmel, im Freien, Werk im Ständchencharakter, eine abendliche Freiluftmusik ohne festgelegte Besetzung oder Satzfolge;

Serenata oder Serenade ist auch ein Vokalständchen oder eine weltl. Huldigungskantate zu festlichen Anlässen aller Art (Fürstenhochzeit, Geburtstag usw.), meist mit allegorischem Inhalt und entsprechender Darbietungsform (Inszenierung). Serenata bezeichnet auch einfache Ständchen oder Lieder;

**Divertimento**, ital. Zerstreung, Unterhaltung, in bunter Satzfolge (3-12), vorzugsweise kammermusikalisch;

**Notturmo**, ital. nächtlich, Nachtmusik (frz. Nocturne), in Form und Besetzung nicht festgelegt;

**Kassation**, ital. Entlassung, eine Feierabendmusik, Musik zur Entspannung.“  
dtv-Atlas Musik, Kassel 2/2005, S. 147

45

50

56

62

In der unkompliziert-heiteren Stimmung, der einfachen und unkomplizierten Harmonik und Melodik ist das Stück Carl Ditters von Dittersdorf sehr nahe. Das ist ein Grund für seine Volkstümlichkeit. Die Gefälligkeit des Stückes ist auch dem Genre „Serenade“ geschuldet, die ja vom Begriff und der Funktion her der leichten Unterhaltung dient. Bei genauerem Hinhören und Hinsehen bemerkt man allerdings gegenüber Dittersdorf eine profiliertere Gestaltung der Details und eine intensivere Ausdrucksgestaltung. Die heftigen Sforzati (T. 18 ff.) und die dynamische Steigerung könnten sogar einem Werk der Sturm- und Drangphase entstammen.

→ Wir markieren in der Partitur Stellen, wo Mozart wie Dittersdorf Phrasen wörtlich oder nur leicht verändert wiederholt.

#### Alfred Einstein:

Leopold hat es einmal angedeutet, als er den Sohn ermahnte, etwas »Gangbares« für den Pariser Geschmack zu komponieren – das sei keine Herabwürdigung der Kunst (13. Aug. 1778): »... schreibe etwas ... das muß Dich ja bekannt machen. Nur Kurz – leicht – popular ... glaubst Du Dich vielleicht durch solche Sachen herunter zu setzen? – keineswegs! hat dann Bach<sup>8</sup> in London jemals etwas anders, als derley Kleinigkeiten herausgegeben? Das Kleine ist groß, wenn es natürlich – flüßend und leicht geschrieben und gründlich gesetzt ist. Es so zu machen ist schwerer als alle die den meisten unverständlichen künstlichen Harmonischen progressionen, und schwer auszuführenden Melodyen. hat sich Bach dadurch heruntersgesetzt? – keineswegs! Der gute Satz, und die ordnung, il filo – dieses unterscheidet den Meister vom Stümper auch in Kleinigkeiten ...«

... Das größte Geheimnis im Geheimnis der Instrumentalwerke Mozarts ist jedoch die Einheit der einzelnen Sätze, das, was Leopold mit »il filo« bezeichnet hat, der »Faden«, die Folge und der Zusammenhang der Gedanken. Dieser Zusammenhang ist weniger ostensibel als bei den meisten andern großen Komponisten, wie etwa bei Beethoven, der viel mehr mit Kontrasten arbeitet als Mozart, dessen Sätze und Satzfolgen viel häufiger aus einem einzigen motivischen Keim erwachsen sind. Und Beethoven – wie auch sein Vorgänger Haydn, beide in bestimmtem Sinn Revolutionäre, hatten es viel mehr not als Mozart, ihren Werken eine merkbare, nachweisbare Einheit zu geben – ihr Werk musste aus sich selbst gerechtfertigt werden können. Mozart war ein Traditionalist. Man versteht ihn nicht ganz, nicht ganz seine Grazie, seinen Humor, seine Kühnheit, wenn man nicht sein Verhältnis zur Tradition kennt, nicht weiß, wo er ihr folgt, wo er mit ihr spielt, wo er von ihr abweicht. Es ist sein Glück, sein historisches und sein persönliches als Künstler, dass er sich noch innerhalb eines gegebenen Rahmens bewegen darf, dass er organische – nicht willkürlich gemachte, dass er gewachsene – nicht gewaltsam hervorgetriebene Formen benutzt. Eine Aria ist eine Aria; eine Sonate ist eine Sonate; ein Sonatensatz hat sein bestimmtes Gesetz, das Mozart niemals durchbrechen wird.

Mozart. Sein Charakter, sein Werk, Stockholm 1947, S. 173 und 200

Mozart ist nicht so leicht zu analysieren wie Haydn und Beethoven. Darauf weist Einstein mit Recht hin. Das markante Fanfarenthema am Anfang sucht man in der ganzen Exposition ein zweites Mal vergebens, erst zu Beginn der Durchführung taucht es nochmal auf, ohne auch hier weitere Spuren zu hinterlassen. Zu Beginn der Reprise erscheint es natürlich noch einmal und dann als Coda. Es bildet also den Rahmen des Stückes, ohne selbst entfaltet/entwickelt zu werden. Man muss schon eine Lupe nehmen, um Ableitungen zu entdecken:

Immerhin erkennt man in der Anfangskonstellation den viele klassische Sonaten bestimmenden dualistischen Gegensatz von aufspringender Akkordbrechung und fallender Sekundlinie (T. 1-6), sie sind allerdings nicht Bestandteile eines ‚geschlossenen‘ dualistischen Themas.

Das Anfangs-Thema (T. 1-4) ist also etwas anderes als ein Brennpunkt motivischer Konstellationen, die nachher ausgefaltet werden. Es ist eine Geste, die - wie bei einem Schauspieler auf der Bühne - bestimmte Vorstellungen evoziert: heroisch, kraftvoll. Besonders das Unisono verstärkt diese Konnotation. Der dreimal wiederholte Quartansprung verdeutlicht die Anstrengung, die erforderlich ist für den Aufstieg der Fanfaren. Die Umkehrung der Geste auf der Dominante wirkt wie ein Atemholen für den nächsten Anlauf. Was aber dann (T. 5) kommt, ist kein Befreiungsschlag, sondern ein Festsitzen auf dem Orgelpunkt g und ein Hin und Her zwischen T und D, wie es schon den ersten 4 Takten zu beobachten war. Jetzt ist es aber intensiviert, der Wechsel erfolgt nicht mehr nach 2 Takten, sondern taktweise. Die Melodie dazu ist alles andere als heroisch. Auf der ersten Taktzeit findet sich dreimal ein weiches Seufzermotiv und auch die Bewegungsrichtung des vorhergehenden Dreitonmotivs ist skalisch fallend, lediglich das zweite Dreitonmotiv hält noch Kontakt zu der Akkordbrechung des Anfangsthemas. Das skalische Dreitonmotiv wird zum zentralen Kern vieler Ableitungen.

