

Materialien

zur

Fortbildungsveranstaltung "Musik in der gymnasialen Oberstufe - Methoden der Textarbeit"

R P D ü s s e l d o r f (ID Nr. 2.02.12)

7. 3. und 15. 3. 1989 in Meerbusch

11. 4. und 19. 4. in Mettmann

Teilthemen:

- "Von der Tonmusik zur Klangmusik"

- "Musik über Musik"

(Hubert Wißkirchen)

Nicole Geeraert:

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

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

GNOSSIENNE¹

1

ERIK SATIE (1890)

Lent (slowly)

PIANO

ped. simile

très luisant (very brightly)

questionnez (ask)

du bout de la pensée (on the edge of an idea)

• The title is most likely a vague allusion to Cnosus, Knossos, or Gnosos, an ancient city on the island of Crete - the site of the palace of the mythical King Minos and the labyrinth where the Minotaur was confined - richly associated in ancient Greek mythology with Jupiter, Anadne, and Theseus, the hero who slew the Minotaur.

- 1 **Rezension** zu Beethovens 3. Klavierkonzert in der Allgemeinen Musikalischen Zeitung VII. 10 April 1805. Spalte 445-457
- 5 "Gegenwärtiges grosse Konzert gehört zu den bedeutendsten Werken, die seit einigen Jahren von diesem genialen Meister erschienen sind, und dürfte sich von mancher Seite sogar vor ihnen allen, und zu seinem Vortheile, auszeichnen. Wenigstens finder Rec. in keinem seiner neusten originellen Werke, neben einer solchen Summe schöner und edler Ideen, eine so gründliche und doch nicht insSohwülstige oder Allzugesuchte übergehende Ausführung, einen so festgehaltenen Charakter ohne Ausschweifung, und, in Absicht auf A r b e i t, eine solche Einheit. Überall, wo es g u t ausgeführt werden kann, wird m u s s es von der größten und schönsten Wirkung seyn. . . Ich wiederhole also nur nochmals mit zwey Zeilen: dies Konzert ist in Absicht auf Geist und Effekt eins der vorzüglichsten unter a l l e n, die nur jemals geschrieben worden sind, und versuche nun aus dem Werk zu e r k l ä r e n, woher dieser Effekt komme, in wiefern derselbe durch die Materie und deren Konstruktion erreicht wird. . .
- 10 Ein Hauptmittel, die beabsichtigte Wirkung in solch einem Werke zu erreichen, ist ferner die zweckmäßige V o r b e r e i t u n g und a l l m ä h l i g e Hinüberleitung des Zuhörers zu dem Höchsten und Entscheidendsten. . .
- 15 Ein anderes, besonders bey einem so langen und weitausegeführten Musikstück nothwendiges Hilfsmittel, die Aufmerksamkeit der Zuhörer immer von neuem anzuregen und zu spannen, sind Ausweichungen in entfernt liegende Tonarten. Sie sind Würze - aber eben deswegen nur selten und für das Vorzüglichste anzuwenden; weil sonst, wie in den meisten der neusten Kompositionen geschieht, die zu starken Portionen der Würze einen U e b e r r e i z hervorbringen, der, statt seinen Zweck zu erreichen, Ermattung hervorbringt."
- 20 **Wilhelm Heinrich Waackener:** (Brief vom 5. Mai 1792. Zit. nach: Heinrich Bessler: Das musikalische Hören der Neuzeit, in: (Ders.) Aufsätze zur Musikästhetik und Musikgeschichte, Leipzig 1978, Reclam, S. 152)
- 25 "Wenn ich in ein Konzert gehe, find' ich, daß ich immer auf zweierlei Art die Musik genieße. Nur die eine Art des Genusses ist die wahre: sie besteht in der aufmerksamsten Beobachtung der Töne und deren Fortschreitung: in der völligen Hingebung der Seele in diesen forttreibenden Strom von Empfindungen; in der Entfernung und Abgezogenheit von jedem störenden Gedanken und von allen fremdartigen sinnlichen Eindrücken. Dieses geizige Einschlußfen der Töne ist mit einer gewissen Anstrengung verbunden, die man nicht allzu lange aushält. . . Die andere Art, wie die Musik mich ergötzt, ist gar kein wahrer Genuß derselben, kein passives Aufnehmen des Eindrucks der Töne, sondern eine gewisse Tätigkeit des Geistes, die durch die Musik angeregt und erhalten wird. Dann höre ich nicht mehr die Empfindung, die in dem Stücke herrscht, sondern meine Gedanken und Phantasien werden gleichsam auf den Wellen des Gesanges entführt und verlieren sich oft in entfernte Schlupfwinkel. Es ist sonderbar, daß ich, in diese Stimmung versetzt, auch am besten über Musik als Ästhetiker nachdenken kann, wenn ich Musik höre: Es scheint, als rissen sich da von den Empfindungen, die das Tonstück einflößt, allgemeine Ideen los, die sich mir dann schnell und deutlich vor die Seele stellen."
- 30 **Friedrich Nietzsche** über »Tristan und Isolde« (1888) (Zit. Nach: A. Csampai und D. Holland (Hrsg.): Richard Wagner. Tristan und Isolde. Texte, Materialien, Kommentare, Reinbek 1983, Rowohlt, S. 179)
- 35 "Von dem Augenblick an, wo es einen Klavierauszug des »Tristan« gab - mein Kompliment, Herr von Bülow! - war ich Wagnerianer. Die älteren Werke Wagners sah ich unter mir - noch zu gemein, zu »deutsch« - . . . Aber ich suche heute noch nach einem Werk von gleich gefährlicher Faszination, von einer gleich schauerlichen und süßen Unendlichkeit, wie der »Tristan« ist - ich suche in allen Künsten vergebens. Alle Fremdheiten Leonardo da Vincis entzaubern sich beim ersten Tone des »Tristan«."
- 40 **Friedrich Nietzsche:** (Der Fall Wagner, München 1964, Wilhelm Goldmann Verlag, S. 20ff.)
- 45 "Womit kennzeichnet sich jede l i t e r a r i s c h e décadence? Damit, daß das Leben nicht mehr im Ganzen wohnt. Das Wort wird souverän und springt aus dem Satz heraus, der Satz greift über und verdunkelt den Sinn der Seite. Die Seite gewinnt Leben auf Unkosten des Ganzen - das Ganze ist kein Ganzes mehr. . . Das Ganze lebt überhaupt nicht mehr: es ist zusammengesetzt, gerechnet, künstlich, ein Artefakt. -
- 50 Bei Wagner steht am Anfang die Halluzination: nicht von Tönen, sondern von Gebärden. Zu ihnen sucht er erst die Ton-Semiotik. Will man ihn bewundern, so sehe man ihn hier an der Arbeit: wie er hier trennt, wie er kleine Einheiten gewinnt, wie er diese belebt, her austreibt, sichtbar macht. Aber darin erschöpft sich seine Kraft; der Rest taugt nichts. Wie armselig, wie verlegen, wie laienhaft ist seine Art zu »entwickeln«, sein Versuch, das, was nicht auseinander gewachsen ist, wenigstens durcheinander zu stecken! . . . Daß Wagner seine Unfähigkeit zum organischen Gestalten in ein Prinzip verkleidet hat, daß er einen »dramatischen Stil« statuirt, wo wir bloß sein Unvermögen zum Stil überhaupt statuieren, entspricht einer kühnen Gewohnheit, die Wagner durchs ganze Leben begleitet hat; . . . Nochmals gesagt: bewunderungswürdig, liebenswürdig ist Wagner nur in der Erfindung des Kleinsten, in der Ausdichtung des Details, - man hat alles Recht auf seiner Seite, ihn hier als einen Meister ersten Ranges zu proklamieren, als unseren Größten M i n i a t u r i s t e n der Musik, der in den kleinsten Raum eine Unendlichkeit von Sinn und Süße drängt. Sein Reichtum an Farben, an Halbschatten, an Heimglichkeiten absterbenden Lichts verwöhnt dergestalt, daß einem hinterdrein fast alle andern Musiker so robust vorkommen. . .
- 55 War Wagner überhaupt ein Musiker? Jedenfalls war er etwas anderes m e h r: nämlich ein unvergleichlicher histrio, der größte Mime, das erstaunlichste Theater-Genie, das die Deutschen gehabt haben, S z e n i k e r par excellence. . .
- 60 Wagner war n i c h t Musiker von Instinkt. Das bewies er damit, daß er alle Gesetzlichkeit und, bestimmter geredet, allen Stil in der Musik preisgab, um aus ihr zu machen, was er nötig hatte, eine Theater-Rhetorik, ein Mittel des Ausdrucks, der Gebärden-Verstärkung, der Suggestion, des Psychologisch-Pittoresken. Wagner dürfte uns hier als Erfinder und Neuerer ersten Ranges gelten - er hat das Sprachvermögen der Musik ins U n e r m e ß l i c h e v e r m e h r t - : Er ist der Victor Hugo der Musik als Sprache. Immer vorausgesetzt, daß man zuerst gelten läßt, Musik d u r f e unter Umständen nicht Musik, sondern Sprache, sondern Werkzeug, sondern ancilla dramaturgica sein. Wagners Musik, nicht vom Theater-Geschmacke, einem sehr toleranten Geschmacke, in Schutz genommen, ist einfach schlechte Musik, die schlechteste überhaupt, die vielleicht gemacht worden ist. Wenn ein Musiker nicht mehr bis drei zählen kann, wird er »dramatisch«, wird er »wagnerisch« . . .
- 65 . . . Das Elementarische g e n ü g t - Klang, Bewegung, Farbe, kurz die Sinnlichkeit der Musik. Wagner rechnet nie als Musiker, von irgendeinem Musiker-Gewissen aus: er will die Wirkung, er will nichts als die Wirkung."
- 70 **Friedrich Nietzsche:** (Wagner als Gefahr, München 1964, Wilhelm Goldmann Verlag, S. 132)
- 75 "Die Absicht, welche die neuere Musik in dem verfolgt, was jetzt, sehr stark, aber undeutlich, »unendliche Melodie« genannt wird, kann man sich dadurch klar machen, daß man ins Meer geht, allmählich den sicheren Schritt auf dem Grunde verliert und sich endlich dem Elemente auf Gnade und Ungnade übergibt: man soll s c h w i m m e n. In der älteren Musik mußte man . . . etwas ganz anderes, nämlich t a n z e n. Das hierzu nötige Maß, das Einhalten bestimmter gleich wiegender Zeit- und Kraftgrade erzwang von der Seele des Hörers eine fortwährende B e s o n n e n h e i t, - auf dem Widerspiele dieses kühleren Luftzuges, welcher von der Besonnenheit herkam, und des durchwärmten Atems der Begeisterung ruhte der zauber aller g u t e n Musik. - Richard Wagner wollte eine andre Bewegung, - er warf die physiologische Voraussetzung der bisherigen Musik um. Schwimmen, Schweben, - nicht mehr Gehn, Tanzen . . . Vielleicht ist damit das Entscheidende gesagt. Die »unendliche Melodie« w i l l eben alle Zeit- und Kraft-Ebenmäßigkeit brechen, sie verhöhnt sie selbst mitunter - sie hat ihren Reichtum der Erfindung gerade in dem, was einem älteren Ohre als rhythmische Paradoxie und Lästerei klingt. Aus einer Nachahmung, aus einer Herrschaft eines solchen Geschmacks entstünde eine Gefahr für die Musik, wie sie größer gar nicht gedacht werden kann - die vollkommene Entartung des rhythmischen Gefühls, das C h a o s an Stelle des Rhythmus . . . Die Gefahr kommt auf die Spitze, wenn sich eine solche Musik immer enger an eine ganz naturalistische, durch kein Gesetz der Plastik beherrschte Schauspielerei und Gebärdenkunst anlehnt, die W i r k u n g will, nichts mehr . . . Das *espresso* um jeden Preis und die Musik im Dienste, in der Sklaverei der Attitüde - d a s i s t d a s E n d e . . .

Die Idee des Organischen

3

- 1 **H. A. Korff:**
(Geist der Goethezeit, Band II, Leipzig 4/1957, S. 47ff.)
Das wichtigste Organisationsprinzip indessen, nach dem sich vor allem die Körper höherer Ordnung, besonders die Organismen, bilden, ist für Herder die *Ordnung durch Unterordnung*. . . "Nur dadurch sehen wir Organisationen werden, daß stärkere Kräfte die schwächeren in ihr Reich ziehen". . . "Eine Kraft herrscht, sonst wäre kein Eins, kein Ganzes. Mehrere auf den verschiedensten Stufen dienen: alle diese Verschiedenheiten aber, deren jede aufs vollkommenste bestimmt ist, haben dennoch etwas Gemeinschaftliches, Tätiges, Ineinanderwirkendes; sonst könnten sie abermals kein Eins, kein Ganzes bilden". . . Alle Körper, können wir sagen, organisieren sich um einen Kräftemittelpunkt, um ein beherrschendes Zentrum, das dem Ganzen den Stempel seines Wesens aufdrückt.
- 5 **Tibor Kneif:**
(Die Idee des Organischen bei Richard Wagner. In: C. Dahlhaus (Hrsg.): Das Drama Richard Wagners als musikalisches Kunstwerk, Regensburg 1970, Gustav Bosse Verlag) (S. 64f.)
- 10 "Nach der herrschenden Auffassung des Zeitalters ist das Zusammengefügte »mechanisch«, eine bloße Addition der Teile; das Ganze dagegen, das Gestaltvolle, das von einem Punkt aus überblickt werden kann, »organisch«. Wohl lasse sich das organische Produkt nötigenfalls analytisch zerlegen, nicht jedoch aus seinen Bausteinen wieder aufbauen. . . Organismus ist, sofern mit dem Wort ein Kunstwerk umschrieben werden soll, das Ergebnis bewußter Organisation, und letzteres weist sich als ein rational gerichtetes Verhalten aus. Weit entfernt somit davon, schlechthin »irrational« zu sein, zeichnet sich die organische Kunstform durch eine totale Rationalisierung der Gestaltteile aus. Gleichzeitig jedoch muß sie sich den Anschein geben, daß sie spontan und wie ein Naturgewächs entstanden sei; andernfalls würde sie, als ein allzu offenkundiges Produkt von Berechnung, um ihre ästhetische Glaubwürdigkeit gebracht. . . Über die Paradoxie des Organischen - die höchste Durchorganisierung muß sich mit dem Schein des Irrationalen umgeben - äußerte sich Richard Wagner im Blick auf das Musikwerk ähnlich: »Die Technik ist . . . das Gesamteigentum der Künstler aller Zeiten, einer erbt es vom andern, jeder mehrt es und formt es, so gut er kann und muß. Hierüber läßt sich sprechen, natürlich eben nur zwischen Künstlern: der Laie soll nie etwas davon erfahren«. Die romantische Konzeption vom Künstler wird hier sichtbar: er ist der »Zauberer«, »der Wissende des Unbewußten«.
- 15 Wie kein zweiter Komponist des neunzehnten Jahrhunderts machte Wagner die organische Betrachtungsweise in seinen Anschauungen über Kunst wie über Gesellschaft fruchtbar. . . (S. 69)
- 20 Das Problem organischer Einheit wird von Wagner besonders am Verhältnis von Dichtung und Musik erörtert. . . (S.70)
- 25 Die Schwierigkeit, die Wagner das Problem des Überganges beim Komponieren zu bereiten pflegte, zeugt von dessen außerordentlicher Wichtigkeit für seine Musik. Hierin liegt ein weiterer Aspekt des Organischen verborgen. Betrifft dessen Forderung zunächst die Beziehung der Formglieder zum Werkgesamten sowie das Verhältnis von Dichtung und Musik, so ist mit ihr das weitere die nahtlose und psychologisch motivierte Überleitung von einem Formabschnitt zum anderen gemeint, . . . (S. 71f.)
- 30 . . . Die Forderung einer organischen Musik richtet sich . . . nicht mehr auf die Verbindung der einzelnen selbständigen Teile, sondern auf die Entstehung der Teile selbst. Hierbei tritt ein neuer Aspekt der Organismusidee, derjenige der Entwicklung, zutage: die
- 35 Musik soll, nicht anders als ein lebendiges Naturgebilde, aus den ersten Keimen allmählich erwachsen und einen progressiven Gestaltwandel eingehen, statt sogleich sich wie etwas Fertiges dem Hörer aufzudrängen. Im Blick auf Themenbildung solcher Art konnte sich Wagner auf Beethoven berufen und ihm nachrühmen, er habe die Entfaltung der Melodie selbst vor Augen geführt. . .
- 40 **Arnold Schönberg:**
(Vortrag über op. 31 - 22. 3. 1931 - In: Stil und Gedanke, Frankfurt 1976, Fischer Verlag, S. 255ff.)
"Es ist nicht meine Absicht, die Rechte der Mehrheit zu bestreiten.
- 45 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*.
- 50 . . .
Hier im Rundfunk wird der Mehrheit ihr Recht. Zu jeder Tages- und Nachtzeit serviert man ihr jenen Ohrenschmaus, ohne welchen sie scheinbar heute nicht leben kann. Und so ist sie immer wild entsetzt, wenn sie einmal für kurze Zeit auf diesen Ohrenschmaus verzichten soll. Ich mache diesem Unterhaltungsdelirium gegenüber das Recht einer Minderheit geltend: man muß auch die notwendigen Dinge verbreiten können, nicht bloß die überflüssigen. - Und die Tätigkeit der Höhlenforscher, Nordpolfahrer, Ozeanflieger gehört zu diesen Notwendigkeiten. Und in aller Bescheidenheit sei es gesagt: auch die Tätigkeit jener, die auf geistigem und künstlerischem Gebiet Ähnliches wagen. Auch *diese* haben Rechte, auch diese haben einen Anspruch auf den Rundfunk.
- 55 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 das *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.
- 60 . . .
In meinem Kompositionsstil ist häufig dieser Umstand eine der Hauptursachen, warum ich schwer zu verstehen bin: ich variiere ununterbrochen, wiederhole fast niemals unverändert, springe rasch auf ziemlich entlegene Entwicklungserscheinungen und setze voraus, daß ein gebildeter Hörer die dazwischenliegenden Übergänge selbst zu finden imstande ist. Ich weiß, daß ich mir damit nur selbst Enttäuschungen bereite, aber es scheint, daß die Aufgabe, die mir gestellt ist, keine andere Darstellungsweise zuläßt.
- 65 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 erfäßt, so kann (man) diesem einen anderen rasch folgen lassen, auch wenn der Übergang von einem zum anderen ohne ausführliche Vorbereitung geschah.

Das Neue am Impressionismus

4

Nichtschülerreifeprüfung 1987 (Grundkurs)

Thema: Vergleichende Analyse: *Mendelssohn-Bartholdy*: Venetianisches Gondellied, op. 30/6 (1835). T. 1-21
Debussy: Ondine, T. 1-10 (1913)

Aufgaben:

- Beschreiben Sie Gemeinsamkeiten und Unterschiede der beiden Stücke, wie sie in der Titelgebung und in der musikalischen Umsetzung der Titel zum Ausdruck kommen.
- Vergleichen Sie die beiden Stücke hinsichtlich ihrer stilistischen Merkmale in
 - Melodik/Motivik
 - Tonalität
 - Harmonik
 - Rhythmik/Metrik
- Kennzeichnen Sie an Hand Ihrer Ergebnisse die neuen ästhetischen Vorstellungen, die hinter Debussys Musik stehen. Beziehen Sie sich dabei auch auf folgende Aussagen Debussys:

"Man muß die Zucht in der Freiheit suchen, nicht in den Formeln einer Philosophie, die längst brüchig wurde und nur mehr für die Schwachen taugt. Man darf auf keine Ratschläge hören, nur auf den Wind, der uns die Geschichte der Welt erzählt. . . Gibt es nicht Völker, die keine Conservatoires haben und die Musik lernen wie das Atmen. Ihr Conservatorium ist der ewige Rhythmus des Meeres, der Wind in den Blättern und tausend kleine Geräusche, denen sie lauschen, ohne je in Kompositionslehren zu schauen. . . Übrigens komme ich immer mehr zu der Überzeugung, daß es dem Wesen der Musik widerspricht, sie in strenge traditionelle Formeln zu zwingen. . ." (Die Garbe III S. 595f.)

