

Verbindliche Unterrichtsinhalte im Fach Musik für das Abitur 2014

I. Musik im Spannungsfeld gesellschaftspolitischer Entwicklungen: Komponieren als Ausdruck der Auseinandersetzung mit gesellschaftlichen und künstlerischen Konventionen

- Der Komponist an der Schwelle zum bürgerlichen Zeitalter
 - Ludwig van Beethoven: Sinfonie Nr. 3, 1. Satz
 - Franz Schubert: Der Wanderer
- Musik als Zeugnis gesellschaftspolitischen Engagements
 - Kurt Weill: Ballade von der Seeräuberjenny
 - Jimi Hendrix: Star Spangled Banner
 - Public Enemy: Fight The Power

Im Leistungskurs zusätzlich:

- Hans Werner Henze: El Cimarrón

Im Leistungskurs zusätzlich:

- Musikalisch-künstlerische Auseinandersetzung mit existentiellen Fragen
 - Sofia Gubaidulina: Violinkonzert „In tempus praesens“ (2007)

II. Ästhetische Kategorien musikalischer Komposition:

Musik zwischen Expressionismus und Neuer Sachlichkeit

- Reduktion und Konzentration
 - Arnold Schönberg: op. 19.2 und 19.6
- Rückbesinnung und Traditionsbezug
 - Igor Strawinsky: Pulcinella-Suite, Ouvertüre
 - Sergei Prokofjew: Sinfonie Nr. 1, 1. Satz
- Sachlichkeit und Realismus
 - Alexander Mossolow: Die Eisengießerei op. 19

Im Leistungskurs zusätzlich:

- Paul Hindemith: Kammermusik Nr. 1, Finale 1921

3/3

- Adaption und Integration
 - Béla Bartók: Wie ein Volkslied, Mikrokosmos Nr. 100

Im Leistungskurs zusätzlich:

- George Antheil: A Jazz Symphony

III. Neue Klang- und Ausdrucksmöglichkeiten:

Auswirkungen neuer Technologien auf musikalische Gestaltung

- Elektronische Komposition als Überwindung traditionellen Materialdenkens
 - Karlheinz Stockhausen: Gesang der Jünglinge
- Elektronik Pop als Ideengeber für Hip Hop und Techno
 - Kraftwerk: Trans Europa Express (Album: Trans Europa Express. Kling Klang/EMI 1977)
 - Numbers (Album: Computerwelt. Kling Klang/EMI 1981)
- DJing und Sampling in Techno und House als Ausgangspunkt elektronischer Tanzmusik
 - Steve "Silk" Hurley: Jack Your Body (Album: The Real Classics Of Chicago 2. ZYX 2003)
 - Underground Resistance: Final Frontier (Album: Final Frontier. MP3-Download, 2001)

Im Leistungskurs zusätzlich:

- Fusion als technische und künstlerische Öffnung im Jazz
 - Miles Davis: Miles Runs The Voodoo Down (Album: Bitches Brew, 1970)

**Materialien zum Zentralabitur Musik 2014 NRW
Teil b**

Verbindliche Inhalte	Möglicher unterrichtlicher Kontext
<p>II. Ästhetische Kategorien musikalischer Komposition: Musik zwischen Expressionismus und Neuer Sachlichkeit Sachlichkeit und Realismus - Alexander Mossolow: Die Eisengießerei op. 19</p> <p>Reduktion und Konzentration</p> <p>- Arnold Schönberg: op. 19.6 - Arnold Schönberg: op. 19.2</p> <p>Rückbesinnung und Traditionsbezug</p> <p>- Igor Strawinsky: Pulcinella-Suite, Ouvertüre - Sergei Prokofjew: Sinfonie Nr. 1, 1. Satz</p> <p><i>Im Leistungskurs zusätzlich:</i> - Paul Hindemith: Kammermusik Nr. 1, Finale 1921 3/3</p> <p>Adaption und Integration</p> <p>- Béla Bartók: Wie ein Volkslied, Mikrokosmos Nr. 100 <i>Im Leistungskurs zusätzlich:</i> - George Antheil: A Jazz Symphony</p>	<p>Futurismus: Russolo Macagni: Cavalleria rusticana Strawinsky: Le sacre Bartók: Allegro barbaro Music instructor (Instrumental Dance Mix) 1995</p> <p>Reinhardt Repke: Ich hab im Traum geweinet (2005) Schumann: Ich hab' im Traum geweinet</p> <p>Domenico Gallo: Sonata I in G</p> <p>Wilm Wilm: "Foxtrot"</p> <p>Ungarische Volksweise Bartók: Ländlicher Spaß, Mikrokosmos Nr. 130 Bartók: Musik für Saiteninstrumente, Schlagzeug und Celesta</p>

Die Wende vom 19. zum 20. Jahrhundert ist eine Zeit gewaltiger Umbrüche und in deren Folgen Katastrophen. In der Musik führt das Gefühl, dass die traditionellen klassisch-romantischen Sprachregelungen und Systeme abgenutzt seien, zu revolutionären Neuentwicklungen.

Ein früher Ausbruch ist der von Italien ausgehende Futurismus, der einen radikalen Bruch mit der Vergangenheit bedeutet.

TEXTE ZUM FUTURISMUS

F. T. Marinetti: Manifest des Futurismus, 1909¹:

"Bis heute hat die Literatur die gedankenschwere Unbeweglichkeit, die Ekstase und den Schlaf gepriesen. Wir wollen preisen die angriffslustige Bewegung, die fiebrige Schlaflosigkeit, den Laufschrift, den Salto mortale, die Ohrfeige und den Faustschlag. Wir erklären, dass sich die Herrlichkeit der Welt um eine neue Schönheit bereichert hat: die Schönheit der Geschwindigkeit. Ein Rennwagen, dessen Karosserie große Rohre schmücken, die Schlangen mit explosivem Atem gleichen ... ein aufheulendes Auto, das auf Kartätschen zu laufen scheint, ist schöner als die Nike von Samothrake. (...)

Schönheit gibt es nur noch im Kampf. Ein Werk ohne aggressiven Charakter kann kein Meisterwerk sein.(...) Wir stehen auf dem äußersten Vorgebirge der Jahrhunderte! ... Warum sollten wir zurückblicken, wenn wir die geheimnisvollen Tore des Unmöglichen aufbrechen wollen? Zeit und Raum sind gestern gestorben.

Wir leben bereits im Absoluten, denn wir haben schon die ewige, allgegenwärtige Geschwindigkeit erschaffen. Wir wollen den Krieg verherrlichen - die einzige Hygiene der Welt -, den Militarismus, den Patriotismus, die Vernichtungstat der Anarchisten, die schönen Ideen, für die man stirbt, und die Verachtung des Weibes. Wir wollen die Museen, die Bibliotheken und die Akademien jeder Art zerstören (...)"

Hermann Danuser:²

"Die lebenspraktische Orientierung der Avantgardebewegungen hatte zur Folge, dass sich das Interesse vom Artefakt auf die künstlerische Aktion verschob. Anders als unter den Bedingungen der Originalitätsästhetik war der Zwang zum stets Neuen, welcher der Absicht entsprang, das Publikum zu schockieren, der Entwicklung eines Œuvre entgegengesetzt. Sobald Kunst weniger geschaffen als gelebt wurde, breitete sich eine artistische Praxis nach Art der >performances<, von ästhetischen Handlungen aus, die in den Lebensprozess eingebettet waren und in diesen verändernd eingriffen - im Gegensatz zur traditionellen >poiesis<, die in einem - dem Leben entrückten - Kunstgebilde verschwindet. Unter dem Gesichtspunkt einer werkorientierten Kunstgeschichtsschreibung sind die meisten dieser >performances<, als Aktionen des Lebens, irrelevant. Da sich jedoch die Produktion experimenteller >Kunst< - worin die Kategorie des >Werkorganismus< als ästhetisch zusammenhängende Sinnstiftung durch das Prinzip des Heterogenes verbindenden Collage ersetzt wurde - keinem historischen Zufall verdankte, sondern im Gegenteil eine begründete Reaktion auf die Traditionskrise sowohl der künstlerischen Moderne als auch von Kunst und Kultur überhaupt darstellte, wäre es wenig sinnvoll, die Avantgardebewegungen mit jenen Kriterien darzustellen, gegen die sie sich direkt gerichtet hatten. Der Überführung von Kunst in Lebenspraxis historiographisch gerecht zu werden, kann aber nichts anderes bedeuten, als die >werk-< durch die >ereignisorientierte< Konzeption ablösen, unter deren Voraussetzungen auch die Veröffentlichung provozierender Manifeste zu den geschichtlich einschlägigen Fakten gerechnet werden muss.

Gegen den perspektivenreichen Hintergrund des vom Avantgardismus erschlossenen Innovationspotentials wirken die frühen Zeugnisse des musikalischen Futurismus seltsam blass..."

(S. 101) "Die Öffnung zur Arbeits-, Maschinen- und Kriegswelt, die im italienischen Futurismus aus einem vitalistischen Irrationalismus resultierte, wurde im russischen Futurismus politisch begründet. Hier galt sie als Weg, um durch die Überwindung der feudalen beziehungsweise bürgerlichen Kunst, die einen Abstand von der Alltagsprosa voraussetzte, die revolutionären Lebensperspektiven zu vertiefen und die Revolution durch einen analogen kulturellen und sozialen Umschwung zu festigen und zu rechtfertigen. Da gemäß der Marxschen Theorie nach der Revolutionierung der Produktionsverhältnisse die modernen Produktionsmittel nicht beseitigt, sondern neu genutzt werden sollten, wurden zwecks Glorifizierung der proletarischen Arbeit >Maschinenkonzerte< veranstaltet, in denen Motoren, Turbinen, Hupen zu einem prosaischen Geräuschinstrumentarium vereinigt wurden. Einen Höhepunkt dieser Bestrebungen bildete die >Sinfonie der Arbeit<, die anlässlich der Revolutionsfeierlichkeiten 1922 in Baku aufgeführt wurde: Artillerie, Flugzeuge, Maschinengewehre, Nebelhörner der Kaspischen Flotte, ferner Fabriksirenen und im Freien versammelte Massenchöre wurden zu einer riesigen Demonstration aufgeboten, deren Verlauf Dirigenten von Häuserdächern aus mit Signalflaggen regelten."

Paul Bekker (1925):³

"Hierin nun liegt wohl der tiefe Gegensatz der heutigen Musikauffassung überhaupt zu der jüngst vergangenen: dass sie eine absolut und bewusst anti-metaphysische Musikauffassung ist, anti-metaphysisch in dem Sinne, dass sie die materielle Substanz der Kunst nicht zum Gegenstand metaphysischer Spekulationen macht."

Wesensformen der Musik, 1925.

Karl Mannheim (1929):⁴

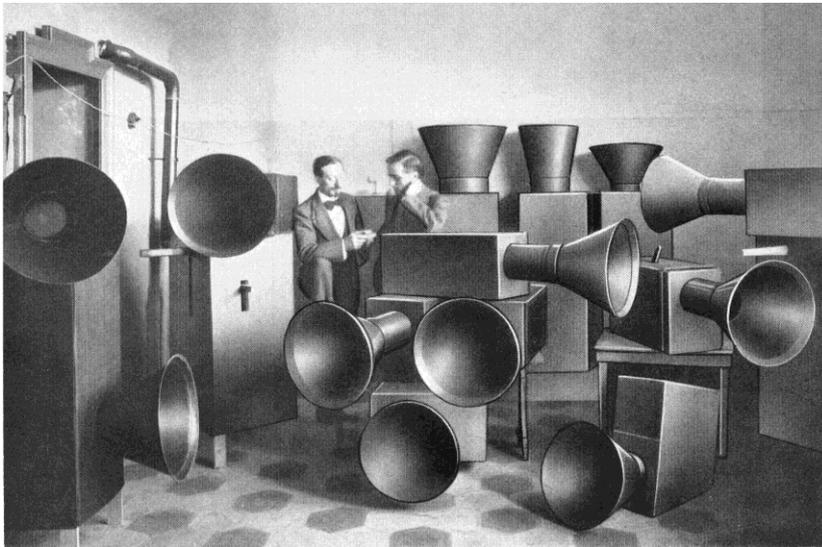
"Dieser Prozess der völligen Destruktion aller spirituellen Elemente, des Utopischen und des Ideologischen zugleich, findet seine Parallele in unseren neuesten Lebensformen und in den diesen entsprechenden Richtungen der Kunst. Muss denn das Verschwinden des Humanitären aus der Kunst, die in Erotik und Baukunst durchbrechende 'Sachlichkeit', das Hervorbrechen der Triebstrukturen im Sport nicht als Symptom gewertet werden für den immer weiteren Rückzug des Utopischen und Ideologischen aus dem Bewusstsein der in die Gegenwart hineinwachsenden Schichten?"

¹ Zit. nach: Umbro Apollonio: Der Futurismus, Köln 1972, S. 31f.

² Die Musik des 20. Jahrhunderts, Laaber 1984, Laaber-Verlag, S. 98ff.

³ Organische und mechanische Musik, Berlin 1928, S. 67 (Mf 1976, S. 137)

⁴ Ideologie und Utopie, Frankfurt 4/1965, S. 220 (Mf 1976, S. 152)



Die „intonarumori“ (Geräuschtöner) und ihr Erfinder Luigi Russolo mit seinem Freund Ugo Piatti.
Video zu Russolos Intonarumori: <http://www.youtube.com/watch?v=BbbmPD7NuDY&feature=related>
Viele Informationen: http://www2.hu-berlin.de/fpm/popscrip/themen/pst07/pst07_keppler.htm

	Heuler
	Dröhner
	Klirrer, Knisterer
	Knautscher
	Eplodierer
	Schnurrer, Schnarcher
	Blubberer
	Zischer

Partitur für "intonarumori": Russolos Risveglio di una città, (Erwachen der Stadt), 1913 [Video](#)



Umberto Boccioni: Karikatur einer Futuristenveranstaltung in Mailand 1911

Russolo: Serenata [Video](#)

Das futuristische Manifest Marinettis zeigt in provokativ zugespitzter Form die Kampfansage an die "Romantik" und die bürgerliche Tradition des 19. Jahrhunderts:

Begriffe wie "Ekstase", "Schlaf" beziehen sich speziell auf Wagners Tristan, in dem der "romantische Liebestod" und die "Nacht" verherrlicht werden, aber auch generell auf ein Verständnis von Kunst, das diese als Welt der Poesie von der Alltagsprosa abgrenzt. In diesem Sinne ist auch die "Verachtung des Weibes" zu verstehen, stand doch im 19. Jahrhundert die Frau für Bedeutungsfelder wie Ganzheitlichkeit, Seele, Natur.

Demgegenüber werden nun "männliche" Werte favorisiert: Kampf, Krieg. Der Angriff wendet sich überhaupt gegen die Tradition ("Museen", "Bibliotheken", "Akademien") und den herkömmlichen klassischen Schönheitsbegriff ("Nike"⁵ = Plastik der griechischen Siegesgöttin).

Man versteht sich als Avantgarde ("Vorgebirge der Jahrhunderte") und verherrlicht die Errungenschaften der modernen Industrielwelt.

Dass manche der hier angeschlagenen radikalen Töne den Faschismus vorbereiten halfen, braucht nicht eigens vermerkt zu werden. Verglichen mit dem Manifest wirken Russolos Kompositionen „Risveglio di una citta“ (Erwachen der Stadt) und "Serenata" (1921) trotz des revolutionären Materials eher brav.

"Das Erwachen der Stadt" ist eine additive Folge halbminütiger Gehversuche mit "Geräuschtönern" (Hupen, Motoren usw.) und Umweltgeräuschen. Immerhin handelt es sich hier um den Anfang des Bruitismus (Geräuschkunst), der wichtige Entwicklungen nach sich zog: musique concrète, elektronische Musik, Klangflächenmusik u. ä.