Nach vier Takten löst sich der Stau in eine fünftönige, ornamental umspielte skalische Aufwärtsbewegung auf, deren Kraft aber sofort wieder auf dem Höhepunkt (d<sup>4</sup>) erlischt. Der Spitzenton bleibt ratlos auf einem Sextakkord in der Luft hängen. Nun ist es zunächst einmal aus mit dem Heroismus. Es folgt (T. 15) ein weiteres Thema im Piano, eine augmentierte Variante der voraufgehenden fallenden Achtellinie. Es zeigt seine sanfte Natur mit Terzenparallelen und fallenden Seufzern. Die vorsichtige, durch Pausen zerhackte Gegenbewegung am Schluss der 4Takt-Phrase verpufft gleich wieder. Erst bei der Wiederholung des Themas kommt es zu einer, nun aber wirklich erstaunlichen Kraftanstrengung, wieder über dem Orgelpunkt g. Die Aufwärtsbewegung - die tremolierte Ausführung in den Violinen verrät die Anstrengung - bricht, unterstützt von dem Crescendo, zur Dominante durch. Der Spitzenton ist wieder das d<sup>4</sup> (T. 22), das nun aber triumphierend festgehalten und immer wieder bestätigt wird, und wieder mit dem Tonika-Dominantwechsel (D-A), der nun noch einmal beschleunigt wird: er erfolgt zunächst halbtaktig (T. 22/23), dann sogar auf jedem Taktschlag (T. 26). Dazwischen (T. 24/25) gibt es ein ziemlich leeres Triumphgetöse, das nur über die rollende Dreiton-Achtelfigur des Basses in den Zusammenhang eingebunden bleibt. Die oben als ‚gesucht‘ charakterisierte Beziehung zum Fanfarenthema erhält im Zusammenhang der Analyse eine Legitimation. Es handelt sich dabei nicht um eine motivische Ableitung im Sinne Haydns und Beethovens, sondern um eine subkutane Beziehung, die sich aus den exponierten Gesten und deren innerem Zusammenhang ergibt. Mozart ist nicht umsonst ein genialer Opernkomponist. Auch seine Instrumentalkomposition hat szenischen Charakter, auch wenn sie, wie hier, brav in der Sonatenform auftritt. Immer hat die Musik eine zwingende innere Logik.

<sup>8</sup> Gemeint ist Johann Christian Bach, der den jungen Mozart sehr stark beeinflusst hat.

Das 2. Thema (T. 28 ff.) steht dem Sonatensatz-Schema entsprechend auf der Dominante und kontrastiert zum 1. Thema (p, fallender Sekundgang). Das ist aber nur die Fassade, das Eigentliche wird damit nicht erfasst. Ist das 1. Thema (T. 1-4) überhaupt das 1. Thema oder ist es nicht viel eher ein vorangestelltes Motto, zu dem sich alles Folgende in unterschiedlicher Weise verhält. Das geschieht aber schon ab T. 5 in drei unterschiedlichen Phasen, die in einem logischen Zusammenhang stehen. Das ‚2. Thema‘ ist in diesem Zusammenhang eine weitere, die 4. Phase. Sie greift die fallende Linie aus T. 5/6 bzw. 12/13 und die durch Achtelpausen getrennten Achtel aus T. 14 auf und entwickelt daraus eine leicht-chevalereske Szene. Bei der Wiederholung des Themas (T. 32 ff.) wird es ironisiert durch einen galant-oberflächlichen Kontrapunkt aus Tonrepetitionen in der 1. Violine. Es folgen (T. 35 ff.) 4 ‚Verbeugungen‘ mit dem Seufzermotiv. Dann kommt das Ganze noch mehrmals ‚echt‘ ‚männlich-ritterlich‘ im Forte. Es ist ein witziges Spiel, das Mozart mit dem Heroischen (Höfischen?) hier treibt. So entlarvt ist der schelmisch-blinzelnde Schluss der Exposition (T. 54/55) die vorhergehende – an T. 18 ff. erinnernde – aufwärts stürmende Unisonopassage als leere Gesticulation. Als Essenz der Exposition greift die Durchführung (T. 56 ff.) die heldische Anfangsgeste und die endlos wiederholten „Bücklinge“ aus T. 35 ff. auf. Die aus dem skalischen Dreiton-Motiv abgeleitete Begleitung dieser Stelle hat eine pikante Ähnlichkeit mit dem Kinderlied „Summ, summ, summ“<sup>9</sup>:

Eine kleine Nachtmusik“ schrieb Mozart 2 Wochen nach seinem „Ein musikalischer Spaß“, in dem er den musikalischen Dilettantismus nachahmte und parodistisch durch den Kakao zog. Alfred Einstein sieht die beiden Werke als Geschwisterpaar an. Danach wollte Mozart in der „kleinen Nachtmusik“ zeigen, dass man auch mit einfachen Mitteln und Allerweltsfloskeln ein Kunstwerk schaffen kann. Voraussetzung dazu sind aber kompositorische Intelligenz und ‚Geschmack‘, genau das, was Haydn zwei Jahre zuvor Mozart bescheinigt hatte.

**Haydn:** (16. Februar 1785) in einem Brief an Mozarts Vater Leopold: „Ich sage ihnen vor gott, als ein ehrlicher Mann, ihr Sohn ist der größte Componist, den ich von Person und den Nahmen nach kenne: er hat geschmack und über das die größte Compositionswissenschaft“.

Der Unterschied zu Beethoven kommt sogar im Vergleich der beiden c-Moll-Sonaten deutlich zum Vorschein, obwohl Mozart hier Beethoven sehr nahe kommt<sup>10</sup>. Beide Stücke sind von dem verbreiteten dualistischen Gestaltungsmuster „steigende Akkordbrechung - fallender Sekundgang“ geprägt. Bei Mozart ist die Ableitung der musikalischen Entwicklung aus der Anfangskonstellation schwieriger nachzuweisen als bei Beethoven. Zwingend sind beide Lösungen. In der Kleinen Nachtmusik ist der Nachweis nochmal schwieriger, da der Dualismus nicht in dieser Deutlichkeit exponiert wird.

Ludwig van Beethoven: Sonate op. 10, Nr. 1 (1796/98)

<sup>9</sup> Der Text stammt von Hoffmann von Fallersleben (1835). Die Melodie wurde zuerst 1825 aufgezeichnet.

<sup>10</sup> Man hat den Eindruck, dass Beethoven hier Mozarts Stück bewusst als Vorlage nimmt, um es zu ‚übertreffen‘.

Wie sehr der 1. Satz von Mozarts Kleiner Nachtmusik von dem skalischen 3- bzw. 4-Ton-Motiv geprägt ist verdeutlicht folgende grafische Analyse:

Serenade "Eine kleine Nachtmusik" KV 525 (1787) W. A. Mozart (1756-1791) 1 2 3

Allegro

Violino I  
Violino II  
Viola  
Violoncello e Contrabasso

6  
11  
18  
24  
29  
34  
40  
45  
50  
56  
62

Dabei werden auch zunächst harmlos erscheinende Varianten in das beziehungsreiche Formnetz integriert, indem sie sich weiter entfalten. Die augmentierte, von Pausen durchsetzte Variante des Dreiton-Motivs (T. 14) z.B. prägt weitgehend das „2. Thema“ (T. 28-34) sowie den Schlusstakt der Exposition (T. 55).