Arbeitsmaterial: Notentexte, Bandaufnahmen (Nina Tichmann, SM 007058; Jaques Rouvier, 38C-7043 DENON)

Arbeitszeit: 3 Stunden

Hilfen: Konservatorium: Musik(hoch)schule; Ondine: Wasswerjungsfrau (von lat.: unda = Woge Welle)

Erwartungshorizont:

Mendelssohn:

- Titel betont das "Lied", also das Musikalische (Melodik)
 Nur die Begleitung nimmt Bezug auf Außermusikalisches, indem sie das Schwanken der Gondel bzw. das Auf und Ab der Wellen "malt".
- deutliche melodische Konturen, die sich vom "Grund" abheben
 klare motivische Struktur (vor allem in der Begleitung)
 Taktgruppen (2, 4, 6 T.), Korrespondenzen, Wiederholungen
 metrisch und rhythmisch gleichmäßig pulsierender Zeitablauf, klare Taktbindung, vor allem in den Figuren der Begleitung
 Molltonalität
 Kadenz als Ordnungs- und Gliederungsprinzip
 Terzenschichtung, Dreiklang, Septakkord
 funktionale Beziehung der Akkorde

Debussy:

Titel offener, Natur als direkter Auslöser von Musik

Neben den "schwankenden" Achteffiguren, die mit denen Mendelssohns vergleichbar sind, treten nach andere Figuren auf (Wellen?, Wind? o.ä.) die Natur wird also umfassender in Musik übersetzt.
 keine geschlossene Melodik, kurze Motivsplitter, meist als gebrochene Klänge, Läufe
 drei deutlich unterscheidbare "Motive", die aber mehr nebeneinander stehen bleiben (assoziatives Prinzip)
 Motivwiederholungen

offener Verlauf, Taktverschleierung (1, 2), Taktwechsel (2), komplizierte Unterteilungen (Quintolen), keine rhythmisch-metrische "Grundierung" in der Begleitung, nur "klangliche" Grundierung (tiefe Borduntöne)
 Tonalität nicht erkennbar: Die Vorzeichen verweisen zwar auf D oder h, doch keine der beiden Tonarten läßt sich in dem Ausschnitt erkennen.
 emanzipierte Klang"flächen", die in Spannung zueinander treten (unaufgelöster B⁷- Akkord)
 Sekundschärfung, bitonale Klangmischung, Quartschichtung (4, 6, 7)
 Parallelverschiebung

- Debussy wendet sich gegen die musikalische Tradition die er als "formelhaft", einengend und "brüchig" empfindet. Statt der akademischen Studien am Konservatorium favorisiert er die Natur als Lehrmeister ("Rhythmus des Meeres. . ."). Wie die impressionistischen Maler aus ihren Ateliers in die Natur hinausgingen, so läßt auch er sich direkt von der Natur inspirieren und setzt seine "Impressionen" unmittelbar und ungefiltert durch überkommene Kompositionsregeln (Harmonik, Metrik, Rhythmik, Periodik) um. Während Mendelssohn, wie der Titel schon andeutet, sich noch stark an die klassisch-romantischen Muster in Melodie und Begleitung hält, ist Debussys Stück dichter von der Atmosphäre der Natur durchdrungen. Es wirkt individueller, vielfältiger, farbiger und facettenreicher. Um der "Wahrheit" der künstlerischen Aussage willen macht er sich frei von vorformulierten Wendungen und findet so seinen neuen impressionistischen Stil.

Mendelssohn-Bartholdy:
 Venetianisches Gondellied.
 Allegretto tranquillo.

Debussy: Ondine

Musikalische "Farb"analyse

Albert Jakobik:

(Claude Debussy oder die lautlose Revolution in der Musik, Würzburg 1977, S. 10f.)

"Die unerhörte Farbigkeit der Musik Debussys erweckt bei einem genaueren Hin Hören den Eindruck des Geordneten. Man ahnt eine Gesetzmäßigkeit, deren Grundzüge allerdings zunächst schwer zu bestimmen sind. - Beginnen wir beim einfachsten, beim simplen Dreiklang, bei der simplen diatonischen Leiter. Hier fällt, daß Debussy mit Hilfe eines »absoluten« Gehörs für Farbwerte jeden Dreiklang, jede einfache Skala im Sinne eines Ausdrucks-Wertes hört. Dreiklänge, die nach C-Dur gehören, die sich auf Quinten der C-Leiter errichten, stehen im Zeichen des Nüchternen, Gefühlsfernen, auch Klaren, Farblosen - es sind kalte Farben. . .

Alle einfachen Klänge um Fis-Dur oder Ges-Dur, Cis-Dur oder Des-Dur . . . signalisieren das Gegenteil - es sind warme Farben der Liebe, Leidenschaft, Sehnsucht, Emphase. . .

Ebenfalls eindeutige Symbolkraft haben alle Bildungen, die aus den beiden Ganztonleitern geformt sind: aus der über C mit den Tönen c d e fis gis ais und aus der über Cis mit den Tönen cis dis f g a h. So, wie die Ganztonleitern zur einen Hälfte nach C-Dur gehören (c d e und f g a h), zur anderen Hälfte nach Fis (fis gis ais und h cis dis eis), so gehören alle Bildungen aus den Ganztonleitern in ein seelisches Zwischenreich. . .

- ein . . . Stück Debussys ist herumgebaut
- um eine Grundfarbe, die am Anfang und Ende meist besonders deutlich heraustritt -
- um eine komplementäre Gegenfarbe, durch die sich die Diatonik der Grundfarbe ergänzt zur Vollchromatik aller 12 Töne -
- um eine offene Vermittlungsfarbe der Ganztönigkeit, die zwischen den beiden Hauptfarben steht.

Wir nennen dies Vorhandensein von drei aufeinander bezogenen Grundfarben die Farbpalette des Stückes bzw. den **klanglichen Dreiklang**.

2^e LIVRE

Brouillards

Claude Debussy
opus 105

Moderat Genauigkeit
extremement égal et léger
le m. p. par ce métrisme sur le m. p.

äußerst gleichmäßig und leicht
äußerst gleichmäßig und leicht
äußerst gleichmäßig und leicht

VI Triste et lent (d. u.) traurig und langsam

pp *expressif et douloureux*
tristesse et mélancolie

Ce rythme doit avoir la valeur sonore d'un fond de paysage triste et glacé
Dieser Rhythmus soll den Klang charakterisieren eines traurigen und eisigen Landschaft haben.

plus pp *Wie ein zärtliches und trauriges Bedauern*

expressif

langsam werden *zwischen gelassen (Tempo)*

Retenu

Cédez *più p*

belehrend besonders Ausdruck

a Tempo
En animant surtout dans l'expression p expressif et tendre
ausdrucksvoll und zart (zärtlich)

sempre pp

Retenu *a Tempo*

wie ein zärtliches und trauriges Bedauern
Comme un tendre et triste regret

langsam *sehr langsam*
Plus lent *Très lent*

morendo *ppp*

(...Des pas sur la neige)
SCHRITTE IM SCHNEE

LK 13/I

1. Klausur

30. 9. 1988

6

Thema: Analyse und Interpretation von Debussys "Brouillards"

Aufgaben:

1. Ermittle aus dem Tonmaterial der beiden Hände (r.H.: T. 1/1 und T. 9-15; l.H.: T. 1-15) die Prinzipien, von denen die Tonalität und die Harmonik des Stückes geprägt werden.
2. Beschreibe die einzelnen Phasen des Stückes hinsichtlich folgender Aspekte
 - charakteristische Strukturmerkmale
 - Farbmischung
 - Grund/Figur
 - formaler Zusammenhang
3. Deute Details und Gesamtform vom Titel ("Brouillards") her.
4. Nenne die impressionistischen Merkmale des Stückes.

Arbeitsmaterial:

- Notentext mit Übersetzung der französischen Vortragsanweisungen
- Tonbandaufnahme (Jacques Rouvier, PCM 38C37-7043, Dauer: 3:29)

Arbeitszeit: 1. - 6. Stunde

Bewertungsbogen LK 13/I 1. Klausur 30. 9. 1988 Name:

Tonalität/Harmonik:

l.H. reines C-Dur, Grundfarbe

r.H. nur schwarze Tasten: Pentatonik-Ausschnitt, Gegenfarbe (Polarität: C - Fis/Ges)

Form:

A 1-15/17:

Grundmodell: Akkord · Akkordbrechung, Mischung der beiden Farben

Das Grundmodell wird entweder (als verbreiterte, flächige Melodie) parallel verschoben oder bleibt (als Klangfläche) stehen (T. 4, T. 9-13)

Allmählich treten aus dem flächigen "Grund" Spitzentöne schärfer hervor:

Das des in T. 2 widersetzt sich (als Einzelton) zuerst dem Sog der linken Hand.

In T. 10-17 wird das des (jetzt als cis notiert) zum Bestandteil eines langsam gebrochenen Fis-Dur-Dreiklangs. Er besteht aus Tönen der Gegenfarbe, lediglich die kurzen Vorschläge (d, g) stammen aus der Grundfarbe. Als "Klang-Brechung" vermittelt diese Figur zwischen der Klanglichkeit des 1. Teils und der klaren Unisono-Melodie-Figur des nachfolgenden Teils (T. 18ff.)

B 18-24:

Gegenmodell: rhythmisch und diastematisch konturierte Melodiefigur (T. 18-20)

Sie erwächst aus dem cis (s.o.), das in den vorausgehenden Takten 16/17 den 1. Teil breit repetiert beschloß, und mündet auch wieder in dieses (nun rhythmisch verkürzt repetierte) cis. Aufgegriffen werden auch das d-cis und das g aus T. 12.

Die Melodiefigur ist also wie die vorangegangenen Phasen aus Tönen der polaren Farben gemischt.

Nimmt man die Wiederholung der Melodiefigur in T. 22ff. hinzu, ergibt sich die chromatische Totale.

Nicht nur die Farben, sondern auch die Modelle (A, B) werden gemischt: Zwischen die zweimal auftretende Melodiefigur werden das repetierte cis - der Zentralton, der die Klammer zwischen A und B bildet - und Fragmente aus A (T. 1,1 und 2,2) eingesprengt.

A¹ 24-31:

verkürzte Form von A

In den Schlußarpeggien dominiert die Gegenfarbe,

in den Akkorden die Grundfarbe.

C 32-37:

Mischfläche: r. H. Gegenfarbe (Quintklänge), l.H. überwiegend Grundfarbe

l.H. Akkorde mit angedeuteter Melodie, r.H. Akkordbrechungen

B 38-42:

Die Melodiefigur, die bei der Wiederholung rhythmisch stark verändert wird, wird von dem Quintklang cis-gis (Gegenfarbe) begleitet.

Das eingeschobene Arpeggio mischt die in der Melodiefigur enthaltenen Farben cis-gis/g-d).

A · B 42-52:

Coda, zusammenfassende Mischung von Elementen aus A und B

Der Bordunton c fixiert den Grundton.

Zunächst treten Fragmente aus A (T. 1,1 und 2,2) auf.

In der Unterstimme läuft sich das c-h aus A 1,1 fest

Die Melodiefigur aus B versteckt sich teilweise hinter Arpeggien (T. 47/48: des,d,g,es,as)

Am Schluß dominiert die Grundfarbe - Von der Gegenfarbe bleibt nur das as -, sie wird aber durch den Dreiklang der 7. Stufe (h-d-f) am Schluß offengehalten

"Nebel": Die Mischung der polaren Farben in der gleichen Lage ergibt die chromatische Totale oder Ausschnitte aus ihr, die Tonalität wird dadurch "vernebelt"

Rechte und linke Hand zusammen ergeben "undurchsichtige" Cluster

Figuren tauchen ganz allmählich, und nur für kurze Zeit deutlich, aus den Nebelschwaden auf und verschwinden wieder.

Abgesehen von der Melodiefigur (18ff., 22ff., 38ff.) sind die melodischen Linien rudimentär und unkonturiert (1ff. l.H., 32ff. Mittelstimmen)

Impressionistische Merkmale:

assoziatives, atmosphärisches Komponieren

Verschleierung der Tonalität (Farbmischung, Bitonalität)

verschwommene Melodik

Verunklarung der Zeitverhältnisse: Taktwechsel, rubato, Quintolen, 6tolen, 17molen, Polyrhythmik (T. 29)

Klangkomposition, Klangflächen

Verschleierung bzw. Aufhebung der Kadenzharmonik durch Parallelverschiebung und Cluster.

Darstellung

Punkte:

Prozente:

Debussys Ästhetik

- 1 **Claude Debussy:**
(*La Revue blanche*, 1. Juli 1901. Zit. nach: Claude Debussy. Monsieur Croche, hrsg. von Francois Lesure, übersetzt von Josef Häusler, Stuttgart 1982, Reclam 5 7757, S. 55f.)
- 5 "... Die Musik ... ist eine Summe unterschiedlicher Kräfte. Man macht daraus ein spekulatives Geschwätz! Mir sind die paar Noten lieber, die ein ägyptischer Hirte auf seiner Flöte bläst - er ist eins mit der Land-
10 schaft und hört Harmonien, von denen sich eure Schulweisheit nichts träumen läßt ... Die Musiker hören nur die Musik, die von geschulten Händen geschrieben wurde, die der Natur eingeschriebene hören sie nie. Den Sonnenaufgang betrachten ist viel
15 nützlicher, als die *Pastoralsymphonie* hören. Was nützt denn eure kaum verständliche Kunst? Solltet ihr nicht all die schmarotzerischen Kompliziertheiten ausmerzen, die an den raffinierten Mechanismus eines Geldschrankenschlosses gemahnen? ... Man muß die
20 Zucht in der Freiheit suchen und nicht in den Formeln einer morschen Philosophie, die nur mehr für Schwächlinge taugt. Hören Sie auf keines Menschen Rat, sondern auf den Wind, der vorüberweht und uns die Geschichte der Welt erzählt."
- 25 (April 1902, a.a.O. S. 66)
"... Frühere Erkundungsgänge im Bereich der Instrumentalmusik hatten bei mir eine Abneigung gegen die
30 klassische Durchführungstechnik hervorgerufen, deren Schönheit rein technischer Art ist und außer den Mandarinen unserer Kaste keinen Menschen interessiert. Ich strebe für die Musik eine Freiheit an, die sie
35 vielleicht mehr als jede andere Kunst in sich birgt, eine Freiheit, die nicht mehr auf die mehr oder weniger getreue Wiedergabe der Natur eingeengt bleiben, sondern
auf den geheimnisvollen Entsprechungen zwischen Natur und Phantasie beruhen sollte."
- (*Musica*, Oktober 1902, a.a.O. S. 69)
40 "Was der französischen Musik am dringlichsten zu wünschen wäre, ist die Abschaffung des Studiums der Harmonielehre, wie man es an den Musikschulen treibt: Eine pompösere und lächerlichere Art, Klänge
45 zusammenzufügen, läßt sich nicht denken. Sie hat überdies den großen Fehler, den Tonsatz dergestalt über einen Leisten zu schlagen, daß bis auf wenige Ausnahmen alle Musiker in der gleichen Weise harmonisieren."
- 50 (*Gil Blas*, 12. Januar 1903, a.a.O. S. 71)
"Ich werde versuchen, in den Werken die vielfältigen Antriebe aufzudecken, aus denen sie entstanden sind, und das, was sie an innerem Leben besitzen; ist das
55 nicht viel interessanter als das Spiel, sie auseinanderzunehmen wie eine kuriose Art von Taschenuhren? - Man kann wohl sagen, daß eine merkwürdige Zwangsvorstellung die zeitgenössische Musikkritik dazu reizt, das Geheimnis oder ganz einfach die Gefühlsbewegung eines Werkes zu erklären, auseinanderzunehmen und kaltblütig zu ertönen."
- (*SIM*, 15. Februar 1913, a.a.O. S. 231)
60 "Die Schönheit eines Kunstwerks wird immer ein Geheimnis bleiben, das heißt, man wird nie bis ins letzte ergründen können. »wie es gemacht ist«. Erhalten wir uns um jeden Preis diese geheimnisvolle magische Kraft der Musik. Sie ist ihrem Wesen nach offener
dafür als jede andere Kunst."
- 70 (*Gil Blas*, 16. Februar 1903, a.a.O. S. 99)
"Die Volkstümlichkeit der *Pastoralsymphonie* beruht auf einem ziemlich weit verbreiteten Mißverständnis der Menschen gegenüber der Natur. Sehen Sie sich die
75 Szene am Bach an: Es ist ein Bach, aus dem allem Anschein nach Kühe trinken (jedenfalls veranlassen mich die Fagottstimmen, das zu glauben), ganz zu schweigen von der Nachtigall im Wald und dem Schweizer Kuckuck, die beide besser in die Kunst von Jaques de Vaucanson passen als in eine Natur, die
80 diesen Namen verdient. All das ist sinnlose Nachahmerie oder rein willkürliche Auslegung.
- 1 Um wieviel tiefer drücken doch andere Partiturseiten des alten Meisters die Schönheit einer Landschaft aus, ganz einfach weil es keine direkte Nachbildung mehr gibt, sondern gefühlsmäßige Übertragung des »Un-
5 sichtbaren« in der Natur. Faßt man das Geheimnis eines Waldes, indem man die Höhe seiner Bäume mißt? Regt nicht vielmehr seine unergründliche Tiefe die gestaltende Phantasie an?"
- 10 (*Musica*, Mai 1903, a.a.O. S. 179)
"Die Musik ist eine geheimnisvolle Mathematik, deren Elemente am Unendlichen teilhaben. Sie lebt in der Bewegung der Wasser, im Wellenspiel wechselnder Winde; nichts ist musikalischer als ein Sonnenunter-
15 gang! Für den, der mit dem Herzen schaut und lauscht, ist das die beste Entwicklungslehre, geschrieben in jenes Buch, das von den Musikern nur wenig gelesen wird: das der Natur. Sie schauen in die Bücher der großen Meister und rühren dort mit frommer Ehr-
20 furcht den alten Klangstaub auf. Gut so; aber die Kunst ist hier vielleicht nicht so nah!"
- (*SIM*, 15. Februar 1913, a.a.O. S. 230)
25 "... Vor allem: Nehmen wir uns vor Systemen in acht, die nichts anderes sind als »Fuchseisen für Dilletanten«.
Es hat liebenswerte kleine Völker gegeben - ja es gibt sie sogar heute noch, den Verirrungen der Zivilisation zum Trotz - die die Musik so leicht lernten wie das
30 Atmen. Ihr Konservatorium ist der ewige Rhythmus des Meeres, ist der Wind in den Bäumen, sind tausend kleine Geräusche, die sie aufmerksam in sich aufnehmen, ohne je in tyrannische Lehrbücher zu schauen. Ihre Traditionen bestehen nur aus sehr alten
35 Gesängen, mit Tänzen verbunden, zu denen jahrhundertlang jeder ehrerbietig seinen Beitrag lieferte. So gehorcht die javanische Musik einem Kontrapunkt, gegen den derjenige Palestrinas ein reines Kinderspiel ist. Und wenn man ohne europäischen Dünkel dem Reiz ihres Schlagwerks lauscht, kommt man nicht um die Feststellung herum, daß das unsrige nur ein barbarischer Jahrmarktslärm ist."
- (*SIM*, 1. November 1913, a.a.O. S. 245)
45 "! ... Nun ist aber die Musik gerade die Kunst, die der Natur am nächsten steht, sie am subtilsten einfängt. Trotz ihres Anspruchs, vereidigte Übersetzer zu sein, können uns die Maler und Bildhauer von der Schönheit der Welt nur eine ziemlich freie und immer
50 bruchstückhafte Darstellung geben. Sie erfassen und halten nur einen einzigen Aspekt, einen einzigen Augenblick fest; der Musiker allein hat das Vorrecht, die ganze Poesie der Nacht und des Tages, der Erde und des Himmels zu fassen, ihre Atmosphäre wiederzugeben und ihren gewaltigen Pulsschlag in Rhythmen auszuströmen."
- (*Excelsior*, 11. Februar 1911, a.a.O. S. 304)
55 "Ich bin kein paktizierender Christ im kirchlichen Sinn. Ich habe die geheimnisvolle Natur zu meiner Religion gemacht. ... Fühlen, zu welch aufwühlenden und gewaltigen Schauspielen die Natur ihre vergänglichen und erschauernden Geschöpfe einlädt, das
60 nenne ich beten."
- (*Excelsior*, 11. Februar 1911, a.a.O. S. 305)
65 "Wer wird das Geheimnis der musikalischen Komposition ergründen? Das Rauschen des Meeres, der Bogen des Horizonts, der Wind in den Blättern, ein Vogelruf
70 hinterlassen in uns vielfältige Eindrücke. Und plötzlich, ohne daß man das mindeste dazutut, steigt eine dieser Erinnerungen in uns auf und wird zur musikalischen Sprache. Sie trägt ihre Harmonie in sich selbst. Welche Anstrengung man auch unternähme, man wird
75 keine stimmigere finden und auch keine wahrere. Nur auf diese Weise macht eine Seele, die sich der Musik verschrieben hat, ihre schönsten Entdeckungen."