In der "Serenata" machen sich auch erste Einflüsse des "Jazz" bemerkbar, der damals von Amerika nach Europa überschwappte. Der Versuch, Geräusch- und Tonmusik zu verbinden, wirkt noch recht unbeholfen. Allerdings ist die "Primitivität" auch gewollt, als Affront nämlich gegen die "gedankenschwere" Hochmusik der bürgerlichen Konzertsäle.

Die „Machinenmusik“ wurde von vielen avantgardistischen Musikern weiterentwickelt. Besonders berühmt wurde die 1923 entstandene, 1824 uraufgeführte sinfonische Tondichtung „Pacific 231“ Arthur Honeggers, in der die Fahrt einer Pacific-Dampflokomotive dargestellt wird.

Nach diesem Vorbild schrieb Mossolow 1926/28 sein Orchesterstück „Zavod“ (= Fabrik).

Ein Kontrastvergleich zwischen der Einleitung zu der damals sehr bekannten Oper "Cavalleria rusticana" (1890) von Mascagni und Mossolows Orchesterstück „Eisengießerei“ (1926/28) soll den grundsätzlichen Wandel der Musik erfahrbar machen. Die beiden Stücke werden ohne Nennung der Komponisten und der Titel gehört und vergleichend beschrieben. Erste Abgrenzungen werden festgehalten (Beispiel aus dem Unterricht):

<p>Mossolow: wild, rauh, konfus, verworren Geräuschinstrumente, röhrende Blechbläser Motivwiederholungen, keine Entwicklung, mechanisch, statisch, Pattern-Musik Rhythmus im Vordergrund Steigerung, aber eher gleichbleibender Eindruck Dynamik: gleichbleibend 'ohne Form: Wellen' Dissonanzen</p>	<p>Mascagni: Cavalleria rusticana, Einleitung, 1890 romantisch, ausdrucksvoll Harfe, Streicher, Flöte gefühlvoll, Gefühlsentwicklung, Melodie im Vordergrund, ‚Bögen‘ Steigerung, aber mehrere verschiedene Auf- und Abs Dynamik: wechselnd (Schwelldynamik) verschiedene deutlich unterschiedene Teile klassisch-romantische Harmonik, Dreiklänge, Septakkorde</p>
---	---

Das Sammeln der Schüleräußerungen in Form einer tabellarischen Gegenüberstellung nach Gegenbegriffen ordnet die Beobachtungen und provoziert neue, indem 'Lücken' sichtbar werden.

In einem zweiten Gang wird der Vergleich unter Auswertung zusätzlicher Informationen zum Verismo

Verismo

Angeregt vom französischen Naturalismus und in Reaktion auf Klassizismus und Romantik bildete sich in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts eine Literatur heraus, die sich verstärkt den sozialen Problemen der Gegenwart zuzuwenden suchte. Die Anhänger des so genannten Verismo (vero: wahr, echt) plädierten für die Verwendung der Alltagssprache, einen einfachen Stil und eine Thematik, die sich den sichtbaren Gegebenheiten verschreiben sollte. Somit gab der Verismus der mundartlichen Dichtung einen neuen Impuls. Auch in der italienischen Oper setzte sich als Gegenbewegung zu den Wagner-Opern seit 1890 der Verismo durch. Als erste veristische Oper entstand Cavalleria rusticana (1890) von Pietro Mascagni (1863-1945). Mit diesem Werk wollte er der romantischen Oper eine menschlich leidenschaftliche, zeitnahe Bühnendramatik entgegenstellen. Mascagnis Erfolg mit dem Verismo beeinflusste die italienischen Komponisten Ruggiero Leoncavallo und Giacomo Puccini.

und mit Hilfe der Notenbeispiele ergänzt

<p>Mossolow: Fabrik, Alltag, realistisch Reale (Eisenbleche) und imitierte Geräusche (chromatische Drehfigur der Klarinetten und Bratschen als Transmissionsriemen), Bass-Ostinato: g-c-des / g-c-des / ... Die 'hymnische' Melodie (T. 27ff., 4 Hörner, Signalquarte g'-d' als Kerntöne) hebt sich aus dem maschinell-mechanischen Ablauf heraus, 'verklärt' die Fabrik, verleiht ihr 'Erhabenheit', macht sie sozusagen zur Kathedrale der Industriegesellschaft.</p>	<p>Mascagni: Cavalleria rusticana, Einleitung, 1890 Entrückung, Ostermorgen, Liebeslied Innenwelt, subjektiver Ausdruck, Psychologisierung, 'poetische' Gegenwart zur 'prosaischen' Alltagswelt. Obwohl diese Oper sich als veristisch (vero = wahr, echt) versteht und sich gegen Wagners Oper wendet, bleibt die Musik also 'romantisch'. Der 'verismo' zeigt sich lediglich in dem dargestellten Milieu ('sizilianisches Dorf').</p>
--	--

⁵ <http://us.123rf.com/400wm/400/400/eishier/eishier1003/eishier100300007/6721564-winged-victory-von-samothrake-zweiten-jahrhundert-b-c-marmorskulptur-der-griechischen-g-tin-nike-si.jpg>

Mascagni: Cavalleria rusticana, Einleitung, 1890

Bevor der junge Sizilianer Turiddu sein Heimatdorf verließ, um seinen Militärdienst zu leisten, hatte er dem Mädchen Lola die Ehe versprochen. Während seiner Abwesenheit heiratete Lola jedoch den Fuhrmann Alfio. Aus Rache und gekränkter Eitelkeit bandelte Turiddu nach seiner Rückkehr mit der Bäuerin Santuzza an. Die häufige Abwesenheit Alfios begünstigte eine erneute Annäherung an Lola. Turiddu bringt Lola an einem Ostersonntag vor Tagesanbruch ein leidenschaftliches Ständchen:

<p>TURIDDU (<i>a sipario calato</i>) O Lola ch'hai di latti la cammisa Si bianca e russa comu la cirasa, Quannu t'affacci fai la vucca a risa, Biato cui ti dà lu primu vasu! Ntra la porta tua lu sangu è sparsu, Ma nun me mporta si ce muoru accisu E s'iddu muoru e vaju'n paradisu Si nun ce truovo a ttia, mancu ce trasu. Ah!</p>	<p>TURIDDU (<i>hinter dem Vorhang</i>) O Lola, rosenleich blühn deine Wangen, rot wie Kirschen leuchten deine Lippen; wer dir vom Mund Küsse darf nippen, trägt nach dem Paradiese kein Verlangen. Wohl steht vor deiner Tür ein warnendes Mal, dennoch, ach, lieb ich dich zu meiner Qual, und ohne Zaudern eilt' ich zur Hölle, fänd ich im Paradies nicht dein holdes Antlitz. Ah!</p>
---	--

Cavalleria rusticana

Vorspiel und Siziliana P. Mascagni (geb. 1863)

Alexander Wassiljewitsch Mossolow: Zavod (Die Eisengießerei), op. 19, 1926/28

Das Stück wurde im Auftrag des Bolschoitheaters in Moskau als Ballett geschrieben.

<http://www.youtube.com/watch?v=JX2o-7DTiGo>

Adolph Menzel: Eisenwalzwerk 1875

[http://dic.academic.ru/pictures/dewiki/65/Adolf Friedrich Erdmann von Menzel 021.jpg](http://dic.academic.ru/pictures/dewiki/65/Adolf_Friedrich_Erdmann_von_Menzel_021.jpg)

[http://de.wikipedia.org/wiki/Adolph Menzel](http://de.wikipedia.org/wiki/Adolph_Menzel)

stile barbaro

Als antiromantisch verstehen sich auch andere Künstler des beginnenden 20. Jahrhunderts, vor allem Strawinsky. Hört man den Anfang (Z. 18-21) von "Les augures printaniers" aus seinem Sacre (1913), so erscheint diese Musik viel „futuristischer“ als die Russolos, obwohl sie den umgekehrten Weg geht: Strawinsky versucht durch den kreativ-verfremdenden Rückgriff auf Tradition und das Wiedervergegenwärtigen archaischen Lebens einen neuen Weg in die Zukunft zu finden. Über die Grundidee des Sacre sagt Strawinsky folgendes: "Als ich in St. Petersburg die letzten Seiten des "Feuervogel" niederschrieb, überkam mich eines Tages völlig unerwartet ... die Vision einer großen heidnischen Feier: alte weise Männer sitzen im Kreis und schauen, dem Todestanz eines jungen Mädchens zu, das geopfert werden soll, um den Gott des Frühlings günstig zu stimmen. Das war das Thema von 'Sacre du Printemps'. Diese Vision bewegte mich sehr, und ich schrieb sie sogleich meinem Freund, dem Maler Nikolaus Roerich, der ein Kenner auf dem Gebiet heidnischer Beschwörung war. Er nahm meine Idee begeistert auf und wurde mein Mitarbeiter an diesem Werk. In Paris sprach ich darüber auch mit Diaghilew, der sich sofort in den Plan vertiefte..."

Der Jahrhundertskandal bei der Uraufführung 1913 in Paris markiert den Beginn der Moderne. Schüler können beim ersten Hören des Ausschnitts den Paradigmenbruch gut nachvollziehen. Die Umwertung bezieht sich auf fast alle Parameter der Musik:

- Instrumentation: Die Streicher (als bisherige 'Gefühlsinstrumente') übernehmen eine schlagzeugähnliche Funktion; die Bläser und die Schlaginstrumente werden 'aufgewertet'.
- Asymmetrie in Rhythmik und Periodik
- Reduktion der Melodik auf 3-5tönige Floskeln
- Reduktion der Harmonik auf ostinate Flächen
- Repetition statt Entwicklung
- Dissonante, fast geräuschhafte Klänge
- "Rohheit" des Ausdrucks

Anhand der Motivtabelle können diese Aussagen genauer belegt und neue gewonnen werden. Motiv 2 zeigt eine bitonale Mischung von Es7 und E (original: Fes). Alle Motive haben einen folkloristischen Touch.

- Motiv 1: Es ist der Kern des Stückes. Es entspricht einem in Rußland weit verbreiteten Läutemotiv ("Melken"). Es wird dementsprechend ostinat wiederholt (dreitönige Leiermelodik).
- Motiv 2: Die jungen Männer, die zu dieser Musik tanzen, sollen nach Aussage Strawinskys "... das Leben aus der Erde herausstampfen." Der kraftvolle Puls der Musik soll den Puls des Lebens in der Natur wecken. Die stampfenden Akkorde sind eine Verdichtung des Läutemotivs.
- Motiv 3: Die Akkorde treten nun in gebrochener Form zu dem Läutemotiv hinzu.
- Motiv 4: In der Mitte der Männer befindet sich eine uralte Frau. Sie steckt in einem Eichhörnchenpelz und läuft gebeugt über die Erde: Sie ist halb Mensch, halb Tier. Die Chromatik hat etwas Magisches an sich.
- Motiv 5: Die Frau schlägt mit Zweigen (schnelle Figuren der Flöten).
- Motiv 6: Die alte Frau kennt die Geheimnisse der Natur. Sie ist eine Zauberin, eine Hexe. Sie lehrt die jungen Männer das Weissagen. Das wird durch eine "primitive" Viertonmelodik dargestellt, die ganz oder teilweise, aufwärts oder abwärts, in unregelmäßigen Abständen wiederholt wird. (Wiederholungen gehören immer zur Magie.)
- Motiv 7: Nun kommen vom Fluss her die jungen Mädchen hinzu. Sie bilden einen Kreis, der sich mit dem Kreis der jungen Männer vermischt. Wieder erklingt eine einfache Melodie (aus 5 Tönen), sie wirkt aber leichter, weniger brutal. Die Melodie der Mädchen wird öfters wiederholt. Die Musik kreist wieder in endlosen Wiederholungen. Sie wird dadurch zum Spiegel des Kreislaufs der Natur.
- Motiv 8: Gegen Schluss führt Strawinsky eine feierlich schreitende Melodie ein. Sie ist wieder aus nur wenigen (nämlich 4) Tönen formelhaft und unregelmäßig zusammengebastelt. Auch hierfür ist ein Läutemotiv – Glockenmusik war in Rußland die am meisten verbreitete Musikform! - als Pendant angeführt, das Elmar Arro als „Glocken von Panikowitschi“ überliefert.⁶

Erweitern kann man das Verständnis, wenn man das Hören dieses Abschnitts ergänzt durch das Sehen einer Aufzeichnung der Wiederaufführung der Nijinsky-Choreographie von 1913.⁷

Was Schülern dabei besonders auffällt, sind die ungewohnt "asymmetrischen" Körperhaltungen und die maskenhafte "Ausdruckslosigkeit" der Darstellung. Der Aspekt der Entindividualisierung wird so sehr deutlich. Die Bilder von der Nijinsky-Choreographie vermitteln davon einen Eindruck (Masken, Fußstellung).

Ein malerisches Pendant zu Strawinskys Sacre ist das Bild "Les Demoiselles d'Avignon" (1907) von Picasso.

Der Text von Rosenblum rückt in der Parallelisierung von Musik und Malerei sehr wichtige Kompositionsverfahren und Wahrnehmungs- bzw. Deutungskategorien ins Blickfeld.

Den Zusammenhang zwischen dem Barbarismus und den kubistischen Kompositionsverfahren macht der Text von Scherliess sehr anschaulich, vor allem in der Schilderung des musikalischen "Initiationserlebnisses" des jungen Strawinsky.

Die grafische Strukturdarstellung der Abschnitte 18-21 dient der Veranschaulichung: Mit ihrer Hilfe lassen sich die Aussagen von Scherliess über mechanische Verfahren und Schablonenform besser verstehen als über die Partitur. Ein Schüler beschrieb das einmal sehr plastisch so: „Die Form sieht aus, als ob sie mit Stempeln erzeugt sei.“

In diesem Werk Strawinskys liegen die Ursprünge der montierten Form, die den Schülern aktuell bei den Loops der Techno-Musik oder beim 'Zusammenbasteln' von Musikstücken am Computer begegnet. Vergleicht man allerdings Strawinskys Verfahren direkt mit Technomusik, etwa mit dem Technohit "Music instructor", dann werden doch Unterschiede deutlich: Strawinskys Montageverfahren ist komplexer, 'lebendiger', weniger schematisch. Interessant war bei der Behandlung dieser Frage im Unterricht ein aktueller Text von Felix Wiesler ("Zwischen Atavismus und Futurismus") aus dem Internet:

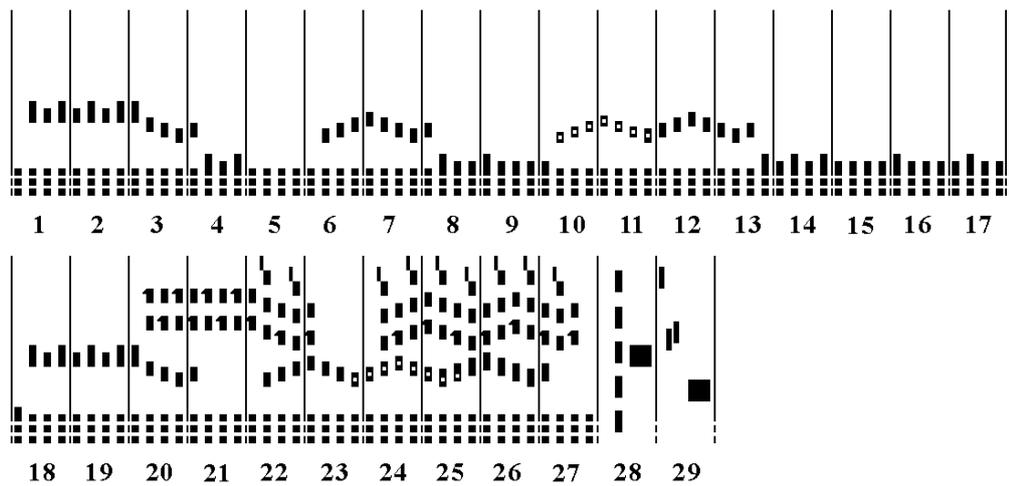
<http://www.elfenbein-verlag.de/metamorphosen/musik1.htm>

⁶ In: Beiträge zur Musikgeschichte Osteuropas, Wiesbaden 1977, S. 128

⁷ DVD: Strawinsky und die Ballets Russes - Der Feuervogel & Le sacre du printemps, Mariinsky Ballet, Mariinsky Theatre Orchestra, 2009

Igor Strawinsky: Sacre (1913)

Strawinsky: Le Sacre, Z. 19-21, grafische Strukturdarstellung



Bartóks „Allegro barbaro“ von 1911, ein frühes Musterbeispiel des „stile barbaro“, nimmt mit seinen hämmernden Akkordschlägen einen wichtigen Teilaspekt von Strawinsky, „Le sacre“ vorweg, der 1913 in Paris uraufgeführt wurde. Die Abkehr von der Dur-Moll-Tonalität hat Bartók mit Schönberg und Strawinsky gemeinsam. Sein Verfahren einer Tonalitätserweiterung ist die Tonalitätsmischung: In dem Notenausschnitt treffen fis-Moll (in der Begleitung) und e-Phrygisch⁸ (in der Melodie) aufeinander. Ähnlich wie Strawinsky greift er also auf die alte Bauernfolklore seiner Heimat zurück. Die Erneuerung der Musik wird durch Rückgriff auf vorklassische Traditionen gesucht.