#### Einspielung von André Rieu (Video):

<http://de.youtube.com/watch?v=18qnDgWQgFU>

Es handelt sich um ein Medley, früher sagte man Potpourri<sup>11</sup>. Befriedigt wird damit ein kulinarisches Verhalten. Mit Ästhetik hat das nichts zu tun. Rieu geht dabei auf die unterste Stufe: Es fehlt z. B. an intelligenten Überleitungen oder interessanten Verknüpfungen und überhaupt am ernsthaften Willen, etwas künstlerisch Vertretbares hervorzubringen. Verdeckt wird der Mangel durch ostentative Witzigkeit, deren Qualität der eingblendete augenzwinkernde Mozartkugeln-Mozart signalisiert. In der Musik selbst ist von Witz nichts zu spüren. Die dauernden direkten Schnitte in andere Stücke (von „Ah, vous dirai-je Mama“ bis zum „Rondo alla turca“ und zum pseudomozartischen „Schlafe mein Prinzchen, schlaf ein“) sind beliebig und von keinem ästhetischen Reiz. Der grundsätzlichen Gefahr, dass beim Potpourri die einzelnen Bestandteile auf ihren Wiedererkennungswert reduziert werden (Ah! Mozart!), wird in keiner Weise entgegengearbeitet.

Erstaunlich ist angesichts dieser unsäglichen Klangkleisterei, dass in der Wahl der beiden ersten Einsprengsel unbewusst ein richtiges Gespür für das Wesen der Kleinen Nachtmusik zum Vorschein kommt: Das „Ah, vous dirai-je Mama“ passt zur Einfachheit des Stückes, das „Non più andrai“ aus Figaros Hochzeit entspricht genau der Karikierung des ‚Heldisch-Höfischen‘.

<sup>11</sup> Ursprungsbedeutung (französisch): Topf-Allerlei (Ragout aus verschiedenen im Topf verrührten Fleischresten). In der Musik setzten sich Potpourris mit der Entwicklung der bürgerlichen Musik und dem Bedürfnis nach Stoff für das häusliche Klavier zu Beginn des 19. Jahrhunderts durch. Sie ermöglichten es, die ‚Perlen‘, die ‚schönen Stellen‘ aus berühmten Werken der Musik im eigenen ‚Salon‘ jederzeit und möglichst leicht realisierbar zur Verfügung zu haben.

**Georg Kreisler: Eine kleine Gutenachtmusik (1975):**

<p>[Prolog]  Hingegen, wenn man kultiviert ist,  wie schön in Konzerte zu gehn.  Dort zeigt man, wie gut man dressiert ist,  und auch sonst ist so manches zu sehn.  Man geht ja nicht hin wegen der hohen Kultur,  weil, sonst ginge man schleunigst zurück.  Auch nicht zum Vergnügen, ja gar keine Spur,  und schon gar nicht wegen der Musik.</p> <p>Man geht heutzutage ins Konzert,  weil man dort verschiedenes erfährt.</p> <p>Erstens ist man nicht irgendwo  und trotzdem nirgendwo.  Man gilt als künstlerisch und doch solid.  Wer ins Konzert geht, hat es schon zu was gebracht.</p> <p>Mozart gut geübt  ist beliebt,  weil er nie plötzlich in Gespräche kracht.  Ja, der Wolfgang Amadeus  hat sich noch beim Komponieren was gedacht.</p> <p>So sitzt man da und schaut herum  auf das andre Publikum,  gruppierts im Geiste um,  und wenn das laute Tuten, Blasen, Fiedeln, Lärmen zu sehr  stört,  dann redet man sein eigenes Konzert.</p> <p>Übergehn wir die paar Leut, die den Mozart hören wollen,  man kennt sie dran, daß sie die Augen schließen,  weil sie sich dann angeblich mehr konzentrieren.</p> <p>Frau Schmidt trägt heut Reseda,  die Haut schaut aus wie Leder.  Frau Meier trägt das Gelbe,  seit Monaten dasselbe.  Auch Herr Blau weiß genau,  warum er im Konzert ist, nämlich wegen seiner Frau.</p> <p>Frau Stein trägt den Chinchilla,  die Tochter ist in Lila.  Das Söhnchen, ach du Loser,  ist heute ganz in Rosa.  Nur Herr Liszt,  blickt ganz trist,  weil die Harfenistin in der Hoffnung von ihm ist.</p> <p>So schaut man rundherum im Saal  und sammelt neues Material mit Kennerblick,  über Mozarts »Kleine Nachtmusik«.</p> <p>Meistens ist bei Mozart ein Konzert  ausverkauft und immer sehr begehrt.</p>	<p>Da drüben der Herr Mandel  bespricht einen miesen Handel,  Frau Kraus ist mit Herrn Kober,  das geht schon seit Oktober,  Herr Schulz ist mit Soubrette,  Herr Lutz rennt zur Toilette,  Herr Koch und Fräulein Griebe  besprechen ihre Triebe,  Herr Rauter schaltet weise  sein Hörgerät auf leise,  Herr Drechsel schreibt einen Wechsel,  Herr Unger hat schon Hunger.  Man fragt sich nur, wozu braucht man Musik dazu!</p> <p>Bei jedem richtigen Konzert  ist Musik ein Fremdkörper, der stört</p> <p>Mozart kann noch erträglich sein,  auch Bach kann möglich sein,  hingegen Beethoven ist schon zu laut.  Auch Bruckner, Brahms und Gustav Mahler lenken ab,  und ich finde, mit Hindemith  geht man auf jeden Fall schon viel zu weit.  Ganz zu schweigen von Banausen wie Stockhausen  oder Schönberg oder Egk,  die müssen weg,  die sind nicht fein,  im Konzert kann ich nicht schreien,  modern bin ich allein.  Strawinsky macht mich krank,  genau dasselbe gilt für Orff,  Daß der das dorf!</p> <p>Drum wenn man Modernes spielt,  will kein Mensch mehr hingehn,  bis auf die Leute, die die Augen schließen,  weil sie sich dann angeblich mehr konzentrieren.</p> <p>Doch nirgends ein Herr Mandel  mit einem miesen Handel,  Frau Stein ist samt Chinchilla  daheim in ihrer Villa,  auch Frau Kraus  bleibt zu Haus,  statt die Scheidung zu riskieren wie bei Bach und Johann  Strauß,</p> <p>Herr Schulz geht früh zu Bette  statt aus mit der Soubrette,  es schaltet auch Herr Rauter  sein Hörgerät auf lauter.</p> <p>Jedermann  denkt dann dran,  daß Musik auch protestierend und rebellisch wirken kann.  Am Ende merkt man noch, oh Graus,  Musik klärt auf und sagt was aus  und stürmt das Haus.</p> <p>Aber noch haben wir ja Mozarts »Kleine Nachtmusik«,  zum hundertzwölften Male Mozarts »Kleine Nachtmusik«.  Die Welt bleibt heil!  Die Kunst greift nicht ins Leben ein,  im Gegenteil!  Die Kunst soll niemand reizen, darin liegt ihr Reiz.  Applaus allerseits!</p>
---	---

Georg Kreislers Kritik an der Mozartrezeption hat eine große Nähe zu der o. a. Beschreibung des bürgerlichen Musikkonsums im Jahre 1812 durch E.T.A. Hoffmann.