"Klangmusik"

1 **Feruccio Busoni (1907):**
 (Entwurf einer neuen Ästhetik der Tonkunst, Insel-Bücherei Nr. 202, S. 30f.)
 "Der Schaffende sollte kein überliefertes Gesetz auf
 5 Treu und Glauben hinnehmen und sein eigenes Schaffen jenem gegenüber von vornherein als Ausnahme betrachten. Er müßte für seinen eigenen Fall ein entsprechendes eigenes Gesetz suchen, formen
 10 wieder zerstören, um nicht selbst bei einem nächsten Werke in Wiederholungen zu verfallen. Die Aufgabe des Schaffenden besteht darin, Gesetze aufzustellen, und nicht, Gesetzen zu folgen. Wer gegebenen Gesetzen folgt, hört auf, ein Schaffender zu
 15 sein. Die Schaffenskraft ist um so erkennbarer, je unabhängiger sie von Überlieferungen sich zu machen vermag. Aber die Absichtlichkeit im Umgehen der Gesetze kann nicht Schaffenskraft vortäuschen, noch
 20 weniger erzeugen. Der echte Schaffende erstrebt im Grunde nur die Vollendung. Und indem er diese mit seiner Individualität in Einklang bringt, entsteht absichtslos ein neues Gesetz.
 25 S. 33f.)
 "Plötzlich, eines Tages, schien es mir klar geworden: daß die Entfaltung der Tonkunst an unseren Musikinstrumenten scheitert. Die Entfaltung des Komponisten an dem Studium der Partituren. Wenn »Schaffen«, wie
 30 ich es definierte, ein »Formen aus dem Nichts« bedeuten soll (und es kann nichts anderes bedeuten); - wenn Musik - dieses habe ich ebenfalls ausgesprochen - zur »Originalität«, nämlich zu ihrem eigenen reinen Wesen zurückstreben soll (ein »Zurück«, das das
 35 eigentliche »Vorwärts« sein muß); - wenn sie Konventionen und Formeln wie ein verbrauchtes Gewand ablegen und in nackter Schönheit prangen soll; - diesem Drange stehen die musikalischen Werkzeuge zunächst im Wege. Die Instrumente sind an ihren
 40 Umfang, ihre Klangart und ihre Ausführungsmöglichkeiten festgekettet, und ihre hundert Ketten müssen

1 den Schaffenwollenden mitfesseln.
 Vergeblich wird jeder freie Flugversuch des Komponisten sein; in den allerneuesten Partituren und noch
 5 wieder auf die Eigentümlichkeiten der Klarinetten, Posaunen und Geigen stoßen, die eben nicht anders sich gebärden können, als es in ihrer Beschränkung liegt; dazu gesellt sich die Maniertheit der Instrumentalisten in der Behandlung ihres Instrumentes; der
 10 vibrierende Überschwang des Violoncells, der zögernde Ansatz des Hornes, die befangene Kurzatmigkeit der Oboe, die prahlhafte Geläufigkeit der Klarinette; derart, daß in einem neuen und selbständigeren Werke
 15 notgedrungen immer wieder dasselbe Klangbild sich zusammenformt und daß der unabhängigste Komponist in all dieses Unabänderliche hinein- und hinabgezogen wird.
 20 Vielleicht, daß noch nicht alle Möglichkeiten innerhalb dieser Grenzen ausgebeutet wurden - die polyphone Harmonik dürfte noch manches Klangphänomen erzeugen können -, aber die Erschöpftheit wartet
 25 sicher am Ende einer Bahn, deren längste Strecke bereits zurückgelegt ist. Wohin wenden wir dann unseren Blick, nach welcher Richtung führt der nächste Schritt?
 Ich meine, zum abstrakten Klange, zur hindernislosen Technik, zur tonlichen Unabgegrenztheit. Dahin müssen alle Bemühungen zielen, daß ein neuer Anfang
 30 jungfräulich erstehe. S. 42)
 "Nehmen wir es uns doch vor, die Musik ihrem Urwesen zurückzuführen; befreien wir sie von architektonischen, akustischen und ästhetischen Dogmen; lassen wir sie reine Erfindung und Empfindung sein, in
 35 Harmonien, in Formen und Klangfarben (denn Erfindung und Empfindung sind nicht allein ein Vorrecht der Melodie); lassen wir sie der Linie des Regenbogens folgen und mit den Wolken um die Wette Sonnenstrahlen brechen; sie sei nichts anderes als die
 40 Natur in der menschlichen Seele abgespiegelt und von ihr wieder zurückgestrahlt; ..."

Schoenberg Op. 16 (1909)

III Farben

Mäßige Viertel

2 kleine Flöten
 2 große Flöten
 3 Oboen
 Englisch Horn
 I. II in B
 3 Klarinetten
 III in D
 Bassklarinette in B
 I. II.
 3 Fagotte
 III.
 Kontrafagott
 I. II.
 4 Hörner in F
 III. IV.
 I. II.
 3 Trompeten in B
 III.
 I. II.
 4 Posaunen
 III. IV.
 Bassuba
 Harfe
 Celesta
 I.
 Violinen
 II.
 Viola
 Violoncello
 Kontrabaß

Es ist nicht Aufgabe der Dirigenten, einzelne ihm (thematisch) wichtig schwebende Stimmen in diesem Stück zum Hervortreten aufzulassen, oder scheinbar unangenehm klingende Akzente abzuwehren. Wo eine Stimme mehr hervortreten soll, als die anderen, ist sie entsprechend instrumentiert und die Klänge wollen ihren Instrumenten entsprechend und nicht (abstrakt) nach dem Gesamtklang (denn dieser ist ein Instrument mehr, das sich nicht abheben kann).
 *) Der Wechsel der Akzente hat so sehr zu geschickten, daß gar keine Betonung der einsetzenden Instrumente sich bemerkbar macht, so daß er lediglich durch die andere Farbe ausfällt.

Ligeti: Etüde für Orgel Nr. 1 "Harmonies" (1967)

Schönberg op. 16, Nr. 3

8a

1 **Arnold Schönberg:**

(Komposition mit zwölf Tönen. In: Stil und Gedanke, 1935. Zit. nach: Arnold Schönberg. Gesammelte Schriften, hg. v. Ivan Vojtech, Bd. I, Frankfurt 1976, S. 73)

- 5 "Was Dissonanz und Konsonanz unterscheidet, ist nicht ein größerer oder geringerer Grad an Schönheit, sondern ein größerer oder geringerer Grad an *Faßlichkeit*. In meiner *Harmonielehre* habe ich die Theorie vertreten, daß dissonante Töne in den Ober-tonreihen später auftreten, weshalb das Ohr sie weniger gut kennt. Dies Phänomen rechtfertigt nicht so entgegengesetzte Begriffe wie Wohlklang und Mißklang. Die nähere Bekanntheit mit den ent-fernteren Konsonanzen - eigentlich den Dissonanzen - beseitigte allmählich die Verständnisschwierigkeit und ließ nicht nur die Emanzipation des Dominant-septakkords und anderer Septakkorde, verminderter Septakkorde und übermäßiger Dreiklänge zu, sondern auch die Emanzipation der entfernteren Dissonanzen von Wagner, Strauss, Moussorgsky, Debussy, Mahler, Puccini und Reger.

Der Ausdruck *Emanzipation der Dissonanz* bezieht sich auf deren *Faßlichkeit*, die als gleichwertig mit der *Faßlichkeit* der Konsonanz angesehen wird. Ein Stil, der auf dieser Voraussetzung beruht, behandelt Dissonanzen genauso wie Konsonanzen und verzichtet auf ein tonales Zentrum. Indem die Befestigung einer Tonart vermieden wird, wird die Modulation ausgeschloßen, denn Modulation bedeutet das Verlassen einer befestigten Tonart und das Befestigen einer *anderen* Tonart.

Die ersten Kompositionen in diesem neuen Stil wurden 1908 von mir und bald darauf von meinen Schülern Anton von Webern und Alban Berg geschrieben. Gleich von Anfang an unterschieden sich diese Stücke von aller vorhergehenden Musik, nicht nur harmonisch, sondern auch melodisch, thematisch und motivisch. Aber die charakteristischsten Merkmale dieser Stücke *in statu nascendi* waren ihre äußerste Ausdrucksstärke und ihre außerordentliche Kürze. Zu jener Zeit waren weder ich noch meine Schüler uns der Gründe für diese Merkmale bewußt. Später entdeckte ich, daß unser Formgefühl recht hatte, als es uns zwang, äußerste Gefühlsstärke durch außergewöhnliche Kürze auszugleichen. So wurden unbewußt Konsequenzen aus einer Neuerung gezogen, die wie jede Neuerung zerstört, während sie hervorbringt. Eine neue farbige Harmonie wurde geboren; aber vieles ging verloren.

50 **Arnold Schönberg:**

("Die glückliche Hand", in: Gesammelte Schriften, B. I 1, Frankfurt 1976, S. 238. Zit. nach: MuB 2/1989, S. 70)

- 55 "Das Spiel des Lichtes aber und der Farben ist nicht nach Intensitäten *allein* aufgebaut, sondern nach Werten, die man bloß mit den Tonhöhen vergleichen kann. Auch Töne verbinden sich nur leicht miteinander, wenn sie eine Grundbeziehung zueinander haben. Ebenso verbinden sich die *Farbtöne* nur durch ihre *Grundbeziehung* zueinander. Aber das Entscheidende ist, daß ein zweifellos der Handlung entspringender seelischer Vorgang nicht nur durch *Gesten* und *Bewegung* und *Musik* ausgedrückt ist, sondern auch durch *Farben* und *Licht*; und es muß einleuchten, daß *Gesten*, *Farben* und *Licht* hier ähnlich behandelt werden wie sonst Töne: daß mit ihnen Musik gemacht wird. Daß aus einzelnen Lichtwerten und Farbtönen sozusagen Figuren und Gesten gebildet werden, ähnlich den Gestalten, Figuren und Motiven der Musik."

1 **Michael Mäkelmann:**

(Schönberg. Fünf Orchesterstücke op. 16, München 1987, Wilhelm Fink Verlag) (S. 6)

- 5 "Noch während Schönberg mit der Arbeit an den Orchesterstücken beschäftigt war, schrieb er am 14. Juli (1909) . . . an Richard Strauss: . . . »Ich glaube, diesmal ist wirklich unmöglich, die Partitur zu lesen. Fast wäre es nötig, 'auf blinde Meinung' sie aufzuführen. Ich verspreche mir allerdings kolossal viel davon, insbesondere Klang und Stimmung. Nur um das handelt es sich - absolut nicht symphonisch, direkt das Gegenteil davon, keine Architektur, kein Aufbau. Bloß ein bunter ununterbrochener Wechsel von Farben, Rhythmen und Stimmungen. Aber, und das ist der Vorteil, durch den Sie es doch riskieren könnten: *sehr kurz!* . . .« (S. 49ff., Eintrag Schönbergs in sein Tagebuch am 28. 1. 1922):

20 »Brief von Peters, der mir für Mittwoch in Berlin ein Rendezvous gibt, um mich persönlich kennenzulernen. Will Titel für die Orchesterstücke; aus verlagstechnischen Gründen. Werde vielleicht nachgeben, da ich Titel gefunden habe, die immerhin möglich sind. Im ganzen die Idee nicht sympathisch. Denn Musik ist darin wunderbar, daß man alles sagen kann, so daß der Wissende alles versteht, und trotzdem hat man seine Geheimnisse, die, die man sich selbst nicht gesteht, nicht ausplaudert. Titel aber plaudert aus. Außerdem: Was zu sagen war, hat die Musik gesagt. Wozu dann noch das Wort. Wären Worte nötig, wären sie drin. Aber die Musik sagt doch mehr als Worte. Die Titel, die ich vielleicht geben werde, plaudern nun, da sie teils höchst dunkel sind, teils Technisches sagen, nichts aus. Nämlich: I. Vorgefühle (hat jeder), II. Vergangenheit (hat auch jeder), III. Akkordfärbungen (Technisches), IV. Peripetie (ist wohl allgemein genug), V. Das obligate (vielleicht besser das 'ausgeführte' oder das 'unendliche') Rezitativ. Jedenfalls mit der Anmerkung, daß es sich um Verlagstechnisches und nicht um 'poetischen Inhalt' handelt.« . . .

- 30 "Als Schönberg im März 1914 die Orchesterstücke in Amsterdam dirigierte, ließ er die Titel im Programm vermerken. Das zweite Stück hieß jetzt »Vergangenes« und das dritte »Der wechselnde Akkord.« Daß Schönberg auf die Veröffentlichung der Titel nicht mehr verzichten mochte, zeigt sich auch darin, daß sie nicht nur in den revidierten Neudruck, sondern auch in das »Verzeichnis der Berichtigungen und Verbesserungen« der alten Ausgabe der Orchesterstücke übernommen wurden, nachdem sie zuvor bereits im Verlagskatalog des Jahres 1917 genannt worden waren. Sie lauteten nun: »Vorgefühle«, »Vergangenes«, »Farben«, »Peripetie« und »Das obligate Rezitativ.« . . . Egon Wellesz teilt in seiner 1921 erschienenen Schönberg-Monographie mit, daß das dritte Stück seine Entstehung »einer (. . .) Impression« verdanke, nämlich »einer Morgenstimmung auf dem Traunsee«. In der 1925 veröffentlichten Kammerorchesterbearbeitung Felix Greisslers trägt es denn auch den erweiterten Titel »Farben (Sommermorgen am See)«. . . In der 1949 entstandenen Bearbeitung der Orchesterstücke für »normale Besetzung« lautet sie »Sommermorgen an einem See (Farben)«. . . was er seinem Schüler Richard Hoffmann anlässlich der Beschäftigung mit der letzten Fassung der Orchesterstücke damit begründete, »daß er jetzt alt genug wäre, sich die Anklage leisten zu können, romantisch genannt zu werden« Zudem erklärte er Hoffmann die Eindrücke, welche zur Entstehung des dritten Stückes geführt hatten: »Er (sc. Schönberg) hatte ein kleines Ruderboot auf dem Traunsee, und das Spiel des Lichtes auf dem leicht bewegten Wasser des Sees hat ihn fasziniert. Die manchmal schnell auftauchenden 32telfiguren zeigen die Fische, die aus dem Wasser springen.«

Klangflächenkomposition

9

1 György Ligeti:

(Zit. nach: Josef Häusler: Musik im 20. Jahrhundert, Bremen 1969, Carl Schünemann, S. 260f.)

Kommentar zur Uraufführung seiner *„Apparitions“*

5 (1960):

10 „Die *„Apparitions“* (*„Erscheinungen“*) für Orchester (1958/59) bestehen aus zwei Sätzen: *„Lento“* und *„Agitato“*. Der zweite Satz ist eine freie Variation des ersten. Beim Komponieren der *„Apparitions“* stand ich vor einer kritischen Situation: mit der Verallgemeinerung der Reihentechnik trat eine Nivellierung in der Harmonik auf: der Charakter der einzelnen Intervalle wurde immer indifferenter. Zwei Möglichkeiten boten sich, diese Situation zu bewältigen: entweder zum 15 Komponieren mit spezifischen Intervallen zurückzukehren, oder die bereits fortschreitende Abstumpfung zur letzten Konsequenz zu treiben und die Intervallcharaktere einer vollständigen Destruktion zu unterwerfen. Ich wählte die zweite Möglichkeit. Durch die 20 Beseitigung der Intervallfunktion wurde der Weg frei zum Komponieren von musikalischen Verflechtungen und von Geräuschstrukturen äußerster Differenzierung und Komplexität. Formbildend wurden Modifikationen im Inneren dieser Strukturen, feinste Veränderungen der Dichte, der Geräusohaftigkeit und der Verwebungsart, das Einanderablösen, Einanderdurchstechen und Ineinanderfließen klingender *„Flächen“* und *„Massen“*. Zwar verwendete ich eine strenge Komposition verwandt ist, doch war für mich weder 30 die Satztechnik noch die Verwirklichung einer abstrakten kompositorischen Idee das Wichtigste. Primär waren Vorstellungen von weitverzweigten, mit Klängen und zarten Geräuschen ausgefüllten musikalischen Labyrinthen.“

György Ligeti:

(Zit. nach: Josef Häusler: Musik im 20. Jahrhundert, Bremen 1969, Carl Schünemann, S. 262)

40 Kommentar zur Uraufführung seiner *„Atmosphères“*

45 „In *„Atmosphères“* versuchte ich, das *„strukturelle“* kompositorische Denken, das das motivisch-thematische ablöste, zu überwinden und dadurch eine neue Formvorstellung zu verwirklichen. In dieser musikalischen Form gibt es keine Ereignisse, sondern nur Zustände; keine Konturen und Gestalten, sondern nur den unbevölkerten, imaginären musikalischen Raum; und die Klangfarben, die eigentlichen Träger der Form, werden - von den musikalischen Gestalten gelöst - zu Eigenwerten.