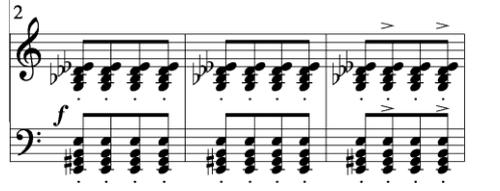
⁸ Liest man die mit Vorzeichen versehenen Noten enharmonisch umgedeutet, ergibt sich aaaga aaaca acagacagacagfe, also eine stark pentatonisch bestimmte Melodie mit dem typischen phrygischen fallenden Quartgang agfe.

Strawinsky: Sacre 18-36, Motivtabelle

1



2



3



4



5



6



7



8



Kirchenglocken von Panikowitschi



Nijinskys Choreographie (1913)



Robert Rosenblum:⁹

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

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

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

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

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

Pablo Picasso: Les Demoiselles d'Avignon (1907)

http://www.leninimports.com/pablo_picasso_demoiselles_davignon_2.jpg

Volker Scherliess:¹⁰

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

"... ein mechanisches Verfahren; nicht willkürlich, sondern begründbar; aber nicht zwingend - es hätte auch ganz anders gemacht werden können. Keine unumstößliche Forderung von außen (durch ein vorgegebenes Formschema oder eine notwendige Motivbeantwortung o. ä.), sondern eine selbstgewählte Methode. Im Verhältnis der Einzelteile bleibt vieles austauschbar, und die klingende Erscheinung ist letztlich das Ergebnis wechselnder Zuordnung. Wir nennen dieses Verfahren >Schablonentechnik<...: Verschiedene klingende Schablonen (d. h., dem allgemeinen Sprachgebrauch entsprechend, vorgeformte Elemente, von unterschiedlichstem Inhalt) werden hintereinander, übereinander, parallel und versetzt gebracht. Eine Technik der Komposition, ein Verfahren zur Synthese - und es enthält zugleich die formale Analyse. Dass die mechanische Prozedur, wie in unserem Beispiel, mit der Akribie eines Räderwerks vorgenommen wird, ist nicht selbstverständlich; häufig fehlt ein Glied des Zahnrades, oder es rastet aus und tritt wiederholend auf der Stelle, so dass eine Unregelmäßigkeit des Ablaufs entsteht (zum Begriff >demolierte Mechanik< vgl. das entsprechende Kapitel bei Hirsbrunner¹¹)."

Eine Parallele zu den 'mechanischen' Konstruktionsprinzipien in der Musik gibt es auch in den bildenden Künsten, z. B. bei **Fernand Léger** ("**Die Kartenspieler**"): <http://www.treffkoenig.de/tko/Photos/Kunst/fernand%20leger2.jpg>

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

¹⁰ Igor Strawinsky und seine Zeit, Laaber 1983, S. 95f. und 99f.

¹¹ Theo Hirsbrunner: Igor Strawinsky in Paris, Laaber 1982

Technomusik <http://www.youtube.com/watch?v=DIWxCAUFdv4>

Music Instructor (Instrumental Dance Mix) P 1995 Akropolis (EMI)

Musical score for Technomusik, featuring a piano part with a treble clef and a bass clef. The tempo is marked *gva*. The score consists of five staves of music, with the first two staves in treble clef and the last three in bass clef. The music is in 4/4 time and features a driving, rhythmic melody.

<http://www.youtube.com/watch?v=x d847TfxgCc>

Allegro barbaro. 1911

Béla Bartók.

Tempo giusto. ($\text{♩} = 76 - 84$)

Musical score for Allegro barbaro by Béla Bartók, featuring a piano part with a treble clef and a bass clef. The tempo is marked *Tempo giusto* with a metronome marking of $\text{♩} = 76 - 84$. The score consists of five staves of music, with the first staff in bass clef and the following four in treble clef. The music is in 2/4 time and features a complex, rhythmic melody with many accidentals.

Robert Schumann: Ich hab' im Traum geweinet
Dichterliebe, op. 48, Nr. 13, 1840

Leise
Ich hab' im Traum ge - wei - net,
mir träumte, du lä - gest im Grab. Ich wach - te
auf, und die Trä - ne floß noch von der Wan - ge her - ab. Ich
hab' im Traum ge - wei - net, mir
träumt, du ver - lie - Best mich. Ich wach - te auf, und ich
wein - te noch lan - ge bit - ter - lich.
Ich hab' im Traum ge - wei - net, mir träumte, du wärst mir noch
gut. Ich wach - te auf, und noch im - mer strömt mei - ne Trä - nen -
flut.

Beispiele für die mi-fa-mi-Figur des Weinsens

Schubert: Lachen und Weinen

und wa - rum ich nun wei - ne

Schumann: Dichterliebe II 1840

Aus mei - nen Trä - nen sprie - ßen

Schumann: Dichterliebe XIII 1840

Ich hab' im Traum ge - wei - net,

Hermann Schein: Israelsbrünnlein 1623 (Da Jakob vollendet hatte)

und wei - - - net ü - ber ihn

Gregorianische Communion "Vox in Rama audita est"

plorant semiton (13. Jh.)
klagender Halbton mi-fa
plo - ra - tus et u - lu - la - tus:
Weinen und Heulen:

Im Beispiel von Schein tritt zur mi-fa-mi-Figur in der Unterstimme am Schluss der fallende Quartgang (Lamentofigur).

<http://www.youtube.com/watch?v=zHcHKSbADLQ>

Mt. 2, 18

CO. VII

Vox in Ra - ma au - di - ta est, plo - ra - tus et u - lu - la - tus:
Eine Stimme in Rama wurde gehört, Weinen und Heulen:

Ra - chel plo - rans fi - li - os su - os,
Rahel beweinte ihre Söhne,

no - lu - it con - so - la - ri, qui - a non sunt.
sie wollte sich nicht trösten lassen, weil sie nicht mehr sind.

Robert Schumann hat sich als Musikschriftsteller in seiner „Zeitschrift für neue Musik“ oft mokiert über die (hinterwäldlerischen) Philister. Wie der Titel der Zeitschrift verkündet, geht es beim künstlerischen Schaffen um Innovation, die Hervorbringung von Neuem, nicht um ein bloß kunsthandwerkliches Weiterspinnen konventioneller Floskeln und die Befriedigung trivialer Bedürfnisse. Schumann führt damit die von E.T.A. Hoffmann initiierte Ästhetik weiter.

Das bedeutet aber nicht, dass das Neue das Alte verdrängt und entwertet. Niemand hat intensiver als Schumann sich z. B. in der Fugentechnik geübt.

Auch das Lied „Ich hab im Traum geweinet“ benutzt traditionelle musikalische „Sprachelemente“. Das wichtigste ist der „plorant semiton“, das mi-fa-mi-Motiv des Weinens (s. obige Tabelle). Das ganze Stück ist von Varianten dieses Motivs durchzogen. Das zweite Motiv ist eine trauermarschähnliche punktierte rhythmische Figur, die aber nicht dem ersten Motiv bloß plakativ gegenübergestellt ist, sondern dieses in sich aufnimmt vgl. z. B. T. 6 es-fes-es = mi-fa-mi). So entsteht in einem dichten strukturellen und affektiven Zusammenhang ein faszinierendes Wechselspiel zwischen Versunkensein im Traum (unbegleitete ‚eintönige‘ vokale Rezitation) und sich ankündigendem Aufwachen (instrumentales rhythmisches Akkordspiel). Den – vermeintlichen - Umschwung in der 3. Strophe („du wärst mir noch gut“) signalisieren die nun die Melodie tragende satte akkordische Begleitung und die Expressivität der steigenden Melodielinie im Verein mit der steigenden chromatischen Basslinie. In der riesigen Seufzersekunde (T. 32/33) bricht diese Energie in sich zusammen („Noch immer strömt meine Tränenflut“). Der Schlusskommentar des Klaviers entspricht dem trostlosen Anfang. Er hält nicht nur notdürftig das Ganze zusammen. Die ungewöhnliche Form passt genau zu der ungewöhnlichen, speziellen Aussage des Textes.

Als Einführung oder Vergleichsobjekt eignet sich

Reinhardt Repke: "Ich hab im Traum geweinet", 2005 (Club der toten Dichter):

Ich hab im Traum geweinet,
 Mir träumte du lägest im Grab.
 Ich wachte auf und die Träne
 Floss noch von der Wange herab.

Ich hab im Traum geweinet,
 Mir träumt' du verliebest mich.
 Ich wachte auf, und ich weinte
 Noch lange bitterlich.

Ich hab' im Traum geweinet,
 Mir träumte du wärst mir noch gut.
 Ich wachte auf, und noch immer
 Strömt meine Tränenflut.

Schumanns Lied kann als Folie zu dem folgenden Klavierstück von Schönberg dienen. In beiden Werken geht es um die künstlerische Reaktion auf den Verlust eines Menschen und um das ambivalente Verhältnis von Tradition und neuer Musik bzw. von bloßer Unterhaltung und fortschrittlichem Kunstanspruch.

Arnold Schönberg: Klavierstück op. 19,6 (1911 geschrieben auf den Tod Gustav Mahlers))

VI.

Sehr langsam (♩)

Darstellung im 11-Liniensystem

Klangpartitur

Hugo von Hoffmannsthal: Brief des Lord Chandos an Francis Bacon (1902)

... Mein Fall ist, in Kürze, dieser: Es ist mir völlig die Fähigkeit abhanden gekommen, über irgend etwas zusammenhängend zu denken oder zu sprechen.

Zuerst wurde es mir allmählich unmöglich, ein höheres oder allgemeineres Thema zu besprechen und dabei jene Worte in den Mund zu nehmen, deren sich doch alle Menschen ohne Bedenken geläufig zu bedienen pflegen. Ich empfand ein unerklärliches Unbehagen, die Worte "Geist", "Seele" oder, "Körper" nur auszusprechen. Ich fand es innerlich unmöglich, über die Angelegenheiten des Hofes, die Vorkommnisse im Parlament oder was Sie sonst wollen, ein Urteil herauszubringen. Und dies nicht etwa aus Rücksichten irgend welcher Art, denn Sie kennen meinen bis zur Leichtfertigkeit gehenden Freimut: sondern die abstrakten Worte, deren sich doch die Zunge naturgemäß bedienen muss, um irgend welches Urteil an den Tag zu geben, zerfielen mir im Munde wie modrige Pilze. ...

Allmählich aber breitete sich diese Anfechtung aus wie ein um sich fressender Rost. Es wurden mir auch im familiären und hausbackenen Gespräch alle die Urteile, die leichthin und mit schlafwandelnder Sicherheit abgegeben zu werden pflegen, so bedenklich, dass ich aufhören musste, an solchen Gesprächen irgend teil zu nehmen.

Mit einer unerklärlichen Zorn, den ich nur mit Mühe notdürftig verbarg, erfüllte es mich, dergleichen zu hören wie: diese Sache ist für den oder jenen gut oder schlecht ausgegangen; Sheriff N. ist ein böser, Prediger T. ein guter Mensch; Pächter M. ist zu bedauern, seine Söhne sind Verschwender; ein anderer ist zu beneiden, weil seine Töchter haushälterisch sind; eine Familie kommt in die Höhe, eine andere ist am Hinabsinken.

Dies alles erschien mir so unbeweisbar, so lügenhaft, so löcherig wie nur möglich. Mein Geist zwang mich alle Dinge, die in einem solchen Gespräch vorkamen, in einer unheimlichen Nähe zu sehen: so wie ich einmal in einem Vergrößerungsglas ein Stück von der Haut meines kleinen Fingers gesehen hatte, das einem Brachfeld mit Furchen und Höhlen glich, so ging es mir nun mit den Menschen und Handlungen.

Es gelang mir nicht mehr, sie mit dem vereinfachenden Blick der Gewohnheit zu erfassen. Es zerfiel mir alles in Teile, die Teile wieder in Teile und nicht mehr ließ sich mit einem Begriff umspannen. Die einzelnen Worte schwammen um mich; sie gerannen zu Augen die mich anstarrten und in die ich wieder hineinstarren muss: Wirbel sind sie, in die hinabzusehen mich schwindelt, die sich unaufhaltsam drehen und durch die hindurch man ins Leere kommt.

http://gutenberg.spiegel.de/?id=5&xid=1247&kapitel=1#qb_found

Willi Reich: Arnold Schönberg oder Der konservative Revolutionär, München 1968, S. 64 f.

Das letzte Werk, das Schönberg während seines diesmaligen Aufenthaltes in Wien vollendete, waren die Sechs kleinen Klavierstücke op. 19 (entstanden zwischen dem 19. Februar und Juni 1911). Das letzte Stück soll unmittelbar nach der Heimkehr Schönbergs von der Beerdigung Mahlers skizziert worden sein ; das auf drei Akkorden basierende, äußerst zarte Klangbild zeugt von unendlicher Trauer.

In ihrer besonderen Kürze (9 bis 18 Takte) sind diese Klavierstücke charakteristisch für die Krise, in die das Instrumentalschaffen Schönbergs nach Aufgabe der traditionellen Bindungen an bestimmte Grundtöne oder Tonarten in bezug auf die Bildung größerer Formen geraten war. In der nächsten Zeit vollendete er nur Vokalwerke, bei denen die Umfänge der Formen ja im wesentlichen durch die Texte bestimmt waren. Daneben ging ein unablässiges Suchen nach neuen Gesetzmäßigkeiten einher, die wieder das Hervorbringen größerer Instrumentalformen ermöglichen sollten ; ein Suchen, das schließlich zur Auffindung der »Methode, mit zwölf nur aufeinander bezogenen Tönen zu komponieren«, führte.

Der »aphoristische« Stil, den die Klavierstücke op. 19 so eindringlich dokumentieren, fand auch bedeutsame Entsprechungen im Schaffen von Schönbergs Schülern Anton Webern und Alban Berg. Bei Webern sind da alle Instrumentalwerke zwischen Opus 5 und Opus 11 aus den Jahren 1909 bis 1914 zu nennen, bei Berg die fünf Orchesterlieder nach Ansichtskartentexten von Peter Altenberg (1912) und die Vier Stücke für Klarinette und Klavier (1913).