Es gibt nur ein „paar Leut, die den Mozart hören wollen“. Die „schließen ihre Augen“, um sich zu „konzentrieren“. Das ist ein Ausfluss romantischer Musikästhetik, nach der die „reine“, autonome Musik in einem ästhetisch-metaphysischen Bereich spielt. „Die Kunst greift nicht ins Leben ein“. Das galt lange Zeit vor allem für Mozart, den die Romantik zum „Götterlieblich“ stilisierte. Damit bleibt die Musik bedeutungslos und wird als abgesunkenes Kulturgut zum unbedenklichen Marktartikel zur Befriedigung selbstbezoglicher Bedürfnisse.

Leider wird auch in der Musikpädagogik die „kleine Nachtmusik“ noch immer als Musterobjekt für die Demonstration klassischer Ideal-Merkmale gemacht. Die obige Analyse hat gezeigt, wie eng und unangemessen eine solche Haltung ist.

W. A. Mozart: Ein musikalischer Spaß, KV 522 (14. 6. 1787)

The image shows a musical score for 'Ein musikalischer Spaß, KV 522' by Wolfgang Amadeus Mozart. The score is for a full orchestra and includes parts for 2 Corni, Violin I, Violin II, Viola, and Bass. The tempo is marked 'Allegro'. The score is divided into four systems, with measures 10, 15, 20, 25, and 30 indicated. Dynamics range from piano (p) to forte (f). The score is written in C major and 3/4 time. The first system shows the beginning of the piece with a forte dynamic. The second system shows a change in dynamics to piano (p) and then back to forte (f). The third system shows a change in dynamics to piano (p) and then back to forte (f). The fourth system shows a change in dynamics to forte (f) and then back to piano (p).

Dieses Stück Mozarts ist eine Persiflage auf die komponierenden Dilettanten. Es wird damit zur Negativbeschreibung seiner kompositorischen Ästhetik.

→ Wir arbeiten die satirischen Elemente der Komposition heraus und ermitteln so die ästhetischen Normen, die hier verletzt werden:

z. B:  
aneinander geklebte Einzelteile  
versus organischer  
Zusammenhang,  
einfallslose Klischéwendungen  
versus Originalität / Stilhöhe,  
usw.

Links zum Thema „Kunst und Popularität“:

<http://www.wisskirchen-online.de/downloads/19836kunstundpopularitaetmub.pdf>

<http://www.wisskirchen-online.de/downloads/1983kunstundpopularitaetkongrebericht.pdf>

<http://www.wisskirchen-online.de/downloads/1982bswberlinmaterial.pdf>

<p>Sonetto Dimostrativo Sopra il Concerto Intitolato La Primavera Del Signore D. Antonio Vivaldi</p> <p>Giunt' e la Primavera e festosetti La salutn gl' Augei con lieto canto, E i fonti allo spirar de' Zeffiretti Con dolce mormorio scorrono intanto:</p> <p>Vengon' coprendo l'aer di nero amanto E Lampi, e tuoni ad annuntiarla eletti. Indi tacendo questi, gl' Augeletti; Tornan' di nuovo al lor canoro incanto:</p> <p>E quindi sul fiorito ameno prato Al caro mormorio di fronde e piante Dorme 'l Caprar col fido can' a lato.</p> <p>Di pastoral Zampogna al suon festante Danzan Ninfe e Pastor nel tetto amato Di primavera all' apparir brillante.</p>	<p>Erklärendes Sonett zu dem Concerto mit dem Titel Der Frühling von Herrn Don Antonio Vivaldi</p> <p><i>(1.Satz: Allegro)</i></p> <p>Der Frühling ist gekommen, und festlich begrüßen ihn die Vögel mit frohem Gesang. Und die Quellen zum Säuseln der Zephiretten fließen schon mit süßem Gemurmél.</p> <p>Während sich der Himmel mit schwarzem Mantel bedeckt, kommen einzelne Blitze und Donner, den Frühling anzukündigen. Doch als sie schweigen, beginnen die Vögel von neuem ihr tonreiches Lied.</p> <p><i>(2.Satz: Largo e pianissimo sempre)</i></p> <p>Und dort, auf schöner blühender Wiese beim lieblichen Säuseln von Blättern und Gräsern schläft der Hirt, den treuen Hund zur Seite.</p> <p><i>(3.Satz: Danza pastorale. Allegro)</i></p> <p>Zum festlichen Ton des Dudelsacks tanzen Nymphen und Schäfer in der geliebten Wohnung des Frühlings zu seinem prachtvollen Erscheinen.</p>
--	--

**Form**

**A**<sup>1</sup> **A**<sup>1</sup> **A**<sup>2</sup> **A**<sup>2</sup>    **B** Ucelli<sup>1</sup>    **C** Zeffiretti    **D** Lampi/Tuoni    **E** Ucelli<sup>2</sup>    **F** Solo  
**A**<sup>1</sup> **A**<sup>1</sup> **A**<sup>2</sup> **A**<sup>2</sup>    **A**<sup>2</sup>    **A**<sup>2</sup>    **A**<sup>2</sup>    **A**<sup>1</sup>    **A**<sup>2</sup> **A**<sup>2</sup>

Seit dem 16. Jahrhundert bezeichnen Begriffe wie Sonata (sonare = klingen), Concerto und Sinfonia reine Instrumentalstücke. In diesen drei Formen vollzog sich allmählich der Aufstieg der nicht ans Wort gebundenen Musik zu einer autonomen Kunst, die schließlich in der 2. Hälfte des 18. Jahrhunderts ihren endgültigen Durchbruch erlebte, im 19. Jahrhundert sogar über die wortgebundene Musik gestellt wurde, weil in ihr Aussagen gemacht werden können, die die Sprache übersteigen. ('Wo die Sprache aufhört, fängt die Musik an.')

**Concerto** ('Übereinstimmung', 'Vereinigung'<sup>12</sup>) bezeichnet seit dem 16. Jh. ein vokales oder instrumentales Ensemble. Im 17. Jh. steht "concertato" für den neuen ('konzertierenden') Generalbassstil im Gegensatz zum alten (strengen) Kirchenstil. Immer mehr wird der Begriff Concerto auf den instrumentalsten Sektor begrenzt. Ende des 17. Jahrhunderts ist das Concerto ein mehrsätziges Instrumentalwerk, bei dem - in Anlehnung an die Mehrchörigkeit des 16. und 17. Jahrhunderts - zwei Gruppen (Tutti - Solo bzw. Soli) sich gegenüberstehen und vermischen. Es gibt zwei Typen eines solchen Gruppenmusizierens:

**Concerto grosso** (großes, stark besetztes Konzert): ein kleiner Klangkörper (Concertino) steht dem Orchester (Concerto grosso oder Tutti oder Ripieno) gegenüber.

**Solokonzert**: Ein Solist oder mehrere Solisten stehen dem Orchester gegenüber.

Die Form des Concerto ist eine Reihungsform, bei der ein im Kern gleichbleibender Teil (Ritornell, Hauptsatz) immer 'wiederkehrt'. Die wechselnden Zwischenteile nennt man Couplets<sup>13</sup>. Das Grundmodell eines solchen Konzertsatzes könnte so aussehen:

Solo/Soli    Coupl. I    Coupl. II    Coupl. III    Coupl. IV    Coupl. V  
Tutti    Rit.    Rit.    Rit.    Rit.    Rit.    Rit.

Das Ritornell wird vom Tutti gespielt und bleibt im Kern unverändert, die jeweils unterschiedlichen Couplets werden vom Solisten (mit Begleitung) oder dem Concertino vorgetragen. Die Couplets bringen nicht unbedingt neues Material, sondern sind quasi Varianten des Ritornells.