50 Der neuen formalen Denkweise entspricht ein neuer Typus des Orchesterklangs. Dieser wird aber nicht durch neuartige instrumentale Effekte hervorgebracht, sondern durch die Art, wie die Instrumentalstimmen miteinander verwebt sind: es entsteht ein so dichtes Klanggewebe, daß die einzelnen Stimmen in ihm untergehen und ihre Individualität vollkommen einbüßen. Damit werden die Instrumentalklänge, deren 55 selbst jeder aus einer Anzahl von Teiltönen besteht, selbst wieder zu Teiltönen eines komplexeren Klanges.“

György Ligeti:

(Denys Bouliane: Geronnene Zeit und Narration. György Ligeti im Gespräch. In NZ 5/1988, S. 19ff)

65 „... Man kann für meine Arbeit nämlich auch andere Analogien finden, zum Beispiel zu Stockhausens Prozeßkompositionen oder zu den Prozessen der *minimal music*, besonders bei Steve Reich: auch das sind 70 Denkweisen, die mir nahestehen. Und trotzdem unterscheide ich mich davon. Was ich produziere, sind eher Zustände, Objekte, geschlossene Formen, wobei es auch in der Rhythmik und Metrik und in der Entfaltung der musikalischen Form eine Tendenz zu einer gewissen Statik gibt: die Zeit ist wie gefroren. Modelle dafür gibt es in *Apparitions* und *Atmosphères*, in *Lontano* und im Stück für hundert Metronome. Auch in den Klavieretüden, besonders in der ersten

1 und sechsten, und im Klavierkonzert wird die chronometrische Zeit - die Zeit also, die während der Ausführung vergeht - sozusagen in Raum verwandelt: denken Sie an Wagners berühmten Ausspruch. Das ist

5 für mich ein ganz wesentlicher Aspekt, - ein Aspekt, den ich an der Musik Debussys, Strawinskys und Weberns so liebe - um meine drei Lieblinge in der Musik dieses Jahrhunderts zu erwähnen. Strawinsky beispielsweise behandelt die Zeit so, daß er sozusagen 10 Scheiben aus ihr schneidet und sie blockhaft übereinander und nebeneinander setzt. Deswegen ist es auch ganz gleich, ob er sich die Maske Bachs oder die eines russischen Bauern oder die Tschaikowskys oder Pergolesis aufsetzt: sein Formdenken ist die Konstante. 15 Einen ähnlichen Aspekt von Statik gibt es bei Debussy: er komponiert Klangzustände. Denken Sie an *L'Île joyeuse*: das ist ein einziger großer Klangzustand. Derartige ist für mich ganz wesentlich. Und diesbezüglich ist meine Musik nicht narrativ, nicht dramatisch, auch nicht prozeßhaft, sondern eher objekthaft. Ich könnte es auch anders formulieren: Aus der Kontinuität der Zeit, die *„ewig“* dauert, zeige ich Fenster, die auf 20 einzelne Details in diesem Zeitverlauf hinausschauen. Es sind Objekte, die immer da sind, und die wir dann eine Zeit lang sozusagen hörend betrachten.

Sie sprechen von „Objekten“, quasi in Analogie zur bildenden Kunst. Wenn man aber durch Musik den Eindruck eines „gefrorenen“ Objekts vermitteln will, muß man doch musikalisch „erzählen“, wie dieses Objekt aussieht: das meine ich mit „narrativ“. Es ist eine Metapher. Als Komponisten können wir doch die Illusion geben ...

35 G. L.: ... die Illusion, daß die ganze musikalische Form, die vor uns abläuft, gleichzeitig existiert. Daß Zeit - und genau das ist mir ein tiefes inneres Bedürfnis - gebannt, zum Stillstand gebracht wird. Daß die Form dauernd in allen Einzelheiten da ist, selbstverständlich nur auf einer Ebene von Illusion. Aber Illusionsebenen sind so wichtig für mich, auch was illusorische 40 rhythmische *patterns* und ähnliches betrifft. Das Narrative in der Musik würde ich eigentlich anderswo sehen. Typisch narrative Musik ist für mich die Musik Gustav Mahlers - Adorno hat ja Symphoniesätze Mahlers mit Romanen verglichen.

Ich wollte „narrativ“ eigentlich in einem ganz weiten Sinn verstanden wissen: dahingehend, daß etwas erzählt wird, egal was. Es könnte ein Roman sein, eine absurde Geschichte ... Worauf es mir ankommt: Sie wollen doch kommunizieren. Ihre Eindrücke mitteilen, und das muß auf irgend eine Weise „erzählt“ werden.

55 G. L.: Selbstverständlich, die zwei Aspekte *„Objekthaftigkeit“*, *„geronnene Zeit“* und *„Narration“* stehen nicht unbedingt in Widerspruch zueinander. ...

György Ligeti:

60 (Zit. nach: Ulrich Dibelius: Ligeti's Horntrio, Melos 1/1984, S. 45, 46)

65 „Die Situation, was wir Avantgarde nannten, hat sich inzwischen geändert es gibt eine neue Generation, zu der ich nicht gehöre - also die *„neuen Expressionisten“*; ich mußte irgendwie meinen Platz finden und wissen, was ich mache. Meine Musik sollte sehr viel melodischer werden, in einer Art nicht-diatonischer Diatonik. Ich mußte versuchen, derselbe zu bleiben, 70 der ich war, ohne doch dasselbe wiederzukäuen.“

75 „Der weicheste, delikateste Satz des ganzen Quintetts, das *„Hornkonzert“*, ist zugleich auch der *„traditionellste“* von allen, voll atmosphärischer Allusionen, die Gestalten längst versunkener Epochen wie aus einem alten, vergilbten Bilderalbum hervorzaubern. Eichen-dorff, Moritz von Schwind scheinen greifbar nahe - Beethovens *„Les Adieux“*-Sonate (Coda des ersten Satzes) und Brahmsens Intermezzo op. 119,2 ziehen wie verschleierte Masken vorüber. ...“

1. ZENTRUM
 CH-CHOR einstimmig mit B-Doppelung auf Akkordsatz
 M. ca. 57 (etwas schneller als CH) 1111 = Zäpfchen
 harmonisiert in D

Stockhausen: Hymnen 1968

11'46" 52,5 12'27"

dim. poco a poco glass. glass. mf f

42,5 13'23" 32,5 43,2

pp glass. p (ch) f mf

13'43,2" 14'20"

ERSTE TRANSITION
 in den folgenden hohen Tönen immer ganz geringes Aufwärtstrend
 Forme Mittelstimme
 HÄNNER
 SHIFF-SIRENE
 MIENEN
 TRIMEL

14'20" 00 30,0 38,5 43 45,5 49,1 51,1 58 15'01,3 06 12

Ligeti: Horntrio (1982)
 I. Andantino con fantasia, ♩ = 600
 Viol. I
 Horn
 Clar.

Ligeti: 2. Streichquartett, 3. Satz

1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11 12 13 14 15 16 17 18 19 20 21 22 23 24 25 26 27 28 29

Statisch Kontinuierliche Veränderung abrupte Änderung Statisch Kontin. Veränd. Statisch

Zeitstruktur

4 5 6 7 9 10 11 12

asynchrone, kontinuierl. Akzeleration	Statisch	asynchrone, diskontinuierl. Retardation	asynchrone, kontinuierl. Akzelerat.	Statisch	asynchr. kont. Akz.	Statisch	asynchrone, kontinuierl. Akzeleration	Statisch	freie (Aleatorik) Akzeleration
distinkte Impulse, polymetrische Überlagerung									freie Auflösung distinkte Impulse
einige auch im p-Substrat									vollige Auflösung distinkte Impulse
keine Überlagerungen, Impulse gehen zu neuen end. klingenden Klang über,									

Dynamik

p sub. p mp pp

statisch Stefanodynamik kontinuierl. dim. (stark)

Klang

pizz. con sord.
 distinkte Tonhöhen
 Tonrepetitionen (Wechsel der Tonhöhen) (cis-koll. ist. 10-12)
 "Akkordwahl"

sul pont. con sord. sul tacto
 Mikrointes valle, glimandi
 Tonbewegung (Repetition) -- Tonrepetition ohne jede "Figur"
 quasi "melodisch" gleitende und stehende Cluster (mit immer Bewegung) (quasi "Tongemische")

pizz → Fingekuppe Cluster Griffbrett

→ Geräusch

Teil I Teil II (Teil III?)

Bruch mit der Tradition

1 **Hugo von Hofmannsthal:**
 (Brief des Lord Chandos, unter dem Titel "Ein Brief"
 zuerst erschienen in "Der Tag", Berlin, Nr. 489 und Nr.
 491 vom 18. und 19. 10. 1902. Zit. nach: Literatur.
 5 Struktur und Geschichte, Paderborn, 1980, Ferdinand
 Schöningh, S. 40f.)
 "Mein Fall ist, in Kürze, dieser: Es ist mir völlig die
 Fähigkeit abhanden gekommen, über irgend etwas
 zusammenhängend zu denken oder zu sprechen. Zuerst
 10 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,
 15 die Worte 'Geist', 'Seele' oder 'Körper' nur auszuspre-
 chen. Ich fand es innerlich unmöglich, über die
 Angelegenheiten des Hofes, die Vorkommnisse im
 Parlament, oder was sie sonst wollen, ein Urteil her-
 auszubringen. Und dies nicht etwa aus Rücksichten
 20 irgendwelcher Art, denn Sie kennen meinen bis zur
 Leichtfertigkeit gehenden Freimut: sondern die ab-
 strakten Worte, deren sich doch die Zunge naturgemäß
 bedienen muß, um irgendwelches Urteil an den Tag zu
 geben, zerfielen mir im Munde wie modrige Pilze. . .
 25 Mein Geist zwang mich, alle Dinge, die in einem sol-
 chen Gespräch vorkamen, in einer unheimlichen Nähe
 zu sehen: So wie ich einmal in einem Vergrößerungs-
 glas ein Stück von der Haut meines kleinen Fingers
 gesehen hatte, das einem Blachfeld mit Furchen und
 30 Höhlen glich, so ging es mir nun mit den Menschen
 und ihren 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 nichts mehr ließ sich mit einem Begriff
 35 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 unauf-
 haltbar drehen und durch die hindurch man ins Leere
 40 kommt. . .
 Seither führe ich ein Dasein, das Sie, fürchte ich,
 kaum begreifen können. so geistlos, so gedankenlos
 fließt es dahin: ein Dasein, das sich freilich von dem

1 meiner Nachbarn, meiner Verwandten und der meisten
 landbesitzenden Edelleute dieses Königreiches kaum
 unterscheidet und das nicht ganz ohne freudige und
 belebende Augenblicke ist. Es wird mir nicht leicht,
 5 Ihnen anzudeuten, worin diese guten Augenblicke
 bestehen; die Worte lassen mich wiederum im Stich.
 Denn es ist ja etwas völlig Unbenanntes und auch
 wohl kaum Benennbares, das in solchen Augenblicken,
 irgendeine Erscheinung meiner alltäglichen Umge-
 10 bung mit einer überschwellenden Flut höheren Lebens
 wie ein Gefäß erfüllend, mir sich ankündigt, Ich kann
 nicht erwarten, daß Sie mich ohne Beispiel verstehen,
 und ich muß Sie um Nachsicht für die Albernheit
 meiner Beispiele bitten. Eine Gießkanne, eine auf dem
 15 Felde verlassene Egge, ein Hund in der Sonne, ein
 ärmlicher Kirchhof, ein Krüppel, ein kleines Bauern-
 haus, alles dies kann das Gefäß meiner Offenbarung
 werden. Jeder dieser Gegenstände und die tausend
 anderen ähnlichen, über die sonst mein Auge mit
 20 selbstverständlicher Gleichgültigkeit hinweggleitet,
 kann für mich plötzlich in irgendeinem Moment, den
 herbeizuführen auf keine Weise in meiner Gewalt
 steht, ein erhabenes und rührendes Gepräge anneh-
 men, das auszudrücken mir alle Worte zu arm schei-
 25 nen. . .

Friedrich Hölderlin:

Die Kürze

"Warum bist du so kurz? liebst du, wie vormal, denn
 Nun nicht mehr den Gesang? fandst du als Jüngling doot
 In den Tagen der Hoffnung,
 Wenn du sangest, das Ende nie?"

Wie mein Glück ist mein Lied. - Willst du im Abendrot
 Froh dich baden? Hinweg ist's, und die Erde ist kalt,
 Und der Vogel der Nacht schwirrt
 Unbequem vor das Auge dir.

(Zit. nach: Hölderlins Werke, Salzburg 1952, S. 234f.)

V. Weberkopff 4/5 (1908)

45 **Stefan George:**

Ihr tratet zu dem herde
 Wo alle glut verstarb,
 Licht war nur an der erde
 50 Vom monde leichenfarb.

Ihr tauchtet in die aschen
 Die bleichen finger ein
 Mit suchten tasten haschen -
 55 Wird es noch einmal scheint!

Seht was mit trostgebärde
 Der mond euch rät:
 Tretet weg vom herde
 60 Es ist worden spät.

Franz Marc:
 (zit. nach: Peter Gradenwitz: Wege zur
 Musik der Zeit, Wilhelmshaven 1974, S. 82

65 "Wir werden im 20. Jahrhundert zwischen
 fremden Gesichtern, neuen Bildern und
 unerhörten Klängen leben. Viele, die die
 innere Glut nicht haben, werden frieren
 und nichts fühlen als eine Kühle und in
 70 die Ruinen ihrer Erinnerung flüchten."

Feruccio Busoni (1907):
 (Entwurf einer neuen Ästhetik der Ton-
 kunst, Insel-Bücherei Nr. 202, S. 37)

75 "Die harmonischen Symbole haben den
 Ausdruck der Musik, von Bach bis Wagner
 und weiter noch bis heute und übermor-
 gen, abgezäunt. Moll wird in derselben Ab-
 sicht gebraucht und übt dieselbe Wirkung
 80 auf uns aus, heute wie vor zweihundert
 Jahren. Einen Trauermarsch kann man
 heute nicht mehr »komponieren«, denn er
 ist ein für allemal schon vorhanden. Selbst
 der ungebildetste Laie weiß, was ihn
 85 erwartet, sobald ein Trauermarsch - ir-
 gendwelcher! - ertönen soll.

129

Wolfgang Sandner:

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

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

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

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

»*Tabula rasa* ist gewissermaßen ein Auftrag von Gidon Kremer. Ich habe immer Angst vor neuen Ideen. Ich dachte zu Gidon: 'Darf es vielleicht eine langsame Musik sein?' 'Ja, ja', sagte Gidon. - Das Werk war ziemlich schnell fertig. Die Besetzung lehnt sich an ein Werk von Alfred Schnittke an, das zur gleichen Zeit in Tallinn aufgeführt werden sollte: für zwei Geigen, präpariertes Klavier und Streicher. Als die Musiker die Noten sahen, riefen sie aus: 'Wo ist die Musik?' Aber dann haben sie sehr gut gespielt. Es war schön, es war still und schön.«

Lothar Mattner:(Arvo Pärt: *Tabula rasa*. In: *Melos* 2/1985)(S. 92, zu: *silentium*, 2. Teil von *Tabula rasa*)

"Die lang stehende Fläche dieser Coda ist Zielpunkt, Ruhepunkt und Gravitationszentrum der gesamten Satzentwicklung. Diese ist dabei nicht als konfliktreiche Kontrastierung und als Ausgleich entgegengesetzter Tendenzen darstellbar, sondern nur als Ausdeutung der in einem Ton enthaltenen Möglichkeiten. Es gibt somit keine strukturierte Entwicklung (der Grundakkord ist ja in den Tintinnabuli-Tönen ständig präsent), es gibt aber auch keine Wiederholung. Es bleibt nur die Darstellung des Immergleichen. Diese zentripetale Kraft der Musik zieht den gesamten Verlauf, die Musik selbst, in einen Ton, einen Klang, einen Akkord zurück. Es gibt keine Entwicklung. Die Zeit erscheint gleichsam simultan, oder: Es gibt keine Zeit, sondern nur die ewige Wiederkehr des Immergleichen. Diese karge 'Eintönigkeit' der Musik ruft ihre meditative, fast kryptische Stille hervor, die sich gegenüber den extremen dynamischen Steigerungen behauptet. Eine 'Musique pauvre' der Avantgarde..."

(S. 93)

Verweile.

versenke Dich in die Sekunde, halte sie fest und lebe wie in einer Ewigkeit in ihr.

Arvo Pärt

für Alina

Handwritten musical score for piano, titled "für Alina". The score is written on ten systems of five-line staves. The first system includes the title "für Alina" and the name "Arvo Pärt" with the year "1976" written in the right margin. The second system has a dynamic marking "p" (piano) and a "Ped." (pedal) marking. The notation consists of treble and bass clefs with various notes, rests, and accidentals. There are some handwritten annotations, including a small star-like symbol in the sixth system and a larger asterisk in the seventh system. The score ends with a double bar line and repeat dots.

126

Comp. arvo pärt: cantus in memoriam benjamin britten (1988)

The musical score is arranged in ten staves. The top staff is for the Concertmaster (Comp.). The next two staves are for Violins I (VI.1), with the second staff including an 8va (octave) marking. The fourth and fifth staves are for Violins II (VI.2). The sixth staff is for Viola (Va.). The seventh and eighth staves are for Violoncello I (Vlc.) and Violoncello II (Vlc.). The ninth and tenth staves are for Contrabass (Cb.). The score is in 3/4 time and features a prominent eighth-note melody in the strings.