Als literarische Apotheose des »aphoristischen« Stils darf die Vorrede gelten, die Schönberg im Juni 1924 zu Weberns 1913 entstandenen Sechs Bagatellen für Streichquartett, op. 9, verfasste : »So eindringlich für diese Stücke die Fürsprache ihrer Kürze, so nötig ist andererseits solche Fürsprache eben für diese Kürze. — Man bedenke, welche Enthaltensamkeit dazu gehört, sich so kurz zu fassen. Jeder Blick lässt sich zu einem Gedicht, jeder Seufzer zu einem Roman ausdehnen. Aber : einen Roman durch eine einzige Geste, ein Glück durch ein einziges Aufatmen auszudrücken : solche Konzentration findet sich nur, wo Wehleidigkeit in entsprechendem Maße fehlt. — Diese Stücke wird nur verstehen, wer dem Glauben angehört, dass sich durch Töne etwas nur durch Töne Sagbares ausdrücken lässt. — Einer Kritik halten sie sowenig stand wie dieser und wie jeder Glaube. Kann der Glaube Berge versetzen, so kann dafür der Unglaube sie nicht vorhanden sein lassen. Gegen solche Ohnmacht ist der Glaube ohnmächtig. — Weiß der Spieler nun, wie er diese Stücke spielen, der Zuhörer, wie er sie annehmen soll? Können gläubige Spieler und Zuhörer verfehlen, sich einander hinzugeben? — Was aber soll man mit den Heiden anfangen? Feuer und Schwert können sie zur Ruhe verhalten; in Bann zu halten aber sind nur Gläubige. — Möge ihnen diese Stille klingen !«

Karl Kraus:

„Was hier geplant wird, ist nichts als eine Trockenlegung des weiten Phrasensumpfes.“

Das war das Programm der Zeitschrift „Die Fackel“, die Karl Kraus ab 1909 in Wien herausgab. Ab 1905 veröffentlichte er darin seine berühmten Aphorismen, die er 1909 zusammenfasste in dem Buch „Sprüche und Widersprüche“. Schönberg stand in regem Kontakt zu Kraus und war regelmäßiger Leser seiner Zeitschrift, wollte 1909/10 sogar selbst Aphorismen in der „Fackel“ veröffentlichen.

Arnold Schönberg (1931)¹²:

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

Aber eines ist sicher:

Die Macht der Mehrheit hat irgendwo eine Grenze.

Überall dort nämlich, wo nicht alle in der Lage sind, das, worauf es ankommt, selbst zu tun. ...

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

Neue Musik ist niemals von Anfang an schön. Sie wissen, dass nicht nur Mozart, Beethoven und Wagner mit ihren Werken anfangs auf Widerstand stießen, sondern auch Verdis Rigoletto, Puccinis Butterfly und sogar Rossinis Barbier von Sevilla ausgepiffen wurden, und dass Carmen durchgefallen ist.

Das liegt nur daran: gefallen kann nur, was man sich merkt, und das ist ja bei der neuen Musik sehr schwierig

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

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

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

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

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

¹² Vortrag über op. 31, 22. 3. 1931. In: Stil und Gedanke, Frankfurt 1976, Fischer Verlag, S. 255ff.

Arnold Schönberg¹³:

"Wenn es Kunst ist, dann ist es nicht für die Menge. Wenn es für die Menge ist, dann ist es nicht Kunst."

Schönberg vertritt einen elitären Standpunkt, der vom Glauben an den stetigen „Fortschritt“ geprägt ist. Alles, was dem „Stand des Materials“, wie er ihn versteht, nicht entspricht, ist minderwertig und dient der bloßen, negativ gesehenen Unterhaltung.

Phasen:

Klangflächenkomposition: Die ‚glockenähnlichen‘ Akkordklänge markieren einen ‚zeitlosen‘ Raum, der auch nach den Entwicklungen ab T. 5 am Schluss sich wieder konstituiert. Das kann man als Parallele zu Schumanns langem „Rezitieren“ auf dem Ton b sehen.

‚Melodischer Gegenpol‘: Den Gegenpol bilden die melodischen (roten) Linien. Sie markieren das subjektive Empfinden der Trauer. Die erste melodische Wendung in T. 3/4 ist die hoch ‚aufleuchtende‘ mi-fa-mi-Figur dis⁴-e⁴-dis⁴. In T. 5/6 wird daraus der große ‚Seufzer gis-fis. In T. 7 tritt die Melodik „mit sehr zartem Ausdruck“ rein (ohne Akordbeimischung) auf. Diese Figur beginnt wieder mit dem (umgekehrten) mi-fa-mi-Motiv d⁴-cis-d, das allerdings im ersten Intervall entsprechend der emotionalen Sprengkraft der Stelle über zwei Oktaven gestreckt ist¹⁴. In T. 8 treten Auf- und Abwärts-‚Seufzer‘ leicht gegeneinander verschoben gleichzeitig auf. In die abschließende Klangfläche mit der Grundfigur des Anfangs hinein hält - in tiefster Lage und wieder über eine Oktave gestreckt - die Abwärts-None B-As die Erinnerung an die subjektive Bewegung aufrecht, denn diese Töne (b und gis=as) waren es, die in Takt 5 die Statik aufbrachen.

Tonalität:

Das Stück lässt mit Begriffen wie Dur oder Moll oder Modus nicht fassen. Es ist aber auch nicht atonal in dem Sinne, dass es kein tonales Zentrum hat. Eindeutig bilden die Dreiton-Klänge a-fis-h und g-c-f ein starkes Grundgerüst, das sich gegenüber allen ‚Abirrungen‘ behauptet. Es gibt sogar Restbestände herkömmlicher Harmonik. Der a-fis-h-Klang ist – vor allem zusammen mit dem dis⁴ (T. 3/4) – eindeutig ein Dominantseptimenakkord. Ihm wird aber der nicht zu ihm passende g-c-f-Akkord beigemischt, der ein Quartenakkord ist und als solcher nicht kompatibel zur Dur-Moll-Harmonik. Allerdings ist dieser Klang nicht beliebig gewählt, denn auch er lässt sich – wie der H⁷-Akkord - auf das folgende E7 bzw. E⁹ (T. 5/6, Bassregion, e-gis-d-fis) beziehen, z. B. als quasi-phrygische Wendung¹⁵.

Motivische Arbeit:

Hier sieht sich Schönberg ganz in der Tradition der klassischen Musik, vor allem in der Fortführung Beethovenscher und Brahmscher Entwicklungstechnik, in der die Einheit des Expressiven und des Strukturellen durch motivische Metamorphosentechnik gewährleistet ist. Die formale Anlage von op. 19, 6 lässt etwas wie ‚thematischen Dualismus‘, wie ‚Exposition – Durchführung – Reprise‘ durchscheinen. In seinem oben zitierten Vortrag von 1931 beschreibt Schönberg die ‚entwickelnde Variation‘ als das ihm gemäße Verfahren musikalischer Logik. Das lässt sich am vorliegenden Stück gut aufweisen. Nichts wird nur wiederholt. Alles ist in dauernder Veränderung. Phase II weist gegenüber Phase I eine rhythmische Verschiebung der beiden Klänge gegeneinander auf und das Hinzutreten des melodischen Motivs. In Phase III erfolgt eine weitere Verdichtung, die Klänge geraten ins Purzeln. Das ganze ‚Gebäude‘ scheint zusammenzubrechen. Mühsam muss die Grundkonstellation wieder aufgebaut werden. Auch das kann man in Parallele zu Schumanns „Ich hab im Traum geweinet“ sehen. Der Unterschied ist allerdings auch groß: Bei Schumann ein längeres Ausbreiten der Entwicklung und ein drastischer Ausbruch, bei Schönberg äußerstes Sich-zurück-Nehmen - vgl. die dynamischen Angaben! -, und Trostlosigkeit an der Grenze des Verstummsens.

Willi Reich (s. o.) nennt Schönberg mit Recht einen „konservativen Revolutionär“.

¹³ Ausgewählte Briefe, hg. von E. Stein, Mainz 1958, S. 248.

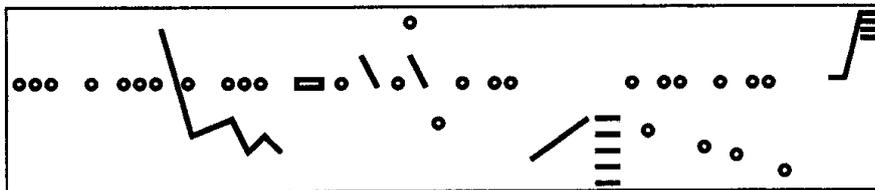
¹⁴ Vorbereitet ist diese ‚gestreckte‘ Halbton durch die Verschiebung des Quartenakkords in Takt 5, wodurch die Spitzentöne der beiden Klänge (a-fis-h und c-g-b) die kleine None h⁴-b⁴ bilden. Auch schon bei der mi-fa-mi-Figur dis⁴-e⁴-dis⁴ in Takt 3/4 tritt akustisch die kleine None an die Stelle des Halbtons, weil eine Oktave tiefer das dis⁴-dis⁴ mit seinem p das pppp der oberen Stimme übertönt.

¹⁵ Der phrygische fallende Leitton f-e ist ein uraltes Lamentomotiv.

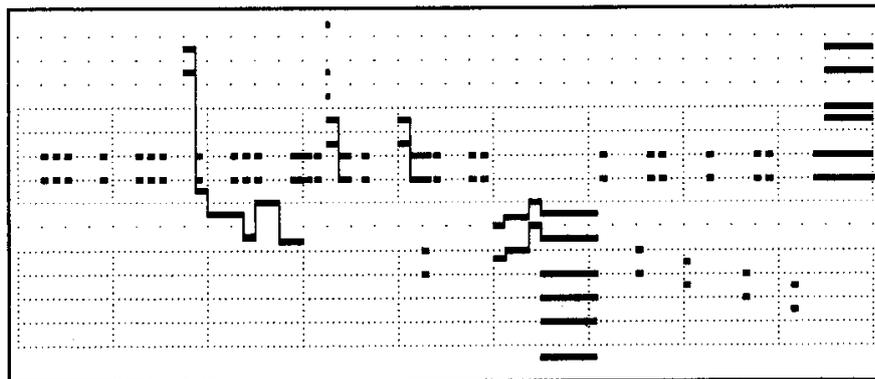
Arnold Schönberg: Klavierstück op. 19 Nr. 2 (1913)
Langsam

Aus dem Autograph der Bearbeitung für Kammerorchester

Graphische Strukturdarstellung nach dem Gehör (in der Praxis in der Regel noch ungenauer)



Grafische Strukturdarstellung nach dem Notentext



Mit der Auflösung der funktionalen Harmonik und der thematisch-syntaktischen Konventionen bekommen musikalische Raumgesten eine noch größere Bedeutung, als sie ohnehin gehabt haben. Wenn der Klangablauf nicht mehr von innen her durch harmonische Spannungsmomente (mit)gesteuert und emotional »aufgeladen« wird, werden die Außenkonturen (Klanglagen, Dichtegrade, Klangkurven) zum vorrangigen Ausdrucksträger und syntaktischen Ordnungsparameter. Das ist schon bei den frühen Miniaturen *Schönbergs und Weberns* zu beobachten.

Auch bei der Behandlung von *Schönbergs op. 19, Nr. 2* empfiehlt es sich, von der Höranalyse auszugehen und sich zunächst - u. a. mit Hilfe grafischer Aufzeichnungsversuche - der entscheidenden Kompositionsaspekte (Statik-Bewegung) und Gestaltungselemente (Punkte, Linien, Flächen, Muster u. ä.) zu vergewissern, bevor man sie dann am Notentext genauer untersucht. Notenanalyse ist ja nur dann sinnvoll, wenn man weiß, wonach man sucht. (Nach *Gadamer* heißt interpretieren, die Frage finden, auf die das Werk die Antwort gibt.)

Allerdings kann auch das umgekehrte Verfahren sinnvoll sein: Wenn man den Notentext in einem genauen Raum-Zeitraster (Elf-Linien-System, vgl. die grafische Darstellung) überträgt, dann »spricht« die räumliche Disposition des Stückes für sich und lenkt den Blick auf wesentliche ästhetische Aspekte. Die grafische Darstellung kann von Schülern als Hausaufgabe angefertigt werden oder aber auch vom Lehrer vorgegeben werden.

Mögliche *Analyseergebnisse*:

Elemente:

- 1: Punkte bzw. »punktierte Fläche«:
starres Muster: repetierte Terz, staccato, eine durchgehende Ebene (Achse, Horizont) h/g
- 2: Linie:
Expressive einstimmige Linie
- 3: Klangfläche:
Breiter, liegender Klang, disharmonisch

Form:

Drei dreitaktige Teile: »Exposition« (I) - Entwicklung« (II) - »Resümee« (III)

- I: Der *Kontrast Punkte v. Linie* wird exponiert:
- Metrum (Pattern) gegen freie Prosa
- Kälte gegen Wärme: »extrem kurz« »trocken« gegen »expressivo«
- Mechanisches gegen Organisches/Lebendiges
- Hintergrund gegen Vordergrund: gleichbleibendes pp gegen deutliches dynamisches Profil
Ganz am Schluss deutet sich ein Wandel an, Die letzte Terz wird nicht staccato gespielt, sondern ausgehalten.
- II: Das starre Muster reagiert auf die Linie: Die Staccatoterzen bilden, in Nachahmung der Schlussgeste der Linie in Takt 3 (a-c'-as) ein kleines melodisches Motiv (h'-es'-h'), das wiederholt wird (Pattern), aber dabei aus dem metrischen Tritt gerät (Prosa). Am Schluss wird aus den Terzen gar eine viertönige Linie, die in freier, gestauchter Form in einem Quasi- Krebsgang die Töne der expressiven Linie aus T. 3/4 [fis-es-a-c-as] aufgreift. Sie gefriert in einem flächigen Klang.
- III: Im Sinne einer Bogenform kehrt der dritte Teil wieder zu den staccatierten Terzen des Anfangs zurück. Aber diese können ihr starres Muster nicht wiederfinden. Nichts ist mehr wie vorher. Die Entwicklung des Mittelteils wirkt nach. Das rhythmische Muster ist undurchschaubar (prosamäßig) geworden, die im unteren Tonraum befindlichen Terzklänge deuten - als letztes Relikt der Linie - eine skalische Linie an, die letzte Terz g/h mündet wieder in eine liegende Fläche.

Räumliche Disposition:

Das Stück ist um eine horizontale Achse gebaut. Die darüber und darunter befindlichen Räume werden sehr konsequent erschlossen:

- I: Die Linie umfährt die geisterhaft starre Achse (pp, staccato »äußerst kurz«): Hoch über der Achse ansetzend (mit der oktavierten Achsenterz g/h im mf und zunächst crescendo beginnend, so als müsste sie sich gewaltsam aus dem starren Muster losreißen) pendelt sie direkt unterhalb der Achse aus (p - cresc.- decresc.), die »expressivo«-Geste scheint erschöpft zu sein.
- II: Die Achse selbst gerät in Bewegung. Der fallende Bewegungszug des ersten Teils wird verstärkt aufgenommen. Die Klangkonturen durchmessen den Raum von den höchsten bis zu den tiefsten Tönen des ganzen Stückes in einer Art Sturzflug. Die vorsichtigen Aufwärtsbewegungen der Achsentöne kommen dagegen nicht an und verschwinden im letzten Takt ganz.
- III: Die Kräfte werden ausbalanciert: Die Achse wird restituiert. Der fallende Bewegungszug klingt in den getupften Terzen im unteren Raum aus. Die aufwärtsstrebenden Kräfte bündeln sich in der nach oben ausbrechenden Klangfläche am Schluss.

Schönbergs handschriftlicher Eintrag zu der Bearbeitung des Stückes für Kammerorchester (s. o.) zeigt überdeutlich, dass es sich hier wieder um "Musik über Musik" handelt, die die Tradition als Sprungbrett für individuelle und neue Gestaltungen benutzt.

Sonata I in G (ca. 1750/60) Domenico Gallo

Molto moderato

V. 1

V. 2

Cont.