Im vorliegenden Stück sind die Couplets deutlich vom Ritornell getrennt, weil sie die Natur „malen“. Sie stehen auf jeweils einem einzigen Akkord, haben also keine harmonische Entwicklung. Lediglich Donner und Blitz haben einige chromatische Bewegung, durch die Angstgefühle ausgedrückt werden sollen. Und der Übergang zum (wieder auf dem E-Dreiklang stehenden) 2. Vogelkonzert hat als Reminiszenz an das Gewitter noch eine chromatische Tonleiter. Das Ritornell malt nicht, sondern drückt das Gefühl der ‚festlichen‘ Freude aus (Zeile 1 des Sonetts). Dazu tragen vor allem das schnelle Tempo, der anapästische Rhythmus  und die tänzerischen Tonrepetitionen bei. Letztere korrespondieren mit der stehenden Harmonik (E-Dur-Dreiklang), die damit eine Brücke zu den harmonisch stagnierenden Couplets schlägt. Der lombardische Rhythmus  in der Variante des Ritornells (A<sup>2</sup>) verweist auf einen Bauerntanz. Überhaupt verdanken sich die Einfachheit in Melodik und Harmonik dem pastoralen Gestus der Musik. Auch die Echowirkungen (als Raumfiguren) gehören zu einer solchen 'ländlichen' Natur. In Reinkultur zeigt sich der pastorale Charakter im 3. Satz des Concertos (Danza Pastorale) mit Siciliano-Rhythmus und dudelsackähnlichen Bordunklängen. "Schäfer"-Spiele gehörten damals zum Repertoire feudaler Feste. Und solche Feste gab es in dem reichen, weltoffenen Venedig, wo Vivaldi wirkte, nicht nur während der fast ein halbes Jahr dauernden Karnevalssaison, sondern das ganze Jahr über zu Hauf.

**Werner Braun:**

Zu allen Zeiten und durch alle gesellschaftlichen Schichtungen hindurch kann man zwei Grade der Zuwendung zur Musik unterscheiden: wahrnehmen (vage zur Kenntnis nehmen) und hinhören (die Aufmerksamkeit auf die Musik richten). Im erstgenannten Fall dient die Musik gleichsam als Geräuschkulisse; sie darf weder fehlen noch hervortreten. Im zweitgenannten Fall verlassen die Begleitumstände der Darbietung von Musik; diese allein ist wichtig. Zwischen den beiden Grundformen vermitteln Übergänge: Auch die fluktuierende Aufmerksamkeit gehört zu den nicht geschichtlichen, sondern anthropologischen Gegebenheiten. ... Dass das 17. Jahrhundert ungeachtet fortdauernder Funktionalität der Musik aufs Hinhören gerichtet war, folgt aus den vielen damals neu entstandenen Gattungen und aus der großen Rolle, die dem Kontrastprinzip zuerkannt wurde, und zwar nicht nur in den Programmen der Tafelunterhaltungen, sondern in den Kompositionen selbst. In der Mehrchörigkeit unterbrechen wichtige Tutti-Ritornelle die konzertanten oder polyphonen Verläufe. Frühvenezianische Opern bringen rezitativische und ariose Formulierungen dicht hintereinander.

Die Instrumentalmusik wurde in dieser Zeit erstmalig als hörensenswert anerkannt. Auf die provokante und anspruchsvolle Frage des französischen Literaten Bernhard Fontenelle: »Sonate que me veux-tu?« lauten zwei möglichen Antworten: Sie schildert wie die Vokalmusik etwas Bestimmtes, und sie bietet Reize eigener Art. In fast allen europäischen Ländern entstanden zahlreicher als bisher deskriptive Kompositionen, ältere Anregungen aus den Battaglien und anderen instrumentalsten »Programm-Werken« fortführend. In Leipzig veröffentlichte Johann Kuhnau seine Musikalische Vorstellung einiger Biblischer Historien (1700) für Saitenklavier mit beigegebenen ausführlichen Erläuterungen, in Stralsund lässt der Organist und Musikschriftsteller Christoph Raupach zu seinen Orchesterstunden am Sonntagnachmittag des Jahres 1710 Zettel verteilen, auf denen die von ihm vorgeführten Präludien und Choralvariationen inhaltlich erklärt und die entsprechenden Liedtexte abgedruckt sind." Während sich die Franzosen an den geistreichen Charakterstücken und musikalischen Porträts ihrer Clavecinisten erfreuen, veröffentlicht der Venezianer Vivaldi seine Jahreszeiten- Konzerte mit detaillierten Beschreibungen in Sonett-Form.

Auf die »Reize eigener Art« zielte der Passauer Hofkapellmeister Georg Muffat mit seinen Concerti grossi von 1695 und

<sup>12</sup> Das Wort ist abgeleitet vom mittellateinischen/italienischen ‚concertare‘ = zusammenwirken. Früher (vgl. Praetorius 1619) leitete man das Wort vom lateinischen concertare (= wettstreiten) ab.

<sup>13</sup> Das (französische) Wort kommt von lateinisch copula = Verbindung(ssstück) und meint die wechselnden Strophen zu einem festen Refrain.

1698, indem er in der Vorrede zu den weder zur Kirchenmusik noch zum Tanzen bestimmten Kompositionen zwei Ratschläge erteilte:

1. Durch übertreibende Regie (laut — leise, rasch — langsam, voll — dünn) kann das Gehör (wie das Auge durch den Gegensatz von Licht und Schatten) »in absonderliche Verwunderung verzuckt« werden.

2. Eine rasche Aufeinanderfolge der Sätze möge das Werk zusammenhängend hervortreten lassen und die »Zuhörer in einer kontinuierlichen Aufmerksamkeit« bis zum überraschenden Ende erhalten.

Nähere Aufschlüsse über diese Aufmerksamkeit vermitteln die Maler und Graphiker, sofern sie in die Darstellung von Musikszenen auch Hörer aufgenommen haben. Nach ihrem Zeugnis ist das konzentrierte Zuhören — das auf die klingenden Werke gerichtete Kunstinteresse — eine Neuerung der Renaissance. Im gotischen Engelskonzert blickten die Spieler wie die sonst noch Anwesenden auf ein abgebildetes oder imaginäres himmlisches Ziel; Musik war eine Form der Anbetung. Seit etwa 1530 ist dagegen der Blick häufig auf die Musikobjekte (Spieler, Sänger, Ensemble, Instrumente, Noten) gerichtet.

Musik des 17. Jahrhunderts, Laaber 1981, S. 62/63



Poussin: Hl. Cäcilia, 2. Drittel des 17. Jh.s

Die veränderte Haltung zur Musik erschließt sich in einem Vergleich der Cäciliendarstellung Poussins mit der Raffaels (s. Teil a).

### Vergleich mit Bachs Brandenburgischem Konzert Nr. 3

Vivaldi: La Prima vera

Beide Stücke haben den gleichen anapästischen Freudenrhythmus. Vivaldis Thema wirkt klarer, übersichtlicher, einfacher und eingängiger, Bachs Thema viel dichter, verwinkelter, ‚konstruierter‘, komplexer.