Antiromantik

13

- 1 **F. T. Marinetti:**
(Manifest des Futurismus, 1909. Zit. nach: Umbro Apollonio: Der Futurismus, Köln 1972, DuMont Schauberg, S. 31f.)
- 5 "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.
- 10 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
- 15 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. (...)
- 20 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
- 25 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
- 30 Ideen, für die man stirbt, und die Verachtung des Weibes.
Wir wollen die Museen, die Bibliotheken und die Akademien jeder Art zerstören (...)
- 35 **Hermann Danuser:**
(Die Musik des 20. Jahrhunderts, Laaber 1984, Laaber-Verlag, 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
- 45 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
- 50 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.
- 55 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 Massenhöre wurden zu einer riesigen Demonstration aufgeboten, deren Verlauf Dirigenten von Häuserdächern aus mit Signalflaggen regelten."
- 65 **Hans Hollander:**
(Die Musik in der Kulturgeschichte des 19. und 20. Jahrhunderts, Köln 1967, Arno Volk Verlag Hans Gerig KG, S. 56f.)
"Milhaud ist eine der führenden Persönlichkeiten der
- 70 Gruppe der »Six« gewesen. Die anderen waren: Louis Durey, Arthur Honegger, Germaine Tailleferre, Georges Auric und Francis Poulenc. Jean Cocteau, der Dichter, Maler und Schauspieler, stand ihnen nahe als Propagandist, Librettist und Regisseur der zahlreichen
- 75 von ihm verfassten Operntexte, Ballette und Filmin szenierungen. »Les Six«, trotz stark betonter Individualitäten, hatten mehreres gemeinsam: ungeachtet ihrer Verehrung für Debussy plädierten sie für Nüchternheit, eine raffinierte Einfachheit, ja Primitivität, für eine gewisse schmissige Volkstümlichkeit im
- 1 Melodischen, das in der Sphäre des Jazz und des Café chantant zu Hause war; sie hatten eine Freude am Grelten und Banalen (die »Schönheit der Banalität« - Cocteau), an einer leichten Ironie, sie liebten es zu bluffen und ein ahnungsloses Publikum zu schockieren. Sie standen offensichtlich dem Futurismus nahe, obwohl ihre Tätigkeit erst in die zwanziger Jahre fällt - aber die Musik folgt ja immer den Stilformen der anderen Künste um einige Jahre nach. ... Ein Gemeinplatz, gesäubert und auf Glanz aufgeputzt, ins rechte Licht gestellt, so daß er durch sein Jungsein, seine ursprüngliche Frische und Vitalität hervorsteht: dies ist die Aufgabe eines Dichters.« Cocteau traf mir solchen Erklärungen den Nagel auf den Kopf. ...
- 15 ... - dies ist die Geste ironischer Abkehr von dem Überrefinement des Impressionismus und im weiteren Sinne von den emotionalen und tektonischen Verstiegheiten der spätromantischen Musik und namentlich des Expressionismus."
- 20 **Hermann Danuser:**
(Die Musik des 20. Jahrhunderts, Laaber 1984, Laaber-Verlag, S. 119)
"... Und Paul Hindemith formulierte, wohl zusammen mit Reinhold Merten, im Prospekt der von ihnen 1922 in Frankfurt begründeten »Gemeinschaft für Musik«:
- 25 »Wir sind überzeugt, daß das Konzert in seiner heutigen Form eine Einrichtung ist, die bekämpft werden muß, und wollen versuchen, die fast schon verlorengegangene Gemeinschaft zwischen Ausführenden und Hörern wiederherzustellen (...). Es wird ausschließlich unbekannte neue und alte Musik für kleine Besetzung zum Vortrag kommen. Jeder Besucher der Veranstaltung hat Einfluß auf die Gestaltung der Programme. Irgendwelcher nationaler oder persönlicher Ehrgeiz wird ausgeschaltet bleiben.«
- 30 Diese Worte sind charakteristisch für die Position einer jungen Generation, die des bestehenden Konzertlebens nicht weniger überdrüssig war als Schönberg, gleichwohl erheblich andere Konsequenzen daraus zog: Während es Schönberg darum ging, den Primat einer autonomen Kunstästhetik unter neugeschaffenen Bedingungen zu bekräftigen, wandte sich Hindemith, unermüdlich auch als Interpret für die gegenwärtige Musik engagiert, mit seiner Polemik gegen die Institution des Konzerts auch gegen die romantische Musikästhetik, deren institutionelle Voraussetzungen er als Quell der Entfremdung zwischen Aufführenden und Publikum, als Hindernis einer freien Spontaneität von Musik im Sinn eines kommunikativen Prozesses zwischen Spieler und Hörer beklagte. Die Tatsache, daß im ersten Konzert der »Gemeinschaft für Musik« unter anderem Prokofjews *Ouverture über hebräische Themen* (1919) und Francis Poulencs *Rhapsodie nègre* (1917) erklangen, Werke ohne prononcierten Kunstanspruch, verweist auf einen Zug, der die um 1920 neu auftretende Komponistengeneration (in Frankreich die »Groupe des Six«, in Deutschland/Österreich Hindemith und Krenek, später auch Weill und Eisler) verbindet: die Idee einer »mittleren Musik« (Rudolph Stephan).
- 35 Der Begriff einer »mittleren Musik« meint weder
- 40 einen bestimmten Stil noch eine bestimmte Ästhetik, sondern die ganze Bandbreite eines mittleren Stilhöhenbereichs zwischen einer tendenziell hermetischen Autonomie von Kunstmusik und einer kunstlosen Funktionalität von Volks- und Trivialmusik. Ihre
- 45 Charakteristik erwächst aus dem Zusammenbruch auch der musikalischen Wert- und Normvorstellungen bei Ende des Ersten Weltkriegs, der die jungen Komponisten, teils aus Unsicherheit, teils aus Experimentierfreude, im weiten Bereich zwischen den genannten
- 50 Eckpunkten von Werk zu Werk, von Phase zu Phase schwanken ließ. Dem durchaus neuartigen stilistischen Pluralismus entsprach ein institutioneller: Wo das Schaffen noch den traditionellen Konzertgattungen galt, wurden die hergebrachten Gattungs- und Stilhöhenstandards - zum Teil in polemischer Absicht - ausgehöhlt.
- 55
- 60
- 65
- 70
- 75
- 80

Kubismus

1 **Robert Rosenblum:**

(Der Kubismus und die Kunst des 20. Jahrhunderts, Stuttgart 1960, Verlag Gerd Hatje, S. 9, 12, 40, 57)

5 "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."

10 Über Picassos *Demoiselles d'Avignon* (1907):

15 "... 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.

25 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 der folgenden Jahrzehnts. Das beweisen schon die Titel von Werken wie Bartóks *Allegro Barbaro* (1910),

30 Strawinskys *Le Sacre du Printemps* (1912-13) oder Prokofieffs *Skythische Suite* (1914-16). Die *Demoiselles* treiben in zunehmendem Maße vor dem Primitiven empfang, zu einem Höhepunkt, nachdem schon Ingres sich für die linearen Stilisierungen früher griechischer Vasenmalerei und für die italienischen Primitiven begeisterter und Gauguin die europäische Lebensordnung zugunsten der einfachen Wahrheiten in Kunst und Leben der Südsee abgelehnt hatte."

40 "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." (*Mädchen mit Mandoline*)

50 "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

60 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

70 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 hervorru-

80 fen, wieder zusammengesetzt."



P. Picasso: Les Femmes d'Alger (O. J.) 1907



Fernand Léger: Le Concert (1917)

Schablonentechnik

1 **Volker Scherliess:**
(Igor Strawinsky und seine Zeit, Laaber 1983, Laaber-Verlag, S. 95f.)
"Die Ursprünge solchen unorganischen Bauens liesen 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 Motivreibungen liegen, damit zu Ostinatobildungen, die sowohl statisch im Sinne von Flüchtigkeit 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 begei-

1 sternde 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."

Volker Scherliess:
(Igor Strawinsky und seine Zeit, Laaber 1983, Laaber-Verlag, S. 99f.)
"... ein mechanisches Verfahren; nicht willkürlich, sondern begründbar; aber nicht zwingend - es hätte auch ganz anders gemacht werden können. Keine unumstößliche Forderung von außen (durch ein vorgegebenes Formschema oder eine notwendige Motivbeantwortung o. ä.), sondern eine selbstgewählte Methode. Im Verhältnis der Einzelteile bleibt vieles austauschbar, und die klingende Erscheinung ist letztlich das Ergebnis wechselnder Zuordnung.
Wir nennen dieses Verfahren »Schablonentechnik«...: Verschiedene klingende Schablonen (d.h., dem allgemeinen Sprachgebrauch entsprechend, vorgeformte Elemente, von unterschiedlichstem Inhalt) werden hintereinander, übereinander, parallel und versetzt gebracht. Eine Technik der Komposition, ein Verfahren zur Synthese - und es enthält zugleich die formale Analyse. Daß die mechanische Prozedur, wie in unserem Beispiel, mit der Akribie eines Räderwerks vorgenommen wird, ist nicht selbstverständlich: häufig fehlt ein Glied des Zahnrades, oder es rastet aus und tritt wiederholend auf der Stelle, so daß eine Unregelmäßigkeit des Ablaufs entsteht (zum Begriff »demolierte Mechanik« vgl. das entsprechende Kapitel bei Hirsbrunner)."

The image displays a complex musical score for Igor Stravinsky's *Chroniques de ma vie*. The score is arranged in a multi-staff format, with various instruments and voices. On the left side, there is a rhythmic diagram consisting of a grid of dots and lines, with numbers 1 through 29 along the vertical axis, representing a specific rhythmic pattern. The musical notation includes various instruments such as Flute (Fl. pic.), Flute (Fl. gr. 1.), Oboe (Obol. 1. & 2.), Cor Anglais (Cor. ingl.), Clarinet (Clar. 2. (B)), Bassoon (Fag. 2.), Bassoon (Fag. 1.), Trombone (Tromb. 1.), Trumpet (Tr. pic. (B)), Trumpet (Tr. 1. (D)), Trombone (Tr. 2. (B)), Trumpet (Tr. 2. (B)), Trombone (Tromb. 1. & 2.), Timpani (Timp.), Gong (Gr. C.), Violin Solo (Viol. Solo.), Violin (Viol. 1. & 2.), Viola (V. la.), Cello (Celli.), and Bass (Bassi.). The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings like *pp*, *mf*, and *ff*. There are also some handwritten annotations and markings throughout the score.

Manierismus - Klassik

16

1 **Gustav René Hooke:**

(Die Welt als Labyrinth, Hamburg 1957, rde 50/51)
(S. 44) "PANOPFSKY zufolge wird im 16. Jahrhundert die platonische Idee säkularisiert, d. h. sie wird zu einer »menschlichen« Potenz. Ein Kunstwerk ist das Ergebnis einer Idee des Künstlers, nicht eine Kopie der Natur."

5
10 (S. 116) "Der »Kubismus« von SCHÖN bis CAMBIASO führt in der Malerei zu einer immer individuelleren Gestaltung der zwar antinaturalistischen, aber strenger geformten einzelnen Flächen. . . CEZANNE greift diese historischen Elemente in neuer, neo-moderner Radikalität auf. Sein Werk und sein programmatisches Wort: »In der Natur geht alles auf den Kreis und auf den Kubus zurück« leitet den zeitgenössischen Kubismus PICASSOS, vor allem LEGERS ein. . ."

15 (S. 119) "Daß die Maschine eine Art Prothese des Menschen ist, daß sich aus dieser menschlichen Fähigkeit, Prothesen-Maschinen zu erzeugen, nicht nur Wunderbarkeit (*meraviglia*), hübsche und nützliche Ergebnisse sowie Belustigungen durch das Anti-Naturalistische des »ingenüösen« ergeben können, sondern auch eine »neue« selbständige Welt der Maschinen zu entstehen droht, eine »artifizielle« Welt der Technik zwischen Mensch und Natur, das hat man schon im 16. Jahrhundert, wenn auch in »magischen« Verträumtheiten gefangen, zumindest geahnt. . ."

20 (S. 121f.) "Der Manierismus spielt gerade dann, wenn es ihm verweigert ernst zumute ist, der Klassiker wird ernst, wenn er spielen möchte. »Klassik« heißt Mißtrauen gegenüber Gefühl und Intellekt, in der Hoffnung, beide verbinden zu können. Manierismus heißt Verliebtheit in den »ingenüösen« Intellekt und oft *lasterhafte* Nachgiebigkeit gegenüber dem Gefühl. Der Manierismus ist »autistisch« infantil, die »Klassik« in einem erotischen Sinne »reif«, sie bleibt in der »Ausdrucksgebärde« stets auf einen Partner, auf ein »Du« bezogen. . ."

25 (zu REMELLIS "Blumenorgel") "Die groteske Anrichte mit der halb menschlichen Fratze trägt eine »Blumenorgel«, d.h. ein metaphorisches Gebilde. Dank einem ingenüösen System wird es möglich, dem tafelnden Paar aus einem hyperbolischen Blumenschmuck Vogelgezwitscher zu Gehör zu bringen; Vogelsang, das ein Diener, in ein Rohrsystem blasend (aus einem angedeuteten Nebenraum) kraft seiner Lungen erzeugt. Das Sur-reale eines solchen »Disegno fantastico« kann von heutigen surrealistischen Bildern kaum übertroffen werden."

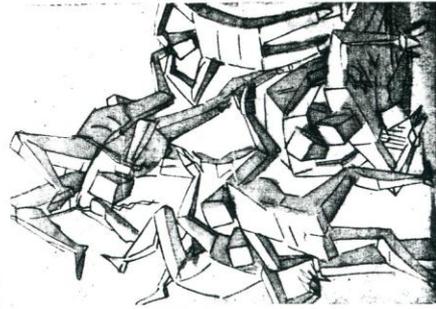
30 (S. 123f., zu ATHANASIOS KIRCHERS »Metaphern-Maschine« von 1624) "Irgendein Gast betritt diese Bilder-Fabrik. Versteckt in einem kastenartigen Möbel (zum Zuschauer hin geöffnet, um die Apparatur didaktisch sichtbar werden zu lassen) befindet sich eine Walze mit verschiedenen Bildern unter einem Spiegel. Betrachtet sich dieser Zuschauer nun in dem über dem Möbel hängenden Spiegel, so erscheint er (in dem Spiegel) als alles Mögliche: als Sonne, Tier, Skelett, Pflanze, Gestein. Alles ist mit allem vergleichbar. Der Metamorphismus erscheint in der Bilder-Maschine KIRCHERS *technisiert*, . .

35 »Faciem hominis mille modis deformare«, das Antlitz des Menschen auf tausendfache Weise entstellen. Oder auch: »Duobus speculis planis faciem hominis variam ostendere, das Gesicht des Menschen durch ein Spiegelsystem, indem man es »verzieht«, offenbar machen. . . Er will »technisch« künstliche Bilder erzeugen. Im 20. Jahrhundert werden diese Bilder-Maschinen in den Traum-Fabriken des Films - wie so vieles andere - »säkularisiert«, . . ."

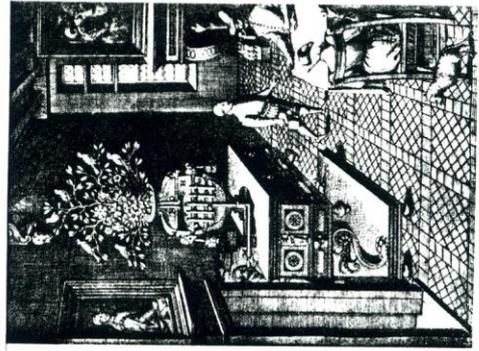
40 (S. 128) "Von 1600 bis 1660 vollends, am Höhepunkt des damaligen Manierismus, wird die Anamorphose ebenso große Mode wie der Conceptualismus in der Dichtung, wie der vielschichtige Madrigalismus mit seiner herausfordernden Chromatik und mit seinen Dissonanzen in der Musik, wie der nun systematische Zweifel an der Wirklichkeit der Erscheinungswelt (Cartesianismus). . . Für BALTRUSAITIS steht es fest, daß für DESCARTES die »Anamorphose« zu einem Beweismittel für das »Trügerische« (*Inganno!*) der Erscheinungswelt und der Sinneswahrnehmung geworden sei. Bilder dieser Art werden zu Automaten des Zweifels, der Mensch mit seinen »trügenden« Sinnen zu einer bloßen Maschine. . ."

45 (S. 146, zu ARCIMBOLDIS "Rudolph II.") "Der Kaiser wird von ARCIMBOLDI als Gott *Vertumnus* dargestellt, der seinerseits viel mehr repräsentiert als den »Herbst«. . . Für die Römer wurde »Vertumnus«, doch wohl aus etruskischem Nachwirken, der Gott des »Wechsels«, der »Verwandlungen«, der »Maske«, also zu einem manieristischen Symbol. . ."

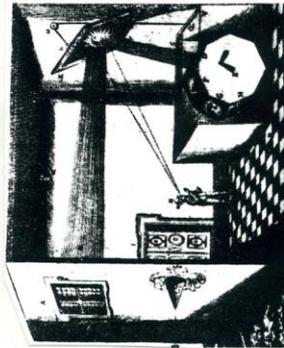
50 (S. 220f.) "Wir haben im Verlaufe dieser Darstellung viele Gegensatzpaare zum Problem Klassik und Manierismus gefunden. Einige fassen wir hier noch einmal zusammen: Klassik und Manierismus - Struktur - Bild; männlich - weiblich; Logos - Geheimnis; »Idea« - Natur; natürlich - künstlich; ungebrochen - gebrochen; Sublimierung - Enthüllung; Gleichgewicht - Labilität; Einheit - Gespaltenheit; Integration - Desintegration; Erstarrung - Auflösung; Charakter - Persönlichkeit; Animus - Anima; Gestalt - Deformation; Würde - Freiheit; Ordnung - Rebellion; Kreis - Ellipse; Konvention - Artifizialität; Theologie - Magie; Dogmatik - Mystik; Lichtung - Verbergung usw., usw. . . Die Klassik braucht die »magnetomotorische Kraft« des Manierismus, will sie nicht erstarren, der Manierismus braucht den »Widerstand« der Klassik, will er sich nicht auflösen. *Klassik ohne Manierismus wird Klassizismus, Manierismus ohne Klassik wird Maniertheit.*"



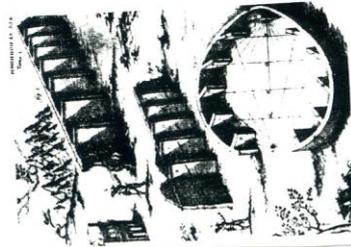
122. LUCA CAMBIASO, »Gruppe von Figuren«



133. ACOSTINO REMELLI, »Blumenorgel«



106. ATHANASIOS KIRCHER, »Metaphern-Maschine«



142. ATHANASIOS KIRCHER, »Echo-Studien«



169. GIUSEPPE ARCIMBOLDI, »Rudolph II.«

Das Kunstwerk als Kunststück

17

1 Katharina Hegewisch:

(Das Kunstwerk als Kunststück. In: Frankfurter Allgemeine Magazin, 6. 5. 1988, S. 64ff.)

5 "Dem Manieristen ist vieles möglich, aber nichts notwendig. Er kann mit einer Geste unterstreichen, was er mit der nächsten verwirft. Der Maler und Künstlerbiograph Giorgio Vasari (1511-1574), der Massaccio und Brunelleschi einen Mangel an Erfindung und Abwechslung vorwirft, lobt Michelangelos Architektur mit folgenden Worten: Seine Formen »sind völlig verschieden von dem, was die Menschen früher für Maß, Ordnung und Regel geachtet haben, nach allgemeinem Brauch sowie dem Vorbild Vitruvs oder der Antike. Solche Kühnheit ermutigte diejenigen, welche Michelangelos Verfahren sahen, ihn nachzuahmen; und neue Erfindungen hat man seitdem gesehen . . . Daher sind ihm die Künstler zu unendlichem, ewigen Dank verpflichtet, weil er die Bande und Ketten brach, mit denen belastet alle stets auf der gewöhnlichen Straße fortgegangen waren.«

15 Einfallsreichtum um des Einfallsreichtums willen - der Wunsch, zu verblüffen und durch scharfsinnige Zitate und Kombinationen die eigene Bildung zur Schau zu stellen, beherrschte die Epoche. Verstieß man gegen die Regeln, so liebte man sie bewußt und nicht aus Unwissenheit außer acht, darauf bauend, daß der Betrachter diese Freiheit erkennen und würdigen werde. In seinem - allerdings erst 1589 veröffentlichten - architektonischen Traktat rechtfertigt Sebastiano Serlio (1475 bis 1544) seine architektonischen Kapri-
30 zen damit, »daß der größte Teil der Menschen allermeistens neue Dinge begehrt . . . Wenn man aber alle diese Dinge wegnimmt und Gesimse hinzufügt, wo sie gebrochen sind, wenn man jene Säulen, die unvollkommen sind, vollendet, werden die Werke vollständig und in ihrer ersten Form bleiben.«

35 Die klassische Proportion ist Grundlage der Verzerrung. Ohne Kenntnis der tatsächlichen Anatomie des Menschen ist die Abweichung von der Regel nicht als Leistung, als Beweis künstlerischer Virtuosität zu würdigen. 1548 rät Paolo Pino den Malern: »Jedes deiner Werke sollte zumindest eine Figur enthalten, die verdreht, zweideutig und schwierig ist, damit du von jenen, die die feineren Punkte der Kunst verstehen, als
40 hervorragend erkannt wirst.«

45 Kunst für Connaissseure, verfeinert, modisch, raffiniert und spitzfindig - es gab bereits im sechzehnten Jahrhundert Zeitgenossen, die dieser Haltung mit vehementer Kritik begegneten. Giovanni Gilio etwa wirft 1564 den »modernen Malern« vor, ihre Figuren nur zu verdrehen, damit man sage, daß sie »gewaltig« seien: »Daher kommt es, daß die neuen Anatome des Ungestümen bei ihren Figuren, Figürchen, Figuraccioen und Figuronen die Menschen, Tiere und Pferde
50 dermaßen unartige Anstrengungen, Beugungen und andere Handlungen machen lassen, daß die Natur weint und die Kunst lacht, wenn man so viel Plunder, so viele Barbarismen und so viel falsches Latein sieht, wie jeden Tag gemacht wird.«

60 (66)

... Aristoteles . . . warnte vor Übertreibungen im Bereich des Ornamentalen, behauptete aber an anderer Stelle, jede Skurrilität könne im Hinblick auf ihren poetischen Effekt, auf das Ideal oder den gängigen Geschmack verteidigt werden. . In seiner »Rhetorik« empfahl er, der Sprache einen »fremden Klang zu geben, da die Menschen bewundern, was ihnen fern sei.«

70 (68)

... Pico de Mirandola, der 1494 starb und den Menschen als Mikrokosmos, als seinen eigenen Bildner und Überwinder beschrieb, definierte die Schönheit als freundliche Feindschaft und einträchtige Zwietracht. Schönheit enthalte in sich eine gewisse Unvollkommenheit, sie müsse auf bestimmte Weise zusammengesetzt sein, zusammengesetzt aus Gegensätzen, die im richtigen Verhältnis zueinander stünden

1 Peter Rummenhüller:

(Einführung in die Musiksoziologie, Wilhelmshaven 1978, Heinrichshofen's Verlag, S. 95ff.)