4

8

12

Detailed description: This block contains the first 12 measures of the Sonata I in G by Domenico Gallo. It is written for Violin 1, Violin 2, and Continuo. The tempo is 'Molto moderato'. The score shows the initial melodic lines in the violins and the harmonic support in the continuo.

Strawinsky: Suite pour violon et piano (1925), Introductione

All^o moderato

VIOLON

PIANO

4

8

12

Detailed description: This block contains the first 12 measures of the Introduction to the Suite pour violon et piano by Igor Stravinsky. It is written for Violin and Piano. The tempo is 'All^o moderato'. The score features a complex rhythmic pattern in the piano accompaniment and a melodic line in the violin.

Video: <http://www.youtube.com/watch?v=qoHf-M7D710>

SUITE DE PULCINELLA

I SINFONIA (Ouverture)

IGOR STRAVINSKY d'après Giambattista Pergolesi révisé 1948

Allegro moderato, ♩ = 80

I Oboi

II Fagotti

I Corni Fa

II Violino I

Violino II

Viola

Violoncello

Contrabbasso

QUINTETE SOLO

Violini I

Violini II

Viola

Violoncelli

Contrabassi

Detailed description: This block contains the first 12 measures of the Overture to Suite de Pulcinella by Igor Stravinsky. It is a symphonic score for a full orchestra. The tempo is 'Allegro moderato' with a metronome marking of 80. The score includes parts for Oboes, Bassoons, Horns, Violins, Viola, Violoncello, and Contrabass.

6

Ob. I

Fag. I

Viol. I

Viol. II

Viola

Vo.

Cb.

Viol. I

Viol. II

Viola

Ver.

Cb.

10

I Ob.

II Fag.

Cor. I

Viol. I

Viol. II

Viola

Vo.

Cb.

Ver.

Cb.

Detailed description: This block contains measures 13-22 of the Overture to Suite de Pulcinella. It continues the orchestral texture with various instruments including Oboes, Bassoons, Horns, Violins, Viola, Violoncello, Contrabass, and Woodwinds. The tempo remains 'Allegro moderato'.

Video: http://www.youtube.com/watch?v=RV3_hx-s7uM

http://www.klassika.info/Komponisten/Strawinsky/Ballett/1920_01/index.html

Sergej Diaghilew hatte in der Nationalbibliothek von Neapel ein unveröffentlichtes Manuskript des 18. Jahrhunderts entdeckt, welches den Titel „I quattro Pulcinella“ trug und sich inhaltlich an die „Commedia dell'arte“ anlehnte. In seinem Kopf wuchs die Idee, aus dem Material ein Ballett zu produzieren und Igor Strawinski die Komposition anzutragen. Léonide Massine war für die Choreographie vorgesehen, und Pablo Picasso sollte für die Ausstattung sorgen. Der heftige Streit, den die Beteiligten hatten, uferete aus und ist historisch verbürgt. Man wollte das beste Resultat abliefern, aber jeder hatte dazu andere Vorstellungen. Diaghilew gefielen die Entwürfe Picassos überhaupt nicht, Massine musste sein Konzept ändern, weil die Musik Strawinskis nur in Kammerbesetzung konzipiert war. Strawinsky wusste anfangs mit Pergolesi nicht allzuviel anzufangen, weil er zu wenig von dem Barockmeister kannte. Schließlich einigte man sich unter Zugeständnissen auf ein gemeinsames Konzept - und das Resultat wurde ein großer Wurf.

Pulcinella (kleines Küken) ist ursprünglich eine derb-komische Figur des süditalienischen Volkstheaters, später der *commedia dell'arte* in Neapel. Er ist bucklig und langnasig und trotzdem ein Liebling der Frauen.

<http://www.partecipiamo.it/carnevale/immagini/pulcinella.jpg>

Picassos Pulcinelladarstellung von 1919 ist eine kubistische Transformation der Figur und insofern ein Pendant zu Strawinskys Komposition.

http://www.settemuse.it/pittori_scultori_europei/picasso/1919_pablo_picasso_765_pulcinella_con_la_chitarra.jpg

Die 1918 aufgefundenen Notenmanuskripte hielt Strawinsky fälschlicher für Werke des berühmten neapolitanischen Komponisten Pergolesi. Die Vorlage für die Sinfonia (Ouvverture) entpuppte sich später als Werk von Domenico Gallo. Ähnlich wie Picasso transformiert Strawinsky die alten Werke in seine neoklassizistische Musiksprache.

Igor Strawinsky:¹⁶

„... es war ein sehr gewagtes Unternehmen, diesen zerstreuten Fragmenten neues Leben einzuflößen und die vielen unzusammenhängenden Stücke zu einem Ganzen zu vereinen, noch dazu, da es sich um die Musik eines Komponisten handelte, den ich seit jeher geradezu zärtlich liebte.

Bevor ich an diese schwere Aufgabe heranging, musste ich mir die wichtigste Frage beantworten, die sich unter solchen Umständen von selbst stellt: Sollte meine Liebe oder mein Respekt für die Musik von Pergolesi die Linie meines Verhaltens bestimmen? Ist es Liebe oder Respekt, was uns dazu treibt, eine Frau zu besitzen? Kann nicht nur die Liebe uns dazu bringen, die Seele eines Wesen zu begreifen? Und vermindert Liebe den Respekt? Respekt allein ist immer steril, er kann niemals als schöpferisches Element wirken. Um etwas zu schaffen, braucht es Dynamik, braucht es einen Motor, und welcher Motor ist mächtiger als die Liebe? So hieß es die Frage stellen, zugleich auch sie beantworten.

Der Leser glaube nicht, dass ich dies schreibe, weil ich mich rechtfertigen möchte gegenüber der sinnlosen Anschuldigung, ich hätte ein Sakrileg begangen. Ich kenne die Mentalität der Konservatoren und Archivare der Musik zur Genüge. Sie wachen eifersüchtig über ihre Aktenstöße, die die Aufschrift tragen: Berühren verboten. Niemals stecken sie selber die Nase hinein, und sie verzeihen es keinem, wenn er das verborgene Leben ihrer Schätze erneuert, denn für sie sind das tote und heilige Dinge. Nein, ich habe ein reines Gewissen bei dem Gedanken an ein Sakrileg, und ich bin vielmehr der Meinung, dass meine Haltung gegenüber Pergolesi die einzig fruchtbare ist, die man alter Musik gegenüber einnehmen kann.“

Igor Strawinsky:¹⁷

»Ich begann, indem ich auf Pergolesis Originalmanuskripten komponierte, als würde ich ein eigenes, älteres Werk bearbeiten. Ich begann ohne vorgefasste Meinungen und ästhetische Standpunkte, und das Ergebnis hätte ich nicht vorhersagen können. Ich wusste, daß mir ein >gefälschter< Pergolesi nicht gelingen würde, denn meine Motorik ist grundverschieden; bestenfalls konnte ich seine Aussagen mit meinem eigenen Akzent wiederholen. Das das Ergebnis bis zu einem gewissen Grad witzig-ironischen, satirischen Charakter haben würde, war vielleicht unumgänglich, denn wer hätte im Jahre 1919 ein solches Material ohne satirische Distanz behandeln können? [...] *Pulcinella* war meine Entdeckung der Vergangenheit, die Erleuchtung, durch die mein gesamtes späteres Werk erst möglich wurde. Gewiss, es war ein Blick zurück — die erste von vielen Liebesbeziehungen, die in diese Richtung gingen —, aber es war auch ein Blick in den Spiegel«

Das Verfahren Strawinskys ist alt, man nennt es "Parodie". Im 16. Jahrhundert z. B. komponierte man Parodiemessen: man arbeitete die Vorlage eines anderen Komponisten zu einem neuen Werk um. Par-odie (griech.) heißt wörtlich Nebengesang und meint ursprünglich: eine Melodie verändert singen.

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.)

¹⁶ Erinnerungen, S. 83/84, zit. n. Volker Scherließ: I. Str. u. seine Zeit, S. 23f.

¹⁷ Zit. nach: Wolfgang Burde: Igor Strawinsky, Stuttgart 1995, S. 108

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 wie in Saties Sonatine bureaucratique (Clementi, Debussy)
- Distanzierung/Ironisierung: z.B. romantische Gefühlsgesten "einfrieren" durch Entstellung

Viktor Šklovskij (1916):¹⁸

"... 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..."

Die in den Jahren 1919/1920 komponierte Musik zum Ballett »Pulcinella« arbeitete Strawinsky 1922 um in die gleichnamige Orchestersuite. 1925 entstand eine weitere Version: die Suite pour violon et piano. Letzte ist für den Vergleich mit Gallos Vorlage im Unterricht sehr geeignet, weil sie leichter zu lesen ist als die originale Partitur.

Strawinsky behält die Oberstimmen- und die Basslinie weitgehend bei. Stärkere Eingriffe gibt es in der Füllung dieses Rahmens. Er hält zwar an der funktionalen Harmonik fest, erweitert sie aber durch Tonika-Dominant-Überblendungen (T. 2,2, T. 3,2) und zahlreiche Sekundschärfungen. Auch die Metrik wird verfremdet, z. B. durch die Taktwechsel ab T. 10: 4/4, 2/4, 3/4, 4/4.

An dieser Stelle wird auch seine Vorliebe zur Mechanisierung, zur insistierenden Repetition deutlich: das in T. 10 bei Gallo zweimal auftretende Motiv wird bei Strawinsky ein weiteres Mal wiederholt.

Unverkennbar ist auch das Bemühen um eine strukturelle Verdichtung. Besonders deutlich wird das in der Kanonbildung T. 7ff.

In der Version der Orchestersuite wird besonders auch das Bemühen um klangliche Profilierung erkennbar. Die einzelnen Instrumente und Instrumentengruppen werden wie im konzertierenden Prinzip des Barock in einen kontrastierenden Dialog gebracht. Dadurch wird das konstruktive "Verfahren" hörbar, das Fragmentieren der Form, das entfernt an die kubistischen Bild-"Kompositionen" erinnert.

¹⁸ Zit. nach: Literatur. Reader zum Funkkolleg. Band 2, Frankfurt 1977, S. 214f.

Sergej Prokofieff (1891-1953): Sinfonie Nr. 1 (Symphonie classique) op. 25 in D, 1. Satz

Thema I

Musical score for Thema I of Prokofiev's Symphony No. 1, measures 1-11. The score is for Violins I and II, Viola, Violoncello, and Contrabasso. It begins with a tempo marking of *Allegro* and a metronome marking of $\text{♩} = 100$. The dynamics range from *ff* (fortissimo) to *pp* (pianissimo). The score includes various articulations such as accents, slurs, and breath marks. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 2/4.

Zwischensatz

Musical score for the Zwischensatz of Prokofiev's Symphony No. 1, measures 19-20. The score is for Flute I, Clarinet I, Bassoon, Violins I and II, Viola, Violoncello, and Contrabasso. It features a *Solo* marking for the Flute I part. The dynamics range from *p* (piano) to *pp* (pianissimo). The score includes various articulations such as accents, slurs, and breath marks. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 2/4.

Allegro molto

Haydn: Sinfonie Nr. 19 (um 1764)

Musical score for Haydn's Symphony No. 19, measures 1-4. The score is for Violins I and II, Viola, Violoncello, and Contrabasso. The tempo marking is *Allegro molto*. The dynamics range from *p* (piano) to *f* (forte). The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 2/4.

Thema II

Musical score for Thema II of Prokofiev's Symphony No. 1, measures 53-54. The score is for Flute I, Bassoon, Violins I and II, Viola, Violoncello, and Contrabasso. The dynamics range from *pp* (pianissimo) to *mf* (mezzo-forte). The score includes various articulations such as accents, slurs, and breath marks. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 2/4.

Schlussatz

Musical score for the Schlussatz of Prokofiev's Symphony No. 1, measures 74-75. The score is for Violins I and II, Viola, Violoncello, and Contrabasso. The dynamics range from *ff* (fortissimo) to *pp* (pianissimo). The score includes various articulations such as accents, slurs, and breath marks. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 2/4.

Durchführung

Musical score for the Durchführung of Prokofiev's Symphony No. 1, measures 111-112. The score is for Violins I and II, Viola, Violoncello, and Contrabasso. The dynamics range from *ff* (fortissimo) to *pp* (pianissimo). The score includes various articulations such as accents, slurs, and breath marks. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 2/4.

Das Werk entstand 1916/1927 in Petersburg, während der 1. Weltkrieg tobte und in Russland sich die Oktoberrevolution (1917) vorbereitete. Unberührt von diesen revolutionären Vorgängen schreibt der damals 25jährige Komponist in einem abgeschiedenen Dorf in der Nähe von Petersburg dieses erste neoklassizistische Werk. Ganz anders reagierte der Komponist später in seiner 7. Sinfonie (1951) auf die grausigen Ereignisse in und um Petersburg während des 2. Weltkriegs.

<http://www.berliner-philharmoniker.de/forum/programmhefte/details/heft/blick-zurueck-aber-nicht-im-zorn/>

Programmheft Nr. 22 zum 30.11.2004

Blick zurück – aber nicht im Zorn

von Helge Jung

Von der Wiederentdeckung der Klassik

Wie vollzieht sich der Wandel von Musikauffassungen? Wann können wir von einem Paradigmenwechsel sprechen? Es ist auf jeden Fall ein längerer Prozess, dessen Resultate erst in der historischen Rückschau konkreter benannt werden können. Epochenbegriffe wie Renaissance, Barock, Klassik und Romantik oder Stil Kategorien wie Impressionismus und Expressionismus sind immer erst von späteren Generationen geprägt worden. Den Initiatoren des Wandels selbst ist es jedoch zumeist gleich, unter welcher Rubrik ihr Werk rezipiert wird, denn sie folgen allein ihrer Intuition. Aber eine Initialzündung gibt es dennoch.

Sergej Prokofjew ist unter seinen Zeitgenossen der erste, der den Blick zurück auf die Wiener Klassik richtet. Zu einem Zeitpunkt, als sich Igor Strawinsky noch ganz für die Mythen und die Folklore des alten Russland begeistert – in Werken wie *Petruschka*, *Le Sacre du printemps*, *Renard* und den Bauernliedern *Pribautki* –, als Béla Bartók mit *Herzog Blaubarts Burg* und dem *Holzgeschnitzten Prinz* die Grenzen spätromantischer Hypertrophierung erkundet und Alban Berg an seinem *Wozzeck* arbeitet, plant Prokofjew eine »Symphonie im haydnischen Stil«. Ist dies nur die Laune eines Augenblicks, ist sogar nur das [ihm damals] fehlende Klavier ausschlaggebend, wie der Komponist in seinen autobiografischen Erinnerungen behauptet? Neuorientierungen entstehen wohl auch aus einer Art Sättigungsgefühl und dem Bedürfnis, sich aus Fesseln zu befreien, die man sich selbst angelegt hat. Immerhin schrieb Prokofjew in den Jahren 1914 bis 1916 mit dem Tanzstück *Le Chout (Der Narr)*, mit der Dostojewski-Oper *Der Spieler* und vor allem mit dem hoch exaltierten Ballett *Ala und Lolli* (später: *Skythische Suite*) gewichtige und arbeitsaufwendige Partituren, die auf den Pfaden wandeln, die sein knapp zehn Jahre älterer Landsmann Strawinsky bereitet hatte. Nun aber spürt Prokofjew, dass er eine Erholungspause braucht. Prokofjews Symphonie Nr. 1 D-Dur op. 25 ist also in erster Linie das Produkt einer Sommerlaune: leicht, heiter, übermütig, melodisch klar, tänzerisch elegant – kurz: von klassischer Ebenmäßigkeit. Dass dieses Werk sich darüber hinaus als Aufbruchssignal für einen neuen musikalischen Stil, den Neoklassizismus, erweisen würde, konnte er keineswegs ahnen. Die heutigen Hörer einer – gemessen am Entstehungsjahr 1917 – weitaus späteren Generation, die neben und nach der neoklassizistischen noch auf etliche andere musikgeschichtliche Phasen zurückblickt, geben sich gern und immer wieder dieser Sommerlaune Prokofjews hin. Für ihn selbst blieb der Ausflug in die Klassik übrigens eine einmalige Episode; die hier erreichte Durchsichtigkeit der Instrumentation und Klarheit der Form, auch die Grundstimmung heiterer Ironie kommen allerdings in manchem seiner späteren Werke ebenso zum Tragen. Die bloße Imitation eines vergangenen Stils und alter Techniken wies er brüsk zurück: »Bachismen und falsche Töne« seien seine Sache nicht!