Vivaldi bringt Farbe in sein Thema durch die Echowirkungen und durch plastische metrische ‚Arbeit‘: die beiden ersten Zeilen sind dreitaktig, die folgenden viertaktig. Die 3. und die 4. Zeile greifen das Anfangsthema etwas überhöht auf und intensivieren durch den lombardischen Rhythmus mit dem frei einsetzenden Vorhalt (cis‘‘) dessen Freudengestus, der nun fast wie ein ‚Juchzer‘ wirkt. Die Herauslösung dieses ‚Juchzers‘ aus der Phrase und seine nochmalige Wiederholung in T. 13 verstärken das noch einmal. Bei genauerem Hinhören und Hinsehen ist also Vivaldis Thema mitnichten simpel, sondern von eleganter Raffinesse.

Bachs Thema spielt mit Tonräumen und Tonachsen. Von der Achse g‘ springt die dreitönige Mordentfigur abwärts über die Töne des Dreiklangs bis zum unteren Oktavton g. Dann wird der aufgerissene Raum durch die Aufwärts-Tonleiter gefüllt und erweitert bis zur Oberquinte d‘. In diesem Vorgang konstituiert sich in der Mitte des 2. Taktes das d‘ als neue Achse, die wieder mit dem Mordentmotiv markiert wird. Die Grafik zeigt, wie sich der Vorgang nun in umgekehrter Richtung wiederholt. Dabei gibt es noch viele interessante Beobachtungen zu machen, z. B. dass das Mordentmotiv, dem eine Beharrungstendenz innewohnt, zunehmend und schließlich ganz verschwindet. Das Ganze ist ein wundervolles energetisches Spiel zwischen Statik und Dynamik.

Angesichts dieses Themas wundert es nicht, dass bei Bach im weiteren Verlauf die Couplets die spannungsvolle thematische Konstellation aufgreifen und weiterführen und das ganze Stück – ähnlich wie in der c-Moll-Fuge (s. o.) - damit zu einer bruchlosen Einheit wird. Dass das bei Vivaldi anders ist, dass bei ihm die kontrastierende Reihung im Vordergrund steht, verdankt sich nicht mangelndem Können, sondern der ästhetischen Intention.

Natürlich ist nicht zu verkennen, dass auch kulturelle Unterschiede eine Rolle spielen. Die deutsche Musik neigt von sich aus gern zum ‚Gründlichen‘, ‚Schweren‘, ‚Tiefen‘ und ‚Ernstem‘. Noch in der Auseinandersetzung um Berlioz (Symphonie fantastique) und Debussy spielt das eine große Rolle.

### Interpretationsvergleich

Karajan / Sophie Mutter 1984

Nikolaus Harnoncourt 1977

Diego Fasolis / Duilio Galfetti 2003

Vanessa Mae 1998

Rondo Veneziano 1990

Die Unterschiede sind im Detail deutlich, vor allem hinsichtlich der tonmalerischen Charakteristik. Bei den Vögeln hilft man mehr oder weniger mit Glissandieren nach, am weitesten geht hier Vanessa Mae, die überhaupt allerlei improvisatorische Details hinzufügt. Bei Fasolis / Galfetti treten vorsichtig Blockflöten hinzu um eine deutliche Charakterisierung zu erreichen.

Generelle Unterschiede gibt es hinsichtlich des mehr kleinartikulatorischen oder großbogigen (Legato-)Spiels. Letzteres ist am deutlichsten bei Karajan.

Rondo Veneziano bietet ein Medley (s. o. bei Rieu), das mit den Zephyretten und dem Ritornell beginnt und dann verschiedene andere barocke Wendungen aus anderen Zusammenhängen als Endlosband aneinanderreihet. Dabei taucht auch ein Motiv auf, das entfernt an Bachs Brandenburgisches Konzert erinnert. Es entsteht im Gegensatz zu Rieu eine Form: Teile kehren wieder, am Schluss steht abrundend das Vivaldi-Ritornell. Dennoch wirkt auf die Dauer das Ganze etwas ermüdend, da die einzelnen Teile zu wenig profiliert sind.

**Beatles (Paul McCartney): Yesterday**  
(17.06.1965)

Yesterday,  
all my troubles seemed so far away,  
now it looks as though they're here to stay,  
oh, I believe in yesterday.  
Suddenly,  
I'm not half the man I used to be,  
there's a shadow hanging over me,  
oh, yesterday came suddenly.  
Why she had to go I don't know, she wouldn't say,  
I said something wrong,  
now I long for yesterday.  
Yesterday,  
love was such an easy game to play,  
now I need a place to hide away,  
oh, I believe in yesterday.  
Why she had to go I don't know, she wouldn't say,  
I said something wrong,  
now I long for yesterday.  
Yesterday,  
love was such an easy game to play,  
now I need a place to hide away,  
oh, I believe in yesterday.  
Mm mm mm mm mm mm mm

Das Stück lässt sich gut auf dem Hintergrund von Schumanns „Träumerei“ deuten, obwohl es – außer dem Gedanken der Flucht aus der Realität – nicht direkt etwas damit zu tun hat. Wir haben hier wie dort einen Fixpunkt, den F-Dur-Klang, von dem die Entwicklung ausgeht und zu dem sie immer wieder zurückkehrt. Doch sind bei Yesterday die Grenzen enger gezogen, es finden keine Ausflüge in immer neue harmonische Regionen statt. Und noch ein entscheidender Unterschied besteht: Der Grundklang F ist schwach. Der grundierende Gitarrenklang ist geisterhaft leer (ohne Terz). Die Melodie stolpert am Anfang mit einer Seufzersekunde in ihn hinein. Diese Wendung bleibt isoliert und abgeschnitten vom weiteren Verlauf. Ganz verquer steht dieser 1. Takt innerhalb der 7taktigen Periode. Während die übrigen Takte sich zu Zweitaktgruppen zusammenschließen, wirkt er verloren. Zum eigentlichen Dreh- und Angelpunkt der Melodie wird das a<sup>4</sup>. Die Terz des F-Dur-Klangs ist aber bei ihrem ersten Auftritt schon durch die Harmonik zur Quinte des d-Moll-Dreiklangs umgedeutet. So prallen gleich am Anfang die Sehnsucht nach dem Gestern (F-Dur) und die harte Realität des Heute (d-Moll) aufeinander. Die Seufzerfigur (far away) in T. 5 ist jetzt viel nachdrücklicher inszeniert als am Anfang, so als ob erst hier der Ernst der Lage ins Bewusstsein dringt. Über immer neue Seufzer-Haltpunkte strebt die Melodie zurück zum Sehnsuchtspunkt F-Dur (T. 9). Der wird auch erreicht, aber in einer wenig entschiedenen harmonischen Wendung. Auf die Doppeldominante (G) folgt nicht die zielgerichtete Dominante (C), sondern die Subdominante. Die Offenheit der plagalen Wendung spiegelt sich auch in der Melodie: der Leitton fehlt und der eigentliche Schlussston ist die schwebende Terz a<sup>4</sup>. Im Refrain (Why she had to go) kommt nichts Neues, aber das Ganze hat nun einen nachdrücklichen Charakter. Das a<sup>4</sup> bekommt ein starkes Gewicht durch den volltaktigen Einsatz und die langen Notenwerte. Statt des skalischen Aufstiegs folgt nun ein Quartsprung. Aber der Protest fällt wieder in sich zusammen und mündet ins schwebende a<sup>4</sup> als Terz von F-Dur. Spektakulär und einmalig in diesem Stück ist der Durchbruch zum f<sup>4</sup> (T. 17) über die Dominante C-Dur (now I long for yesterday!!!). Der weiche skalische Rückgang zum Grundton über dem liegenden F-Klang gibt der Erinnerung Raum, führt aber nur wieder in eine weitere Wiederholungsschleife. Für den Schluss bleibt nur die nochmalige Wiederholung der plagalen Schlusswendung, nun träumerisch gesummt.