5 "Das außerordentlich sinnvolle und nach allen Seiten logisch sich legitimierende Geschehen der Scarlatti-Sonate drängt die Metapher des *Uhrwerks* auf, ihre Charakteristik ist (in einem durchaus positiven Sinne) *mechanistisch*, läuft - ohne Zwang - mit einer gewissen Notwendigkeit ab.

10 Die »Motive«, die wir aufzählten, greifen mit einer perfektionistischen Notwendigkeit ineinander wie Zahnräder, deren Beschaffenheit, Größe und Charakteristik von musik-konstruktiven Gesichtspunkten bestimmt werden. Jedes Teilmoment, (das, was wir mit den vorläufigen Benennungen der »Motive« zu kennzeichnen versuchten), ist von *hinreichender Allgemeinheit*, um überall dort, wo es notwendig ist, auch eingesetzt werden zu können; es ist jedes zugleich auch von *hinreichender Besonderheit*, um in unver-
20 wechselbarer Charakteristik gerade und genau an der Stelle seinen Dienst zu tun, an der es gebraucht wird. Jedes der Teilchen ist somit in der Weise gefertigt, daß es mit jedem benachbarten reibungslos ineinanderfaßt (»Verbindungsstück«), es ist aber auch so individuell
25 gefertigt, daß es *nicht* ohne weiteres *austauschbar* wäre.

Wir, die wir durch den Kunst- und Künstlerbegriff des 19. Jahrhunderts geprägt (und verdorben?!) sind, schrecken bei Begriffen wie »mechanistisch«, »Uhrwerk«, »vernünftig« und »logisch« zusammen, wenn es sich um Kunstwerke handelt. Wir assoziieren dann gleich Unmenschlichkeit, Kälte, Gefühlsarmut. . .

30 Eine Seite barocker Ästhetik, ebenso wie ihrer Philosophie, Wissenschaft und ihrer Auffassung von Politik und Gesellschaft, ist geprägt vom perfektionistischen Ideal des Mechanischen, des Funktionierens. Der universale Anspruch barocken Denkens, Fühlens und Wollens zielt auf ein *Instrumentelles*, Verfügbares. Die Idee des Menschen als Automaten ist zugleich der Hintergrund der vielfältigen Bemühungen des rationalistischen Zeitalters, Automaten als Menschen zu konstruieren. Die Spieluhr (»Flötenuhr«), der automatische Musikant (ebenso der schreibende und zeichnende Automat im Menschengewand), in gewissem
40 Sinne auch die Orgel als ein sehr weitgehend mechanisiertes Instrument, sind Ausdruck dieser Idee innerhalb der musikalischen Realisation.

Die *andere* Seite barocker Ästhetik ist nun, daß diese Idee des Mechanistischen und der Rationalität nicht etwa Ausdruckslosigkeit, Seelenlosigkeit und Unmenschlichkeit in der Kunst anstrebte. Im Gegenteil: Ausdruck, Seele und Menschlichkeit sollten durch sie auf eine höhere Stufe gehoben werden, die erst durch den rationalen Perfektionismus für den Barock
50 erreichbar schien: durch das *mechanisch Künstliche* und nicht durch das organisch Natürliche. »Die Natur ist fast immer matt und kleinlich, und wenn die Vorstellung der Schöler nur von ihr genährt wird, werden sie niemals etwas wirklich Schönes und Großes schaffen können, denn die natürliche Welt vermag das nicht zu bieten«, hatte der große Architekt und Bildhauer des Barock, Lorenzo Bernini vor der Pariser Akademie der Schönen Künste doziert.

Das Universum, der Gang der Welt als ein grandioses Uhrwerk, das ein Schöpfer sinnreich erdacht, angestoßen und dann sich selbst überlassen hat: Leibnizens »Prästabilierte Harmonie« als ein Modell auch der gesellschaft des feudalen Absolutismus. . ."

Scarlatti und Strawinsky

18

- 1 **Domenico Scarlatti (1738/39):**
(Vorwort zu den *Essercizi*. Zit. nach: Barbara Zuber: *Wilde Blumen am Zaun der Klassik*. In: *Musik-Konzepte* 47: Domenico Scarlatti, München 1986, S. 18)
- 5 "Non aspettarti, o diletante, o Professore che tu sia, in questi componimenti il profondo intendimento, ma ben si lo scherzo ingegnoso dell'Arte, per addestrarti alla franchezza sul Gravicembalo. . . Forse ti saranno aggradevoli, e più volentieri allora Ubidirò ad altri comandi di compiacerti in più facile e Variato Stile. . .
- 10 Mostrarti dunque più humano, che Critico, e si accrescerai Le proprie diletazioni."
(Erwarte nicht, Liebhaber oder Kenner, in diesen Kompositionen tiefsinnige Einsicht (des strengen und gelehrten Stils), sondern erfindungsreichen Scherz der Kunst, der dich einüben soll im Freimut auf dem Cembalo. . . Vielleicht werden sie dir angenehm sein, und ich werde dann umso lieber weiteren Bitten nachkommen, dich mit einem leichten und verschiedenartigen Stil zu unterhalten. . . Zeige dich also mehr menschlich als kritisch, so wirst du das eigene, spezielle Vergnügen vermehren.)
- 15 **Charles Burney:**
(Tagebuch einer musikalischen Reise . . . Hamburg 1772/1773 Bey Bode. Faksimile-Neudruck: Kassel 1959) (III 214): "Domenico Scarlatti wagte schon vor fünfzig Jahren Noten von Wirkung und Geschmack, an die andere Musiker erst vor kurzer Zeit gelangt sind und mit welchen das Ohr des Publikums sich erst seit
- 30 kurzem vertragen hat. . ." (II 183f.): "Scarlatti sagte öfter zum Herrn L'Augier, er wisse recht gut, daß er in seinen Klavierstücken alle Regeln der Komposition beiseite gesetzt habe, fragte aber, ob seine Abweichungen von diesen Regeln sein Ohr beleidigten? und
- 35 auf die verneinende Antwort fuhr er fort, er glaube, es gäbe fast keine andre Regel, worauf ein Mann von Genie zu achten habe, als diese, dem einzigen Sinne, dessen Gegenstand die Musik ist, nicht zu mißfallen. Scarlattis Stücken finden sich manche Stellen, worin
- 40 er die Melodie solcher Lieder nachahmt, die er von Fuhrleuten, Maulthiertreibern und anderen gemeinen Leuten hatte singen gehört. . ."
- Loek Hautus:**
(Insistenz und doppelter Boden in den Sonaten Domenico Scarlattis. In: *Musitheorie* 2/1987, S. 137ff.)
- 45 "Burney rühmte Scarlattis »original and happy Freaks« - Domenico Scarlatti gilt immer noch als ein sehr origineller Komponist. Die Originalität eines Phänomens äußert sich in der Art und Weise, in der es sich vom
- 50 Kontext unterscheidet, in dem es entstanden und zu Hause ist. . .
. . . es handelt sich um Passagen, in denen Scarlatti gewissermaßen »übertreibt«, und er übertreibt ziemlich oft.
- 55 1. Eine auffallende Eigenschaft Domenico Scarlattis ist seine Neigung zur Motivwiederholung. . .
Man erwartet an solchen Stellen, daß das Motiv sich entwickeln würde, stattdessen wird es lediglich wiederholt. Eine motivische Insistenz, eine Beharrlichkeit von diesem Ausmaß ist vor dem 20. Jahrhundert, vor *Le Sacre du printemps*, eine große Seltenheit. (Zwei Beispiele aus der harmonisch-tonalen Periode seien erwähnt, beide von Chopin: die Polonaise in fis-Moll op. 44, T. 83-102 und 111-126, und die Mazurka in b-Moll op. 30 Nr. 2, T. 33-48). . .
- 60 2. Ein anderes, bekannteres Stilmerkmal Domenico Scarlattis ist die *Acciacatura*: ein Akkord mit Zusatztönen. Es lassen sich drei Typen von *Acciacaturen* unterscheiden, denen das gleiche Prinzip zugrunde
- 70 liegt:
a. der Quartvorhalt, der unaufgelöst bleibt. . .
b. der interne Orgelpunkt. . .
c. Dieser Typ nähert sich dem Cluster an, und es ist überflüssig, entscheiden zu wollen, ob die Zusatztöne
- 75 beherrliche Vorhalte oder erstarrte Durchgänge sind - auf jeden Fall lösen sich die dissonanten Nebentöne nicht auf und trüben das Akkordbild. Alle drei Typen der *Acciacatura* lassen sich zurückführen auf das Prinzip der Insistenz: Die akkordfremden Töne beharren auf ihrem Platz, lösen sich nicht auf oder ziehen sich nicht im richtigen Augenblick zurück.
Die *Acciacatura* verursacht eine Verzerrung des
- 1 Akkordbilds, doch ist das Bild, das hinter der Verzerrung steckt, immer ohne Mühe rekonstruierbar, indem man die Zusatztöne auflöst oder wegläßt. . .
»Je gründlicher man eine Epoche der Literatur erforscht, desto klarer erkennt man, daß Bilder, die man für eine Schöpfung eines bestimmten Dichters hielt, fast unverändert von anderen Dichtern übernommen wurden. Alle Arbeit der Dichterschulen besteht nur darin, neue Kunstgriffe zur Anordnung und Bearbeitung des Wortmaterials anzuhäufen und aufzuzeigen und die Bilder anzuordnen, nicht aber zu schaffen.« (Viktor Sklovskij, 1925)
»I libri parlano sempre di altri libri e ogni storia racconta una storia già raccontata« (Umberto Eco, 1983)
- 5 Der Gedanke, der von Sklovskij und Eco ausgedrückt wird, läßt sich auf die Musik übertragen: Jedes Musikwerk ist eine Reaktion auf bereits existierende
- 20 Musik, sei es - um nur die Extreme zu erwähnen - durch Ähnlichkeit oder durch Kontrast. . . - Rudolf Kolisch nennt sie »Musik über Musik« - . . .
. . . Scarlattis Täuschung besteht darin, daß er Bewegung und Fortgang suggeriert, während in Wirklichkeit der Prozeß gerade stillsteht. Er parodiert also den Prozeß: Statt motivischer Entwicklung oder Fortspinnung, die der Hörer erwartet, wird das Motiv einfach nur wiederholt, und es entsteht Stillstand. Die verzerrte Oberfläche ist jedoch durchschaubar, und unterhalb ihrer ist noch die ursprüngliche Idee eines motivischen Prozesses sichtbar - eine Doppelsinnigkeit, bei der beide Niveaus wahrnehmbar sind: das der stilistischen Norm und das einer Karikatur dieser Norm. Ähnliches gilt auch für die *Acciacatura*, die die Wirkung eines Tintenkleckses hat, unter welchem die ursprüngliche Zeichnung gerade noch zu sehen ist, und die eine Hörweise auf zwei Ebenen erzwingt.
- 30 Als Musterbeispiel von Musik über Musik gilt Stravinskis Neoklassizismus, und als Schulvorbild gilt sein Ballett *Pulcinella*. . . Pierre Boulez spricht von der subtilen Distanz, die Stravinskij zu den »objets trouvés« des imaginären Museums n i m t. Daneben gibt es jedoch auch den historischen Abstand, den er zum italienischen Barock hat. Distanz und Verzicht auf
- 40 Identifikation sind offenbar Voraussetzungen für eine Stilkarikatur, für eine ins Negative gewendete Analyse eines Stils.
Wie für Stravinskij, so gilt die Voraussetzung der Distanz für Domenico Scarlatti: Die Distanz, die er einnahm, ist die geographische Distanz, insofern er als ungefähr 40jähriger sein Vaterland verließ, um in kulturell und sozial relativ starker Isolation den Rest seines Lebens zu verbringen. Sie gilt im übrigen auch für Mozart, als er seine Parodie *Ein musikalischer*
- 50 *Spaß* komponierte: ein Werk, das sozusagen neoklassisch ante litteram ist, und das er als erstes nach dem Tode seines Vaters schrieb - ein Umstand, dem Wolfgang Hildesheimer eine makabre Bedeutung beimißt, auf jeden Fall auch ein Umstand, den man als Distanz
- 60 oder den Versuch dazu interpretieren kann.
. . . In seiner *Poétique musicale* (1942) begründet er (Stravinskij) seine Wahl folgendermaßen: »Die neapolitanische Musik Pergolesis, ihr volkstümlicher und zugleich spanisch-exotischer Charakter hatten es mir seit jeher angetan.« Stravinskis Charakterisierung der Musik Pergolesis paßt verblüffend genau auf Domenico Scarlatti: Der volkstümliche Charakter und der Spagnolismo gehören zu den unablässig erwähnten Qualitäten seiner Klaviersonaten. Daß er dennoch
- 70 Pergolesi auserkoren hat, dürfte zum Teil darauf zurückzuführen sein, daß gerade seine partielle Verwandtschaft mit Domenico Scarlatti in bezug auf die Idee einer etwaigen Bearbeitung etwas Sinnwidriges hatte: Der Zerrspiegel hätte nicht den angemessenen
- 75 Abstand zum Objekt gehabt.
Die historische Position Domenico Scarlattis ist mit derjenigen Carlo Gesualdos vergleichbar. Die Oeuvres beider Komponisten sind sehr originell, einförmig, weisen einen Hang zum Manierismus auf und wurden in relativer Absonderung geschrieben. . . Bei beiden handelt es sich um Figuren am Rande der Geschichte, um einen Fall von stilistischem Provinzialismus. . .

Scarlatti SONATA
Allegro (♩=11)

5 10 15 21

MARCHE DU SOLDAT / MARSCH DES SOLDATEN / THE SOLDIER'S MARCH
Airs de marche / Marschmelodien / Marching-Tunes

Igor Stravinsky
M.M. ♩ = 112 (1882)

Clarinetto in La
Fagotto
Cornet à pistons in La
Trombone (Ten.-Bas.)
Batterie
Violino
Contrabasso

Tambour sans timbre
Grosse caisse

8 10 2

C.à P.
Trb.
C.B.

Lecture (rhythmique)
Vorlesung (rhythmisch)
Reading (rhythmic)

En - tre Dunes et De - ne - sy,
Zwi - schen Chor und Wü - ste - slodt
Somewhere twixt Rock-hill and Lode,

Un sol - dat qui rentre chez lui.
Akwant'ra sou - d'ri' em Sol - dat.
A soldier on his home-ward road.

14 20

Fg.
C.à P.
Trb.
Vi.
C.B.

poco f

21 25

Cl.
C.à P.
Trb.
Vi.
C.B.

arco
poco f

plns. (non arpeg.)

27 30

Cl.
Fg.
C.à P.
Vi.
C.B.

mf acc. Solo

arco let.