In seiner Skythischen Suite op. 20 (1915) hatte sich Prokofjew von Strawinskys *Le Sacre* zu einem wilden 'barbarischen Werk beeinflussen lassen. In seiner 1. Sinfonie kommt er dem Neoklassizismus der *Pulcinella* zuvor.

Prokofjew:¹⁹

"Den Sommer 1917 verbrachte ich in völliger Einsamkeit in der Nähe von Petersburg; ich las Kant und arbeitete viel. Den Flügel hatte ich absichtlich nicht aufs Land mitgenommen, weil ich versuchen wollte, ohne ihn zu komponieren. Bisher hatte ich gewöhnlich am Flügel geschrieben, aber ich musste feststellen, dass das ohne Flügel komponierte thematische Material häufig von besserer Qualität ist. Auf den Flügel übertragen, scheint es im ersten Augenblick etwas sonderbar, aber nach mehrmaligem Durchspielen stellt es sich heraus, dass es genau so und nicht anders gemacht werden musste. Ich trug mich mit dem Gedanken, ein ganzes symphonisches Werk ohne Flügel zu komponieren. Bei einem solchen müssten auch die Farbtöne des Orchesters klarer und sauberer sein. So entstand der Plan einer Symphonie im Haydnischen Stil, weil mir Haydns Technik nach meinen Arbeiten in der Klasse Tscherepnins irgendwie besonders klar geworden war und es unter so vertrauten Verhältnissen leichter war, sich ohne Klavier in die gefährliche Flut zu stürzen. Es schien mir, dass Haydn, wenn er jetzt noch lebte, seine eigene Art der Komposition beibehalten und gleichzeitig etwas von dem Neuen übernommen hätte. Solch eine Symphonie nun wollte ich komponieren, eine Symphonie im klassischen Stil. Als sie anfang, reale Formen anzunehmen, nannte ich sie KLASSISCHE SYMPHONIE: erstens ist es so einfacher; zweitens aus Übermut, um die Gänse zu ärgern, und in der stillen Hoffnung, dass ich letzten Endes dabei gewinne, wenn die Symphonie sich im Laufe der Zeit wirklich als klassisch erweisen sollte."

¹⁹ Zit. nach: Sam Morgenstern (Hrsg.): *Komponisten über Musik*, München 1956, S.394

Das 1. Thema hat klassischen Zuschnitt. Es ist zusammengesetzt aus zwei unterschiedlichen Elementen: einer fanfarenartig-auffahrenden Akkordbrechung (a) und einer fallenden skalischen Bewegung (b). Diese Konstellation findet man häufig in klassischen Sonatenhauptsätzen, z. B. bei Haydn:

Allegro molto Haydn: Sinfonie Nr. 19 (um 1764)

(Auch der 1. Themenkomplex von Beethovens Eroica (s.o.) lässt sich übrigens unter diesem Aspekt deuten.)

Aus den Sprung- und skalischen Elementen entwickeln sich durch Abwandlung alle Motive und die ganze Form. Das Tempo der fallenden Stufenfolge (b) verlangsamt sich (b1) durch den Einschub aufsteigender Sprungelemente und kommt in der Sprungfigur a1 völlig zum Stillstand. Den Stillstand bekräftigt (in der VI 2) die auf einer Stufe pendelnde b2-Figur. In b1' wird der Abwärtsgang dann kurzfristig weitergeführt. Mit b2' und a2 kommt er aber wieder ins Stocken. Aus der Stagnation heraus führt zunächst auch nicht die Figur bu (Umkehrung der fallenden in eine steigende Linie). Sie wirkt durch das pp eher kraftlos-verschwebend. Erst die forte einfallende au-Figur signalisiert den Ruck, der in T. 11 zur Wiederholung des Themas führt. Dessen Kopf (a) bleibt allerdings ausgespart. Mit dem harten harmonischen Schnitt - der Rückung von D- nach C-Dur - überschreitet Prokofieff die Haydn'schen Konventionen. Die zeitgenössische Schnitttechnik des Films wird hier auf die Musik übertragen.

Auch die Motivik des Zwischensatzes, die den heiter-verspielten Gestus des 1. Themas ins Kokette wendet, zeigt die Kombination der beiden Elemente. Die mehrmalige Wiederholung dieses Themas auf der gleichen Tonstufe unterstreicht, dass hier eine Balance erreicht ist. Bewegung kommt dann aber wieder in Gang, indem diese D-Dur-Passage nach h-Moll und E-Dur versetzt wird.

Das 2. Thema besteht aus dem Motiv a2 in der Begleitung und den Motiven Motiven a1' (augmentiert) und a2u (Umkehrung und Augmentation von a). Die grotesken Sprünge und die spöttische Fagottgrundierung geben der anmutigen Passage ihre besondere Note.

Im Schlusssatz der Exposition hat der zuletzt ausgesparte a-Teil seinen grandiosen (augmentierten) Auftritt.

Die Durchführung beginnt mit der Mollvariante des 1. Themas, dann folgen Elemente des Zwischensatzes und des 1. Themas. Das 2. Thema erscheint in grandioser Vergrößerung und kanonischer Verdichtung.

The image shows a musical score for three parts: Violin I (vi. I), Viola (vi.), and Cello/Double Bass (Cb.). The score covers measures 111 to 115. Measure 111 is marked with a forte 'f' dynamic. The Viola part starts with a fortissimo 'ff' dynamic. The Cello/Double Bass part is marked 'tutta forza' and 'ff'. In measure 115, the dynamics change to fortissimo 'ff' and 'marcato'. The notation includes various note values, rests, and articulation marks.

Die Reprise setzt - undenkbar bei Haydn - nicht in der Grundtonart D-Dur, sondern mit C-Dur ein.

Anders als bei Strawinskys Pulcinella handelt es sich bei Prokofieffs "klassischer Sinfonie" nicht um die Bearbeitung einer klassischen Vorlage, sondern um eine Stilkopie. Prokofieff hält sich weitgehend an Form, Harmonik und Kompositionstechnik Haydns, vor allem an dessen kreative, teilweise witzige motivische Arbeit. Weniger als Strawinsky bringt er neue Elemente ein. Es bleibt auch bei diesem einzigen neoklassizistischen Versuch, während bei Strawinsky dieses Verfahren seine weitere Entwicklung bestimmte.

Paul Hindemith: Finale 1921 aus der "Kammermusik Nr. 1 op. 24, Nr. 1

Klangbeispiel: http://www.youtube.com/watch?v=yMtF_zJkmwg

Quasi-Ostinato-Bass

1 Klav.



Thema I



Thema II



Thema III

115 Trommel, Klav.



Thema IV Zitat des damals berühmten "Foxtrot" von Wilm Wilm (s. u.)



Thema I (Variante)

Coda (Elemente aus Thema I und IV)

Die einzelnen Abschnitte sind durch eine kurze Trommelpassage (s. z. B. T. 115) eingeleitet.

Die Melodiestimme (Gr. Fl.) nimmt motivische Elemente des ab T. 174 zitierten "Foxtrot" von Wilm Wilm (s. u.) auf.

Speziell das zentrale Rahmen-Thema I hat enge motivische Beziehungen zum Thema IV, dem zitierten Foxtrot. Wir markieren sie mit verschiedenen Farben im Notentext.

Alle Themen weisen Sequenzierungen auf.

Thema II baut die chromatisch fallenden Linien von Thema I weiter aus.

FOXTROT.

Wilm- Wilm.

Klavier.

4

9

14

18

23

Klangbeispiel
[mp3](#)

Hans Renner:²⁰

Die Kammermusik Nr. 1, Werk 24 Nr. 1 (1922), hat revolutionären Charakter. Und das ist wohl das Entscheidende dieses Wagnisses damals: Bewusst wird hier aus antiromantischer Gesinnung heraus musiziert. Die Grenzen zwischen Kammer- und Orchestermusik sind verwischt. Das große romantische Orchester ist aufgegeben, eine kleine solistische Besetzung an ihre Stelle getreten. Sie besteht aus 12 Spielern einschließlich Harmonium, Klavier und Schlagzeuger, der allerdings neun Geräuschinstrumente zu bedienen hat, unter denen „eine mit Sand gefüllte Blechbüchse“ und eine „Sirene“ auffallen. Abrupt, mit einem Höchstmaß von Respektlosigkeit wird der Kolorist der Spätromantik Valet gesagt. Sentimentalisches wird gemieden oder parodiert. Über den „schönen“ Klang triumphieren Querstände und atonale Reibungen, ein Hagel von Quinten-, Quart- und Sekund-Parallelen prasselt nieder, aggressive, oft wechselnde Rhythmen bestimmen den motorischen Ablauf. Noch etwas fällt auf. Die thematische bzw. motivische Substanz wird kaum verwandelt. Die Motive sind nicht mehr individualisierte Subjekte, sie veranlassen keine dramatischen (dualistisch gespannten) Entwicklungen. Sie haben sich weitgehend im Sinne der Barockmusik objektiviert. Sie sind Bausteine im Gefüge einer leicht überschaubaren Architektur. Freilich scheinen weder nach der einen noch nach der anderen Seite hin Prinzipien vorzuliegen. Elementar durchbricht ein hemmungslos musikalischer Spieltrieb alle Schranken der Konvention. ... Das „Finale 1921“ steigert sich „äußerst lebhaft“ aus huschendem Beginn zu einem Furioso, das dynamisch (nicht motorisch) abklingt, in einen längeren „brillanten“ Teil übergeht und in eine gassenhauerartig freche Stretta“ einmündet.

²⁰ Reclams Konzertführer, Stuttgart 1959, S. 721f.

Partitur T. 18-26

The image displays a musical score for Partitur T. 18-26. It is divided into two main sections. The left section, labeled 'Klavier' (Piano) and 'Streicher' (Strings), covers measures 18 to 20. The piano part features a dense, rhythmic texture with various dynamics including *pp* and *pizz. p*. The string part provides a steady accompaniment. The right section, labeled 'gr. Fl.' (Great Flute), covers measures 21 to 26. It features a melodic line with a *cresc.* (crescendo) marking. The piano part continues with a similar rhythmic pattern, and the string part remains active. The score is written in a complex, modern style with many accidentals and dynamic markings.

Die tragende Grundschrift ist der quasi ostinate Bass (Klavier, Vlc.). Auf ihr ruht das dichte Streicherkontinuum, das aufgrund des Tempos als in sich bewegte Klangfläche wahrgenommen wird.

The image shows a musical score for Hindemith: Finale T. 15-16. It consists of two systems of music. The first system is a piano part with a complex, rhythmic texture. The second system is a string part with a similar rhythmic texture. The score is written in a complex, modern style with many accidentals and dynamic markings.

Hindemith: Finale T. 15-16 midi,
verlangsamtes Tempo [mp3](#)

In Zeitlupe gespielt hört man eine dissonant geschärfte, teils bitonale Akkordfolge (z.B. in T. 15 im unteren System G-Dur, im oberem System Elemente von B-Dur). Auch in den Melodiestimmen zeigt das Stück eine erweiterte Tonalität und eine Vorliebe für starke Chromatisierung.

Die Schnitte zwischen den einzelnen Teilen werden besonders hörbar gemacht durch ein wüstes Geklapper von Schlagzeug und Klavier. Der disparat-schräge Charakter des Stückes, seine Vitalität und das gehetzte Tempo erinnern an die zeitgenössischen Chaplin-Filme. Der klamaukhaft-anarchische Schluss mit der aufheulenden Sirene bestätigt diesen Eindruck.

Die überzeugende kompositorische Integration der verschiedenen Stilspähren (vulgärer Foxtrott -IV -, rasende Klavieretüde - III - leidenschaftlich-schmachtende Expression - I - weinerliche Seufzerkette - II -) zeigen aber, dass es hier nicht nur um Ulk geht, sondern um den ernsthaften Versuch, das bisher Unvereinbare künstlerisch zur Einheit zu bringen.

Vergleicht man das mit den oben bei Strawinsky aufgeführten musikalischen Verfahren der Verfremdung, muss man feststellen: Es geht nicht um Demolierung, Banalisierung und Barbarisierung, wohl aber um das Aufbrechen von Konventionen und Dikrepanzerzeugung durch Stilmontage.

<http://www.berliner-philharmoniker.de/forum/programmhefte/details/heft/kammermusik-als-programm/>

Programmheft Nr. 37 zum 26.01.2005

Kammermusik als Programm. von Melanie Unseld

Mit hintersinnigem Humor erläuterte der junge Paul Hindemith 1922, warum er keine groß besetzten Orchesterwerke mehr zu komponieren gedenke: »Infolge der fortwährenden Preissteigerungen auf dem Notenpapiermarkt« könnten generell »nur noch kleine Partituren geschrieben werden«. Was hier wie die Nonchalance eines jungen Wilden klingt, ist zugleich ein pointierter Blick auf die Realität – und die aktuelle Situation der Musik. In der Tat war die damalige Avantgarde gänzlich von jener Ästhetik abgerückt, die mit enormem, auch personellem Aufwand gigantische Klangtableaus kreierte hatte. Spätromantische Klangfarben-Orgien waren einer radikalen Reduktion gewichen – und dies nicht allein aus ästhetischer Überzeugung, sondern durchaus auch aus schlichter Notwendigkeit. Hindemith spricht (nicht nur ironisch) die Inflation an: Nicht nur das Notenpapier, sondern auch das Konzertwesen insgesamt war teuer geworden. Kaum ein Konzertunternehmer konnte sich nach dem Ersten Weltkrieg Aufführungen der üppig besetzten Werke aus den Vorkriegsjahren leisten. Igor Strawinsky etwa kam 1918 – nach den großen Partituren, die er vor dem Krieg für die Ballets Russes komponiert hatte und die durchschnittlich 100 Musiker erforderten – für Die Geschichte vom Soldaten mit gerade einmal sieben Musikern aus. Pragmatismus als kreative Herausforderung!

Insofern war es mehr als ein Programm, aus dem heraus sich die musikalische Avantgarde von 1921 an zu den Donaueschinger Kammermusik-Aufführungen zur Förderung zeitgenössischer Tonkunst zusammenfand. Die Musiktage entwickelten sich rasch zum maßgeblichen Forum für alles, was in der Neuen-Musik-Szene Rang und Namen beanspruchte. Und Hindemith war seit dem Gründungsjahr mit dabei, zunächst als Komponist – 1921 wurde hier sein Streichquartett op. 16 mit spektakulärem Erfolg uraufgeführt, im Jahr darauf auch die Kammermusik Nr. 1 op. 24 Nr. 1 unter der Leitung von Hermann Scherchen –, später auch organisatorisch: Ab 1923 war Hindemith als Mitglied des Programmkomitees für die inhaltliche Ausrichtung des Festivals mitverantwortlich. Und so ist es kaum ein Zufall, dass just in diesem Zeitraum Hindemiths sieben Kammermusiken entstanden

Bereits 1922 war Hindemith zum »bad boy« der deutschen Musik deklariert worden: »Ein Bursche, der seinen Spaß daran hat, die Leute zu schockieren«, schrieb César Searchinger im Musical Courier New York. Und in der Tat lösten Konzerte mit Hindemiths Musik die heftigsten Reaktionen bei Publikum und Presse aus: Der Komponist wurde als »gefürchteter Atonalitätswüterich« bezeichnet, der auf der Bühne ein »Tohuwabohu der Instrumentengruppen« und »Misstöne zum Rasendwerden« produzierte und damit im Publikum »entrüstetes Pfeifern, Schreien, aufgeregtes Gestikulieren« provozierte. Selbst Hindemiths Verleger Schott, der den erfolgversprechenden Jung-Komponisten seit 1919 unter Vertrag hatte, war irritiert und lud ihn nach Mainz zu klärenden Gesprächen ein. Doch Hindemith verteidigte sich: Er sah sich an einem Wendepunkt, ließ sogar seine vor 1921 geschriebenen Werke nicht mehr gelten. Mit den neuen Kompositionen sei ihm, so schrieb er an den Verlag, »zum ersten Male das gelungen, was ich schon immer wollte, aber nicht konnte«. Und wenn der letzte Satz der Ersten Kammermusik den Titel Finale: 1921 trägt, so ist dies nicht zuletzt ein Hinweis darauf, dass Hindemith hier in der Tat so etwas wie einen Wendepunkt in seiner Musik fest schrieb.