**Hat der Komponist sich das so gedacht?**

Fast schon eine Standardfrage von Schülern bei (allzu?) detaillierten Analysen. Die Antwort kann nur sein: Nein! Dann hätte er das Stück so nicht komponieren können. Was in den unübersehbar komplexen Netzen unseres Gehirns zusammenwächst, ist zum geringeren Teil unserer Kontrolle unterworfen. Selbst der Vorgang der Analyse ist komplex und läuft nicht nach klaren schematischen Verfahrensweisen. Auch hier muss man im steten Umgang mit dem Werk auf inspirierende Einfälle warten, wenn die Analyse sich nicht nur auf konventionelle Äußerlichkeiten beschränken soll. Komponieren ist allerdings etwas ganz anderes als analysieren. Das soll natürlich nicht heißen, dass Komponisten nicht auch analytisch verfahren können. Das ist je nach Person und Situation anders. Auch hier führt Schubladendenken nicht an die Wirklichkeit heran. Wie wenig historische Aufarbeitungsversuche über die Musik selbst aussagen, zeigt der folgende Bericht, der nichtsdestotrotz nicht uninteressant ist.

**Mark Hertsgaard:**

»Yesterday« war der Song, den McCartney bereits im Januar 1964 im Traum gehört hatte, als die Beatles sich im feinen Pariser Hotel George V. aufhielten. Kurz danach spielte er die Melodie George Martin vor und vertraute ihm an, daß er dem Song einen Titel aus einem Wort geben wolle — möglicherweise »Yesterday«, wenn das nicht zu kitschig klänge. Martin fand es nicht kitschig. Auch die anderen Beatles bekamen den Song um diese Zeit zu hören, und McCartney zufolge gefiel er

ihnen. Gleichwohl vergingen achtzehn Monate, ehe »Yesterday« am 14. Juni 1965 aufgenommen wurde. Es ist richtig, daß Paul seine Zeit brauchte, bis er einen passenden Text dazu geschrieben hatte. Sein Arbeitstitel lautete »Scrambled Eggs« (Rührei), der zu seiner ersten Zeile passte: »Scrambled eggs/ I love your legs« (Rührei, ich liebe deine Beine). Doch lässt sich damit allenfalls erklären, warum der Song nicht auf die LP *A Hard Day's Night* kam, die im Frühjahr 1964 aufgenommen wurde; McCartney brauchte mit Sicherheit keine achtzehn Monate, um den Text zu schreiben. Schließlich hätten die Beatles ein Kleinod wie »Yesterday« bitter nötig gehabt, als sie im Herbst 1964 das enttäuschende Album *Beatles For Sale* zusammenstellten. Warum also wurde der Song zurückgehalten? Der, wenn auch mehrdeutigen, Antwort der Hauptbeteiligten am nächsten kam Lewisohn 1987, als McCartney zu ihm sagte, »Yesterday« sei ebenso wie das nachfolgende »Michelle« nie als Single veröffentlicht worden, »weil wir der Meinung waren, das passe nicht zu unserem Image ... Man hätte sie als McCartneySingles erkennen können, und darauf war John vielleicht nicht so scharf«. An anderer Stelle erklärte McCartney: »»Yesterday« ist das vollendetste Stück, das mir je gelungen ist.« Gleichauf mit Lenons »Help!« enthält es den besten Text, den Paul je geschrieben hat — es ist, als sei ihm klargeworden, dass dieser Song zu schön war, um mit irgendwelchen Klischees beladen in die Welt entlassen zu werden. Auch McCartney bezieht sich auf eine unschuldige, glücklichere Vergangenheit, als alle Schwierigkeiten noch in weiter Ferne lagen. Obwohl »Yesterday« nicht wie »Help!« autobiographisch grundiert ist, berührt es doch den Hörer auf ähnliche Weise durch den nüchternen Bericht von einer Liebesgeschichte, die aus irgendeinem Grund nicht funktioniert.

Die Melodie von »Yesterday« ist gut genug, dass man sie a cappella singen und damit verzaubern kann — nach seiner Trennung von den Beatles spielte McCartney den Song bei Konzerten nur auf seiner akustischen Gitarre —, doch verleiht die Einführung des Streichquartetts in der zweiten Strophe dem Lied eine ganz besondere Aura. Das Quartett spielt mit der notwendigen Zurückhaltung; es hebt die natürliche Schönheit des Songs hervor, ohne aufdringlich oder süßlich zu werden. Die Idee zu dem Streichquartett stammte von George Martin, er schrieb auch den größten Teil der Partitur. Das Ergebnis ist, mit einem Wort, eins der stillen Meisterwerke in der populären Musik des 20. Jahrhunderts.

The Beatles. Die Geschichte ihrer Musik, München 1996, S. 150/151

Solche Berichte verführen leicht zu ominösen Inspirationstheorien und zu der Meinung, Kunst sei unerklärbar. Letzteres ist zwar richtig, aber nur die halbe Wahrheit. Etwas, was uns ergreift und überwältigt, verstehen zu wollen, ist doch eine ganz natürliche Verhaltensweise. Das Werk ist eben mehr als das, was der Komponist bewusst in es hineingelegt hat, auch mehr, als man mit Worten erklären kann. Aber sollte man deshalb sich bequem zurücklehnen? Kein Mensch käme auf die absurde Idee, Naturwissenschaften zu verbieten, weil sie ja doch nie restlos die Welt erklären können.

**Beatles** (Paul McCartney und John Lennon): **Michelle** (03.11.1965)

Michelle ma belle These are words that go together well, my Michelle, Michelle ma belle, Sont les mots qui vont tres bien ensemble tres bien ensemble. I love you, I love you, I love you, That's all I want to say, Until I find a way, I will say the only words I know that you'll understand. Michelle ma belle, Sont les mots qui vont tres bien ensemble tres bien ensemble. I need to, I need to, I need to, I need to make you see, oh what you mean to me, Until I do I'm hoping you will know what I mean. I love you. I want you, I want you, I want you, I think you know by now, I'll get to you somehow, Until I do I'm telling you so you'll understand. Michelle ma belle, Sont les mots qui vont tres bien ensemble tres bien ensemble. I will say the only words I know that you'll understand, my Michelle.	Michelle, meine Schöne. Das sind Worte, die gut zueinander passen, meine Michelle. Michelle, meine Schöne. Das sind Worte, die sehr gut zueinander passen, sehr gut zueinander passen. Ich lieb' dich, ich lieb' dich, ich lieb' dich. Das ist alles, was ich sagen will, bevor ich einen Weg finde. Ich sag' dir nur Worte, von denen ich weiß, dass du sie verstehst. Michelle, meine Schöne. Das sind Worte, die gut zueinander passen, sehr gut zueinander passen. Ich muss ja, ich muss ja, ich muss ja, ich muss dir endlich zeigen, oh was du für mich bist, und bis dahin hoff' ich, du verstehst, was ich meine. Ich lieb' dich. Ich will dich, ich will dich, ich will dich. Ich glaub', du weißt es jetzt. Ich erreich' dich irgendwie, doch bis dahin sag' ich Worte dir, die du verstehst. Michelle, meine Schöne.. Das sind Worte, die gut zueinander passen, sehr gut zueinander passen. Ich sag' dir nur Worte, von denen ich weiß, dass du sie verstehst. meine Michelle.
--	--