Quinze jours de con - gé qu'il a,
Just ten days of hard earn'd leave,

- 1 **Katharina Hegewisch:**
(Das Kunstwerk als Kunststück. In: Frankfurter Allgemeine Magazin, 6. 5. 1988, S. 66)
"... Aristoteles ... warnte vor Übertreibungen im Bereich des Ornamentalen, behauptete aber an anderer Stelle, jede Skurrilität könne im Hinblick auf ihren poetischen Effekt, auf das Ideal oder den gängigen Geschmack verteidigt werden. In seiner »Rhetorik« empfahl er, der Sprache einen »fremden Klang zu geben, da die Menschen bewundern, was ihnen fern sei.«"
- 15 **Johann Wolfgang von Goethe:**
(zu Eckermann, 2. 5. 1824)
"Die Kunst aber soll für diejenigen Organe bilden, mit denen wir sie auffassen; tut sie das nicht, so verfehlt sie ihren Zweck und geht ohne die eigentliche Wirkung an uns vorüber."
- 20 **Novalis: Die Welt muß romantisiert werden**
(Zit. nach: Hans-Jürgen Schmitt (Hrsg.): Die deutsche Literatur in Text und Darstellung. Romantik I, Stuttgart 1974, Reclam, S. 57)
"Die Welt muß romantisiert werden. So findet man den ur(sprünglichen) Sinn wieder. Romantisieren ist nichts als eine qualit(ative) Potenzierung. Das niedere Selbst wird mit einem bessern Selbst in dieser Operation identifiziert. So wie wir selbst eine solche qualit(ative) Potenzreihe sind. Diese Operation ist noch ganz unbekannt. Indem ich dem Gemeinen einen hohen Sinn, dem Gewöhnlichen ein geheimnisvolles Ansehn, dem bekannten die Würde des Unbekannten, dem Endlichen einen unendlichen Schein gebe, so romantisiere ich es - Umgekehrt ist die Operation für das Höhere, Unbekannte, Mystische, Unendliche - dies wird durch diese Verknüpfung logarithmisiert - es bekommt einen geläufigen Ausdruck. Romantische Philosophie. Lingua romana. Wechselerhöhung und Erniedrigung."
- 30 **Arnold Hauser:**
(Sozialgeschichte der Kunst und Literatur, München 1983, Beck, S. 696f.)
"Der Begriff der »romantischen Ironie« gründet sich im wesentlichen auf die Einsicht, daß die Kunst nichts als Autosuggestion und Selbstbetrug ist und daß wir uns der Fiktivität ihrer Darstellungen stets bewußt sind. Die Definition der Kunst als »bewußte Selbsttäuschung« geht auf die Romantik und auf die Ideen wie Coleridges »willing suspension of disbelief« zurück. Die »Bewußtheit« und »Gewolltheit« dieser Attitude aber ist noch ein klassizistisch-rationalistischer Zug, den die Romantik mit der Zeit aufgibt und ihn durch die u n b e w u ß t e Selbsttäuschung, die Betäubung und Berausung der Sinne, Verzicht auf Ironie und Kritik ersetzt. Man hat die Wirkung des Films mit der des Alkohols und des Opiums verglichen und die aus den Kinos in die dunkle Nacht hinauswankende Menge als Betrunkene und Betäubte beschrieben, die sich über den Zustand, in dem sie sich befinden, keine Rechenschaft geben können, noch wollen. Diese Wirkung ist aber nicht nur dem Film eigentümlich; sie hat ihren Ursprung in der romantischen Kunst. Auch der Klassizismus wollte natürlich suggestiv sein und im Leser oder Beschauer Empfindungen und Illusionen erwecken - welche Kunst wollte das nicht! -; seine Darstellungen hatten jedoch stets den Charakter eines belehrenden Beispiels, einer aufschlußreichen Analogie, eines beziehungsreichen Symbols. Man reagierte auf sie nicht mit Tränen, Verzückungen und Ohnmachtsanfällen, sondern mit Überlegungen, Einsichten und einem tieferen Verständnis des Menschen und seines Schicksals."
- 75 **Viktor Sklovskij (1916):**
(Kunst als Verfahren. Zit. nach: Literatur. Reader zum Funkkolleg, Band 2, Frankfurt 1977 Fischer Taschenbuch Verlag, S. 214f.)
"... 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..."
- 1 **Rudolf Stephan:**
(Zit. nach: Funkkolleg Musik IV/12, S. 36)
"Der Wunsch, diese alte Musik zu neuem Leben zu erwecken - nicht nur, sie äußerlich wirkungsvoller herzurichten -, setzt bei Strawinsky die Erkenntnis voraus, daß das alte Leben entwichen ist, d.h. bei der vollständigen Automation der Wahrnehmung dieser Art von Musik kein Leben mehr erkennbar war. Durch bestimmte Verfahren, die eine automatische Wahrnehmung unmöglich machen sollten, eben die Verfahren der »Verfremdung« wird den alten Elementen neues Leben eingehaucht. Diese Verfahren lassen sich mit den Begriffen »Mechanisierung«, »Demolierung« usf. beschreiben"
- 30 **Jurij Tynjanov (1921)**
(Zit. nach: Th. Verwey/G. Witting: Die Parodie in der neueren deutschen Literatur, Darmstadt 1979, Wissenschaftliche Buchgesellschaft, S. 63)
"Das Wesen der Parodie liegt in der Mechanisierung eines bestimmten Verfahrens, wobei diese Mechanisierung natürlich nur dann spürbar wird, wenn das Verfahren, das sich mechanisiert, bekannt ist. Auf diese Weise erfüllt die Parodie eine doppelte Aufgabe: 1) die Mechanisierung eines bestimmten Verfahrens und 2) die Organisation neuen Materials, zu dem auch das mechanisierte Verfahren gehört."
(S. 91) "Parodie und Travestie erreichen die Herabsetzung des Erhabenen auf andere Weise, indem sie die Einheitlichkeit zwischen den uns bekannten Charakteren von Personen und deren Reden und Handlungen zerstören, entweder die erhabenen Personen oder deren Äußerungen durch niedrige ersetzen."
- 65 **Sigmund Freud:**
(Zit. nach: Th. Verwey/G. Witting: Die Parodie in der neueren deutschen Literatur, Darmstadt 1979, Wissenschaftliche Buchgesellschaft, S. 92)
"Die Karikatur stellt die Herabsetzung bekanntlich her, indem sie aus dem Gesamtausdrucke des erhabenen Objekts einen einzelnen an sich komischen Zug heraushebt, welcher übersehen werden mußte, solange er nur im Gesamtbilde wahrnehmbar war. Durch dessen Isolierung kann nun ein komischer Effekt erzielt werden, der sich auf das Ganze in unserer Erinnerung erstreckt. Bedingung ist dabei, daß nicht die Anwesenheit des Erhabenen selbst uns in der Disposition der Ehrerbietungen festhalte. Wo ein solcher übersehener komischer Zug in Wirklichkeit fehlt, da schafft ihn die Karikatur unbedenklich durch die Übertreibung eines an sich nicht komischen."

Chopin: waltzer op. 69, Nr. 1

9
15

7

13

stretto

33

sempre delicatissimo

38

65

71

77

sf poco a poco crescendo ed

83

passionato

88

ff p

Strawinsky: Geschichte von Soldaten

VALSE / WALZER / WALTZ

10

Clarinetto in La
Fagotto
C. Cornet à pistons in La
Violino
Contrabbasso

184 - 192

pp leggerissimo

11

Fg.
VI.
C.B.

pp arco

17

Fg.
VI.
C.B.

25

12

Fg.
C. a I.
VI.
C. B.

pp

sur la touche
à l'index avec l'archet de toute sa longueur
sempre sim

31

13

VI.
C. B.

pp

cour, au talon
sempre sim

Haydn: Sinf. mit dem Paukenschlag

Pr.
Ob.
Fg.
Cor. (C)
Cor. (C)
Trp.
VI.
Vla.
Vcllo
Cb.

Parodie? Karikatur? Persiflage?

22

Clementi-Sonatinen in C, 3. Satz

Franz Schneider/ Rainer Volk:
(Der Geist, der oft bezweifelt. Über Karikaturen. In FAZ vom 15. Nov. 1986)

"Vom Wortsprung, dem lateinischen »caricare« - »beladen, belasten, übertreiben«, leiten viele Kunsthistoriker und Sozialwissenschaftler ihre Definition der Karikatur ab...

... Der Begriff Verfremdung erschließt das Wesen der Karikatur: Karikatur ist gezeichnete Verfremdung der Wirklichkeit.

Was heißt Verfremdung? Was will sie, wozu dient sie? Bert Brecht begründete mit dem Verfremdungseffekt (V-Effekt) sein episches Theater. Aber die Kommunikationsstrategie Verfremdung ist keineswegs etwas Theaterspezifisches, sondern dient in allen Künsten für eine »Ent-Selbstverständlichung«. Verfremden heißt, etwas sehr Bekanntes, Besseres und kritisches Kennenlernen zu ermöglichen. In Hegels »Phänomenologie des Geistes« heißt es: »Das Bekannte überhaupt ist darum, weil es bekannt ist, nicht erkannt.« Mit dem V-Effekt kehrt Brecht das klassische Theater um: Der Zuschauer soll nicht mehr nur miterleben, sondern kritisch neben dem Geschehen stehen, denn Brechts (Theater-)Welt ist nicht, wie im klassischen Theater, in Ordnung, sondern muß erst wieder geordnet werden. Zu dieser Ordnungssuche wird der Zuschauer durch die Verfremdung befähigt. Nicht anders in der Karikatur. Auch hier will die Verfremdung bewirken, daß sich der Betrachter fragt: »warum ist das so? Müßte es nicht eigentlich anders sein?« Denn die Verfremdung läßt die Wirklichkeit erkennen, macht Lüge und Wahrheit sichtbar...

... Der Freud'sche Lustgewinn ist also nicht durch Denkersparnis möglich, sondern erst durch eine Denk-Leistung des Betrachters. ... Der Karikaturist ist aggressiv und drückt das in seiner Zeichnung aus; der Betrachter lacht darüber und eröffnet sich so ein Ventil für seine eigenen Emotionen. Damit ist das Lachen ein Befreiungs-Lachen. ... Es gibt ... wie beim Witz, die Pointen-Karikatur und die erzählende Karikatur.

Die Pointe versucht, ihre Überraschung auf den Schluß zu schieben, setzt alles auf eine Karte. Typisch ist in Witzen der dreimalige Anlauf, zuletzt mit überraschender Wendung. In der Karikatur gelingt dies zum Beispiel mit einer Abfolge-Karikatur. Der erzählende Witz und die erzählende Karikatur streuen dagegen schon »unterwegs« ihre Pointen aus, sind meist eine Mischung von Überraschendem und Komischem.

E. Rotermund:

(Die Parodie in der modernen deutschen Lyrik, München 1963, S. 9. Zit. nach: Th. Verwey/G. Witting: Die Parodie in der neueren deutschen Literatur, Darmstadt 1979. Wiss. Buchgesellschaft, S. 87)

"Eine Parodie ist ein literarisches Werk, das aus einem anderen Werk beliebiger Gattung formal-stilistische Elemente, vielfach auch den Gegenstand übernimmt, das Entlebte aber teilweise so verändert, daß eine deutliche, oft komisch wirkende Diskrepanz zwischen den einzelnen Strukturschichten entsteht. Die Veränderung des Originals, das auch ein nur fiktives sein kann, erfolgt durch totale oder partielle Karikatur, Substitution (Unterschiebung), Adjektion (Hinzufügung) oder Detraktion (Auslassung) und dient einer bestimmten Tendenz des Parodisten, zumeist der bloßen Erbeiterung oder der satirischen Kritik. Im zweiten Fall ist das Vorbild entweder Objekt oder nur Medium der Satire."

Satie: Sonatine bureaucratique, 3. Satz (1917)

Vivace Il chantonne un vieil air péruvien 5 qu'il a recueilli.

7 en Basse-Bretagne chez un 10 sourd muet

14 Un piano voisin joue du

20 Clementi 25 Combien cela est triste

27 Il use valser! 30 (lui, pas le piano)

33 Tout cela est bien triste Le piano reprend son travail 40

41 Notre ami s'interroge avec bienveillance 45

47 50

53 L'air froid péruvien lui remonte à la tête. 55

59

65 70 Le piano continue.

71 75

77 80

84 90

92 Hélas il faut quitter son bureau, son bon 95

98 bureau. 100 Du courage, partons dit-il.

104

110 115

Grete Wehmeyer:

(Erik Satie, Regensburg 1974, Bosse Verlag, S. 128, 136)
 "Satie spielte mit allem, was zum Fundus der Musik seiner Zeit gehört. Er weist die Abgenutztheit dieser musikalischen Sprache auf, er führt das Vokabelhafte ad absurdum, indem er nur Vokabeln aneinanderreicht. Von den musikalischen Erscheinungen wird nur ihr Assoziationswert benutzt, er wird überstrapaziert. Er verselbständigt sich, weil die unbelasteten musikalischen Klänge gar nicht auftreten. Hiermit sind Klang und Bedeutungsgehalt nicht mehr verklebt, ein Spalt ist zwischen sie getrieben."

"Eine besonders geistreiche Persiflage auf den Neoklassizismus, auf die bürgerliche Beziehung zur Musik, die nicht vom Üben einer Sonatine von Clementi zu trennen ist, und auf die Gedanken des wirtschaftlichen Fortkommens, die durch zermürbendes Üben gestört werden, ist die SONATINE BUREAUCRATIQUE mit ihrer Verfremdung eben dieser Clementi-Sonatine. Sie wurde 1917 auf dem Höhepunkt der neoklassizistischen Bestrebungen geschrieben. Eine viel sanftere Ironisierung der Klaviertübe-Atmosphäre bietet das 10 Jahre früher geschriebene Stück DOCTOR GRADUS AD PARNASSUM (CHILDREN'S CORNER) von Debussy."

Rolf Urs Ringger:

(Von Debussy bis Henze, München 1986, SP 502, S. 55f.)
 "Auch für ein potentielles Publikum ist das nicht mehr Musik zum Hinören, sondern zum Weggören - in der Praxis: zum flüchtigen oder zum Überhören. Musik wird zum Background, zum Zusatz, im günstigsten Fall zum (entbehrlichen) Dekor. Aus Saties Vorstellung einer »Musique d'ameublement« entstanden einige Stücke für kleine Besetzungen: Die »Trois petites pièces montées« von 1919 wurden seine bekanntesten und haben sich inzwischen im Konzertsaal etabliert. Die Interpreten sollten sich an verschiedenen Orten im Saal aufstellen und ein Stück ohne Unterbrechung wiederholen, während das Publikum schwatzte, umherging, konsumierte, ohne auf diese Hintergrundmusik zu achten. Dadurch durfte sie keinen anderen Stellenwert mehr haben als etwa Möbel, Bilder, Teppiche, eben: »Ausstattungsmusik.«"

Spielarten des Neoklassizismus

Valse 1920

Francis Poulenc
1899 - 1963

Assez vif (Vivo) $\text{♩} = 96$

The score for 'Valse 1920' by Francis Poulenc is written in 3/4 time. It begins with a tempo marking of 'Assez vif (Vivo)' and a metronome marking of 96. The piece is marked 'mf' (mezzo-forte) and features various dynamics such as 'f' (forte), 'mf', and 'pp' (pianissimo). Performance instructions include 'cantando' (singingly), 'affrett.' (rushed), 'ben marcato ppp' (very marked, pianissimo), and 'stacc.' (staccato). The score is divided into measures, with measure numbers 5, 9, 15, 18, 25, 27, 30, 30, 40, 45, 50, 54, 60, 63, 65, 70, 72, 75, 80, 85, 88, 90, 95, 97, and 100 clearly indicated.

This section continues the musical score for 'Valse 1920'. It includes measures 105 through 140. The tempo remains 'Assez vif (Vivo)'. Performance instructions include 'con grazia' (with grace), 'secco' (dry), 'p' (piano), 'piu f' (more forte), 'senza ped.' (without pedal), and 'molto ritmico' (very rhythmic). Measure numbers 105, 110, 113, 115, 120, 122, 125, 130, 135, 138, and 140 are marked.

Leo Schrader:

(Strawinsky, die Synthese einer Epoche, In: Otto Tomek (Hrsg.): Igor Strawinsky, WDR Köln 1963, S. 13/14):
 "Strawinsky wird zum Erfinder der Parodie. Der Historiker weiß um diese Technik der Parodie. Sie ist alt genug, um den Anspruch auf eine ehrwürdige Tradition erheben zu können... Man stellt sich heute freilich meist unter einer Parodie etwas Negatives vor, dem die Absicht des Verspottens, des Lächerlichen, der Komik zugeschrieben wird. Nichts dergleichen trifft für die musikalische Parodie zu, wie sie das Mittelalter, die Renaissance und selbst noch Bach verstanden. Sie ist nämlich in dem ursprünglichen Sinne des Wortes verstanden worden, und der ursprüngliche Sinn ist durchaus positiv. Parodie ist ein 'Nebengesang' und heißt soviel wie ein Lied verändert singen. Das Parodieverfahren, das die Komponisten des Mittelalters und vor allem des 16. Jahrhunderts als Kompositionstechnik höchsten Ranges ausgeprägt haben, ist in der Tat ein Verändern, ein Erneuern einer schon bestehenden Komposition. Ein Komponist wählt sich für seine geplante Komposition eine Vorlage, ein ... Werk von ihm selbst oder irgendeines andern Komponisten. Das Modell aber wird verändert in allen seinen Teilen, und die Wandlung erfährt den vollständigen, geschlossenen Komplex des Modells. In solcher Wandlung entsteht die neue Komposition, das neue gültige Kunstwerk, das bisweilen das Modell kaum erkennen oder nur noch ahnen läßt... Und genauso sehen wir das Werk Strawinskys... Er schafft das Neue, indem er dem gewählten Modell die Verwandlung in das Eigene aufzwingt..."

Carl Dahlhaus:

(Musikalischer Funktionalismus, In: Carl Dahlhaus: Schönberg und andere, Mainz 1978, Schott, S. 66/67):
 "Im Funktionalismus der Zwanziger Jahre ist der polemische Zug... besonders kräftig ausgeprägt. Der schöne Ton, den die Neue Sachlichkeit anschlug, war als Herausforderung des traditionellen Kunstbegriffs gemeint. Die Ästhetik, gegen die man sich auflehnte, war die Schopenhauersche, in der die Musik mit metaphysischer Würde ausgestattet worden war. Und die »eigentliche« Realität, die Substanz der Wirklichkeit, die Schönberg in seelischen Extremsituationen gesucht hatte, entdeckte man nunmehr in banaler Alltäglichkeit. Eine neue Stoffschicht, zu der man sich hingezogen fühlte, war die triviale des Zirkus und des Jahrmarkts; ... Wollte also die Musik »realistisch« und »sachlich« erscheinen, so mußte sie sich trivial gebärden, sei es auch im Konjunktiv des Stilzitats. Die Zerstörung kompositionstechnischer Traditionen, wie sie bei Schönberg mit der Stoffsuche im Exzeptionellen verbunden war, wurde abgelöst durch eine Wiederherstellung von Konventionen, und zwar gerade der verschlimmtesten. Durch Ironie legitimierte man die »Wonnen der Gewöhnlichkeit« und umgekehrt. Die Banalität war immer zugleich ästhetische Provokation: ein ungewohnter Reiz in durchaus artifiziellem Kontext."

Kunst als Eingreifen in die Gesellschaft

25

Bertolt Brecht: Das moderne Theater ist das epische Theater. Anmerkungen zur Oper *Aufstieg und Fall der Stadt Mahagonny*. In: B.B.: Schriften zum Theater, Frankfurt 1957, Suhrkamp, S. 19ff.):

... *Mahagonny* mag nicht sehr schmackhaft sein, es mag (aus schlechtem Gewissen) seinen Ehrgeiz darein setzen, es nicht zu sein - es ist durch und durch kulinarisch.

Mahagonny ist nichts anderes als eine Oper.

... aber Neuerungen!

Die Oper war auf den technischen Standard des modernen Theaters zu bringen. Das moderne Theater ist das epische Theater. Folgendes Schema zeigt einige Gewichtsverschiebungen vom dramatischen zum epischen Theater.¹

Dramatische Form des Theaters:

handelnd
verwickelt den Zuschauer in eine Bühnenaktion
verbraucht seine Aktivität
ermöglicht ihm Gefühle
Erlebnis
der Zuschauer wird in etwas hineinversetzt
Suggestion
die Empfindungen werden konserviert
der Zuschauer steht mittendrin, miterlebt
der Mensch als bekannt vorausgesetzt
der unveränderliche Mensch
Spannung auf den Ausgang
eine Szene für die andere
Wachstum
Geschehen linear
evolutionäre Zwangsläufigkeit
der Mensch als Fixum
das Denken bestimmt das Sein
Gefühl

Epische Form des Theaters:

erzählend
macht den Zuschauer zum Betrachter, aber
weckt seine Aktivität
erzwingt von ihm Entscheidungen
Weltbild
er wird gegenübergesetzt
Argument
werden bis zur Erkenntnis getrieben
der Zuschauer steht gegenüber, studiert
der Mensch ist Gegenstand der Untersuchung
der veränderliche und verändernde Mensch
Spannung auf den Gang
jede Szene für sich
Montage
in Kurven
Sprünge
der Mensch als Prozeß
das gesellschaftliche Sein bestimmt das Denken
Ratio

Der Einbruch der Methoden des epischen Theaters in die Oper führt hauptsächlich zu einer radikalen Trennung der Elemente... Solange »Gesamtkunstwerk« bedeutet, daß das Gesamte ein Aufwaschen ist, solange also Künste »verschmelzt« werden sollen, müssen die einzelnen Elemente alle gleichmäßig degradiert werden, indem jedes nur Stichwortbringer für das andere sein kann. Der Schmelzprozeß erfaßt den Zuschauer, der ebenfalls eingeschmolzen wird und einen passiven (leidenden) Teil des Gesamtkunstwerks darstellt. Solche Magie ist natürlich zu bekämpfen. Alles, was Hypnotisierungsversuche darstellen soll, unwürdige Räusche erzeugen muß, benebelt, muß aufgegeben werden.