Schockierend wie irritierend an Hindemiths Musik war der Bruch mit allem Herkömmlichen. In einem Brief an Irene Hendorf vom Sommer 1919 hatte der Komponist diesen Weg bereits angekündigt: »Der Sinn und Zweck meines ganzen Daseins ist nur noch der: Immer Neues ans Licht bringen.« Realisieren konnte er seine Schritte vor allem nach dem Erfolg seines Streichquartetts op. 16 in Donaueschingen, und nicht zuletzt die Idee der Kammermusiken diente ihm hierfür als ästhetische Plattform: Freiheit von allen Normen der musikalischen Gattungen, Besetzungen, Stile und Strukturen. Diese selbstgewählte Unabhängigkeit setzte bei Hindemith eine enorme Produktivität frei. Die »beispiellos rasch komponierten Werke«, so Giselher Schubert, wurden dabei, »als der unmittelbare musikalische Ausdruck der Inflationszeit, des Verlustes eines verbindlichen Wertgefüges empfunden.«

Zu den irritierenden Elementen der hindemithschen Partituren gehörte auch das konkurrenzlose Nebeneinander von ernster und unterhaltender Musik, von »hoher« und »niederer« Kunst. »Können Sie auch Foxtrotts, Bostons, Rags und anderen Kitsch gebrauchen?«, fragte der Komponist seinen Verleger 1920. »Wenn mir keine anständige Musik mehr einfällt, schreibe ich immer solche Sachen.« Hindemith erklärte diese Unvoreingenommenheit gegenüber allen Stilrichtungen mit seiner musikalischen Sozialisation: »Habe als Geiger, Bratscher, Klavierspieler oder Schlagzeuger folgende musikalischen Gebiete ›beackert‹: Kammermusik aller Art, Kino, Kaffeehaus, Tanzmusik, Operette, Jazz-Band, Militärmusik.«

.... im Finale der Ersten Kammermusik klingt (für die Zuhörerschaft der 1920er-Jahre sofort erkennbar) ein populärer Foxtrott von Wilm Wilm an. Man war entsetzt, mit welcher galanten Unverfrorenheit Hindemith musikalische Welten kombinierte, die eigentlich als unvereinbar galten. Hier trat ein junger Komponist auf, der alle Schranken zwischen »E«- und »U«-Musik, zwischen elitärer Kunst- und massenbewegender Populärmusik über den Haufen warf.

Für Hindemith war dies freilich kein Bruch, sondern ein Reflex auf die ganze Bandbreite des musikalischen Lebens. Und in diesem war er tief verankert.

Die Instrumentenkombinationen der Kammermusiken gehorchen keiner Tradition. Es hat vielmehr den Anschein, als habe Hindemith aus dem traditionellen Orchesterformat einzelne Versatzstücke herausgeschnitten und collagenartig – also mit Brüchen und unvermittelten Schnitten – wieder zusammengesetzt. Ein Blick in die Partitur der Ersten Kammermusik mag dies beispielhaft zeigen: für eine »vollständige« Orchesterbesetzung fehlen in den Bläsern Oboe, Posaune und Horn – Instrumente, die im romantischen Orchester allesamt für den »warmen« Klangcharakter zuständig sind. Akkordeon, Klavier und ein differenzierter Schlagzeugpart öffnen zudem neue Klangwelten: das Akkordeon durch seine Herkunft aus dem unterhaltenden Musikbereich, Klavier und Schlagzeug durch ihren perkussiven, Rhythmus-orientierten Einsatz.

Einen weiteren ungewöhnlichen Klangeffekt erreicht Hindemith, indem er auch die Streicher – zwei Violinen, Bratsche, Cello und Kontrabass – solistisch besetzt.....

.... Im Finale 1921 setzt sich endgültig das vital-rhythmische Element durch, wobei Hindemith sein Spiel mit den Hörerwartungen des Publikums treibt: Anfangs wird nicht der Kontrabass, sondern das Klavier als Bass eingesetzt, das rhythmisch-energisches Thema wird von der Flöte exponiert – dem Charakter dieses Themas entsprechend würde man eigentlich eher die Klarinette oder auch das Akkordeon erwarten. Im furianten Kehraus taucht dann der Foxtrott auf, der das zeitgenössische Publikum ebenso schockierte wie die Sirene, die dem wilden Treiben auf dem Höhepunkt des Satzes Einhalt gebietet.

http://www.petruschka-klavierfestival.de/images/strawinsky_und_seine_welt/ip_21_Large.jpg

Bild: der junge Bartók (4. von links) beim Aufzeichnen von Bauernliedern, 1908

Bartók:²¹

"Das Studium all dieser Bauernmusik war deshalb von entscheidender Bedeutung für mich, weil sie mich auf die Möglichkeit einer vollständigen Emanzipation von der Alleinherrschaft des bisherigen Dur- und Moll-Systems brachte. Denn der weitaus überwiegende und gerade wertvollere Teil des Melodienschatzes ist in den alten Kirchentonarten bzw. in altgriechischen und gewissen noch primitiveren (namentlich pentatonischen) Tonarten gehalten und zeigt außerdem mannigfaltigste und freieste rhythmische Gebilde und Taktwechsel, sowohl im *Rubato*- als auch im *Tempo giusto*-Vortrag. Es erwies sich, dass die alten, in unserer Kunstmusik nicht mehr gebrauchten Tonleitern ihre Lebensfähigkeit durchaus nicht verloren haben. Die Anwendung derselben ermöglichte auch neuartige harmonische Kombinationen. Diese Behandlung der diatonischen Reihe führte zur Befreiung von der erstarrten Dur-moll-Skala und, als letzte Konsequenz, zur vollkommen freien Verfügung über jeden einzelnen Ton unseres chromatischen Zwölftonsystems."

Ungarische Volksweise²² (Sammlung L. Lajtha)



Diese Melodie gehört zum Csárdás-Typ, der verbreitetsten Tanz- und Gesangsform in alten Ungarn. Besondere Kennzeichen sind der "ungarische Rhythmus" - lombardischer Rhythmus (Achtel - punktierte Viertel, umgekehrte Punktierung), er entspricht der ungarischen Sprachbetonung auf der ersten Silbe - und der Periodenaufbau mit Quintwechselstruktur:

a (1. Stufe) - a (5. Stufe) - b - a (1. Stufe)

Bela Bartók: Musik für Saiteninstrumente, Schlagzeug und Celesta, 1936, 1. Thema des 2. Satzes



Klangbeispiel: <http://www.youtube.com/watch?v=yu0AuFgvme4>

Deutsche Volkslieder:

Zupfgeigenhansel 10. Auflage 1913 Aus dem Bergifchen.

1. Ver - ftoh - len geht der Mond auf, blau, blau
Blü - me - lein, durch Sil - ber - wölk - chen geht fein Lauf.

Ro - fen im Tal, Mä - del im Saal, o schön - fte Ro - fal

2. Er steigt die blaue Luft hindurch (blau, blau . . .), bis daß er schaut auf Löwenburg. (Rofen . . .).

3. O schau, Mond, durchs Fensterlein, schön Trude lock mit deinem Schein!

4. Und siehst du mich und siehst du sie, zwei treure Herzen fahst du nie.

Melodie: Zuccalmaglio (1829) nach dem Prozessionslied »Wolauß zu Gott«, Coin 1599
1. Strophe: Volkslied vom Niederrhein;
2. bis 4. Strophe: Ant. Wilhelm von Zuccalmaglio (1829).
Bekannt ist das Lied auch durch den Satz von Johannes Brahms ("Volkslieder 1864).

M.: 18. Jahrhundert
T.: J. A. Zarnack 1820

Ich hab die Nacht ge - träu - met wohl ei - nen schwe - ren
Traum. Es wuchs in mei - nem Gar - ten ein Ros - ma - ri - en - baum

2. Ein Kirchhof war der Garten,
Das Blumenbeet ein Grab,
Und von dem grünen Baume
Fiel Kron und Blüten ab.
3. Die Blüten tät ich sammeln
In einem großen Krug,
Der fiel mir aus den Händen,
Dass er in Stücke schlug.
4. Draus sah ich Perlen rinnen
Und Tröpflein rosenrot.
Was mag der Traum bedeuten?
Herzliebster, bist du tot?

²¹ Autobiographie 1921. In: B. Bartók, Weg und Werk, hg. v. B. Szabolcsi, Kassel 1972, Bärenreiter, S. 155

²² Zit. nach: Szabolcsi, Bartók und die Volksmusik. In: Bela Bartók. Weg und Werk, Kassel 1972, Bärenreiter/dtv, S. 99

Bela Bartók: Ländlicher Spaß, aus Mikrokosmos V, Nr. 130

Moderato, $\text{♩} = 96$ Ländlicher Spaß

130 *f, pesante*

f, pesante

mf

f

leggero

cresc.

f

Bartók sammelt alte Bauernlieder nicht nur aus wissenschaftlichem Interesse, sondern als Material und Anregung zu neuartigem kompositorischen Schaffen. In seinem "**Ländlichen Spaß**" kann man sehen wie aus dem folkloristischen Melodiemodell eine neue Musik entsteht, die ihre 'ungarische Identität bewahrt und gleichzeitig dem Standard der kompositorischen Moderne entspricht. Das melodische und harmonische Grundgerüst der alten "Volksweise" wird beibehalten, aber charakteristisch verfremdet. Das Stück changiert zwischen C-Lydisch und c-Moll. Das von Bartók ausgemachte Folklore-Prinzip des "Nie zweimal dasselbe" realisiert er hier in der 2. Strophe durch den Stimmtausch und durch die Erhöhung dissonanter Reibungen in der Begleitstimme. Die melodische Gestaltung zeigt eine konsequente Anwendung klassischer motivischer Arbeit. Die symmetrische Periodik der Vorlage (2+2+2+2 BEZW: 4+4 Takte) weicht einer asymmetrischen 3+3+4+4taktigen bzw. 6+8taktigen Gliederung

Den "**Ländlichen Spaß**" kann man als Vorübung oder Vorläufer des 2. Satzes der "**Musik für Saiteninstrumente ...**" ansehen, der eine ausgewachsene sinfonische Sonatenhauptsatzform darstellt. Hier wird die Tonalitätsmischung noch weiter getrieben. In den ersten 3 Takten lassen sich Elemente von C-Dur (c-d-e-f), C-Lydisch (c-d-e-fis) und C-Phrygisch (c-des-es-f) ausmachen.

Béla Bartók: Wie ein Volkslied, aus: Mikrokosmos (1926-1939), Band IV, Nr. 100
ursprünglicher Titel *Népdalféle* (Art des Volkslieds)
englischer Titel: **In the Style of a Folksong**

Wie ein Volkslied

Andante, ♩ = 152

100 *tutte le due voci con molta espressione, sempre legato*

6

10

15

20 *p* *3/2 calando*

[45 sec.]

Formübersicht zu Bartóks "Wie ein Volkslied:"

1. Strophe (T. 1-11)	Melodie (rechte Hand):	a	a↑´	a´´↑ →
	Tonalität:	a		C e → a
2. Strophe (T. 12-21)	Melodie (linke Hand):	a	a↑´	a´´↑ →
	Tonalität:	a	c	es → A
[Coda] (T. 22-25)	Melodie (linke Hand):	a ^v		
	Tonalität:		es	→ A

Die erste Strophe bleibt relativ eng an den Rahmen der a-Moll-Tonalität gebunden. Die Grundtöne (harmonische Stufen) der drei Phasen (a – C – e) markieren den Grunddreiklang.

In der 2. Strophe findet eine Absetzbewegung statt. Die Grundtöne der Phasen bilden einen verminderten Dreiklang (a – c – es).

Das Stück orientiert sich nicht an alter ungarischer Folklore, sondern eher - mit dem Quartauftakt und der klaren motivischen Struktur - an neuere westliche Volkslieder wie etwa "Verstohlen geht der Mond auf" oder "Ich hab die Nacht geträumt" (s. o.). Älteren Modellen verpflichtet sind der ungewöhnliche 5/8-Takt, die Taktwechsel und die (anfangs) modale Struktur der Melodie. Das Steigerungsmittel der Sequenzierung und die raffinierte motivische Arbeit zeigen den Einfluss der klassischen Kunstmusik. Der dreimal (jeweils höher gesetzte Bogen (T. 1-3, 4-7, 8-10) schwingt wellenartig in sich zurück. Der 2. Bogen (T: 4-7) weitet den Anspruch aus und intensiviert die Energie der Anfangs-Quarte. Das gleiche geschieht beim 3. Bogen (T. 8-10). Er wird um einen Takt verlängert, um den Grundton a zu erreichen.

Die Begleitstimme ist weder alten ungarischen noch neueren westlichen Modellen verpflichtet. Bartók folgt hier seinem eigenen Prinzip der erweiterten Tonalität bzw. Tonalitätsmischung (Bitonalität): Die Anfangstöne der Gegenstimme e-dis-cis gehören zu E-Dur oder cis-Moll, die folgenden (c-b-g) zu F-Dur oder g-Moll, und das Ganze steht wiederum in Spannung zum reinen a-Moll der Oberstimme.

Es handelt sich auch nicht um eine übliche, der Melodie unterlegte bloße Begleitfolie, sondern um eine eigenständige und sich gegenüber der Melodie eigenwillig behauptende Gegenstimme. Hier huldigt Bartók, wie in vielen anderen Stücken, seinem großen Vorbild J. S. Bach und dessen kompromissloser Polyphonie.

Die zweite 'Strophe' vertauscht nicht nur die Stimmen, sondern folgt dem Prinzip "Nie zweimal dasselbe", das Bartók als zentral für die authentische Folklore ansieht.

Auffallend ist der 'klassische' G⁷-A-Schluss (T. 20/21 und T. 24/25). Er wirkt innerhalb des expressiv-gespannten Kontextes weichenachlassend, fast etwas traurig. Die Coda umschreibt den letzten Bogen (T. 18-21) noch einmal in veränderter, rhythmisch egalisierter, entspannter Form.

Unverkennbar ist also auch eine Nähe zum zeitgenössischen Expressionismus eines Schönbergs (s. o.) gegeben (con molto espressione!).

Aufgabe:

Stellungnahme zu folgendem Text:

Jürgen Uhde²³:

„Die Gegenstimme ... nimmt ... gleichsam keinen Anteil am Geschehen der melodieführenden Stimme. Ihr fremdes, anders geartetes Wesen wird durch die tonalitätsfremden Töne unterstrichen, die sie in die Melodie der Oberstimme hineinruft; es sind diejenigen Töne, die in der Oberstimme gerade nicht vorhanden sind.“

Die Gegenstimme hat eine andere rhythmische und melodische Struktur als die Oberstimme und ist gegenüber dieser um einen halben Takt versetzt. Insofern stimmt es, wenn Uhde ihr ein "fremdes, anders geartetes Wesen" und "tonalitätsfremde Töne" zuschreibt.