**Mark Hertsgard:**

Lennon und McCartney unterschieden sich in ihrem Temperament und ihren musikalischen Instinkten so sehr, dass sie mehr als nur das Beste aus dem anderen herausholen konnten. Doch während McCartney ein Singvogel mit einer überschäumenden Gabe für Melodien, für einen Rhythmus zum Mittrommeln und für aufheiternde Gefühle war, erwies sich Lennon als Dichter, der eine verquere, absurde Einstellung zum Leben hatte, dessen Songs häufig seltsame Rhythmen brauchten und mit ein oder zwei Akkorden auskamen. Wo McCartney dazu neigte, über andere Menschen zu schreiben, beschäftigte sich Lennon mit sich selber. Und wenn McCartney für den Großteil der populären Erfolge der Beatles verantwortlich ist — Songs wie »Yesterday«, »Michelle« und »Yellow Submarine« —, kamen von Lennon eher die Manifeste wie »All You Need Is Love«, »Revolution« und »Nowhere Man«.

Auf sich allein gestellt, hätten sie diese jeweiligen Vorlieben allzu ungehindert ausleben können ... Im Verbund der Beatles jedoch wurden Paul und John in ihren individuellen Neigungen bestärkt, ohne dass sie ihnen ganz und gar nachgeben konnten. Die Dynamik hat Pete Shotton, einer der wenigen Freunde, die gelegentlich dabei sein durften, wenn die Beatles an ihren Songs arbeiteten, auf eine schöne Formel gebracht: »Pauls Gegenwart verhinderte, dass John sich zu sehr in Unverständlichkeit und Maßlosigkeit verlor, während Johns Einfluss verhinderte, dass die seichten und sentimentalen Aspekte in Pauls Kompositionen zu sehr überhandnahmen.« ...

Die Zusammenarbeit neutralisierte nicht nur ihre jeweiligen Schwächen, die Verschmelzung von Johns und Pauls gegensätzlichem Stil hatte auch zur Folge, dass sich die emotionale und musikalische Bandbreite, in der sich die Beatles ausdrückten, erheblich erweitern ließ. Besonders auffällig war das bei den Songs, die Lennon und McCartney zusammen schrieben. In seinem Gespräch mit dem Playboy hat Lennon am Beispiel von »Michelle« einmal beschrieben, wie dieser Prozess vonstatten ging. ...

Lennon erinnert sich an die Szene: »Er und ich waren irgendwo, und er kam herein und summt die ersten paar Takte mit dem Text ... und dann sagt er: »Wie komm ich da weiter?«< John hatte sich eine Bluesplatte angehört, und indem er eine Zeile von ihr umformulierte, kam er auf: »I love, I love you, I love you.« »Mein Beitrag zu Pauls Songs bestand immer darin, daß ich ihnen einen Blues-Touch verpasste. Sonst ist »Michelle« ja eine simple Ballade, nicht? Paul sorgte für Leichtigkeit und Optimismus, während mir nach Traurigkeit, den Dissonanzen, den Blues-Noten war.«

The Beatles. Die Geschichte ihrer Musik, München 1996, S. 129-131

„Michelle“ hat mit „Yesterday“ inhaltlich und stilistisch vieles gemeinsam: Liebeslied, akustische Gitarre, filigranes Arrangement, Reminiszenzen an ‚klassische‘ Musik, Background-Streicher bzw. Background-Chor, balladenhafter Songstil, originelle Form ...

„Michelle“ reflektiert – wahrscheinlich unbewusst – ein altes Musiziermodell, das auch in anderen Stücken der vorliegenden Unterrichtreihe auftaucht, z. B. in Chopins Nocturne, Wagners Senta-Ballade und Weills „Seeräuberjenny“: den Lamentobass (in chromatischer und diatonischer Form) bzw. die phrygische Kadenz (Urform: f-Es-Des-C). Beide Elemente findet man besonders verdichtet in dem Chor „Weinen Klagen, Sorgen Zagen“ aus Bachs Kantate 12<sup>14</sup>, einer Chaconne über den chromatischen Lamento-Bass:

<sup>14</sup> Ausführliche Analyse der Kantate 12 in: Hubert Wißkirchen: Wort-Ton-Analyse, Kassel 2002



Das phrygische Modell wird verwandelt in ein helleres, leichteres, spielerisch-humorvolles Klangbild, das zwischen F-Dur und f-Moll changiert und den Klagegestus zum Ausdrucksträger ‚süßer‘ Liebesgefühle macht. Die Ostinato-Form – bei Bach Symbol des schicksalhaften Gefangenseins im Kreislauf von Leid und Kreuz - wird in „Michelle“ zum Quasi-Ostinato und zum Symbol des Gefangenseins im Zauber der Liebe. Der halbtönige Klagelaut des „c“ wird zum Liebesseufzer („I love you“) mit großer Sekunde (g“-f“) in T. 18, der höchsten Stelle der Gesangspartie.

Eine gute Übung ist das Erstellen eines Formplans des ganzen Stückes beim (mehrmaligen) Hören. Dadurch wird die Komplexität der Form unmittelbar einsichtig.

Die von den Noten her bekannten Teile sind

Intro (T. 1-4)

A (T. 5-10, bzw. 11-16)

B (T. 17-22).

**Formplan von Michelle**

Intro	A	A	B	Intro	A	B	Intro	C	B	Intro	A	Intro	C fade
-------	---	---	---	-------	---	---	-------	---	---	-------	---	-------	--------

Es lohnt sich auch, in einem weiteren Durchgang die Anzahl Takte der einzelnen Teile mitzuzählen und zu notieren:

Intro	A	A	B	Intro	A	B	Intro	C	B	Intro	A	Intro	C fade
4	6	6	6	4	6	6	4	6	6	4	6	4	6 →

**Formplan von Yesterday zum Vergleich**

Intro	A	A	B	A	B	A	Outro
2	7	7	8	7	8	7	2

Er ist wesentlich einfacher und überschaubarer. Das allein markiert aber keinen Qualitätsunterschied.

Eine Alternative zu Bachs „Weinen, Klagen“ bildet die Klage der Dido aus Purcells „Dido und Aeneas“. Sie dürfte den Beatles näher gelegen haben.

**6. Aus „Dido and Aeneas“**

Nr. 36, Recitativ  
Dido (Soprano) Henry Purcell, 1659-1695

Thy hand, Belin - da; dark - - - ness shades me: On thy bo - som let me rest: More I would, but Death in - vades me: Death is now a wel - come

Nr. 37, Song  
guest. When I am laid, am laid in earth, may my wrongs cre - ate no trou - ble, no

trouble in thy breast; Remember me, Remem - ber me, but ah! for - get my fate. Remember me, but

ah! for - get my fate.

Nr. 38, Chorus