Musik, Wort und Bild mußten mehr Selbständigkeit erhalten.

a) Musik

Für die Musik ergab sich folgende Gewichtsverschiebung:

Dramatische Oper

Die Musik serviert
Musik den Text steigierend
Musik den Text behauptend
Musik illustrierend
Musik die psychische Situation malend

Epische Oper

Die Musik vermittelt
den Text auslegend
den Text voraussetzend
Stellung nehmend
das Verhalten gebend

Die Musik ist der wichtigste Beitrag zum Thema.² ...

Mag *Mahagonny* so kulinarisch sein wie immer - eben so kulinarisch wie es sich für eine Oper schickt - so hat es doch schon eine gesellschaftsändernde Funktion; es stellt eben das Kulinarische zur Diskussion, es greift die Gesellschaft an, die solche Opern benötigt; sozusagen sitzt es noch prächtig auf dem alten Ast, aber es sägt ihn wenigstens schon (zerstreut oder aus schlechtem Gewissen) ein wenig an...

Die Oper *Mahagonny* ist vor zwei Jahren, 1928/29, geschrieben. In den anschließenden Arbeiten wurden Versuche unternommen, das Lehrhafte auf Kosten des Kulinarischen immer stärker zu betonen. Also aus dem Genußmittel den Lehrgegenstand zu entwickeln und gewisse Institute aus Vergütungsstätten in Publikumsorgane umzubauen.

¹Dieses Schema zeigt nicht absolute Gegensätze, sondern lediglich Akzentverschiebungen. So kann innerhalb eines Mitteilungsvorgangs das gefühlsmäßig Suggestive oder das rein rationell Überredende bevorzugt werden.

²Die große Menge der Handwerker in den Opernorchestern ermöglicht nur assoziierende Musik (eine Tonflut er gibt die andere); also ist Verkleinerung des Orchesterapparates auf allerhöchstens 30 Spezialisten nötig. Der Sänger wird zum Referenten, dessen Privatgefühle Privatsache bleiben müssen.

George Grosz: "Statt einer Biographie" (1925)

"Geht in die Ausstellungen und seht die Inhalte, die von den Wänden strahlen! Diese Zeit ist ja auch so idyllisch, so geigenhaft, so geschaffen für gotischen Heiligenkult, für Negerdorfschöne, für rote Kreise, blaue Quadrate oder kosmische Eingebungen: »die Wirklichkeit, ach, sie ist so häßlich, ihr Getöse stört den zarten Organismus unserer harmonischen Seelen«. Oder seht sie euch an, die an der Zeit leiden - wie sich alles in ihnen verkrampft und wie sie bedrängt werden von ihren gewaltigen Visionen... Da wird von Kultur geredet und über Kunst debattiert - oder ist vielleicht der gedeckte Tisch, die schöne Limousine, die Bühne und der bemalte Salon, die Bibliothek oder die Bildergalerie, die sich der reiche Schraubengroßhändler auf Kosten seiner Sklaven leistet - ist das vielleicht keine Kultur? ... Was hat das aber mit Kunst zu tun? Eben das, daß viele Maler und Schriftsteller, mit einem Wort fast alle

die sogenannten »Geistigen«, diese Ordnung immer noch dulden, ohne sich klar dagegen zu entscheiden. Hier, wo es gilt, auszumisten, stehen sie immer noch zynisch beiseite - heute, wo es gilt, gegen all diese schäbigen Eigenschaften, diese Kulturheuchelei und all diese verfluchte Lieblosigkeit vorzugehen... Geht in ein Proletariermeeting und seht und hört, wie dort die Leute, Menschen wie du und ihr, über eine winzige Verbesserung ihres Lebens diskutieren. - Begreift, diese Masse ist es, die an der Organisation der Welt arbeitet! Nicht ihr! Aber ihr könnt mitbauen an dieser Organisation. Ihr könnt helfen, wenn ihr euch bemüht, euren künstlerischen Arbeiten einen Inhalt zu geben, der getragen ist von den revolutionären Idealen der arbeitenden Menschen. Ich strebe an, jedem Menschen verständlich zu sein - verzichte auf die heute verlangte Tiefe, in die man doch nie steigen kann ohne einen wahren Taucheranzug, vollgestopft mit kabbalistischem Schwindel und intellektueller Metaphysik..."

Bertold Brecht: (Gesammelte Werke, Frankfurt, 1967 Suhrkamp, Bd. 2, S. 419f)

1
John war darunter und Jim war dabei
Und Georgie ist Sergeant geworden
Doch die Armee, sie fragt keinen, wer er sei
Und sie marschierte hinauf nach dem Norden.

Soldaten wohnen
Auf den Kanonen
Vom Cap bis Couch Behar
Wenn es mal regnete
Und es begegnete
Ihnen ne neue Rasse
ne braune oder blasse
Da machen sie vielleicht daraus ihr Beefsteak Tartar.

2
Johnny war der Whisky zu warm
Und Jimmy hatte nie genug Decken
Aber Georgie nahm beide am Arm
Und sagte: die Armee kann nicht verrecken.
Soldaten wohnen ...

3
John ist gestorben und Jim ist tot
Und Georgie ist vermißt und verdorben
Aber Blut ist immer noch rot
Und für die Armee wird jetzt wieder erworben!
Indem sie sitzend mit den Füßen marschieren:
Soldaten wohnen ...

Grosz: Stützen der Gesellschaft, 1926



140. FOXTROT

für Klavier (for piano)

J = 96-104

1937 26 M. Seiber

Wolfgang Ruf: (Gebrauchsmusik in der Oper. Der "Alabama Song" von Brecht und Weill. In: Analysen, Festschrift für H. H. Eggeberecht, Wiesbaden 1984, Franz Steiner Verlag, S. 413f.)

Der Song ist als Kristallisationspunkt der Bemühungen Weills um eine zeitgerechte Kunstform anzusehen, wobei freilich der Songbegriff nicht undifferenziert auf alles liedhaft Gestaltete in den Stücken ausgedehnt werden darf, sondern auf die aus Strophe und Kehrreim bestehende und musikalisch wie textlich kunstlose Gesangsform zündenden und aggressiven Charakters einzugrenzen ist. Zwar ist die Entstehungsgeschichte des Songs, genauer gesagt, der Zeitpunkt, zu dem das im Englischen inhaltlich weitgesteckte Wort unter Bedeutungsverengung und -modifikation in den deutschen Sprachgebrauch eingeht, noch ungeklärt. Doch ist unstrittig, daß der Song der Sache nach dem Umkreis des deutschen Kabarett entstammt und von vornherein mit dem Merkmal eines schauspielerisch akzentuierten, auf ein Publikum gerichteten Vortrags verknüpft ist und daß die englische Wortbildung vor dem Hintergrund eines modischen Amerikanismus die Konnotationen von Sachlichkeit, Realitätsbezogenheit, Modernität und großstädtischer Attitüde vermitteln soll. Im Song findet Weill die Qualitäten vor, die er von einer Gebrauchskunst fordert: Bühnenmäßigkeit und damit verbunden eine rhetorische Haltung, Knappheit, Pointierung, Aktualität und Engagement. Seine selbstgestellte Aufgabe ist es, den Song für eine größere musikalische Form zu nutzen.

Nr. 7. KANONEN-SONG

(Macheath - Brown)

Foxtrot-Tempo (♩ = 92)

36 Zu Potsdam unter den Eichen

Kurt Weill

Langsamer Marsch (♩=74)

Zu Pots-dam un-ter den Ei-chen im

Glocken

5

hel-len Mit-tag ein Zug, vorn ei-ne Trom-mel und

8

hin-ten ei-ne Fahn, in der Mit-te ei-nen Sarg man trug. Zu

11

Pots-dam un-ter den Ei-chen, im hun-dert-jäh-ri-gen

26

Heim! Je-dem Krie-ger sein Heim! Das war zum An-ge-

30

den-ken an man-chen to-ten Mann, ge-

33

bo-ren in der Hei-mat, ge-fal-len am Chemin des

36

Dames. Ge-kro-chen einst mit Herz und Hand dem Va-ter-land auf den

14

Staub, da tru-gen sech-se ei-nen Sarg mit

17

Helm und Ei-chen-laub. Und auf dem Sar-ge mit

20

Men-ni-ge-rot, da war ge-schrie-ben ein Reim, die

23

Buch-sta-ben sa-hen häß-lich aus: Je-dem Krie-ger sein

40

Leim, be-lohnt mit dem Sar-ge vom Va-ter-land: Je-dem Krie-ger sein

44

Heim! So zo-gen sie durch Pots-dam für den

47

Mann am Chemin des Dames, da kam die grün-

50

Po-li-zei und hau-te sie zu-samm.

Hindemith: 3. Streichquartett op. 22

II 1921
Schnelle Achtel. Sehr energisch (♩ = 176-184)

31015

I a tempo (grazioso) *pp*

(5/8) *cresc.* (5/8)

III
Ruhige Viertel. Stets fließend (♩ = 100-108)

(mit Dämpfer) *pp* mit wenig Ausdruck
(mit Dämpfer) *pp* *plac.*
(mit Dämpfer) *ppp*
(mit *ppp* Dämpfer)

poco cresc. *pp* *poco cresc.* arco *poco cresc.*
pp poco cresc.

- 1 **Hans Wüthrich-Mathez:**
Mit oder ohne Leim
Zum Hören von Zusammenhang in der neuen Musik
(In: Musiktheorie 3/1987, S. 241f., 245ff.)
- 5 "Untersuchen wir diese beiden Bezugsebenen in den
Werken der neuen Musik, dann werden wir feststellen,
daß die einschneidendsten Veränderungen auf der er-
sten, der Materialebene, erfolgten. Von dem Punkt an,
als sich die Komponisten von der Dur-Moll-Harmonik
10 lösten, kehrten sie nicht nur irgendeiner austausch-
baren, zusammenhangstiftenden Systematik der Töne
den Rücken, sondern der Objektivität des Materials-
systems überhaupt, und kündigten damit den Konsens
mit dem Hörer, der bis dahin auf dieser Ebene existiert
15 hatte, einseitig auf. Was vorher strukturell durch
Überlieferung gegeben war - die Organisation des
Grundmaterials durch ein System von Beziehungen -,
mußte von jetzt an vom Komponisten selbst geleistet
werden...
- 20 Daß nach Schönbergs Vorstellung die Zwölfton-
technik das Erbe der funktionellen Harmonik antre-
ten, d. h. deren zusammenhangstiftende Rolle über-
nehmen sollte, geht u. a. aus dem Brief an Josef
Matthias Hauer (1923) hervor...
- 25 Es stellt sich die Frage, wie weit solche Beziehungen
und Zusammenhänge, die vom Komponisten auf der
Ebene der Materialdisposition geknüpft worden sind,
vom Hörer wahrgenommen werden. Es ist kaum
anzunehmen, daß sie bewußt erfaßt und durchhört
30 werden, höchstens nach intensiver Analyse. Die
Auswirkung wird eher die sein, daß sie im Hörer ein
Gefühl, einen allgemeinen Eindruck von Zusammen-
hang und Einheit des Ganzen vermitteln...
- Auf der zeitlich-sequentiellen Ebene verlief die
35 Entwicklung von der alten zur neuen Musik weitaus
kontinuierlicher als auf der Ebene der Materialdispo-
sition. Noch lange Zeit wurden klassische Formvor-
stellungen weithin übernommen, als auf der Material-
ebene der Bruch schon längst vollzogen war. Noch
40 wichtiger für die Kontinuität scheint mir indessen die
Tatsache, daß fundamentale zusammenhangstiftende
Faktoren der alten Musik in der neuen weiterhin
wirksam blieben. An erster Stelle ist das kohäsive
Prinzip der Wiederholung zu nennen. Jede Wiederho-
45 lung stiftet Zusammenhang, indem sie eine Klammer
zwischen Vorher und Nachher bildet. Was sich
wiederholt, wird vom Hörer fast automatisch zueinan-
der in Beziehung gesetzt, auch über andere musikali-
sche Ereignisse hinweg. Walter Gieseler behauptung,
50 Wiederholung sei in der Entwicklung der neuen Mu-
sik suspekt geworden, trifft nur für die »wortgetreue«
Wiederholung zu... Anders ist es jedoch mit der
variieren Wiederholung, der Wiederkehr von Ähnli-
chem, die nach wie vor zu den wichtigsten kohäsiven
55 Faktoren in Musikwerken gehört... Während jedoch in
der alten Musik, speziell in der Klassik, die Organisa-
tion von Wiederholung zum Teil konventionell fest-
gelegt war (z. B. in Reprisen aller Art), der Hörer also
von vornherein bestimmte Wiederholungen erwartete
60 und der Komponist mit diesen Erwartungen spielen
konnte (Verzögerungen, Verschleierungen erwarteter
Reprisen usw.), sind heute solche Erwartungen fehl am
Platz. Wiederkehrendes, an weiter Zurückliegendes
anknüpfend, wird individuell von jedem Komponisten
65 in jedem Werk anders organisiert. Und wenn der
Komponist mit den Erwartungen des Hörers spielen
will, dann muß er diese zuerst im Stück selbst schaf-
fen.
- Ein weiteres Prinzip, das nach wie vor auf der se-
70 quentiellen Ebene eine wichtige kohäsive Rolle spielt,
ist die Zusammenfassung kleinerer Einheiten zu
größeren - Gestalten, Gruppen, Feldern, Formteilen -
und damit die Setzung der Beziehung Teile-Ganzes.
Der Zusammenhang innerhalb einer solchen höheren
75 Einheit beruht in der neuen Musik größtenteils auf
denselben Faktoren wie in der alten, z. B. einheitliche
oder ähnliche Beschaffenheit der Teile (kontrastie-
rend mit den Teilen einer anderen Einheit), »Unter-
werfung« der Teile unter einen einheitlichen Gestus,
eine einheitliche Bewegung, Kompaktheit, d. h. Nähe
80 der Teile in Zeit und Tonraum...
- Alles bisher Geschriebene bezog sich auf neue Mu-
sik im Sinne von Werk-Musik, bei der adäquates Hö-
ren darin besteht, die vom Komponisten gestifteten
85 Zusammenhänge »heraus«zuhören...(John Cage:) »Im
Zusammenhang mit der musikalischen Kontinuität
bemerkte Cowell in der 'New School' vor einem
Konzert mit Werken von Christian Wolff, Earl Brown,
Morton Feldman und mir, daß es sich da um vier
5 Komponisten handle, die vom Leim sich befreien. Will
sagen: Wo die Notwendigkeit empfunden worden war,
Töne aneinander zu bringen und eine Kontinuität
herzustellen, empfanden wir vier die umgekehrte
Notwendigkeit: den Klebstoff fahren zu lassen, auf daß
10 Töne sie selber sein möchten.« ... Für den Hörer gibt es
zwei Möglichkeiten, auf solche Musik zu reagieren:
Entweder er hört von sich aus Zusammenhänge in das
Stück hinein oder er versucht, das Zusammenhanglose
auch tatsächlich zusammenhanglos zu hören. Die er-
15 ste Möglichkeit ist sicher häufiger, auch leichter. Der
Hörer braucht sich in diesem Fall gar nicht besonders
Mühe zu geben, denn beim Hören sind Mechanismen
am Werk, die automatisch Zusammenhänge herstellen,
seien diese nun in der Musik enthalten, d. h. vom
20 Komponisten angelegt, oder nicht. Es sind dieselben
Mechanismen, auf denen auch beim Hören auskom-
ponierter Musikwerke das Erkennen von Zusammen-
hängen beruht. So ist das Gehör geradezu darauf
verwiesen, alles, was gleich oder ähnlich klingt, als
25 Wiederholung aufeinander zu beziehen: Ähnliches
oder Gleiches in der Klangfarbe (z. B. »Wiederkehr«
desselben Instrumentes) in der Lautstärke (z. B.
»Wiederkehr« von Sforzati) der Tonhöhe etc. Dieser
Mechanismus greift umso eher, je stärker sich dieses
30 Ähnliche von der sonstigen Umgebung abhebt. Extrem
lange Töne in einem Umfeld von extrem kurzen
werden automatisch miteinander in Beziehung
gebracht, desgleichen laute Töne in einem Umfeld von
leisen, hohe in einem Umfeld von tiefen usw...
- 35 Das Gehör funktioniert in dieser Beziehung nicht
anders als das Auge...
- Zum Phänomen der Projektion von Zusammenhang
in an sich Zusammenhangsloses gehört auch die
Tendenz, Elemente zu größeren, übergeordneten Ein-
40 heiten - Gruppen, Gestalten - zusammenzufassen. Die
Mechanismen, die hier wirksam sind, bestehen darin,
daß wir geneigt sind, Dinge, die zeitlich und/oder
tonräumlich nahe beisammen liegen, zu einer Einheit
zusammenzufassen. Auch hier ist diese Neigung um so
45 stärker, je größer die Kontraste zur Umgebung sind...
Auf diesem Hörmechanismus beruht größtenteils auch
das Phänomen der Binnenmelodik, der »inneren
Stimmen« (etwa bei Schumann).
- Beim Zusammenfassen von Elementen zu überge-
50 ordneten Einheiten macht sich zudem ein weiteres
interessantes Phänomen des gestaltbildenden Hörens
bemerkbar. Wenn sich ein (z. B. dynamisch) gewichti-
geres und ein weniger gewichtiges Schallereignis un-
mittelbar berühren oder sich sehr nahe kommen, dann
55 wird das leichtere dem gewichtigeren zugeordnet. Der
gewichtiger Teil wird zum Schwerpunkt, auf den sich
der leichtere jambisch vorwärts oder trochäisch rück-
wärts bezieht...
- ... Die Hauptfrage, die sich - zumindest für uns We-
steuropäer und Nicht-Zen-Spezialisten - stellt, wird
wohl sein, ob ein solches isolierendes Hören überhaupt
möglich ist. Der Mensch hört nicht nur, er denkt auch
in Relationen, auch wenn er nicht Kant gelesen hat.
- ... Dem Hörer jedoch ist dieser Rückzug in sich
65 selbst verwehrt, sonst würde er ja gar keine Klänge
mehr wahrnehmen. Er muß sich also nach außen öff-
nen...
- Es gibt übrigens noch eine weitere Möglichkeit, »lo-
se« Musik zusammenhanglos zu hören. Dies ist mir
70 kürzlich bei einer Aufführung von Cages Winter Mu-
sic bewußt geworden: die totale Hingabe an die
klingende schweigende Gegenwart. Es ist möglich, sich
ganz auf den Fluß der Dinge zu konzentrieren,
wahrzunehmen, was im Augenblick passiert - Klang
75 oder Stille -, und dabei weder Beziehungen zu Voran-
gehendem oder Nachfolgendem zu knüpfen noch
einzelne Klänge mit dem inneren Ohr dem realen Ge-
schehen zu entziehen und im Gedächtnis aufzuheben.
Dies ist das totale Loslassen, Nicht-Festhalten. Und
seltsam genug: Gerade durch diese Hingabe an den
zeitlichen Fluß wird Zeitlosigkeit spürbar. Schaltet
80 man das Gedächtnis aus und folgt ohne Erinnerung
und Erwartung dem klingenden »Nu«, dann hat man
das Gefühl, die Zeit stehe still. Auf mich hatte das ei-
ne sehr erfrischende Wirkung."