Dass die fremden Töne in die Oberstimme "hineingerufen" werden, ist schwer nachvollziehbar. Ausgangspunkt dieses schiefen Bildes ist die Feststellung, dass "die Gegenstimme ... gleichsam keinen Anteil am Geschehen der melodieführenden Stimme" nimmt. Dabei übersieht Uhde aber den inneren Zusammenhang der Gegenstimme mit der Oberstimme: Am Anfang erscheint die Gegenstimme zunächst quasi als enggeführte (allerdings verzerrte) 'Imitation' der Oberstimme, denn die aufspringende Sept greift den Gestus der aufspringenden Quarte der Oberstimme auf. Der Eindruck dieses Zusammenhangs verstärkt sich im folgenden, denn die Unterstimme folgt konsequent der Steigerungstechnik der Oberstimme, die die Eingangssphrase zweimal höher sequenziert. Auch dem anschließenden 'Rückfall' mit abwärts sequenzierten Motiven ab T. 8 folgt die Gegenstimme mit fallenden Aufwärtssprüngen.

Typen der Verbindung von Volksmusik und Kunstmusik²⁴

- Volksliedtranskription
z. B. For Children, Mikrokosmos 95
- einfache Volksliedbearbeitung z. B. Sonatine
- komplizierte Volksliedbearbeitung - Volkslied als Rohmaterial, als Motto; Übergewicht der "Bearbeitung" -
- Volksliedimitation - freie Verwendung der rhythmischen und melodischen Elemente der Volksmusik, Volksmusik als "musikalische Muttersprache" - z. B. "Ländlicher Spaß (Mikrokosmos 130) und "Musik für Saiteninstrumente ... (2. Satz) als Umschreibung eines bekannten ungarischen Liedtypus

²³ Bartók Mikrokosmos, Regensburg 1988, S. 46

²⁴ Nach Szabolcsi, Bartók und die Volksmusik. In: Beta Bartók. Weg und Werk, Kassel 1972, Bärenreiter/dtv, S. 93-104 und 169-173

- e) Volkslied als stilistisches Musterbild - "gesiebte", "transformierte" Einwirkung, bei Bartók z. B. das "Variationsprinzip", das Gesetz der stetigen Veränderung, des "Nie-zweimal-dasselbe" - z. B. "Auf russische Art" (Mikrokosmos 90)
- f) Volkslied als prinzipielles geistiges Musterbild - atmosphärische Affinität -

Das vorliegende Stück ist nicht leicht in diese Kategorisierung einzuordnen. Es passt in die Kategorie d (Volksliedimitation), es gibt dabei aber Probleme mit der Kennzeichnung "musikalische Muttersprache", weil das Stück mit verschiedenen Volksliedmodellen spielt. In dieser Hinsicht bietet sich die Zuordnung zur Kategorie f ("geistiges Musterbild) an. Dabei stört allerdings ein wenig die "atmosphärische Affinität", weil dieser Begriff die vielen konkreten stilistischen Züge nicht mitumfasst. Welcher der drei oben genannten Titel des Stückes passt zu dieser Einordnung am besten?

Das Stück zeigt, dass Bartók nicht in der Rolle des - im engen Sinne - nationalen Komponisten aufgeht, sondern ein Vertreter einer supranationalen, Folklore und Kunstmusik verbindenden Kultur ist.

http://de.wikipedia.org/wiki/B%C3%A9la_Bart%C3%B3k

Bartók, wie auch viele andere Künstler in ganz Europa, war hinsichtlich der Musik auf der Suche nach einem nationalen Stil. Dieser sollte aus dem Alten, was es noch zu entdecken galt, schöpfen und gleichermaßen etwas Neues schaffen. Während der junge Bartók noch um 1900 "Nieder mit den Habsburgern!" auf seine Briefe schrieb, demonstrativ ungarisch gekleidet in der deutschfreundlichen Budapester Musikakademie erschien und mit seinem Schaffen zeitlebens "der ungarischen Nation, der ungarischen Heimat dienen" wollte (so in einem Brief von 1903), war ihm später an bloßer „Ungar-Tümelei“ nicht mehr gelegen. Vor allem durch seine intensiv betriebenen musikethnologischen Forschungen, v.a. in Osteuropa, aber auch in der Türkei und nordafrikanischen Ländern, erkannte er, wie wenig doch regionale Kulturen auf Nationalität zu beschränken sind und in welcher gegenseitigen Einflussnahme sie schon immer standen. In einem Brief an seinen rumänischen Freund Octavian Beu aus dem Jahr 1931 heißt es dann: „Meine eigentliche Idee [...] ist die Verbrüderung der Völker [...] Dieser Idee versuche ich [...] in meiner Musik zu dienen“

George Antheil: A Jazz Symphony for Piano and Orchestra (1925/26)

<http://www.youtube.com/watch?v=SChERutXbTk&feature=related> Fassung 1925

<http://www.youtube.com/watch?v=aQtpxHav9tQ> Teil 1 von 1925

<http://www.youtube.com/watch?v=XPuhnruJfjc> ensemble modern, Fassung von 1927

<http://www.youtube.com/watch?v=OUryJqT9uSE> Markus Becker, Fassung von 1953

George Antheil:²⁵

Paris, 4. Oktober 1923:

Mein Flügel wurde an die Rampe geschoben, vor den ungeheuren kubistischen Vorhang von Leer. Ich fing an zu spielen. Fast unverzüglich begann der Lärm. Ich erinnere mich noch, dass Man Ray jemandem in der ersten Reihe eine Ohrfeige versetzte. Marcel Duchamp stritt laut mit einem anderen in der zweiten Reihe. [...] Nun stürzte ich mich in die Airplane-Sonata. Da brach das Tollhaus wirklich los. Die Leute boxten und ohrfeigten einander, niemand blieb sitzen, eine Menschenwelle stürzte über die andere. So beginnt der Skandal immer: eine Welle über die andere. Die Menschen kämpften auf den Gängen, schrieten, klatschten, heulten: Pandämonium! — Plötzlich hörte ich Satie mit schriller Stimme rufen: „Quelle précision! Quelle précision! Bravo! Bravo!“ Und er schlug weiter die kleinen behandschuhten Hände gegeneinander. Milhaud applaudierte jetzt. [...] In einer der Logen stand ein großer stämmiger Dichter auf und schrie: „Ihr seid alle Schweine!“ Auf dem Rang erschien die Polizei und verhaftete die Surrealisten, die, weil ihnen die Musik gefiel, alle verprügelten, die etwas dagegen einzuwenden hatten. [...] Mittlerweile rissen einige Leute auf den Rängen die Stühle heraus und warfen sie ins Orchester. Die Polizei griff ein, und zahlreiche Surrealisten, Mitglieder der Gesellschaft und Menschen jeder Herkunft wurden verhaftet. [...] Ich beendete meine Airplane-Sonata ruhig wie ein Kohlkopf. [...] Erst volle zwanzig Minuten, nachdem ich mit meinem Programm fertig war, wurde die Ruhe wiederhergestellt.

Grete Wehmeyer:²⁶

Paris liebte Antheil nur zum Schein, nämlich wegen des Skandals, der den Spaß macht. Je größer der Skandal, um so begeisterter die „Schickeria“. Im Grunde genommen aber steht Antheil mit seiner „eiskalt mechanistischen Ästhetik“ dem europäischen Musikpublikum permanent auf den Hühneraugen, denn: „Musik und Technik? Nein!“ Fragen Sie sich selber, fragen Sie Ihre Bekannten. Wer findet diese Ehe passend? Sie sei unstandesgemäß, werden die meisten sagen, für die Musik — versteht sich — unter ihrem Stand.

Fragen Sie Goethe: Für ihn hatte Kunst oder das Poetische, wie er es nannte, etwas mit dem Organischen, mit der Natur, aber nicht mit dem Mechanischen, mit der Prosa des Alltags zu tun. Er sah sogar einen Abstieg in der Entwicklung der „Geistesepochen“, und in seiner Zeit glaubte er den Tiefpunkt erkennen zu können, weil Unbildung, Sittenverfall und prosaische Nüchternheit sich ausbreiteten. Besonders die Maschinen beunruhigten ihn. Im Wilhelm Meister gibt es eine Stelle, in der es heißt: Das überhandnehmende Maschinenwesen quält und ängstigt mich: es wälzt sich heran wie ein Gewitter, langsam, langsam; aber es hat seine Richtung genommen, es wird kommen und treffen.

Goethe dachte pessimistisch über seine Gegenwart — für uns ein „goldenes Zeitalter“ —, und die meisten seiner Zeitgenossen waren ähnlicher Meinung: Schiller, August Wilhelm Schlegel, Hegel bis hin zu Friedrich Theodor Vischer. In ihrer aller Augen hatte Kunst nichts mit dem Maschinellen zu tun. Das Wesen der „holden Kunst“ wurde verstanden als Gegenbild zum realen Täglichen, als „bessere Welt“, in die der Musikhörer „entrückt“ wird. Es gab aber auch eine Gruppe von Dichtern, Philosophen und Musikern, die anderer Meinung waren, die versuchten, die sich ständig verändernde Welt wahrzunehmen. Die Eisenbahn war das erste Verkehrsmittel, das musikalisch porträtiert wurde. Hector Berlioz komponierte zum Beispiel im Jahre 1846 zur Eröffnung der französischen Eisenbahn das Stück *Chant des Chemins de fer* für Chor und Orchester. Etwa zwanzig Jahre später schrieb Rossini, der selber grenzenlose Angst vor dem Eisenbahnfahren hatte, ein parodistisches Klavierstück mit dem Titel *Ein kleines Vergnügungsbähnchen*.

Eckardt van den Hoogen:²⁷

Was diese Leute wohl zu der Jazz Symphony gesagt hätten, die George Antheil praktisch in einem Atemzug mit dem mechanischen Ballett zu Papier bringt? Paul Whiteman hat das Stück bestellt, und Antheil hat begeistert — wie auch sonst — zugesagt, da er gerade einmal wieder den Jazz für eine ganz großartige künstlerische Angelegenheit hält. Zwar wird der Beitrag zum Zweiten Experiment mit moderner Musik (1925) nicht rechtzeitig fertig, doch eins weiß der Komponist auch dieses Mal: daß es ein »Superjazz-Stück« ist, das »wie mir selbst Gershwins beste Freunde versichern, Gershwin in den Schatten stellen wird.« Die Sache hat allerdings einen Haken: Kaum ist die Jazz Symphony fertig, da gibt er zu, dass er die Kreation hasst, »und ich hasse >Jazz<; meine Begeisterung dafür gehört in eine Zeit, die meine musikalische Entwicklung längst hinter sich gelassen hat.«

Das ist gewiss keine ideale Ausgangsbasis für das Konzert, das am 10. April 1927 in der New Yorker Carnegie Hall unter Mitwirkung des Komponisten stattfinden und das neben der zweiten Violinsonate, dem ersten Streichquartett sowie dem mit Hochspannung erwarteten Ballet *möcanique* eben auch die verspätete Premiere der Jazz Symphony enthalten wird. Eugene Goossens soll das Ballett dirigieren, zu den dafür nötigen Pianisten gehört unter anderem Aaron Copland (dem Antheil fünf Jahre später die kleine, radikal zweistimmige und äußerst spröde Sonatina 1932 für Violine und Violoncello bzw. Klavier zu zwei Händen widmen wird). Ferner hat man das W.C. Handy Orchestra verpflichtet, dessen Leiter William Christopher Handy (1873-1958), der Komponist des berühmten St. Louis Blues, mit den vertrackten Rhythmen der Jazz Symphony jedoch nicht fertig wird und deshalb Allie Ross, einem Dirigenten des Harlem Symphony Orchestra, Platz macht.

Die künstlerischen Voraussetzungen waren also äußerst günstig. Die Ambitionen des Veranstalters waren es nicht. Er gab später zu, sich hinsichtlich des Spektakels gewaltig vergaloppiert zu haben: Angesteckt von den skandalösen Erfolgsmeldungen aus Paris, hatte er sich vorgenommen, auch in New York einen Schocker zu inszenieren und sich dazu der untauglichsten Mittel bedient. Schon im Vorfeld widmete sich die Presse den schaurigen Dingen, die da kommen sollten; Karikaturen bereiteten die Musikwelt auf so etwas wie die Apokalypse now vor; der Impresario mit dem irreführenden Namen Friede ließ Bühnendekorationen anfertigen, die nach allem, was man hört, an Scheußlichkeit nicht zu überbieten waren (ein schwarzes, engumschlungenes und natürlich riesenhaftes

²⁵ über. von Grete Wehmeyer. Zit. nach NZ 6/1985 S. 14

²⁶ NZ 6/1985 S. 16

²⁷ Booklet der CD George Antheil, Piano Concertos 1 & 2. A Jazz Symphony. Jazz Sonata. Markus Becker, Piano. NDR Radiophilharmonie. Eiji Oue. cpo 777 109-2, 2005, S. 8/9

Negerpaar für die Jazz Symphony, eine nicht minder übertriebene Wolkenkratzerlandschaft für das Ballet); und er bestand darauf, daß sich an dem für das Ballett erforderlichen Flugzeugmotor auch ein echter Propeller drehen sollte.

So begann denn der Abend. Anfangs waren die Besucher noch recht angetan von dem, was ihnen geboten wurde. George Antheil exekutierte das Klaviersolo der Jazz Symphony mit großem Erfolg (obwohl sein rechter Arm nach einer Injektion angeschwollen war). Die Musik gefällt. Auch zu Beginn des Ballet mécanique gibt es noch spürbares Interesse. Doch dann wird der Flugzeugmotor angestellt, und sogleich fliegen im wahrsten Sinne des Wortes die Fetzen. Dass danach an einen geregelten Ablauf nicht mehr zu denken war, liegt auf der Hand: Nach Augenzeugenberichten knüpfte ein Herr sein weißes Taschentuch an einen Stock und kapitulierte, während ein anderer den Regenschirm aufspannte, um den Wind abzuhalten, der den Leuten die Programmhefte aus den Händen riss — und als dann auch noch die Sirene viel zu spät einsetzte, weil niemand mit dem Mann an der Kurbel geprobt und die lange Vorlaufzeit des Instruments berücksichtigt hatte, war es vollends um das Ballett geschehen: Eine Minute nach dem Ende des Stückes jaulte noch immer der Alarm durch die ehrwürdige Carnegie Hall.

Das war's dann auch für die Jazz Symphony, die das Zeug zu einem echten Knüller gehabt hätte: 22 Instrumente spielen damals, zwei Altsaxophone (auch: B-Klarinetten), ein Sopransax (auch: Tenorsax), zwei Oboen, drei Trompeten und Posaunen, eine Tuba, eine große Schlagzeugbatterie, zwei Klaviere, zwei erste Geigen, eine zweite Geige, Bratsche, Cello und Kontrabass — mithin ein jazziges Kammerensemble, das in linearen und vertikalen Collagen einprägsame Melodien, witzige, freche Rhythmen und unverwechselbare Klangstrukturen in einer Art Rondoform montiert und den Eindruck macht, als säße jemand am Frequenzwähler des Radios und drehte sich von einem Sender zum andern.

Vor der Uraufführung hat Georg Antheil das Stück schon ein wenig gekürzt, beinahe dreißig Jahre später (1955) wird er sich seine Jazz Symphony noch einmal vornehmen und für ein konventionelleres, auch in der vorliegenden Aufnahme eingesetztes Orchester einrichten, ohne dass der Pfiff und das pure Vergnügen der Musik verloren gegangen wären: Von einem Hass auf den Jazz jedenfalls lässt das Ganze nichts erkennen, sondern ganz im Gegenteil eine genaue Kenntnis nordamerikanischer und karibischer Idiome, die sich hier wieder mit der »Mannigfaltigkeit und Geschwindigkeit eines Kaleidoskops« (Stuckenschmidt) überlagern und aneinanderreihen, bis endlich zu einem kurzen Hollywood-Nachspann der Vorhang fällt.